

Den tjänande funktionen

*Kyrkomusikens konstnärliga gestaltning i estetiskt,
samhälleligt och teologiskt hänseende*

JOHANNES LANDGREN

Inledning

Kyrkomusiken upplevs idag av många som marginaliserad i den samhälleliga kontexten. Samtidigt är det fortfarande så att det kyrkomusikaliska uttrycket behåller sitt grepp om såväl utövare som lyssnare. Trots intensiv aktivitet på området lyser dock kyrkomusiken, med några få undantag, med sin frånvaro i en större samhällig-estetisk debatt. Genom nedanstående frågeställningar är avsikten att lyfta in kyrkomusiken i denna debatt samt att väcka frågor om konstmusikens roll i kyrkan och kyrkomusikens roll som en möjlig brobyggare till annan estetisk verksamhet.

Grundfrågorna i denna artikel lyder: Hur ser kyrkomusikens position ut i vårt samhälle och i vår kyrka idag? Hur kan man definiera en möjlig ansats till en framtida kyrkomusikens estetik mitt i ett sargat och splittrat samtidsklimat? Med hjälp av tre huvudrubriker: *Musikens estetik och förändrade roll*, *Kyrkomusikens positionering* och *Kyrkomusikens tjänande funktion*, belyses en problematik som vid första anblicken verkar tillbakablickande, men som i en samtidsbelysning möjligen framstår som mer aktuell än någonsin.

Musikens estetik och förändrade roll.

Är musiken en avspegling av kosmos? Finns det i musiken nedlagt en vilja till att återspegla och manifesteras skapelsens hela fullhet? Just denna problematik sysselsatte många av antikens och senare även senantikens och barockens tänkare. Musiken hade tydliga kopplingar till retorik och talekonst, något som skapade en musiksyn där musiken sågs som ett tal i toner, ett sätt att övertyga, kommunicera och försätta i affekt.

Es wurde immer wieder, besonders im musikalischen Barock von etwa 1600 bis in die letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts, gepredigt, daß Musik eine Sprache in Tönen sei.¹

Vidare sågs under senantiken och barocken musiken som en återspeglning av världsalltet. Den manifesterade en återspeglning av kosmos och av den dåvarande samtidens syn på universums strukturer, retorikens fundament och teologins hörnstenar. Därigenom fick den en central roll i tidens bildningsideal, något som inte minst påverkade tidens utformning av kyrkomusiken och dess relation till den samtida världsbilden. Musiken tillskrevs olika roller där den ena sidan handlade om en relation till och en aspekt av vetenskap (i meningen naturvetenskap), medan den andra sidan handlade om retoriken, talekonsten och förmågan att övertyga.

From medieval times, music was included in the curriculum of the Latin Schools and the Universities among the *Septem Artes Liberales*. Music theory was regarded as a science and belonged to the mathematical group of subjects, the *quadrivium*, and music practice was associated with the linguistic group of subjects, the *trivium*.²

Med tidens förändringar skapades en fundamental förändring i synen på världsbild, vetenskap och tro.

Many theologians integrated this new science into universalized religious systems, rather than rejecting it [...] These theologians worked according to the rhetorical concept of *Mimesis*, i.e. to create a true image of the universe.³

1 "Det predikades om och om igen, särskilt under barocken från cirka 1600 till 1700-talets sista decennier, att musiken skulle vara ett tal i toner." Harnoncourt 1982, s. 26.

2 Davidsson 1991, s. 85.

3 Davidsson 1991, s. 85.

Under denna period stod samtidigt konsten i allmänhet och musiken i synnerhet hela tiden i en nära relation till avnämaren. Musikern var ofta anställd av hovet eller kyrkan och skapade sin konst på beställning av sin arbetsgivare, en relation som snart skulle genomgå genomgripande förändringar.

Musikens och musikerns roll förändrades radikalt under århundradena efter barocken. Via wienklassicism och framför allt Ludvig van Beethoven formades en konstnärsroll där idealet skulle vara konstnärens frihet.

Det typiska i hans levnadslopp är detsamma som hos Mozart: en barndom i ett musikerhem, där hans hantverkliga talang utbildats till underbarnets brådmogna virtuositet, en första mannaålder som firad konstnär i de adliga musikälskande salongerna och därefter lösgörandet från societetens band för att kunna leva som den ensamme men frie konstnären, den där endast behövde lyda vad hans genius befallde.⁴

Från att tidigare ha varit satt i en roll där avnämaren dikterade villkoren för konsten, torgfördes ett ideal där, enligt historieskrivningen, Ludvig van Beethoven fick rollen som ”den förste frie konstnären”. Som en fortsättning på denna utveckling fick konsten en alltmer autonom status där just verket och verkbegreppet blev centrala begrepp för att manifesteras och upprätthålla denna autonoma status. Så småningom födde 1800-talets autonomiestetik med nödvändighet fram institutioner där konsten kunde betraktas och intas utan ”besudlande” kontextuella referenser till avnämare eller styrande ideologiska strukturer.

Som en frukt av konstens alltmer autonoma status föddes därigenom med nödvändighet en form av ”värdeneutrala” miljöer i vilka konsten kunde betraktas och upplevas utan besudlande kontextuella kopplingar till konfessionella eller andra avnämare. Konsten skulle nu framför allt upplevas i muséer, på teatrar eller i konserthus. Även

⁴ Jeanson & Rabe 1976, s. 178.

om den kulturen var en i högsta grad levande och dynamisk kultur, kan man i efterhand även betrakta den som ett steg på vägen mot ett alltmer ”musealt” kulturliv och ett alltmer statiskt verkbegrepp, något som den amerikanska musikforskaren Lydia Goehr belyser i sin epokgörande skrift *The Imaginary museum of Musical Works*.⁵

1900-talet innebar enorma omvälvningar i musikens utveckling och roll. Det manifesteras bland annat genom den andra Wienskolan (med bland andra Schönberg och Webern) strävan mot inte bara konstnärlig autonomi utan till och med efter en konst som var ”ren” och ”fri” från spekulativa utflykter i senromantikens efterdyningar.

Objektivitet, sanning och renhet var några rättesnören i sökandet efter en ny konstnärlig väg och nya konstnärliga sanningar. Kopplingen mellan musik och vetenskap (i betydelsen naturvetenskap, med framför allt matematiska proportioner och relationer i fokus) blev särskilt tydlig i efterkrigstidens västeuropeiska utveckling. Under ett århundrade som innehöll två världskrig, stark oro inför framtiden och ett flertal exempel på ett manipulativt utnyttjande av konsten, gjordes nya försök att göra nya konstnärliga landvinningar. I Väst-europa dominerades efterkrigstidens konstmusikaliska klimat av de tankar som togfördes inom ”Darmstadt-skolan”, en inriktning som formades av och drog till sig ett stort antal av efterkrigstidens västeuropeiska tonsättare och musiktänkare. Från svensk horisont kan bland annat nämnas Ingvar Lidholm och Bo Nilsson, som stod i en särskild relation till Darmstadtskolans strömningar och ideal. I iver att, likt vetenskapsmannen, upptäcka nya världar och göra nya landvinningar skapade man alltmer komplex musik med ett flertal avancerade metoder och tillvägagångssätt, bland annat determinerade kompositionstekniker.

De determinerade kompositionsteknikerna var, som jag tidigare visat, ett försök att skapa ”renhet”, att avbörda sig allt det föregående, att upprätta ”timmen noll”.⁶

⁵ Goehr 2007.

⁶ Valkare 1997, s. 172.

Dock ledde denna strävan efter allt större komplexitet en del av riktningens företrädare till en alltmer expanderande slumpmusik; som en naturlig konsekvens av kompakta och svärigenomskådade musikaliska förlopp.

Samtidigt präglades efterkrigstiden i Östeuropa till stor del av en sorts socialrealistiskt paradigm, där all konst skapades av folket, för folket och långt från elitistiska strömningar. Om man vill förenkla skulle man kunna beskriva det som att det, medan det var kulturpolitiskt omöjligt att komponera tonalt i Västeuropa närmast var det motsatta i efterkrigstidens Östeuropa. Att mitt i detta spänningsfält hitta en framkomlig väg för en konstmusikalisk estetik framstår som en närmast omöjlig uppgift. I denna kamp mellan ytterligheter fanns det dock många kompositörer som kämpade för att finna ett tonspråk som både ville upprätta en kommunikation och samtidigt återspegla något av den innovation och den konstnärliga integritet som präglat de stora kompositörerna genom musikhistorien.

Kyrkomusikens positionering

Inom dagens konstmusikaliska klimat och kanske framför allt i den allmänna konstdebatten framstår kyrkomusikens roll som svårtydbar och otydlig. I det allmänna mediabruset lyser kyrkomusiken med sin frånvaro, utom i enstaka fall där någon debatt om förrättningsmusik och något enstaka recensentinslag lyfter fram den i ljuset. Trots det håller kyrkomusiken sitt grepp om människor både inom och utanför kyrkan. Kyrkan är, genom sin roll i den stora körrörelsen och genom sitt uppdrag som (ännu så länge) Sveriges största arbetsgivare för frilansmusiker, en oomtvistat central aktör på den nationella musikscenen. Kyrkomusikens roll inom ramen för gudstjänsten och i olika sorters förrättningar är fortsatt stark, men renderar inte någon större uppmärksamhet i det allmänna kulturlivet, åtminstone om man ska döma av det minimala mediala intresset för kyrkomusiken i dessa sammanhang. Vilket kulturklimat är det då som råder och hur förhåller sig kyrkomusiken till den allmänna kulturdebatten?

Lars Vilks hävdade i Studio 1, SR P1 den 20/5 2010:

”Bra konst är i stort sett alltid provocerande”.

Är detta den agenda som gäller för att definieras in i konstklimatet nationellt? I så fall har vi diskvalificerat oss från stora delar av den konstnärliga arenan runt om i världen. Låt oss hypotetiskt tänka oss konst som bara vill vara vacker, konst som bara vill återspegla eller manifesteras, konst som t.o.m. kan få utgöra en flyktväg från en värld som man kanske inte ens orkar eller kan positionera sig i relation till. Får det definieras som konst (också – inte i stället. . .)? Att göra provokationen till egenvärde (det hävdar dock inte Vilks – där är snarare provokationen ett signum för nästan all god konst) är att slå in på en intolerant och farlig väg. Bra konst undflyr kanske definitioner. Varje försök att ringa in den brukar sluta på samma sätt som när man ringar in gudsbegreppet – det rinner mellan fingrarna. Konst och gudsupplevelser undflyr ofta de konkreta definitionerna, de tvärsäkra fastsländena och de inmutande stängslena.⁷

I den fria konstens debattklimat framstår just provokationens paradigm som normgivande och en förutsättning för att nå ut i mediabruket. Konstens roll som provocatör och även som förändringsagent kan belysas via formuleringar från den akademiska konstvärlden:

Vid den Konstnärliga fakulteten vid Göteborgs universitet förenas intellektuell reflektion med gestaltning utifrån ett helhetsperspektiv där forskningens roll som konstnärligt gestaltande eller praxisbaserad forskning framhålls. Forskningen bygger på nära relationer dels till olika konstarter inom den konstnärliga fakulteten, dels till andra discipliner inom övriga vetenskapsområden.⁸

I detta sammanhang formuleras en slags beskrivning av fakultetens forskning, som kan betraktas som representativ för inriktningen på

⁷ Landgren 2011, s. 135.

⁸ <http://www.konst.gu.se/forskning> [2010-06-21].

det konstnärliga forskningsområdet. På så vis kan den även fungera som en riktningvisare och som ett slags forskningsparadigm på området. I sammanhanget framhålls innovationen som ett viktigt signum för den konstnärliga forskningen.

Ett annat grundläggande signum för konsten och för den konstnärliga forskningen beskrivs som ”katalysator i samhälleliga förändringsprocesser”. Konsten fungerar som förändringsagent och kunskapskälla om tillvaron, världen och samhället. Det som är upplysande (och kanske i någon mån befriande) mitt i den allmänna debatten om konst och konstnärliga paradigmer är att det här finns en ideologisk plattform att utgå från och att förhålla sig till. Den placerar konsten som en förändringsagent i samhället och gör i någon mån upp med rekonstruktiva och strukturcementterande drag inom vissa delar av konst- och musikvärlden.

För att i någon mån kunna ringa in den problematik som ryms inom frågeställningen om kyrkomusikens positionering på den allmänna konstscenen krävs också några rader om den konstnärliga forskningen, dess möjligheter och problem. I boken *Artistic Research – Theories, Methods and Practices*, definierar Mika Hannula, tillsammans med sina medförfattare, den konstnärliga forskningens mål enligt följande:

- Producing information that serves practice
- Developing methods
- Increasing understanding
- Interpreting art works as cultural, political and pedagogical products
- Producing knowledge [...] in order to develop artistic activity.⁹

I dessa definitioner ryms en grundsyn på forskningen där kunskap ska produceras som ”tjänar området”; det vill säga: området tillförs ny kunskap. Forskningen utgör en form av metodutveckling, där forskningen (oavsett resultat) kan skapa nya metodverktyg som kan användas inom andra projekt inom fältet. Vidare bör forskningen

⁹ Hannula, Suoranta & Vadén 2005, s. 21.

öka och ge nya verktyg till förståelse av forskningsfältet (och därmed av vår samtid, vår värld och relationer inom ramen för dessa storheter). Dessutom bör konstnärliga utsagor omtolkas och positioneras i relation till samtiden och inom ramen för detta utgöra kulturella, politiska och pedagogiska produkter och verktyg. Slutligen handlar forskningen om att producera/skapa verktyg för att utveckla konstnärlig aktivitet. I ovanstående definitioner ryms i hög utsträckning en samsyn med redan etablerade forskningsfält. Den fråga man dock ändå ställer sig i detta sammanhang lyder:

Hur förhåller sig den konstnärliga forskningen till etablerade karaktärsdrag inom "vanlig" etablerad forskning? Särskilt intressant blir frågeställningen inom områden som repetitivitet (laborationernas upprepbarhet), kommunicerbarhet, metodutveckling, resultat och forskningsfrågor.

Särskilt intressant blir också frågan om reflektionen. Kan konstverket betraktas som självreflekterande och kan ett konstverk betraktas som "vetenskapligt" utan att använda i den akademiska världen etablerade kommunikationsvägar och framställningssätt?

Den konstnärliga forskningens tillåtande öppenhet låter i så fall konstverket och den konstnärliga gestaltningen vara nog som reflektion, i en ordlös dokumentation och presentation av det konstnärliga forskningsprojektet. Hur förhåller detta sig till den akademiska världens krav och hur etablerar det konsten och den konstnärliga forskningen på den debattarena som efterfrågas i artikelns inledning?

Den akademiska forskningen förutsätts bidra till en ackumulerad, kollektiv kunskapsutveckling. Hur kan det låta sig göras om den konstnärliga forskningsprocessen tillåts vara självbespeglade och kanske privat? Frågan om forskningens krav på objektivitet ställs på sin spets om den konstnärliga utsagan eller den konstnärliga artefakten till sin natur utgör ett självbespeglade och subjektivt avtryck.

Det konstnärliga forskningsfältet och därigenom det konstnärliga fältet i sin helhet är för närvarande i färd med att kontinuerligt omformulera sitt eget paradigm. Detta väcker frågor i konfrontation med andra givna parametrar från etablerade forskningsfält. Likväl är det kanske just i denna skärningspunkt ett nytt forskningsfält kan

definieras och etableras, så att den konstnärliga forskningens särart kan renodlas och tydliggöras. Det är dock i formuleringarna av det konstnärliga forskningsfältets paradigm som utmaningen för den samtida kyrkomusiken kan definieras och som möjligheterna till positionering i samtiden kan låta sig uppenbaras. Det är också i dess särart som varande gestaltande forskning, som kyrkomusikens identitet kan göras gällande som en innovativ och framåtsyftande kraft inom ett relativt nytt forskningsfält.

Inom samtidskonstens paradigm framstår konstens roll som en förändringsagentens roll, där just förmågan att positionera sig och att utgöra en spelplan på kontextuellt relaterad basis är en framträdande ingrediens. Drastiskt uttrycks ibland konstens signum som just provokationen, där förändringsagentens roll formuleras på en politiskt laddad arena. Att i detta läge framhålla en konstsyn där konsten ses som en återspeglning av kosmos och en lovsång som både upphöjer, tröstar, läker och jublar, är i sig en näst intill otillbörlig provokation för det omgivande konstsamhället. På samtidskonstens scen existerar knappast de uttryck som formulerar ett konstnärligt Credo på konfessionella och/eller historiska grunder. Om nu dagens konstetablissemang inte erkänner den konst som konst som har definierat sin roll utifrån tröst, läkedom, jubel eller lovsång skulle man i stället kunna vända på debatten. Det överlägset mest provocerande som finns i dagens samhälle (såväl inom den konstnärliga sektorn som rent allmänt) är just försanthållandet av något som är heligt. I förlängningen av detta resonemang ligger att det konstutövande som står i en direkt relation till denna proklamation av ”helighet” utgör den ultimata provokationen. Således kan kyrkomusiken och kyrkokonsten genom sin relation till helighetsbegreppet utgöra en manifestation av den sanna samtidskonsten. Så tillvida utgör den en alternativkultur i ett samhälle som i hög utsträckning präglas av någon form av värdenihilism. I konstvärlden idag och även i den vetenskapliga världen (i snart sagt all offentlig verksamhet) är strävan efter värdeneutrala miljöer (som om de skulle låta sig finnas) särskilt tydlig. För musikens roll blir detta uppenbart när man studerar samtida tendenser inom media och inom universitets- och högskolevärlden. Kyrkomusiken som

kulturbärare och som innovatör kämpar där för sin existens och drivs kontinuerligt åt sidan mot en allt mer osynlig tillvaro. I detta sammanhang bör kyrkomusikens positioner, inte minst i kraft av rollen som förändringsagent och provokatör, flyttas framåt; för kyrkomusikens, för kyrkans och för samhällets skull. Här finns inget status quo. Underlåtenhet att ta upp den kampen leder ofelbart till ytterligare anonymisering och marginalisering.

Kyrkomusikens tjänande funktion – en bruksmässig kapitulering eller en banerförare för en tjänande estetik?

De inledande frågeställningarna om kyrkomusikens position och om dess roll i ett samtidsklimat genererar med nödvändighet följdfrågor: Hur får man ihop en konstnärlig syn som både rymmer tjänandet och en konstnärlig integritet? Hur kan man hantera den kyrkomusikaliska kallelsen idag?

Ur ett kyrkomusikaliskt forsknings-, utbildnings- och utövarperspektiv framstår det som centralt att finna förebilder och föregångargestalter som har kämpat med kyrkomusikalisk samtidskonst och som har lyckats skaffa sig en position inte enbart inom kyrkan utan i konstsamhället som helhet.

I detta sammanhang framstår några gestalter som extra viktiga för de resonemang som förs i denna artikel. Låt mig belysa ovanstående frågeställningar med några möten med musik av några av 1900-talets mest framträdande kompositörer av kyrkomusik:

Den estnische tonsättaren Arvo Pärt (född 1935) ägnade inledningen av sin tonsättarkarriär åt att komponera inom ramen för ett nutida musikaliskt språk där atonalitet och komplexitet var några av ledorden. Sedan tystnade han och sökte i denna tystnad efter ett eget, genuint och personligt tonspråk. Följden blev ett avskalat musikaliskt språk där just tystnaden och pauserna framstod som inte bara förutsättningar för musiken utan som aktiva, strukturella beståndsdelar i densamma.

På frågan om hur han kunde finna ett sådant tonspråk mitt i en tid

när den moderna musiken uttrycktes på helt andra sätt, svarade han: ”Jag tror inte att man kan läka sår med taggtråd”.

Innan man uppstår måste man dö. Innan man talar måste man tiga. Min musik har alltid sprungit fram sedan jag varit tyst en längre tid – och detta i ordets bokstavliga mening.

Med ”tystnad” menar jag det ”intet” från vilken Gud skapade världen. Därför är, från en idémässig utgångspunkt, stillheten helig.¹⁰

All music emerges from silence, to which sooner or later it must return.¹¹

Tystnaden och den läkande funktionen och den från överlastning och ”action” befriade musiken blev ett sätt att i en splittrad samtid erbjuda en konst där kontemplation, tystnad, vila och läkedom blev viktiga och framträdande ingredienser. På så vis definierar Arvo Pärt genom sin musik en roll mitt i en sargad samtid och låter sitt komponerande svara mot några av samtidens absolut största behov. Han gör det med ett bibehållande av en konstnärlig integritet och inom ramen för utvecklandet av ett i samtidskonstens brus högst personligt konstnärligt avtryck.

Den tjeckiske tonsättaren Petr Eben (1929–2007) formulerar i sitt musikaliska Credo en hållning till musik och konst som inom ett samtidskonstparadigm måste betraktas som minst sagt provocerande:

Our century is full of ingratitude – ingratitude to people around us, to the world and above all to the Creator himself. Everyone hears demands, complaints, discontent and rebelliousness, but nowhere is there a trace of Gratitude. So perhaps the most pressing concern of art must be to praise, because otherwise ‘the very stones will cry out’.¹²

10 Kälvevärd 2002, s. 12.

11 Hillier 1997, s. 1.

12 Landgren 1997, s. 84.

Utifrån detta perspektiv formulerar Eben också konstens roll som en ”tjänande roll” (”Die dienende Funktion der Musik”). Denna tjänande roll är dock inte definierad utifrån ett kvantitativt perspektiv utan utifrån en syn på tjänande som närmast är att likna vid en kärleksrelation eller ett nära vänskapsförbund där den tjänande rollen är kvalitativ och självupppoffrande och där den tjänande funktionen inte gör avkall på kallelsen till konst, skönhet och medskapande.

Den franske tonsättaren Olivier Messiaen (1908–1992) framstod för många inom kyrkomusikens 1900-tal som den mest framstående företrädaren för en innovativ och sakralt förankrad konst. I sitt sätt att utforma egna modi, egna varaktigheter och innovativa system manifesterar han en konstsyn där innovation och sökande efter nya landvinningar är viktiga ingredienser. Vidare har han i sina ständiga referenser till Bibeln, mystiken och naturen formulerat en konst som lyfter fram Skaparen, skapelsen och skapelsens lovsång som självklara ingredienser i ett samtida kyrkomusikaliskt tonspråk. Genom detta skapade han en plattform i centrum av 1900-talets konstscen för en konst där lovprisandet, samklangens med skapelsen och människans roll som medskapare gavs en självklar plats. Insikten om denna kallelse och medskapandets glädje formuleras enligt följande av Messiaen i Borums och Christensens *Messiaen – en hånbog*:

Og hvilken fryd er det ikke att opdage en ny sang, en ny stil, et nyt landskab!¹³

Ovanstående tre exempel kan tjäna som inspiration och tankeväckare, men hur formulerar man rent konkret en kyrkomusikalisk färdriktning mitt i ett sekulariserat samhälle?

För det första kan ovanstående exempel inspirera såväl kyrka som kyrkomusiker till att återskapa en självbild där medskapandet och konstens roll utifrån den första trosartikeln på ett tydligare sätt formuleras som en central del av kallelsen. Att möta människor i nöd och att

¹³ Borum & Christensen 1977, s. 12.

definiera en roll i relation till människor är inte detsamma som att anpassa uttryck, budskap och innehåll efter flyktiga och tillfälliga eller föränderliga värderingar. Det handlar om att formulera en genomtänkt konstmusikalisk syn på den kallelse som inte primärt använder musiken som lockbete utan som framför allt manifesterar sig i en lovsångssyn där begreppet lovsång vidgas och där begrepp som skönhet och konstfullhet blir centrala delar av vår kallelse. Denna kallelse kan, liksom hos Comenius/Komensky (1592–1670) formuleras i en samtidens ”pansofi” (benämningen på hans ”allvishetslära”), där viktiga hörnpelare formuleras i termer av teologi, pedagogik och konst. Dessa hörnpelare blir enligt Comenius’ världsbild varandras förutsättningar och stödpunkter i en ständig interaktion. I denna världsbild utgör den konstfulla gestaltningen en gestaltning av just lovsången och återspeglad av en liten skärva av Guds härlighet. På så vis formuleras den kyrkomusikaliska uppgiften som en uppgift till gagn för kyrka, för kultursamhälle och för samhället som helhet. Om kyrkan överger denna kallelse kan det allmänna kulturlivets företrädare knappast avkrävas att förvalta detta pund för vår räkning. Likväl är det kanske just detta som håller på att ske. I Dagens Nyheter publicerades den 11/1 2012 en debattartikel med rubriken *Kyrkans livemusiker måste sluta vika ner sig*. I artikeln formulerar Maria Schottenius bland annat följande tankar:

Livemusikerna på läktaren måste skaffa sig mer auktoritet och ha lite mer stolthet. Inte bara vika ner sig. Det finns fantastisk musik att välja vid livets stora högtider: lyft fram den. Gå inte med på denna trivialisering. Gammal musik, ny musik, stilla eller svängig musik; men det ska vara kvalitetsmässigt god musik, som korresponderar med kyrkorummet. Även om man alltid hamnar i besvärliga frågor om smak, borde det förekomma mer, inte mindre, diskussion om kvalitet.

Efter musikens stora helg när alla strupar är utsjungna och alla orgelpipor luftade står det som vanligt klart att det är musiken som fyller kyrkorna.¹⁴

14 Schottenius 2012.

En intressant iakttagelse i samband med denna artikel är att den formuleras utifrån en kulturplattform utanför kyrkans egna arenor. Förväntningarna på kyrkan och på kyrkomusikerna är att de skall tillvarata, förvalta och utveckla den kyrkomusikaliska skatten. I vissa avseenden kan det observeras att just denna uppgift fullföljs av andra aktörer på kulturens område.

Inom körmusiken manifesteras detta bland annat genom att en stor del av de stora kyrkomusikaliska verken framförs av just fristående körer (även om kyrkans körer än så länge för detta arv vidare). Den konstfulla storhet som präglar till exempel Bachs körverk, Mendelssohns oratorier eller Sven-Erik Bäckes motetter (för att bara nämna några enstaka exempel ur en oerhört rik flora) fascinerar fortfarande människor av alla åldrar och med olika existentiell grundsyn. Musiken är till sin natur nära mystiken och dess upplevelser. Detta samband uppfattas av en allvarligt sökande och öppet lyssnande människa. Det omvittnas på många håll och visar på den obändiga kraft den musikaliska upplevelsen har och vilken potential den kan utgöra om den förvaltas varsamt och kraftfullt. Religionspsykologen Anton Geels lyfter fram detta i sina böcker om mystik:

Vissa formuleringar som jag möter i mystikernas texter kan fortfarande ge upphov till fascinationens kalla kårar, alldeles som när jag lyssnar på exempelvis Henry Purcells *Dido och Aeneas*. Mer än en gång har jag tänkt att det finns ett samband mellan mystik och musik, att de kanske berör samma andliga strängar. ”Enda gången jag är religiös”, sa en kollega, ”är när jag sjunger i kören”.¹⁵

Det finns uppenbarligen en kraft inbyggd i musiken och i denna enorma skatt, en kraft som kräver mycket av den som innehar rollen som förvaltare och utvecklare av en av kulturvärldens kanske mest värdefulla skatter; den kyrkomusikaliska skatten! Detta förvaltande äger rum på en allmän kulturscen, samtidigt som det äger

¹⁵ Geels 2000, s. 9.

rum inom liturgin; i ett möte med det heligaste. Begreppet liturgi kan definieras som folkets verk.¹⁶ I kallelsen att vara medskapare och i kallelsen att förvalta och utveckla detta folkets verk är det på sin plats att lyfta fram kyrkomusiken som ett medskaparforum där konstfullheten utgör en vital del av kallelsen. Konsten och lovsången utgör, utifrån detta synsätt, kyrkans och mänsklighetens kallelse och därigenom är konstens kallelse lovsång – för om inte den lovsjunger skall stenarna ropa.

Summary

The Serving Function. The Artistic Realization of Church Music from an aesthetic, social and theological point of view

Which is the position of sacred music in our society today? Is it possible to define a foundation for an aesthetics of sacred music in the middle of a society that neglects the values of this foundation? The article deals principally with three main areas: The aesthetics of music and the changing role of music in society, the positioning of sacred music and the serving function of sacred music.

The first part presents a brief survey of classical music and the changing paradigm of this music as well as its role in society. It discusses the position of the music and the musicians and it also deals with the question of the identity of music as such. The baroque definition of music as a language is described as well as the work concept and the view of autonomous art from the nineteenth century.

The second part discusses the role of sacred music, both in relation to the church as such and in a broader context within the art community as a whole. Here the identity of art is problematized through a discussion about definitions of art and artistic research.

The third part discusses the possibility to combine a modern view of art and art making with the notion of "the serving function of music". The discussion refers to quotations from contemporary composers and writers, among them Arvo Pärt, Petr Eben and Olivier Messiaen,

¹⁶ Sjögren 1974, s. 7.

who express views about the role of music in general and of sacred music in particular.

The conclusion focuses on the internal power of music and the possibilities of church music in society today. The conclusion finally delineates a possibility for sacred music as a vital force both within the church and within society at large. It concludes with a suggestion for a serving notion of music and states the importance of sacred music on the art scene today.

Källor och litteratur

- Borum, Poul & Erik Christensen, 1977, *Messiaen – en håndbog*. Egtved.
- Davidsson, Hans, 1991, *Matthias Weckmann. The Interpretation of his Organ Music*, bd 1. Stockholm.
- Geels, Anton, 2000, *Kristen mystik ur psykologisk synvinkel*, bd 1. Skellefteå.
- Goehr, Lydia, 2007, *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*. Rev. ed. Oxford.
- Hannula, Mika & Juha Suoranta & Tere Vadén, 2005, *Artistic Research. Theories, Methods and Practices*. Göteborg.
- Harnoncourt, Nikolaus, 1982, *Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis*. Salzburg.
- Hillier, Paul, 1997, *Arvo Pärt*. Oxford.
- Jeanson, Gunnar & Julius Rabe, 1976, *Musiken genom tiderna, 2: Bach–Schubert*. 3:e uppl. Stockholm.
- Konstnärliga fakulteten, Göteborgs universitet [Hemsida]. Tillgänglig: www.konst.gu.se.
- Kälveborn, Torsten, 2002, *Arvo Pärt. Om musiken vid tystnadens gräns*. Skellefteå.
- Landgren, Johannes, 1997, *Music – Moment – Message. Interpretive, Improvisational, and Ideological Aspects of Petr Eben's Organ Works*. Göteborg.
- Landgren, Johannes, 2011, "Forskning genom interpretation". *Form och färdriktning. Strategiska frågor för den konstnärliga forskningen*, [red. Torbjörn Lind]. Vetenskapsrådet Årsbok KFoU. Stockholm 2011, s. 133–144.
- Schottenius, Maria, 2012, "Kyrkans livemusiker måste sluta vika ner sig". *Dagens Nyheter* [Hemsida] 2012-01-11. Tillgänglig: <http://www.dn.se/kultur-noje/kronikor/aria-schottenius-kyrkans-livemusiker-maste-sluta-vika-ned-sig> [2012-01-12].
- Sjögren, Per-Olof, 1974, *Kyrkans lovsång. Kompendium i liturgik*. Stockholm.
- Valkare, Gunnar, 1997, *Det audiografiska fältet. Om musikens förhållande till skriften och den unge Bo Nilssons strategier*. Göteborg.