

NORSK KIRKEMUSIKK I ETTERKRIGSÅRENE

Harald Herresthal

KIRKEMUSIKKEN PÅ 1950-TALLET

Musikkutviklingen i Norge i det tyvende århundrede er på mange måter preget av landets historiske og politiske utvikling. Unionsoppløsningen mellom Norge og Sverige i 1905, feiringen av 1000-årsminnet for kristendommens innførelse i Norge i 1930, og krigsårene fra 1940 til 1945, var begivenheter som kom til å forlenge nasjonalromantikken med ganske mange år. Riktignok fantes det hele tiden internasjonale strømninger, men de nasjonale ble av politiske grunner svært dominerende.

Et karakteristisk trekk for den nasjonale musikk i 1930-årene var på den ene side videreføringen av Grieg-arven og en fordypet omgang med folkemusikken. På den annen side ønsket den unge selvstendige nasjon å knytte båndene tilbake til storhetstiden i middelalderen. Resultatet ble monumentalverk, ikke sjelden dreide det seg om oratorier med emner fra sagatid og norsk mytologi. Gjen-oppdagelsen av norsk gregoriansk, knyttet til Middelalderens Olavsdyrkelse rundt Nidarosdomen i Trondheim, bidro til fremveksten av en stil der nasjonalromantikken harmonisk ble kombinert med arkaiske stilelementer. Da norsk musikk holdt sin store nasjonale musikkuke i 1946, kunne man få inntrykk av at den nasjonalt pregede musikk fortsatt var den dominerende. I løpet av krigsårene hadde det imidlertid vokst frem en ny musikergenerasjon som var meget opptatt av å komme ut av isolasjonen. Den gamle utdanningsveien til Musikonservatoriene i Berlin og Leipzig var av naturlige grunner blitt lite aktuelle. De unge musikerne søkte til Paris eller kom seg takket være Marshall-hjelpen til USA. Valget falt gjerne på komposisjonslærere som var godt forankret i neoklassisismen. Den kom derfor i første omgang til å avløse nasjonalroman-

tikken. Hindemith, den franske komponistgruppen "Les Six", Stravinskij og Bartok ble i første rekke de nye forbilder. Det var ingen som egentlig fulgte i fotsporene til tolvtonekomponisten Fartein Valen (1887-1952). Da hans "Pastorale" for orgel ble fremført på De Nordiske Musikkdager i 1951, forlot mange kirkemusikere Oslo Domkirke i protest. Også i musikklivet forøvrig forble Valen en ensom svale, og så sent som i 1980-årene ble flere av hans sakrale vokalverker fremført for første gang.

Selv om etterkrigsgenerasjonen i første omgang valgte et relativt moderat tonespråk, var den inne i en rivende utviklingsprosess. Så lenge musikken var optimistisk og musikkantisk, slik vi kan oppleve det i verkene til Ludvig Nielsen (1906), Conrad Baden (1908-1989), Knut Nystedt (1915) og Egil Hovland (1924) fra begynnelsen av 50-tallet, var alt vel. Men mot slutten av det samme 10-året ble neoklassisismen forlatt av mange. Tolvtoneteknikken grep om seg i komponistmiljøet og la grunnen for andre eksperimentelle retninger. Conrad Badens orgelverk "Toccata, koral og fuge" over "Korset vil jeg aldri svike" fra 1956 var fortsatt preget av neoklassisisme. Men den rike dissonansbruk og det antiromantiske tonespråk virket allerede uforståelig på publikum, kanskje særlig for helt vanlige kirkegjengere. Vi ser derfor at de tre nevnte kirkemusikere etterhvert valgte å tilpasse seg situasjonen. For kirken og gudstjenesten valgte de en stilistisk mer moderat linje enn i konsertmusikken. "Kirkelig bruksmusikk" ble etterhvert et fellesbegrep for den musikken som ble skrevet med tanke på fremførelse ved gudstjenester og musikkandakter.

Baden, Nystedt og Hovland var de førende skikkelser på kirkemusikkens område. For å få et fullstendig bilde av deres utvikling som komponister, må vi først og fremst studere

deres symfonier og kammermusikk. Det er her de forsøker å holde tritt med samtidsmusikkens utvikling. I deres kirkemusikalske verker legger de seg på en mer moderat-moderne stil, tilpasset utøvernes og menighetenes resepsjonsevne. Organister med begrenset musikkutdannelse og kirkekor med begrensede musikalske ressurser kunne ikke løse de teknisk vanskelige oppgaver som det meste av samtidsmusikken stilte dem overfor. Dermed ble det en utfordring for kirkemusikk-komponistene også å lage enkel "bruksmusikk" som kunne virke fornyende og utviklende. Bortsett fra enkelte større kor- og orgelverker, dominerte produksjonen av orgelkoraler og enkle evangeliemotetter. Tilfeldighetene ville det at Knut Nystedt i 1956 fikk et gjennombrudd i Amerika med sin engelske motett "Cry out and shout". Det ble starten på en meget omfattende motettproduksjon fra Nystedts side. Vil man ha et bilde av motettens utvikling i Norge, representerer hans produksjon nærmest en katalog over motett-typene i Norge. De enkleste former finnes i op. 45 (1958) med motetter for gudstjenesten. Den 8-stemte "O Crux" fra 1977 er beregnet på amerikanske college-kor og kan tjene som eksempel på den andre ytterlighet. Nystedt begynte tidlig å bruke et halv-profesjonelt kor ved gudstjenestene og komponerte derfor mer avanserte korsatser for blandet kor. Egil Hovland satset derimot i større grad enn Nystedt på også å lage enkle en- og tostemmige motetter med tanke på de rådende korforhold mange steder i landet. Han valgte å bruke enkel iørefallende melodikk i sangstemmen, men ledsaget av et dristigere, tekstinterpretierende orgelakkompagnement. Motetter til kirkeåret op. 25, som han påbegynte i slutten av 1950-årene, inneholder bortimot 70 motetter av forskjellig vanskelighetsgrad og stemmeomfang. Ved å følge Nystedts og Hovlands motettproduksjon vil man ikke bare kunne avlese deres musikalske utvikling, men også den kvalitative utvikling av norske kirkekor.

Ønsket om å få en ny salmebok og koralbok vokste frem med stor styrke i årene etter krigen. I 1956 oppnevnte Kirke- og Under-

visningsdepartementet en komité som skulle fornye og revidere alle kirkens bøker. Dette arbeidet kom til å ta 30 år. Kirkemusikerne hadde allerede startet debatten i 1949 i forbindelse med utgivelsen av Per Steenbergs koralbok. Steenberg hadde i 1940-årene utdannet alle de unge kirkemusikerne. "Laubianeren" lærte dem å sette pris på den "rene kirkestil". I Steenbergs koralbok, som ble utgitt posthumt, var reformasjonsårhundrets melodier gjengitt i restaurert rytmisk-melodisk form. Steenbergs modale harmonikk virket fornyende og forfriskende på den unge generasjon av kirkemusikere, som ønsket å finne en vei bort fra romantikken. I spontan begeistring begynte mange å bruke de nye formene til menighetenes og eldre kirkemusikerers hoderysten og fortvilelse. Samtidig vokste interessen for gregoriansk sang. I 1952 ble foreningen Musica Sacra opprettet med tanke på å fremme og fornye norsk kirkesang og kirkemusikk. "*Samfunnet vil arbeide for å fruktbargjøre de verdier vår kirke eier i den lutherske koraltradisjon, den gregorianske sang og det gudstjenestlige orgelspill samt kirkelige og kunstneriske kvalitetsnormer i bruken av gammel og ny musikk til menighetens oppbyggelse*", het det i arbeidsprogrammet for medlemsinnbydelsen. Rolf Karlsen (1911-1982), senere domorganist i Oslo, var den sentrale person i dette arbeidet. Takket være ham ble også gjennomføringen av orgelbevegelsens prinsipper et viktig mål for Musica Sacra. I løpet av 50-årene fikk veldig mange av bevegelsens ideer stor gjennomslagskraft. De første mekaniske orgler ble bygget i annen halvdel av 1950-årene, restaureringstanken vant frem, nye liturgiformer på luthersk grunn ble utprøvet, og tidebønner og gregorianikk ble forsøkt utbredt ved hjelp av årlige sommerkurs og tilrettelagt notemateriale. Kirkesangbevegelsen var i sterk vekst og forsøkte tildels å virkeliggjøre de samme idealer. Musica Sacra ønsket ikke bare en renessanse for reformasjonsårhundrets musikalske skatter. Foreningen arbeidet samtidig for å utbre samtidsmusikken. Kirkemusikerne hadde fått sterke impulser fra neoklassiske kompo-

Knut Nystedt: De profundis

(F)

(sempre *p*)

Is - ra - el ex omnibus iniqui - ta - ti - bus e - jus, e -

(sempre *p*)

omnibus iniqui - ta - ti - bus e - jus, e - jus,

(sempre *p*)

3/2 jus i - ni - qui - ta - ti - bus e - jus, e - jus

nister som Paul Hindemith, Hugo Distler, Helmut Bornefeld, Hans Micheelsen, Ernst Pepping og andre, og det var denne stilen som først og fremst var aktuell. Messiaens orgelmusikk ble først kjent på et senere tidspunkt.

Musikkutviklingen gikk i disse årene fremover med stormskritt. Samtidsmusikken ble snart altfor avansert, ikke bare for den jevne kirkegjenger, men også for Musica Sacra, som etterhvert stagnerte og mistet en del av sin opprinnelige betydning.

"IL FAUT ETRE ABSOLUMENT MODERNE" - EKSPERIMENTLYST INNEN KIRKESANG, LITURGI OG MUSIKK

De første norske tolvtoneverker så dagens lys i 1956, men det var først fra 1960 samtidsmusikken for alvor gjorde sitt inntog i Norge. Landets musikkliv strevde fortsatt med å ta igjen minst førti år av musikkutviklingen i Europas musikkentra. Samtidig som komponistene takket være studiereiser og grammofoonplater og musikkprogrammene på Sveriges Radio (!) kunne skaffe seg kjennskap til Darmstadt-skolen og klangmusikken til en Penderecki og Ligeti, skulle den vanlige konsertgjenger gjøres fortrolig med musikken fra begynnelsen av århundret. Da Stravinskis "Le Sacre du Printemps" ble fremført i Oslo i 1960, hørte to generasjoner publikum denne musikken for første gang. Tilogmed sentrale verker av Bartók stod først nå på konsertprogrammene. Med et så stort hull i kunnskapen om musikkutviklingen kunne man ikke forvente at publikum hadde noen forståelse for Stockhausens musikk, som den meget aktive ledelsen i foreningen Ny Musikk presenterte. Reaksjonene var kanskje størst etter koreaneren Nam June Paiks besøk med sitt absurde teater og sine happenings. Både publikum, utøverne og en stor del av pressen stilte seg etterhvert nokså negative til denne del av samtidsmusikken. Egil Hovland og Knut Nystedt fulgte nøye med i

utviklingen. I likhet med sine kolleger Finn Mortensen (1922-1983) og Arne Nordheim (1931) var de innstilt på å prøve ut nye musikalske virkemidler. I "Lamenti per orchestra" (1963) og klaververket "Varianti per due pianoforti" (1964) tok Hovland i bruk seriell teknikk og aleatorikk. Med disse verkene som bakgrunn forsøkte han nå å overføre sin nye komposisjonsstil på kirkemusikkverker av konserterende art. Magnificat for alt, fløyte og harpe er et eksempel på dette. Året etter kom "Litani ved Kristi Fødselsfest" for resitasjon, sopransolo, kor og orkester, skrevet til rikskirkensangfesten i Trondheim. I dette verket forsøker han innen en liturgisk form å integrere avantgardestilen med en mer bruksmusikalsk. Også hos Knut Nystedt registrerer man en sterk vilje til å bruke de nye musikalske virkemidler i en kirkemusikalsk sammenheng. Som leder av "Det Norske Solistkor" hadde han allerede i en årrekke gjort norsk publikum kjent med moderne korverker fra Skandinavia, Europa og USA. Hans nære forhold til kormediet gjorde det naturlig for ham å utforske den klangverden som til da hadde ligget urørt på det fonetiske området. Inspirert av komponister som Ligeti og Hambræus laget han sitt første virkelig moderne korverk, "De profundis", med bruk av koriske clusterklanger. Denne utvikling nådde et høydepunkt i 1968 med det store kor- og orkesterverket "Lucis Creator", et av Nystedts hovedverker. Mens Nystedt i første rekke konsentrerte seg om utviklingen av vokalmédiet, fortsatte Egil Hovland sin utforskning av de instrumentale muligheter. I "Elementa per organo" er han på søken etter nye klanger og effekter i orgelet. I tillegg til en seriell organisering av musikken og bruk av aleatorikk forsøkte han å utvide klangaspektet ved hjelp av løse orgelpiper, som registrantene skulle spille på. Ved hjelp av disse orgelpipene oppnår han glissandovirkninger og fugleimitasjoner, som normalt sett ikke er mulig, når pipene betjenes fra orgelklaviaturet.

På 60-tallet skulle komponisten eksperimentere og kaste seg ut i det ukjente. For at

Egil Hovland: Elementa pro organo

SW: Vox Cel.
Gamba

SW: + ad lib.

HW: + Mix

+ RP/HW

RP: Tutti

Ped: + Fagott

89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100 101 102 103 104

Vox Cel. Gamba

Schweiler
swell: zu closed

HW RP HW (HW)

m. d.

piu lento

RP: Rohrflöte 4' solo RP

RP Ped + alle Register und Koppeln
+ all stops and couplers

105 106 107 108 109 110 111 112 113 114 115 116 117 118 119 120

Vox Cel. Gamba

RP

rit.

Ped + Subb. 16' Ged8'

121 122 123 124 125 126 127 128 129 130 131 132 133 134 135 136

de kirkesøkende skulle føle den nye og fremmedartede musikken som meningsfylt, trakk Hovland inn andre kunstarter. I flere av verkene fra denne tiden er musikken hans knyttet til poesi, bilder, bevegelse og teater. I "Jobs bok" knyttes musikken programmatisk til den leste Bibeltekst, i messen "Vigilate" understrekes domsmotivet av dansere, og i kirkeoperaen "Brunnen" er hele kirkerommet blitt skueplass for sang, musikk, teater og dans. Også Nystedt benytter seg av kirkespill og visuelle midler i messen "Spes Mundi". Avantgardemusikken førte likevel til sterke reaksjoner i norske menigheter. Selv om de norske kirkemusikerne hele tiden lot seg inspirere av bibelske motiver, bidro ekstremt avantgardistiske orgelverker av Ligeti og fremfor alt Mauricio Kagel til at mange kirker stengte sine dører for moderne musikk etter et par skandalekonserter med stor oppmerksomhet i pressen. Midt i denne turbulente tiden skrev Kåre Kolberg (1936) kirkeballetten "Den kananeiske kvinne" for orgel og slagverk, et verk som tross sin radikale avantgardisme, bryter med modernismen ved å gjeninnføre treklanger og tonalitetsfølelse.

Samtidig med denne utviklingen hadde det også funnet sted en aldri så liten revolusjon på "grasrotnivå". I løpet av 1950-årene hadde det vokst frem en ungdomsgenerasjon som takket være biproduktene av olje- og krigsindustrien, for eksempel transistorer, lettmetall og vinyl, kunne nyte godt av massespredningen av elektrisk forsterket musikk i radio og på de nye hendige 45- og 33-platene. Den amerikanske film- og musikkindustri bidro til en helt ny ungdomskultur, som heller ikke kirken kunne være uberørt av. Med årene kom det kristne ungdomsarbeid til å ta i bruk musikk- og sangformer som var inspirert eller avledet av den nye underholdningsmusikken. I annen halvdel av 1950-årene hadde man både i England og på kontinentet fått kristent sangstoff som hadde hentet sin inspirasjon fra slagermusikkens eksplosive utvikling. I 1960 ble det holdt jazzgudstjenester i Rotterdam, og i England hadde den engelske marinepre-

sten Geoffrey Beaumont siden 1952 forsøkt å fornye det kristne sang- og liturgirepertoaret med serien "20th Century Light Church Music". Denne kristne pop- og jazzmusikken nådde Norge i 1960-årene, og det var i første rekke frikirkeene som stod åpne for denne utviklingen. For pinsebevegelsen og Frelsesarmeen var dette bare en videreføring av gamle tradisjoner. At behovet for kristen musikk i country- and westernstil var et behov, viser salgstallene på grammofonplater med sang av denne type. I 1963 fikk presten Olaf Hillestad i stand den første "rytmegudstjeneste" i Bergen, og utover på 1960-tallet ble det arrangert lignende gudstjenester med jazz- og beatmusikk mange steder i landet. Disse forsøkene skapte sterk debatt, og fra første stund var det duket for en strid med kirkemusikerne på den ene side og unge engasjerte prester på den annen. Kirkemusikerne mente at man heller burde gjøre de unge kjent med de "uvisnelige verdier" som fantes i de gamle rytmiske koraler og i nyere melodistoff, enn å følge opp underholdningsindustriens forsøk på å forflåte hele den norske kultur. De radikale prestene mente imidlertid at det hastet å komme ungdommen i møte, og at det ikke nyttet å se bort fra tidssituasjonen. Beaumonts melodi til "Kristus, Konge, du regjerer" har fått plass i salmeboken og står i dag som et tidsdokument fra 50-tallet. Inspirert av Sing out-bevegelsen startet Kjell Grønner i 1967 Ten-Sing-bevegelsen, som utover på 1970-tallet ble en meget viktig faktor i Den Norske Kirkes ungdomsarbeid. De unge kritiserte de etablerte normer og den rådende verdenspolitikk. I motsetning til den eldre generasjon var de brennende opptatt av den verden som åpenbarte seg for dem i radio og fjernsyn. Den kalde krigen mellom øst og vest, Vietnamkrigen og alle de sosiale og politiske spenninger rundt om i verden satte sine spor. Mens menneskeheten forberedte seg på den første spasertur på månen – et teknologisk sprang som kostet svimlende summer – stod menneskeheten overfor alvorlige trusler om overbefolkning, forurensning av luft og vann, og knapphet på naturressurser. Den tilta-

gende politiske bevissthet hos de unge trengte derfor snart et klarere tekstlig budskap enn det den musikalske underholdningsindustrien hadde kunnet målbære. Massemediene hadde forsøkt å bygge opp en forestilling om at velstand og materielle goder alene var veien til lykke. Samtidig hadde fjernsynet bragt verdens nød og lidelse inn i hjemmene. Det var da utøvere som Bob Dylan og Joan Baez stod frem med sine politiske viser. Deres uttrykksmåte og visestil ble etterhvert trukket inn i en kirkelig sammenheng på forskjellig måte.

Olaf Hillestad formidlet den rytmiske ungdomsmusikken fra utlandet til Norge, men samtidig utfordret han norske komponister til å skrive en mer folkelig form for kirkemusikk. I forbindelse med utgivelsen av "Salmer for ungdom" (1965) fikk han Egil Hovland til å skrive melodier til salmer som "Se, universets Herre" og "Du ber oss til ditt alterbord", kjekke og raske melodier til tekster som var preget av det utvidede verdensbilde med sputniker og planlagte måneferder. Hillestad samarbeidet med Helge Fæhn og Anfinn Øien. De hørte til kretsen rundt Musica Sacra og medvirket til at "Salmer for ungdom" i 1968-utgaven fikk et tillegg med gregorianske tidebønner. Boken ble faktisk den første norske salmebok med komplette gregorianske tidebønner. Vers I synges av guttene, vers II av pikene, står det optimistisk. Tidebønnene fikk nok mindre betydning i ungdomssammenheng, men de foregrev den pluralisme som på 1970-tallet skulle avløse de tidligere ideologiske frontene. Hillestad forsøkte også å bygge bro på andre måter. Med opprettelsen av "Forum Eksperimentale" (1969) håpet han å kunne inspirere til praktisk arbeid og utprøving av ideer, samtidig som kulturbarrierene blant kirkens arbeidere ble bygget ned. Han håpet at Forum eksperimentale kunne bli en inspirasjon til fortsatt kirkemusikalsk fornyelse og en øket interesse for samtidsmusikk. Han ønsket for eksempel en større bruk av drama i kirkens liturgi, og han ville oppmuntre til ny salmediktning. I løpet av det første arbeidsåret ble det arrangert en rekke pop- og jazz-

gudstjenester i Bogstadveien kapell, som var blitt selve eksperimentkirken i Oslo. I tillegg til dette bestilte Hillestad moderne gjennomkomponerte messer fra Egil Hovland, Knut Nystedt og Trond Kverno (1945). "Alle Helgens messe", "Missa verbi", "Spes Mundi" og "Livets tre" er noen av de messer som så dagens lys på denne måten. I disse finner vi ikke bare ny musikk til de liturgiske ledd. Den viktigste fornyelse lå i måten man forsøkte å integrere menighetssang med konserterende kor- og instrumentalmusikk på. Konserntmusikken ble trukket inn i gudstjenesten, og menigheten ble integrert i en meningsfull musikalsk-liturgisk sammenheng. At forsøket var fruktbart, finnes det i dag mange beviser på. Flere av messene benyttes hvert eneste år på aktuelle søndager, og svært mange av salmene er kommet med i den nye salmeboken.

"For alle helgner" og "Lukk opp kirkens dører" av Egil Hovland er eksempler på hvordan Egil Hovland i denne perioden forsøkte å fornye og utvide salmens musikalske og innholds-messige muligheter med elementer fra tolvtoneteknikken. Nesten alle tolv toner benyttes, men på en slik måte at koralen er melodios og logisk i toneføringen. Det harmoniske underlag hjelper til med å føre den syngende på rett spor. Denne salmetype er kanskje vår tids mest originale bidrag til koralhistorien.

M Egil Hovland 1973

Lukk opp kir - kens dø - rer! Mes - te - ren trer
inn. Reis deg når du hø - rer ly - den av hans
trinn. Han vil gjes - te hu - set hvor hans
al - ter står, ren - se Her - rens tem - pel
som i for - dums år, som i for - dums år.

ROMANTIKK OG ANGLIKANSK PÅVIRKNING

1960-tallet hadde vært preget av stor eksperimentlyst, utforskning og utvidelse av alle tidligere klanglige forestillinger og muligheter. Avstanden mellom komponist og utøver, for ikke å snakke om gapet mellom komponist og publikum, ble bare større og større. For mange komponister ble dette en uholdbar situasjon. Enkelte boltret seg som fisken i vannet med tolvtoner og kompliserte serielle systemer, mens andre følte systemene og utviklingen som en mekanisering av kunsten og det personlige uttrykk. Musikken kunne noksjokkere og rive folk ut av deres besteborgerlighet når lydstyrken nærmet seg ørets smertegrense, men den kunne ikke dekke det musikkbehov menneskene egentlig hadde i en kald og mekanisert tid. Omslaget kom på slutten av 1960-tallet, og i ettertid er det interessant å se hvor parallellt omsvinget er i de forskjelligste miljøer. Innenfor den seriøse musikken kom det nyromantiske som en reaksjon på Darmstadt-skolen og serialismen. I ungdomsmiljøene virket for eksempel den nypietistiske Jesus-vekkelse som en reaksjon på det kompliserte og tiltagende urbaniserte liv. På det musikalske plan grep vekkelsen gjerne tilbake på den melodiske enkelhet man også kan finne i 1800-tallets vekkelsestoner. Innenfor den tradisjonelle kirkemusikken skjedde det likeledes en nyorientering. Via Sverige vant den anglikanske sangtradisjon innpass i Norge på begynnelsen av 70-tallet. Det startet med innføringen av "Christmas Carols", og den positive mottagelse førte til at Terje Kvam (1944), nå domorganist i Oslo, tilpasset den anglikanske chant til norske forhold. Salmer som "Tårnhøye bølger" og "Vær sterk min sjel" fra Egil Hovlands Langfredagsspill (1971) er i sin karakter ikke fjernt fra vekkelsestidens melodier, og salmen "Ikke ved makt" fra Nysteds "Spes Mundi" er et annet eksempel på den nye vind som blåste i tidens musikkutvikling. Yngre komponister som Trond Kverno og Harald Gullichsen (1946) har i denne stil kanskje gitt de betydeligste bidrag til salmeboken.

Den "nyvennlige" og nyromantiske stilen åpnet samtidig for romantikkens og vek-kelsestidens sanger. Mendelssohns kirke-musikk kom til heder og verdighet. Max Reger og franske komponister som Widor og Vierre avløste neoklassiske komponister som Hindemith, Bornefeld og Pepping på orgelprogrammene. Selv avantgardistene for-ble ikke uberørt av denne utvikling.

T Eyvind Skeie 1960
M Harald Gullichsen 1960

119

Vi syn - ger med Ma - ri - a vår
sto - re gle - de ut til ham som gav oss
Je - sus, til him - lens høy - e Gud, for
hel - lig er hans navn, ja, hel - lig er hans navn.

KIRKEVISER OG FOLKETONER

Et typisk trekk ved våre mest begavede kom-pionister er at de i løpet av 70-årene seriøst begynte å arbeide med visen som form. Begrepene salmer og viser har egentlig eksis-tert som to forskjellige uttrykksformer helt siden aposteltiden, men det har alltid vært

vanskelig å klassifisere dem eller skille dem fra hverandre. Dersom vi ser på en del av det som i løpet av de siste ti år er utgitt av salme- og sangbøker i inn og utland, vil vi legge merke til at skillet mellom salmer og viser opprettholdes. Enten gis visene ut separat, eller så får de en egen avdeling ved siden av salmene. Det synes som om forskjellen mellom en vise og en salme idag ofte går på det musikalske og mindre på det tekstlige. For noen år siden kunne man oppleve at en tekst ble til en salme når den hadde en melodi av Anfinn Øien (1922), mens den var en vise når den ble sunget til en melodi av Lars Åke Lundberg. "Guds Kjærleik er som stranda" er et godt eksempel på det. Men det finnes også definisjoner som går på det rent tekstlige: Visen er den kristne teksten som har en ledigere språkdrakt. Vi kunne kanskje hevde at en vise er mer preget av nåtiden. Den har aktualitet og den knytter seg til tidens problemer og forhold, den har utgangspunkt i menneskets nærmiljø. Visen kan ofte være djerv og radikal i sin uttrykksmåte, og av og til kan den være så subjektiv, at den er mer egnet for en solists eller gruppes utsagn, enn for en bredt sammensatt menighets. Visens dagsaktuelle preg behøver ikke å bety at den bare er et slags publikumsfrieri for å få ungdom eller andre til å kjenne seg hjemme i kirken. 60-tallets åndelige vise hentet sin inspirasjon fra de tidligere nevnte politiske protestvisene og fra ungdoms-opprøret i 1968. På kirkelig mark ble visen ofte brukt som en protest mot det overhøy-tidelige og krevende, som skremte mange bort fra kirken. Samtidig gjenspeilte de åndelige visene det økte politiske engasjement blant unge kristne. Tekstene syslet gjerne med problemer som urbanisering, industrialisme, miljø-forgiftning og sosial og politisk urettferdighet. Foruten den markerte sosiale bevissthet knyttet visene an til temaer som "Gud i hverdagen" og "Bibelsteder i nåtidsbelysning". Bruken av Bibelsteder ble et stadig mer karakteristisk trekk for visen utover på 1970-tallet. Av kirkemusikerne var det kanskje særlig Trond Kverno og Harald Gullichsen som forsøkte seg i visegenren. Utgangspunktet var ikke

de politiske visene, men eldre former. Gjenoppdagelsen av de djerve og farverige visene til den nordnorske salmedikteren Petter Dass (1647-1708) fikk stor betydning både tekstlig og musikalsk. De musikalske midlene som gjerne benyttes, har visse paralleller til 1930-årenes "norskdomsstil" med sin bruk av modalitet og elementer fra folkemusikken. Mens kirkemusikerne i 30-årene var forsiktige med å benytte folkloristiske elementer fordi de ble oppfattet som verdslige og uegnet i kirken, førte den fornyede folkemusikkinteresse til at en del forsøkte å utnytte det genuint folkemusikalske. Bjarne Sløgedals variasjoner over folketonen "Å, hvor salig jeg skal blive" var med sin melodiske enkelhet og naivitet impuls-givende – en av variasjonene er en langeleik-imitasjon. Trond Kverno var kanskje den som i størst grad lot seg inspirere av denne utviklingen. Et originalt bidrag i denne genre er "På høye tid" fra messen "Livets tre". Selv om den bygger på folketradisjonen, er den like fornyende og original som Hovlands tolvtonesalmer. I sine senere folketoneinspirerte melodier som for eksempel i aftenbønnen "Completorium norvegicum", har han forlatt den utpreget djerve stilen og i tråd med de nyromantiske strømninger gått inn for en mykere og lettere tilgjengelig toneføring.

242

— 664

T Anastasia Van Burkalow 1966
O Anne M. Brodal 1970/□
M Trond Kverno 1972

På høye tid å søke Gud!
Som den gang Je-sus talte om
det tomme, tørre fi-ken-tre -
de kalde hjerter, fat-tig-dom.

Den enkle visestilen var godt egnet til å møte en ny og hittil mindre påaktet gruppe mennesker, nemlig barna. Barneåret i 1979 var på mange måter et uttrykk for den kamp om barnet som foregikk på 70-tallet og som ble enda sterkere utover på 1980-tallet. Vi kan bare nevne temaer som lover mot barne mishandling og barnearbeid, strid om kristen formålsparagraf i skoleverket og strid om selvbestemt abort. I løpet av 1970-årene fikk barna oppvurdert sin situasjon. På bakgrunn av den moderne psykologi og den nyere pedagogikk erkjennelser begynte man å innse at påvirkningen og stimulansen i barneårene var av avgjørende betydning for menneskets åndelige og fysiske utvikling, at barn hadde krav på å bli tatt seriøst på sine egne premisser. På det musikalske og åndelige område hadde den teknologiske utvikling revolusjonert barns holdninger og innstilling på en ganske radikal måte. Kristne sanger for barn var i mange år overlatt amatørerne, men etterhvert tok en rekke pedagoger og kirkemusikere opp utfordringen. Carl Bertil Agnestigs "Vi synger i kor" ble med sine romantiske og iørefallende barne-sanger for en periode stildannende for de norske kirkemusikerne.

SAMLING OM BIBELORDET

Et gjennomgående trekk ved 70-årenes sanger var bruken av rene Bibeltekster. Det kan være flere årsaker til dette. Vi kan gjette på at de moderne og dagsaktuelle temaene fort blir oppbrukt eller utslitt. 1960-årenes brennende engasjerte sang om bomber, krig, varehus, kontor og fabrikk begynte å virke overfladiske og uten egentlig dybde. Ord som "sol og måne", "kloders vrimmel", "univers og kosmos" ble tomme, virkningsløse ord. Derfor søkte mange tilbake til Bibelen. Innholdet og bildene i Davidssalmene fikk ny aktualitet. Bruken av Bibelord ble en fellesnevner for nesten alle stilretninger

på 1970-tallet. Disse tendensene ble fanget opp av "Norsk Salmebok", som ble tatt i bruk i 1985. Her finner vi Bibelordet knyttet til en rekke melodityper og sanggenrer fra de forskjellige tidsepoker. Vi finner den i de gregorianske liturgiledd, i gjendiktninger fra eldre og nyere tid og i Hovlands og Kvernos nyskapninger av typen prosesjonsang og Bibelske salme. Den Bibelske salme forutsetter vekselang mellom menighet og solist eller korgruppe, men det har også vært gjort forsøk på å komponere enhetlige melodier til Bibelens prosatekst, slik at hele menigheten kan synges samtlige vers. Det sterke innslag av psaltersalmer fra den reformerte kirke var en annen måte å gjeninnføre Bibelens salmer på. I en tid med økende sekularisering, syntes samlingen omkring Bibelordet å være viktig for Bibelforkynnelsen.

Tiden frem mot utgivelsen av "Norsk Salmebok" vil i ettertid måtte ses på som en av de rikeste og mest fruktbare perioder i norsk kirkemusikk. De følgende fem år frem til i dag har på den bakgrunn vært preget av en relativt svak aktivitet på salmediktningens område. Den praktiske anvendelsen av salmebokens rike musikalske materiale har først og fremst stått i sentrum. Det første hefte av forsangerboken kom endelig ut høsten 1990, og det betyr at anvendelsen av salmebokens liturgiske stoff først kommer til full anvendelse utover i 90-årene. Et karakteristisk trekk ved forsangerboken er de mange muligheter til å trekke inn kor og instrumentalister i fremførelsen av salmer og liturgisk ledd. Boken viser et sterk ønske om å berike gudstjenesten musikalsk sett. I øyeblikket arbeides det med en mer poetisk og sangbar oversettelse av Davidssalmene. Bispekollegiet har dessuten åpnet for at flere av de hittil talte ledd i liturgien igjen kan synges av liturg og menighet. Disse tendenser gir signaler om at den "rasjonalistiske" tankegang, som i en lang periode preget Den Norske Kirkes liturgiske reformarbeid, er i ferd med å bli erstattet av en større forståelse for musikkens og poesens sentrale plass i gudstjenesten.

ETTERORD

Romantikken og pluralismen har satt sitt preg på norsk kirkemusikk i 1980-årene. Den kirkelige bruksmusikk har hatt en stor og god blomstringsperiode, men er det også skapt verker som kunstnerisk sett kan måle seg med det som skapes utenfor kirken? Svaret er både ja og nei, for vi savner i allefall den bredde som preget 1950- og 1960-årene.

Vi bør nevne Per Christian Jacobsen (1939), som har gjort seg bemerket med flere større korverker. Trond Kvernos Matteus-pasjon synes å bli stående som et høydepunkt på 1980-tallet. Kjell Mørk Karlsen (1947) er inne i en meget produktiv periode og kan foruten en lang rekke orgel- og kammermusikkverker vise til et oratorium og flere symfoniske arbeider. Jan Elgarøy (1930) har bidratt med en rekke orgelverker og salmelodier av god kvalitet. Kjell Johnsen (1945) har etter en lang periode som konsertorganist og improvisator satsset stadig sterkere på komposisjonvirksomhet.

I motsetning til de øvrige nordiske land, har komponister som ikke er kirkemusikere, skrevet relativt lite for kirken. Betydelige komponister som Arne Nordheim (1931) og Olav Anton Thommessen (1946) har nok skrevet et og annet kirkemusikkverk, men det inntar ingen dominerende plass i deres produksjon. Dette skyldes til dels at man fra kirkelig hold ikke har vært aktiv nok til å gi dem bestillingsverker. Samtidig har den senere tids lave interesse for samtidsmusikk virket inn. Det siste er nok en vesentlig årsak til at også dyktige unge komponister med kirkemusikk-utdannelse har satsset mer på klaver-, kammer- og orkestermusikk, enn på kirkemusikkverker.

Av yngre kirkemusikere bør vi nevne Jon Laukvik (1952), Kjell Habbestad (1955), Magnar Åm (1952) og Frank Tveor Nordensten (1955). Nils Henrik Asheim (1960) er en av sin generasjons mest lovende komponister. Det kirkemusikalske verket "Martin Luther Kings himmelferd" (1990) bærer bud om at norsk kirkemusikk ikke stagnerer, men er i stadig utvikling.

SUMMARY

NORWEGIAN CHURCH MUSIC IN THE POST-WAR PERIOD

Up to the second World War, church music in Norway was marked by the inheritance from national romanticism and the rediscovery of Norwegian Gregorianism from the Middle Ages. During the 1950s, Norwegian musical life was dominated by neo-classicism. In concert music many church musicians followed course with the other Norwegian composers from neo-classicism via twelve-tone technique and serialism to the avant-garde experiments of the 1960s.

At the same time, church musicians in the spirit of Hindemith developed a more moderate-modern "utility music" concerning services and musical evenings. Conrad Baden (1908-1989), Knut Nystedt (1915), and Egil Hovland (1924) were among the leading people here. Besides, the 1950s were characterized by the fight for a reintroduction of a restored Reformation century chorale and a renewed interest for Gregorianism.

The 1960s were characterized by a strong wish to find new ways of expression. This was evident also in service music. In cooperation with poets and theologians, the composers designed new service forms where music, theatre, and dance were experiment-

ally integrated. At the same time, the first experiments with pop and jazz services were carried out. From 1967 the so-called Tensing movement became an important factor in church work among young people. During the 1970s there was a remarkable change. The composers, who had only a few years earlier made hymns in the twelve-tone manner, let themselves now be influenced by Anglican church singing. The neo-romantic style spread quickly, and it opened the door for a wide spectrum of musical genres. Work on a new hymn book led to a prospering of new hymnal tunes which moved stylistically from the style of simple folk songs to monumental hymns emanating from cathedral singing. The time up to the publication of "Norsk Salmebok" (Norwegian Hymn Book) in 1985 will have to be recognized by future times as one of the richest and most fruitful periods of Norwegian church music. In the 1980s, Trond Kverno (1945) and Kjell Mørk Karlsen (1947), especially, have made themselves noticed. In the young generation, great expectations are being laid on Nils Henrik Asheim (1960).