

Frihet og ansvar

En studie av modernistisk orgelimprovisasjon
som element i katolsk liturgi



**Norges
musikkhøgskole**
Norwegian Academy
of Music

Peder Varkøy

Masteroppgave i anvendt musikkteori

Norges musikkhøgskole

Desember 2015

Forord

Jeg har fått mye verdifull hjelp til å skrive denne oppgaven, og jeg vil starte med å sende en generell takk til all hjelp fra venner og bekjente ved gjennomlesning av tekstdeler og for diskusjoner.

Spesielt vil jeg takke:

- Veilederen min Arnulf C. Mattes for svært god veiledning og hjelp, motiverende og konstruktive spørsmål, samt for å hjelpe meg med å finne den akademiske tilnærmingen til både tenkning og oppgaveskriving.
- Min mor og far for diskusjoner, gjennomlesninger og korrekturlesning.
- Professor Olivier Latry for et glimrende og meget spennende intervju på en særs travel søndag som organist i Notre-Dame.
- Pastor Ole Martin Stamnestrø for hjelp med å finne kilder om Den katolske kirkes liturgiske bestemmelser, og for et flott intervju.
- Biblioteket på Norges musikkhøgskole for deres hyggelige og raske hjelp.
- Min tidligere orgelimprovisasjonslærer Inger-Lise Ulsrud, som gav meg mitt første møte med orgelimprovisasjon, og som var avgjørende for at jeg valgte å fordype meg i denne disiplinen.
- Min gode venn Åsmund A. S. Steinsholm for en strålende intervju-/ferietur til Paris, og for hans hjelp med å takle nerver i forbindelse med intervjuet.

Oslo, 23. november 2015

Peder Varkøy

Innholdsfortegnelse

I INNLEDNING	I
I.I TEMA OG PROBLEMSTILLING	II
I.I.I HVA ER MODERNISTISKE MUSIKALSKE TREKK I ORGELIMPROVISASJON?	II
I.I.II ORGELIMPROVISASJON I KATOLSK VERSUS PROTESTANTISK LITURGI	V
I.II OPPGAVENS DISPOSISJON	V
I.II.I DEL I: ORGELIMPROVISASJON – HISTORIE OG PRAKSIS	VI
I.II.II DEL II: LITURGISK MUSIKK – LOVGIVNING OG TENKNING	VII
DEL I: ORGELIMPROVISASJON – HISTORIE OG PRAKSIS	1
1 HVA ER ORGELIMPROVISASJON?	1
1.1 FRA "KOMPOSISJON" TIL "IMPROVISASJON"	1
1.1.1 TRADISJONELL VERSUS MODERNISTISK IMPROVISASJONSSTIL	4
1.2 HISTORISK BAKGRUNN: DEN FRANSE ORGELTRADISJON	6
1.2.1 ARTISTIDE CAVALLÉ-COLL (1811-1899): NYE ORGLER OG MUSIKALSK INNFLYTELSE	8
1.2.2 DEN NYE MUSIKKEN: ORGELSYMFONIENS FØDSEL OG UTVIKLING	10
1.2.3 OLIVIER MESSIAEN (1908-1992): DEN FRANSE ORGELTRADISJONS SLUTT	16
1.2.4 DEN FRANSE ORGELTRADISJON: ARV OG VIRKNING	18
2 OLIVIER LATRY – OM IMPROVISASJON SOM HOVEDELEMENT I DEN LITURGISKE MUSIKKEN	23
2.1 NOTRE-DAME DE PARIS	23
2.1.1 OLIVIER LATRY (1962-)	23
2.1.2 DEN KIRKEMUSIKALSKE PRAKSIS I NOTRE-DAME	24
2.1.3 EN EKLEKTISK IMPROVISASJONSSTIL	25
2.2 KUNSTNERISK ANSVAR OG TILLIT	28
3 IMPROVISASJON SOM MUSIKALSK FENOMEN	31
3.1 IMPROVISASJONENS VESEN	31
3.1.1 TO MUSIKKSYN: <i>MUSIKKEN SOM MIDDEL</i> ELLER <i>MUSIKKEN SOM MÅL I SEG SELV</i>	33
3.1.2 DEN MYSTISKE MUSIKKDISKURS	37
3.1.3 MUSIKKENS <i>EGENTLIGE</i> FORM ELLER ET <i>REPRODUSERT</i> GLANSBILDE?	39
3.1.4 KAN DEN LITURGISKE IMPROVISASJON VÆRE FRI?	42
3.1.5 IMPROVISASJON SOM MUSIKALSK RETORIKK	44
3.2 IMPROVISASJONENS VESEN – EN SLAGS DEFINISJON	46
3.2.1 IMPROVISASJON SOM EN <i>AVDEKKER</i> AV DET <i>UFORKLARLIGE</i>	47
3.2.2 EN MULIG TILNÆRMINGSMETODE	49

DEL II: LITURGISK MUSIKK – LOVGIVNING OG TENKNING	51
4 LITURGISK LOVGIVNING: I DAG OG I HISTORIEN	51
4.1 DAGENS LITURGISKE PRAKSIS OG LOVGIVNING	51
4.1.1 LITURGI: DEFINISJON OG ORGELIMPROVISASJONENS PLESS	51
4.1.2 DET ANDRE VATIKANKONSIL OG <i>SACROSANCTUM CONCILIUM</i>	53
4.2 HISTORISK BAKGRUNN: DEN KATOLSKE KIRKES LITURGISKE LOVGIVNINGER	57
4.2.1 ÅR 33-1904: FRA BEGYNNELSEN TIL PAVE PIUS X	58
4.2.2 PAVE PIUS X (1903-1914) OG DEN LITURGISKE BEVEGELSE	64
4.2.3 INSTRUMENTALMUSIKK OG ORGELIMPROVISASJON	67
5 TRE KATOLSKE TENKERE – EN PREST, EN PAVE EMERITUS OG EN MUNK	71
5.1 OLE MARTIN STAMNESTRØ – OM MÅLET Å AVSPEILE SKJØNNHETEN	72
5.2 LOGOS OG FORMEN	75
5.2.1 DEN <i>EGENTLIGE</i> OG <i>VESENTLIGE</i> LITURGISKE MUSIKK	78
5.2.2 RATZINGERS OG HARAMS KUNSTSYN	82
5.2.3 MUSIKKEN SOM <i>NOE ANNET</i>	89
POSTLUDIUM – ETIKK, FRIHET OG ANSVAR	91
LITTERATUR- OG KILDELISTE	97

I Innledning

Fullstendig perfekt!

Med sitt tusener på tusener store pipeorkester
som gjaller med trompeter, oboer, kornetter,
krumhorn og musetter ... med raske engelske horn og dype bjørnepiper,
myke sorduner og skarpe regaler.¹

Orgelet har i mange hundre år vært kristendommens viktigste instrument, og har fått en sentral rolle i de vestlige kirkenes liturgi. Spesielt har orgelet vært knyttet til akkompagnement og ledsagelse av menighetens eller korets liturgiske sang, men det har også fått egne rom hvor instrumentet får vist fram alle sine sider. Disse instrumentale delene i liturgien har både vært benyttet til å spille komponerte orgelverk og såkalte orgelimprovisasjoner. Særlig dette siste – orgelimprovisasjon – interesserte meg under min utdanning i kirkemusikk, og jeg fordypet meg i den. Denne disiplinen er bevart fra den tidlige barokken av, den er en helt sentral del av organistens utdanning og virke, og benyttes også ved konserter ved siden av de liturgiske sammenhenger.

At orgelimprovisasjon har vært viktig i organisters *konserterende* virke, har aldri slått meg som annet enn en selvfølge. Det er en spennende musikalsk praksis både for utøveren og publikum – man vet aldri hvordan det vil gå, om det blir interessant, kjedelig, dårlig eller bra. Samtidig kan improvisasjoner frambringe fantastiske musikalske øyeblikk med musikk man aldri har hørt før og som man ikke forventet. Dessuten er man i orgeltradisjonen stolte av å ha bevart improvisasjonstradisjonen, som i stor grad har forsvunnet fra andre instrumenters praksis.

Men at orgelimprovisasjon også benyttes i det *liturgiske* virke – det er for meg mindre åpenbart. For selv om improvisasjon har blitt en integrert del av organistenes musikalske praksis, har det vært bemerkelsesverdig lite refleksjon rundt dens liturgiske funksjon. Som liturgisk element kan improvisasjon ses på som en utfordring, og det er utvilsomt en del problematiske aspekter ved improvisasjonsfenomenet som synes å passe dårlig sammen med det man tenker er passende i en liturgisk sammenheng. Verdier som assosieres med improvisasjon, som individuell frihet, spontanitet, emosjonalitet og subjektivitet, står i et spenningsforhold til liturgisk tenkning, hvor en finner klare forskrifter og lovgivninger, og hvor det uttrykte ønske er et universelt, sakralt og *kontrollert* uttrykk av troen og det hellige.

Ikke desto mindre mener de aller fleste, både kirkemusikere og teologer, at orgelimprovisasjonen er en viktig og naturlig del av den liturgiske musikken. Men hvordan få improvisasjon til å passe inn i det liturgiske ønske om en musikk som er kontrollert i uttrykket, og som passer til Kirkens² ønske om en liturgisk musikk som er hellig, skjønn og universell?³ Disse tankene har blitt til nagende spørsmål som til stadighet dukket opp hos meg: Finnes det et universelt uttrykk for det hellige og sakrale, og hva er eventuelt dette uttrykket? Og hvis dette uttrykket finnes helt konkret, betyr det at man ikke kan søke musikalsk fornyelse og utvikling? Hvorfor er et kontrollert uttrykk

¹ Øyvind Rimbereid, *Orgelsjøen. Dikt* (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 2013), 13.

² Jeg bruker ordet Kirken med stor K som et alternativ til Den katolske kirke.

³ Disse tre ordene 'hellig', 'skjønn' og 'universell' vil jeg komme tilbake til, se 4.2.2.

så ønskelig – kan ikke også det spontane gi rikdom til liturgien? Når Kirken ønsker et slikt kontrollert uttrykk – er det ikke da et paradoks at orgelimprovisasjon er en naturlig del av den liturgiske praksisen?

I.i Tema og problemstilling

I denne masteroppgaven har jeg satt disse spørsmålene og dette paradokset helt på spissen, ved å gå til den tilsynelatende mest utfordrende formen for orgelimprovisasjon. Jeg ønsker helt spesifikt å diskutere modernistisk orgelimprovisasjon som element i katolsk liturgi. Under dette temaet ligger spørsmål rundt de forskjellige rollene organisten må kombinere i møtet mellom orgelimprovisasjonens estetiske tradisjon, den teologiske lovgivningen og tenkningen rundt den liturgiske musikken, og menighetens musikk- og liturgiforståelse, samt det kunstneriske, teologiske og kommunikative ansvaret som ligger på organistens skuldre i dette møtet.

Karin Johansson påpeker også dette dilemmaet i sin doktoravhandling når hun sier: «Still, the foremost task was adapting to, and complying with, church regulations about the function of music. In this context, combining individual musicianship and liturgical duty has not always been uncomplicated».⁴ Johanssons avhandling kan leses som en bekreftelse på at utfordringer relatert til organistrollen og improvisasjonspraksis er aktuelle, samtidig som de er uavklarte. I forbindelse med hovedtemaet synes jeg det derfor er nødvendig å presentere og analysere en del emner knyttet til særlig de to første rollene – den estetiske tradisjonen organisten er en del av og det teologiske aspektet ved orgelimprovisasjon som liturgisk musikk. Her blir dagens orgelimprovisasjonspraksis, orgelimprovisasjonens historie og improvisasjon som musikalsk fenomen sentralt.

I tillegg blir dagens liturgiske praksis, den liturgiske lovgivningen og dens historie, samt katolsk-liturgisk tenkning viktige faktorer. Gjennom presentasjon, analyse og diskusjon av disse to grunnleggende sidene ved liturgisk orgelimprovisasjon, vil man forhåpentligvis nærme seg et svar på hvordan man som organist kan forholde seg til sin tredje rolle – hvordan få orgelimprovisasjoner som liturgisk musikk til å kommunisere med menigheten, slik at de treffer menighetens forståelse av liturgisk musikk, og eventuelt hvordan videreutvikle menighetens ideer om hva liturgisk musikk kan være.

I.i.i Hva er modernistiske musikalske trekk i orgelimprovisasjon?

Ut i fra dette har jeg kommet fram til en hovedproblemstilling som lyder: Hvordan kan en orgelimprovisasjon med modernistiske musikalske trekk både forholde seg til sin estetiske tradisjon og til den katolske liturgiske tenkningen, og hvordan kan organisten kombinere rollene som kunstner, teolog og formidler?⁵

Det er viktig å starte med noen presiseringer for hvorfor jeg ønsker å diskutere akkurat modernistisk orgelimprovisasjon, hva jeg tenker på som modernistiske musikalske trekk, og hvorfor dette er å sette de nevnte spørsmål og det nevnte paradokset på spissen. Innenfor orgelimprovisasjon kan man i all hovedsak improvisere på to

⁴ Karin Johansson, *Organ Improvisation – Activity, Action and Rhetorical Practice* (Ph.d.-avhandling, Malmö Academy of Music, 2008), 8-9.

⁵ Med 'teolog' tenker jeg ikke at kirkemusikeren også skal studere teologi, men snarere på kirkemusikerens oppgave med å fortolke teologiske tekster og ritualer i musikk.

forskjellige måter: *forberedt* improvisasjon eller *fri* improvisasjon, eller idiomatisk og non-idiomatisk improvisasjon.⁶ Den forberedte improvisasjonen kan ofte være nærmest som en komposisjon å regne, da man her improviserer innenfor helt tydelige rammer. For eksempel kan man på forhånd ha planlagt ned i minste detalj hvilken stil, form og tonespråk man ønsker å benytte, samt hvor lang improvisasjonen skal være.

Sett med liturgiske briller er ikke de nevnte problemområdene så tydelige i den forberedte improvisasjonen, da det kontrollerte uttrykket er lettere å opprettholde. De mulige problemområdene blir derimot synligere i den frie improvisasjonen. Dette er improvisasjon som oppstår i øyeblikket, enten gjennom et valg om å ikke forberede en orgelimprovisasjon på forhånd, eller hvis organisten plutselig blir inspirert av noe den bestemte dagen og dropper det planlagte og gjøre noe uplanlagt. Den frie improvisasjonen kan lettere la seg farge av utøverens egne følelser akkurat der og da. Imidlertid er ikke *fri* et begrep som passer i særlig stor grad om improvisasjon, og i særdeleshet liturgisk orgelimprovisasjon. For improvisasjon er kanskje aldri helt fri – selv i den såkalte frie improvisasjonen bruker utøveren ofte byggeklosser man allerede har i sin musikalske verktøykasse.⁷ Jeg vil derfor bruke begrepet *øyeblikksimprovisasjon* om den improvisasjonen som ikke er forberedt på forhånd, men som oppstår i et øyeblikk av inspirasjon.

Nettopp i denne øyeblikksimprovisasjonen ligger det også en temmelig ”moderne” improvisasjonstilnærming, som ligger nær improvisasjonen i dagens kunstmusikk. Her blir inspirasjonen og musikken to autonome størrelser som organisten lar seg fange av, og hvor usikkerheten for hva som vil skapes er større enn i den forberedte improvisasjonen. Derfor er denne typen improvisasjon mest interessant for denne oppgavens problemstilling.

Samtidig er det ikke bare øyeblikksimprovisasjon jeg tenker på som modernistiske musikalske trekk, men også kunstmusikkens nye uttrykksformer – nye former, rytmer, tonaliteter, og så videre. Her ligger en annen av mine motivasjoner for denne oppgaven. Jeg har alltid interessert meg for nyere musikk for orgelet, nye samspillskonstellasjoner med orgel og modernistiske musikalske trekk brukt i orgelimprovisasjon. Under min utdanning i kirkemusikk og orgelspill ville jeg heller spille Messiaen enn Bach, for å bruke et litt enkelt bilde.⁸ I møte med orgelimprovisasjonen og dens muligheter fant jeg et område der mye av det mer ”moderne” musikalske språket kunne benyttes. I tillegg vil man gjennom å benytte seg av for eksempel et modernistisk tonespråk utfordre både Kirkens og menighetens forståelse av hva sakral musikk kan være, og man vil utfordre nettopp spørsmålet om det finnes et universelt sakralt uttrykk, og om dette eventuelle uttrykket fremdeles er der hvis man benytter modernistiske musikalske trekk. Om organisten har denne muligheten til å benytte seg av hele fargepaletten, så er spørsmålet videre om man skal benytte seg av alle fargene ved enhver anledning.

⁶ Derek Bailey, innledning til *Improvisation: Its Nature and Practice in Music* (London: The British Library National Sound Archive, 1992), xi-xii. I denne oppgaven bruker jeg altså idiomatisk eller non-idiomatisk slik Bailey bruker, hvor han benytter det som et språkvitenskapelig begrep. Altså ikke i den helt vanlige musikkvitenskapelige betydning, f.eks. i betydningen idiomatisk komposisjon.

⁷ Dette vil jeg komme tilbake til, se 1.1.1 og 3.1.4.

⁸ En kan vel egentlig ikke si at Messiaen er en fryktelig moderne samtidskomponist, all den tid det meste av hans musikalske språk ble utviklet for nærmere 60 år siden. Allikevel er den messianske stilen regnet som et relativt nytt uttrykk innenfor kirkemusikkens verden, men det sier kanskje mer om den litt konservative kirkemusikktradisjonen enn det gjør om samtidsmusikken.

Velger en organist å øyeblikksimprovisere med modernistiske musikalske trekk, og å la seg virkelig fange av den øyeblikkelige inspirasjonen, vil han/hun sannsynligvis føle at han/hun opprettholder sin musikalske og kunstneriske integritet. Det er viktig for integriteten at organisten føler seg fri til å både kunne følge sitt fagfelts utvikling og benytte dets nye elementer. Som Bjørn Kruse sier:

Gjennom improvisasjon ligger muligheten der til å bli kjent med seg selv og sitt intuitive vesen, og en slik subjektiv bevissthet gir innsikt og visdom som uten tvil vil berike den kunstneriske virksomheten for øvrig. Jeg tror ingenting er så lærerikt for en kunstner som å kunne betrakte sitt eget spontane uttrykk, slik det oppstår i improvisasjon.⁹

Samtidig er faren stor for at man kun tenker ut i fra musikkens premisser. Da glemmer man at musikken i liturgien alltid er *sekundær*, i følge liturgisk lovgivning og tenkning. Man risikerer å miste kontakten med menighetens liturgiske forståelse. Det finnes ”stygge” eksempler på organister som har trumfet igjennom sin versjon av hva kvalitet er og dermed tråkket på både prester og menighetens musikkforståelse.¹⁰

Muligheten til å improvisere ”fritt” ligger der, gjennom de mulighetene kirkemusikeren faktisk har til å improvisere. Det er der det interessante å diskutere ligger – skal man benytte seg av denne muligheten, og i såfall i hvor stor grad? Det kan av og til føles litt vanskelig, og kanskje heller ikke riktig, å skulle utfordre den generelle konsensus av hva liturgisk musikk bør være gjennom stadige musikalske krumspring. Spørsmålet er hele tiden hvor den usynlige grensen går for hva som er *innenfor* og hva som er for langt *utenfor* rammene, og hvor stor tillit menighet og Kirken gir organisten i valg av liturgisk musikk.

Som profesjonell musiker har man ofte et uttalt ønske om å skape et genuint kunstnerisk uttrykk. Som organist ved både katolske og protestantiske messer, har jeg selv følt på en slags ”identiteskrise”, i skvis mellom menighetens forståelse og forventninger til den liturgiske musikken på den ene siden, normene satt av den liturgiske tradisjonen på den andre, og på den tredje siden, min integritet som musiker. Nettopp her ligger utfordringene i de forskjellige rollene organisten er forventet å skulle takle.

Johansson uttrykker en lignende erfaring slik:

In theory, it has been possible to make a living from being a concert organist, but the practice of playing organ music has never been possible to separate from the church as a building. [...] As individual musicians, however, organists are connected not only to liturgical playing or to concerts in the church, but also to secular musical contexts.¹¹

Karin Johansson og Solveig Christensen tar begge opp denne problematikken i sine avhandlinger, som derfor blir sentrale for denne oppgaven.¹² Særlig er det diskusjonene

⁹ Bjørn Kruse, *Den tenkende kunstner. Komposisjon og dramaturgi som prosess og metode* (Oslo: Unipub, 2011), 54.

¹⁰ ”Kirkemusikk på helsa løs”, *Aftenposten*, lesedato 13. februar 2015,

<http://tux1.aftenposten.no/nyheter/iriks/oslo/d126137.htm>. Dette er et eksempel fra saken som preget Sagene kirke ved årtusenskiftet, som treffer rett inn i denne problematikken.

¹¹ Johansson, *Organ Improvisation*, 9.

¹² Johansson, *Organ Improvisation* og Solveig Christensen, *Kirkemusiker – kall og profesjon. Om nyutdannede kirkemusikeres profesjonelle livsbetingelser* (Ph.d.-avhandling, Norges musikkhøgskole, 2013).

rundt de forskjellige musikkens syn, musikkdiskurser og kallsforståelser som råder i kirkemusikervirke, som blir interessant for oppgavens rollediskusjon.

I.i.ii Orgelimprovisasjon i katolsk versus protestantisk liturgi

Jeg har valgt å se på modernistisk orgelimprovisasjon som et element i *katolsk* liturgi. Dette har flere grunner. For det første spiller min personlige tilhørighet inn. Som katolikk har jeg større kunnskap, erfaring og personlig interesse av å holde meg innenfor katolsk liturgi. For det andre står orgelimprovisasjonstradisjonen særlig sterkt i den katolske delen av Europa. Frankrike er det landet som tydeligst har holdt på sin orgelimprovisasjonskunst, og er også kanskje det viktigste orgelimprovisasjonslandet i dag og for vår improvisasjonstradisjon. Imidlertid har orgeltradisjonen historisk sett stått sterkere i de protestantiske kirkene, og orgelimprovisasjonen har derfor en minst like sterk tilhørighet til en protestantisk musikktradisjon. Skillelinjene mellom katolsk og protestantisk orgeltradisjon er temmelig utydelige, og egentlig snakker man om kun én orgeltradisjon. Derfor kommer jeg til å forholde meg til både katolsk og protestantisk musikk når jeg studerer den modernistisk orgelimprovisasjonen, men satt inn i en katolsk liturgisk sammenheng.

Jeg er dessuten selv organist og kantor i St. Johannes Apostel og Evangelist menighet, en katolsk menighet i Oslo katolske bispedømme som holder til i Bredtvet kirke i Oslo. Der får jeg ukentlig kjenne oppgavens spørsmål og problemstilling på kroppen.

I tillegg er Den katolske kirke tydeligere i hva de liturgiske lovgivningene er enn de protestantiske kirkene, da lovverket fra Den katolske kirke sentralt gjelder for alle katolske kirker over hele verden, i motsetning til de protestantiske kirkene som er styrt nasjonalt, og av og til også lokalt i hvert land. De liturgiske bestemmelsene er derfor ikke like enhetlige i de protestantiske kirkene som de er i Den katolske kirke. Den katolske kirke har dessuten ofte blitt sett på som relativt konservativ på flere områder, også innenfor liturgisk utvikling, og den blir derfor ekstra interessant som utgangspunkt for en diskusjon om modernistisk orgelimprovisasjon.

Jeg vil dessuten først og fremst se på orgelimprovisasjon innenfor messeliturgien i Den katolske messen. Det er i messefeiringen det i størst grad benyttes orgel, og det er her det er flest muligheter for instrumentalmusikk. I tillegg er messen den vanligste og viktigste liturgiformen i Den katolske kirke.¹³

I.ii Oppgavens disposisjon

Jeg har delt denne oppgaven i to hoveddeler: del I er en presentasjon og analyse av orgelimprovisasjon, blant annet med en gjennomgang av den historiske bakgrunnen og improvisasjon som musikalsk fenomen; del II er en gjennomgang av lovgivning og tenkning om den liturgiske musikken, med vekt på lovgivning og tenkning som spiller inn på hva slags praksistradisjon organister opplever i dag. Underveis vil jeg diskutere det vi ser på opp mot det vi har sett, slik at diskusjonen foregår fortløpende.

¹³ "Liturgi", Den katolske kirke, lesedato 17. februar 2015, <http://www.katolsk.no/praksis/kirkearet/liturgi>.

L.iii.i Del I: Orgelimprovisasjon – historie og praksis

Hva er egentlig orgelimprovisasjon i motsetning til improvisasjon på andre instrumenter og i andre sjangere enn kirkemusikk? I hvilken tradisjonslinje står dagens orgel-improvisasjon? Finnes det miljøer der orgelimprovisasjonen står særlig sterkt? Og hvordan ser musikktenkningen på improvisasjonsfenomenet?

Del I starter med en innføring i hva orgelimprovisasjon egentlig er, da dette for mange er uklart. Det finnes dessverre ikke så altfor mye teori om orgelimprovisasjon. Det meste av teorien på feltet er i form av lærebøker med improvisasjonsøvelser. Men noen har i senere tid skrevet om orgelimprovisasjonens vesen. En av dem er Karin Johansson, som i doktoravhandlingen *Organ Improvisation – Activity, Action and Rhetorical Practice* (2008) diskuterer orgelimprovisasjonen utover det rent tekniske. Ellers vil jeg her stort sett lene meg på hvordan orgelimprovisasjon oppfattes av organister, og hvordan utdanningsinstitusjoner definerer det. Jeg ser derfor på hva Norges musikkhøgskole i sin kirkemusikkutdanning definerer som orgelimprovisasjon, og jeg bruker egen erfaring i møtet med utdanning i orgelimprovisasjon og med utøvere innenfor improvisasjonsfeltet. Orgelimprovisasjon er et temmelig vidt felt, og man finner mange variasjoner i tilnærmingen. Dette vil bli presentert her, slik at det blir helt tydelig hva denne oppgavens definisjon av orgelimprovisasjon er. Dette spinner videre på det som står ovenfor om hva jeg mener med modernistisk orgelimprovisasjon.

Deretter vil jeg presentere en orgel- og improvisasjonstradisjon jeg har valgt å kalle Den franske orgeltradisjon. Denne tradisjonslinjen startet med orgelbyggeren Artistide Cavallé-Coll og komponisten Cécile Franck, og jeg følger denne linjen fram til Olivier Messiaen, som jeg mener står for en ny vending i tenkningen rundt orgelmusikk generelt og liturgisk musikk spesielt. Personene som blir presentert her var omtrent alle sammen organister ved viktige kirker i Paris, komponister av mange sentrale verk i orgellitteraturen og professorer i stillinger ved konservatoriet i Paris. De hadde derfor stor påvirkning på hvordan man tenkte om orgelet i Frankrike, og også i hele Europa. Denne tradisjonen er særlig viktig i orgelimprovisasjonen da den utviklet orgelmusikken og orgelet som instrument i særlig stor grad, og dermed også mulighetene for improvisasjonen. I tillegg er de franske organistene spesielt kjent for sin improvisasjonskultur, og den er en svært viktig del av deres virke i liturgien og i konsertvirksomhet, både da og i dag. I tillegg er mange av dagens orgelimprovisatorer sterkt inspirert av den franske orgelimprovisasjonskulturen.

Jeg har også valgt Frankrikes orgeltradisjonen som utgangspunkt da det særlig er ett konkret eksempel på en improvisasjonspraksis som er spesielt interessant for oppgaven. I Notre-Dame de Paris finner man en helt særegen improvisasjonskultur som vekket min interesse. Denne interessen var så sterk at jeg dro jeg til Paris og intervjuet Olivier Latry. Det finnes ikke mange intervju av Latry der han snakker om koblingen mellom improvisasjonskulturen i Notre-Dame og Frankrike generelt, og derfor hadde jeg her en mulighet for å skape min egen originale kilde. Gjennom dette intervjuet, føler jeg altså at jeg har fått en slik kilde, og dette er kanskje oppgavens mest sentrale del.

Som én av tre organister i Notre-Dame, samtidig som han er en viderefører av Den franske orgeltradisjon gjennom sitt professoriat ved Konservatoriet i Paris, er Latry selvfølgelig svært påvirket av Den franske orgeltradisjon, både gjennom sin utdanning og gjennom sitt virke. Samtidig er han en markant person i videreføringen av den generelle orgeltradisjonen, og han regnes som en av de største av våre nålevende organister og er spesielt kjent som en utmerket improvisator. Dennes praksisen og

Latrys tenkning om liturgisk musikk og improvisasjon vil bli presentert her, og blir også viktig som kilde til de mulige svarene på oppgavens problemstilling.

Videre vil jeg presentere og diskutere improvisasjon som musikalsk fenomen. Her diskuterer jeg to musikkdiskurser som blant annet Karin Johansson og Solveig Christensen har presentert i møtet med organistrollen, og jeg vil også bidra med et supplerende forslag når det gjelder musikkdiskurser i denne sammenhengen. Samtidig blir Derek Baileys bok *Improvisation: Its Nature and Practice in Music* (1980) og Andrew Cyprian Loves bok *Musical Improvisation, Heidegger and the Liturgy: A Journey to the Heart of Hope* (2003) sentrale.

Derek Bailey (1930-2005) var en engelsk gitarist innenfor den eksperimentelle jazz- og improvisasjonsmusikken, og var en ledende skikkelse i den tidlige begynnelsen til friimprovisasjonen. I boken hans ønsker han å vise hvordan improvisasjonsutøvere i forskjellige sjangere ser på improvisasjonsfenomenet.¹⁴ Samtidig presenteres noen av Baileys egne tanker om emner som publikums påvirkning, om improvisasjonen er fri og improvisasjonens grenser.

Andrew Cyprian Love er en irsk benediktinermunk, teolog, musikkviter og organist. Han blir derfor bindeleddet mellom oppgavens del I og del II, da han står med et ben innenfor begge leire. Spesielt har han interessert og fordypet seg i orgelimprovisasjon og tenkning rundt improvisasjonsfenomenet, og dets mulige dialogmuligheter med teologien.¹⁵

I.ii.ii Del II: Liturgisk musikk – lovgivning og tenkning

I del II vil den teologiske delen av organistens liturgiske virke bli presentert. Som den viktigste musikeren i de liturgiske handlinger, har organisten et stort ansvar for hva som blir framført av liturgisk musikk. Men hva er egentlig de liturgiske bestemmelsene som gjelder? Og hva sier de om musikken? Sier de noe spesielt om instrumentalmusikken, og dermed også orgelimprovisasjon? Og hva sier katolske tenkere om musikken og dens liturgiske vesen?

Jeg vil her starte med å legge fram i korte trekk den liturgiske praksisen i dag innenfor den gjeldende liturgiske lovgivningen. Videre vil jeg se historisk på hvor dagens liturgiske bestemmelser har sitt utgangspunkt, gjennom en historisk presentasjon av liturgiske lovgivninger. Sentrale kilder vil være de kirkelige dokumentene fra Kirken. Omtrent samtlige av dokumentene vedrørende kirkemusikk fra pavene og konsilene er oversatt til engelsk og presentert i samlingen *Papal Legislation on Sacred Music, 95 A.D. to 1977 A.D.* (2005) av Robert F. Hayburn, som er den eneste av sitt slag. Denne samlingen er derfor en viktig kilde. Supplerende kilder på dette materialet har jeg funnet på Den norske katolske kirkes offisielle hjemmesider. I tillegg benytter jeg Ole Martin Stamnestrøs liturgihistoriske doktoravhandling med tittelen *The Liturgical Reforms of the Second Vatican Council Considered in the Light of the Preceding Liturgical Movement* (2008). Her viser Stamnestrø hva som i særlig stor grad har vært inspirasjon for Det andre Vatikankonsil og dagens liturgiske bestemmelser. Stamnestrø er sentral i

¹⁴ Bailey, innledning til *Improvisation*, ix.

¹⁵ "Cyprian Love", Mary Immaculate College, University of Limerick, lesedato 20. april 2015, <http://www.mic.ul.ie/academicdepts/theology/Pages/cyprianlove.aspx>.

det norsk-katolske miljøet, da han er prest i den katolske kirke i Ålesund, og deltar i ordskiftet gjennom debatter og forelesninger.

Deretter vil jeg presentere og diskutere tenkningen til to sentrale katolske tenkere:

Først Joseph Ratzingers¹⁶ tanker om liturgiens vesen og den liturgiske musikken og kunsten, som han særlig presenterer i sin bok *Liturgiens ånd* (2001). Han var selv tilstede under Det annet Vatikankonsil, og forsto dermed hvordan konsildekretet om liturgien virkelig var ment fra konsilets side.

Den andre katolske tenkeren er Arnfinn Haram (1948-2012), som gjennom sitt essay "Sursum Corda. Om musikkens liturgiske karakter" presenterer sine tanker om den liturgiske musikken. Dominikanermunken Haram var en helt sentral figur i det offentlige ordskiftet, både innad i Den norske katolske kirke, og utad i norske medier.

Oppgaven rundes av med en kort oppsummeringsdel kalt "Postludium". I Postludiumdelen tar jeg inn en ny teoretiker, Jacques Maritain. Selv om dette er lovlig sent med en ny teori, så gjør jeg dette helt bevisst. Hans tanker om forholdet mellom kunst og moral som han diskuterer i boken *Kunstnerens ansvar*, blir ikke sentralt før i konklusjonsdelen, og det er også gjort for å bevare spenningen i historien denne oppgaven forsøker å fortelle, så å si.

¹⁶ Joseph Ratzinger er pave emeritus Benedikt XVI, men skrev *Liturgiens ånd* før han ble valgt som pave, mens han fremdeles var kardinal Ratzinger.

Del I: Orgelimprovisasjon – historie og praksis

1 Hva er orgelimprovisasjon?

1.1 Fra ”komposisjon” til ”improvisasjon”

Orgelimprovisasjon er en musikalsk disiplin som for mange er temmelig ukjent. Denne delen vil derfor starte med en presentasjon av hvordan organister improviserer, ikke minst siden denne praksisen vanligvis skiller seg både fra samtidsmusikken og den moderne jazzens improvisasjonsstil, samt populærmusikkens improvisasjon.

Orgelimprovisasjonen i den formen som dagens tradisjon bygger på oppsto i den tidlige barokken. Selv om improvisasjon var en viktig del allerede i utformingen og i den tidlige framføringspraksisen av den gregorianske sangen og den tidlige polyfonien, er det spesielt i barokken at improvisasjonen blir særlig sentral, først og fremst som improvisert akkompagnement over en generalbasslinje.¹⁷

I barokkmusikken for orgel er generelt skillet mellom improvisasjon og komposisjon ikke så stort, og mange orgelverk av for eksempel Dietrich Buxtehude og Johann Sebastian Bach er tydelig inspirert av improvisatoriske elementer og inneholder også muligheter for utøveren til å improvisere – ved ornamentering, for eksempel. Dessuten er mange av orgelstykkene skrevet med en improvisatorisk tilnærming – blant annet i formene introduksjon, preludium, toccata og fantasi.¹⁸

Allikevel er det framveksten av frie improvisasjoner, i betydningen selvstendige stykker som er løst fra en bestemt cantus firmus-melodi og sangledelse, som er hovedgrunnen til at denne epoken er utgangspunktet for dagens orgelimprovisasjon. Det var også i denne epoken den rent instrumentale musikken først ble tatt i bruk i kirkene.¹⁹

Fra denne tidlige begynnelse har orgelimprovisasjonen utviklet seg – i takt med musikkhistoriens stilsifter – til dagens orgelimprovisasjon. Selv om improvisasjon gjennom 1800-tallet omtrent ble borte hos andre instrumentalister og i kunstmusikken, har den fått en stor plass i organistenes utdanning og virke, både innen konsertvirksomhet og spesielt innenfor liturgiens former.²⁰ Når så improvisasjonen overlevde i orgelpraksisen, grunnes dette hovedsaklig i orgelimprovisasjonens praktiske element, i betydningen hensiktsmessig – det har vært og er en meget effektiv metode til bruk i liturgien. Samtidig har også det faktum at instrumentene ser og høres forskjellig ut fra

¹⁷ Bailey, *Improvisation*, 19 og 22.

¹⁸ Ove Kristian Sundberg, *Bach. Hans liv – hans verk – hans verden* (Oslo: Kolofon Forlag, 2014), 53-54. Dette er også et fenomen i mye av den senere orgelmusikken, for eksempel i verk av komponister fra Den franske orgeltradisjon, se 1.2.2 og 1.2.4.

¹⁹ Bailey, *Improvisation*, 29. Dette gjaldt i barokken først og fremst i de protestantiske kirkene, men disse formene er senere blitt viktige former for hele orgelimprovisasjonstradisjonen, også for katolske orgelimprovisatorer.

²⁰ Ibid.

sted til sted, og at derfor ikke all orgelmusikk passer til alle instrumenter, samt at mange instrumenter gir gode muligheter for improvisasjon gjennom sine flerfoldige muligheter for raske skifter av klangfarge og dynamikk, sannsynligvis også vært en viktig grunn for orgelimprovisasjonens overlevelse.²¹

Dessuten er det viktig å huske at orgelets og orgelmusikkens utvikling ikke kommer unna det faktum at den er svært preget av den kristne musikktenkningen, all den tid orgelets viktigste plass er i kirkene. Derfor er det helt essensielt å forstå orgelet ut i fra dets liturgiske kontekst.²² Dette gjelder selvsagt også orgelimprovisasjonen, hvor mange av improvisasjonsformene har et liturgisk utgangspunkt. Orgelimprovisasjonen har utviklet seg først og fremst i samsvar med den liturgiske utviklingen, og ikke i like stor grad med kunstmusikkens utvikling. På samme tid har orgelimprovisasjonen vært svært sentral i utviklingen av orgelmusikken generelt.²³ Denne liturgiske tilknytningen er med på å skille orgelimprovisasjonen fra improvisasjonstradisjonen i kunstmusikken – den har på en måte fått utvikle seg i fred innenfor kirkerommets vegger.

Ikke desto mindre er det tydelig at organistene og kirkemusikerne selv har hatt kontakt med omverdenen. Mange av de ledende organistene opp i gjennom tidene har også vært sentrale komponister,²⁴ flere av dem har vært lærere ved sentrale musikkonservatorier og derfor stått midt i deres samtids musikalske utvikling,²⁵ og andre igjen har tatt del i det sekulære konsertlivet ved siden av sitt virke som organist, ofte som dirigent, pianist eller cembalist. Derfor er det ingen tvil om at organistene har hatt tilgang til den generelle musikalske utvikling, og at de sakte men sikkert har tatt i bruk noen av utviklingens nye elementer i kirkemusikkkomposisjoner også.

Karin Johansson mener at orgelmusikken, og derfor også orgelimprovisasjonen, tok et avgjørende utviklingssprang gjennom den konserterende virksomheten som ble viktig for organistene etter reformasjonen på 1500-tallet. Dette da orgelet ble bannlyst fra liturgien i noen av de reformerte og kalvinistiske kirkemiljøene, for eksempel i Nederland. Etter hvert begynte slike konserter å tiltrekke seg store publikumsmengder, og organistene begynte også å spille sekulær musikk på disse konsertene. Dette ble selvfølgelig en utfordring for kirkesamfunnene, men desto viktigere for utviklingen av orgelet og orgelmusikken, som disse konsertene kan sies å ha vært av uvurderlig betydning for.²⁶ Og selv om dette først og fremst var en protestantisk problematikk, så ble det etter hvert også vanlig med orgelkonserter i de katolske kirkene.

I slike konsertsammenhenger har det vært, og er det, en normal praksis at organisten blir gitt et tema å improvisere over. Dette beskriver Derek Bailey som en demonstrasjon i ferdigheter i spontan improvisasjon innenfor bestemte komposisjonsformer, hvor organisten improviserer over det gitte temaet i en rekke av musikalske forkledninger. Her er ofte en gitt forberedelsestid med i bildet.²⁷

²¹ Johansson, *Organ Improvisation*, 7.

²² *Ibid.*

²³ Bailey, *Improvisation*, 29.

²⁴ For eksempel Henry Purcell, Johann Sebastian Bach, Anton Bruckner, Camille Saint-Saëns og Olivier Messiaen, for å nevne noen.

²⁵ For eksempel alle organistene og komponistene i Den franske orgeltradisjon og deres tilknytning til konservatoriet i Paris.

²⁶ Johansson, *Organ Improvisation*, 9.

²⁷ Bailey, *Improvisation*, 34-35.

Karin Johansson beskriver videre orgelimprovisasjonen som et håndverk som lener seg på kunnskap om tonalitet og komposisjonsformer.²⁸ Orgelimprovisasjonen har altså historisk vært en øvelse i øyeblikkskomposisjon, og har lent seg på allerede eksisterende former og stiler, i stedet for å utvikle nye selv. Dette skiller orgelimprovisasjonen fra den improvisasjonstenkningen man finner i samtidsmusikkens holdning til improvisasjon, der nye uttrykk søkes. Johansson påpeker her at det kreative i form av det innovative historisk sett ikke har vært særlig tilstede i organistvirket.²⁹

Samtidig som denne holdningen også preger mange av dagens orgelimprovisatorer, så har det innovative også blitt søkt i større grad hos flere ledende improvisatorer, for eksempel den innflytelsesrike franske organisten Olivier Latry.³⁰ Dette har mye å si for den liturgiske musikken som slike improvisatorer produserer. Flere etablerer en improvisasjonsholdning som ligger tettere opp mot friimprovisasjon, i betydningen uforberedt øyeblikksimprovisasjon, der man ikke søker å improvisere gjennom håndverksmessige teknikker, men snarere søker å følge den øyeblikkelige inspirasjonen. Selv om slike improvisasjoner også til en viss grad er forberedt, gjennom øving og planlegging mentalt, så inneholder disse en større fargepalett av musikalske elementer enn det den klassiske stilorgelimprovisasjonen gjør.

Allikevel er Johanssons poeng om lite innovativitet i organistvirket historisk en presis formulering. I dette kan man benytte seg av to begreper for improvisasjon som Derek Bailey arbeider med: den idiomatiske og den non-idiomatiske. Der den idiomatiske improvisasjonen forholder seg til stilistiske normer og regler, er den non-idiomatiske improvisasjonen såkalt friimprovisasjon, som også kan være svært stilisert, men som vanligvis ikke er bundet til å representere en idiomatisk identitet, altså noe som forholder seg genuint til en språkform.³¹ En kan derfor si at den klassiske og historiske orgelimprovisasjon i så måte har vært mest idiomatisk improvisasjon, mens man i dag kan ane en dreining mot en non-idiomatisk improvisasjonsform – fra ”komposisjon” til ”improvisasjon”.

Det er viktig å presisere at dette er en anelse, for som nevnt står den idiomatiske improvisasjonen fremdeles sterkt i orgeltradisjonen. Men et klart skille er heller ikke helt i overensstemmelse med dagens improvisasjonstradisjon, som i praksis er en god blanding av det idiomatiske og det non-idiomatiske. Man kan i tillegg finne denne blandingen også innenfor én enkelt improvisasjon. Dette er en presisering som mange samtidsmusikere innenfor friimprovisasjonsfeltet gjør.³² Samtidig er det hos noen improvisatorer tydeligere non-idiomatiske trekk i deres konserterende improvisasjoner enn i deres liturgiske improvisasjoner.

For å gå nærmere inn i de konkrete praksisundersøkelser, vil det være nødvendig å ta et skritt tilbake og se mer prinsipielt på hva som skiller den tradisjonelle, idiomatiske, forberedte improvisasjonen fra den improvisasjonen som denne oppgaven ønsker å

²⁸ Johansson, *Organ Improvisation*, 14.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ I Norge kan man også nevne Nils Henrik Asheim (<http://www.nilshenrikasheim.no/organ>) som et eksempel på en slik innovativ improvisator. Olivier Latry kommer vi tilbake til, se kapittel 2.

³¹ Bailey, innledning til *Improvisation*, xi-xii.

³² For eksempel senest ved Kim Myhr i hans masteravhandling *Mot en egalitær musikkform – frigjøringsprosesser i improvisasjonsmusikken* (2014).

diskutere, nemlig den frie, non-idiomatiske øyeblikksimprovisasjonen med modernistiske stiltrekk.

1.1.1 Tradisjonell versus modernistisk improvisasjonsstil

I den klassiske orgelimprovisasjonen er stilimprovisasjon en viktig del av undervisningen og utøvingen. For eksempel er det første man lærer i orgelimprovisasjon ved en utdanningsinstitusjon som Norges musikkhøgskole, å improvisere i gamle stiler og former. Dette kan for eksempel være koralintonasjoner og -forspill, ostinater, partitaer, frie orgelstykker som pre- og postludium i barokkstil, eller firestemmig harmonisering av koralmelodier.³³ Dette faller innenfor den forberedte, idiomatiske improvisasjonen.

Improvisasjon i en slik innpakning tar ofte utgangspunkt i salmemelodier, melodier fra messeleddene (i katolsk sammenheng er dette som regel gregorianske melodier) eller over spesifikke musikalske former og tonaliteter. Denne type improvisasjon er svært nyttig i praksissituasjoner i liturgien, særlig ved forspill, etterspill og pre- eller postludiumer av alle slag.

Senere i kirkemusikkstudiet ved Norges musikkhøgskole kan man velge fordypning i orgelimprovisasjon der det legges større vekt på musikken fra det 20. århundre og utvikling av eget tonespråk.³⁴ Og her ligger tankegangen tettere opp mot å skape et moderne og selvstendig musikalsk uttrykk.

Den moderne improvisasjonsstilen kjennetegnes av en friere holdning til regler og tradisjoner, noe som gjør spenningen mellom improvisasjon som estetisk uttrykk og liturgisk element enda mer prekær. Mange organister utforsker muligheten for friere improvisasjon, og tar i bruk flere av stilartene som har preget musikken i det tjuende og tjuetførste århundre. I tillegg har orgelimprovisasjonen tatt opp i seg en postmodernistisk holdning. Her settes nye tonale verdener inn i gamle former, og motsatt.³⁵ Derfor kan det i modernistisk orgelimprovisasjon være en blanding mellom fastlagte rammer og frihet, der rammene for eksempel kan være en gammel form, og friheten kan være det tonale språket man velger å putte inn i denne formen. Nettopp her ligger poenget med at orgelimprovisasjoner kan være både idiomatiske og non-idiomatiske, både forberedt på forhånd og øyeblikksorientert.

En annen tilnærming til frihetsbegrepet innenfor improvisasjonsmusikken, som også kan benyttes innenfor modernistisk orgelimprovisasjon, finnes hos Gary Peters: I boken *The Philosophy of Improvisation* diskuterer Peters hvor friheten i en friimprovisasjon egentlig ligger – om den er der *i* øyeblikket eller om den er der *før* selve øyeblikket.

³³ "ORGIMP10 Orgelimprovisasjon I", Norges musikkhøgskole, lesedato 17. februar 2015, http://nmh.no/studenter/studiene/studiehandboker/startkull_2013/emner/bachelornivaemner/orgimp10-orgelimprovisasjon-i og "ORGIMP20 Orgelimprovisasjon II", Norges musikkhøgskole, lesedato 17. februar 2015, http://nmh.no/studenter/studiene/studiehandboker/startkull_2013/emner/bachelornivaemner/orgimp20-orgelimprovisasjon-ii.

³⁴ "ORGIMP23 Orgelimprovisasjon valgemenne", Norges musikkhøgskole, lesedato 17. februar 2015, http://nmh.no/studenter/studiene/studiehandboker/startkull_2014/emner/valgemenner/utovende-emner/orgimp23-orgelimprovisasjon-valgemenne.

³⁵ Erling E. Gulbrandsen, "8: Kunstmusikk etter 1945", i *Vestens musikkhistorie. Fra 1600 til vår tid*, red. Erlend Hovland (Oslo: Cappelen Damm Akademisk, 2012), 304-305. 'Postmodernisme': i betydningen postmodernisme som musikkhistorisk sjanger, der stilblanding er et sentralt element.

Peters ser på friheten som starten snarere enn slutten i kunstverket, og dette er det som kobler friheten med opprinnelsen av kunstverket. Disse to, frihet og opprinnelse, er de to veiene man bør tilnærme seg friimprovisasjon, sier han.³⁶

I en slik tankegang blir improvisasjonens mål å ta med seg friheten som er der *før* improvisasjonen starter *inn* i selve improvisasjonen. Denne improvisasjonstilnærmingen ønsker ikke å gå inn i gamle strukturer og stiler, man ønsker ikke å reproducere noe. Dette synspunktet passer til den øyeblikksorienterte orgelimprovisasjonen. Samtidig kan heller ikke denne frihetstankegangen tas fullt opp i orgelimprovisasjonen innenfor rammene av den liturgiske musikken, der målet er forløsningen, eller "frelsen" i den teologiske språkdrakten, og ikke *bevegelsen mot* forløsningen.³⁷

Imidlertid må Peters moderering av Baileys litt bastante inndeling i idiomatisk og non-idiomtisk improvisasjon, ønskes velkommen i tenkningen rundt orgelimprovisasjon. Peters presiserer at friimprovisasjonen egentlig har en tragisk oppgave i å bevare friheten i begynnelsen at verket. Særlig når en tenker verket som et ferdig verk med en slutt.³⁸ Denne presiseringen passer bedre i den nevnte blandingen i orgelimprovisasjonen mellom det idiomatiske og det non-idiomatiske.

I det foregående er vi inne på diskusjonen om friimprovisasjon egentlig er fri, eller om også den er innenfor en del fastlagte rammer og rammebetingelser, normer og forventninger, og hvordan frihet i så måte egentlig kan defineres i improvisasjons-tradisjonen. Dette er en stor diskusjon som Peters går nærmere inn på i sin nevnte bok, og som også har blitt diskutert av improvisasjonsutøvere i Norge, blant annet Lisa Dillan (2004) og Kim Myhr (2014).³⁹

Denne diskusjonen er dessverre for stor og egentlig utenfor denne oppgavens område til at man kan gå i dybden på den. Men samtidig tas denne problematikken opp gjennom fokuset på modernistisk orgelimprovisasjon i det som ble definert som *øyeblikksimprovisasjon*. I den modernistiske orgelimprovisasjonen er det som nevnt denne blandingen mellom det forberedte og det frie, det idiomatiske og det non-idiomatiske, som er gjeldende – eller Peters' "tragiske" frihetsdefinisjon, hvor friheten kun er der i starten av en improvisasjon.

Denne blandingen finner man også igjen i samtidsmusikkens improvisasjonsform, og improvisasjonene kan muligens også her kalles for *øyeblikksimprovisasjoner*. Friheten kan ikke være absolutt i noen form for improvisasjon, man kommer alltid med en verktøykasse der man plukker fra tidligere musikalsk produksjon, enten fra egen eller andres; samt ens tekniske verktøy, både utøvertekniske begrensninger og instrumentbegrensninger spiller inn. Men man kan møte uforberedt i betydningen uten en plan, man går dit improvisasjonen fører. Man tar inn øyeblikket, og i starten er man fri, men med en gang man er i gang er bare øyeblikket igjen – friheten er borte. Når man

³⁶ Gary Peters, *The Philosophy of Improvisation* (Chicago/London: The University of Chicago Press, 2009), 2.

³⁷ Mer om denne søkenen etter forløsningen hos Haram, se 5.2.2.

³⁸ Peters, *The Philosophy of Improvisation*, 3.

³⁹ Lisa Dillan, "Improvisasjon", i *Musikkpedagogiske utfordringer. Artikler om musikkpedagogisk teori og praksis*, red. Geir Johansen, Signe Karlsnes og Øivind Varkøy (Oslo: Cappelen Akademisk Forlag, 2004) og Kim Myhr, *Mot en egalitær musikkform – frigjøringsprosesser i improvisasjonsmusikken* (masteravhandling, Norges musikkhøgskole, 2014). Guro Gravem Johansen drøfter også i sin Ph.d.-avhandling *Å øve på improvisasjon* (Norges musikkhøgskole, 2013), 88ff., det hun kaller «improvisasjonskompetanse» i en jazzkontekst. I denne sammenhengen diskuterer Johansen bl.a. det kommunikative kompetanseområdet som et sentralt element i improvisasjonskompetansen.

er i gang kan friheten også påvirkes i stor grad av møtet med et publikum eller, i orgel-improvisasjonens tilfelle, menigheten.

Dette møtet med publikum beskriver Bailey som et møte av en helt spesiell natur. Improvisasjonens lydhørhet overfor konteksten setter den i en posisjon der den blir direkte påvirket av publikum, ifølge Bailey.⁴⁰ Publikum påvirker gjennom verbal kommunikasjon med utøvere før og etter en framføring, men også kun gjennom sin tilstedeværelse. Her finner man et argument for hvorfor improvisasjonen kan høre hjemme også i liturgien. Menigheten blir rett og slett medskapere av den liturgiske musikken. Gjennom en slik tankegang beveger man seg nesten inn i Christopher Smalls *musicking*-landskap, der alle som er tilstede i musikkframførelsen og det som leder opp til den, også er en aktiv del av musikken.⁴¹ Improvisasjonen blir til i et ”samspill” mellom utøveren og publikums tilstedeværelse, der alle er aktive deltakere.

Imidlertid krever det en meget god improvisator for å kunne ta inn den stemningen og energien som er i rommet før og under en improvisasjon. Samtidig ligger det en fare for at improvisatoren ønsker å ”tilfredstille” sitt publikum. Da blir faren for reproduksjon stor, noe man ikke ønsker i den moderne improvisasjonen, og utviklingen stopper opp. Det blir snarere triks som framføres, og autentisiteten og det organiske i musikken kan forsvinne, mener Bailey.⁴²

Ikke desto mindre, denne publikumspåvirkningen er ikke noe man kan rømme fra i improvisasjonsmusikken, stadig ifølge Bailey. Publikummet har således en stor makt over musikken som blir skapt. Bailey mener at denne publikumsmakten kanskje gjør at publikummet til en improvisasjon har en intimitet med musikken som ingen annen musikalsk situasjon kan oppnå.⁴³ I dette ligger det også et argument for den improviserte musikkens mulighet for å være en kommunikasjonsskaper.

Det man i alle fall ser, er at improvisasjonen ikke er fri i ordets rette forstand – det er alltid noe som påvirker hvordan improvisasjonen blir – friheten er i beste fall begrenset. Allikevel kan den være tilstede i øyeblikket, uten en forhåndslagt plan, der veien blir til mens man går.

Men hva er det som i særlig stor grad har hjulpet improvisasjonen i utviklingen av dagens orgelimprovisasjonspraksis, og mot denne anelsen av mer idiomatisk øyeblikks-improvisasjon? Denne oppgaven argumenterer for at Den franske orgeltradisjon står for den største utviklingen i dette henseende, og derfor vil denne tradisjonslinjen bli presentert i det følgende.

1.2 Historisk bakgrunn: Den franske orgeltradisjon

Selv om barokken er sentral for orgelimprovisasjonen, så er det en annen tradisjonslinje som kanskje er enda viktigere for dagens orgelimprovisasjonspraksis – nemlig det som i denne oppgaven kalles Den franske orgeltradisjon.

⁴⁰ Bailey, *Improvisation*, 44.

⁴¹ Christopher Small, *Musicking. The Meanings of Performing and Listening* (Middletown: Wesleyan University Press, 1998).

⁴² Bailey, *Improvisation*, 44.

⁴³ *Ibid.*

Selv om fransk orgel*historie* selvfølgelig strekker seg lenger enn fra midten av 1800-tallet og hundre år fram i tid, så er det denne orgeltradisjonen som er sentral i dagens standardrepertoar, med linjen fra Franck til Messiaen, den franske orgelhistories gullalder og særlig sentral i dagens standardrepertoar.⁴⁴

Rundt linjen fra Franck til Messiaen finner man et stort miljø med franske komponister og organister, som både komponerer orgelmusikk, er ledende (konserterende) organister, og stilskapende improvisatorer. Felles for dem er deres innflytelse på andre i miljøet gjennom et "lærer-elev-forhold" og mangfoldige venne- og bekjentskapskretser. Konservatoriet i Paris står i sentrum, som sentralt møtested for mange av personene.⁴⁵ Samtidig beveget det seg veldig mange sentrale personer rundt konservatoriet, enten de var venner og bekjente av dem som underviste der, tidligere studenter, privatelever eller også privatlærere.⁴⁶ Fellesnevneren for dem alle er imidlertid orgelet.

Orgelbyggeren Aristide Cavaillé-Coll er kanskje den største inspirasjonskilden for hele dette miljøet, og den viktigste faktoren for den franske gullalderen, gjennom utviklingen av orgelet generelt og den symfoniske orgelmusikken spesielt, noe vi skal se på nedenfor.

Selvfølgelig må man ikke glemme at Den franske orgeltradisjon er en levende tradisjon som også mange av dagens franske organister og komponister er en del av. Da oppgaven allikevel gjør dette utvalget begrenset til perioden fra midt på 1800-tallet til rundt 1930, er det fordi Messiaen da har ferdigutviklet sitt musikalske språk, og han bryter ganske tydelig med den fransk-symfoniske, senromantiske stilen, og dermed avslutter det som kjennetegner Den franske orgeltradisjon.

I det følgende skal de personene som kanskje i størst grad påvirket utviklingen av Den franske orgeltradisjon bli presentert i korte trekk. Disse er valgt på grunn av sin påvirkning på utviklingen av den symfoniske orgelstilen, de er kanskje de mest sentrale komponistene fra denne perioden i orgellitteraturens standardrepertoar, og fordi de alle sammen var gode improvisatorer. Men vi starter med den nevnte orgelbyggeren Cavaillé-Coll, før vi deretter ser litt nærmere Franck, Widor, Vierne, Dupré og Messiaen. Denne gjennomgangen leder fram til en presentasjon av på hvordan Den franske orgeltradisjon spesifikt utviklet orgelimprovisasjonen, og hvordan denne tradisjonen har påvirket dagens orgel- og orgelimprovisasjonstradisjon.

⁴⁴ Bjørn Boysen, *Orgelhistorie. En oversikt over utviklingstrekk i den europeiske orgelhistorie og de viktigste historiske orgeltyper* (kompendium i faget Orgelkunnskap, Norges musikkhøgskole, Oslo, 2005), 76.

⁴⁵ Fra César Franck ble ansatt som professor i orgel i 1872, følger i tur og orden Charles-Marie Widor (1890-1896), Alexandre Guilmant (1896-1911), Eugene Gigout (1911-1925) og Marcel Dupré (1926-1955). I tillegg kan man nevne Maurice Duruflé, som var professor i harmonikk, Charles Tournemire, som var professor i kammermusikk og som underviste som privatlærer i orgelimprovisasjon og som vi skal se nærmere på i slutten senere (se 3.2.2), og Olivier Messiaen, som blant annet hadde stillinger som professor i harmonikk og komposisjon.

⁴⁶ Her finner man blant annet Camille Saint-Saëns, Vincent d'Indy, Louis Vierne, Jean Langlais og Jehan Alain.

1.2.1 Artistide Cavallé-Coll (1811-1899): Nye orgler og musikalsk innflytelse

Den franske orgelhistorien opplevde sin første storhetstid under barokken.⁴⁷ Men etter Den franske revolusjon (1789-99), og spesielt det såkalte Skrekkveldet mellom 1792-1794, lå den franske orgelparken i ruiner.⁴⁸

På den andre siden skapte Den franske revolusjon grobunn for at Den industrielle revolusjon på 1800-tallet nådde Frankrike raskt etter utspringet i Storbritannia, og dette ble viktig for alle arbeidere og håndverkere. De nye maskinene og arbeidsteknikkene denne perioden utviklet, skapte også et miljø for å utforske nye muligheter innenfor orgelbyggingen. I dette samfunnsmiljøet var det Aristide Cavallé-Coll vokste opp.⁴⁹ Aristides talenter som orgelbygger ble tidlig synlige, og kanskje spesielt da han i 1829 ferdigstilte restaureringen av et orgel i Lérida helt alene, som 18-åring. Allerede ved dette orgelet kom Aristide med noen nyvinninger innenfor orgelbyggingsfaget,⁵⁰ som vi skal se nærmere på nedenfor.

I 1833 flyttet Aristide til Paris, og allerede etter noen dager vant han en konkurranse om å bygge et nytt stort orgel til Saint-Denis, som på den tiden var den kongelige gravkirken. Dette oppdraget var så stort og prestisjefullt, at bare to dager etter seieren fikk Aristide spørsmålet om å levere et forslag til nytt orgel til den parisiske kirken Notre-Dame-de-Lorette – og han fikk også det oppdraget. Fra da av var Aristide Cavallé-Coll godt etablert som den mest favoriserte orgelbyggeren i Paris, og derfor også i hele Frankrike.⁵¹ Blant de mest kjente orglene han lagde i Paris og som fremdeles er i bruk, kan man nevne Notre-Dame de Paris, Saint-Clotilde, Saint-Sulpice, Sainte-Trinité og Sacre-Cœur. I tillegg bygde han orgler over hele Frankrike, samt Spania, Storbritannia, Nederland, Belgia, Portugal, Italia, Danmark og i Sør-Amerika.

Som nevnt var den generelle orgelparken i Frankrike preget av mer eller mindre falleferdige instrumenter i Cavallé-Colls tidlige leveår. Problemene var mange, men dårlig vindtrykk og ustandariserte manual- og pedalbrett var de viktigste problemområdene for organistenes framføringsmuligheter.⁵² Cavallé-Coll var rask til å skjønne at den franske orgeltradisjonen var i ferd med å visne bort hvis man ikke begynte å utvikle instrumentene, og allerede i forbindelse med hans første jobb ser man en original og framtidsrettet orgelbygger.⁵³

Det viktigste problemet for organistenes framføringsmuligheter, var hvordan organistene enklest og raskest mulig kunne bytte registre og koble manualer sammen. Den barokke og klassiske musikken krevde som regel kun én registrering for hver sats. Dette medførte at man på de eldre orglene ofte trengte begge hendene når man skulle

⁴⁷ Blant annet gjennom komponister som François Couperin, Louis-Nicolas Clérambault, Nicolas de Grigny og Louis Marchand.

⁴⁸ Fenner Douglass, *Cavallé-Coll and the French Romantic Tradition* (New Haven & London: Yale University Press, 1999), 1.

⁴⁹ Douglass, *Cavallé-Coll*, 8-9 og Michael Murray, *French Masters of the Organ* (New Haven & London: Yale University Press, 1998), 20-21.

⁵⁰ Douglass, *Cavallé-Coll*, 9.

⁵¹ Murray, *French Masters of the Organ*, 23 og Douglass, *Cavallé-Coll*, 10-11.

⁵² Andrew Thomson, innledning til *The Life and Times of Charles-Marie Widor (1844-1937)* (Oxford: Oxford University Press, 1989), 2.

⁵³ Murray, *French Masters of the Organ*, 22.

omregistrere eller koble manualer sammen. Men som Cavaillé-Coll var tidlig med å oppdage, førte den romantiske musikken med seg et ønske om å kunne skifte klangfarge og stemning midt i en sats, og muligheten for å skape crescendoer og diminuendoer. Han tenkte som sant er, at organister oftere har en ledig fot enn en ledig hånd, og utviklet derfor en registreringspedal. Men det spesielle med denne pedalen var at organisten *selv* kunne stille inn sine registreringskombinasjoner *før* hvert stykke.⁵⁴

Som nevnt var Aristide Cavaillé-Colls første ”egne” instrument orgelet i Saint-Denis, som sto ferdig i 1841, åtte år etter hans ankomst til Paris. Dette har blitt sett på som prototypen av de romantiske orgler.⁵⁵ I disse orglene er koblingsmulighetene mellom manualene og mellom manualene og pedalbrettet mange. Andre orgelbyggere opplevde problemer med at slike koblinger (såkalte kopler) kunne gjøre manualene ekstremt tungspilte, men Aristide løste dette med å installere en såkalt Barkermaskin.⁵⁶ Koblingsmulighetene gav orglene en meget fleksibel dynamikk. I tillegg kunne man koble inn egne register- og instrumentgrupper, og dermed skifte klangfargen dramatisk bare med et pedaltrykk.⁵⁷

Her ser vi en gjennomgående egenskap ved Cavaillé-Colls orgelbygging – målet var å gjøre alt lettest mulig for organisten, enten det er med tanke på å skape nye klanger eller lage dynamiske forskjeller. Samtidig var muligheten der for å kunne spille både den nye og den gamle musikken. Dette gjorde også underverker for improvisasjons-mulighetene, da man nå mye raskere kunne skape stemningsbrudd, klangskifter og dynamikkforskjeller midt i en improvisasjon.

Selv om orgelets fysiske form var tilpasset hver enkelt kirke, så holdt Cavaillé-Coll seg overraskende strengt til disposisjonen av registere som han var mest fornøyd med gjennom hele sin karriere. Dermed skapte han en slags standardisering av registreringer, som man finner igjen i det meste av den franske orgelmusikken i tiden som fulgte etter hans død – og denne standardiseringen skapte mye av Den franske orgeltradisjons klang-ideal. Allerede i den fransk-barokke orgelmusikken hadde standardiserte registreringer vært vanlig.⁵⁸ Og gjennom sine standardiserte registere videreførte Cavaillé-Coll denne franske tradisjon.

Samtidig som orgelparken var preget av forfall, så var også organiststanden og det kirkemusikalske miljøet i en bølgedal i Frankrike etter revolusjonen. Dette ville Cavaillé-Coll gjøre noe med, og hans vennskap med den belgiske mesterorganisten Nicolas Lemmens er viktig i dette henseende.⁵⁹ Etter en konsert av Lemmens på Cavaillé-Coll-instrumentet i Saint-Vincent-de-Paul i Paris, bestemte Cavaillé-Coll seg for å starte sin egen franske orgelskole. På egen regning, og i samarbeid med professor i

⁵⁴ Ibid. Det fantes andre lignende oppfinnelser, men disse hadde det aberet at de forskjellige registreringskombinasjonene var innstilt *en gang for alle* av orgelbyggeren.

⁵⁵ Ibid., 29.

⁵⁶ Boysen, *Orgelhistorie*, 73. 'Barkermaskinen': denne maskinen var oppfunnet av engelskmannen Charles Barker, som Cavaillé-Coll ble kjent med, og han holdt seg trofast til denne oppfinnelsen i sine orgler.

⁵⁷ Ibid.

⁵⁸ Ofte var tittelen på stykket synonymt med en orgelregistrering, for eksempel i François Couperins orgelmusikk.

⁵⁹ Jacques-Nicolas Lemmens (1823-1881) sto selv i en meget imponerende rekke av lærere. Hans lærer Adolf Hesse var elev av Johann Rinck, som igjen var elev av Johann Forkel. Forkel var i sin tid elev av Carl Philipp Emanuel Bach, som på sin side ble undervist av sin far, Johann Sebastian Bach. Denne rekken førte ikke bare med seg håndskrevne manuskripter av J. S. Bachs egne verk, men også en spesielt autentisk spillestil. Det var Lemmens som fikk Cavaillé-Coll til å lage standardiserte pedal- og manualbrett, slik at man kunne spille alle stykkene av J. S. Bach.

orgel ved Konservatoriet i Paris, François Benoist, sendte han lovende og talentfulle studenter til Lemmens som var professor i orgel ved konservatoriet i Brussel.⁶⁰

Samtidig kan selvfølgelig ikke hans instrumenter overvurderes når det kommer til hvilken musikalsk innflytelse disse hadde på de store franske orgelkomposisjonene i tiden som fulgte. En enkel gjennomgang av de sentrale orgelkomponistene i Frankrike fra 1850 og hundre år fram i tid, viser at de fleste jobbet som organister i kirker med Cavaillé-Coll-orgler.⁶¹ Cavaillé-Colls instrumenter ble rett og slett som malen å regne innenfor fransk orgelbygging, og både deres kunstneriske og håndverksmessige perfektion var en sterk bidragsyter til den gullalderen fransk orgelmusikk opplevde under Den franske orgeltradisjon.⁶² Orglene var med på at orgelsymfonien oppsto, et emne vi skal se på nedenfor. De nye instrumentenes muligheter gjorde i tillegg at orgelimprovisasjonen fikk en ny utvikling, da orgelimprovisasjonen var inspirert av og gikk parallelt med orgelmusikkens utvikling ellers i denne perioden.

1.2.2 Den nye musikken: Orgelsymfoniens fødsel og utvikling

César Franck (1822-1890)

Den belgisk-franske komponisten og organisten César Franck (1822-1890) er en av dem som startet den franske gullalderen for orgelmusikk.⁶³

I 1851 fikk han stillingen som organist i Saint-Jean-Saint-François-au-Marais, hvor han fikk traktere et nytt orgel, selvfølgelig bygget av Cavaillé-Coll. I denne perioden ble han også med Cavaillé-Coll på orgelinspeksjoner og spilte på noen av hans innvielseskonserter, og lærte seg etter hvert å håndtere de nye orglenes registre og ekspressive muligheter.⁶⁴

Senere ble han utnevnt som professor i orgel ved konservatoriet i Paris, hvor han etterfulgte sin tidligere lærer François Benoist.⁶⁵ Fransk orgelmusikk og Benoist sto på denne tiden midt mellom to store orgeltradisjoner – på den ene siden den barokke tradisjonen med J. S. Bach som den store mesteren, og på den andre siden den nye symfoniske orgelstilen som hadde sitt utspring etter Benoists død.⁶⁶ Perioden i Saint-Jean-Saint-François-au-Marais fra 1851 til noen år ut i Francks nye stilling som organist i Saint-Clotilde fra 1858,⁶⁷ kan derfor ses på som en studie av det nye romantiske orgelet. Gjennom disse stillingene starter han også det Den franske orgeltradisjon.

⁶⁰ Thomson, innledning til *The Life and Times*, 3 og John R. Near, *The Life and Works of Charles-Marie Widor* (Michigan: University Microfilms International, 1985), 12. Blant disse elevene finner man Camille Saint-Säens, Charles-Marie Widor og Alexandre Guilmant.

⁶¹ Blant annet så jobbet Camille Saint-Säens i La Madeleine, César Franck i Saint-Clotilde, Charles-Marie Widor og Marcel Dupré i Saint-Sulpice, Alexandre Guilmant og Olivier Messiaen i Saint-Trinité og Louis Vierne i Notre-Dame.

⁶² Boysen, *Orgelhistorie*, 76. Cavaillé-Coll er også i dag meget sentral når det kommer til orgelbygging i dag, og man lager ofte orgler etter hans prinsipper og stil (for eksempel i Ris kirke i Oslo).

⁶³ Laurence Davies, *Franck* (London: J. M. Dent & Sons Ltd, 1973), 1-2.

⁶⁴ Davies, *Franck*, 22.

⁶⁵ Ibid., 33-34.

⁶⁶ Ibid., 7.

⁶⁷ Ibid., 25.

I 1868 ble Francks orgelverk *Six Pièces* utgitt. Dette var en samling større orgelstykker,⁶⁸ og stykkene bryter kraftig med den orgelmusikken som var blitt komponert før denne samlingen, og mange ser på stykkene som starten for den fransk-romantiske symfoniske orgelstilen. Spesielt gjelder dette tre av de seks stykkene. *Grande Pièce symphonique*, med den store sykliske formen; *Prière*, med den utvidede lied-formen; og *Final*, med en sonatesats over to temaer. Dette var de mest nyskapende i samlingen.⁶⁹ I tillegg er *Six Pièces* noen av de første stykkene hvor det er registrerings- og ekspressive anvisninger etter det nye romantiske orgelet, og Franck peker med disse stykkene fram kursen for bruken av Cavaillé-Colls orgler for de nye franske orgelkomponister som følger etter ham.

For å beskrive Francks musikalske stil vil vi fokusere på *Grande Pièce symphonique* og dets sykliske form. Selv om han kunne komponere omtrent skamløst romantisk, som *Pastorale* fra samme samling er et eksempel på, så er dette stykket det kanskje mest karakteristiske for Francks orgelkomponering. Med dette stykket oppsto også det mange mener er den første orgelsymfoni.

Grande Pièce symphonique blir derfor prototypen for orgelsymfonien, som senere skulle bli videreutviklet av komponister som Widor og Vierne. Hos Franck er det mest sentrale den nevnte sykliske formen.⁷⁰ I tillegg bærer alle stykkene i *Six Pièces* preg av å imitere et symfoniorkesters orkestreringsmuligheter, og registreringsanvisningene er et tegn på dette.

Selv om orgelsymfonien og den symfoniske stilen er det mest nyskapende ved orgelmusikken til Franck, så skal man heller ikke glemme hans bruk av eldre stiler. Spesielt hadde Franck en forkjærlighet for kontrapunktteknikken, og han bruker også denne i sine orgelstykker. Gjennom sin utdanning og hans oppdagelse av den nevnte organisten Nicolas Lemmens, hadde Franck fått innblikk i den gamle tyske orgeltradisjonen etter Bach, som han var dypt fascinert og inspirert av. Derfor kan man si at Francks musikalske stil både er nyskapende, gjennom sin bruk av det nye orgelets muligheter for en symfonisk stil og form, og at han er tradisjonsbundet, da han er godt plantet i den gamle tyske orgeltradisjonen gjennom sin interesse for kontrapunktiske teknikker og gamle former.

Charles-Marie Widor (1844-1937)

Charles-Marie Widor er neste utvalgte i Den franske orgeltradisjon. Cavaillé-Coll var en god venn av familien til Widor, og han viste tidlig interesse for Widors musikalske opplæring.⁷¹ Derfor begynte Widor å studere i Brussel, med Cavaillé-Colls venn Nicolas Lemmens som orgellærer. Etter tiden i Brussel dro han tilbake til Lyon, og

⁶⁸ *Six Pièces* (1868): Fantaisie (opus 16), Grande Pièce symphonique (opus 17), Prélude, Fugue et Variation (opus 18), Pastorale (opus 19), Prière (opus 20) og Final (opus 21).

⁶⁹ Marie-Louise Jaquet-Langlais, "The Organ Works of Franck: A Survey of Editorial and Performance Problems", i *French Organ Music from the Revolution to Franck and Widor*, red. Lawrence Archbald og William J. Peterson (New York: University of Rochester Press, 1997), 172-173. Jaquet-Langlais' artikkel "The Organ Works of Franck" er generelt en spennende artikkel om framføringspraksis av Francks orgelstykker.

⁷⁰ 'Syklisk form': komponisten bruker det samme tematiske materialet i flere av satsene i et flersatsig stykke. I *Grande Pièce symphonique* blir først et tema presentert i stykkets åpningssats. Dette blir videreutviklet og utbrodert både tematisk og motivisk, og dukker opp flere ganger gjennom stykkets satser. Dette skaper en sammenheng og enhet i stykket.

⁷¹ Near, *The Life and Works*, 8-9.

herfra dro han ofte til Paris for å bistå Cavaillé-Coll i testingen av nye instrumenter, og disse besøkene gav ham også muligheten til å bli kjent med viktige personer i den kunstneriske og vitenskapelige kretsen i Paris.⁷² Det var disse bekjentskapene, med Cavaillé-Coll i spissen, som til syvende og sist gav ham jobben som organist i Saint-Sulpice i 1870.⁷³ Før dette hadde han gitt konserter ved flere sentrale konsertarenaer, blant annet ved innvielsen av Cavaillé-Coll-orgelet i Notre-Dame de Paris.⁷⁴ I 1890 tok han over stillingen som professor i orgel ved konservatoriet i Paris da Franck døde⁷⁵.

Charles-Marie Widor tok i sitt kompositoriske virke over det Franck hadde startet, og Widor er senere kjent som den som virkelig ferdigutviklet orgelsymfonien som konsept. Sentralt i Charles-Marie Widors orgelproduksjon står derfor de ti orgelsymfoniene.

Da Widor utga de første fire orgelsymfoniene under tittelen *Symphonies pour Orgue* (opus 13), kan man regne med at det skapte en del reaksjoner. For hvordan kan man lage en symfoni for kun ett instrument? Og var ikke ordet *symfoni* forbeholdt orkesterverk? I noe som kan se ut som et forsvar for sine orgelsymfonier, skrev Widor:

«Such is the modern organ, essentially symphonic. A new language is necessary for the new instrument, an ideal other than scholastic polyphony».⁷⁶

Samtidig er det viktig å huske at Widor og hans kollegaer ikke hadde glemt den kontrapunktiske tradisjonen, som før hadde vært orgelets viktigste stilteknikk. I Widors orgelsymfonier finner man da også rene kontrapunktiske og fugale satser, samt satser som i sin stil og form bygger på barokkens idealer.⁷⁷

Typisk for Widors orgelsymfonier er deres symfoniske stil i tonespråk og registrering. Som regel mangler de formspråket og oppbygningen til en symfoni for orkester, men er allikevel symfoniske i formen for tematisk utvikling og motivisk arbeid. Men der Franck utformet det tematiske i *Grande Pièce symphonique* i syklisk form, benytter Widor i opus 13 seg av satsenes kontrasterende karakterer som sammenheng- og enhetsskaper. Derfor er det ofte naturlig å kalle dem suiter.⁷⁸

⁷² Thomson, *The Life and Times*, 9-10.

⁷³ Det er verdt å nevne at han i de tidlige årene gjorde seg så bemerket som en eksepsjonell organist, at messene av og til nærmet seg rene konserter. Det er blitt fortalt at Franck kom løpende fra sin messe klokken 9.00 i Saint-Clotilde, og rakk akkurat Offertoriet i messen i Saint-Sulpice som startet klokken 10.00 (Near, *The Life and Works*, 50-51). Ettersom kirken ofte ble fylt av mennesker som ville høre på organisten i stedet for å følge messen, fikk Widor beskjed om å tone ned den virtuose "leken" han hadde med orgelet sitt og i stedet fokusere på messens innhold (Thomson, *The Life and Times*, 21).

⁷⁴ Near, *The Life and Works*, 40-41. Her avsluttet han konserten, hvor i alt syv andre organister viste fram det nye orgelet på 86 stemmer, med en improvisasjon hvor han demonstrerte orgelets store variasjonsmuligheter og dets mange registre.

⁷⁵ Thomson, *The Life and Times*, 47-48.

⁷⁶ Near, *The Life and Works*, 69.

⁷⁷ Her kan man nevne satsene "Prélude" (i Orgelymfoni nr. 1), "Fugue" (i nr. 3), "Toccata" (i nr. 4) og "Fugue" (i nr. 4) hvor satsenes tittel viser at Widor selv i sine romantiske orgelsymfonier beholdt mye av den gamle orgeltradisjonen. Det er tydelig at Lemmens' orgelundervisningen hadde gjort inntrykk, og at Widor hadde tradisjonen etter J. S. Bach godt plantet i sin tenkning rundt orgel- og kirkemusikk.

⁷⁸ Se Murray (*French Masters of the Organ*, 102) om forskjellen mellom Franck *Grande Pièce symphonique* og Widors orgelsymfonier, og diskusjon om det var Franck eller Widor som oppfant orgelsymfonien.

Når det gjelder opus 42 (symfoni 5-8), ligger Widor nærmere orkestersymfoniens enhetstenkning. I disse symfoniene kommer også Widors melodiske sans bedre tilsyne.⁷⁹ I symfoni nr. 7 og 8 vender Widor faktisk nesten tilbake til Francks sykliske form, selv om det sykliske her knyttes opp mot det motiviske og ikke det tematiske.⁸⁰

De to siste symfoniene skiller seg fra de andre åtte orgelsymfoniene, og kan ses på som Widors siste steg i utviklingen av sjangeren. I disse to symfoniene bruker han chants fra den katolske sangtradisjonen, noe som var i tråd med den nye interessen for liturgisk sang som hadde sitt utspring ved klosteret i Solesmes og opprettelsen av Schola Cantorum.⁸¹ Denne utviklingen i sjangeren er Widors siste bidrag til orgelsymfonien, og bærer bud om et sterkere liturgisk fokus gjennom innføringen av kjente liturgiske melodier.⁸²

Louis Vierne (1870-1937)

Louis Vierne fulgte Widor i rekken.⁸³ Han hadde vært student hos både Franck og Widor,⁸⁴ før han fikk stillingen som organist i Notre-Dame i 1900, hvor han ble til sin død, som faktisk var under en orgelkonsert i 1937.⁸⁵ Da Widor gikk over til stillingen som professor i komposisjon i 1896, tok Alexandre Guilmant over som orgelprofessor. Han ble utventvnt etter anbefaling fra Widor – de var begge elever av Lemmens – men Widor la samtidig inn kravet om at Vierne måtte være Guilmants veileder. På den måten hadde Vierne også et ben innenfor konservatoriet og orgelklassen der i femten år, selv om han offisielt aldri var ansatt.⁸⁶

Selv om det ”kun” er 17 av Louis Viernes 62 opus som er orgelmusikk, så regnes han som en av de største orgelkomponistene. Viernes musikk kan ses på som et nytt ledd i rekken av romantiske orgelkomponister, og han står helt klart innenfor den samme tradisjonen som Franck og Widor, noe også hans nære relasjon til disse to forteller oss. Samtidig er Vierne nyskapende og lett gjenkjennelig, og hans musikk skiller seg klart fra forgjengernes. Spesielt trekker en ofte fram hans harmoniske stil, som er mer i tråd med den senromantiske og impresjonistiske stilen.⁸⁷

Det er relativt klart at Vierne lot seg inspirere av både Wagner og Debussy, samtidig som han ikke lot seg affisere nevneverdig av Schönberg og Stravinskis tenkning om

⁷⁹ Murray, *French Masters of the Organ*, 102-103.

⁸⁰ Thomson, *The Life and Times*, 38.

⁸¹ Murray, *French Masters of the Organ*, 106. Klosteret i Solesmes kommer vi tilbake til (se 4.2.2). 'Scola Cantorum': musikk-skole opprettet i 1894 som svar på Konservatoriet i Paris sitt fokus på opera. Grunnlagt av Charles Bordes, Alexandre Guilmant og Vincent d'Indy, og fokuserte på gjenoppdagelsen og studiet av den gregorianske sangen, chant-tradisjonen og tidlig musikk.

⁸² Lawrence Archbold, "Widor's *Symphonie romane*", i *French Organ Music from the Revolution to Franck and Widor*, red. Lawrence Archbold og William J. Peterson (New York: University of Rochester Press, 1997), 249 og 251.

⁸³ Murray, *French Masters of the Organ*, 111-112.

⁸⁴ Rollin Smith, *Louis Vierne. Organist of Notre-Dame Cathedral* (Hillsdale, N.Y.: Pendragon Press, 1999), 23-25 og 35-37. Helt fra han var liten skrev Vierne dagbok, og med den som utgangspunkt skrev han selvbiografien *Mes Souvenirs*. Dagbøkene gir selvbiografien ganske stor troverdighet, og sammen med Rollin Smiths svært utfyllende og kommenterende fotnoter er den naturlig nok den beste primærkilden til Viernes liv.

⁸⁵ Smith, *Louis Vierne*, 213-215 og 421-425 og Murray, *French Masters of the Organ*, 132.

⁸⁶ Smith, *Louis Vierne*, 117.

⁸⁷ Murray, *French Masters of the Organ*, 516.

tonespråk og rytme. Der Vierne tydeligst er i samsvar med de to førstnevnte, og hvor han gir orgelet et nytt språk, er i hans kromatikk, rytmikk og melodiske utvikling, som ofte kan ligne på orgelimprovisasjonens melodiske utvikling.⁸⁸ Men selv om hans harmoniske stil er i hans nære fortids og samtids ånd, så er det tydelig at Vierne også står godt plantet innenfor den kontrapunktiske bevegelsen. Både i hans komposisjoner, men kanskje spesielt i hans improvisasjoner hvor flere er bevart enten gjennom lydopptak eller transkripsjoner, hører og ser man en forkjærlighet for kontrapunktets kunst.⁸⁹

Av hans viktigste verk for orgelet står hans seks orgelsymfonier sentralt, komponert mellom 1899-1930. Disse ble komponert etter Widors symfoniske form, og viker egentlig ikke på noen som helst måte bort fra hans eksempel. I tillegg benytter Vierne seg av Francks sykliske form i både andre, fjerde, femte og sjetten symfoni.⁹⁰

Hans personlige liv var ikke særlig enkelt, og dette har sannsynligvis spilt inn på hans musikalske språk. Ofte leser man dette i den dramatiske karakteren og utfordrende harmonikken i enkelte stykker og satser. Mens andre vil påstå at der smerten er mest til stede, er i de langsomme satsene i orgelsymfoniene, som ofte er plassert som den nest siste satsen.⁹¹ Og gjennom alle symfoniene finner man en form for høytidelighet, som i tillegg til Viernes liv også kan leses som et tegn på hans hengivenhet til Kirken, både det teologiske, men også det helt konkrete kirkerommet.

Marcel Dupré (1886-1971)

Marcel Dupré er siste leddet på veien mot Messiaen, og dermed det nest siste leddet i Den franske orgeltradisjon. I farens vennekrets var, selvfølgelig, Cavallé-Coll, og Dupré ble "kjent" med ham som fireåring da Cavallé-Coll var i byen for å ferdigstille sitt nye orgel i Saint-Ouen. I den forbindelsen møtte han også Widor da han øvde til innvielseskonserten. I tillegg møtte han tidlig Guilmant og Vierne, og alle disse fire viste stor interesse for Duprés musikalske utvikling.⁹²

Fra høsten 1902, da han var 15 år, begynte han å studere piano ved konservatoriet i Paris. Senere mottok han undervisning i komposisjon og kontrapunkt av Widor fra 1905 og i orgelimprovisasjon av Vierne fra 1906. Widor gav også Dupré stillingen som hans assistent ved Saint-Sulpice fra 1906, en stilling Vierne hadde hatt før ham.⁹³ Fra 1916 til 1920 vikarierte Dupré for Vierne som organist i Notre-Dame. I perioden etter Notre-Dame-vikariatet dro han på flere konsertturneer blant annet i England, Canada og USA,

⁸⁸ Ibid., 125. Kromatikken er synlig for eksempel i temaet i satsen "Prélude" fra *Orgelsymfoni nr. 1*. Når det gjelder improvisasjonsinspirasjonen i Viernes melodiske utvikling, er satsen "Allegro" fra *Orgelsymfoni nr. 2* et godt eksempel. Her presenteres først temaet rett fram, men hver gang det blir gjentatt er det med små variasjoner, enten i form av rytmiske forskyvninger, i andre tonearter, med utvidede lengder eller med ekstra utsving – en typisk orgelimprovisatorisk teknikk.

⁸⁹ I Viernes *Orgelsymfoni nr. 1* er andre sats ("Fugue") en firestemt fuge, og i *Orgelsymfoni nr. 4* er det en fugal del i andre sats ("Allegro"), men ellers er det mest kjent at han improviserte fuger over et gitt tema..

⁹⁰ Murray, *French Masters of the Organ*, 124-125.

⁹¹ "Louis Vierne", Cathédral Notre-Dame de Paris, lesedato 10. april 2015,

<http://www.notredamedeparis.fr/spip.php?article399>. Her kan man nevne "Andante" fra *Orgelsymfoni nr. 1*, og "Adagio"-satsene fra *Orgelsymfoni nr. 3* og *Orgelsymfoni nr. 6*.

⁹² Murray, *French Masters of the Organ*, 134 og 137-139.

⁹³ Murray, *French Masters of the Organ*, 140-143. Murray presiserer her at Dupré begynte å følge klassene i piano fra 1902, og begynte først som offisiell student i 1903, og at han fulgte Guilmants orgelklasse fra 1905-06.

samt til andre europeiske hovedsteder i tillegg til Paris. Disse konsertene var med på å skaffe ham ryktet som en stor orgelvirtuos.⁹⁴

Da Eugène Gigout gikk av som orgelprofessor ved konservatoriet i 1926, ble stillingen gitt til Dupré, som beholdt stillingen til han overtok som konservatoriets direktør i 1954. Fra 1934 overtok han som titulærorganist ved Saint-Sulpice etter Widor, og han holdt denne stillingen parallelt med og etter sine professorstillinger.⁹⁵

Av Marcel Duprés 65 opus er 35 for orgel alene. Gjennom sine lærere og professorer ble han en del av den fransk-romantiske tradisjonen. Også hos Dupré er mesterorganisten Nicolas Lemmens' påvirkning sentral. Allerede som syvåring begynte Dupré å studere Lemmens' orgellære bok *Ecole d'Orgue*.⁹⁶ Og da alle hans læremestere var svært inspirert av Lemmens, som vi tidligere har sett, fikk altså Dupré Lemmens sine tanker inn gjennom sin musikalske "morsmelk". I tillegg er Duprés fascinasjon for og framføring av J. S. Bachs orgelmusikk et eksempel på dyp respekt for de gamle mestere og deres tradisjon.

Der Dupré tydeligst står innenfor tradisjonen til den nye franske skolen, og da også de klassiske idealene til Lemmens, er i formene han benytter og i den utstrakte bruken av kontrapunktiske elementer vi finner i hans musikk, som følger ham gjennom hele hans komposisjonsvirke.⁹⁷ Han skriver også suiter.⁹⁸

Men det er ikke det tradisjonsbundne formspråket og de kontrapunktiske stykkene som gjør Dupré til en videreutvikler av den symfoniske orgelstilen.⁹⁹ I stedet tilfører han andre elementer, som utfordrende harmonikk, kromatikk som sentralt element i melodiene og rytmikk i samsvar med Igor Stravinskijs "nyvinninger" på dette feltet. Selv om musikken hans er det vi kan kalle tonal, er Duprés harmonikk og melodikk ofte så dissonerende og langt fra noe tonalt sentrum, at vi begynner å nærme oss et nytt tonespråk i Den franske orgeltradisjon. Han sa selv at han ønsket å utvikle en ny kunstnerisk formel i en moderne harmonisk følelse og med moderne orkestral fargelegging, uten å miste instrumentets verdighet.¹⁰⁰

Samtidig er ofte improvisasjon utgangspunktet for Duprés verk, og han var kjent som en av de dyktigste improvisatorene i Frankrike. Hans improvisasjoner var ofte i formen av et preludium, en fuge, chaconne eller passagalia, som triosonate eller rett og slett en hel orgelsymfoni, og i mye av musikken sin tok Dupré utgangspunkt i ideer fra

⁹⁴ "Dupré, Marcel", Oxford Music Online, lesedato 13. april 2015,

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/08363?q=marcel+dupre&search=quick&pos=1&start=1#firsthit> og Murray, *French Masters of the Organ*, 148-149.

⁹⁵ "Dupré, Marcel".

⁹⁶ Murray, *French Masters of the Organ*, 136.

⁹⁷ Dette er spesielt tydelig i de to samlingene med til sammen seks preludier og fuger; opus 7 og opus 36, samt i hans koralkomposisjoner; der *Chorale et Fugue* er et godt eksempel. Noe av det siste han komponerer er en samling med fire modale fuger i opus 63 (1968). Og fugale og kontrapunktiske partier finnes også i andre verk.

⁹⁸ Blant annet Suite Bretonne og Suite i f-moll.

⁹⁹ Dupré selv ville ikke kalle orgelmusikk for verken orkestral eller symfonisk, da han mente orgelet kun kunne være polyfonisk. Allikevel beveger han seg innenfor det vi kaller den symfoniske orgelstilen, som Franck og Widor utviklet, og derfor bruker jeg den termen også i teksten om Dupré (Murray, *French Masters of the Organ*, 150).

¹⁰⁰ Murray, *French Masters of the Organ*, 150.

improvisasjonene.¹⁰¹ Ved siden av *Symphonie-Passion* skrev Dupré én orgelsymfoni til, *Orgelsymfoni nr. 2* (1930). Samtidig videreutvikler Dupré orgelsymfonien gjennom å benytte ”formen” symfonisk dikt, og under denne betegnelsen går blant annet stykkene *Évocation* (1941), *Vision* (1947) og *Coeli enarrant gloriam Dei* (1949).

Allikevel er det ikke bare Franck, Widor, Vierne og Dupré som utvikler denne symfoniske stilen. Vi må ikke glemme Cavaillé-Coll og hans instrumenter som gir komponistene muligheten til å kunne imitere orkesterets klanger, med stryke-, fløyte- eller blåseklanger. Widor uttalte selv at den største inspirasjonen for hans kompositoriske virke var Cavaillé-Colls instrumenter, både Widors eget orgel i Saint-Sulpice og alle de andre Cavaillé-Coll-orglene han fikk spilt på.¹⁰² Dette viser igjen Cavaillé-Colls enorme påvirkning på den største perioden i fransk orgelhistorie.

1.2.3 Olivier Messiaen (1908-1992): Den franske orgeltradisjons slutt

Hvis man noen gang kan kalle et barn eksentrisk, så må det være om Olivier Messiaen. Han interesserte seg tidlig for fuglesang, den sørøstfranske alpenaturen, engelsk litteratur, teater og opera. I tillegg interesserte han seg særlig for religion, og da først og fremst katolisismen. Selv om begge foreldrene var ikke-troende, og derfor ikke la noe religiøst press på ham, sa han senere at han ble født troende.¹⁰³ Allerede som 11-åring begynte han ved konservatoriet i Paris. Her studerte han blant mye annet, orgel og orgelimprovisasjon. Noen av hans professorer var Widor i komposisjon og Dupré i orgel og orgelimprovisasjon.¹⁰⁴

I 1931 overtok han stillingen som organist i Saint-Trinité i Paris, med sitt Cavaillé-Coll-orgel, og holdt stillingen i 61 år. Han fikk en professorstilling i harmoni ved konservatoriet i Paris i 1942. Ved siden av dette hadde han privatelever i komposisjon,¹⁰⁵ fram til han ble ansatt som professor i analyse, estetikk og rytme i 1947, og endelig professor i komposisjon fra 1966. Det var tydeligvis denne stillingen han hadde higet etter, for det ble fortalt at hans andre klasser ved konservatoriet lignet mest på komposisjonsklasser.¹⁰⁶

Selv om både Vierne og Dupré ble sett på som forholdsvis musikalsk radikale i sine komposisjoner, så kan de allikevel ikke sammenlignes med samtidige komponister som Schönberg, Webern, Berg og Stravinskij. Organister og orgelkomponister har gjennom musikkhistorien hatt en tendens til å bli oppfattet som konservative i sin musikalske stil. Dette kan selvfølgelig ha noe å gjøre med den uløselige tilknytningen orgelet har til kirkene og liturgien, og selv frie orgelverk ble stort sett framført i kirkene da det var der orglene sto.

¹⁰¹ ”Marcel Dupré”, All Music, lesedato 13. april 2015, <http://www.allmusic.com/artist/marcel-dupré-mn0001596697/biography> og Murray, *French Masters of the Organ*, 149. Man vet for eksempel at den firesatsige orgelsymfonien *Symphonie-Passion* (1924) og orgelstykket *Le Chemin de la Croix* (1931) ble notert ned fra improvisasjoner under konserter i henholdsvis Philadelphia og Brussel. Dupré gav også ut en egen lærebok i orgelimprovisasjon, *Cours complet d'improvisation à l'orgue* (Paris: A. Leduc, 1937).

¹⁰² Near, *The Life and Works*, 61.

¹⁰³ Murray, *French Masters of the Organ*, 180-184 og Poul Borum og Erik Christensen, *Messiaen – en håndbog* (Danmark: Edition Egtved, 1977), 19-21.

¹⁰⁴ Murray, *French Masters of the Organ*, 180-184 og Borum og Christensen, *Messiaen*, 19-21.

¹⁰⁵ Blant annet Pierre Boulez og Karlheinz Stockhausen.

¹⁰⁶ Robert Sherlaw Johnson, *Messiaen* (London & Melbourne: J. M. Dent & Sons Ltd., 1984), 10-12.

Men det er her Olivier Messiaen skiller seg kraftig ut. For i motsetning til de andre komponistene i Den franske orgeltradisjon, er Messiaen en komponist som virkelig er nyskapende og virker som en inspirasjonskilde ikke bare for kirkemusikken, men for hele musikkfeltet. Helt fra han var liten finner vi tegn på at Messiaen skiller seg ut fra de andre franske komponistene vi har sett på. Blant hans første musikalske forelskelser er Debussy og Ravel – to komponister som preget en helt annen musikkhistorisk retning enn den senromantiske i Den franske orgeltradisjon. Og under tiden ved konservatoriet begynte Messiaen å studere hinduistiske rytmer, greske modi og såkalt *cantus planus*.¹⁰⁷

Mest kjent i Messiaens musikalske stil, er kanskje hans modi. Etter å ha studert den nevnte *cantus planus*-tradisjonen, den gregorianske sangen og de greske diatoniske modi, alle med modale skalaer, begynte han tidlig å utforme sine egne modi med begrensede muligheter for transposisjoner. Denne interessen for modale skalaer kom også fra hans fascinasjon for tradisjonell indisk og østlig musikk.¹⁰⁸ Alle Messiaens modi er symmetriske, det vil si at de inneholder tritonus-intervallet, og er delt inn etter bestemte mønstre i intervallstørrelser. Både det melodiske og det harmoniske tilpasses svært ofte den modusen han benytter. Dette gir Messiaens musikk en sterkt særpreg, og gjør den lett gjenkjennelig.¹⁰⁹

Ved siden av modiene, er også den særegne rytmetenkningen ett av de mer karakteristiske trekkene ved Messiaens musikalske språk. Det viktigste nye trekket i hans rytmer er at de ofte er umetriske. Selv om hans notebilder og taktarter forholder seg til en klassisk vestlig notasjon og puls, så beveger den klingende musikken seg i et flytende tempo. Derfor blir også periodiske inndelinger av fraser vanskelig å høre seg til.¹¹⁰ Et annet karakteristisk trekk ved Messiaens rytmer er rytmiske figurer, ofte som akkorder i staccato-bevegelser, og polyrytmiske kontraster mellom hendene, ofte med forskjellige registreringer for hver hånd. Senere kommer også hans ornitologiske interesse, og inspirasjonen fra fuglesangen gjør at han nedtegner og inkorporerer fuglesang i sine komposisjoner.

Allikevel er kanskje det aller viktigste i Messiaens musikalske språk hans sterke katolske tro. Fra opplysningstiden hadde kunstmusikken hele tiden distansert seg mer og mer fra religionen og makthaverne, og tilsvarende nærmet seg det sekulære og ”frie”. Men Messiaen bryter fullstendig med denne trenden, da han sier at katolisismen er det viktigste for hans musikk.¹¹¹ Og det som inspirerer ham mest er det han kaller for teologisk sannhet, og her spesielt forholdet mellom Gud og mennesket gjennom

¹⁰⁷ Borum og Christensen, *Messiaen*, 21 og Roger Nichols, *Messiaen* (London: Oxford University Press, 1975), 7. ‘Cantus planus’: (”jevn sang”) en gammel form for enstemmig og uakkompagnert sang med fri rytme, kalt *plainsong* på engelsk, *plain-chant* på fransk, men har ingen norsk term. Gregoriansk sang er en variasjon av *cantus planus*. Akkompagnement av *cantus planus*-melodier var en egen del av orgelundervisningen ved konservatoriet i Paris.

¹⁰⁸ Anthony Pople, ”Messiaen’s Musical Language: an Introduction”, i *The Messiaen Company*, red. Peter Hill (Portland, Oregon: Amadeus Press, 1995), 17. De østlige skalaene interesserte ham mest, da disse gav ham større spillerom både melodisk og harmonisk enn de vanlige vestlige kirketoneartene.

¹⁰⁹ Sammen med hans modi kommer også hans fargetenkning. Messiaen sa at han så farger når han hørte musikk, og en transposisjon av en modus kunne ha en helt annen farge enn en annen transposisjon av samme modus. Dette skapte igjen en ekstra grense i bruken av modiene (Murray, *French Masters of the Organ*, 187).

¹¹⁰ Pople, ”Messiaen’s Musical Language”, 35-36.

¹¹¹ Richard Taruskin, ”A Maximalist Against the Tide”, i *Oxford History of Western Music*, lesedato 23. november 2015, <http://www.oxfordwesternmusic.com/view/Volume4/actrade-9780195384840-div1-004009.xml?rskkey=SOOul4&result=2>.

inkarnasjonen og Kristi offer. I følge Messiaen er det dette som gjør musikkens hans teologisk.¹¹²

Når vi nå allikevel har valgt å inkludere Messiaen i Den franske orgeltradisjon, selv om han står svært langt fra Franck og Widor, grunnes dette i to faktorer: For det første på grunn av hans tilknytning til både Aristide Cavallé-Coll gjennom orgelet i Saint-Trinité, Franck og Widor gjennom konservatoriet, og Vierne og Dupré gjennom undervisningen hos professoren og vennen Dupré. Og for det andre gjennom sine tidlige orgelverk, som i stilen har i seg noe av den symfoniske stilen som når sitt høydepunkt under Dupré. Her kan man nevne *Le Banquet céleste*, *Diptyque*, *Apparition de l'église éternelle* og *L'Ascension*. *Apparition de l'église éternelle* er et eneste stort crescendo, der Messiaen fremdeles bruker de standardiserte registreringene som Franck, Widor, Vierne og Dupré også ville brukt. Det samme kan sies om *L'Ascension*, som i tillegg er i suite-form og ligner derfor ganske mye på orgelsymfonien i form, om enn ikke i sitt tonespråk. Her er orkesterkoblingen veldig tydelig, da tre av fire satser i *L'Ascension* er transkribert fra det opprinnelige orkesterverket med samme tittel fra året før.¹¹³

Det hele snur med *La Nativité du Seigneur* fra 1935, og her er også det virkelige bruddet med den senromantiske, fransk-symfoniske orgelstilen. I dette verket gjennomfører han for første gang bruken av sine modi, og han bryter med de standardiserte franske registreringene og klangfargene.¹¹⁴ Gjennom dette klangbruddet skapte også Messiaen en ny måte å bruke orglene etter Cavallé-Coll på. Han kunne blande sammen registre som ikke før var blitt brukt sammen, eller utelate noen stemmer fra tidligere bestemte franske registreringer, og på den måten skapte han en ny trend i bruken av orgelet, som også gjorde store utslag i improvisasjonsstilen.

Derfor kan en se på Olivier Messiaen som den som avslutter den senromantiske, fransk-symfoniske orgelstilen, og dermed avslutter Den franske orgeltradisjon. Samtidig var det kanskje han som benyttet seg i størst grad av de nye orglenes muligheter, og dermed skapte nye muligheter for orgelimprovisasjonen.

1.2.4 Den franske orgeltradisjon: Arv og virkning

Som sagt er alle de nevnte orgelverkene en del av standardrepertoaret til dagens organister. På mine egne eksamener ved Norges musikkhøgskole hadde jeg for eksempel både Messiaen og Vierne på programmet, i tillegg til orgelimprovisasjon i suite-form med både messiaensk og vierne/dupréske tonespråk. To masterstudenter, Olav Morten Wang og Marcus André Berg, ved kirkemusikk og orgel har også bare de seneste årene henholdsvis skrevet en avhandling om hvordan man kan bruke Viernes

¹¹² Johnson, *Messiaen*, 40.

¹¹³ Murray, *French Masters of the Organ*, 191 og John Milsom, "Organ Music I", i *The Messiaen Company*, red. Peter Hill (Portland, Oregon: Amadeus Press, 1995), 64. John Milsom trekker også fram Messiaens symbolbruk i sin artikkel, som blir tydeliggjort gjennom Messiaens titler, undertitler, bibelsitater, hans tekster om sin symbolbruk, osv. og at dette ikke er noe man kan se bort fra i tolkningen/analysene av Messiaens orgelmusikk.

¹¹⁴ Milsom, "Organ Music I", 64-65 og Murray, *French Masters of the Organ*, 191.

tonespråk i utformingen av egne improvisasjoner og holdt en konsertserie der *Den franske orgelsymfoni* var tittel og utgangspunkt.¹¹⁵

I tillegg preger Den franske orgeltradisjon dagens orgelkomponister, og arven etter Cavaillé-Coll, Franck, Widor, Vierne, Dupré og Messiaen er fremdeles stor både ved konservatoriet i Paris, hos franske organister generelt og hos andre europeiske organister. Vår tids orgelkomponister kan ta i bruk orgler med nyvinninger som Cavaillé-Coll-orglene fremkalte og komposisjonsteknikker som disse komponistene utviklet.

Samtidig kan det se ut som at med slutten på Den franske orgeltradisjon, slutter også den ekstreme nyskapningen orgelmusikken og instrumentet gjennomgikk i denne snaut hundre år lange perioden. For etterfølgerne av Messiaen er som regel komponister innenfor *musique concrète*-bevegelsen og den elektroniske musikken.¹¹⁶ Innenfor orgelmusikken derimot stoppet utviklingen til en viss grad opp. Det er selvfølgelig komponert ny musikk for orgelet, men den enorme utviklingen Den franske orgeltradisjon sto for, ser vi ikke noen lignende form for i dag.

Et eksempel er det norske orgelmiljøet. Her ses Messiaen av noen fremdeles på som noe nytt, og selv om han i en stor musikkhistorisk sammenheng er relativt ny, så er han ikke en samtidskomponist i ordets rette betydning. Den ”nye” orgelmusikken som framføres er som regel over 50 år gammel. Selvfølgelig forekommer også urframføringer innen orgelmiljøet, men ikke i like stor grad som i resten av musikkverdenen. I tillegg er det mest nyskapende man i orgelimprovisasjonsundervisningen møter, nettopp Messiaen og hans teknikker som ble utviklet for 80 år siden.

Ikke desto mindre vil vi starte med å se på hvordan improvisasjonsundervisningen ved konservatoriet foregikk under Den franske orgeltradisjons tidsperiode. Selv om det byråkratiske og politiske ved konservatoriet var strengt, så hadde hver enkelt professor store friheter til å velge sin egen metode og repertoar.¹¹⁷ I følge Vierne brukte Franck omtrent fem av sine seks timer til å undervise i improvisasjon. I sin undervisning om fugeimprovisasjon la Franck stor vekt på hvordan en skulle konstruere episodene, og hvordan hovedtemaet skulle imiteres i stretto-form i gjennomføringen – altså, det ble gitt tydelige regler og normer for improvisasjonen. Når det gjaldt friimprovisasjon over et gitt tema, selv om denne improvisasjonen også inneholdt regler, lærte Franck studentene sine hvordan de subtilt kunne innføre nye ideer, eller hvordan de kunne lage nye temaer med motiver fra det gitte temaet. Hele tiden var poenget å opparbeide en slags database av mulige teknikker, slik at de alltid hadde noe å bruke for å komme seg videre og for at improvisasjonen ikke skulle stagnere.¹¹⁸

Når det gjelder Viernes improvisasjonsundervisning, så hadde han formmessige maler på hvor lange forskjellige deler skulle være, hvordan og hvilke tonearter man kunne og burde transponere til og hvilke rytmiske modeller en kunne benytte for å skape variasjon og utvikling. Samtidig var det viktigste i Viernes improvisasjonstenkning

¹¹⁵ Olav Morten Wang, *En systematisering av Louis Viernes harmoniske stil til anvendelse i improvisasjon* (masteravhandling, Norges musikkhøgskole, 2008) og ”Den franske orgelsymfoni – 1”, Norges musikkhøgskole, lesedato 13. april 2015, http://nmh.no/arrangementer/den_franske_orgelsymfoni-1 og ”Marcus André Berg – orgel”, Norges musikkhøgskole, lesedato 13. april 2015, http://nmh.no/arrangementer/marcus_andre_berg-orgel.

¹¹⁶ Milsom, ”Organ Music I”, 71.

¹¹⁷ Murray, *French Masters of the Organ*, 49-51.

¹¹⁸ Smith, *Louis Vierne*, 43-47.

musikken, og at det hos improvisatoren skulle være inspirasjonen som var det bærende element.¹¹⁹

Disse eksemplene på improvisasjonsundervisning ligner mye på den undervisningen som praktiseres ved Norges musikkhøgskole i dag. Her undervises det også først og fremst i form- og stilimprovisasjon. Og man forsøker å utvikle et eget apparat med teknikker og former som kan benyttes.¹²⁰ Allikevel er en forskjell det faktum at ved Norges musikkhøgskole, og andre nordiske og tyske institusjoner, er kirkemusikkutdanningen rettet mot en protestantisk liturgi, mens det i Den franske orgeltradisjon er katolsk liturgi. Selv om ikke all improvisasjon er liturgisk, så er hovedvekten i undervisningen ofte lagt på improvisasjonsteknikker en kan få bruk for i liturgiske sammenhenger. Og der protestantiske organistutdanninger først og fremst underviser i improvisasjon tilknyttet salmetradisjonen, så er den katolske improvisasjonen mer rettet mot gregorianske melodier eller over frie temaer.¹²¹

Samtidig ser vi at Den franske orgeltradisjonens respekt og fascinasjon for fugen gjør at man også lærer å improvisere i denne opprinnelige protestantiske stilen i katolske tradisjoner, selv om den kanskje brukes mer i improvisasjoner i forbindelse med konsertvirksomhet og som en teknisk og intellektuell disiplin, enn som liturgisk improvisasjon.

Improvisasjonen før Den franske orgeltradisjon var preget av en helt annen tenkning rundt hva improvisasjonen skulle være. Det har blitt sagt at organistene i de store og fasjonable kirkene i Paris bygget sine improvisasjoner på lite annet enn grov billedbruk og ekstreme kontraster i koloreringen og dynamikken.¹²² Dette ville både Cavallé-Coll og Franck forandre. Og César Franck var den som på mange måter startet "kultiveringen" av fransk orgelimprovisasjon. I tradisjonen til Mozart og Bach, og hans samtidige Chopin og Liszt, var hans improvisasjoner nærmest som "øyeblikkskomponering" – han hadde alltid planlagt godt det han skulle improvisere, og satte det alltid i en stram form.¹²³ Det er også kjent at Franck hadde en egen notatbok med temaer fra de store komponistene på 1700- og 1800-tallet til bruk ved egne improvisasjoner.¹²⁴

Nicolas Lemmens' påvirkning på Den franske orgeltradisjon, knytter også tette bånd mellom den nye franske skolen og Bach og barokken. I likhet med dagens organister, mente de at Bach var en av de største mestere, noe vi ser i deres fascinasjon for hans kontrapunkt- og fugeteknikk. Og Lemmens' innflytelse på både sine franske privatelever og generelle organistervenner, var med på å skape den nye franske stilens holdepunkt i den tyske tradisjonen. Dette utgangspunktet i tradisjonen ser vi i både komposisjons- og improvisasjonsstil, og går hånd i hånd med de nyskapende elementene i Den franske orgeltradisjon.

¹¹⁹ Jean Bouvard, "Louis Vierne's Improvisation Course. His Method of Harmonizing and Treating the Free Theme", i *Louis Vierne. Organist of Notre-Dame Cathedral*, red. Rollin Smith (Hillsdale, N.Y.: Pendragon Press, 1999), 745.

¹²⁰ "ORGIMP10 Orgelimprovisasjon I", "ORGIMP20 Orgelimprovisasjon II" og "ORGIMP23 Orgelimprovisasjon valgemma".

¹²¹ Johansson, *Organ Improvisation*, 16.

¹²² Thomson, *The Life and Times*, 2. Andrew Thomsons lite rosende ord om den franske organiststanden før Franck, Saint-Säens og Widor.

¹²³ Murray, *French Masters of the Organ*, 74.

¹²⁴ Jesse E. Eschbach, "A New Source of Franck's Registration Practices and Its Implications for the Published Registrations of His Organ Works", i *French Organ Music from the Revolution to Franck and Widor*, red. Lawrence Archbald og William J. Peterson (New York: University of Rochester Press, 1997), 103-104.

Vi har tidligere vært inne på hvordan Viernes og Duprés musikk har improvisatoriske elementer,¹²⁵ og det virker ofte som om mange av komposisjonene fra Den franske orgeltradisjon helt eller delvis tar utgangspunkt i improvisasjonselementer. Derfor er skillet mellom komposisjon og improvisasjon ganske utvisket. For igjen å bruke Vierende som eksempel, så holder han seg så strikt innenfor tydelige periodiske fraseinndelinger i sine komposisjoner, at det nesten kan virke som han improviserte innenfor disse periodene. Og Dupré, som vi tidligere har nevnt, transkriberte improvisasjonene sine og gav dem ut som komposisjoner – igjen et eksempel på det uklare skillet mellom komposisjon og improvisasjon. Og på den andre side virker det som om mesteparten av improvisasjonen er innenfor bestemte former, så det er ikke bare komposisjonen som har improvisatoriske elementer, men også vice versa. Denne faktoren preget selvfølgelig improvisasjonsstilen, slik at den inneholdt lite friimprovisasjon, i betydningen øyeblikksimprovisasjon. De fleste elementene i improvisasjonen besto av tidligere innøvde teknikker fra den enkelte utøvers improvisasjons-”database”.

Improvisasjonsstilen under og etter Messiaen dras mot en stil som ligner mer på den frie øyeblikksimprovisasjon. Selv om det i dagens orgelimprovisasjonsmiljø finnes klart flest improvisatorer med en tilnærming lik den rammebelagte fra Den franske orgeltradisjon, så er det allikevel også en dreining mot den frie improvisasjonen, i ordets rette betydning, og mot et mer modernistisk tonespråk. Og her er Messiaen er foregangsfigur. Det å improvisere i messiaensk stil er omtrent en egen sjanger innen orgelimprovisasjonen. Da benyttes hans modi, rytmer og klangfarger som utgangspunkt for improvisasjonen. Samtidig var Messiaen svært påvirket av Charles Tournemire og hans improvisasjonstenkning.¹²⁶

Et siste poeng ved Den franske orgeltradisjons forhold til improvisasjon, er hvordan improvisasjonen hadde en naturlig plass i alle liturgiske handlinger, i konsertprogram og under konkurranser. Det var helt normalt at en utøver valgte å improvisere i stedet for å spille fra litteraturen. Selv om det har blitt påpekt at ikke all improvisasjonen var av en egnet liturgisk karakter,¹²⁷ så har dette sannsynligvis vært med på å holde på improvisasjonsdisiplinen innenfor orgelmiljøet, i motsetning til innenfor resten av kunstmusikkens verden.

Allikevel er kanskje det viktigste Den franske orgeltradisjon har gitt dagens orgelimprovisasjon, det den gav gjennom orgelsymfonien, det nye orgelets muligheter, og de nye teknikker, både melodisk, harmonisk og rytmisk, som vi har sett at disse komponistene utviklet. Og Paris er fremdeles sentrumet for diskusjonen og utviklingen av dagens orgelimprovisasjonspraksis, mener mange.¹²⁸ I Paris finner vi også et meget interessant eksempel som nå skal bli presentert, og som er mye av begrunnelsen for denne utredningen av Den franske orgeltradisjon. I Notre-Dame-katedralen er omtrent all den liturgiske musikken orgelimprovisasjon, organistene benytter seg ofte av modernistiske og utfordrende stiltrekk, og de viderefører dermed den linjen som vi fant i Den franske orgeltradisjon, samt at orgelet er et av Cavaillé-Colls gamle mesterverk.

¹²⁵ Se 1.2.2 under ”Louis Vierne (1870-1937)” og ”Marcel Dupré (1886-1971)”.

¹²⁶ Tournemire skal vi se nærmere på senere, se 3.2.2.

¹²⁷ Personlig intervju med Olivier Latry, 2. februar 2014, Paris.

¹²⁸ Bailey, *Improvisation*, 36.

2 Olivier Latry – om improvisasjon som hovedelement i den liturgiske musikken

2.1 Notre-Dame de Paris

I det følgende vil organistpraksisen ved Notre-Dame de Paris bli presentert. Gjennom et intervju med Olivier Latry, én av de tre organistene i Notre-Dame, som jeg gjorde i februar 2014, skal vi se nærmere på den praksissituasjonen Latry befinner seg i.¹²⁹ Men først vil det være hensiktsmessig å vise kort hvem Olivier Latry er, og hvorfor han blir sentral for både det som vi til nå har sett og for hva vi skal se på i de kommende kapitlene.

2.1.1 Olivier Latry (1962-)

Olivier Latry er en fransk organist, improvisator og professor. Han ble født i Boulogne-sur-Mer i Nord-Frankrike, og startet musikkundervisningen sin der. Senere begynte han blant annet å studere orgel under Gaston Litaize ved Musikkhøgskolen i St. Maur-des-Fossés.¹³⁰

Allerede som 19-åring i 1981 fikk han stillingen som titulærorganist i Meaux-katedralen, og som 23-åring i vant han i 1985 konkurransen om stillingen som organist i Notre-Dame-katedralen i Paris.¹³¹ Stillingen ble delt med tre andre,¹³² hvor de etterfulgte den meget kjente organisten Pierre Cochereau (1924-1984).¹³³

I 1990 etterfulgte han sin tidligere orgellærer, den nevnte Litaize, som professor i orgel ved Musikkhøgskolen i St. Maur-des-Fossés, før han i 1995 fikk stillingen som professor i orgel ved Konservatoriet i Paris.¹³⁴ På den måten er han en viderefører av Den franske orgeltradisjon, gjennom sitt arbeid som organist i en sentral, parisisk kirke med Cavallé-Coll-orgel, og som professor ved konservatoriet i den samme stillingen som mange i Den franske orgeltradisjon.

Latry har holdt konserter i mer enn femti land over fire kontinenter, og er anerkjent som en av verdens ledende organister. Han er også kjent som en av de største improvisatorene etter den franske tradisjonen. Selv føler han seg som en ambassadør for den franske orgelmusikken fra 1600- til 1900-tallet. Hans hjerte brenner også sterkt for samtidsmusikken, og han har urframført flere orgelverk av nålevende franske komponister.¹³⁵ Igjen ser vi koblingen til hele den franske orgelhistorien, og dermed også hans nære forhold til Den franske orgeltradisjon.

¹²⁹ Personlig intervju med Olivier Latry, 2. februar 2014, Paris.

¹³⁰ "Olivier Latry", Karen McFarlane Artists, Inc, lesedato 13. april 2015, <http://www.concertorganists.com/wp-content/uploads/2015/04/Latry-bio.pdf>.

¹³¹ "Olivier Latry", <http://www.concertorganists.com/wp-content/uploads/2015/04/Latry-bio.pdf>.

¹³² Philippe Lefebvre, Jean-Pierre Leguay og Yves Devernay (som døde i 1990, slik at Latry nå deler den med to).

¹³³ "Olivier Latry", Cathédral Notre-Dame de Paris, lesedato 13. april 2015, <http://www.notredamedeparis.fr/Olivier-LATRY,405>.

¹³⁴ "Olivier Latry", <http://www.notredamedeparis.fr/Olivier-LATRY,405>.

¹³⁵ "Olivier Latry", <http://www.notredamedeparis.fr/Olivier-LATRY,405>.

I intervjuet kom Latry med noen utsagn som er særlig interessant for denne oppgavens problematikk, og vi skal videre se litt nærmere på disse.

2.1.2 Den kirkemusikalske praksis i Notre-Dame

Kirkemusikkpraksisen ved organiststillingene i Notre-Dame preges av et helt sentralt element: *orgelimprovisasjon*. Dette synes mange er interessant og fascinerende, og Olivier Latry forteller at det kommer mange fra hele verden for å se og høre hvordan praksisen i Notre-Dame blir gjennomført.

Både ved prøvespillet til jobben og i alle liturgiske handlinger organisten deltar i, er improvisasjon det bærende elementet. Først og fremst gjelder dette i følge Latry, for at ikke presten skal vente ved alteret på at musikken blir ferdig. Dette er et overordnet mål i katolsk liturgi, sier Latry – når presten er ferdig med det han gjør, så skal musikken også være ferdig, slik at presten kan gå rett videre til neste ledd i liturgien.

Latry fortalte at denne evnen til å spille på tidsbegrensning blir tydeliggjort gjennom konkrete eksempler. Det første eksempelet er fra prøvespillet Latry gjennomførte til jobben i 1985, hvor han var nødt til å improvisere i nøyaktig 15 minutter – juryen satte en stoppeklokke på, slik at han var nødt til å stoppe nøyaktig på sekundet. Det andre eksempelet, som også viser hvorfor denne oppgaven ble gitt ved prøvespillet, er den tidsbegrensningen organisten må forholde seg til i praksisen ved liturgiske handlinger i Notre-Dame. Ved siden av hovedorgelet er det installert tre lyspærer som indikerer når man skal starte å spille (et grønt lys), når man skal begynne å nærme seg en slutt (et gult lys) og når man skal stoppe å spille (et rødt lys). Dette gjør i følge Latry at det nesten blir som å spille på en TV- eller radioinnspilling. Samtidig medfører det selvfølgelig at å spille noe annet enn improvisasjoner ville være svært vanskelig, samtidig som det innskrenker friheten til improvisasjonen i stor grad. Ikke desto mindre er dette noe som preger all liturgisk improvisasjon – start- og sluttidspunkt er som regel bestemt av andre faktorer enn musikken selv.

Dermed blir det eneste stedet man faktisk kan spille komponert musikk under postludiumet. Ellers er alt improvisert.¹³⁶ Og mye av denne improvisasjonen er øyeblikksimprovisasjon, for som Latry forteller:

And the improvisation is also very nice to really ... You know, for example it's key to the Offertoire which comes after the sermon. It's also the case before the Offertoire when we have to play right after the sermon, so we can really do what we want in relation to what we've heard. And we can really take an idea or take a word or something, to make it into "living" music. And this is what we really try to do.¹³⁷

Her forteller altså Latry at improvisasjonen og friheten improvisasjonen gir (selv med tidsbegrensninger) gjør at han står helt fritt til å ta tak i et øyeblikks inspirasjon, og virkelig *øyeblikksimprovisere*. For som han sier senere i intervjuet:

¹³⁶ Et unntak er hvis koret synger en sats til et av ordinarieleddene (de fem faste messeleddene). For eksempel sang koret en firestemt Sanctus i høymessen den 2. februar 2014 (dagen for intervjuet), og da fortalte Latry at han selvfølgelig ikke kunne improvisere en sats under den. Men under de andre messeleddene improviserte han akkompagnementet til de gregorianske melodiene.

¹³⁷ Personlig intervju med Olivier Latry, 2. februar 2014, Paris. Alle følgende sitater av Latry i dette kapittelet er fra dette intervjuet.

[M]any times with this previous archbishop, who was really an extraordinarily man [...] he made a sermon that was fine, and then just before the Offertoire he could say something, a few words, and in one phrase or sentence it could be even more impressive than the whole sermon that he'd done before. And many times I prepared something to play at the Offertoire and then he said that and so ... «I cannot play it in that way, I have to make something else».

I disse utsagnene setter Latry virkelig fingeren på øyeblikksimprovisasjonens beste egenskap – muligheten til å kaste vekk det du har forberedt da det rett og slett ikke passer til den aktuelle stemningen, energien, timingen eller noe annet uforutsett, og i stedet lar deg spille noe som du har latt deg inspirere av akkurat der og da. Det er i disse øyeblikkene at mange kan oppleve musikken som noe som ikke er sekundært i forhold til ordene, men som supplerer ordene.¹³⁸

Men Latry forteller også om at slike øyeblikksinspirasjoner i de beste tilfeller kan gå begge veier:

Yeah, and sometimes it works also the other way. Because, I remember once with the previous archbishop I made an improvisation for the prelude, and then before the first gospel he just said something, just because he was influenced by the improvisation. So this goes back and forth. [...] And he said also something about the Great Organ, introducing us in the liturgy, and so on. Yeah, it was really nice.

Dette kan være en annen positiv egenskap ved øyeblikksimprovisasjonen – den tilhører ikke kun organisten, men også alle de andre som deltar i liturgien. Sannsynligvis hadde Latry i den situasjonen sitatet ovenfor henviser til, forberedt en improvisasjon til preludiet, mens det her var erkebiskopen som *øyeblikksimproviserte* og tok tak i det han hadde hørt. På den måten blir igjen musikken *noe annet* som kan supplere alle de små ordene, det muntlige språket, og fortelle oss noe om *Ordet* med stor 'O' – det uforståelige, som alle de små ordene ikke kan forklare.¹³⁹

2.1.3 En eklektisk improvisasjonsstil

Men hvordan er det Olivier Latry improviserer i messen? Og hvorfor er denne praksissituasjon så interessant for denne oppgaven?

I den messen Latry spilte på formiddagen før intervjuet ble gjennomført, som jeg overvar og observerte, benyttet han mange forskjellige stilarter – alt fra en offertorieimprovisasjon i tidlig, fransk barokkstil i tradisjonen etter Couperin, til en modernistisk improvisasjon etter prekenen som intonasjon til Credo. Innenfor dette benyttet han seg også av mange andre stilarter, for eksempel spilte han et J. S. Bach-stykke som postludium – han benyttet seg altså av en eklektisk improvisasjonsstil. Selv sier Latry dette om stilvalg i sin liturgiske improvisasjon:

So I think it's also important to fit ... the improvisation is very nice to fit in different things. So, it's the same in the liturgy. I'm just trying to fit really in the right moment – even in the styles. Very often I improvise on the style of

¹³⁸ Dette kommer vi tilbake til, se 3.1.2.

¹³⁹ Dette er også noe vi skal komme tilbake, se 3.1.2.

what we heard. It's not easy to ... after a motif from the Renaissance it's not very easy to improvise in a, I don't know, 19th century style or something like that.

Latry forteller oss at han improviserer i den stilarten som passer best til den foregående eller kommende delen i liturgien – enten det er en tekstdel, en preken, eller noe annet. Han benytter seg av hele fargepaletten, så å si, alt fra stilimprovisasjoner til et helt modernistisk tonespråk:

[E]ven during the Mass, after the sermon, I could on the Great Organ – which is very loud – play something who is very contemporary ending with the cluster or something like this ...

Og hele tiden beveger han seg mellom å improvisere gjennom de to nevnte hovedkategoriene for orgelimprovisasjon: forberedt improvisasjon og øyeblikksimprovisasjon, idiomatisk og non-idiomatisk improvisasjon. Latry er påpasselig med å påpeke at han vet hvor privilegert mange organister ville mene at hans yrkessituasjon er:

Yes, we are totally free. I'm very lucky because I know ... I was speaking about the United States, but I have some former students who are there, or friends who improvise sometimes or even play some music. Once someone played *L'apparition de l'église éternelle* by Messiaen – which is not a terrible piece – and the next day he had to come to the Dean who said: «You know, you cannot play that kind of music here».

Men samtidig som han vet at han er heldig i mange kirkemusikerens øyne, er Latry også tydelig på at han mener at Notre-Dame-praksisen egentlig er den ideelle – alle burde ha muligheten til å benytte seg av alle alternativene musikkens forskjellige epoker har gitt oss:

For sure the music is not the main thing. [...] But it is there to accompany the liturgy. And it's very important I think to give us all the things that we need to do that – without restriction. It's not to play in a modern style for all services or all the time, but if we need it we have to be able to do it.

Dette utsagnet er helt sentralt i behandlingen av oppgavens problemstilling, da det for Latry handler om *muligheten* til å velge akkurat den stilen han mener er riktig til enhver tid, samtidig som dette ikke betyr at man *alltid* skal improvisere modernistisk og øyeblikksorientert, eller *alltid* improvisere stilhistorisk og forberedt. I dette sitatet ser vi også at Latry mener at musikken er sekundær i liturgien, et akkompagnement til tekstene. Imidlertid viser han også et syn på at musikken er *noe annet* i det liturgiske uttrykket enn ordene, og at kunstneren får den kunstneriske inspirasjonen ofte fra noe som føles som utenfor en selv:

Well ... I am ... I hope that I'm an artist. [Latter, min annerkning] You never know... I think the artist means being in relation with something else. [...] I'm sure you've had this impression that sometime you play and said: "Wow, I'm doing that? I didn't know I was able to make something like this?" And since it comes through you, and you're just like a wire between something else to the listeners.

Her skimter vi det jeg velger å kalle en mystisk tilnærming til musikk og den øyeblikkelige inspirasjonen. Her blir et sentralt spørsmål om all kunst i bunn og grunn er religiøs og sakral, eller om den ikke er det? Og hvis du tar inn et sekulært kunstverk i

det liturgiske uttrykket – er det fremdeles sekulært eller er det da blitt sakralt? For Latry er dette helt klart:

So for me the art in general is religious, is sacred. [...] So for me there is no question whether the art should be sacred when it comes to the liturgy. It is already sacred. [...] Even pieces which are used ... I would say ... Look at "The Rite of Spring", which is not really sacred. Not really. [...] But even Stravinsky spoke about, that saing that: «It was incredible when I composed that piece, it seemed that I was guided by someone who told me to write that and not something else.»

Vi kan altså skimte et mystisk musikk-syn hos Latry, der den musikalske inspirasjonen og motivasjonen kommer fra noe utenfor mennesket selv, som en gave. Dette er et musikk-syn vi finner hos flere av de andre tenkerne i denne oppgaven, både innenfor musikktenkningen og den teologiske tenkningen.¹⁴⁰

Senere i intervjuet parafraserer Latry noe Salvador Dalí sa om sakral kunst:

He spoke about the sacred art. And he said it's better to let people without faith make very nice religious art, than someone who has an incredible faith but does not know anything about this art. So I think it's the same with music, most of the time.

I dette ligger Latrys perspektiv om at det rett og slett kanskje er bedre å overlate styringen av musikalske valg til en som kan dette, en musiker eller en kunstner, og ikke la teologene styre hva som er egnet og hva som ikke er egnet liturgisk musikk eller kunst – noe som kanskje oppfattes av mange som en temmelig radikal teologisk kunsttenkning.

Selv om vi har sett at Latry benytter seg av mange stilarter i sine liturgiske orgelimprovisasjoner, så er det ett element som nesten alltid er med – de gregorianske melodiene. På spørsmål om han benytter seg av de gregorianske melodiene i sine improvisasjoner, er svaret kontant: «Oh yes, of course». Videre er stemningen i gregorianikken alltid tilstede i all katolsk kirkemusikk, mener Latry, da den ligger i ryggraden til den katolske kirkemusikkens bevissthet. Derfor er allerede gregorianikken i improvisasjonen – orgelimprovisasjonen ønsker alltid å gå i retningen av den akkompagnerte melodien, sier Latry. På samme tid forteller han om hvordan han kan benytte seg av temaer fra gregorianske melodier som utgangspunkt for improvisasjoner:

But for sure we use this Gregorian ... and I would say that even sometimes if the priest in the sermon will speak about something ... I don't know ... something about caritas for example, I will use *Ubi caritas* or something that people can recognise immediately. [...] Even if it's not something which is in relation with the day, but if it's in relation with the word, then in that case I would use it in the music.

Som vi skal se senere, presiserer omtrent alle liturgiske lovgivninger at den gregorianske sangen er Kirkens sang i sin pureste form. Allikevel forteller Latry at den blir neglisjert i de fleste menighetene i Paris. Det er tydelig at han ser på gregorianikken som helt essensiell i den liturgiske musikken, og at den, både gjennom sin historie, dens posisjon i den kirkemusikalske tradisjonen og den generelle stemningen i dens melodier,

¹⁴⁰ Se 3.1.2, 5.2.2 og 5.2.3.

er det sentrale musikalske element i Kirkens liturgi. Dette er noe en virkelig kan ta tak i hvis en ønsker å legge premisser for hva den liturgiske orgelimprovisasjonen skal bygges på.

2.2 Kunstnerisk ansvar og tillit

Intervjuet med Olivier Latry endte altså i et spørsmålet om ansvar og tillit. Organisten, som kunstneren og ekspert på musikk, og i lyset av Dalí-sitatet ovenfor, må bli gitt tillit av både Kirken og menigheten, til å kunne ta de musikalske valgene som denne selv synes er best egnet til den aktuelle situasjonen. Men samtidig må organisten vise ansvar overfor denne tilliten, og være seg sitt liturgiske ansvar bevisst, et ansvar som både er overfor kunsten, troen og de troende. Det er altså både et estetisk og et moralsk ansvar.¹⁴¹

På spørsmålet om Latry synes det burde bli vist større tillit til kirkemusikeren svarer han:

Yeah, which does not come very often. But in fact, here it's really the opposite to any kind of other church anywhere. When the priest, the dean comes to Notre-Dame, the first question the archbishop asks is: «Do you like music? If not it's better not to go there.» [...] You know, I have some students who are organists in Paris, not far from here. And they have many troubles because in fact they are the only professional musician in the church. And there is someone who tried to sing during the ... when he made the congregation and all that – disaster. Disaster. And nobody knows anything and it's very common that to have only the organist who knows something and they say: «No, no. You know too much, we have to do something for the people, not for you.»

Latry har her det mange vil oppfatte som en litt elitistisk holdning til hvem som bør ha ansvaret for musikken. En kan selvfølgelig støtte et slikt tankesett gjennom å bruke enkle metaforer som: Ville du latt en faglært elektriker eller en glad amatør sette opp ditt elektriske anlegg? Imidlertid blir dette en for enkel slutning. I vårt liturgiske miljø er de aller fleste enige om at man må forholde seg til menighetens forståelse av musikken, uansett om den er aldri så gammeldags og reaksjonær i kirkemusikerens øyne. Elektrikeren er jo heller ikke helt fri til å gjøre akkurat det denne vil, elektrikeren må også forholde seg til mange regler og faktisk ofte påpekninger fra kunden om hvordan arbeidet skal utføres både tidsmessig og estetisk. Balansegangen, som sannsynligvis også Latry tenker på, er når musikeren ikke får mulighet til å ta noen musikalske valg uten at det er godkjent av prestene og menigheten. Eller når elektrikeren blir stående å høre på kunden fortelle hvordan man setter opp et elektrisk anlegg.

På spørsmål om hvordan Latry så forholder seg til menighetens forståelse av egnet liturgisk musikk når han improviserer, svarer han litt ironisk:

I don't care, I just do what I want! [Latter, min anmerkning] No, really ... We are in a place where we really can do what we want. [...] And in fact it's also very important 'cause if we do that well I think we could give some

¹⁴¹ Dette er et viktig poeng som skal diskuteres nærmere i oppgavens konklusjonsdel, se Postludium.

examples to other churches in Paris, for instance, and then other places. When people come to the ... there are many people who come to the organ loft who are very impressed not only by the organ but also by the liturgy, the way how we dialogue with the choir-organist and all of that, and to what they hear. Because we really try to make something at the highest "niveau".

Argumentet til Latry for å ha det som nevnt kan oppfattes som en elitistisk holdning, er altså egentlig et ønske om å skape et liturgisk uttrykk av aller høyeste kvalitet. Da benytter man seg av de "ekspertene" man har tilgjengelig – som at kirkemusikeren har hovedansvaret for musikken, presten for å preke, billedkunstneren for å utsmykke kirkens vegger, arkitekten og ingeniøren for å bygge kirken, også videre. Dette kan også karakteriseres som en såkalt høykirkelig tilnærming til det liturgiske uttrykket, men samtidig besitter Latry en av de absolutt mest sentrale organiststillingene i verden, og er derfor med på å sette et eksempel på toppnivået innenfor liturgisk musikk. Da blir kanskje dette allikevel ikke en elitistisk holdning, men snarere en nødvendig holdning?

Gjennom en slik "høykirkelig" tilnærming til det liturgiske uttrykket, mener Latry at man kanskje paradoksalt nok gjør Kirkens liturgi mer forståelig for vår tids mennesker, som ikke alltid har et helt avklart forhold til hva *det hellige* er, hvis noe slikt i det hele tatt eksisterer:

But I think, you know, this is part of the new vibe of our time. People can come in the building like Notre-Dame just to visit with the ... dressed like they want with no problem, speaking, taking pictures and all of that. And I think it would be better to say to those people: «Hey! You enter in a sacred place. Please try to change your attitude. It's not possible to be here like you are outside.» [...] And instead of that, all the people in the Church try to do the opposite. So they try to: «Oh, come, come! We will go to you instead of you coming to us.» [...] And it's a big difference.

Latry ønsker altså å gjenninnføre den sakrale stemningen i kirkene, gjennom det uttrykte ønske om å skape et liturgisk uttrykk av det høyeste nivået hvor orgelimprovisasjon er det ledende musikalske elementet. Imidlertid, for å gjennomføre dette må kirkemusikeren bli vist tilliten til å kunne gjøre musikalske valg, ofte på et øyeblikks varsel, og gitt muligheten til å kunne benytte seg av hele den musikalske fargepaletten. Og kirkemusikeren har et ansvar til å vise seg denne tilliten verdig. Denne ansvarsforståelsen ligger i det man kan kalle kirkemusikerens *liturgiske bevissthet*.¹⁴²

Vi har til nå i del I sett på orgelimprovisasjonens historie og praksis, samt vist en mulig – og kanskje ideell? – praksismulighet der improvisasjon er hovedelementet i den liturgiske musikken. I løpet av presentasjonen av orgelimprovisasjonens historie, forskjellen mellom tradisjonell og moderne improvisasjon og i presentasjonen av intervjuet med Olivier Latry, har vi beveget oss inn på mange spørsmål som tar for seg improvisasjon som fenomen. Og det vil derfor være naturlig å bevege seg i retningen av hvordan forskjellige musikktenkere og -utøvere ser på improvisasjonsfenomenet.

¹⁴² Dette spørsmålet om ansvar og tillit vil vi komme tilbake til i oppgavens konklusjonsdel, se Postludium.

3 Improvisasjon som musikalsk fenomen

Hvordan forholder så orgelimprovisasjonstradisjonens forståelse av improvisasjonsfenomenet seg til den generelle, samtidsmusikalske¹⁴³ improvisasjonstradisjonens forståelse av improvisasjon? I det følgende vil tre improvisasjonsteoretikere – Derek Bailey, Karin Johansson og Andrew Cyprian Love – bli presentert og diskutert opp mot hverandre. Av disse tre er den førstnevnte fra friimprovisasjonsbevegelsen, mens de to sistnevnte står innenfor orgelimprovisasjonen.

Først vil vi se nærmere på hva disse teoretikerne sier om improvisasjonsfenomenets vesen. Deretter vil vi se hva slags musikkens syn som gjør seg gjeldende innenfor orgelimprovisasjonen, gjennom en diskusjon av Johanssons og også Solveig Christensens funn innenfor denne problematikken. Videre skal vi gå litt tilbake til diskusjonen om improvisasjon i det hele tatt kan være fri, hvor eventuelt grensene er og om improvisasjon kan være et retorisk virkemiddel, før vi til slutt forsøker å komme fram til en slags definisjon av improvisasjonsfenomenets natur, gjennom en presentasjon av tilnæringsmetoden til organisten Charles Tournemire.

3.1 Improvisasjonens vesen

Men for å starte med det første først – hva er egentlig improvisasjonens vesen? De tre nevnte improvisasjonsteoretikerne har hvert sitt ”credo” på dette.

Derek Bailey starter sin bok *Improvisation: Its Nature and Practice in Music* med å si at improvisasjonen gjennomsyrrer all utvikling i musikk generelt – det er en helt essensiell del av enhver musikalsk form og stil.¹⁴⁴ Her viser Bailey et vidt syn på improvisasjon, som noe som ligger i alle verk uansett. I en slik vid definisjon ligger en forståelse av at før verket har blitt komposisjon, er det improvisasjon som er den skapende kraften i verket. Dette er altså en sammenligning av improvisasjon med kreativitet eller skaperkraft. Og som vi har sett deler Bailey improvisasjonen inn i enten idiomatisk eller non-idiomatisk improvisasjon – forberedt improvisasjon eller fri-improvisasjon.

En annen og litt annerledes formulering av improvisasjonens natur finner vi hos både Karin Johansson og Andrew Cyprian Love. Johansson viser allerede på første side i sin avhandling hvordan hun ser på dette, gjennom et sitat fra den nederlandske organisten Jan Overduin som sier: «Improvisation is like life; it happens only once and cannot be repeated».¹⁴⁵ I en slik improvisasjonsdefinisjon ligger vekten på improvisasjonens øyeblikks-orienterte, flyktige og forgjengelige karakter. Samtidig er improvisasjonen som livet selv – man har én sjanse, et øyeblikk, før alt er borte. Dette forgjengelighetsperspektivet deler Johansson med Love. For som han sier ligger improvisasjonsmusikkens spesielle karakter i at den i størst grad av alle musikalske former uttrykker musikkens flyktighet.¹⁴⁶

¹⁴³ 'Samtidsmusikalske': her menes den samtidsmusikalske improvisasjonstradisjonen hos både den klassiske samtidsmusikkens improvisasjon og den moderne jazzens improvisasjon, som ved flere tilfeller ligner på hverandre, og hvor også inndelingen i klassisk og jazz er svært utydelig og forholdsvis gammeldags.

¹⁴⁴ Bailey, innledning til *Improvisation*, ix-x.

¹⁴⁵ Johansson, innledning til *Organ Improvisation*, i.

¹⁴⁶ Andrew Cyprian Love, *Musical Improvisation, Heidegger and the Liturgy: A Journey to the Heart of Hope*. (New York: The Edwin Mellen Press, Ltd., 2003), 170.

Love påpeker også at improvisasjon ikke har blitt forsket på i akademiske kretser før i de siste tiårene, og at dette kan ha å gjøre med denne forgjengeligheten.¹⁴⁷ Derfor blir den vanskelig å analysere gjennom de analysemetodene musikkteori har beskjeftiget seg med, og at improvisasjon dermed har blitt lite diskutert, og generelt omtalt i negative ordelag.¹⁴⁸ Samtidig ser han improvisasjonens ”fall” i den vestlige kunstmusikken i sammenheng med den allmenne aksepten av René Descartes’ *cogito ergo sum*-tankegang, og sinn-kropp problematikken hans tenkning innførte. I følge Love gjorde dette at verket ble sett på som en del av sinnet, mens selve framføringen ble redusert til ”kun” et produkt av kroppen.¹⁴⁹

Det Bailey, Johansson og Love har til felles er ønsket om å bidra til en sterkere refleksjon og bedre tenkning rundt improvisasjonsfenomenet, som kan stå i relasjon til vår samtid. De mener at vi i de siste århundrenes tenkning har neglisjert improvisasjonsmusikken som noe som er av lavere kvalitet enn den vestlige kunstmusikktradisjonen som har lagt vekt på verket. De forsøker derfor å argumentere for hvorfor improvisasjonen er minst like sentral som verket. For eksempel sier Bailey dette om improvisasjonens særegne karakter og muligheter:

One of the strengths, one of the unique qualities of improvisation, is that it can, on occasion, transform a performance into something much better, much higher, than expected. Whether through the performance of an individual or of a group, and regardless of material, the music can be elevated by an unexpected development produced by the improvisation.¹⁵⁰

Bailey mener altså at i improvisasjonen ligger mulighetene for å skape noe uventet, noe som kan rykke tilhørerne ut av det de forventer. Han forsetter med å si hvorfor improvisasjonen kan ha denne innvirkningen på en framføring, og hvorfor han som improvisator omfavner improvisasjonens vesen:

It may be that opponents and supporters of improvisation are defined by their attitude towards the fact that improvisation embraces, even celebrates, music’s essentially ephemeral nature. For many of the people involved in it, one of the enduring attractions of improvisation is its momentary existence: the absence of a residual document.¹⁵¹

Her beveger Bailey seg inn i samme ordelag som Johansson og Love, når han beskriver improvisasjonens forgjengelige karakter som dens største attraksjon. Love argumenterer for at nettopp denne flyktigheten gjør at improvisasjonen er den musikkformen som ligger nærmest musikkens egen natur.

Love trekker fram én definisjon på improvisasjon i sin bok som han kjenner seg mest igjen i, og som han benytter i sin tenkning. Denne definisjonen benytter han som sin tese for improvisasjonen, som han ønsker å undersøke nærmere. Denne tesen går ut på at i improvisasjonen er det musikken blir mest *menneskelig*, for menneskets adferd er improvisert og spontan. Og at improvisasjonen er av universell karakter, som

¹⁴⁷ Love, *Musical Improvisation*, 30.

¹⁴⁸ *Ibid.*, 70.

¹⁴⁹ *Ibid.*, 30-31.

¹⁵⁰ Bailey, *Improvisation*, 28.

¹⁵¹ *Ibid.*, 35.

musikkvitere som studerer musikkens etnologiske kraft ikke fullt ut har forstått, og at de derfor undergraver hele menneskehetens musisering.¹⁵²

Bailey er helt på linje med Love, da han også mener at man i improvisasjonen er nærmest selve musikkens natur.¹⁵³ Samtidig skal man ikke glemme at både Love og Bailey selv er improvisatorer, og dermed selvfølgelig forsvarer improvisasjonen.

Ikke desto mindre ser vi at dette er det sentrale fellestrekket i Bailey, Johansson og Loves syn på improvisasjonens natur og vesen. Improvisasjonen er feiringen av øyeblikket, improvisasjonen er flyktig, den oppstår her og nå, og er borte igjen med en gang den er ferdig. Og der er improvisasjonens natur helt lik musikkens natur, som også i seg selv er øyeblikkelig, flyktig og forgjengelig.

3.1.1 To musikksyn: *Musikken som middel* eller *musikken som mål i seg selv*¹⁵⁴

Imidlertid må vi da stille spørsmålene: hva er musikkens mening, og hvilke musikksyn står sentralt i denne musikktenkningen? Johansson finner spesielt to forskjellige musikkdiskurser som står sterkt innenfor selve orgelimprovisasjonen og de to orgelimprovisasjonspraksisene liturgi og konsert. Når det gjelder liturgi mener Johansson den rådende diskursen er *musikk som et middel*. Problemet her blir hvordan man kan skape musikalsk mening og kunstnerisk selvstendighet selv innenfor fastlagte liturgiske rammer der musikken blir en slags programmusikk.

Johansson mener, med holdepunkt i sine intervjuobjekter, at organistene i praksisen ikke ser det liturgiske rammeverket som en negativ restriksjon overfor improvisasjonen. Snarere er det ofte at reglene som rammeverket setter blir sett på som nødvendige og konstruktive. Rammen skaper musikalsk mening, som flere av Johanssons intervjuobjekter uttrykker det.¹⁵⁵ Med det sier de at musikken er en viktig bidragsyter for mening i det liturgiske uttrykket, og at det er dens oppgave å fylle den strikte strukturen i liturgien med mening og fylde. Dette viser at flere organister føler stor frihet og kunstnerisk mening i møte med rammene de liturgiske bestemmelsene, presten og menighetens forventninger setter.

Organistene blir gjennom musikkdiskursen *musikken som middel* avhengige av å kunne oppfatte den generelle forståelsen av hva som er en egnet stil på den liturgiske musikken. Oppfattelsen og interpretasjonen av kollektive reaksjoner hos prestene og menigheten, gir orgelimprovisatoren indikasjoner på hva som egner seg og hva som ikke egner seg, sier Johansson, og at antallet tilstedeværende, deres alder og musikalske preferanser også er med på å forme improvisasjonen som følger en slik musikkdiskurs.¹⁵⁶

¹⁵² Love, *Musical Improvisation*, 3 og 20.

¹⁵³ Bailey, *Improvisation*, 142.

¹⁵⁴ Debatten om *musikk som middel* versus *musikk som mål i seg selv*, eller musikkens heteronomi versus dens autonomi, er lang og omfattende innenfor musikktenkningen. Fra Finn Benestads «klassiske» bok *Musikk og tanke* (Oslo, Aschehoug, 1979), 297-311 (knyttet til Eduard Hanslicks musikktenkning), til Arnold Whittalls artikkel "Autonomy/Heteronomy: The Context of Musicology", i *Rethinking Music*, red. Nicholas Cook og Mark Everist (Oxford: Oxford University Press, 2001), 73-101.

¹⁵⁵ Johansson, *Organ Improvisation*, 103.

¹⁵⁶ *Ibid.*, 104.

Selv om dette tilsynelatende gjør at organisten hele tiden må gå på akkord med sin egen musikalske oppfatning og sin kunstneriske integritet, mener Johansson at intervjuobjektene utsagn viser at de fleste organister sannsynligvis ikke opplever profesjonsutøvelsen sin slik. For må ikke også musikk og kunst som regnes som fri, også til en viss grad kommunisere med andre mennesker enn kun tøveren? Dette er vel en generell menneskelig egenskap, vi ønsker å kommunisere med andre, og man vil at andre skal forstå det en ønsker å formidle. Så i stedet for å se på liturgiens rammeverk som en uholdbar begrensning, mener Johansson at intervjuobjektene svar forteller at det kanskje ligger en særlig givende utfordring i rammene – det å fylle en struktur, en form, et rituale, med mening. Utfordringen kan være å skulle videreutvikle en menighets forståelse av hva egnet liturgisk musikk kan være, et slags ”smakskurs” der man gir menigheten ”smaker” de ikke har smakt før.

Organisten sitter dessuten med en stor makt over å kunne påvirke liturgien, samtidig som man tilpasser seg den – man har tross alt kontrollen over hva slags lydbylde det skal være i kirkerommet som alle tilstede blir påvirket av.¹⁵⁷ Denne makten gir på mange måter friheten til å kunne bestemme over det liturgiske uttrykket, samtidig som dette også medfører et ansvar. Det hele koker muligens ned til balansen mellom organistens eget kunstneriske uttrykk og kravene situasjonen stiller.

Liturgiens dramaturgi er derfor ikke bare en historie som skal fortelles og lyttes til, sier Johansson, men også en emosjonell prosess som alle tilstedeværende opplever og erfarer sammen – alle er med på utføringen av ritualet, hvor organistens rolle er å spille musikken som skal korrespondere med denne emosjonelle prosessen.¹⁵⁸ Gjennom å improvisere over en salmemelodi som har eller skal bli sunget, over en tekst som har blitt lest, eller over temaet i en preken, og samtidig forholde seg til liturgiens rammer og forventningene hos de troende, mener Johansson at man objektiviserer improvisasjonene så de nå tilhører liturgien, og ikke kun blir subjektive uttrykk for organistens musikalske språk og stil.¹⁵⁹

Den andre musikkdiskursen mener Johansson mest hører hjemme innenfor den improviserte musikken i konsertsammenhenger. Her ser man på *musikken som et mål i seg selv*. Orgelimprovisasjonene blir således øyeblikkskunst som står helt på egne ben, og som ikke må forholde seg til alt det den liturgiske improvisasjonen må.

Dette skillet kan muligens oppleves som litt generaliserende og en forenkling av hvordan musikkdiskursen er hos både forskjellige organister og de som deltar som publikum i både liturgiske handlinger og konserter. For er inndelingen virkelig så enkel? Vil ikke noen organister si seg uenige i at den liturgiske musikken deres er et middel, en slags bruksmusikk? Vil ikke noen mene at musikken av natur er annerledes? For musikk er jo noe annet enn ord, og selv om programmusikken har stått som en motsetning til den absolutte musikken, betyr ikke det at skillelinjene er så distinkte. Kan man ikke oppleve musikken kun for musikkens skyld selv om man hører på *Symphonie*

¹⁵⁷ Ibid., 104-105.

¹⁵⁸ Ibid., 105-106.

¹⁵⁹ Ibid., 106.

fantastique? Og kan man ikke høre historier i en Brahms symfoni, hvis en ønsker å tolke musikken slik?¹⁶⁰

Samtidig, hvis nå engang situasjonen er slik at musikk som middel er den rådende musikkdiskursen innenfor det liturgiske feltet – vil det si at det bør være sånn? Eller bør det gis rom for en annen musikkdiskurs, som verken ser musikken som middel eller mål i seg selv, men kun som *noe annet*? Noe annet enn et middel, men som allikevel kan fungere som et middel. Noe annet enn en absolutt, fri musikk, men som også kan oppfattes som det.

For i musikken som middel-tankegangen vil man som organist sannsynligvis føle at man mister mer og mer av sin kunstneriske integritet, mens man i musikk som et mål i seg selv-tankegangen vil skyve vekk det faktum at den liturgiske musikken må og skal være et fellesuttrykk mellom alle deltagende i liturgien. Denne problematikken tar Solveig Christensen opp i avhandlingen *Kirkemusiker – kall og profesjon*.¹⁶¹ Her kan man lese Christensens to forskjellige innganger til profesjonsutøvelsen som et bilde på de to musikkdiskursene til Johansson: vil man være og føler man seg som *kirkens musiker* eller *musiker i kirken*? Christensen mener dette i bunn og grunn handler om hvilken kallsforståelse man har i møte med sitt yrkesfelt.

I Christensens avhandling er derfor *kallet* et særlig viktig begrep. Hun presenterer tre ulike kallsforståelser som er sentrale i møtet mellom utdanning og profesjon – den lutherske, pietistiske og romantiske kallsforståelsen.¹⁶² For denne oppgaven er spesielt det romantiske kallsbegrepet viktig, en forståelse som ofte er synonymt med det såkalte *kunstnerkallet*. Dette kallet er som regel til stede hos alle kirkemusikere, særlig kommer dette til uttrykk i musikkutdanningsinstitusjonene, som gjennom sin én til én-undervisning gir enkeltindividet stor plass, uavhengig av hvilken tilnærming en har til det teologiske aspektet ved yrkesfeltet. I den romantiske kallsforståelsen søker kunstneren frihet i sitt personlige uttrykk.¹⁶³

Dette er derfor den kallstradisjonen som de fleste kirkemusikere er utdannet i, og det gir en interessant problematikk i møtet med de teologiske og kommunikative faktorene som hører med til kirkemusikerrollen, og dermed igjen til valget av orgelimprovisasjonsstil. Dette kan føre til en identitetskrise, mener Christensen, da man i profesjonen møtes av andre kallsforståelser, som ofte ligger tettere opp mot den lutherske kallsforståelsen. Selv i Den katolske kirke er denne kallsforståelsen sentral i praksisen, der tjenesten til fellesskapet er det viktige – kallet kommer *utenfra*, og ikke i like stor grad *innenfra*.¹⁶⁴

I Christensens studie forteller hennes informanter at de ser på deres jobb som et fellesskapsprosjekt, altså følger de den lutherske kallsforståelse, og ikke den personlige kallsbekreftelsen man finner i den romantiske kallsforståelsen.¹⁶⁵ Hennes informanter er altså på linje med Johanssons intervjuobjekter. Christensens informanter uttrykker at det

¹⁶⁰ Akkurat disse eksemplene er valgt da Hector Berlioz og Johannes Brahms i mange musikkhistoriske samlinger stilles på hver sin side i programmusikk vs. absolutt musikk-debatten, f.eks. i kapittelet ”Programmusikken, eller kampen om musikkens framtid” av Erlend Hovland i *Vestens musikkhistorie. Fra 1600 til vår tid*, red. Erlend Hovland (Oslo: Cappelen Damm Akademisk, 2012), 156-166.

¹⁶¹ Christensen, *Kirkemusiker – kall og profesjon*.

¹⁶² *Ibid.*, 262-267.

¹⁶³ *Ibid.*, 266.

¹⁶⁴ *Ibid.*, 262 og 265.

¹⁶⁵ *Ibid.*, 279.

solistiske arbeidet¹⁶⁶ ikke er hovedfokuset, selv om de fleste ønsker mer tid til dette i sin arbeidshverdag. Det som derimot fokuseres på når kalls spørsmålet blir stilt, er ønske om fellesskap i gudstjenesten det kallet de søker å oppfylle. Informantene ser på rollen sin som én av mange i fellesskapet i liturgien, sier Christensen.¹⁶⁷ Og de følger da sannsynligvis musikken som middel-diskursen, eller *kirkens musiker*.

Ikke desto mindre kan det være at noen kirkemusikere kan kjenne at løsrivelsen fra det personlige kunstnerkallet føles tungt, og at man mister motivasjon og inspirasjonen i profesjonsutøvelsen.¹⁶⁸ Kanskje bør det være nettopp slik at det er helt sentralt for mange kirkemusikere å beholde kunstnerkallet og musikken som mål i seg selv-tankegangen, selvfølgelig samtidig som man tilpasser seg møtet med andre kallsforståelser og musikkdiskurser. Vil ikke nettopp en kirkemusiker med en sterk kunstnerisk identitet og selvtillit på sin musikalske forståelse og forholdet til kunstnerkallet, være en berikelse for det liturgiske livet i en menighet? Vil ikke en slik kirkemusiker være med på å videreutvikle og utfordre en til tider statisk kirkemusikktradisjon? Selvfølgelig er det viktig at ikke denne selvtilliten går over i en diktatorisk gjennomføring av det kirkemusikeren mener er den gode kvalitet eller smak, særlig hvis dette skiller seg kraftig ut fra den teologiske tenkningen og menighetens musikkforståelse. Snarere kan selvtilliten være at man har noen prinsipper man følger, som kan bli en berikelse for det liturgiske uttrykket.

I intervjuene Christensen har gjort med sine informanter, har de fleste fått spørsmålet: er du «kirkens musiker» eller «musiker i kirken»?¹⁶⁹ Svarene peker mot at de fleste har gått fra et kall innenfra, som «musiker i kirken», til nå å føle et «tilhørighetskall» der jobben som kirkemusiker har snudd kallsforståelsen til nå å være nærmere en luthersk kallsforståelse, et kall utenfra, og også til et kall ovenfra som i det pietistiske kallsforståelsen, der de nå ser på profesjonsutøvelsen sin som «kirkens musiker» i mye større grad etter hvert som de tilpasser seg sin profesjon.¹⁷⁰ Gjennom disse svarene finner Christensen at de mulige identitetsdilemmaene ikke har gått nevneverdig inn på informantene.¹⁷¹ En kan derfor se at informantene befinner seg i et brytningspunkt mellom de tre kallsforståelsene, men med vekt på den lutherske forståelsen av begrepet.

Christensen kommer tilbake til det personlige dilemmaet som de fleste informantene ikke føler seg truffet av. Christensen beskriver dette dilemmaet som noe som ofte treffer senere i yrkeslivet enn det hennes informanter er. Her forandrer kallsforståelsen form igjen, fra å oppleves som et kall til å bli et offer.¹⁷² Og det er nettopp når kallet går til å føles som et offer at den nevnte identitetskrisen oppstår, kan man tenke seg. Dette gjelder for så vidt i alle musikeryrker der man blir definert som bruksmusiker. Hvis man ikke beholder kunstnerkallet og selvtillit på egen kunstnerisk integritet og identitet, er

¹⁶⁶ For eksempel orgelkonserter, øving og annen musikalsk forberedelse.

¹⁶⁷ Christensen, *Kirkemusiker – kall og profesjon*, 279.

¹⁶⁸ Dette er for eksempel én av grunnene til at jeg personlig flere ganger har vurdert å ikke jobbe som organist, særlig i dette nyutdannede stadiet i mitt yrkesliv, der jeg først og fremst ønsker å stå fritt til å forme min egen kunstneriske integritet og identitet videre. På den måten har jeg tenkt at jeg står sterkere i en jobb som kirkemusiker, som jeg nå har gått inn i.

¹⁶⁹ Christensen, *Kirkemusiker – kall og profesjon*, 280.

¹⁷⁰ *Ibid.*, 281-283.

¹⁷¹ *Ibid.*, 283.

¹⁷² *Ibid.*, 284.

veien kort før man faller i ”offerfellen”.¹⁷³ Dette gjelder også kanskje for hvordan en kirkemusiker stiller seg med tanke på de to musikkdiskursene Johansson mener man finner innenfor orgelimprovisasjonspraksisen.

3.1.2 Den mystiske musikkdiskurs

Imidlertid: Er det ikke mulig å overskride denne motsetningen mellom å se på musikken enten som *middel* eller *et mål i seg selv*, *kirkens musiker* eller *musiker i kirken*?

Kanskje kan en *mystisk musikkdiskurs* gjøre seg gjeldende i dette henseende? Dette er en diskurs vi finner hos flere ledende musikktenkere og teologer.¹⁷⁴ Her ses musikken som et uttrykk for noe annet. Musikken ses som et slags bindeledd mellom det fysiske og det åndelige, mellom våre språk og det utsigelige, det jordiske og det åndelige, våre ord og det guddommelige *Ordet* med stor ’O’.¹⁷⁵ Innenfor en slik musikkdiskurs blir motsetningen mellom musikken som middel versus musikken som mål, relativt meningsløs, den oppløses i møte med det mystiske perspektivet. Den franske nonnen Elisabeth-Paule Labats bok *The Song that I Am. On the Mystery of Music* er et godt eksempel på mystisk musikktenkning. Denne måten å tenke om musikk på er en del av en bredere mystisk orientert tenkning om kunst generelt. Jon Fosse er et annet godt norsk eksempel innenfor litteratur, særlig med boken *Mysteriet i trua*, og kunsthistorikeren og teologen Ståle Johannes Kristiansen vier mer eller mindre hele sin Ph.d.-avhandling *Avdekning og tilsløring* til emnet.¹⁷⁶ Innenfor en katolsk teologisk tradisjon er slik tenkning om kunst svært vanlig, kjent og respektert. Samtidig kan tenkemåten neppe sies å dominere den mer konkrete og daglige diskusjonen omkring musikkens og kunstens funksjon i katolske kirker.

En slik mystisk inngang til musikken, og i vårt tilfelle, den liturgiske orgelimprovisasjonen, kan kanskje bidra til en forståelse av improvisasjonens vesen som legitimerer bruken av modernistisk orgelimprovisasjon i liturgien. Kan den liturgiske orgelimprovisasjonen på samme måte som kunstmusikkens improvisasjon feire den forgjengeligheidskarakteren vi så er det nærmeste vi kommer improvisasjonens natur?

Denne mystiske musikkdiskursen finner vi altså blant annet hos Love.¹⁷⁷ For å koble sin improvisasjonstenkning på den tenkingen som har preget det tyvende århundres filosofi, ønsker Love å se musikalsk improvisasjon i lyset av Heideggers *Væren*-begrep

¹⁷³ Ibid., 284.

¹⁷⁴ Blant annet hos teologene Ratzinger, Haram og Stamnestrø, se kapittel 5.

¹⁷⁵ Christensen, *Kirkemusiker – kall og profesjon*, 315-316. Christensen viser her til det paradokset som ligger i kirkemusikerens profesjonsutøvelse: Musikken er ordløs av form, men samtidig er Kirken full av ord som skal fortolkes i noe ordløst. Musikken skal ikke tolke alle ordene, men ’Ordet’ med stor ’O’.

¹⁷⁶ Elisabeth-Paule Labat, *The Song that I Am. On the Mystery of Music* (Collegeville: Liturgical Press, Cistercian Publications, 2014), Eskil Skjeldal, *Mysteriet i trua. Jon Fosse i samtale med Eskil Skjeldal* (Oslo: Samlaget, 2014) og Ståle Johannes Kristiansen, *Avdekning og tilsløring. Dionysius Areopagtiens symboltenkning og Jean-Luc Marions ettermoderne kunstfilosofi* (Ph.d.-avhandling, Universitetet i Bergen, 2014). Kristiansens Ph.d.-avhandling viser også hvordan en slik mystisk kunsttenkning forholder seg nært til den såkalte *apofatiske* eller *negative* teologien som bl.a. fokuserer språkets begrensninger i møte med det guddommelige. Se også Øivind Varkøys essay ”En stille susen. Tre musikalske erfaringer i en kristen kontekst”, i *Musikk og mysterium. Fjorten essay om grensesprengende musikalsk erfaring*, red. Erling E. Gulbrandsen og Øivind Varkøy (Oslo: Cappelen Akademisk Forlag, 2004), 192-208.

¹⁷⁷ Love, *Musical Improvisation*.

(‘Being’ på engelsk og ‘das Sein’ på tysk). Musikalsk improvisasjon, som han ser på som den mest menneskelige musikkuttryksformen, er der hvor Væren taler.¹⁷⁸ Samtidig ligger musikkens sannhet i den uerstattelige hendelsen musikk er, som mer entydig enn noen annen kunstform ikke kan representeres i det verbale, sier Love. Hvis vi forsøker å forklare denne ikke-semantiske formen for artikulasjon med semantiske midler, havner vi bare i en sirkularitet.¹⁷⁹

Som vi ser er også Love av den mening av musikken alltid er *noe annet* enn det ordene noensinne kan være, og at å skulle forklare musikken kun med ord er fåfengt. Kirkens henvisninger til musikken som sekundær og en underbygger av ordene og tekstene i liturgien,¹⁸⁰ blir med det mystiske synet på musikk, svært problematisk.

Love ønsker altså å se musikktenkning, og da spesielt improvisasjonstenkning, i lys av Heideggers *Væren*-begrep. Konklusjonen hans blir at i improvisert musikk er det som om «Væren taler».¹⁸¹ Dette hevder Love med støtte i Heideggers tenkning om at språket gjennom poesien er det stedet der Væren taler. Selv om musikk, og i særdeleshet improvisert musikk, ikke kan skilles *helt* fra tale og språk, så taler Væren også i musikken.¹⁸²

Love trekker altså Heideggers vekt på poesiens mulige rolle i Væren-kontakten videre til musikken, da Heidegger så på poesiens frihet fra rasjonelt og teknisk språk som en mulighet til å ”forklare” Væren i språk.¹⁸³ Love mener at improvisert musikk er det som i sin form ligner mest på poesien. Den improviserte musikken er derfor der man nærmer seg Værens virkelighet i størst grad – selv om å forklare Værens sannhet i seg selv er en umulighet. Her blir musikken, og i særdeleshet den improviserte musikken, gitt en mystisk karakter som avdekker noe av dette uforklarlige.¹⁸⁴

Dette Væren-begrepet ses i sammenheng med teologiens *logos*-begrep, eller Ordet, og i siste instans, med Gud.¹⁸⁵ Love formulerer Heideggers Væren-begrep slik: «Humans are brought into a kind of communication with Being, simply as language-users».¹⁸⁶

Love gjør koblingen mellom improvisert musikk og poesi blant annet gjennom å se på barns tilnærming til lyd hvor språklige og musikalske lyder blir sidestilt. Musikken og talen er uløselig knyttet sammen i mennesket.¹⁸⁷ Gjennom dette kommer han fram til:

I ask now what music is for, and I answer that it is our lived engagement with Being. Because of the significance it has in infancy, as the chief means of integrating us with reality, music remains the central bond between us and the world. It is not something autonomous or isolated from our experience of the world in general.¹⁸⁸

¹⁷⁸ Ibid., 99.

¹⁷⁹ Ibid., 109.

¹⁸⁰ Se kapittel 4.

¹⁸¹ Love, *Musical Improvisation*, 123, min oversettelse.

¹⁸² Ibid., 124.

¹⁸³ Ibid., 127.

¹⁸⁴ ”Eg trur at Bach for mange er ein betre veg til Gud enn all slags preiking. Og god kunst elles, det og” – sier Jon Fosse i samtale med Eskil Skjeldal i boken *Mysteriet i trua*, 110.

¹⁸⁵ Logos-begrepet skal vi se nærmere senere, se 5.2.

¹⁸⁶ Love, *Musical Improvisation*, 127.

¹⁸⁷ Ibid., 130-131 og 134.

¹⁸⁸ Ibid., 138.

Igjen ser vi Loves ønske om å koble musikken sammen med språk og tale, samtidig som vi ser den mystiske musikkdiskursen der musikken er noe som også går ut over språket. Love påpeker at det tyvende århundres tenkning har vært preget av vektleggingen av tale og språk, og han viser til at mange tenkere ser på musikalisk improvisasjon som det musikalske fenomenet som kommer nærmest den språklige talen, eller det som ligner mest på talen.¹⁸⁹ Et poeng for Love her er at man i den muntlige talen vil se forbi ”feil” i språket, for å forstå selve meningen i det som blir sagt. Det samme ser han i improvisert musikk – det er meningen det letes etter, ikke ”feilene” i tolkningen eller teknikken.¹⁹⁰ Slik blir improvisasjonsmusikken på en måte renere i møtet med tilhørerne – de hører ikke etter hva som *ikke* er der, men hva som *er* der.

3.1.3 Musikkens *egentlige* form eller et *reprodusert* glansbilde?

Johansson mener man kan se på improvisert musikk i hovedsak på to måter: enten som et kunstobjekt eller som en sosiokulturell begivenhet. Her representerer synet på den improviserte musikken som et kunstobjekt et såkalt romantisk kunstsyn, der kunstverket er et objekt som vi skal møte med ærbødighet og respekt – en tenkning som har preget mye av den vestlige kunsttenkningen, sier Johansson.¹⁹¹

I det sosiokulturelle synet på improvisert musikk derimot, benytter Johansson Christopher Smalls musicking-begrep, eller «to music» som er verbformen av dette begrepet. Dette perspektivet, som er knyttet til det musikkantropologiske synet på musikk som fellesuttrykk i våre kulturer, står i et motsetningsforhold til det romantiske kunstsynet på kunstobjektet som en egen størrelse. Med det sosiokulturelle synet på den improviserte musikken, skiller man ikke ut verket som noe som kan stå utenfor den begivenheten det presenteres i, og prosessen som der skaper sosial og kulturell mening.¹⁹²

Improvisasjonen ble i følge Johansson ekskludert fra den såkalte seriøse musikken gjennom dreiningen som foregikk på 1700-tallet i definisjonen av verkbegrepet, fra forståelsen av verket som noe som ble skapt for noe annet, til å bli en forståelse der verket er en egen, fri størrelse.¹⁹³ Denne estetiske frigjøringen har preget den vestlige kunsttenkningen siden, og på den måten ekskludert andre musikalske former, som improvisasjon, sier Johansson. For improvisasjonen hører til framføringskunsten, og på den måten utfordrer den både verkkonseptet og komponistens rettigheter. Derfor ser Johansson orgelimprovisasjonen som en subkultur i den vestlige kunstmusikken, og at den i størst grad lener seg på utøverens håndverk og kunstneriske ferdigheter.¹⁹⁴ Johansson mener derfor at improvisasjonen i sin natur tar avstand fra den vestlige kunstverkstradisjonen med komponisten som det guddommelige geniet – dens fokus er snarere på framføringen. Hun ønsker allikevel å kombinere disse kunstsynene i behandlingen av orgelimprovisasjonen.¹⁹⁵

¹⁸⁹ Ibid., 93.

¹⁹⁰ Ibid., 93.

¹⁹¹ Johansson, *Organ Improvisation*, 25-26.

¹⁹² Ibid., 25.

¹⁹³ Ibid., 28.

¹⁹⁴ Ibid.

¹⁹⁵ Ibid.

Det romantiske kunstobjektsynet kan i så måte bli beskyldt for å skape imitasjon, representasjon og en museumsholdning til musikken. Ved gjennomgående å behandle kunstobjektet som noe som egentlig ikke kan røres og røkkes for mye ved, polerer man ned kunstobjektet til det ikke har noen skarpe kanter igjen, til det blir matt og uten et kunstnerisk ”skinn”, og dermed kan stå i fare for å miste det interessante, det originale og den appellen det opprinnelige kunstverket innehar. Man kan tenke seg at dette feilslåtte forholdet til kunstobjekter er synlig i liturgipraksisen i flere kirker. Messe etter messe spiller man de samme verkene, de samme satsene, synger de samme salmene, og dermed polerer ned disse verkene opprinnelige skinnende form til å stå igjen som et matt og uengasjerende bilde av hva de en gang var. Her kan øyeblikksimprovisasjoner og den variasjonen de skaper være med på å gi tilbake den umiddelbare meningen til de komponerte verkene når man først velger å framføre disse.

Selvsagt er det mye av framføringspraksisen også innenfor denne tradisjonen hvor man virkelig tar tak i kunstobjektet, rister det kraftig for å få vekk alle de døde bladene og for slik å se hva som faktisk er stammen i kunstverket. Men i øyeblikksimprovisasjonen, som ønsker å ta tak i øyeblikketsinspirasjonen, passer definitivt ikke en slik til tider feilslått høytidelig omgang med tidligere musikalske kunstverk.

Samtidig er det lett å finne mulige svakheter ved den modernistiske øyeblikksimprovisasjonen også. For ser man på improvisert musikk som en sosiokulturell hendelse med et musicking-perspektiv, der alle som på en eller annen måte er tilstede ved framføringen er en aktiv deltager, må musikken også kommunisere. Og er det noe samtidsmusikken og det modernistiske tonespråket har blitt kritisert for, så er det mangelen på kommunikasjon med andre enn såkalte eksperter. Spørsmålet blir da: Hvordan kan man beholde den kommunikative rollen ved bruk av en musikkstil mange mener og føler ikke kommuniserer?

For kommunikasjonen med tilhørerne er helt sentralt for den liturgiske musikken. Og i improvisasjonen er alltid publikums medvirkning tilstede, uansett hvor fri en utøver føler at en er. Bailey mener denne publikumsmedvirkningen, eller menighetsmedvirkningen i vårt tilfelle, viser seg gjennom en umiddelbar godkjennelse eller ikke godkjennelse.¹⁹⁶ Dette er i følge ham med på å forme både selve utførelsen, men også valgene utøveren gjør med tanke på musikalsk stil og form – dette gjelder tilsynelatende både innenfor den idiomatiske og den non-idiomatiske improvisasjonen.

Følger man en slik oppfatning av publikums umiddelbare medvirkning på improvisasjonen, kan man si at organisten blir påtvunget menighetens forståelse av hva som er egnet liturgisk musikk. På denne måten må organisten forholde seg til menighetens smak og mister noe av sin frihet. Samtidig vil mange mene at en slik publikumsmedvirkning kun er til det gode for den liturgiske orgelimprovisasjonen, da musikken på den måten i allefall kommuniserer med menigheten, og på den måten kanskje kan oppleves som menighetens fellesuttrykk.

Allikevel er det også en stor fare her. Som vi tidligere var inne på,¹⁹⁷ så kan denne publikumspåvirkningen ta form av at utøveren ønsker å tilfredsstille sitt publikums smak. I en liturgisk sammenheng vil dette ikke være særlig egnet, for det er i den katolske tenkningen ikke musikerens og menighetens som skal bestemme hva som er god,

¹⁹⁶ Bailey, *Improvisation*, 44.

¹⁹⁷ Se 1.1.1.

sann og hellig musikk. Snarere bestemmes dette rett og slett av det guddommelige selv, den kosmiske, harmoniske orden.¹⁹⁸

Imidlertid mener Bailey at utøverens frihetsinnskrenkning som en følge av denne publikumsmedvirkningen, ikke nødvendigvis er et onde for musikken selv:¹⁹⁹

Undeniably, the audience for improvisation, good or bad, active or passive, sympathetic or hostile, has a power that no other audience has. It can affect the creation of that which is being witnessed. And perhaps because of that possibility the audience for improvisation has a degree of intimacy with the music that not achieved in any other situation.²⁰⁰

Med dette synet på publikums aktive forming av improvisasjonsmusikken, mener Bailey at improvisasjonsmusikken på en særlig måte tar inn over seg kunstens kommunikative muligheter. Dette er et syn som på mange måter kan forsvare bruken av improvisasjon i den liturgiske musikken og liturgien generelt. For med dette synet blir en improvisasjon av kirkemusikeren også menighetens eget musikalske uttrykk. Dette krever selvfølgelig en utøver som ikke låser seg inne i musikken, men som kan ta inn over seg den energien som er i rommet i det bestemte øyeblikket.

Et poeng i så måte er hvor organisten rent fysisk ofte er plassert i et kirkerom – med ryggen til menighet, prest og alter, høyt oppe på et galleri. Kan man da allikevel ta inn publikums kommunikasjon? Bailey forteller at jazzsaksofonisten Charlie Parker ofte snudde ryggen til sitt publikum, og han gjorde det nettopp for å unngå å ta inn publikums meninger.²⁰¹ Da blir spørsmålet om det uansett er noen stemninger og energier i et rom om ikke er av visuell art? Og er dette eventuelt noe en utøver med overskudd til å kunne se seg selv utenfra kan ta inn?

Vi så tidligere at utviklingen av eget tonespråk er det man jobber med helt til slutt i orgelimprovisasjonsundervisningen ved Norges musikkhøgskole.²⁰² Også Derek Bailey er opptatt av at denne undervisningspraksisen, som han mener også preger utdanningen av jazzmusikere – først finner man seg et forbilde, en mentor eller en lærer, så absorberer man dennes teknikker og spillestil, før man til slutt skal utvikle et selvstendig musikalsk språk ut fra dette grunnlaget. I følge Bailey er problemet imidlertid at dette ofte har en tendens til å blir redusert til to stadier, og at det siste, vanskeligste og avgjørende stadiet blir utelatt.²⁰³

Dette er naturligvis et problem også for orgelimprovisatorer, da mye av undervisningen er ren imitasjon av former og stiler. På denne måten står improvisasjonen i fare for å miste noe av den autentisiteten som er livsnødvendig for at kvaliteten til en improvisasjon skal være høy. I stedet går den de samme veiene hver gang og blir et

¹⁹⁸ Se 5.2.1.

¹⁹⁹ Her er det viktig å presisere at Bailey diskuterer improvisasjon som en autonom, musikalsk størrelse, der ikke påvirkninger som liturgiske lovgivninger spiller inn. Men allikevel har hans tanker om improvisasjonens generelle fenomener en viktig plass i denne oppgaven.

²⁰⁰ Bailey, *Improvisation*, 44.

²⁰¹ Ibid., 47.

²⁰² Se 1.1.1.

²⁰³ Bailey, *Improvisation*, 53. Denne problematikken om undervisningen i improvisasjon, og da i særdeleshet orgelimprovisasjon, er det flere som har følt på kroppen. For eksempel ble dette diskutert av Imke Schüren i hennes masteravhandling *Å bygge en basis – ufordringer i orgelimprovisasjonsundervisningen* (masteravhandling, Norges musikkhøgskole, 2010).

reprodusert glansbilde av noe som allerede har blitt skapt. Kanskje er dette et særlig stort problem i liturgien, der de kunstneriske uttrykkene ikke kan være bleke kopier av noe annet, men må ha en egen ekthet, og være et *sant* uttrykk for det hellige.

Denne reproduksjonsproblematikken er selvfølgelig også tilstede i framføringen av komponert musikk, eller i forberedte, idiomatiske improvisasjoner. Derfor kan en kanskje si at dette glansbildet allerede i stor grad er tilstede i den liturgiske musikken, da man i størstedelen av praksisfeltet benytter allerede "godtatt" musikk. Og at den sannheten man søker, den spenningen som ligger i liturgiens natur, ikke er tilstede. Ser man disse reproduserte glansbildene som et onde for det liturgiske uttrykket, vil en også kunne argumentere for at det i øyeblikksimprovisasjonen, selv om faren for reproduksjon og publikumsfrieri for all del også er tilstede her, i størst grad er mulig å beholde spenningen, det flyktige og autentiske uttrykket i seg, sammenlignet med andre musikalske disipliner. Dette da man i øyeblikksimprovisasjonen nettopp *ikke kan vite* hvordan det vil ende – om det ender i katastrofe eller eufori.

Imidlertid ser Love på sin side også improvisatoriske element i interpretasjonen av nedskrevet musikk, gjennom den ekspressiviteten som er tilknyttet interpretasjonen. Denne ekspressiviteten ser han på som improvisatorisk av natur. På den måten mener han improvisasjon, selv om den i manges øyne i stor grad ikke er tilstede i vår vestlige musikktradisjon, fremdeles er tilstede gjennom interpretasjonen av verk fra denne tradisjonen:

Once it is seen that the idea of improvisation encompasses that of musical expressiveness in general, improvisation is seen to be fundamental even to forms of musical culture which emphasise the fixed text of music and with which musical improvisation in the more widely received sense of the term is not especially associated. Thus enlarged to include the expressive dimension, the improvisatory impulse becomes the non-negotiable aspect of any definition of music, in contrast to negotiable aspects such as memorization of music, or writing down of music, or any other aspects which may or may not be present.²⁰⁴

Gjennom denne bredere definisjonen av improvisasjon forsvarer Love bruken av improvisasjon som liturgisk musikk, da den uansett er tilstede i all musisering.²⁰⁵ Følger man dette kan man derfor argumentere for at man i framføringen av all liturgisk musikk, enten den er forberedt eller øyeblikksimprovisert, idiomatisk eller non-idiomatisk, bør ha en improvisatorisk holdning. På den måten er faren for å reprodusere glansbilder mindre, og musikken kan oppleves som *egentlig*.

3.1.4 Kan den liturgiske improvisasjon være fri?

Hva er egentlig *fri* improvisasjon? Derek Bailey viser til de mange forskjellige begrepene som benyttes om friimprovisasjonen: «'total improvisation', 'open improvisation', 'free music', or perhaps most often simply, 'improvised music'», og han mener at alle disse begrepene viser det uhandgripelige ved betegnelsen *friimprovisasjon*.²⁰⁶ Disse betegnelsene benyttes ofte i samme åndedrag som

²⁰⁴ Love, *Musical Improvisation*, 23.

²⁰⁵ *Ibid.*, 25.

²⁰⁶ Bailey, *Improvisation*, 83.

eksperimentell musikk og avantgardemusikk. Uansett hvilken betegnelse man benytter, så mener Bailey at friimprovisasjon både er en ”sjanger” for eksperter, men også for alle; nybegynnere, barn og ikke-musikere, og at ferdighetene og intellektet som kreves er det som er tilgjengelig. Friimprovisasjonen kan altså være alt fra ekstremt kompleks og sofistikert til lite kompleks og enkel.²⁰⁷

I den liturgiske tenkningen er de fleste enige om at friimprovisasjonen, eller øyeblikksimprovisasjonen, ikke kan være av den sistnevnte karakter. Liturgien skal være av det høyeste nivå som er mulig akkurat der og da, som Olivier Latry sa.²⁰⁸ Kanskje er dette noe de fleste innenfor Kirken er enige om, både teologene, kirkemusikerne og menigheten? Allikevel kan øyeblikksimprovisasjonen bli beskyldt for å være noe en nybegynner, et barn eller en amatørmusiker kunne gjort. Igjen, da blir det et spørsmål om man ønsker spenningen rundt resultatet på improvisasjonen velkommen i liturgien, og dermed godtar at det av og til kan gå galt, fordi man da også åpner for muligheten til kunstneriske opplevelser som kan ”rykke deg ut av deg selv”, så å si.

Mot slutten av boken sin mykner Bailey litt opp i sin forenklete inndeling i enten idiomatisk eller non-idiomatisk improvisasjon, som vi så tidligere:²⁰⁹

It seems to me now that in practice the difference between free improvisation and idiomatic improvisation is not a fundamental one. Freedom for the free improvisor is, like the ultimate idiomatic expression for the idiomatic improvisor, something of a Shangri-la. [...] All improvisation takes place in relation to the known whether the known is traditional or newly acquired.²¹⁰

Med andre ord, selv ikke friimprovisasjonen er fri – all improvisasjon har både idiomatiske og non-idiomatiske elementer i seg. Igjen kan man da vende tilbake til begrepet øyeblikksimprovisasjon. I øyeblikket har man både med seg sin egen fortid, gjennom tidligere innøvde teknikker, tidligere produserte improvisasjoner, publikums forventninger, også videre; nåtiden, gjennom den øyeblikkelige inspirasjonen og den stemningen og energien man tolker i rommet; og framtiden, med ”blikket” eller ørene festet mot et framtidig mål i improvisasjonen. Friheten er ikke komplett – den ligger i muligheten til å benytte seg av øyeblikksinspirasjonen og muligheten til å benytte det musikalske språket man føler kan uttrykke denne inspirasjonen best mulig.

Samtidig har selve instrumentet mye å si for organistens improvisasjonsmuligheter og frihet. Bailey operer med to hovedholdninger til selve instrumentet blant improvisatorer: de som er pro-instrument og de som er anti-instrument.²¹¹ Førstnevnte er en holdning som preges av synet på instrumentet som improvisatorens ”beste venn”, både et redskap og en hjelper, mens den sistnevnte holdningen ser på instrumentet som ”unødvendig” og som noe som trenger seg inn mellom utøveren og dennes musikk. Selv om ikke inndelingen av disse to grunnholdningene er helt distinkt, er dette særlig tydelige med tanke på orgelet som instrument, da variasjonene er store fra instrument til instrument.

²⁰⁷ Ibid., 83-84.

²⁰⁸ Se 2.2.

²⁰⁹ I innledningen, se I.i.i.

²¹⁰ Bailey, *Improvisation*, 142.

²¹¹ Ibid., 98-99.

Som organist kan man ofte føle seg veldig bundet av instrumentet og dets eventuelle mangler, og man kan faktisk føle at instrumentet er i veien for de musikalske ideene. Samtidig kan man også spille på instrumenter der mulighetene overskrider utøverens musikalske ideer, og da er instrumentet kun en berikelse for improvisatoren. I tillegg er instrumentet og utøveren uløselig knyttet sammen i orgelimprovisasjon, da det kun er disse to sammen – den ene klarer seg ikke uten den andre. Med andre ord, instrumentet er helt essensielt i orgelimprovisasjonen, og det kan både undertrykke og frigjøre improvisasjonen. Da kan det kanskje være lurt å innta en pro-instrument holdning, der man gjør det beste ut av forutsetningene – det å få instrumentet til å samarbeide med deg.²¹²

En slik pro-instrument holdning finner vi hos Karin Johansson, som beskriver gleden hun opplevde da hun begynte å stole på instrumentene og framføringssituasjonene. Hun lærte at musikk kan produseres selv på de dårligste instrumenter i de minst inspirerende miljøene, og at i et slags fellesprosjekt mellom disse kan improvisasjonen skje i sanntid, for deretter å forsvinne for alltid.²¹³

Johansson beskriver improvisasjonen i liturgien som mer et håndverk som har fokus på tidligere former, hvor musikeren tar rollen som en bærer av kunnskap om tradisjonen i stedet for en skapende og original rolle.²¹⁴ Mange vil nok oppleve dette som i stor grad riktig, men allikevel så finnes det som vi har sett organister som utforsker friheten til å bevege seg mot en mer modernistisk tolkning av musikerrollen, og som benytter seg av friere improvisasjon. Og nettopp det at organisten faktisk blir gitt muligheten til å improvisere – vil ikke det si at det er der friheten ligger? Gjennom denne friheten har man jo mulighet til å velge et annet fokus enn Johanssons håndverksfokus.

3.1.5 Improvisasjon som musikalsk retorikk

Hvordan kan improvisasjonen kommunisere, og hvordan kan den skape musikalsk retorikk? Johansson sier følgende om dette:

Organ improvisation as an activity system that produces communicative events with intentions on the part of both the performer and the audience, might then be studied as rhetorical. [I]mprovisation when regarded as rhetorical can be described as a form of knowledge in action which emphasizes not only *how* improvisations constructed but also *what* improvisation contains, and connect content and form in the focus on performance. [A] rhetorical perspective on organ improvisation means focusing not only remnants or applications of historical performance traditions, but rhetorical aspects of contemporary music-making. The notion of a rhetorical musical identity indicates that it is seen as performed, informed and as a matter of professionalism.²¹⁵

I dette ser Johansson orgelimprovisasjon som en mulig kommunikator gjennom de retoriske muligheter den har. Når Johansson så oppsummerer hva hun mener med at

²¹² Her ser vi at Cavillé-Colls orgler og deres utbredelse gjennom Den franske orgeltradisjon virkelig har gitt utøvere som benytter seg av hans instrumenter (og imitasjonene av dem) en slik pro-instrument holdning. Og de nyutviklingene han oppfant er med på å skape mer av en slik holdning.

²¹³ Johansson, *Organ Improvisation*, 2, min oversettelse.

²¹⁴ Ibid., 153.

²¹⁵ Ibid., 56.

orgelimprovisasjon er et aktivitetssystem, sier hun at organisten bruker flere psykologiske verktøy når han/hun produserer en orgelimprovisasjon. Disse er musikalske stiler og tradisjoner samt summen av individuelle læringserfaringer og tilnærminger til musisering. Disse benyttes etter reglene og normene innenfor området: improvisasjons-praksisen, profesjonelle konvensjoner og situasjonelle forventninger.²¹⁶ Hvordan en orgelimprovisasjon blir hørendes ut, kommer med Johanssons tilnærming veldig an på organistens musikalske stil- og tradisjonsforståelse, samt hans/hennes utdanning.

Dette er et viktig poeng i diskusjonen om hvordan man skaper et fellesuttrykk i liturgien. Etter en slik forståelse av organisten og hans/hennes orgelimprovisasjon, ser vi at kulturell tilhørighet og smak spiller en stor rolle. Samtidig kan dette være opp til musikeren selv å bestemme ut i fra situasjon til situasjon, kirke til kirke og menighet til menighet. Dette blir også tydeliggjort av Johansson selv når hun skriver at improvisasjonens musikalske praksis kan være en kombinasjon av forskjellige tilnærminger som er avhengig av personlige bakgrunner, kjønnsidentitet, musikalske helninger og utdanningserfaringer.²¹⁷

Et poeng som skiller improviserende organister fra andre klassiske utøvere, er at de gjennom sine improvisasjoner er både komponist og utøver, i ånden etter den klassiske retorikken, sier Johansson.²¹⁸ Man har noe man ønsker å si, og bruker de retoriske virkemidlene man ønsker for å formidle dette. Dette er Johanssons poeng om improvisasjonens retoriske element, og dette kan også være viktig for orgel-improvisasjonen i liturgien, som ofte ønsker å formidle et budskap.

Gjennom en slik tankegang der orgelimprovisasjonen blir sett på som retorikk, så kan man si at improvisasjoner som ikke klarer å formidle sitt budskap derfor er ”dårlig” musikk. Samtidig så kan man også beskylte musikken for kun å være tom retorikk, uten noen kjerne, som kun skal glede tilhørerne. Kan man da si at dette er dårlig retorikk, og dermed ”dårlig” musikk?²¹⁹ I så fall må en improvisasjon som virkelig klarer å formidle sitt budskap retorisk, være ”god” musikk, hvis en følger denne tankegangen.²²⁰ Dette betyr ikke at tilhørerne må kjenne den musikkstilen som velges – man kan jo sette pris på en forelesning selv om man ikke er enig i alt eller forstår alt. Og kan man få ukjent musikk til å bli verdifull og interessant, ja, da har man jo kanskje lykkes retorisk? Her ligger en utfordring organister kan ta med seg i sine orgelimprovisasjoner – utfordringen til å utfordre og videreutvikle en menighets musikkforståelse.²²¹

²¹⁶ Ibid., 57.

²¹⁷ Ibid.

²¹⁸ Ibid., 178.

²¹⁹ 'Musikalsk retorikk' er et stort tema. Ikke minst relatert til barokkmusikk. Jeg kan ikke gå inn i dette i denne sammenhengen, men må nøye meg med å henvise f.eks. til George J. Buelows artikkel "Rhetoric and music", i *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*, red. Stanley Sadie (London: MacMillan Publishers Limited, 1980), Bind 15, 793-803.

²²⁰ Klar formidling av budskapet er jo vanligvis et kjenntegn på god retorikk. Om retorikk generelt se f.eks. Jørgen Fafner, *Retorik. Klassisk og moderne. Indføring i nogle grundbegreper* (København: Akademisk Forlag, 1977), og Georg Johannesen, *Retorikkens tre ansikter* (Oslo: Cappelen, 1992).

²²¹ Sven Bjerstedts Ph.d.-avhandling *Storytelling in Jazz Improvisation. Implications of a Rich Intermedial Metaphor* fokuserer bl.a. musikalsk retorikk i en jazzsammenheng (Malmö Academy of Music, 2014).

3.2 Improvisasjonens vesen – en slags definisjon

På veien mot Del II: Liturgisk musikk – lovgivning og tenkning blir Cyprian Love et mulig bindeledd. Som benediktinermunk i Glenstal-klosteret i Irland, organist og musikkviter står han med begge føttene godt plantet innenfor både musikken og teologien.

I hans definisjon av improvisasjonsfenomenet,²²² ligger nettopp den mulige linken til den teologiske egnetheten til orgelimprovisasjonen. For hvis improvisasjonen er den mest menneskelige formen for musikk, blir den god da mennesket i teologien er skapt i Guds bilde. Denne tanken går igjen i Kristus-skikkelsen, som både er fullt menneske av kjøtt og blod, samtidig som han er Gud. Derfor, hvis improvisasjonen er den mest fullstendige menneskelige formen for musikk, så bør den også ha sin naturlige plass i liturgien, der menneskene med alt det fysisk menneskelige møter det guddommelige og åndelige.

Også Johansson mener at orgelimprovisasjonen har en naturlig plass i liturgien, både i den protestantiske og den katolske, og den er både ønsket og forventet.²²³ Både protestantiske og katolske messer inneholder deler hvor improvisert musikk skal illustrere den liturgiske dramaturgien, og samtidig tilpasse sitt uttrykk til den liturgiske historien.²²⁴

Ikke desto mindre, selv om den narrative strukturen i liturgien er fastlagt, så er aldri den detaljerte utformingen og framføringen av bestemte deler helt forutsigbar. Dette fordrer, mener Johansson, at all liturgisk musikk må bli framført med en improvisatorisk holdning.²²⁵ På den måten forsvarer hun i likhet med Love den improvisatoriske tilnærmingen til den liturgiske musikken og liturgien generelt, som vi også så hos Olivier Latry.²²⁶

Vi så også at Love mener improvisasjonsmusikken på grunn av sin tilknytning til selve musikkens vesen, også er det nærmeste vi kommer en universell musikkform. Samtidig er universalitetsproblematikken en sentral problemstilling i den liturgiske tenkningen.²²⁷ Her sier Love at man i den brede musikktenkningen, hvor antropologisk, sosiologisk og teoretisk tenkning hører innunder, i allefall er enige i generaliseringen om at musikk i seg selv er universell, og at det kun er for menneskeheten at musikk er tilstede.²²⁸ Hvis vi da ser tilbake på Loves definisjon av improvisasjon som den mest menneskelige formen for musikk, så blir improvisasjonen den formen som er nærmest en universell musikk. Selv om improvisasjonsmusikken selvfølgelig er svært påvirket av hvilken kulturelle kontekst den oppstår i, så er det fenomenet improvisasjon det her vises til.

Imidlertid er det interessant at Kirken tilstedighet benytter seg av universalitetsbegrepet, også når det kommer til spesifikke stilarter,²²⁹ all den tid det er stor enighet om at konkrete musikktradisjoner og musikkens meningsbærende elementer ikke er

²²² Jf. 3.1.

²²³ Johansson, *Organ Improvisation*, 100.

²²⁴ *Ibid.*, 100-101.

²²⁵ *Ibid.*, 102.

²²⁶ Se 2.1.3.

²²⁷ Dette kommer vi tilbake til, se kapittel 4 og Postludium.

²²⁸ Love, *Musical Improvisation*, 4.

²²⁹ Igjen, dette kommer vi tilbake til, se kapittel 4 og Postludium.

universelle.²³⁰ Da blir det påfallende naivt at Kirkens liturgiske lovgivning – som i hovedsak bygger på musikktenkningen til en pave som levde rundt århundredskiftet mellom 18- og 1900-tallet og derfor lener seg på en vestlig-europeisk musikktradisjon, og til nøds den østlige kirkens musikktenkning – skal si noe om hvordan musikk oppleves uniserselt. Dette blir naivt da Kirken har som mål å være en verdenskirke, samtidig som den europeiske fløyen påberoper seg definisjonsmakten over det liturgiske uttrykket.

3.2.1 Improvisasjon som en *avdekker* av det *uforklarlige*

Et av de viktigste målene med den kristne liturgien er uttrykket av forskjellige, beslektede former for håp – håp om en paradisisk, himmelsk eksistens etter livet på jorden, håp om en jordisk eksistens her og nå som er preget av rettferdighet og gjennomføringen av Guds vilje, og håp om en endelig harmoni med Guds vilje, som Love beskriver det.²³¹ Det ligger altså et framtidshåp i liturgien – man ber og håper på en framtid hos Gud, i samspill med hans ønsker og lover.

Dette håpet blir ofte forsøkt uttrykt i liturgien, og det blir ofte forsøkt forklart med det Love beskriver som et analogisk språk, som er språkformen i den teologiske tenkningen. Der forsøker man gjennom metaforer og bilder å forklare det uforklarlige. Mot dette stiller han spørsmålet om ikke musikken i større grad kan benyttes til å ”forklare” det uforklarlige, eller altså da nærmere bestemt *Gud* som dette ”uforklarlige” er i teologien. Love presenterer hypotesen om at musikken kanskje kan nå lengre enn de analogiske ordene, og helt inn til den utematiserte dimensjonen som åpner seg i et fundamentalt håp.²³² Og at man kan tenke seg at musikken kan uttrykke dette overnaturlige håpet utenfor ordene på en unik måte – fordi musikken er utematisert.²³³

Videre sier Love at det antropologiske argumentet for improvisert musikk i liturgien innføres, på bakgrunn av at improvisert musikk er et dominant musikalsk uttrykk for mennesket.²³⁴ Dette er Loves hovedargument for bruken av improvisatorisk musikk i liturgien, enten dette er musikk av en improvisatorisk karakter eller ren improvisasjonsmusikk. Dette argumentet begrunnes i det Love allerede har presentert – på et dypere nivå er all tale på et vis musikalsk.

Gjennom improvisasjonen blir også det kristne håpet uttrykt på den mest gunstige måten, mener Love, fordi man i improvisasjonens vesen viser at man ikke kan kontrollere tiden – tiden er Guds ”eiendom”. I den komponerte musikken har menneskene prøvd å ta kontroll over tiden i et forsøk på å eie den, og Love mener at komposisjonene dermed blir en metafor for ”kontrollert” tid.²³⁵

Dette musikkynet der improvisert musikk er den best egnede liturgiske musikken, vil for mange liturgikere og teologer være temmelig radikalt. Ikke desto mindre er det et veldig interessant perspektiv for problematikken denne oppgaven tar opp. Men kan man fjerne seg helt fra komponert musikk? Love moderer dette synet på nedskrevet,

²³⁰ Love, *Musical Improvisation*, 4.

²³¹ *Ibid.*, 215.

²³² Jf. Jon Fosse i *Mysteriet i trua*, 46: ”[...] men kunsten, som, slik eg ser det, inst inne på eit vis er ein transformasjon av det av Gud i mennesket [...]”.

²³³ *Ibid.*, 223.

²³⁴ *Ibid.*, 226.

²³⁵ *Ibid.*, 229.

komponert musikk noe, da han innser at all liturgi må ha en viss form for repetisjon. Denne komponerte musikken trenger vi, sier Love, for å vise symbolsk hva det kristne samfunn allerede har i eie, slik at den kan finne sin motvekt i den improviserte framføringen, som symboliserer det de troende håper på.²³⁶ Han ønsker altså en balanse mellom den komponerte og improviserte musikken.

Det Love ikke sier noenting om, er helt konkret hva han ser på som improvisert musikk – hvilken stil er det han ønsker seg? Samtidig er nok ikke dette hans prosjekt, men det blir allikevel det neste spørsmålet. Kanskje er det nettopp denne balansen han proklamerer som er det sentrale og viktige man kan ta med seg videre fra Loves tenkning. En blanding av kultur og tradisjon, mikset med improvisasjonsmusikk, slik at man hverken står stille i imitasjonen og representasjonen av noe som allerede eksisterer, noe som blir polert ned over tid, og at man ei heller kun bruker improvisasjonsmusikken til å forsøke å forklare det guddommelige. Med balansen mellom disse to står man både i kontakt med det menneskelige, fysiske livet og de menneskelige ”produktene” vi har skapt i våre kulturer, samtidig som man også ser fram mot det åndelige, det guddommelige, det uforklarlige – et sted de troende håper å komme i framtiden.

På den måten kan man kanskje beholde både en fellesforståelse av et egnet liturgisk uttrykk som ikke mister sin aktualitet og entusiasme, samtidig som man videreutvikler dette uttrykket på veien mot et framtidig uttrykk. Da blir også den modernistiske orgelimprovisasjonen i liturgien legitimert.

Videre mener Love at improvisasjonsmusikken både uttrykker framtiden, men også nåtiden. Selv om dette tilsynelatende ser ut som et paradoks, sier Love at også liturgien deler denne spenningen mellom å forsøke å uttrykke både nåtid og framtid, og at frelsen er både *nå* som en forsmak og *ikke ennå*.²³⁷ I liturgien forsøker de troende å gi en forsmak på den himmelske liturgien med ”englenes sang”, gjennom å ta del i det menneskelige, jordlige uttrykket her og nå. For hvis liturgien ligger på grensen mellom himmel og jord, er improvisasjonen et passende poetisk supplement til den, mener Love.²³⁸

Love forsvarer også improvisasjonens spontane karakter da han vektlegger menneskets fantasi som den sterkeste kreative kraften for å se mot framtiden. Spontaniteten er fantasiens sterkeste uttrykk, som han sier det.²³⁹ Dette er et syn som kan virke som en motsetning til det uttalte ønsket om et kontrollert uttrykk i liturgien, som vi skal se blant annet Ratzinger forfekter.²⁴⁰ Imidlertid har vi sett at Love mener balansen mellom det kontrollerte uttrykket og spontaniteten er det man *egentlig* ønsker i liturgien.

Et annet sentralt perspektiv hos Love er hvordan improvisert musikk legemliggjør tiden til det fulle mer enn musikk generelt. Dette fordi improvisert musikk er like flyktig som tiden selv.²⁴¹ Improvisasjonsmusikken har derfor en egen evne til å gripe om tiden, og det er gjennom et slikt syn at øyeblikksimprovisasjonen, den uforberedte, øyeblikksinspirerte improvisasjonen, fungerer. Den er der kun i øyeblikket, og så er den

²³⁶ Ibid., 231-232.

²³⁷ Ibid., 230.

²³⁸ Ibid., 231.

²³⁹ Ibid., 272.

²⁴⁰ Se 5.2.1.

²⁴¹ Love, *Musical Improvisation*, 142.

borte, som tiden. På den måten blir improvisert musikk i følge Love en åpning til forståelsen av Væren:

It has been seen that Being is unveiled in a plenary manner in improvised music. Thus, in performing, or listening to improvised music, humanity becomes open to the unveiling of Being, through unconscious re-implementation of infantile paradigms of musicality, in which exploratory vocalising integrates the human person with the real.²⁴²

Han ser altså den improviserte musikken som den musikkformen som i størst grad nærmer seg, eller peker på det uforklarlige, det som per definisjon overskrider tid og rom.

3.2.2 En mulig tilnæringsmetode

Love presenterer i slutten av sin bok improvisasjonstenkningen og praksisen til en som står innenfor Den franske orgeltradisjon, men som vi ikke har sett på til nå, nemlig Charles Tournemire (1870-1939). Han er særlig kjent som en meget sentral improvisator fra denne tradisjonslinjen, men i motsetning til andre i Den franske orgeltradisjon hadde han en sterkere liturgisk bevissthet, som Olivier Latry fortalte i intervjuet.²⁴³ Love trekker spesielt fram et sitat av Tournemire, der han forklarer at han ofte improviserer helt uten forberedelse, altså øyeblikksimprovisasjoner. I disse øyeblikkene av inspirasjon opplevde Tournemire en kombinasjon av å *være tilstede* samtidig som man *ikke er tilstede*.²⁴⁴ Dette er en følelse sannsynligvis flere øyeblikksimprovisatorer kjenner igjen, blant annet snakket Latry om det samme.²⁴⁵

Det er selvfølgelig viktig å huske at Tournemire var en meget god improvisator, med få eller ingen tekniske begrensninger. Og vil ikke dette kontrollerte Tournemire opplevde samtidig som han var grepet av inspirasjonen, av og til kunne brikke over til en av sidene, altså at man enten blir for rasjonell og dermed kjedelig og uinteressant, eller for grepet av inspirasjonen og dermed for irrasjonell og ukontrollert? Til dette svarer Love:

An enraptured human mind does not readily adapt itself to the analytical dimension of thinking. Yet Tournemire is claiming that precisely when his imagination *is* most excited, in his 'flashes', when he feels he is 'listening to somebody else' – at that point his more rational functions of musicianship are neither lost, nor even held on to with difficulty. At these times they actually seem to perform themselves, as though they too, in some mysterious way, were ultimately under the rule of the imagination.²⁴⁶

Tournemire opplevde altså at han hadde fullstendig kontroll på det tekniske aspektet, selv om inspirasjon opplevdes å komme utenfra. Disse øyeblikkene beskriver Tournemire som om han er under veiledelse av en «inspirasjonens engel»,²⁴⁷ som ikke er et fenomen som kommer fra naturen, men fra noe åndelig.²⁴⁸ Love mener at

²⁴² Ibid., 148.

²⁴³ Personlig intervju med Olivier Latry, 2. februar 2014, Paris.

²⁴⁴ Love, *Musical Improvisation*, 286.

²⁴⁵ Se 2.1.3.

²⁴⁶ Love, *Musical Improvisation*, 287.

²⁴⁷ Jf. Jon Fosses essay "Når ein engel går gjennom scenen", i *Essay* (Oslo: Samlaget, 2011), 504-505.

²⁴⁸ Love, *Musical Improvisation*, 289, min oversettelse.

Tournemires utsagn om ”inspirasjonens engel” ikke kun kan ses på som et språklig bilde, men snarere som Tournemires forsøk på å formidle den følelsen han fikk av at Gud førte ham fram mens han improviserte.²⁴⁹

Kanskje kan en slik tenkning være den ideelle tilnærmingen til øyeblikksimprovisasjon i liturgien? Her er både det rasjonelle og kontrollerte tilstede, samtidig som inspirasjonen rykker en ut av seg selv, så å si, ut i det uforutsigelige og euforiske. Samtidig kan man lese det rasjonelle og kontrollerte som et uttrykk for den idiomatiske improvisasjonen, den forberedte, eller de verktøyene man tar med seg inn i improvisasjon – noe som allerede er der. Mens inspirasjonen er friheten, den non-idiomatiske improvisasjonen, øyeblikksimprovisasjonen, der man benytter seg av det musikalske språket inspirasjonen og improvisasjonen selv fører deg inn i.

²⁴⁹ Ibid.

Del II: Liturgisk musikk – lovgivning og tenkning

4 Liturgisk lovgivning: I dag og i historien

Før vi kaster oss ut i den kritiske diskusjonen av forholdet mellom den improvisasjonstenkningen vi til nå har sett på og den katolsk-liturgiske tenkningen, behøver vi å se kort på det gjeldende liturgiske lovverket og dagens liturgiske praksis, før vi ser nærmere på de liturgiske bestemmelsers historie. På den måten ser vi hva kirkemusikeren og teologene har å forholde seg til fra det kirkelige lovverket sentralt. I tillegg vil den historiske bakgrunnen forhåpentligvis bedre forståelsen av dagens liturgiske virkelighet. På veien videre kan vi også ta med oss dette Andrew Cyprian Love sitatet, som på en god måte oppsummerer det vi har sett i kapittel 3: «In liturgy, imagination expressed in musical improvisation is an ontological communication showing the liturgical community how it passes beyond itself to what is other».²⁵⁰

Dette kapittelet vil derfor starte med en kort presentasjon av de lovgivningene som ligger bak dagens liturgiske praksis, før vi ser nærmere på det historiske bakteppet for disse lovgivningene.

4.1 Dagens liturgiske praksis og lovgivning

4.1.1 Liturgi: Definisjon og orgelimprovisasjonens plass

Men aller først – hva er egentlig *liturgi* i katolsk tenkning? På Den katolske kirken i Norges hjemmeside, katolsk.no, står følgende beskrivelse:

Liturgi er Kirkens offisielle bønn. Ordet er en fellesbetegnelse som sikter til feiringen av sakramentene og tidebønnene. Messefeiringen er liturgiens høydepunkt.²⁵¹

I intervjuet med Ole Martin Stamnestrø²⁵² kom han også med en slags definisjon på spørsmålet om hva liturgi er, som tar dette videre:

Liturgi, ja. Ja, det er jo å bli tatt med opp i himmelen, rett og slett. Liturgi ... vi leser i Johannes åpenbaring: ”et glimt inn i hvordan livet er i himmelen”. [...] Og det er jo liturgisk anlagt, ikke sant, denne tilbedelsen av Lammet på tronen. Det er klart dette er bilder og menneskelige bilder, men det er jo nå det nærmeste vi kommer. Sånn at liturgi er en slags ... ja, liturgi er å bli rykket ut av tid og rom, tatt med inn i treenighetens indre liv, der Sønnen,

²⁵⁰ Love, Musical Improvisation, 229.

²⁵¹ ”Liturgi”, Den katolske kirke, lesedato 8. januar 2014, <http://www.katolsk.no/praksis/kirkearet/liturgi>.

²⁵² Dette intervjuet blir presentert nærmere senere, se 5.1.

vår yppersteprest, til stadig frembærer sitt offer til Faderen i Ånden. Så det er jo egentlig det det dreier seg om, få en liten forsmak på det vi egentlig er skapt til, dit vi skal én dag, forhåpentligvis.²⁵³

Det første sitatet er en ganske konkret beskrivelse av hva liturgien er, mens det siste har et mer ambisiøst syn på liturgi og en mer åndelig språkdrakt. Stamnestrø nevner også at dette er ambisiøst, men samtidig sier han videre at dette også er det grunnleggende teologiske synet på liturgi. I tillegg til dette, er også det bibelske belegget for Kirkens liturgiske tradisjon sentralt. Der kan man lese hvordan Gud vil bli tilbedt.²⁵⁴ Arnfinn Haram²⁵⁵ definerer på sin side liturgi som noe som omhandler hele livet, fra nedstigningen til oppstigningen, og at det er troens sterkeste uttrykk.

Liturgi er altså noe av det mest sentrale i katolsk teologi, og innenfor liturgien er messefeiringen høydepunktet. Her er eukaristien det sentrale element, det hele handlingen skal kulminere i. Fram mot nattverden kommer Gud menneskene i møte gjennom sitt Ord i lesningene fra Bibelen, og mennesket kommer Gud i møte gjennom sine bønner. Det er nettopp i menighetens bønner at det musikalske element befinner seg. Bønner har til alle tider gjerne blitt framført gjennom sang, og musikk har både akkompagnert og stått alene ved siden av sangen.

Men hva så med orgelimprovisasjonen? Hvor faller denne inn i selve liturgiens struktur, og hvor kan man konkret improvisere i messeliturgien? For å se nærmere på dette, bør man først få en liten oversikt over messeliturgiens form med spesielt fokus på de stedene det er musikalske deler.

Messen kan deles inn i fire hoveddeler: Innledende riter, Ordets liturgi, Nattverdens liturgi og Avsluttende ritus.²⁵⁶ Under disse er det mange underdeler som det synges og spilles til, av og til også bare instrumentalmusikk. De viktigste av disse messeleddene er: Introitus, et proprieledd²⁵⁷ som ofte tar form av et lite preludium og en salme; Kyrie og Gloria, som er de to første ordinarieleddene;²⁵⁸ Graduale, som oftest tar form av en bibelsk salme, med vekselsang mellom forsangere/kor og menighet; Halleluja, med tilhørende Halleluja-vers; Credo, trosbekjennelsen, som er det tredje ordinarieleddene; Offertorium, hvor man ofte synger en salme, eller et musikalsk verk framføres av kor eller organist; Sanctus, som er det fjerde ordinarieleddet; Agnus Dei, som er siste ordinarieledd; Kommunion, hvor det ofte synges eller spilles et musikalsk stykke;

²⁵³ Personlig intervju med Ole Martin Stamnestrø, 30. april 2014, Oslo. Som sagt, dette intervjuet presenteres videre senere, se 5.1.

²⁵⁴ "Biblical Texts related to Catholic Liturgy", Catholic Resources, lesedato 9. november 2015, <http://catholic-resources.org/Bible/Biblical-Mass-Texts.htm>. I intervjuet med Stamnestrø fortalte han at han særlig vil til livs det han ser på som vrangforestillingen om at liturgi er noe som har kommet senere i Kirkens historie, spesielt fra Konstantins omvendelse og utover. Stamnestrø legger ikke skjul på at liturgien fra da av ble prektigere og rikere, men det ritualiserte lå der allerede – for de kristne er spesielt Jesu nattverdsinnstiftelse på Skjærtorsdag sentral (personlig intervju med Ole Martin Stamnestrø, 30. april 2014, Oslo).

²⁵⁵ Som vi skal se nærmere på senere i denne delen, se 5.2.

²⁵⁶ "Messens enkelte deler", Den katolske kirke, lesedato 23. mars 2015, <http://www.katolsk.no/praksis/messen/deler>.

²⁵⁷ 'Proprieledd': dette er deler i messen som forandres fra messe til messe.

²⁵⁸ 'Ordinarieledd': dette er de fem faste delene i hver messe (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus og Agnus Dei).

Utgang, hvor man som oftest synger en salme; og Postludium, som regel er i form av et fritt stykke musikk for koret eller orgelet.²⁵⁹

I dagens praksis er det spesielt vanlig, hvis man er en improviserende organist, å improvisere lengre instrumentale improvisasjoner ved preludium til Introitus, under Offertoriet, under Kommunion og som Postludium. Selv om det eventuelt synges salmer og korverk under Offertoriet og Kommunion, så er det en vanlig praksis at organisten fyller ut eventuell stillhet fra musikkstykket er ferdig og til den gjeldende handling ved alteret er ferdig. I tillegg kan en improviserende organist også improvisere mange små intonasjoner og forspill til mange av de andre messeleddene.²⁶⁰ Det man ser ut fra alle messeleddene som det synges eller spilles til, er at organisten faktisk har temmelig mange mulige improvisasjonssteder i messeliturgien. Imidlertid er det flere av punktene som det mange steder ikke brukes orgel til, og som derfor kun intoneses og deretter synges a cappella – her er det rett og slett lokale variasjoner i orgelbruken.

Dessuten er mange av de mulige improvisasjonsstedene bundet til en bestemt cantus firmus som skal intoneses og akkompagneres eller improviseres med utgangspunkt i, som for eksempel etter en offertoriumssalme. Derfor er disse improvisasjonene om ikke forberedte improvisasjoner, så som regel i hvertfall ikke øyeblikksimprovisasjoner. Disse stedene kan man ikke benytte øyeblikksimprovisasjon da improvisasjonene her har en bestemt funksjon – orgelspillet skal starte og lede sangen. De står dermed ikke fritt, slik improvisasjonene til dels kan gjøre under preludiet, offertoriet (når det ikke synges en salme), kommunionen og postludiumet. Ikke desto mindre er det fullt mulig å benytte modernistiske musikalske trekk i disse småimprovisasjonene, såfremt man når sangen begynner er i en forståelig tonalitet og med en tydelig puls, også for eventuelle ”utrente ører” i menigheten. Her er muligheten igjen for en blanding av idiomatisk og non-idiomatisk improvisasjon.

Nå, etter denne korte innføringen i hva liturgi er og hvor man helt konkret kan improvisere i liturgien, vil vi vende tilbake til det som er kapitlets egentlige hensikt – å presentere den gjeldende liturgiske lovgivningen.

4.1.2 Det andre Vatikankonsil og *Sacrosanctum concilium*

Det andre Vatikankonsil (1962-1965) er det siste store kirkemøtet, og dets dekret *Sacrosanctum concilium* inneholder lovene og forskriftene som gjelder for dagens liturgiske praksis. Dette ble vedtatt 4. desember 1963 som noe av det første konsilet gjorde, og ble promulgert²⁶¹ av pave Paul VI umiddelbart.²⁶² Dokumentet lente seg i

²⁵⁹ I ”Messens enkelte deler” og ”Messe på norsk”, Den katolske kirke, lesedato 23. mars 2015,

<http://www.katolsk.no/praksis/messen/nor-alm> kan man lese fyldigere om messens enkelte deler og om messen på norsk.

²⁶⁰ Her er intonasjon, forspill eller akkompagnement til Kyrie og Gloria, Graduale, Halleluja, Credo, Forbønnssvar, Prefasjon, Sanctus, Troens Mysterium, Avsluttende dokologi, Fader vår, Agnus Dei og Velsignelsen mulige steder for småimprovisasjoner eller improvisert akkompagnement.

²⁶¹ ’Promulgere’: å kunngjøre eller godta en lov eller vedtekt.

²⁶² ”Sacrosanctum concilium”, Den katolske kirke, lesedato 6. mai 2015,

<http://www.katolsk.no/dokumenter/dokumenter-fra-vatikanet/paul6/sc>,

http://www.katolsk.no/dokumenter/dokumenter-fra-vatikanet/paul6/sc/sc_02#h2,

http://www.katolsk.no/dokumenter/dokumenter-fra-vatikanet/paul6/sc/sc_07,

http://www.katolsk.no/dokumenter/dokumenter-fra-vatikanet/paul6/sc/sc_08.

stor grad på pave Pius Xs *motu proprio*²⁶³ fra 1903, og ønsket var å skape en større aktiv deltagelse for menigheten i liturgien – såkalt *actuoso participatio*. Dette ønsket hadde vært tilstede i lengre tid, særlig gjennom Den liturgiske bevegelse.²⁶⁴

Selv om den aktive deltagelsen og morsmålsspørsmålet var de viktigste punktene i Sacrosanctum concilium,²⁶⁵ så er dette imidlertid ikke så interessant for denne oppgaven. Derimot, i Sacrosanctum concilium er det særlig kapittel 6 som er sentralt, da dette tar for seg kirkemusikken. Ikke desto mindre vil vi først se på noen andre kapitler, for å forsøke å sette oss inn i konsilets liturgitenkning.

Sacrosanctum concilium åpner med et kapittel der man ønsker å vise hvor viktig liturgien er for Kirken. Det fortelles at gjennom Kristus og hans offer, og gjennom nattverden, tar menigheten del i dette offeret, og at Kristus derfor spesielt er tilstede i de liturgiske handlingene. Liturgien er rett og slett en hellig handling.²⁶⁶

Videre i disse generelle linjene om liturgiens vesen, beskrives det hvorfor de liturgiske lovgivningene må overholdes, sammen med den ”riktige” innstillingen til liturgien:

Men for at liturgien skal kunne oppnå sin fulle virkning, er det påkrevet at de troende kommer til den besjelet av et rett sinnelag [...]. Derfor kreves det ikke bare at lovene for den liturgiske handling blir overholdt, slik at alt skjer på gyldig og lovlig vis; sjelesørgerne må også se til at de troende deltar bevisst og aktivt i handlingen, og på en slik måte at de virkelig får utbytte av den.²⁶⁷

Her ser vi at den ”riktige” innstillingen er å delta bevisst og aktivt i liturgien. Hva *bevisst* og *aktivt* vil si er en annen diskusjon – er for eksempel det å lytte til musikk en aktiv liturgisk handling? Samtidig er det sentralt at ”lovene” blir overholdt, og dette blir derfor en viktig poeng for organistene i deres liturgiske praksis.

Uansett, for å hjelpe de troende til å være aktive deltagere i liturgien – som er veien til et inspirerende kristent liv, i følge konsilet – er det særlig viktig med liturgisk bevissthet hos sjelesørgere og de som underviser kommende prester og ordensfolk i de liturgiske fagene. Derfor pålegger dokumentet alle Kirkens utdanningsinstitusjoner å legge stor vekt på en riktig undervisning i disse, slik at man sprer en god liturgisk bevissthet.²⁶⁸ Dette vil da også gjelde kirkemusikeren.

I Sacrosanctum conciliums første kapittel er det én del som tar for seg et område som er særlig interessant med tanke på bruken av modernistiske musikalske virkemidler i orgelimprovisasjonene, nemlig liturgisk fornyelse og utvikling. Konsilet presiserer her at Kirken alltid ønsker en fornyelse av liturgien, ikke bare her i dette dekretet, men også alltid ellers. Her er poenget at fornyelsen må skje innenfor de delene som ikke er

²⁶³ 'Motu proprio': (fra latin, 'av seg selv', 'av egen vilje') et pavelig dokument skrevet av paven personlig og ikke den pavelige administrasjon. Et motu proprio er gyldig selv om det skulle være i strid med Kirkens lovgivning eller tidligere pavelige instruksjoner.

²⁶⁴ Både pave Pius Xs motu proprio og Den liturgiske bevegelse vil bli presentert under senere, se 4.2.2.

²⁶⁵ Ole Martin Stamnestrø, *The Liturgical Reforms of the Second Vatican Council Concidered in the Light of the Preceding Liturgical Movement* (Ph.d.-avhandling, Oxford: University of Oxford, Merton College, 2008), 207.

²⁶⁶ "Sacrosanctum concilium". Dette vises også gjennom at eukaristien i Den katolske kirke ses på som ett av de syv sakramentene.

²⁶⁷ Ibid.

²⁶⁸ Ibid. Liturgisk bevissthet skal vi komme tilbake til, se Postludium.

innstiftet av Gud, for de er uforanderlige, men snarere innenfor de menneskeskaptede delene av liturgien.²⁶⁹

Dette er interessant for oppgavens problemstilling, og også med tanke på det bildet mange har av Kirkens manglende ønske om fornyelse. Selv om det tas forbehold om at fornyelsen må være i kontakt med liturgiens egentlige vesen, så ønskes slike fornyelser velkommen. Hvis en da, som kirkemusiker, mener at en kirkemusikalsk fornyelse der modernistiske elementer tas i bruk, er innenfor liturgiens vesen, så er det fritt fram til å benytte seg av disse elementene. Hva som er innenfor liturgiens vesen skal vi se nærmere på senere.²⁷⁰

Så blir spørsmålet: Legges denne videreutviklingen og fornyelsen vekt på i dagens praksis i den konkrete messen i de forskjellige menighetene? Kanskje er svaret ofte 'nei', all den tid reproduseringen av allerede "godkjente" liturgiske musikkuttrykk er stor,²⁷¹ mens bruken av nye virkemidler kan være heller liten. Men da muligheten for fornyelse er tilstede, så blir dette først og fremst opp til hver enkelt kirkemusiker – ønsker man å benytte seg av modernistiske virkemidler *av og til*, eller ønsker man det ikke?²⁷²

Når så konsildekretet i sitt sjette kapittel tar for seg kirkemusikken, er det påfallende at man kun snakker om musikk som sang. Den instrumentale musikken nevnes ikke, hvis man ikke tar seg noen tolkningsfriheter. Ikke desto mindre er det noen steder der denne tolkningen ikke er for fjern.

Kapittelet åpner slik:

Den universelle Kirkes musikalske tradisjon har skapt en uvurderlig skatt. Når ingen annen kunstnerisk uttrykksform har frembragt noe som kan sidestilles med den, skyldes dette først og fremst at kirkesangen, som jo er knyttet til ordene, utgjør en nødvendig eller integrerende del av den høytidelige liturgi.²⁷³

En slik skamrosing av egen tradisjon og kultur, kan jo få enhver til å rødme av den tilsynelatende mangelen på ydmykhet. Samtidig sies det videre at Kirken også ønsker alle sanne former for kunst velkommen i liturgien, så lenge kunstverkene har de riktige egenskapene.²⁷⁴ På den måten ser Kirken at den ikke er alene om å skape god kunst – den verdslige kunsten kan også skape sanne og hellige kunstverk. Man kan også lese «alle sanne former for kunst»²⁷⁵ som for eksempel den instrumentale musikken.

Videre kommer presiseringen om at konsilet ønsker å videreføre de ideer om kirkemusikken som pave Pius X og hans samtidige innførte. Her er begrepene *hellig*, *skjønn* og *universell* sentrale, som nettopp slike egenskaper som Kirken søker i sine kunstuttrykk.²⁷⁶ I all hovedsak er det den gregorianske sangen som i størst grad innehar

²⁶⁹ Ibid.

²⁷⁰ Se 5.2.1 og 5.2.2.

²⁷¹ Jf. 3.1.3.

²⁷² For den saks skyld kan denne fornyelsen også finnes ved bruk av andre musikalske uttrykksformer, som for eksempel populærmusikk og jazz.

²⁷³ "Sacrosanctum concilium".

²⁷⁴ Ibid.

²⁷⁵ Ibid.

²⁷⁶ Disse tre begrepene vil bli diskutert under delen om pave Pius X, se 4.2.2.

disse karaktertrekkene, og som med det kan betegnes som den ideelle kirkemusikken, i følge dokumentet, og den skal derfor være den musikalske hovedingrediensen i liturgien.²⁷⁷ Når det gjelder annen musikk, skal den alltid være i samsvar med «den liturgiske handlings ånd».²⁷⁸ Igjen er det altså snakk om å velge musikk som er innenfor den liturgiske bevissthet – altså en vurdering foretatt på et mentalt plan.

Hvis man leser konsilets formening om den gregorianske sangen bokstavelig, og med Latrys formeninger om gregorianikken i mente,²⁷⁹ kan det se ut som om den gregorianske sangen – som innehar karaktertrekkene *hellig, skjønn* og *universell* i følge Kirken – er den musikkstilen som skal inspirere alle de andre musikkstilene i den liturgiske musikken. Dette gir et interessant og ikke minst konkret råd til organister for hvordan, eller i hvilken ånd, de bør improvisere.

Et mulig problem med den lovgivningen som har preget liturgien, og som har formet praksistradisjonen vi har i dag, kan være at gjennom Kirkens gjentatte bestemmelser over hva som er god og egnet kirkekunst, har man skapt et inntrykk av at kunsten må være av en kontrollert form – for eksempel at musikken bør være i takt med den gregorianske ideal, som kan oppleves som monoton og meditativ. Denne framføringspraksisen av den gregorianske sangen er dog mange uenige i.²⁸⁰ På samme måte som vi så at improvisasjonsmusikken kan ha en tendens til imitasjon og reproduksjon – at den gjennom dette skaper glansbilder – kan en se dette i gregoriansk framføringspraksis. Den poleres ned og framføres med minst mulig musikalsk motstand, og kan derfor stå i fare for å miste sin aktualitet. Dette er et problem som en kanskje bør være seg bevisst i behandlingen av den liturgiske musikken generelt, og den gregorianske melodikken spesielt.

Videre er det viktig for konsilet at kirkemusikeren er bevisst sin rolle, og at han/hun forstår musikkens liturgiske vesen. De som komponerer kirkemusikk må kun komponere musikk som bærer karaktertrekkene for den sanne kirkemusikk, og hente tekstene til sine komposisjoner fra Bibelen eller fra liturgiens tekster.²⁸¹

Mer sies det ikke om kirkemusikken i Sacrosanctum concilium som er av interesse for denne oppgaven. Selv om senere dokumenter av mindre proposjoner også har tatt opp kirkemusikalske problemstillinger,²⁸² så tilføyer disse ikke noe nytt, og det er derfor det som sies her som er de gjeldende liturgiske lovgivningene. Konsildokumentet sier som sagt ingenting konkret om instrumentalmusikk, og derfor heller ingenting om orgelimprovisasjon, og generelt omtales musikk i svært generelle og lite konkrete ordelag.

Imidlertid er det i Sacrosanctum conciliums syvende kapittel skrevet interessante ting om kirkekunsten og kultgjenstander, som man kan tolke som lovgivning også for den instrumentale musikken i liturgien, som tross alt er en del av de liturgiske kunstuttrykkene som ikke benytter seg av ordene. Der sies det blant annet:

²⁷⁷ "Sacrosanctum concilium".

²⁷⁸ Ibid.

²⁷⁹ Se 2.1.3.

²⁸⁰ Mer om denne uenigheten, se 4.2.2 og fotnote 333.

²⁸¹ "Sacrosanctum concilium".

²⁸² Her er de nyeste eksemplene blant annet pave Johannes Paul II's brev "Papal Address to Participants in the International Congress of Sacred Music" og pave Benedikt XVI's "Sacramentum caritatis".

Det er med all rett en regner de skjønne kunster for en av menneskeåndenes edleste frukter. Blant dem har den religiøse kunst en særlig plass og, som dennes høydepunkt, kirkekunsten. Det er deres natur på forskjellige måter å søke å uttrykke Guds uendelige skjønnhet gjennom menneskelige verk.²⁸³

Dette sitatet nærmer seg et mystisk kunstsyn, som ligger nær den mystiske musikkdiskursen vi så på i del I.²⁸⁴ I denne forståelsen søker den gode kunsten, og i sær kirkekunsten, å nærme seg Guds egen skjønnhet – selv om denne aldri fullt ut kan ses og oppleves, ei heller forstås.

I store deler av dette kapittelet i Sacrosanctum concilium blir Kirkens ”vennskap” med den gode kunsten beskrevet i flotte ordelag – det kan nesten se ut som om Kirken skryter av sin omgang med kunststartene. Og absolutt, Kirken har vært en viktig institusjon for den kunstneriske utvikling opp i gjennom historien. Men når dokumentet sier: «Ja, Kirken har også alltid og med rette ansett seg som deres [kunstens, min anmerkning] dommer, og valgt ut blant kunstverkene slike som var i samsvar med troen, fromheten og religionens tradisjonelle lover», viser det med all tydelighet et kunstsyn som kolliderer med samtidskunsten syn på seg selv – kunsten skal ikke bestemmes over, og særlig ikke av autoritetsinstitusjoner.

Generelt er språket i hele dokumentet lite konkret. Det er alltid formuleringer som er meget åpne for tolkning. Og dette ser man også i praksissituasjoner i dag, der man finner store variasjoner både nasjonalt og lokalt i bruken av kunstneriske uttrykksformer i liturgien. Finnes det da noe mer konkret som dagens liturgiske lovgivninger og praksis bygger på? For å finne ut av dette vil vi se nærmere på den liturgiske lovgivningens historie, som har bygget den tradisjonen vi har i dag.

4.2 Historisk bakgrunn: Den katolske kirkes liturgiske lovgivninger

Den katolske kirkes liturgi kan skilte med en lang historie. Liturgien kan spores helt tilbake til jødernes liturgi i deres synagoger fra omtrent år 500 før Kristi fødsel.²⁸⁵ Den liturgiske tenkningen som har preget Kirken helt fram til i dag har også sitt utgangspunkt i jødiske liturgiske tradisjoner, da de fleste av de første kristne var jøder. Og i Oldkirken, i de første århundrene etter Kristi fødsel, la man grunnlaget for store deler av den liturgien flere av de eldste kirkesamfunnene har i dag.

Det er altså snakk om en liturgisk tradisjon som kan spores over 2500 år tilbake i tid. Og i løpet av en så lang tradisjonslinje, med alle de samfunnsmessige og kulturelle forandringene de forskjellige tidene har brakt med seg, er det selvsagt at liturgien har gjennomgått en del endringer. Disse forandringene bærer også sterkt preg av den statusen, rikdommen og utbredelsen Kirken etter hvert fikk. Fra de tidlige kristnes enkle, enstemmige sang i sine provisoriske kirker, til den høykulturelle kunsten og de ledende musikalske miljøene i de gigantiske katedralene, er forskjellen enorm.

²⁸³ ”Sacrosanctum concilium”.

²⁸⁴ Se 3.1.2.

²⁸⁵ ”jødedom”, Store norske leksikon, lesedato 7. januar 2014, <http://snl.no/jødedom>. Synagogenes opprinnelse og liturgi strekker seg sannsynligvis tilbake til Det babylonske eksil (586-538 f.Kr.).

Ikke desto mindre har det, som vi skal se, vært en relativt gjennomgående konsensus i tenkningen rundt hva som skal være Kirkens liturgiske bestanddeler og riter, og hva slags karakter disse elementene skal inneha. De forandringene som har blitt gjort har ofte vært for å beholde og vende tilbake til det liturgiske utgangspunktet. Imidlertid har Kirken også tatt til seg nye kulturelle uttrykk, for å være i kontakt med de kulturelle ”nyvinningene” den enkelte tidsepoke har skapt. Dette er et sentralt poeng i forsøket på å presentere den liturgiske tenkningen, og det er med dette poenget i minnet vi vil se nærmere på den liturgiske lovgivningens historie, med fokus på den kirkemusikalske tenkningen.

I det følgende vil vi kort presentere de viktigste dokumentene om kirkemusikk som har skapt dagens liturgiske og kirkemusikalske praksis. Men med en så lang liturgisk historie, så er Kirkens liturgiske regler og forskrifter mange og uoversiktlige. De letteste stedene å finne liturgiske uttalelser eller lovgivninger er fra de tre siste konsilene.²⁸⁶ Men i tillegg til dette har Kirken mange hundretalls andre dokumenter med liturgiske lovgivninger, enten skrevet av tidligere paver, kardinaler og biskoper eller av Kongregasjonen for De Hellige Riter.²⁸⁷

4.2.1 År 33-1904: Fra begynnelsen til pave Pius X

Vi vet temmelig lite om den liturgiske musikkens oppføringspraksis fra tiden rundt kristendommens opprinnelse. Allikevel er det noen ting vi har kunnskaper om, som vi har fått både gjennom bibelske tekster om og av de første kristne, men også gjennom det faktum at de tidlige kristne opprinnelig var jøder. Dette førte til at de tok med seg mye av sangtradisjonen som ble praktisert i tempelet i Jerusalem og i synagogene. Den enstemmige sangen for eksempel, har sin opprinnelse fra jødiske religiøse sanger.²⁸⁸

De første skriftlige dokumenter fra Kirkens side som omhandler det musikalske i liturgien, er pave St. Klemens' (ca. 92/93-101) tekster. Her omtales chant²⁸⁹ som en

²⁸⁶ Henholdsvis Trient-konsilet (1545-1563), Det første Vatikankonsil (1869-1870) og Det andre Vatikankonsil (1962-1965).

²⁸⁷ ”Hva er Kongregasjonen for helligkåringer?”, Den katolske kirke, lesedato 21. oktober 2013, http://www.katolsk.no/tro/tema/helgener/artikler/hellig_k og Sara Strazynski, *Liturgisk vokalmusikk i Den katolske kirke i Norge 1843-2011* (masteravhandling, Norges musikkhøgskole, 2011), 17, og ”Den Hellige Stol”, Den katolske kirke, lesedato 21. oktober 2013, <http://www.katolsk.no/organisasjon/verden/stol>. ’Kongregasjonen for De Hellige Riter’: opprettet av pave Sixtus V i 1588 og oppløst av pave Paul VI i 1969 (ble delt inn i Kongregasjonen for Helligkåringer og Kongregasjonen for Gudstjenesten og Sakramentsordningen), var en del av den romerske kurien. Se Strazynskis avhandling samt katolsk.nos artikkel ”Den Hellige Stol” om Den katolske kirkes sentrale ledelsesoppbygning.

²⁸⁸ Robert F. Hayburn, *Papal Legislation on Sacred Music. 95 A.D. to 1977 A.D.* (New York: Roman Catholic Books, 2005), 390.

²⁸⁹ ”chant”, Store norske leksikon, lesedato 21. oktober 2013, <https://snl.no/chant>. ’Chant’: (fransk, av latinske *cantus*, ’sang’) unison, uakkompagnert, liturgisk sang med fri rytme; i snever betydning den tradisjonelle (gregorianske) utførelsen av Davids-salmer. Viser også til en måte å framføre disse Davids-salmene på, gjennom vekselssang eller resitasjon.

viktig del av tilbedelsen, og han forbyr de kristne å bruke disse salmene og hymnene utenfor liturgiske handlinger.²⁹⁰

Etter dette drøyer det omtrent 250 år før neste pavelig skrift om kirkemusikk blir skrevet, denne gangen av pave St. Damasus (366-384). Kirkens posisjon var da en helt annen enn under pave St. Klemens, i og med at de kristne opplevde større frihet ettersom kristendomsforfølgelsene i stor grad hadde tatt slutt. Pave St. Damasus innførte, etter inspirasjon fra tempelet i Jerusalem og jødernes liturgi, den første kirkelige ritus.²⁹¹ Vi ser altså at tilknytningen til jødernes synagogetjeneste, med deres sangtradisjon og ritus, er helt sentralt i Kirkens liturgi, og mye av det har ”overlevd” helt til i dag.

Videre fulgte forskjellige forskrifter for den musikalske praksisen fra de fleste pavene. Men den viktigste i denne sammenhengen er pave St. Gregor den store (590-604). St. Gregor regnes som tidenes største liturg, og det var han som fastsatte messens kanon.²⁹² Mye av hans messeritus er fremdeles i bruk i dagens messeordning. Og han la grunnlaget for den gregorianske sangen, selv om det er tvilsomt om han innførte den. Ikke desto mindre var det gjennom hans redigering av messens sanger, gjennom sin messeordning og sin musikalske tenkning at den gregorianske sangen omtrent ble synonymt med Kirkens sang.²⁹³

I disse første århundrene av Kirkens historie ble Kirkens liturgiske tenkning og tradisjon ”unnfanget”. Og den sang- og musikktradisjon som fikk forrang har senere vist seg å forbli den viktigste i den liturgiske praksisen i Den katolske kirke. Den kirkemusikalske tenkningen og lovgivningen etter St. Gregor den store bar preg av hans innflytelse. Innførelsen og framføringen av den riktige musikalske stilen, den gregorianske sangen, var den viktigste problemstillingen for pavene og Kirken.

Men etter hvert dukket det opp andre spørsmål som opptok den liturgimusikalske debatten. Fra 1200-tallet spesielt dukket det opp sekulære tekster på morsmålet som erstattet de gamle, latinske tekstene i kirkemusikken. Dermed beveget den frie rytmen i den gregorianske sangen, som passet perfekt til de latinske tekstenes flyt, seg stadig nærmere en fastere puls.²⁹⁴ Den tidlige flerstemmigheten var også med på denne rytmestruktur endringen.²⁹⁵ I tillegg til nye rytmiske elementer begynte kirkemusikken også å benytte verdslige melodier. Det møtte motstand fra flere sentrale personer, blant annet fra munkeordnede cisterciencerne og dominikanerne, konsilet i Lyon i 1274 og pave Johannes XXII (1316-1334).²⁹⁶

²⁹⁰ Hayburn, *Papal Legislation on Sacred Music*, 1-2. I tradisjonell forstand er salmer sangene fra Salmenes bok, og hymner fritt komponerte religiøse sanger. En slik inndeling er fremdeles vanlig på mange språk, f.eks. engelsk (’psalm’ og ’hymn’), tysk (’Psalm’ og ’Hymne’) eller fransk (’psaume’ og ’hymne’), mens man i de nordiske språk ikke har denne inndelingen.

²⁹¹ Hayburn, *Papal Legislation on Sacred Music*, 2-3.

²⁹² ’Messens kanon’: (*kanon*, fra gresk, ’rettesnor, målestokk’) delen i messens ritus fra etter Sanctus til før Fader vår i Den romerske messe.

²⁹³ ”Den hellige pave Gregor I den Store (~540-604)”, Den katolske kirke, lesedato 21. oktober 2013, <http://www.katolsk.no/biografier/historisk/gregor1>.

²⁹⁴ Hayburn, *Papal Legislation on Sacred Music*, 17.

²⁹⁵ Organum, Ars antiqua og Ars nova var stiler og perioder som preget denne flerstemmighetutviklingen. Les mer om disse f.eks. i Finn Benestads *Musikk og tanke*, 50-63.

²⁹⁶ Hayburn, *Papal Legislation on Sacred Music*, 17-18 og 20.

Gjennom et kapittel fra *Extravagantes communes*, et sentralt verk av pave Johannes XXII, ble det advart mot flere av den nye stilens virkemidler. Å fjerne seg helt fra nye musikalske ideer og flerstemmigheten var riktignok ikke det han ønsket. I det som nærmest er et forsvar for Kirkens opprinnelige enstemmige sang, skriver pave Johannes XXII om de nye komponistene at de ikke kjenner til det sanne fundamentet som nye komposisjoner må bygges på.²⁹⁷ Samtidig er han ikke negativ til bruken av nye musikalske elementer, og han ser sterke kvaliteter også ved de nye stilene.²⁹⁸

Her finner vi et av de første eksempler på at Kirkens liturgiske lovgivninger faktisk godtar nye musikalske uttrykksformer, såfremt de står i kontakt med de gamle melodienes karakter. Selv om dette kan virke ganske strengt for en ”fri” komponist, så er det viktig å huske at noe slikt som en fri kunster ikke var en etablert idé på dette stadiet i kunsthistorien.²⁹⁹ Snarere forteller dette oss om den ensrettede tenkningen som vi har nevnt preger hele den liturgiske historien – Kirkens sang, gregorianikken er utgangspunktet, men nye musikalske elementer blir ikke nektet adgang til liturgiens uttrykk.

Fra 1500- til 1800-tallet

Helt generelt kan man si at kirkemusikken fra 1300- til 1500-tallet bar preg av den verdslige musikkens utvikling, og da spesielt elementene som ars nova-stilen sto for. Fra 1300- til 1500-tallet var det viktigste som skjedde at Kirken fikk mindre makt, sett i forhold til den maktposisjonen som nådde sitt høydepunkt i middelalderen. Gjennom både nye og generelt sterkere fyrstedømmer og ikke minst gjennom de store reformatorene, ble Kirkens makt, lover og sannheter satt på prøve.

Når det gjaldt kirkemusikken ble verdslige melodier og tekster fortsatt hentet inn, flerstemmigheten nådde nye høyder, de gamle, enstemmige melodiene ble tilpasset og de latinske kirkelige tekstene ble innrettet etter polyfonien.³⁰⁰ Selv om Trient-konsilet (1545-1563) opprinnelig var et svar på reformasjonens teologiske problemstillinger, og først og fremst tok for seg mer avgjørende spørsmål enn kirkemusikken, så ble noen av de siste sesjonene brukt på liturgiske og musikalske spørsmål. Hovedsakelig dreide spørsmålene seg om fire områder som særlig bekymret konsilet: avkortningen av liturgiske tekster, uforståeligheten av de hellige ord, innføringen av ikke-religiøse sanger, og verdslig og langvarig orgelmusikk.

Det konsilet sier om orgelmusikken er det mest interessante for oss her. Orgelmusikken som ble spilt skulle ikke ha utgangspunkt i verdslige musikkstiler, men kun tjene som hjelp for den riktige sangen.³⁰¹

²⁹⁷ Ibid., 20.

²⁹⁸ Ibid., 21.

²⁹⁹ Dette med ”den frie kunster” var vel ikke en vanlig forståelse av kunstnerens rolle før etter Immanuel Kant, altså fra siste halvdel av 1700-tallet, og i musikkhistorien er det vanlig å regne Ludwig van Beethoven som den første frie kunster da han på slutten av sitt liv arbeidet uten å være fast engasjert hos en keiser, Kirken eller lignende. Se f.eks. Benestads *Musikk og tanke*, 201-206 og 231-236, og Øivind Varkøys artikkel ”Mellom relevans og frihet. Om kunsttenkning og profesjonstenkning”, i *Kunstner eller lærer*, red. Elin Angelo og Signe Kalsnes (Oslo: Cappelen Damm Akademisk, 2014), 171-183.

³⁰⁰ Benestad, *Musikk og tanke*, 61-63 og 71-72.

³⁰¹ Hayburn, *Papal Legislation on Sacred Music*, 25-30 og 391, og Strazynski, *Liturgisk vokalmusikk i Den katolske kirke i Norge 1843-2011*, 10.

I Trientkonsilets arbeid med de musikalske spørsmålene ble musikken til den italienske komponisten Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594) brukt som et kompositorisk forbilde – ved siden av den gregorianske sangen. Hans form for flerstemmighet, som var satt som homofon sats³⁰² i like stor grad som polyfon, ble et slags ideal. Palestrina var ikke den mest nyskapende komponisten på den tiden rent komposisjonsteknisk, og kanskje nettopp derfor passet stilen hans til Kirkens lovgivninger for den liturgiske musikken.³⁰³ Musikken fra perioden rundt Trient-konsilet med Palestrina i spissen, regnes nå for en viktig del av den kirkemusikalske tradisjon.

Rett etter Trient-konsilet dreide mange av de kirkemusikalske diskusjonene seg om å forsøke å skape en ensartethet i kirkemusikken, særlig gjennom offisielle liturgiske bøker og nye sangbøker.³⁰⁴ Men selv med nye offisielle liturgiske bøker, var det liten felles framførelsespraksis rundt de gregorianske melodiene. Faktisk var den gregorianske sangens utgangspunkt, med fri rytme og mange melismer, omtrent borte i utførelsen på 1500-tallet. I stedet ble melodiene brukt som cantus firmus i polyfoniske komposisjoner. Selv Palestrina, som sammen med Annibale Zoilo fikk i oppgave av pave Gregor XIII (1572-1585) å revidere melodiene slik at de passet med den nye liturgiske bøkene, følte at de gamle melodiene var fremmede.³⁰⁵

Denne utviklingen før og rett etter Trient-konsilet førte til at den gregorianske sangen mistet mye av sin ubestridte plass som Kirkens sang på 1600- og 1700-tallet. Lovgivningene fra disse århundrene bærer i stedet preg av et ønske om å stramme opp reglene for de ansvarlige for musikken i de liturgiske handlingene. De skulle forholde seg til de offisielle liturgiske bøkene, og ved feil musikkbruk ble forskjellige straffer utstedt. Fremdeles ble også den gregorianske sangen framhevet som den ideelle kirkesangen, men framføringspraksisen var som sagt ganske langt fra den opprinnelige.³⁰⁶

Gjennom pave Benedikt XIV finner vi ett av de viktigste historiske dokumentene om kirkemusikk, kalt *Annus qui* fra 19. februar 1749. Det tar for seg både sangen i tidebønnene, bruken av instrumenter, orgelmusikk, gregoriansk sang, polyfoni og moderne musikk, blant mye annet. Selvfølgelig blir igjen den gregorianske sangen trukket fram som den mest egnede liturgiske musikken.³⁰⁷ Når det gjelder orgel og orgelmusikk presiseres det at det er svært viktig å kun synge og spille den gode

³⁰² 'Homofoni': (fra greske *homophonia*, 'lik klang') en flerstemmig satsteknikk der en hovedstemme/melodistemme leder de andre stemmene. De akkompagnerende stemmene er underordnet hovedstemmens og følger dennes rytmikk. Jf. også Latrys utsagn om at gregorianikken og den akkompagnerte melodien er orgelimpløvisasjonens hovedelement. Motsatt av *polyfoni*, der hver stemme er selvstendig.

³⁰³ Samtidig holdt man til en viss grad følge med den musikalske utviklingen. Selv om Palestrina ofte omtales som konservativ i sine komposisjoner, så mener flere at en også kan se lidenskap og tro i hans musikk, og gjennom hans bruk av homofoni peker han framover mot barokkens musikk. Dette mener i hvertfall Jerome Roche i boken *Palestrina* (London: Oxford University Press, 1971), 50-51.

³⁰⁴ Hayburn, *Papal Legislation on Sacred Music*, 33-34. For liturgien gjaldt spesielt utgivelsen av en missale (messebok for hele kirkeåret, med liturgiske forskrifter, tekster og bønner) og en breviarium (liturgiske tekster og bønner til de forskjellige tider fastsatt av Kirken, som tidebønnene).

³⁰⁵ *Ibid.*, 36-37.

³⁰⁶ *Ibid.*, 44, 64-65, 69 og 87.

³⁰⁷ *Ibid.*, 95.

kirkelige musikken, og for all del unngå alt som kan oppfattes som verdslig og teatralisk, og i stedet søke det sakrale.³⁰⁸

Store deler av dokumentet *Annus qui* ønsker å bringe kirkemusikken tilbake til Trident-konsilets lovgivning, der teksten og tilhørernes tekstoppfattelse og -forståelse er det viktigste. Men til slutt tar pave Benedikt XIV opp bruken av orgelet og andre instrumenter, samt orkestere. Selv om utvalget av instrumenter som godtas og de som ikke godtas kan virke snodig for oss i dag, så er det allikevel viktig det pave Benedikt XIV skriver om deres oppdrag i liturgien. De skal bære sangen av tekstene, slik at de blir forståelige, og beveger de troende mot kontemplasjon og kjærlighet til Gud.³⁰⁹

Imidlertid har ingen av disse utsagnene om kirkemusikken direkte innvirkning på den instrumentale musikken som kan benyttes i liturgien, som jo er denne oppgavens anliggende. Allikevel benytter pave Benedikt XIV et sitat fra en viss Suarez. Der heter det:

«It is to be understood from this that in itself the practice of inserting in the Divine Office [og i messen, min anmerkning] the playing of the organ without singing is not to be condemned, as long as the music of the instruments be soft [...]. In these cases such playing is not part of the Office, but adds to the solemnity and veneration of the Office itself and to the elevation of the spirit of the faithful so that they be more easily moved and sipped to devotion».³¹⁰

Et slikt forsvar som dette sitatet gir den instrumentale musikken må en ta med i beregningen i argumentasjonen for instrumentalmusikkens plass i liturgien, selv om det her tas en rekke forbehold om denne musikkens karakter.

Annus qui gav presise regler til kirkemusikerne på pave Benedikt XIV sin tid, med formaninger om hva som var egnede holdninger til kirkemusikken og framførelsen ved Kirkens liturgiske handlinger. Og mye av det som her ble skrevet og sagt, finner vi igjen i senere dokumenter.

1800-tallet og ønsket om reform

Kirkemusikktenkningen på tidlig 1800-tall preges av en gruppe som ble kalt *Sta. Cecilia-foreningen*³¹¹ og besto av kirkemusikere, som regel anerkjente organister og kordirigenter. Foreningen hadde egne avdelinger i mange land. St. Cecilia-foreningens ønske om kirkemusikalsk endring var todelt: for det første ville de gjøre kirkemusikerne kjent med Kirkens lovgivninger om kirkemusikk, og for det andre presenterte de kirke-musikkkomposisjoner som var passende til lovgivningene.³¹²

Ved siden av Sta. Cecilia-foreningen var den italienske komponisten Gaspare Spontini (1774-1851) viktig i reformarbeidet, særlig i Roma og Italia. Han ble av pave Gregor

³⁰⁸ Ibid., 98.

³⁰⁹ Ibid., 103-104.

³¹⁰ Ibid., 104.

³¹¹ Sta. Cecilia (ca. 200-ca. 230) regnes som skytshelgenen for musikk, etter å ha blitt valgt som skytshelgen ved grunnleggelsen av musikkakademiet *Accademia della Musica* i Roma i 1584. Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594) grunnla "Sta. Cecilia-foreningen" i Roma for pleie av åndelig musikk, som ble godkjent av pave Gregor XIII (1572-1585). Se "Den hellige Cecilia av Roma (~200-230?)", Den katolske kirke, lesedato 21. januar 2014, <http://www.katolsk.no/biografier/historisk/cecilia>.

³¹² Hayburn, Papal Legislation on Sacred Music, 115.

XVI (1831-1846) utnevnt til president i en kommisjon for kirkemusikk hvor han og kommisjonens oppgave var å vurdere kirkemusikkpraksisen i Roma.³¹³ I kommisjonens arbeid beskrives situasjonen i Roma og hvordan noen av samtidens komposisjoner, som kjente arier, ouverturer eller andre satser fra populære operaer, ble ”forkledd” som kirkemusikk ved å sette til deler av messens tekster. Dette var uholdbart for kommisjonen, og den slo fast at en slik verdsliggjøring av kirkene og de hellige liturgiene ikke kunne tolereres.

Imidlertid er ikke Spontini negativ til musikkens utvikling generelt, da han sier:

I do not wish to be understood that music should retrograde [...]. No: quite the contrary. I mean that the music of the Church should carry the mind to heaven; animated, and pleasing, as we fancy the angels and seraphim sing in heaven [...]. I do not mean to tell these organists or composers: cease to profane the Church by bringing into it the impure melodies of the theatre or the ballroom, and give us an insignificant, trivial, or monotonous music instead; no, select, invent (if you have ability) themes and melodies that will be beautiful, consoling, noble, grandiose, and full of religious feeling; let them be expressive of the sacred words (if you can understand them) [...]; and avoid an exaggerated style, sentimental sighings, staccato surprises, and all those bizarre and ridiculous ornamentations and flourishes, [...] which are repulsive even in comic opera [...].³¹⁴

Dette siste er en slags beskrivelse på hva god kirkemusikk er, og sitatet er også et forsvar for ”den moderne musikken”, såfremt den følger denne ”religiøse følelsen” og en har ”evnene” til å komponere og ”forståelsen” av de kirkelige tekstene.

Selv om Spontini gjennom sitt granskningsarbeid som pavelig utsendt kommer med direkte anbefalinger og konkrete løsninger på samtidens kirkemusikalske problem, bar ikke arbeidet frukter.³¹⁵ Det ble ingen reform etter Spontinis ønsker, men brevet er allikevel verdifullt, da det viser en kirkemusikalsk situasjon i Italia, og i de katolske områdene generelt, som ble mer og mer uutholdelig for kirkemusikere med innsikt i teologisk lovgivning og for teologer med interesse for kirkemusikk.

Senere dokumenter om kirkemusikk fra Kirkens side, fikk heller ikke den store betydning for den kirkemusikalske praksis som de ønsket.³¹⁶ Allikevel ledet disse dokumentene, sammen med det nevnte arbeidet til Spontini-kommisjonen, fram til pave Pius Xs (1903-1914) store dokument om kirkemusikk fra 1903. Dette dokumentet fikk stor betydning for kirkemusikkpraksisen og lå til grunn for *Sacrosanctum consilium*, som vi så ovenfor. Pave Pius Xs dokument skapte sammen med arbeidet til Den liturgiske bevegelse en ny dreining i den kirkemusikalske praksisen, en dreining som i særdeleshet preger dagens liturgiske praksis.

³¹³ Ibid., 121-122.

³¹⁴ Ibid., 125.

³¹⁵ Ibid., 127.

³¹⁶ Ibid., 142. Som pave Gregor XVIIs edikt (en kunngjøring eller et påbud) fra 16. august 1842, pave Pius IXs (1846-1878) dokumenter fra 18. og 20. november 1856, og Kongregasjonen for De Hellige Rites dokumenter *Ordinatio quoad sacram musicam* fra 25. september 1884 og senere *De musica sacra* fra 7. juli 1894.

4.2.2 Pave Pius X (1903-1914) og Den liturgiske bevegelse

Pave Pius X (1903-1914) er den paven som har skrevet suverent mest om kirkemusikk. Omtrent alle av disse dokumentene var resultater av hans egen tenkning. I tillegg var det han som beordret restaureringen av den gregorianske sangen, og han var den som gjeninnførte den som Kirkens sanne sang. Pave Pius X så på den gregorianske sangen som ideell først og fremst for dens kvalitet og styrke som bønn i sang, men også for dens rent kunstneriske kvaliteter. Samtidig så han at den fungerte godt når det gjaldt å skape menighetsdeltagelse for hele menigheten og ikke bare for korene, forsangere og prestene – en idé paven delte med Den liturgiske bevegelse.³¹⁷

Spesielt står det nevnte *motu proprio*-et fram som det viktigste dokumentet om kirkemusikk han etterlot seg. Dette dokumentets innvirkning på den katolske liturgiske tenkningen og kirkemusikkpraksisen er stor. Man kan også lese fra datoene at pave Pius Xs *motu proprio* var noe av det første han ønsket å gjøre i sitt pontifikat: Fra hans innsettelse 9. august 1903 tok det ikke lang tid før *motu proprio*-et *Inter Sollicitudines* ble utgitt 22. november samme år – ”tilfeldigvis” på St. Cecilians festdag.

Hellig, skjønn og universell

Inter Sollicitudines starter med å slå fast at kirkemusikkens hovedoppgave er å bekle de liturgiske tekstene og gjøre teksten mer effektiv.³¹⁸ Slik settes standarden for pave Pius Xs kirkemusikksyn ganske så bastant fra første avsnitt. For å oppnå dette stiller pave Pius X opp tre kriterier som musikken må oppfylle: «Sacred music must therefore eminently possess the qualities which belong to liturgical rites, especially holiness and beauty, from which its other characteristic, universality, will follow spontaneously».³¹⁹

De tre kriteriene for god kirkemusikk er altså at den må være *hellig, skjønn og universell*. For at musikken skal være *hellig*, må den unngå alt som er sekulært, for at den skal være *skjønn*, må den være sann og god kunst, og til slutt må den altså være *universell*, som vil si at alle som hører musikken, uansett kulturell bakgrunn, må oppleve musikken som virkelig sakral musikk.³²⁰

Videre blir den gregorianske sangen presentert som den musikkstil som på best måte oppfyller de tre ovenfornevnte kriteriene for god kirkemusikk. Derfor er den også det nærmeste man kommer den ”riktige” sangen til Kirken, spesielt etter den nylige oppussingen til dens originale perfektjon og renhet, sier pave Pius X.³²¹ Så begeistret er pave Pius X for den gamle enstemmige sangen at han ser den som modell for annen kirkemusikkkomposisjon. Jo nærmere en kirkemusikalsk komposisjon ligner på den gregorianske sangen i sin bevegelse, inspirasjon og følelse, jo nærmere kommer den det riktige og egnede liturgiske uttrykket. I tillegg er den også egnet fordi den øker menighetens aktive deltagelse gjennom sang og forståelse, sier pave Pius.³²²

³¹⁷ ”Den hellige pave Pius X (1835-1914)”, Den katolske kirke, lesedato 4. mai 2015,

<http://www.katolsk.no/biografier/historisk/pius10>.

³¹⁸ Hayburn, Papal Legislation on Sacred Music, 223-224.

³¹⁹ Ibid., 224.

³²⁰ Ibid.

³²¹ Ibid. Her ser man igjen et signal om at Den liturgiske bevegelse og pavens *motu proprio* går hånd i hånd, da det var deler av Den liturgiske bevegelse som sto for nyoppdagelsen og de ferske studiene av den gregorianske sangen, som vi skal se veldig snart, se underoverskriften ”Restaurering og aktiv deltagelse”.

³²² Ibid., 224-225.

Samtidig finner man mye av de samme kvalitetene i musikken fra den klassiske skolen, fortsetter paven, og da spesielt musikken fra det han kaller «the Roman school», som når sitt høydepunkt på 1500-tallet med Palestrina i spissen.³²³ Og her skimter vi et problem ved pave Pius X tre kriterier for den liturgiske musikken.

Og det er særlig i forbindelse med det siste kriteriet, universell, at paven er selvmotsigende. For selv om pave Pius X levde i en annen tid enn oss, så er det vanskelig å forstå hvordan han kunne påstå at kun musikken fra den europeiske tradisjonen har denne universelle karakteren i seg. For vil en asiat, afrikaner eller sør-amerikaner oppleve Palestrina som hellig og skjønn? Kanskje. Men universell musikk som de ved første møte gjenkjenner som hellig og skjønn? Neppe.

Uansett, selv om pave Pius X trekker fram gregoriansk og den gamle klassiske stilen, er heller ikke han negativ til nye kunstneriske uttrykk. Han mener at Kirken alltid har anerkjent og oppmuntret all framgang innenfor kunsten.³²⁴ Derfor tillater han også mer av samtidens musikk i kirkene, da noe av denne musikken har produsert det han mener er gode, seriøse og ærverdige nok komposisjoner til at de kan brukes i liturgien. Ikke desto mindre maner paven til forsiktighet i møtet med moderne musikk i kirkene, da musikken har blitt en hovedsakelig sekulær kunstform. Særlig gjelder dette musikken i den såkalte ”teatraliske stilen”.³²⁵

Det sjette avsnittet, som omhandler orgelet og andre instrumenter, er særlig relevant. Her sier paven at selv om Kirkens sang egentlig er a cappella, så er orgelakkompagnement lovlig. Samtidig slås det fast at sangen alltid må være det viktigste, og at orgelet og eventuelle andre instrumenter aldri må kvele lyden av den. Det er heller ikke lovlig å introdusere sangen med lange preludier eller å avbryte den med intermezzoer. Videre skriver paven at orgelmusikken i blant annet akkompagnement, preludier og interludier må spilles etter instrumentets korrekte karakter, samtidig som den må være i samsvar med de nevnte reglene for egnet kirkemusikk.³²⁶

Dette er det nærmeste vi kommer et argument mot orgelimprovisasjonens plass i liturgien. For disse rammene blir særs smale for den frie øyeblikksimprovisasjonen. Pave Pius X legger både strenge føringer på improvisasjonenes lengde, mulighet til å krydre i mellomspill, og dens muligheter for å benytte en bred fargepalett i det stilistiske. Ikke desto mindre gis den instrumentelle musikken plass – og det er i allefall noe å ta med seg.

I det syvende avsnittet, som tar for seg lengden på den liturgiske musikken, skriver pave Pius X:

It is not lawful to make the priest at the altar wait longer than the ceremonies allow, for the sake of the singing or instrumental music. [...] As a general principle it is a very grave abuse, and one to be altogether condemned, to make the liturgy of sacred functions appear a secondary matter, and, as it were, the servant of the music. On the contrary, the music is really only a part of the liturgy and its humble attendant.³²⁷

³²³ Ibid., 225.

³²⁴ Ibid.

³²⁵ Ibid., 225-226.

³²⁶ Ibid., 228-229.

³²⁷ Ibid., 229-230.

Dette viser med tydelighet hvorfor Notre-Dame har praksisen med lampene som indikerer begynnelse og slutt på musikken, som Latry fortalte om.³²⁸ Dette blir med det også den aller tydeligste rammen for musikken, og dermed for orgelimprovisasjonen. Samtidig blir musikkens sekundære karakter ettertrykkelig understreket, da man for ”guds skyld”, bokstavelig talt, ikke må gi inntrykk av at musikken er viktigere enn liturgiens tekstlige fokus. Imidlertid gis også her musikken en naturlig plass i liturgien.

Til slutt insisterer paven på at disse formaningene må bli fulgt, da praksisen i de forskjellige kirkene er sprikende. Samtidig påpeker han at hans poeng er det Kirken tidligere også har presisert – som vi har sett prege flere av de liturgiske lovgivningene.³²⁹

Dette dokumentet banet som sagt vei for den kirkemusikalske tenkningen fram mot Det andre Vatikankonsil, og er også utgangspunktet for konsilets dekret om liturgien i *Sacrosanctum consilium*. Samtidig er dokumentet og pavens tenkning i tradisjonen til Den liturgiske bevegelse, som vi nå skal se litt nærmere på.

Restaurering og aktiv deltagelse

Betegnelser på strømninger, tenketanker og bevegelser er ofte vanskelige å forstå, da disse begrepene er ganske diffuse. Allikevel er *Den liturgiske bevegelse* noe litt mer håndfast da det er noen spesielle institusjoner som tar del i den. Spesielt gjelder dette benediktinerklosteret i Solesmes, og det er her bevegelsen oppsto på midten av 1800-tallet. Der ble den grunnlagt av Dom Guéranger (1805-1875) som kjøpte klosteret og gjenopprettet benediktinerordenen der, som i likhet med alle religiøse ordenssamfunn var blitt utvist fra Frankrike under revolusjonen på slutten av 1700-tallet.³³⁰

Dom Guérangers ønske var først og fremst å restaurere den gregorianske sangen. Derfor benyttet han miljøet i og rundt Solesmes til å lage et kraftsentrum for liturgisk forskning, hvor ønsket om en restaurering av den opprinnelige liturgien og en samlet liturgi som hele Kirken benyttet, sto sterkt.³³¹

Her dukker det opp en viktig innvending mot Guérangers ønske om en samlet liturgi med utgangspunkt i Trient-konsilets forskrifter. Den går på at man ved å følge Guéranger og Kirkens ønske om å restaurere all liturgi tilbake til en ordning innført på 1500-tallet, ville gå glipp av en del tradisjoner som både hadde en sterk historisk tilknytning til den lokale liturgiske kulturarven og som kunne gi en rikere liturgi.³³² Ikke

³²⁸ Se 2.1.2.

³²⁹ Hayburn, *Papal Legislation on Sacred Music*, 231.

³³⁰ Stannestrø, *The Liturgical Reforms of the Second Vatican Council*, 17-20.

³³¹ *Ibid.*, 23-25.

³³² *Ibid.*, 26.

desto mindre var hans arbeide med å gjeninnføre den romerske riten svært suksessfullt, og arbeidet var særlig populært blant Kirkens menn.³³³

Imidlertid var, som vi så, restaurering Guérangers hovedanliggende, ikke innovasjon, nyutvikling og historisk korrekt interpretasjon. Det sentrale for Guéranger var å finne tilbake til rikdommene i liturgien som den var, og ikke som den kunne ha vært eller skulle bli.³³⁴ Guéranger mente at den gregorianske sangens alvorlighet, tekstklarhet og dens egenskap til å bevege sjelen til bønn, gjorde at den burde bli sett på som Kirkens egen sang. Ut fra miljøet skapt av Dom Guéranger i Solesmes, utviklet Den liturgiske bevegelse seg raskt. Den inspirerte flere andre klostere til å følge Solesmes' eksempel i arbeidet med restaureringen av liturgien.³³⁵

Et annet element som står sentralt i Den liturgiske bevegelses tankegods, er de troendes aktive deltagelse i liturgien. Dette kom inn i bevegelsens ideologi etter pave Pius Xs motu proprio, og dette ble et viktig poeng også i Sancrosanctum Concilium på 1960-tallet, som vi har sett.³³⁶

I intervjuet med Ole Martin Stamnestrø peker han på at historien til Den liturgiske bevegelse kan deles i to: den første delen er 1800-tallet fram til pave Pius X, mens den andre delen er etter pave Pius X og fram mot Det andre Vatikankonsil.³³⁷ Etter pave Pius X tas hans nye standpunkter inn, og disse videreføres fram mot konsilet på midten av 1900-tallet. Imidlertid var det ikke før de siste tiårene før Det andre Vatikankonsil (1962-1965) at bevegelsens tanker gjorde seg virkelig gjeldende i store deler av den katolske liturgitenkningen.

Gjennom Den liturgiske bevegelses grunnlag i Trient-konsilet, som igjen har sitt grunnlag tilbake til tidligere konsilers arbeid, ser vi den enhetlige tenkningen som vi presenterte tidligere, som har preget den liturgiske tenkningen – alltid tilbake til det opprinnelige, om enn med noen små nyvinninger. Viktigst av alt rent musikalsk er den enstemmige sangen, som vi finner i gregorianikken, men som stammer fra de jødiske liturgier for over 2500 år siden.

4.2.3 Instrumentalmusikk og orgelimpromisasjon

Som vi ser er musikkens liturgiske betydning, i alle lovgivningene vi har sett på til nå, sekundær i forhold til teksten. Musikken skal først og fremst uttrykke og fortolke

³³³ Solesmes har hatt veldig mye å si for hvordan mange interpreterer gregoriansk sang i dag. Den praksisen er det flere som er uenig i, da denne har blitt den rådende i stor grad. Den har også blitt beskyldt for å se på seg selv som den eneste riktige framføringspraksisen. Et eksempel på denne motstanden er gruppen Ensemble Organum, som befinner seg innenfor tidligmusikksegmentet og historisk orientert interpretasjon. Denne gruppen ønsker å undersøke nærmere den måten de gregorianske melodiene ble brukt og sunget i tidligere tider, hvor det er mye mer liv og pasjon i melodiene, en mer folkelig stil og ikke så stilistisk og ”skjønn” som den romantiske tradisjonen etter Solesmes. Denne gruppen er en av flere innenfor Kirken som ønsker en ny framføringspraksis, da de mener den generelle musikalske tolkningen av de gregorianske sangene i dag ofte preges av det monotone og ubevegelige. Les og hør mer om Ensemble Organum på <http://www.organum-cirma.fr>.

³³⁴ Stamnestrø, *The Liturgical Reforms of the Second Vatican Council*, 30.

³³⁵ *Ibid.*, 31 og 38.

³³⁶ *Ibid.*, 65.

³³⁷ Personlig intervju med Ole Martin Stamnestrø, 30. april 2014, Oslo.

ordene. Dette står i et klart motsetningsforhold til hvordan mange musikktenkere opplever musikken.³³⁸

Det kan tilsynelatende se ut som om dette utvalget av kirkemusikalske dokumenter og lovgivninger er valgt slik at ikke den instrumentale kirkemusikken blir berørt. Men dette er ikke et valg fra min side, snarere er faktisk instrumentalmusikken et område der det er særlige mangler på konkrete lovgivninger. Allikevel er det enkelte passasjer i disse dokumentene som så vidt nevner instrumentalmusikken, sjelden direkte, men snarere indirekte gjennom andre anvisninger. Da dette er det område hvor orgelimprovisasjon kommer innunder, så er det ikke helt lett å sette fingeren på hva slags improvisasjoner som egner seg i tankegangen til de liturgiske lovgiverne.

Siden de fleste av Kirkens lovgivninger om kirkemusikk utelukkende tar for seg musikk med tekst – kan det da stilles andre krav til instrumentalmusikken, eller må utøveren tolke de kirkemusikalske utspillene som omhandler sang? Og kanskje er instrumentalmusikkens påvirkningskraft sterkere enn den akkompagnerende musikken, og dermed farlig i Kirkens øyne?

Om man forholder seg til den mystiske tradisjonen,³³⁹ så tenker man ofte her at de følelsene og erfaringene musikken vekker i mennesket også gir et innblikk i en verden utenom vår egen. Det virker generelt som Kirken i dens liturgiske lovgivninger ikke prater om dette, det som ofte kalles musikkens overskridende kraft. Allerede kirkefaderen Augustin (354-430) var redd for at en sang sunget med høy kunstnerisk kvalitet kunne forstyrre menighetens oppfattelse av teksten, og at han nesten følte at han syndet hvis han nøt melodien mer enn han lyttet til teksten. Samtidig ble han veldig beveget av høy kunstnerisk kvalitet på musikken, og derfor følte han at han «vaklet mellom faren for nytelsen og erfaringen av sangens gagnlige virkning».³⁴⁰ Augustin gir imidlertid også uttrykk for den motsatte tanken, i det han framhever at også den ordløse sangen, *jubilus*, har sin plass i lovprisningen av Gud – som et uttrykk for et levende engasjement.³⁴¹ Nytelsen av musikken må altså ikke nødvendigvis være av en sentimental og ”farlig” karakter. Nytelsen kan også være en gudegave i seg selv. Gjennom musikken kan man erfare ting utenfor det jordiske, ting som kan oppfattes som tilnærmet paradisiske – et øyeblikk av ”englenes sang i himmelen”.³⁴²

Musikken er kanskje ikke kun noe mennesket kommer med i dette møtet som liturgien er. Musikken blir av noen oppfattet som noe mer, ett bindeledd mellom nettopp himmel og jord, Gud og mennesker.³⁴³ Det er muligens derfor den liturgimusikalske tenkningen bærer preg av en gjennomgående tanke om at den liturgiske musikken skal være så ærverdig, storslått og hellig som mulig, for å etterligne ”englenes sang” – tenkningen er at musikk-gaven er gitt til oss av Gud og vi forsøker å skape noe som ligner hans herlige musikk.

³³⁸ Jf. den mystiske musikkdiskurs som vi foreslo i del I, se 3.1.2.

³³⁹ Denne mystiske tradisjonen er en sentral del av den teologiske musikkforståelsen, som vi skal se senere i denne delen, se 5.2.

³⁴⁰ Harald Herresthal, *Musikkens verden. Den klassiske musikkens historie* (Oslo: H. Aschehoug & Co., 2007), 29. Sitatet er hentet fra Augustins skrift *Confessiones* og står i Harald Herresthals bok *Musikkens verden*.

³⁴¹ Benestad, *Musikk og tanke*, 41.

³⁴² Jf. Charles Tournemires erfaringer med den guddommelige inspirasjonen han følte i sine orgelimprovisasjoner, se 3.2.2. Er det kanskje likedan for tilhørerne?

³⁴³ Blant annet av Arnfinn Haram, som vi skal se nærmere på i neste kapittel, se 5.2.

Når det da gjelder orgelimpromisasjonen, kan man velge å ta utgangspunkt i det lovgivningene sier om hva som karakteriserer god og egnet liturgisk musikk, og det som generelt sies om kirkekunsten. Her er de tre begrepene til pave Pius X særlig viktige – musikken skal være *hellig*, *skjønn* og *universell*. Dette, sammen med fokuset på den gregorianske sangen, er i hovedsak det vi kan ta med oss videre fra lovgivningene, i forsøket på å nærme oss ”svar” på hvordan man egentlig kan legitimere orgelimpromisasjon i liturgien. I tillegg er Kirkens fokus på liturgisk videreutvikling og fornyelse en viktig faktor med tanke på bruken av modernistiske virkemidler i øyeblikksimpromisasjonene, såfremt bruken står i samsvar med det som kjennetegner god og egnet liturgisk musikk.

Allikevel er dette fremdeles forholdsvis lite konkret. De tre kriteriene for god kirkemusikk er meget åpne for tolkning – hva er for eksempel ”skjønn musikk”? Betyr det at den må være ”vakker”, eller kan også ”stygg” musikk være ”skjønn”? Eller hva med denne universalitetsproblematikken vi tidligere har vært inne på – finnes det i det hele tatt en musikkstil som er universell? Og vil alle verdens kulturer være enige i at gregorianikken er av en slik karakter?

Dessuten er det vanskelig for en musiker med uttalt kunstneriske mål å være enige med Kirkens liturgiske lovgivningers musikk-syn, der musikken alltid blir gitt en sekundær rolle i forhold til ordene og tekstene.³⁴⁴ Dette musikk-synet blir noe moderert gjennom de katolske tenkerne vi i neste kapittel skal se nærmere på. Både Stannestrø, Ratzinger og Haram legger seg nærmere opp til den musikkdiskursen som blant annet Andrew Cyprian Love følger – nemlig den mystiske musikkdiskursen.

³⁴⁴ Jf. musikk som middel-diskursen som vi så i del I, se 3.1.1.

5 Tre katolske tenkere – en prest, en pave emeritus og en munk

Utgangspunktet for dette kapittelet er et intervju jeg gjorde med Ole Martin Stamnestrø. Stamnestrø er en norsk katolsk prest/pater,³⁴⁵ liturgihistoriker og aktiv premissgiver for den pågående debatten rundt kunstsynet og den liturgiske praksisen i Norge. Han ble presteviet den 29. september 2012, og har siden 1. september 2013 vært sogneadministrator ved Vår frue menighet i Ålesund.³⁴⁶ Stamnestrøs doktoravhandling *The Liturgical Reforms of the Second Vatican Council in the Light of the Preceding Liturgical Movement* (2008), er sentral for mye av det vi snakket om i dette intervjuet.³⁴⁷

Videre skal vi se på to sentrale teologer med tanke på katolsk liturgisk tenkning, en for hele Kirken og en for Kirken i Norge. Disse er Joseph Ratzinger og Arnfinn Haram. Det er viktig å påpeke at selv om de her blir presentert sammen, så er selvsagt Ratzinger en mer sentral teolog i Kirken som verdenskirke, gjennom både sine tekster, stillinger i Kurien og ikke minst sin pavegjerning, enn det Haram er. Valget er snarere gjort for å vise tenkningen til en av Kirkens viktigste teologer sammen med tenkningen til en av Den norske katolske kirkes viktigste teologer, og se hvor deres tanker sammenfaller og hvor de ikke gjør det.

Ratzingers liturgiske tenkning presenteres i hovedsak i boken *Liturgiens ånd. En innføring* (2001).³⁴⁸ I denne ønsker han å gi en ny forståelse av liturgien og dens sanne vesen, som et hjelpemiddel for de troende til å få en dypere forståelse av troen. Samtidig er boken preget av trekk vi finner i de fleste av Kirkens liturgiske reformer og hos andre liturgiteologers reformative tekster – som vi så på tidligere i denne delen. Dette er et ønske om å finne tilbake til liturgiens opprinnelige form og skjønnhet, blant annet gjennom å ta vekk innføringen av nye elementer som distanserer oss fra den *egentlige* liturgien, og drøftingen går på hvilken liturgisk utvikling og nye kulturelle uttrykk man ønsker inn i liturgien.³⁴⁹ Ratzingers prosjekt er å finne denne inngangen til liturgien gjennom *logos*, et begrep som er helt sentralt i hans liturgitenkning. Dette begrepet vil vi derfor se nærmere på nedenfor.

Arnfinn Haram (1948-2012) var en viktig stemme for Den norske katolske kirke i den offentlige samfunnsdebatten, og ble mye brukt både på TV og i aviser. Som prior ved dominikanerklosteret i Oslo fra 2009 til sin død, hadde han også stor innflytelse på ordskiftet innad i Den norske katolske kirke. Haram var svært interessert i kirkemusikk

³⁴⁵ Da *pastor* Ole Martin Stamnestrø er såkalt sekularprest, det vil si at han ikke er tilknyttet et ordenssamfunn, men er ”skylder lydighet” overfor sin biskop, er tittelen hans egentlig pastor og ikke pater, som er betegnelsen for katolske prester som er tilknyttet et ordenssamfunn eller en kongregasjon. Allikevel vil han i dagligtalen blant katolikker kalles pater, og dette er sannsynligvis veien det går, at alle kalles pater. Men siden dette er en masteroppgave kan man kanskje tillate seg å være litt kverulerende...

³⁴⁶ ”Ole Martin Stamnestrø”, Den katolske kirke, lesedato 6. mai 2014,

<http://www.katolsk.no/biografier/innenriks/ostamnestro>.

³⁴⁷ Stamnestrø har også skrevet artikkelen ”’Verdig og rett’ – Det annet Vatikankonsil om liturgien” i *SEGL. Katolsk årsskrift for religion og samfunn* (Oslo: St. Olav forlag, 2013), 169-177.

³⁴⁸ Joseph kardinal Ratzinger, forord til *Liturgiens ånd. En innføring* (Oslo: St. Olav forlag, 2001), 8.

³⁴⁹ Ratzinger, *Liturgiens ånd*, 53. Dette er et trekk vi fant i de fleste av Kirkens liturgiske reformer og hos andre liturgiteologers reformative tekster – som vi så på tidligere i denne delen, se 4.1.2 og 4.2.

og liturgisk tenkning og bevissthet, noe hans essay ”Sursum Corda. Om musikkens liturgiske karakter” i essaysamlingen *Musikk og mysterium* (2004) viser.³⁵⁰ Der tar han for seg musikkens liturgiske karakter, men berører også generell kunsttenkning.

5.1 Ole Martin Stamnestrø – om målet å avspeile skjønnheten

Men først: I intervjuet sa Ole Martin Stamnestrø at improvisasjonen har en helt sentral plass i den katolske liturgien. Når spørsmålet blir om hvordan han ser på musikkens og orgelimprovisasjonens plass i liturgien, og om det gjør noe at man nærmer seg konsertsituasjoner, kommer et kanskje litt overraskende svar:

Jada – noen av oss liturgivitenskapsmenn, selv om vi er i et bittelite mindretall³⁵¹ – synes vel at det er helt respektabelt også fra et liturgivitenskapelig ståsted. Men de fleste synes jo *ikke* det, de er mer puristisk anlagt. [...] Men vi som er ... ja, har sans for barokken og rokokkoen og den scenen, og som ikke ser på det som antiliturgisk i seg selv, vi kan jo verdsette dette her som en del av dette *theatrum sacrum*, ikke sant.³⁵²

Stamnestrø åpner altså for at den liturgiske musikken kan ha en konsertaktig presentasjon, og at dette ikke i seg selv er i strid med det liturgivitenskapelige. Her skiller han seg fra flere av de lovgivningene vi så ovenfor, hvor det ble advart sterkt mot det verdslige og konsertaktige. Stamnestrø åpner her for at selv musikk med denne karakteren kan rettferdiggjøres rent liturgisk – selv der det nærmer seg konserter og musikken blir primær i stedet for sekundær. Kanskje er Stamnestrø ikke så redd for at de ”svermeriske” følelsene en del musikk gir tilhørerne er av en ”farlig” karakter, og at de troende mister troen og tekstene av synet?

Stamnestrø uttrykker også hvor givende det er for liturgien, og hvor godt det er som prest, å ha en organist som improviserer. Han mener at det liturgiske uttrykket blir noe helt annet:

Altså da føler man at her er organisten ... han tar en liturgisk funksjon, en liturgisk rolle, og da kan man jo snakke om dette med kall, også videre. [...] [B]åde i den nye liturgien og i den gamle så er det jo at en katolsk organist som ikke kan improvisere – det blir litt fattigslig, om man er en aldri så flink konsertorganist. For det er jo så mange steder i liturgien hvor en organist som kan improvisere *virkelig* utfører en tjeneste og løfter det hele, ikke sant.

Stamnestrø mener bestemt at orgelimprovisasjonen virkelig kan løfte liturgien, særlig hvis organisten er særlig påpasselig til å ”fylle hullene” i messens struktur – hvis for eksempel noe ved alteret tar lengre tid enn vanlig, at organisten da er på ballen og fyller

³⁵⁰ Arnfinn Andreas Haram o.p., ”Sursum Corda. Om musikkens liturgiske karakter”, i *Musikk og mysterium. Fjorten essay om grensesprengende musikalsk erfaring*, red. Erling E. Gulbrandsen og Øivind Varkøy (Oslo: Cappelen Akademisk Forlag, 2004).

³⁵¹ Dette ble sagt med glimt i øyet, i en typisk britisk understatement-humor.

³⁵² Personlig intervju med Ole Martin Stamnestrø, 30. april 2014, Oslo. Alle følgende sitater av Stamnestrø i dette kapittelet er fra dette intervjuet.

dette tomrommet. «Men da er det igjen dette med jo mer barokk man er, desto større pris setter man på nettopp dette, ikke sant, liturgien som et hellig teater», sier han.

Når spørsmålet blir, med Latrys poeng om tillit og ansvar i bakhodet, om dette handler om å vise organisten, eller kunstneren om man vil, tillit til å selv velge musikalsk uttrykksform, svarer Stamnestrø:

Det handler om et ansvar, ja. Jeg ville nok kunne gi det til en jeg kjente og stolte på, og som jeg visste hadde de grunnleggende prinsippene i blodet.

Når oppfølgingsspørsmålet her blir om Stamnestrø derfor mener det er plass for orgelimprovisasjon i liturgien, er svaret:

Å jajaja! Så absolutt, og i hele vår tradisjon. Jada. I aller høyeste grad. Og uten den improvisasjonskunsten så blir jo vår romerske ritus mye fattigere.

For som han sier videre:

[O]rganister som kjenner liturgien ut og inn [...], som også kanskje kan sitte med ryggen til og som ikke har speil, men som bare aner nøyaktig når ting må skje, ikke sant, for at presten ikke skal måtte vente. [...] Det er et magisk øyeblikk når disse tingene faller på plass.

Men Stamnestrø påpeker også, med tanke på bruken av modernistisk orgelimprovisasjon, at alt må tilpasses den enkelte liturgiske handlings stemning, så å si: «Ja, den må fange øyeblikket og forsamlingens stemning, og alt det der. At den bygger opp under dette og tolker det».

For at orgelimprovisasjonen, og i det hele tatt det kunstneriske uttrykket i liturgien skal bli av høyest mulig kvalitet, med størst mulig bredde i uttrykksformene, ønsker Stamnestrø at både prester og musikere må "opplæres" i dette, slik at de verdsetter «denne kunstformen», som han uttrykker det. «Så det handler jo om at man må oppdras i dette her. Og være ydmyk nok til å la seg oppdra, og å vokse inn i vår liturgiske tradisjon».

Når vi i midten av intervjuet beveget oss inn på pave Pius X og hans liturgiske syn, kom vi inn på hans ord om at den gode liturgiske musikken må være *hellig, skjønn* og *universell*. Som svar på spørsmålet om disse ordene egentlig er for åpne for subjektiv tolkning til å kunne være de ledende karakteristikene på den gode liturgiske musikken, kommenterer Stamnestrø:

Dette er jo det evige dilemma, det evige problemet, når det gjelder, ikke bare kirkemusikalsk, men all kirkelig kunst. [...] Om det er arkitektur, om det er musikk, om det er malende kunst eller hva det er, så ligger det jo til grunn for dette her at kunstnerens kall er å gi Gud *form* i verden, ikke sant. Avspeile skjønnet, Gud som absolutt skjønnet. Så vi tror jo at skjønnet har en objektiv forankring i Gud. Men problemet blir jo da hvordan kan man etablere kriterier for hva slags type kunst som virkelig avspeiler Gud som absolutt skjønnet, og hva som ikke gjør det. Det er jo vanskelig...

Men som Stamnestrø også påpeker, blir pave Pius X svært konkret når han framhever den gregorianske sangen som den ideelle med tanke på de tre karakteristikene, og at både den klassiske polyfonien (med Palestrina i spissen) og moderne musikk kan bære preg av denne autentiske, liturgiske ånd som gregorikanikken i så stor grad har. «Så det

ligger jo hele tiden under her at det er mulig å felle dom», sier Stamnestrø. «Men det er ikke lett å vite hvordan man skal gjøre det».³⁵³

Stamnestrø ønsker også å unngå en feiltolkning av *Sacramentum concilium* som har ført til en praksis i årene etter det siste konsilet, der «*banaliseringen* av liturgien» er en effekt av denne feiltolkningen. Spesielt gjelder dette begrepet *participatio actuosa*, eller aktiv deltagelse som det har blitt oversatt til. Stamnestrø mener at det nettopp er ordet 'aktiv' som er den tydeligste feiltolkningen – i stedet ønsker han seg en oversetting av 'actuosa' som ligger nærmere det engelske 'actual', altså 'reell'. For slik som poenget om aktiv deltagelse har blitt tolket, har man «åpnet slusene», som Stamnestrø uttrykker det, for en *for stor* deltagelse fra menigheten, mens balansen i deltagelsen mellom lekfolk og kirkens ansatte var det som konsildokumentet egentlig så for seg. Stamnestrø kommenterer denne feiltolkningen slik:

Kvalitet ble jo bevisst nedtonet. Det skulle ikke være den tanken om at det skulle være edelt og messen var et offer, det store messeofferet, og tjenesten ved det himmelske hoff, også videre, ble jo da erstattet av ideologiske tanker om messen først og fremst som et fellesskapsmåltid der ting skulle være nært og hverdagslig. Og da trenger man jo ikke å stille krav til kvaliteten, da skal det jo være, ikke sant, koselig og omgjengelig og sånt. Og da trenger man ikke anstrenge seg så veldig. Da synger man med det nebbet man har og det man liker best, ikke sant. Og man bruker de koppene og bestikket som står der, og kalken trenger ikke å være av gull, den kan likeså gjerne være av keramikk, også videre, også videre. [...] [M]en det har jo ikke noe hjemmel i selve konsilet.

Med en slik holdning til kvalitets- og smaksproblematikken, påpeker Stamnestrø at man kan bli oppfattet som elitistisk. Men som han sier:

[E]n del steder, at man ikke forsøker å anstrenge seg for å gi Gud det ypperste. Men det er fordi det er litt kontroversielt, det er litt ... Elitistisk, ja, eller noe slikt, ikke sant. Vi har ikke lenger det på en sånn måte. [...] Og det er jo andre felter som det liksom er greit å være elitist. Når det gjelder idrett og sånne ting, selv om vi også har tradisjon for bredde- og masseidrett. Men, nei, det er frykten for det som skiller seg ut. Det som er *udmerket*,³⁵⁴ ikke sant, det som *merker seg ut*, det er jo sånn som vi nordmenn ikke alltid er så glad i, nei. [...] [D]et var den mest slående kulturelle forskjellen da jeg flyttet til England. Hvor nettopp disse tingene ble fremelsket, og kalt "the culture of excellence", det var det hele tiden snakk om.

Når spørsmålet da ble om ikke den anglikanske tradisjonen tenderer mot litt for mye konsertlignede liturgiske handlinger, svarer Stamnestrø:

Ja, det kan av og til bli litt konsertpreget. Særlig hvis de velger en spesiell type musikk til Evensong. Men der er det jo også en deltagelse, en aktiv deltagelse som ikke er vokal da. Menigheten deltar aktivt og lyttende.

³⁵³ Her beveger vi oss inn på en stor debatt om smak og kvalitet, og om det finnes objektive kvalitetskriterier eller ikke, og eventuelt hvem eller hva som skal sette disse kriteriene. Mer om dette helt til slutt, se Postludium.

³⁵⁴ 'Udmerket': Dette er Stamnestrøs egen språkform, han bruker ikke *utmerket*.

Stamnestrø trekker altså fram det å lytte som en aktivt deltagende handling, selv om dette kolliderer med noen av de liturgiske lovgivningene og liturgi praksisene der man nesten kan virke redde for at de troende ”kun” skal sitte å lytte til musikken. Her igjen er sitatet ovenfor sentralt – «noen av oss liturgivitenskapsmenn, selv om vi er i et bittelite mindretall – synes vel at det er helt respektabelt også fra et liturgivitenskapelig ståsted».

Vi ser dermed at Stamnestrø, i likhet med Olivier Latry, ønsker at liturgien skal være et uttrykk for det ypperste vi har å komme med til enhver tid, i enhver situasjon. Selv om de begge står i fare for å bli stemplet som elitister, mener de at det har hjemmel i den liturgiske tenkningen og lovgivningen. For dette betyr for dem ikke at en liten kirke, med amatørkor og amatørorganist, ikke kan lage sanne og skjønne former for liturgiske uttrykk – de kan også komme med det ypperste de har. Poenget deres er at man ikke må være redd for det i den andre enden av skalaen også – for eksempel en glitrende organist som Latry. Han må bli vist tillit, eller få spillerom til å benytte seg av sine elitekunnskaper, uten at dette skal være fryktinngytende for Kirken og dens budskap. Så lenge kirkemusikeren er seg bevisst sitt liturgiske ansvar, og har en liturgisk bevissthet, er det både hos Stamnestrø og Latry helt naturlig at denne musikeren skal bli gitt frie tøyler.

Fra dette intervjuet med Stamnestrø, ser vi altså at både orgelimprovisasjonen og tillit til kunstneren blir lagt fram som naturlige deler i liturgien. Dermed blir Stamnestrø en forsvarer av orgelimprovisasjonens plass i liturgien. Men hva så med det mystiske musikk- og kunstsynet? Vi så litt av det hos Stamnestrø, men finner vi dette hos flere teologer?

I det følgende vil Ratzinger og Harams tanker om musikk i liturgien og deres kunstsyn bli presentert og diskutert.³⁵⁵ Om det er slik at jeg i den kommende tekstdelen kanskje kan bli litt gjentagende, har dette primært med mitt eget forsøk på å kretse inn det jeg ser som sentrale poenger hos disse to, sett fra litt forskjellige perspektiver.

5.2 Logos og Formen

For å forstå Ratzingers liturgiske tenkning, er det først og fremst viktig å forstå hans bruk av begrepet *logos*. Det er i den greske tradisjonen vi først møter ordet *logos* i en filosofisk betydning, og det benyttes av flere tenkere og i flere tradisjoner. Hos Heraklit er *logos* det som opprettholder kosmos – en slags overnaturlig kraft som finnes i alt og styrer alt. Stoikerne videreførte Heraklits *logos*-begrep, et mystisk begrep for den store skaperånden eller alle tings prinsipp.³⁵⁶ Senere forklarte den hellenistisk-jødiske filosofen Filon *logos* som bindeleddet mellom Gud og kosmos – en tenkning som

³⁵⁵ Det er viktig å kort kommentere språket som benyttes i teologiske tekster som *Liturgiens ånd* og ”Sursum Corda”. Dette språket kan ved en overfladisk lesning virke litt pompøst, all den tid det meste av tekst vi møter i dag er relativt avmystifisert. Men ved nærlesning skjønner man fort at de temaene som tas opp krever et slikt språk – det handler rett og slett om de største eksistensielle spørsmålene. Noen av temaene såpass vidløftige at man fort må benytte mer litterære og poetiske uttrykksformer for å skape større forståelse hos leseren. Disse emnene krever rett og slett et annet språk enn det rent akademiske.

³⁵⁶ ”logos”, *Filosofi leksikon* (Oslo: Zafari forlag, 1996), 355-356.

sannsynligvis inspirerte de tidlige kristne.³⁵⁷ For også i den kristne tradisjonen er logos et viktig begrep. Johannes-evangeliet åpner med en skildring av *Ordet*.³⁵⁸ Der blir det forklart at Jesus er Ordet:

I begynnelsen var Ordet. Ordet var hos Gud, og Ordet var Gud. Han var i begynnelsen hos Gud. Alt er blitt til ved ham, uten ham er ikke noe blitt til. [...] Og Ordet ble menneske og tok bolig iblant oss, og vi så hans herlighet, en herlighet som den enbårne Sønn har fra sin Far, full av nåde og sannhet.³⁵⁹

Den kristne tradisjonen fletter altså sammen det mystiske greske logosbegrepet sammen med den jødiske skapelsestradisjonen – logos er selve Skaperånden, men logos er også Kristus. På den måten forteller det oss om Jesu preeksistens før han ble sendt til jorden som Guds sønn, og at Jesus er logos, Ordet i fysisk forstand.³⁶⁰ Et viktig poeng er også at når Kristus her er Ordet, så er ikke betydningen begrenset til det verbale. Poenget er at Kristus, Ordet, blir åpenbart for oss, og kan fortelle oss noen sannheter om virkeligheten og meningen i tilværelsen.³⁶¹

Når Ratzinger bruker begrepet er det derfor etter tradisjonen fra Johannes-evangeliet, men samtidig med et blikk tilbake til den greske tradisjonen. Hvis man skal driste seg til å forsøke å forklare Ratzingers logosbegrep, kan man si at logos/Ordet hos ham er verdens altomfattende struktur, det store Altet, Gud. Logos både er *hos* Gud, og *er* Gud, som vi så i bibelsitatet ovenfor. Videre blir denne "kraften" inkarnert gjennom Kristus, og blir til noe konkret og fysisk – et menneske. På den måten er logos også et offer. Gud ofrer sin sønn for menneskene, og menneskene på sin side kan ta del i logosofferet gjennom å følge Kristus. Samtidig gjør Gud seg lik menneskene gjennom å gi seg selv til menneskene som et menneske like fysisk som oss, og ofrer seg gjennom Jesu korfestelse. Ved å følge Kristi gjerninger og befalinger, og gjennom å ta del i bønneordet og feiringen av eukaristien blir vi en del av logos, av det egentlige, av Altet, i følge Ratzinger.³⁶²

Gjennom den logosorienterte liturgien tilber vi slik Gud har vist oss, og liturgien som følger Guds og Kristi formaninger om hvordan de troende skal tilbe, er derfor «den kristne liturgis vesensform», sier Ratzinger.³⁶³ Det er derfor helt vesentlig for Ratzinger å ha en logosorientert liturgi.³⁶⁴

Også Arnfinn Haram benytter seg av denne mystisk kristne tilnærmingen i møtet med det guddommelige. For Haram er ritene et uttrykk for noe dypt menneskelig, og siden

³⁵⁷ "logos", Store norske leksikon, lesedato 7. januar 2015, <https://snl.no/logos>. Platon og Aristoteles bruker ordet mer konkret, der meningen hos Platon er 'redegjørelse', 'forklaring' og 'utsagn', mens det hos Aristoteles rett og slett er 'definisjon'. Logos er også et av tre hovedbegrep innenfor den aristoteliske delen av retorikken, der logos er selve saken som diskuteres, men også står for fornuften generelt.

³⁵⁸ Ordet, med stor bokstav som i et egennavn, er et annet ord for logos.

³⁵⁹ Joh. 1,1-3 og 1,14 (Oslo: Bibelselskapet, 2011).

³⁶⁰ "logos – i kristen tradisjon", Store norske leksikon, lesedato 7. januar 2015, https://snl.no/logos/i_kristen_tradisjon.

³⁶¹ Ove Kristian Sundberg, *Musikk og liturgi* (Stavanger: Cantando Musikkforlag AS, 2002), 40.

³⁶² Ratzinger, *Liturgiens ånd*, 34.

³⁶³ *Ibid.*, 36.

³⁶⁴ Hvordan liturgien blir logosorientert skal vi se på nedenfor, se 5.2.1.

musikken blir født i det rituelle, er den dypest sett sakral.³⁶⁵ Dette begrunnes i hans syn på mennesket som et av natur rituelt vesen, og at mennesket derfor vil uttrykke sin eksistens gjennom ritene. Disse ritene er tydeligst i messens liturgi, der man aner et dyp under de ”hverdagslige” livshendelsene vi feirer i den, sier Haram.³⁶⁶

Harams hovedpoeng med fokuseringen på menneskets higen etter det rituelle, er at man gjennom ritene opplever og tar del i selve *Formen* med stor F, det han kaller «den grunnleggende estetikken».³⁶⁷ Ritene uttrykker rett og slett hva det vil si å være menneske. I kunsten ønsker menneskene å nærme seg Formen, men mesteparten mislykkes. Den kunsten som klarer å komme i kontakt med denne ”urformen”, blir god, sann og vakker – dette er den numinøse³⁶⁸ kunsten som forteller noe som språket ikke kan. Haram mener at den numinøse kunsten viser at det finnes objektive kriterier for god, vakker og sann kunst, som vi mennesker ikke har konstruert, men som kommer fra det guddommelige selv og som ritene røper for oss.³⁶⁹ Her ser vi et musikk- og kunstsyn som definitivt kan ses som et uttrykk for den musikkdiskursen som ble presentert i del I, nemlig den mystiske musikkdiskursen, der musikken blir sett på som noe som overskrider det jordiske og menneskelige, en gudegave som vi mennesker forsøker å fange gjennom våre kunstuttrykk, selv om vi aldri vil klare å lykkes fullstendig.

Denne tolkningen av kunsten er en parallell til Ratzingers logosorienterte liturgiske tenkning. Man søker altså gjennom den liturgiske kunsten å komme i kontakt med noe som virkelig *er*, en større universalitet som oppleves som hellig og sann. Det kosmiske aspektet er altså tilstede hos både Haram og Ratzinger, som begge mener at den liturgiske musikken må komme i kontakt med denne kosmiske harmonien, orden, logos for å være i sannhet sakral. Haram sier at Gud gjennom inkarnasjonen av Ordet/logos til Kristus, sammenfletter det åndelige med det materielle, og at menneskene gjennom den Kristus-tilknyttede liturgien får ta del i denne Formen. Samtidig blir det materielle, den fysiske virkeligheten mer enn noe materielt, men snarere blir skaperverket selve ”ur-kunstverket”.³⁷⁰

Den kunsten hvor det som er nedenfra møtes med det som er ovenfra blir sakramental, sier Haram videre. De kunstneriske uttrykkene utøves og formidles av menneskene ”her nede”, mens selve den kunstneriske Formen, kommer fra Gud ”der oppe”.³⁷¹ Videre sier Haram at man i liturgien finner en kosmisk liturgi. Messeliturgien omfatter alle sidene ved livet, og selve livet:

³⁶⁵ Haram, ”Sursum Corda”, 178.

³⁶⁶ Ibid., 178 og 180.

³⁶⁷ Ibid., 179.

³⁶⁸ ’Numinøs’: Rudolf Ottos (tysk luthersk teolog og religionshistoriker) begrep fra boken *Das Heilige* (Breslau, 1917) for det hellige, det irrasjonelle ved religion, det følelsesstyrte, ”det andre” (*Das ganz Andere*), opplevelsen av en overstrømmende ånd som er noe helt annet, ”ganz Andere” enn det menneskelige, det fysiske, det moralske eller det empiriske. En mystisk gudstolkning. Det numinøse er av en slik karakter at det på den ene siden avskrekker menneskene og skaper frykt, mens det på den andre siden tiltrekker seg menneskene i undring over dette ukjente ”dypet”. Erling E. Gulbrandsen presenterer også dette begrepet i essayet ”Bruckners mørke mysterium” i *Musikk og mysterium. Fjorten essay om grensesprengende musikkalsk erfaring*, red. Erling E. Gulbrandsen og Øivind Varkøy (Oslo: Cappelen Akademisk Forlag, 2004), 22-24.

³⁶⁹ Haram, ”Sursum Corda”, 179.

³⁷⁰ Ibid., 185.

³⁷¹ Ibid.

Den arketypiske, liturgiske rørsle er: Nedstiging og oppstiging. Slik er heile skaparverket forma, også menneskelivet. Liturgien er alle tings *lagnad*. Alt er laga slik.³⁷²

Dette er å nærme seg den egentlige Formen, for Haram. Man må ha med alle sidene av det jordiske livet i møtet med det guddommelige – både det mørke og det lyse, nedstigning og oppstigning. Dette gir et interessant perspektiv i utformingen av orgelimprovisasjoner.

For Haram er det viktig at liturgien ikke mister kontakten med det opplevde menneskelivet, da den som sagt skal ta for seg alle sidene ved dette. Derfor må man ikke glemme virkelighetens mørke rom, som Haram kaller det. Dette er også sentrale sider ved den menneskelige virkelighet, og Haram mener det er i skaperverket vi ser Gud selv, og det er gjennom det man ser Guds perfektet.³⁷³ Derfor blir også de mørke sidene en viktig del å uttrykke, da det uten det mørke ikke vil være noe lys.

Med tanke på dette siste, kan Loves syn på improvisasjonen,³⁷⁴ forsvares som liturgisk musikk som er logosorientert og forsøker å nærme seg Formen. Loves tolkning av *Væren*-begrepet kan med stor frimodighet ses på som en annen versjon av logos eller Formen – en altomfattende meningsforklaring av menneskers tilværelse, og i teologisk tenkning i siste instans, Gud.

Det er plausibelt å tenke seg *Væren*-, logos- og Formen-begrepene som tre ord for den samme mystiske ”urkraften”, og da vil vi med Loves syn være nærmest en logosorientert liturgisk musikk i den improviserte musikken, som i liturgiske handlinger oftest tar form gjennom orgelimprovisasjon. Samtidig vil Harams argumenter for at liturgien må uttrykke både det mørke og det lyse, være til hjelp for en som ønsker å argumentere for bruken av hele den musikalske fargepaletten i den liturgiske musikken. Hvordan skal man ellers få uttrykke både det mørke og det lyse, og alt som er i mellom disse ytterpunktene i tilværelsen?

Denne tenkningen rundt logos- og Formen-orienterte liturgiske kunstuttrykk er grunnleggende for tenkningen rundt liturgien hos henholdsvis Ratzinger og Haram. Men hva så med den liturgiske musikken?

5.2.1 Den egentlige og vesentlige liturgiske musikk

Ratzinger snakker aldri konkret om orgelimprovisasjon, men han nevner tre premisser for hvordan den liturgiske musikken kan knyttes til logosprinsippet, og dermed bli det han kaller *egentlig* og *vesentlig*. For det første må musikken ta utgangspunkt i Bibelens historier hvor vi ser Guds handlinger. Kirkemusikken har sitt grunnlag i den bibelske tro, og derfor får ordene så sterk dominans, mener han. Dermed har sangen blitt hoveddisiplinen i den logosorienterte liturgiske musikken, og ikke instrumental-musikken. Ratzinger påpeker imidlertid at dette ikke må bli oppfattet altfor absolutt,

³⁷² Ibid., 180.

³⁷³ Ibid., 185.

³⁷⁴ Se 3.1 og 3.2. Love argumenterte, som vi så, for at den improviserte musikken er der *Væren* i størst grad *taler* til oss mennesker, da den improviserte musikken ligger nærmest det universelle menneskelige språket, samtidig som den ligger nærmest musikkens egentlige karakter (den flyktige).

men at det snarere viser oss at de bibelske og liturgiske tekstene bør være hovedinspirasjonskilden for all liturgisk musikk, også den instrumentale.³⁷⁵

For det andre sier Ratzinger at kirkemusikken, og igjen spesielt sangen, er en nådegave fra den Hellige Ånd til menneskene. I dette finnes en trinitarisk³⁷⁶ tolkning av kirkemusikkens egentlige vesen: Ånden skaper og gir de troende sangen i gave, en kjærlighetserklæring. Denne kjærligheten tar menneskene med seg i sine salmer og hymner, som omhandler Kristus og Ordet, og de troende blir således til Kristi munn. Ved tilbedelsen tar de med seg disse sangene i møtet med Gud. Eller som Ratzinger sier det: «Slik taler vi i salmene gjennom Kristus til Faderen i den Hellige Ånd».³⁷⁷

Denne gaven kaller Ratzinger for den «sanne ”tungetale”», og den er et uttrykk for troens «nøkterne rus».³⁷⁸ Den nøkterne rus bør prege hele den kirkemusikalske tradisjon, fortsetter han. Men denne rusen handler ikke om å miste kontrollen i ekstase, i det irrasjonelle, det dionysiske. Den nøkterne rus er snarere meditativ i sitt uttrykk, den lener seg på kontrollen, orden, det apollinske.

Diskusjonen rundt det dionysiske og apollinske og hvordan balansen mellom dem skal være, kjenner vi igjen fra mye av kunsttenkingen, kanskje spesielt hos Nietzsche.³⁷⁹ Disse to gudene, Dionysos og Apollon, var kraftige motsetninger og sto for to forskjellige grunnholdninger til tilværelsen. Den apollinske livsholdning preges blant annet av sansen for balanse, orden, måtehold, beherskelse og harmoni, mens den dionysiske på sin side representerer rusen, fruktbarheten, det berusende, det sanselige og det ekstatiske.³⁸⁰

Ratzinger er en forkjemper for at musikken skal følge det apollinske ideal.³⁸¹ Målet blir altså at man gjennom denne logostilknyttede musikken tar del i en høyere orden, men uten at denne opphøyelsen er ren sanselighet, føleri, svermeri eller ekstase. Musikken skal følge den liturgiske teksten og dens *sursum corda*, løft deres hjerter. Dette er en dypere form for logostilknytning enn punkt én der de bibelske tekstene er hovedinspirasjonen, sier Ratzinger.³⁸²

I utgangspunktet kan orgelimprovisasjon i betydningen øyeblikksimprovisasjon ses på som problematisk for å bevare dette apollinske idealet om den nøkterne rus, som Ratzinger forfekter. Men som vi så fra Tournemire-eksempelet til Love,³⁸³ kan selv den øyeblikkelige inspirasjonen, som i mange tilfeller oppleves som dionysisk av karakter, føles som en kontrollert inspirasjon under veiledelse av ”inspirasjonens engel”, som Tournemire kalte det. Imidlertid kan det være fristende å stille spørsmål ved om også tilhørerne opplever det på samme måten. Eller er fremdeles faren der for at de faller inn

³⁷⁵ Ratzinger, *Liturgiens ånd*, 105.

³⁷⁶ 'Trinitarisk': treenighetslæren.

³⁷⁷ Ratzinger, *Liturgiens ånd*, 98.

³⁷⁸ Ibid.

³⁷⁹ Spesielt i hans bok *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872).

³⁸⁰ Ove Kristian Sundberg, *Musikktenkningens historie. Antikken* (Oslo: Solum Forlag, 2000), 18. Et viktig poeng i den greske mytologien er at det er Apollon som blir satt til å passe på Musene (gudinnene for kunstformene og vitenskap), slik at de holdt seg til tilværelsens orden (jf. Ove Kristian Sundbergs *Musikktenkningens historie*). Dette passer med den kristne liturgitenkingen hvor det kontrollerte uttrykk er det ønskede.

³⁸¹ Ratzinger, *Liturgiens ånd*, 106.

³⁸² Ibid., 105-106.

³⁸³ Se 3.2.2.

i henrykkelsen til en god og sann musikk? Og i så fall – er det så farlig? Har ikke mange mennesker opplevd øyeblikk av en slags forståelse i møtet med kunstverk, der troen ikke nødvendigvis blir mindre?

Vi så tidligere at en så tidlig teolog som Augustin uttrykte bekymring over sin henfallehet til musikkens ”sødme”, og at han så på denne ”ekstasen” som problematisk i liturgien. Det er den samme skepsisen som Ratzinger uttrykker gjennom ønsket om en nøktern rus i det liturgiske uttrykket. Men hvorfor er disse svært sentrale teologene så redde for henrykkelsen overfor musikken? Handler det kanskje om Kirkens ønske om makt over det liturgiske uttrykket? Eller kan det handle om redselen for at de troende i sin følelsesrus mister sin kritiske tenkning, og derfor kan ledes til hva som helst? Et generelt behov for kontroll?

Vi så ovenfor at Haram ønsker at liturgien skal uttrykke hele menneskelivet, og da må dramatikken være tilstede – både det mørke og det lyse. Hvis den liturgiske musikken skal være med å uttrykke denne dramatikken, må den ikke da også kunne uttrykke både det aller tyngste og det aller vakreste, samt alt i mellom? Ønsker man at musikken skal kunne gjøre dette, må en kanskje av og til overgi seg til den mer dionysiske rusen som kunstuttrykkene kan gi oss. Og det at vi en sjelden gang opplever en ukontrollert erfaring i møtet med kunstuttrykk – behøver det å bety at vi mister troen av syne?

Uansett, i det tredje punktet til Ratzinger for hvordan den liturgiske musikken blir logosorientert, finner vi en nesten pytagoreisk tankegang.³⁸⁴ Her er tanken at kosmos har sin egen sang, og at all god kunst har kosmos’ harmoniske orden og skjønnhet i seg. Hos Ratzinger benyttes denne tankegangen om at musikken skal speile den kosmiske harmonien, slik at den tilsvarende selve Altets harmoni, og at musikken blir vakrere og vakrere jo mer den føyer seg etter denne harmonien.³⁸⁵ Gjennom å knytte musikken til disse lovene blir den en del av logos, og de som deltar blir en del av selve skaperkraften og livgiveren. Derfor blir hver enkelt sjel forenet med det store Altet når man deltar i logosliturgien, mener Ratzinger. Dette punktet kjenner vi igjen fra Harams vektlegging av at den gode kunsten forsøker å fange Formen med stor F, som allerede ligger i mennesket som de rituelle vesener vi er.

I dette siste ligger også avstanden fra en «subjektiv ”kreativitet”», som Ratzinger kaller det, et trekk som han mener preger hele vår tid.³⁸⁶ Den liturgiske musikken og dens kosmiske karakter må nødvendigvis stå i en motsetning til denne subjektiviteten. «Denne kosmiske karakter er dypest sett begrunnet i at hele den kristne kultus trekkes mot *logos*», som Ratzinger uttrykker det.³⁸⁷

Gjennom disse punktene ser man altså at Ratzinger mener at ved å ta del i den logosorienterte liturgiske musikken får del i *Ars Dei*, Guds kunst. Logos er Kunstneren. All menneskelig kunst bør i følge Ratzinger forsøke å nærme seg logos’ kunst, og gjennom det bli en del av den kosmiske musikken – ”englenes sang”. Kun da kan liturgien bli og føles egentlig og vesentlig for dem som deltar i tilbedelsen, sier Ratzinger.³⁸⁸

³⁸⁴ Pythagoras og hans musikktenkning kan man lese om i f.eks. Ove Kristian Sundbergs *Pythagoras og de tonende tall* (Oslo: Tanum – Norli, 1980) og *Musikktenkningens historie*, 24ff.

³⁸⁵ Ratzinger, *Liturgiens ånd*, 107-108.

³⁸⁶ Ibid., 108-109.

³⁸⁷ Ibid.

³⁸⁸ Ibid., 108.

Kjærligheten som veien til den gode kunst

Også Haram skriver i sitt essay om hvordan musikken kan oppleves som egentlig og vesentlig. Han gjør dette gjennom en fortelling om en opplevelse av musikkens mysteriøse karakter han møtte ved en enkel messe i en liten kirke i Frankrike. Han forteller at den liturgiske musikken ble framført av en organist og fiolinist som ikke akkurat var ledende musikere på flotte instrumenter, men som imidlertid spilte slik at det opplevdes som god, sann og vakker liturgisk musikk.³⁸⁹

Men hva var det som gjorde at disse musikerne med et begrenset teknisk repertoar og på dårlige instrumenter spilte noe som opplevdes så ekte? Haram mener det var deres kjærlighet til troen og Gud som lå i musikken, og at dette er det som forener og fullender ikke bare den musikken han hørte i denne messen, men alle kunstneriske uttrykk. Denne kjærligheten er kunstens mål og musikkens mysterium, sier Haram. Gjennom kjærligheten til Skaperen kommer kunsten og musikken i kontakt med de kreftene som styrer livet, og menneskene forenes dermed med disse kreftene gjennom sin kunst. Haram mener man kan høre higen etter denne kjærligheten i all god kunst.³⁹⁰

Samtidig får de troende gjennom den numinøse musikken³⁹¹ innblikk i Guds himmelske rom, og hører englenes Gloria, sier Haram. Denne «angeliske sangen» vibrerer i følge ham i hele universet, i hele kosmos, om enn ikke i de rent fysiske lydene og rytmene, så i denne musikkens form hvor den kosmiske harmonien ligger.³⁹² Her ser man igjen tilknytningen til den pytagoreiske musikktenkningen, som vi også fant hos Ratzinger, og til Loves tenkning om at musikken, og den improviserte musikken spesielt, er der Væren taler og løfter litt på sløret slik at vi forstår ørlite mer av det hele.

For Haram er takknemligheten det tilbedende menneske møter Gud med, en type kjærlighet. Og den kjærligheten kommer til uttrykk i musikken som søker Formen, da man i denne musikken uttrykker en glede ved å få ta del i skaperverket.³⁹³ Men hvordan kan kunsten nå dette kjærlighetsmålet, og hvordan skal den komme i kontakt med universets harmoniske regler og Formen? Her svarer Haram at kunsten først og fremst når dette målet gjennom å etterligne ritenes form og struktur, da man i liturgiens riter får ta del i tilbedelsen og feiringen av den største kjærlighetserklæringen av dem alle, nemlig Guds offer av sin sønn.

Vi ser altså at både Ratzinger og Haram har en mystisk tilnærming til musikkens vesen. De setter begge opp det de mener er objektive kriterier for hva som er god, sann og vakker kunst. Men begge kriterier er av en svært åndelig karakter, som er åpent for subjektiv tolkning. Allikevel mener de at disse kriteriene er objektive, da de i bunn og grunn stammer fra selve Altet. Men når hver enkelt kirkemusiker har forskjellig subjektiv oppfatning av musikken, og tolker disse kriteriene på hver sin måte – beholder man da den objektive sannheten i musikken? Og finnes noe slikt?

³⁸⁹ Haram, "Sursum Corda", 177. God, sann og vakker er begrepene Haram gjennomgående bruker om den egnede liturgiske musikken. Her sier han også at disse musikerne spilte Gud opp til dans, «ikkje ein lystig polka, men dansen om livet og døden, trødd på altarets dansegolv. Ein Golgata-dans» (Haram, "Sursum Corda", 177).

³⁹⁰ Ibid., 178.

³⁹¹ Altså den gode, vakre og sanne musikken.

³⁹² Haram, "Sursum Corda", 186. Begreper som "den angeliske sangen", "englenes sang", "inspirasjonens engel", osv. er generelt mye brukt i tenkningen og formuleringene rundt den liturgiske musikken, både innenfor det musikalske og det teologiske feltet.

³⁹³ Ibid., 187.

Igjen nærmer vi oss en debatt om det i det hele tatt finnes objektive kvalitetskriterier, og hvor disse eventuelt beveger seg over i subjektiv smak.

5.2.2 Ratzingers og Harams kunstsyn

Vi vil nå se nærmere på hva Ratzinger og Haram sier om mer spesifikke musikkstiler, som sammen med deres generelle kunstsyn vil bli presentert i det følgende.

Kontinuitet og fornyelse

Ratzinger går helt konkret inn på noen sjangere innenfor kunst- og populærmusikken og ser på deres egnethet til bruk i det liturgiske. Her later det til at barokken og wienerklassisismen er hans favorittepoker, hvor han mener man klarte å kombinere den verdslige musikken med gudstjenestemusikken på en særlig heldig måte.³⁹⁴ Spesielt nevner han Johann Sebastian Bach og Wolfgang A. Mozart. I deres musikk «fornemmer vi på en vidunderlig måte hva *Gloria Dei*, Guds herlighet, betyr: Den uendelige skjønnhets mysterium er der, og lar oss erfare Guds nærvær mer levende og sant enn det ofte skjer gjennom mange prekeners», sier Ratzinger.³⁹⁵ Men allerede i disse periodene i musikkhistorien mener Ratzinger man kan skimte noen faresignaler for den framtidige kunstneriske og musikalske utvikling. For mye av denne musikken krever svært gode utøvere, og denne virtuositeten kan føre til forfengelighet blant utøverne og for mye utøveroppmerksomhet fra de tilbedende.³⁹⁶ Her ser vi at Ratzinger og Stamnestrø ikke er enige. Der Ratzinger er redd for det virtuose og det konsertaktige, så vi at Stamnestrø ikke kun var negativ til dette.³⁹⁷

Imidlertid mener Ratzinger at disse faremomentene ikke er like tydelige i vår samtid, da pave Pius X, Den liturgiske bevegelse og Det andre Vatikankonsil gjorde sitt for at liturgien igjen nærmet seg de liturgiske idealene til den gregorianske sangen og Palestrinas polyfoni, som vi så tidligere. Snarere har det dukket opp nye problemstillinger: Hvordan få en i sannhet universell liturgi, der ikke bare den vestlige liturgiske musikken er den sanne og skjønne? Hvordan igjen kunne koble seg opp mot samtidens kunstmusikk, som i dag blir beskyldt for å være elitens og spesialistenes musikk? Hvordan forholde seg til den mer tilgjengelige, folkelige popmusikken, som har tatt fullstendig avstand fra kunstmusikken og beveget seg inn i en kunstig, masseprodusert musikk som grenser til det banale? Eller hva med rockens ekte og sanne uttrykk, men som tar avstand fra den kristne kultur og fra kontrollen, og trekker seg ut i den fullstendige ekstasen og dermed er langt fra den ønskede nøkterne rus, som altså er dionysisk og ikke apollinsk, spør Ratzinger.³⁹⁸

³⁹⁴ Ratzinger, *Liturgiens ånd*, 102.

³⁹⁵ Ibid., 103. At musikken til Bach og Mozart kan fortelle oss mer om Guds herlighet enn prekenen, vil særs mange organister og kirkemusikere si seg enig i. Det er kanskje et poeng at selv om Kristus er Ordet, med stor O, så forsøker man i liturgien ofte å si noe om dette ved hjelp av mange ord, med liten o. Men kanskje kan den ordløse musikken fortelle like mye om Ordet som ordene? Dette er et poeng Solveig Christensen også nevner i *Kirkemusiker – kall og profesjon*.

³⁹⁶ Ratzinger, *Liturgiens ånd*, 103. Dette var også et problem som flere i Den franske orgeltradisjon ble beskyldt for, blant annet av Olivier Latry i intervjuet han gav til denne oppgaven, der han sa at orgelimprovisatorene tenkte mer på seg selv enn på teologien (personlig intervju med Olivier Latry, 2. februar 2014, Paris).

³⁹⁷ Se 5.1.

³⁹⁸ Ratzinger, *Liturgiens ånd*, 104.

Dette kan peke i retning av at han ikke mener den liturgiske musikken må være ”moderne”, mer folkelig eller på død og liv følge kulturen og kunstens utviklingstendenser. Det handler heller ikke om å rent konkret benytte musikalske trekk fra popen eller rocken. Det handler snarere om at liturgien for å være levende må ha både kontinuitet og fornyelse. Poenget til Ratzinger er at denne fornyelsen må skje innenfra, altså fra Kirkens eget indre – som derfor er på linje med det logostilknyttede, det egentlige.³⁹⁹ Samtidig må liturgien ha en tilknytning til sin samtid, slik at den føles egentlig for de tilbedende.

Ikke desto mindre er det påfallende at Ratzinger trekker fram Bach og Mozart, som på mange måter representerer en såkalt høykulturell vestlig musikktradisjon, og dermed viser tydelig hvilken musikktradisjon han ser på som den best egnede liturgiske musikken. Igjen ser vi det samme som hos pave Pius X – det kan synes som om de har problemer med å se utover sin egen vestlige kunstmusikktradisjon, og omtaler kun musikken fra denne tradisjonen som universell musikk. Men er det virkelig slik?

I en musikkantropologisk tankegang blir dette litt vel snevert.⁴⁰⁰ For vet vi egentlig hvordan mennesker som ikke har hørt den vestlige klassiske tradisjonen opplever denne musikken? Her er det igjen naturlig å trekke fram Love og hans syn på improvisasjonsmusikken, som går på at improvisasjonsmusikken er det nærmeste vi kommer en universell musikk – ikke i musikkstil, for den vil variere fra kultur til kultur, men som det nærmeste vi kommer musikkens egen karakter. Og kanskje kan vi aldri finne én bestemt musikkstil som oppleves som sakral og sann hos alle kulturer?

Noen har trukket fram den gregorianske sangen som den musikkstilen som i størst grad innehar en slik universell karakter, og som oppleves slik på tvers av kulturer. I intervjuet med Stamnestrø nevnte han eksempler på store samlinger av katolikker fra hele verden som møtes og omtrent spontant synger de gregorianske melodiene.⁴⁰¹ Disse har naturligvis blitt gitt de asiatiske, afrikanske og amerikanske menighetene fra den europeiske kirkemusikktradisjonen, men kanskje oppleves denne musikkstilen allikevel som en i sannhet hellig, skjønn og universell musikk i dag? Dette får vi ikke svart på i denne oppgaven, og kanskje heller ikke noe annet sted, men det er uansett et spennende perspektiv å ta med seg i refleksjonen rundt den mest egnede liturgiske musikken, også i orgelimprovisasjoner.

Ikke desto mindre ser vi klare trekk på et utviklingsønske hos Ratzinger, selv om det i innledningsvis så ut som om han tenderer til å være svært konservativ i sine tanker om liturgisk utvikling. Bildet er altså mer nyansert. Ratzinger påpeker snarere at man ikke skal forkaste nye trekk bare fordi de er nye. Avvisningen av alt nytt fordi det er nytt kan ofte oppleves som en generell liturgisk ”reform”-praksis, men Ratzinger sier at det i stedet er opp til hver enkelt tidsalder å erkjenne hva som er det egentlige og det vesentlige for sin tid.⁴⁰² Altså, både kontinuitet og fornyelse.

Kontinuiteten ligger i at ritene, eller den liturgiske form, er noe som skal bevege seg over mange generasjoner og kulturer. De skal ikke være preget av tilfeldigheter og øyeblikkstrang, men være noe som de deltagende mottar og som setter dem i kontakt

³⁹⁹ Ibid.

⁴⁰⁰ Vi så i del I at Love mener musikkantropologene stort sett er enige om at kulturelle musikalske uttrykksformer ikke nødvendigvis er universelle, selv om musikk i seg selv er det, se 3.2.

⁴⁰¹ Personlig intervju med Ole Martin Stamnestrø, 30. april 2014, Oslo.

⁴⁰² Ratzinger, *Liturgiens ånd*, 57.

med et stort fellesskap – noe større enn dem selv. Dette fellesskapet deltar man i på tvers av kulturer, språk og tider.⁴⁰³ Dette er enda en grunn til at den subjektive kreativitet, som tidligere har blitt nevnt, er så uglesett hos Ratzinger. Kreativitet kan for ham nemlig ikke regnes som noe autentisk innenfor liturgien. Liturgien utvikler seg ikke tilfeldig, og heller ikke fra enkeltmenneskers subjektive uttrykk, men gjennom organisk vekst. Fornyselsen kommer gjennom liturgiens egen framgang, i en organisk vekst, mener Ratzinger.⁴⁰⁴ Men da må vi spørre oss: Finnes det utvikling uten at det kommer gjennom en subjektiv kreativitet? Har noen kulturer en generell kunstnerisk utvikling som ikke er preget av et framskritt fra en subjektivt skapende kunstner?

I dette ser det ut som øyeblikksimprovisasjon igjen blir vanskelig, for hva er vel mer preget av subjektiv kreativitet og subjektiv inspirasjon? Eller er den virkelig det? Igjen vil det være naturlig å trekke fram Tournemire-eksempelet,⁴⁰⁵ der den inspirasjon han opplevde i enkelte improvisasjonsseanser var av en karakter som passer med Ratzingers nøkterne rus. I Ratzingers ”redsel” for enkeltmenneskers subjektive inspirasjon, kreativitet og uttrykk kan det jo hende at man mister mulige reelle møter mellom oss mennesker *her nede* og en ”inspirasjonens engel” *der oppe*, i slike seanser som Tournemire beskriver?

Allikevel, liturgien blir personlig, sann og ny gjennom å følge ritenes rammer, i stedet for å leke med formene, mener Ratzinger. Endringene skjer mer av seg selv enn i hui og hast.⁴⁰⁶ Her er han for så vidt enig med Haram, som mener at ritene er gitt oss og er en slags ”fasit” på selve Formen, og derfor er uforanderlig av natur.

Det finnes altså en dualitet i Ratzingers liturgiske utviklingstankegang, kontinuitet og fornyelse, der begge er like avhengige av hverandre. Vi ser at Ratzinger ikke er fastlåst og reaksjonær,⁴⁰⁷ men at han mener utvikling er en del av liturgiens vesen. Og det er helt essensielt at den er i kontakt med sin tid. Ikke desto mindre er det sentralt for Ratzinger å ha klart for seg at den sunne utviklingen kun kan skje hvis den er i tråd med den logosorienterte liturgien. I tillegg skal ikke utviklingen foregå i hurtig tempo – den skal vokse ut av liturgien selv, og ikke fra subjektive uttrykk.

Med en slik tankegang blir øyeblikksimprovisasjon gjennom øyeblikkelig inspirasjon en vanskelig affære, for gjennom å følge Ratzinger kan man ikke overgi seg fullstendig til inspirasjonen. Med mindre man altså tar opp i seg Tournemires inspirasjonstolkning, hvor man faktisk kan benytte disse øyeblikkene samtidig som man er i kontakt med Ratzingers nøkterne rus.

Når Ratzinger skriver om billedbruk i liturgien og kirkerommet, gjentar han igjen at kun logostilknyttet kunst er sakral i sitt uttrykk, og skiller den derfor fra «den allmenne

⁴⁰³ Dette fellesskapet er høyst levende da man, såfremt en kjenner den katolske liturgiens ritus, uten problemer kan følge en messe i et land der du ikke forstår språket, og samtidig vite at man tar del i en ritus som i stor grad har vært uforandret gjennom mange hundre år.

⁴⁰⁴ Ratzinger, *Liturgiens ånd*, 115.

⁴⁰⁵ Se 3.2.2.

⁴⁰⁶ Ratzinger, *Liturgiens ånd*, 59 og 118-119.

⁴⁰⁷ Mange mener at han nettopp er teologisk reaksjonær, sist ut er Ola Tjørhom i *Fornyselsen som forsvant. Et kritisk blikk på Den katolske kirkes utvikling fra 1850 til i dag* (Oslo: Cappelen Damm Akademisk, 2014). Jeg ser ikke dette like tydelig, og kanskje spesielt finner jeg det ikke i hans liturgitenkning.

religiøse kunst».⁴⁰⁸ Den rene sanselighet og den kunstneriske subjektiviteten har ingen plass i liturgien, påpeker han også her. Mot dette vil man argumentere med at kunsten må være fri – en idé vår tid er preget av. Men Ratzinger har et litt annet syn på frihet. Kunstens frihet er også viktig innenfor den sakrale kunsten, men for ham er ikke frihet synonymt med tilfeldighet. Det å forholde seg til troen er for ham essensielt i den sakrale kunsten.⁴⁰⁹ I praksis betyr dette at Ratzinger mener at kunst ikke kan produseres – den gode sakrale kunsten kommer fra en slags guddommelig inspirasjon. Denne inspirasjon kan ikke bestilles eller framprovoseres, men blir gitt kunstneren som en gave.

Plutselig er vi inne på noe som opplevdes som umulig i avsnittene ovenfor – her er igjen den øyeblikkelige inspirasjonen en mulighet, og denne guddommelige inspirasjonen ligner mye på denne ”inspirasjonens engel” til Tournemire. Så kanskje er ikke øyeblikksimprovisasjon gjennom øyeblikkelig (guddommelig) inspirasjon så ille allikevel, selv for Ratzinger?

Den liturgiske form og ritus som livet i seg selv

Liturgiens oppgave med å speile hele livet ligger allerede i dens form, mener Haram. Som vi så ovenfor – nedstigning og oppstigning er dens arketypiske bevegelse. Haram viser til liturgiens ritus som et symbol på livet, der liturgiens forskjellige deler utformer en dramaturgi der man går fra mørket til lyset. Haram sier videre at den liturgiske musikken er med på å uttrykke denne dramaturgien. For å kunne finne Formen og bli numinøs kunst, er det helt essensielt at musikken tar i seg alle sidene ved menneskelivet – også de mørke. Dette åpner igjen for tolkning fra den enkelte kirkemusiker rundt utformingen og valget av musikk. Samtidig kan dette synet kollidere litt med Ratzingers syn om det kontrollerte uttrykket og den nøkterne rus. Selv om Ratzinger også ønsker at liturgien og den liturgiske musikken skal uttrykke alle sidene ved menneskelivet, går kanskje Haram lenger i sitt ønske ved nettopp å knytte seg til de mørke dypene i menneskelivene. Dette åpner jo strengt tatt for mer av det dionysiske i musikken – våre ”synder” er ofte knyttet til det dionysiske. Kanskje er nettopp det å ta inn også det dionysiske i den sakrale kunsten en god ting?

For i musikktenkingen er ofte en god blanding av det apollinske og det dionysiske idealet. Så ved å godta mer av de ”ville” elementene i den liturgiske musikken for bedre å uttrykke liturgiens dramaturgi, vil Kirken samtidig nærme seg kunstmusikkens egne tankebaner – og musikken vil dermed både forholde seg til den liturgiske tradisjon og til sin egen tradisjon. Muligens må man nettopp benytte alle sidene ved menneskelivet, som Haram sier at liturgien skal uttrykke, for at messens dramaturgi skal oppleves som reell og aktuell for de som deltar i liturgien? Dette er jo også tross alt Ratzingers ønske.

I det dramaturgiske i messeliturgien mener Haram at søken etter *forløsningen* blir det sentrale, der lengsel og fortvilelse er stikkordene for den eksistensielle kampen.⁴¹⁰ Haram mener at den endelige forløsningen er det evige liv, og her kan musikken i hans øyne spille en helt særegen rolle i forsøket på å uttrykke denne lengselen:

⁴⁰⁸ Ratzinger, *Liturgiens ånd*, 94. Sakral kunst er hos Ratzinger den logostilknyttede kunsten som benyttes i liturgien, og som er skjønn, sann og vakker, i motsetning til den allmenne religiøse kunst, som er kunst uten denne tilknytningen.

⁴⁰⁹ Ibid.

⁴¹⁰ Haram, ”Sursum Corda”, 181.

Musikken er den mest sublime, den mest åndelege, av alle kunstformene, fordi han rører ved det uutseielege, det absolutte, på ein særleg måte. Samstundes kan ikkje musikken lausrivast frå resten av kunsten og menneska sitt åndelege liv.⁴¹¹

Dette blir altså igjen et forsvar for musikkens vesen, et forsvar både de fleste musikere og musikkelskere kanskje kjenner seg igjen i – musikken kan si oss noe om oss selv og virkeligheten som ikke ordene kan. I en slik tankegang blir musikken som Haram sier: «eit vegstykke av menneske og skapningar si vandring mot Gud».⁴¹² Eller som Simone Weill sier: «The soul's natural inclination to love beauty is the trap God most frequently uses in order to win it and open it for the breath from high».⁴¹³ Igjen ser vi et musikkensyn som går rett inn i den mystiske musikkdiskursen – musikken som uttrykk for *det andre*, det *uforståelige*, det vi ikke kan tale om med vårt muntlige språk.

Derfor ser Haram på musikken som enestående i det å uttrykke lengselen mot menneskets endelige forløsning. Da vi kjenner harmonien gjennom vår natur som rituelle vesener, og da denne harmonien spiller i hele universet, kjenner vi også disharmonien og ønsker den velkommen, sier Haram. Det finnes ingen harmoni uten disharmoni, og derfor er disharmonien helt nødvendig og en sentral del av kunstens forløsning i den kosmiske harmonien.⁴¹⁴ Dette gjør selvsagt at disharmoniene må være med i den liturgiske musikken. I disharmonien ser vi igjen et dionysisk virkemiddel, noe som ikke står stille, det er ikke noe endelig, disharmonien er ukontrollerbar og gjør at tilhørerne sitrer etter harmonien. Selv om Haram her snakker om harmoni og disharmoni som teoretiske begreper, så kan man i musikken tolke dette mer konkret enn det språket kan.

Haram nevner ikke spesifikke sjangere innenfor populærmusikken slik Ratzinger gjør, men han snakker likevel litt om populærmusikken som helhet. Her nevnes noen elementer som er interessante for tenkningen rundt den liturgiske orgelimprovisasjonspraksisen. Haram sier at også populærmusikken, som kunstmusikken, kan være sakral, såfremt den utforsker menneskets eksistens. Mye av dagens populær- og kunstmusikk er skrevet helt løsrevet fra religiøse tanker, men Haram mener at så lenge musikken uttrykker temaer av eksistensiell karakter, kan den likevel være sakral hvis den tas inn i liturgien – den kan være religiøs og liturgisk om ikke eksplisitt, så implisitt.⁴¹⁵ Hos Haram blir det opp til dem som har ansvaret for liturgiutformingen, prest og kirkemusiker, å bestemme om dette sakrale elementet ligger implisitt i den utvalgte musikken.

Dette åpner for et stort teologisk ansvar for kirkemusikerne, samtidig som det også legger et stort, men viktig kunstnerisk ansvar på musikerens skuldre. Hvis kirkemusikeren blir vist tillit til å ta slike musikalske valg, kan kunstneren kanskje føle at ens kunstneriske integritet blir tatt vare på? Det er et viktig poeng for mange

⁴¹¹ Ibid.

⁴¹² Ibid., 183.

⁴¹³ Simone Weill, *Waiting for God* (New York: Harper Perennial Modern Classics, 2009), 103.

⁴¹⁴ Haram, "Sursum Corda", 189.

⁴¹⁵ Ibid., 181. Jf. Olivier Latrys ønske om å bli vist tillit til at han kan velge selv den musikken han mener er passende til enhver tid, se 2.2.

musikere og kunstnere – de vil uttrykke seg kunstnerisk slik de føler det er riktig å uttrykke seg, som vi så at også Solveig Christensen var inne på.⁴¹⁶

Men for Kirken må det å gi teologisk ansvar til en musiker åpne for mulige farer. Liturgien er jo et kollektivt uttrykk, og som Haram sier er dens struktur selve Formen, altså noe urokkelig. Gjennom å åpne for at en kunstner selv velger hva slags kunstneriske uttrykk som skal benyttes i liturgien, åpner en også for subjektiviteten og mulighetene for et uttrykk som ikke passer med Kirkens ønske om en kontrollert tilbedelse.

I Harams tenkning rundt dette, er det eneste viktige at musikken – uavhengig av musikkteori, komposisjonsregler, fastlagte former, epoker og stiler – søker oppover.⁴¹⁷ Det handler for Haram om at man finner en autentisk inspirasjon i musikken, som en kjenner om er der eller ikke. Selv om Haram med dette åpner for alle typer musikk på tvers av sjangere og tidsepoker, presiserer han at den eksistensielle karakteren, lengselen etter den evige forløsningen, som oftest finnes der de formelle kvalitetene allerede er på plass, for eksempel i kunstmusikken og den gode kirkemusikken.⁴¹⁸

Da blir spørsmålet – kan denne autentiske inspirasjonen i musikken, denne menneskelige berøringen, være det samme som Tournemires ”inspirasjonens engel”? Virker det ikke som om de egentlig snakker om en lignende inspirasjon? Er det denne som ligger nærmest i en vellykket øyeblikksimprovisasjon?

Her åpnes det også for spørsmålet om all musikk er sakral musikk. Men betyr dette eventuelt at virkelig *all* musikk i sin natur er sakral? Eller finnes det noen stilarter som aldri kan bli det? Det er kanskje ikke Harams poeng å svare på så spesifikke musikkorienterte spørsmål. Ikke desto mindre er dette problemstillinger som dukker opp når man tar på seg kirkemusikerens maske. Da dukker også spørsmålet om det er opp til den enkelte kirkemusiker å velge musikk som er av en rituell karakter, og om den blir sakral nettopp gjennom kirkemusikerens valg.

Et annet poeng Haram trekker fram, er definisjonen av hva som er et godt offer. I tilbedelsen kommer menneskene med sine offer gjennom bønn, sang og tekst, og i Bibelen blir det ofte påpekt at disse ofrene ikke må være grandiose og ekstravagante. Poenget er snarere at man skal gi det beste man har, sier Haram.⁴¹⁹ Det er hva du legger i ofringen som er viktig, enten en er rik eller fattig – det at man skal gi med hele seg er poenget. Ut i fra den bibelske offertenkningen skal man altså gi det beste en har tilgjengelig. Musikken blir også en del av menneskenes offergaver til Gud i tilbedelsen, og man må derfor hele tiden nærme seg det ypperste man kan gi også her. Med tanke på Stamnestrøs ønske om en holdning som i det minste nærmer seg den britiske ”the culture of excellence”, ligger Haram også opp til denne. Men han mener ikke, og det gjør sannsynligvis ikke Stamnestrø heller, at dette betyr at frivilligheten og amatørerne ikke har en plass i det liturgiske uttrykket. Dette handler om ressurser – har man gode ressurser tilgjengelig, så bruk dem i liturgien.

Haram påpeker også at den grensesprengende og nyskapende musikken virkelig prøver å gripe om den fullkomne musikken, den angeliske sangen, den kosmiske harmonien i

⁴¹⁶ Se 3.1.1.

⁴¹⁷ Haram, ”Sursum Corda”, 182.

⁴¹⁸ Ibid.

⁴¹⁹ Ibid., 187.

skaperverket, og som stoler på at det numinøse virkelig er der et sted.⁴²⁰ På den måten forsvarer også Haram bruken av modernistiske trekk til bruk i den liturgiske musikken.

Eukaristien er messeliturgiens høydepunkt – det er der de troende blir forløst gjennom Kristus, sier Haram, og definerer dette øyeblikket slik:

Så får du Kristus lagt i di hand og i din munn, hans kalk mot dine lipper. Stunda er inne. Unionen. Alt ditt er blitt hans, alt hans blir ditt. Gud og menneske i omfanning. Hans sår mot dine sår. Hans liv i ditt liv. Alt skapt, alt levande blir eitt med kvarandre og med Gud, han som skal bli i *alt* i *alle*.⁴²¹

Dette er et viktig sitat for å nærme seg en ”forståelse” av det uforståelige som skjer i nattverden i den katolske tenkningen. Da nattverden er det sentrale i den katolske liturgien, blir dette også det viktigste øyeblikket for den liturgiske musikken. Her skal selve mysteriet tolkes i musikk, og all musikk tidligere i messen har ledet opp til dette øyeblikket. Samtidig er det normal praksis at det blir spilt instrumentalmusikk under kommunionen, ofte i form av orgelimprovisasjoner. Og da blir spørsmålet, som også Haram stiller: Kan musikken tolke dette? Hans svar er klart: «Ja, og berre musikken».⁴²² Dette ligger tett opptil Loves tanker om musikkens mulighet til å overskride ordene.⁴²³

Her ser vi igjen en tiltro hos Haram til musikkens grenseoverskridende muligheter, til å kommunisere utenfor språket. I følge Ståle Johannes Kristiansen drøfter allerede Dionysius Areopagiten (på 600-tallet) at mennesket alltid nærmer seg «det oversanselige og guddommelige gjennom det sanselige».⁴²⁴

Samtidig er Harams musikkbegrep videre enn kun klingende toner fra menneskestemmen eller fra et instrument – også stillheten har musikk i seg, sier han. For i pausene og stillheten ligger det spenning:

Som knoppen i ferd med å springe ut, som dropen i ferd med å falle. Ei spenning, ei forventning, ein innpust. Nettopp der ligg kanskje musikken og poesien sitt klimaks; når ein går heilt inn i det uutseielege gjennom den lange tilnærminga.⁴²⁵

Han ser altså pausen og stillheten som det å trekke pusten, så å si. Ratzinger trekker også fram stillhet som en viktig del av liturgien, spesielt under og etter kommunionen.⁴²⁶ Dette blir imidlertid et tolkningsspørsmål – for hva er stillhet? Musikken kan enten her ses på som et støyende element som skaper uro og kaos, eller som en hjelp til å tømme tankene i en slags ”åndelig stillhet”. Denne muligheten er også tilstede i Harams musikktenkning under messens høydepunkt. Jon Fosse formulerer dette poenget slik: «Ein kjem nærare Gud i togna enn i talen, i stilla enn i snakket».⁴²⁷

⁴²⁰ Ibid., 188-189.

⁴²¹ Ibid., 190.

⁴²² Ibid.

⁴²³ Jf 3.2.1.

⁴²⁴ Kristiansen, Avdekning og tilsløring, 81.

⁴²⁵ Haram, ”Sursum Corda”, 190.

⁴²⁶ Ratzinger, *Liturgiens ånd*, 148.

⁴²⁷ Skjeldal, Mysteriet i trua. Jon Fosse i samtale med Eskil Skjeldal, 111.

Men man blir samtidig stående overfor to praktiske muligheter i utformingen av musikken under eukaristien – enten ikke spille noenting, altså en *konkret stillhet*, eller spille en musikk som nærmer seg spenningen i det å trekke pusten, for deretter å lande i forløsningen, det man her har kalt en *åndelig stillhet*. Haram er muligens nærmest det siste alternativet, da han sier:

I den liturgiske kommunionen møtest musikken som eit grunnmønster i skaparverket og som ei eksistensiell rørsle i mennesket. Det vi ynskjer å uttrykkje, er ikkje noko mindre enn den guddomlege harmonien som sprengjer alle ord og alle bilete. I liturgien går songen i universet og lengten i menneskehjarte opp i kvarandre. Guds song som syng i oss. Det er musikkens gåte.⁴²⁸

5.2.3 Musikken som *noe annet*

Så, hva av dette som her er blitt presentert, er særlig relevant for refleksjonen omkring orgelimprovisasjon i den katolske liturgi? Kan noe av det Ratzinger sier om utvikling knyttes til mulighetene for å benytte seg av modernistiske musikalske trekk i improvisasjonene? Og kanskje spesielt: Hvis man følger Ratzingers oppfordringer, kan improvisasjonen da være fri i betydningen øyeblikksinspirert?

Tanken om at den liturgiske musikken må være logostilknyttet og i enhet med Formen står som vi har sett i en særstilling hos Ratzinger og Haram. Musikken må først og fremst være inspirert av de bibelske og liturgiske tekstene.⁴²⁹ Musikken som forteller oss om alle sidene ved livet, gjennom inspirasjonen fra de kristne tekstene, er derfor å foretrekke. Gjennom de store emosjonene disse tekstene tar opp, for eksempel i Salmenes bok, kan man også nærme seg den nøkterne rus, og unngår både sentimentalt føleri og ekstatisk irrasjonalitet, mener Ratzinger. En kontrollert rus som er meditativ av karakter. Gjennom denne rusen tar musikken del i den kosmiske harmoni, og følger den kosmiske orden og skjønnhet. Den kan derfor ikke være preget av for mye subjektivitet, og det man har sett Ratzinger kalle subjektiv kreativitet – den rene viljen gjør ikke musikken logosorientert, men i stedet selvsentrert.

Videre ser man at barokkens og klassisismens musikkstil er nærmest Guds herlighet, i følge Ratzinger. Samtidig er denne musikken god fordi den oppleves like sakral som gregorianikken og den palestrinske stil, mener han. Her blir som sagt spørsmålet om dette kun gjelder for vestligorienterte tradisjoner, eller om det gjelder for all verdens kulturer. Imidlertid er dette sannsynligvis ikke ment som et råd om å kun benytte disse fire stilepokenes musikalske trekk i den liturgiske musikken. Det forteller snarere om stilenes riktige tilnærming til ideen om den guddommelige musikk, den kosmiske harmoni eller englenes sang.

Dette viser også at modernistiske musikalske trekk ikke er å forakte hos Ratzinger, såfremt de benyttes slik at musikken føles like *egentlige* og *vesentlige* som i barokken, klassisismen, gregorianikken og Palestrina-stilen. Bruken av det ”moderne” kan også forsvares gjennom Ratzingers tanker om liturgisk utvikling – utvikling er helt vesentlig for at liturgien skal fortsette å være levende. Poenget må være at det nye ikke kommer i

⁴²⁸ Haram, ”Sursum Corda”, 190-191.

⁴²⁹ Ratzinger, *Liturgiens ånd*, 97.

store mengder – liturgien må selv få mulighet til å ta opp i seg det nye og gjøre det til sitt, før den blir presentert for enda mer nytt.

Når det så gjelder mulighetene for frihet til å la seg fange av øyeblikket og utforme improvisasjoner fra denne øyeblikksinspirasjonen, er faren større. Faren er selvsagt knyttet til utøverens makt i improvisasjonen, der man ikke skal gå langt før man blir subjektiv i uttrykket og tatt av øyeblikket slik at man nærmer seg det ukontrollerbare, ekstasen, det dionysiske. Derfra er veien kort til det virtuose, til utøverdyrkelse og eventuell applaus, mener Ratzinger, og som han sier er det det sikre tegn på at liturgiens ånd er tapt av syne.⁴³⁰

Imidlertid kan man også se på dette som øyeblikk av guddommelig inspirasjon – denne gaven der man ikke trenger å produsere, men hvor ting bare skjer. Denne inspirasjonen åpner Ratzinger for. Dette blir i bunn og grunn et tolkningsspørsmål om hvordan man vil lese Ratzinger, noe som ofte bestemmes ut fra hvilken side av bordet man sitter ved i den treleddete relasjonen⁴³¹ som organiststillingen byr på – den kunstneriske side, som åpner for litt av det dionysiske; den teologiske side, som søker det kontrollerte uttrykk; eller det tilgjengelige side, som ønsker musikk som er lett fordøyelig.

Et sentralt poeng hos Ratzinger er likevel det faktum at musikken alltid er et hjelpemiddel. Den er alltid noe sekundært, både til teksten og til den aktive deltagelsen i eukaristien – den er der kun for å tjene liturgien. Samtidig, hvis musikken er logostilknyttet er den også en del av den kosmiske orden og skjønnhet. På den måten kan musikken ved siden av å være et hjelpemiddel, også være noe annet, et bindeledd, noe som løfter de troende og gir dem et innblikk i Guds herlighet. Musikkens syn kan igjen ses på som et mystisk musikkensyn der musikken hverken er et middel, ei heller et mål i seg selv, men *noe annet*.⁴³² Som Elisabeth-Paule Labat sier: «It [the music] knows that it constitutes, by itself, a language that transcend all other».⁴³³

Det var her vi så at Haram muligens går lenger i dette mystiske musikkensynet, der han mener at den gode, sanne og vakre kunsten virkelig kan tolke selve troens mysterium, i motsetning til det verbale.

Når vi nå har sett det teologiske belegget for musikken i liturgien, både gjennom Kirkens liturgiske lovgivninger i kapittel 4 og gjennom den teologiske tenkningen i kapittel 5, må vi til slutt oppsummere de møteplassene med improvisasjonstenkningen vi fant i del I. Derfor vil det være på sin plass med et lite postludium, så å si, for å samle trådene.

⁴³⁰ Ibid., 140.

⁴³¹ Solveig Christensens begrep blir lånt her, fra hennes avhandling *Kirkemusikeren – kall og profesjon* (2013) der hun viser til mange slike treleddete relasjoner i en kirkemusikers hverdag.

⁴³² Jf. den til stadighet tilbakevendelsen til den mystiske musikkdiskurs, se 3.1.2.

⁴³³ Labat, *The Song that I Am*, 8.

Postludium – etikk, frihet og ansvar

Eg merkar med det same om kunst er sentrert rundt kunstnaren sjølv. Slik kunst byr meg imot.⁴³⁴

Så, med alt det vi har sett på til nå – er det mulig å gi noen ”svar” på oppgavens problemstilling: Hvordan kan en orgelimprovisasjon med modernistiske musikalske trekk både forholde seg til sin estetiske tradisjon og til den katolske liturgiske tenkningen, og hvordan kan organisten kombinere rollene som kunstner, teolog og formidler?

I denne konklusjonsdelen kan det være på sin plass å først forsøke å gi noen helt konkrete premisser for en eventuell øyeblikksimprovisasjon i liturgien, før vi deretter går over til å se på de vanskeligere ”svarene”, de som nettopp kanskje ikke er klare svar.

I del I så vi blant annet på orgelimprovisasjonens stil og historiske kontekst, og vi diskuterte improvisasjonens vesen. Kan man fra dette finne noe som gjør en øyeblikksimprovisasjon god eller mindre god? Er det noen konkrete kvalitetstegn man kan være enige om?

Et helt sentralt premiss for å gjennomføre det vi kan kalle en god øyeblikksimprovisasjon, må være at den improviserende har en viss oversikt utover det en spiller akkurat der og da. Man må ha overskudd til å kunne huske hva man har gjort og hvor man har lyst til å gå videre, samtidig som man har god bevissthet om det man gjør i øyeblikket. Denne ferdigheten i å være flere steder samtidig i bevisstheten er vanskelig, og en uerfaren improvisator vil som regel ha nok med det som skapes i øyeblikket.⁴³⁵ Derfor er trening og erfaring en viktig faktor i jakten på den gode øyeblikksimprovisasjonen. Dette betyr selvfølgelig ikke at en uerfaren improvisator ikke kan improvisere i liturgien, men for å nå et visst nivå på improvisasjonene bør man trene, også i praksissituasjoner – hvordan skal man ellers bli rutinert?

Ellers er det meste av litteratur om orgelimprovisasjon for rene lærebøker å regne. Helt fra orgelimprovisasjonens begynnelse har organister laget og samlet øvelser. Men stort sett er disse lærebøkene innenfor den strengt forberedte, stiliserte, idiomatiske improvisasjonen. Man har selvfølgelig øvelser for hvordan man kan improvisere i stiler fra det tjuende århundre, som for eksempel i messiaensk stil, men øvelser for øyeblikksimprovisasjon finnes det mindre av. Og det er heller ikke denne oppgavens mål å lære bort øvelser. Denne oppgavens hensikt er blant annet å diskutere om modernistiske øyeblikksimprovisasjoner kan rettferdiggjøres i kombinasjonen med den treleddete rollen organisten innehar, kunstner, teolog og formidler. I praksis kan det være at øyeblikksimprovisasjoner i større grad krever bevissthet og refleksjon fra

⁴³⁴ Skjeldal, *Mysteriet i trua*. Jon Fosse i samtale med Eskil Skjeldal, 53.

⁴³⁵ Kruse, *Den tenkende kunstner*, 48.

utøveren om sin kombinasjon av roller som oppgavens problemstilling tar opp, snarere enn øvelser om hvordan man bør improvisere. Det ville samtidig vært å gå i mot denne improvisasjonsformens natur, der man nettopp ikke skal reprodusere noe, og man ville fort falt i fellen slik at også disse øvelsene ble øvelser innenfor den idiomatiske improvisasjonen.

Imidlertid kan de fleste enes om at det alltid er viktig å øve, trene, erfare og reflektere rundt improvisasjonene sine, men kanskje øvingen på modernistiske øyeblikksimprovisasjoner må foregå på en annen måte enn den vanlige orgelimprovisasjonsundervisningen? I stedet for praktiske og konkrete øvelser, kan disse øvelsene i større grad foregå på et mentalt plan.⁴³⁶

Allikevel har vi sett – både gjennom Messiaens studier av den enstemmige og gregorianske sangen, Latrys utsagn om den gregorianske sangen som utgangspunkt for de fleste av hans improvisasjoner, de liturgiske lovgivningenes betoning av den gregorianske sangen som Kirkens egen sang, og til slutt både Ratzingers syn på gregorianikken som en i sannhet logosorientert liturgisk musikk⁴³⁷ – at det er den gregorianske sangen og dens melodier både musikerne og teologene ser på som Kirkens sang, og som i størst grad innehar kriteriene for god og egnet liturgisk musikk. I tillegg er gregorianikken, sammen med den klassiske musikken som følger i Palestrinas ånd, de eneste helt konkrete eksemplene på god og egnet liturgisk musikk i Kirkens liturgiske lovgivninger. Lovgivningene presiserer at all kirkemusikk må ta utgangspunkt i disse stilenes karakteristikk. Spørsmålet blir da om man som improviserende kirkemusiker kan ta utgangspunkt i gregorianikken og dens melodiske stil, for deretter å improvisere helt fritt rundt den, så lenge man føler det er i samsvar med disse melodienes liturgiske karakter?

Samtidig pålegger de liturgiske lovgivningene kirkemusikeren å unngå det verdslige og teatrale i den liturgiske musikken, og snarere søke det sakrale. Her er som vi har sett, gregorianikken det nærmeste vi kommer en sakral musikkform. Derfor, kan en øyeblikksimproviserende organist ”komme unna” med å improvisere med modernistiske trekk, såfremt den har en gregoriansk melodi som inspirasjon? Selvfølgelig handler det jo egentlig ikke om å ”komme seg unna” noenting – ønsket er å finne noen premisser som legitimerer bruken av modernistisk orgelimprovisasjon. Men samtidig har man muligens sitt på det rene om dette er inngangen.

Det finnes signaler i Kirkens liturgiske lovgivninger om at orgelimprovisasjonen, og annen instrumentalmusikk, har en sentral plass i den liturgiske praksisen. Det blir sett på som en selvfølge både i kirkemusikerens og teologers tenkning rundt liturgiuttrykket. Samtidig er betoningen av den gregorianske sangen så stor at det vil være naturlig å ta utgangspunkt i denne. Det er i allefall helt sikkert at orgelimprovisasjonen og instrumentalmusikken hører hjemme i liturgien.

Samtidig hører også videreutvikling og fornyelse med i den liturgiske lovgivningen, såfremt dette er forandringer av det menneskeskapte i liturgien, og ikke av de formene som er innført av Gud selv.⁴³⁸ Derfor er muligheten for både orgelimprovisasjon og

⁴³⁶ Se nedenfor under avsnittene om en liturgisk sjel og bevissthet, som lovgivningene og Stammestrø snakker om, se 4.1.2 og 5.1.

⁴³⁷ Henholdsvis 1.2.3 (Messiaen), 2.1.3 (Latry), 4.2.1 og 4.2.2 (de liturgiske lovgivningene) og 5.2.2 (Ratzinger).

⁴³⁸ Jf. 5.2.2.

musikalsk fornyelse tilstede. Spørsmålet blir hvordan man ønsker å benytte seg av denne muligheten.

Imidlertid er det merkelig at én bestemt musikalsk stil blir trukket fram som stilen som i størst grad innehar kvalitetskriteriene hellig, skjønn og universell.⁴³⁹ Ikke minst dette siste, universell, blir, som tidligere nevnt ved flere anledninger, problematisk. For er ikke dette en selvmotsigelse? Den gode liturgiske musikken skal oppfattes som sakral, sann og god i alle verdens hjørner, men samtidig trekkes en sangtradisjon som oppsto i jødernes synagogetjeneste og deretter ble videreutviklet i sør-Europa, fram som et eksempel på *universell* musikk. Er det virkelig så enkelt? Eller er dette bare et eksempel på en type navlebeskuing hva gjelder egen kulturs opphøyethet som preget Kirken for flere hundre år siden, og som Kirken ikke har tatt et oppgjør med? Dette gjør i så fall at Kirken har beordret en sangstil på sine menigheter i alle verdensdeler, selv om de troende i andre verdensdeler enn Europa i utgangspunktet ikke nødvendigvis oppfattet gregorianikken som sakral, sann og god.

Nettopp fordi vi ikke kan vite hva som oppleves som hellig musikk for den enkelte menighet i en bestemt kultur, må det kanskje bli opp til kirkemusikeren å få velge hva denne føler er den riktige musikken til de forskjellige anledninger? Her kan en benytte Loves improvisasjonstenkning.⁴⁴⁰ Love ser på improvisasjon som den eneste universelle "stilen" i musikk. Ved siden av musikken i seg selv,⁴⁴¹ er det kun improvisasjon som er universell. Sammen med synet på improvisert musikk som det som i størst grad ligner på musikkens egen karakter, gjennom dens flyktighet, ser Love improvisasjonen som den musikkformen som er nærmest å gripe om øyeblikket og tiden. I dette forsøket på å fange øyeblikket og tiden, forklarer den oss noe om vår forgjengelighet, for når musikken stopper, er øyeblikket borte, og vi har igjen mistet tidskontrollen.⁴⁴²

På den annen side kan man også benytte Latrys og Harams syn på sakral musikk, som et argument for at dette må være opp til kirkemusikerens kunstneriske og liturgiske forståelse. Spørsmålet her er om all kunst og musikk i utgangspunktet er sakral eller ikke. Vi så at både Latry og Haram mener at all god kunst i bunn og grunn er sakral.⁴⁴³ Latry mener at den improvisasjonsstilen han velger å benytte blir sakral nettopp gjennom hans valg av den, mens Haram ser på all god kunst som sakral fordi den søker selve Formen, en slags *urform*. Den gode kunsten søker derfor også liturgiens riter, struktur og dramaturgi, for i liturgiens form ligger mye av Formen, kun gjennom det rituelle.

Det blir altså kanskje opp til kirkemusikeren selv å bestemme hva som er egnet og uegnet liturgisk musikk til enhver tid. Selv om dette kan bli oppfattet som elitistisk, som vi var inne på med både Latry og Stamnestrø,⁴⁴⁴ så får en kanskje bare tåle det. All den tid det liturgiske ønske er å komme med det beste vi mennesker har i møtet med Gud, må de gode kirkemusikere/kunstnere gis tillit til når det gjelder utformingen av den liturgiske musikken. De er tross alt spesialister. Og musikken må søke oppover mot det

⁴³⁹ Jf. pave Pius Xs begreper for god kirkemusikk, se 4.2.2.

⁴⁴⁰ Se 3.1 og 3.2.

⁴⁴¹ Her er 'musikken i seg selv' tenkt som at musikk som generelt fenomen er universelt, mens den konkrete musikken i verdens forskjellige kulturer selvfølgelig varierer med tid og sted.

⁴⁴² Dette så vi på i del I, se 3.2.1.

⁴⁴³ Se 2.1.3 (Latry) og 5.2.2 (Haram).

⁴⁴⁴ Se 2.2 (Latry) og 5.1 (Stamnestrø).

høyeste, som Haram også sier.⁴⁴⁵ Det at menigheten blir sittende å lytte, i stedet for å delta gjennom sang, behøver ikke å bety at de ikke er aktivt deltagende. Det å lytte kan være, og kanskje er, en aktiv handling.⁴⁴⁶

Allikevel betyr ikke dette at en organist kan ture fram og kun spille det en mener er musikk av høyeste kvalitet. Det å ha en liturgisk sjel, en liturgisk bevissthet blir her helt sentralt, og det blir også trukket fram av både lovgivningen og Stamnestrø. Det å improvisere handler i denne sammenhengen også om å lytte, slik Jon Fosse beskriver det å dikte: «Å dikta er å lytta seg fram, ikkje finna på, det dreiar seg, så å seia, om å få fram noko som alt finst [...]».⁴⁴⁷ Det handler om at utøveren har en forståelse av liturgien, og reflekterer rundt musikkens plass i den. Gjennom tillit kommer også et ansvar, og dette ansvaret må kirkemusikeren være seg bevisst.

Her er det den mystiske musikkdiskurs blir viktig. I liturgien møtes orgel-improvisasjonen som kunstuttrykk og som et dramaturgisk virkemiddel for den teologiske teksten. Hvis en tar med seg dette synet på musikken inn i den øyeblikksinspirerte liturgiske øyeblikksimprovisasjonen, vil en både huske at musikken er en egen autonom størrelse og et middel for det teologiske budskapet, samtidig som den også er *noe annet*. Med et slikt syn lar improvisasjonen seg forsvare, selv en improvisasjon med modernistiske trekk, fordi en slik type musikk, der man søker ”inspirasjonens engel”,⁴⁴⁸ er en musikk som søker å peke mot det guddommelige. Og kanskje, i de beste øyeblikk, kan den gi oss et lite innblikk i noe ordene ikke kan si noe om, det uforklarlige, selv om dette øyeblikket, dette utvidede nå’et, blir borte gjennom musikken og improvisasjonens forgjengelige øyeblikkeligs karakter – for øvrig helt i tråd med all mystisk erfaring.

Det er altså et spørsmål om tillit fra Kirkens side overfor musikeren/kunstneren. Kirken må gi kunstneren frihet til å velge den fargen fra den fullstendige fargepaletten kunstneren mener er best egnet ved enhver anledning, samtidig som kunstneren er seg bevisst ansvaret denne tilliten og friheten medfører. Dette er Olivier Latrys argument for den praksisen han virker under i Notre-Dame, og det er Ole Martin Stamnestrøs argument for hvordan en kan gi kirkemusikeren frie tøyler.⁴⁴⁹

Den franske og katolske filosofen Jacques Maritain (1882-1973) har skrevet en bok som befinner seg midt i denne refleksjonen. I *Kunstnerens ansvar* diskuterer Maritain forholdet mellom estetikk og etikk, kunst og moral. Spørsmål rundt dette forholdet kaller han for kunstens etikk.⁴⁵⁰ Her finner vi argumenter som både gir kunstneren tillit og et ansvar, samtidig som *musikken som mål i seg selv*- og *musikken som middel*-diskursene for Maritain blir absurde forenklinger.⁴⁵¹

For Maritain er kunsten og moralen to autonome verdener som hverken er direkte underordnet eller overordnet hverandre.⁴⁵² Maritain ser det imidlertid slik at kunsten

⁴⁴⁵ Punkt 5.2.2.

⁴⁴⁶ Jf. Johansson og Stamnestrøs musicking-perspektiv, se 3.1.3 og 5.1.

⁴⁴⁷ Skjeldal, *Mysteriet i trua*. Jon Fosse i samtale med Eskil Skjeldal, 150.

⁴⁴⁸ Jf. Tournemire-eksempelet fra del I, punkt 3.2.2.

⁴⁴⁹ Se 2.2 (Latry) og 5.1 (Stamnestrø).

⁴⁵⁰ Jacques Maritain, *Kunstnerens ansvar* (Oslo: J. W. Cappelens Forlag, 1961), 5.

⁴⁵¹ Maritain, *Kunstnerens ansvar*, 28-44 og 45-65.

⁴⁵² Se også Øivind Varkøy, ”Nyttig for det som er hinsides nytten. Om kunsterfaringen som kritikk”, i *SEGL. Katolsk årsskrift for religion og samfunn* (Oslo: St. Olav forlag, 2012), 193-202.

indirekte er underordnet moralen. Denne underordningen mener han overses av både det såkalte anarkistiske kunstsynet, som påstår at kunsten skal være fri fra alt, og det instrumentelle kunstsynet, som ser på kunsten som et virkemiddel for et annet formål.⁴⁵³ Maritains poeng er at man ved begge tilfeller glemmer at også kunsten er innenfor det menneskelige subjekt, og den derfor hverken kan være helt fri eller kun et redskap for et formål.⁴⁵⁴

Maritains kunstsyn nærmer seg det mystiske vi har presentert tidligere. Han mener kunsten alltid streber etter det gode.⁴⁵⁵ Dette er imidlertid ikke et menneskelig gode, men noe som allerede ligger i verket, en slags Form eller urform, for å bruke Harams begrep. Det er altså her kunstneren (mennesket) og kunsten (verket) skiller lag, «[k]unstneren er et menneske som bruker kunsten».⁴⁵⁶

Dette er det helt sentrale i Maritains tenkning for vår oppgave – menneske kan ikke rømme fra det faktum at det først er menneske, og dernest kunstner. Selv om kunsten er autonom da kunsten selv forsøker å nærme seg verkets gode, så trumfer moralen kunsten i kunstnerens liv, sier Maritain.⁴⁵⁷ Dette hører kanskje ikke særlig forlokkende ut for kunstens del, og Maritain er derfor påpasselig med å påpeke at en kunstner ikke med dette kan gi slipp på sitt ansvar overfor kunstverket, og at kunstneren som kunstner har mål som gjelder verkets gode.⁴⁵⁸ For:

På sitt eget område er kunsten allmechtig [...]; ved sitt objekt er den ikke underordnet hverken klokskap eller visdom eller noen annen dyd. Men ved subjektet gjennom hvilket den eksisterer, ved mennesket og i mennesket, er den underordnet – ytre underordnet – det menneskelige subjekts gode. [...] Mens kunsten er suveren når det gjelder verket, er klokskap – det vil si moralsk visdom, den riktige praktiske avgjørelses dyd – suveren når det gjelder mennesket.⁴⁵⁹

Med dette synet på spørsmålet om tillit og ansvar, kombinerer man både det å være tro mot kunsten, samtidig som man er moralsk forpliktet overfor det teologiske ansvar og ansvaret overfor menighetens forståelse av egnet liturgisk musikk.

I dette møtet mellom frihet gjennom tillit, moralsk ansvar overfor denne tilliten, og sett i forhold til den mystiske musikkdiskursen, kan man ane en mulighet for å kombinere de tre rollene kirkemusikeren må beherske. I oppgavens problemstilling kalles disse for kunstner, teolog og formidler. For nettopp i kombinasjonen av tillit, ansvar og mystikk, kan kirkemusikeren velge å øyeblikksimprovisere med modernistiske virkemidler, samtidig som man er innenfor de liturgiske lovgivningene, gjennom å ta utgangspunkt i for eksempel gregorianikken eller den umiddelbare inspirasjon fra en eventuell situasjon i liturgien. Gjennom ansvaret kirkemusikeren må ta inn over seg, må dessuten de troendes forforståelse av egnet liturgisk musikk tas inn, og være med på å forme improvisasjonen. Dermed er kirkemusikeren både kunstnerisk ”fri”, en teologisk

⁴⁵³ Jf. Johanssons musikken som middel eller musikken som mål i seg selv og Christensens kirkens musiker eller musiker i kirken, se 3.1.1.

⁴⁵⁴ Maritain, *Kunstnerens ansvar*, 7-8.

⁴⁵⁵ Ibid., 9.

⁴⁵⁶ Ibid.

⁴⁵⁷ Ibid., 22-23.

⁴⁵⁸ Ibid., 22.

⁴⁵⁹ Ibid., 23.

fortolker og en god formidler overfor de troende, slik at liturgien blir et fellesuttrykk for alle disse tre, både kunstneren, teologene og de troende.

Ikke desto mindre kan dette raskt ende i en debatt om hva kunstnerisk kvalitet er, og hva forskjellen på smak og kvalitet er. Den enkelte kirkemusikeren har alltid en smak, som man ofte forveksler med objektive kvalitetskriterier. Mens Kirken på sin side mener det faktisk ligger noen kvalitetskriterier i all musikk, og at Kirken skal dømme over hva denne kvaliteten er. Dette mener også Ratzinger og Haram – det er mulig å dømme hva som er god eller dårlig musikk. Allikevel er distinksjonen mellom hva som er objektivt og hva som er subjektivt vanskelig å tyde. For det er vel alltid et subjekt som skal tolke disse eventuelle objektive kvalitetskriteriene? Og i tillegg er både kriteriene fra Kirkens lovgivninger, og fra Ratzinger og Haram av en såkalt åndelig karakter, og da er tolkningsmulighetene desto friere. Dessuten har menigheten en forforståelse og fordommer overfor hva som er god og egnet liturgisk musikk – de har også en smak, som også kan forveksles med objektive kvalitetskriterier.

Det er mitt håp og ønske med denne oppgaven å gi et bidrag til en stadig pågående og nødvendig diskusjon om hva estetisk kvalitet er, om det finnes objektive kvalitetskriterier, og eventuelt hvem og hva som skal bestemme disse kriteriene *i en kirkelig og liturgisk sammenheng*. En slik diskusjon er ikke uten farer og store utfordringer for dem som velger å ta del i den, da negative karakteristikk av meningsmotstandere henger løst, både i og utenfor kirkerommet. Denne diskusjonen åpner imidlertid så mange rom for videre utforskning av sentrale premisser, tenkemåter og begreper som regulerer musikkutøvelsen generelt og improvisasjon spesielt i dagens liturgiske praksis, at jeg for min del tar sjansen på å delta både gjennom dette arbeidet, i min egen praksis som katolsk organist, og i eventuell senere forskning.

Litteratur- og kildeliste

- Aftenposten. "Kirkemusiker på helsa løs". Lesedato 13. februar 2015.
<http://tux1.aftenposten.no/nyheter/iriks/oslo/d126137.htm>.
- All Music. "Louis Vierne". Lesedato 10. april 2015.
<http://www.allmusic.com/artist/louis-vierne-mn0001516494/biography>.
- All Music. "Marcel Dupré". Lesedato 13. april 2015.
<http://www.allmusic.com/artist/marcel-dupre-mn0001596697/biography>.
- Archbold, Lawrence. "Widor's *Symphonie romane*". I *French Organ Music from the Revolution to Franck and Widor*, redigert av Lawrence Archbold og William J. Peterson. New York: University of Rochester Press, 1997.
- Bailey, Derek. *Improvisation: Its Nature and Practice in Music*. London: The British Library National Sound Archive, 1992.
- Benestad, Finn. *Musikk og tanke*. Oslo: Aschehoug, 1976.
- Bibelen*. Oslo: Bibelselskapet, 2011.
- Bjerstedt, Sven. *Storytelling in Jazz Improvisation. Implications of a Rich Intermedial Metaphor*. Ph.d.-avhandling, Malmö Academy of Music, 2014.
- Borum, Poul og Erik Christensen. *Messiaen – en håndbog*. Danmark: Edition Egtved, 1977.
- Bouvard, Jean. "Louis Vierne's Improvisation Course. His Method of Harmonizing and Treating the Free Theme". I *Louis Vierne. Organist of Notre-Dame Cathedral*, redigert av Rollin Smith. Hillsdale, N.Y.: Pendragon Press, 1999.
- Boysen, Bjørn. *Orgelhistorie. En oversikt over utviklingstrekk i den europeiske orgelhistorie og de viktigste historiske orgeltyper*. Kompendium i faget Orgelkunnskap, Norges musikkhøgskole, Oslo, 2005.
- Buelow, George J. "Rhetoric and music". I *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*, bind 15, redigert av Stanley Sadie. London: MacMillan Publishers Limited, 1980.
- Cathédral Notre-Dame de Paris. "Louis Vierne". Lesedato 10. april 2015.
<http://www.notredamedeparis.fr/spip.php?article399>.
- Cathédral Notre-Dame de Paris. "Olivier Latry". Lesedato 13. april 2015.
<http://www.notredamedeparis.fr/Olivier-LATRY,405>.
- Catholic Resources. "Biblical Texts related to Catholic Liturgy". Lesedato 9. november 2015. <http://catholic-resources.org/Bible/Biblical-Mass-Texts.htm>.
- Christensen, Solveig. *Kirkemusiker – kall og profesjon. Om nyutdannede kirkemusikers profesjonelle livsbetingelser*. Ph.d.-avhandling, Norges musikkhøgskole, 2013.
- Davies, Laurence. *Franck*. London: J. M. Dent & Sons Ltd, 1973.

- Den katolske kirke. "Benedikt XVI – pave nr 265". Lesedato 10. november 2015.
<http://www.katolsk.no/biografier/historisk/utenriks/ratzinger>.
- Den katolske kirke. "Den eukaristiske bønn". Lesedato 16. januar 2015,
http://www.katolsk.no/praksis/messen/artikler/euk_bonn.
- Den katolske kirke. "Den hellige Cecilia av Roma (~200-230?)". Lesedato 21. januar 2014. <http://www.katolsk.no/biografier/historisk/cecilia>.
- Den katolske kirke. "Den hellige pave Gregor I den Store (~540-604)". Lesedato 21. oktober 2013. <http://www.katolsk.no/biografier/historisk/gregor1>.
- Den katolske kirke. "Den hellige pave Pius X (1835-1914)". Lesedato 4. mai 2015.
<http://www.katolsk.no/biografier/historisk/pius10>.
- Den katolske kirke. "Den Hellige Stol". Lesedato 21. oktober 2013.
<http://www.katolsk.no/organisasjon/verden/stol>.
- Den katolske kirke. "Hva er Kongregasjonen for helligkåringer?". Lesedato 21. oktober 2013. http://www.katolsk.no/tro/tema/helgener/artikler/hellig_k.
- Den katolske kirke. "Liturgi". Lesedato 8. januar 2014 og 17. februar 2015.
<http://www.katolsk.no/praksis/kirkearet/liturgi>.
- Den katolske kirke. "Messe på norsk". Lesedato 23. mars 2015.
<http://www.katolsk.no/praksis/messen/nor-alm>.
- Den katolske kirke. "Messens enkelte deler". Lesedato 23. mars 2015.
<http://www.katolsk.no/praksis/messen/deler>.
- Den katolske kirke. "Ole Martin Stamnestrø". Lesedato 6. mai 2014.
<http://www.katolsk.no/biografier/innenriks/ostamnestro>.
- Den katolske kirke. "Sacrosanctum concilium". Lesedato 6. mai 2015.
<http://www.katolsk.no/dokumenter/dokumenter-fra-vatikanet/paul6/sc>,
http://www.katolsk.no/dokumenter/dokumenter-fra-vatikanet/paul6/sc/sc_02#h2,
http://www.katolsk.no/dokumenter/dokumenter-fra-vatikanet/paul6/sc/sc_07,
http://www.katolsk.no/dokumenter/dokumenter-fra-vatikanet/paul6/sc/sc_08.
- Dillan, Lisa. "Improvisasjon". I *Musikkpedagogiske utfordringer. Artikler om musikkpedagogisk teori og praksis*, redigert av Geir Johansen, Signe Karlsnes og Øivind Varkøy. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag, 2004.
- Douglass, Fenner. *Cavaillé-Coll and the French Romantic Tradition*. New Haven & London: Yale University Press, 1999.
- Dupré, Marcel. *Cours complet d'improvisation à l'orgue*. Paris: A. Leduc, 1937.
- Dupré, Marcel. *Recollections*. Oversatt og redigert av Ralph Kneeream. Melville, N. Y.: Belwin-Mills Publishing Corporation, 1975.
- Eschbach, Jesse E. "A New Source of Franck's Registrational Practices and Its Implications for the Published Registrations of His Organ Works". I *French Organ Music from the Revolution to Franck and Widor*, redigert av Lawrence Archbald og William J. Peterson. New York: University of Rochester Press, 1997.
- Fafner, Jørgen. *Retorik. Klassisk og moderne. Indføring i nogle grundbegreper*. København: Akademisk Forlag, 1977.

- Filosofi leksikon*. Oslo: Zafari forlag, 1996.
- Fosse, Jon. "Når ein engel går gjennom scenen". I *Essay*. Oslo: Samlaget, 2011.
- Gulbrandsen, Erling E. "Bruckners mørke mysterium". I *Musikk og mysterium. Fjorten essay om grensesprengende musikalsk erfaring*, redigert av Erling E. Gulbrandsen og Øivind Varkøy. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag, 2004.
- Gulbrandsen, Erling E. "8: Kunstmusikk etter 1945". I *Vestens musikkhistorie. Fra 1600 til vår tid*, redigert av Erlend Hovland. Oslo: Cappelen Damm Akademisk, 2012.
- Haram o.p., Arnfinn Andreas. "Sursum Corda. Om musikkens liturgiske karakter". I *Musikk og mysterium. Fjorten essay om grensesprengende musikalsk erfaring*, redigert av Erling E. Gulbrandsen og Øivind Varkøy. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag, 2004.
- Hayburn, Robert F. *Papal Legislation on Sacred Music. 95 A.D. to 1977 A.D.* New York: Roman Catholic Books, 2005.
- Herresthal, Harald. *Musikkens verden. Den klassiske musikkens historie*. Oslo: H. Aschehoug & Co., 2007.
- Hovland, Erlend. "Programmusikken, eller kampen om musikkens framtid". I *Vestens musikkhistorie. Fra 1600 til vår tid*, redigert av Erlend Hovland. Oslo: Cappelen Damm Akademisk, 2012.
- Jaquet-Langlais, Marie-Louise. "The Organ Works of Franck: A Survey of Editorial and Performance Problems". I *French Organ Music from the Revolution to Franck and Widor*, redigert av Lawrence Archbald og William J. Peterson. New York: University of Rochester Press, 1997.
- Johannesen, Georg. *Retorikkens tre ansikter*. Oslo: Cappelen, 1992.
- Johansen, Guro Gravem. *Å øve på improvisasjon: ein kvalitativ studie av øvepraksiser hos jazzstudentar, med fokus på utvikling av improvisasjonskompetanse*. Ph.d.-avhandling, Norges musikkhøgskole, 2013.
- Johansson, Karin. *Organ Improvisation – Activity, Action and Rhetorical Practice*. Ph.d.-avhandling, Malmö Academy of Music, 2008.
- Johnson, Robert Sherlaw. *Messiaen*. London & Melbourne: J. M. Dent & Sons Ltd, 1984.
- Karen McFarlane Artists, Inc. "Olivier Latry". Lesedato 13. april 2015.
<http://www.concertorganists.com/wp-content/uploads/2015/04/Latry-bio.pdf>.
- Kristiansen, Ståle Johannes. *Avdekning og tilsløring. Dionysius Areopagitens symboltenkning og Jean-Luc Marions ettermoderne kunstfilosofi*. Ph.d.-avhandling, Universitetet i Bergen, 2014.
- Kruse, Bjørn. *Den tenkende kunstner. Komposisjon og dramaturgi som prosess og metode*. Oslo: Unipub, 2011.
- Labat, Elisabeth-Paule OSB. *The Song that I Am. On the Mystery of Music*. Collegeville: Liturgical Press, Cistencian Publication, 2014.
- Latry, Olivier. Intervju av Peder Varkøy. Personlig intervju. Paris, 2. februar 2014.
- Love, Andrew Cyprian. *Musical Improvisation, Heidegger and the Liturgy: A Journey to the Heart of Hope*. New York: The Edwin Mellen Press, Ltd, 2003.

- Maritain, Jacques. *Kunstnerens ansvar*. Oslo: J. W. Cappelens Forlag, 1961.
- Mary Immaculate College, University of Limerick. "Cyprian Love". Lesedato 20. april 2015. <http://www.mic.ul.ie/academicdepts/theology/Pages/cyprianlove.aspx>.
- Milsom, John. "Organ Music I". I *The Messiaen Companion*, redigert av Peter Hill. Portlands, Oregon: Amadeus Press, 1995.
- Murray, Michael. *French Masters of the Organ*. New Haven & London: Yale University Press, 1998.
- Myhr, Kim. *Mot en egalitær musikkform – frigjøringsprosesser i improvisasjonsmusikken*. Masteravhandling, Norges musikkhøgskole, 2014.
- Near, John R. *The Life and Works of Charles-Marie Widor*. Michigan: University Microfilms International, 1985.
- Nichols, Roger. *Messiaen*. London: Oxford University Press, 1975.
- Norges musikkhøgskole. "Den franske orgelsymfoni – 1". Lesedato 13. april 2015. http://nmh.no/arrangementer/den_franske_orgelsymfoni-1.
- Norges musikkhøgskole. "Marcus André Berg – orgel". Lesedato 13. april 2015. http://nmh.no/arrangementer/marcus_andre_berg-orgel.
- Norge musikkhøgskole. "ORGIMP10 Orgelimprovisasjon I". Lesedato 17. februar 2015. http://nmh.no/student/studiene/studiehandboker/startkull_2013/emner/bachelornivaemner/orgimp10-orgelimprovisasjon-i.
- Norges musikkhøgskole. "ORGIMP20 Orgelimprovisasjon II". Lesedato 17. februar 2015. http://nmh.no/student/studiene/studiehandboker/startkull_2013/emner/bachelornivaemner/orgimp20-orgelimprovisasjon-ii.
- Norges musikkhøgskole. "ORGIMP23 Orgelimprovisasjon valgemne". Lesedato 17. februar 2015. http://nmh.no/student/studiene/studiehandboker/startkull_2014/emner/valgemner/utovende-emner/orgimp23-orgelimprovisasjon-valgemne.
- Otto, Rudolf. *Das Heilige*. Breslau, 1917.
- Oxford Music Online. "Dupré, Marcel". Lesedato 13. april 2015. http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/08363?q=marcel+dupre&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit.
- Peters, Gary. *The Philosophy of Improvisation*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 2009.
- Pople, Anthony. "Messiaen's Musical Language: an Introduction". I *The Messiaen Companion*, redigert av Peter Hill. Portlands, Oregon: Amadeus Press, 1995.
- Ratzinger, Joseph kardinal. *Liturgiens ånd. En innføring*. Oslo: St. Olav Forlag, 2001.
- Rimbereid, Øyvind. *Orgelsjøen. Dikt*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 2013.
- Roche, Jerome. *Palestrina*. London: Oxford University Press, 1971.
- Schüren, Imke. *Å bygge en basis – ufordringer i orgelimprovisasjonsundervisningen*. Masteravhandling, Norges musikkhøgskole, 2010.

- Skjeldal, Eskil. *Mysteriet i trua. Jon Fosse i samtale med Eskil Skjeldal*. Oslo: Samlaget, 2015.
- Small, Christopher. *Musicking. The Meanings of Performing and Listening*. Middletown: Wesleyan University Press, 1998.
- Smith, Rollin. *Louis Vierne. Organist of Notre-Dame Cathedral*. Hillsdale, N.Y.: Pendragon Press, 1999.
- Stammestrø, Ole Martin. *The Liturgical Reforms of the Second Vatican Council Considered in the Light of the Preceding Liturgical Movement*. Ph.d.-avhandling, Oxford: University of Oxford, Merton College, 2008.
- Stammestrø, Ole Martin. Intervju av Peder Varkøy. Personlig intervju. Oslo, 30. april 2014.
- Stammestrø, Ole Martin. ”’Verdig og rett’ – Det annet Vatikankonsil om liturgien”. I *SEGL. Katolsk årsskrift for religion og samfunn*. Oslo: St. Olav forlag, 2013.
- Store norske leksikon. “chant”. Lesedato 21. oktober 2013. <https://snl.no/chant>.
- Store norske leksikon. “logos”. Lesedato 7. januar 2015. <https://snl.no/logos>.
- Store norske leksikon. “logos – i kristen tradisjon”. Lesedato 7. januar 2015. https://snl.no/logos/i_kristen_tradisjon.
- Store norske leksikon. ”jødedom”. Lesedato 7. januar 2014. <http://snl.no/jødedom>.
- Strazynski, Sara. *Liturgisk vokalmusikk i Den katolske kirke i Norge 1843-2011*. Masteravhandling, Norges musikkhøgskole, 2011.
- Sundberg, Ove Kristian. *Bach. Hans liv – hans verk – hans verden*. Oslo: Kolofon Forlag, 2014.
- Sundberg, Ove Kristian. *Musikktenkningens historie. Antikken*. Oslo: Solum Forlag, 2000.
- Sundberg, Ove Kristian. *Musikk og liturgi*. Stavanger: Cantando Musikkforlag AS, 2002.
- Sundberg, Ove Kristian. *Pythagoras og de tonende tall*. Oslo: Tanum – Norli, 1980.
- Taruskin, Richard. ”A Maximalist Against the Tide”. I *Oxford History of Western Music*. Lesedato 23. november 2015. <http://www.oxfordwesternmusic.com/view/Volume4/actrade-9780195384840-div1-004009.xml?rsk=SOOul4&result=2>.
- Thomson, Andrew. *The Life and Times of Charles-Marie Widor (1844-1937)*. Oxford: Oxford University Press, 1989.
- Tjørhom, Ola. *Fornyelsen som forsvant. Et kritisk blikk på Den katolske kirkes utvikling fra 1850 til i dag*. Oslo: Cappelen Damm Akademisk, 2014.
- Varkøy, Øivind. ”En stille susen. Tre musikalske erfaringer i en kristen kontekst”. I *Musikk og mysterium. Fjorten essay om grensesprengende musikalsk erfaring*, redigert av Erling E. Gulbrandsen og Øivind Varkøy. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag, 2004.
- Varkøy, Øivind. ”Mellom relevans og frihet. Om kunsttenkning og profesjonstenkning”. I *Kunstner eller lærer*, redigert av Elin Angelo og Signe Kalsnes. Oslo: Cappelen Damm Akademisk, 2014.

- Varkøy, Øivind. "Nyttig for det som er hinsides nytten. Om kunsterfaringen som kritikk". I *SEGL. Katolsk årsskrift for religion og samfunn*. Oslo: St. Olav forlag, 2012.
- Wang, Olav Morten. *En systematisering av Louis Viernes harmoniske stil til anvendelse i orgelimprovisasjon*. Masteravhandling, Norges musikkhøgskole, 2008.
- Weill, Simone. *Waiting for God*. New York: Harper Perennial Modern Classics, 2009.
- Whittall, Arnold. "Autonomy/Heteronomy: The Context of Musicology". I *Rethinking Music*, redigert av Nicholas Cook og Mark Everist. Oxford: Oxford University Press, 2001.

