

# Kirkelig jazz - jazzet kirkemusikk

Et innblikk i salmejazz i Norge og Den norske kirkes syn på dette.

**Glenn Vorhaug**

**Veileder**

Michael Rauhut

*Masteroppgaven er gjennomført som ledd i utdanningen ved Universitetet i Agder og er godkjent som del av denne utdanningen. Denne godkjenningen innebærer ikke at universitetet inntår for de metoder som er anvendt og de konklusjoner som er trukket.*

## **Forord**

Fullendelsen av denne masteroppgaven markerer slutten på fem spennende og lærerike år ved Universitetet i Agder, institutt for rytmisk musikk. Jeg er takknemlig for muligheten jeg har hatt til å studere dette fenomenet som omtales som salmejazz, og ønsker å rette en stor takk til Michael Rauhut for god veiledning underveis i denne prosessen. Jeg ønsker også å takke Bendik Hofseth og Jan Gunnar Hoff for inspirerende og motiverende saksofontimer. Ellers vil jeg takke mine medstudenter ved instituttet for godt og inspirerende samarbeid. Mest av alle vil jeg takke min kone, Gunn Ragnhild, for enorm oppmuntring og støtte gjennom hele prosessen – og våre to barn, Jakob og Johanna.

# INNHALDSFORTEGNELSE

1 INNLEDNING.....	- 5 -
1.1 Bakgrunn for valg av tema og problemstilling .....	- 5 -
1.2 Avgrensning og definisjon av sentrale begreper .....	- 6 -
1.2.1 Kirken.....	- 6 -
1.2.2 Hva er jazz?.....	- 6 -
1.2.3 Berørte retninger og parametere innenfor jazz .....	- 8 -
1.2.4 Litteratur.....	- 9 -
1.2.5 Salmer.....	- 10 -
1.2.6 Bibelsitater .....	- 10 -
DEL 1 .....	- 11 -
2 TEORI .....	- 11 -
2.1 Teomusikologi .....	- 11 -
2.2 Bibelsk eller teologisk musikkssyn .....	- 13 -
3 METODE.....	- 19 -
3.1 Valg av metode.....	- 19 -
3.1.1 Kvalitativ metode .....	- 19 -
3.1.2 Fordeler og ulemper ved kvalitativ metode .....	- 21 -
3.2 Valg av informanter.....	- 21 -
4 MUSIKK I KIRKEN .....	- 23 -
4.1 Hva er kirkens musikk.....	- 23 -
4.2 Et lite innblikk i musikkens plass og funksjon i norsk kirkelig sammenheng fra etterkrigstiden frem til i dag .....	- 26 -
4.2.1 Kirkemusikkdebatten.....	- 26 -
4.2.2 Kirkens musikalske selvbilde .....	- 27 -
4.3 Salmejazz .....	- 29 -
4.3.1 Salmer fremført som jazzmusikk.....	- 29 -
4.3.2 Salmejazzens bruksområde .....	- 30 -
4.3.3 Eksempler på salmejazz.....	- 31 -
DEL 2 .....	- 33 -
5 REFLEKSJON OG DRØFTING.....	- 33 -
5.1 Gjennomføring av intervjuene .....	- 33 -
5.2 Resultatet av intervjuene .....	- 34 -
5.3 Drøfting av funnene .....	- 40 -

6 ANALYSE.....	- 41 -
6.1 Andres musikk .....	- 41 -
6.2 Egen musikk.....	- 47 -
7 BESKRIVELSE AV VEDLAGT CD-PLATE.....	- 52 -
8 AVSLUTNING.....	- 53 -
8.1 Oppsummering.....	- 53 -
8.3 Tanker om videre forskning.....	- 54 -
LITTERATURLISTE.....	- 56 -
Internett .....	- 58 -
VEDLEGG .....	- 59 -
Intervjuguide .....	- 59 -

# 1 INNLEDNING

Jeg har i denne oppgaven valgt å undersøke fenomenkombinasjonen jazz og kirke, og kirkemusikk fremført som jazz ved rearrangering og bruk av for eksempel improvisasjon, og kirkens holdning til denne kombinasjonen. Det er skrevet en del om kristendom og rock, og den amerikanske kristenrockeren Larry Norman (1947-2008) skrev i 1972 en låt med tittelen "Why should the devil have all the good music?" og siktet da til at det i enkelte kretser verken var stuerent eller akseptert å kombinere det kristne budskapet med rockemusikk – av mange oppfattet som djevelens musikk. Denne problemstillingen er i enkelte kretser fortsatt aktuell i Norge i dag, og berører også deler av innholdet i denne oppgaven ved det at denne holdningen omfatter flere populærmusikalske sjangre enn bare rock 'n' roll.

Oppgaven er delt opp i to hoveddeler. Den første er en historisk del som tar for seg deler av populærmusikkens historie og gir en fremstilling av den norske kirkemusikkhistorien. Den andre delen består av musikalsk analyse av forskjellige utgivelser av salmejazz, inkludert egne arrangement og fremføringer av salmer. Denne delen vil også ta for seg og beskrive innholdet på den vedlagte CD-platen.

Selv om det er interessant og nyttig, vil jeg ikke gå inn i diskusjonen om hvordan musikken virker på oss rent fysisk og psykologisk eller hvordan man persiperer musikk forskjellig. Dette fordi denne oppgaven er ment å skulle være en mer rent musikkorientert oppgave, og fokuserer først og fremst på utøveren, komponisten og arrangøren – lytteren kommer her i andre rekke.

## 1.1 Bakgrunn for valg av tema og problemstilling

Jeg har vokst opp med sang og musikk, og sammen med familien min har jeg alltid deltatt i gudstjenesteliv og vært med på bedehusaktiviteter. Derfor er kirkens og bedehusbevegelsens musikktradisjon og repertoar temmelig dypt forankret i meg. Når jeg i de senere årene har studert og jobbet mer inngående med musikk, er det likevel andre stilarter og sjangre enn kirke- og bedehusmusikk jeg først og fremst har operert innenfor. Jeg har gjennom de siste 10-15 årene utviklet en stor interesse for forskjellige former for jazzmusikk. Parallelt har det vokst frem et ønske om å kunne forene disse to musikkvirkelighetene, eller snarere musikktradisjonene, og dette ønsket har blant annet resultert i tematikken for denne oppgaven – kirkelig jazz, jazzet kirkemusikk. Problemstillingen for denne masteroppgaven har derfor blitt følgende:

*På hvilken måte lar det seg gjøre å lage jazzversjoner av Den norske kirkes og den norske bedehusbevegelsens repertoar, og hvordan stiller kirken seg til denne bearbejdede musikken?*

## 1.2 Avgrensning og definisjon av sentrale begreper

### 1.2.1 Kirken

I Norge finnes det et stort antall forskjellige kirke- og trossamfunn. Når det i denne oppgaven refereres til kirken, er det Den norske kirke (Statskirken) – og til en viss grad bedehus- og lekmannsbevegelsen som er mer eller mindre nært knyttet til den<sup>1</sup> – det siktes til. Jeg vet at dette er en forenkling av begrepet og at det kanskje kan oppleves både stigmatiserende og ekskluderende, likevel velger jeg å bruke ordet 'kirken' når det refereres til den kristne lutherske norske tradisjonen, altså med Den norske kirke som det sentrale utgangspunktet.

I kapittel 4 går jeg nærmere inn på musikkens plass og funksjon i kirken, og kirkens holdning overfor musikk generelt og musikk i kirkelige eller kristelige sammenhenger spesielt.

### 1.2.2 Hva er jazz?

I dette avsnittet vil jeg gi en enkel beskrivelse av hva jazz er, for så å definere hvilken del av jazzen jeg refererer til når jeg i denne oppgaven snakker om jazz.

Musikksjangeren<sup>2</sup> jazz er, som mange andre musikksjangre, en stor samlebetegnelse for mange forskjellige undersjangre. Jazzen har sitt opphav i USA og er en av de musikalske uttrykksformene som oppsto som et resultat av møtet mellom vestafrikanske og europeiske kulturtradisjoner; "Røttene til hele vår populærmusikalske utvikling spores tilbake til afrikanske slavers møte med evangeliet i sørstatenes USA" (Alfsen, 2002, s. 74). Den første jazzmusikken var dansemusikk,

---

<sup>1</sup> For eksempel Norsk Luthersk Misjonssamband (NLM) og Normisjon

<sup>2</sup> 'Sjanger' er et begrep som krever en definisjon. Sjangerbegrepet må forstås som en elastisk kategori som er åpen for forskjellige tolkninger, og de forskjellige sjangerdefinisjonene er ikke fastlåste men fleksible. I dagligtale brukes ordet som en merkelapp, man sier for eksempel blues, jazz, rock eller country, og referer til og skiller mellom forskjellige typer musikk. Implisitt i bruken av en slik oppdeling og merking finnes det stilltiende overenskomster i forskjellige musikkrelaterte grupperinger (for eksempel utøvere, publikum, fans, akademikere). Videre kan sjanger forstås og brukes som en benevnelse som står for et sammensatt sett med normer, som tar detaljer for gitt og gir mye rom for tvetydighet og konflikt (Fabbri/Shepherd, 2003, s. 401-402). Slike konflikter kommer lett til syne når et spesielt populærmusikalsk verk skal settes i bås; er dette egentlig rock, eller er det jazz, eller er det elementer fra begge deler? Sjangre kan altså forstås som "shortcuts to speed up communication within a musical community (when they 'stand for' sets of norms), as well as standardized codes that allow no margin for deviation (when they themselves constitute sets of norms). In the latter instance, there is no real communication" (ibid., s. 403).

Elementene som definerer en spesiell musikksjanger kan identifiseres på forskjellige nivå. I videste forstand går de inn på det sosiale; en musikksjanger kan ikke skilles fra konteksten, funksjonen og samfunnets validering og defineres dermed ikke bare på bakgrunn av formelle og tekniske rammer (Samson, 2001, s. 657).

De nevnte aspektene om sjangerbegrepet er ingen fullgod beskrivelse eller definisjon, men det gir en introduksjon til debatten omkring forståelsen og bruken av begrepet. Jeg velger ikke å gå nærmere inn på denne debatten i min oppgave.

datidens populærmusikk; det er låter fra blant annet denne tradisjonen som det i dag refereres til som standardrepertoaret eller standardlåtene. Ofte ble de tradisjonelle brasskorpene benyttet som danseband, gjerne i et litt redusert format og tilføyd strykere. Samtidig som ragtime-stilen sveipet over landet ved overgangen fra 1800- til 1900-tallet, ble synkoperte musikkstykker benyttet i stadig større grad, "a shift that was accompanied by increased interest in "ragging" more traditional compositions. This blurring of musical genres<sup>3</sup> was central to the creation of jazz music" (Gioia, 1997, s. 33).

Vitalitet og variasjon er noe av det som kjennetegner jazzen. Et musikkstykke som fremføres innenfor jazzsjangeren vil aldri være identisk med en annen fremføring av det samme stykket, selv om det er samme utøver som spiller – nettopp dette er noe av jazzens natur. Denne variasjonen kommer som følge av at jazzen bygger på improvisasjon og musikernes egne tolkninger er derfor vesentlige.

Grove Music Online definerer jazz med en tredelt forklaring. Jazz er:

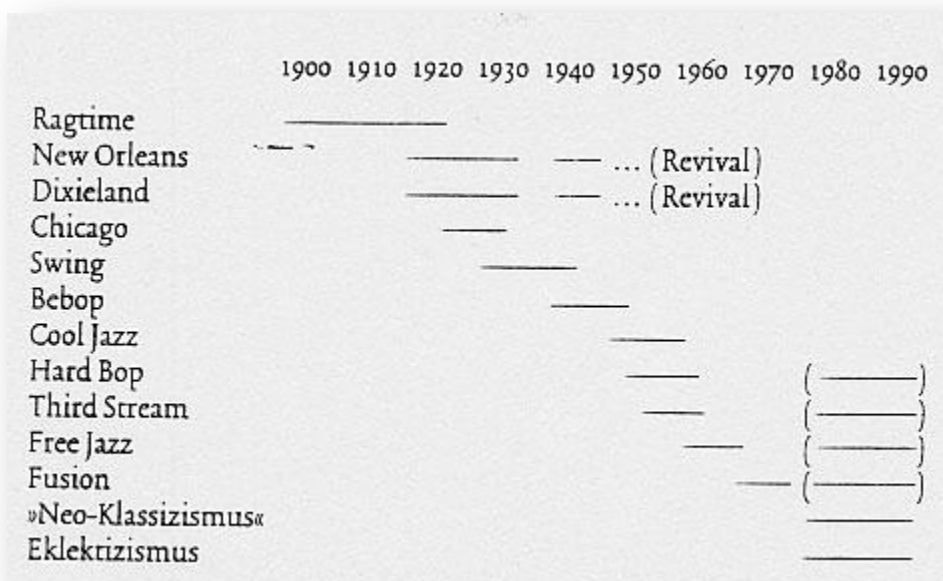
1) a musical tradition rooted in performing conventions that were introduced and developed early in the 20th century by African Americans; 2) a set of attitudes and assumptions brought to music-making, chief among them the notion of performance as a fluid creative process involving improvisation; and 3) a style characterized by syncopation, melodic and harmonic elements derived from the blues, cyclical formal structures and a supple rhythmic approach to phrasing known as swing  
(<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/45011>, hentet 17.11.11).

At sjangeren har hatt en omfattende utvikling, setter også sitt preg på musikken i den forstand at man gjennom jazzens historie både har skapt noe nytt, men man har også i stor grad tatt vare på det gamle og blandet det med elementer fra de nyere uttrykkene som jazzen har skapt.

For å peke på litt av variasjonene innenfor paraplybetegnelsen jazz, vil jeg vise til tabell 1.2, som på et forholdsvis overflattisk plan gjør rede for hovedtrekkene innenfor jazzens historie.

---

<sup>3</sup> Denne blandingen av musikalske sjangre har foregått gjennom hele jazzens historie, og salmejazz er bare en ytterligere forlengelse av dette.



Tabell 1.2. Oversikt over jazzens rekkefølge. Linjene betegner de tidene, i hvilke de tilsvarende stiler utgjorde et hovedutviklingsstadium i jazzhistorien. På 1980-tallet var det mange referanser til tidligere tradisjoner, som gikk utover bare siteringer og var selv innflytelsesrike for nye.

(Kilde: <http://www.jazzinstitut.de/us.htm> [hentet 21.12.11])

### 1.2.3 Berørte retninger og parametere innenfor jazz

Som jeg skrev i avsnittet over, favner begrepet jazz ganske bredt; det finnes et stort antall undersjangre og avarter. Følgelig sier det seg selv at jeg har måttet gjøre et utvalg i forhold til hvor jeg ville rette mitt fokus. Derfor har mitt fokus i denne sammenhengen vært rettet mot norsk (i hovedsak) instrumental jazzmusikk som benytter reharmonisering av akkordprogresjoner, improvisasjon over akkordskjema og fri improvisasjon, og som samtidig har klare referanser til originalmelodien. Jeg har konsentrert meg om musikk utgitt i tiden fra 2000 til 2008.

Det finnes atskillige versjoner av salmer som går utover disse parameterne eller rammene som jeg har skissert – både i det store utland<sup>4</sup> og i Norge. I norsk sammenheng vil jeg nevne for eksempel SKRUK i samarbeid med Ytre Suløen Jass-ensemble med utgivelser som "Kvite som negrar" (1981) og "Hallelujazz" (1984); Rabbersvigen Jazzforsamling "Some of these days" (2006). Videre finnes det mange utgivelser av salmer og bedehusmusikk som ikke nødvendigvis vil kategoriseres som jazz i sin egentlige musikalske forstand, men som fremstår som "jazzet opp". På folkemunne brukes uttrykket

<sup>4</sup> Mye av slik musikk som er gitt ut i andre land – for eksempel Arne Domnerus kvartett "Evergreens fra Kanaan", Louis Armstrong "And the Good Book", Jimmi Greene "Forever", Anders Widmark trio "Psalmer" – har inspirert mange norske utøvere, men jeg holder dem utenfor i denne oppgaven for å fokusere på tradisjonen slik den fremstår i Norge.



"å jazze opp" i betydningen å arrangere eller fremføre musikk i en mer populærmusikalsk versjon enn melodien eller verket var opprinnelig, eller brukes vanligvis. Dette finnes det mange eksempler på, og jeg nevner her bare noen få utgivelser fra de siste 20 årene: Knut Reiersud & Iver Kleive "Blå Koral" (1991); Tore Brunborg & Kjetil Bjerkestrand "Prima Luna" (1997); Arild Stav "Dawn" (2001); Frøydis Grorud "Himmeldryss" (2009).

Parameterne sound og groove har jeg valgt ikke å diskutere eksplisitt i de aktuelle utgivelsene. Med det mener jeg ikke at dette ikke er vesentlig og viktig, men delvis av avgreningsårsaker og fordi jeg ved å utelate dette i større grad har kunnet konsentrere meg om de parameterne jeg har angitt ovenfor.

#### **1.2.4 Litteratur**

Gjennom litteratursøk har jeg funnet at det foreligger svært lite tidligere utgitt litteratur som går direkte på mitt forskningsområde. Det som finnes er i all hovedsak hovedoppgaver, artikler eller andre kortere tekster, som tar for seg kirkemusikkdebatten fra 1960-tallet frem til en gang på 1990-tallet. Denne debatten dreier seg fortrinnsvis om musikk i gudstjenesten, hvorvidt man kan og/eller bør benytte populærmusikalske uttrykksformer i gudstjenestesammenheng – eller andre kristne sammenhenger. Det meste av denne litteraturen er også av eldre dato, hovedtyngden er fra 60- og 70-tallet. Av andre delvis relaterte treff, er det tekster som behandler jazz og forholdet til norsk folkemusikk generelt, og ikke bare de religiøse folketonene.

I tillegg finnes det noe amerikansk og annen utenlandsk litteratur som inngår i fagfeltet "theomusicology"<sup>5</sup>, som innebærer musikk som rettes fra mennesker mot det guddommelige eller fra Gud mot mennesker. Dette er nyttig og relevant litteratur for denne oppgavens tematikk i den forstand at salmer og annen kristen sang- og musikktradisjon er musikk som omhandler forholdet mellom mennesker og Gud, og det å leve som en kristen. I kapittel to gjør jeg rede for dette fagfeltet og forsøker å se den foreliggende oppgaven i lys av dette feltet.

Jeg tror at foreliggende masteroppgave tar for seg delvis upløyd mark. Store deler av forskningsdelen i oppgaven er derfor basert på mine respondenters utsagn, innspill og kommentarer fra medstudenter og ansatte ved instituttet og egne konklusjoner og slutninger fra de nevnte kilder.

I tillegg viser jeg til en del litteratur også når det gjelder jazz i kirkelige sammenhenger, nettopp fordi deler av den populærmusikken som ble tatt inn i kirken blant annet under rytmegudstjenestene i Bergen på 1960-tallet var i sjangeren jazz; samt at mye av debatten omkring populærmusikk og

---

<sup>5</sup> Jon Michael Spencer har publisert litteratur innenfor dette feltet, blant annet "Theomusicology – A special Issue of Black Sacred Music: A Journal of Theomusicology" utgitt i 1994 og "Theological Music – Introduction to Theomusicology" utgitt i 1991.

kirken, like gjerne kan forstås som jazz, som andre populærmusikalske uttrykk. Mer om dette i kapittel 4.

### **1.2.5 Salmer**

Når det skrives om salmer i denne oppgaven, så er det ikke først og fremst de bibelske salmene man finner i Salmenes bok i Det gamle testamente i Bibelen, det siktes til. 'Salmer' brukes om sanger og/eller melodier som står nedskrevet i Norsk Salmebok og andre sanger og/eller melodier som brukes innenfor kirken og bedehusbevegelsen. Uttrykket som ble brukt innledningsvis "kirkens og bedehusbevegelsens repertoar" er et mer dekkende begrep, men for enkelhetsskyld bruker jeg ordet 'salmer' i den betydningen.

### **1.2.6 Bibelsitater**

Jeg henviser i flere tilfeller gjennom oppgaven til bibelsitater. Der ikke annet er angitt, har jeg benyttet Bibelselskapets bokmålsoversettelse fra 2011 slik den fremstår på forlagets egen nettside, på <http://www.bibel.no/Hovedmeny/Nettbibelen.aspx>.

# DEL 1

## 2 TEORI

Å forske på norsk religiøs musikk eller musikk som opptrer innenfor norske religiøse – og i denne sammenheng kristelige eller kirkelige – rammer, er å begi seg ut på et felt der mange mennesker mener mangt, men hvor det per 2012 ikke finnes den store mengden av relevant forskningslitteratur. Som jeg kommer inn på i kapittel 4, så ble kirkemusikkdebatten – som ble utløst på bakgrunn av Olaf Hillestads rytmegudstjenester i 1963 – lenge preget av meninger styrt av følelser og antakelser i langt større grad enn av veloverveide og godt begrunnede argumenter. På bakgrunn av den forholdsvis beskjedne mengden relevant forskning, har jeg valgt å se denne oppgavens tematikk i lys av det relativt nylig definerte fagfeltet "theomusicology"; jeg velger å benytte en norsk variant av begrepet, teomusikologi; dette beskrives i avsnitt 2.1.

I tillegg ønsker jeg å forsøke å argumentere for et bibelsk musikk-syn. Dette gjør jeg med grunnlag i tidligere utgitt norsk og utenlandsk litteratur. Dette er notert i avsnitt 2.2.

### 2.1 Teomusikologi

Teomusikologien er blitt definert som fagfelt mye takket være amerikaneren Jon Michael Spencer som gjennom flere bøker og artikler har definert begrepet og bedrevet disiplinen. De følgende avsnittene er basert mye på Spencers litteratur.

I forordet til boka "Theological Music – Introduction to Theomusicology" fra 1991, forklarer Spencer at teomusikologi er en teologisk informert disiplin innenfor musikkvitenskapen. Teomusikologiske undersøkelser innenfor kulturelle og interkulturelle refleksjoner på det etiske, det religiøse og det mystiske involverer studier av musikk som er skapt, utøvd og lyttet til i domenet til det hellige samfunnet (det religiøse), det sekulære samfunnet (det teistisk "ureligiøse"), og det profane samfunnet (det ateistisk ikke-religiøse) (Spencer, 1991, s. xi). Denne tredelingen av verdenssamfunnet i det hellige, det sekulære og det profane, er ikke et nytt teoretisk konsept oppdiktet for å passe inn i Spencers ideer omkring hva teomusikologi skulle være, men har sine røtter så langt tilbake som til den nordafrikanske filosofen og kirkefaderen Augustin av Hippo (354-430 e.Kr.) og hans verk "De Civitate Dei", oversatt til Gudsstaten eller Guds by<sup>6</sup>.

Noe av det sentrale som skiller den teomusikologiske metoden fra andre samfunnsvitenskapelige metoder er at dens analyser er basert på forutsetningen om at de religiøse symbolene, mytene og

---

<sup>6</sup> Utgitt på Pax på norsk i 2002, oversettelse, innledning og utvalg Reidar Aasgaard.

kanon i den kulturen som det forskes på, er sanne; disse er teomusikologens autoritative og normative kilder. Spencer viser til den gammeltestamentlige historien om Israels første konge, Saul, som blir helbredet ved Davids harpespill<sup>7</sup>; en vestlig musikkterapeut ville antakelig forklart dette som et psykologisk fenomen, mens teomusikologen ville først tatt hensyn til den gudstro som fantes i den kulturen hvor fortellingen er nedskrevet (Spencer, 1991, s. 3).

Videre forklarer Spencer at det ikke bare er salmer og hymner som kan studeres på den teomusikologiske måten. Flere sjangre og stilarter er kapable til å bli forsket på teomusikologisk. Dette er fordi at teomusikologi gjenkjenner forskjellige aspekt av det sakrale ('sacrality') i sfæren og musikken til det sekulære (ibid., s. 10-12). Et konkret eksempel er Andrew Greeleys artikkel "The Catholic Imagination of Bruce Springsteen" publisert i det amerikansk-katolske tidsskriftet *America* i februar 1988. Greeley skriver at Springsteen synger om religiøse realiteter – om synd, fristelse, tilgivelse, liv, død, håp. Han mener å påstå det åpenbare: "Troubadours always have more impact than theologians or bishops, storytellers more influence than homilists" (Greeley, 1988 a). Artikkelforfatteren fortsetter med å trekke en linje mellom Springsteens tekster på albumet "Tunnel of Love"<sup>8</sup> med apostelen Paulus sine ord om "det gode som jeg vil, gjør jeg ikke, men det onde som jeg ikke vil, det gjør jeg"<sup>9</sup> (ibid.). Greeley runder av artikkelen sin med å trekke konklusjonen om at nåde ('grace') er å finne i populærkulturen.

Det gir seg selv at teomusikologien forsker på hellig musikk<sup>10</sup>, slik som hymnologien<sup>11</sup> gjør – denne musikken er jo opplagt teologisk. Imidlertid er det ikke kirkens hellige musikk som karakteriserer eller tematiserer livet i den sekulære verden, det gjør derimot myriadene av populærmusikk. Derfor, mener Spencer, er det av avgjørende betydning at teomusikologien beskjeftiger seg med skaperne og brukerne av populærmusikken for å skjelle hvordan dette enorme segmentet av kulturen oppfatter de store mysteriene som mytene adresserer og hvordan disse ultimate bekymringene opptrer i verdensbildet som i sin tur formulerer karakteren av den sekulære verden (Spencer, 1991, s. 12).

Et av oppdragene til teomusikologien er å innlede intellektuell interesse i sekulær musikk; som trolig er den mest betydningsfulle enkeltstående nøkkelen for å dekode populærkulturens teologi<sup>12</sup>. Greeley foreslår altså at man ikke bare benytter følelsene til å tolke og forstå musikken, men at man også analyserer musikken intellektuelt og benytter en akademisk tilnærming. Antakelsen her er, for å

---

<sup>7</sup> Bibelen, Første Samuels bok kapittel 16, vers 14-23

<sup>8</sup> Utgitt på Columbia i 1987

<sup>9</sup> Paulus brev til Romerne kapittel 7, vers 19

<sup>10</sup> Hellig musikk, se for øvrig avsnitt 2.2 og Claus Munks argumentasjon mot å omtale former innenfor musikk for 'hellig'.

<sup>11</sup> Læren om og historien til den kristne salmesangen

<sup>12</sup> Confucius skal ha sagt at hvis man vil vite om et land er styrt vel og har gode seder, da skal man lytte til dets musikk (Sognefest, 2006, s. 7).

sitere Andrew Greeley, at populærmusikk er "a theological place – a locale in which one may encounter God" (Greeley, 1988 b, s. 9).

Som Spencer skriver, så er det fordelaktig for teomusikologen å besitte musikalske evner på lik linje med forskere innen musikkvitenskap eller etnomusikkvitenskap. Men han hevder at det er av større betydning at teomusikologen kan snappe opp etisk, religiøs og mytologisk tro fra sangtekster og musikkhistorie, enn å være i stand til å delta i musikkteoretisk analyse av musikalske strukturer. "It is more essential for the theomusicologist to comprehend what ritual rhythms signal, symbolize, and cause, than what the rhythms notationally are. It is more crucial for theomusicologists to comprehend 'the heart' than 'the part'" (Spencer, 1991, s. 7). På dette område velger jeg å utvide begrepet teomusikologi idet jeg befatter meg med "the part", og i stor grad retter fokus mot musikalsk analyse. Jeg legger også mest vekt på instrumentalmusikk, mens det jeg til nå har vist til, fortrinnsvis dreier seg om musikk som inkluderer et fremført tekstlig aspekt. Så kan man naturligvis stille spørsmålet om det finnes noen religiøs eller kristelig instrumental musikk. Jeg kommer inn på dette i avsnitt 2.2.

I sin bok fra 1991 tar Jon Michael Spencer for seg mange litterære verk og trekker frem flere punkt for å argumentere for hvordan de plasserer seg innenfor teomusikologien. Blant annet trekker han frem Andrew Greeleys bok "God in Popular Culture" fra 1988. Spencer skriver at Greeley og andre teomusikologer ikke ser på menneskets natur som moralsk fordervet, og regner derfor populærkulturen for å være et teologisk sted hvor mennesker kan støte på metaforer om Gud. Verken Greeley eller andre teomusikologer mener at alt som finnes innenfor populærkulturen er bra eller teologisk – og heller ikke at all høykultur er det! – men at deler av populærkulturen er veldig bra og muligens også teologisk (ibid., s. 139)<sup>13</sup>; nemlig et sted der man kan støte på allegorier om Gud og et sted der man kan komme til å skimte noe av det guddommelige.

## 2.2 Bibelsk eller teologisk musikk

I den vestlige<sup>14</sup> teologiske arven er det bare sporadiske refleksjoner omkring musikk, og de fleste av disse er negativt ladet; musikken som blir skildret tolkes som en teologisk revolusjonær aktivitet. Likevel har mange kirkelig ansatte og tenkere uttalt seg mye i negativ retning der de uttrykker bekymring omkring musikkens emosjonelle utskeielser; omkring musikk brukt som middel til nytelse i stedet for i dens egentlige underordnede rolle; om at musikk underminerer menneskers tro når den

---

<sup>13</sup> Jf. Greeleys konklusjon nevnt i avsnittet om Bruce Springsteen

<sup>14</sup> 'Vestlig' forstått kulturelt, som Europa, Nord-Amerika og Australia – ikke vestlig i geografisk forstand.

brukes i lovsangen som for å egge lidenskapene<sup>15</sup>. Det dominerende motivet innenfor den vestlig-teologiske arven har vært at musikken må bli overvåket og kontrollert (Steckel, 1994, s. 15).

Ved henvendelse til informasjonsavdelingen i Norsk Luthersk Misjonssamband (NLM)<sup>16</sup> for å få rede på organisasjonens musikk-syn, fikk jeg som svar at det per desember 2011 ikke eksiterer noe slikt definert musikk-syn. Jeg ble derimot tipset om den danske forfatteren Claus L. Munks bok fra 1995 "Hvad sker når musikken spiller"; denne boka "kommenterer mye av debatten om rytmisk musikk som har foregått i kristne miljøer" i Norge (Espen Ottesen, leder NLMs informasjonsavdeling, i e-post datert 04.01.12).

I forordet til denne boka meddeler forfatteren at han har fått oppleve noe han tidligere ikke trodde var mulig, nemlig å nå frem til "et bibelsk forsvarligt og praktisk frugtbart ståsted i synet på musikk" (Munk, 1995, s. 9). Munk tar utgangspunkt i det antikke Hellas og nevner blant annet Platon (åndsdogmatisk tilnærming) og Filodemos (filosofi om at musikk kun er form). Med en grundig historisk gjennomgang viser han leseren hvordan disse to synene i det store og hele har vært de gjeldende gjennom nesten to årtusener. Likevel velger Munk et tredje ståsted når han skal definere det bibelsk forsvarlige og praktisk fruktbare musikk-synet. Han tar sterk avstand fra at musikk er et medium – slik den åndsdogmatiske retningen hevder – med hvilket man kan bli delaktig i en form for erkjennelse eller guddommelig åpenbaring. Tenker man slik om musikk, sier Munk, er det rett og slett snakk om å drive avgudsdyrkelse; musikken blir i seg selv noe opphøyet (ibid., s. 34).

Det åndsdogmatiske synet påstår altså at det finnes musikk som i kraft av seg selv enten er ond eller god, at den har iboende egenskaper (ibid., s. 46). Hvis det er slik, vil et musikkstykke bety det samme for alle mennesker i alle kulturer til alle tider. Men det finnes mange eksempler på at dette ikke stemmer. Munk peker her på at tekster med forskjellig innhold og forskjellig budskap kan brukes til den samme melodien<sup>17</sup> (ibid., s. 81). Susanne K. Langer viser også til programmusikken for å problematisere dette. Hun skriver:

Dens [musikkens] liv er at artikulere, ikke at påstå; udtryksfuldhed, ikke udtryk. Dens faktiske betydningsfunktion, som fordrer konstante indhold, kommer ikke i stand; for *tilordningen* af én bestemt og ikke nogen anden betydning til hver form bliver aldri udtrykkelig udført. Derfor er musik "betydningsbærende form". [...] At vi i musikken har med et ufuldbyrdet

---

<sup>15</sup> Jf. følgende sitater: Ved å høre på musikk preget av mange synkoper (les: populærmusikalske sjangre) blir mennesker "stresset, urolige og kan miste noe av den sunne dømmekraften" (Fonn, 2004). I en kirkelig sammenheng blir spørsmålet om musikken tar bort fokus fra gudstjenestens egentlige innhold. "Risikoen for tankens avsporing er alltid til stede – ja, selv under de mest inspirerte prekener løper vi denne risiko. Om den så er større når budskapet presenteres av gruppen Jerusalem [svensk kristenrockeband] enn av Palestrina, er vanskelig å si. Bare individuelle svar er mulig" (Solhaug, 1990, s. 126).

<sup>16</sup> NLM ble nevnt i avsnitt 1.2.1 som en lekmannsorganisasjon i tilknytning til Den norske kirke

<sup>17</sup> Nummer 419 og 689, og 57 og 301 i Norsk Salme Bok er to av flere tekstpar som benytter samme melodi

symbol at gøre, en betydningsbærende form uden overenskomstfastlagt betydningsindhold, kaster lys over alle de forvirrede, modstridende meningsytringer, som programmusikkens opkomst har fremkaldt (Langer, 1967, s. 230-231).

Selv om musikk i seg selv ikke betyr dette eller hint, kan vi ikke dermed trekke slutningen at musikk bare er tomme former, slik Filodemos argumenterte for. Musikk er kommunikasjon, og ved kommunikasjon er det alltid minst to parter involvert; to parter med hvert sitt sett med erfaringsgrunnlag og assosiasjonsapparat, to parter som lever i hver sin subjektive verden. Derfor vil det i et hvert tilfelle av fremført musikk – enten live eller formidlet gjennom analoge eller digitale hjelpemidler – foregå direkte og indirekte kommunikasjon. Komponisten, utøveren og lytteren vil forstå, tolke og oppleve det samme musikkstykket på hver sin måte nettopp fordi alle tre parter lever midt i sin egen verden og tolker alle opplevelser med sitt eget følelsesapparat; man kan aldri fri seg helt fra sin referanseramme og sine forhåndsoppfatninger. Alt man har lest, opplevd og lært gjennom livet er med på å forme en person til den han eller hun er (Johannessen, 2010, s. 180). Munk skriver at enhver formidling av åndsinnhold gjennom kunstneriske uttrykk vil være subjektivt betonet (Munk, 1995, s. 49).

Per Kjetil Farstad peker på at spørsmålet om musikkens nøytralitet stadig diskuteres rundt omkring i forskjellige kristelige sammenhenger. Farstad hevder at toner isolert sett kan være nøytrale, men det vil alltid være en musiker som spiller eller synger og dermed formidler disse tonene. Når dette skjer, legger han eller hun "sin tolkning, sin personlighet, sitt innerste vesen og ånd i det og dermed er også nøytraliteten brutt. Det blir da musikernes tekniske, musikalske, følelsesmessige og åndelige kvaliteter som blir avgjørende for resultatet" (Farstad, 2003, s. 55). Munk er av den samme oppfatning, og skriver at det ikke ved noe tilfelle kan foregå formidling av åndsinnhold uavhengig av de involverte personers bakgrunn, oppvekst, tanker og følelser (Munk, 1995, s. 49). Med de involverte personer forstår vi både utøverne, som er den som formidlende part, og tilhørerne, som er den mottakende part.

Når det nå er sagt at musikken i seg selv ikke er enten ond eller god, gir det seg selv at konteksten, sammenhengen musikken står i, er av avgjørende betydning for hvordan musikken forstås. En melodi kan, som tidligere nevnt, benyttes til å formidle flere tekster; eksemplet som ble gitt var forskjellige salmetekster på samme melodi. Dette kan vi betrakte som tekster i samme sjanger eller i samme hovedkategori rent innholdsmessig. Musikkhistorien gir oss også eksempler på melodier som blir brukt til å formidle totalt forskjellig tekstlig innhold. Martin Luther tok i bruk kjente melodier og satte

nyskrevne kristne tekster til<sup>18</sup>. Munk forteller at Georg Friedrich Händel brukte musikken fra erotiske duetter til visse stykker i Messias-oratoriet, blant annet melodien til "For Unto Us a Child Is Born". Videre trekker han en sammenlikning mellom musikk og språk: "den samme lyd (ord) kan betyde noget godt eller noget ondt, alt efter hvordan trykket lægges, og i hvilken sammenheng noget siges i. Sammenhængen, noget indgår i, spiller en afgørende rolle for, hvordan det er at opfatte" (ibid., s. 73).

Slik jeg forstår det, hevder Munk at musikk ikke *i seg selv* kan løfte menneskesinnet opp til Gud og i egentlig forstand gjøre det mottagelig for Guds ord (ibid.). Det betyr igjen at det ikke kan finnes noen form for musikk som er hellig<sup>19</sup>. Dette er i tråd med seniorrådgiver i Kirkerådet, Åge Haaviks utsagn om at "kirken avstår fra å forsøke å identifisere en *musica sacra*"<sup>20</sup>. Den nederlandske professoren H. R. Rookmaaker skriver så tidlig som i 1973 at det egentlig ikke finnes noen bestemt kristen kunst. "One can distinguish only good and bad art, art which is sound and good from art which is false or weird in its insight into reality. This is so whether it is painting or drama or music" (Rookmaaker, 1973, s. 228). Rookmaaker legger til at kunsten ikke kan være nøytral – ingenting er nøytralt, mener han; jf. Filodemos tanke om at musikk er tomme former. Kunst er "a human creation, and as such is closely bound to a particular person's humanity. Therefore it is his spirit, his insight, his feeling and his sense of beauty, his imagination and his subjectivity that the work of art will show" (ibid., s. 229). Kunst, enten det så er musikk, maleri, dans eller drama, er altså formidling; og formidling eller kommunikasjon vil aldri kunne være nøytralt, men er nødvendigvis preget av personen(e) som formidler det.

Hva er da Munks fasit på riktig musikk i kristen sammenheng? Han lar spørsmålet stå åpent og sier at det ikke finnes én måte å spille på i kristne sammenhenger. "Vi må se det i øjnene, at dette kan vi ikke slå op i Bibelen og aflæse" (Munk, 1995, s. 132), som ville vært teomusikologens metode. Men han fastholder at vi verken kan kopiere tidligere tiders mestere eller foregangsmenn og -kvinner. For

---

<sup>18</sup> Det har lenge eksistert en myte om at Luther skal ha uttalt at djevelen ikke trenger å ha alle de gode melodiene helt for seg selv. Opprinnelsen til dette er trolig fra Friedrich Blumes bok "Die Evangelische Kirchenmusik" fra 1931; forfatteren siterer Luther uten å gi referanse til sitatet. I boka "Worship Wars in Early Lutheranism: Choir, Congregation and Three Centuries of Conflict" argumenterer forfatter Joseph Herl at dette nok dessverre ikke kan være sant. Og han viser til at den eneste verdslige melodien Luther tok i bruk for sine religiøse tekster, var en populær vise – og ikke en drikkevise, slik mange hevder – "Ich kumm aus fremden landen her". Herl argumenterer videre at når Luther benyttet eksisterende melodier til sine tekster, var det som oftest gregorianske messer som var utgangspunktet (Herl, 2004, s. 21). Dette bekreftes også i det danske "Kirke Musik Leksikon" (Ryom, 2002, s. 23).

<sup>19</sup> I Bibelens siste bok, Johannes åpenbaring kapittel 5, leser vi om fire skapninger som synger for Herrens trone – denne musikken kan kalles hellig; 'hellig' i bibelsk forstand betyr at det kun er det hellige som tåler Guds nærvær.

<sup>20</sup> Sitater fra samtalen med Haavik er gjengitt med tillatelse



dem alle – Luther, Palestrina<sup>21</sup>, Bach og vekkelserforkynnerne på 1800-tallet – gjelder det at de ikke kjente til den situasjonen som vi i dag er kalt til å formidle noe inn i (ibid.). Musikken utgjør med andre ord en stadig ny utfordring til oss, og vi tar ikke vare på denne utfordringen, mener Munk, ved bare å gjenta tidligere tiders prestasjoner (ibid., s. 133).

Oppsummert kan man si at Munk mener at det prinsipielt sett ikke er noe i veien for å benytte alle slags musikkformer. Han legger en meget pragmatisk tilnærming for dagen og vektlegger at man må ta hensyn til både tid, sted og hensikt.

Men det må samtidig sees i øynene at jo mer formen i praksis gjennom bruk er forbundet med ikke-kristen tankegang og livsholdning, og jo nærmere dette ligger i tid, desto større problemer vil det være forbundet med omformingen til en kristen sammenheng. Her kan for eksempel også en stadig påpekning av at en bestemt sjanger er "syndig", være med på å fastholde dette inntrykket og derved nettopp gjøre det problematisk med enhver form for anvendelse av denne sjanger i en kristen sammenheng – selv om den i sitt stemningsmessige uttrykk ellers må sies å være anvendelig (min oversettelse fra dansk, ibid., s. 92)<sup>22</sup>.

Personlig ser jeg heller ikke at det prinsipielt sett skulle være noe i veien for å benytte alle slags musikalske uttrykksformer i kristen sammenheng. Likevel vil jeg ikke nødvendigvis argumentere for at alle sjangre er like egnet til bruk i kristelig eller kirkelig sammenheng. For selv om musikk tolkes og forstås subjektivt – slik jeg var inne på tidligere i avsnitt 2.2 – er det likevel i mange tilfeller slik at én bestemt uttrykksform vil assosieres mer eller mindre likt av store deler av forsamlingen eller menigheten. Jeg tror for eksempel at å bruke black-metal musikk på en gudstjeneste vil støte og forstyrre folk, mer enn det vil åpne dem for evangeliet. Dette på bakgrunn av at mange vil assosiere dette musikalske uttrykket med vold, kriminalitet og kirkebranner – i stedet for å oppfatte teksten som kan være både god og oppbyggelig, eller direkte evangeliserende<sup>23</sup>.

Fri jazzformen vil antakelig heller ikke være det musikalske uttrykket som folk flest i en menighet vil få det største utbytte av. Det bør være et poeng og et mål, at det meste som skjer i en gudstjeneste skal være forståelig og virke til Guds ære og menneskers (åndelige) oppbyggelse.

---

<sup>21</sup> Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594) "En av kirkemusikkens største mestre, hvis verker utmerker seg ved sin sunne likevekt mellom melodilinjene" (Bull, 1963, s. 2387). "Given the upheavals in church music in this period, and the need for a new repertory to be produced quickly conforming to the textual and musical requirements of the Council of Trent, Palestrina's chief advantage was being in the right place at the right time" (<http://www.oxfordreference.com/views/ENTRY.html?subview=Main&entry=t114.e4951>, hentet 14.04.12).

<sup>22</sup> Sml. 1. Korinter brev, kapittel 10, vers 28-29: "Men om noen sier: "Dette er offerkjøtt", så spis det ikke, av hensyn til den som sa det, og for samvittighetens skyld. 29 Jeg mener da den andres samvittighet, ikke din! For hvorfor skal min frihet bli dømt av en annens samvittighet?"

<sup>23</sup> Teksten på låta "Renewal" fra bandet Extols death/trash metal album "Undecided" fra 2000, slutter slik: "I send out a message to the souls who still are searching: Invite the Maker of Life, let Him be the guidance to complete your life in every way."

I lys av den teomusikologiske metoden er det fristende å la apostelen Paulus få det siste ordet i dette avsnittet. Sitatet er ikke hentet fra en sammenheng der han argumenterer for hvilke musikalske uttrykk som bør benyttes i kristelige eller kirkelige sammenhenger, men det kan likevel passe godt inn her. Menigheten eller forsamlingen er et fellesskap, og for at et fellesskap skal fungere best mulig, er det viktig med dialog, forståelse og imøtekommenhet. Det som er riktig i én menighet, trenger ikke nødvendigvis være det mest egnete i en annen. Paulus skriver i sitt første brev til menigheten i Tessaloniki at de kan prøve alt, men holde fast på det gode<sup>24</sup>.

---

<sup>24</sup> 1. Tessalonikerbrev, kapittel 5, vers 21

## 3 METODE

### 3.1 Valg av metode

Jeg har valgt å anvende kvalitativ metode i arbeidet med denne oppgaven. Denne tilnærmingen har vært best egnet til å besvare spørsmålet i problemstillingen, i og med at tematikken i denne oppgaven i relativt liten grad tidligere har vært gjenstand for forskning (Johannessen, 2010, s. 32). Jeg vil derfor først og fremst trekke frem det kvalitative intervjuet som en god metode for å samle data som er av aktuell karakter.

Jeg har også foretatt musikalsk analyse av noen utvalgte låter, se kapittel 6. Her det de parameterne og retningene innenfor jazz som er nevnt i avsnitt 1.2.3, som jeg først og fremst har lagt til grunn.

Ved denne metodetrianguleringen har jeg forsøkt å få svar på spørsmålet om hvordan det går an å lage jazz av kirkemusikk, og om det hørbare resultatet er koherent med det musikerne selv uttaler.

#### 3.1.1 Kvalitativ metode

Jeg har foretatt tre semistrukturerte intervjuer av musikere og arrangører som blant annet spiller et repertoar fra kirken og bedehusene i en ny musikalsk drakt. I tillegg har jeg gjort et intervju per e-post. Noe av det spennende og interessante med intervju- og samtalemotoden, er at resultatet kan være uforutsigbart og kanskje uventet i forhold til det man hadde forestilt seg på forhånd. Dette skjer nettopp fordi den intervjuede (heretter omtalt som respondenten) blir en aktiv deltaker i datainnsamlingen; respondenten vil til en viss grad også kunne styre samtalen og trekke frem det han/hun regner som relevant. Asbjørn Johannessen og Per Arne Tufte skriver at det ikke er sjelden at forskerens fokus endres "i løpet av intervjuet eller observasjonen som følge av at nye og utforutsette ting dukker opp" (Johannessen, 2002, s. 75-76). Med dette som bakgrunn, tenkte jeg at kvalitative intervjuer kunne være med på å gi meg data som jeg indirekte ikke visste at jeg var på jakt etter; naturligvis, eller forhåpentligvis, i tillegg til det jeg faktisk lette etter.

Jeg gjorde lydopptak av intervjuene, og jeg tror det var av avgjørende betydning, både under selve intervjuet og ikke minst i etterkant. Det hadde betydning under intervjuet fordi jeg på den måten ble mer fokusert og oppmerksom i samtalen i stedet for å notere alt som ble sagt<sup>25</sup>, og dermed ble samtalen mer sammenhengende og naturlig. På samme tid ga det meg anledning til å gjøre notater til bruk senere i samtalen. Det hadde i aller høyeste grad betydning i ettertid da jeg skulle gjenskape samtalen i form av transkripsjon, og også for dokumentasjon av hva som faktisk ble sagt.

---

<sup>25</sup> Noe som antakelig ville ha vært en stor utfordring for meg uten særlig erfaring på slikt, i og med at intervjuene hadde varighet fra 35 minutter til en drøy time.

Under planleggingen av intervjuene, vurderte jeg om det å bruke en opptaker ville kunne påvirke respondentene. Jeg var usikker på om opptakeren ville gjøre respondentene tilbakeholdne og kanskje reserverte slik at intervjuet ville bli betydelig svekket av dens tilstedeværelse. På bakgrunn av respondentenes profesjonalitet i sitt yrke og at de er vant til mikrofoner og andre tekniske hjelpemidler, dro jeg den slutningen at det var lite sannsynlig at dette ville komme til å ha noen nevneverdig påvirkning på intervjuet. Likevel kan jeg ikke utelukke at opptakeren kan ha vært et forstyrrende element i større eller mindre grad. Anne Ryen berører dette temaet i sin bok "Det kvalitative intervjuet", og ender drøftingen sin med å si at det i siste instans er "vanskelig å si hvorvidt bruken av tekniske hjelpemidler påvirker dataene. Det er avhengig av om respondenten er fortrolig med slikt utstyr, og hvor sensitivt temaet er" (Ryen, 2002, s. 111).

Ved forskning innenfor humaniora, er det viktig å ta hensyn til og verne om respondentene. Derfor var det viktig for meg på forhånd å informere mine respondenter om forskningens innhold, dens formål, hvordan resultatet av den skulle brukes, og hvordan opplysninger om respondentene ville komme til å bli behandlet. Intervjutranskripsjonene ble derfor i utgangspunktet fremstilt anonymt, og sitatene som er brukt i oppgaven var også anonymisert (jf. NESH, 2008, s. 12). Etter hvert som arbeidet med denne oppgaven utviklet seg, vokste det frem et ønske om å av-anonymisere mine respondenter. Dette skjedde fordi jeg i samråd med min veileder kom frem til at det ville være hensiktsmessig å kunne knytte sammen resultatet av intervjuene med funnene i den musikalske analysen. Jeg har derfor innhentet tillatelse fra alle fire respondentene til å fremstille dem med navn. De har også godkjent både de direkte og de indirekte sitatene som er benyttet i oppgaven. På denne måten er hensynet til personvern ivaretatt.

Som nevnt i kapittel 1 er min bakgrunn med oppvekst på bedehus og i andre kirkelige sammenhenger motivasjonen og en del av årsaken til at jeg har valgt denne tematikken. Underveis i arbeidet med oppgaven, har jeg vært oppmerksom på at mine egne oppfatninger, tanker eller teorier ikke skulle stå i veien, slik at jeg ville få problemer med å oppfatte hva respondentene delte av sine tanker og tilnærminger. Mitt ønske har vært at denne oppgaven skulle være fundert på deres meninger, ikke først og fremst mine egne. Jamfør følgende sitat:

"Forskeren kan ikke jobbe helt uten forutsetninger. Data er teoriladde, og forskeren kan aldri fri seg fra sin referanseramme og sine forhåndsoppfatninger. Alt forskeren har lest og lært gjennom livet [og opplevd; Glenn Vorhaug], former ham. Forskeren må imidlertid forsøke å være mest mulig åpen for det som ligger i de dataene som samles inn" (Johannessen, 2010, s. 180).

### 3.1.2 Fordeler og ulemper ved kvalitativ metode

En av fordelene med de kvalitative tilnærmingene er åpenbar: Man har mulighet til å gå i dybden på de forskjellige temaene, og dermed kan man følge opp interessante sider som nevnes, og la respondenten til en viss grad styre intervjuet. På denne måten har respondenten anledning til selv å føre samtalen inn på det han eller hun måtte ønske å formidle omkring temaet og anser som relevant og viktig.

Det vil derimot alltid kunne stilles spørsmål til om innsamlet data har tilstrekkelig validitet, og bruk av intervjuemetoden er ikke noen unntak i så henseende. Ofte kan nærhet mellom forskeren og informanten være positivt, med tanke på at man da har anledning til å følge opp elementer som dukker opp under samtalen, man kan få utdypet svarene om nødvendig, og aller helst så kan man i stor grad tolke svarene underveis og få tolkningen bekreftet av den enkelte respondent (Kvale, 2009, s. 89-90). I andre tilfeller kan det derimot være en fordel med avstand mellom informant og forsker – for eksempel i form av et anonymt spørreskjema. Da vil sensitiv informasjon gjerne komme lettere frem, og sannsynligheten for underrapportering vil være vesentlig lavere enn ved bruk av intervju som gjennomføres ansikt til ansikt. "Dette betegnes som *intervjueffekt* og er et eksempel på et reliabilitetsproblem" (Johannessen, 2010, s. 370)<sup>26</sup>.

En utfordring ved bruk av kvalitative metoder generelt og kvalitative intervjuer spesielt, er naturligvis tidsaspektet. Å ha mulighet til å kunne gå i dybden er som nevnt positivt, men det er på samme tid forholdsvis tidkrevende. Derfor er det av avgjørende betydning at man gjør et godt og grundig utvalg av informanter. Jeg kommer tilbake til dette i avsnitt 3.2.

Det er tidkrevende også i den forstand at man må avtale tidspunkt for gjennomføring av intervjuet og legge til eventuell reisetid og tiden det tar i ettertid å transkribere samtalen, slik at resultatet av den er lettere tilgjengelig.

## 3.2 Valg av informanter

En av utfordringene med kvalitative intervju (for så vidt også med andre kvalitative metoder), er å gjøre et godt og hensiktsmessig utvalg av informanter – dette som Johannessen omtaler som strategisk utvelgning. Hensikten med å velge kvalitative tilnærminger er å få mest mulig kunnskap om et konkret fenomen (Johannessen, 2010, s. 106). Jeg valgte å intervju fire personer som alle virker

---

<sup>26</sup> Jeg har likevel valgt å benytte meg av intervjuemetoden siden jeg ikke regner temaet for min oppgave for å være videre sensitivt eller nærgående på en slik måte at respondentene ville ha problemer med å svare ærlig og fortelle om sitt syn på emnet. Like fullt er det verd å merke seg denne faren.

innenfor det feltet der kirke- og bedehusmusikk rearrangeres og presenteres i en eller annen form innenfor jazzsjangeren. Disse fire kommer fra forskjellige miljø, har forskjellig kulturell bakgrunn, og de representerer forskjellige generasjoner og retninger innenfor norsk jazz.

Jeg holdt det for sannsynlig at de som er inne i miljøet for rearrangering av kirkemusikk, i alle fall til en viss grad, er klar over hverandres aktiviteter på området, og regnet dermed med at de kunne tipse meg om andre aktuelle respondenter. På denne måten kom jeg i kontakt med respondenter jeg på forhånd ikke kjente til, og dermed hadde jeg også mulighet til å innhente data jeg ikke visste at jeg lette etter fra respondenter jeg ikke tidligere hadde kjennskap til.

## 4 MUSIKK I KIRKEN

I dette kapitlet forsøker jeg å belyse musikkens plass og funksjon i Den norske kirke. Jeg prøver å fremstille en forenklet historisk oversikt, og drøfter hvorvidt det er plass og behov for jazz i kirken. Det ville være et ganske omfattende avsnitt – kanskje også en hel masteroppgave eller enda mer – å skulle gi en fullgod beskrivelse av kirkefolkets holdning til musikk og den mangefasetterte debatten om hva slags musikk som sømmer seg i kirken, eller hva som ikke gjør det. Så denne fremstillingen er noe avkortet, men gir et innblikk i og en forståelse av kirkens musikk.

### 4.1 Hva er kirkens musikk

For å kunne snakke om bruk av jazz i kirken, er det nødvendig å snakke om hva som i utgangspunktet er kirkens musikk, eller kirkemusikk<sup>27</sup>. Gjennom kirkens 2000 år lange historie har det naturlig nok eksistert en rekke forskjellige musikalske uttrykksformer, og disse har endret seg mer eller mindre i tråd med det samfunnet og den kulturen kirken til enhver tid har vært en del av. I Norge er kirkens historie bare halvparten så lang, men det ville ikke være nevneverdig mindre omfattende å skulle gi en fullstendig oversikt over de forskjellige musikalske uttrykksformene kirken i Norge har benyttet seg av. Derfor vil denne fremstillingen være betydelig forenklet, men forhåpentligvis likevel beskrivende nok. Jeg belyser i det følgende også noen sentrale begrep som kvalitet, formål og definisjon.

At musikk har en sentral plass i kristen tro og i dens utløp, har vært tydelig i lange tider. Hvis vi gjør som teomusikologene, tar vi høyde for at i kristen tro er Bibelen den eneste autoritet og innretter oss derfor etter dens lære om Gud og om mennesker. Den amerikanske professoren William Edgar skriver at "not only would general theological considerations seem to oblige us to recognize God's primary authorship of art and culture, but there are indications in Scripture that God himself practices the art of music" (Edgar, 1986, s. 32). Edgar viser til profetboken Sefanja i Det gamle testamente der det i slutten av vers 17 i kapittel 3 står: "He will take great delight in you; in his love he will no longer rebuke you, but will rejoice over you with singing"<sup>28</sup>. Det står om at Jesus sang lovsanger sammen med disiplene sine, jf. Matt. 26, 30. Edgar påpeker også at Jesu lære var full av metaforer som refererte til kunsten; "He even compared his audience to children who refused to dance to a tune!" (ibid., s. 35), jf. Matt. 11, 16-17. Av dette kan vi trekke konklusjonen at musikk er noe Gud-villet, og ikke bare en verdslig aktivitet som mennesker har kommet opp med.

---

<sup>27</sup> Det kan argumenteres for at kirkens musikk og kirkemusikk ikke er to synonyme begrep, men jeg velger i denne omgang å la denne debatten ligge.

<sup>28</sup> New International Version (<http://www.biblica.com/bibles/chapter/?verse=Zephaniah+3&version=niv>, hentet 04.04.12)

Musikkhistoriker Nils Grinde skriver at "med kristendommens innplantning i det norske samfunn fulgte også den katolske kirkes musikk" (Grinde, 1993, s. 19), på denne tiden var det den gregorianske musikken. Med reformasjonen kom også salmesangen inn i kirkene, og Martin Luthers visjon om å la folk synges på sitt eget morsmål, og i en form som opplevdes mer tilgjengelig eller nærliggende, skulle også komme til å ha betydning for bruken av de religiøse folketonene her til lands (ibid., s. 26). Opp gjennom historien har begrepene kirkemusikk og kunstmusikk hengt sammen. Mange av den klassiske musikkens perler og mesterverk er kirkemusikalske verk; kantater, pasjoner og utbyggede koralsatser. Også i Norge har mange komponister vært med på å gi kirkemusikken et nytt repertoar. Flere av disse komponistene har også gjort seg gjeldende innenfor andre musikalske sammenhenger (ibid., s. 261).

Utgivelser av salmebøkene og koralbøkene har stått sentralt i kirkemusikkens historie, og mange av dem har avstedkommet store debatter. Jeg nevner her noen av de sentrale utgivelsene: Martin Luthers salmebok fra 1524; Hans Thomissøns salmebok fra 1569; Thomas Kingos "Den forordnede Ny Kirke-Psalme-Bog" fra 1699; M. B. Landstads salmebok fra 1869; L. M. Lindeman fra 1877; "Koralbok for den norske kirke" fra 1926; Per Steenbergs posthume koralbok fra 1949; "Norsk Salmebok" 1984/85 (godkjent/utgitt); og den foreløpig nyeste utgivelsen er "Salmer 97" som er et tillegg til salmeboken fra 1985 (<http://snl.no/salme/salmebok> og <http://snl.no/koral>, hentet 22.03.12). En ny salmebok og dens tilhørende koralbok er planlagt utgitt høsten 2013, forutsatt at den blir vedtatt på Kirkemøtet april 2012 (<http://kirken.no/index.cfm?event=doLink&famId=231833>, hentet 22.03.12).

Når man snakker om musikk generelt, og musikk i kirken spesielt, kommer man ikke utenom kvalitetsdebatten, eller spørsmålet om hva som er god og dårlig musikk, god og dårlig kirkemusikk. I denne sammenhengen hevder briteren Hugo Cole at man alltid vil oppleve dobbeltsyn. Bra musikk er dårlig hvis det forårsaker forskrekkelse og konsternasjon i en menighet. Det er heller ikke positivt hvis musikken er så bra at den tiltrekker seg et publikum av connaisseurer. Dårlig musikk, derimot, kan være bra dersom det fremmer fellesskapet i menigheten og hever den til et kollektivt høyere åndelig nivå (Cole, 1978, s. 91). En interessant sammenlikning her er Kjell H. Grønbecks slutning rundt Egil Hovlands utsagn fra 1965: I gudstjenestesammenheng "'som på alle andre områder av kunsten gjelder kun en eneste norm: kravet om kvalitet.' I gudstjenestens musikk spørres det ikke etter noe annet enn kvalitet, skriver Hovland, og hvis vi skal ta ham på ordet, kan det knapt forstås annerledes enn at hva som helst er brukbart, bare det er dyktig nok gjort" (Grønbeck, 1997, s. 23). På samme side viser Grønbeck til et annet Hovland-sitat i samme kategori: "Det er uhensiktsmessig å dele opp kirkemusikken etter art og genre. En bør heller spørre etter musikkens kvalitet og nivået over fremførelsen" (ibid.).



Jeg har altså i denne oppgaven valgt å konsentrere meg om musikken og musikkens syn i Den norske kirke. Musikken har ulik plass og funksjon i forskjellige kirke- og trossamfunn, og siden jeg selv har bakgrunn fra Den norske kirke, var det naturlig for meg å rette fokus dit. Cole drister seg til å trekke en parallell mellom forskjellige trosretninger og deres tilhørende musikk; det kan muligens gå an å relatere musikken til ulike trosretninger, kirkesamfunn og menigheter til trossamfunnene selv, hevder han (Cole, 1978, s. 92). Dette befinner seg et godt stykke på siden av min tematikk – dog er det en interessant tanke, og forskning på dette vil høyst sannsynlig avstedkomme interessante funn.

I 2008 publiserte Den norske kirke gjennom Kirkerådet et hefte som forklarer og belyser de forskjellige sidene ved kirkens musikk; "Plan for kirkemusikk i Den norske kirke". I innledningen til dette heftet heter det blant annet at "kirkemusikken tolker og formidler kristen tro. Den er menighetens felles svar på Guds tale til oss, og støtter og gir næring til det åndelige livet i menigheten" (Kirkerådet, 2008, s. 6). Videre står det at kirkemusikken "kommer til uttrykk på forskjellige måter: i gudstjenester og kirkelige handlinger, i korvirksomhet og konserter, i hjemmet og i forskjellig pedagogisk virksomhet" (ibid., s. 7). Når planen går videre til å beskrive musikken i gudstjenesten, legges det særlig vekt på at musikken skal være et felles anliggende og at musikken er kommunikasjon i flere dimensjoner; Gud møter oss gjennom musikken; vi vender oss til Gud med sang og musikk gjennom lovprisning og bønn, og denne felles retningen binder menneskene sammen i et åndelig felleskap (ibid., s. 8). Deretter legger planen frem en oppsummering og en konkretisering av hva som er kirkens musikalske oppgaver: "Musikk i kirken handler om å ta i bruk og utvikle de musikalske evner eller gaver som finnes i menigheten. [...] Bredde og kvalitet er et overordnet mål for det musikalske arbeidet og retningsgivende for alle som er engasjert i kirkemusikken" (ibid., s. 9). Planen kommenterer også kvalitetsbegrepet, og hevder at det kan fylles med ulike verdier og dermed ikke er ferdig definert. "En god og konstruktiv samtale om kvalitet fører oss nærmere felles referanser til begrepet" og er "nødvendig på alle plan i kirken, slik at kvalitetsbegrepet kan bli et nyttig redskap i det kirkemusikalske arbeidet" (ibid., s. 10-11).

I en menighet, eller i de helliges samfunn, som det heter i den apostoliske trosbekjennelsen, er fellesskapsfokus sterkt tilstede. Dette gjelder også i musikkarbeidet. Kantor i Madlamark menighet i Stavanger, Knut Gunnar Sellevold gir i sin bok "La oss spille og leke for Herren" uttrykk for at alle skal kunne ha mulighet til å delta i menighetens musikkarbeid.

"I utgangspunktet vil vi si at alle kan brukes. Kor, musikere og instrumentalgrupper i menighet og lokalmiljø for øvrig må kunne trekkes inn i gudstjenestelivet, de aller fleste også i høymessen. Det betyr noe å bli regnet med på denne måten, men ikke minst vil det skape gjenkjennelse for mange gudstjenestedeltakere å oppleve at noen av dem en kjenner personlig, og som står for musikkformer en kjenner tilhørighet til, deltar i gudstjenesten på en selvfølgelig og naturlig måte" (Sellevold, 1993, s. 53).

Sellevold mener det er viktig at ingen får høre at de ikke er gode nok til å delta i gudstjenesten. Det gjelder å finne frem til musikkarrangement som tilsvarer de enkeltes nivå, og at man på den måten kan legge forholdene til rette slik at de som skal delta får øvd og forberedt seg tilstrekkelig. "Selvsagt skal vi stille krav til deltagelse i gudstjenesten. Men dette går først og fremst ut på en er villig til å innordne seg helheten [...] og at en ellers tar imot den veiledning som prest og kantor/organist gir" (ibid., s. 54).

Å skulle dømme kirkemusikk ved disse to kriteriene - det beste musikalsk eller det åndelig oppriktige - har skapt og skaper et stadig større gap mellom stilarter av musikk i kirker i ulike kirkesamfunn (Wilson-Dickson, 1996, s. 244).

Av det jeg har skrevet i dette avsnittet, kan det oppsummeres at kirkemusikk ikke defineres ved hjelp av sjangernavn eller uttrykksform. Kirkemusikk defineres av kirken selv å være den musikken som brukes i kirkelige sammenhenger i vid forstand. I og med at kirken også oppmuntrer til og legger til rette for et allsidig og variert musikalsk uttrykk, vil det derfor være vanskelig å kategorisere kirkens musikalske uttrykksformer. Derimot er det lettere å si noe om kirkens hensikt med musikk. I kirkelig og kristelig sammenheng er musikken ment å være et middel til å tolke og formidle kristen tro, og den skal forene et åndelig og et musikalsk siktemål (Kirkerådet, 2008, s. 6).

## **4.2 Et lite innblikk i musikkens plass og funksjon i norsk kirkelig sammenheng fra etterkrigstiden frem til i dag**

### **4.2.1 Kirkemusikkdebatten**

Da teologen og kirkemusikeren Olaf Hillestad<sup>29</sup> arrangerte sine første rytmegudstjenester i Bergen i 1963, markerte det starten på en lang og til tider ganske opphetet kirkemusikkdebatt; en debatt som vel egentlig ennå ikke har blitt helt avsluttet (jf. avsnitt 2.2), men der det med mer eller mindre jevne mellomrom dukker opp nye innlegg i forskjellige fora. Denne oppgavens tematikk kommer på mange måter som et resultat av denne debatten.

Hillestads ønske med disse såkalte rytmegudstjenestene var å gjøre musikken i kirken – og hele gudstjenesten – mer tilgjengelig og tiltrekkende for den yngre generasjonen. "Ikke minst den unge generasjon finner musikkformer som har sitt utspring i jazz tiltrekkende, og uttrykker seg helst gjennom dem. Dette kan umulig være kirken uvedkommende [...] Om de musikkformer som springer

---

<sup>29</sup> 1923-1974, far til Erik Hillestad som er daglig leder og en av grunnleggerne til Kirkelig Kulturverksted – et plateselskap som har hatt stor betydning for salmejazzen.

ut av jazzen, må det sies at kirken bør ta dem i bruk og omforme dem så de passer til formålet" (Hillestad, 1975, s. 131-132).

Hillestads syn ble møtt med stor skepsis og motvilje fra mange hold, kanskje særlig fra mange av landets kantorer og organister, men også mange vanlige kirkegjengere opplevde den nye musikken direkte støtende. På bakgrunn av sin egen opplevelse av kristenpopen<sup>30</sup>, hadde de den holdningen at det var så selvinnsynende hvorfor populærmusikk og kristendom ikke hørte sammen, at det nærmest var unødvendig å grunngi det (Grønbeck, 1997, s. 20). Forfatteren og salmedikteren Ragnar Grøm uttalte følgende, isolert sett ganske tvetydige utsagn, i Aftenposten juni 1970: "Kirken er lite tjent med medvind i seilene hvis kursen er gal" (Grøm, 1970). Mens andre igjen, som for eksempel Egil Hovland, som har skrevet flere av salmene i dagens offisielle salmebok, mente at det var "uhensiktsmessig å dele opp kirkemusikken etter art og genre. En bør heller spørre etter musikkens kvalitet og nivået over fremførelsen" (Grønbeck, 1997, s. 23). Det var også deltakere i debatten som reiste viktige spørsmål uten nødvendigvis selv å uttale en sterk mening omkring det. Arve Brunvoll reiste denne problemstillingen i 1970: "Kva er det som er rett musikk til gudstenestebruk, i vidaste meining, og kven er det som skal avgjere kva som er det?" (Brunvoll, 1970, s. 34).<sup>31</sup>

Denne sistnevnte problemstillingen møter vi også i dag ved henvendelse til Kirkerådet, som er Kirkemøtets forberedende og iverksettende organ. Åge Haavik er seniorrådgiver i Den norske kirke og har spesielt ansvar for liturgi og gudstjenesteliv. Han kommenterer også aspektet om sjanger og uttrykk. Haavik viser til et referat fra Kirkemøtet 27.-29.mai 2010 der det sies at kirken avstår fra å forsøke å identifisere en *musica sacra*<sup>32</sup>, men er åpen for et variert og mangesidig uttrykk. Haavik eksemplifiserer dette ved å vise til at kirkene rundt om i verden har ganske forskjellige uttrykksformer og det gir seg selv at det ikke har noen hensikt – og er på samme tid umulig – å skulle rangere disse etter grad av hellighet eller anvendelighet i gudstjenestesammenheng. Å si at kirkemusikken for eksempel i India er mer hellig enn kirkemusikken i Uganda, men ikke like hellig som på Færøyene, blir fullstendig meningsløst og intetsigende.

#### **4.2.2 Kirkens musikalske selvbilde**

Når jeg i samtale med Åge Haavik nevner kirkemusikkdebatten som er beskrevet i avsnitt 4.2.1, får jeg ganske raskt til svar at den debatten er fullstendig passé og ikke representerer dagens offisielle

---

<sup>30</sup> Jf. avsnitt 2.2 og Munks argumentasjon om bruk av musikk og assosiasjonssammenhenger

<sup>31</sup> For en mer detaljert og inngående forståelse av kirkemusikkdebatten slik den utviklet seg fra begynnelsen av 1960-tallet og fremover, anbefaler jeg å lese Kjell H. Grønbecks hovedoppgave fra 1997 "Den problematiske musikken. Etterkrigstidens debatt om musikk i kristen sammenheng – i lys av synspunkter fra musikktenkningens historie".

<sup>32</sup> *Musica sacra*, hellig musikk – forstått som den musikken som sømmer seg eller er best egnet for bruk i gudstjenestesammenheng.

kirkelige musikkens syn. Et selvbilde vil være aktuelt, mens den nevnte debatten er av eldre dato. Haavik forklarer at kirkens rådende organer har tatt et kraftig standpunkt i denne saken, men det vil naturligvis være forskjellige meninger om dette standpunktet, og dermed skapes det igjen debatt.

Opp gjennom Den norske kirkes drøyt 1000 år lange historie, har det fra tid til annen naturlig nok vært gjennomført reformer i gudstjenestens oppsett, form og innhold. Dette har også i høyeste grad innbefattet kirkemusikken. Den foreløpig siste gudstjenestereformen ble iverksatt så sent som første søndag i advent, kirkens nyttår, 2011. I denne gudstjenestereformens følgebrev beskrives det hvordan høymessen skal legges opp, deri også musikken som skal brukes. Seniorrådgiver Åge Haavik skriver i referatet fra Kirkemøtet mai 2010, at man i prosessen med å utarbeide denne nye reformen ønsket å legge vekt på å ha mye ny og forskjelligartet musikk. Dette skulle være musikk som fulgte messeleddene i gudstjenesten og det ble lagt opp til å ha minst ti forskjellige serier; serier som sjangermessig strakte seg fra autentisk gregoriansk musikk til forskjellige populærmusikalske sjangre som gospel, moderne lovsang, jazz og spirituals (Den Norske kirke: Liturgisk musikk, s. 4). Man henvendte seg til diverse musikere og komponister, og ga dem i oppdrag å komponere musikk i ymse sjangre. Resultatet her inneholder en stor mengde av populærmusikalske innslag; dog ikke jazz. Haavik poengterer at kirken gjerne ville hatt med gode bidrag også fra sjangeren jazz i den nye reformen, men at det av praktiske årsaker ikke har latt seg gjøre, og det er det flere grunner for. Enkelte av kontaktene klarte ikke å levere i tide; andre leverte noe annet enn det kirken hadde forestilt seg, muligens fordi komponistene forsøkte å komponere slik de trodde kirken var ute etter i motsetning til at kirken ønsket at de skulle komponere slik de pleide. I tillegg, forteller Haavik, var det slik at noe av det som ble levert

"ga kaldtvann i blodet fordi det tyder på at der er en innebygget motsetning mellom en messe og jazzen som fenomen. Jazzen er jo improvisatorisk i sin grunnkarakter, og det å la noen spille eller synges en melodi med noen blå akkorder til, det blir liksom ikke noe jazz av det. Og skal det bli det, så sprenger man formen for en messe eller gudstjeneste."

Oppsummert samtalen med Åge Haavik kan man si at Den norske kirke ønsker å uttrykke seg gjennom et allsidig musikalsk uttrykk. I gudstjenestesammenheng vil det være andre fenomen enn musikken som er de bærende og grensesettende – slik forstått at andre uttrykk, som bildekunst, arkitektur, annen utsmykking, musikk, vil være underordnet og la seg styre og forme slik at gudstjenestereformen blir ivaretatt. Men Haavik understreker også at viljen til å ta i bruk ymse musikalske uttrykksformer i aller høyeste grad er til stede, og at det altså finnes tydelig populærmusikalske innslag av ganske forskjellig karakter, i og med den foreløpig siste gudstjenestereformen.

## 4.3 Salmejazz

### 4.3.1 Salmer fremført som jazzmusikk

Kirken, menighetene i Den norske kirke og andre kristne forsamlinger, bruker sang og musikk til å lovprise Gud, til å tilbe Ham, til å fortelle hverandre om Hans vesen og hva Han har gjort og kan gjøre i verden og i menneskers liv, og for å forkynne for mennesker som ikke tror på Bibelens Gud. Musikken er et middel som benyttes til å fokusere på Gud og menneskenes forhold til Ham. Musikken er underordnet målet (Sødal, 1985, s. 11).

Salmene<sup>33</sup> har en funksjon som formidler av Guds ord, som uttrykk for lovprisning eller som personlige vitnesbyrd<sup>34</sup>. Ordene er dermed av sentral betydning. Hva så om man tar bort eller unnlater å fremføre teksten; vil da lovprisningen eller formidlingen av Guds ord bli fraværende?

Salme 150 i Det gamle testamente oppfordrer, ja, til og med, beordrer oss til å lovprise Gud – høyløst:

"Halleluja! Lovsyng Gud i hans helligdom, lovsyng ham i hans himmelborg! Lov ham for hans mektige verk, lov ham for hans store velde! Lov ham til gjallende horn, lov ham med harpe og lyre! Lov ham med pauke og dans, lov ham med strengespill og fløyte! Lov ham med tonende cymbler, lov ham med klingende cymbler! Alt som har ånde, skal love Herren. Halleluja! "  
(Salmenes bok 150, 1-6)

Jeg sitter igjen med en følelse av at forfatteren ønsker seg instrumental lovprisningsmusikk – akkompagnert med dans! Kan dette være riktig – hva så med ordene, det tekstlige innholdet? Kan musikken i seg selv peke på og til Gud og være en lovprisning til Ham? I avsnitt 2.2 så vi at danske Claus L. Munk argumenterte imot at musikken på egenhånd kan formidle noe bestemt og bære et uforanderlig innhold.

I et teomusikologisk perspektiv er det nødvendig å ta i betraktning Bibelens lære om Guds allmektighet. I lys av dette gir det seg selv at Han ikke trenger at mennesker bruker ord for å ære Ham. Men mellom mennesker er det kanskje nødvendig, eller kan musikken formidle mening og betydning selv om det tekstlige aspektet utelates?

I første Samuels bok kapittel 16 i GT leser vi om at Kong Saul ble plaget av en ond ånd fra Gud<sup>35</sup>. Unge David – som senere skulle overta tronen – ble hyret inn for å spille harpe slik at kongen skulle få ro.

---

<sup>33</sup> Brukt her som samlebetegnelse på allsangen i kristen sammenheng

<sup>34</sup> I sin bok fra 2003 ramser Per Kjetil Farstad opp en del funksjoner i tillegg til det som er nevnt her som musikken hadde i Gammeltestamentlig tid, blant annet musikk til reisefølge, til innvielser, til hviledagen, i profetisk sammenheng, som legemiddel, og til enda flere sammenhenger (Farstad, 2003, s. 46-50).

<sup>35</sup> Samme eksempel som Spencer viser til, jf. avsnitt 2.1. Jeg velger her å gå teomusikologisk til verks i min tolkning av den bibelske hendelsen.

"Når så ånden fra Gud kom over Saul, tok David frem harpen og spilte på den. Da letnet det for Saul; han kjente seg bedre, og den onde ånden forlot ham" (1. Sam. 16, 23).

Men det handler ikke om jazz i denne historien fra Det gamle testamente. Kunnskapsforlagets ordboktjeneste på nett, [www.ordnett.no](http://ordnett.no), forklarer ordet 'salme' med "kirkelig sang, dikt (autorisert) til bruk i gudstjeneste; musikk til slikt dikt" (<http://ordnett.no/search?search=salme&lang=no>, hentet 21.12.11). Det sistnevnte indikerer her at også selve musikken er bærer av betegnelsen 'salme'. Slik sett er det forståelig og forsvarlig at en salmemelodi kan fremføres instrumentalt og siden det gis ingen sjangerbegrensning, kan salmer like gjerne være jazz som noen annen musikk sjanger.

Hva formidler så en instrumental fremførelse av en salmemelodi, for eksempel presentert i jazzsjangeren? Personlig tror jeg at én og samme versjon kan formidle forskjellig – eller rettere sagt, bli tolket forskjellig – avhengig av hvem det er som lytter. Her treffer vi igjen Munks argumentasjon slik jeg beskrev den i avsnitt 2.2. De blant publikum som kjenner melodien og teksten, vil antakeligvis også relatere lytteopplevelsen til teksten som de kan fra før. Slik sett vil musikken formidle teksten, og det vil ikke oppleves som bare være en tilfeldig valgt melodi, så sant utøverne har satt seg inn i det tekstlige innholdet og brukt det som inspirasjon for sin instrumentale versjon.

Hvis en melodi kan formidle noe i seg selv, uavhengig av et tekstlig følge, leder dette oss inn på tanken om at musikken i seg selv er bærer av en gehalt og vi nærmer oss åndsdogmatikken<sup>36</sup>. Farstad skriver følgende, slik vi også var inne på i avsnitt 2.2:

"Er musikken nøytral? Dette er et tema som diskuteres flittig rundt om. Jeg for min del er ikke i tvil. Jeg har aldri trodd på en nøytral musikk. Tonene i seg selv er nøytrale til en viss grad, men når en musiker tar fatt i et musikkstykk legger han sin tolkning, sin personlighet, sitt innerste vesen og ånd i det og dermed er også nøytraliteten brutt. Det blir da musikernes tekniske, musikalske, følelsesmessige og åndelige kvaliteter som blir avgjørende for resultatet" (Farstad, 2003, s. 55).

#### **4.3.2 Salmejazzens bruksområde**

Hva kan man si at er salmejazzens bruksområde eller formål? I følge Åge Haavik er ikke jazz og gudstjenesteformen lett kombinerbare, han tror at det ligger en innebygget motsetning mellom disse fenomenene. Haavik skiller her mellom jazz i egentlig forstand og det å jasse opp en melodi. Det blir ikke jazz av å spille eller synge en melodi med noen blå akkorder til. Fordi jazz er improvisatorisk i sin grunnkarakter, vil gudstjenestens gang stoppe opp, og man sprenger formen for en messe, sier Haavik.

---

<sup>36</sup> Jf. avsnitt 2.2

Likevel finnes det en del eksempler på såkalte jazzmesser. I følge Haavik bærer de fleste av disse preg av å være "konsertant musikk" og er ikke videre egnet for menighetens deltakelse. Teolog, tekstforfatter og salmedikter Eyvind Skeie skriver at de i Forum Experimentale<sup>37</sup> var "sterkt opptatt av hvordan jazzmusikk – med sitt improvisatoriske vesen – kunne gi menigheten helt nye muligheter for deltagelse. [...] Noen ganger i en jazzmesse må det være slik at musikken overtar og noe av den musikalske urkraften i jazzmusikken åpenbarer seg. Det er da jazz blir både morsomt og farlig! Dette krever også et bevisst forhold til tekst, og gjerne også en evne til å nyformulere tekster" (<http://eyvindskeie.no/2010/07/jazzmesse-sjanger-og-stilblanding/>, hentet 03.04.12).

Jazzmesser skal, i følge Skeie, være menighetsinkluderende, forholdsvis fri i formen og improvisatorisk i sitt uttrykk. Dette stiller naturligvis store krav til så vel musikerne, som til menigheten. Når det gjelder bruk av jazz i gudstjenesten, mener Skeie "at vi – omkring 1970 – hadde et mer bevisst forhold til jazzmusikk som gudstjenestelig sjanger enn det vi fikk overvære fra Molde kirke i dag [18.juli 2010]" (ibid.).

Mitt spørsmål er hva som er salmejazzens bruksområde. Kanskje er det tenkelig at seniorrådgiver Haavik har rett når han hevder at det er en innebygget motsetning mellom jazz og gudstjeneste som fenomen. Selv om jazzrepertoaret er fraværende i den nyeste gudstjenestereformen til Den norske kirke, betyr ikke det at kroken er satt på døra for jazz i kirken. Haavik sier simpelthen at det i denne omgang ikke lot seg gjøre å inkludere jazzmusikk, og at det er årsaken til at søk etter jazz i den nye liturgipermen ikke vil genere noen treff.

Enn så lenge kan det virke som at salmejazz blir stående som en form for fremført musikk – *fra* musikerne *til* publikum/menigheten, mer enn at det inngår som en del av gudstjenesteliturgien. I alle fall er dette det offisielle synet. Lokale menigheter og bedehusforsamlinger står naturligvis fritt til å benytte seg av denne musikalske uttrykksformen. Men slik salmejazzen opptrer og fremstår per i dag, er den mer en konsertform enn en del av de gudstjenestelige messeleddene.

### 4.3.3 Eksempler på salmejazz

I kapittel 5 og 6 ser jeg nærmere på hvordan forskjellige musikere løser oppgaven med å plassere en salme i jazzlandskapet. Så derfor er dette avsnittet kun en liten oppstilling av ulike aktører på den norske scenen som har publisert og konsertert med et norsk salmerepertoar<sup>38</sup>. Listen er ikke på noen måte ment å skulle være fullstendig i den forstand at den inkluderer *alle* musikere som har jobbet

---

<sup>37</sup> Forum Experimentale i Bogstadveien i Oslo ble startet av Olaf Hillestad i 1967 som "et uformelt prøvested for liturgi og salmesang med jazz som det musikalske uttrykksmiddel" (<http://eyvindskeie.no/biografi/biografisk-skisse/>, hentet 03.04.12). Forum Experimentale var forløperen til Kirkelig Kulturverksted som ble stiftet i 1974.

<sup>38</sup> Alle spor på de nevnte utgivelsene er ikke nødvendigvis norske salmer. Noen av dem inneholder i tillegg Negro spirituals, salmer/hymner fra den amerikanske tradisjonen og helt annet materiale.

innenfor feltet, eller at alle utgivelser som inneholder salmejazz står oppført. Listen er ment å skulle gi et inntrykk av bredde mer enn å være en fullstendig katalog. Utgivelsene er sortert alfabetisk etter band, kor eller musikers fornavn.

- Arild Stav "Dawn" (2001), Master Music
- Bugge Wesseltoft "It's snowing on my piano" (1997), Act
- Frøydis Grorud "Himmeldryss" (2009), Lynor
- Ingebrigt Håker Flaten/Håkon Kornstad "Elise" (2008), Compunctio
- Ingebrigt Håker Flaten/Håkon Kornstad/Jon Christensen "Mitt hjerte alltid vanker" (2011), Compunctio
- James Dickenson<sup>39</sup> "Jazz From the Gallery" (1996), Bergen Digital Studios
- James Dickenson trio "Images in Time" (2005), ASC
- Kjetil Bjerkestrand/Tore Brunborg "Gull, røkelse og myrra" (1995) og "Prima Luna" (2000), begge utgitt på Kirkelig Kulturverksted
- Pastor Wang Quintet "Swingende Salmer" (2000), "Pastorale" (2004), "Blå hymne" (2008), "Gloria" (2010), alle utgitt på Wango Productions
- Rabbersvigen Jazzforsamling "Some of these days" (2006), uavhengig utgivelse
- SKRUK og Nymark Collective "dype stille sterke milde" (2006), Kirkelig Kulturverksted
- Utvalgte artister "Sorgen og gleden" (2008), Kirkelig Kulturverksted
- Ytre Suløen Jass-ensemble i samarbeid med SKRUK, "Kvite som negrar" (1981), "Hallelujazz" (1984), begge utgitt på Kirkelig Kulturverksted

I tillegg til disse nevnte eksemplene finnes det mange jazzmesser som er bygd opp på gudstjenestens faste messeledd. Jeg nevner her helt kort: Jan Gunnar Hoff og Bodø Domkor "Meditatus" (2007) på Grappa Musikkforlag A/S. Geir Lysne og Eyvind Skeie "Grenseløs Gud" (2005), ikke utgitt i innspilt form, men fremført av blant andre Forsvarets Musikk. Tor Edvin Dahl og Sigvald Tveit har skrevet en jazzmesse sammen. Denne er heller ikke, så langt jeg har funnet, utgitt i innspilt form, men fremført av blant andre Divisi. Ytre Suløens Jass Ensembles pianist Askjell Molvær har skrevet en jazzmesse som ble urfremført i 1999.

---

<sup>39</sup> James Dickenson er opprinnelig fra Manchester, England, men bor i Norge og har gitt ut flere album som inneholder norske salmer og folketoner. Han har også skrevet en doktoravhandling om påvirkningen av norsk folkemusikk på norsk jazz.



## DEL 2

### 5 REFLEKSJON OG DRØFTING

I dette kapitlet trekker jeg frem relevante funn fra datainnsamlingen, og drøfter disse i lys av problemstillingen.

#### 5.1 Gjennomføring av intervjuene

Jeg reiste til Gjøvik og Oslo og gjennomførte tre intervjuer 28. og 29.juni 2011. Alle tre intervjuene fant sted på offentlige steder som restauranter og bakgårdskafeer, og det var naturligvis en del støy og potensielle forstyrrende elementer. Jeg opplevde respondentene som svært profesjonelle i den forstand at de tilsynelatende ikke lot seg affekttere av omgivelsene. Det er imidlertid en større fare for at jeg som intervjuer var mer oppmerksom på omgivelsene, og jeg kan muligens ha mistet en og annen tråd som respondentene la ut.

En annen side ved intervjuet, som kan nevnes, er at personene jeg intervjuet er relativt profilerte innenfor den norske og internasjonale jazzscenen – personer jeg ser opp til rent musikalsk. Så dette var en uvanlig og utfordrende situasjon for meg i den forstand at jeg nok var for mye opptatt av meg selv i møte med dem. Danske Jette Fog skriver at læringen om intervjusituasjonen og intervjurollen dypest sett handler om å fjerne alt det som forhindrer intervjueren i for alvor å delta i samtalen (Fog, 1995, s. 95). Trost og Jeremiassen berører noe av det samme, og skriver at: "Det er viktig at forsøge at skelne mellom sig selv som interviewer og som privatperson. Intervieweren skal ikke være en robot, men stadig være menneske, men bør holde lav profil med sin egen gøren og laden" (Trost, 2010, s. 58). Når dette er sagt, tror jeg at resultatet av intervjuene (de svarene som kom frem og samtalenes forløp) er troverdig og relativt sett upåvirket av min kanskje litt for selvbevisste holdning.

Intervjuene ble gjennomført ved at jeg innledningsvis fortalte litt om oppgaven og at jeg ønsket at respondentene skulle være den mest aktive parten i intervjuet, og at jeg dermed ville la dem snakke mest og bare komme med et og annet innspill og hint underveis. Dette synes jeg at fungerte bra. Resultatet av denne metoden ble at samtalen i stor grad ble styrt av respondentene, noe som på mange måter var positivt, samtidig som det nok også kom en del informasjon som strengt tatt var utenfor tematikken. Ved at respondentene på denne måten fikk følelsen av å kontrollere samtalen, tror jeg at de også følte seg trygge og at forholdene dermed lå til rette for at de kunne fortelle og understreke det de selv ville.

Jeg har også foretatt ett intervju via e-post. Intervjuet fulgte i all hovedsak samme intervjuguide som den som ble benyttet ved de tre overfor nevnte intervjuene. Men siden dette intervjuet ble utført via e-post og jeg ikke var i en direkte samtale med respondenten, forsøkte jeg på forhånd å sette opp en prioritert rekkefølge på spørsmålene. Rent praktisk ble dette intervjuet gjennomført ved at jeg sendte respondenten et dokument med alle spørsmålene satt opp i en bestemt (men unummerert) rekkefølge, og han svarte på alle spørsmålene skriftlig og returnerte dokumentet til meg per e-post.

I sammenheng med avsnitt 3.1.2, der jeg drøfter fordeler og ulemper ved bruk av kvalitativ metode, kommer det frem at intervju gjennomført per e-post ikke innehar samme grad av dybde. Det er ikke mulighet for å dvele ved en tanke og be respondenten utdype det siste svaret mens vi fortsatt er i de samme tankebanene; både steds- og tidsaspektet trer inn som hindre. Det omfatter i alle fall et helt annet begrep om tid; på den måten at hvis det var deler av svarene jeg ønsket at skulle bli utdypet, måtte jeg sendt en ny e-post, for så å vente på at respondenten hadde anledning til å svare.

I tillegg til disse i alt fire intervjuene, har jeg vært i kontakt med ytterligere tre musikere for å få høre deres tanker, meninger og arbeidsmetoder innenfor salmejazzfenomenet. Steg en var å prate med dem på telefon, hvor jeg presenterte prosjektet mitt og vi avtalte at jeg skulle sende dem noen spørsmål på e-post. Dessverre har ikke noen av disse svart på mine spørsmål, og heller ikke respondert på purringer.

## 5.2 Resultatet av intervjuene

Ved å lytte til musikken til forskjellige musikere som opererer innenfor feltet salmejazz, kommer det ganske raskt frem at uttrykket er omtrent like variert som det er antall utøvere – eller utgivelser – som bedriver dette. Dette bekreftes også av mine respondenter. Faktorer som for eksempel musikernes bakgrunn og årsaken som ligger til grunn for å gjøre denne musikken, påvirker naturligvis også det klingende resultatet.

I de følgende avsnittene kommer en gjengivelse av respondentenes uttalelser og svar på noen av de sentrale punktene fra intervjuguiden<sup>40</sup>.

### ***Bakgrunn og motivasjon***

I tillegg til å være musiker, er Øystein Wang menighetsprest, og han har sine årsaker knyttet til virksomheten av denne musikken. For ham begynte det med et ønske om å forene to verdener, som han kaller det. Han sikter da til, på den ene siden, den musikken han og broren gikk for å høre på

---

<sup>40</sup> Hele intervjuguiden er lagt ved oppgaven

"Club 7" på lørdagskvelden, og på den andre siden, den musikken de var med og sang på gudstjenesten søndags formiddag. Wang påpeker at det ikke står noe i Bibelen om orgelmusikk, underforstått at det ikke bare er orgelmusikk som burde ha livets rett i kirkemusikalsk sammenheng. Det står heller ikke noe direkte om jazz – verken positivt eller negativt, vil jeg tilføye. Wang og hans band var klar over at det var blitt utgitt jazzmusikk fra kirke tradisjonen før de startet, men var ikke så begeistret for denne New Orleans-retningen innenfor jazzen, og ville derfor tilføre noe nytt.

Han sier videre i intervjuet at han med bandet sitt ønsker å gi publikum en referanse til det åndelige, gi dem åndelig inspirasjon. Dette ønsker de å gjøre gjennom instrumentale versjoner av salmer, og sammenligner dette med jazzmusikere som spiller fra det såkalte standard materialet. Der er referansen selve låta med tekst og eventuelt også den konteksten den står i, mens referansen som Øystein Wang vil peke på er selve salmen og den teksten som brukes i kirken. Han forklarer at

"standardlåter og improvisasjon over det har en slags referanse til en virkelighet [...]. Og så har jazzen tatt opp de kjente melodiene og lagd noe nytt ut av det, et annet språk som allikevel har en slags assosiasjon til enten et tekstlig innhold eller til en slags stemning og sånn, da. Og der tenker jeg på en måte tilsvarende når du da improviserer ut i fra en salme, så har du en slags identitet, en referanse mot en slags åndelig virkelighet som folk kanskje har opplevd i kirka eller i en barnedåp [...]. Og så er du med og gir en referanse til det uten at du direkte uttaler det slik du da ville ha gjort hvis du, la oss si hadde fått en vokalist til å synge salmen." (Øystein Wang)

Ingebrigt Håker Flaten og Håkon Kornstad har et duoprosjekt sammen. Intervjuet med Kornstad ble gjort ansikt til ansikt, mens med Ingebrigt Håker Flaten ble intervjuet gjennomført per e-post fordi han bor i Texas, USA. Duoen har en ganske annen tanke og motivasjon for å ta tak i salmer som utgangspunkt for sin musikk enn Øystein Wang. De forteller begge at de rett og slett bare ville benytte seg av salmemelodiene. De spiller også instrumentalt og valgte bevisst å frigjøre seg fra tekstene og ikke forholde seg til dem i det hele tatt. Kornstad sier at duoen ønsket

"å ta melodiene for det det var, altså, for melodier, rett og slett, og ikke lade dem med noe kristelig, eller med noe som helst sånn, da. [...] det var sterke tekster på de tingene, men vi satte oss aldri inn i tekstene [...] Vi ville utforske, vi synes det var veldig flott tonemateriale, da, så vi ville gjerne utforske det på best mulig måte tonalt, og ikke egentlig legge så mye i det." (Håkon Kornstad)

Mye av Tord Gustavsens musikk har av flere blitt beskrevet som "ordløse salmer eller abstrakt gospel" (<http://www.operaen.no/Default.aspx?ID=28555&ProductID=PROD846>, hentet 16.03.12). Gustavsen forteller selv at hans bakgrunn og motivasjon for å spille salmer i en jazzkontekst var å spille ærlig musikk – spille musikk som oppleves vesentlig. Han sier at han ville våge "å følge

intuisjonen etter hvor jeg synes musikken oppleves å komme fra et ærligst mulig sted". I forlengelsen av dette sier han at musikken skulle føles så "nær og viktig som mulig – for meg selv, rett og slett".

### ***Formidling***

Formidlingsaspektet ved musikk er viktig for alle musikere. På spørsmålet om hva respondentene ønsker å formidle med sin salmejazz, svarer de også ganske forskjellig. Ingebrigt Håker Flaten sier at hans personlige ønske bare er å få formidlet god musikk. Hans bakgrunn er jazz og improvisert musikk og dette prosjektet, skriver han, føles

"som et bra sted å få tatt tak i disse folketonene på grunnlag av hvor jeg kommer fra musikalsk. Jeg ønsker vel kanskje å vise folk at det jeg driver med til vanlig – som er mer eksperimentell jazz – kan spleises sammen med norske folketoner og hvordan disse tradisjonene kan bindes sammen igjennom improvisasjon, noe som er min innfallsvinkel til all musikk jeg selv formidler." (Ingebrigt Håker Flaten)

Gustavsens svarer at det verbalt ikke er mulig å formulere et program eller budskap for instrumentalmusikken – hvis det hadde vært mulig, ville han heller holdt en tale, sier han. Videre forklarer han at instrumentalmusikk er prinsipielt åpen slik at lytteren skal kunne møte musikken med seg selv, sin bakgrunn og sine erfaringer. På den måten vil det være like mange musikalske opplevelser som det er tilhørere; jf. Munk i avsnitt 2.2.

### ***Utarbeidelse av arrangement***

Utarbeidelsen av arrangement varierer også, hvis vi skal ta respondentenes utsagn til etterretning. Gustavsens kommer med en lang tankerekke i sitt svar, og ønsker å gi en god forklaring på hva det er han faktisk gjør i sine arrangement. Han forteller om noen sett med hovedtilnærminger som kan rendyrkes eller blandes, og nevner blant annet elementer som orgelpunkt, modalharmonikk med få basstoner, koralsats, klassisk stemmeføring, blåtoner<sup>41</sup>, gospelaksentuering, bluesfeeling. Han oppsummerer sitt eget bidrag med å si at arrangering innenfor dette området er å operere innenfor et "multipolart stilfelt med forskjellige magnetismer".

Kornstad og Flaten forteller at de i sin utarbeidelse av arrangementene valgte å gå bort fra tradisjonell jazzharmonikk – altså motsatt av Wang & co – og ønsket å holde arrangementene svært åpne og intuitive. De behandlet melodiene som de ville behandlet vanlig jazzkomposisjoner – nemlig som utgangspunkt for improvisasjon. Melodiene her er "ofte som små katapulter som slenger deg ut

---

<sup>41</sup> Blåtoner eller blue notes er i utgangspunktet toner som ikke er helt rent intonert, men har tilsiktet lav intonasjon; begrepet brukes også ofte for å beskrive for eksempel senkede terser, kvinter eller septimer i en toneart som egentlig innehar stor ters og septim og ren kvint; i C-dur vil dette være E, G og B (ters, kvint og septim).

i et improvisasjonsforløp. Så det var improvisasjonen som var viktig; det var bare det at vi skulle ha noen andre utgangspunkt for å improvisere" (Kornstad).

I samtale med Wang begynner han å sette to og to låter opp hverandre, en standardlåt og en salme. Han forklarer hvordan de ligner på hverandre, og hvordan hans band på sett og vis bruker versjoner av standardlåten som inspirasjon og musikals referanse til sin salmeversjon. Som eksempler nevner han "Gladelig vil vi halleluja prise", "O Jesus, du som fyller alt i alle" og "Vi stemmer i en frydesang". I jazztradisjonen svarer disse til (i tilsvarende rekkefølge) "Bluesette", "The Girl from Ipanema" og "St. Thomas". I sin solopiano versjon av "Herre Gud, ditt dyre navn og ære" benytter han introen fra "All Blues" av Miles Davis.

### ***Publikum og scener***

Siden denne musikken på en måte er en sammenblanding av to forskjellige tradisjoner, er det naturlig å undersøke hvem som er målgruppen for dette fenomenet. Hvem tenker musikerne selv skal være publikum når de presenterer dette repertoaret? Flaten forteller at de spiller på mange forskjellige scener – både i kirker, på gallerier og på jazzklubber. På denne måten treffer de et variert publikum, alt fra "unge jazzklubb-gjengere til eldre kirke-gjengere" (Flaten). Han fortsetter med å si at det er viktig ikke å "undervurdere sitt publikum og dette har blitt bevist igjennom våre konserter der publikum har gått inspirerte fra en konsert med musikk som de kanskje ikke ville oppsøkt om det ikke hadde vært for materialet sin natur og konsertlokale det har blitt framført i". Jeg forstår dette slik at duoen presenterer det samme repertoaret for forskjellige typer publikum, som naturligvis har forskjellige forutsetninger for å respondere på det de hører, og som antakelig eller muligens verdsetter ulike aspekt ved musikken på forskjellige måter. Duoen Flaten/Kornstad har også reist rundt i landet i regi av Rikskonsertene, og har i denne sammenhengen opptrådt på mange forskjellige scener.

Wang forteller at hans band tilpasser repertoaret litt etter hvilket lokale de spiller i og hva slag publikum de spiller for. Han gir flere ganger i samtalen inntrykk av å ta hensyn til publikum, og at det er viktigere hva de ønsker enn å presentere sine egne musikalske hjertebarn.

Gustavsens forklarer at det er en forskjell på "ånden som svever over lokalet hvis du er i et klubblokale kontra en kirke". Videre forteller han at en større del av publikum "kanskje er umiddelbart klar for å gå ned i en meditativ reise når du er i en kirke enn på en klubb". I motsetning til hva Wang forteller, så hevder Tord Gustavsens at hans band spiller nesten like meditativt på en klubbscene som i en kirke. "Så det blir mer bare en statistisk forskjell enn en absolutt forskjell".

### ***Tanker om salmetradisjonen***

Øystein Wang mener det er viktig og nødvendig med en viss porsjon respekt overfor tradisjonen, men at respekten ikke må bli overdrevet. Man må ha lov til å kunne reharmonisere og tenke nytt i forhold til en salme. Han refererer til en tilbakemelding de fikk fra en kirkemusiker etter en konsert. Denne kirkemusikeren mente at det fungerte bedre å jazzifisere sangene som kom fra bedehustradisjonen enn dem fra kirke-tradisjonen. Wang var uenig, og hevdet at denne kirkemusikeren sa dette fordi han hadde et sett med fordommer, og fordi han antakelig ikke likte at bandet spilte en av hans komposisjoner i denne sjangeren.

Tord Gustavsen mener at det kan sies mye omkring salmetradisjonen i Norge – både kultursosiologisk og musikkhistorisk. Men for ham er det viktigste å finne de landskapene som oppleves meningsfulle for ham selv; og derigjennom når han publikum. Men han understreker at det må være i den rekkefølgen; "hvis jeg hadde prøvd å gå motsatt rekkefølge, så hadde det ikke blitt riktig". Han trekker også frem det aspektet at han selv er nordmann og er på den måten en del av den norske kulturtradisjonen. Dette forsvarer på en måte at han bearbeider musikken – som er fra hans eget kulturelle opphav, hans egen kulturarv, og han viser også til at han har bakgrunn fra både statskirken og lekmannsbevegelsen.

Gustavsen nevner at det for enkelte mennesker nok kan virke ganske radikalt å bearbeide, og på sett og vis transformere salmer på en til tider ganske omfattende måte. Men, sier han, "selv i bedehusland opplever jeg jo veldig mye velvilje. For jeg tror folk merker at vi mener det alvorlig. Det er ikke radbrekking". Dette tror jeg er viktig; man kan gjerne jobbe med og bearbeide salmene som representerer en svært lang tradisjon i den norske kulturen, men man bør gjøre det på en måte som publikum opplever er ærlig og meningsfull fra utøvernes side. Hvis ikke publikum opplever at det som presenteres betyr noe for utøverne, vil det antakelig heller ikke bety noe for mottakerne, og hele bearbeidelsen vil kunne oppleves som bortkastet og historieløs. Dette er i tråd med hva Wang uttalte – respekt for tradisjonen, men ikke bundet av tradisjonen.

"Jeg har stor respekt for denne tradisjonen og har selv et nært forhold til denne musikken, da jeg vokste opp i en familie der min far var organist og min mor var klokker. Jeg gikk i kirken mange år av min barndom og hørte disse salmene. Det er derfor veldig sterkt for meg nå å ta tak i dette materialet på en så annerledes måte. Men det føles også helt riktig å bruke dette tonematerialet på vår måte og ikke tenke for mye på det tekstlige da dette setter det hele i en helt annen tekstur." (Ingebrigt Håker Flaten)

### ***Forholdet til tekstene***

Som nevnt flere ganger i intervjuene, så valgte duoen Flaten/Kornstad å frigjøre seg helt fra det tekstlige innholdet i salmene – nettopp fordi dette ville sette "det hele i helt annen tekstur", som

Flaten skrev. Dette er interessant, og sier ganske tydelig at det å forholde seg til teksten til en melodi, vil i større eller mindre grad påvirke det klingende resultatet.

Wang ønsker å opprettholde en referanse til teksten, slik at de blant publikum som kjenner teksten, skal kunne relatere det de hører til den teksten de kjenner fra før. Han trekker frem at lytteopplevelsen blir større når man kjenner den aktuelle låta fra før, slik er det også med jazzens standardrepertoar. Når man hører en låt man kjenner til, setter man den aktuelle versjonen opp mot versjoner man har hørt tidligere, og lytteopplevelsen blir enda større. Samtidig fordrer ikke dette at man må ha hørt andre versjoner tidligere for å få utbytte av å lytte til den aktuelle versjonen. Det er naturligvis slik at en låt eller en salmetolkning må kunne stå alene og være meningsfull i seg selv – med eller uten lytterens forhåndskjennskap til låtas musikalske historie eller tekstlige innhold.

I motsetning til de andre respondentene, forholder ikke Gustavsen seg utelukkende til instrumentalmusikk, han velger ofte å inkludere en eller flere vokalister – eventuelt også kor – som fremfører teksten. Han sier at det tekstlige blir en tilleggsdimensjon som forskjellige musikere kan ha et mer eller mindre bevisst og helhjertet forhold til, men som for ham er intenst meningsfullt. Videre uttrykker han at "salmeskatten har tekster med veldig fine bilder og meningsfulle formuleringer", men at tekstene ofte har enkeltvers som blir problematiske å bruke på grunn av "teologisk slagside", som han kaller det; og sett i forhold til hans uttalelser tidligere i intervjuet, så er ærlighet (overfor seg selv så vel som for publikum) og troverdighet to særdeles viktige punkter i hans musikk og hans musikkutøving.

### ***Prest og jazzmusiker***

Gjennom hele samtalen med Øystein Wang hadde jeg en følelse av å prate med musikeren mer enn menighetspresten. Samtalen dreide seg naturligvis også fortrinnsvis om det musikalske og derfor var det denne siden av Wangs liv som var det fremtredende. Likevel, i noen få vendinger, uttrykte Wang seg på en slik måte, at det kom frem at det daglige virke gjør han som prest i en menighet. Hans personlige ønske om å forene disse to sidene av sitt liv, har han av flere årsaker valgt å la være å presse igjennom i sin egen menighet. Derfor bruker han sine jazzegenskaper og gir uttrykk for sin tro gjennom musikk i andre fora enn i sin jobbsituasjon. Han sier selv at han "bruker jazzen mer i nabomenighetene mine egentlig, enn jeg gjør i min egen menighet".

En annen spennende vinkling er Wangs sammenlikning av jazzimprovisasjon og preken. Når man holder en preken, så leser man fra Bibelen og anvender den testen for å forsøke å si noe ut fra sitt eget liv, man kommuniserer ut fra sitt ståsted. Når man spiller jazz, tar man gjerne utgangspunkt i en melodi og ei låt for derfra å gi publikum noe fra seg selv, fra sin egen erfaringshorisont, fra sin

verden. Så avslutter man låta med å spille melodien en gang, og prekenen rundes av med noen vers fra teksten eller "Fader Vår".

### 5.3 Drøfting av funnene

Som det kommer frem av respondentenes utsagn i intervjuene og slik de er gjengitt i utdrag i avsnitt 5.2, er det tydelig at det ikke finnes én bestemt formel eller oppskrift for hvordan man bør omarbeide en salme slik at den blir salmejazz. Svarene varierer til tider svært mye fra respondent til respondent, mens på enkelte andre punkter er respondentene temmelig samlet i sin oppfatning og sin forståelse. Dette er ikke videre oppsiktsvekkende, men gir på samme tid anledning til å trekke enkelte slutninger og det etterlater noen spørsmål.

Det mest innlysende punktet er at musikk er personlig, og, som Claus L. Munk skriver slik jeg var inne på i kapittel 2, at musikk er *bærer* av åndsinnhold og dermed formidles subjektivt og mottas og tolkes subjektivt. Derfor vil det være umulig å kunne definere én måte å bearbeide musikk fra kirke tradisjonen på som vil være gjeldende og anvendbar for alle. I alle fall ikke i en slik grad at mottakerne av denne musikken, publikum, vil kunne få tilsvarende og identiske lytteopplevelser.

Dernest ser man at en utøvers og/eller en arrangørs personlige bakgrunn (familie, oppvekst, miljø, osv.) vil påvirke resultatet, enten det gjelder selve arrangementet av en salme eller det gjelder fremførelsen av den. Utøverens eller arrangørens personlige bakgrunn vil også være en medvirkende årsak til at han eller hun velger å benytte seg av denne salmen, og det vil samtidig påvirke hensikten med og motivasjonen for å gjøre en salme i en slik sammenheng.

Utøvernes musikalske bakgrunn vil naturligvis også påvirke det klingende resultatet, i den forstand at alle musikere har en individuell iboende forståelse av hvordan musikk skal spilles. Når jeg spiller, tenker og forholder jeg meg til musikken på én måte, jeg har min måte å nærme meg materiale på. En annen utøver tenker og forholder seg til musikken på en annen måte, og har en sin individuelle tilnæringsmåte. I jazzen er jo dette noe av det sentrale, slik jeg skrev i avsnitt 1.2.2. I tillegg vil det være forskjeller fra utøver til utøver som fremfører det samme verket også hentet fra den klassiske musikkens repertoar. Denne musikernes iboende forståelse vil naturlig nok variere fra musiker til musiker, rett og slett fordi vi er forskjellige individer, og som Johannessen nevner kan man aldri fri seg fra sin referanseramme; alt man har lest og lært i livet, former en (Johannessen, 2010, s. 180). All musikk man har hørt, vil i større eller mindre grad forme ens musikalske forståelse og være med på å danne grunnlaget for ens tilnæringsmåte til det aktuelle låtmaterialet.



## 6 ANALYSE

### 6.1 Andres musikk

Jeg har analysert tre innspilte versjoner av eldre salmer fremført av tre forskjellige aktører eller konstellasjoner. En salme fremført av Pastor Wang Quintet, en av duoen Ingebrigt Håker Flaten og Håkon Kornstad, og en av SKRUK&Nymark Collective. I arbeidet med dette kapitlet har jeg benyttet tradisjonell musikalsk analyse.

#### *Kim, alle klokker/Lovsyng vår Herre*

Pastor Wang Quintet<sup>42</sup> ga i 2000 ut albumet "Swingende Salmer" på sitt eget plateselskap Wango Production. Alle 12 sporene er instrumentale versjoner av kjente melodier hentet fra kirke- og bedehusrepertoaret, og består av egne tolkninger med improvisasjoner. De to mest sentrale skikkelsene i bandet, brødrene Torfinn Wang (bass) og Øystein Wang (piano), skriver i CD-heftet at hovedideen bak denne produksjonen var

"å behandle kjente og kjære salmer som 'standardlåter' og å bruke salmenes 'akkordskjemaer' som basis for improvisasjon. Innenfor den afro-amerikanske jazz-tradisjonen eksisterer det jo en stor samling "standard-melodier" som ulike jazz-utøvere har som sitt felleseie; et utgangspunkt for improvisasjon over landegrensene og generasjoner. Men hva med å bytte ut "All of me" og "Autumn Leaves" med "Lovsyng vår Herre" og "Folkefrelser"?" (Torfinn og Øystein Wang)

Denne bakenforliggende tankegangen oppfatter jeg tydelig gjennom hele albumet. Melodiene som presenteres fremstår på en måte som standardlåter, som tolkes av bandet akkurat som det skulle vært melodier hentet nettopp fra den afro-amerikanske jazz-tradisjonens "The Real Book"<sup>43</sup>; men melodiene her er altså hentet fra "Norsk Salme Bok" og dens tillegg "Salmer 97" (utgitt i 1997).

Jeg har valgt å rette fokus mot spor nummer syv som har tittelen "Kim, alle klokker/Lovsyng vår Herre". Grunnen til denne doble tittelen er – slik jeg skrev i avsnitt 2.2 – at det er flere tilfeller av tekster i "Norsk Salme Bok" som benytter samme melodi. I dette tilfellet fører Pastor Wang Quintet opp to titler for å tydeliggjøre hvilken melodi det er snakk om. I CD-heftet er et vers av begge tekstene også nedskrevet. Mange lyttere vil sikkert kjenne igjen melodien på enten den ene eller den andre tittelen, eventuelt også begge.

---

<sup>42</sup> Pastor Wang Quintet består av Øystein Wang, piano; Torfinn Wang, elbass; Rune Mathisen, trommer; Roy Nikolaisen; trompet; og Øyvind Gravdal, tensorsaksofon.

<sup>43</sup> "The Real Book" er en undergrunns-notebok bestående av mange av de låtene som er blitt stående som såkalte standardlåter. Den første utgaven av "The Real Book" ble utarbeidet i Boston på begynnelsen av 1970-tallet og distribuert i miljøet rundt the Berklee College of Music (Witmer og Kernfeld).

Pastor Wang Quintets (PWQ) versjon av salmen skiller seg ganske markant fra versjonen som står notert i "Norsk Salme Bok", og slik den vanligvis blir harmonisert og arrangert ved bruk i Den norske kirke. PWQ har beholdt tonearten, F dur, som står notert i "Norsk Salme Bok", men har endret taktarten fra 3/4 til 2/2, også kalt alla breve. Taktartsskiftet fører også med seg en del synkoperinger av melodien, som gjør at denne versjonen egner seg mindre til menighetssang enn den gjør originalt. PWQ har beholdt melodiens originale AAB-form. Versjonen begynner med fire takter i kompet (piano, bass og trommer), før den bearbejdede melodien (se fig. 6.1.1) presenteres av trompet og tenorsaksofon i oktavavstand. Etter en runde med melodi, kommer de samme fire taktene som ble spilt i introen, og en ny runde av melodi i trompet og saksofon spilles, denne gangen med et litt annerledes akkordgrunnlag.

Figur 6.1.1 (akkordene som står oppført her, er de som spilles under melodien's første presentasjon)

The musical score consists of two systems, A and B, each with three staves. The first system (A) covers measures 5 to 16, and the second system (B) covers measures 17 to 25. Handwritten chord symbols are placed above the notes. The first system (A) has chords: F, BbΔ, AM7, BbΔ, Gm7, C, F, BbΔ, AM7, Dm7, Gm9, Em7(b9), A7, Dm7. The second system (B) has chords: Am, Bb, F, C, F/A, Bb, C, Bb/D, C/E, Gm7, C, F, BbΔ, F/A, C, Gb7.

Salmeversjonen går derfra direkte inn i en pianosolo som går over enda en versjon av akkord-skjemaet. Etter to runder med pianoimprovisasjoner, overlates solorollen til tenorsaksofonen som også spiller to runder over det samme skjemaet.

Etter solopartiene går PWQ rett over i en ny variant av den tidligere presenterte melodien. Versjonens siste B-del stykkes opp ved at trompet og saksofon spiller den første frasen (takt 17 i fig. 6.1.1), så kommer det et firetakters trommebreak. Deretter kommer B-delens neste frase (takt 19-21), hvorpå det kommer et nytt trommebreak, denne gangen med bare to takters varighet. Versjonen avsluttes med melodis siste frase og en liten ritardando mens den siste tonen holdes lenge. Hele PWQs versjon av "Kim, alle klokker/Lovsyng vår Herre" varer i 3'20" og har et gjennomgående lekent og lett preg. Selv om dette presenteres for meg i innspilt format 12 år etter det ble produsert, vitner innspillingen om stor spilleglede.

### ***Akk, mon jeg står i nåde***

Duoen Ingebrigt Håker Flaten (kontrabass) og Håkon Kornstad (tenorsaksofon og flutonett<sup>44</sup>) ga i 2008 ut albumet "Elise" på det svenske plateselskapet Compunctio. Albumet består av åtte spor, hvorav seks er religiøse folketonar og de to resterende er nyere komposisjoner (en signert Ingebrigt Håker Flaten og en Keith Jarrett). Albumets salmemelodier har røtter i Oppdal, og initiativtaker Ingebrigt Håker Flaten forteller at utvalget av salmer er gjort etter arven fra hans bestemor, Elise Flaten, som også er representert på utgivelsen med et eldre lydklipp. Albumet er også oppkalt etter henne. På turné for Rikskonsertene med dette materialet, ble konsertene annonsert som "Elise – jazz på norsk" (<http://www.rikskonsertene.no/presse/Pressemeldinger/Nyhetsbrev-fra-Rikskonsertene1321/>, hentet 02.03.12).

Fokus for analyse i denne oppgaven er spor nummer to; "Akk, mon jeg står i nåde". Albumets to første spor har samme tittel og på spor én synger Elise Flaten originalversjonen<sup>45</sup> av salmen (se fig. 6.1.2), mens på spor to er det duoens egen tolkning av salmen som blir presentert. Det er denne tolkningen jeg nå vil se nærmere på.

Spor to begynner med tenorsaksofonen som spiller multiphonics<sup>46</sup> rubato, og angir på den måten stemningen i duoens salmeversjon. Etter ca. 40 sekunder etableres en konkret puls, og saksofonen fortsetter å spille multiphonics med utgangspunkt i grunntonen B kombinert med tonen A. Etter enda 40 sekunder, går saksofonen tilbake til det rolige, undrende rubatopregete partiet fra versjonens begynnelse. Ved ca. 1'30" begynner kontrabassen (her spilt med bue) å spille melodien – fortsatt i

---

<sup>44</sup> Tradisjonell tverrfløyte påmontert klarinettmunnstykke – Kornstads eget varemerke.

<sup>45</sup> Å kalle en versjon av en folketonar for 'originalversjonen', er naturligvis ikke bare problematisk, men også ukorrekt. Et av kjennetegnene til folketonar er nettopp at de står i en tradisjon basert på muntlig overlevering og har ikke et kjent opphav. Jeg har kalt Elise Flatens versjon for 'originalversjon' for å ha den versjonen som et utgangspunkt for å se på hva bearbeidelsen som duoens har gjort består av.

<sup>46</sup> Multiphonics er en saksofonteknikk som gjør at det kommer flere toner samtidig. Dette virkemidlet krever svært god teknikk og kontroll – og desto mer kontroll for å fremkalle multiphonics som klinger fint og kler sammenhengen slik som det gjør her.

rubato – i dens originale AAB-form. Melodiens A-del går i moll, mens B-delen kontrasterer A-delen og gir et temporært dur-preg, men vender tilbake til moll i det den imiterer A-delens avrundingsstrofe.

**Figur 6.1.2** (Notert etter hvordan melodien synges av Elise Flaten, men i tonearten B-moll, som duoen spiller den i.)



Når melodien nå er presentert i en tilnærmet lik versjon som det vi hørte i spor én, etablerer saksofonen et ostinat<sup>47</sup> i 5/4 (se fig. 6.1.3). Kontrabassen går over til fingerspill og begynner å improvisere med bruk av store intervaller som gir en tydelig tonalitetsfølelse. Kontrabassoloen varer i 16 takter før den doubler ostinatet. Saksofon og kontrabass spiller det etablerte ostinatet sammen to ganger (i oktavavstand), før saksofonen forlater ostinatet og begynner å antyde en ny og friere tolkning av melodien i den nye taktarten 5/4. Denne meloditolkningen kan også lett oppfattes som en improvisasjon rundt melodien tematikk. Etter omtrent 40 takter (ca. to runder med melodiimprovisasjon) går improvisasjonen tilbake til doubling av ostinatet, før bassen blir gradvis svakere og saksofonen spiller grunntonen med en mer eller mindre tilfeldig rytmikk. Versjonen ender etter 7'32" med saksofon på grunntonen B og kontrabassen på A en oktav under, en effekt som gir uttrykk for åpenhet og at salmen henger videre.

<sup>47</sup> Ostinat – en melodisk/rytmisk figur som gjentas mange ganger.

Figur 6.1.3 (Bassostinat på Flaten/Kornstads versjon av "Akk, mon jeg står i nåde")

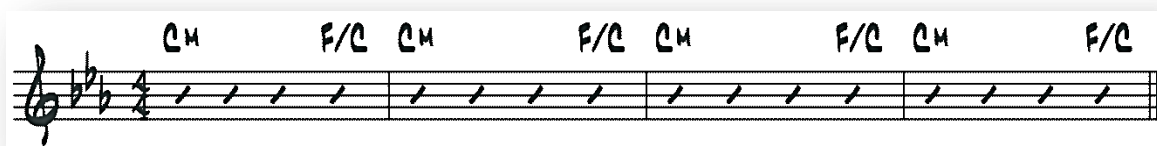


### *Å, for djup i Jesu kjærleik*

Koret SKRUK (Sunnmøre kristelige ungdomskor) publiserte i 2006 albumet "dype, stille, sterke, milde" i samarbeid med kvartetten Nymark Collective<sup>48</sup>. Dette albumet består av 15 spor med salmer og sanger fra bedehustradisjonen. I følge en artikkel av Gitte Johannessen i Romerikes Blad 6.november 2006, var det Tord Gustavsen som gjorde utvalget av bedehussalmer som skulle være med på utgivelsen. Det er også Gustavsen som har utarbeidet arrangementene som presenteres på denne utgivelsen fra Kirkelig Kulturverksted. Johannessen skriver videre i sin artikkel om albumutgivelsen at "15 bedehussalmer hadde fått nye arrangement, og forent en fyldig og harmonisk rik korklang med skandinavisk jazzminimalisme" (Johannessen, 2006). Hele utgivelsen passer i denne beskrivelsen, bandet spiller minimalistisk, mens koret benytter store og vakre klangfarger.

SKRUK & Nymark Collective sin versjon av "Å, for djup i Jesu kjærleik" begynner i C-moll, mens den som er notert i "Norsk Salme Bok" er notert i E-moll. Som intro spiller kompet 4 takter med lett trompetimprovisasjon over akkordene Cm og F/C (se fig. 6.1.4).

Figur 6.1.4 (Akkordene i introen til SKRUK & Nymark Collective sin versjon av "Å, for djup i Jesu kjærleik")



<sup>48</sup> Nymark Collective består av Kåre Nymark jr, trompet; Mats Eilertsen, kontrabass; Kenneth Ekornes, trommer; og Tord Gustavsen, piano.

Første vers begynner med kvinne- og mannsstemmer som starter å synge melodien unisont<sup>49</sup> i svært svak styrkegrad. Denne unisone sangen kan gi lytteren assosiasjoner til menighetssang. Men straks melodien beveger seg bort fra grunntonen (som i første vers er C), blir sangen flerstemt. Derfra danner koret et stadig større klanglig landskap ettersom salmen utvikler seg, og dynamikken bygger seg opp gradvis.

Melodien har en AABA-form, og mens koret synger de to første A-delene, markerer kontrabassen (spilt med bue) hvert hele slag på grunntonen. Trommene er også med, men spiller svært minimalistisk<sup>50</sup>. Når melodien går over i B-delen, blir pianoet også med. Gjennom hele første vers der det er med, gir piano noen små drypp av blåtoner, dette gir salmeversjonen flere lag av musikalske referanser. I utgangspunktet er hele korarrangementet klanglig sett rent og ryddig, fritt for slike bluesorienterte toner og harmonier, det er arrangert nærmest i koralsats. Derfor, ved at piano gjentatte ganger presenterer slike enkle, ikke-diatoniske<sup>51</sup> toner, får versjonen et preg av også å være blues- eller jazzorientert; eller snarere, den får et preg av å være improvisert i deler av fremføringen. Som lytter får jeg en opplevelse av å høre musikk fra flere sjangre – og kanskje også fra flere tidsepoker – på en gang.

Etter første vers, kommer et mellomspill som er bygd på samme akkordrekke som introen. Også her er det trompet som improviserer, litt mindre stillferdig enn i introen, og firetaktersperioden avsluttes med en modulasjon inn til E<sup>b</sup>-moll. Gjennom andre vers er det kun sopranene som synger melodien, mens resten av koret er i bakgrunnen og synger på vokallyder som "o". På begge A-delene er piano kun tilstede med enkelte blåtoner, som i første vers er det kontrabass og trommer som driver kompet fremover. B-delen er også her sterkere enn A-delene, og piano har en mer konkret akkompagnerende rolle. Andre versets siste A-del går som de to første. Mellom vers to og tre er det ingen mellomspill, men det moduleres direkte til F<sup>#</sup>-moll.

Salmen når sitt dynamiske høydepunkt i tredje versets B-del. Deretter kommer en rask diminuendo inn til den siste A-delen, som bygger seg raskt opp igjen. Koret avslutter i en åpen akkord, med tonene F<sup>#</sup> og C<sup>#</sup>. Siste versets første strofe gjentas av tenorene, denne gangen helt neddempet. Som lytter oppfatter jeg denne siste strofen som essensen i salmen, det er denne tekstlinjen koret og

---

<sup>49</sup> Med naturlig oktavavstand i og med at mannsstemmer klinger dypere enn kvinnestemmer. Så når menn og kvinner for eksempel i en menighet synger den samme melodien, vil det oppleves som at de synger unisont, når det egentlig er oktavavstand mellom stemmene.

<sup>50</sup> Beskrivende for det totale uttrykket er det at trommeoppsettet er litt utradisjonelt. Et standard trommesett består av hovedbestanddelene basstromme, skarptromme, tommer og symbaler. Gjennom hele salmen – og gjennom store deler av albumet – benytter Ekornes et trommeoppsett der skarptrommen er byttet ut med den tradisjonelle afrikanske trommen djembe. Denne spilles vanligvis med fingrene og håndflaten, og gir en mildere lyd en hva man får ved å benytte trommestikker på en skarptromme.

<sup>51</sup> Diatonisk betyr skalaegen, altså toner som hører til den aktuelle skala.

kompet vil jeg skal sitte igjen med etter å ha hørt gjennom deres versjon: "Å, for djup i Jesu kjærleik, ingen stad eg kviler so." Hele arrangementet fremstår veldig sammenhengende og gjennomtenkt, med et tilsnitt av velvalgt improvisasjon. Salmeversjonen ebber ut etter 4'20".

## 6.2 Egen musikk

Jeg har også foretatt analyse av to versjoner som jeg selv har gjort sammen med to kolleger. Begge disse to salmeversjonene er inkludert som lydspor på vedlagt CD-plate og nevnes også i kapittel 7. Med besetningen elgitar, kontrabass og saksofoner reiste vi på kirkekonserterturné i Aust- og Vest-Agder og Rogaland våren og forsommeren 2011. Der presenterte vi instrumentalversjoner av salmer med nye, selvlagde arrangementer, blant annet "Jeg råde vil alle" og "Nærmere deg, min Gud/Jesus er kongen min", nok et tekstpar fra kirkerepertoaret. Teksten til den siste står ikke oppført i "Norsk Salme bok", men finnes i "Sangboken"<sup>52</sup>.

Utgangspunktet for repertoaret var at vi ville spille instrumentale versjoner av salmer og beholde melodiene så like originalene<sup>53</sup> som mulig. Bearbeidelsen skulle altså bestå i å harmonisere melodiene annerledes og at vi ville åpne opp for improvisasjon. I tillegg, siden dette var et prosjekt vi valgte å plassere innenfor jazzsjangeren, var musikernes egne personlige tolkninger og musikalske tilnærminger en del av den ønskede innfallsvinkelen.

### *Nærmere deg, min Gud*

Formen på denne salmen, slik vi gjorde den på turneen 2011, består av at melodien blir fremført to ganger av tenorsaksofonen, mens elgitar og kontrabass utgjør akkompagnementet. Hele versjonen fremstår temmelig rolig og dempet. Arrangementet åpner med fire takter Eb-dur (tonika) i kontrabass og elgitar. Så spiller tenorsaksofonen en runde av melodien akkompagnert med tradisjonell funksjonsharmonikk bestående av diatoniske akkorder i kontrabass og elgitar. I andre runde av melodien, transponeres det direkte til F-dur, og her er harmonikken en ganske annen (se fig. 6.2.1).

---

<sup>52</sup> "Sangboken" og dens utgave med notert melodi og harmonisering "Melodiboken" utgitt på Lunde forlag i 1984, er en samling med kristne sanger og viser som brukes i mange bedehus i Norge. Den står sterkt i lekmannsorganisasjonen Norsk Luthersk Misjonssamband som er ble nevnt innledningsvis.

<sup>53</sup> Se kommentar i fotnote 43.

Figur 6.2.1 (Harmonisering av melodien andre runde på mitt arrangement av "Nærmere deg, min Gud")

The image shows a musical score for the second round of the melody in an arrangement of "Nærmere deg, min Gud". It consists of four staves of music in G major, with a key signature of one sharp (F#). The chords are written above the notes. The first staff starts at measure 17 with chords BbΔ, G/B, F/C, Dm9, EbΔ, AbΔ, F(1009)/A, D/F#, EbΔ, and C7. The second staff starts at measure 21 with chords C#°, BbΔ, Gm11, EbΔ9, C/E, and Gm11. The third staff starts at measure 25 with chords A7, BbΔ, Dm11, EbΔ9, BbΔ9, AbΔ9, Gm11, C7sus4/D, and C7. The fourth staff starts at measure 29 with chords C#°, BbΔ, Gm11, EbΔ, C/E, BbΔ9, BbΔ/Eb, and GbΔ. The piece ends with a 'Rit.' (ritardando) marking.

Ved å forandre harmonikken så mye som det er gjort her, fremstår melodien ganske annerledes enn den gjør normalt. Melodien er den samme, men nettopp fordi man er vant til å høre melodien toner på et akkordgrunnlag der meloditonene får en annen funksjon enn her, oppleves melodien ganske annerledes. I åpningsakkorden her er meloditonen en stor septim, mens den i forhold til tonearten ligger på tredje trinn, noe som skulle antyde en ters i åpningsakkorden slik vi spilte i førsterunden. Og bare i løpet av de fire første taktene spilles fem ikke-diatoniske akkorder, uten at dette ødelegger for melodien – ikke i en instrumental versjon, vel å merke. Det hadde antakelig vært mer problematisk for en menighet å synge "Nærmere deg, min Gud" som allsang med dette som akkordgrunnlag.

Vår versjon av denne salmen inkluderer ikke improvisasjoner i tradisjonell jazzforstand, men er gjennomarrangert. Hele versjonen består i at melodien spilles to ganger med ulikt akkompagnement. Melodien andre presentasjon er betydelig friere i formen, det er en personlig tolkning fra tenorsaksofonisten, men er ingen standard jazzsolo. Sett i lys av den definisjonen av jazz jeg la til grunn innledningsvis, kan det derfor stilles spørsmål ved om denne versjonen er jazz overhodet. Jeg velger å si at versjonen vår innehar elementer av jazz, i og med de store akkordene og tilnæringsmåten til melodien andre runde, men at den ikke nødvendigvis ville blitt inkludert i en renspektet jazzkategori; den kan sies å ha blitt "jazzet opp", som jeg var inne på i avsnitt 1.2.3.



### ***Jeg råde vil alle***

Et ganske annet arrangement som ble presentert på den samme kirkekonserturneen er vår versjon av den religiøse folketonen fra Innfjorden i Romsdal; "Jeg råde vil alle". Melodiens form (AABC) er interessant ved det at den skifter taktart på B-delen, den går fra 3/4-takt på A-delene til 2/2-takt på B-delen, før den returnerer til 3/4-takt på C-delen<sup>54</sup>.

Vår versjon åpner med en intro av tenorsaksofon som etablerer tonearten D-moll, før den presenterer melodiens første A-del rubato. Elgitar og kontrabass kommer med på andre A-del og tempo er etablert. Akkordgrunnlaget på melodiens andre A-del er satt sammen etter inspirasjon fra melodien; der melodien beveger seg etter et mønster, gjør akkordene det også. Akkordene står ikke i noen direkte funksjonsharmonisk sammenheng med hverandre, men fungerer som et underlag som setter farger til melodibevegelsene. A-delens siste akkord er  $E^{bmaj7}$  og meloditonen er D, som i forhold til tonearten er tonika, men som er akkordens høye syvende trinn. I melodiens første B-del er akkordene mer funksjonsharmonisk orientert<sup>55</sup>. C-delen åpner med en diatonisk nedadgående bassbevegelse, som fortsetter i  $A^{bmaj7(\#11)} - G^{bmaj7(+5)} - A^{7(b9)}$ ; alterasjonene her er med for at melodien skal kunne presenteres ubearbeidet. Kompet spiller  $A^{7(b9)}$  – dominanten – som sin siste akkord på denne delen, bare tenorsaksofonen lander på tonika etter en liten ritardando.

Gjennom hele første runde av melodien er altså arrangementet utskrevet og melodien presentert tilnærmet likt slik den blir sunget i menigheter og forsamlinger rundt om i landet, her må man naturligvis ta høyde for tempo- og toneartsvariasjoner. Gjennom resten av vår salmeversjon kommer det store forskjeller fra menighetssangen, og sangbarheten blir vesentlig redusert til fordel for triomedlemmenes personlige musikalske innflytelse og utfoldelse.

Kontrabassen innleder denne delen med et ostinat som strekker seg over 4 takter og elgitaren spiller Dm (tonika) og  $E^{bmaj7(\#11)}$  (se fig. 6.2.2). Dette flytter versjonen fra ren moll til kirketonearten D frygisk<sup>56</sup>. Melodien blir tilpasset denne skalaen ved at der melodien opprinnelig er E, så senkes denne et halvt tonetrinn til  $E^b$ .

---

<sup>54</sup> Finnes også notert i 6/8 og 2/4 eller 3/4 og 4/4, avhengig av hva slags notemateriale og puls man ønsker å benytte.

<sup>55</sup>  $F - Em^{7(b5)} - A^{(b9b13)} - F - Gm^7 - Em^{7(b5)} - A^{(b9b13)}$  som leder inn til C-delens første akkord Dm. Fremstilt med romertall i trinnanalyse svarer dette til: III – II $m^{7(b5)}$  – V $^{(b9b13)}$  – III – IV $m^7$  – II $m^{7(b5)}$  – V $^{(b9b13)}$  – Im.

<sup>56</sup> Tonene i D frygisk er de samme som i  $B^b$ -dur, men opptrer på forskjellige trinn. Tonene i D frygisk er altså D,  $E^b$ , F, G, A,  $B^b$  og C.

Figur 6.2.2 (Bassostinat og akkorder som spilles på A-delene under andre runde av melodien "Jeg råde vil alle")

The image shows a musical score for the first section of the song "Jeg råde vil alle". It consists of two staves: E.GTR. (Electric Guitar) and A.B. (Bass). The guitar staff is in treble clef and has a key signature of one flat (B-flat). It features a series of rhythmic slashes indicating a steady accompaniment. Above the staff, the chords Dm and E<sup>b</sup>7#11 are indicated. The bass staff is in bass clef and plays a melodic line with eighth and quarter notes, including a triplet of eighth notes. The tempo/style is marked "SWING".

Når melodien går inn i B-delen, beholder vi taktarten 3/4, mens tenorsaksofonen simulerer totakt ved å spille duoler (to punkterte firedelsnoter) i hver takt (se fig. 6.2.3). Som akkompagnement til dette spiller elgitar og kontrabass en unison linje i oktavavstand basert på åttedelsrytmikk som bygger på akkordtoner fra blant annet de to nevnte akkordene Dm og E<sup>bmaj7</sup>(#11). Den frygiske skalaen er fortsatt den gjeldende, men melodien i elgitar og kontrabass benytter seg av enkelte ikke-diatoniske gjennomgangs- og dreietoner uten at dette forandrer preget eller tonaliteten i noe særlig grad.

Figur 6.2.3 (B-delen på "Jeg råde vil alle" med simulert totakt i tenorsaksofon ved å benytte duoler, og unison obligatmelodi i elgitar og kontrabass; mitt arrangement)

The image shows a musical score for the second section of the song "Jeg råde vil alle". It consists of two systems of three staves each: T. SX. (Tenor Saxophone), E.GTR. (Electric Guitar), and A.B. (Bass). The saxophone staff is in treble clef and plays a melodic line with dotted rhythms. The guitar and bass staves are in treble and bass clefs respectively, and play a unison line in octaves. The key signature is one flat. The tempo/style is marked "SWING".

C-delen begynner veldig svakt og bygger seg opp til et dynamisk klimaks inn til melodiens avslutning. Her er den diatoniske nedadgående bassbevegelsen tilbake, bare enda mer konsekvent, den fullfører bevegelsen helt fra tonika til tonika en oktav under. På veien ned bryter akkordene litt med den frygiske skalaen som ble etablert i A-delen. Melodien er også blitt tilpasset akkordene og endret slik at den beveger seg i en real i stedet for i en tonal sekvens<sup>57</sup> slik den er opprinnelig.

Hele formen er nå presentert to ganger, først en egen vri av den vanlige versjonen, så en betydelig bearbejdet versjon. Etter melodien runde to, går trioene over i en improvisasjonsdel. Bassostinetet fra A-delen kommer tilbake, og elgitar spiller de samme akkordene som legger grunnlag for solospill i en frygisk tonalitet. Tenorsaksofonens soloparti varierer i ca. halvannet minutt og i samspill med elgitar og kontrabass beveger de seg tilsynelatende fritt mellom frygisk og dorisk tonalitet. Mot slutten av solopartiet går bassen tilbake til ostinatet igjen, mens tenorsaksofon og elgitar avslutter improvisasjonsdelen.

Improvisasjonsdelen avsluttes med at kontrabassen spiller ostinatet én gang helt alene. Deretter gjentas melodien B og C-del slik de ble spilt før solopartiet. Umiddelbart etter C-delen, når melodien egentlig lander på tonika, spiller trioene en kort unison og leken linje over fire taktslag som avslutter hele versjonen med akkorden  $Dm^{maj9}$  og en trille mellom  $C^\#$  og  $D$  i tenorsaksofonen (se fig.6.2.4.). Hele versjonen varer i ca. 4'50".

Figur 6.2.4 (unison avslutningslinje på "Jeg råde vil alle")

<sup>57</sup> I en tonal sekvens følger tonene den gjeldende tonearten og intervallene blir dermed tilpasset. I en real sekvens blir intervallene beholdt identiske og tonearten blir brutt med løse fortegn.

## 7 BESKRIVELSE AV VEDLAGT CD-PLATE

Vedlagt denne oppgaven er en CD-plate med diverse innspilt materiale. CD-en inneholder fire spor med rearrangerte og reharmoniserte salmer og to egenkomponerte låter. De medvirkende aktører er meg selv som låtskriver, hovedarrangør og saksofonist; i tillegg deltar Martin Andersen på tangenter, Espen Grundetjern på kontrabass, Kristian Ringen Fauske på elgitar og Kristian Frøland på trommer. Sistnevnte har også vært teknikker under studioinnspillingene.

### ***Spor 1: "Jesus er kongen min"<sup>58</sup>***

Melodien er kanskje mest kjent under tittelen "Nærmere deg, min Gud". Melodien er skrevet av Lowell Mason i 1856. I denne instrumentale versjonen blir melodien presentert to ganger, besetningen er elgitar, kontrabass og tenorsaksofon. Første gang melodien spilles, akkompagneres den ganske statisk og med relativt vanlig funksjonsharmonikk. Når melodien presenteres andre gang, så har den modulert fra Eb-dur til F-dur, og bandet begynner på toneartens fjerdedetrinnsakkord som er Bbmaj7. Mens første runde benytter en ganske tradisjonell funksjonsharmonikk, er andre runde i stor grad fritatt fra dette, og akkordene er valgt på bakgrunn av hva som klinger fint i sammenhengen mer enn at de skal lede videre slik akkordene i funksjonsharmonikken gjør. Varighet 3'03".

### ***Spor 2: "Jeg råde vil alle"***

Dette er en norsk religiøs folketone som kommer fra Innfjorden i Romsdal. Besetningen er den samme som på spor 1, men denne salmen inneholder en vesentlig større del av improvisasjon i tillegg til reharmoniseringer. Varighet 4'50".

### ***Spor 3: "On 22<sup>nd</sup> Street"***

Denne låta har jeg skrevet og den blir her fremført med tenorsaksofon, elgitar, kontrabass, trommer og piano. Kortfattet beskrevet består denne av intro; A-del; B-del; C-del hvor melodi spilles i oktavavstand av elgitar og tenorsaksofon; mellomspill (tilsvarende intro); tenorsaksofon-improvisasjon som foregår over et nytt, relatert akkordskjema; B-del der gitar fører melodien; C-del og outro (tilsvarende intro og mellomspill). Varighet 5'30".

### ***Spor 4: "Arvingene part 2 – Johanna"***

Dette er også en av mine egne låter, og er andre del og den todelte komposisjonen "Arvingene". Denne innspilte versjonen er gjort med samme besetningen og bemanning som spor 3 og består av formdelene A og B. Etter at melodien er blitt presentert unisont av elgitar og tenorsaksofon, begynner tenorsaksofonen å improvisere over akkordskjemaet. Låta avsluttes med en siste A-del unisont mellom elgitar og tenorsaksofon og delvis også piano. Varighet 3'44".

---

<sup>58</sup> Spor 1 og 2 er også beskrevet og analysert i avsnitt 6.2.

## 8 AVSLUTNING

### 8.1 Oppsummering

På dette punktet ville det være passende å trekke konklusjoner i henhold til problemstillingen, men de svarene jeg har kommet fram til, danner ikke et enhetlig bilde som er enkelt å oppsummere i kun noen få setninger. Derfor vil jeg i de følgende linjene trekke frem noen av de forskningsfunnene som jeg oppfatter som mest vesentlige og som danner en oppsummering av oppgavens foregående kapitler.

Jeg har i denne oppgaven forsøkt å sette fokus på en musikalsk uttrykksform som kan kalles jazzet kirkemusikk, eller sett fra den andre siden, kirkelig jazzmusikk. Jeg spurte innledningsvis hvordan det lar seg gjøre å lage jazzversjoner av kirkens og bedehusbevegelsens musikk, og har gjennom intervjuer og musikalsk analyse fått et lite innblikk i hvordan dette *kan* gjøres. Det som er helt tydelig ut ifra både intervjuene og analysene, er at det ikke finnes noen form for opplest og vedtatt oppskrift eller 5-punktsliste over hvordan man lager jazz av salmer. Det er heller ingen konsekvens i årsaken til å ville rearrangere salmer, annet enn at mange av dem som virker innenfor dette feltet har mer eller mindre sterk tilknytning til repertoaret, til salmene – og kanskje særlig til salmemelodiene. En umiddelbar tanke kan da være at de som driver med slik bearbeiding tar tak i de *religiøse folketonene*, siden disse er en del av den norske kulturarven. Det har jo over en lengre tid vært stor interesse for å arbeide med folkemusikkrepertoaret<sup>59</sup>. Det viser seg også at det er langt ifra bare de religiøse folketonene som er emne for sjangermessig bearbeiding. Melodier og låtmateriale fra salmeboken og religiøse viser fra bedehusland er også i stor grad representert av forskjellige aktører innenfor salmejazzen.

Som jeg også har vist til tidligere er det bidragsyttere fra flere musikalske sjangre enn bare jazz som befatter seg med salmebearbeidelse; pop (Andreas Wennemo "Du er Gud", 2007, Master Music A/S<sup>60</sup>), rock (Impuls "Sult", 2010, Mudi A/S), country (Bjørø Håland "Mine Salmer", 2004, Grappa Musikkforlag A/S) og mange flere.

Salmene har i lang tid vært gjenstand for bearbeidelse av forskjellige musikere. Stadig nye versjoner og utgivelser av salmebøker, samt at det er stor tilstrømning av nytt materiale, vitner om dette. Organister, kantorer og andre kirkemusikere har naturligvis holdt på med slik bearbeidelse lenge, og gjør det i sitt daglige virke. Også musikere som ikke har arbeidsoppgaver innenfor kirken og

---

<sup>59</sup> For eksempel Arild Andersen med utgivelsene "Arv" fra 1994 og "Sagn" fra 1990, begge utgitt på Kirkelig Kulturverksted.

<sup>60</sup> Også her gjelder det at ikke alle sporene på de nevnte utgivelsene er salmer eller tradisjonelle bedehusanger, men de inneholder et eller flere spor med dette repertoaret.

plateselskap har benyttet seg av dette låtmaterialet i konsertvirksomhet og utgivelser. Plateselskapet Kirkelig Kulturverksted, og selskapets forgjenger Forum Experimentale, har helt siden stiftelsen i 1974 vært en betydelig bidragsyter i denne sammenheng. Men også andre mer kommersielle aktører er på banen; Compunctio, Universal Norge og Grappa Musikkforlag A/S for å nevne noen.

På samme måte som man forandrer og tilpasser språkdrakten og bildebruken i salmetekstene, oppstår det fra tid til annen ønsker og behov for å modernisere og tilpasse salmenes musikalske uttrykk. Som nevnt i begynnelsen av dette kapitlet er det mange og sprikende årsaker til å ville ta tak i kirkens og bedehusets musikk. For meg personlig var det, slik jeg skrev i innledningen, et ønske om å forene den musikkulturen og musikktradisjonen som jeg har med meg fra oppveksten med den musikkjangeren jeg foretrekker å uttrykke meg innenfor. Enkelte av respondentene mine uttrykte seg i lignende ordelag, mens andre respondenter uttrykte at de fant et fint tonemateriale i salmene og ønsket derfor bare å benytte dem som utgangspunkt for egen musikalsk utfoldelse.

I tillegg til å beskrive selve salmejazzen, skisserte jeg i kapittel 1 at jeg ville undersøke kirkens holdning til at dens musikk blir behandlet på denne måten. Det offisielle synet på dette er udelt positivt, hvis vi skal tro seniorrådgiver Åge Haavik. Det vil derimot alltid være sprikende interesser og individuelle syn innad i enhver organisasjon, så også i kirken. Så lenge det finnes mer enn én person som mener noe eller uttaler seg om dette eller hint, vil meningene eller uttalelsene være forskjellige, fordi alle mennesker er forskjellige og individuelle vesener.

### **8.3 Tanker om videre forskning**

Som jeg var inne på i kapittel 4, kunne det være interessant å undersøke forskjellene og likhetene i forskjellige menigheter og trossamfunns musikk og musikkpraksis.

Et annet aspekt er å trekke inn flere musikalske parametere enn det som er gjort i denne oppgaven. Elementer som sound og groove er ikke berørt her, og heller ikke har jeg lagt vekt på å skildre forskjellige improvisasjonsteknikker eller tilnærminger som ulike utøvere har gjort seg bruk av. Jeg har heller ikke gått nærmere inn på hvordan mennesker persiperer musikk forskjellig, utover det faktum at forskjellige mennesker har forskjellige lytteopplevelser av samme fremførte musikkstykke.

Det kunne også være spennende å sammenlikne salmejazzen som man finner i Norge med den man finner i Sverige, eventuelt også trekke inne jazzens hjemland, USA. Er det forskjeller i uttrykket? Hvordan påvirker den lokale kulturarven produktet? Hvordan mottas denne musikken? Fungerer salmejazzen mest som en konsertform, eller er den integrert i gudstjenester og møter. Dette er noen

av antakelig mange flere mulige veier videre, men i denne omgang valgte jeg å holde disse spørsmålene utenfor forskningens undersøkende lupe.

## LITTERATURLISTE

- Alfsen, Martin (2002) *Jesus i musikken – fra gregoriansk sang til hip-hop*. Luther Forlag, Oslo
- Arnold, Denis og Tim Carter "Palestrina, Giovanni Pierluigi da" i Alison Latham (ed.) (2002) *The Oxford Companion to Music*. Oxford University Press. Hentet 14.04.12, fra <http://www.oxfordreference.com/views/ENTRY.html?subview=Main&entry=t114.e4951>,
- Augustinus, Aurelius og Reidar Aasgaard (2002) *De Civitate Dei. Gudsstaten eller Guds by*. Pax, Oslo
- Brunvoll, Arve (1970). *Musikken og kyrkja. Kirke og kultur*, 1970, s. 34
- Bull, Sverre Hagerup (hovedred.) (1963) *Musikkens verden*. Musikkens Verden A.S Forlag, Oslo
- Cole, Hugo (1978) *The Changing Face of Music*. Victor Gollancz, London
- Dickenson, James W. (2003) *The impact of Norwegian folk music on Norwegian jazz, 1945-1995*. Degree of Doctor of Philosophy, University of Salford, Salford, United Kingdom
- Edgar, William (1986) *Taking Note of Music*. Third Way Books, London
- Fabbri, Franco og John Shepherd (2003): Genre, i John Shepherd et al. (red.) *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World, Volume 1*. London/New York: Continuum, side 401-404
- Farstad, Per Kjetil (2003) *Tanker om musikk og menighet*. Prokla-Media, Ottestad
- Fog, Jette (1995) *Med samtalen som utgangspunkt. Det kvalitative forskningsinterview*. Akademisk forlag A/S, København
- Fonn, Øyvind, (2004) *Musikk og sang i hjem, skole og menighet*. Hentet 01.10.10, fra [http://josafat.no/Tema\\_i\\_fokus/2004/Kristen\\_sang/Fonn\\_Oeyvind\\_sang\\_og\\_musikk\\_i\\_hjem.htm](http://josafat.no/Tema_i_fokus/2004/Kristen_sang/Fonn_Oeyvind_sang_og_musikk_i_hjem.htm)
- Friedenthal, Richard (1970) *Luther*. Weidenfeld and Nicolson, London
- Gioia, Ted, (1997) *The History of Jazz*. Oxford University Press, New York
- Greeley, Andrew (1988 a) *The Catholic Imagination of Bruce Springsteen*. Hentet 26.01.12, fra [http://www.americamagazine.org/content/article.cfm?article\\_id=11047](http://www.americamagazine.org/content/article.cfm?article_id=11047)
- Greeley, Andrew (1988 b) *God In Popular Culture*. Chicago: Thomas More Press
- Grinde, Nils (1993) *Norsk musikkhistorie. Hovedlinjer i norsk musikkliv gjennom 1000 år. Ny revidert utgave*. Musikk-Husets Forlag A/S, Oslo
- Grøm, Ragnar (1970) Kirken og "tidens musikk". *Aftenposten*, 152. årgang, side 4
- Grønbeck, Kjell H. (1997) *Den problematiske musikken – Etterkrigstidens debatt om musikk i kristen sammenheng – i lys av synspunkter fra musikktenningens historie*. Hovedoppgave i musikkvitenskap, Institutt for musikk og teater, Avdeling for musikkvitenskap, Universitetet i Oslo
- Herl, Joseph (2004) *Worship Wars in Early Lutheranism: Choir, Congregation and Three Centuries of Conflict*. Oxford University Press, Cary, NC, USA



- Hillestad, Olaf (1975) *Lukk opp kirkens dører*. J. W. Cappelens Forlag as., Oslo
- Haavik, Åge (ref.) (2010) *Den Norske Kirke: Liturgisk musikk – KR 33/10*. Tilsendt via e-post fra Åge Haavik
- Johannessen, Asbjørn og Per Arne Tufte (2002) *Introduksjon til samfunnsvitenskapelig metode*. Abstrakt Forlag, Oslo
- Johannessen, Asbjørn, Per Arne Tufte og Line Christoffersen (2010) *Introduksjon til samfunnsvitenskapelig metode*. 4. utgave, Abstrakt Forlag, Oslo
- Johannessen, Gitte (2006) "Skattkiste full av salmer" i *Romerikes Blad* 6.november 2006, 105. årgang
- Kirkerådet (2008) *Plan for kirkemusikk i Den norske kirke*
- Krag Jacobsen, Jan (1982) *At interviewe. En bog om at spørge meningsfuldt*. Hans Reitzels Forlag, København
- Kvale, Steinar (2009) *Det kvalitative forskningsintervju*. Gyldendal Norsk Forlag AS, 12. opplag
- Kvam, Terje (1969) Musikken – kirkens stebarn? *Luthersk Kirketidende*, 104 årg., nr. 17, side 10-12.
- Langer, Susanne K. (1967) *Menneske og symbol: En studie i fornuftens, ritualets og kunstens symboler*. Gyldendals Uglebøger
- Munk, Claus L. (1995) *Hvad sker når musikken spiller. Musikksyn og musikbrug i kristent perspektiv*. Dansk Luthersk Forlag
- Nasjonal forskningsetisk komité for samfunnsvitenskap og humaniora (NESH) (2008) *Forskningsetiske retningslinjer for samfunnsvitenskap, humaniora, juss og teologi*. Oslo
- Norsk Salme Bok (1997), Fellesutgave, Verbum Andaktsbokselskapet
- Rookmaaker, Henderik Roelof, (1973) *Modern Art and the Death of a Culture*. Inter-Varsity Press, London
- Rycenga, Jennifer (2003) Religion and spirituality. I John Shepherd (ed.), *Continuum Encyclopedia of popular music of the world, Volume 1*. Continuum, London/New York, side 338-343
- Ryen, Anne (2002) *Det kvalitative intervjuet. Fra vitenskapsteori til feltarbeid*. Fagbokforlaget, Bergen
- Ryom, Peter (2002) *Kirke Musik Leksikon*. Christian Ejlers' Forlag, København
- Samson, Jim (2001) Genre, i Stanley Sadie/John Tyrrell (eds.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Volume 9*. London/New York: Macmillan/Grove, side 657-659
- Sognefest, Tore (2005) *Musikkens Makt & Den Nye Verdensorden*. Forlaget Mitt, Bø
- Solhaug, Arne J. (1990) Er kirkens musikk grenseløs? i *Prismet Pedagogisk tidsskrift*, 41. årgang (nr. 3) side 122-126
- Spencer, Jon Michael (1991) *Theological Music – Introduction to Theomusicology*. Greenwood Press, Westport
- Spencer, Jon Michael (ed.) (1994) *Theomusicology – A special Issue of Black Sacred Music: A Journal of Theomusicology*. Duke University Press

Steckel, Clyde J. (1994) "How Can Music Have Theological Significance?" i Spencer, Jon Michael (ed.) *Theomusicology – A special Issue of Black Sacred Music: A Journal of Theomusicology*. Duke University Press

Sødal, Håkon (1986) Musikk – virkemiddel eller mål? *Credo*, nr.5, side 11

Trost, Jan og Lise Jeremiassen (2010) *Interview i praksis*. Hans Reitzels forlag AS, København

Witmer, Robert og Barry Kernfeld "Fake book". I *The New Grove Dictionary of Jazz*, 2nd ed., edited by Barry Kernfeld. *Grove Music Online. Oxford Music Online, Fake book*. Hentet 02.03.12, fra <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/J144800>

Wilson-Dickson, Andrew (1996) *Musik i kristen tradition – Från tempel och katedraler till kyrkor och torg*. Verbum Förlag

## Internett

<http://snl.no/koral>, hentet 22.03.12

<http://snl.no/salme/salmebok>, hentet 22.03.12

<http://www.bibel.no/sitecore/content/Home/Hovedmeny/Nettbibelen.aspx>

<http://www.biblica.com/bibles/chapter/?verse=Zephaniah+3&version=niv>, hentet 04.04.12

<http://www.jazzbasen.no>

<http://www.jazzarkivet.no>

<http://www.jazzinstitut.de/us.htm>, hentet 21.12.11

<http://www.kirken.no/index.cfm?event=doLink&famId=231833>, hentet 22.03.12

<http://www.operaen.no/Default.aspx?ID=28555&ProductID=PROD846>, hentet 16.03.12

<http://www.ordnett.no/search?search=salme&lang=no>, hentet 21.12.11

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/45011>, hentet 17.11.11

<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/J144800>, hentet 02.03.12

<http://www.oxfordreference.com/views/ENTRY.html?subview=Main&entry=t114.e4951>, hentet 14.04.12

# VEDLEGG

## Intervjuguide

Jeg kommer til å gjøre opptak av intervjuet slik at jeg i større grad kan fokusere på samtalen i intervjuet, i stedet for å sitte bare å notere. I ettertid av intervjuet kommer jeg til å transkribere de delene av intervjuet jeg kommer til å benytte meg av i det videre arbeidet med oppgaven.

Du trenger ikke å være kritisk til innholdet av det du sier i intervjuet – hvis du ønsker å fortelle noe som du kanskje opplever at ikke er helt relevant, fortell det likevel! Jeg har masse plass på opptakeren!

- Kan du fortelle litt om deg selv
  - Bakgrunn
    - Oppvekst
    - familie
    - bosted
    - utdanning
    - sivil status
    - yrke

- 
- En foreløpig problemstilling på min masteroppgave er:
    - **På hvilken måte lar det seg gjøre å lage jazzversjoner av kirkens og bedehusbevegelsens repertoar, og hvordan og i hvilken grad blir og har dette blitt gjort i Norge?**

- 
- Hva slags musikk spiller du/dere?
  - Har du/dere gitt ut noe musikk i "genren" salmejazz?
    - Titler
    - Konsertvirksomhet i denne genren, når og hvor (et lite utvalg)?
  - Hvorfor lager du/dere slik musikk? Hva er årsaken?
    - Fortell om motivasjon for å gjøre denne musikken
    - Eventuell kristen tilhørighet eller bakgrunn
  - Hva vil du formidle med denne musikken?
  - Fortell om prosessen rundt valg av låt og utarbeidelse av arrangement
  - I tillegg til å være musiker er du jo prest i Den norske kirke. Kan du fortelle litt om hvordan kirken forholder seg til denne musikken?
  - Hvem er ditt/deres publikum for denne musikken, og på hva slags scener spiller dere?
    - Er det forskjell på tilbakemeldinger fra publikum på slike konserter og når du spiller annet låtmateriale?

- Hvilke tanker gjør du deg i forbindelse med den lange tradisjonen salmeskatten representerer, og hvordan forholder du deg til den i arbeidet med salmene?
- Tekstene er jo sentrale i salmene, hvordan forholder du deg/dere dere til dem?
- Rent teknisk, hvordan går du frem når du/dere skal reorganisere salmer?
  - Hvilke virkemidler bruker du/dere?
  - Konkret idé, eller jammes det frem?
  - Finnes det uskrevne regler eller "silent agreements" mellom musikere (eller kirkens egne folk) om hvordan dette skal gjøres?
- Finnes det en gitt kanon for denne musikken?
- Kjenner du til andre som driver med det samme som du tror kan være av interesse for min forskning?
  - Konkrete utgivelser
  - Dokumenter
  - Bilder
  - Konferanser
- Er det noe mer du ønsker å sette fokus på før vi avslutter intervjuet?
- Takk for at du stilte opp til dette intervjuet!