



# En ny kirkelyd?

*Grunntoner i den norske kirkemusikken på 2000-tallet*

---

*Ole Marius Hylland og Heidi Stavrum (red.)*

OLE MARIUS HYLLAND OG HEIDI STAVRUM (RED.)

# En ny kirkelyd?

---

*Grunntoner i den norske  
kirkemusikken på 2000-tallet*



KULTURRÅDET  
Arts Council  
Norway

Copyright © 2015 by  
Norsk kulturråd / Arts Council Norway  
All Rights Reserved  
Utgitt av Kulturrådet i kommisjon hos Vigmostad & Bjørke AS

ISBN: 978-82-7081-177-9

Grafisk produksjon: John Grieg, Bergen  
Omslagsdesign ved forlaget

Forsidebilde: Maja Ratkje og HC Gilje. Konsert i Johanneskirken under  
Festspillene i Bergen, 2012. © HC Gilje.  
Foto: © HC Gilje.

Sideombrekking: Laboremus Oslo AS

Spørsmål om denne boken kan rettes til:  
Fagbokforlaget  
Kanalveien 51  
5068 Bergen  
Tlf.: 55 38 88 00 Faks: 55 38 88 01  
E-post: fagbokforlaget@fagbokforlaget.no  
www.fagbokforlaget.no

Materialet er vernet etter åndsverkloven. Uten uttrykkelig  
samtykke er eksemplarframstilling bare tillatt når det er hjemlet  
i lov eller avtale med Kopinor.

For mer informasjon om Kulturrådet og Kulturrådets utgivelser:  
www.kulturradet.no

Kulturrådet  
Postboks 8052 Dep  
0031 Oslo  
Tlf.: +47 21 04 58 00  
E-post: post@kulturrad.no

Kulturrådets utgivelser omfatter forsknings- og utredningsarbeider med  
relevans for Kulturrådet, for norsk kulturliv og for forskere på kulturfeltet.  
De vurderinger og konklusjoner som kommer til uttrykk i utgivelsene, står for den  
enkelte forfatters regning og avspeiler ikke nødvendigvis Kulturrådets oppfatninger.

# Forord

---

Denne boka er resultatet av et forskningsprosjekt om kirkemusikk på 2000-tallet som ble initiert av Norsk kulturråd i 2013. Forskningsprosjektet har blitt gjennomført i perioden fra desember 2013 til sommeren 2015, i et samarbeid mellom forskere fra Telemarksforskning, Stiftelsen Kirkeforskning og Norges musikkhøgskole.

Heidi Stavrum ved Telemarksforskning har vært prosjektleder for arbeidet. Hun har også gjennomført det meste av den kvalitative datainnsamlingen i prosjektet. Ved Telemarksforskning har i tillegg forskerne Ole Marius Hylland og Åsne Dahl Haugsevje deltatt i prosjektarbeidet. Dahl Haugsevje har vært ansvarlig for gjennomføringen av surveyen til norske kirkemusikere, mens Hylland har gjennomført analyser av sakspapirer og andre dokumenter. Både Stavrum, Hylland og Dahl Haugsevje har bidratt i det analytiske arbeidet i prosjektet, det samme har også Olaf Aagedal (KIFO) og Solveig Christensen (NMH). Aagedal har hatt et spesielt ansvar for analysen av kirkepolitiske forhold, mens Christensen har hatt et spesielt analytisk ansvar for perspektivet til kirkemusikerne. Sluttproduktet av prosjektet, denne boka, er skrevet i samarbeid mellom alle forskerne. Stavrum og Hylland har fungert som redaktører for boka. Kapitlene er skrevet av ulike forfattere, både enkeltvis og sammen, jf. følgende: kapittel 1 (Stavrum og Hylland), 2 (Hylland og Dahl Haugsevje), 3 (Dahl Haugsevje og Christensen), 4 (Aagedal, Hylland og Stavrum), 5 (Stavrum) og 6 (Hylland og Stavrum).

Vi vil rette en stor takk til informanter og surveydeltakere som har tatt seg tid til å bidra med informasjon til prosjektet. Vi retter også en takk til musikkseksjonen i Norsk kulturråd med sine saksbehandlere og fagutvalget for arrangørstøtte, som lot oss få observere dem i aksjon på et av sine utvalgsmøter. Vi vil også takke vår oppdragsgiver, FoU-avdelingen i Norsk kulturråd ved Ellen Aslaksen, Marianne Berger Marjanovic og Sjur Færøvig, for god oppfølging underveis i arbeidet. Til slutt retter vi en takk til medlemmene i den faglige referansegruppen for prosjektet, Gro Bergrabb, Håkon Berge og Pål Repstad, som alle har gitt oss viktige og verdifulle innspill til arbeidet med prosjektet og til den foreliggende sluttpublikasjonen. Det samme gjelder

## FORORD

også en anonym konsulent fra Kulturrådets FoU-utvalg, som gav oss gode innspill i den siste fasen av arbeidet.

Endelig vil vi understreke at selv om både de deltagende forskerne, informantene og de faglige referansepersoner nevnt her alle har bidratt med avgjørende arbeidsinnsats, informasjon og innspill i arbeidet med forskningsprosjektet, er det redaktørene og prosjektlederen som er faglig ansvarlig for sluttproduktet, denne boka.

Bø, 23.10.2015

Heidi Stavrum og Ole Marius Hylland

Redaktører

# Innhold

---

3	FORORD
11	KAPITTEL 1 MUSIKK + KIRKE = KIRKEMUSIKK
43	KAPITTEL 2 JAG TRODDE ÄNGLARNA FANNS BARA I ORGELET: KIRKEMUSIKKENS ESTETIKK I ENDRING
97	KAPITTEL 3 KIRKEMUSIKERNE: MELLOM FRIHET OG FORMALISERING
139	KAPITTEL 4 VISJONER OG REALITETER: KIRKEMUSIKKEN I DEN NORSKE KIRKE
179	KAPITTEL 5 FORNYING OG TRADISJON: KIRKEMUSIKKEN I KULTURPOLITIKKEN
219	KAPITTEL 6 SALME VED REISENS SLUTT: EN AVSLUTNING
233	FORFATTERE
235	REFERANSER

## FIGURER

- 18      Figur 1.1 Utvalgte hendelser på 2000-tallet som har bidratt til å endre kirkemusikkens vilkår.
- 65      Figur 2.1 Dagens bruk av ulike musikalske sjangere, sammenlignet med bruken slik den var tidlig i kirkemusikernes yrkesaktive periode.
- 66      Figur 2.2 Kirkemusikernes holdninger til utviklingen i bruken av ulike sjangere.
- 67      Figur 2.3 Kirkemusikernes holdninger til utviklingen i bruken av ulike sjangere. Svarene fordelt på femårs-aldersgrupper.
- 69      Figur 2.4 Kirkemusikernes holdninger til hvorvidt kirken bør stramme inn hva som skal kunne tillates av musikalske innslag i kirkelige seremonier som bryllup og begravelser.
- 70      Figur 2.5 Kirkemusikernes holdninger til hvorvidt kirken bør stramme inn hva som skal kunne tillates av musikalske innslag i kirkelige seremonier som bryllup og begravelser. Svarene fordelt på femårs-aldersgrupper.
- 73      Figur 2.6 Kirkemusikernes holdninger til bruk av innspilt musikk i kirkelige seremonier som bryllup og begravelser.
- 100     Figur 3.1 Respondentene i Kirkemusikerundersøkelsen fordelt på femårs-aldersgrupper.
- 100     Figur 3.2 Typer inntektsbringende arbeid som kirkemusikere kombinerer med arbeidet som kirkemusiker.
- 101     Figur 3.3 Kirkemusikernes stillingsstørrelser.
- 107     Figur 3.4 Kirkemusikernes mulighet for selv å kunne legge premissene for hva som skal være innholdet i deres virke.
- 107     Figur 3.5 Kirkemusikernes opplevelse av kunstnerisk handlingsrom i deres arbeid.
- 107     Figur 3.6 Kirkemusikernes opplevelser av i hvilken grad de selv er initiativtakere til musikkprosjekter, konserter og musikkarrangement i kirken.
- 109     Figur 3.7 Kirkemusikernes holdning til vigsling av kirkemusikere.
- 110     Figur 3.8 Kirkemusikernes holdning til om det er av betydning å ha et kristent livssyn dersom man skal arbeide som kirkemusiker.
- 124     Figur 3.9 Kirkemusikernes opplevelser av om kirkemusikkutdanningen gir et kvalifisert grunnlag for deres virke.

- 184 | Figur 5.1 Antall kirkemusikere som har søkt spesifikke finansieringskilder om midler for å finansiere nyskaping eller formidling av kirkemusikk.
- 185 | Figur 5.2 Kirkemusikernes vurderinger av økonomiske rammebetingelser for å utøve kirkemusikalsk arbeid i Norge i dag.

## TABELLER

- 17 | Tabell 1.1 Kulturaktivitet i Den norske kirke.
- 143 | Tabell 4.1 Type kirkelige kulturarrangement i løpet av siste 12 måneder.
- 144 | Tabell 4.2 Konserter og deltakere 2013. Antall.
- 145 | Tabell 4.3 Korvirksomhet, kor og medlemmer 2003, 2009–2013. Antall.
- 189 | Tabell 5.1 Søknader, tildelinger og avsetning 2005–2009.
- 190 | Tabell 5.2 Søkere, tildelinger og tildelingsprosent 2010–2013.
- 191 | Tabell 5.3 Fylkesvis andel av tildelt støtte, 2010–2013.
- 192 | Tabell 5.4 Fordeling av kirkemusikkstøtte mellom ulike søkerkategorier, 2010–2013.





*«I det samme begynte organisten å spille. Og gåsehuden sprang ut på skjelettet mitt. Det var en blå bølge av lyd, en dønning og et dragsug gjennom kirkerommet. Jeg var sandpapir og trekkpapir på én gang, svamp og tavle. Det var Bachs Toccata, d-moll, tvilerens og elskerens toneart. Lenge var det siden jeg hadde hørt noe så vakkert og det gjorde noe med meg, glemt var søvnløshet og hunder, fugledans, golf og torskehoder, glemt var mor og far og de hule metronomer. Jeg kom i et annet sinn, disse metalltungene snakket til meg, til mitt innerste; denne musikken, båret fra hånd til hånd, løftet gjennom århundrer og som nå steg i instrumentets luftkanaler og piper, berørte meg, som om en sommerfugl hadde landet på mitt pussige hjerte. Og er det ikke like sant det som Thomas Aquinas sa, at orgelet løfter sjelene mot det høye? Jo, like sant er det».*

Fra *Jubel*, av Lars Saabye Christensen (1995)



# Musikk + kirke = kirkemusikk

---

Dette er en bok om kirkemusikk. Kirkemusikken får sitt særpreg gjennom at den fremføres i et kirkelig rom eller brukes i en kirkelig funksjon. Kirkemusikken er gammel og tradisjonsrik, men den har også blitt utfordret og utviklet på nye måter i de siste tiårene. Denne boka handler særlig om de endrede vilkårene for hvordan denne musikken utvikles, skapes og formidles. For å skrive om kirkemusikk er man avhengig av å foreta en hel del valg – analytiske, metodiske og empiriske valg. Dette innledende kapitlet beskriver valgene som vi har foretatt i arbeidet med denne boka: hva den handler om og hva den ikke handler om; hva vi snakker om når vi snakker om kirkemusikk; hvilke analytiske perspektiver, faglige ståsteder og empiriske kilder vi har skrevet med utgangspunkt i.

## En bok om utvikling av musikken i kirken

I boka skal vi beskrive og analysere den kirkemusikalske utviklingen som har skjedd i Norge på 2000-tallet. Vi skal særlig diskutere hvordan kunstneriske, økonomiske og administrative rammebetingelser for profesjonell kirkemusikk har utviklet seg i denne perioden.

Boka handler om kirkemusikk i flere betydninger, men vi har også avgrenset oss i flere retninger. For det første har vi konsentrert oss om den *profesjonelle* kirkemusikkens vilkår og rammebetingelser. Dette er ikke en uproblematisk avgrensning. Svært mye kirkemusikalsk arbeid og aktivitet skjer av amatører, eller i et samspill mellom amatører og profesjonelle. Begrepet «profesjonell» er heller ikke et entydig begrep: Hvor grensen går for hva som er profesjonelt og ikke, og på hvilken måte det er det, avhenger av konteksten det utspiller seg i. Diskusjoner om dette er noe vi skal komme tilbake til flere ganger underveis i boka.

Et annet overordnet stikkord for oss har vært *rammebetingelser*. Det handler om ulike rammebetingelser for kirkemusikalsk virksomhet, både estetiske/kunstneriske, økonomiske og administrative. Vi skal vise hvordan disse rammebetingelsene erfares og forstås i dag, samt gå inn på hvordan de eventuelt har endret seg i tidsperioden som studeres. Vi er særlig opptatt av å vise

hvordan ulike kirkepolitiske og kulturpolitiske tiltak, planer og reformer har innvirket på den kirkemusikalske utviklingen og de kirkemusikalske rammebetingelsene.

En avgrensning som følger av dette, er at vi har konsentrert vår analyse om kulturpolitikk og kirkepolitikk slik denne har utviklet seg i et samspill mellom Den norske kirke og andre kulturpolitiske aktører som Norsk kulturråd, som blant annet forvalter en egen støtteordning for kirkemusikk. Kirkemusikken omgis av et sett av formelle reformer og planer og kirke- og kulturpolitiske vedtak, som særlig angår dem som utøver den profesjonelle kirkemusikken. I vår sammenheng dreier dette seg først og fremst om kirke- musikerne – kantorene og organistene som er ansatt i Den norske kirke. Dette er en gruppe musikere som også har fått en stor plass i denne boka. Vi har altså ikke her studert den kirkemusikalske aktiviteten i frikirkelige miljøer eller andre minoritetskirkelige miljøer i Norge. Problemstillingene våre er utformet med utgangspunkt i premisset om at kirkemusikkens profesjonelle rammebetingelser skapes i grenselandet mellom kunsten og religionen, mellom kulturpolitikken og kirkepolitikken, og vi ønsker å undersøke hvordan kirkemusikk utvikler seg i samspillet mellom disse sfærene, med sine respektive institusjoner, aktører og verdier. På bakgrunn av dette stiller vi oss de følgende spørsmålene:

*Hva preger og påvirker kirkemusikkens utvikling på 2000-tallet? Hvilke estetiske endringer foregår i selve kirkemusikken? Hvordan har kirkemusikernes kombinerte rolle som kunstneriske utøvere, kulturarbeidere og kirkearbeidere utviklet seg? Og hva skjer med kirkemusikkens vilkår i samspillet mellom kirkepolitikken og kulturpolitikken?*

Spørsmålene våre vil bli besvart gjennom seks kapitler: Det inneværende innledningskapittelet, et kapittel om kirkemusikken, et kapittel om kirkemusikere, et om kirken og kirkepolitiske endringsprosesser, et kapittel om kulturpolitikken for kirkemusikk, samt et oppsummerende avslutningskapittel.

Kirkemusikk er på ingen måte et gjennomforsket tema, selv om det finnes noen foreliggende forskningsbidrag om kirkemusikk og kultur i kirken (bl.a. Apeland 2005, Botvar og Mosdøl 2014, Christensen 2013, Egeland og Aagedal 2010, Løvland og Repstad 2008, Repstad og Trysnes 2013, Solhaug 2002). Det som kjennetegner disse bidragene, er at de springer ut av fagmiljøer knyttet til religionsvitenskap, kirkeforskning, musikkvitenskap og religions sosiologi. Det foreligger imidlertid forbausende få akademiske analyser av kirkemusikalsk aktivitet og av kirkemusikkens posisjon i kulturfeltet og kulturpolitikken gjort med utgangspunkt i et bredere samfunnsvitenskapelig eller humanistisk faglig perspektiv. Vårt håp er at vi kan belyse sider ved kirkemusikken på en litt annen måte enn hva foregående studier har gjort,

og at vi gjennom denne boka kan bidra med oppdatert og relevant empirisk kunnskap til en bred målgruppe av lesere som måtte være interessert i kirke-musikkens innhold og vilkår på 2000-tallet.

## Hva er kirkemusikk?

En bok om kirkemusikk bør starte med en velbegrunnet oppfatning av hva kirkemusikk er. Et grunnleggende utgangspunkt for oss er at et analytisk interessant blikk på kirkemusikken er avhengig av å se den fra flere perspektiver, og av å la de ulike perspektivene utfylle hverandre. Kirkemusikk er kunst, religion, yrke, hobby, fritid, utdanning, politikk og byråkrati. Kirkemusikk er dypt personlige estetiske og religiøse opplevelser, og den er et område med forskrifter, planer og vedtak. Kirkemusikk er alt dette. Det gjør det også nødvendig å stille det grunnleggende spørsmålet om hva kirkemusikk er og ikke er.

Er kirkemusikk en musikkform eller en sjanger? Er det all musikk som fremføres i en kirke? Eller er det all musikk som blir fremført på et pipeorgel? Eller er det kanskje all musikk som eksplisitt forholder seg til et kristent budskap? Kan det også være all musikk som det er mulig å fortolke et kristent budskap inn i? Disse spørsmålene og spørsmål som ligner, blir stadig stilt i og til kirkemusikken. En av grunnene til at slike spørsmål stadig blir stilt og fortsatt er relevante å stille, er at musikken tilsynelatende er ferdig definert i sitt eget begrep, i forstavelen *kirke-*.

Det er nødvendigvis flere måter å definere kirkemusikk på. Enkelte definisjoner tar utgangspunkt i det konkrete kirkerommet for å definere hva som faller innenfor begrepet, mens andre forståelser legger vekt på at musikken har et religiøst eller kirkelig innhold. En annen forståelse er den rent liturgiske, der kirkemusikk kun er den musikken som spiller en rolle innenfor gudstjenestens liturgi. Stig Wernø Holter, professor i kirkemusikk, definerer kirkemusikk ut fra fem ulike forståelser:<sup>1</sup>

- den kirkemusikk som til enhver tid fremføres i kirkene
- liturgisk musikk; musikk som er knyttet direkte til gudstjenestens seremonier
- musikk som i tekst inneholder et religiøst/kristent/kirkelig budskap
- musikk som er skrevet og komponert av kristne til kristne formål
- musikk, vokal eller instrumental, som på en særlig måte er eller er blitt knyttet til kirkerommet som sådant.

---

1 Sitat fra <http://home.hib.no/ansatte/tto/KREL-web/TT/SWHolter.htm>

Holter selv kaller den siste forståelsen den mest anvendelige. Uansett innfallsvinkel til kirkemusikkbegrepet vil det gå et hovedskille mellom på den ene siden den musikken som er skapt og fremført med det formål å fungere som en integrert del av gudstjenesten, og på den andre siden den musikken som blir kirkemusikk gjennom å fremføres i et kirkerom. På den ene siden dreier dette seg om liturgisk, bekjennende og religiøs musikk, på den andre siden musikk hvis eventuelle sakrale kvaliteter blir tilført gjennom den kirkelige arenaen den formidles på.

På kirkemusikkens område finnes det også ulike oppfatninger av hva kirkemusikk er for noe, hvilke kjennetegn og betingelser som må til for at noe skal kunne forstås som kirkemusikk. Disse oppfatningene er alle omfattet av de forståelsene som Wernø Holter setter opp. Vi kan vise noen eksempler på bredden i hvordan kirkemusikk forstås, slik dette fremkommer i sentrale kirkemusikalske dokumenter og i oppfatninger hos noen av dem vi har intervjuet i forbindelse med arbeidet med denne boka.<sup>2</sup>

I 2005 utga Den norske kirke det som har blitt stående som et av de mest sentrale kirkemusikkpolitiske dokumentene, gjennomgående omtalt som *Kirkens kulturmelding: Kunsten å være kirke* (Norske kirkeakademier 2005).<sup>3</sup> Kirkens kulturmelding har blant annet et underkapittel om musikk, og der kan vi lese følgende:

«Kirkemusikk» er et ord som kan bli forstått på ulike måter. Man kan begrense det til den musikken som er komponert for å fremføres i et kirkerom, som kormusikk med tydelig kristne tekster, orgelmusikk og liturgiske sanger. Annen musikk har en tittel, tekst eller program som viser til kristne tanker eller verdier, men som ikke tenkt inn i en kirkelig sammenheng. Eksempler på dette er operaen *Salome* av Richard Strauss eller sangen *Tears in heaven* av Eric Clapton. Dette kan også defineres som kirkemusikk. Mange vil også hevde at all musikk er en del av skaperverket og må derfor legitimeres som kirkemusikk. Spørsmål man stadig vender tilbake til, og som det knapt finnes noen entydige svar på, er hvem som definerer hva som er kirkemusikk, og hva som gjør musikk til kirkemusikk. Er det komponistens intensjon, lytterens opplevelse eller rommet musikken fremføres i som er bestemmende? (Norske kirkeakademier 2005)

2 For mer om kilder, data og informantutvalg, se kapittel 1.5.

3 Vi kommer tilbake til dette dokumentet i flere av bokas kapitler. I teksten viser vi som oftest til den elektroniske versjonen av kirkens kulturmelding (Norske kirkeakademier 2005). Denne er upaginert. I de tilfellene vi viser til den elektroniske versjonen siterer vi derfor uten å vise til sidetall, men gjennom å vise til hvilke tema/overskrifter sitatene vi bruker plasserer seg innenfor.

Om utviklingen av kirkemusikk kan vi lese at:

Den eurosentriske forståelsen av begrepet kirkemusikk som en linjær utvikling fra gregoriansk sang og Palestrina, via Schütz og Buxtehude, Bach og Händel til Lindeman, Sandvold og Hovland har ikke lenger gyldighet. Musikalske elementer fra nord-amerikansk, latin-amerikansk, afrikansk og asiatisk musikk flommer inn i gudstjenestene og gjør seg gjeldende i salmebøkene. I tillegg konserterer et bredt spekter av artister og musikere innen et utall av sjangere i kirkens rom, med en variasjon av tekstinnhold som spenner fra destillater av kirkens trosbekjennelse til kjærlighetssanger og samfunnskritiske tekster. Mange artister og kor har også brakt kirkelige impulser, salmer og messer til andre arenaer i et omfang og i en sjangerbredde som man ikke tidligere har sett (samme sted).

Det er interessant å se hvordan et kirkepolitisk dokument som dette, som nok blir oppfattet som et dokument som sier noe om hvor Den norske kirke står i kulturspørsmål, opererer med en så åpen forståelse av hva kirkemusikk kan være. Her er det lite som prinsipielt og entydig faller utenfor begrepet.

Noen av våre informanter beskriver kirkemusikken med andre og mer spesifikke begreper enn dem som kommer til uttrykk i kirkens kulturmelding. En av informantene fra Kirkerådet knytter for eksempel kirkemusikken til en forankring i det bibelske:

Kirkens musikk har utgangspunkt i det faktum at de bibelske skrifter har helt åpenbart en musisk side. Man merker at det sanglige uttrykk ligger like under overflaten og vil bryte frem. Og idet det bryter frem, er musikken der. Og det å ha feste i de bibelske tekstene, det er det som gjør musikk til kirkemusikk.

En annen av våre informanter, en domkantor, har, slik han forklarer det, både et pragmatisk og et prinsipielt syn på hva kirkemusikk er og bør være. Det prinsipielle synet forklarer han slik: «Helt prinsipielt så mener jeg faktisk at kirken bare skal brukes til gudstjenester. Ikke til konserter. Så hvis man er så snever i sin betegnelse, så er all kirkemusikk egentlig bare liturgisk musikk.»

I en begrepsdiskusjon kan man miste av syne det banale faktum at kirkemusikk også omfatter ulike former for konkrete, musikalske uttrykk. Kirkemusikk som *musikk*, i allmenn forståelse som den musikken som brukes i eller av kirken, dreier seg om musikk av til dels svært ulikt slag: salmer, liturgisk musikk (preludier, kyrie, lovsang, sunget bønn), korverk, orkesterverk, orgelverk. Det dreier seg også om nyere musikk i ulike sjangere: gospel, viser, jazz og pop, men også danseband, country og metal er brukt i kirkesammenheng. I tillegg brukes jevnlig ferdig innspilt musikk i kirken, særlig



i begravelser. Disse ulike uttrykkene har også helt ulike forutsetninger og krav, både til utøvere, logistikk og teknologi. Hvordan den estetiske bredden i kirkemusikken har utviklet seg, og hvilke konsekvenser dette har, skal vi analysere nærmere i kapittel 2.

Som det som i enkeltes forståelse er *den egentlige* kirkemusikken, kommer salmene og den liturgiske musikken i en særstilling. Det er også for disse musikkformene at Den norske kirke spiller den mest aktive rollen, gjennom utredninger, utvalg, høringsrunder og vedtak. Salmene representerer på mange måter en kirkemusikalsk kontinuitet, både som tekst og musikk. Det er også salmene og den liturgiske musikken som mest direkte er knyttet til den aktive religionsutøvelsen vi finner i gudstjenestene og i de kirkelige ritualene.

I denne boka tar vi utgangspunkt i en nokså bred definisjon av kirkemusikk, som kombinerer disse to grunnleggende definisjonskriteriene for kirkemusikk: kirkerommet som arena for musikken og religiøst eller liturgisk innhold. Dette ligger nærmest den femte av de definisjonene som Wernø Holter diskuterer. Vi vil altså behandle kirkemusikk som den musikken som er eller blir knyttet til kirkerommet og/eller til kirkelige handlinger, enten denne har liturgisk eller ikke-liturgisk utgangspunkt.

Det er også ytterligere en akse som kan dele inn hva kirkemusikk er og kan forstås som. På tvers av eksplisitt eller implisitt religiøst innhold og på tvers av liturgisk funksjon eller ikke består kirkemusikken både av profesjonell virksomhet og amatørvirksomhet. Med andre ord utøves kirkemusikk både av musikere og kunstnere som har musikken som yrke, og av amatører som har musikken som hobby. De profesjonelle og de ikke-profesjonelle utøverne har også et utstrakt samarbeid i flere sammenhenger. I utgangspunktet handler denne boka om den *profesjonelle* kirkemusikken – den kirkemusikken som skapes og formidles av instrumentalister, vokalist, dirigenter og komponister for hvilke musikken er en profesjon. Med andre ord er det både kirkemusikken som kunstform og som yrke som vil behandles i denne boka. Det gir likevel liten mening å utelate forholdet mellom profesjonelle og amatører fra analysen. Særlig for kirkemusikerne er relasjonen til amatørvirksomhet svært viktig, og den har på mange måter blitt viktigere med endringer i kantorenes virkeområde. I tillegg er forholdet mellom det profesjonelle og det ikke-profesjonelle også et tema som de som forvalter Kulturrådets støtteordning for kirkemusikk, må forholde seg aktivt til.

Selv om en definisjon av kirkemusikk ikke kan kvantifiseres, er det også et bredt og omfattende felt i rene *tall*. På Den norske kirkes hjemmesider kan vi for eksempel lese:

Drøye tusen personer er ansatt som musikere i kirken. I underkant av 10 000 konserter i regi av menigheten eller eksterne aktører finner årlig

sted i kirkebyggene. Kirkens korvirksomhet omfatter mer enn 1 000 kor for barn og unge og drøyt 600 voksenkor.<sup>4</sup>

Tall fra Statistisk sentralbyrå viser at både tallet på konserter og kulturarrangementer og på deltakere i disse er gjennomgående høyt. Denne tabellen viser noen utvalgte tall for årene fra 2010 til 2013:

**TABELL 1.1 KULTURAKTIVITET I DEN NORSKE KIRKE. KILDE: SSB.**

KULTURAKTIVITET I DEN NORSKE KIRKE	2010	2011	2012	2013
ANTALL KORMEDLEMMER VOKSNE/FAMILIEKOR		15 305	14 998	14 781
KONSERTER OG KULTURARRANGEMENTER	11 591	11 608	11 888	12 192
DELTAkere KONSERTER	1 264 425	1 248 982	1 281 330	1 263 375
DELTAkere PÅ ANDRE KULTURARRANGEMENT	209 984	259 593	233 102	229 071

Det er altså relativt stabile og svært høye tall vi snakker om her. Den norske kirke står for over 11 000 arrangementer årlig. Et flertall av disse er konserter, og disse samler deltakere/publikum på over 1,2 millioner mennesker. SSBs tall for 2014 viser også at det er en økning i deltagelse på kirkens kulturarrangementer. For 2014 er det registrert mer enn 1,6 millioner deltakere på konserter og andre kulturarrangementer i regi av Den norske kirke. Dermed er kirken en kulturarena og kirkemusikken en kunstform som også *angår* mange, ikke minst hvis vi inkluderer de mange som er aktive innenfor den amatørvirksomheten som drives i tilknytning til kirkene og menighetene.<sup>5</sup> I tillegg til dette er kirken som nevnt også en arbeidsplass for musikalsk profesjonelle. En av de største arbeidsgiverne for norske musikere er Den norske kirke, som altså lønner rundt tusen kirkemusikere. Senere i boka skal vi også gå nærmere inn på hva som preger og har preget yrket som kirkemusiker på 2000-tallet.

Vi kan foreløpig oppsummere med den nokså ukontroversielle analysen at kirkemusikk er et bredt musikkfelt. Det er bredt i flere betydninger. For det første er det bredt i den betydning at det lar seg forstå og definere på ulike måter, måter som ikke nødvendigvis er compatible med hverandre. For det andre er det et bredt område på den måte at det inneholder en musikalsk og estetisk bredde. For det tredje er det en bredde her i det rene omfanget av konserter, arrangementer, publikum og ansatte kirkemusikere.

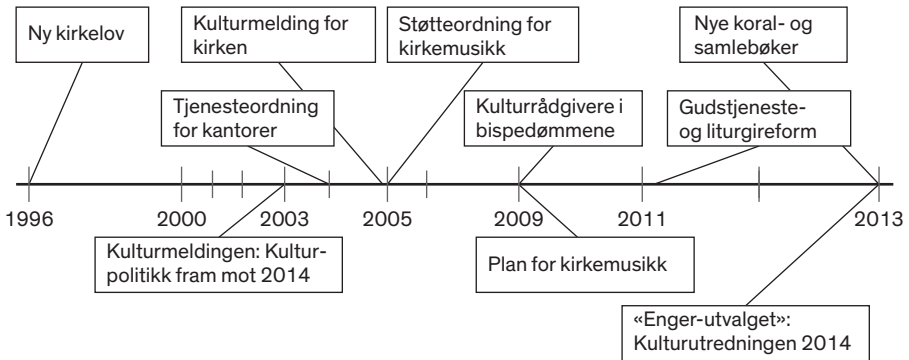
4 <https://kirken.no/nb-NO/om-kirken/kultur/> (lesedato 22.10.15).

5 Omfanget av og veksten i bruken av kirken som kulturarena er bl.a. dokumentert i rapporten *Kommunal kultursektor i endring* (Storstad 2010:72 f.).

## En tidslinje for kirkemusikken på 2000-tallet

Et sentralt premiss som ligger til grunn for denne boka, er at kirkemusikken er i *endring*. Utgangspunktet for forskningen vår ligger i en definering av 2000-tallet som en periode hvor slik endring finner sted. Det er åpenbart at også endringer i denne perioden har skjedd langs ulike akser. Noen av disse endringene har med kirkemusikkens overordnede institusjonelle rammer å gjøre. Kirkemusikk er musikk som er definert delvis ut fra konfesjon og religiøst innhold, delvis ut fra den arenaen den blir fremført på. Denne rammen rundt musikken, denne definisjonen, setter kirkemusikken i en særstilling. Særstillingen er i endring, av flere grunner. Det er blant annet slik at kirkens forhold til staten er blitt et annet, noe som nødvendigvis vil kunne få både livssynspolitiske og kulturpolitiske konsekvenser. Norsk kirkemusikk har vært et relevant område for begge disse politikkområdene, men posisjonen må kanskje legitimeres på nye måter, nå når statskirken er tiltenkt å bli «kun» en folkekirke.<sup>6</sup>

Her er det altså kirkemusikkens utvikling på 2000-tallet som er tema. I tidsperioden fra slutten av 1990-tallet og fram til i dag kan man i tillegg til noen generelle endringstendenser også peke på en rekke hendelser som helt konkret manifesterer at kirkemusikkens formelle vilkår endres. Denne tidslinjen illustrerer noen utvalgte slike:



**Figur 1.1** Utvalgte hendelser på 2000-tallet som har bidratt til å endre kirkemusikkens vilkår.

6 I 2012 ble statskirkeordningen avviklet, og Den norske kirke er nå «bare» folkekirke. Det betyr at Den norske kirke først og fremst er et trossamfunn, og ikke også en statsinstitusjon slik som tidligere. Staten skal ikke lenger være konfeksjonsbundet. Likevel står det fremdeles i Grunnlovens §16 at «Værdigrundlaget forbliver vor kristne og humanistiske Arv». Dette knytter altså den norske stat fremdeles til kristne og humanistiske verdier. Disse endringene refereres til som «kirkeforliket» – det at et enstemmig storting i 2008 gjorde vedtak om å endre Grunnloven på dette feltet med virkning fra 2012.

Det første punktet på tidsaksen er den nye kirkeloven, som kom i 1996. Den nye loven innebar blant annet at ansvarsforholdene for organisering og administrasjon av kirkemusikk ble endret. Med loven ble også den tidligere Lov om organister opphevet. Ifølge kirkemusikkforskeren Sigbjørn Apeland fikk den nye loven primært konsekvenser på det lokale nivået. En av konsekvensene ser ifølge Apeland ut til å være at kirkemusikerne fikk mindre autonomi, gjennom at kirkelige fellesråd og kirkeverger fikk langt større innflytelse på kirkemusikalske valg. Her åpnet det seg også et større konfliktpotensial i disse spørsmålene (jf. Apeland 2005:106 f.).

En senere endring som har endret de formelle vilkårene for kirkemusikken, og da særlig for kirkemusikerne, er Tjenesteordning og kvalifikasjonskrav for kantorer,<sup>7</sup> som ble vedtatt i 2004. Denne legger noe strammere og tydeligere føringer på kirkemusikernes arbeid enn tidligere instruksjer, og det blir i større grad enn før forventet et tettere samarbeid mellom kirkemusikerne og andre aktører innenfor kirkens organisasjon (Apeland 2005:123).

Året etter at den nye tjenesteordningen for kantorer ble vedtatt innført, ble den omtalte kulturmeldingen *Kunsten å være kirke* publisert. Denne representerte et ambisiøst forsøkt på å utarbeide et nytt grunnlag for kirkens kulturarbeid, med det musikalske arbeidet som særlig viktig. En rekke utfordringer for kirkemusikken ble identifisert, og flere såkalte veivalg foreslått, som skulle kunne bøte på disse utfordringene. Vi ser nærmere på dette dokumentet og mottagelsen av det i flere av bokas kapitler, særlig i kapittel 4.

Samme år som kulturmeldingen kom, ble det innført en egen støtteordning for kirkemusikk i Norsk kulturråd, og med det anerkjent et kulturpolitisk behov for tilskudd øremerket kunstnerisk utvikling av dette musikkfeltet. Noen år senere, i 2009, fulgte to konkrete tiltak som er blitt vurdert som oppfølginger av *Kunsten å være kirke*, selv om de ikke ble eksplisitt foreslått i kulturmeldingen: En nasjonal *Plan for kirkemusikk*, og opprettelsen av såkalte kulturrådgiverstillinger i (etter hvert) samtlige bispedømmer. Begge disse tiltakene har hatt tydelige ambisjoner om å løfte kvaliteten på det kirkemusikalske arbeidet innenfor Den norske kirke.

En svært sentral kirkemusikalsk endring på 2000-tallet dreier seg om den omfattende gudstjenestereformen i Den norske kirke. Denne ble formelt iverksatt første søndag i advent 2011. Som en del av reformen ble det også lansert nye serier med liturgisk musikk. Parallelt med dette arbeidet har det også foregått et større arbeid med en ny offisiell salmebok, som ble ferdigstilt i 2013. Også en ny Norsk koralbok ble publisert samme år. Sett under ett

---

7 Jf. <https://lovdata.no/dokument/SF/forskrift/2004-11-20-1896> (lest 14.04.15).

viser disse reformene og revisjonene at det har skjedd omfattende endringer i de kirkelige forutsetningene for kirkemusikken i løpet av de siste årene.

Det er også slik at både kirkemusikken som sjanger og kunstform og kirken som formidlingsarena har endret seg i de siste 15–20 årene. Dette har for det første skjedd gjennom endringer i kirkelig praksis, gjennom reformer av liturgi, salmebok og koralbok. For det andre har endringer skjedd gjennom et sterkere kulturpolitisk fokus på kirkemusikk som et eget kunstfelt, som et eget relevant område for kulturpolitikken. Dette så vi blant annet gjennom omtalene av kirkemusikk i kulturmeldingen fra 2002, i *Kulturutredningen 2014* (NOU 2013:4), i kirkens kulturmelding *Kunsten å være kirke* (Norske kirkeakademier 2005), og i innføringen av den nevnte støtteordning for kirkemusikk i Norsk kulturråd.

Kirkemusikk ble omtalt allerede i kulturmeldingen fra 1992, *Kultur i tiden* (St.meld. nr. 61 (1991–1992)), men kun svært kortfattet, i underkapittelet «Andre faste musikertiltak». Der står bl.a. følgende:

I tillegg til at sang og musikk spiller en vesentlig rolle i gudstjenesten, representerer Kirken i svært mange lokalmiljøer en viktig arena for musikkaktivitet av høy kvalitet og med mange forskjellige uttrykksformer. Ikke minst har Tensing, som startet for vel 20 år siden, betydd mye for den folkelige musikk i menighetene (s. 186).

I Bondevik-regjeringens kulturmelding fra 2002, *Kulturpolitikk fram mot 2014*, ble kirkens rolle som kulturbærer tydeligere vektlagt. Det ble også identifisert utfordringer og tiltak for kirkemusikken, deriblant et forslag om en egen støtteordning for kirkemusikk. De generelle vilkårene for denne musikken ble beskrevet som «lite tilfredsstillende» (St.meld. nr. 48 (2002–2003), s. 129). Med denne meldingen ser det ut til at kirkemusikk og kirkelig kulturaktivitet blir løftet opp et nivå på det kulturpolitiske sakskartet. Det er ikke unaturlig å se dette i sammenheng med Valgerd Svarstad Hauglands daværende posisjon som kultur- og kirkeminister fra Kristelig folkeparti. Meldingen ble omtalt som en kulturmelding med kirkeprofil, og kulturministeren ble sitert på at kirkens kulturelle rolle ble beskrevet på en ny (og riktigere) måte enn i tidligere kulturmeldinger.<sup>8</sup>

I Enger-utvalgets utredning ble kirkebyggene – der beskrevet som «sentrale kulturarbærende arenaer» – omtalt som en del av den kulturelle grunnmuren (NOU 2013:4, s. 312). I utredningen blir også kirkemusikerrollen framhevet som å inneha en særlig viktig rolle for utviklingen av kirken som lokal kulturarena. Utredningen skriver om kirken som arena både for kult- og

8 Jf. intervju med Svarstad Haugland i Vårt Land 23. august 2003: <http://www.vl.no/kulturmelding-med-kirkeprofil-1.48767> (lest 30.06.15).

kulturutøvelse, og om hvordan kirkemusikerne har en helt sentral rolle overfor begge disse områdene (samme sted).

I tillegg til de kirkepolitiske prosessene og dokumentene har det også skjedd vesentlige endringer i hvilke uttrykksformer, sjangere og artister som er representert i norske kirkerom. Et særlig uttrykk for dette finner vi i den store oppblomstringen av julekonserter (jf. Løvland og Repstad 2008). Den økte takhøyden for nye artister og sjangere har samtidig ikke vært uten friksjon. Diskusjoner om hva som hører hjemme og hva som ikke hører hjemme innenfor kirkens vegger, er fremdeles en stadig tilbakevendende debatt. I kapittel 2 behandler vi spørsmålet om nye estetiske grenser for kirke-musikken.

Måten kirkemusikk omtales på i kulturpolitiske dokumenter, og de estetiske utvidelsene som foregår i kirkerommet, kan ikke forstås uten at vi ser dem i lys av mer allmenne utviklingstrekk i kulturfeltet og kulturpolitikken. Flere slike utviklingstrekk og problemstillinger er relevante for å forstå endringsprosessene som omgir kirkemusikken. Et første eksempel er at det generelle kulturtilbudet øker i omfang, mens skillelinjene i hvem som bruker og ikke bruker kultur, holder seg stabile (jf. Mangset 2013). Tall fra TONO viser for eksempel at mens det i Oslo i 2005 ble arrangert i overkant av 2500 konserter, var antallet konserter i Oslo i 2010 nærmere 4500 (NOU 2013:4, s. 143). Dersom kirkens kulturpraksis oppfattes som et kulturtilbud på linje med alle andre kulturtilbud, vil også kirkemusikken komme i et konkurranseforhold – i en konkurranse om folks tid og kulturinteresse. Vi vet gjennom systematiske kulturbruksundersøkelser at både interesse for og bruk av kultur varierer systematisk med kjønn, utdanning og inntekt (jf. for eksempel Vaage 2009, Vaage 2013). Dersom kirken er en allmenn kulturaktør, vil den direkte eller indirekte også måtte forholde seg til sammenhengen mellom kulturbruksmønstre og kulturell deltagelse.

Et annet konkret eksempel på en utvikling av det generelle kulturtilbudet i Norge finner vi i det økende antallet kulturfestivaler, tidligere karakterisert som en *festivalisering* av kulturfeltet (Aagedal, Egeland og Villa 2009; Tjora 2013). Utviklingen i festivalmangfoldet har trolig også vært viktig for kirkemusikken. Musikkfestivaler med kirkemusikkprofil har gitt kirkemusikken nye formidlingsarenaer. Gjennom festivalarenaene åpnes det noen rom for en kirkemusikk som også er noe annet enn liturgisk musikk og ordinære kirkekonserter, rom som potensielt kan bidra til å utvide og fornye den tradisjonelle kirkemusikalske estetikken.

Det overlegent viktigste utviklingstrekket for 2000-tallets musikkultur er digitaliseringen (jf. f.eks. Ahn og Yoon 2009; Jenkins 2006; Gripsrud og Moe 2010; Gran 2014). Digitalisering er i utgangspunktet en rent teknisk endring av innspillings, lagrings- og avspillingsteknologi, og det er først og fremst i digitaliseringens effekter at vi ser hvor vidtrekkende betydning den

har: Digitalisering har ført til at innspilt musikk ikke lenger eksisterer og lagres som noe materielt. Det har også ført til at en allerede høyst aktuell kulturell globalisering har skutt fart. Selv om musikkuttrykk i lang tid har flyttet seg over geografiske avstander og nasjonale grenser, gjør digitalisering at musikkuttrykk ikke behøver å forholde seg til noen former for geografisk eller nasjonalt definerte grenser overhodet. Først og fremst innebærer digitaliseringen likevel en massiv tilgjengeliggjøring av musikk, særlig gjort mulig gjennom strømmeteknologi. Musikk er i 2015 potensielt tilstedeværende nær sagt overalt og til enhver tid, og til svært lave kostnader for forbrukerne. Det er knapt noen overdrivelse å hevde at aldri har mer musikk vært mer tilgjengelig for så mange til en så lav kostnad. Dette har hatt åpenbare konsekvenser for musikkfeltet som sådant, og gjennom snart to tiår har man diskutert musikkbransjens og særlig platebransjens store utfordringer og manglende lønnsomhet.<sup>9</sup>

I utgangspunktet virker ikke denne udiskutabelt viktige utviklingen på musikkområdet å være viktig for kirkemusikkfeltet. Kirkemusikk er fremdeles i stor grad analog og stedsspesifikk musikk – musikk som fremføres live, som er bundet til kirkerommet og som har et begrenset kommersielt marked i form av innspilt musikk. Samtidig er ikke bildet så enkelt. Både publikum og artister som bruker kirkerommet, er trolig preget av musikkens mangfoldig- og tilgjengeliggjøring. Et eksempel på dette er at konserter har blitt en langt viktigere inntektskilde for artister og musikere enn platesalg, i tråd med den beskrevne utviklingen. En konsertturné er i dag en langt mer trygg garanti for inntekter enn en plateutgivelse (jf. for eksempel Kavli mfl. 2015). Dette kan være en av flere mulige forklaringer på at antallet konserter, artister og sjangere i kirkerommet ser ut til å være større enn tidligere. De utviklings-trekk som har satt sitt tydelige preg på musikkfeltet, kan altså ha sekundære effekter også for kirkemusikken, selv om utviklingen i utgangspunktet ikke ser ut til å angå kirkemusikken direkte.

Et annet relevant punkt er at antallet kunstnere i Norge har vært jevnt økende gjennom de siste to tiårene (Heian mfl. 2008; Heian mfl. 2015). Det økende antallet kunstnere på alle kunstfelt er en av årsakene til et økt kulturtilbud, men fører nødvendigvis også til økt press på tilgjengelige kulturmidler, støtteordninger, oppdrag og stillinger. Et av resultatene fra de foreliggende kunstnerundersøkelsene er også at det for enkelte kunstnergrupper foregår en større grad av mangesysleri enn tidligere, med andre ord at for eksempel musikere skifter arbeidssted, jobber prosjektbasert, arbeider med ulike uttrykk, osv. En slik utvikling av arbeidsmarkedet for kunstnere er også rele-

---

9 For relativt ferske tall på det norske musikkfeltet, se rapporten *Musikk i tall 2013* (Kavli, Nilsen og Sjøvold 2015).

vant for kirkemusikken. Resultater fra vår survey tyder på at musikerne som arbeider innenfor og med kirkemusikk, i større grad enn tidligere kombinerer dette med musikalsk arbeid på andre arenaer enn orgelkrakken. Musikeryrket har blitt mer mangfoldig, samtidig som vi vet at rekrutteringen til kirkemusikeryrket er langt svakere enn før.

Det i økende grad prosjektbaserte og midlertidige kulturarbeidslivet vil altså også kunne prege kirkemusikkfeltets arbeidsvilkår.

Et siste overordnet trekk ved kulturpolitikken det siste tiåret, som kan være en relevant kontekst å forstå den kirkelige kulturvirksomheten i lys av, er en stor økning i de offentlige bevilgningene til kulturformål. Under tittelen *Kulturloftet*, økte det årlige kulturbudsjettet (målt i størrelsen på Kulturdepartementets budsjett) med over 100 % mellom 2005 og 2013 (Løyland 2013). Enger-utvalgets oversikt over de kulturpolitiske musikkbudsjettene utvikling fra 2005 til 2013 viser at andelen støtte til nasjonale institusjoner har gått ned, mens støtten til regionale institusjoner har gått opp. Det har også støtten til knutepunktfestivaler, ett- og flerårige prosjekter samt ulike former for senter- og nettverksbygging. Mye av denne økningen har kommet det rytmiske musikkfeltet til gode. En generell musikkpolitisk utvikling under Kulturloftet har altså vært styrking av de frie og rytmiske delene av musikkfeltet (NOU 2013:4, s. 146).

Men selv om kirkemusikken etter alt å dømme har blitt tettere integrert i kulturpolitikken, har ikke nødvendigvis det store Kulturloftet kommet den såkalte kulturelle grunnmuren til gode. Dette er en av hovedkonklusjonene i *Kulturutredningen 2014* (NOU 2013:4, se også Henningsen, Håkonsen og Løyland 2015). Enger-utvalget påpeker at

selv om kommunenes samlede utgifter til kulturformål har hatt en betydelig økning gjennom 2000-tallet, har økningene i første rekke gått til investeringer i idrettsanlegg og kulturbygg, tilskudd til idrett og til begivenhetskultur. Den grunnleggende kulturelle infrastrukturen ser vi imidlertid forvitre under varig underfinansiering og manglende samordning mellom forvaltningsnivåene (NOU 2013:4, kap. 15.1).

Enger-utvalgets konklusjoner bekreftes av Henningsen, Håkonsen og Løyland (2015), som diskuterer hvordan den lokale kultursektoren i Norge har gjennomgått en strukturell endringsprosess hvor ressurser og finansiering dreies «from institutions to events», slik de formulerer det. Som vi skal komme inn på seinere i boka, er den lokale kirkemusikalske aktiviteten i stor grad avhengig av kommunale budsjetter og kommunal økonomi. Hvordan den kulturelle grunnmuren forvaltes i kulturpolitikken, er derfor en relevant diskusjon å anlegge også på det kirkemusikalske feltet, særlig knyttet til vilkårene for å



drive med kirkemusikalsk aktivitet lokalt, i de enkelte menighetene rundt om i Norge.

## Analytiske og teoretiske utgangspunkt

I en analyse av kirkemusikkens innretning og utvikling vil man kunne velge mellom blant annet estetiske, politiske, teologiske og økonomiske innfallsvinkler og perspektiver. Kunsthistorie og musikkvitenskap, ulike varianter av sosiologi, religionsvitenskap og -historie er blant de fagtradisjonene som har utviklet teoretiske verktøy som er anvendbare på kirkemusikk som temaområde. Slik vi vurderer det, vil mange av de mulige innfallsvinklene innebære at man bruker det analytiske potensialet som ligger implisitt i både begrepet og fenomenet kirkemusikk: forholdet mellom kirke og kunst, mellom religion og musikk. Det er vanskelig å komme utenom en variant av disse begrepsparene når kirkemusikkens praksis og politikk skal analyseres. Dikotomier som dette vil imidlertid også kunne stå i fare for å fungere som passive bekreftelser av en todeling som antas å være der i utgangspunktet. Vi ønsker her å komme forbi og utenom en slik selvbekreftende bruk av forholdet mellom kunst og kirke.

For å veilede oss i analysen og for å skape mer dynamikk i det grunnleggende begrepsparet her har vi valgt å forholde oss til to analytiske utgangspunkt, som vi skal beskrive nærmere i det følgende. Det ene utgangspunktet handler om *estetikkens forankring i infrastruktur og institusjon*. Det andre utgangspunktet ligger i at forholdet mellom kirke, kunst, politikk og byråkrati vurderes i lys av begrepet *differensiering*.

### Estetisk forankring

I tillegg til å behandle kirkemusikken som (kultur)politikk ønsker vi også å behandle den som estetikk. At kirkemusikk utgjøres av konkrete, estetiske uttrykk, er derfor et av fundamentene for analysen. Dette fordrer et visst blick for estetikken i kirkemusikken og estetisk utvikling av kirkemusikken. Med det står det også en lang tradisjon med kunstfilosofi og teoretisk estetikk tilgjengelig med mulige analytiske perspektiver. Teorier om det skjønne, ved siden av teorier om det gode og det sanne, har utgjort sentrale deler av den vestlige filosofiske kanon helt siden Platon og Aristoteles beskrev kunst som *mimesis*, som etterligning eller avbildning av virkeligheten. På 1700-tallet ble estetikken etablert/lansert som egen vitenskap, med Alexander Baumgartens *Aesthetica* (1750), og med Kants *Kritikk av dømmekraften* (1790) fikk estetikken et standardverk som nær sagt all senere estetisk teori eksplisitt eller implisitt har forholdt seg til. Med Kants ideer om dømmekraft fikk også estetikken en teori om et rent, interesseløst skjønn, som skulle beskrive hvor-

dan den estetiske dømmekraften er skrudd sammen. Dette åpnet for det man med senere begreper har kommet til å beskrive som autonomiestetikk, der det er kunsten og verket alene som utgjør utgangspunktet for estetisk vurdering. Dette settes gjerne i motsetning til en heteronomiestetikk, som betegner en estetikk der vurderingen av kunst også baserer seg på elementer utenfor kunstverket selv – den sammenhengen det inngår i, den påvirkningen det har.

Når den tyske musikologen Felix Gatz i 1929 skulle systematisere den delen av estetikken som det var mulig å forstå som musikkestetikk, brukte han nettopp begrepene «autonomiestetikk» og «heteronomiestetikk» for å skille mellom ulike oppfatninger av musikkens estetiske verdi (jf. Gatz 1929; Benestad 1976; Varkøy 2001). Heteronomiestetikk forstås av Gatz som

en estetikk som hevder at musikken står i et avhengighetsforhold til noe utenfor den selv, dvs. at den har et innhold av en eller annen art som er ikke-musikalsk og som den skal gi uttrykk for. Musikken blir derved en «uselvstendig» kunstart, for det ikke-musikalske innhold blir bestemmende for vår kunstopplevelse (Benestad 1976:298).

Som en motsats oppfatter Gatz autonomiestetikk som «en estetikk som hevder at musikken er en helt ut selvstendig og uavhengig kunstart som ene og alene gir uttrykk for og representerer seg selv. Den har intet annet innhold enn toner og rytmer i et integrert formspill» (samme sted). Forholdet mellom autonomi og heteronomi i kunstfeltene er senere grundig behandlet i Bourdieus kunstsosiologi. For Bourdieu preges et kunstfelt av en autonom og en heteronom pol, der kunstuttrykkene som kretser rundt den autonome polen, oppfattes som å være skapt som uttrykk for kunstens egenverdi, *l'art pour l'art*, mens heteronome kunstuttrykk har formål utenfor seg selv, som underholdning, inntjening, undervisning (jf. Bourdieu 1993).

Gjennom musikkhistorien har musikk i sin allmennhet vært knyttet til institusjon og funksjon, helt til musikken 1) fikk egne arenaer dedikert til framføring av musikk, og 2) dermed kunne oppfattes som et kunstuttrykk som hadde sin egen selvstendige verdi (Benestad 1976). Det gjelder ikke minst kirkemusikken, som gjennom sin historie har vært funksjonelt og institusjonelt forankret til kirken som institusjon og til bestemte funksjoner i den religiøse utøvelsen. Dette gjør at den i begrenset grad kan forstås med autonomiestetiske begreper. I vår behandling av kirkemusikken ønsker vi derfor å forstå den som nettopp forankret i og i et avhengighetsforhold til noe utenfor seg selv. Kirkemusikken har forankring både i institusjon og i infrastruktur, og denne forankringen preger både kirkemusikkens estetiske handlingsrom og kirkemusikkens politikk. Disse momentene henger tett sammen.

Kirkemusikken har for eksempel det vi kan kalle en *kunstnerisk konstituerende infrastruktur*. Et av flere særtrekk ved kirkemusikken er at den er uløselig

knyttet til stedet og arenaen den er laget for og framføres i – kirken. Generelt kan vi konstatere følgende: Enhver kulturarena skaper et rom for produksjon, formidling, opplevelse og fortolkning (av kunsten). Det er sannsynlig at alle disse prosessene i den kunstneriske verdikjeden preges av den sammenhengen de inngår i, det bygget de finner sted innenfor, og den arenaen noe formidles på. Dette er åpenbart både på et enkelt, umiddelbart nivå og på et estetisk nivå. Det umiddelbare nivået er det fysiske, tekniske og lignende – sceniske begrensninger, lysforhold, akustiske forhold, osv. På et estetisk nivå vil det også være slik at de fysiske rammene også utgjør de kunstneriske rammene, det vil si de grensene som kunstproduksjonen og formidlingen må holde seg innenfor for å fungere og oppfattes som et kulturuttrykk. Vi kan anta at alle ledd i en kunstnerisk prosess har et symbiotisk forhold til materialiteten omkring denne prosessen. En bygning eller en arena legger grunnlag for konkrete produksjonsvilkår, for hvordan kunsten kan la seg formidle, for publikums umiddelbare opplevelse, og for fortolkning av det kunstneriske. Signaler om hva man kan forvente, gis gjennom omgivelsene, og forståelsen av kulturuttrykkene vil som oftest preges av den kontrakten man inngår med sitt publikum i arkitektur, design, belysning, layout m.m.

Vi kan kalle det et heteronomiestetisk paradigme at kontekst og kunst er tett sammenvevet. En variabel innenfor et slikt paradigme vil være *hvor* tett sammenvevet de to størrelsene er. En i denne sammenhengen svak sammenheng vil være en konstatering av at all kunst er preget av sin sammenheng, enten historisk, kulturelt eller geografisk, og dermed at kunst med nødvendighet må leses og forstås i lys av disse kontekstene. En sterk sammenheng vil ligge i en argumentasjon om at det er selve konteksten som konstituerer kunsten, at mediet er budskapet, at institusjonell sammenheng definerer kunst. En annen måte å vurdere forholdet mellom kunst og kontekst på ligger i kontekstens rolle som definisjonskriterium for kunsten i seg selv. En institusjonell kunstforståelse (jf. Becker 2008; Danto 1964; Dickie 1974, 2003) forfekter dette synet, med den oppfatningen at kunst blir kunst gjennom den institusjonelle sammenhengen den inngår i. Dersom det er slik at kunsten defineres og konstitueres gjennom sin institusjonelle kontekst, gjør dette også at denne konteksten – for eksempel de konkrete arenaene – får en sentral rolle som medskaper i en kunstnerisk formidlingsprosess. Kirkerommet er en slik sentral og estetisk relevant medskaper for kirkemusikken.

Kirkerommet preger med andre ord kirkemusikkens handlingsrom i ganske bokstavelig forstand. Det estetiske handlingsrommet i kirken og kirkemusikken blir samtidig også påvirket av andre prosesser. Repstad og Trysnes (2013) presenterer for eksempel en hypotese om at det foregår en utstrakt *estetisering* i det religiøse livet i vår tid. Repstad er inspirert av Herbert (2011) idet han beskriver sin forståelse av estetisering slik:

Estetisering er en prosess der sanseintrykk øker sin betydning i forhold til andre perspektiver som moralsk verdi, sannhetsinnhold og praktiske, funksjonelle hensyn. [...] Vi ser tegn på at teologi, konfesjon, dogmer som påstandskunnskap og i det hele tatt religionens kognitive dimensjoner blir mindre sentrale, mens de estetiske, sanseorienterte uttrykksformene blir mer vesentlige (Repstad 2013:14).

Disse sanseorienterte uttrykksformene blir i Repstads analyse både flere og mer mangfoldige. Konkrete eksempler på estetiseringen som foregår i norsk religiøst liv, finner Repstad mfl. blant annet i Johnny Cash-messer, karnevals-gudstjenester, gammeldansmesser, dansebandgudstjenester osv. Aktiviteten i kirka endres «fra lærepreken til lysglobe» (jf. Olsen 2005), trosopplæringsaktiviteter inneholder aktiviteter som appellerer til følelser og opplevelser, framfor alvor og dommedagsprofetier. En tidligere studie av julekonserter (Løvland og Repstad 2008) er også et eksempel på at det har blitt videre rammer for hvilken type estetikk som aksepteres i kristne sammenhenger. Studien viser både til utvidelse av musikalske sjangere, tekstlig innhold og til måten man oppfører seg på i kirken (for eksempel er det mer tillatt å applaudere nå enn før).

En hypotese om estetisering kan også implisere at det foregår en styrking av en viss type estetikk til fordel for en annen estetikk, der den profesjonelle, smale, nyskapende og kunstnerisk eksperimentelle estetikken byttes ut med Johnny Cash og Ole Ivars. Vi vil gå inn på dette spørsmålet gjennom å bruke det nevnte begrepet *estetisk handlingsrom*. Hvordan har dette handlingsrommet utviklet seg på 2000-tallet, og hvilke diskusjoner foregår om det estetiske handlingsrommet? Utviklingen av et slikt handlingsrom dreier seg både om et tilsynelatende økende uttrykksmangfold og om endringer i liturgien og rammene for denne.

## Funksjonsdeling og differensiering

I tillegg til et utgangspunkt i at kirkemusikkens estetikk forstås som forankret i institusjon og infrastruktur, anlegger vi også her et systemteoretisk blikk på kirkemusikken.

Vi kan si at kirkemusikken er deltager i to økonomier, i to funksjonsområder i samfunnet, i to politikkområder og to institusjoner: i kulturens økonomi og kirkens økonomi, i kulturpolitikken og kirkepolitikken, i kulturen og i religionen. Det er den prosessen som sosiologer som Weber, Luhmann (1977, 1982) og Habermas (1971) beskriver som *differensiering*, som har ført til at vi kan snakke om dette som separate institusjoner og funksjonsområder. Felles for en rekke av sosiologiens systemteoribyggere er at de beskriver moderniteten gjennom å vise til ulike former for funksjonsdeling, en prosess

der ulike områder eller funksjoner i samfunnet opererer med større grad av selvstendighet og mindre grad av gjensidig avhengighet. Det vil for eksempel si at kunst, politikk, vitenskap og religion i større grad fungerer som separate samfunnsområder, som blant annet innebærer at den dominerende religiøse innflytelsen over ulike områder – av religionssosialogien Peter Berger (1969) beskrevet som *The Sacred Canopy* – blir mindre.

Som en del av en slik differensieringsprosess blir altså kunst mulig å vurdere som et selvstendig sosialt felt. Habermas (1971) er blant dem som beskriver hvordan kunst institusjonaliseres som et separat samfunnsområde, noe som muliggjør kunst uten formål og ideer om kunstens uavhengighet fra det omkringliggende samfunnet.

Den økende graden av funksjonsdeling eller differensiering beskrives av Dag Østerberg på denne måten:

Differensiering viser hen til funksjonsdeling: En utdifferensiert institusjon eller ordning kan derfor ikke være helt selvstendig eller enerådig i sin virkemåte, såfremt den skal være funksjonell i forhold til den overordnede sosiale enheten. Den kan bare være forholdsvis selvstendig eller ha en relativ autonomi. Dersom autonomien blir, ikke relativ, men absolutt, blir det ikke lenger tale om at samfunnsformasjonen (eller en annen sosial helhet) er differensiert, men fragmentert (Østerberg 2012, s. 108, uth. i original).

Med denne beskrivelsen viser Østerberg at konsekvensene og analysene av differensieringens konsekvenser og omfang kan være nokså ulike. Dette gjelder blant annet spørsmålet om hvor autonome de ulike samfunnsområdene oppfattes å være. Her er det en vesentlig forskjell mellom en systemteoretiker som Niklas Luhmann, som vil hevde at de enkelte delområdene har en stor grad av autonomi, og Pierre Bourdieu, som beskriver autonomien til de ulike *felt* og *delfelt* (som er sammenlignbart med begreper om systemer og funksjonsområder) i samfunnet som med nødvendighet *relativt* autonome. Autonomien kan ha ulik styrkegrad, avhengig av hvordan det enkelte felt forholder seg til andre sosiale felt (jf. Bourdieu 1993; Bourdieu og Wacquant 1995; Luhmann 1977; se også Røyseng 2007 for en diskusjon av dette).

I vår sammenheng er det mest fruktbart å snakke om en relativ autonomi – eksempelvis mellom kultur og religion, og politikk og byråkrati. Med et begrep om det relative åpner man opp for samspill og interaktivitet mellom felt, institusjoner og funksjoner, samt for mulige grensdragninger, forhandlinger og diskusjoner om hvilke funksjoner og felt som skal ha forrang i de sosiale praksisene. Alternativet er det fragmenterte og isolerte, som vi skal se *ikke* er det som preger 2000-tallets område for kirkemusikk. Det er også gode kulturhistoriske grunner til å vurdere kunst og kirke som gjensidige forutsetninger like mye som motsetninger. Innenfor religionssosialogi har differen-

sieringsprosesser særlig vært knyttet til ulike oppfatninger av *sekularisering*, ulike oppfatninger av religionens postulert minkende grep om det moderne samfunnet. Helt siden Webers postulat om den uunngåelige avfortryllingen av verden gjennom rasjonaliseringen av samfunnet har konkurrerende analyser om sekulariseringen blitt framsatt. Slike analyser har både oppvurdert og nedvurdert betydningen av det hellige. Mange prinsipielle analyser om religionens minkende betydning har også blitt tvunget til å refortolke tidligere analyser i lys av åpenbare tegn på det motsatte (jf. Furseth og Repstad 2003).

Differensiering er ingen ferdig, ryddig, entydig prosess, noe en analyse av kirkemusikkens livsvilkår raskt vil avdekke. Denne boka handler om en musikk som nettopp får sitt særpreg ved å kunne være både kunstneriske og religiøse uttrykk, ved å kunne tilhøre kunsten og religionen samtidig. Kirke-musikken kan kanskje dermed sees på som et eksempel på at delingen av funksjoner, for eksempel mellom kunst og religion, slik den forutsettes av etablerte teorier om differensiering, ikke er endelig og udiskutabel. Som vi vil vise i denne boka, samspiller de to forståelsesformene «musikk som kunst» og «musikk som religiøst uttrykk» på en rekke ulike måter i den kirkemusikalske praksisen.

Dette kan bety én av to ting – at vi her snakker om en ufullstendig differensieringsprosess, eller at vi snakker om en reversert differensiering av funksjonsområder – en *dedifferensiering*. Dedifferensiering, gjerne forstått som en svekkelse av de funksjonsgrenser som differensieringen har etablert, vil for eksempel si at det som tidligere var enkelt å holde fra hverandre i systemer og funksjoner, i større grad overlapper og blander seg med hverandre. Begrepet ble opprinnelig lansert av Scott Lash (1988) i et forsøk på å utvikle en teori om det postmoderne: der et estetisk felt ble utdefinert fra den virkelige verden som et eget område gjennom differensiering, blir det ført tilbake til og re-integrert i det virkelige gjennom dedifferensiering. Denne prosessen beskrives blant annet gjennom et begrep som «the aestheticization of everyday life» (jf. Featherstone 1991:69 f.). Innenfor religions sosiologi har dedifferensiering også vært anvendt som begrep for å beskrive nye roller for religionen, og for å peke på utfordringer med å holde på tradisjonelle kategorier: «The process of dedifferentiation makes it increasingly difficult to draw the line between the sacred and the profane», skriver Richard Fenn (Fenn 2003:12). For kirkemusikkens del vil en dedifferensiering eksempelvis innebære en utvikling der religiøse kulturuttrykk i større grad enn tidligere forstås og behandles som kunst.

To sammenhengende prosesser som kan leses i lys av en slik postulert dedifferensiering, er *kulturalisering* og *kulturpolitisering*, forstått henholdsvis som en tilnærming mellom kirke- og kulturfeltet og en inkludering av kirken i kulturpolitikken. Det er flere bøker, rapporter og avhandlinger som tar for seg kirken som generell kulturaktør, og disse vektlegger gjerne den sentrale

posisjonen kirken har både som kulturentreprenør og -arena (se for eksempel Egeland og Aagedal 2010). Det er åpenbart at denne posisjonen har blitt styrket på 2000-tallet, noe som av Egeland og Aagedal refereres til som en kulturalisering av kirken. Dette kan vi for eksempel se gjennom utarbeidelsen av kirkens kulturmelding, gjennom økningen av statlige tilskudd til kulturelt kirkearbeid, og i ansettelsen av egne kulturelle rådgivere i alle norske bispedømmer. Den viktigste delen av kirkens kulturelle arbeid og av en postulert kulturalisering er musikken – musikken i kirken og kirkens musikk. Med begrepet «kulturalisering» skrives også kirkens kulturarbeid inn i en videre tendens, der satsing på kultur får en selvstendig verdi. Egeland og Aagedal har også en hypotese om at avstanden er blitt mindre mellom kirkens egne kriterier for kultur og det øvrige kulturfeltets kriterier (2010:73). Dette kan omtales som en kulturpolitiserings av kirkens kulturaktivitet. Med kulturpolitiserings mener vi her både at kirken i økende grad er blitt en kulturpolitisk aktør, og at kirkekultur, blant annet kirkemusikk, i økende grad påvirkes av tradisjonelle kulturpolitiske virkemidler og visjoner. Det er flere trekk som kan underbygge en slik hypotese. Kirkemusikken har blitt integrert i Kulturrådets virkeområde, og i knutepunktfestivalordningen. Samtidig argumenterer kirkepolitiske dokumenter fra 2000-tallet av og til mer på kultur- enn kirkepolitiske måter.

I *Kunsten å være kirke* vurderes for eksempel kirken som en selvstendig kritisk kulturaktør, med vekt på den kvalitativt gode kunsten. Her nærmer kirkens kulturmelding seg de tradisjonelle kulturpolitiske dokumentene som argumenterer for kunstens sentrale posisjon i samfunnsliv og menneskeliv. Vi leser for eksempel dette:

Vi ser for oss en kirke som er dristig på menneskets vegne, og som våger å gjøre feil. Vi ser for oss en kirke som forstår og verdsetter det ordløse, rommene mellom ordene, og de uttrykk som reflekterer søken, usikkerhet og undring. Men vi ser også for oss en kirke som er kritisk, ikke sur eller negativ, men kvalitetssøkende, og bevisst engasjerer seg i kunst- og kulturkritikk på sine premisser (Norske kirkeakademier 2005).

Samtidig som det kan se ut til å foregå en kulturalisering og en kulturpolitiserings, forholder kirkemusikken seg nokså udiskutabelt til to sektorer eller felt: kulturlivet/kulturfeltet og kirken/det religiøse feltet, selv om det på ingen måte er gitt at det er en likevekt eller balanse i forholdet til de to feltene. Kirkemusikken utvikler seg både mellom religion og estetikk, alternativt mellom *kult* og *kultur*, og mellom kulturpolitikken og kirkepolitikken. Vi kan derfor anta at kirkemusikerne og andre kirkemusikkaktører sine praksiser preges av både kulturpolitiske og kirkepolitiske vedtak, forventninger og idealer.

Våre analytiske utgangspunkt kan oppsummeres slik:

1. For det første er det slik at estetikken (musikken) har en infrastruktur, en forankring og et handlingsrom som den er uløselig knyttet til, men som også er i bevegelse. Den musikken som spilles og utspiller seg i kirken, er forankret i det fysiske kirkerommet og ofte også i de instrumentene som er en integrert del av disse rommene – kirkeorglene. Musikken kan videre være forankret i rituelle, religiøse og liturgiske funksjoner, og også i et religiøst tekstgrunnlag. Ytterligere en forankring for kirkemusikken har vi i kirkens konvensjoner og praktiske teologi, i regelverk og religiøs praksis. Samtidig har kirkemusikken også en forankring i *kunstens* infrastruktur, i allmenne strukturer for produksjon, distribusjon og konsum av musikk, i musikalske konvensjoner og i kulturpolitiske ideer om støtteverdig musikk. Disse ulike formene for forankring av kirkemusikken skaper et handlingsrom som også er i utvikling, en utvikling som vi ønsker å beskrive i denne boka.
2. For det andre er det relevant å analysere kirkemusikkens utvikling og vilkår i lys av overordnede systemteoretiske ideer om differensiering og funksjonsdeling. Som beskrevet ovenfor forutsetter disse ideene at det utvikles tydelige skiller mellom store samfunnsfunksjoner som religion, kunst og vitenskap. Det vil for eksempel si at kunst kan oppfattes som et selvstendig virkeområde, at religion kan eksistere uavhengig av politikk, og at vitenskap ikke er underlagt religiøse dogmer. Temaet for denne boka er en kunstform som er uløselig knyttet til religion eller religiøse symboler (om ikke annet enn gjennom kirkemusikkens primære formidlingsarena), og dermed som et område hvor begreper om differensiering later til å ha begrenset forklaringskraft. Vi oppfatter kirkemusikkens område, slik det fungerer og praktiseres i Norge på 2000-tallet, som en interessant analytisk utfordring til de store teoriene om differensiering. Som vi vil se, er kirkemusikkens praksis ikke løsrevet fra hverken religion, kunst, byråkrati eller politikk. Den er tilknyttet alle disse områdene, og det er tilsynelatende en svært begrenset form for differensiering som har funnet sted. Dette temaet vil vi utvikle nærmere i flere av bokas kapitler.

Våre to innfallsvinkler vil kunne brukes til å analysere bokas hovedtemaer i et tvisynt perspektiv. I kapittel 2 vil estetikken vurderes som kunstens autonome estetikk og som kirkens heteronome estetikk, der vi ser på hvordan rammene for kirkemusikken er i vandring mellom disse ytterpunktene. I kapittel 3 vil kirkemusikerne behandles som kulturarbeidere og som kirkearbeidere. I kapittel 4 og 5 vil politikken og administrasjonen av kirkemusikken analyseres både fra et kultur- og fra et kirkeperspektiv. I alle kapitlene vil vi indirekte eller direkte forholde oss til hvordan kirkemusikkens estetiske handlingsrom utvikles og organiseres, samt til kirkemusikkens, kirkens og musikkens grad av differensiering.



## Datagrunnlag og empiriske strategier

I arbeidet med denne boka har vi benyttet et bredt tilfang av datakilder og empirisk materiale; både intervju, observasjon, surveydata og dokumenter ligger til grunn for analysene som vi har gjort. Det har vært et mål i seg selv å kartlegge og dokumentere empiriske forhold som fram til nå ikke har vært tilstrekkelig belyst. Dette gjelder spesielt kirkemusikernes arbeidssituasjon og erfaringer, som i motsetning til hva som er tilfellet med mange andre kunstneriske yrkesgrupper, ikke har vært gjenstand for stor oppmerksomhet fra forskerhold. Heller ikke de kulturpolitiske og kirkepolitiske forholdene som omgir kirkemusikerne og de kirkemusikalske praksisene for øvrig, har vært tilstrekkelig empirisk belyst og diskutert.

Forfatterne av boka er en tverrfaglig gruppe av forskere med bakgrunn fra ulike fag, som kulturvitenskap, sosiologi, kulturhistorie og musikkvitenskap. Vi studerer likevel kirkemusikk som tema ut fra et kunnskapsmessig ståsted med tyngdepunkt i et fagmiljø for kulturpolitikkforskning, slik dette etter hvert er blitt etablert som en egen forskningstradisjon ved ulike institusjoner i Norge og Norden. Vår analyse av kirkemusikk føyer seg således inn i en rekke av andre studier av fenomener og praksiser i ulike deler av kunst- og kulturfeltet, av kulturpolitikken som omgir dette feltet, og av utøvere og kunstnere som befinner seg der. Felles for mange av disse studiene, som blant annet studerer maktforhold, arbeidsvilkår, diskurser, ideologier og verdier i kulturpolitikken i Norge, er at de i større og mindre grad er inspirert av kultursosiologiske eller kunstsosiologiske teorier og perspektiver. Et annet fellestrekk ved mye av denne forskningen er at den er empirisk basert, gjerne gjennom kvalitative analyser og data.<sup>10</sup>

Når vi beskriver kirkemusikkens praksiser som et samspill mellom politikk-områder, er det et nokså åpent politikkbegrep vi forholder oss til. Både for det kirkepolitiske og for det kulturpolitiske forstår vi politikk som struktur, organisering og systemer for beslutning, som samlet er styrende for de fagfeltene vi her snakker om. Det vil si at vi for eksempel med «kirkepolitikk» ikke mener kun den eksplisitte politikken som føres på departementsnivå, men også de strukturer og mønstre av innflytelse som finnes på flere beslutningsnivå og innenfor den mer kirkeinterne organiseringen. En vid definisjon av politikk som tidligere er foreslått, er «alle sosiale forhold som innebærer makt, styre og autoritet», mens en smal definisjon kan være «offentlig beslutningsaktivitet og de rammene som leder individers og gruppers handlinger frem til offentlige

---

10 Se Mangset 2010 for en utdypende beskrivelse og diskusjon av hva som kjennetegner forskningsmiljøet for kulturpolitikkforskning som vi her viser til. Se også Røyseng (2007) og Henningsen og Stavrum (2014) for mer om hva som karakteriserer kulturpolitikkforskningen i Norge og Norden.

vedtak» (Østerud 1991:15). Her er det et politikkbegrep som ligger nokså nær en smal forståelse, vi anvender, men hvor vi altså også inkluderer beslutningsaktivitet og vedtak som ikke nødvendigvis kan karakteriseres som «offentlige».

Kulturpolitikkforskning kjennetegnes ved at det ikke nødvendigvis er politikken som sådan som er hovedtemaet for forskningen, men at det særlig er hvordan politikken påvirker, samvirker med og legger grunnlag for kulturproduksjon, som blir gjort til gjenstand for forskning (jf. for eksempel Mangset 2010; se også Røyseng 2007 og Henningsen og Stavrum 2014). Det er gjerne beslutningers og organiserings effekt på kunst- og kulturfeltet som har stått i fokus for de mange kulturpolitiske forskningsbidragene. I denne sammenhengen er den kulturpolitiske fagtradisjonen et relevant perspektiv på minst to måter. For det første fordi kirkemusikkfeltet ser ut til å være innskrevet i relativt komplekse strukturer for beslutning og påvirkning – med andre ord i politikk, og for det andre fordi det nettopp er hvordan disse strukturene samvirker med og påvirker kirkemusikken og kirkemusikerne, som er det sentrale temaet i denne boka.

Selv om ikke denne boka er en kunstsosiologisk bok, er det også noen sentrale aspekter ved det kunstsosiologiske blikket som har konsekvenser for hvordan vi studerer og analyserer kirkemusikken her. Som diskutert i det foregående relaterer kirkemusikken seg både til kunsten og religionen, to samfunnsområder som begge kan oppfattes som relativt verdiladede felter, hvor mange potensielt normative begreper og oppfatninger er virksomme. Kunsten er for eksempel omgitt av diskurser om egenverdi, autonomi og kvalitet, som bidrar til å bekrefte dens særegne posisjon i samfunnet. Religionen er på lignende vis et felt hvor tro og åndelighet ligger til grunn for den sosiale praksisen. Diskurser om kunstens estetiske kraft og egenverdi kan skygge for forståelsen av kunstfeltet som et samfunnsområde hvor økonomiske og sosiale maktstrukturer gjør seg gjeldende på lik linje med andre samfunnsområder. På samme måte kan det tilsløres hvordan også religion utøves i et sosialt felt med visse mektige aktører og potensielle interessekonflikter. Det å snakke om den kirkemusikalske arven som en «salmeskatt» som må ivaretas på bestemte måter, er et eksempel på en slik diskurs, som muligens tilslører at kirkemusikalske praksiser, for eksempel arbeidet med å utarbeide nye salmebøker eller liturgisk musikk, også kan forstås som sosiale praksiser hvor visse interesser får forrang framfor andre.

For oss som forskere er det viktig å se forbi potensielt normative forståelser som dette, og analysere dem med et kritisk blikk. Det er her vi mener at det kunstsosiologiske blikket kan hjelpe oss til å se klart. Det sosiologiske blikket kan imidlertid også oppleves som et truende blikk, som et blikk som avslører noe ved de ektefølte verdiene som er sentrale for de områdene man studerer. Røyseng (2007:79) omtaler dette som «ubehaget i kulturforskningen», når hun henviser til den franske sosiologen Pierre Bourdieu sin

beskrivelse av hvordan samfunnsforskernes inntreden på kunstfeltet kan gi skandaløse utslag. Når forskerne bruker sosiologien til å forstå og forklare de trosbaserte verdiene i et felt, så *avfortrylles* feltet, og man kan som forsker stå i fare for å bli oppfattet som kjettersk, reduserende og uanstendig, som en som forråder feltets verdier (ibid., se også Bourdieu 1992:55). En parallell til det avslørende kunstsosiologiske blikket finner vi i det religionssosiologiske begrepet *metodologisk ateisme*, som både Berger (1974) og Furseth og Repstad (2003) diskuterer. Med dette menes en religionssosiologi som benytter seg av forklaringer som handler om menneskelige og sosiale forhold, ikke om religiøse forklaringer knyttet til en guddommelig virkelighet eller sannhet (Furseth og Repstad 2003:238; se også Berger 1974). Furseth og Repstad skriver blant annet at sosiologien kan virke «eksistensielt truende for den religiøst troende, gjennom fagets relativiserende perspektiver. [...] Spenningene blir ekstra sterke når det forskeren analyserer som et sosialt produkt, av aktørene selv oppfattes som et budskap fra Gud» (Furseth og Repstad 2003:240).

Kanskje vil noen av analysene våre i denne boka potensielt også ha en slik virkning på noen av leserne. Vi vil imidlertid ikke oppgi vår ambisjon om å forfølge kirkemusikken analytisk med et kritisk sosiologisk blikk. I sin analyse av det norske billedkunstfeltet diskuterer Dag Solhjell og Jon Øien (2012) hva et slik perspektiv innebærer mer konkret. De viser til den franske kunstsosiologen Nathalie Heinichs beskrivelser av kunstsosiologiens oppgaver når de gjør rede for dette:

Kunstsosiologer skal ikke bedømme kunstnerisk kvalitet, men studere evalueringsprosessene i kunstfeltet. De skal ikke selv tildele kunstnerisk anerkjennelse til noen, men studere hvordan kunstnerisk anerkjennelse oppstår og hvem som kan gi den. [...] De skal ikke definere kunst eller kunstnere, men studere hvilken betydning definisjonsprosesser rundt kunst og kunstnere har i kunstfeltet. Kunstsosiologer skal ikke utøve makt eller ta parti i kamper på kunstfeltet, men studere hvordan makt oppstår og hvordan kampene foregår. [...] De skal ikke hevde sine egne normer eller verdier på kunstfeltet, men studere hvordan normer og verdier oppstår og anvendes (Solhjell og Øien 2012:21).

Et siste kriterium som Solhjell og Øien kommer inn på, er at forskeren ikke «skal avgjøre hvem som har rett og hvilke begrunnelser som er de riktige, men vise at alle har sine grunner og begrunnelser for å hevde sin rett» (ibid.). Det er inspirert av dette at vi her skal forsøke å forstå ulike sider ved den kirke-musikalske utviklingen på 2000-tallet, gjennom å vise hvordan denne ser ut og oppleves fra ulike empiriske ståsteder og posisjoner, ut fra de respektive strukturene, normene og verdiene som omgir dem.

## Intervju og observasjon

Gjennom en kvalitativ metodisk tilnærming har vi ønsket å beskrive situasjonen for kirkemusikken på 2000-tallet slik den ser ut for aktører i ulike posisjoner med ulike erfaringer. En vesentlig del av datamaterialet vårt består av kvalitative intervju med ulike personer med bakgrunn fra kirkemusikkfeltet. Til sammen har vi intervjuet 22 personer med en bred og mangfoldig bakgrunn fra kirkemusikalsk praksis, politikk og administrasjon. De fleste personene er intervjuet enkeltvis, enten ansikt til ansikt eller via Skype og/eller telefon. Det siste har vi gjort i de tilfellene vi av praktiske eller ressursmessige årsaker ikke har kunnet møte informantene der de har sitt daglige virke. Vi har også gjort tre gruppeintervju: et gruppeintervju med fagutvalget for arrangørstøtte<sup>11</sup> og saksbehandlere fra musikkseksjonen i Norsk kulturråd, et gruppeintervju med ansatte i Seksjon for gudstjenesteliv og kultur i Kirkerådet, og et gruppeintervju med to kulturrådgivere fra to av bispedømmene i Den norske kirke. Noen av informantene i gruppeintervjuene er også fulgt opp med samtaler og intervju i etterkant. Dette gjelder for eksempel informanter fra Kulturrådets administrasjon og fagutvalg. I tilknytning til gruppeintervjuene har vi også gjort deltakende observasjon. Vi har blant annet observert arbeidet på et av møtene i fagutvalget for arrangørstøtte i Norsk kulturråd, og gjort observasjon av arrangementer på en av de største kirkemusikkfestivalene i Norge.

De fleste informantene våre har eller har hatt flere roller og flere typer erfaringer fra kirkemusikkfeltet. Mange av dem er personer som har vært tilknyttet kirkemusikkfeltet i flere tiår, og som dermed har lang erfaring, mens andre er personer med nyere erfaringer, som ikke har vært involvert i kirkemusikalsk arbeid like lenge. Mange av informantene representerer flere posisjoner og stemmer på én og samme tid. Disse er også valgt ut og intervjuet med blick for at de potensielt har flere «hatter» på. Vi anser generelt sett at dette er en styrke, og noe som gir bredde og kompleksitet til materialet. I tråd med vår ambisjon om å belyse kirkemusikkfeltet fra så mange ståsteder som mulig har vi også snarere søkt å oppnå variasjon i materialet enn å gjøre informantutvalg basert på frekvens og hyppighet. Det vil si at framfor å intervjuet et stort antall personer fra hver informantkategori/posisjon har vi heller intervjuet personer som kan komplementere og utfylle perspektivet til de andre informantene.

Totalt sett har vi intervjuet et flerstemmig kor av informanter, som mer spesifikt representerer følgende posisjoner og roller i kultur- og kirkefeltet:

---

11 Dette er det fagutvalget som på intervjutidspunktet også fordelte midlene i Støtteordning for kirkemusikk.

- Komponister med erfaring fra samtidsmusikk/kirkemusikk/kunstmusikk
- Ledere for kirkemusikkfestivaler
- Arrangører av konserter, konsertserier og/eller andre prosjekter/produksjoner
- Personer med erfaring fra undervisning på kirkemusikkutdanninger
- Domkantorer og kantorer i Den norske kirke
- Kirkemusikere med kor som hovedarbeidsfelt
- Personer med administrativ erfaring fra korbevegelsen
- Kulturrådgivere fra ulike bispedømmer i Den norske kirke
- Medlemmer av fagutvalget for arrangørstøtte i Norsk kulturråd
- Saksbehandlere i musikkseksjonen i Norsk kulturråd
- Ansatte i Kirkerådets Seksjon for gudstjenesteliv og kultur
- Musikere med erfaring fra andre sjangere enn kirkemusikk (rytmiske sjangere, samtidsmusikk)

Informantene kommer fra ulike regioner i Norge, de har erfaring med kirke-musikalsk arbeid både fra større byer i sentrale strøk og fra mindre steder i landet. Videre er både menn og kvinner i forskjellige aldre representert i utvalget. I tråd med mandatet som lå til grunn for forskningsoppdraget vårt, har vi prioritert informanter med tilknytning til Kulturrådets administrasjon og fagutvalg, profesjonelle arrangører og utøvere fra kulturfeltet, samt personer med spesifikt ansvar for musikk og kultur på ulike administrative nivå i Den norske kirke. Alle informantene bortsett fra to personer har hatt en eller annen form for befattning med Kulturrådets støtteordning for kirkemusikk, enten som søkere, støttemottakere og/eller som involverte i arbeidet med søknadsbehandling og tildeling av støtte.

Det er også flere kategorier informanter som *ikke* er inkludert i vårt data-materiale. Dette er for eksempel ikke en studie av det kirkemusikalske publikummet, så vi har ikke snakket med det vi kan kalle kirkemusikkens brukere: publikum på kirkemusikkfestivaler og kirkekonserter, eller medlemmer av menigheten som deltar i salmesang og er brukere av kirkemusikk i bryllup og begravelser. Vi har heller ikke intervjuet prester/geistlige, representanter fra menighetsråd og kirkelige fellesråd, eller frivillige og amatører. Personer fra andre religiøse musikkmiljøer enn Den norske kirke, for eksempel fra ulike frikirkelige miljøer, har vi heller ikke inkludert i informantutvalget. Det at vi ikke har snakket med personer som representerer kategoriene nevnt ovenfor, betyr ikke at ikke dette kunne være relevant eller interessant, men snarere at fokuset i vår studie ligger et annet sted – i det profesjonelle, utøvende kirke-musikkfeltet med sine musikere og arrangører, og i de mer overordnede politiske institusjonene i kulturfeltet og innenfor Den norske kirke.

Alle informantene er blitt intervjuet ut fra en semistrukturert intervju-guide strukturert rundt noen overordnede tema. Alle informantene har fått

spørsmål om de samme temaene, men de ulike spørsmålene har fått ulik vekt og betydning i samtale avhengig av posisjonen til informantene. Tema for intervjuene har vært:

- Erfaring med konkret kirkemusikalsk arbeid (konserter, prosjekter, annet): som musiker/utøver, arrangør, organisator, støttegiver, støttemot-taker m.m.
- Estetisk utvikling i kirkemusikken: kirkemusikkens kjerne og grenser, sjangerutvidelsens konsekvenser, ny salmebok og liturgireform.
- Kulturrådets støtteordning for kirkemusikk: utlysning, kriterier for å få støtte, saksbehandling, søknadsprosess, tildelinger, vurderinger av forholdet mellom ordningens innretning og feltets behov.
- Den norske kirkes arbeid med kirkemusikk: oppfølgingen av kirkens kulturmelding *Kunsten å være kirke*, vurderinger av opprettelse av kultur-rådgiverstillinger i bispedømmene.
- Kirkemusikernes situasjon: spenninger i arbeidshverdagen, rekrutterings-utfordringen.
- Fokus på vurderinger av endring, utvikling – og utfordringer man ser for seg i framtida.

Datainnsamlingen i prosjektet er gjort i tråd med gjeldende forskningsetiske retningslinjer slik de er utarbeidet av NESH.<sup>12</sup> Prosjektet er også meldt inn til og godkjent av Personvernombudet for forskning.<sup>13</sup> Det er gjort opptak av intervjuene, som deretter er transkribert og systematisert på bakgrunn av tema og kategorier fra intervjuguidene, og ut fra det som har vært analytiske tema og fokus i de respektive kapitlene. I tråd med retningslinjene til Personvernombudet for forskning er alle sitater og utsagn fra informanter som er gjengitt i teksten, blitt anonymisert.

### Kirkemusikerundersøkelsen: Survey til norske kirkemusikere

Kirkemusikerne, de som skaper, forvalter og formidler kirkemusikken, har en sentral rolle i norsk kirkemusikalsk praksis. I arbeidet med denne boka har det derfor vært viktig å inkludere kirkemusikernes egne forståelser av kirke-musikkens estetikk og dens politiske, økonomiske og administrative vilkår. I mai 2014 sendte vi ut en spørreundersøkelse til kirkemusikere i Norge. Mye av vår empiri om kirkemusikere og kirkemusikk i denne boka baserer seg på

12 Se <https://www.etikkom.no/forskningsetiske-retningslinjer/Samfunnsvitenskap-jus-og-humaniora/>

13 Se <http://www.nsd.uib.no/personvern/meldeplikt/>

resultatene fra denne undersøkelsen, og dette materialet refererer vi til som *Kirkemusikerundersøkelsen*.

Utsendelsen av undersøkelsen ble gjennomført i samarbeid med Musiernes fellesorganisasjon (MFO) som organiserer 521<sup>14</sup> kirkemusikere, altså flere enn halvparten av landets 930<sup>15</sup> kirkemusikere. MFO ble forelagt spørsmålene i forkant og fikk anledning til å komme med innspill. Det ble også gjort en test av spørreundersøkelsen, med hjelp fra en kirkemusiker. Undersøkelsen har inkludert spørsmål om mange sider ved det å være kirkemusiker i Norge i dag: om arbeidsoppgavene deres, om deres opplevelse av kirkemusikalsk planarbeid og regulering, om deres handlingsrom og innflytelse på kirkemusikalsk praksis, om endringer i estetiske praksiser, repertoar og sjangere, om profesjonell selvforståelse og om ulike spørsmål knyttet til finansiering av kirkemusikkprosjekter. Vi har også lagt vekt på å gi kirkemusikere rom for egne ytringer om kirkemusikkens vilkår og utfordringer, i åpne kommentarfelt.

Utarbeiding av spørreskjema, utsendelse via e-post samt analyse av resultater er gjennomført med det web-baserte verktøyet SurveyXact. Undersøkelsen ble sendt ut til 521 unike e-postadresser. Noen mottakere av undersøkelsen meldte tilbake til oss at de av ulike grunner ikke var i målgruppa for undersøkelsen, og enkelte e-postadresser har på grunn av tekniske årsaker ikke fungert. Til sammen 11 respondenter ble gitt avkall på av slike årsaker. Av de opprinnelige 521 unike e-postadressene stod vi igjen med 510 mottakere av undersøkelsen. Av disse 510 mottakerne har 269 respondert på undersøkelsen. Av disse 269 respondentene har 236 besvart hele undersøkelsen, mens 33 har svart på deler av den. Dette utgjør en svarprosent på 53 % som har besvart hele eller deler av undersøkelsen, og 46 % dersom vi bare regner med dem som har besvart hele undersøkelsen.

76 % av respondentene har yrkestittelen kantor eller domkantor, og 21 % har tittelen organist. De resterende respondentene, 3 %, har andre yrkestitler, for eksempel kirkemusiker, menighetsmusiker eller kordirigent.<sup>16</sup>

Kirkemusikerne som har besvart spørreundersøkelsen, har jevnt over lagt mye arbeid i besvarelsene. Materialet inneholder rike beskrivelser av kirkemusikernes erfaringer fra og holdninger til kirkemusikalsk praksis gjennom flere tiår og fram til i dag. Respondenter fra alle bispedømmer er representert. Alle aldersgrupper er også representert, med en overvekt av respondenter mellom

14 Pr. mai 2014. Kilde: MFO.

15 Ifølge Den norske kirke i tall. Årbok for Den norske kirke 2012.

16 I Den norske kirke får man betegnelsen *kantor* hvis man har minimum 4 års høyere kirkemusikalsk utdanning. Man kan imidlertid også være ansatt som kirkemusiker uten kirkemusikkutdanning, da får man tittelen *organist*. Er man kantor i en domkirke, har man stillingstittelen *domkantor*.

50 og 60 år. At denne aldersgruppen dominerer, samstemmer med hva vi vet om den generelle alderssammensetningen i yrkesgruppen. Aldersfordelingen mellom respondenter er også omtrent den samme som da MFO<sup>17</sup> selv sendte ut en undersøkelse til den samme medlemsmassen året før, der svarprosenten var noe høyere (73 %). Respondentene representerer både små og store menigheter i alle landsdeler. Materialet inkluderer både kirkemusikere som har fått støtte fra Norsk kulturråd, og kirkemusikere som aldri har vært involvert i prosjekter som har gjort det relevant å søke denne type finansiering.

En svakhet ved undersøkelsen vår kan være at vi gjennom vårt utvalg ikke har nådd ut til kirkemusikere som ikke er organisert i MFO, og at vi har liten kunnskap om hvem disse er. Alternative kanaler ut til kirkemusikerne ville vært Den norske kirkes egne oversikter over ansatte kirkemusikere. Denne kanalen ville gjort oss i stand til å nå samtlige kirkemusikere, men framgangsmåten ville vært langt mer manuell og ressurskrevende. Å basere respondentutvalg på tilhørighet til fagorganisasjon er en pragmatisk strategi som for øvrig er en utbredt framgangsmåte også i andre undersøkelser av kunstnerbefolkningen i Norge (jf. Heian mfl. 2008; Heian mfl. 2015).

Vår oppfatning er at datamaterialet fra Kirkemusikerundersøkelsen totalt sett representerer en stor bredde av kirkemusikere, og at svarene fra musikerne er en rik inngang til kunnskap om hva som preger deres kunstneriske virke og arbeidshverdag innenfor Den norske kirke.

## Dokumenter og andre kilder

I arbeidet med boka har vi også gjennomført analyser av diverse dokumenter og tekstmateriale. Det skriftlige materialet har vært viktig for å dokumentere de ulike prosessene som har bidratt og bidrar til å utvikle vilkårene for kirkemusikken. Dokumentene har gitt oss innsikt blant annet i Kulturrådets forvaltning av Støtteordning for kirkemusikk, i Kirkerådets og Den norske kirkes ulike prosesser for reform og revisjon, i departementale føringer for og synspunkter på kulturens rolle i kirken, og i ulike mediers omtale av kirkemusikk. Vi har også benyttet analyser og data fra tidligere forskningsprosjekter om kirke, kultur og kirkemusikk. De viktigste skriftlige kildene til analysen har vært de følgende:

- Søknadsdokumenter og sakspapirer knyttet til Norsk kulturråds Støtteordning for kirkemusikk, i perioden 2010–2014. Vi har hatt tilgang til utvalgte søknader, til referater fra fagutvalgsmøter og til Kulturrådets oversikt over søknader og tildelinger.

---

17 MFO 2013: Rapport. Undersøkelse blant MFOs kirkemusikere.



- Ulike hørings- og vedtaksdokumenter fra Kirkerådet og Kirkemøtet, for eksempel om «Regler om bruk av kirkerommet» og «Tjenesteordning og kvalifikasjonskrav for kantorer».
- Nåværende og tidligere forskrifter, lover og vedtekter som er relevante for kirkemusikken: Lov om den norske kirke, Lov om organister.
- Overordnede kirkepolitiske og kulturpolitiske dokumenter, for eksempel kirkens kulturmelding *Kunsten å være kirke*, *Plan for kirkemusikk*, kulturmeldingen *Kulturpolitikk fram mot 2014*, Enger-utvalgets utredning *Kulturutredning 2014*, m.m.
- Medieomtale av kirkemusikk, konserter og annet fra dagspressen, hentet fra søk i mediedatabasen Atekst.
- Dokumentasjon fra andre forskningsprosjekter om kirkemusikk, særlig fra Egeland & Aagedals studie av kirken som kulturaktør (2010), fra Christensens (2013) og Apelands (2005) doktoravhandlinger om kirkemusikk og kirkemusikere, og fra evalueringen av gudstjenestereformen (Botvar og Mosdøl 2014a og b).

## Strukturen i boka

Vi ser på kirkemusikkområdet eller kirkemusikkfeltet som overordnet sammensatt av disse størrelsene: musikken, musikerne, kirken og kulturpolitikken. Innholdet i bokas kapitler er strukturert med utgangspunkt i disse fire tematiske ståstedene, i det vi henholdsvis analyserer kirkemusikken fra et musikalsk perspektiv, fra et musikerperspektiv, fra et kirkeperspektiv og fra et kulturpolitisk perspektiv. I alle kapitlene bruker vi empiriske data fra ulike kilder – både survey, intervju og dokumenter brukes på tvers og legges til grunn for analyser i alle kapitlene.

*Kapittel 2* handler om selve kirkemusikken og de estetiske rammebetingelsene som omgir den: Hvordan har grensene for estetiske uttrykk knyttet til kirkerommet endret seg, og hvilke prosesser er det som har forårsaket slike grenseforskyvninger? Hvilke konsekvenser har estetiske endringstrekk og grenseforskyvninger for de kunstneriske rammebetingelsene som omgir kirkemusikken i dag?

*Kapittel 3* handler om kantorene og organistene i Den norske kirke. Kirkemusikerne befinner seg i en posisjon hvor de må forholde seg til et mangfold av krav og forventninger til hvilken rolle de skal spille som musikere, kulturarbeidere, arrangører og vigslede medarbeidere i Den norske kirke. De kirkemusikalske rammebetingelsene vurderes her fra ståstedet til kirkemusikerne selv, og vi stiller spørsmål som: Hvordan oppleves det å være kirkemusiker i et mangfoldig kirkemusikalsk felt? Hvilke føringer og krav

omgir musikerne, hvordan har disse endret seg – og hvordan møte rekrutteringsutfordringen som kirkemusikeryrket står overfor?

*Kapittel 4* handler om rammebetingelser for kirkemusikk slik disse forvaltes av kirken, nærmere bestemt av Den norske kirke. Hva kjennetegner Den norske kirkes arbeid med kirkemusikk? Hvilke mål og føringer legges til grunn for det – og hvordan oppfattes kirkens forvaltning av kirkemusikken av ulike stemmer i vårt materiale?

*Kapittel 5* handler om hvordan kirkemusikk forvaltes kulturpolitisk, konkretisert gjennom en analyse av Norsk kulturråds støtteordning for kirke- musikk. Her vil vi analysere støtteordningens innretning, mål og prosjekter, før vi undersøker hvordan ordningen vurderes av relevante aktører. Her vil vi særlig diskutere dilemma og utfordringer som kommer til syne når kunstfag- lige krav og idealer møter den religiøse praksisen som kirkemusikken inngår i: Hvordan skal kulturpolitikken forholde seg til den religiøse brukskonteksten som kirkemusikken er en del av? Er god kirkemusikk det samme som god kunst?

Etter de fire empiriske kapitlene følger til slutt *kapittel 6*. Her oppsum- merer vi våre funn i relasjon til de overordnede problemstillingene og hypo- tesene våre, og vi tillater oss også å komme med noen vurderinger knyttet til sentrale utfordringer og dilemma som kirkemusikken og dens omgivelser vil stå overfor også i tiden framover.



# Jag trodde änglarna fanns bara i orgelet: Kirkemusikkens estetikk i endring

---

Kirkemusikkhistorikeren og komponisten Andrew Wilson-Dickson skriver dette om spennvidden i den kristne musikken:

The contrast between the styles of twentieth-century Christian music [...] is immense. Not only is it a contrast of quality, of sophistication and of ability, but also of intention. It therefore possesses potential for explosive dissent, framed by the vexed question of what is good and bad (Wilson-Dickson 1992:243).

Slik spissformulerer han hvordan vurdering av kirkemusikk og spørsmålet om kirkemusikkens kvalitet må sees i forhold til denne musikkens estetiske bredde.

Dette kapittelet dreier seg om endringer i kirkemusikkens estetikk. Hvordan har grensene for estetiske uttrykk knyttet til kirkerommet flyttet seg, og hvilke prosesser er det som har forårsaket slike grenseforskyvninger? Og hva sier kirkemusikere og kulturarbeidere selv om innretningen på kirkemusikkens estetiske rom? Det er liten tvil om at grensene for hvilken kunst og hvilken musikk som får plass i de norske kirkene, er trukket et helt annet sted i dag enn for noen tiår siden. Med nye grenser kommer også endringer i den estetiske forankringen av og handlingsrommet til kirkemusikken.

## Kirkemusikk som gammel og ny

Kirkemusikkens estetikk i 2015 er mangfoldig. Den omfattes blant annet av den tradisjonelle salmesangen, av liturgisk orgelmusikk, korverk, bestillingsverk og julekonserter. Både Palestrina og Anita Skorgan hører hjemme innenfor den brede musikalske praksis som kirken rommer; Grundtvigs og Carola Häggkvists salmer; orgelet og elgitaren; den profesjonelle musikeren

og barnekoret. Denne estetiske bredden er ny. Den er relativt sett *veldig* ny dersom man ser den i forhold til kirkemusikkens århundrelange historie.

Musikkens funksjon innenfor kristne kirkesamfunn er belagt allerede i bibelske tekster. Sammenhengen mellom sang, bønn og lovprisning beskrives blant annet i Paulus' brev til efeserne. Her kan vi lese denne formaningen: «Drikk dere ikke fulle på vin, det fører til utskielser, bli heller fylt av Ånden og syng sammen, la salmer, hymner og åndelige sanger lyde! Syng og spill av hjertet for Herren» (Efes 5, 18–19). I kirkemusikkens historie er senere innføringen av instrumenter en milepel. I særlig grad gjelder det innføringen av orgelet som primærinstrument for kirkemusikken. Det nær symbiotiske forholdet mellom orgelet og kirkemusikken består fremdeles, og har en historie som går tilbake til 1100-tallet eller tidligere. Det er noe omdiskuterte kilder til når orgelet ble en integrert del av den kristne kirkes liturgi. På 1100-tallet er det liten tvil om at orgelet har begynt å bli inkludert i liturgien, og på 1400-tallet er instrumentet vidt utbredt i europeiske kirker. Notre-Dame i Paris fikk for eksempel et orgel installert på begynnelsen av 1300-tallet (Wilson-Dickson 1992:76 f.). Nidarosdomen skal ha fått et orgel installert så tidlig som i 1329 (Baden 1995:47). I katedralen i Winchester i England ble det bygget et orgel allerede i 951. Orgelet skal ha hatt 400 piper, og det ble brukt 70 menn for å sørge for at belgene til orgelet blåste luft inn i orgelpipene.

Synspunkter på og reguleringer av kirkens forhold til musikk har fulgt kirkemusikkens historie fra sin spede begynnelse. I kirkens første hundreår var ikke instrumenter, som for eksempel orgelet, ønsket som en del av kirkens ritualer. I utgangspunktet var kirkemusikk *lovsang* og intet annet. Instrumenter, og for den saks skyld dans, ble vurdert som det helliges rake motsetning: «Dancing and instrumental music were almost universally shunned, because of their powerful associations with both debauchery<sup>18</sup> and immorality» (Wilson-Dickson 1992:28). En vesentlig overgang i denne historien var altså da orgelet ble inkludert som et verktøy i det helliges tjeneste. Bruk av orgel i kirkene har samtidig vært omdiskutert og regulert helt siden middelalderen. Reformasjonen skapte nye syn på instrumentet. Det kalvinistiske<sup>19</sup> synet på orgelet var at det burde fjernes fra liturgi, kirke og gudstjeneste. Jean Calvin selv mente at orgelet var et regelrett avgudsbilde, både djevlesk og katolsk (Engle 2009). Dette gjorde at i det kalvinistiske Skottland ble orgelet mer eller mindre fjernet helt fra kirkelivet.

Reguleringen av bruk av orgelet er heller ikke en tilbakelagt affære. I den katolske kirkes statutter for hvordan en messe skal gjennomføres, kan vi for eksempel lese dette om bruken av orgelet:

18 Debauchery: utsvevelser, skamløshet o.l.

19 Kalvinisme: protestantisk retning med navn etter kirkereformatoren Jean Calvin. Kalvinismen ble sterkt utbredt bl.a. i Skottland.

The organ and other lawfully approved musical instruments are to be placed in an appropriate place so that they can sustain the singing of both the choir and the congregation and be heard with ease by all if they are played alone. It is appropriate that, before being put into liturgical use, the organ be blessed according to the rite described in the Roman Ritual.

In Advent the organ and other musical instruments should be used with a moderation that is consistent with the season's character and does not anticipate the full joy of the Nativity of the Lord.

In Lent the playing of the organ and musical instruments is allowed only to support the singing. Exceptions are Laetare Sunday (Fourth Sunday of Lent), solemnities, and feasts.<sup>20</sup>

Det lutherske synet var på den andre side mer delt (ibid.). Martin Luther og hans meningsfeller mente at salmer på folks eget språk burde inkluderes i gudstjenesten (Holter 2008). Menigheten burde etter deres syn også delta i salmesangen. Bruken av nasjonalspråklige salmer begynte imidlertid ikke med Luther (ibid.). I flere tiår før reformasjonen fantes det tyskspråklige salmer i Tyskland. Martin Luther var selv en salmeforfatter, og flere av salmene fra hans hånd er inkludert i dagens salmebok. Luther uttalte seg også svært positivt om musikkens gode egenskaper. Han siteres gjerne for dette utsagnet:

Vær hilset i Kristus! Hvor gjerne skulle jeg ikke av hjertet lovprise og anbefale alle Musikken som den guddommelige og aldeles ypperlige gave den er. Men jeg er så overveldet av storheten og mangfoldet av gode og fine egenskaper at jeg hverken kan finne åpning eller avslutning eller noen måte å få ordnet stoffet på. [...] Nåvel, ser man på saken selv, så er det første som springer en i øynene at musikken like fra verdens begynnelse av har vært iboende eller innebygget i alle skapninger, både i hver enkelt for seg og i alle tilsammen. Det finnes nemlig ikke noe som er uten tone eller svingningstall (Luther 1982:44–7).

Det er store endringer i kirkemusikkens historie, men kirkemusikken er *også* preget av stabilitet, en stabilitet som har den kirkelige institusjon og det kirkelige rom som utgangspunkt. Kirkemusikkens estetikk er også gudstjenestens, kirkerommets og orgelpipenes estetikk. Det ligger også noen materielle forutsetninger i dette utgangspunktet. Et kirkeorgel er konstruert for å fylle et stort rom med lyd, og dette rommet er på sin side konstruert for å uttrykke en eller annen form for ærefrykt, høytid, verdighet, ro eller inderlighet. Kirke-

---

20 Sitert fra *General Instruction of the Roman Missal (4th Edition)*, jf. <http://www.catholicliturgy.com/> (lest 15.04.15).

rommet og orgelmusikken er tiltenkt en funksjon der disse størrelsene samarbeider om å gi menneskene inntrykk av noe som er større enn mennesket selv. Religion har til alle tider benyttet seg av estetiske virkemidler, og noen av de fremste estetiske virkemidlene til kristendommen finner vi i kirkerommet og i den musikken som fyller dette rommet.

Selv om dagens kirkemusikk er preget av et estetisk mangfold, er det liten tvil om at også i dag er store deler av kirkemusikken tradisjonell kirkemusikk – den musikken som fyller en funksjon i en gudstjeneste, den som er bygget rundt orgelet og salmene. I omfang er det fremdeles denne kirkemusikken som dominerer dette feltet. Noen tall kan illustrere dette. I 2013 ble det holdt ca. 64 000 gudstjenester innenfor Den norske kirke. I de aller fleste av disse var musikken en viktig og integrert del av gudstjenesten. Det ble også gjennomført over 8000 vigsler og over 37 000 begravelser, i tillegg til dåp og konfirmasjoner. De aller fleste av disse kirkelige handlingene integrerer salmesang og orgel, selv om det også er endringer i den liturgiske bruken av musikk.

Når vi analyserer endring av kirkemusikkens estetikk og estetiske handlingsrom, er dette med utgangspunkt i endringer som ikke nødvendigvis preger den gjennomsnittlige norske gudstjeneste, men som kvalitativt er viktige utvidelser av den rammen som kalles kirkemusikk. Et naturlig sted å begynne for å si noe om slike utvidelser, er gjennom konkrete eksempler. I det følgende presenteres fire eksempler på hvordan noen utvidelser av kirkemusikken er blitt oppfattet og diskutert.

## Estetiske grensedragninger

### Første eksempel

Søndag 13. oktober 2013 holdt Ole Edvard Antonsen en konsert i Kautokeino kirke. En av musikkstykkene som ble fremført, hadde et vokalinnslag som noen oppfattet som en joik. Denne delen av konserten vakte sterke reaksjoner hos enkelte, blant annet hos lederen av menighetsrådet i Kautokeino, Inga Gunhild Buljo Kemi. Hun uttalte det følgende til NRK: «Jeg var til stede under konserten, og ble både sjokkert og såret», og: «Vi tillater ikke joiking i kirka. Det er ikke en naturlig del av det kristne livet, slik vi ser det.» Hun viste også til at menighetsrådets lokale bestemmelser eksplisitt forbød bruk av joik i kirkerommet. Paragrafen

det vises til, sier at det ikke tillates joik, dans eller teaterforestillinger.<sup>21</sup> Både konserten og reaksjonene på den førte til en diskusjon om hvordan rammene for bruk av kirkerommene i Kautokeino skulle utformes. Senere samme år ønsket et annet medlem av det lokale menighetsrådet, Nils Henriksen, å foreslå å endre reglementet slik at ingen konserter skulle tillates i de lokale kirkene, først og fremst for å unngå joik i kirkerommet.

## Andre eksempel

Søndag 28. august 2010, sendte NRK P1 en litt annerledes radiogudstjeneste enn de pleier. Denne søndagens gudstjeneste var et opptak fra Dansefestivalen i Sel i juli 2010. Der ble det holdt en gudstjeneste av Paul Skuland, prost i Nord-Gudbrandsdal. Gudstjenesten ble akkompagnert av Ole Ivars, som avsluttet hele seansen med «Jag trodde änglarna fanns». Dette var ikke første gangen det ble avholdt en dansebandgudstjeneste. Året før, i november 2009, ble det holdt gudstjeneste i Selbu kirke der musikken ble fremført av det trønderske dansebandet Holmsve. Også denne gudstjenesten ble overført på radio. Verken til Selbu kirkes gudstjeneste eller til Dansefestivalens gudstjeneste kom det nevneverdige kritiske merknader. Sognepresten i Selbu, Per Kvalvaag, forsvarte og forklarte overfor TV 2 hva dansebandet hadde å gjøre i kirken: «Dansebandtekstene gjenspeiler ofte livet selv, [...] og hvorfor skal livet vårt legges igjen på utsida av kirka? Nei, la oss få menneskenes eget liv inn i kirkerommet. Den vanskelige kjærligheten, og det av og til trøblete livet vårt hører hjemme i en gudstjeneste, sier Per prest, som selbyggen kaller ham. Han er like entusiastisk over det som skjer som sine sognebarn. Og synger med når koret stemmer opp.»<sup>22</sup>

21 Jf. <http://www.nrk.no/sapmi/forbyr-alle-typer-konserter-1.11438605> (lesedato 25.11.14).

22 Jf. <http://www.tv2.no/a/2958183> (lesedato 25.11.14).



## Tredje eksempel

Etter mange års arbeid med revisjon av Den norske kirkes offentlige salmebok, ble *Norsk salmebok 2013* lansert første søndag i advent 2013. Bak denne lå et knapt tiår med utkast, forslag, utvalgsarbeid, diskusjoner og høringer. Noe av det som vakte diskusjon i dette arbeidet, var hvilke nye sanger/salmer som burde eller kunne inkluderes i den nye salmeboka, for eksempel av diktere og komponister som Bjørn Eidsvåg og Nordahl Grieg. Og det som tilsynelatende vakte aller mest oppmerksomhet, var hvorvidt Alf Prøysens «Julekveldsvisa» skulle få plass i den nye utgaven.<sup>23</sup> Visa ble inkludert i et utkast til ny salmebok i 2008, og en rekke av høringsinstansene reagerte negativt på at den var tatt inn i salmebokas varme. Prosjektgruppa for ny salmebok i Den norske kirke sendte ut et eget notat om «Julekveldsvisa» og den nye salmeboka i november 2011. Her kan vi blant annet lese at det ble sendt ut en egen e-post til alle norske biskoper med spørsmål om deres holdninger til «Julekveldsvisa»s eventuelle plass i salmeboka. Biskopene var delt i sitt syn. Biskopen i Agder og Telemark, Olav Skjevesland, var negativ, og skrev blant annet: «Det er mange sanger som er 'fine' og 'som jeg liker', men alle sangtekster har ikke bærekraft som salmetekster.»<sup>24</sup> Biskopen i Hamar, Solveig Fiske, var blant dem som mente at visa burde komme inn i salmeboka, og skrev blant annet dette: «Dette er en sang i gudstjenestereformens ånd. Den er stedegen, og det den savner av teologisk tyngde, tar den igjen i evangelisk lys over menneskenes liv og erfaringer.»<sup>25</sup> Stig Wernø Holter, en nestor i norsk salmeforskning og leder av Norsk hymnologisk forening, skrev på sin side dette i sin uttalelse: «Visen mangler vel egentlig alle salmens karakteristika. Rent dogmatisk kan man jo også anfekte at Josef omtales som 'far hass', men det blir kanskje litt pirk.»<sup>26</sup> Etter en lengre avveining endte prosjektgruppa for salmebokrevisjonen opp med å inkludere «Julekveldsvisa», som salme nr. 64.

23 Jf. Kielland 2012.

24 Hentet fra notat lagt ut på Den norske kirkes hjemmesider: <http://www.kirken.no/?event=downloadFile&FamID=176682> (lesedato 26.11.14).

25 Samme sted.

26 Samme sted.

## Fjerde eksempel

I 1998 ansatte menighetsrådet i Sagene kirke den tyske organisten Andreas Liebig som kantor. Liebig var en anerkjent og prisbelønt organist, som også hadde arbeidet ved Norges musikkhøgskole. Liebigs arbeid og spesielt hans orgelspill ble svært omdiskutert i menigheten, og ga etter hvert støtet til en påfølgende rettssak om hans arbeidsforhold i Sagene kirke. Liebig ble kritisert for å spille en altfor modernistisk form for orgelmusikk. Soknepresten beskrev Liebigs orgelspill som «skremmende, angstskapende og upassende».<sup>27</sup> Liebig ble på sin side støttet, både av Norsk komponistforening og Norsk kantor- og organistforbund. Begge foreningene advarte mot det de oppfattet som å være sensur, og mot at en arbeidsgiver, i dette tilfellet Kirken, blandet seg inn i bruk av kunstneriske uttrykksformer. Komponistforeningen kalte motstanden mot Liebigs orgelspill et «skremmende manifest overfor samtidens kultur- og musikkliv».<sup>28</sup> Liebig ble etter hvert sagt opp fra sin stilling, og arbeidskonflikten førte også til at kirken ble stengt i flere måneder. Som en del av et midlertidig forlik fikk han mulighet til å holde én orgelkonsert i måneden. Han fikk etter hvert medhold av Oslo byrett i at oppsigelsen av ham var urettmessig, og samtidig tilkjent 500 000 kroner i erstatning.

De fire innledende eksemplene viser med all mulig tydelighet at det stadig foregår både utvidelser av den kirkemusikalske estetikken og at disse utvidelsene av og til ledsages av debatt, av og til ikke. Samtidig viser de også at det på langs og tvers av Norge er store lokale og regionale variasjoner i forholdet til kirkens estetiske handlingsrom. Eksemplet fra Kautokeino kirke lar seg for eksempel ikke forstå uten å se det i lys av den sterke læstadianske eller pietistiske tradisjonen som har preget deler av det Finnmarkske kristenlivet. Det er ikke irrelevant for akkurat det eksemplet, at det var menighetsrådsmedlemmer med samisk bakgrunn som var sterkt kritisk til å gi sin egen kulturarv plass i kirkerommet. Bruken av dansebandmusikk i gudstjenestesammenheng ser på den annen side ikke ut til å ha provosert til noen offentlig diskusjon, selv om det er liten tvil om at kombinasjonen av Ole Ivars og forkynnelse nok av

27 Referert på <http://www.nrk.no/kultur/kantor-liebig-far-erstatning-1.863771> (lesedato 26.11.14).

28 Samme sted.

mange oppfattes som en problematisk sammensetning. Når en ny salmebok derimot skal fylles med salmer som både oppfattes som relevante for vår tid og som samtidig ivaretar en lang tradisjon, er meningene delte og mange. Det finnes også eksempler på estetisk grensedracting i det som kan forstås som en motsatt retning, slik vi kan se i eksemplet med Sagene kirke. Både populisme og modernisme kan synliggjøre de estetiske rammene til kirkemusikken.

Som vi også skal se videre i dette kapittelet, er det ulike syn på disse rammene. I en artikkel om gudstjenesten og den gode smak siteres kirkemusikeren Trond Kverno for et utsagn som kanskje kan representere en spissformulert skepsis til det estetiske mangfoldet i gudstjenester og kirkemusikk:

I en gjennomsnitts gudstjeneste i dag, vil man kunne høre organisten spille et preludium av J.S. Bach, etterfulgt av en norsk folketone i åpningssalmen, så messing i gregoriansk stil, før et tensingkor har et eget nummer, så et salmeforspill i senromantisk stil. Det er som å spise laks med ketchup og syltetøy (Opsahl 2002:227).

Selv om kirkemusikken har én primær arena, opptrer den i svært ulike sammenhenger. Det er forskjeller på den musikken som framføres i en ordinær gudstjeneste, den musikken som brukes i bryllup og begravelser, den som framføres på kirkekonsserter, og den som framføres innenfor rammene av en kirkemusikkfestival. Musikkens funksjon er ulik, publikums forventninger er ulike, og dét er nødvendigvis også motivasjonen til å oppsøke disse ulike kontekstene for kirkemusikk. De fungerer ulikt, og det er også tydelig at det er ulike typer estetiske grenser som dras innenfor disse. I det følgende skal vi se litt på slike grenser på ulike arenaer – på julekonsserter, gudstjenester og ritualer, og på kirkemusikkfestivaler.

## **Børs i katedralen: Julekonsserter**

I de siste 15–20 årene har en av de hyppigst diskuterte formene for kirkemusikk (i bred betydning) vært de mange julekonsertene i norske kirker. I tillegg til den liturgiske, gudstjenesteintegreerte kirkemusikken er det liten tvil om at julekonsserter er en av de formene for kirkemusikalsk aktivitet som flest nordmenn har et forhold til. Med julekonsserter forstår man vanligvis turnerende sangere og musikere som holder konsserter i kirkene, oftest med en form for juletematikk, i perioden fram mot jul. Samtidig arrangeres det også i de fleste menigheter konsserter med lokale musikere og amatører i denne perioden.

Vet vi noe konkret om hvor stor økningen i antallet julekonsserter har vært? SSBs kirkestatistikk kan gi oss en pekepinn over en økning i antallet kirkekonsserter, selv om tallene ikke spesifiserer hvilken type konsert det er

snakk om. I denne statistikken kan vi se at mellom 2006 (det første året vi har slike tall for) og 2013 har antallet konserter pr. 1000 innbyggere økt med 50 %, hvilket innebærer at økningen i rene tall er *mer enn* 50 %. I 2006 ble det arrangert 1,6 konserter pr. 1000 innbyggere på landsbasis, mens det i 2013 ble arrangert 2,4 konserter pr. 1000 innbyggere. Dette tallet har vært nokså stabilt siden 2010. Dette vil altså si at antallet kirkekonserter har økt med mer enn 50 % på fire år. Det er en vesentlig økning. I tillegg til julekonserter i kirkene finnes det også en rekke julekonserter utenfor kirkerommene, men som markedsføres nettopp som julekonserter.

En undersøkelse gjennomført i 2012 stilte et representativt utvalg nordmenn spørsmål om deltagelse på julekonserter. Svarene viser at året før, altså i 2011, hadde rundt regnet én million nordmenn deltatt på en eller flere julekonserter i kirken (31 % av de spurte) (Løvland og Repstad 2013). For å få et inntrykk av hvorvidt dette er et høyt tall, kan vi sammenligne med tall fra Statistisk sentralbyrå (SSB). SSBs Kulturbarometer sier noe om bruken av kulturtilbud i den norske befolkningen. Den sist publiserte undersøkelsen fra SSB, Norsk kulturbarometer 2012, viser at litt over 60 % av befolkningen hadde vært på en eller flere konserter i løpet av 2012 (Vaage 2013). Dette inkluderer også eventuelle kirkekonserter. Selv om omtrent det er en dobbelt så stor gruppe mennesker som har vært på julekonserter i kirken som på konserter generelt, er denne konserttypen en relevant kulturaktivitet for en stor mengde nordmenn.

Løvland & Repstads undersøkelse viser videre blant annet at besøket på julekonserter i kirkene øker med alder, og at kvinner er mer ivrige konsertdeltagere enn menn. Det minner om et brukermønster vi også kjenner fra mer generelle undersøkelser av kulturbruk. Et resultat som forfatterne selv anser å være litt overraskende, er at deltagelsen på konserter med lokale amatører er langt mer utbredt enn på konserter med profesjonelle artister. Det er utvilsomt de profesjonelle artistene som oftest blir omtalt i forbindelse med julekonserter, men det er de lokale amatørkonsertene som oftest besøkes. 26 % av respondentene har besøkt en julekonsert med lokale amatører i 2011, mens 11 % har besøkt en julekonsert med profesjonelle artister (Løvland og Repstad 2013:254).

En gjennomgang av historiske medieoppslag<sup>29</sup> viser at begrepet «julekonsert» har vært brukt i mange år, men i de første tre–fire tiårene etter krigen har dette stort sett handlet om julekonserter fra kor og korps. Løvland og Repstad refererer til mange av disse konsertene som mønstringskonserter, konserter der lokale musikalske krefter mønstres i adventstiden. Enkelte av dem hadde et veldedig formål, og de beskrives som tradisjonsrike konserter

---

29 Kilde: Atekst.

som fremdeles er blant de best besøkte kirkelige arrangementene (Løvland og Repstad 2008:40). Samtidig er julekonsertbegrepet ikke nødvendigvis noe som er forbeholdt kirkene. Det svært populære 70-tallsbandet New Jordal Swingers holdt for eksempel årlige julekonserter i Konserthuset i Oslo fra 1978 og fram til 1990. Flere artister som vi senere har blitt kjent med som julekonsertartister, har også holdt konsertene sine først utenfor og senere innenfor kirken. På begynnelsen av 1990-tallet arrangerte for eksempel artistene Rune Larsen, Tor Endresen og Sissel Kyrkjebø julekonserter i Oslo Spektrum. De samme artistene finner vi noe senere igjen på julekonsertturné i norske kirker.

Det som med litt normativ slagside har blitt kalt «kommersielle» julekonserter i kirkene, kom i gang i 1987. Det som flere mener var den første turneen av dette slaget, ble dette året gjennomført av Anita Skorgan og Karsten Isachsen. Dette konsertkonseptet, «Stille natt, hellige natt», turnerer fortsatt. På 90-tallet økte omfanget av slike kirketurneer kraftig, og det gjorde også medieoppmerksomheten omkring disse konsertene. Medieoppslagene var gjerne av en av to kategorier: Enten la oppslagene vekt på hvor lukrative disse konsertene var for de mest populære artistene, eller så meldte de om kritikk av hvordan økonomi og kirke ble blandet sammen med disse konsertene. I 1997 skriver for eksempel VG under overskriften «Julestjernene danser rundt gullkalven»: «Norske artister og konsertarrangører har oppdaget at det i travle førjulstider er fullt mulig å tjene Gud og mammon på samme tid. Julekonsertene er blitt storindustri.»<sup>30</sup>

For enkelte har det økende antallet julekonserter representert en uønsket kommersialisering av kirkerommet og av kirkerommets musikk. Noe hellig/åndelig/verdifullt blir gjennom slike arrangementer oppfattet som å bli besmittet av antallet kroner som er i omløp, ganske parallelt med de årvisse og allmenne beklagelsene over hvor kommersialisert hele julefeiringen er blitt. I november 1998 uttalte for eksempel artisten, presten og kirkekonsertholderen Bjørn Eidsvåg til VG at han er skeptisk, men i glasshus: «Han innrømmer likevel at han til en viss grad fremdeles er skeptisk til det han kaller 'kommersialisering av kirkerommet og Kirkens julebudskap'» (VG, 17. november 1998). Året etter uttalte Einar Gelius, på det tidspunktet sogneprest, dette til Aftenposten:

– Det er påfallende at halve artist-Norge skal i kirken før jul. Vi vet at det omsettes for mange millioner. Spørsmålet er om det er etisk holdbart at Kirken skal være med på denne kommersialiseringen av julebudskapet, sier den frittalende sognepresten.

---

30 23. november 1997.

– Jeg savner en prinsipiell diskusjon i Kirken. Da temaet var oppe i fjor, ble det snakk om å nedsette et utvalg for å se på problemstillingen. Ingenting har skjedd. Det er nok endel menigheter som beruses av at de kan tjene penger på å leie ut kirkene til julekonsertene, sier Gelius (Aftenposten, 26. november 1999).

Gelius' innspill førte til en lengre diskusjon om julekonsertenes funksjon eller manglende sådan innenfor kirken. Flere motstemmer meldte seg på, deriblant også andre prester (Carl Petter Opsahl, Per Arne Dahl), som mente man ikke måtte undervurdere den faktiske formidlingen av et verdigrunnlag som faktisk foregikk i og med slike konserter.

Siden kan mye tyde på at julekonsertene er blitt mer generelt akseptert og mindre kritisert. I en kommentarartikkel skriver for eksempel kulturredaktøren i Fædrelandsvennen dette i 2012:

For noen år siden var dette fenomenet voldsomt diskutert. Mange ville holde kirkerommene fri for kommersialisering og mente også at artister som fremførte budskap, skulle være oppriktige kristne med oppriktig kristent budskap. Selveste Kirken og dens integritet stod på spill. I dag er diskusjonen borte, motstanderne stemplet som mørkemenn og pietister, og ingen bryr seg om hvor kristen Hanne Krogh egentlig er eller om det er noe igjen av historien om Jesus og Maria i alt budskapet man sitter og skal fordøye. Men. Det er påfallende. Det kan virke som julekonserter er blitt et viktig karrieregrep. Enten for artister på vei opp. Eller for de på vei ned (eller kanskje litt bortover). De sminker seg som blussende renessanseengler, tenner levende lys og vandrer opp kirkegulvet med tindrende øyne, mens de synger om lys i mørketid, stjernehimler, fred og kjærlighet. Det gir penger i kassen, men det koster også å reise rundt i Norge, det koster å ha med musikere og utstyr. Det er ikke sikkert de blir så voldsomt rike av dette, men det sviver sikkert greit rundt med denne julehandelen også.<sup>31</sup>

Uansett hvordan man måtte stille seg til antallet av og innholdet i de julekonsertene som arrangeres i norske menigheter i november og desember hvert år, er det liten tvil om tre punkter. For det første er det hevet over tvil at julekonsertene for en liten gruppe norske artister er en sentral inntektskilde. For det andre er det slik at med disse julekonsertene er det en ny type utøvere, artister og musikere som har entret kirkerommet. Noen av disse har bakgrunn fra annen kristen musikktradisjon, som gospel eller Ten Sing-kor, mens andre er relativt ferske salmefortolkere og kirkemusikere. For det tredje

---

31 Fædrelandsvennen, 17. november 2012.

har disse konsertene medført at antallet nordmenn som oppsøker kirkerommet i førjulsmånedene, har økt betraktelig.

Pål Repstad og Anne Løvland publiserte i 2008 en analyse av de norske julekonsertene som kulturfenomen (Løvland og Repstad 2008; se også Løvland og Repstad 2013). I boka stilles blant annet spørsmålene: «Hva er det med julekonsertene som får stadig flere nordmenn til å gå ut i mørket og inn i kirkene på kalde desemberkvelder? «Hva slags kristendom og hvilke kjønnsforståelser kommer til uttrykk – i forhåndsreklamen og i kirkerommet under konsertene?» (Løvland og Repstad 2008). Løvland og Repstad viser hvordan julekonsertene leder til debatter om hvor grensene går for hva Den norske kirke skal være deltager i, og hvordan enkeltartister og enkeltsanger er blitt kritisert for ikke å være forenlig med kirkens budskap. De viser også at fortolkningsrommet for hva som kan tilskrives et kirkelig budskap, er nokså vidt. Rune Larsen blir sitert med en teologisk begrunnelse for hvorfor «Rudolf er rød på nesene» hørte hjemme i kirkerommet: «Sangen handler om mobbing og det å bli utstøtt, og Bibelen sier jo at de siste skal bli de første» (ibid.:161). Også andre kjente (amerikanske) julesanger, som «White Christmas» og «When you wish upon a star», er blitt diskutert og fortolket i et nytt lys. «White Christmas» er av en kantor blitt omtalt som en sang som formidler uskyldige gleder, gitt av Gud, mens generalsekretæren i Mellomkirkelig råd fortolket den som en sang om klimautfordringer: «Konklusjonen er at draumen om ei kvit jul er ein draum om at klimaendringane må stoppast. Slik har Crosbys song fått eit kristent innhald» (sitert i Løvland og Repstad 2008:163).

Representerer julekonsertene en form for kommersiell dreining? Har børsen entret katedralen med slike konserter? Diskusjoner om innholdet i kirkekonserter – både i og utenfor julen – sier noe om både estetiske og kirkepolitiske endringer. Og kanskje også noe om teologiske endringer. Kulturmeldingen *Kunsten å være kirke* (2005) tok blant annet opp spørsmålet om reper-toargrensene i kirkerommet, og antydte at disse grensene burde utvides noe:

Kirken har i de siste årene mange steder i større grad enn tidligere for musikk med tekster som har et allmennmenneskelig perspektiv, og som ikke i utgangspunktet reflekterer den kristne tro i form av lovsang rettet til Gud eller forkynnelse. [...] [D]et er en utfordring å ha en teologisk tenkning rundt kirkerommet som åpner for stor takhøyde, for at alt sant menneskelig kan utfolde seg i kirken, såfremt helheten tar hensyn til rommets egenart og hensikt.<sup>32</sup>

---

32 Sitert fra nettpublisert versjon av kulturmeldingen: <http://www.gammel.kirken.no/kulturmelding/> (lest 01.07.15).

Kulturmeldingen ble fulgt opp av Kirkemøtet i 2005, og i et av vedtakene fra møtet står det å lese at: «Kirkemøtet oppfordrer til å åpne kirkene for en større variasjon i kulturuttrykk» (Løvland og Repstad 2008:164). Kirkerådet ble også bedt om å foreslå et revidert regelverk for bruk av kirkene.

I Kirkerådets «Regler for bruk av kirken» har *kommersielle formål* eksplisitt vært definert som uønsket. I et høringsutkast fra 2014<sup>33</sup> om nye regler for bruk av kirkerommet, heter det i § 4 Generelle bestemmelser bl.a. at: «Kirken må ikke brukes til kommersielle formål.» Videre heter det at menighetsrådet kan bruke kirken (bl.a.) «til kirkelige konserter og andre kirkelige og kulturelle arrangementer som faller inn under formålet i § 1 og som ikke strider mot de generelle bestemmelser i § 4». Paragraf 1, som det vises til her, inneholder dette formålet: «Kirken er vigslet til bruk for gudstjenester og kirkelige handlinger og skal gjennom sin bruk tjene til Guds ære og menighetens oppbyggelse.»

Det er også tydelig at det er sterke oppfatninger om den eventuelle kommersialiseringen av kirkerommet også innad i kirken. Det er ikke bare i offentlige medier at slike diskusjoner føres. En kantor og festivalleder som vi har intervjuet, sier for eksempel at han ikke har noe problem med hensyn til utvidelse av sjangere, at nye former for musikk og nye instrumenter brukes i kirken. Det er noe annet han ikke setter pris på med den estetiske utvidelsen:

Det som er et problem, det er jo den kommersialiseringa som Den norske kirke har hengt seg på. Det har jeg ikke noe sans for, det må jeg virkelig si. Julekonsertene – de kan jo være fine noen av dem, men det går jo stort sett ut på å tjene penger. Man kan stille spørsmålet: hvorfor kommer de ikke til påske?

Diskusjonene om julekonsertenes innhold og repertoar berører både kirkens egne formaliserte regelverk og en mer allmenn teologisk endring. Det er, som vi har sett, to hoveddeler i disse diskusjonene. Den ene er knyttet til kommersialisme og den andre til forholdet mellom det eksplisitt og det implisitt religiøse. Begge har estetiske konsekvenser. For mange kritikere er graden av kommersialisme avgjørende for hvorvidt noe oppfattes som estetisk passende

---

33 Kirkerådet sendte i mars 2014 et dokument om kirkebygg ut på høring, med tanke på behandling og vedtak av nye retningslinjer på Kirkemøtet i 2015. Jf. [http://kirken.no/globalassets/kirken.no/om-kirken/slik-styres-kirken/kirkeradet/2014/desember/kr\\_58\\_0\\_14\\_regler\\_bruk\\_kirkene.pdf](http://kirken.no/globalassets/kirken.no/om-kirken/slik-styres-kirken/kirkeradet/2014/desember/kr_58_0_14_regler_bruk_kirkene.pdf) (lest 15.04.15). Kirkemøtet i 2015 vedtok de nye reglene, med noen tilføyelser. Bl.a. ble denne formuleringen tatt inn som en del av de generelle bestemmelsene i § 4: «Kirken kan ta all kunst, alle kunstformer og alle kunstuttrykk i bruk i kirkerommet med dets liturgiske inventar og utstyr, så sant det tjener det kristne budskap og lar kirkerommets særlige egenart komme til utfoldelse». [http://kirken.no/nb-NO/om-kirken/slik-styres-kirken/kirkemotet/dokumenter\\_vedtak/Kyrkjemotet-09.04.2015---15.04.2015-Trondheim/](http://kirken.no/nb-NO/om-kirken/slik-styres-kirken/kirkemotet/dokumenter_vedtak/Kyrkjemotet-09.04.2015---15.04.2015-Trondheim/) (lest 16.04.15).



for kirkerommet. Lønnsomhet og næring går for slike kritikere dårlig sammen med verdighet, åndelighet, andektighet og de andre verdier som forsøkes formidlet gjennom kirken. Utfordringen består samtidig i å vurdere hva som er *passé* lønnsomt, eller når noe blir *for* kommersielt til å innlemmes i kirkens hus. Denne utfordringen er også innbakt i kirkens eget reglement. Dersom man fortolker den siterte paragrafen «må ikke brukes til kommersielle» formål rimelig strengt, vil vi anta at reglementet brytes i de fleste kommuner hvert eneste år. Den andre delen av diskusjonen gjelder hvor eksplisitt religiøs det forventes at musikken i konsertene er. De reviderte fortolkningene av sanger som «Rudolf er rød på nesene» og «White Christmas» viser egentlig bare en variant av en klassisk dikotomi innenfor teologien: Skal vi lese det kristne budskap ut av skaperverket i all sin herlighet (den allmenne åpenbaringen), eller skal vi lese det ut av den eksplisitte fortellingen om Guds sønn (den spesielle åpenbaringen).

### **What does the kantor say? Om kirkemusikkfestivaler**

En av de mest sentrale arenaene for å formidle kirkemusikk utenfor det liturgiske eller rituelle apparatet til Kirken, finner vi i kirkemusikkfestivalene. Norge er et land preget av en festivalisering av kulturlivet (jf. Aagedal, Egeland og Villa 2009; Tjora 2013), og blant de mange festivalene finner vi flere dedikert til kirkemusikk, orgelmusikk eller religiøs musikk mer allment. De viktigste blant disse er Oslo internasjonale kirkemusikkfestival, Olavsfestdagene (Trondheim), Bodø Internasjonale Orgelfestival, Glogerfestspillene (Kongsberg), Norsk Orgelfestival (Stavanger), Bergen Kirkeautunnale og Orgelfest (Trondheim Internasjonale Orgelfestival). De fleste av disse festivalene er også blitt støttet av Norsk kulturråd, både gjennom støtteordningen for festivaler og støtteordningen for kirkemusikk. Kirkemusikkfestivaler er også inkludert i knutepunktordningen for festivaler, og Olavsfestdagene ble tildelt knutepunktstatus i 1999 (St.meld. nr. 10 (2007–2008), s. 9).

Kirkemusikkfestivalene er potensielt svært relevante steder for en kunstnerisk utvikling av kirkemusikken. Noe av motivasjonen for å tildele en festival knutepunktstatus er også at en festival skal få økonomisk handlingsrom til å være en kunstnerisk spydspiss på et musikkfelt. Festivalene bruker som oftest kirkerom som konsertarenaer, men konsertene er da gjerne ikke en del av en gudstjeneste eller annen kirkelig handling. Dermed er det estetiske handlingsrommet i mindre grad liturgisk begrenset. På den annen side er arrangementene også av en slik karakter at de sjelden kommer på kant med Kirkens reglement om kirkerom brukt til kommersielle formål. Men her finnes det, som vi skal se, noen interessante unntak. Det sentrale poenget her er at dersom det er kulturpolitisk ønskelig med en innovativ, kunstnerisk utvikling av kirkemusik-

ken, vil kirkemusikkfestivalene trolig være de mest relevante arenaene for en slik utvikling. Men hvor innovativ kan kirkemusikken være og fremdeles være kirkemusikk? Eller, på den annen side, hvor populær og/eller kommersiell kan musikk være og samtidig forsvare sin plass i en kirkemusikksammenheng? Slike spørsmål diskuteres i forbindelse med kirkemusikkfestivalene.

Festivalene balanserer, i likhet med andre kulturprodusenter, mellom det å oppfylle og å utfordre publikums forventninger – mellom publikumsfrieri og publikumsoppdragelse. En informant som er leder for en festival, beskriver sitt arbeid som preget av flere former for ansvar: «Du har et ansvar overfor det du framfører og overfor den kunsten du skal frambringe, og du har et ansvar synes jeg, et kunstnerisk ansvar overfor publikum, og det skal man ta på alvor.» Samme informant etterlyser en sterkere bevissthet om dette oppdraget i Den norske kirke, særlig overfor de delene av befolkningen som ikke bor i sentrale strøk hvor man enkelt kan oppsøke klassiske konserter:

Jeg synes det er riktig at vår befolkning også skal oppleve kunst på høyt nivå. Det er det som er drivkrafta egentlig. Ikke hva jeg selv kan få gjort eller ikke gjort. [...] Men det er å få god kunst og musikk frambrakt for vår befolkning. Og det burde kirken i langt sterkere grad være opptatt av.

I likhet med diskusjoner om hva som faller inn under begrepet «kirkemusikk», ser vi av og til diskusjoner om hvilken musikk som hører hjemme på en kirkemusikkfestival. Sommeren 2014 ble Ylvis booket til Olavsfestdagene, og dette ga støtet til en høyrøstet debatt om hva en knutepunktfestival for kirkemusikk skal kunne sette på programmet. Brødrene Ylvisåker var på det tidspunktet mest aktuelle med den virale YouTube-hiten «What does the fox say?», som et halvt år tidligere hadde nådd 6. plass på den amerikanske Billboard-listen. Mange var kritiske til hva brødrene hadde å gjøre i denne sammenhengen. Olavsfestdagene har i flere år hatt en programprofil som inkluderer nokså tradisjonell pop og rock, men det var åpenbart at når tøysekoppene i Ylvis ble inkludert, var man ved den definitive yttergrensen for hva denne festivalen burde beskjeftige seg med.<sup>34</sup> I Adresseavisen ble Olavsfestdagene kritisert blant annet av lederne for to andre musikkfestivaler i regionen – Steinkjerfestivalen og Trondheim Calling. Lederen for Steinkjerfestivalen, Svein Bjørge, ble blant annet sitert slik: «Olavsfestdagene viser igjen at de oppfører seg som en blind elefant i en barnehage. Det ser ikke pent ut. Ylvis er bare toppen av en booking som inkluderer Åge

---

34 Samme sommer spilte Ylvis også på Molde jazzfestival, knutepunktfestival for jazz. En av brødrene i Ylvis, Bård Ylvisåker, kommenterte deltagelsen på to knutepunktfestivaler slik: «Ja, vi er i det hele tatt veldig glad i knutepunktfestivaler. Det har vært en drøm fra vi var liten, å spille på alle landets knutepunktfestivaler. Vi jobber nå med å få booket oss inn på landets knutepunktfestival for black metal» (Adresseavisen, 23. mai 2014).

Aleksandersen, Lars Winnerbäck, Morten Harket og Silya.»<sup>35</sup> Hovedpoenget med denne kritikken var at Ylvis-bookingen representerte en konkurransevidning på pop- og rockmarkedet som en kirkemusikkfestival med knutepunktstatus ikke burde delta i. Kritikken handlet altså i større grad om et festivalmarked som ikke fungerte godt nok, enn om de estetiske grensene for kirkemusikken. Det siste poenget ble imidlertid tatt opp av andre kritikere.

Diskusjonen om hvordan Olavsfestdagene programmerte sin festival i 2014, gir mer mening om man ser den på bakgrunn av en flere år gammel diskusjon om hvor velfortjent deres knutepunktstatus er. Høsten 2010 igangsatte Kulturdepartementet en evaluering av de to knutepunktfestivalene Olavsfestdagene og Molde jazzfestival. Evalueringene skulle baseres på festivalenes egen vurdering, regionale tilskuddspartneres vurdering og vurderinger fra andre festivaler og aktører i samme sjanger. Kulturrådet skulle deretter gi en samlet vurdering av den såkalte kunstneriske måloppnåelsen til disse to festivalene. Det som overrasket mange i denne prosessen, var at aktører som var åpenbare konkurrenter om både artister, publikum og knutepunktstatus, ble bedt om å vurdere de to festivalene.

Vurderingen av Olavsfestdagene fra Oslo internasjonale kirkemusikkfestival fikk særlig mye oppmerksomhet. Vurderingen var svært kritisk, både til profilen og knutepunktstatusen til Olavsfestdagene. Oslo-festivalen skrev blant annet dette om Olavsfestdagens profil:

Olavsfestdagene er primært en kulturfestival med historisk forankring i middelalderen, med hovedfokus på Nidaros som Europas nordligste pilegrimsmål. Utover dette har Olavsfestdagene en programprofil som på ingen måte tydeliggjør et nasjonalt mandat som en kunstnerisk ledende festival for kirkemusikk.

Olavsfestdagene har, på oppdrag fra Kulturdepartementet, status som landets eneste knutepunktfestival for kirkemusikk. Det innebærer et nasjonalt ansvar med å være en spydspiss for sjangeren kirkemusikk. Olavsfestdagene er en årlig folkefest som når mange mennesker, men ingen ledende institusjon for kirkemusikk. Hovedproblemet er at Olavsfestdagene er bundet av sitt mandat med hensyn til å primært være en årlig feiring av Olav den Hellige hvor aktiviteter som markedsplasser, ridderturneringer og gjøglershow er sentrale arrangementer, og hvor den musikalske programprofilen i stor grad vektlegger populærmusikk og andre sjangre uten tilknytning til kirkemusikk. I programsjefens forord i årets festivalavis nevnes ikke ordet kirkemusikk en eneste gang. Program-

---

35 Adresseavisen, 13. mai 2014. Jf. <http://www.adressa.no/kultur/article9667997.ece> (lest 20.01.2015).

sjefens forord presenterer heller ingen festival som bærer det betydningsfulle oppdraget i å skulle være landets ledende formidler av kirkemusikk, men hyller istedenfor populærmusikknavn som Kent, Melody Gardot og TV2s idolkjendis, Aleksander With, for å nevne noen. Programprofilen er generelt svært svak med hensyn til å skulle ivareta kirkemusikktradisjonen, både hva gjelder tradisjonsbygging samt videreutvikling av sjangeren<sup>36</sup>

Evalueringen av Olavsfestdagene fra deres søsterfestival er et regelrett totalslakt av festivalen som kunstnerisk ledende innenfor kirkemusikkfeltet. På alle de punkter som Kulturdepartementet satte opp som kriterier for knutepunktfestivaler i St.meld. nr. 10 (2007–2008) *Knutepunkt*, gis Olavsfestdagene en negativ eller svært negativ vurdering. Også den evalueringen som ble gitt fra Kulturrådet, var nokså negativ. Her heter det blant annet: «Den brede profilen kan gå på bekostning av kunstnerisk fordypning. Spesielt når det gjelder kunstnerisk videreutvikling og fornying av kirkemusikk, har festivalen mye å gå på før den kan kalles ledende.» Selv om både enkeltbookinger og knutepunktstatusen til Olavsfestdagene har blitt kritisert av ulike aktører både i og utenfor kirkemusikkfeltet, har festivalen likevel beholdt posisjonen som kirkemusikkfestival.

Knutepunktordningen er en ordning både for kunstnerisk utvikling og for estetisk grensdragning. Dette gjør kirkemusikkfestivalers kritikk av hverandre interessante i vårt perspektiv. Det repertoaret som den enkelte kirkemusikkfestival opererer med, er en veldig konkret utprøving av hvor grensene går for en sjanger eller et musikkuttrykk. Knutepunktfestivalene er stort sett sjangerbaserte – det finnes i dag knutepunktfestivaler blant annet for rock, blues, country, folkemusikk og jazz. Slik får disse festivalene også en slags mulig funksjon som referansepunkter for den enkelte sjanger: de har potensiell definisjonsmakt både for en sjangers bredde og for dens utvikling. Årlig diskuteres også profilen til de sjangerbaserte festivalene, enten de er knutepunktfestivaler eller ikke. Og årlig stilles spørsmål som «Er dette egentlig jazz?»<sup>37</sup>, «Er dette folkemusikk?», osv. Som vi har sett, er det delte oppfatninger om hvordan denne definisjonsmakten fungerer på kirkemusikkens område.<sup>38</sup>

36 Brev til Kulturdepartementet, 9. februar 2011.

37 Kongsberg jazzfestival kommenterte i 2013 den årvisse debatten med å trykke opp en serie T-skjorter med påtrykket «Men er'e jazz?».

38 Vi har ikke noen ambisjon om å etterprøve eller vurdere den kunstneriske profilen til Olavsfestdagene. Det bør nevnes at enkelte av evalueringene er langt mer positive enn Oslo Internasjonale Kirkemusikkfestival, mens andre deler Oslo-festivalens kritiske oppfatning. NTNU's musikkmiljø skriver for eksempel dette i sin vurdering: «Vi er usikre på om OFD sin vektlegging av kirkemusikk har vært tung og tydelig nok til at den kan sies å ha betydning for kirkemusikalsk utvikling i Norge. Viktige elementer i kirkens århundrelange musikkultur, som f.eks orgelkulturen, har vært så å si fraværende. Utfordrende og nyskapende produksjoner har skjedd, men kan neppe sies å ha hatt vært av den karakter at de har hatt vesentlig innflytelse på den kirkemusikalske dagsorden» (brev til Kulturdepartementet).

## Salmer i gamle og nye versjoner

*Norsk salmebok 2013*, den nye offisielle salmeboka for Den norske kirke, er et viktig nedslagsfelt for en utvidelse av den kirkemusikalske estetikken. Det er flere som har beskrevet den nyreviderte samlingen som mangfoldig, et ord man gjerne også kan bruke om 2000-tallets kirkemusikk mer allment. I en artikkel om den nye salmeboka beskrives det estetiske mangfoldet på denne måten:

Forslaget til ny salmebok viser stor bredde i musikalske kategorier. Det spenner fra middelalderlig gregoriansk sang til kunstmusikalske klanger fra vår samtid, fra reformasjonstidens koralstil til populærmusikkens synkoperte gospelstil, fra innholdsmettede mangestrofige sanger til enkle, énstrofige vuggeviser (Bergheim 2009:127).

Som et av de innledende eksemplene i dette kapittelet viste til, foregikk arbeidet med den nye salmeboka ikke uten diskusjon. Det samme gjelder det parallelle arbeidet med den nye koralboka<sup>39</sup> (*Norsk koralbok 2013*). Diskusjon knyttet til nye salme- og koralbøker er et stadig tilbakevendende fenomen i den norske kirkemusikkhistorien. Et lite blikk på denne forteller oss at de diskusjonene som er knyttet til de siste kirkemusikalske revisjonene, minner mye om tidligere debatter og tidligere endringsprosesser.

Det fantes ingen egen norsk koralbok før i 1838, da Ole Andreas Lindeman (den første i en rekke «Lindemenn» som spilte en viktig rolle for norsk kirkemusikk) ga ut *Choral-Bog*<sup>40</sup> (Lindeman 1838). Denne koralboka skulle *autorisere* («til udelukkende Brug ved Gudstjenesten i Rigets kirker») melodiene til salmene som ble brukt i de norske kirkene, og dermed oppstod det noen utfordringer i møtet med den mangeartede sangtradisjonen som hadde utviklet seg i menighetene. Med ett skulle salmene synges på én og samme måte, og de lokale variasjonene skulle innordnes under en standardisert melodiføring (Baden 1995). Torkil Baden gjengir denne beskrivelsen fra en skolebestyrer, om hvordan tilstanden var for den alminnelige salmesangen på det tidspunktet de standardiserte melodiene skulle innføres:

39 *Koral* brukes vanligvis om en melodi som er knyttet til den enkelte salme. En autorisert koralbok skal bl.a. sørge for at én og samme salme synges og akkompagneres på en lignende måte i de mange ulike menighetene. I *Norsk salmebok 2013* er melodistemme og besifring inkludert, mens koralboka (*Norsk koralbok 2013*) inneholder et mer fullstendig og flerstemmig (som oftest firestemmig) noteapparat til melodiene.

40 Den fulle tittelen lød: *Choral-Bog indeholdende de i Kingos, Guldbergs og den evangelisk-christelige Psalmebog forekommende Melodier: ved Kongelig Resolution af 15de Juni 1835 autoriseret til udelukkende Brug ved Gudstjenesten i Rigets kirker / paa ny gjennemseede og rettede efter Originalmelodierne og fiirstemmig udsatte ved O.A. Lindeman.*

Ethvert Menighedslem for sig synger den opgivne Salme eftersom han omtrentlig har hørt den synge i sin Barndom, modificeret dog efter Øieblikkets Indskydelse. Hver enkelt betragter sig som han er den Eneste som synger i den hele Kirke. Kirkesangeren adskiller seg hovedsagelig ved sin vældige Røst, der hos den ældre, udsungne Mand nødvendigvis maa blive Skrig og Skraal, en Bestræbelse for at overdøve den øvrige Sang. Er der Orgel i Kirken, gaar dette ogsaa sin egen Vei. At han skulle lede, støtte og veilede baade Kirkesanger og Menighed, synes slet ikke at falde ham ind – han spiller for sin egen Fornøielse (sitert i Baden 1995:74 f.).

Arbeidet med standardisering av melodier/koraler stod dermed overfor noen potensielle problemer. Det var også en viss motstand mot det melodiske monopolet som Lindemans koralbok representerte. Den som senere skulle stå for arbeidet med en ny salmebok, Magnus Brostrup Landstad, var blant dem som klaget til Kirkedepartementet over monopolsituasjonen. Senere skulle Lindemans sønn, Ludvig, utarbeide en ny koralbok til Landstads nye salmebok (Baden 1995). Også disse ble kritisert. Landstads salmebok inneholdt i enkeltes øyne et altfor folkelig språk. Lindeman juniors nye koralbok, som inneholdt melodier til Landstads salmebok, ble godkjent og autorisert som offisiell koralbok i 1878. Lindeman hadde forsøkt å folkeligjøre og forenkle melodiene, blant annet etter omfattende studiereiser for å samle inn folketoner. I en rapport etter en slik studiereise kommer han med det følgende utsagnet, som i prinsippet inneholder en ganske kraftig kritikk av den standardiseringen av melodier som hans far stod for med *sin* koralbok. Lindeman ønsket

at komme til nærmere Kundskab om denne [Folkepsalmesang], for at virke til Psalmesangens Forbedring. De Forsøg, som hidtil ere gjorte til Psalmesangens Forbedring ved at indføre eller paatvinge Menighederne nye Melodier i stedet for de, der ere hos Folket ligesom indsugede ved Modermelken, kunne fomeentlig ansees som mislykkede (sitert i Baden 1995:77).

Lindeman ønsket å gjøre melodiene til salmene mer sangbare og tilgjengelige, blant annet gjennom mer melodiske fraseringer og et litt raskere tempo. Hans forslag til forandringer i koralene var svært omdiskuterte, og en lengre debatt om disse endringer har senere blitt referert til som «salmesangstriden» (jf. Bertelsen 1990). Denne striden dreide seg særlig om hvilke rytmiske prinsipper som skulle gjelde for salmesangen – om man skulle vende seg bakover mot tidlig luthersk koraltradisjon, eller om man skulle bruke de forenklede formene som Lindeman introduserte.

De historiske eksemplene viser hvordan diskusjonene om estetisk endring i kirkemusikken har forholdt seg til et nokså fast sett med tema. Et slikt tema er

det *folkelige*: I hvor stor grad skal folkelig språk, folkelig sangtradisjon og folkelig smak ha betydning for den autoriserte musikk og melodi i kirken? I det folkelige kan man også inkludere det såkalt lavkirkelige. Når den tredje offisielle koralboka kom i 1926, ble denne kritisert for å gå altfor langt i retning av bedehusestetikk. Arild Sandvold, en sentral kirkemusiker, sa om denne koralboka at «ikke saa faa melodier dufter liflig af kaffe og julekake og av den grund maa bli at holde ute fra kirken og gudstjenesten» (siteret i Baden 1995:96). Et annet tema er forholdet til kirkemusikkens egen *tradisjon og historie*: I hvor stor grad skal man vende seg til tradisjonen for å finne inspirasjon til videreutvikling av salmesang og kirkemusikk? Et tredje tema er forholdet mellom *sentral styring og lokal variasjon*. Dette siste temaet er for eksempel tydelig i den store gudstjenestereformen (som inkluderer ny liturgisk musikk) som er i ferd med å bli ferdigstilt (mer om denne i neste kapittel). De overordnede kjernebegrepene for denne reformen er *stedegenhet, involvering og fleksibilitet*. Analyser av hvordan denne reformen er mottatt, viser hvordan blandingen av sentralt kirkebyråkrati og lokal variasjon fremdeles oppleves som utfordrende (Botvar og Mosdøl 2014a og b).

Det er altså ikke noe prinsipielt nytt ved den friksjonen som en revisjon av salme- og koralbøkene medfører. Samtidig er det noen interessante trekk ved salmenes rolle de siste par tiårene som kan se ut til å representere en genuin endring. Salmene ser i langt større grad ut til å ha funnet et spillerom utenfor gudstjenester og kirkerom. Det ferskeste eksemplet på dette er NRKs satsing på direktesendt maratonsang av hele den nye salmeboka høsten 2014 (jf. også kap. 4 om dette). Den nye salmeboka fikk også det man kan kalle en ganske *allmennkulturell* mottagelse i pressen. I Dagbladet skrev for eksempel kulturjournalist og anmelder Fredrik Wandrup en form for anmeldelse av den nye salmeboka. Her skrev han blant annet dette:

Nå behøver ikke barn pugge salmer lenger, men alle har et forhold til sjangeren, hvor lite religiøse de enn måtte betrakte seg. Vi møter salmer fra vi er små; i hjemmet, i barnehagen, i skolen, i kirken, om ikke annet så på julaften, eller ved dåp, bryllup og begravelser. Formuleringer fra salmer går inn i språket.<sup>41</sup>

Den allmenngjøring av salmer som både salmesendingen på TV og den mer generelle mottagelsen av salmeboka kan være eksempler på, er det naturlig å se i sammenheng med de siste tiårenes utvikling av salmeestetikken. Salmer har utviklet seg til å være et allment, generelt kulturuttrykk, i noen sammenhenger på linje med viser eller tradisjonelle, folkelige sanger. Fra å være knyttet til gudstjeneste, andakt og salmebok har salmer etter hvert funnet en plass

---

41 Dagbladet, 2. desember 2013: «Dagen er kort, angsten er stor».

i et bredere kulturfelt. Erik Hillestad, selv en nøkkelaktør i denne utviklingen, beskriver det slik i en kronikk:

[S]almer er også blitt breddekultur. Det har ikke alltid vært slik. I min barndom på 50- og 60-tallet sang vi salmer på skolen og kunne daglig støte på dem i morgenandakten i radioen. Men for de fleste var sjangeren forbundet med noe påtvunget, med pugging i kristendomstimene og dannet oppførsel i begravelser eller ved barnedåp. Akkompagnementet var oftest gitt: Piano eller orgel, om ikke et kor sang dem uten tonefølge.<sup>42</sup>

At salmer er blitt breddekultur, eller i det minste et *bredere* kulturuttrykk, handler mye om at salmer er blitt sunget, brukt og innspilt av artister som ikke har noen tydelig forankring verken som kirkemusikere eller religiøse artister. Mange av disse artistene har spilt inn salmer og gitt dem ut på plate nettopp i regi av Erik Hillestads Kirkelig Kulturverksted. Listen over utgivelser fra dette kulturverkstedet er i seg selv en katalog over hvordan kirkemusikk og salmesang er blitt utviklet/utvidet/utfordret med alternativ instrumentering, nye artister og nye stemmer. Arnt Haugen har spilt inn en plate med religiøse sanger på trekkspill, Roar Engelberg har gitt ut plater med religiøs musikk spilt på panfløyte, Iver Kleive har spilt inn salmer med både blokkfløyte og med Knut Reiersrud på gitar, osv. I regi av både Kirkelig Kulturverksted og andre plateselskap har senere kjente og kjære norske artister gitt ut sine versjoner av kjente og kjære salmetoner. Blant disse finner vi artister som Ole Paus, Kari Bremnes, Bjarne Brøndbo og Bjøro Håland.

Med andre ord er det ikke bare slik at det er nye former for musikk som gis plass utenfor kirkerommet. Det har også skjedd en annen utvikling, der kirkens musikk er blitt løftet ut av kirkerommet og inn på andre arenaer. Et begrep det er mulig å bruke om denne utviklingen, er *kulturalisering* (jf. kap. 2). Kulturalisering er blitt brukt både for å omtale en allment økt interesse for kultur, blant annet som middel for utvikling (jf. Fornäs mfl. 2007), og for å beskrive fokuset på kultur i kirkelig arbeid (jf. Egeland og Aagedal 2010). Vi kan også se på allmenngjøringen, eller det bredere, mer sekulariserte nedslagsfeltet til kirkens musikk, som en form for kulturalisering. At nye salmer finner plass i offisielle salmebøker og at salmer finner rom utenfor kirke og gudstjenesteliv, viser at forholdet mellom hva som er eller oppfattes som et religiøst uttrykk og hva som er et kulturelt uttrykk, har endret seg.<sup>43</sup>

42 Kronikk på NRKYtring: <http://www.nrk.no/ytring/salmene-star-sterkere-enn-palenge-1.12070771> (lest 20.03.15).

43 Man kunne selvsagt også vurdert en slik utvikling som en mulig *re-kulturalisering*, der et forhold til kirkemusikk og salmesang er *revitalisert*, ut fra den antagelse at salmer tidligere har spilt en større og mer betydningsfull rolle for allmennheten.



## Estetiske endringer – sett fra orgelkrakken

De som kanskje først og fremst både påvirkes av og påvirker de estetiske forskyvningene i kirkemusikken, er kirkemusikerne selv. Hvordan vurderes disse endringene fra posisjonen bak orgelet? I det følgende skal vi la kirkemusikerne komme til orde med sine oppfatninger av den estetiske takhøyden i kirkemusikken. Av én kirkemusiker beskrives endringene på denne måten:

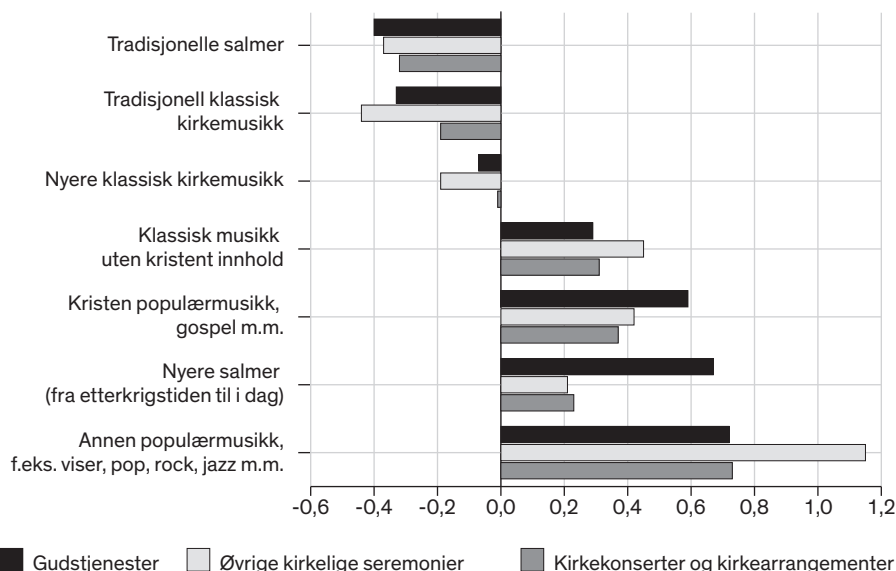
I forbindelse med kirkelige handlinger kommer det av og til ønsker om musikk som jeg ikke synes egner seg. Men jeg merker jo at jeg forandres med årene selv også. Jeg spiller musikk nå som jeg ikke kunne tenke meg å gjøre for 20–30 år siden.

Ordene er skrevet av en kirkemusiker som har vært i yrket i mange år. Vedkommende setter ord på hvordan grensene mellom egnet og uegnet musikk gradvis har flyttet seg. Musikk som det for noen år siden var utenkelig å spille i gudstjenester og andre kirkelige sammenhenger, spilles i dag etter sigende med den største selvfølgelighet. Her skal vi se litt nærmere på hvordan kirkemusikerne selv vurderer de estetiske utvidelsene som har funnet sted i løpet av de siste tiårene. I vår survey (se også kap. 6) stilte vi kirkemusikerne flere spørsmål om synspunkter på estetiske endringstrekk, og svarene deres blir diskutert i det følgende.

Er det slik at salmer og klassisk kirkemusikk i dag er kastet ut til fordel for ny populærmusikk, eller er bruken mer konservativ enn vi tror? Kirkemusikerne, som arbeider med kirkemusikk hver dag i et mangfold av sammenhenger, er interessante kilder til kunnskap om disse endringene. Kirkemusikerne i vårt materiale har fått spørsmål om hvordan de *opplever* at bruken av ulike musikkjangere er i dag sammenlignet med bruken slik den var tidlig i deres yrkesaktive periode. De kirkemusikalske sammenhengene har vi definert som 1) gudstjenester, 2) øvrige kirkelige seremonier og 3) kirkekonserter og kirkearrangementer. For at det skal gi mening å beskrive *opplevd endring*, må man ha fulgt utviklingen over litt tid. De få kirkemusikerne som har vært i yrket i mindre enn 9 år, er derfor ikke tatt med i figur 2.1.

Kirkemusikerne opplever at bruken av de ulike sjangerne har utviklet seg stort sett med de samme hovedtendensene innenfor alle de tre kategorier av kirkemusikalske sammenhenger. Sjangerkategorien «annen populærmusikk, for eksempel viser, pop, rock, jazz m.m.» er den kategorien som har økt mest i bruk innenfor alle tre kontekster. Sjangerkategoriene «nyere salmer (fra etterkrigstiden til i dag)» og «kristen populærmusikk, gospel m.m.» har også økt i bruk innenfor alle tre kontekster i større eller mindre grad, men spesielt

i gudstjenestesammenheng. «Klassisk musikk uten kristent innhold» har også økt i bruk i alle kontekster, mest i det vi har kalt øvrige kirkelige seremonier. De to sjangerkategoriene «tradisjonelle salmer» og «tradisjonell klassisk kirkemusikk» er de kategoriene som har tapt mest terreng, og dette gjelder i større eller mindre grad i alle de tre kirkemusikalske kontekster. Sjangerkategorien «nyere klassisk kirkemusikk» har hatt en noe mindre nedgang.



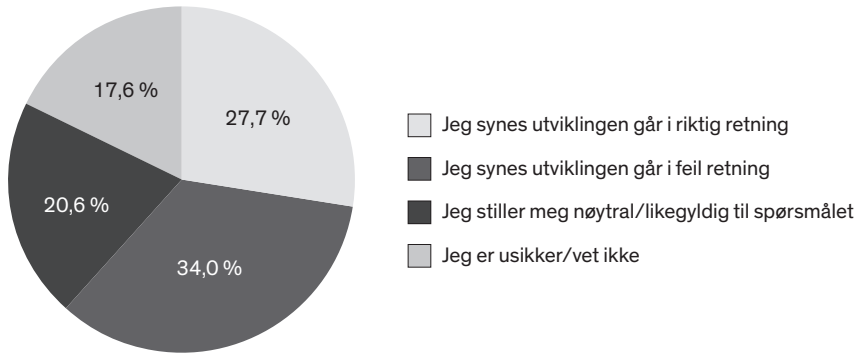
**Figur 2.1** Hvordan er dagens bruk av ulike musikalske sjangere, sammenlignet med bruken slik den var tidlig i din yrkesaktive periode? N = 211/215.<sup>44</sup>

Opplevd endring er ikke nødvendigvis det samme som faktisk endring, men kirkemusikernes opplevelse av endring gir oss likevel en pekepinn om hvordan utviklingen har vært de siste tiårene, som samsvarer med vårt øvrige materiale. Tradisjonelle salmer og tradisjonell klassisk kirkemusikk har fått konkurranse fra verdslige musikkjangere som pop, rock og jazz. Kristen

44 Forklaring til figur 2.1: 244 respondenter har svart på disse spørsmålene, men i diagrammet har vi inkludert kun de respondentene som har vært kirkemusikere i 9 år eller mer. Fordi de fleste respondentene har vært lenge i yrket, er det likevel bare et trettitalles respondenter som ikke er inkludert i diagrammet. Respondentene har fått valget om de opplever at dagens bruk av de ulike musikalske sjangerne er langt mindre enn før, mindre enn før, uendret, mer enn før eller langt mer enn før. For å lage diagrammet har vi kodet svaralternativene med verdier fra -2 til 2 og regnet ut gjennomsnittsverdier. Verdien 0 representerer ingen endring i bruken. Negative verdier tilsier mindre bruk enn før, og plussverdier representerer mer bruk enn før.

populærmusikk, gospel m.m. og nyere salmer har imidlertid også vunnet terreng, så endringene går ikke ensidig i verdslig retning.

Hvordan bruken av de kirkemusikalske sjangerne har endret seg, er ett spørsmål. Hva man *synes* om endringene, er et helt annet. Kirkemusikerne i vårt materiale har ulike ståsteder i spørsmålet om endringene i sjangerbruken representerer en ønsket utvikling eller ikke. Som vi kan se av figur 2.2, er det litt flere kirkemusikere som synes utviklingen går i feil retning enn som synes utviklingen går i riktig retning. Samtidig er det ganske mange som ikke har noen bestemt mening i dette spørsmålet, eller som er usikre.



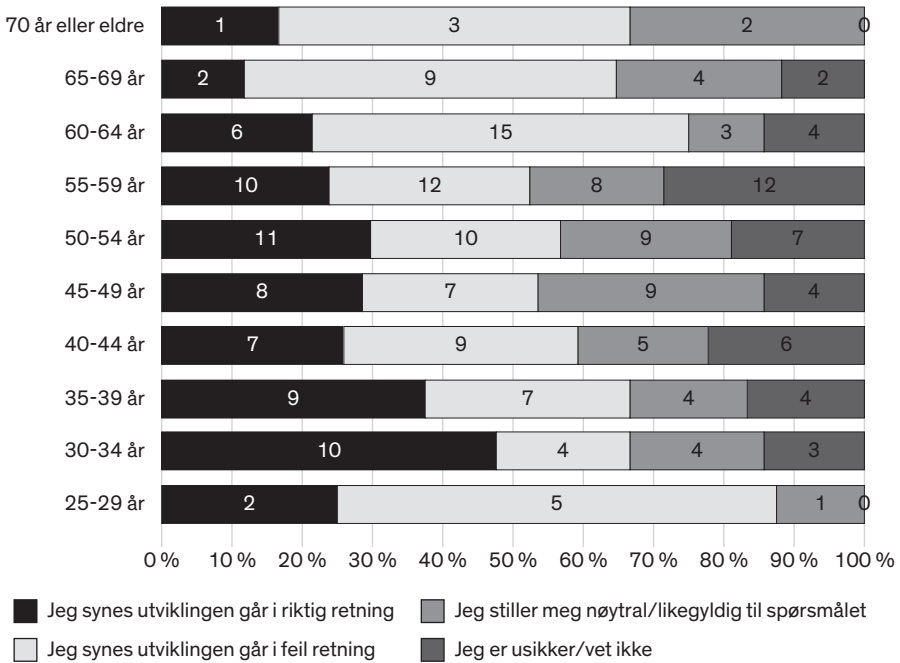
**Figur 2.2** Hva er din holdning til utviklingen i bruken av de ulike sjangerne? N = 238.

Videre finnes det en viss sammenheng, om enn svak, mellom kirkemusikerens alder og deres holdninger til endringer i sjangerbruk. Figur 2.3 viser at eldre kirkemusikere er noe mer tilbøyelige til å mene at utviklingen går i feil retning, enn yngre kirkemusikere. Denne holdningen deler de eldre med de aller yngste kirkemusikerne, mens de kirkemusikerne som verken er helt unge eller av de eldste, er noe mer positive til endringene. De nyutdannede er de mest konservative i dette spørsmålet.

Flere kirkemusikere i vårt materiale kommenterer at de synes det er positivt at kirken over tid har utvidet det musikalske repertoaret. Ikke bare har kirken tatt i bruk flere musikksjangere, det har også blitt en større variasjon i formidlingsformer og instrumentbruk:

Det musikalske innholdet har utviklet seg i retning av et bredere musikalsk spekter, både med hensyn til instrumenter og sjanger. Det er også blitt mer vanlig at flere mennesker deltar i det musikalske; ensembler, kor, solister osv. og gjerne amatører. Dette er i hvert fall noe jeg har arbeidet mer med. Om det er generelt, vet jeg ikke.

## KAPITTEL 2



**Figur 2.3** Hva er din holdning til utviklingen i bruken av de ulike sjangerne? Svarene er her fordelt på femårs-aldersgrupper. N = 238.

Noen kirkemusikere gir uttrykk for en raus og åpen holdning til ulik musikkbruk i gudstjenester og andre kirkelige sammenhenger. Disse sitatene fra et utvalg kirkemusikere eksemplifiserer dette:

Jeg synes det er mye fint repertoar fra Latin-Amerika og fra den verdensvide kirke, f.eks. samlingene Syng håp. Noe av dette er videreført i den nye salmeboka. Jeg er ikke så opptatt av sjanger, men jakter på gode melodier innen forskjellige sjangre. Jeg har nettopp byttet jobb til en mer konservativ menighet, og må føle meg fram. Men i min tidligere menighet brukte jeg mye jazz, viser, latin-amerikansk etc.

Jeg har vært ansatt i 2 år og er jazzpianist og organist. Er positiv til sjangrbredde.

Trist at mye blir utvannet. Kirken skal tilby noe annet enn «Marshmallows». Men det finnes kvaliteter i alle genre, så åpenhet og god raushet er [viktige] egenskaper å ha.

Jeg synes at det er bra at sjangerbruken er utvidet, men at det må styres bevisst så ikke det spesifikt kristne budskapet i musikken utvannes. Kirken er jo «kirke», ikke en serviceinstitusjon som skal ha som hovedfokus å «serve» folks behov til enhver tid. Men vi skal selvsagt forsøke å komme folk i møte på gode måter, med Jesu møte med medmennesker som forbilde: tydelighet med varme.

Som kyrkjemusikar, synes eg det er spennande å ta i bruk nytt stoff for barnekor/kyrkjekor. Eg er sjølv mest glad i den klassiske nye kyrkjemusikken som E. Hovland, Trond Kverno, Arne Dagsland, Svein Møller, Johan Varen Ugland og Harald Gulliksen for å nemne nokre som har laga utruleg mykje fint til bruk i gudstenesta og på konsertar! På dei åra eg har vore kyrkjemusikar, har det skjedd ei endring på konsertane som vi har i kyrkjene, bort frå gudstenestemusikk og kyrkjemusikk. Det vert fokusert meir på at kyrkja skal vera ei kulturkyrkje! Personleg opplever eg all musikk og alle musikkgenrer (bortsett frå heavy rock/black metal) som eit uttrykk for Guds mangfaldige skaparverk, som såleis har ein naturleg plass under kyrkjekvelven. Trass dette, ynskjer eg at kyrkja først og framst skal vera ei levande gudstenestekyrkje!

De to siste av disse fire kirkemusikerne er i utgangspunktet åpne for at mye kan passe i kirken, men påpeker at musikk som *innholdsmessig* bryter med kirkens kristne budskap, ikke kan inkluderes. Dette er en pragmatisk holdning som vedkommende deler med en del kolleger.

Likevel er det ikke til å komme forbi at vi her har å gjøre med en yrkesgruppe der det er mange som føler skuffelse over den utviklingen musikkvalgene i kirken har tatt de siste årene. Mange kirkemusikere i vårt materiale stiller seg kritiske til kirkemusikere, prester og andre med innflytelse som ønsker alt mulig av musikk velkommen. De opplever musikkvalgene som populistiske og kortsiktige, og i stor grad basert på et ønske om å tekkes «ungdommen»:

Kyrkja hev vorte konfliktsky og redd for å støyte folk, og dermed tillete musikk som på ingen måte er passande i kyrkja. Det er au ei utbreidd misforståing at ein må ty til popkultur og popmusikk for å bygge bru til ungdommane; det er viktig å møte ungdommar i deira kultur, men det må gjerast med kløkt, utan at den kyrkjemusikalske arven blir vraka. Her er det eit stort forbedringspotensiale.

Etter noen års erfaring har jeg nok blitt mer konservativ i mitt musikkvalg. Vi må kjempe for den klassiske kirkemusikkens vilkår i en tid da populærkulturen velter over oss. Samtidig må vi ta imot nye impulser, men ikke på bekostning av den klassiske musikken.

Alt er blitt mer lavkirkelig, det minner om frikirke-/misjonsmenighet. Og hvis de unge ikke får det slik, shopper de bare til neste. Dermed må man kompromisere hele tiden, bli upopulær.

Det er mye mer av det som er populært og overfladisk. Innhold i musikken har blitt mindre meningsfullt.

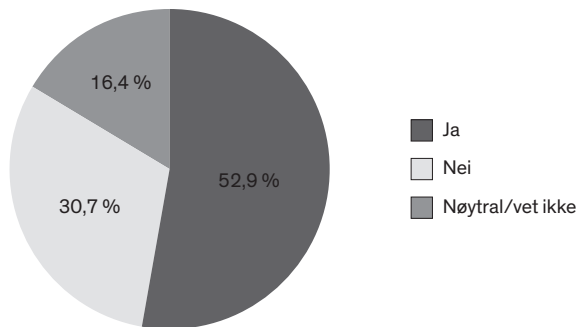
Før øvrig er det klart at det musikalske innhold har endret seg kraftig i retning av pop, viser m.m., gjerne med engelske tekster. Det er kanskje ikke så rart – orgelmusikk spilles jo aldri i radio eller på TV. Dette er en utvikling jeg ikke liker.

Den kirkemusikalske «utvanningen» oppleves særlig i kirkelige seremonier som bryllup og begravelser:

Utviklingen har gått mer og mer i verdslig retning. I begravelser er nesten hva som helst tillatt.

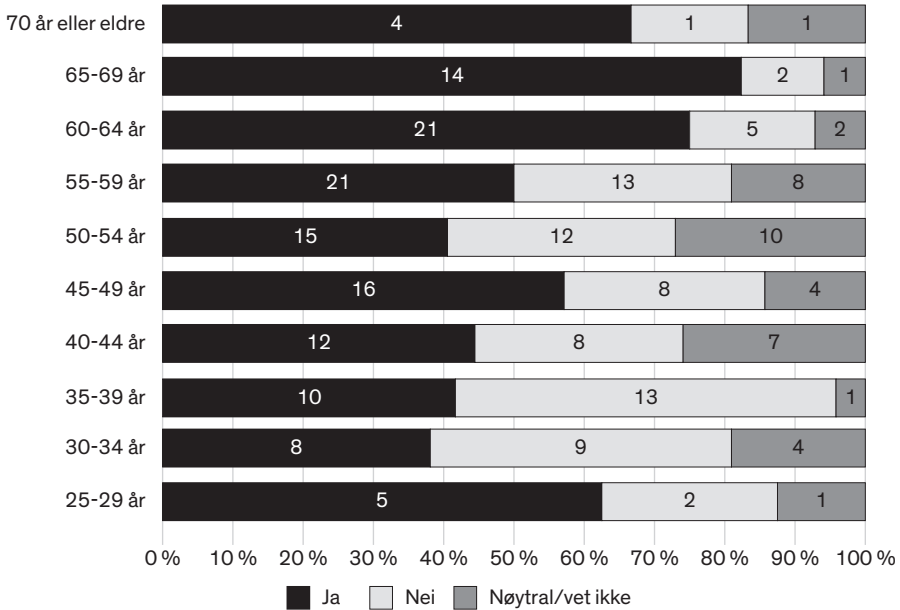
Prester gjør nærmest «hva som helst» for å «tekkes ungdommen». Band og bråkete rytmer forstyrrer ofte den høytid og ro som bør prege f.eks. en gudstjeneste. Noen har hørt en «vise» på leir e.l., som de bare «må ha med», slik at høyverdige salmer med gode melodier, harmonier og dype, gode tekster må vike plassen for «grasrot-musikk». Hvorfor MÅ man absolutt ha med «Eg ser at du er trøtt» i en 18-årings begravelse?

Figur 2.4 viser at over halvparten, 53 %, av kirkemusikerne er av den oppfatning at kirken burde stramme inn på hva som skal kunne tillates av musikalske innslag i slike seremonier. 31 % ønsker ingen slik innstramming, og 16 % stiller seg nøytrale eller svarer at de ikke vet:



**Figur 2.4** Ønsker du en innstramming fra kirkens side på hva som skal kunne tillates av musikalske innslag i kirkelige seremonier som bryllup og begravelser? N = 238.

## EN NY KIRKELYD?



**Figur 2.5** Ønsker du en innstramming fra kirkens side på hva som skal kunne tillates av musikalske innslag i kirkelige seremonier som bryllup og begravelser? Svarene er her fordelt på femårs-aldersgrupper. N = 238.

Dersom vi tar hensyn til kirkemusikernes alder, jf. figur 2.5, ser vi at eldre kirkemusikere i høyere grad har en tendens til å mene at kirken bør stramme inn hva som kan tillates, mens de noe yngre kirkemusikerne i mindre grad ønsker en slik innstramming. Igjen ser vi at de aller yngste kirkemusikerne skiller seg ut som mer konservative enn de som er litt eldre enn dem.

Flere kirkemusikere begrunner sitt ønske om restriksjon og innstramming med kirkens pedagogiske oppgave og dens ansvar for å forvalte den kirkemusikalske arven. Slik situasjonen har utviklet seg, er det færre og færre mennesker som kjenner den tradisjonelle kirkemusikken. Flere kirkemusikere er særlig bekymret for salmene:

Folk flest kan veldig få salmer. Selv om det fortsatt er mest tradisjonelle salmer i kirkelige handlinger, er det et veldig lite utvalg som blir brukt. [...] Får vi ikke gjort noe med «salmer ut til folket» vet jeg ikke helt hvor dette ender.

Jeg opplever at menneskene i dag har mindre kjennskap og mindre forhold til den kirkemusikalske tradisjonen. Dette er synd, fordi vi som

kirkemusikere ikke lenger kan spille på felles referanser og felles musikkinteresse med folk flest. Vi har mindre mulighet til å formidle videre de «skatter» som vi skal forvalte og glede folk med. At det er så ulike referanser gjør også kommunikasjonen vanskeligere. På den andre siden er ulike sjangre og muligheten til å kombinere disse i kirkemusikken en fantastisk, men krevende, mulighet til å skape nye uttrykk og å fornye seg.

Jeg synes det er utfordrende. Folk flest har ikke så mye forhold til salmer og kirkemusikk lenger, og mindre blir det. Det blir en balanse mellom å gjøre noen valg, fronte kirkemusikken og å gi folk det de vil ha (satt litt på spissen). Jeg tror vi får en fattig kirke dersom vi bare synger og spiller «populærmusikk». Vi har et ansvar både for å «oppdra» menigheten og for å finne en god balanse. Jeg synes det er vanskelig å vurdere dette alene og kan være veldig todelt.

I en stadig mer heterogen befolkning med ulike sosiale og kulturelle bakgrunner og ulike musikalske referanser har kirkemusikeren en vanskelig oppgave og mange hensyn å ta. Som vi ser, er det et sett med tydelige oppfatninger blant kirkemusikerne om hvordan kirkemusikken forvaltes og utvikler seg, selv om det er tydelig spredning i disse oppfatningene. Kirkemusikernes engasjement er knyttet både til rene estetiske eller teologiske synspunkt på hvilken musikk som fungerer best i kirkerommet, og til opplevelsen av hvilket handlingsrom eller hvilken påvirkningsmulighet de selv har. Dette ser vi også nærmere på i kapittel 6.

### **«Kjøpesenteratmosfære» – om innspilt musikk i kirken**

Som vi har sett ovenfor, blir musikkbruken i kirkens gudstjenester og ritualer ofte diskutert. En domkantor vi har intervjuet, reflekterer også rundt hvor de estetiske grensene går. Hans refleksjoner er et godt eksempel på hvordan kirkens egne musikere forholder seg til musikkestetiske utvidelser innenfor kirkens rammer. Her framstår innspilt musikk som et ytterpunkt. Rent prinsipielt, sier han, burde det egentlig bare dreie seg om den musikken som er skrevet til gudstjenestebruk. Men dette blir en vanskelig posisjon å innta, mener han:

Det vil jo for eksempel medføre at vi ikke kunne framføre deler av Händel-oratorium for eksempel i en gudstjeneste, for det er ikke skrevet til en gudstjeneste, men det er jo musikk som vi bruker til liturgisk bruk i dag selvfølgelig. Jeg bare sier det fordi det betyr også at man møter seg selv i døra noen ganger.



Den pragmatiske holdningen han velger å innta, innebærer at det etter hans oppfatning er vanskeligere å trekke klare grenser musikalsk enn det er å trekke klare grenser når det gjelder tekst. Der mener han prestene har en enklere jobb. Samtidig er det tydelig at der kirken møter folk mest direkte – i bryllup og begravelser – er også de estetiske vurderingene mest problematiske. Kantoren forteller om det han oppfatter som en utfordrende dialog med det vi kan kalle *brukerne*:

Folk har jo så forsvinnende liten peiling på kirkemusikk. Det er vanskelig å si at dere må ha et kirkemusikalsk stykke. De kommer med en kjærlighetsballade, som skal kompes. Vi har prøvd å trekke en grense hvor at det må fremføres akustisk i rommet, at det ikke er elgitar og sånn. Det er i hvert fall en estetisk begrunnelse for det: Vi synger med våre stemmer og vi spiller med et orgel som står der. [...] Fordi det øyeblikk at noe kommer buldrende ut gjennom en høyttaler så får det så fullstendig annerledes estetisk uttrykk enn det som ellers framføres i gudstjenesten, eller i vielsen da. [...] Så prøver vi jo å få folk til å velge noe som på en måte kommuniserer med kirken som rom da, også sånn estetisk sett. Så det er jo kanskje mer estetiske avveininger, enn rent prinsipielle og teologiske.

I dette spørsmålet er denne kantoren på linje med flertallet av kirkemusikere i vår spørreundersøkelse. Kantoren forteller videre at det ikke er mulig å kreve at vielser og begravelser skal bruke musikk med et eksplisitt teologisk eller kristent innhold, selv om han ideelt sett skulle ønske at det var slik. Men, som han sier, «vi må bare ta innover oss den verden vi er i». Samtidig er det én absolutt grense han setter. Den går nettopp ved innspilt musikk; det aksepterer han ikke, verken i gudstjenester, begravelser eller bryllup.

Det er på mange måter et grunnleggende estetisk skille mellom den musikken som framføres av en eller flere musikere, og den musikken som avspilles fra et teknisk medium. Det estetiske handlingsrommet i kirkerommet har også blitt utvidet med innspilt musikk, og som vi skal se, er dette for mange en problematisk utvidelse. I spørsmål om innspilt musikk fikk vi for eksempel disse svarene i spørreundersøkelsen:

I kirkelige handlinger kommer det mange ønsker som ikke er mine førstevalg: dårlig popmusikk med dårlige tekster. Men jeg strekker meg ganske langt for å unngå CD-avspilling. Det synes jeg alltid er en nedtur, selv om det ikke går å stille seg helt avvisende til det. Men på mitt nye arbeidssted har man visst et vedtak om at CD ikke tillates ved kirkelige handlinger.

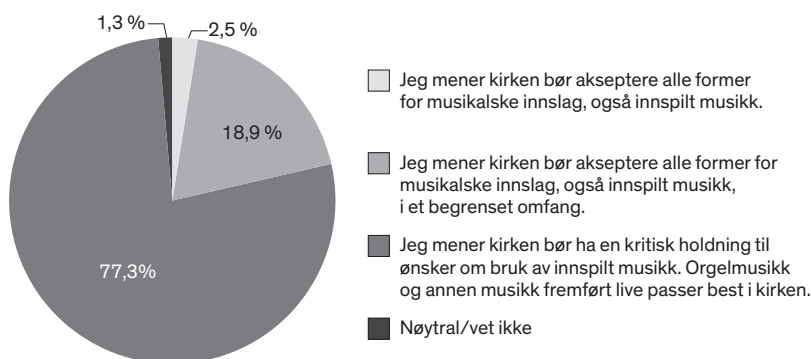
Den utviklingen at folk kommer med CD-spiller i kirken er ikke bra. Det burde være levende musikk i kirken, og det burde kirken satse på.

Bruk av innspilt musikk i kirkelige sammenhenger er lite anerkjent av kirke- musikere, og utsagnene ovenfor er representative for denne yrkesgruppens holdninger til slik musikkbruk. Her snakker vi tross alt om skapende og utøvende musikere med høy kompetanse, og derfor er det ikke så underlig at det kjennes som «en hån å måtte trykke på 'play'-knappen», som en kirkemusiker uttrykker det.

Det er framfor alt i kirkelige seremonier som bryllup og begravelser at bruk av innspilt musikk har økt i omfang. Som en kirkemusiker skriver, har kirken ønsket seg en større involvering fra brudefolk og pårørende/sørgende. Det har man over tid oppnådd, og brudefolk og pårørende har i dag et mye større eierskap til seremoniene enn de hadde tidligere. Dette kan ha mange positive sider. Med større eierskap kommer imidlertid også en forventning om større medvirkning på musikkvalgene, og inspirasjonen kommer, som en kirkemusiker påpeker i sitt svar, gjerne fra innspilt musikk:

Internett og digitalisering gir pårørende nye ideer om musikk som fører til større utfordringer på ikke egnet repertoar eller bruk av CD. Pårørende har et sterkt eierforhold til seremonien, og opptrer som om de ikke har det minste kunnskap om mitt ansvar eller kompetanse.

Kirkemusikerundersøkelsen viser at kirkemusikerne stiller seg svært kritiske til bruk av innspilt musikk i bryllup og begravelser. Figur 2.6 gir en oversikt over kirkemusikernes holdning i dette spørsmålet. Svært få, bare 3 % av kirkemusikerne, mener at kirken bør akseptere alle former for musikalske innslag i bryllup og begravelser, også innspilt musikk. 19 % mener at kirken bør akseptere dette i et begrenset omfang. Hele 77 % mener at kirken bør ha en kritisk holdning til ønsker om bruk av innspilt musikk, og mener at musikk i kirken bør framføres live på kirkeorgel eller andre instrumenter.



**Figur 2.6** Hva er din holdning til bruk av innspilt musikk i kirkelige seremonier som bryllup og begravelser? N = 238.

I tillegg til at kirkemusikerne, fordi de er musikere, føler det forsmedelig å avspille innspilt musikk, er de kritiske til hva innspilt musikk gjør med stemningen i en seremoni. To kirkemusikere uttrykker det slik:

CD-bruk under begravelsen. Kjøpesenter-atmosfæren som det skaper er uutholdelig.

Streaming, iPods og bærbar musikk har endret bruken og forståelse for musikkens kraft i ulike sammenhenger.

Musikk fra et musikkanlegg har altså ikke samme kraft som den en kirkemusiker eller et ensemble kan tilføre kirkerommet. Musikk skaper atmosfære, men atmosfæren innspilt musikk skaper, passer bedre på kjøpesenteret enn i kirken. En annen kirkemusiker vektlegger livemusikkens evne til å kommunisere og formidle:

Min opplevelse [er] at levende musikk, framført der og da, kommuniserer på en mye bedre måte til folk enn innspilt/avspilt musikk; eller for å spissformulere: Jeg hevder at framført musikk og levende musikere kommuniserer. CD-spillere har overhodet ingen evne til å kommunisere, uansett hvor god kvalitet det er.

Flere kirkemusikere er av den oppfatning at mye av den innspilte musikken som benyttes i bryllup og begravelser, er resultat av at folk flest er for lite opplyst om de mulighetene som finnes for å ha livemusikk. En kirkemusiker setter ord på dette:

Det er en del steder og blant en del mennesker en ukritisk bruk av innspilt musikk. Dette har økt dramatisk. Jeg har eksempler der begravelsesbyrå har fått inntrykk av at familien «absolutt» ville ha en bestemt sang avspilt på cd. Poenget var imidlertid ikke at de måtte ha den på cd, men de ønsket denne sangen, og trodde ikke noen kunne fremføre den live. Det viste seg at en av avdødes sønner ville synges den i sin fars begravelse. Han var veldig glad for å få lov til dette, og det ble veldig bra. Men, og dette er et viktig poeng: Dersom jeg som kirkemusiker ikke hadde stilt spørsmålstegn ved avspillingen, hadde han som sang blitt fratatt muligheten til å delta i sin fars begravelse på den måten han nå fikk. Dette er viktig!

I tillegg mener mange kirkemusikere at begravelsesbyråene har altfor stor makt med hensyn til musikkvalgene, og ikke tar kirkemusikerne med på råd, slik disse to utsagnene peker på:

Begravelsesbyråer er for kjappe med å gå til innspilt musikk i stedet for å utfordre organist og solist til live-fremføring. Kantor/organist bør være tidligere inne i dialogen med de pårørende i forbindelse med begravelser. Kantor/organist bør tidligst mulig få direkte dialog med brudepar. Det gir best resultat.

Jeg har inntrykk av at begravelsesbyråene «presser» på folk musikkvalg, særlig pre- og postludier. Dette bør, hvis de pårørende har få eller ingen spesielle ønsker, overlates til organistene.

Om det er begravelsesbyråene som ikke har tilstrekkelig forståelse for sin rolle, eller om det er kirkemusikerne som ikke har maktet å formidle sin kompetanse, er ikke godt å si. En kirkemusiker peker på at kirken også har noe av skylda for den levende musikkens vanskelige kår i kirken:

Det er vanskelig å ikke akseptere innspilt musikk i begravelser når Den norske kirke sender oss innspilt materiale til bruk i gudstjenester i forbindelse med for eksempel trosopplæring. Hvordan kan vi fortelle til folk at livemusikk er best når mange kirker bruker innspilt musikk selv i gudstjenesten?

Selv om det er et stort flertall av kirkemusikerne som mener kirken skal være restriktiv med bruk av innspilt musikk, viser mange av de åpne svarene i surveyen at akkurat dette spørsmålet er et ømtålig emne. Det berører spørsmålet om hvor folkelig en folkekirke skal og bør være, også musikalsk. Svarene i spørreundersøkelsen illustrerer dette temaet på en god måte. Sitatene nedenfor er en liten handfull svar som sier noe om dette:

### **Hva er din holdning til bruk av innspilt musikk i kirkelige seremonier som bryllup og begravelser?**

Jeg mener at det er mer spørsmål om kvalitet enn om genre, og det blir mye klissete dårlig pop i vigslar, og de vil konsekvent ha vekk en av tre salmer til fordel for solosang. Vi blir mer jukebokser etterhvert som YouTube har entret de fleste hjem, og brudepar tar ofte det som står øverst på lista når man går inn der. Trist er det når ørene vår ikke trenger levende musikk.

Det er stor forskjell på søndagens gudstjenester og begravelser/vielser i forhold til hva vi som ansatte har mulighet å påvirke. I en begravelse føler jeg veldig at jeg har veldig liten mulighet for å påvirke det musikalske

innholdet. I en visse noe mere, og i søndagens gudstjenester er det stort sett jeg som står for valget av musikk.

CD-spiller bør ikke være en del av kirkens faste inventar!

Fordi kirken har ønsket og ønsker involvering fra brudefolkene eller pårørende (sørgende), opplever vi at musikken har endret seg. Det er viktig at kirken lytter til alle. De tilhører menigheten. Samtidig er det viktig at kirken holder på identiteten. Den tradisjonelle kirkemusikken lever også.

Internett og digitalisering gir pårørende nye ideer om musikk som fører til større utfordringer på ikke egnet repertoar eller bruk av CD. Pårørende har et sterkt eierforhold til seremonien og opptrer som om de ikke har det minste kunnskap om mitt ansvar eller kompetanse. Info om kirkens personell, hvordan man forholder seg til disse og hva man kan forvente bør kunne formidles til de som ønsker kirkens tjeneste.

Jeg anser CD-avspilling i begravelser etc. som et «nødvendig onde» – som bred folkekirke bør vi være raus, spesielt mot mennesker i sorg.

Bruken av innspilt musikk representerer for noen den absolutte grense for hva kirken bør akseptere av musikkbruk. Samtidig er det andre stemmer som ser på innspilt musikk som en måte å komme kirkebrukere i møte, også estetisk. Kirkemusikerne viser tydelig at det finnes et dilemma mellom på den ene siden å holde på musikalske tradisjoner og på den andre siden nærme seg en folkelig estetikk. Det er interessant dersom det er slik at det er der kirken er nærmest folk og deres bruk av musikk, med andre ord i kirkens ritualer, der er også den musikalske uenigheten størst. Innspilt musikk illustrerer en utfordring for kirken i dette spørsmålet.

## Miksolydisk: lavere terskler i kirkemusikken

Det er liten tvil om at det er helt andre grenser som gjelder for hva som tiltales innenfor kirkerommet i 2015 enn for eksempel i 1975. En av informantene våre, med lang erfaring som både komponist og utøver, forteller at han på 70- og 80-tallet var med på flere kirkemusikkprosjekter som blant annet brukte saksofon og elpiano.<sup>45</sup> Disse var omstridt og ble nektet framført i flere

---

45 I Løvland og Repstad 2008 gjenfortelles fra etnologen Andreas Ropeid hvordan ulike bedehus i Ryfylke gradvis åpnet opp for andre instrumenter enn orgelet. Rekkefølgen på hvilke instrumenter som ble tillatt, er interessant: fele, gitar, trekkspill, elektrisk gitar og trommesett (s. 177).

kirker, delvis nettopp fordi musikken ble framført med disse instrumentene. I dag ville knapt nok noen brydd seg, sier han, og forteller blant annet om en kirkekonsert han nylig var med på: «Jeg var med og spilte kirkekonsert i ei kulturkirke, for to dager siden. I *Prøysens rike* med Sølvguttene, og da framførte vi *Næsning på Hamarmarten*, ikke sant. Og der er det jo bare slåssing og hyling og fyllefest. I kirka. Og det er ingen som reagerer.»

Hvilke endringer som har skjedd de siste 15 årene, er et annet spørsmål. Det er vanskeligere å identifisere noen store estetiske sprang som er foretatt siden 2000. De største og viktigste endringene i kirkemusikkens estetiske handlingsrom ser ut til å ha skjedd før 2000-tallet. Det som har skjedd i de siste 10–15 årene, kan kanskje heller forstås som en forsterkning av noen sterke utviklingstrekk som har pågått i mer enn tre tiår: nye instrumenter, nye artister, nye sanger, nye musikksjangere, nye uttrykksformer. Utviklingen gjelder både i den musikken som er samlet/redigert/komponert for kirkebruk (salme- og koralbok), en form for primær kirkemusikk, og i det vi kan kalle en mer sekundær kirkemusikk, den som blir kirkemusikk gjennom å framføres i kirken.

Den kanskje største endringen i kirkemusikkens estetikk har skjedd med toleransen for musikk som er hundre prosent sekulær. Musikk og sanger som er skrevet uten noen form for eksplisitt religiøsitet eller noen form for intensjon om å bli framført i en kirke, blir i dag jevnlig framført i de norske kirkene. Som vist åpner dette også for ganske åpne fortolkninger av musikalsk religiøsitet. En posisjon som «all musikk er kirkemusikk» er mulig, «Rudolf er rød på nesene» kan handle om kristelig solidaritet med de utstøtte blant oss, og «White Christmas» kan bli en kristen sang om klimautfordringene. En radikal kirkekonsert på sent 70-tall var potensielt provoserende fordi salmer ble framført med elektriske eller forsterkede instrumenter. Når Arnt Haugen i 1982 ga ut platen «Arnt Haugens reviderte», en plate med salmer spilt på trekkspill og i gammeldanstakt, forventet og fikk han reaksjoner.<sup>46</sup> I dag er det langt vanskeligere å provosere, og vanskeligere å definere hvor de absolutte yttergrensene går for hva som kan kalles kirkemusikk og/eller framføres i kirken. En kirkemusiker og komponist vi intervjuet, svarte dette på hva som absolutt ikke var eller kunne være kirkemusikk: «Jeg tror vår kultur ville hatt veldig trøbbel med for eksempel black metal som liturgisk ledd. Men det er vel det eneste jeg kommer på.» De prinsipielle grensene ser ut til å være få, men det individuelle fortolkningsrommet er tydelig til stede. En informant forteller om en begravelse der kirkemusikeren nektet å etterkomme den avdødes ønske om å få «Nidelven stille og vakker du er» spilt i begravelsen sin. Biskopen hadde så en samtale med kirkemusikeren, og det endte med at det ble engasjert en vikar som spilte sangen.

---

46 VG, 8. september 1982.

Hvilke aktører er det så som har bidratt til at det estetiske handlingsrommet er så vidt som det er i 2015? Om vi ser kirkemusikken som et bredt felt under ett, er det liten tvil om at det er et ganske mangfoldig sett av aktører feltet er sammensatt av: prester, kirkemusikere, kirke- og konsertgjengere, kirken som regional og lokal organisasjon, menighetsråd og bispedømmerråd, kulturrådgivere, kulturbyråkrater, kulturarbeidere og kritikere. Dette settet med aktører består både av enkeltindivider og av institusjoner/organisasjoner. Nasjonale enheter som Kulturdepartementet, Den norske kirke, Kirkerådet og Kulturrådet er også relevante aktører her. Det er liten tvil om at muligheten til å påvirke kirkens estetiske valg er spredd på flere hender enn tidligere. De valg som tidligere lå hos kirkemusikeren alene, påvirkes i dag i større grad av menighetsrådene; i stillingene som kulturrådgivere ligger potensiell påvirkning, og etter alt å dømme har publikums forventninger til kirkemusikken større påvirkningskraft enn tidligere, osv. Samtidig er det svært utfordrende å svare godt på spørsmålet om *hvilke* aktører som i *hvor stor grad* har definert og skjøvet på de estetiske grensene.

Her kan estetiske grenser også relateres til teologiske rammer. For det første er det slik at det ikke bare er kirkemusikken som har endret seg i løpet av de siste 30–40 årene. Det har også den teologien som kirkemusikken på et eller annet nivå forholder seg til. Endringen av teologi har også endret kirkemusikken. Håvard Skaadel beskriver slike endringer på en god måte (Skaadel 2013). Tittelen på Skaadels artikkel er talende: «Lovsang til Gud eller gladsang til ‘alles pappa’ – paradigmeskifter i samtidens kristne kirkesang.» Skaadel tar utgangspunkt i sin egen oppvekst og forteller om den endringen som skjedde «da det kom en gitarprest tidlig på 1980-tallet». Salmer ble byttet ut, og bildet av Gud ble endret – han kom nærmere, slik han for eksempel gjorde i svenske ungdomssalmer: «Gud går här på jorden, han går på gator och torg ...» (samme sted). Ifølge Skaadel har utviklingen gått enda lenger, og han viser til at i dagens barnegospel synges for eksempel: «Gud som skapte verden, skapte også meg. Han er alles pappa, tar meg inntil seg. For han sendte Jesus som min storebror, ingen er alene, samme hvor de bor.»

Skaadel beskriver sammenhengene mellom teologisk og musikalsk endring slik:

Det er ikke så underlig at denne radikale vendingen i måten å nærme seg det hellige på ledsages av et radikalt musikalsk stilskifte. I folkelig-gjøringens revolusjon fra 1960-tallet og utover har de store kirkesamfunn vist seg mer enn villige til å forvise den klassiske kirkemusikken under påskudd av at tonene kom i veien for menighetens glade og stadig mer «laid-back» tilbedelsesfelleskap (Skaadel 2013:274).

Noe av den estetiske utvidelsen som vi i dag ser resultater av, kan trolig forklares med en slik hverdagsteologisk vending. Slik vi skal komme inn på senere, er ikke dette nødvendigvis en enveisprosess – allmenn kulturell utvikling har også trolig påvirket teologien. I denne dialektikken er det også enkelte nøkkelaktører som har spilt en viktig rolle. Med en folkeligjort teologi kom også en ny type presterolle og nye typer av prester. Og nye forstavelser til prestekallet: en rockeprest som Bjørn Eidsvåg, en gateprest som Carl Petter Opsahl, en humorprest som Karsten Isachsen, en fengselsprest som Odd-Cato Kristiansen. Slike prester har, til dels helt konkret, bidratt til å utvide det musikalske vokabularet til kirken. Karsten Isachsen var for eksempel med på de aller første «kommersielle» julekonsertene fra slutten av 80-tallet, og Bjørn Eidsvåg var som både teolog og musiker tidlig ute med å holde kirkekonsserter.

Innenfor Den norske kirkes organisering har *kulturrådgivere* fått en rolle som aktører som potensielt kan bidra til å trekke opp noen nye grenser for hva kirkens kunst og kirkens musikk skal være. Samtidig er det mye som tyder på, slik vi kommer inn på i de neste to kapitlene, at denne påvirkningen ikke har vært så vesentlig. En av kulturrådgiverne vi har intervjuet, beskriver den estetiske utviklingen som har skjedd i kirken, på denne måten:

Det har blitt åpnet opp, fra å før være veldig snevert og trangt. I riktig gamle dager var det jo sånn at noen spilte bare Bach og noen spilte bare gregorianikk, og de kunne ikke være venner, det var veldig smale kategoriseringer. Mens nå er det jo ikke kontroversielt å bruke trommer i et kirkerom. Så det har gått i takt med resten av samfunnsutviklingen.

Ifølge denne informanten har både kirken og kirkemusikken åpnet seg opp mot et større sjangermessig og innholdsmessig mangfold. Dette fører til «at man godtar mye større mangfold i kirken, og det skal mer til før folk blir sjokkerte over hva som kan spilles i et kirkerom». Kulturrådgiveren er imidlertid usikker på om selve kirkemusikkbegrepet har blitt særlig mye videre av den grunn. Når det gjelder hvor grensene for kirkemusikken går i den nye, åpne, estetiske virkeligheten, bekrefter informanten utsagn fra andre vi har intervjuet, om at så lenge man opptrer med respekt for rommet man befinner seg i, kan man gjøre det meste, ja nesten hva som helst. Det går likevel en grense ved musikalske uttrykk som virker støtende eller provoserende:

Altså, det må ikke være noe religionsfiendtlig i det. I det øyeblikket man begynner å spille satanrock i kirka, da har man gått litt for langt. Men samtidig, gjort med den rette respekten så kan man gjøre mye. Det handler mye om holdningen man gjør ting med: Ting som er gjort i respekt.



Når man spiller musikk i kirkerom så må man være veldig klar over hva slags rom man er i.

Videre er selvsagt *kirkemusikerne* selv nøkkelaktører i hvordan de estetiske grensene forvaltes og utvides. Hvordan oppfattes disse grensene av kirkemusikerne? Informantene som siteres ovenfor, sier at det vel i prinsippet ikke finnes noen grenser, men at black metal hadde vært noe problematisk. En annen type grense kan tenkes mellom hvem som oppfattes som verdig til å opptre i kirken. En annen informant sier dette om grenser for utøvere:

Ingen spør om han som har malt kalkmaleriene i [NN] kirke for hundrevis av år siden, om hva han tror på. Spørsmålet er om han er god til å male. [...] Det var spørsmål om en salme, av var det Garborg, eller en av de andre norske dikterne, som etterkommerne sa, han ville aldri hatt den i en salmebok. Ok, da har du et lite problem. Men selve verket skal ikke måtte holdes utenfor av den grunn. Jeg mener vi må skille veldig mellom person og verk. Og mye av den store kirkemusikken er skapt av folk som sikkert ikke nødvendigvis hadde et helt fantastisk forhold til kirken. Det er helt uvesentlig for mange. Men i samtiden, så blir det veldig tydelig. Så der må man trå litt lettere og mer varsomt.

Som vi ser, bekreftes inntrykket av lavere terskler og bredere handlingsrom for kirkemusikken. Samtidig er det flere som legger vekt på at det ikke nødvendigvis er musikken eller det musikalske innholdet som er en mulig utfordring, men like mye hvordan musikken formidles.

## Kritikk av kirkemusikk

Ethvert kultur- eller kunstfelt inneholder aktører som driver kunstneriske vurderinger av de ulike kulturuttrykkene. Disse aktørene, for eksempel kritikere i dags- eller fagpresse, er aktører som har kraft til å anerkjenne hva som er godt, til å skille det gode fra det dårlige. Slik kan potensielt også disse aktørene være med og påvirke den kunstneriske utviklingen på et gitt kulturområde. Det er imidlertid slik at betydningen av kritikkens rolle varierer mye mellom de ulike kulturområdene, både med hensyn til omfang, betydning og synlighet. Antallet anmeldelser av filmer er for eksempel langt større en antallet anmeldelser av danseforestillinger, selv om vi også tar hensyn til at det settes opp færre danseforestillinger enn filmer.

For kirkemusikkfeltet er det mye som tyder på at den faglige kritikken av kirkemusikk spiller en nokså beskjeden rolle for utvikling av og kunstnerisk anerkjennelse i feltet. Rollen er i det minste beskjeden, dersom vi setter den i

sammenheng med antallet framføringer av kirkemusikk og det samlede publikumsantallet på ulike kirkemusikkkonserter (jf. kap. 2).

I hvor stor grad kan vi si at kirkemusikk*kritikk* er en del av kirkemusikkfeltet, eller, alternativt, av kirkemusikk*diskursen*? I Sigbjørn Apelands doktoravhandling *Kirkemusikkdiskursen* (Apeland 2005) analyserer han blant annet hvilke aktører det kirkemusikalske feltet er sammensatt av. I denne analysen vies det ikke mye plass og oppmerksomhet til en mer allmenn musikkritikk av kirkemusikken, nettopp fordi den framstår som nokså lite betydningsfull. Apeland skriver om fagtidsskrifter, som Norsk kirkemusikk og Ung kirkesang, at disse har en rolle som mer faginterne publikasjoner. I oversikten over relevante publikasjoner inkluderer han avisa Vårt Land, som med jevne mellomrom skriver både om kirkepolitikk, kirkelig kulturarbeid og publiserer anmeldelser av konserter med eller utgivelser av kirkemusikk. Kritikken av kirkemusikk framstår likevel ikke som noen konstituerende eller kunstnerisk sentral del av kirkemusikkfeltet. Samtidig finnes selvsagt slik kritikk. Vi skal se noen eksempler på hvordan denne har blitt formulert, og i hvilke sammenhenger den har blitt publisert.

Som vi har vist, blir kirkemusikk framført på flere ulike arenaer, alternativt i flere ulike kontekster. De viktigste kontekstene for kirkemusikken er på den ene siden gudstjenesten, den liturgiske konteksten, og på den andre siden konsertkonteksten, som vi finner i kirkemusikkfestivalene. Vilkårene for musikkritikk for disse to områdene er nødvendigvis ganske forskjellige. La oss først se på hvordan for eksempel en av de kunstnerisk mest ambisiøse festivalene, Oslo Internasjonale Kirkemusikkfestival, ble omtalt og anmeldt i dagspressen i 2014.<sup>47</sup>

Etter at festivalen ble åpnet 21. mars, ble den med stort og smått omtalt 38 ganger i ulike massemedier. Dette inkluderer både en nettside som ballade.no, en blogg, innslag på NRK P2, papiraviser og nettaviser. De 38 omtalene varierer mellom svært korte notiser, intervjuer, kommentarartikler og rene konsertanmeldelser. Til sammen ble konserter under dette årets festival anmeldt 13 ganger. Kanalene for disse anmeldelsene sier noe om hvor det anses som relevant med kritikk av kirkemusikk. På nettstedet ballade.no, i P2 og i Morgenbladet ble det publisert én anmeldelse. I Dagbladet, Aftenposten og Klassekampen ble det publisert to anmeldelser, og i Vårt Land hele fem anmeldelser av konserter på festivalen. Det var også Vårt Land som hadde klart flest redaksjonelle omtaler av og notiser om festivalen.

---

47 Vi har hatt tilgang til en såkalt presseperm, som har samlet all medieomtale av Oslo Internasjonale Kirkemusikkfestival fra februar 2013 til og med april 2014. Selve festivalen fant sted fra 21. til 30. mars 2014.

Hvis vi kort ser på hva anmeldelsene skriver og hva de legger vekt på, behandles musikken og konsertene etter ganske tradisjonelle estetiske kriterier. Anmelderne vektlegger framføringen, musiseringen, bruken av rommet, fortolkningen av verket m.m. Sitatene nedenfor viser noen eksempler på omtale av åpningskonserten, Händels oratorium «Jephta»:

**Fra anmeldelser av «Jephta» av Händel, Oslo Internasjonale Kirkemusikkfestival:**

Hele solistkorpset bød på seg selv og helt uten sceniske virkemidler ble dramaet sterkt og inderlig fortalt (Vårt Land, 24. mars 2014).

Ellers skal kontratenoren Rupert Enticknap nevnes for sin musikalitet og dyp stilistisk kunnskap (Klassekampen, 24. mars 2014).

Drivkraft og fortellerstemme gjennom det hele var tidligmusikkensemblet Accademia Bizantina, ledet av Ottavio Dantone, drevent og smidig samspilt (Aftenposten, 23. mars 2014).

Solistkoret løste oppgaven fortrinnsvis, fint variert i uttrykket, men også fulltonende der det var påkrevd (Dagbladet, 23. mars 2014).

Slik kan kirkemusikkritikk skrives som all annen kritikk av kunstmusikk. Samtidig er det eksempler på at også kritikerne reflekterer over at slike konserter nødvendigvis er som alle andre konserter. I Morgenbladets anmeldelse av festivalen som sådan, under tittelen «Den nye kirkelyden», bruker anmelderen Emil Bernhardt halve artikkelen på en diskusjon av hvordan kirkemusikk må vurderes i forhold til en funksjon: «[F]orholdet mellom kunst og funksjon er kanskje viktigere for dagens kirkemusikk enn spørsmålet om nytt og gammelt.»<sup>48</sup>

Hvis festivaler og konserter er den ene av de to sentrale kontekstene for kirkemusikken, er gudstjenester og kirkelige ritualer (dåp, konfirmasjon, bryllup, begravelse) den andre, og den overlegent dominerende i antall framføringer. Denne musikalske virksomheten er som oftest helt unntatt og utelatt fra anmelderi og kritikk. Det finnes, ikke overraskende, ingen tradisjon for å vurdere gudstjenestenes bruksmusikk etter musikkfaglige kriterier.

Også her utmerker Morgenbladet seg som en avis for unntak. I adventsperioden i 2014 hadde avisen en serie med anmeldelser av gudstjenester, som med en blanding av alvor og et visst glimt i øyet ga en vurdering både av pre-

---

48 Morgenbladet, 4. april 2014.

stens innsats i prekenen og av musikken i gudstjenesten. I en anmeldelse av noe kritikeren ser på som en lite oppfinnsom preken og gudstjeneste, ender han opp med å kommentere det musikalske slik:

Musikken, derimot! Menigheten fikk hjelp av ni sangere fra Oslo Kammerkor. Jeg har aldri hørt lovsang og salmer bli sunget vakrere. Også organisten var bra, hun trøkket kraftig til uten å bikke over i det maniske. Køen for nattverd – jeg var i tvil om jeg skulle motta den, men lot det stå til – varte en evighet. I noen lange sekunder ble jeg tilfeldigvis stående rett foran sangerne, ved krusifikset, med de uimotståelige glassmaleriene vendt mot himmelen på sidene. Det var dypt rørende, og i en annen galakse enn NRKs salmemaraton. Jeg ble dratt ned på jorden igjen da jeg skrittet videre og plutselig fant tidligere utenriksminister Knut Vollebæk ved siden av meg i køen. Hverdagen var tilbake.<sup>49</sup>

Vi kan gi plass til ytterligere et unntak fra regelen om at musikken i gudstjenester ikke anmeldes slik annen musikk gjør. I 2011 publiserte Morgenbladet en interessant anmeldelse av en Bach-kantate, framført som en del av en gudstjeneste i Oslo domkirke. Anmelderen, Magnus Andersson, har også noen relevante refleksjoner over nettopp det å anmelde musikk som er en del av en gudstjeneste – hvordan musikkens tiltenkte kontekst og brukssituasjon gir den en ekstra dimensjon:

Det er noe rart ved å skrive en anmeldelse av musikken i en gudstjeneste. Vel, det er enkelt å skrive noe om korets, dirigentens og Oslo Barokkorkestres fortrefelighet. Kanskje kunne man også ønske mer eller mindre av noe, eller at orkesteret ble ledet av en spesialist på barokkmusikk. Likevel, forskjellen på en konsert og en gudstjeneste er at du lytter til den forrige og du deltar i den senere. Rammene og kriteriene for kritikk blir dermed helt annerledes. Spørsmålet blir ikke primært hvor godt de spilte, men hvordan Bach i høymessen får oss til å delta annerledes. Nettopp dette er konseptets styrke, og nøkkelen ligger i menighetssangen. Å synge salmer samtidig som man bader i lyden fra Magne H. Draagens orgelspill, med kor og orkester foran seg, gir muligheter til vanvittige opplevelser.<sup>50</sup>

Selv om det finnes unntakskritikker i en avis som Morgenbladet, og selv om en festival som Oslo Internasjonale Kirkemusikkfestival får en del anmeldelser av sine konserter, ser ikke den allmenne kritikken av kirkemusikken ut til å spille

---

49 Morgenbladet, 5. desember 2014.

50 Morgenbladet, 2. desember 2011.

noen vesentlig rolle for dette kunstfeltet. Det er selvsagt slik at antallet kritikker ikke er noe godt mål på hvor viktige slike kritikker er eller hvor stort gjennomslag de har, men etter vår vurdering framstår ikke kirkemusikkens kunstkritikere som viktige aktører for den estetiske utviklingen av denne musikken.

## Den doble kirkemusikken

Kirkemusikk oppfattes av flere som et tosidig begrep. En av våre informanter, med lang erfaring som produsent for og arrangør av kirkemusikkprosjekter, beskriver en dobbel estetikk i kirkemusikken:

Da vil jeg si at dette bør deles i to. På den ene siden så fins det en definisjon som går på musikk som har utviklet seg som stilart i kontakt med gudstjenesten og kirkerommet. Men det fins også en mer utvidet variant av dette som er mer dynamisk og som vil kunne hevde at kirkemusikk er all musikk som ønsker å utfolde seg i tilknytning til gudstjenesten og kirkerommet. Og i den siste definisjonen, så er det jo egentlig ingen grenser for hva slags musikk det kan være, men det må være et uttalt ønske om å ta det rommet og ikke minst liturgien, med som et viktig element. Det er et viktig nærvær og en tilstedeværelse som musikken forholder seg til.

Kirkemusikk er musikk som på flere måter kan beskrives som dobbel eller som tvetydig. Musikken er kultisk og kunstnerisk, den er gammel og den er ny. Kirkemusikken må finne sin eksistensberettigelse mellom teologien og estetikken, mellom å forvalte en tradisjon og å utvikle den, mellom det høye og det lave, mellom kunstmusikken og bruksmusikken. Vi skal i det følgende beskrive noe av det som skjer mellom disse begrepene.

### Teologi og estetikk

Forholdet mellom musikk og kirke handler også om forholdet mellom teologi og estetikk. I ett perspektiv kan dette framstå som inkompatible størrelser, som to former for erkjennelse som står i kontrast til hverandre. Der estetikken handler om hvordan det skjønne kan forstås og analyseres, handler teologien om en systematisk kunnskap om Guds nærvær i verden. I et annet perspektiv er forholdet mellom det estetiske og det teologiske alt annet enn inkompatibelt. Svein Aage Christoffersen skriver i en artikkel at det er «ingen grunn til å bestride at det er en nær forbindelse mellom estetikk og praktisk teologi» (Christoffersen 2012:287).

Det er også mulig å behandle forholdet mellom teologi og estetikk, deriblant kirkemusikken, som et historisk betinget forhold. Dette gjelder begge

veier, i betydningen at teologien kan studeres gjennom musikkens utvikling og omvendt. Kirkehistorikeren Merethe Roos skriver dette om hvordan teologi og estetikk bør studeres i samspill:

Som teologiens estetiske speilbilde forholder den religiøse kunst seg til en kompleks historie av utvikling og modernisering. Det er dermed nærliggende å spørre hvordan teologihistoriens transformasjoner absorberes i kunsten, og hvordan den religiøse kunst på sin side kan fortelle en egen resepsjonshistorie. Innenfor de berørte akademiske disipliner har man i den senere tid rettet en økt oppmerksomhet mot denne koblingen, og den religiøse kunst har i større grad blitt gjenstand for systematiske og historiske undersøkelser. Det synes derfor å være en generell oppfatning av at tverrfaglige studier av teologi og estetikk kan bringe inn nye og interessante perspektiver på vestens kulturelle historie (Roos 2005:14).

Perspektiver som dette får samtidig en viss avstand til det mer praktiske arbeidet med kirkemusikk. Det er ikke bare en praktisk teologi involvert her, det er også en praktisk estetikk. Et sentralt spørsmål for dem som arbeider med kirkemusikk, er ikke bare hva denne kirkemusikken er, men hva som er *god* kirkemusikk. Hvordan kan og skal kirke og teologi forholde seg til et begrep om kunstnerisk kvalitet? I en artikkel i Norsk kirkemusikk stiller kirkemusikeren Tim Rishton spørsmålene «Hva er 'god' kirkemusikk?» og «Er 'kvalitet' i det hele tatt en ønskelig egenskap for kirkemusikk?» (Rishton 2005). Rishton viser at det er mulig å behandle kvalitet i kirkemusikk på to diametralt forskjellige måter. På den ene siden kan man se på kvalitet som et hinder for den funksjonen som musikken skal ha:

Ved å øke «profesjonell kvalitet» minker vi muligheten til deltagelse: om kun koret kan synge «ordentlig» har ikke menigheten noen funksjon og fellesskapet er ødelagt. Et fokus på teknisk kunnskap avler en liturgisk profesjonalitet som lett kan bli til en fariseisk selvtilfredshet (Rishton 2005:13).

På den andre siden kan man vurdere kvalitet nettopp som en nødvendig forutsetning for å bruke musikk i en religiøs sammenheng: «En halvhjertet gave er uverdigg [...]. Alternativet til å søke etter kvalitet er apati og manglende respekt. Musikk og andre kunstarter er kilder til inspirasjon og veiskilt som peker mot Gud» (ibid.).

Selv om Rishton spissformulerer noen ytterpunkter, viser han også at en vurdering av kirkemusikkens kvalitet ikke kan være en endimensjonal vurdering. Man kan ikke ta for gitt at estetisk kvalitet også omfatter en kirkelig eller teologisk kvalitet. Man kan for eksempel tenke seg at god musikalsk kvalitet

kan gå på *tvers* av god religiøs kvalitet: Den britiske komponisten Hugo Cole siteres i *The Story of Christian Music* for dette utsagnet, der han uttrykker en mulig motsigelse mellom religiøs og musikalsk kvalitet:

In looking at church music, we are always subject to double vision: good is bad if it causes the congregation to fall apart in consternation<sup>[51]</sup> [...] – possibly if it is so good that it draws an audience of connoisseurs and musical agnostics. Bad music is good if it fosters community spirit in the congregation and raises it collectively to higher spiritual levels (i Wilson-Dickson 1992:243).

Eller, som Wilson-Dickson selv avslutter sin diskusjon om kvalitet i kirke-musikk: «The judgement of Christian music by two distinct criteria – musical excellence or spiritual sincerity – has created ever-widening chasms between the styles of music in churches of different denominations» (ibid.:244).

I 2013 ble boka *Fra forsakelse til feelgood – musikk, sang og dans i religiøst liv* publisert (Repstad og Trysnes 2013). Den presenterte noen av resultatene fra forskningsprosjektet *Religion som estetiserende praksis*. En av hovedhypotesene for både boka og prosjektet som sådan var at det både foregår og hadde foregått en *estetisering* av kirkelivet. Estetisering blir forstått på denne måten: «en prosess der sanseinntrykk øker sin betydning i forhold til andre perspektiver som moralsk verdi, sannhetsinnhold og praktiske, funksjonelle hensyn» (Repstad og Trysnes 2013:14). Estetiseringen blir også satt direkte i sammenheng med det teologiske. En sanseliggjøring av et område kan gjøre at *det ikke-sanselige*, som blant annet inkluderer nettopp det verdi- og trogrunnlag som kristendom er bygget på, kan komme mer i skyggen. I forfatterens formulering forklares dette som at «estetisering kan bidra til å svekke den teologiske presisjonen» (ibid.:16). En av konklusjonene i boka er at endringer i estetikken også gjør at teologien i praksis endres. Det finnes med andre ord en form for gjensidig påvirkningsforhold mellom det estetiske og det teologiske. Det er ikke bare slik at nye former for teologi påvirker det estetiske uttrykket for denne teologien. Det er også slik at det er et samvirke mellom en ny vektlegging av det estetiske og en endret teologi. Forfatterne av boka skriver at estetiseringen henger sammen med en utvikling «i retning av en mykere og vennligere religion, der sanselig erfaring er viktigere enn sofistisert og fastlagt teologi» (Repstad og Trysnes 2013:305).

Gjennom kirkemusikkens historie har forholdet til det estetiske vært ambivalent, slik sosiologen David Martin beskriver det (Martin 2002).

---

51 Consternation = bestyrtelse, forferdelse.

Martin har kartlagt tre grunnleggende ulike holdninger til musikk fra kirkelig hold: en holdning der musikken er fullstendig underordnet den hellige teksten, en holdning der all musikk vurderes til å være av det gode når den utbreder eller vedlikeholder kristendommen, og en holdning der musikken vurderes som en direkte formidling av det guddommelige. Martin viser til et flerhundreårig spenningsforhold i flere kirkeretninger, mellom musikkens verdi i seg selv og musikkens funksjon som evangeliserende (i Repstad og Løvland 2013). Repstad og Løvland viser hvordan Martins tredelte typologi av kirkens holdninger til musikk kan få selskap av en fjerde holdning, som de ser godt dokumentert gjennom arbeidet med julekonserter – den holdning at «musikk kan være verdifullt i seg selv, som et uttrykk for Guds gode skapervilje» (Repstad og Løvland 2013:36).

### Tradisjon og utvikling

Et annet motsetningspar som kirkemusikken i vår tid må forholde seg til, er forholdet mellom tradisjon og utvikling. Av og til er det også en mulig motsetning mellom en faktisk utvikling og en ønsket utvikling.

Å praktisere i et kirkemusikkfelt vil blant annet si at man skriver seg inn i en lang musikalsk historie, hvor noen av de mest kjente av de klassiske verkene og noen av de mest kjente komponistene hører hjemme. Man er samtidig en del av en mer nasjonalt definert kulturhistorie gjennom for eksempel de salmer man formidler og fortolker. Kirkemusikken forvalter slike tradisjoner, samtidig som feltet både har utviklet seg, slik vi har sett eksempler på i dette kapitlet, og forventes å utvikle seg. Også kirkemusikken blir møtt med forventninger om estetisk innovasjon, blant annet gjennom inkludering i kulturpolitikken. Det er også et eksplisitt krav til dagens kantorer at de skal forvalte både «tradisjonelle og nye kirkemusikalske verdier», slik tjenesteordningen for kantorer formulerer det (jf. også neste kapittel).

På begynnelsen av 2000-tallet ga en artikkel av professor Ola Tjørhom ved Misjonshøgskolen i Stavanger støtet til en debatt om musikken i kirken, og særlig om den *moderne* musikkens plass i kirken<sup>52</sup> (jf. Opsahl 2002). Tjørhoms artikkel hadde tittelen «Mellom 'Kultur-sputniker' og nostalgi. Om den moderne musikkens plass og rolle i kirken» (Tjørhom 2001) og leverte en bredside mot kirkens bruk av musikk i to retninger. På den ene siden, mente Tjørhom, bedrev for eksempel en aktør som Kirkelig Kulturverksted det han refererte til som «kristelig elg i solnedgang», representert ved artister som Bjørn Eidsvåg og Ole Paus. Kirken selv bidro også til dette, og bidro til kulturelt forfall gjennom «Kultur-sputniker»:

---

52 Se også Apeland (2005:188 f.) for en gjennomgang av debatten.



... en hærskere av velmenende, men kulturelt sett destruktive agenter for en kirkelig populærkultur hvor man kun er opptatt av «folkelighet» og kommuniserbarhet – og hvor elementære kvalitetskrav blir neglisjert. Dette har blant annet gitt seg utslag i en flom av sanger med tre ord og ikke så mye mer enn tre toner, dvs. en form for kristelige mantra'er som er så godt som blottet for kulturell verdi og slitestyrke (Tjørhom 2001).

På den andre siden mente Tjørhom også å se en like kritikkverdig *nostalgisk* bølge i kirkemusikken, som foretrakk gregoriansk musikk eller barokkmusikk, også når nye verk skal velges ut. Han peker på populariteten til Arvo Pärt som et eksempel på dette.

Mot disse to negative utviklingstrekkene setter Tjørhom opp den modernistiske 1900-tallsmusikken (for eksempel Arnold Schönberg, Alban Berg, Olivier Messiaen og Fartein Valen) som en langt mer *relevant* form for kirkemusikk i vår tid.

Med Tjørhoms utfordringer til kirkemusikken stilles den overfor flere krav: I tillegg til at den skal kommunisere med en menighet eller et publikum og forvalte en musikalsk tradisjon, skal den ha en estetisk relevans for vår tid. Denne relevansen finner en kritiker som Tjørhom verken i populærmusikken eller i tradisjonen. Tjørhom representerer kanskje ikke noe representativt syn i det norske kirkemusikkfeltet, men det er flere av våre informanter som er ganske bevisste på forholdet mellom tradisjon og nyskaping i kirkerommet. En av informantene våre, som har lang erfaring fra ulike deler av kirkemusikkfeltet, beskriver dette slik:

Samtidig som jeg ivrer for stor sjangerbredde og mye eksperimentering og alskens artige påfunn og alt som kan skape noe nytt og gi liksom noen overraskelser, er det noe med at kirken som gudstjenesterom og som folkekirke er ikke akkurat tjent med at man aldri føler seg selv bekreftet i det rommet, at man hele tiden skal utfordres og at det er en kamp å gå der, fordi det skal læres noe nytt hele tiden og man blir satt på en stor prøve. Det er noe med at gudstjenesten må inneholde noe gjenkjennelig hele tiden også. Så det å finne den der balansegangen mellom det som bekrefter og det som utfordrer er jo viktig i den sammenhengen.

Slik setter han ord på noen av forventningene som stilles til kirkemusikken – ikke bare skal den finne en balanse mellom å møte og utfordre et publikums forventninger; den skal også finne en balanse mellom estetisk konservatisme og innovasjon.

## Det høye og det lave

Parallelt med manøvreringen mellom teologi og estetikk, tradisjon og utvikling, handler utviklingen av kirkemusikken også om forholdet mellom det høye og det lave. I kulturstudier og kultursosiologi er dette et nokså gjennomdiskutert (men ikke ferdigdiskutert) begrepspar, som også er blitt behørig problematisert (jf. for eksempel Bourdieu 1995; Danielsen 2006; Skarpenes 2007). Samtidig gir det mening å knytte det til kirkemusikk, fordi kirkemusikken også berører forholdet mellom det høye og det lave på en annen måte: mellom det vi litt upresist kan kalle forholdet mellom det høykirkelige og det lavkirkelige, alternativt mellom det opphøyede og det folkelige. På samme måte som kulturpolitikken ikke har et helt avklart forhold til hvorvidt og eventuelt hvordan man skal komme folkelig kultur i møte, handler utvikling av kristen religiøs praksis og religiøs musikk mye om hvor langt man skal komme det folkelige i møte. Som vi så både av en elitistisk preget kritikk som den professor Tjørhom representerer, og det perspektivet som flere kirkemusikere gir uttrykk for, mener mange at det er en grense for hvor folkeliggjort og allmenngjort den kirkelige musikken kan bli, uten å miste sitt essensielle innhold.

Kirkemusiker og musikkviter Håvard Skaadel har skrevet om hvordan en allmenngjort og lavkirkelig preget *bruksmusikk* har erstattet den *kunstmusikken* som tradisjonelt har vært kirkens musikk: «Den norske kirke har siden 1960-tallet etter hvert gitt rikelig rom til nye typer *bruksmusikk* med en helt annen musikalsk profil enn den tradisjonelle salmesangen og de klassisk-romantiske orgelstykkene» (Skaadel 2013:276). Han beskriver en utvikling av både kirkesang og gudsbilde som en form for hverdagsliggjøring – fra lovsang til gladsang, fra salmer som beskriver gudfryktighet, til barneveriser om en Gud man kan sitte på fanget til. Skaadel er åpen for utvikling, men er samtidig skeptisk til at folkeligjøringen og hverdagsliggjøringen blir for omfattende: «Det er ikke gitt at et par tiår med TenSing har gitt oss mer innsikt i god allsang enn de foregående 400 år», skriver han. Hans oppfatning, fra sitt perspektiv som kantor, er at kunstmusikken og bruksmusikken må finne en form for fornuftig estetisk, pragmatisk samvirke (s. 286). Skaadel viser tydelig at *kirkesangens* utvikling har beveget seg fra det høye mot det lave. Utvikling mellom det høye og det lave er også, som vi har sett, relevant for den kirke-musikalske utviklingen mer allment.

Selv om det er mange måter å forstå dagens kirkemusikk på, som et i bunn og grunn delt fenomen – som kunst og kult, som forkynnelse og konsert, som teologi og estetikk, som høyt og lavt, er det også andre mulige ideer som kan samle disse perspektivene. En av informantene våre, en kantor, forteller om hvordan han har kommet til å vurdere gudstjenesten *som* estetikk:

Jeg tenker mer og mer på det, at jeg spiller en gudstjeneste. Jeg leste en bok hvor en liturgiker hevder at behandlingen av innviet brød og vin etter nattverden egentlig ikke er et strengt teologisk spørsmål, men et estetisk spørsmål, og estetikk og teologi henger tett sammen. Det ble en sånn aha-greie for meg: Estetikken står jo ikke i motsetning til teologien, de opererer innenfor samme felt. Og det er der jeg synes at de har bommet så fundamentalt på reformen sin, i Den norske kirke, som de tror liksom skal løse alt. Vi har fått en haug med nye formuleringer. [...] Også skal de gjøre det mer ordknappt, også er det blitt enda mer ordrikt. Og det er ikke måte på med sånne politisk korrekte og svømmende poetiske formuleringer, også er det egentlig ikke det det handler om likevel når det kommer til syvende og sist. Fordi at jeg tror at man er nødt til å se at gudstjenesten er et estetisk prosjekt. Og da tror jeg også at den gudstjenesten kan komme til å treffe folk, hvis at man innser det. For nå blir [det] mer og mer et slags skoleprosjekt liksom. Hvor vi skal si de riktige politiske formuleringene og prat og det skal være enda mer tydelig. Og presten skal stå vendt mot folk i stedet for mot alteret og alt dette, ikke sant. Sånn at folk VIRKELIG SKJØNNER HVA VI MENER [sier det veldig tydelig]. Og da blir det et sånt «vi mener»-prosjekt som skal være politisk korrekt, også vil vi indoktrinere liksom, og informere. Og det er der vi treffer så feil i vårt informasjonssamfunn, fordi at folk er luta lei av å bli indoktrinert og informert. Vi trenger å få gudstjenesten tilbake som et estetisk prosjekt. Og det har de ortodokse forstått. Eller de har ikke glemt det. Fordi det har vært sånn siden tidenes morgen.

Denne kantoren lanserer med sin vurdering et slags forslag til å løse opp det som kan se ut som litt stivnede kategoriseringer av teologi og estetikk, og kanskje også av forholdet mellom det høye og det lave. Han oppfatter gudstjenesten som noe *performativt*, som noe som kommuniserer ikke ved å bruke estetikk, men ved å *være* estetikk. Trolig vil han ikke kunne få verken kirken som institusjon eller flertallet av sine kollegaer med på en slik oppfatning av gudstjenesten og musikken i den. Likevel viser dette perspektivet at det er mulig å beskrive kirkemusikken også som et både-og, og ikke bare som et enten-eller.

### Caught in the middle: middlebrow, middelklasse og middelkultur

Både hypoteser om estetisering av forholdet mellom teologi og estetikk, diskusjon om forholdet mellom tradisjon og utvikling og om forholdet mellom det høye og det lave antyder en utvikling i én og samme retning: en utvikling som graviterer inn mot det som er midt imellom, enten både-og, eller ver-

ken–eller. Kultursosiologiske analyser har gitt flere navn på en slik utvikling, der de tilsynelatende klare skillene mellom det høye og det lave eller mellom den legitime og den illegitime kulturen på langt nær er så klare lenger. I post-bourdieuanske studier av kulturelle smaksmonstre har for eksempel et begrep om kulturelle altetere blitt lansert – *cultural omnivores* (jf. Peterson 1992; Danielsen 2006). I en studie av det norske kulturpublikummet – under den talende tittelen *Behaget i kulturen* – fant også Arild Danielsen både et bruksmønster og et ideal om den kulturelle alteteren (Danielsen 2006). Den kulturelle smaken som har blitt knyttet til en bredt orientert middelklasse, er videre blitt beskrevet med et veletablert begrep som *middlebrow* (jf. for eksempel Gripsrud 2002; Rubin 1991), og med et nyere begrep om *middelkultur* (Ytreberg 2004).

Det disse begrepene og analysene har til felles, er at de beskriver en form for kulturell samling i midten – en samling som potensielt marginaliserer både det høye og det lave, men som i praksis kanskje først og fremst marginaliserer det høye. I en mye diskutert undersøkelse av utdanningseliters kulturelle smak konkluderer Ove Skarpenes med at den legitime kulturen er den folkelige middelkulturen. Ifølge Skarpenes er det langt mer utbredt blant denne eliten å ta avstand fra den smale og den høye kunsten enn fra den kommersielle, lave og folkelige (Skarpenes 2007).

Løvland og Repstad leser julekonserter inn i et slikt kulturelt smaksbilde:

[M]ange konserter har et klart middlebrow-preg [...]. Konsertene avspeiler den relativt åpne holdningen til folkelig kultur og populærkultur som vi har sett i økende grad preger en middelklasse med mye kulturell kapital. Folk i denne kategorien kan sette pris på mange former for musikk, men innenfor et univers der «vakkert» er idealet (Løvland og Repstad 2008:93).

Det er nærliggende å se allmenngjøringen av salmesang, blant annet synlig gjennom de mange innspillingene av salmer fra mer eller mindre folkekjære artister, som en del av en slik middelkultur. Gjennom nyinnspillinger og en ny estetisering av salmene har disse kunnet fungere som en kobling mellom noe vakkert, noe verdig og varig. Eller som Ytreberg formulerer det: «[M]iddelkultur lover tilgang til varige og allmenngyldige sannheter mot en beskjeden anstrengelse» (Ytreberg 2004:8).

Også for forholdet mellom det teologiske og det estetiske, samt for forholdet mellom det tradisjonelle og det nye, er en kulturell bevegelse mot midten relevant. Analyser av kirkelivets estetisering pekte, som vi så, på at både estetiske uttrykk og teologien knyttet til dem beveger seg mot sanseliggjøring, mot det myke, enkle og ukompliserte – det som ikke gir for mye

friksjon. Den kritikken som Ola Tjørhom rettet mot kirkemusikkens utvikling, kan også forstås som en kritikk av en estetisk bevegelse mot midten. På den ene siden mente Tjørhom at «kristelig elg i solnedgang» representerte en negativ utvikling, og på den andre siden så han en nostalgisk musikk som like kritikkverdige. Dersom man aksepterer en hypotese om at de estetiske uttrykkene i kirken gjøres mer motstandsløse, ufarlige og ukompliserte, slik middelkulturen beskrives og kritiseres for å være, er det kanskje selve middlebrow-smaken som er skyteskiven for en kritikk som den Tjørhom representerer.

Det som ikke blir inkludert i en slik utvikling, dersom det gir mening å snakke om en slik utvikling, er nettopp den modernistiske kirkemusikken som Tjørhom peker på som *relevant* kirkemusikk. Han er heller ikke helt alene om å vurdere det slik at det er noen musikalske uttrykk som har falt utenfor. I en artikkel om den nye liturgiske musikken i Den norske kirke siteres for eksempel kantor og komponist Henrik Ødegaard slik om sin vurdering av denne musikken: «Ødegaard tenker at man kunne gått lenger 'i begge retninger' – både mot det tradisjonelle og det moderne. For eksempel er det ingen rendyrkede samtidskomponister med i utvalget» (Balsnes 2013:215).

Det er med andre ord tegn som tyder på at den samtidsorienterte musikken som komponeres med solid forankring både i det kirkelige og i det kunstmusikalske, som Knut Nystedt, Egil Hovland og Olivier Messiaen er eksempler på, har dårligere vilkår enn tidligere. Det er imidlertid ikke et helt entydig bilde som tegner seg her, som to mer eller mindre anekdotiske eksempler kan illustrere. En kantor vi snakket med, forteller at gjentatte forsøk på å bruke orgelverk av Olivier Messiaen i gudstjenestesammenheng viser seg veldig vanskelig. Når denne kantoren forsøker å snike inn litt musikk fra en av 1900-tallets mest anerkjente og kanoniserte kirkemusikk-komponister, får han umiddelbart negative reaksjoner på musikken. Dette skulle tyde på utfordrende kår for denne musikken, om ikke annet i denne menigheten. Et intervju med en kantor i Bragernes menighet i Drammen forteller samtidig en litt annen historie.<sup>53</sup> Han gjenforteller historien om da orgelverket «Volumina» av György Ligeti ble nektet framført i Trefoldighetskirken i desember 1967. Opprinnelig skulle foreningen Ny Musikk arrangere en konsert med blant annet Ligetis verk og med Egil Hovlands verk «Elementa pro organo» (jf. Herresthal 1995:93). Begge disse verkene var av ganske karakter, og menighetsrådet grep inn og forbød at verkene skulle framføres. Menighetsrådets avgjørelse ble anket til Kirke- og undervisningsdepartementet, som ga aksept for at Hovlands verk kunne framføres, mens Ligetis verk ikke fikk aksept for å kunne framføres i kirken. Prosessen endte med at

---

53 Intervjuet ble gjort med Ballade, og er gjengitt her: <http://www.mic.no/nmi.nsf/micdoc/art2006060208552246050812> (lest 15.04.15).

Hovland også trakk sitt verk fra konserten, i protest mot forbudet mot Ligetis verk. Kantoren i Bragernes, Anders E. Dahl, forteller i intervjuet at han samme høst (i 2006) framførte nettopp «Volumina» av Ligeti, og opplevde at «ingen reagerer på det nå». Han sier at pionerer som Hovland «tok mye av støytten», og at provokasjon på dette området stod sterkere før. Dahl får også spørsmålet om tilstanden for nyskrevet materiale for orgel, og han er litt positiv her: «Det skrives mye bruksmusikk – liturgisk musikk for eksempel. Men de helt store, betydningsfulle moderne norske orgelverkene, er det ikke mange av.»

Disse to eksemplene er ikke et godt nok grunnlag for noen entydig konklusjon om vilkårene for den samtidsmusikken som utvikles innenfor en kirkemusikalsk kontekst. Samtidig viser de at vi ikke lenger har en situasjon der et samtidsverk vurderes som uskikket til kirkebruk av et departement med ansvar for kirkesaker. Også samtidsmusikkens provoserende kraft har mildnet med årene, selv om volumet av nyskaping og formidling av denne musikken trolig ikke er av det omfattende slaget.

## Oppsummering

Dette kapitlet har handlet mye om hvordan og litt om hvorfor den kirkemusikalske estetikken har utviklet og utvidet seg – hvordan den estetiske forankringen til kirkemusikken har endret seg. Vi har sett at det er noen viktige nedslagsfelt for denne estetiske utvidelsen: hvilke konserter og hvilken musikk kirkerommet fylles av, hvilken musikk som brukes i gudstjenester og ritualer, hvilken musikk kirkemusikkfestivaler fylles av, og hvilke salmer salmeboka er utvidet med. Samtidig har det også handlet om hvordan kirkemusikken er både gammel og ny, både stabil og foranderlig. Selv om det er lett å gi eksempler på ny musikk, nye instrumenter og nye kunstneriske uttrykk i kirkemusikken, har den fremdeles sterke stabiliserende elementer. Kirkerommets akustikk, orgelpipenes klang og tradisjonelle gudstjenester er fremdeles de viktigste rammene for det som kanskje kan kalles hverdagskirkemusikken. Det er denne som dominerer i omfang. Samtidig setter estetiske utvidelser og nye grensedragninger for hva som inkluderes i kirkemusikken, denne tradisjonelle kirkemusikken i et relieff. Vi har også sett at reguleringen av og diskusjonen omkring rammene for kirkemusikk er nesten like gammel som musikken selv. Forbud, påbud, regler og standardisering har fulgt kirkemusikkens utvikling i flere hundre år. Eksempelvis så vi at arbeidet med nye koral- og salmebøker på 1800-tallet utløste diskusjoner som minner mye om langt nyere diskusjoner av kirkemusikkens og salmenes nyutvikling.

Om vi ser de estetiske endringene i kirkemusikkfeltet under ett, blir det tydelig at det er et flerstemt kor av aktører som spiller en rolle for disse

endringene. Det er sammensatt av aktører som er mer eller mindre passive eller betydningsfulle for utviklingen, og som er positive eller negative til den. Kirkemusikerne selv opplever at deres rolle som kunstnerisk profesjonelle, som estetisk ansvarlige, blir utfordret. Noen forholder seg pragmatisk til nye roller og ansvarsforhold i arbeidet som kantor/organist, mens andre holder tydeligere fast på sin musikkfaglige integritet, og synes for eksempel at bruk av innspilt musikk i kirken representerer et nederlag for yrkesgruppen. I tillegg til kirkemusikerne har også teologer, kirkebyråkrater og kulturbyråkrater, produsenter, arrangører og artister vært viktige for en bevegelse av kirkemusikkens grenser.

Dette har gjort at det estetiske handlingsrommet for kirkemusikken på én måte kan vurderes som utvidet. Det er, som beskrevet, langt vanskeligere enn tidligere å finne eksempler på artister eller musikkformer som pr. definisjon kan utelukkes fra kirkerommene og kirkemusikken. Samtidig er det også mulig å fortolke det som åpenbart er et stort estetisk mangfold, som en gravitasjon mot midten. Kirkemusikken skapes *mellom* teologien og estetikken, mellom tradisjon og utvikling og mellom det høye og det lave. I dette mellomrommet er det ting som kan tyde på at både teologien og estetikken har beveget seg mot det som litt uklart kan beskrives som middelkultur eller middlebrow-kultur. I dette mellomrommet er det også en litt uavklart plass for den smale og kunstnerisk ambisiøse kirkemusikken, i tradisjonen etter komponister som Fartein Valen, Egil Hovland, György Ligeti og Olivier Messiaen.

Liksom organisten.

En ansiktsløs kropp,  
bare armer og bein.

Selv på vei innover

til å bli ett

med instrumentet.

Der inne i supermaskinen.

Der tangenter og sløyfer og fjærer og ventiler

skyves og trekkes og åpnes

i teknikkens selvtilstrekkelige dialektikk.

For bare bakerst

eller nederst, og i hvert fall

usynlig,

finnes den eldgamle belgtrøeren.

Om så bare som et minne?

Orgelslaven, som sliter og pumper

formløs luft

fram til orgelets ansiktsløse herre

som blåser den rett opp

formet til syngende eller skrikende synteser.

Eller hviskende antiteser.

Bygg utenpå bygg,

stat utenpå stat.

*(Utdrag fra diktet «Hegels orgel», fra diktsamlingen  
Orgelsjøen, Øyvind Rimbereid 2013)*





# Kirkemusikerne: Mellom frihet og formalisering

---

Et sterkt ønske om å musisere, og fascinasjon av kirkemusikkens funksjon utover det rent musikalske er grunnen til at jeg er kantor.<sup>54</sup>

Ordene tilhører Alf Knutsen, kantor i Fjellhamar kirke, og er gjengitt i et intervju på menighetens nettsider. I intervjuet forteller Knutsen om hvordan musikk opptok nesten all hans fritid i ungdommen. Han spilte saksofon og trommer i band, sang i kor og planla å bli musikk lærer. At han vokste opp i et kirkegjengerhjem, kan ha lagt noe av grunnlaget for at han søkte seg inn på kirkemusikkutdanningen ved Norges musikkhøgskole som 24-åring. Kantoren er kjent for sitt glitrende orgelspill, kan vi lese i intervjuet. Selv har han, kledelig beskjedent, et mål om å gi musikken såpass håndverk at han ikke står i veien for budskapet. For musikk sier mer enn ord, og den er avgjørende for folks opplevelse av gudstjenesten.

Begrepet «kantor» kommer fra det latinske begrepet *canere*, som betyr «å synge».<sup>55</sup> Kantor er altså «den som leder sangen». Med sin kompetanse skal kantoren både lede sangen, binde tekstlesing og ritualer sammen, gi seremonier og gudstjenester en god flyt, skape stemning, bygge opp under det kristne budskapet og skape sterke og uforglemmelige øyeblikk for mennesker som er til stede – og åpne døren til det guddommelige. En annen kantor, Maria Hansli, som er intervjuet og sitert på Jar menighets nettside, peker nettopp på musikkens kraft som noe av det som motiverer henne i hennes jobb:

Å være organist opplever jeg som en svært meningsfull jobb, å få bruke musikken til å åpne for et møte med det guddommelige.<sup>56</sup>

---

54 «Kirkesang, lutefisk og barne-TV» – <http://fjellhamarkirke.no/artikkel/article/118577> (lesedato 10.02.15).

55 Kilde: Bokmålsordboka – <http://www.nob-ordbok.uio.no/perl/ordbok.cgi?OPP=kantor&bokmaal=+&ordbok=bokmaal>

56 «Hjerte for soul, gospel og kirkemusikk» – <http://www.jar-menighet.no/Artikler/Nyheter/tabid/13036/ArticleId/18764/Mot-kantor-Maria-Hansli.aspx> (lesedato 10.02.15).

Kirkemusikken åpner for sterke, personlige opplevelser både som religiøst uttrykk og som kunst. Kirkemusikken kan oppleves og verdsettes både med og uten en religiøs komponent som en del av den estetiske prosessen.

Kirkemusikerne er en verdifull kilde til kunnskap om kirkemusikken og de estetiske og politiske prosessene som omgir denne. Selv om også andre musikere og komponister tar del i kirkemusikalske praksiser, er det kirkemusikerne som er tette på det som skjer på den kirkemusikalske grasrota, i de mange kirkene og menighetene rundt om i landet. Kirkemusikerne befinner seg i en særegen posisjon i det kirkemusikalske landskapet. Som ansatte i Den norske kirke må de utforme sin arbeidshverdag i tråd med de gjeldende planer, lover og regler for gudstjenester og andre kirkelige handlinger. Som utøvende musikere og kunstnere er yrket deres også relatert til musikk- og kulturlivets idealer og forventninger, om å formidle musikalske opplevelser av høy kvalitet, i et samspill mellom profesjonelle og amatører. Det er kirkemusikerne som helt konkret og i praksis må forholde seg til de overordnede potensielle spenningene som ligger implisitt i møtet mellom religionen og kunsten, mellom kirkepolitikken og kulturpolitikken, mellom kulten og kulturen.

I dette kapittelet skal vi se nærmere på kirkemusikerne og deres erfaringer med kirkemusikken på 2000-tallet. Spørsmålene vi søker å besvare her, er: Hvilke vilkår og strukturelle betingelser omgir kirkemusikernes arbeidspraksis, og hvordan har disse endret seg? Hvordan manøvrerer kirkemusikerne mellom å være kunstnere, kulturarbeidere og kirkearbeidere? Hvordan møte rekrutteringsutfordringen som kirkemusikeryrket står overfor?

La oss først finne ut hvem kirkemusikerne er, og hva som kjennetegner yrket.

## **Søndagsengler: Kirkemusikernes hverdag og roller**

Hva ville gudstjenester, bryllup og begravelser vært uten musikk? Og hvordan blir gudstjenesteopplevelsen dersom organisten ikke kan sitt håndverk, eller orgelet er ustemt? Det er ingen tvil om at kirkemusikerne har en bærende rolle i gudstjenesten, slik en av dem har beskrevet det i et kommentarfelt i Kirkemusikerundersøkelsen vi har gjennomført i forbindelse med denne boka:

Jeg tror kirkemusikken ofte kan dekke over øvrige svakheter ved en gudstjeneste eller kirkelig handling, slik at folk går ut av kirken med en god opplevelse – hvis bare musikken var bra.

Kirkemusikeren er kirkens kunst- og kulturarbeider. Kirkemusiker er en felles betegnelse på flere forskjellige stillingstitler som er knyttet til musikalsk

arbeid i Den norske kirke. Tittelen kantor er forbeholdt kirkemusikere som har minimum 4-årig høyskoleutdanning i kirkemusikk, tilsvarende 240 studiepoeng, slik det presiseres i «Tjenesteordning og kvalifikasjonskrav for kantorer».<sup>57</sup> Andre stillingstitler er organist, menighetsmusiker og korleder. Organist er formelt sett (og paradoksalt nok) betegnelsen som brukes på en kirkemusiker som ikke har tilstrekkelig med orgel i fagkretsen til å imøtekomme tjenesteordningens krav (man kan ha for eksempel bachelorutdanning i musikkpedagogikk eller klaver med orgel som bi-instrument). Menighetsmusiker er ingen formalisert tittel, men refererer ofte til en kompetanseprofil som har sitt tyngdepunkt i populærmusikalske sjangere og gjerne med et annet hovedinstrument enn orgel.

Men hva vet vi egentlig om kirkemusikerne? Hva kjennetegner denne yrkesgruppen? Kirkemusikerne, slik de framstår i vår undersøkelse, er en høyt utdannet yrkesgruppe med formell spesialkompetanse på kirkemusikk. Faktisk er det slik at nær åtte av ti kirkemusikere har kirkemusikkutdanning på universitets- og høyskolenivå. De resterende har, med ytterst få unntak, en annen musikkutdanning på universitets- og høyskolenivå. 13 % av de spurte har også utdanning innenfor teologi og kristendom.

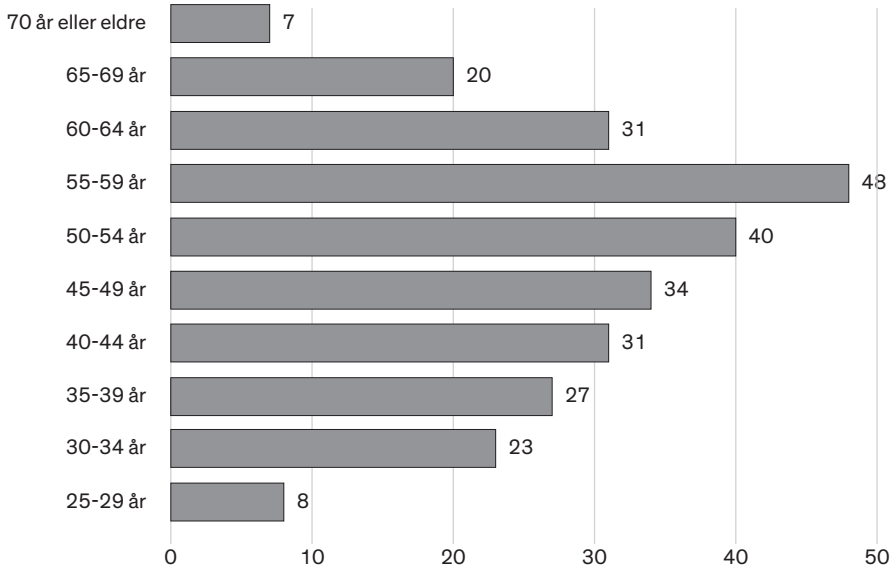
Det finnes kirkemusikere i alle aldersgrupper, men vårt materiale viser at en stor del av dem er hva vi kan kalle «godt voksne». Over halvparten av våre respondenter er 50 år eller eldre, og gjennomsnittsalderen er 50 år. Vår undersøkelse bekrefter således det som tidligere har kommet fram i andre undersøkelser: at kirkemusikerstanden domineres av ansatte i forholdsvis høy alder (MFO 2013). Sammenligner vi kirkemusikerne i vår kirkemusikerundersøkelse med musikere og komponister generelt, finner vi at kirkemusikernes gjennomsnittsalder er syv år høyere enn for den gjennomsnittlige musiker/komponist, som er 43 år (Heian mfl. 2015:69). I årene framover skal mange kirkemusikere gå av med pensjon. Samtidig opplever kirkemusikkutdanninger lave søkertall, og en del nyutdannede kirkemusikere velger andre yrkesveier enn kirkemusikeryrket. I sum gir dette en stor rekrutteringsutfordring for både utdanningsinstitusjonene og landets mange kirkelige fellesting, noe vi skal se nærmere på senere i dette kapitlet.

Mange kirkemusikere har lang fartstid i yrket. Flere enn seks av ti har arbeidet som kirkemusikere i mer enn tjue år. Samtidig er det utbredt blant kirkemusikere å kombinere dette arbeidet med annet inntektsbringende arbeid; mer enn seks av ti gjør nettopp det. Litt flere enn halvparten av dem som kombinerer kirkemusikeryrket med annen virksomhet, oppgir at de jobber som musikere. Mange driver også undervisningsarbeid, enten i

---

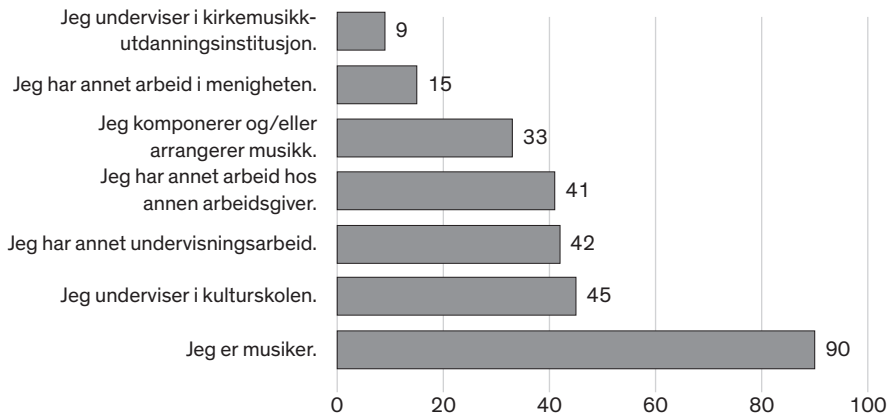
57 «Tjenesteordning og kvalifikasjonskrav for kantorer» – <https://lovdata.no/dokument/SF/forskrift/2004-11-20-1896?q=Tjenesteordning+og+kvalifikasjonskrav+for+kantor>

## EN NY KIRKELYD?



**Figur 3.1** Respondentene i Kirkemusikerundersøkelsen fordelt på femårs-aldersgrupper. N = 269.

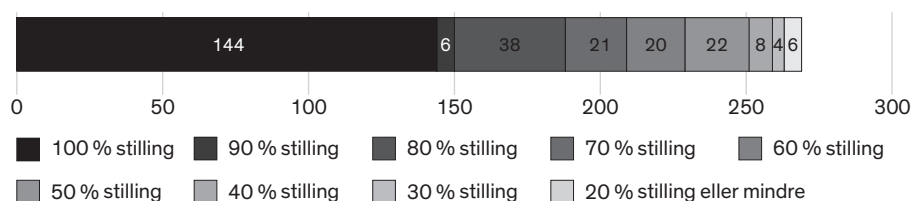
kommunal kulturskole eller hos andre arbeidsgivere. Noen oppgir at de komponerer og/eller arrangerer musikk. Figur 3.2 gir en oversikt over omfanget av kombinerte yrkestilværelser blant dem som har annet inntektsbringende arbeid i tillegg.



**Figur 3.2** Hvilke typer inntektsbringende arbeid? Respondenter som kombinerer det å være kirkemusiker med annet type inntektsbringende arbeid, har angitt hva slags arbeid dette er. N = 171.

Det å forholde seg til flere ulike arbeidsgivere er ikke uvanlig i kunstfeltet. Også for musikere utenfor kirken og for kunstnere mer generelt er det vanlig å tjene mange herrer og oppdragsgivere (Casacuberta og Gandelman 2012; Heian mfl. 2008; Heian mfl. 2015; Bille og Løyland 2015). En kunstnerundersøkelse fra noen år tilbake viser at musikere og komponister hadde i gjennomsnitt tre–fire ulike arbeidsgivere (Heian mfl. 2008:130 f.). Her skiller altså ikke kirkemusikeren seg fra andre musikere.

Inntrykket av kirkemusikerne som mangesyslere understøttes av det vi vet om at kirkemusikere er ansatt i stillinger av varierende størrelse. Litt flere enn halvparten av kirkemusikerne i vårt materiale er ansatt i full stilling som kirkemusiker. Den andre halvparten har varierende deltidstillinger.



**Figur 3.3** Hvor stor stilling har du som kirkemusiker? N = 269.

Det varierer noe fra bispedømme til bispedømme hvordan stillingsstørrelsene fordeler seg. Borg, Hamar og Stavanger ser ut til å være bispedømmer der en stor andel kirkemusikere har fulltidsstillinger. Oslo bispedømme peker seg ut som et område hvor svært mange av kirkemusikerne er tilsatt i deltidstillinger. At Oslo preges av deltidstillinger, kan forklares med at det er i hovedstadsområdet det profesjonelle kulturlivet har størst omfang. Det er i sentrum de fleste kunstnere bor og arbeider, og det er i sentrum det finnes flest arbeidsmuligheter for dem (Haugsevje mfl. 2014; Heian mfl. 2008; Mangset 1998). Faktisk har Oslo kommune 11,2 kunstnere pr. tusen innbyggere, en kunstnertetthet som er tre ganger så høy som landsgjennomsnittet (Leikvoll og Kleppe 2014). Arbeids- og oppdragsmarkedet i hovedstadsområdet gir flere muligheter for å ha flere ulike deltidstillinger og oppdrag som selvstendig næringsdrivende musikere her enn andre steder i landet. Våre resultater viser også at det er forholdsvis store regionale forskjeller når det kommer til hvilke typer annet inntektsbringende arbeid kirkemusikerne har. Innenfor Oslo bispedømme er det musikeryrket som er det vanligste å kombinere kirkemusikerstillingen med. Nord- og Sør-Hålogaland peker seg ut som regioner der svært mange kirkemusikere jobber i kulturskolen.

Hva er det så kirkemusikerens arbeid består av? Helt konkret er det å lede den kirkemusikalske aktiviteten i menigheten, spille til gudstjenester, i begravelser, bryllup og andre kirkelige handlinger, og drive korarbeid.

«Tjenesteordning og kvalifikasjonskrav for kantorer» beskriver i korte trekk hva kirkemusikernes arbeid skal bestå av:

Kantoren leder menighetens kirkemusikalske virksomhet, og skal være med å forvalte og gjøre levende tradisjonelle og nye kirkemusikalske verdier, og bidra til bredde og kvalitet i det kirkemusikalske og kulturelle arbeidet i menigheten. Kantoren har medansvar for å rekruttere, utruste og veilede frivillige medarbeidere.<sup>58</sup>

I *Plan for kirkemusikk* (Kirkemøtet 2009) er kirkemusikernes ansvarsområder ytterligere konkretisert til sju kjerneområder: (a) gudstjenester og kirkelige handlinger, (b) korvirksomhet, (c) samarbeid med hjemmet, (d) samarbeid med barnehage, skole og kulturskole, (e) institusjoner (f) konserter, og (g) instrument og bemanning. Det er åpenbart at kirkemusikernes arbeid spenner bredt, og er knyttet til langt mer enn det rent musikalske. Kirkemusikeren forventes derfor også å ha kompetanse på mange områder. Planen beskriver ikke bare musikeren, men også pedagogen, musikkterapeuten, relasjonsbyggeren, organisatoren og lederen.

Det er ikke så mange som har forsket på kirkemusikerne, men to doktoravhandlinger står fram som sentrale kilder til kunnskap om kirkemusikerne i Norge (Apeland 2005; Christensen 2013). I begge avhandlingene utgjør intervjuer med kirkemusikere viktig empiri. Apelands avhandling drøfter kirkemusikken som diskursiv praksis. I Christensens avhandling er det spesielt kirkemusikerprofesjonen som er forskningsobjektet. Hennes avhandling *Kirkemusiker – kall og profesjon* (Christensen 2013) tar utgangspunkt i intervjuer med 12 nyutdannede kirkemusikere som har vært i jobb i inntil 3 år, og handler om hva som kjennetegner nyutdannede kirkemusikerers profesjonelle livsbetingelser, og hva disse betyr for deres profesjonelle forståelse. Ut fra kirkemusikernes fortellinger beskriver Christensen fire ulike kirkemusikerroller. Christensen omtaler disse som henholdsvis «gudstjenestemusikeren», «tusenkunstneren», «jukeboxen» og «håndverkeren» (ibid.).

*Gudstjenestemusikeren:* Gjennomgående er Christensens kirkemusikerinformanter svært engasjerte når de snakker om gudstjenesten. Her har de fått solid liturgisk skoleing i utdanningen, som de har stor glede av, og her får de stort sett være de musikkfaglige ressurspersonene de ønsker å være, forventes å være og føler seg kompetente til å være.

Gudstjenestereformen er omfattende, og åpner for stor frihet med hensyn til valg av musikalsk profil. Menighetsrådene skal beslutte hva slags liturgi

---

58 «Tjenesteordning og kvalifikasjonskrav for kantorer» – <https://lovdata.no/dokument/SF/forskrift/2004-11-20-1896?q=Tjenesteordning+og+kvalifikasjonskrav+for+kantor>

menigheten skal bruke, med kirkemusikeren som rådgivende og utførende ledd. Dette er en faglig utfordring som krever en dyktig fagperson, noe en av Christensens kirkemusikerinformanter setter fingeren på:

Med liturgireformen blir nok vår rolle som fagfolk mer betonet vil jeg tro. Så vi kommer til å ha mye større behov for alt vi kan oppdrive av liturgisk fagkunnskap, sånn at det ikke bare blir folks luner som styrer. Det har jeg jo for så vidt merket, for prestene har ikke noe særlig liturgisk kompetanse. Man må skjerpe opp fagkunnskapen, ellers så blir man fort sittende med en gudstjeneste som kan være veldig rar.<sup>59</sup>

Kirkemusikerne er liturgiske fagpersoner. Det varierer i hvor stor grad kirkemusikerne opplever at dette blir verdsatt, men flere kirkemusikere gir uttrykk for at mange prester ønsker seg en musikkfaglig ressursperson, en som kan være med å tenke og planlegge helhetlig, særlig med henblikk på gudstjenesten. Menighetsråd og menighetsmedlemmer er mer opptatt av miljøfaktoren, mener en annen av informantene til Christensen:

Prestene er nok ute etter en fagperson. Eller «de» er litt feil å si, for de er veldig forskjellige. Men i samarbeid med prestene stiller man mer som fagpersoner. Der får jeg spille meg ut som kantor. Særlig på liturgi og gudstjenesteforberedelse. Liturgikk og hymnologi har vært helt sentrale fag. For det har prestene så lite av. Der opplever jeg at jeg virkelig kan få utfolde meg og at det er et spennende samarbeid. Når jeg tenker på sognepresten holder nok han høyt dette med kantor og den kirkemusikalske kompetansen. Så er det mer menigheten generelt som er mer opptatt av personen og hvordan du omgir deg i miljøet, møter folk og er en menighetsbygger.

*Tusenkunstneren:* Tusenkunstnerrollen knyttes av mange av Christensens informanter til menighetsbyggerrollen – en rolle som også er viktig for mange kirkemusikere. I menighetsbyggerrollen kan man være både som musikkarbeider og miljøarbeider. Det fordrer imidlertid at tusenkunstneren i dem aktiveres, slik én beskriver:

Jeg tenker at jeg alltid blir den personen i mellom, fordi jeg har noe med alt å gjøre. Jeg er faktisk den i staben som er med på nesten alt, det er det ingen andre som er. Om ikke jeg har ansvar for det, så er jeg med på alt av barnearbeid, jeg er med på mange flere gudstjenester enn prestene

---

59 Informantsitatene her som eksemplifiserer de fire kirkemusikerrollene, er alle hentet fra Christensen 2013.



(tre av fire). Jeg er med på nesten alle sykehjemsandakter, jeg er med på det som er av frivillige aktiviteter – nesten alt. Jeg er bindeleddet, poteten, men jeg er jo der fordi jeg er musiker. [...] Jeg skifter hatter hele tiden.

Informantene snakker mye om frustrasjoner knyttet til det mangfold av mer sosiale oppgaver de forventes å utføre. Det er likevel ikke bare negativt å være tusenkunstner, mener de – det er bare veldig slitsomt. Særlig der man er alene musiker, kan det se ut til at det er lett å havne i ikke-musikkfaglige roller. Miljøarbeid og menighetsarbeid blir av kirkemusikerens omgivelser ofte forstått som *noe annet* enn musikkarbeid, forteller noen av informantene. Det gjør at den nyutdannede kirkemusikeren strekker seg langt utover det musikkfaglige på leting etter sin plass i fellesskapet.

*Jukeboxen:* Mye av kirkemusikerens tid er bundet opp til seremonielle oppgaver som begravelser og visler. Det å være gudstjenestemusiker og det å være seremonimusiker er to helt forskjellige ting, forteller Christensens informanter. En av dem beskriver det slik:

Vi har fått veldig mye om høymessen i utdanningen, men ingen ting om vielse og begravelse. Det står nesten ingen ting i lærebøkene om det heller. Det er jo ting som vi kommer mye borti. Gjerne seks begravelser og tre visler på en uke. Halvparten av dem med solistiske innslag som skal kompes. Få faksa over nye noter hver uke. Da gjelder det rask omgang med notasjon, delvis plukke. [...] Vi prater med pårørende, slekt og venner.

Tre av Christensens informanter beskriver seg selv som en jukebox i møte med det seremonielle, og da særlig begravelser. De skal på kort varsel stille opp og har liten mulighet til påvirkning eller deltagelse. De skal levere en vare – som om de var en jukebox. Én kommenterer dette slik:

Når du får en fax fra begravelsesbyrået hvor det står «bestilling av organist» og en menyliste under, og du egentlig vet at dette formelt sett er ditt bord å bestemme, da ... da blir jeg sånn ...«åhh».

Alle kirkemusikerne som Christensen har intervjuet, opplever at det er begrensende for engasjementet når de blir tvunget ut av en bred kirkemusikerrolle og inn i en snever rolle som tangentrykker. Informantene uttrykker et stort engasjement både for kirken som institusjon og i enkeltrelasjonene profesjonsutøvelsen bringer dem inn i. Men ved seremonielle oppgaver opplever de ofte å bli tatt ut av enhver tilhørighet, hvilket er forstyrrende både i forhold til forestillingene de hadde med seg inn i profesjonsutøvelsen, og for engasjementet de ønsker å legge ned i utøvelsen.

*Håndverkeren:* Det er stor enighet blant informantene til Christensen om hva utdanningen har gjort dem mest kompetente til: å spille orgel. De praktiske ferdighetene knyttet til orgelet beskrives som uvurderlige. Det gjelder både litteraturspill, improvisasjon og liturgisk spill. Godt håndverk er et honnørord blant informantene. Å være gode håndverkere knyttes til musikeridentiteten; det er deres profesjonelle signatur. Håndverk innebærer mer enn teknisk ferdighet. Det refererer også til deres evne til å uttrykke seg kunstnerisk og å være en helhetstenkende, relasjonelt orientert utøver. Den helhetstenkende utøveren sier at han ønsker å gjenkjennes på verdier som kvalitet, mangfold, samarbeidsevner, tilstedeværelse, allsidighet – foruten godt håndverk. Følgende sitat kan tjene som eksempel på hva det vil si å tenke helhetlig:

Jeg vil bygge liturgi som en enhet. Å synge «Naglet til et kors på jorden» og så komme med band etterpå, det funker ikke altså. [...] Noen synes det er helt ok, jeg synes det er helt forferdelig. Det er kanskje det som er vanskeligst å få aksept for – å tenke liturgi som en kulturell helhet. [...] Man kan ikke bare hoppe bukk over det estetiske og tro at ordet skal gjøre virkningen alene. Ord har vi nok av.

Også som korleder møter vi håndverkeren. Håndverket «å synge» er høyt skattet, og noe svært mange av informantene sier de skulle ønske seg enda bedre skolering i. De knytter utdanningens sangundervisning først og fremst til sitt arbeid med kor:

Den kanskje største aha-opplevelsen for meg er hvor viktig sangundervisningen var. Det er noe av det jeg har vært mest fornøyd med. Jeg valgte sang som valgemen i 4. året. Og det var kjempebra. I den typen kor jeg har så bruker jeg egentlig mye mer av det jeg lærte der enn det jeg lærte i korledelsesfaget.

Christensens beskrivelser av gudstjenestemusikeren, tusenkunstneren, jukeboxen og håndverkeren viser at kirkemusikeren skal fylle mange roller. Resultatene fra vår egen kirkemusikerundersøkelse bekrefter at kirkemusikerne møter komplekse rolleforventninger. I vår undersøkelse kommer det også fram at det varierer fra menighet til menighet og fra sted til sted hvilke rolleforventninger som er sterkest. I enkelte menigheter og sammenhenger er det bruksmusikeren det er mest behov for. I andre menigheter og sammenhenger er det større rom for å dyrke de kunstneriske og skapende sidene ved kirkemusikeryrket, gjerne bygget opp omkring kirkeorgelet. Det varierer også fra kirkemusiker til kirkemusiker hvilke roller de ønsker å gå mest inn i, avhengig av kompetanse, ambisjoner og interesser. De fleste kirkemusikere vil mest sannsynlig måtte sjonglere flere ulike roller i løpet av en vanlig arbeidsuke.

Kirkemusikernes mange roller har blant annet sin bakgrunn i deres doble identitet som både kirkearbeidere og kulturarbeidere. Som vi skal se nærmere på i fortsettelsen, står kirkemusikerne i en særstilling sammenlignet med andre yrkesgrupper på kunstfeltet. De er både fristilte og i en posisjon preget av formalisering.

## Formaliserende innspill til kirkemusikerprofesjonen

Kirkemusikernes profesjonsutøvelse er i stor grad bundet opp til kvelder, helger og høytider. Likevel er kirkemusikeryrket forholdsvis fritt, i den forstand at kirkemusikere flest har rimelig stor innflytelse på hvordan de ønsker å utforme innholdet i sitt virke, og hvordan de vil organisere yrkeshverdagen sin. Kirkemusikerne har mange samarbeidspartnere, men arbeider også mye alene med forberedende arbeid, øving og musikalsk arrangering. Slik sett har kirkemusikerne en forholdsvis stor frihet i jobben sin, som minner om friheten til frilansmusikere og kulturelle entreprenører mer generelt (jf. Røyseng 2009). Men kirkemusikerne er som regel fast ansatt og får dermed sin faste lønn hver måned; de er således økonomisk sett mer beskyttet enn hva frilanserne med sin risikofylte yrkeshverdag er.

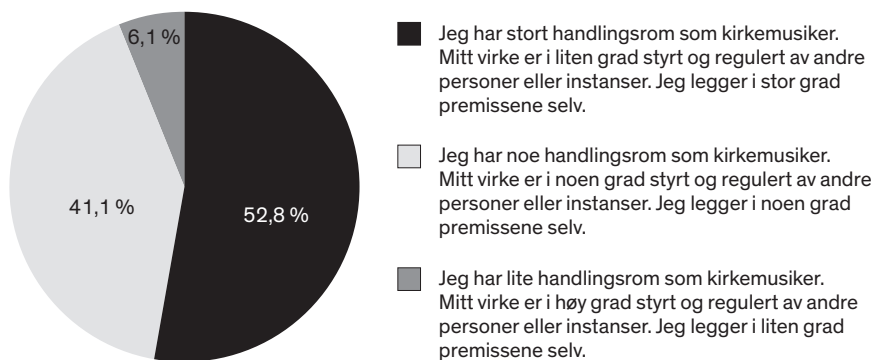
Resultatene fra vår kirkemusikerundersøkelse bekrefter inntrykket av kirkemusikeryrket som et i utgangspunktet fritt yrke. Over halvparten av kirkemusikerne uttrykker at de opplever at de har stort handlingsrom i yrket sitt, at de i liten grad opplever sitt virke som styrt og regulert av andre personer eller instanser, og at de i stor grad legger premissene selv (se figur 3.4). Også rent kunstnerisk mener de fleste kirkemusikerne at de har stort handlingsrom (jf. figur 3.5). En av dem skriver:

Jeg er en meget heldig stilt kirkemusiker med et menighetsråd som satser på kirkemusikk, og lar meg disponere midler til dette på flere millioner hvert år.

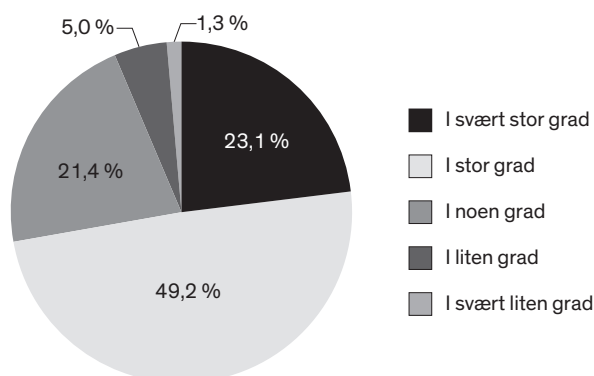
Denne kirkemusikeren uttrykker seg på en måte som gjør at vi forstår at han vet han er privilegert som er knyttet til en menighet der den økonomiske situasjonen ikke begrenser mulighetene. For det må sies: Små ressurser gjør i en del tilfeller det kunstneriske handlingsrommet mindre enn det hadde vært dersom økonomien var bedre. Her ser det ut til å være store stedlige variasjoner.

Et annet funn som understøtter beskrivelsen av kirkemusikeryrket som forholdsvis fritt, er at mange kirkemusikere oppgir at de selv er initiativtakere til musikkprosjekter, konserter og musikkarrangementer. Nærmere tre av fire kirkemusikere sier at de i svært stor grad eller i stor grad selv er initiativtakere til ulike arrangementer (jf. figur 3.6). Den som tar et initiativ, vil i de fleste tilfeller ha en stor grad av definisjonsmakt over initiativet.

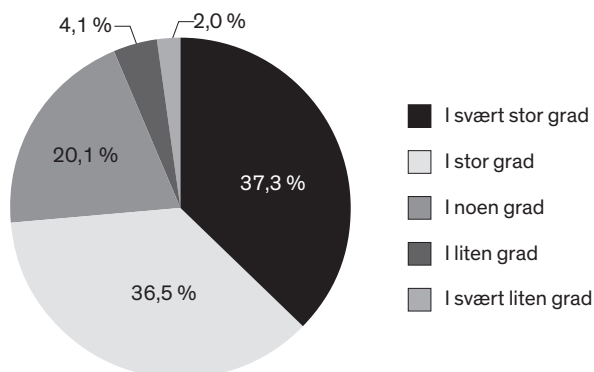
### KAPITTEL 3



**Figur 3.4** I hvor stor grad legger du selv premissene for hva som skal være innholdet i ditt virke som kirkemusiker? N = 246.



**Figur 3.5** I hvilken grad opplever du at du har tilstrekkelig kunstnerisk handlingsrom i ditt arbeid som kirkemusiker? N = 238.



**Figur 3.6** I hvilken grad er du selv initiativtaker til musikkprosjekter, konserter og musikkarrangement i kirken? N = 244.

I utgangspunktet har kirkemusikerne altså stort rom for å drive kirke-musikalsk virksomhet etter egne preferanser, og har en forholdsvis fri posisjon tatt i betraktning at de er ansatte medarbeidere med fast lønn. Samtidig gjør tilsettingsforholdet i Den norske kirke at kirkemusikeryrket er omgitt av en rekke reguleringer som utfordrer denne friheten.

I de siste to tiårene har det kommet flere retningsgivende og forpliktende innspill til kirkemusikerprofesjonen, som vi kan forstå som uttrykk for en økt formalisering. I 1998 vedtok Kirkemøtet obligatorisk vigsling av kantorer. I 2005 ble «Tjenesteordning og kvalifikasjonskrav for kantorer» revidert. Et par år senere kom kompetanseutredningen *Mangfold og egenart* (KA 2007). Denne påpeker kompetanseutfordringer som kirkemusikkfeltet står overfor, og peker også på mer generelle problemstillinger knyttet til kunstuttrykk i kirken. På Kirkemøtet 2008 ble *Plan for kirkemusikk* (Kirkemøtet 2009) vedtatt. Denne planen peker blant annet ut kirkemusikernes ansvarsområder. I 2011/2012 gjennomførte Den norske kirke en omfattende gudstjenestereform. Parallelt fikk Den norske kirke også en ny salmebok (2013). Samme år ble det som omtales som kirkeforliket, gjennomført. Kirkeforliket innebærer at statskirkeordningen ble avvirket, og Den norske kirke er nå «bare» folkekirke. Det betyr at kirkemusikernes yrkesfelt, Den norske kirke, primært er et trossamfunn og ikke også en statsinstitusjon slik som tidligere. Staten er ikke lenger konfesjonsbundet. Likevel står det fremdeles i Grunnlovens § 16 at «verdigrunnet forbliver vor kristne og humanistiske Arv». Dette knytter altså den norske stat fremdeles til kristne og humanistiske verdier, og således også en stor del av landets kulturelle kapital siden Kirken i lang tid har vært helt sentral i forvaltningen av denne kapitalen.

I fortsettelsen av dette kapitlet skal vi se nærmere på to av disse innspillene, vedtaket om vigsling av kantorer og gudstjenestereformen, og undersøke hvordan disse innspillene oppleves fra orgelkrakken.

### Vigsling av kantorer

Kirkemøtet vedtok i 1998 at kantorer skal vigsles til tjeneste. Vigsling er obligatorisk, men unntak er gjort for dem som allerede er i stillingen, og dem som har deltidsstillinger. Vigslingen skal gjennomføres i henhold til forordnet liturgi, og i vigselshandlingen skal kantor avlegge løfte om:

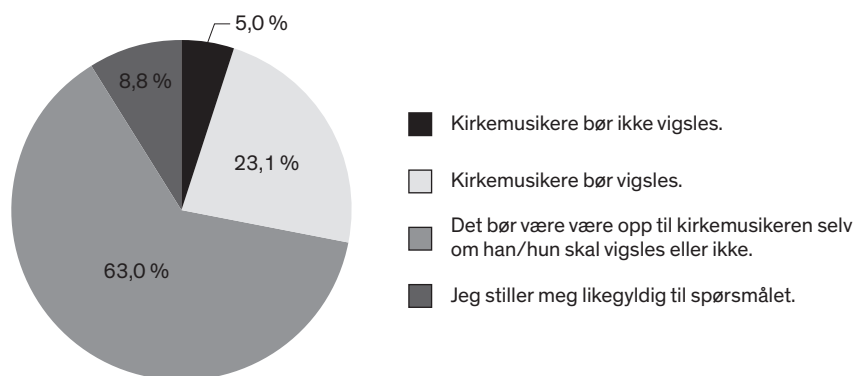
- at du leder sangen og musikken i Guds hus, slik at menigheten i ånd og sannhet kan bære fram sitt lovprisningsoffer til Herren,
- at du gjennom salmer, hymner og åndelige sanger lar Guds ord lyde klart og rent, som det er gitt oss i Den hellige skrift, og som vår kirke vitner om det i sin bekjennelse,

[...]

– at du også selv av hjertet legger vinn på å leve etter Guds ord, og i studium og bønn trenger dypere inn i de hellige skrifter og den kristne tros sannheter (KA 2004:1 f.).

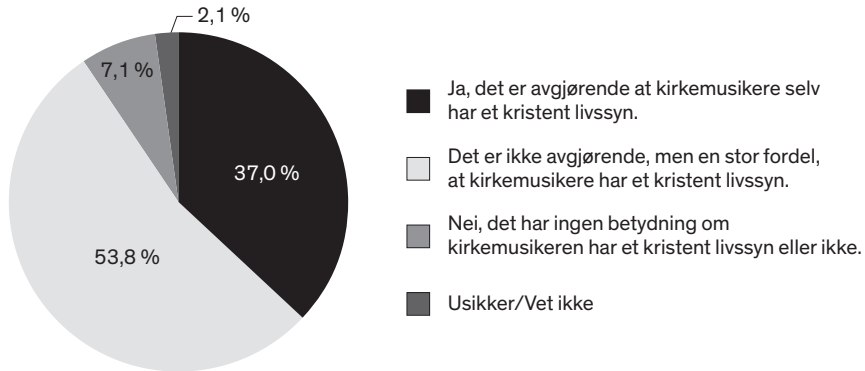
Vedtaket om obligatorisk vigsling av kirkemusikere innebærer fra kirkens side en tydeliggjøring av kirkemusikerens posisjon som kirkelig medarbeider. Det er naturlig nok ingen andre grupper av musikere i det norske kunstfeltet som behøver å forholde seg til denne type vedtak, noe som setter kirkemusikeren i en helt spesiell posisjon sammenlignet med andre kunstnere. Vigslingshandlingen synliggjør den tette forbindelsen mellom kirkemusikerens kunstneriske arbeid og hans eller hennes oppdrag som kirkelig arbeider; vigslingsløftet understreker at dette er to sider av samme sak.

Selv om vigsling i dag i prinsippet er obligatorisk for kirkemusikere, er det bare et fåtall i vår spørreundersøkelse (én av fire) som oppgir at de faktisk *er* vigslet. Vedtaket fra 1998 er således bare delvis implementert, og har foreløpig vært en «sovende» paragraf. Materialet vårt tyder dessuten på at de færreste kirkemusikere, færre enn én av fire, har særlig sans for vigslingsvedtaket, jf. figur 3.7. Det er ikke så mange som mener at kirkemusikere *ikke* bør vigsles, men de fleste (flere enn 6 av 10) er av den oppfatning at det bør være opp til den enkelte kirkemusiker om vedkommende skal vigsles eller ikke.



**Figur 3.7** Hva er din holdning til vigsling av kirkemusikere? N = 238.

Det kan dessuten se ut til at kirkemusikerne mener det er viktigere at de har et kristent livssyn enn at de er vigslet. Et stort flertall av kirkemusikerne, flere enn 9 av 10, mener det er enten avgjørende eller en stor fordel at kirkemusikerne har et kristent livssyn, jf. figur 3.8.



**Figur 3.8** Er det av betydning å ha et kristent livssyn dersom man skal arbeide som kirke-musiker? N = 238.

Våren 2014, 17 år etter Kirkemøtets vedtak om obligatorisk vigsling, tok Kirkerådet initiativ til å vekke den sovende vigselforordningen til live, og sendte saken ut på høring med to alternative forslag: å videreføre vigsling av kantorer som en obligatorisk ordning, eller å omgjøre den til en frivillig ordning med forbønn ved inngang til tjenesten (Kirkerådet 2014a).

Et flertall av høringsuttalelsene støttet videreføring av vigsling som obligatorisk ordning. Høringsinstansene som støtter videreføring, peker på at kantortjenesten er en nødvendig tjeneste i kirken, sidestilt med kateket-tjenesten og diakontjenesten, og at en omgjøring til frivillig ordning vil kunne sende ut et signal om at man devaluerer kirkemusikken og kantortjenesten. I en av uttalelsene, skrevet av kantor Are Alund, ble det påpekt at vigsling kan tydeliggjøre at det i kirkemusikerens profesjonsforståelse ikke ligger en motsetning mellom det å være kirkelig medarbeider og det å være musiker (Kirkerådet 2014b).

Et mindretall av høringsuttalelsene ønsket å omgjøre ordningen til å være en frivillig handling. En rekke utdanningsinstitusjoner var blant dem som ønsket dette. I høringsuttalelsen fra NTNU uttrykkes skepsis til obligatorisk vigsling:

Det kunsthøgskole perspektivet er og fortsatt vil være den primære innfallsvinkel for yrkesutøvelsen som musiker også i kirken. Med en avklart og oppgradert forståelse av kunst som erkjennelsesmåte og fortolknings-område vil kirken kunne tilby meningsfulle arbeidsplasser for motiverte profesjonelle kirkemusikere, samt en bredere og rikere kommunikasjon med nåtidens befolkningen – i nåtidens kontekst – om de store eksistensielle spørsmål som alltid har opptatt og engasjert mennesket, uavhengig av tid

og kultur. Vi ser det som begrensende og uheldig om kunst underlegges en teologisk basert rolle som resulterer i en instrumentell forståelse av kirkemusikken og kirkemusikktjenesten (ibid.:3).

På bakgrunn av høringsrunden anbefalte Kirkerådet Kirkemøtet å videreføre ordningen om obligatorisk vigsling av kantorer. Kirkemøtet 2015 gjorde vedtak om å videreføre ordningen, og i vedtaket presiseres det at «[t]jeneste som kantor i Den norske kirke forutsetter vigsling», og at det skal «settes inn egnede tiltak for å styrke bevisstgjøring om og praktisering av ordningen». <sup>60</sup> Kirkemøtet gjorde samtidig vedtak om at vigslede kantorer skal benytte liturgiske klær, mer spesifikt en såkalt alba med skråstilt stola. <sup>61</sup>

Underveis i prosessen fram mot Kirkemøtets behandling og vedtak ble saken kommentert i flere medier, og holdningene var sprikende. Avisen Vårt Land intervjuet kantorer med helt ulike syn på vigsling. Domkantor i Oslo domkirke, Kåre Nordstoga, som representerer en erfaren generasjon kirkemusikere, uttrykte til avisen at han er svært skeptisk til vigsling av kantorer:

- De kan ikke begynne å tvangsvigse folk heller. Det er bare Norge i hele verden som har funnet på dette. Jeg har nesten ikke ord for hvor dumt det er.
- Hva er årsaken til at du kvier deg for å la deg vigsle?
- Jeg er døpt og regner meg som et fullverdig medlem av Den norske kirke. Dette kommer som en tilleggsgeire. Det er en slags pietistisk tankegang om at du er ikke skikkelig innenfor før du har tatt et skritt videre. Det blir kulisser og staffasjer og det minner litt om frimurerordenen. Det handler om å stige i gradene innenfor et system. <sup>62</sup>

I samme reportasje uttalte Anders Hovind, nestleder i Musikernes fellesorganisasjon (MFO) følgende:

- For noen blir dette litt heavy. De opplever det som en form for prestevigsling light, og at de på den måten binder seg til en livslang tjeneste. <sup>63</sup>

Hovind mener det er mange kantorer som ikke vil ha motforestillinger mot å bli vigslet, men at det er det tvangsmessige i ordningen som er problematisk.

---

60 [http://kirken.no/globalassets/kirken.no/om-kirken/slik-styres-kirken/kirkemotet/2015/vedtak/km\\_06\\_2015\\_vigsling\\_kantor\\_og\\_liturgisk\\_drakt\\_vedtak.pdf](http://kirken.no/globalassets/kirken.no/om-kirken/slik-styres-kirken/kirkemotet/2015/vedtak/km_06_2015_vigsling_kantor_og_liturgisk_drakt_vedtak.pdf)

61 Se forrige fotnote.

62 «Nå må organisten love å be», Vårt Land 19.02.2015 – <http://www.vl.no/2.616/n%C3%A5-m%C3%A5-organisten-love-%C3%A5-be-1.317287> (lesedato 13.03.2015).

63 Se forrige fotnote.



I reportasjen målbæres også bekymringen for hvordan obligatorisk vigsling vil slå inn på rekrutteringen av framtidige kirkemusikere. Vårt Land har imidlertid også intervjuet en kantor som er av den oppfatning at obligatorisk vigsling vil bidra til å bygge opp kantoryrket og musikkens betydning, og at dette nettopp vil virke positivt inn på rekrutteringen. Denne kantoren, Ole Andreas Fevang, er 26 år og representerer den nye generasjonen kirkemusikere. Han opplevde sin egen vigsling som «en flott handling og en festdag for hele menigheten», og mener at vigsling bør være en naturlig del av det å tre inn i en kantorstilling.<sup>64</sup>

Kantorstanden strides med andre ord om vigslingens betydning og konsekvens. Det kan synes som at holdningen til vigsling avhenger av hvordan kantorer definerer sin egen rolle, og hvor de legger tyngdepunktet i sitt virke – i kunsten eller i den kirkelige tjenesten.

### Gudstjenestereform

Flere steder i boka omtaler vi den omfattende gudstjenestereformen som Den norske kirke gjennomførte i 2011/2012. Reformen åpner for et stort mangfold av musikalske uttrykk i gudstjenesten, og kirkemusikerne har en helt sentral posisjon i både opplæring og gjennomføring av reformen. Reformen har tre uttalte kjerneverdier: stedegengjøring, fleksibilitet og involvering. Disse søkes oppnådd gjennom utarbeiding av et svært omfattende og mangfoldig musikalsk og tekstlig materiale og stor lokal valgfrihet. En rapport fra 2014 om menighetenes mottakelse av gudstjenestereformen viser at utprøving og implementering av reformen har vært en omfattende og krevende prosess (Botvar og Mosdøl 2014a). Informantene i Botvar & Mosdøls undersøkelse omfatter både prester, kirkemusikere og frivillige/leke medarbeidere. Informantenes holdning til gudstjenestereformen synes generelt å kjennetegnes av ambivalens, men særlig krevende har det vært å forholde seg til det musikalske materialet (ibid.:6).

Også i vår egen kirkemusikerundersøkelse kommer det ulike holdninger til uttrykk. Noen kirkemusikere mener på generell basis at reformer, planer og debatt er av det gode så lenge det bidrar til å sette kirkemusikk på dagsordenen. Andre stiller seg negative til sentral regulering av lokale praksiser. Atter andre mener det er nettopp sentral regulering som trengs, og at gudstjenestereformens vektlegging av stedegengjøring og lokal valgfrihet ikke er en god utvikling:

---

64 «Sier ja til vigsling: – Det forplikter å jobbe i kirken», Vårt Land 20.02.2015 – <http://www.vl.no/2.616/sier-ja-til-vigsling-det-forplikter-%C3%A5-jobbe-i-kirken-1.317447> (lesedato 13.03.2015).

Det har oppstått en veldig ulik praksis i de forskjellige menighetene, så det har blitt vanskelig å følge med for allmennheten når all liturgisk musikk kan være annerledes når man krysser en soknegrense. Frykter at vi støter fra oss folk som føler seg stadig mer fremmedgjort i egen kirke.

Antall reformer og omfanget av dem blir også kommentert av flere kirkemusikere, som uttrykker at de opplever det vi kan betegne som en «reformtrøtthet», slik som for eksempel denne kirkemusikeren:

Det har vært svært mange reformer og planer gjennom flere år nå. Vi trenger ro omkring alt det nye, for å vurdere hva som kan brukes på sikt, og hva som vi skal utelate! Og kjenne på det som vi brukte før, om det tross alt holder fortsatt.

Flere kirkemusikere påpeker at det er krevende å forholde seg til stadige reformer og reguleringstiltak, både det å sette seg inn i hva de innebærer, og det å implementere dem i praktisk arbeid:

Den nye gudstjenestereformen har tatt for mye tid og har ført til store frustrasjoner blant ansatte og menighet. Jeg er ansatt i et meget underbermannedt fellesråd. Kirkemusikalske planer og reguleringer av kirkemusikalsk aktivitet har «druket» i forvirringen om å forandre gudstjenesten i henhold til reformen.

Alle de nevnte innspillene er på et umiddelbart nivå knyttet til kirken som trossamfunn. Vigsling, liturgisk drakt og gudstjenestereform tydeliggjør kirkemusikerens rolle som kirkelig medarbeider. Samtidig blir disse kulturelle formaliseringsmomentene også «rammet inn» av to vesentlige innspill til kirken som en kulturaktør: Kirkens kulturmelding *Kunsten å være kirke* (Norske kirkeakademier 2005) og *Kulturutredningen 2014* (NOU 2013:4). Ingen av disse innspillene er formelt regulerende, men de utgjør tydelige stemmer som setter kirken på det kulturelle kartet. Ikke minst tydeliggjør de kirkemusikeren som en vesentlig forvalter og formidler av kunst og kultur. Enger-utvalget beskriver kirkemusikeren som en betydelig del av det de kaller landets kulturelle grunnmur. Målet med kulturpolitikken er å bygge Norge som kulturnasjon, sier utvalget. Dette oppdraget kan forstås som et konserverende oppdrag eller som et dynamisk oppdrag. Utvalget ser på kulturarven som en dynamisk størrelse, og kulturpolitikk handler om å ivareta og utvikle kulturarbeid som noe dynamisk som alltid er i vekst i takt med at samfunnet og menneskene som tilhører nasjonen, også forandrer seg og går i retning av et stadig større mangfold. Når utvalget skal beskrive den kulturelle grunn-

muren i Norge, nevnes kirken eksplisitt, og da særlig knyttet til to sider ved kirken: dens historiske forankring og dens tilstedeværelse over hele landet:

Den norske kirke er flere steder arbeidsgiver for den eneste profesjonelle kunstneren i kommunen. Utvalget mener at kirkemusikerrollen står sentralt i utviklingen av kirken som kulturarena. Det bør utredes hvordan den kan styrkes både i kirkelig kult-utøvelse og som en helt sentral funksjon i samhandlingen mellom kirkelig kulturutøvelse og annen kulturutøvelse (NOU 2013:4, s. 312).

Kirkemusikeren er altså på den ene siden en kunstnerisk aktør med stor frihet og liten risiko, og på den andre siden en aktør som slett ikke er «fri». Tvert imot er det svært mange hensyn å ta, når man skal forvalte og videreføre en kirkemusikalsk arv som mange har mange meninger om, samarbeide med andre kirkelige ansatte, frivillige, begravelsesbyråer mfl. og være en kirkelig medarbeider som gjennom musikalsk arbeid skal tjene Gud og virkeliggjøre kirkens planer og visjoner med lokale forutsetninger og innenfor eksisterende ressursrammer.

## Økt mangfold?

Den norske kirke har gjennomført reformer, introdusert nye liturgi-alternativer og lansert en ny salmebok med et bredere repertoar enn tidligere salmebøker. Kirkemusikerne er de mest sentrale aktørene i implementeringen av alt det nye – nye liturgier og nye salmer. Samtidig har de også oppgaver som innebærer å måtte strekke seg langt utover det «rent» musikkfaglige. De har det musikalske ansvaret, men det er mange stemmer som skal få si sin mening om de musikalske valgene som gjøres. For kirkemusikerne kan den økte bredden, valgfriheten og demokratiet oppleves som for mye. Lengselen etter noe som ligger fast, kan bli presserende, slik en av våre kirkemusikerinformanter uttrykker:

Og det man da lengter litt etter, det er, uten sammenligning for øvrig, Den katolske kirke, den sa jo at den gregorianske sang er vår musikk. Punktum. [Man lengter litt etter] et eller annet signal om hva man mener, eller hva kirken synes er en best egnet musikk for å fremme dens budskap og Bibelen og alt dette her. Men det er liksom som å lese Arbeiderpartiets valgprogram, altså, hva heter det, mangfold. Det er mangfold som er løsningen.

De mange reformer, initiativer og endringer har et fellestrekk; de peker alle i retning av et ideal om mangfold, som i seg selv er et gode – men noen ganger kan det rett og slett bli litt for mye.

I Enger-utvalgets utredning fra 2013 (NOU 2013:4) beskrives mangfoldbegrepet som «noe som er blitt opphøyet til et nøkkelbegrep» og som er «såpeglatt av flertydighet» (NOU 2013:4, s. 45). Et nøkkelbegrep som er såpeglatt av flertydighet, er altså et ideal og et vesentlig kjennetegn ved både Den norske kirke og det norske kulturfeltet anno 2015. Enger-utvalget gjør videre en nyttig presisering idet de beskriver mangfold som et trefoldig begrep (NOU 2013:4, s. 45). Oftest snakker vi om mangfold som en konsekvens av noe annet – eller en situasjonsbeskrivelse, som utvalget kaller det. I de mange kirkemusikalske endringsinitiativene som vi refererer til i denne boka, finner vi også at mangfold brukes som et middel for å nå definerte mål som økt deltagelse og involvering, og også som et mål i seg selv. Den norske kirke er en folkekirke bestående av 3,85 millioner mennesker. Dét er i seg selv et stort mangfold. Å ha rom for alle disse er et mål. *Mangfold* blir med andre ord et middel for å oppnå målet *mangfold* i et samfunn som allerede i utgangspunktet kjennetegnes av *mangfold*.

Mangfoldet manifesterer seg både i den demokratiske strukturen som omslutter kirkemusikerne og kirkemusikken, i kirkemusikerens arbeidshverdag og helt konkret i kirkemusikkens musikalske innhold. Her skal vi se nærmere på tre varianter av mangfold som alle får konsekvenser for kirkemusikkens yrkesutøvelse: beslutningsmangfold, oppgavemangfold og stedlig mangfold.

### Beslutningsmangfold: Demokrati og umyndiggjøring

Kirkeforliket kan sies å ha som naturlig konsekvens et økt mangfold – fordi det overgripende, statlige bindeleddet er borte. Nå fattes alle vedtak i kirkens egen rådsstruktur, og denne er svært demokratisk og har stor lokal representasjon. «Kongen i statsråd» er med kirkeforliket ikke lenger en del av styringsstrukturen i Den norske kirke. Kirkeforliket er på mange måter siste ledd i en demokratiseringsprosess som har foregått i kirken over flere tiår. *Beslutningsmangfoldet* er et demokratisk mål, et demokratisk middel og ikke minst en demokratisk konsekvens.

Gudstjenestereformen tydeliggjør beslutningsmangfoldet: Involvering, stedegengjøring og fleksibilitet er av Kirkemøtet valgt som kjerneverdier for reformen. Hver enkelt av landets menigheter skal få velge den musikken som ut fra lokale forhold på best måte vil skape involvering, stedegengjøring og fleksibilitet. Disse kjerneverdiene er imidlertid ikke tydelig innholdsbestemt fra Kirkemøtets side. Det innebærer at lokalmenigheter ikke bare skal gjøre valg som er involverende, stedegne og fleksible, de skal også innholdsbestemme hva det vil si å være involverende, stedegen og fleksibel. La oss ta involvering som eksempel: Involvering kan forstås som en *handlingsverdi* – målt i hvor mange frivillige som deltar med oppgaver i en gudstjeneste, for

eksempel som forsanger eller bandmusiker. Involvering kan imidlertid også forstås som en *opplevelsesverdi*. Involvering som opplevelse kan handle om at den gjengse gudstjenestedeltaker skal gjenkjenne liturgi og salmer og dermed oppleve seg involvert i gudstjenestens gang. I et opplevelsesperspektiv vil de lokale valgene kunne peke mot minst mulig endring. I et handlingsperspektiv er det nærliggende at involveringsidealet vil føre til vedtak om mye endring, for på den måten å kunne involvere flere menneskelige handlinger. I dette beslutningshierarkiet befinner ikke kirkemusikerne seg, fordi de ikke er en del av den demokratiske rådsstrukturen.

Hvor er kirkemusikeren i beslutningene om hvordan verdiene skal forstås og hvilken musikk som skal velges? Kirkemusikerne er nøkkelpersoner i den lokale implementeringen av reformen, siden svært mye av reformen handler om musikk. Kirkemusikeren (som for så vidt andre profesjonsgrupper) har ikke beslutningsmyndighet. Det er menighetsrådene som gjør valgene, kirkemusikeren er rådgivende og utførende ledd. Kirkemusikerne er ansatt, ikke valgt. Sigbjørn Apeland beskriver denne demokratiske vendingen i kirken som å gå «frå ekspertvelde til lokalt ordskifte» (Apeland 2015) Ekspertveldet vil her være «de profesjonelle», altså kirkens ansatte fagfolk, mens det lokale ordskiftet refererer til den demokratiske rådsstrukturen. Dette kan også representere en overgang fra langsiktig til kortsiktig tenkning omkring involvering; der rådene er valgt for fire år av gangen, er ekspertten ansatt på ubestemt tid.

Diskursen om kirkemusikeren som ikke føler seg tilstrekkelig respektert som fagperson, framkommer tydelig i vårt materiale. Dette er fortellingen om den høyt utdannede musikeren som ikke blir forespurt eller tatt med på råd i kirkemusikalske spørsmål og planlegging i menigheten, som føler seg overkjørt av personer uten kirkemusikalsk kompetanse, og som like fullt opplever å bli tatt for gitt på den måten at han eller hun forventes å stille opp når det kommer til stykket. Formelt sett avgjøres spørsmål i kirkens lokaldemokrati. Ifølge våre informanter er det imidlertid prestene og de frivillige lekpersonene i menigheten som ofte er de som råder grunnen. Prestene og de frivillige er samtidig de to gruppene som kirkemusikerne ifølge vår undersøkelse samarbeider mest med i sin hverdag.

I vår undersøkelse finner vi mye frustrasjon hos kirkemusikere som opplever liten forståelse fra omgivelsene for hva en kirkemusiker er og bør være. Kirkemusikerne er ofte alene blant kollegene om sin musikalske spesialkompetanse. Likevel viser Kirkemusikerundersøkelsen at mange opplever at deres kompetanse og faglighet ikke blir møtt med respekt og ikke blir lyttet til, slik denne kirkemusikeren forteller:

At de som ikke kan noe om yrket mitt skal bestemme de viktigste sakene som har med kirkemusikk å gjøre er et stort problem. De setter i gang

store og ambisiøse prosjekter uten å snakke med meg. Ved 200-årsjubiléet for grunnloven var det 17. mai-komitéen som bestemte deler av musikken til gudstjenesten uten min medvirkning, og jeg var ikke med på så mye som et 5-minutters møte om gudstjenesten engang. Prestene hersker mer enn noen gang, noe som gjør at jeg ikke får gjort jobben min ordentlig. Alt blir bestemt for sent til at jeg kan få til den kvaliteten jeg ønsker på musikken. Vi har gudstjenesteutvalg, men ingen kirkemusiker sitter i utvalget selv om vi er to organister her.

Prestene er den gruppen av kolleger som kirkemusikerne oppgir å samarbeide mest med. I vårt materiale er det mange kirkemusikere som opplever samarbeidet med prestene som utfordrende. I noen tilfeller er disse utfordringene knyttet til at prester og kirkemusikere er grunnleggende uenige i kirkemusikalske spørsmål, og en opplevelse av at det er presten som har reell makt:

Prost og prest bestemmer nesten alt. Vi har møter om salmene, musikk, osv., men i praksis blir gjennomført det som prestene ønsker, de har et annet musikalsk ønske enn jeg har. Kirkemusikalsk kvalitet spiller ingen rolle, popularitet er viktigere, noe som gjør at nivået i kirkemusikken noen ganger senkes til det banale.

De facto har presten så å si alltid overstyringsmuligheter når det gjelder valg av musikk i seremonier. Det hjelper ikke om det står at musikken må avklares med kantor. Det betyr at kantor alltid er underlegen.

Enkelte samarbeidsrelasjoner mellom prester og kirkemusikere synes å ha utviklet seg til konfliktfylte, der prestene, sett fra kirkemusikernes ståsted, tar alle avgjørelser på egen hånd, uten å involvere kirkemusikerne. Et eksempel er denne kirkemusikeren som opplever det som at sogneprestens ord er lov:

Soknepresten aksepterer ikke at andre enn seg selv skal få lov til å ytre noe.

Samtidig varierer det fra sted til sted, og menighet til menighet, hvordan arbeidsmiljøet er og hvordan samarbeidet mellom kirkemusiker, prest og andre i staben omkring kirkemusikalsk virksomhet fungerer. To kirkemusikere som har erfaring fra flere steder, setter ord på nettopp dette:

Formelt er menighetsrådet/kirkeverge og prest premissleverandør. Uformelt og i realiteten er presten den sterkeste premissleverandør. Men jeg opplever at jeg også kan gi premisser og blir ofte hørt. Mens jeg i den stillingen jeg hadde tidligere ikke ble hørt i det hele tatt.

Jeg opplever at det er store lokale forskjeller. Men at der man greier å få til en god dialog/forståelse med kirkeverge, menighetsråd og stab kan forholdene for det å jobbe som kirkemusiker blir veldig bra.

Som vi har omtalt tidligere, har de fleste kirkemusikere en (minimum) fireårig spesialisert utdanning. Mange av dem har også lang yrkeserfaring. Samtidig har mange av dem få eller ingen kollegaer i staben med tilsvarende utdanningsbakgrunn. Normalt er det mer enn én prest i en menighet, og dette kan muligens være noe av grunnen til at kirkemusikerne ikke alltid føler at de blir hørt. Mange kirkemusikere i vår undersøkelse uttrykker en frustrasjon over det de opplever som prestenes og den øvrige stabens manglende respekt for deres faglighet og profesjonalitet:

Samarbeid med prester, kirkeverge, menighetsråd og andre kollegaer, som jeg ofte opplever har veldig liten respekt for min faglige kompetanse som kirkearbeider/musiker.

Å bli akseptert som kirkemusiker, ikke som altmuligmann og springpojke for alle andre i staben.

Ved kunstprosjekter ellers i samfunnet er det den kunstfaglige ekspertise som konsulteres. I kirken kan man av og til ha følelsen av at de som er best kvalifisert faglig, er minst meningsberettigede.

Frustrasjonen retter seg også mot dem som jobber som frivillige i kirken. Nest etter prestene er frivillige medarbeidere den gruppen kirkemusikerne samarbeider mest med. Flere kirkemusikere mener at de frivillige i kirken har fått altfor stor makt over kirkemusikken:

Frivillige. Jeg har stått i svært harde konflikter med sterke maktpersoner i menighetsråd og blant frivillige forsangere og andre i menigheten. Det tappet meg og slet meg helt ut, så jeg måtte bytte jobb. Det at folk som ikke er fagpersoner verken på kirke, teologi eller musikk skal sitte og bestemme, kan være helt utrolig vanskelig hvis myndigheten havner hos feil personer!

Synes at fagfolk i kirken burde få mere rom til å bruke sin utdanning i sitt fag, uten kontroll fra frivillige.

Innblanding av meninger fra frivillige som har ingen kunnskap i musikk, men likevel har sterke meninger om ens fag, som man har brukt mange år

på å studere og arbeide med profesjonelt. Hvorfor skulle meninger være viktigere en kunnskap?

Demokrati, involvering og medvirkning er honnørord i vår tid. I det kirke-musikalske feltet har disse verdiene slått inn med full kraft. Fra kirkemusiker-nes ståsted kan det imidlertid se ut til at disse verdiene har en slagside som kommer til uttrykk som manglende respekt for kirkemusikernes kunstfaglige autoritet.

### Oppgavemangfold: Tidsklemme og forventninger

Boka *Fra organist til kantor* beskriver hvordan en ny kirkemusikeridentitet har vokst fram fra den tradisjonelle organistrollen som har røtter tilbake til 1600- og 1700-tallet, til den allsidige kantoren i vår tid (Solhaug 2002). Forfatteren viser hvordan kirkemusikerrollen gjennom hele siste halvdel av 1900-tallet har fått en stadig mer kompleks utforming, og i kapittelet som omhandler 1980-tallet, skriver han at «[h]ele tiden vokste forventningene om kirkemusikerens allsidighet» (ibid.:101). Kirkemusikernes egne fortellinger i vår Kirke-musikerundersøkelse viser at denne utviklingen ikke har stoppet opp, men snarere eskalert på 2000-tallet. Det har vokst et stort oppgavemangfold ut av de siste 15 års endringsinitiativ, der gudstjenestereformen er det foreløpige toppunktet. I tillegg kommer at de rent musikkfaglige oppgavene blir stadig mer komplekse. En av våre respondenter sier det slik:

I dag er en god kirkemusiker den som kan utøve både klassisk, moderne, pop, rock, osv. Med andre ord, ingen har i dag den nødvendige kapasitet eller kompetanse til utøving av alle slags sjangre.

Å imøtekomme dette uttrykks- og oppgavemangfoldet er en stor utfordring for kirkemusikerne, og utgjør et stort press, spesielt i de mange menigheter der kirkemusikertjenesten består av én person. Det er krevende for én og samme person å skulle mestre alle tenkelige sjangere og rekke over alle opp-gaver. En diskurs som gjør seg gjeldende i kirkemusikernes fortellinger om egen yrkessituasjon, slik de framkommer i Kirkemusikerundersøkelsen, er det vi kan kalle diskursen om den overarbeidede kirkemusikeren. Dette handler om kirkemusikeren som produserer gudstjenester og seremonier på samle-båndvis (jf. jukeboxen), som halser fra det ene arrangementet til det andre, som sliter orgelkrakken, dirigerer kor og driver menighetsarbeid, som skal mestre alle sjangere og yte musikk for alles musikksmak, som en altnulig-musiker (jf. tusenkunstneren) som jobber kveld, helg og høytid.



Naturlig nok er det forberedelser til og gjennomføring av gudstjenester og kirkelige handlinger kirkemusikerne bruker mest tid på. De bruker også relativt mye tid på å holde seg faglig oppdatert, arbeide med ledelse av koraktiviteter og arbeide med administrative oppgaver. Når vi spør kirkemusikerne hva de ønsker seg mer tid til i yrkeshverdagen sin, er det mange som peker på behovet for å bruke tid på å holde seg faglig oppdatert. Videre skulle de gjerne hatt mer tid til å forberede og gjennomføre prosjekter, konserter eller arrangementer med profesjonelle utøvere og/eller amatører, komponere og arrangere musikk, forberedelse til og gjennomføring av gudstjenester og kirkelige handlinger, samt korledelse. Administrative oppgaver, arbeid som ikke er direkte knyttet til musikk, og arbeid knyttet til prosjektfinansiering er oppgaver kirkemusikerne ønsker å bruke mindre tid på enn de gjør i dag. Mange kirkemusikere uttrykker at de sliter med å rydde tid til øving og musikkalsk fordyping, og ser dette som en av de viktigste utfordringene i oppgavemangfoldet, slik disse utsagnene er eksempler på:

Mye tid går med til arbeid som ikke er kunstnerisk. Møtevirksomhet og planlegging, dialog med diverse aktører osv.

Nok tid til faglig utvikling. Nok tid til å tenke lange tanker. Uka er full av oppgaver som skal løses med korte frister.

Å få nok tid til å være kunstner og musiker i en kompleks hverdag med mye organisering av frivillige (korsangere, korledere, instrumentalister etc.) og møter og loppemarkeder.

Særlig for kirkemusikerne som står i deltidsstilling, synes det å være en utfordring å få timetallet til å strekke til. Flere kirkemusikere kommenterer at de opplever det som vanskelig å gjøre en god nok jobb innenfor stillingsstørrelsen sin. Mange uttrykker at de har for mange arbeidsoppgaver som skal utføres innenfor en begrenset arbeidstid, og at administrasjon og arbeid knyttet til gudstjenester, andre kirkelige seremonier og trosopplæring må prioriteres, ofte på bekostning av korarbeid og annet musikalsk prosjekt- og utviklingsarbeid, slik disse to kirkemusikerne beskriver:

Vi har rett og slett for mange tjenester/seremonier, og får for liten tid til å utvikle kirkemusikk. Kor og musikkgrupper går på sparebluss, og tiden strekker ofte ikke til på annet enn å forberede neste seremoni.

Å få tid/overskudd til å øve, og at ikke administrasjon/planlegging spiser opp dagene mine. Å finne balanse mellom mine musikalske ambisjoner/

drømmer og menighetens ønsker. Å jobbe i en institusjon som ikke ser på musikk ut fra dens egenverdi, men som et middel til å skape aktivitet etc. Det er for mange gudstjenester til at vi klarer å være kreative, den ene tar den andre og vi er alltid litt på etterskudd.

Mange kirkemusikere opplever med andre ord at de i stor grad bruker sin tid på å produsere et stort antall gudstjenester og seremonier, mens det er for lite rom for faglig utvikling og sikring av den kunstneriske kvaliteten. I vår undersøkelse kommer en kirkemusiker med et hjertesukk knyttet til dette:

[...] å få medarbeidere til å forstå at jeg gjerne vil få mer ut av mitt kunstneriske potensiale og holde mer konserter, i stedet for å bruke masse tid på å være bruksmusiker i alle mulige arrangement.

Vi øyner en spenning mellom det vi kan kalle seremoniell kvantitet, og kunstnerisk kvalitet, eller en spenning mellom det å være travel tjenesteleverandør og formidlende kunstner, slik en annen kirkemusiker beskriver:

[Kirkemusikerne] møter ofte holdningen om at vi må levere musikk til noe, og det finnes litt for lite forstand i staben til å akseptere at vi også har noe som vi vil formidle.

Sitatet bærer bud om at det ikke bare er tidspress og overarbeid som innskrenker kirkemusikernes mulighet for å sette kunstneriske spor etter seg. Det handler også om aksept, makt og maktstrukturer.

Kirkemusikerne ønsker å beholde gleden over det kunstneriske i faget, men mange opplever at det er vanskelig når tidsressursene er for små. I tillegg er det flere deltidsarbeidende kirkemusikere som påpeker at arbeidsgiver stiller høye krav til fleksibilitet, noe som gjør at det er vanskelig å kombinere arbeidet med andre jobber og med et familieliv. Dette er en problemstilling som gjør seg særlig gjeldende i høytidene og i helgene:

Største utfordring er å lage ordnet arbeidstid slik at jeg får tatt ut ukefridager og får nok tid sammen med familien. Med gudstjenester tre av fire helger, er det også en utfordring å få nok fritid sammen med familien.

Har flere menighetsråd å forholde meg til, og alle forventer og krever sitt (trosopplæring, diakoni, konfirmasjon, kor, barnekor, frivillige, etc.). Tiden strekker sjelden til i løpet av et år, og da er det ikke rart man får noe sinnssykt med avspaseringstimer i løpet av et år. Og man får jo ALDRI avspasert noe særlig heller; «Alle skal ha»!

Opplevelsen av å ikke strekke til i jobben, å ha for mange arbeidsoppgaver, å bruke for mye tid på møter og administrasjon og for lite tid på det man opplever som viktigst, deler kirkemusikerne med en rekke andre yrkesgrupper. Sykepleiere, lærere, kommunale kultursjefer, oppdragsforskere og mange andre yrkesgrupper opplever de at de har for lite tid i arbeidshverdagen, enten det er å gi tilstrekkelig pleie og omsorg til den enkelte pasient, tilpasse undervisningen til hver enkelt elevs behov, rydde plass for faglig oppdatering og fordyping, og yte god nok kvalitet innenfor stramme budsjetter. Slik sett ligner kirkemusikernes erfaringer på de fortellinger vi hører fra andre deler av arbeidslivet.

Disse beskrivelsene understøttes også av andre studier (Christensen 2013; MFO 2013; Balsnes mfl. 2015). Kirkemusikerprofesjonen har alltid hatt et mangfoldig nedslagsfelt, men forventningen til kirkemusikernes profesjonsutøvelse – både innhold og arbeidsutførelse – ser ut til å ha økt betydelig med de siste årenes reformer og initiativ. Kirkemusikerne forventes å være både gudstjenestemusikere, liturgiske fagpersoner, jukeboxer for begravellesbyråene, sosiale og musikalske tusenkunstnere og musikkfaglige håndverkere, og administrasjonssentral for frivillige, slik vi har beskrevet i denne teksten.

### Stedlig mangfold: Gjenkjennelse eller lokal signatur

Tidligere i dette kapittelet har vi omtalt gudstjenestereformen, der kirkemusikerne står sentralt i implementeringen. I forbindelse med gudstjenestereformen er det utarbeidet et omfangsrikt og mangfoldig materiale å velge fra. Permen *Liturgisk musikk for Den norske kirke* (2011) er svært omfattende, den inneholder hele 780 sider med liturgisk musikk. Permen består av fire deler, hvor av del I (fram til side 165) inneholder den gamle liturgiske musikken, det vil si musikken som ble laget til forrige reform i 1977. De tre neste delene er nye, og inneholder blant annet 19 hele serier, det vil si med alle liturgileddene, og en rekke enkeltledd fra ulike tradisjoner og sjangere. Den gamle liturgien fra 1977 utgjør med andre ord kun en fjerdedel av det som nå er «liturgibanken» i Den norske kirke. I tillegg åpnes det også for bruk av lokale varianter som ikke finnes i noe sentralt utformet materiale. Mangfoldet vi her snakker om, er et kunstnerisk mangfold, noe som i reformmaterialet først og fremst anvendes som et middel til å oppnå involvering og økt deltagelse. Uttrykksmangfoldet er også en konsekvens av idealet om stedegengjøring – det vil si bruk av musikalske uttrykk med tydelig lokal signatur.

Tanken om en lokal, menighetsbasert liturgi- og kirkemusikkstyring vil svekke enheten i Den norske kirke og kunne svekke kirken som seriøs kulturaktør.

Det skriver en kirkemusiker i sin fritekstkommentar til spørreundersøkelsen som ble gjort i forbindelse med denne boka. Dét er en innvending som også ofte er hørt i forbindelse med innføring av gudstjenestereformen (Balsnes mfl. 2015). En annen kirkemusiker etterlyser en reduksjon av antall alternativer:

Frisleppet av liturgisk musikk i samband med liturgireforma var eit lite heldig tiltak. Her bør kyrkjerådet stramme inn til eit lite antall seriar, slik at det blir meir einskapleg rundt omkring i landet.

Noen av kirkemusikerne i vår undersøkelse har registrert at gudstjenestedeltakere som enten flytter fra et sted til et annet eller som reiser mye rundt i ulike deler av landet og deltar i gudstjenester, frustreres over mangelen på gjenkjennelse på grunn av alle de lokale ordningene med valg av musikk til de liturgiske leddene. Kirkemusikken kan lett forbli lokal, snarere enn å fungere som en nasjonal og samlende kulturkraft, lyder kritikken fra kirkemusikerne.

Det er ikke bare kirkemusikerne som har ytret skepsis til liturgireformens store omfang og brede spekter. Temaet har vært debattert på kirkelige arenaer, også på Kirkemøtet i 2013 og 2014. I sakspapirer til Kirkemøtet 2015 kan vi lese

at fristillingen av menighetene til hver for seg å prøve ut eller praktisere det de selv måtte velge av et stort antall varianter av liturgisk musikk, har skapt en tilstand, som mange opplever som vanskelig, på menighetsplan, men også for kirken som nasjonalt fellesskap. Det truer den gjenkjennelsen som er nødvendig i gudstjenestelivet, noe som kan komme til å sette selve folkekirken i fare.<sup>65</sup>

Anbefalingen fra Kirkerådet til Kirkemøtet er blant annet å vedta å finne fram til et begrenset antall liturgiske normalserier, og supplere disse med noen valgserier. Poenget er dels å rydde litt i virvaret av muligheter, dels å imøtekomme uroen over at den store variasjonen fra menighet til menighet river bort grunnlaget for gjenkjennelse.

Kritikken mot reformens tunge vektlegging av stedegengjøring og fleksibilitet er framsatt i et *kirkepolitisk* perspektiv. Det sterke fokuset på mangfold og variasjon kan bryte ned folkekirken. Med et *kulturpolitisk* utgangspunkt kan man på den annen side argumentere for at gudstjenestereformen med sitt fokus på stedlig mangfold og variasjon er et initiativ som tilrettelegger for både kirkemusikalsk videreføring og nyskaping. For at dette skal skje, er det

---

65 Kirkemøtet 2015: Liturgisk musikk. KM 05/15.

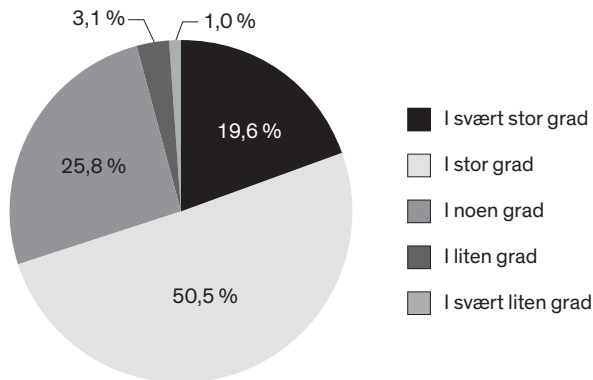
imidlertid avgjørende at kirkemusikerne har forutsetninger og kompetanse til å implementere reformen, prøve ut mulighetene og virkeliggjøre nyskapingen.

## Kompetanse og rekruttering

Som vi har sett, har det kirkemusikalske landskapet endret seg over tid. Hva som inngår i det vi kaller kirkemusikk, er i endring. Personene som befolker kirkemusikerstillingene i landets menigheter, vil alltid være mennesker av sin tid, derfor vil kirkemusikerne alltid være i endring. Kirken er i endring, og derfor vil kirkemusikernes kompetansebehov også være i endring. Dette stiller krav til utdanningsinstitusjonene. Også kirkepolitikken og kulturpolitikken må forholde seg til endringene i det kirkemusikalske landskapet. I det følgende skal vi se nærmere på kompetansebehov og rekrutteringsutfordringer som preger kirkemusikernes tilværelse.

### Mestring og praksissorg

Er man rustet for å arbeide som kirkemusiker etter endt kirkemusikkutdanning? Dette spørsmålet har vi stilt kirkemusikerne som selv har kirkemusikkutdanning. Et overveldende flertall av dem oppgir at de opplever kirkemusikkutdanningen som kvalifiserende i svært stor grad (20 %) eller i stor grad (50 %), jf. figur 3.9. 26 % mener at den er kvalifiserende i noen grad. Et lite mindretall mener at kirkemusikkutdanningen er kvalifiserende i liten grad (3 %) eller i svært liten grad (1 %).



**Figur 3.9** | Hvilken grad opplever du at kirkemusikkutdanningen gir et kvalifisert grunnlag for ditt virke som kirkemusiker? N = 194.

Selv om de fleste utdannede kirkemusikerne gir utdanningen sin forholdsvis godt skussmål, er det mange kirkemusikere som mener at utdanningen ikke i tilstrekkelig grad vektlegger kunnskap og ferdigheter som kirkemusikere flest får behov for i yrkeshverdagen. Et hovedinntrykk fra vårt materiale er at kirkemusikkutdanningen ikke forbereder studentene godt nok på det mangfoldet av oppgaver som kirkemusikeren møter ute i menighetsvirkeligheten. Det er viktig å ha i mente at mange av kirkemusikerne som er representert i vår kirkemusikerundersøkelse, tok sin utdanning for en god stund tilbake, og at mange av respondentene kan ha dårlig kjennskap til dagens studieplaner. Samtidig, og noe mer overraskende, er det faktisk også en del yngre kirkemusikere i vårt materiale som mener utdanningen har litt å gå på før den kan sies å gi det grunnlaget som en kirkemusiker trenger i sin profesjonelle virksomhet.

Går vi til det empiriske materialet, er det noen innspill som går igjen. Det første kirkemusikerne i vår spørreundersøkelse etterlyser, er mer vekt på det vi med en fellesbetegnelse kan kalle gehør- og samspillsbaserte emner. Mange etterlyser mer opplæring i praktisk besifringsspill, spill etter gehør, arrangering og akkompagnering, framfor det som av flere oppfattes som et for ensidig fokus på orgelferdigheter. En av informantene i vår kirkemusikerundersøkelse påpeker at mange kirkemusikere, tross lang utdanning, ikke har den nødvendige bredden og fleksibiliteten i ferdigheter:

Opplever ofte mange av mine kolleger som «sære», de kan godt spille store orgelverk, men fikser ikke å spille bordverset uten noter. Livet må være litt mere enn bare orgelpiper :-)

Dette behovet for å markere avstand til kirkemusikere som har et rendyrket fokus på orgel, finner vi også igjen i intervjumaterialet. En kantor sier:

Jeg er ikke noe sånn trangsynt orgelfantast. Du vet, noen organister vet du, første de gjør når de kommer inn i en kirke, det er å løpe opp og prøve orgelet. Det gjør jeg nesten aldri. Helt andre ting ved rommet som jeg synes er spennende.

Kirkemusikerne har også andre innspill til utvikling av kirkemusikkutdanningens innhold. Mange påpeker behovet for opplæring i en større sjangerbredde og et mer moderne repertoar. Både besifringsspill, kammermusikk og andre former for samspill nevnes eksplisitt, med særlig henvisning til vielser og begravelser.

Mange etterlyser en større vekt på ulike former for pedagogisk kompetanse, særlig rettet mot barn. Flere etterlyser mer kompetanse på adminis-

trative oppgaver som markedsføring og økonomi. Flere av kirkemusikerne uttrykker også at de har for liten kompetanse på søknadsskriving, og mange peker på behovet for praksisopphold, gjerne flere og i ulike menigheter. Flere etterlyser en bedre dialog mellom utdanningsinstitusjonene og kirken for at utdanningen skal realitetsorienteres og gis et innhold som samsvarer mer med de forventninger og utfordringer kirkemusikeryrket preges av. I dagens tradisjonelle kirkemusikkutdanning er det svært lite praksis. På grunn av den store mangelen på kirkemusikere er det imidlertid utbredt at kirkemusikere har en deltidsstilling ved siden av studiene og/eller vikarierer. En veiledet praksis er likevel noe annet. Der vil en student kunne følge en eller flere kirkemusikere i et mangfold av arbeidsoppgaver over tid, uten det ansvaret som følger med det å være ansatt et sted.

Å realitetsorientere utdanningen og gi den et innhold som samsvarer mer med det studentene etter endt utdanning møter som kirkemusikere, betyr ikke nødvendigvis at kirkemusikerne mener at orgelkunnskapen skal prioriteres helt bort. Det kan snarere bety at en omprioritering er nødvendig slik at andre fag og ferdigheter gis større oppmerksomhet, for eksempel opplæring i en større sjangerbredde, samspill, korpedagogikk, bandleidelse, besifring og alt det som gjør en kirkemusiker til en fleksibel bruksmusiker. Det er likevel med et visst innslag av ambivalens at kirkemusikerne ønsker seg mer bredde i utdannelsen. Er det mer fokus på populærmusikk som er det egentlige behovet, eller er behovet snarere å bli bedre forvaltere og formidlere av den klassiske kirkemusikken? En av kirkemusikerne i vårt materiale snur det hele på hodet og påpeker at det er mye å lære av populærmusikerne, men at det ikke først og fremst er popmusikken kirken trenger, men popmusikernes evne til å kommunisere:

Med alle endringene i liturgi og et nesten irreversibelt inntog av rytmisk musikk er det blitt i større grad irrelevant å lære seg gamle fingersettninger og den slags. Besifringsspill, «å kompe», arrangement er blitt viktigere. Det naturlige hadde vært å øke pop-kompetansen. Men jeg tviler på om det er like bærekraftig, musikalsk sett. Jeg har større tro på at kirkemusikerne blir mer bevisstgjort over den klassiske kirkemusikken og dens verdi og lærer å argumentere for den. Litt markedsføring og kommunikasjon om disse verdiene er etter mitt syn helt nødvendig. Den klassiske kirkemusikken har stor verdi, men pop-folk (jeg mener det ikke nedlatende, mange flinke musikere der!) er flinkere til å markedsføre seg selv.

«Praksissjokk» er en ofte brukt beskrivelse av nyutdannedes møte med arbeidslivet (jf. bl.a. Smeby 2008). Ut fra det vi har beskrevet ovenfor, kan denne beskrivelsen passe også for kirkemusikere. Som vi har sett, beskriver de en

utdanning de har hatt stort utbytte av. I møte med behovene i yrkeshverdagen opplever de imidlertid at det ofte etterspørres kompetanse som de ikke i tilstrekkelig grad har tilegnet seg gjennom utdanningen, for eksempel innenfor samspill, barnekorledelse og gehørbaserte emner. Samtidig besitter de svært mye kompetanse, for eksempel innenfor det klassiske, tradisjonstunge repertoaret, som ifølge mange av informantene ikke etterspørres i samme grad. I Christensens avhandling (2013) beskrives denne ubalansen mellom hva slags kompetanse nyutdannede kirkemusikere har, og de forventningene de møter i arbeidslivet, med begrepet «praksissorg». «Praksissorg» beskrives slik:

Det er sorgen over å ikke kunne innfri forventninger man ikke var forberedt på at fantes. Sorgen over at det som motiverte kirkemusikerne til å søke kirkemusikkstudiet ikke lenger ser ut til å være de primære, musikalske drivkreftene i menighetene. Sorgen over at deres kompetanse ikke utnyttes slik den kunne. Sorgen over til stadighet å måtte kompromisere på musikalsk kvalitet. Sorgen over den manglende forståelsen for at kirkemusikeren er noe mer enn musikalsk krydder. Det tar tid når man skal lære bort musikalske tradisjoner det har tatt århundrer å bygge opp, så som Den norske kirkes salmetradisjon. Det er ganske enkelt ikke forenlig med det tempoet som forventes til raske resultater og umiddelbart engasjement (Christensen 2013:164).

Gjennom å flytte fokus fra hva kirkemusikerne ikke kan til hva de faktisk kan, får vi lettere øye på hvilken ressurs de er og kan være som kult- og kulturarbeidere i Den norske kirke. Et fokus på praksissjokk og nyttetenkning knyttet til behov i kjølvannet av de siste års reformer vil kunne tjene kirken og kirkemusikkfeltet på kort sikt. Kultur er imidlertid ikke et kortsiktig prosjekt, i alle fall ikke bare. Det har tatt århundrer å bygge det som i *Kulturutredningen 2014* (NOU 2013:4) beskrives som landets kulturelle grunnmur, og de langsiktige perspektivene på hva kirken «trenger», må også ha sin plass i vurderingen.

### Rekruttering av nye kirkemusikere

Kirkemusikkutdanningen sliter med lave søkertall, og antall uteksaminerte kirkemusikere er for få til å dekke behovet i landets menigheter. Dette er ikke en utfordring av ny dato, og det er også en utfordring kirkemusikkutdanningen deler med både Sverige og Danmark (se bl.a. Christensen 2013:31–39). Også de teologiske utdanningsinstitusjonene opplever rekrutteringssvikt. Det er likevel et paradoks at den musikkutdanningen i landet som med størst sikkerhet kan garantere jobb etter endt studium, er den som tiltrekker seg



færrest søkere. Dette antas å handle om flere forhold: Kirken er en arbeidsplass for spesielt interesserte, det er mange deltidsstillinger, og lønns- og arbeidsvilkår oppleves dårlige sammenlignet med kulturskole og videregående skole. Det er også en utfordring for utdanningsinstitusjonene å tiltrekke seg søkere med ønsket orgelkompetanse. Et kirkeorgel er et langt mindre tilgjengelig instrument enn de aller fleste andre instrumenter det tilbys utdanning i ved de høyere musikkutdanningsinstitusjonene. Av praktiske årsaker er det et instrument mange stifter bekjentskap med sent. Det er ikke uvanlig å ha klaver som hovedinstrument fram til kort tid før man søker opptak på kirkemusikkstudiet. Det er neppe tilfeldig at *Plan for kirkemusikk* foreslår at alle landets kirkemusikere skal ha minst én orgelelev. Her viser planen til Kirkens kulturmelding *Kunsten å være kirke*, som tilråder «at alle landets kirkemusikere blir pålagt å ha minst en orgelelev» (Norske kirkeakademier 2005:209). Å vekke interesse for orgelet på et tidlig stadium er viktig for rekrutteringen. Dette punktet i kirkemusikkplanen får oss samtidig til å rette blikket mot utdanningens innhold. En kirkemusiker har kommentert dette slik: «Det er en stor nøkkel det med elever. Men da kommer spørsmålet – jeg vet ikke hva jeg skulle gjort med en elev ...» (Christensen 2013:154). Både det å forholde seg til barn og unge og det å tilegne seg pedagogisk kompetanse er av svært mange kirkemusikere påpekt som en svakhet ved dagens kirkemusikkutdanning. Veien *inn* i utdanningen er uløselig knyttet til hvordan utdanning og yrkesfelt «snakker sammen». Det er nøyaktig samme utfordring som mange kirkemusikere opplever på sin vei *ut* av utdanningen og *inn* i yrkesfeltet.

Kirkemusikkutdanningen beskrives som en profesjonsutdanning. En profesjonsutdanning skal *både* ivareta og utvikle et selvstendig kunnskapsgrunnlag og betjene virkeligheten «der ute». Klarer den ikke denne balansen, er den ikke reelt sett en profesjonsutdanning (Grimen 2008). Dette doble legitimeringsgrunnlaget er samtidig en stor utfordring når utdanningen står mellom en stor rekrutteringsutfordring på den ene siden og et – som vi har sett – svært mangfoldig yrkesfelt på den andre siden. Hvordan profesjonsutdanningen til kirkemusiker skal mestre å være både tjenesteytende og initiierende, er en av utfordringene framtidens kirkemusikkutdanning står overfor.

### Utdanning og attraktivitet

Fra omkring årtusensskiftet har det skjedd store endringer i det kirkemusikalske utdanningslandskapet. De fireårige studieløpene ved universitetene (tidligere konservatoriene) i Stavanger og Kristiansand er nedlagt på grunn av sviktende rekruttering. Ved siste opptak (2014) hadde heller ikke utdanningen i Bergen tilstrekkelig søkning til å kunne starte opp. Opprettelse av ettårige videreutdan-

ninger ved Universitetet i Stavanger (som senere er nedlagt), Norges musikkhøgskole (NMH) og Kirkelig utdanningscenter i nord (KUN) er blant initiativene for å møte den manglende rekrutteringen. Dette har sammenfalt i tid med innføring av kvalitetsreformen i høyere utdanning i 2002/2003, noe som har bidratt til at man på nytt har vurdert hvordan de kirkelige utdanningene skal se ut.<sup>66</sup> Kvalitetsreformen har imidlertid forårsaket langt større endringer for kateketens og diakonens vedkommende enn for kirkemusikeren (se nedenfor). Også i Sverige har utdanningsreformen hatt større utdanningsmessige konsekvenser for kirkemusikeren enn hva tilfellet er i Norge.

På det organisatoriske feltet er det særlig én nyvinning som utgjør et interessant innspill som alternativ eller supplement til dagens utdanningsstruktur: Kirkelig utdanningscenter i nord (KUN). Utdanningen representerer et organisatorisk alternativ til de tradisjonelle, fireårige kirkemusikkutdanningene. KUN gir ettårig praktisk-kirkelig utdanning til diakon, kateket, kantor og prest. Kirkemusikkutdanningen kan tas etter en treårig musikkutdanning med enten klaver eller orgel som hovedinstrument. Det som gjør KUNs modell interessant i tilknytning til denne tekstens tematikk, er at den er *praktisk-kirkelig*: Den gjennomføres nær praksis og sammen med de øvrige kirkelige profesjonsgruppene ved KUN. Den beskrives som en profesjons-spesialisering som dekker differansen mellom den fagutdanningen studenten har fra før, og profesjonskvalifisering til kirkemusiker. En lignende ordning er også innført i Sverige (pastoral-teologisk kurs). KUN beskriver sin særegenhet nettopp med tverrfaglighet og nærheten til praksis. Motsatt har den tradisjonelle kirkemusikkutdanningen kun én ukes praksis, og den har lite med andre studieretninger å gjøre. Hva gjelder KUN-studiets innhold, skiller ikke dette seg fra de såkalt tradisjonelle kirkemusikkutdanningene. Det er oppbygning, arbeidsformer og praksisnærhet som gjør denne utdanningen til en alternativ måte å tenke utdanning på. En slik modell åpner for at studenter ikke trenger å ta et endelig valg om å bli kirkemusiker når han/hun *søker* en utdanning. Et slikt valg trenger de ikke ta før mot slutten av studiet. Og når først den «kirkelige» delen av utdanningen tar til, foregår den svært konsentrert og i nært samarbeid med yrkesfeltet og de øvrige profesjonsgruppene som utdannes for det samme yrkesfeltet.

Vi nevnte ovenfor et eksempel på en alternativ organisatorisk tilnærming til det å utdanne i kirkemusikk. Tilsvarende vil vi her trekke fram et eksempel på en alternativ kunnskapsmessig tilnærming til det å utdanne i kirkemusikk.

---

66 «Kvalitetsreformen» er et resultat av den såkalte Bologna-prosessen, der et flertall av de europeiske land er blitt enige om å innføre en felles gradsstruktur, vurderingsformer og vurderingsuttrykk for å legge til rette for større internasjonal mobilitet. Reformen ble innført i Norge i perioden 2002–2004, i Sverige og Danmark noe senere.

Den finner vi ved Høgskolen Staffeldtsgate (HS). Med dagens tolkning av tjenesteordningen er ikke denne utdanningen godkjent for kantorkompetanse og vigsling. HS beskriver sitt varemerke som kombinasjonen av musikkfag, ledelsesfag og teologiske fag. Tradisjonelt har høgskolens musikalske «styrke» ligget i rytmiske sjangere, og det er ikke noe krav om orgel som hovedinstrument. I møte med et stadig mer uensartet yrkesfelt med et stort uttrykksmangfold er denne utdanningens faglige profil et interessant tilskudd, og vi vet også at mange menigheter ønsker seg en kirkemusiker med HS-studiets faglige profil. En av informantene i Christensens studie fra 2013 uttrykker følgende:

Her sitter to helt forskjellige utdanningsinstitusjoner med enorm kunnskap. Det må jo være mulig å forenes og dra det beste ut av begge. Samtidig tenker jeg at det som mangler er en finger ned i jorda og se hva som foregår der ute. Realitetsorientere seg litt. Hvilken kirke er det man skal utdanne folk til? Der kjenner jeg fra jeg gikk her [på NMH] at det er jo egentlig ingen link bortsett fra den praksisuka, men hva var nå det? (Christensen 2013:190).

Både i *Plan for kirkemusikk* (2009) og i tjenesteordningen for kantorer (2005) presiseres at kirkemusikeren skal være formidler av «både nye og tradisjonelle kirkemusikalske uttrykksformer». Med det mangfoldet kirken tilstreber gjennom gudstjenestereformen, vil det være en naturlig konsekvens å følge rådet fra informanten ovenfor – å forene det beste fra begge og ivareta et kirkemusikalsk utdanningslandskap som gjør det mulig å bygge en noe mer individuell kirkemusikerprofil enn tilfellet er i dag. Skal vi tro det empiriske materialet, er det utvilsomt andre kompetansebehov som skal dekkes om man sikter mot en framtid som domkantor enn om man planlegger en lokal profesjonsutøvelse.

Uansett hvor mange grep man gjør av organisatorisk og innholdsmessig art i utdanningen, vil det nytte lite uten at kirken oppleves som en attraktiv arbeidsplass. Allerede for ti år siden skrev man i kirkens kulturmelding at en viktig forklaring på rekrutteringssvikten kunne være at «[u]nge musikkinteresserte ser ikke på kirken som en spennende arbeidsplass» (Norske kirkeakademier 2005). Svært mange av respondentene i vår undersøkelse trekker fram ulike forhold ved kirkemusikernes arbeidssituasjon som negative for rekrutteringen. Her er det særlig to forhold som framheves: behovet for større stillinger og for bedre arbeidsbetingelser knyttet til arbeidstid og kompetanseheving. Noen av tilbakemeldingene lyder slik:

Skulle ønske at kirken/fellesrådene prioriterte å lage fulltidsstillinger for vår yrkesgruppe – det vil gi et godt signal til de som ønsker å velge kirke-

musikk som yrkesvei. Slik utviklingen er, er det vanskelig å anbefale noen å ta en såpass smal utdanning.

Vi jobber dagtid, kveldstid, helg og høytider. Skulle hatt mye mindre bundet tid.

Kirken bør arbeide for å gi bedre tilbud om etterutdanning/kursing/inspirering ...

Flere er også opptatt av lønnsbetingelsene. Det er vanskelig for kirkemusikere å forstå hvorfor en kirkemusiker skal tjene mindre i kirken enn som kulturskolelærer:

Lønnen må opp. Er ikke riktig at vi tjener 80 000 under lærerlønn.

Lønn for utdannede kirkemusikere bør komme opp på samme nivå som vi kan få i kulturskolen og på musikklinjer.

Vikaravlønningen i forhold til kirkelige handlinger er helt utilstrekkelig sammenlignet med andre musikere.

Dersom et yrke får rykte på seg for å være dårlig betalt og preget av små stillingsstørrelser og dårlige betingelser, vil dette trolig svekke en allerede svak tilstrømming til utdanningen og medføre lekkasje til andre yrkesarenaer. Deler av vårt materiale kan tyde på at kirkemusikeryrket sliter med sitt rykte, og at kirkemusikerstanden selv og de som underviser dem, har bidratt til dette gjennom å «elendighetsbeskrive» yrket, slik en av våre informanter henviser til i et intervju:

Hovedårsaken til rekrutteringsmangelen begynte når vi kantorer sluttet å rekruttere/anbefale yrket til andre. Dette er jo egentlig verdens flotteste yrke, men vi må ha mye mer frihet!

Og til og med når lærere på utdanningsinstitusjoner går og klager og sier at «nei, organist må du ikke bli. Du må finne på noe annet». Det er ikke noen særlig god sirkel. Og, nei, bare negativt, ikke sant? Prester som er vanskelige og ditt og datt.

Men dårlig rekruttering kan neppe forklares utelukkende med dårlig rykte og elendighetsbeskrivelser. De siste tiårene har det skjedd store endringer i hva som tilbys av høyere musikkutdanning i Norge. At disse endringene har betydning for tilstrømmingen til kirkemusikkutdanningen, er en mer strukturell forklaring som vi skal forfølge i neste avsnitt.

## Motivasjoner og ambisjoner

Tidligere var kirkemusikkutdanningen en av få mulige utdanningsveier for ungdom som ønsket en yrkestilværelse som utøvende musiker. Faktisk er kirkemusikkstudiet forløperen for alle senere musikkutdanninger i Norge (Christensen 2013:282). Vi har kirkemusikerinformanter i vårt materiale som tok kirkemusikkutdanning for 30–40 år siden og som forteller at kirkemusikerutdanningen var det eneste reelle alternativet for dem hvis målet var å arbeide som profesjonell musiker. I dag kjemper kirkemusikkutdanningen om studentene i konkurranse med en rekke andre utøvende musikkutdanninger, det være seg utøverstudier innenfor ulike sjangere, musikkpedagogiske studier eller direksjonsstudier. En av våre informanter, som selv er knyttet til en utdanningsinstitusjon, beskriver hvordan alle disse valgmulighetene har ført til at kunstnerisk ambisiøse studenter velger andre musikkutdanninger enn kirkemusikkutdanning:

Det blir jo mindre og mindre av disse her som brenner for musikken. Nå kommer de mer fra sånne kristelige [...] kanskje kristelige hjem og slikt, og er litt forsiktige. Savner kanskje at de ... De som er skikkelige musikere de velger andre retninger nå. For det er mye større muligheter med musikk, musikklivet har utviklet seg kolossalt. Nå kan de satse på litt andre musikksjangere. I stedet for at før så var det bare kirkemusikere de kunne bli.

Den utdanningen som tidligere var et nærliggende valg for ambisiøse musikere, kirkemusikkutdanningen, framstår i dag som et nisjevalg.

For kirkemusikkstudenter kan det også etter endt utdanning være mer nærliggende å bli kulturskolelærer eller å prøve lykken som profesjonell artist enn å bli kirkemusiker. En av kirkemusikerne vi har intervjuet i forbindelse med arbeidet med denne boka, bekymrer seg også for lekkasjen fra kirkemusikkutdanningen til andre yrkesarenaer:

De flinkeste musikerne som får kirkemusikkutdanning de ender jo ikke opp som kirkemusikere, dessverre. De tar en helt annen retning. De finner på noe annet. Og det er et tankekors. Så blir de her, som er snille og greie og liksom ... Oftest, da. Nå høres det jo brutalt ut dette her, men det blir litt sånn. Men det er jo veldig mange som gjør en kjempejobb rundt omkring altså.

Hvilke motivasjoner har så dagens kirkemusikkutdanningsstudenter? En av våre informanter, som selv er knyttet til en kirkemusikkutdanningsinstitusjon, mener at det er to ulike typer studenter på kirkemusikkutdanningen i dag:

Den ene typen, det er de som er bare helt totalt fascinert av orgelet som instrument. Den store lyden, i den svære kirken og sånn. Det er én type. Og så er det noen andre som har trått sine barne- og ungdomssko i en menighet hvor det har vært drevet flott musikkarbeid. Jeg er av den typen. Som har vært med å sunget selv i kor. Fått etter hvert litt ansvar. Hatt noen sånne grunnleggende opplevelser av gudstjenester som man aldri glemmer. Og som gjør at «dette vil jeg være i og dette vil jeg dele med flere». Ung kirkesang, den bevegelsen er et eksempel, de prøver jo å lage sånne miljøer, og de er en ganske viktig leverandør av søkere, ikke bare til kirkemusikkutdannelsen, men også til teologiske studier. Så det er de to typene. Den første typen – de som er veldig fascinert av orgel – de er ikke så interessert i noe særlig annet. Og da kan du ikke jobbe som kantor. Punktum. Synes jeg da. Så det strever vi med. Å få dem til å utvide horisonten. Dette med mennesker, ikke sant, og barn og konfirmanter. Hvis «konfirmanter» blir et sånt skjellsord, da må du bare gi deg, ikke sant. For det er en kjempeviktig del av arbeidet. De to typene møter studiet på litt forskjellig måte.

Informantens beskrivelse av de to typene, «orgelfantasten» og «korentusiasten», bør nok forstås som en forenkling av virkeligheten for å tydeliggjøre ytterpunktene. Magne Hanssen, tidligere domkantor i Bodø, har beskrevet disse ulike kirkemusikertypene som et skille mellom solistiske organister og menighetsorganister (Hanssen 1997:24 f.).<sup>67</sup> Han mener også å se at «kvalitet i høyden», forstått som den solistiske organisten, har høyere status enn «kvalitet i bredden», det vil si menighetsorganisten. Kvalitet i høyden blir av mange ansett som en sekularisering av profesjonsutøvelsen, mener han. I forbindelse med innføring av vigsling et par år senere var det et gjennomgående argument for vigsling å synliggjøre kirkemusikeren som breddemusiker, en *kirkens musiker* med tydelig tilhørighet i kirken, framfor en solistisk musiker som primært er *musiker i kirken* fordi det er der orgelet finnes. Selv om det ifølge Hanssen i visse kretser er forbundet med mer status å satse på spisskompetanse framfor breddekompetanse, betyr det ikke at kvalitetskravene er høyere. De er bare annerledes. Kvaliteten følger ulike spor, så å si: høydesporet eller breddesporet.

Typologiseringer er alltid forenklinger av virkeligheten. Slik er det også når vi snakker om orgelfantasten og korsangeren, solistorganisten og menighetsorganisten, eller høyde kvalitet og bredde kvalitet. Det finnes helt sikkert kirkemusikkstudenter som ikke passer inn i disse typebeskrivelsene. Like fullt tydeliggjøres på denne måten to ulike grunnholdninger til profesjons-

---

67 Dette var før betegnelsen «kantor» ble tatt i bruk, og «organist» var gjeldende yrkesbenevnelse for dem som hadde fireårig kirkemusikerutdanning.

utøvelsen. Informantens poeng er neppe at god orgelkunnskap ikke er en viktig ferdighet for kirkemusikere i dag, men at dette ikke er tilstrekkelig. En kirkemusiker trenger en bredere motivasjon og flere ferdigheter enn dette. En annen informant fra Kirkemusikerundersøkelsen bekrefter og utdyper en slik forståelse:

Jeg har truffet mange kirkemusikere som er på papir fremragende musikere, men som ikke kan være så fleksibel og medmenneskelig som jeg føler selv at man bør være. «Der ord svikter taler musikken» heter et ordspråk. En kirkemusiker skal kunne hjelpe folk i alle situasjoner til en best mulig musikalsk opplevelse, både i glede og i sorg. Da hjelper det lite f.eks. fem minutter før en begravelse å stå der og krangle høylytt med en solist om hvorfor man ikke har fått tilsendt solosangen i «riktig» toneart. Sitt ned og transponer prima vista!

Hvilken kompetanse kirkemusikerne har behov for, avhenger av hvilke roller man mener at kirkemusikerne skal ha. Er det den solistiske organisten (jf. Hanssen 1997, se ovenfor) som har den klassiske kirkemusikkhistorien under huden, og som gjennom skapende virksomhet bidrar til videreutvikling av kirkemusikken? Er det den fleksible tusenkunstneren som brenner for barnekor og lokale kulturprosjekter med stort innslag av ungdom og amatører? Eller er det menighetsmusikeren med allsidige ferdigheter både musikalsk og relasjonelt som kan møte folk i alle aldre og i alle livets opp- og nedoverbakker? Svaret vil variere med hvem man retter spørsmålet til. Mange vil mest sannsynlig mene at Den norske kirke er tjent med at det er rom for både ytterpunktusikerne og «gradene» imellom. For kirken som kulturinstitusjon og i et kulturpolitisk perspektiv vil det imidlertid være avgjørende at det fortsatt finnes ambisiøse og skapende kunstnere innenfor kirkemusikerprofesjonen.

## **Mangfold og ensretting – et paradoks for kirkemusikerne**

I dette kapitlet har vi sett nærmere på kirkemusikeren, som er en helt sentral aktør i den kirkemusikalske utviklingen som er tema for denne boka. Kirkemusikerne har høy musikkutdanning og er potensielt en stor ressurs for å utvikle kulturaktiviteten i kirkene. Kirkemusikernes rammebetingelser skiller seg imidlertid mye fra andre musikeres. I sine faste stillinger har de stor kunstnerisk frihet, men det er også mange føringer knyttet til deres virke. Vi har også sett en økende formalisering i løpet av de siste 20 årene, noe som har bidratt til økt beslutningsmangfold, økt oppgavemangfold og økt stedlig mangfold – alt med til dels store konsekvenser for kirkemusikeren.

Dagens kirkemusikere møter utfordrende oppgaver, forventes å fylle mange og komplekse roller, og møter flere ikke-musikalske krav enn tidligere. Den «demokratiske vending» i Den norske kirke som har preget 2000-tallet (særlig gjennom gudstjenestereformen og kirkeforliket), har gjort yrkesfeltet langt mer uensartet, og for mange framstår det som utydelig hva som forventes av en kirkemusiker. Ofte er det de kunstfaglige sidene ved virket som må vike i møte med forventninger om medbestemmelse og demokrati.

Høye krav stilles til kirkemusikernes kompetanse og profesjonalitet, og dermed også til kirkemusikkutdanningenes innhold og konkurranseevne. Går vi tilbake til 1970-tallet og tidligere, var kirkemusikkutdanningen en av svært få aktuelle veier til en profesjonell yrkestilværelse som utøvende musiker. Med dagens store tilbud av musikkutdanninger konkurrerer kirkemusikkutdanningen med mange andre om de beste søkerne. Denne konkurranse-situasjonen har slått negativt ut for kirkemusikkutdanningen, som har opplevd nedgang i søkertallene. Når en utdanningsinstitusjon opplever reduksjon i søkertallene, er det bekymringsverdig av to grunner: både fordi det er viktig for ressursituasjonen å fylle opp studiet med studenter, og fordi lavere søkertall kan gi lavere nivå på den totale studentmassen. Våre data peker også i retning av at kirkemusikkutdanningen rekrutterer fra et smalere utvalg av studenter enn tidligere, gjennom å appellere mest til studenter som har tyngdepunktet i sin motivasjon rettet mot å bli en kirkemedarbeider snarere enn en kunstner. I et menighetsperspektiv vil dette kunne betraktes som en positiv utvikling. I et kunstnerisk perspektiv kan en slik utvikling være mer utfordrende.

Det er mye å kreve av kirkemusikerne at de både skal mestre den bredden av roller og oppgaver som kreves i mange menigheter i dag, og samtidig bidra til å forvalte den kirkemusikalske arven og løfte den videre på nyskapende vis. Informanter som har god kjennskap til kirkemusikkutdanningen og -feltet for øvrig, mener at «skikkelige musikere» velger andre musikkutdanninger, og at «de flinkeste» kirkemusikkstudentene ender opp i andre yrker enn kirkemusikeryrket. Dette er mest sannsynlig et overforenklet bilde. Vi antar at informantene med begrepene «skikkelig musiker» og «flink» her refererer til ulike former for kunstnerisk kompetanse. Det betyr ikke at unge, nyutdannede kirkemusikere ikke er flinke – kanskje er de nettopp svært flinke på områder som er helt sentrale i dette yrket. Kunnskap og ferdigheter kommer i mange utgaver. Informantene våre henviser til at de utvidede utdanningsmulighetene har bidratt til å skape mindre mangfold i kirkemusikkstudentmassen, og at dagens studenter i større grad enn tidligere representerer en ny og mer ensartet generasjon kirkelige medarbeidere.

Dersom våre informanters observasjoner av studentrekrutteringen gir et korrekt bilde av virkeligheten, har vi paradoksalt nok fått en situasjon



hvor vi parallelt med økt mangfold i kirkemusikernes oppgaver, roller og kompetansekrav ser en økt ensretting i hvem yrket appellerer til. Hvis denne utviklingen fortsetter, vil kirkemusikkutdanningen muligens produsere færre kunstnerisk ambisiøse kirkemusikere i framtiden. Det vil være en utfordring ikke bare å dekke det konkrete behovet for arbeidskraft i Den norske kirke, men også å ivareta muligheter for nyskaping og utvikling i kirkemusikken i tida framover.

## Da nordmenn satt «salmefast»

I løpet av første helgen i advent 2014 hørte nesten halve Norge på kirkemusikk. Utgangspunktet var den nye salmeboka for Den norske kirke som var kommet et år tidligere og som nå ble gjennomsunget som sakte-tv på NRK2. Tv-programmet inneholdt avsynging av 899 nummer som favnet fra mange hundre år gamle salmer til nykomponerte, fra norske folketoner til amerikanske gospelmelodier, og tekstlig med et spenn fra bokmål og nynorsk til samisk, kvensk, svensk, finsk og engelsk. På artistsiden var også spennet stort fra lokale amatørkor til profesjonelle kor og solister, de fleste akkompagnert på orgel av kantorer i Den norske kirke, som nå ble synlige på tv. Konsertpublikumet bestod, i tillegg til det lokale publikumet i Vår Frue kirke i Trondheim, av 41 % av den norske befolkningen. Av disse var det også mange (27 %) som sjelden eller aldri oppsøker en kirke eller en religiøs forsamling. I sosiale medier kom det inn mange tilbakemeldinger om at dette var musikk med appell på tvers av livssyn: «Selv en hedning koser seg med salmene» og «Ateistisk korelsker takker de 200 korene og proffe produsenter i NRK. Nydelig musikkhelg» er to av de mange utsagn som dukket opp på Twitter under salmemaratonen.

Et annet interessant trekk ved publikumskulturen var at dette var et aktivt deltagende publikum. I kirken og foran fjernsynsapparatene satt mange med salmeboka og sang med. I løpet av helga ble salmeboka utsolgt fra mange bokhandlere. Standardutgaven av boka ble utsolgt fra forlaget før jul. Mange rapporterer at de ble hengende ved sendingen og sittende «salmefast» store deler av denne helgen. Ellers viser fjernsynsbildene og de mange seerbildene som ble lagt ut i sosiale medier at dette var en musikkopplevelse som ble innrammet av kirkerom og kirkekunst og juleforberedelser i de tusen hjem med adventspynt og matlaging.

*«Ein lang arbeidsdag er over, endeleg kan eg hive meg over salmeboka minutt for minutt! Rett inn på 'Deilig er den himmel blå'. #nrksalme»*

*«#nrksalme Foreldrene mine er ikke å få kontakt med. De sier de skal døgne og har stocka opp med Redbull og salmeboka foran TVen.»*

*«Ei sangbok får bra fart med drahjelp. Er låtmaterialet solid kan vanlige stemmer formidle mye trøkk. Folk er glad i tradisjon. #nrksalme»*

*«Søng fortar! Æ ska opp klokka fem!»*

*«Skal dei berre syngje gjennom salmeboka ein gong?? Klassisk snikislamisering. #nrksalme #snikislamisering»*

*«Kyrkja er full, sinnet er fullt og når #nrksalme er over, er salmeboka framleis full av skattar til helg og kvardag!»*

*(Eksempler på salmetweets, hentet fra Twitter)*



# Visjoner og realiteter: Kirkemusikken i Den norske kirke

---

Så langt i boka har vi diskutert hvilke trekk som synes å prege kirkemusikkens estetiske utvikling, samt sett på hvordan kirkemusikernes yrkesrolle utvikler seg i takt med at det oppstår nye krav både til musikalsk innhold og til et mangfoldig sett av arbeidsoppgaver. Her er vi framme ved det stedet som i kanskje i størst grad legger føringer for kirkemusikkens estetikk, stedet hvor kirkemusikerne utfører det faktiske arbeidet sitt – selve kirken. Vi forlater imidlertid kirken som bygning og rom, til fordel for kirken som institusjon og organisasjon. Nærmere bestemt skal vi her diskutere hvordan Den norske kirke også må forstås som en sentral kontekst for den kirkemusikalske utviklingen på 2000-tallet. Kirkens organisatoriske og økonomiske strukturer, dens politiske mål, planer og rammer, bidrar til å legge føringer for hvordan kirkemusikk kan og skal utøves, mottas og utvikles.

Hvordan har Den norske kirkes forvaltning av kirkemusikk utviklet seg på 2000-tallet, og hvordan oppfattes kirken som utviklingsaktør og premissleverandør for kirkemusikalsk arbeid? Dette er spørsmål som skal besvares i dette kapittelet.

Først skal vi beskrive noen kjennetegn ved Den norske kirkes kirkemusikalske og kulturelle aktivitet samt si litt om hvordan arbeidet med kirkemusikk formelt sett er organisert i kirken. Deretter går vi inn på foreliggende visjoner og planer for kirkemusikalsk arbeid, først og fremst manifestert gjennom kirkens egen kulturmelding *Kunsten å være kirke* og i den nasjonale og overordnede *Plan for kirkemusikk*. Den siste delen av kapittelet handler om ulike syn på hvordan Den norske kirke ivaretar sitt kirkemusikalske ansvar og arbeid, slik dette vurderes av ulike informanter i vårt empiriske materiale.

## Den norske kirke som trossamfunn og kulturinstitusjon

Kirkemusikken har tradisjonelt inngått som en del av kirkens rituelle og gudstjenestelige virksomhet, eller sagt på en annen måte: musikk som en dimensjon i det kultiske. Men kirken har også en egen kultursatsing, et kulturelt aktivitetsfelt der musikk inngår. Dette er et satsingsområde som er blitt tydeligere og sterkere prioritert i de senere årene. Kirkens satsing på kultur kan tolkes som en del av en bredere samfunnsmessig trend med økt interesse for kultur, som vi tidligere har omtalt som «kulturalisering». Kulturalisering dreier seg ikke bare om satsing på kulturbygg og kulturaktiviteter, men kommer også til uttrykk gjennom hvordan samfunnsinstitusjoner omtales. Den norske kirke har gjennom sine bygninger og sin kirkekunst lenge blitt omtalt som en viktig del av norsk tradisjon og kulturarv. Men i de senere år er det blitt stadig vanligere å snakke om «kulturkirke» og «kulturkirker», og om behovet for en egen kirkelig kulturpolitikk.

Den *institusjonelle* rammen for kirkemusikken utgjøres av bygninger, stillinger og brukere. Enten man behandler kirken som et sted for religionsutøvelse eller som et sted for kulturbruk, vil rammene for virksomheten bestå av kirkene, de som er ansatt i kirkene, og de som besøker kirkene. Kunnskap om alle tre elementer er viktig for å forstå kirkemusikkens praksis.

Til sammen fins det ca. 1600 kirkebygninger spredt over hele landet.<sup>68</sup> I de aller fleste av disse kirkebyggene fins det et orgel, og mange av kirkerommene har en arkitektonisk utforming som gjør dem egnet for framføring av akustisk musikk. Den norske kirke har til sammen ca. 7500 ansatte, av disse er ca. 1300 prestestillinger og ca. 900 kirkemusikerstillinger. Samlet utfører ansatte i Den norske kirke 5500 årsverk (Holberg og Brottveit 2014:40).

Medlemskap og deltagelse i Den norske kirke har i de senere år vist en synkende tendens. Ved utgangen av 2013 var 3 843 721 personer medlemmer av Den norske kirke. Sammenlignet med året før hadde medlemstallet sunket med 4574 personer, men siden folketallet i Norge har steget, synker andelen av befolkningen som er medlemmer, langt raskere. Fra 2005 til 2013 har andelen av befolkningen som er medlemmer av Den norske kirke, sunket med ca. 10 %, fra 85 % til 75 % (Holberg og Brottveit 2014:43). Synkende medlemsandel skyldes innvandring, utmelding og at en lavere andel av kirkens medlemmer dør barna sine.

Deltagelse i de kirkelige livs- og dødsritualene (dåp, konfirmasjon, bryllup, begravelse) representerer den bredeste kontaktflate mellom kirken og befolk-

---

68 I tillegg til kirkebygninger i Den norske kirke finnes det også en rekke andre bygninger hvor religiøs musikk utøves og praktiseres i Norge. Dette gjelder for eksempel bedehus og andre lokaler for frikirkelig aktivitet. Dette er ikke tema i vår undersøkelse, jf. kapittel 1.

ningen. I disse ritualene har også sang og musikk en sentral plass. Hvordan har oppslutningen om disse ritualene utviklet seg på 2000-tallet? Man blir medlem av Den norske kirke gjennom dåp. Andelen av befolkningen som er døpt i Den norske kirke, har i løpet av de siste 10 årene sunket med over 15 %, fra 78 % i 2003 til 62 % i 2013 (Holberg og Brottveit 2014:13). Når det gjelder konfirmasjon, har oppslutningen vært mer stabil, med en nedgang på ca. 10 % fra 1998 til 2013. I 2013 ble ca. 63 % av landets 14- og 15-åringer konfirmert i Den norske kirke. Sammenlignet med de andre nordiske landene er dette en høy andel; i Sverige er den ca. 30 %. Kirkelig vigsel er det ritualet som har lavest oppslutning, med 37,2 % av alle vigslere i 2013 (mot 47,1 % i 2005). Kirkelig gravferd har derimot høy og stabil oppslutning. I 2013 ble 92,2 % av alle døde kirkelig gravlagt; tilsvarende tall i 2003 var 94,4 %.

Årlig arrangeres det over 64 000 gudstjenester i Den norske kirkes 1261 menigheter (Holberg og Brottveit 2014:25). Gjennomsnittlig frammøte pr. gudstjeneste er 93, som tilsvarer 1,6 % av befolkningen. Gudstjenestebesøket har holdt seg relativt stabilt, med noen svingninger. Ellers varierer gudstjenestedeltagelsen sterkt med type gudstjenester. Høyest oppslutning har konfirmasjonsgudstjenestene med et gjennomsnitt på 288, deretter kommer julaftengudstjenestene med 247 (Holberg og Brottveit 2014:29). Siden de siste holdes nokså samtidig over hele landet, betyr det at kirken på denne dagen totalt samler over en halv million mennesker.

I tillegg til slike gudstjenester arrangerer kirken også en rekke andre typer gudstjenester, som familie- og barnegudstjenester, skolegudstjenester, ungdomsgudstjenester osv. Kirken har også en rekke tiltak og aktiviteter rettet mot særlige målgrupper. Den største satsingen i dag er trosopplæringsreformen som skal gi et helhetlig og systematisk tilbud om trosopplæring til alle dømte fra 0 til 18 år. Innenfor rammen av Den norske kirke finnes det også en rekke frivillige kristne organisasjoner som arbeider for spesifikke formål og målgrupper.

Samlet betyr dette at det innenfor kirken finnes mange ulike arenaer og fellesskap basert på ulike tilknytningsformer både når det gjelder innhold og hyppighet. Bredest oppslutning har det vi har omtalt som livs- og dødsritualene og julaftengudstjenesten, som også kan tolkes som et årstidsritual. Kjentegnet ved denne tilknytningen er at den ikke er hyppig, men regelmessig knyttet til ritualiseringer av overganger i livssyklus og årssyklus. Samfunnsforskere har omtalt denne type religiøst fellesskap som *symbol- og ritualfellesskap* (Agedal 2003; Hegstad 1996). På den andre siden har man dem som oppsøker kirken regelmessig ved gudstjenester, det som ofte omtales som gudstjenestemenigheten. Denne får mer karakter av en aktivitetskjerne eller forening innenfor symbol- og ritualmenigheten. Samlet utgjør dette det som ofte omtales som en folkekirkelig struktur: en kirke som gjennom med-

lemstilslutning og deltagelse i livs- og dødsritualene omfatter en stor andel av befolkningen, men som også har en kjerne av medlemmer som slutter hyppigere opp om og identifiserer seg sterkere med aktivitetene i kirken. Folkekirke kan som her brukes som en sosiologisk betegnelse på en kirkelig struktur og kultur. Folkekirke kan også brukes som et normativt begrep som betegnelse på en åpen kirke med lav terskel, som ikke er opptatt av å stille høye krav til aktivitet og dogmatiske eller moralske krav til medlemskap. I forlengelsen av dette kan man også snakke om en folkekirkelig teologi som legger vekt på at kirken gjennom sin forkynnelse og sine ritualer skal inkludere hele folket. En musikkpolitisk konsekvens av en slik teologi kan være at man sier at alle skal ha mulighet for kjenne igjen sin musikkultur i kirkemusikken.

### Kirkens musikk- og kulturaktivitet

Hva vet vi om hvordan kirken fungerer som kulturarena? Og hva vet vi om hva slags kirkemusikk som fyller denne arenaen? Hvilke typer arrangementer, hvilke kulturuttrykk og hvilke aktører befinner seg der?

I prosjektet «Lokalt kulturliv i endring» ble norske kultursjefer spurt om bruken av lokale kulturarenaer. Prosjektet inneholder data om lokale kulturarenaer og aktiviteter som gjør det mulig å sammenligne bruken av kirkene med bruken av andre arenaer og arrangører (Agedal, Egeland og Villa 2009; Storstad 2010). Resultatene viser at kirken er den nest mest brukte lokale kulturarenaen og den kulturarenaen som vokser mest. Når det gjelder den omfattende bruken av kirken til kulturaktiviteter, ligger noe av forklaringen trolig i Den norske kirkes desentraliserte struktur. Kirkebygg fantes i alle de undersøkte kommunene, mens bare halvparten hadde eget kulturhus. Slik sett representerer kirkebyggene i Den norske kirke over 1600 potensielle lokale «kulturhus» eller konsertsaler.

Forskningsprosjektet *Kultur i kirken* var en kartlegging av kulturaktiviteter i to bispedømmer i Den norske kirke: Tunsberg bispedømme (som omfatter fylkene Vestfold og Buskerud) og Sør-Hålogaland bispedømme (som omfatter Nordland fylke) (Egeland og Agedal 2010).<sup>69</sup> Av *Kultur i kirken*-prosjektet framkommer det at kirkene ofte både fungerer som arenaer for kirkens egne kulturarrangement og blir brukt av eksterne aktører. Ettersom vi

---

69 De to bispedømmene ble valgt ut med tanke på å skulle være forskjellige og slik fange opp noe av variasjonene på feltet, men man kan ikke ut fra dette generalisere til kulturaktiviteter for hele Den norske kirke. En annen begrensning med undersøkelsen er at beskrivelsen av kulturaktivitetene i menighetene kun bygger på informasjon og vurderinger fra sogneprestene. Andre informanter i menighetene ville kunne ha gitt andre beskrivelser og vurderinger av menighetens «kulturprofil». I mangel på landsomfattende representative data er disse likevel nyttige som indikatorer for hva slags kulturaktivitet som foregår i norske kirker i dag (Egeland og Agedal 2010).

## KAPITTEL 4

i denne boka har knyttet definisjonen av kirkemusikk til selve kirkebygget og kirkerommet, kan det være interessant å se på hvilke kvaliteter som vektlegges når man skal bruke kirken til kulturarrangementer, og på hvilke typer kirkebygg som særlig tas i bruk til slike formål. I studien mener sokneprestene at de viktigste kriterier for at kirkebygg blir valgt til kulturarrangementer, er akustikk, lokalets størrelse og sentrale beliggenhet på stedet. Eldre kirker fra 1800-tallet eller tidligere blir hyppigere brukt enn nyere kirkebygg.

Musikk er ikke overraskende det dominerende kulturuttrykket i kirkens kulturarrangementer, ifølge Aagedal & Egeland's studie. På andre plass kommer kulturaktiviteter knyttet til kirken som kulturhistorisk bygg (omvisninger, kirkekunst). Den tredje største kategorien er kulturaktiviteter for barn og unge. I tillegg til musikkens dominans dokumenterer materialet også en stor bredde i det musikalske uttrykket, både når det gjelder sjanger (klassisk, jazz, blues, gospel, pop, rock osv.) og instrumentbruk (Egeland og Aagedal 2010).

**TABELL 4.1 TYPE KIRKELIGE KULTURARRANGEMENT I LØPET AV SISTE 12 MÅNEDER. KILDE: EGELAND OG AAGEDAL 2010.**

	FREKVENNS	PROSENT AV UTVALGET SOM HAR HATT KULTUR- AKTIVITETER (N=66)	PROSENT AV HELE UTVALGET (N=75)
Julekonserter	51	77	68
Sangkvelder	46	70	61
Konserter med egne kor	44	67	59
Klassisk musikk, konserter	43	65	57
Korkonserter med gjestekor	41	62	55
Omvisninger (kirkekunst, kulturhistoriske omvisninger)	33	50	44
Spill og lek for barn og ungdom	31	47	41
Babysang	23	35	31
Småbarnstreff med kulturaktiviteter	17	26	23
Kirkelige festivaler	15	23	20
Jazzkonserter	13	20	17
Pop/rock-konserter	13	20	17
Kirkelige jubileer	13	20	17
Teateroppsetninger	10	15	13
Filmvisninger	9	14	12
Andre festivaler	7	11	9
Andre jubileer	5	8	7
Danseforestillinger	4	6	5
Forfatteropplevelser	4	6	5



Når det gjelder konserter og kulturelle arrangementer, har menighetene i Den norske kirke som en del av den årlige rapporteringen de siste årene også registrert antall konserter og kulturarrangement og deltagelsen på disse. Tallene fra denne rapporteringen viser at konserter har en helt dominerende posisjon sammenlignet med andre kulturarrangementer, og at det er nesten dobbelt så mange konserter i kirkene i menighetsregi som i regi av andre arrangører. Det er likevel konserter i regi av andre som øker mest, både når det gjelder antall arrangementer og deltakere (Holberg og Brøttveit 2014:49).

**TABELL 4.2 KONSERTER OG DELTAKERE 2013. ANTALL. KILDE: KOSTRA: KIRKE, SSB/NSD.**

ARRANGEMENT	2009	2010	2011	2012	2013
<b>KONSERTER I REGI AV MENIGHETEN</b>	6008	6194	5958	6019	6143
<b>ANTALL DELTAKERE</b>	638 883	666 280	612 137	635 031	625 208
<b>KONSERTER I REGI AV ANDRE</b>	3120	3235	3452	3469	3603
<b>ANTALL DELTAKERE</b>	551 462	598 145	636 845	646 299	638 167
<b>ANDRE KULT. ARR. I REGI AV MENIGHETEN</b>	1329	1704	1658	1847	1871
<b>ANTALL DELTAKERE</b>	117 676	146 452	171 853	162 392	155 201
<b>ANDRE KULT ARR I REGI AV ANDRE</b>	513	458	540	553	575
<b>ANTALL DELTAKERE</b>	83 942	63 532	87 740	70 710	73 870
<b>TOTALT ANTALL KULTURELLE ARRANGEMENTER</b>	10 970	11 591	11 608	11 888	12 192
<b>TOTALT ANTALL DELTAKERE PÅ KULTURELLE ARRANGEMENTER</b>	1 391 963	1 474 409	1 508 575	1 514 432	1 492 446

Når kirken i betydelig grad fungerer som en utleiearena (ikke minst i forbindelse med julekonserter), reiser dette spørsmålet om utleiepolitikk, både med hensyn til hva som skal slippe til og hvem som skal bestemme dette, og hva slags prispolitikk som skal ligge til grunn. Resultatene fra undersøkelsen nevnt her tyder på en ganske liberal utleiepolitikk, der så godt som alle arrangører som ønsker å bruke kirkene, får adgang til dette. Å kunne bruke et lokale til kulturarrangement kan også være et spørsmål om økonomi. Det har blitt påpekt som problem at bruken av nye kulturhus til lokale konserter ofte begrenses av høye leiepriser. Når det gjelder prispolitikk ved bruk og leie av kirkelige lokaler, mangler vi imidlertid data. Det er grunn til å tro at utleieprisene for mange kirker har ligget på et relativt rimelig nivå, men at det de siste årene har skjedd en kommersialisering knyttet til økende etterspørsel etter kirkerom for julekonserter som har drevet utleieprisene opp-

ver. Egeland & Agedals studie (2010) viser at eksterne arrangører som leier kirken, har et vesentlig høyere prisnivå på billettene enn kirken har på sine egne kulturarrangementer.

**TABELL 4.3 KORVIRKSOMHET, KOR OG MEDLEMMER 2003, 2009–2013. ANTALL. KILDE: KOSTRA: KIRKE, SSB, STATISTIKKBANKEN TABELL 04693.**

	2003	2009	2010 <sup>70</sup>	2011	2012	2013
<b>KOR FOR BARN OG UNGE</b>	1270	1216	–	1150	1116	1091
<b>MEDLEMMER</b>	32 579	26 831	–	25 025	24 162	23 225
<b>KOR FOR VOKSNE</b>	815	744	–	696	665	651
<b>MEDLEMMER</b>	15 757	16 741	–	15 305	14 998	14 781

Det foreligger også data når det gjelder korvirksomhet i kirkene. Tallene viser her en relativt sterk tilbakegang siste tiåret både når det gjelder antall kor og antall kormedlemmer, og særlig når det gjelder kor for barn og ungdom. Det siste kan henge sammen med en mer generell trend med større konkurranse når det gjelder aktivitetstilbud for barn og ungdom, der det er vanskelig å rekruttere til mer permanente og forpliktende tiltak som kor er et eksempel på. Den norske kirkes store satsing med hensyn til barn og ungdom gjennom trosopplæringsreformen har i stor grad prioritert punkttiltak (weekendtilbud, leirer o.l.) for å nå bredt ut, noe som også kan ha gått ut over deltagelsen i den regulære koraktiviteten (Botvar, Haakedal og Kinserdal 2013).

Hvilken profil har så det musikalske innholdet som presenteres på kirkens kulturarrangementer – er det profesjonell kultur eller amatørkultur? Skillet mellom profesjonell kultur og amatørkultur, som er en velkjent dikotomi i kulturpolitikken, trer fram på ulike måter innenfor ulike institusjoner (jf. Aslaksen 2004). Innenfor Den norske kirke som en folkekirke som omfatter en majoritet av befolkningen, kommer amatørdimensjonen blant annet til uttrykk ved at musikken er en viktig del av kulten gjennom salmesang og liturgi som alle forventes å kunne delta i. Kirken er også en del av «frivillighets-Norge» som mobiliserer amatører til musikkvirksomhet. Samtidig er kirken en institusjon med profesjonelle musikere ansatt for å forvalte en musikalsk kunsttradisjon. I Agedal & Egelands studie av kulturlivet i to bispedømmer ba de sokneprestene om å karakterisere kulturaktiviteten i menigheten ut fra skillet mellom profesjonelle aktører og amatører.

Sokneprestenes svar viste at bare 7 % av kulturarrangementene hadde mest profesjonelle aktører, mens henholdsvis 44 og 49 % av arrangementene

70 I 2010 ble de ulike rubrikkene ved en feiltakelse slått sammen. Dette er grunnen til at 2010-tallene ikke inngår i tabellen.

var preget av «mest amatører» og «nokså lik blanding av profesjonelle og amatører» (Egeland og Aagedal 2010:26). Resultatene viser at aktiviteten preges av en amatørprofil eller en amatør/profesjonell blandingsprofil. Aagedal og Egeland mener det kan være flere mulige forklaringer på dette:

Det kan dreie seg om ideologi og tradisjon der kulturaktiviteter har blitt betraktet som et viktig felt å involvere og engasjere menighetens medlemmer på og der kulturuttrykk blir oppfattet som en måte å uttrykke og kommunisere menighetens tro på. Amatørprofilen kan også være et uttrykk for kirkens ønske om å støtte det lokale kulturlivet. En annen faktor som peker i amatørretning, er økonomi fordi omfattende bruk av profesjonelle utøvere krever et større «kulturbudsjett» enn det mange kirker disponerer. Samtidig har det vært en tradisjon for at kirken har et kunstnerisk ansvar, særlig på det musikalske området, for å videreføre og videreutvikle en kirkemusikalsk tradisjon, noe som kan dra i retning av bruk av profesjonelle aktører (Egeland og Aagedal 2010:26).

Den amatør/profesjonelle blandingsprofilen ser altså ut til å være et sentralt kjennetegn ved kirkens kultur- og musikkaktivitet. Vi oppfatter dette som et viktig premiss for vurdering av kulturpolitisk styring og økonomiske støtteordninger for kirkemusikk. Hvilke muligheter og begrensninger representerer denne profilen når det gjelder kirkemusikalsk arbeid og utvikling? Er dette en profil man ønsker å bevare? Eller er det en musikkpolitisk målsetting å heve det profesjonelle nivået på kirkemusikken? Hvilke konsekvenser vil i så fall dette kunne få for satsingen på amatørkultur? Dette er problemstillinger vi også skal berøre i neste kapittel, i diskusjonen om Norsk kulturråds støtteordning for kirkemusikk.

### Kirkemusikkens plass i en dobbel organisatorisk struktur

Så langt kan vi slå fast at kirkemusikk har en sentral posisjon i kirkens kulturaktivitet, både når det gjelder arrangementshyppighet og publikumsdeltagelse. Musikken er, som vi vet, også helt sentral i alle gudstjenester og andre kirkelige ritualer som bryllup og begravelser. Hvordan er så det formelle og strategiske arbeidet med kirkemusikk forankret i kirken som institusjon og organisasjon?

Den norske kirke har en komplisert organisasjonsstruktur (Apeland 2005; Repstad 2002; Nødland mfl. 2014). Organisasjonen er «dobbelt», i den forstand at den består av to styringslinjer eller styringshierarkier: *embetsstrukturen* og *rådsstrukturen*:

Rådsstrukturen er forankret i det kirkelige demokrati og skal representere kirken som en folkekirke. Denne strukturen er i all hovedsak bygd

opp i løpet av 1900-tallet. Embetsstrukturen er basert på presteskabet og på kirkens rett til å selv utnevne sine embetsbærere. Man bruker fortsatt betegnelsen embetsstruktur selv om ordningen med utnevning av biskoper og proster av kongen i statsråd er opphørt. Rådsstrukturen og embetsstrukturen overlapper hverandre ved at presteskabet på den ene siden er godt representert i de ulike rådsorganene, mens rådsorganene på sin side ansetter alle prestene i kirken.<sup>71</sup>

At kirkens doble struktur nå er i endring og blandes, framkommer tydelig i beskrivelsen av organisasjonsstruktur ovenfor. Beskrivelsen av den kirkelige organisasjonsstrukturen kompliseres ytterligere som følge av stat–kirkeforliket og den formelle oppløsningen av statskirken som skjedde i 2012, som blant annet innebærer at retten til utnevning av biskoper og prester overføres til kirkelige organer. Sosiologen Pål Repstad har tidligere omtalt den noe uoversiktlige organisasjonsstrukturen til Den norske kirke som et «myndighetskonglomerat». Han skriver blant annet at «skulle en gi en grafisk framstilling av alle organene med linjer mellom dem som forutsettes å samvirke, ville tegningen nærmest kunne ta form av et garnnøste med adskillige floker» (Repstad 2002:77). Sigbjørn Apeland viser i forlengelsen av dette til hvordan den komplekse styringsstrukturen i Den norske kirke skaper utfordringer for kirkemusikalske saker. En av hans informanter karakteriserer for eksempel saksgangen i liturgisaker som «en veldig innviklet prosedyre» (Apeland 2005:105).

Den doble organisasjonsstrukturen får også konsekvenser for stillinger og beslutninger på det kirkemusikalske feltet. Prestestillingene er forankret i embetsstrukturen, og presten har gjennom ordinasjon og tjenesteordning et ansvar for forvaltning av Ord og sakrament. Dette gir presten et selvstendig lederansvar for sentrale oppgaver i en menighet, som «å gjennomføre gudstjenester, å forrette ved de kirkelige handlinger, konfirmasjonsforberedelse og konfirmasjon, sjelesorg, dødsbud, reise i soknebud. [...] Innenfor denne tjeneste har presten en selvstendig, fri og ubundet stilling» (Askeland 1998:81–82). Dette lederskapet omtales ofte som et «åndelig lederskap», men det avgrenser seg i forhold til andre former for lederskap: «Det er derfor ikke prestens oppgave å planlegge, koordinere og lede menighetens samlede virksomhet.» Til å ivareta slike oppgaver er det opprettet stillinger som daglig leder, på kommunenivå som en lovfestet stilling kalt «kirkeverge». Slike stillinger kan også opprettes på menighetsnivå (som «menighetsforvalter»,

---

71 Omtale hentet fra Store norske leksikon, se <https://snl.no/Kirken>. Se også Apeland (2005:104ff) og Nødland mfl. (2014:10ff) for en grundigere gjennomgang av Den norske kirkes organisasjonsstruktur.

«daglig leder»). Prestens lederansvar for gudstjenester og kirkelige handlinger innebærer at det vi har omtalt som den «kultiske delen» av kirkemusikken, inngår i prestens sentrale ansvarsområde. Samtidig er dette en helt avgjørende del av kirkemusikernes arbeidsområde, som forutsetter samarbeid mellom kirkemusiker og prest. Både ut fra sin stillingsinstruks og ut fra sin faglige identitet vil kirkemusikerne kunne ha sterke oppfatninger om musikkens liturgiske funksjoner, som ikke nødvendigvis faller sammen med prestens oppfatninger. Beslutningsstrukturen kan bli ytterligere komplisert når menigheten også skal involveres i liturgisk reformarbeid og delta i utvelgelsen av den kultiske musikken. Evalueringen av menigheters reaksjoner på gudstjenestereformen gir mange eksempler på slike problemer (jf. Botvar og Mosdøl 2014).

Innenfor en folkekirkelig kultur med vekt på lav terskel og stor aksept for økende musikalsk variasjonsbredde vil det også oppstå forventninger om «brukerstyring» av musikken i kirkens livs- og dødsritualer. Slike forventninger vil kunne bli forsterket av mulige framtidige endringer i kirkens finansiering, der bruk av kirkelige tjenester betales mer direkte i form av medlemsavgift eller betaling for enkelttjenester (som for eksempel vigsel og gravferd). Dette kan ytterligere komplisere situasjonen for kirkemusikerne og deres posisjon som musikkfaglig ansvarlige i menighetene.

På lokalt nivå, i hver menighet, er det altså kirkemusikerne som har det faglige ansvaret for det kirkemusikalske arbeidet, som skal utføres i samarbeid med prestene, menighetsrådene og fellesrådene. Ifølge Apeland (2005:106 f.) er det særlig her på det lokale nivået, i soknene, menighetsrådene og fellesrådene, at den formelle organiseringen av kirken får praktiske konsekvenser for det kirkemusikalske arbeidet. Ifølge kirkeloven har det lokale kirkestyret (menighetsrådet og fellesrådet) et lovpålagt ansvar for kirkemusikeren og kirkemusikken, og det er i den samme loven slått fast at kommunen har økonomisk ansvar for utgifter til organist- og kantorstillingene. Våre data viser imidlertid at det er stor variasjon mellom ulike menigheter i hvor mye ressurser som konkret brukes på kirkemusikalsk aktivitet, og i hvordan kirkemusikalsk arbeid prioriteres lokalt. I mindre menigheter på små steder er det kanskje bare én kantor ansatt. I større menigheter, for eksempel i miljøene rundt domkirkene, kan det være flere kantorer som deler på oppgavene. I noen tilfeller finnes også egne stillinger som har kirkemusikk som ansvarsområde, i tillegg til kantorene. Både Nidarosdomen og Oslo domkirke har for eksempel egne musikkprodusentstillinger, i tillegg til at flere kor og kordirigenter er knyttet til disse kirkenes musikkvirksomhet. Men dette tilhører unntakene. Det finnes sjelden midler på det lokale menighetsbudsjettet til å igangsette kirkemusikalske prosjekter utover kantorstillingene og den regulære virksomheten knyttet til gudstjenester og kirkelige ritualer. Ytterligere

aktivitet kan finansieres av eksterne midler, for eksempel fra Norsk kulturråds støtteordning for kirkemusikk, men dette forutsetter at arbeidet med å initiere prosjekter og aktiviteter er av god nok kvalitet til at det kan nå gjennom i ordningen. Dette oppnås lettere hvis man er en del av et større faglig miljø av kantorer og musikkfaglige personer enn hvis man befinner seg i en mindre menighet med svak økonomi og mange presserende arbeidsoppgaver, der man som en «ganske alminnelig bygdekantor» kanskje er den eneste med musikkfaglig og kunstfaglig kompetanse (sitat fra Kirkemusikerundersøkelsen).

Kirkens doble styringsstruktur og komplekse organisasjonshierarki er ikke bare en utfordring når det gjelder prioritering av økonomiske ressurser. Organiseringen skaper også utfordringer for beslutninger og valg knyttet til kirkemusikalsk aktivitet. Flere viktige kirkemusikalske og liturgiske spørsmål som skal avgjøres lokalt i samarbeid mellom kirkemusikere, prester, menighetsråd/fellesråd og kirkeverger, som valg av gudstjenestemusikk, orgelbyggesaker, tilskudd til kor- og konsertvirksomhet og retningslinjer for bruk av kirken til eksterne arrangementer, kan potensielt skape vanskelige situasjoner. Her står både økonomiske, symbolske og kunstneriske verdier på spill. Ifølge Apeland er det nettopp her på dette lokalet nivået at

mange av dei kyrkjemusikalsk relaterte konfliktane utspelar seg, i eit komplekst nettverk av kyrkjelege og frivillige/ikkje-løna medarbeidarar, kyrkjeleg rådsstruktur og kommunalt byråkrati. Striden kan ha fokus på det teologiske, kunstneriske, økonomiske eller personlege, men oftast er det ein kombinasjon av alle desse aspekta (2005:109).

Apelands studie peker på at det er en kontrast mellom det konkrete, praktiske kirkemusikkarbeidet som foregår på lokalt plan, og det faglige og strategiske arbeidet med kirkemusikk som skjer på et mer overordnet plan i kirkens hierarki, på regionalt og nasjonalt nivå. Ifølge Apeland er særlig det regionale bispedømmenivået et «svakt punkt»

i den kyrkjelege styringsstrukturen, når det gjeld tilhøvet til kyrkjemusikk. Det er opp til det einskilde bispedømmet i kva grad ein ynskjer å prioritera kyrkjemusikk systematisk, t.d. ved å oppretta konsulent-stillingar for kyrkjemusikk, og ein er prisgjeven interessene til den til einkvar tid sitjande biskop, stab og bispedømeråd, utan at det kyrkjemusikkfaglege er sikra prioritet gjennom dei formelle ordningane (2005:110).

Også Solhaug omtaler bispedømmenes vilje til å prioritere ressurser til kirkemusikalske stillinger og kirkemusikalsk arbeid som svak «til tross for alle vakre ord» (2002:119). Både Apelands og Solhaugs forskning ble gjennomført for

noen år tilbake, før kirkens egen kulturmelding *Kunsten å være kirke* kom i 2005. I vår sammenheng er det særlig relevant å undersøke hvorvidt denne kulturmeldingen og den etterfølgende *Plan for kirkemusikk* har ført til endringer i prioriteringen av ressurser til kirkemusikalsk arbeid.

En helt konkret endring som kom i etterkant av kirkens kulturmelding, er opprettelsen av egne kulturkonsulentstillinger i Kirkerådet og i bispedømmene. Disse stillingene har i utgangspunktet et bredere ansvar for kulturarbeid i kirken enn bare det som er knyttet til musikk, og de finnes nå i alle bispedømmene. I Kirkerådets seksjon for gudstjenesteliv og kultur ble det i 2014 også ansatt en egen kirkemusikkonsulent, som har et overordnet ansvar for å følge opp det spesifikke arbeidet med kirkemusikk i bred forstand. Det har i mange år har vært etterspurt en slik overordnet rolle, både fra Kirkerådet selv og fra lokalt og regionalt hold, fra bispedømmer og menigheter. Kirkemøtet har de siste årene gjort flere vedtak om å opprette stillinger som kirkemusikkonsulenter i Kirkerådet og i bispedømmene, og i 2014 er det altså ansatt en sentral rådgiver av denne typen. I de elleve bispedømmene varierer det fremdeles hvorvidt man har egne kirkemusikalske konsulenter. Noen steder har man prioritert dette, men da ofte i små og varierende stillingsstørrelser.<sup>72</sup> Som vi skal se seinere, indikerer vårt materiale at sammenhengen mellom det sentrale og lokale kirkemusikkarbeidet i Den norske kirke fremdeles preges av noen utfordringer, både av ressursmessig og organisatorisk art.

La oss først se på noen av de generelle endringsprosessene som kirken står overfor i dag, endringer som potensielt også kan påvirke det kirkemusikkfaglige arbeidet i organisasjonen.

## Reformer og endringsprosesser

To store og viktige pågående reformer innenfor Den norske kirke er *trosopp-læringsreformen* og *gudstjenestereformen*. Trosopp-læringsreformen er en omfat-

---

72 I tillegg til de relativt nyansatte konsulentene for kultur og kirkemusikk er det også andre stillinger i Kirkerådet som arbeider med kirkemusikkrelaterte tema. Flere fagpersoner med spesialkompetanse på liturgikk og hymnologi har for eksempel de siste årene særlig hatt ansvar for arbeidet med ny salmebok og utarbeidelsen av ny liturgisk musikk (jf. informasjon innhentet på kirkens nettside, [www.kirken.no](http://www.kirken.no) og samtaler med ansatte i Kirkerådet). Det finnes også noen frittstående initiativ som arbeider med kirkemusikk på et overordnet nivå. Kirkemusikksenter Nord i Bodø har for eksempel som formål å være et ressurs- og kompetansesenter for kirkemusikerne i Nord-Norge og det kirkemusikalske arbeidet i landsdelen. Senteret driver med ulike aktiviteter særlig med henblikk på kirkemusikernes kompetansebehov og arbeidssituasjon. Ifølge vedtektene til senteret er det organisert som et formelt ansvar under Bodø kirkelige fellesråd, men med selvstendig økonomi og regnskap (jf. informasjon på senterets nettside: <http://www.biof.no/Kirkemusikksenter-Nord>).

tende reform som kom som følge av endringer i undervisningen i kristendom i skolen, der denne ikke lenger er konfesjonsbunden og kan fungere som dåpsopplæring for Den norske kirke. For å kompensere for denne endringen har staten gitt økonomisk støtte til at kirken skal bygge opp sin egen trosopplæring, med et bredt tilbud på til sammen 315 timer for barn og ungdom i perioden fra 0–18 år. Etter en forsøksfase er nå ordningen i drift med til sammen 671 stillinger og 308 årsverk i 2013 (Botvar, Haakedal og Kinserdal 2013).

Trosopplæringsreformen representerer en omfattende nysatsing i Den norske kirke med etablering av en rekke breddetiltak for barn og ungdom, der også satsing på musikk og sang inngår. Selv om hovedansvaret for gjennomføringen er lagt til de nye trosopplæringsstillingene, berører reformen i ulik grad hele den kirkelige staben, inkludert kirkemusikerstillingene. En konsekvens av reformen kan være opplevelsen av konkurranse. I Kirkemusikerundersøkelsen finner vi også flere eksempler på at de som arbeider med kirkemusikk, opplever at trosopplæringsreformen blir vinneren i kampen om oppmerksomhet og penger. Trosopplæringsreformen er en formell reform med planer som det følger penger med, som blir fulgt opp og kvalitetssikret på alle nivå i kirken. Dette står ifølge flere av våre informanter i motsetning til kirkemusikkplanen og oppfølgingen av denne, som ikke har like klare linjer for realisering og ressursprioritering som trosopplæringsarbeidet nå har fått.

En annen konsekvens av trosopplæringsreformen er etablering av nye tiltak som berører den musikalske virksomheten i menigheten, tiltak som babysang og *Lys Våken*. Babysang, småbarnssang eller trilletreff, har på få år blitt et tilbud som mange menigheter gir til foreldre i foreldrepermisjon. Oppslutningen om dette tilbudet er stort. Registreringer tyder på at nesten halvparten av alle dømte barn i Den norske kirke har tatt del i dette tilbudet (Holberg og Brottveit 2014:33). *Lys Våken* er et tilbud til 11-åringer, som gjennomføres i mange menigheter. Det består av et opplegg i kirkerommet, med overnatting og påfølgende deltagelse i gudstjenesten første søndag i advent. I 2012 deltok 23 % av alle dømte 11-åringer i dette tilbudet (Botvar, Haakedal og Kinserdal 2013:24). Ettersom tilbudet foregår i kirkerommet og inkluderer involvering i søndagens gudstjeneste, eksemplifiserer dette hvordan reformen kan påvirke det kirkemusikalske feltet og kantors arbeidsoppgaver.

Trosopplæringsreformen kan altså på ulike måter få konsekvenser for det kirkemusikalske arbeidet. Den innebærer en stor satsing på arbeid med barn og ungdom som også er blitt fulgt opp med tilføring av ressurser i form av stillinger, materiell og planer. Dette kan oppleves som konkurranse i forhold til andre deler av menighetens virksomhet som ikke får tilsvarende fokus og ressurstildeling. Profileringen av tidsavgrensede breddetiltak i



trosopplæringsarbeidet kan også oppleves som å komme i konflikt med for eksempel korsatsing for barn og ungdom, som krever en mer kontinuerlig arbeidsform. På den andre siden skaper arbeidsformer i trosopplæringen med vekt på religiøs opplevelse og bruk av kirkerommet en rekke nye kontaktpunkt for kirkemusikalsk arbeid som kirkemusikere potensielt kan trekkes inn i.

En reform som på en mer direkte måte berører det kirkemusikalske arbeidet, er gudstjenestereformen, som har pågått siden 2003 og som nå er inne i en implementerings- og utprøvningsfase. Reformen handler om ordninger for gudstjenester i Den norske kirke, der det har «funnet sted en økt liturgisk desentralisering og demokratisering» (Botvar og Mosdøl 2014a:8). Reformen gir menigheter større muligheter til selv å velge mellom ulike alternativer for innhold i gudstjenesten, og den åpner dermed for større variasjon og mangfold i kirken. I *Liturgisk musikk for Den norske kirke* presenteres 19 liturgiske serier. I tillegg kommer dagens tre serier fra 1977, og en rekke enkeltledd (kyrie, gloria, menighetssvar m.m.) som menighetene kan velge blant (Botvar og Mosdøl 2014a:8). De liturgiske seriene representerer en stor bredde i musiksjangere. I en studie av menighetenes erfaringer med reformen beskrives utprøving av ny liturgisk musikk som noe av det mest krevende (Botvar og Mosdøl 2014a). Særlig for små menigheter opplevdes dette arbeidet som svært ressurskrevende og vanskelig å gjennomføre i forhold til andre oppgaver. En organist beskriver utfordringene slik:

Vi hadde en gjennomgang av alle de 19 nye (seriene) med kirkekoret. Vi brukte et halvår spredt utover. Vi brukte kirkekoret til høringsgruppe [...]. Jeg laget en liste med en del kriterier, så spilte og sang vi gjennom liturgi for liturgi, spredt utover, og fikk tilbakemeldinger. Og så endte vi opp med fire liturgier til slutt ut fra de kriteriene jeg satte opp og de tilbakemeldinger jeg fikk fra koret [...]. Så var det planen at vi skulle teste ut det med nye liturgier en måned av gangen. Men så skulle vi bytte orgel, så var det konfirmasjon, så var det påske og festtid ... så det strandet. Det funket ikke (Botvar og Mosdøl 2014a:32–33).

Det er ikke bare for kantorene og organistene at arbeidet med å implementere den nye musikken i gudstjenesten har skapt utfordringer. Utprøvingen av musikken har også skapt sterke frustrasjoner i menighetene og i korene som skal delta i sangen, slik følgende sitat illustrerer:

Jeg har mandat til å si fra mange at det har vært fryktelig tungt. Og det har vært folk med helt forskjellig bakgrunn, som har opplevd det veldig tungt. Noen har gått til andre menigheter, og det må jeg si at jeg også har gjort

selv mye. For jeg opplevde å sitte og være helt fremmedgjort, og nesten på gråten av og til. Og så får man høre at det er bare å være positiv og så må man lese noter og så videre. Men de mest positive og de mest notekyndige synes det har vært vanskelig de også (Botvar og Mosdøl 2014a:33).

I sitatet beskrives det som at den nye liturgiske musikken gjør at man ikke lenger kjenner igjen gudstjenesten, og at man føler seg fremmedgjort av noter og vanskelige melodilinjer. I evalueringen finnes det imidlertid også eksempler på at reformen er blitt godt mottatt, som en positiv utfordring til å sette seg inn i og involvere seg i utformingen av gudstjenesten lokalt.

Lokalmenighetens involvering i gudstjenestereformen reiser både spørsmål om ressurser og kompetanse og om grunnlaget for å demokratisere slike prosesser. Forskerne som har evaluert reformen, sier:

Flere av våre informanter er kritiske til at menighetene har fått «nok en reform i fanget uten at det følger ressurser». En prest sier det slik: «Vi får en reform som på en måte skal være demokratisk, men så blir det bare et skinnendemokrati. Det krever så mye kompetanse å jobbe med disse tingene, at det er de faglig ansatte som hele tiden blir motoren». [...] Blant de kirkelige ansatte er det flere som mener at reformen har bidratt til å svekke fagkompetansen i Den norske kirke. En av kirkemusikerne vi snakket med stiller spørsmål ved om Den norske kirke er tjent med så stor grad av lokal selvbestemmelse når det går ut over hva som har liturgisk slitestyrke over tid (Botvar og Mosdøl 2014b).

Kjernebegreper i gudstjenestereformen har, som vi vet, vært *stedegengjøring*, *fleksibilitet* og *involvering*. Forskerne konkluderer med at et hovedinntrykk fra intervjumaterialet deres er at fleksibilitet og stedegengjøring har vunnet på bekostning av behovet for liturgisk gjenkjennelse (Botvar og Mosdøl 2014a). Dette ansees som særlig problematisk med tanke på folkekirkens videreføring, idet mange går i kirken bare to tre ganger i året og ikke vil oppleve gjenkjennbarhet på grunn av de ulike gudstjenestevariantene.

Arbeidet med gudstjenestereformen eksemplifiserer hvordan konkrete kirkemusikalske endringer griper inn i kjernen av kirkens virksomhet – gudstjenesten og liturgien. Slik sett skaper det en økende bevissthet om betydningen av musikk i kirken. Det sterke engasjementet som kommer til uttrykk i høringssvarene fra menighetene, viser også hvor sterke følelser dette feltet mobiliserer. Det er også interessant å merke seg at kommentarene, sammenlignet med tidligere liturgiske reformer, i mindre grad vektlegger teologiske, dogmatiske kriterier og i større grad vektlegger musikkestetiske kriterier og hvordan de nye liturgiske forslagene fungerer i gudstjenesten. Samtidig

avdekker arbeidet med gudstjenestereformen spenninger og dilemma mellom ulike behov og interesser i kirken, der særlig spenningen mellom lokalt og sentralt nivå er en tydelig dimensjon.<sup>73</sup>

## Kirkemusikalske visjoner

I innledningen til denne boka diskuterte vi hvordan kirkemusikkens endringer kan inngå i det som av noen fortolkes som en del av en generell utviklingsprosess omtalt som en «kulturalisering» av kirken (jf. Fornäs mfl. 2007; Egeland og Agedal 2010). Innenfor Den norske kirke kan denne kulturaliseringen potensielt identifiseres på flere måter: Kirken vokser som kulturarena gjennom vekst i antallet kulturarrangementer, og det bygges nye kirker som er utformet som lokale signalbygg og som omtales som kulturkirker (for eksempel Geilo Kulturkirke og Nordlyskatedralen i Alta). Det blir også stadig flere av de eksisterende kirkebyggene som framhever kulturaktiviteten som sentral, og omtaler seg nettopp som «kulturkirker». Kulturaliseringen av kirken dreier seg altså både om satsing på kulturaktiviteter og om en ny måte å tenke på og snakke om kirken på (Agedal 2013). Når det gjelder det siste, representerer kirkens første kulturmelding, *Kunsten å være kirke*, en milepel.

I kulturmeldingen og andre sentrale dokumenter beskrives en mer eksplisitt kirkepolitikk overfor både kulturuttrykk generelt og overfor kirkemusikken spesielt. Her skal vi se litt nærmere på to av disse dokumentene: *Kunsten å være kirke* og *Plan for kirkemusikk*.

### Kunsten å være kirke

Den norske kirke har lenge vært lite synlig som kulturpolitisk aktør. I offentlige kulturmeldinger i perioden 1960–1990 ble ikke Den norske kirke omtalt som en viktig kulturpolitisk faktor (Dahl og Helseth 2006). Historikeren Hans Fredrik Dahl mener dette kan henge sammen med at Den norske kirke ofte ble omtalt sammen med andre institusjoner (for eksempel «kirke og skole») og at mye av det som skjedde på kulturfronten, skjedde lokalt uten å bli beskrevet i en samlet satsing. Det var først med kulturmeldingen *Kulturpolitikk fram mot 2014*, som kom i 2002, at kirken og kirkens kulturarbeid ble løftet opp på det kulturpolitiske sakskartet (St.meld. nr. 48 (2002–2003)), dette under daværende kulturminister Valgerd Svarstad Haugland fra KrF. Den kirkelige kulturmeldingen *Kunsten å være kirke* som kom i 2005, må

---

73 Se for øvrig også Haugland Balsnes (2013) for en analyse av innføringen av ny liturgisk musikk i Den norske kirke.

forstås i forlengelsen av dette. Kirkens kulturmelding representerte i så måte noe nytt ved å definere nasjonale mål og strategier for Den norske kirkes kulturpolitikk (Norske kirkeakademier 2005). Meldingen ble til ved at Kirkerådet i 2003 ga Norske kirkeakademier<sup>74</sup> i oppdrag å utforme en kulturmelding for Den norske kirke. Da hadde Norske kirkeakademier ti år tidligere tatt kontakt med Kirkerådet for et mulig samarbeid rundt utarbeidelse av en slik melding. I mandatet som ble gitt Norske kirkeakademier, heter det at «[k]irkens kulturelle rolle i samfunnet skal kartlegges ved å kartlegge ulike typer kunstnerlig virksomhet i kirken» (Norske kirkeakademier 2005:29). Videre skulle det utvikles *teologisk refleksjon* rundt kirkens kulturelle oppdrag og uttrykksformer, og *utarbeides strategier* for kirkelig kultursatsing. Det ble nedsatt et utvalg på sju personer som skulle utarbeide meldingen, nedsatt av Norske kirkeakademier og Kirkerådet i fellesskap.<sup>75</sup>

Meldingen ble levert i 2005. Utvalget som utarbeidet meldingen, avgrenser seg av ressursmessige grunner til å gå særlig inn på følgende områder: barn og ungdoms forhold til kirken, kultur og kunst, medieverdenen og Den norske kirkes organisasjonsliv. Et viktig premis for utredningen er at «kirkens forhold til kultur i all sin bredde, må forankres i dens forhold til kunsten» (Norske kirkeakademier 2005:32). I utvalgets kartleggingsoppdrag konsentrerer man seg om «kunstnerisk kirkelig virksomhet». En sentral del av framstillingen tar utgangspunkt i sju ulike kunstformer: musikk, ordkunst, drama, dans, film, visuell kunst og arkitektur. Når det gjelder strategier for kirkelig kultursatsing, sies det at «kirken må anerkjenne sin viktige rolle i kulturlivet på en slik måte at den tar ansvar for å fylle den. Dette kan kirken klare dersom den er kvalitetssøkende og kritisk engasjert i kulturen på sine egne premisser» (Onarheim 2007:52). Et av målene er å heve kirkens kompetanse for utvikling av kulturprosjekter og gjøre den mer konkurransedyktig i kampen om ressurser innenfor kultursektoren. Når det gjelder virkemidler for

---

74 Norske kirkeakademier er et samarbeidsorgan og en fellesorganisasjon for kirkeakademiene i Norge, som det finnes rundt 60 stykker av. De presenterer seg selv som en økumenisk bevegelse, og i paragraf 1 i vedtektene for Norske kirkeakademier defineres et kirkeakademi slik: «Med et kirkeakademi forstås en institusjon eller organisert virksomhet som ut fra kristen tro ønsker å tjene kirke, kultur og samfunn, og for dette formål søker a) å bidra til dialog mellom forskjellige grupper av mennesker, b) å skape møteplasser for fordykning og meningsbrytning om evige spørsmål så vel som tidsaktuelle utfordringer, c) å muliggjøre åpne samtaler med rom for innsikt, engasjement og kritikk.» Jf. <http://www.kirkeakademiene.no/wp-content/uploads/2014/03/Vedtekter-for-NKA-sist-endret-2014.pdf>

75 Utvalget bestod av disse personene: Einar Solbu (leder av utvalget og daværende direktør for Rikskonsertene), Tor Berger Jørgensen (domprost i Bodø, oppnevnt av Kirkerådet), Inger Anne Naterstad (studentprest ved Universitetet i Oslo, også oppnevnt av Kirkerådet), Oskar Stein Bjørlykke (forfatter), Dagny Anker Gevelt (kulturdirektør i Kristiansand kommune), Erik Hillestad (produsent og leder av Kirkelig Kulturverksted), Thea Stabell (sceneinstruktør og førsteamanuensis ved Kunsthøgskolen i Oslo), Vivianne Johnsen Sydnes (domkantore i Nidaros Domkirke) og Henrik Ødegaard (komponist og kantor i Sauherad) (Onarheim 2007:40).

å nå dette målet, vektlegger utvalget opprettelse av et *ressurs- og kompetanse-senter*: «For å ivareta de faglige utfordringer kirkens kulturengasjement slik står overfor, går utvalget inn for at Kirkemøtet oppretter et Kirkens senter for skapende og utøvende kunst» (Norske kirkeakademier 2005:236).

I denne sammenhengen er det særlig relevant å se på hvordan kulturmeldingen omtaler kirkemusikken, og hvilke ambisjoner og mål som settes opp for denne delen av kirkens kulturvirksomhet. Meldingen introduserer delen om musikk med en beskrivelse av et felt som har vært i rivende utvikling, med et bredt musikalsk mangfold og en sterkt økende sjangerbredde for kirkemusikken. Samtidig beskrives også et felt med store forskjeller, blant annet i toleranse for estetiske utvidelser: «Mens det i noen kirkerom blir arrangert konserter der programmet kan være et grensesprengende møte mellom sang fra forskjellige religioner, oppstår det andre steder stor diskusjon om hvorvidt en enkel barnesang uten spesifikt kristent innhold kan forsvare sin plass på et konsertprogram.»<sup>76</sup>

Kulturmeldingen sier videre dette om kirkens rolle i arbeid med musikk:

Det er viktig at kirken blir en pådriver for fornyelse av musikk med virkning også på andre arenaer enn kirkerommet, og at kirken samarbeider med alle krefter i musikklivet som er mer opptatt av innhold enn av salgbarhet. [...] Det er viktig at kirken tar inn over seg det store ansvaret den har som forvalter av kunstarten musikk. Kirken har ansvar for at de store skatter av kirkemusikk som er skapt gjennom århundrene, fremføres og formidles, og for at det skapes og fremføres ny musikk innen et bredt spekter av sjangere og uttrykksformer.<sup>77</sup>

Når det gjelder musikk, bruker kulturmeldingen nokså stor plass på å beskrive utfordringer for kirkemusikken. Det gis noen eksempler på konkrete utfordringer:

Hva gjør kirken med det faktum at kirkemusikerne sliter med rekruttering? Hva må man gjøre når menighetsråd flere steder ikke vil anerkjenne barnekor og annet musikkarbeid i regi av organisten som en del av kirkens arbeid? Hvordan forvaltes den rike skatten kirken har av orgel- og kormusikk som er avhengig av gode musikere og gode instrumenter? Hvordan sikrer vi at kirkene forblir en ikkekommersiell konsertscene når kommersielle julekonserter driver utleieprisene i været, så lokale kor og artister ikke lenger har råd til å leie kirken?<sup>78</sup>

76 Sitert fra den digitale upaginerte versjonen av kirkens kulturmelding, se <http://www.gammel.kirken.no/kulturmelding/>.

77 Jf. forrige note.

78 Sitert fra <http://www.gammel.kirken.no/kulturmelding/>.

Det er en sammensatt gruppe med utfordringer som skisseres her, på samme måte som kirkemusikkområdet er sammensatt. En velfungerende kirkemusikk er avhengig av rekruttering til yrke og utdanning, av et bredt forankret samarbeid mellom flere aktører, av en teknisk infrastruktur og av kvalitet på orgler m.m. Slike utfordringer erkjennes i kulturmeldingen, og mange av dem er både aktuelle og lett gjenkjennelige også ti år senere.

Hva er det så kulturmeldingen foreslår av tiltak for å møte de sammensatte utfordringene? I den avsluttende delen av *Kunsten å være kirke* finner vi en serie med foreslåtte veivalg. De viktigste veivalgene for musikkområdet er disse:

- Kirken må utforme en åpnende og ansvarliggjørende presisering av regelverket for vurdering av musikk og tekster til bruk i konserter og kirkelige handlinger.
- Fellesrådene må følge en prispolitikk ved utleie av kirker som tar hensyn til smalere sjangere og lokale krefters evne til betaling.
- Kirken må sørge for at alle kirker har gode kirkeorgler, egnet til liturgisk bruk, til de seremonier kirken har ansvar for, til akkompagnement og til konsertspill.
- Menighetene må legge forholdene til rette for et kontinuerlig kirke-musikalsk arbeid.
- Den enkelte menighet må gi kirkemusikeren gode arbeidsvilkår slik at han/hun kan utvikle og lede en mangfoldig og allsidig kirkemusikkvirksomhet.
- Kirken må verdsette kirkekonsertervirksomheten som en genuin oppgave.
- I domkirker og andre større kirker bør det ansettes profesjonelle kirkesangere.

Vi finner også et sett mer spesifikke anbefalinger for kirkemusikeren, blant annet disse:

- Kirkemusikeren bør arbeide for å bli en kirkelig magnet som trekker til seg kulturuttrykk av alle slag, og som inngår dristige allianser; kirkens vegger må gjøres utette så kunstuttrykk kan sive ut og inn.
- Kirkemusikerens ansvarsområde bør utvides.
- En utvidelse av kirkemusikernes ansvarsområde krever en mer allsidig utdanning av kirkemusikere.
- Det er viktig å utvide den stilistiske bredden i kirkens musikkuttrykk.

Gjennom disse forslagene pålegges kirken et stort ansvar, både på overordnet og på lokalt nivå. På lokalt nivå er det menighetens ansvar å ivareta arbeidet med kirkemusikk. Dette handler særlig om å sørge for gode arbeidsforhold

for kirkemusikerne, som i meldingen blir gitt et bredt ansvar. Det skisseres blant annet at kirkemusikerne skal fungere som kirkelige «magneter» for ulike kulturuttrykk.

På et mer overordnet nivå – hva slags holdning til og beskrivelser av kultur er det vi finner i kulturmeldingen? Når det gjelder musikk, ser vi at det blant annet dreier seg om synet på sjangermangfold og estetisk bredde. Om forholdet til skapende kunstnere sies for eksempel dette: «Det er viktig at kirken også lytter til forfatter- og komponiststemmer som ikke vanligvis har vært å høre under kirkehvelvene.» Det fremmes også en estetisk åpenhet om instrumenter – andre instrumenter enn orgelet skal også kunne fungere i kirkerommet: «Ethvert instrumentarium kan brukes.» Samtidig skal det eksperimentelle finnes side om side med det gjenkjennelige. Felles for kulturuttrykkene, og for musikken særlig, er at de skal ha en forankring i menigheten. Musikken, for eksempel salmene, skal speile vår tid og vårt samfunn, og det krever også ny musikk, nye tekster og nye salmer, sies det. En avsluttende formulering oppsummerer den estetiske holdningen der denne knyttes til en appell om en teologisk åpenhet for større estetisk bredde: «Utvalget mener at denne presiseringen må bygge på en teologisk tenkning rundt kirkerommet som åpner for at det gis rom for ethvert menneskelig uttrykk, så fram det tas hensyn til rommets egenart og hensikt.»<sup>79</sup>

Kulturmeldingen ble sendt på høring. I sin hovedoppgave i kristendoms-kunnskap har Leonora Onarheim analysert høringssvarene, som er interessante eksempler på erfaringer med og syn på musikk og kulturarbeid i Den norske kirke (Onarheim 2007). Nesten alle høringsinstansene starter med å rose meldingen og det initiativet som lå bak. Meldingen blir for eksempel omtalt som en særdeles viktig begivenhet i kirkens historie og som «et inspirerende og samtidsrettet dokument» (Onarheim 2007:73). Samtidig framkommer det mange kritiske kommentarer til innholdet i meldingen. Mange kritiserer meldingens kulturbegrep som altfor snevert. Ved å fokusere på kunst havner man i en elitepreget kulturforståelse som begrenses til elitekultur og finkultur og ikke får med bredden i kirkens kulturliv. «Kirken og kunsten må ikke bli så eksklusiv og stenge ut alt som ikke er høykulturelt eller finkultur», heter det i en av uttalelsene Onarheim refererer til (2007:74). Kultur er så mye mer enn kunst, sies det. Noen opplever også at man opererer med et snevert kunstbegrep der kunst begrenses til det nyskapende og overskridende. Dette oppfattes som en prioritering av samtidskunst som gir for lite plass til tradisjonelle kunstuttrykk. Videre hevdes det at meldingen fokuserer på profesjonalitet framfor frivillighet og amatørkultur som er viktige dimensjoner i kirkens kulturliv: Kun én instans, Norske Dansekunstnere, er

---

79 Alle sitatene i avsnittet er hentet fra <http://www.gammel.kirken.no/kulturmelding/>

helt fornøyd med vektleggingen av det profesjonelle, og mener at meldingen «løfter kirkens kulturvirksomhet opp over et frivillig amatørnivå» (Onarheim 2007:75). Det hevdes også at meldingen ut fra sin kulturforståelse kommer ut med en for negativ beskrivelse av kulturtilstanden i Den norske kirke.

Høringssvarene og debatten rundt den kirkelige kulturmeldingen er interessant i vår sammenheng fordi de på den ene siden viser en stor tro på kulturens betydning for kirken, samtidig som de også avdekker svært ulike oppfatninger av «kulturrikets tilstand», med ulike syn på hva slags kultur kirken bør satse på og styrke. Dette viser også hvor komplisert det kan være å utforme kulturpolitiske støtteordninger som ivaretar mangfoldet av kulturoppfatninger som eksisterer i og utenfor Den norske kirke.

Enkelte av høringssvarene omtaler kirkemusikk og kulturmeldingens beskrivelser av det musikalske arbeidet mer eksplisitt.<sup>80</sup> Mange av disse er ikke overraskende preget av den rollen høringsinstansene har. Norges musikkhøgskole vil understreke kantorenes rolle som utdannede musikere, mens Oslo Internasjonale Kirkemusikkfestival etterlyser en tydeligere beskrivelse av hvilken rolle festivalene kan spille i kirkens kulturformidling: «Festivalenes utadrettede virksomhet er et godt virkemiddel for å løfte fram kirkemusikerne og kirkemusikken i en litt annen setting enn den daglige virksomheten», skriver de. Rikskonsertene formulerer en interessant høringsuttalelse med to personlige stemmer – en kommentar fra en organist og tidligere kantor, og en kommentar fra en selverklært ateist og kirkeskeptiker. Begge kommentarene roser ambisjonsnivået, men sier samtidig at ambisjonsnivået kan virke urealistisk og uten god nok kontakt med virkeligheten i musikkfeltet. Det formuleres også en viss skepsis til den statistikken som beskriver kirkene som de viktigste norske konsertarrangørene.

Men denne måten å omtale kultur i kirken på kan oppfattes som for smal. Som vi så ovenfor, var det mange av høringsinstansene som beskrev det kunst- og kulturbegrepet som ble brukt i kulturmeldingen, som snevert. Et slikt syn kom også tydelig fram i reaksjonene på en spørreskjemaundersøkelse om kultur i kirken som registrerte kulturaktiviteter (Egeland og Aagedal 2010). Flere av sokneprestene som skulle besvare skjemaet, reagerte på det de opplevde som et begrensende kulturbegrep. De mente at kulturlivet i kirken ikke kan avgrenses til konserter, utstillinger og andre kulturarrangementer fordi «kirken ikke *braker* kultur, men *er* kultur». Det betyr at de mener at kulturlivet i kirken ikke kan avgrenses til en sektor, men at kultur må forstås som et vesenskjennetegn ved kirken. To av prestene som ble intervjuet i undersøkelsen, sier blant annet at:

---

80 Høringssvarene er her hentet fra <http://www.gammel.kirken.no/?event=doLink&famID=169> (lesedato 14.04.15).



Kirkens gudstjenesteliv og trosopplæring er den viktigste kulturformidling som foregår i lokalmiljøet. Det er denne som trenger å bygges ut og sikres kvalitetsmessig både musikalsk, liturgisk og intellektuelt/teologisk. Kirken bruker ikke kultur, slik ser i hvert fall ikke jeg det. Kirken er kultur og formidler kristen kultur inn i vårt internasjonale lokalfelleskap.

Det kan virke som man tenderer mot at kultur er knyttet til kunstformer som musikk, drama, litteratur. Mens jeg vil mene at det meste av det vi gjør i vår menighet – er kultur i vid forstand. Trosopplæring er også kulturarbeid, da det jo i stor grad handler om å formilde og aktualisere tradisjonsstoff. Gudstjenesten er med den samme begrunnelsen i høyeste grad kulturarbeid, og jeg stiller meg tvilende til nytten av å kalle deler av gudstjenesten for kultur og andre deler for ikke-kultur. Er f.eks. prekenen kultur – etter min forståelse er det kulturarbeid, det er aktualisering av tradisjonsstoff (Egeland og Aagedal 2010:76).

Skillet mellom ulike måter å bruke kulturbegrepet på er viktig for diskusjonen av kirkemusikk og kirkens bruk av musikk og andre kulturuttrykk. Hvor vidt skal vi tenke kultur når vi vurderer kirkelig kulturpolitikk og kirkemusikalske støttebidrag? Dreier det seg først og fremst om å få opp omfanget av og kvaliteten på konserter i kirken, eller er det primære å styrke kultur som en dimensjon av kulturen i gudstjeneste og liturgi? Dette er, som vi skal se, fremdeles et dilemma for arbeidet med kirkemusikk i Den norske kirke.

### Planer for kirkemusikk

I etterkant av arbeidet med kulturmeldingen oppnevnte Kirkerådet en arbeidsgruppe for å utarbeide en egen nasjonal plan for kirkemusikk. Denne ble presentert i 2008 og identifiserer flere sett med utfordringer, mål og tiltak for kirkemusikken (Kirkerådet 2009).<sup>81</sup> *Plan for kirkemusikk* er en viktig kilde til hvordan kirken selv setter seg konkrete mål for kirkemusikkarbeidet: «Planen er en rammeplan som gir menighetene et verktøy til å utarbeide en lokal kirkemusikkplan» (Kirkerådet 2009:34). Planen omtaler sju virksomhetsområder for kirkemusikken: gudstjenester og kirkelige handlinger, korvirksomhet, samarbeid med hjemmet, samarbeid med barnehage, skole og kulturskole, institusjoner, konsertvirksomhet, instrument og bemanning. I tilknytning til alle disse områdene settes det opp konkrete utfordringer, og mange av dem er gjenkjennelige fra kirkens kulturmelding.

---

81 Planen ble også sendt på høring. Høringsuttalelsene til denne gjennomgås ikke her.

Hvilken rolle er det kirkemusikken gis i dette plandokumentet? Det innledes med en interessant setning som sier noe om at også i dette kirkeinterne dokumentet anerkjennes det en dobbel funksjon for kirkemusikken: «Kirkemusikken forener et åndelig og et musikalsk siktemål» (*Plan for kirkemusikk*, s. 6). Musikken gis senere i dokumentet både en eksplisitt religiøs funksjon, der den skal «åpne sinn og tanker for Guds mysterium», og en mer allmenn, emosjonell funksjon, der den kan «bære glede og sorg», «formidle håp», eller «røre ved de som lytter» (ibid., s. 12).

*Plan for kirkemusikk* gir noen overordnede og generelle beskrivelser av de mange funksjoner som musikken skal kunne fylle i kirkens arbeid. Dokumentet er samtidig først og fremst en serie innspill til hvordan det kan og bør arbeides med de ulike praktiske områdene for kirkemusikken i de lokale menighetene. Hva er viktig når menigheter skal organisere korvirksomhet, hvordan skal man sørge for god dialog med dem som skal bruke kirken, hva bør man tenke på når konserter skal arrangeres, osv. På de fleste av områdene nevnes generelle råd om samarbeid, tilrettelegging, rutiner og utvikling. Planen har som nevnt også den eksplisitte funksjonen at den skal være et grunnlag for å lage lokale, stedstilpassede planer for kirkemusikk.

Det finnes ingen helhetlig oversikt over hvorvidt menighetene har utarbeidet lokale planer for kirkemusikk, eller hvorvidt disse planene faktisk følges opp. I vår kirkemusikerundersøkelse oppgir 27 % av respondentene, det vil si litt i underkant av tre av ti kirkemusikere, at de har en lokal plan for kirkemusikk. 63 % av respondentene, det vil si mer enn seks av ti, oppgir at de ikke har en lokal plan for kirkemusikk. Av dem som har en lokal plan, oppgir imidlertid de fleste at denne i noen grad er styrende for arbeidet som kirkemusiker. Når det gjelder den nasjonale planen for kirkemusikk, er det langt mer varierende i hvilken grad denne virker inn på kirkemusikernes arbeid. Bare 1 % av dem som har besvart Kirkemusikerundersøkelsen, oppgir at dette er et dokument som i stor grad styrer arbeidshverdagen. 31 % av dem som har svart, oppgir at planen *i noen grad* virker inn på arbeidet, mens til sammen 58 % av kirkemusikerne mener at denne *i liten grad* (31 %) eller *svært liten grad* (27 %) styrer deres arbeid.

Vir har sett på noen eksempler på lokale planer for kirkemusikk, for å se hvordan menigheter konkret har forsøkt å forankre det lokale musikkarbeidet i forlengelsen av kirkens kulturmelding og nasjonal plan for kirkemusikk. Ås menighet i Akershus har laget sin lokale plan for kirkemusikk, som de beskriver slik: «Ved å utarbeide en lokal 'plan for kirkemusikk' ønsker vi å legge til rette for stor variasjon og et godt samarbeid mellom frivillige og ansatte og forsøker å holde sammen både tradisjon og fornyelse i en helhetlig kvalitet.»<sup>82</sup>

---

82 Sitert fra [http://www.as.kirken.no/\\_service/561/download/id/231681/name/LOKAL+PLAN+FOR+KIRKEMUSIKK+I+%C3%85S+MENIGHET.pdf](http://www.as.kirken.no/_service/561/download/id/231681/name/LOKAL+PLAN+FOR+KIRKEMUSIKK+I+%C3%85S+MENIGHET.pdf) (lest 14.04.15).

De temaområdene og utfordringene som påpekes, er i stor grad hentet fra den overordnede planen for kirkemusikk, med noen få lokale tilpasninger på institusjonsnavn og stedsnavn. Dette viser kanskje at det kan være utfordrende å oversette de overordnede gode ønsker og visjoner til noe konkret og håndfast i lokalt menighetsarbeid. Samtidig tyder arbeidet med både *Plan for kirkemusikk* og andre formaliserende dokumenter på at det lett kan bli stor avstand mellom overordnet dokumentproduksjon og faktisk musikalsk arbeid, særlig slik dette erfares på lokalt plan, i menighetene og blant kirke-musikerne.

## Kirkemusikalske realiteter

*Kunsten å være kirke* representerte noe nytt i form av et forslag til en samlet kirkelig kulturpolitikk. Flere av våre informanter kommenterer dette som en milepel som har bidratt til økt bevissthet om Den norske kirke som kulturinstitusjon. *Plan for kirkemusikk* er som vi også har vist, et dokument som følger opp og utdyper de store vyene og målene for kirkemusikalsk arbeid og aktivitet som ble introdusert i kirkens kulturmelding. Selv om de fleste av våre informanter ser på de to kirkepolitiske dokumentene som gode initiativer, er det på samme tid også mange som er usikre på hvorvidt målene som blir skissert, har blitt fulgt opp gjennom konkrete tiltak og bevilgninger. Her skal vi særlig gå inn på to tema som peker seg ut i vårt intervjumateriale når oppfølgingen av kulturmeldingen diskuteres: For det første handler det om det man mener er en mangel på økonomiske ressurser og kunstfaglig kompetanse, for det andre handler det om vurderinger av opprettelsen av kulturrådgiverstillinger i bispedømmene.

### Fravær av faktisk kunstfaglig kompetanse?

Som vi vet, kom det fram flere kritiske innvendinger mot kulturforståelsen som var lagt til grunn i kirkens kulturmelding, i høringsuttalelser til meldingen. Der ble det blant annet hevdet at man benyttet et kulturbegrep som var for smalt, elitistisk og for mye innrettet på det profesjonelle kulturfeltets premisser. I intervjuene vi har gjort, kommer det imidlertid fram et nesten motsatt syn på kirkens kulturforståelse, der man snarere hevder at brede og folkelige kulturforståelser får forrang framfor det profesjonelle og det kunstneriske. Flere informanter, både de med kantorerfaring og de uten, påpeker at det er et problem at kirken mangler tilstrekkelig profesjonell kunstkompetanse og kvalitetsforståelse. Til tross for kulturmeldingen og planene for kirkemusikk mener flere at det fremdeles mangler en helhetlig forståelse av hvordan kunsten skal og bør forvaltes av Den norske kirke. Det hevdes videre

at dette rammer forvaltningen av det kirkemusikalske arbeidet, særlig på overordnet nivå, i bispedømmene og i Kirkerådet.

I forrige kapittel viste vi hvordan en av informantene våre, som er festivalleder, beskrev sin motivasjon for å arrangere kirkemusikkfestival og andre kirkekonserter. For ham handler det først og fremst om å få god kunst og musikk ut til alle i befolkningen. Dette mener han også at kirken i langt større grad burde være opptatt av, «og ikke minst ta vare på og forvalte den enorme kunstradisjonen de har. Men det gjør ikke Den norske kirke», ifølge denne informanten. Flere av de kritiske kommentarene i vårt materiale til kulturmeldingen og kirkens prioritering av arbeidet med kunst og kultur knyttes også til mangel på økonomiske ressurser for å realisere målsettingene som ble skissert. Den samme informanten beskriver dette slik:

Det var ikke med måte hva kirkelige prelater roste kirkens kunst. Men de har ikke gjort noe som helst for å innfri. [...] Det foreligger jo planer og instruksjoner og kirkemusikalske planer for kantortjenesten, men det hjelper jo ikke stort sett det, så lenge det ikke er noe økonomi i systemet.

En annen informant med tilknytning til en av domkirkene påpeker også at det må et kraftig ressursmessig løft til for å kunne realisere målene fra kulturmeldingen og samtidig dekke alle de lokale behovene for penger til kirkemusikalsk arbeid:

For det første trenger vi et kirkemusikkløft i Den norske kirke. Som ikke bare er en liten sånn punktvis brannslukking. Vi trenger forutsigbare midler over lengre tid. Vi trenger en satsning som er et løft, rett og slett. [...] Og domkirkene trenger det mer enn noen. Vi er mer eksponert og det er større forventninger knyttet til aktiviteten i domkirkene. Det er langt fra alle domkirkene som har en produksjonsstab som vår tross alt har. I de aller fleste domkirkene så er det domorganisten selv som sitter og som egentlig skal være en utøvende musiker, men som sitter og skriver [søknader]. Det går ufattelig mye arbeidstid med til det. Og det går jo ut over produksjonen, den rent musikalske utøvende produksjonen.

Også en av kulturellrådgiverne mener at det burde vært mer ressurser bevilget til kirkemusikk innenfor kirken selv, både til aktiviteter på grasrotnivå og til større, nyskapende, kunstneriske produksjoner. Ifølge denne informanten har kirkemusikken så langt blitt «stemoderlig behandlet» i kirken, særlig hva angår ressurser til rådgiving og kompetanse på et overordnet nivå. Fram til nå har det vært altfor mye opp til hver enkelt menighet og hver enkelt kirkemusiker, mens man ikke har prioritert å se feltet som en helhet.

Utsagnene om ressursmangel og begrenset økonomi kan synes paradoksale all den tid kirkemusikkfeltet som helhet kan forstås som en del av musikkfeltet som er tilgodesett med relativt mye ressurser i form av faste stillinger og oppdrag, for eksempel sammenlignet med det frie feltet der frilanstilværelse og stor konkurranse på arbeidsmarkedet skaper usikre arbeidsforhold for mange musikere (jf. Heian mfl. 2015). Til tross for dette er det et klart inntrykk fra vårt materiale at de overordnede visjonene for kirkemusikalsk arbeid slik de uttrykkes i sentrale plandokumenter, ikke i tilstrekkelig grad har klart å manifestere seg på lokalt plan i kirken, verken i form av ekstra ressurstilførsel eller i form av klare retningslinjer for hvordan de uttrykte målene skal nås.

En annen informant, en kantor med bred erfaring fra kirkemusikkfeltet, mener dette ikke bare handler om økonomisk ressursmangel, men at det også er stor mangel på faglighet og kunstkompetanse i kirken: Det er et klart behov for «å opparbeide sentralkirkelig kompetanse for alle kunstarter», sier han. Arbeidet med kunst bør være en integrert del av kirkens virksomhet i større grad enn i dag, men det forutsetter bedre kompetanse, ifølge vår informant. På kirkemusikkområdet kan dette skje hvis man faktisk følger opp forslagene fra kirkens kulturmelding og for eksempel etablerer et senter for kirkemusikk som spesialiserer seg og som har kunstnerisk legitimitet. Forslaget om å opprette et senter for kirkemusikk som opprinnelig lå i meldingen, ble ikke realisert. Det er flere av våre informanter som er kritiske til det som skjedde i etterkant av kulturmeldingen. En komponist kommenterer det slik:

Det var en ganske mislykket oppfølging. For det var nøyaktig det som ble anbefalt at ikke skulle skje. [...] Det kirkemøtet valgte, det var å lage enda et kontor bortover den derre konsulentgangen på bispedømmerådet. [...] Jeg synes jo det er helt elendig. For det er så lite kunstfaglig. Det de kunne ha gjort, det var å være med å meisle ut en slags prinsipiell tenkning rundt kunst i kirken. For det finnes ikke. For å si det litt sånn grovt og hardt, altså hvis det trekker folk, så er vi for, ikke sant? Det er positivt hvis det kommer mange å hører på. [...] Og det er jo så lite prinsipielt i forhold til innholdet som du kan tenke deg.

I kritikken av mangelen på ressurser og kompetanse blir det også stilt spørsmål ved hvorvidt den generelle demokratiseringen av kirken (for kirke-musikerne klarest artikulert gjennom gudstjeneste/liturgireformen) også kan ha noen negative konsekvenser for ivaretagelsen av kirkemusikalsk kvalitet og profesjonalitet. Dette blir også diskutert av Anne Haugland Balsnes (2013), i hennes analyse av erfaringer fra innføringen av ny liturgisk musikk i Den

norske kirke. En av informantene våre påpeker at demokratiseringen av beslutninger rundt liturgi og musikkvalg i gudstjenesten fører med seg mye ekstraarbeid som tar en stor del av arbeidstida for kantorene:

Man har ikke i stor nok grad tatt innover seg hvilket merarbeid som ligger i en sån demokratiseringsprosess hvor alle sammen skal ha noe å si. Der hvor kantoren og presten tidligere kunne stikke hodene sammen og bestemme noe på kottet, der må man minst ha fem møter nå.

Det kan også være et problem at mange av beslutningene skal tas av personer i menigheten og menighetsrådet som er uten spesifikk kirkemusikalsk kompetanse. Dette kan være utfordrende for kantorene:

Mange av de som ikke har forutsetninger er ydmyke også, og sier det. Men det ligger på en måte i det kirkelige systemet at de skal bestemme. Så vi sitter og venter til de har fått bestemt seg likevel liksom. De vil egentlig ikke bestemme, men de må. Det tar masse tid og masse møter og sån, også sitter man tilbake med et resultat som egentlig er mye dårligere, og som egentlig ikke menighetsrådet eller folket for så vidt har bestilt uansett. Det er liksom tredd nedover de ovenfra, at nå har vi en reform og nå er det sån det skal være.

Når den lokale medbestemmelsen er stor, mener denne informanten at det kan gå ut over den musikalske og kunstneriske kvaliteten, og han stiller spørsmål ved om det ikke snarere burde vært innført en mer hierarkisk modell for å ta beslutninger av kirkemusikkfaglig art. Ikke slik det er nå, med «bare synsing fra noen i menigheten som synes dét kyriet er finere enn dét»: «Det er politisk ukorrekt å si det, men jeg sier det likevel», avslutter han.

En annen kantor stiller spørsmål ved hvorvidt det overordnede blikket på den kirkemusikalske utviklingen har blitt ivaretatt parallelt med gjennomføringen av trosopplæringsreformen og gudstjenestereformen. Kantoren viser til hvordan det sammen med disse reformene følger rikelig med midler til prosjektstillinger, seminarer og rådgiving for eksempel rettet mot prestene, men at kirkemusikerne ikke har blitt viet den samme oppmerksomheten underveis. I forlengelsen av dette blir det stilt spørsmål ved hvem som egentlig har et helhetlig blikk på den kirkemusikalske utviklingen, og hvordan kirkemusikkfaglige spørsmål overordnet sett blir ivaretatt i kirkens organisasjonsstruktur. Dette settes videre i sammenheng med den doble organisasjonsstrukturen og de to arbeidsgiverlinjene som vi var inne på tidligere i kapittelet. Siden det praktiske og økonomiske ansvaret for kantorene og kirkemusikerne befinner seg lokalt på menighetsnivå, er det utfordrende for bispedømmene og Kirke-

rådet å ivareta et helhetsperspektiv på utviklingen uten å gripe inn i den lokale selvstyringen. Den lokale styringen og medbestemmelsen har dessuten økt gjennom de nevnte reformene, noe som ikke gjør situasjonen enklere.

Utover de konkrete, lokale reguleringene av kantorenes arbeidsforhold (jf. Apeland 2005; Christensen 2013; se også forrige kapittel) oppleves det som at det fortsatt er relativt uklare rammer som omgir det overordnede kirkemusikalske utviklingsarbeidet i Den norske kirke. Til tross for kulturmelding og planer med gode visjoner beskriver våre informanter en kirkemusikalsk realitet der kirkemusikk som fag og kunst ikke blir tilstrekkelig prioritert sammenlignet med andre deler av kirkens virksomhet. Slik sett bekrefter de den nevnte kritikken som Apeland og Solhaug kom med for noen år tilbake, av bispedømmenivået som et svakt punkt i den kirkemusikalske styringsstrukturen (Apeland 2005) og en generell mangel på oppfølging av «vakre ord» (Solhaug 2002).

### Kulturrådgiverne

Inntrykket fra våre data er altså at mange verdsetter *Kunsten å være kirke* som en visjonær kulturmelding, men at de samtidig etterlyser konkrete forslag når det gjelder virkemidler og ressurser for å realisere målene i den. Anbefalingen som kom i meldingen om opprettelse av et *Kirkens senter for skapende og utøvende kunst*, ble som nevnt ikke realisert, men i stedet opprettet Den norske kirke en ny stillingskategori, *kulturrådgivere*, som skal heve kirkens kompetanse og innsats på kulturfeltet. Det var i 2009, under Giskes tid som kulturminister, at det over Kulturdepartementets budsjett ble øremerket bevilgninger til seks 100 %-stillinger (én stilling i Kirkerådet og fem stillinger på bispedømmekontorer). Kirkerådet hadde et overordnet ansvar for å påse at bispedømmekontorene brukte midlene i henhold til tildelingen og sendte rapport til departementet. I 2010 ble ordningen utvidet med seks nye stillinger til de resterende bispedømmer. Fra 2011 har det enkelte bispedømmeråd hatt ansvar for at midlene blir brukt i henhold til tildelingen, og rapportert til departementet (og Kirkerådet har gjort tilsvarende for sin stilling).

Som en viktig begrunnelse for etablering av kulturrådgiverstillingene vises det til kirkens kulturmelding og kulturvirksomhetens betydning for folkekirkens framtid:

Folkekirkens framtid er nær knyttet til at kirken kan fremstå som en troverdig kulturaktør og medspiller. En av hovedkonklusjonene i *Kunsten å være kirke* fra 2005 var at det er et sterkt behov for økt kompetanse i forhold til kulturfeltet i kirken (St.prp. nr. 1 (2008–2009), s. 65).<sup>83</sup>

83 Se <https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/stprp-nr-1-2008-2009-/id530038/>

Når det gjelder innholdet i stillingene, stod det i tildelingsbrevet for stillingene i 2009 (ibid.):

Hovedhensikten skal være å inspirere til økt kulturvirksomhet i et samspill mellom ulike kulturaktører fra det brede kulturliv, koordinere aktiviteter og bygge den kirkelige kulturkompetansen. Det vil også være en sentral oppgave å koordinere og videreformidle kompetansen fra de ulike kirkelige kulturfestivaler i Norge. [...] Det presiseres at disse midlene ikke skal være en ny produksjons- og tilskuddsordning, men tilføre kirken kompetanse og kapasitet til å gjøre bruk av eksisterende ordninger innenfor kunst- og kulturfeltet.

De to siste kulturrådgiverstillingene kom på plass ved starten av 2011, slik at det i dag finnes kulturrådgivere i alle bispedømmene, i tillegg til en koordinerende stilling i Kirkerådet. Sammenlignet med hva som tidligere er gjort på dette feltet, representerer opprettelsen av kulturrådgiverstillingene et betydelig ressursmessig og økonomisk løft.

Kulturrådgiverne skal:

- inspirere til økt kulturvirksomhet i et samspill mellom ulike kulturaktører fra det brede kulturliv
- koordinere aktiviteter
- bygge den kirkelige kulturkompetansen
- koordinere og videreformidle kompetansen fra de ulike kirkelige kulturfestivaler slik at kulturlivet får blomstre i lokalmenighetene, og Den norske kirke fremstå som en attraktiv og profesjonell aktør i norsk kulturliv.

I boksen ovenfor er kulturrådgivernes arbeidsoppgaver beskrevet. Som det framgår av disse arbeidsoppgavene, vektlegges særlig arbeid med kompetanseheving og bredt samarbeid for å gjøre Den norske kirke til en mer profesjonell og konkurransedyktig aktør.<sup>84</sup> Det er lagt opp til en viss arbeidsdeling mellom kulturrådgiverne slik at de skal ha spisskompetanse på ulike deler av kunst- og kulturfeltet, slik det framgår av oversikten her, som vi har fått fra

---

84 Jf. <https://kirken.no/nn-NO/om-kirken/kultur/kunst-og-kultur/kulturradgivere/> (lest 18.12.15).



Kirkerådet (se boks neste side). Kulturrådgiverne representerer samlet sett en bred kulturkompetanse, og vi ser også at det er flere av stillingene som spesifikt skal arbeide med kirkemusikalske tema.

<b>Bispedømme</b>	<b>Valg av spisskompetanseområde</b>
Oslo:	Scenekunst. Dialog med bruk av estetiske uttrykksformer
Borg:	Den kulturelle spaserstokken og salmer
Hamar:	Har ikke valgt spisskompetanseområde
Tunsberg:	Billedkunst og et bredt folkelig musikk-engasjement
Agder og Telemark:	Ungdom og integrering
Stavanger:	Korvirksomhet
Bjergvin:	Ordet og Kultur på vegen (turnearbeid og sirkulasjon av gode kulturprosjekt)
Møre:	Dramaturgiske uttrykk
Nidaros:	Kirkemusikk og festival
Sør-Hålogaland:	Kirkemusikk
Nord-Hålogaland:	Kvenske og samiske kulturuttrykk

I våre data kommer det fram mange kritiske utsagn knyttet til måten disse stillingene ble opprettet på, og hvordan kulturrådgiverordningen fungerer i praksis. Man er usikre og tvilende til hvilke funksjoner disse stillingene egentlig har, og det foreligger heller ikke så langt vi vet, noen nærmere dokumentasjon eller evaluering av kulturrådgiverens arbeid.<sup>85</sup>

85 I Kulturutredningen 2014 (Enger-utredningen, NOU 2013:4) blir for øvrig behovet for å vurdere kulturrådgivernes arbeid omtalt spesifikt i forbindelse med en diskusjon av kirkens rolle som kulturaktør. Utvalget skriver at «[s]elv om det ennå er for tidlig å se store resultater av rådgivningsarbeidet lokalt, vil utvalget foreslå at det gjennomføres en vurdering om kulturrådgivningsordningen har tilstrekkelige verktøy til rådighet i arbeidet» (s. 312).

De kritiske innvendingene til kulturrådgiverne er imidlertid ikke rettet mot enkeltpersonene som innehar stillingene. Det handler snarere om prinsipielle spørsmål knyttet til opprettelsen av dem, og i vårt tilfelle – om det å opprette slike stillinger er den mest hensiktsmessige måten å løse de spesifikke kirkemusikalske utfordringene som kirken står overfor. Vi har også intervjuet flere av kulturrådgiverne, og diskutert temaet med ansatte i Kirkerådet. Disse intervjuene tyder på at opprettelsen av stillingene heller ikke nødvendigvis var det kirken selv helst ønsket, men at det var dette Kulturdepartementet og daværende kulturminister Trond Giske foreslo. En av våre informanter, som var involvert i arbeidet med å utarbeide kirkens kulturmelding, bekrefter at opprettelsen av stillingene ikke var i tråd med kulturmeldingens anbefalinger:

Da vil laget Kunsten å være kirke så hadde vi jo som strategi å skape et kompetansesenter som skulle stå til rådighet for kirken. Det aller mest byråkratiske, og minst positive vi kunne forestille oss det var at det skulle opprettes nye konsulenter i alle bispedømmekontorene. Vi bare så det for oss med latter i blikket, da vi tenkte på det. Men det ble jo det som skjedde i Giskes regi. Så i utgangspunktet var jeg veldig negativ til den tanken, for jeg tenkte at det blir egentlig bare et nytt byråkratisk ledd. Men alt sånn er så personavhengig, og der hvor det er gode folk, så skjer det gode ting. Så det er mye bra med det, når det først har blitt sånn altså.

Til tross for at informanten vurderer oppfølgingen av meldingen som relativt mislykket, er det likevel noen lyspunkter å finne: På de stedene der det er ansatt personer med god kompetanse, skjer det mye bra arbeid med kirkekunst og kirkemusikk. Det pekes på at til tross for uklarheten som omgir stillingene, så er det mange av kulturrådgiverne som gjør en god jobb, særlig knyttet til det som har med søknadsskriving og initiering av prosjekter i samarbeid med ulike aktører fra kulturfeltet, noe som ikke nødvendigvis kirkemusikerne selv har stor kompetanse på. En av informantene fra Kulturrådet understreker også at kulturrådgivernes arbeid har resultert i flere gode søknader til støtteordningen for kirkemusikk som de administrerer: «Jeg synes mange av dem gjør en veldig god jobb. Veldig mange framstår som dyktige og reflekterte, og det har hovedsakelig kommet gode søknader fra kulturrådgiverne.» Fra Kulturrådets side påpekes det imidlertid videre at selv om søknadene har blitt bedre, så betyr dette ikke nødvendigvis høyere kunstnerisk kvalitet i prosjektene, men snarere «at det kan være et tegn på at administrasjonen av tiltakene er blitt profesjonalisert». Sett fra Kulturrådets perspektiv kan det altså se ut som at kulturrådgiverne har bidratt til en profesjonalisering av det som har med søknadsskriving og prosjektinitiering å gjøre, noe som også var en av målsettingene med å opprette stillingene.

Men til tross for slike positive vurderinger er det likevel mange som stiller seg spørrende til om opprettelsen av stillingene er den beste måten å bruke kirkens ressurser på. Ikke minst er man usikre på hvorvidt det å ansette slike brede kulturstillinger egentlig kommer kirkemusikken til gode. En domkantor vi har intervjuet, påpeker at kirkemusikken tross alt er det største kunst- og kulturuttrykket i Den norske kirke. Han mener at «kulturkonsulentene som er ansatt, overhodet ikke svarer til vår bestilling. Det er bare en eller annen statsråd som har funnet på at det vil han bli husket for». Informanten mener at kommunikasjonen mellom departementet og kirken rundt vedtaket om å opprette stillingene ikke var tilstrekkelig basert på kirkemusikkernes reelle behov, som snarere handler om å få mer spesifikk kirkemusikkfaglig kompetanse inn i kirken:

Jeg tror at vi hadde hatt mer bruk for en kirkemusikkkonsulent. [...] Hvis man ser på historien så er jo kirkemusikken i Norge i en annen posisjon enn de andre kunststartene. Vi har jo ikke fast ansatte billedkunstnere. [...] Som sagt det er mange kunstuttrykk, men det er et eller annet med å stikke fingeren i jorda å si hva er det vi driver med. Og da er jo kirkemusikken ... [Den] har en helt spesiell plass i en luthersk kirke. Luther sa det sjøl. Rett og slett. Så enkelt er det.

Det er også andre informanter som stiller spørsmål ved hvorvidt den brede orienteringen mot kulturaktivitet generelt kan gjøre at arbeid med kirkemusikk spesielt ikke blir tilstrekkelig prioritert. Samtidig er det også et tema i samtalene vi har hatt med folk i feltet at det ikke nødvendigvis heller er en god idé at de enkelte organistene og kantorene selv skal ha ansvaret for å oppfylle alle kulturmeldingens målsettinger. Kantorene har kanskje verken tid eller kompetanse nok til å drive med generelt kulturarbeid, produksjon og formidling av den typen det forventes at skal iverksettes for å nå de definerte målene i meldingen. Derfor kan det i prinsippet være et godt trekk å knytte til seg kulturarbeidere av mer generell karakter, men dette bare så fremt de har tilstrekkelig kvalifisert utdanning og kompetanse.

Våre data tyder videre på det er liten kjennskap til hvem kulturrådgiverne er og hva de gjør, blant flere av aktørene i kirkemusikkfeltet. En av kantorene vi har intervjuet, påpeker at den generelle oppfatningen hans etter å ha hatt kontakt også med andre kirkemusikere er at «det er veldig liten interaksjon med kulturrådgiverne». I Kirkemusikkundersøkelsen har vi spurt om forholdet til kulturrådgiverne og andre samarbeidspartnere. Der kommer det fram at kulturrådgiverne er langt nede på lista over de viktigste samarbeidspartnerne til kantorene. Det er prestene, frivillige og begravellesbyråene som er de mest sentrale samarbeidspartnerne for våre kirkemusikere. Det at

man ikke kjenner til kulturrådgiverne eller ikke samarbeider med dem, kan imidlertid skyldes flere forhold. For det første er det flere av rådgiverne som ikke har hatt stillingen særlig lenge, som dermed ikke ennå har gjort seg kjent for alle relevante aktører i omgivelsene. For det andre kan det også blant kantorene og kirkemusikerne selv være varierende grad av interesse og engasjement for det å gå inn i nye samarbeidsrelasjoner og drive kulturprosjekter i bred forstand. For dem er det kanskje mest nærliggende å samarbeide med prestene og de andre som arbeider i menigheten lokalt, når de skal utføre sitt daglige kirkemusikalske virke.

Vi har også intervjuet noen av kulturrådgiverne selv. Disse bekrefter at det har vært utfordrende å avklare hvilken rolle de skal ha i feltet. De sier at de har brukt en del tid på å definere sin posisjon og finne ut av hva som er den beste måten å jobbe på i møte med menighetene, kirkemusikerne og andre. De beskriver hvordan de i tillegg til den lokale aktiviteten i sitt bispedømme også har et utstrakt nettverkssamarbeid seg imellom. Det oppleves som fruktbart å dele erfaringer om hvordan man best skal jobbe.

Når kulturrådgiverne beskriver situasjonen for kirkemusikken sett fra sitt eget perspektiv, bekrefter de på mange måter situasjonsbeskrivelsen som andre i feltet gir. Ressursmangelen er for eksempel et problem som også de påpeker. Det er ikke slik at kulturrådgiverne forvalter egne midler som kan brukes til å igangsette prosjekter og tiltak; deres jobb handler snarere om å være med å bidra til å skaffe prosjektmidler fra andre steder i kulturfeltet. Jobben går derfor blant annet ut på å utarbeide søknader om midler til aktuelle prosjekter i bispedømmene, eller bistå andre til å lage søknader og få i gang prosjekter.

Kulturrådgiverne skal ideelt sett jobbe for å øke graden av samarbeid mellom ulike aktører og nivå i kirken, for eksempel for å få til prosjekter og søknader som er gode nok til å nå gjennom i støtteordningen for kirkemusikk i Norsk kulturråd (jf. neste kapittel). I dette arbeidet kan kirkens kompliserte organisering med sine ulike styringsnivå være en utfordring. Det er menighetene som selv bestemmer hva de skal gjøre og hvordan de skal jobbe med kirkemusikalsk aktivitet. Kulturrådgiverne befinner seg, som vi vet, på et annet organisatorisk nivå. Det er for eksempel ikke slik at kulturrådgiverne kan instruere eller styre den lokale aktiviteten slik de mener er best. Det de kan gjøre, er å prøve å inspirere menighetene og kirkemusikerne til å engasjere seg i ulike prosjekter og samarbeidsaktiviteter, men all aktivitet må formelt forankres på menighetsnivå.

De pågående reformene i Den norske kirke berører også kulturrådgivernes arbeid. En av kulturrådgiverne kommenterer nettopp hvordan de nevnte reformene, som har kommet samtidig som den store kultursatsingen til kirken, fører til at endringskapasiteten til mange kirkemusikere og menigheter nå nærmest er «sprengt»:

Det er klart at kultursatsinga i kirka har kommet samtidig med veldig mye annet. Det er så mye omlegginger i kirka på en gang at det har druknet litt. [...] Fordi hele kirka skal revolusjoneres på en gang. Vi har jo hatt trosopplæringsreformen som har tatt veldig mye plass. [...] Og så er det liturgireform, som skaper veldig mye ekstra jobb for de som jobber i menighetene. Og gudstjenestereformen for øvrig, som gjør noe med energinivået i menighetene.

Ifølge informanten er kirkereformene noe som kompliserer det kunstfaglige utviklingsarbeidet som kulturrådgiverne har ansvar for, og det kan føles som om menighetenes krefter ikke strekker til for å klare å gjøre alt på en gang. Dette får konsekvenser for kulturrådgivernes arbeid, som særlig går ut på å prøve å inspirere menighetene til å jobbe mer med kulturprosjekter i vid forstand:

Vi skal ikke sitte og utføre disse tingene her sjøl. Vi skal få de som jobber i menighetene til å være mer åpen for kulturarbeid på en annen måte. Og når de da har hendene veldig fulle med alle andre reformer fra før, så møter man mye mer motvilje. Nå kommer det enda en ting fra oven, som de skal ta innover seg og jobbe med.

Her er vi igjen inne på forhold knyttet til den kirkelige organisasjonsstrukturen, som også sett fra kulturrådgivernes perspektiv oppleves som utfordrende i det daglige arbeidet med å utvikle kirken som kunst- og kulturarena i bred forstand.

## **Kirkemusikalske dilemma**

I det foregående har vi beskrevet trekk ved den kirkemusikalske infrastrukturen i Den norske kirke gjennom å se på kirkens demografi, organisering, fellesskapsformer, kulturaktiviteter og aktuelle kirkepolitiske føringer. Den kirkemusikalske infrastrukturen er preget av flere former for spenninger, blant annet spenninger i en dobbel organisatorisk struktur, en spenning mellom fagstyring og brukerstyring, og en spenning mellom amatørvirksomhet og profesjonell musikkfaglig virksomhet.

Den norske kirke er en stor organisasjon som omfatter 75 % av den norske befolkningen. Disse 75 % rommer et mangfold av tilknytningsformer og fellesskapsformer, trosformer og ideologier. På det musikalske feltet skaper også dette et stort mangfold der ulike typer musikk blir brukt i ulike handlinger og i forhold til ulike målgrupper. Det er musikk for ulike faser i livet, fra barnedåp og babysang, til konfirmasjon og Ten Sing, og musikk til bryllup og begravelse. I tillegg til musikk ved livets overganger er det også musikk til søndagens gudstjenester, der det nå utprøves nye liturgiske alter-

nativer og nye musikalske uttrykk. Dette er det vi har omtalt som musikk i en kultisk sammenheng. Men kirkene er også viktige lokale konsertsaler for framføring av musikk i et bredt spektrum av sjangere med både amatører og profesjonelle. I dag ser vi også mange eksempler på kombinasjoner og synteser mellom «konsert-bruk» og «kultisk-bruk» av musikkverk der musikk som er blitt skapt i en kultisk, liturgisk sammenheng, men senere blitt framført som «kunstmusikk» i konserter, på nytt integreres i en liturgisk sammenheng. Et eksempel på denne utviklingen, som vi kan kalle «rekulturalisering» av musikk, er framføring av utdrag av kirkemusikalske verk i gudstjenesten tilpasset de ulike ledd i messen.

Musikken i kirken representerer på den ene siden en viktig del av norsk kulturarv, for eksempel gjennom salmeboka som sammen med Bibelen lenge var den mest utbredte boka, der salmeboka også fanger opp mye av den folkelige musikktradisjonen gjennom bruken av folketonene. Samtidig representerer også salmeboka en dynamisk tradisjon ved at definisjonen av salmer er gjenstand for debatt og endring, og ved at nyutgivelser endrer salmetradisjonen gjennom inkludering av nye sjangere og nyskrevet musikk. Salmesangen er også den viktigste bærer av norsk allsangkultur og har et bredt nedslagsfelt, noe oppslutningen om NRKs salmemaraton er et godt eksempel på. Seerreaksjoner i sosiale medier tyder på at denne kirkemusikken for mange fungerte som en eksistensiell minnebok. Dette er ikke en sangbok der sangene kommer i alfabetisk rekkefølge. Å synge seg gjennom salmeboka kan oppleves som en reise gjennom kirkeårets og kalenderårets høytider, og en reise gjennom livets faser fra fødsel til død og et håp om et liv etter dette.

Kirken representerer et mangfold av musikalske arenaer som aktualiserer et mangfold av forventninger til musikk. Gjennom den brede oppslutningen om livs- og dødsritualene utfordres kirken til å gi musikalsk tolkning til følelsesladede overganger i livet. Dette skaper, ifølge Ole Paus, et spesielt opplevelsesrom: «Kirken er et sted hvor vi kan komme med våre største gleder og svarteste sorger. Dette sitter i rommet som et ekko og er den usynlige utsmykningen av kirkerommet.»<sup>86</sup> Dette er musikk som inngår i kultiske handlinger, det er bruksmusikk der de som hører, ikke bare er et lyttende konsertpublikum, og der opplevelser setter seg i veggene og påvirker senere musikalske erfaringer i det samme rommet.

Dette skaper en annen opplevelseskontekst og aktualiserer også mange spørsmål for vurderingskriterier og beslutningsstrukturer for kirkemusikken. I de senere årene har det vært økende forventninger fra seremonideltakerne om å være med å prege seremoniene musikalsk. Hvor mye vekt skal man legge

---

86 Sitert i Kirkemøtet 2005 sin innstilling i behandlingen av *Kunsten å være kirke*.

på pårørendes ønske om at den avdødes yndlingssang skal framføres i begravelsen, kanskje til og med av yndlingsartisten på medbrakt CD? Hvem skal ta beslutninger om dette – menighetsrådet, soknepresten, kantor? Hvilke prinsipper skal ligge til grunn for slike avgjørelser? Teologiske/dogmatiske kriterier basert på innholdet i tekstene? Musikkestetiske kriterier basert på vurderinger av det musikalske? Og i så fall hvilke musikkestetiske kriterier? Dreier det seg om valg av visse sjangere som man må holde seg innenfor i kirken? Hva med forholdet mellom det som blir omtalt som «høykultur» og «lavkultur»?

Innenfor den norske folkekirken vil det kunne argumenteres ut fra en rekke ulike kriterier som kan føre til ulike konklusjoner. Teologiske kriterier kan brukes til å vektlegge det forkynnende innholdet i sangen og musikken, eller de kan brukes til å argumentere for en bred og inkluderende musikkpolitikk for at alle skal kunne føle seg hjemme i kirken. Lavkirkelige teologisk konservative miljø har ofte gått langt i å ta i bruk musikalske uttrykk fra «lavkulturen» for å nå flest mulig med sitt budskap (Repstad og Trysnes 2013). Samtidig har man innenfor kirken også hatt grupper og profesjoner som har argumentert med at musikken i kirken må vurderes ut fra musikkestetiske kriterier. Det kan for eksempel være basert på en tenkning om at kirken har en egen kirkemusikalsk tradisjon å ta vare på og videreutvikle, og at musikken som framføres i kirken, ikke kan «situasjons-bestemmes av ritualbrukerne» eller gjennom demokratiske flertallsbeslutninger.

Vi har tidligere karakterisert musikk-kulturen i Den norske kirke som en amatør/profesjonell blandingskultur. Dette er en blandingskultur som skaper særlige muligheter og utfordringer, og som det er viktig å reflektere inn i vurderingen av kulturpolitiske støtteordninger rettet mot dette feltet. Amatørdimensjonen i denne musikkulturen kommer blant annet til syne ved den brede musikalske deltagelsen i liturgien og salmesangen, og de mange amatørkorene som har tilknytning til en kirke og som har klassisk kirkemusikk som en del av sitt repertoar. Profesjonalitetsdimensjonen kommer til uttrykk ved at kirken har ansatt utdannete kirkemusikere over hele landet, og at kirkene er mye brukt som konsertsaler for profesjonelle sangere og musikere. Kombinasjonen amatør/profesjonell gjør også at kirkene mange steder kan fungere som musikalsk møtested mellom amatører og profesjonelle. Kirkekor innenfor et bredt spektrum av sjangere (klassisk kirkemusikk, gospel, soul, Ten Sing osv.) blir rekrutteringskanaler for utvikling av profesjonelle sangere og musikere. Kirkene fungerer ofte som lokale konsertarenaer med mønstring av stedets lokale musikkliv (for eksempel i forbindelse med julehøytiden). Den musikalske blandingskulturen kommer også til uttrykk gjennom musikkprosjekter der amatørkor og amatørorkestre får opptre sammen med profesjonelle solister. Muligheten for bredt musikalsk samspill mellom profesjonelle og amatører som ligger i den kirkelige konteksten,

reflekteres nå også sterkere inn i kirkemusikerutdanningen ved at kor- og sanginstruksjon tillegges større vekt, og ved at *Plan for kirkemusikk* foreslår at organister skal ha elever.

Den relativt brede og kontinuerlige kontakten med et musikkpublikum som en lokal menighet representerer, gjør også kirken til en interessant arena for det som i dagens kulturpolitikk omtales som publikumsutvikling. Vi har tidligere beskrevet hvordan menighetenes involvering i gudstjenestereformens arbeid med ny liturgi kan oppleves som krevende og frustrerende for både kantor og menigheten. Men at menighetene gjennom dette arbeidet setter seg inn i og prøver ut forskjellige liturgiske musikksjangere, kan også betraktes som publikumsutvikling som hever den musikkfaglige kompetansen i menigheten. Et annet eksempel på kirkemusikalsk publikumsutvikling er den voksende tradisjonen med framføring av for eksempel kantater som en del av gudstjenesten, kombinert med innledninger som orienterer om musikkverket, før gudstjenesten.

## **Den kirkemusikalske utviklingen i Den norske kirke – hvor går den?**

I dette kapittelet har vi prøvd å tegne et bilde av organiseringen og infrastrukturen som omgir det kirkemusikalske arbeidet innenfor kirken. Dette er blitt et sammensatt bilde. På den ene siden er det flere trekk som tyder på at dette er en infrastruktur som svekkes. Statistikken viser at Den norske kirke er en organisasjon i tilbakegang både når det gjelder medlemstall og oppslutning om livs- og dødsritualer. Dette er en utvikling som drives fram både utenfra gjennom innvandring som skaper økt religiøs pluralisme, og nasjonalt innenfra gjennom økende sekularisering og individualisering. Det siste kommer blant annet til uttrykk ved at en minkende andel av foreldre som er medlem av Den norske kirke, lar sine barn døpe, ofte ut fra en individualistisk begrunnelse om at de skal få velge selv når de blir voksne. Nedgangen i dåpstallene representerer kanskje den tydeligste trussel mot folkekirken framtid. Barnedåp er inngangen til medlemskap i Den norske kirke, og nedgangen her forplanter seg til svekket oppslutning om andre kirkelige ritualer som konfirmasjon og vigsel. Starten på avviklingen av statskirken gjennom statskirkeforliket i 2012 betyr også en svekkelse av kirkens privilegerte rolle i forholdet til staten. Så langt er dette en endring som folk flest merker lite til i det daglige, men det kan bli annerledes dersom kirkens økonomiske rammebetingelser endres og medlemsavgift til Den norske kirke skilles ut som en egen avgift man må betale for å være medlem.

På den andre siden, selv om breddeopplutningen om Den norske kirke er minkende, holder gudstjenestebesøket og kjernen av de aktive medlem-



mene seg nokså stabilt. Og flere tegn kan tyde på at musikkens betydning i kirken heller er økende, både som uttrykksmiddel for religiøse erfaringer i kjernemenigheten og som kommunikasjonsmiddel i forholdet til den bredere folkekirkemenigheten. Et eksempel på dokumentasjon som underbygger dette, er kirkens sentrale og voksende plass som lokal kulturarena, den store og økende oppslutning om julekonserter i kirkene i de senere år, suksessen for salmeboka som sakte-TV, og «re-kulturaliseringen» av kirkemusikken og engasjementet rundt gudstjenestereformen og fornyingen av liturgisk musikk. På bakgrunn av dokumentasjonen vi har presentert her, blir det problematisk å framstille kirkemusikken på 2000-tallet som et felt i tilbakegang og den kirkemusikalske infrastrukturen som en struktur i forvitring. Snarere er dette et felt med mange dynamiske trekk, et felt med både muligheter og krevende utfordringer med hensyn til styrings- og støttepolitikk.

I forlengelsen av dette har vi vist hvordan den formelle organiseringen av det praktiske kirkemusikalske arbeidet i kirken er i utvikling og endring. Vi har påpekt at til tross for stor grasrotaktivitet og store vyer for kirke-musikalsk arbeid er det fremdeles utfordringer knyttet til ivaretagelsen av et helhetlig blick på kirkemusikk som fag og profesjonell kunstform innenfor kirken. Kompliserte styringsstrukturer og tidkrevende reformprosesser legger press på ressursene både lokalt og sentralt, noe som vanskeliggjør utviklingsarbeid og samarbeid mellom aktører på ulike nivå i kirkens organisasjon. Den økende medbestemmelsen innenfor kirken fører heller ikke nødvendigvis til mer faglighet og kvalitet av den typen som kreves hvis man har ambisjon om å bli en profesjonell aktør som driver kirkemusikalsk nyskaping på et høyt kunstnerisk nivå. Ambisjonen om å bli en kulturaktør på lik linje med andre profesjonelle kulturaktører, som ble skissert i kirkens kulturmelding, kan neppe sies å være realisert. Flere stiller spørsmål ved om de tiltakene man har iverksatt i etterkant av kulturmeldingen, gjør kirken godt nok rustet for videre kirkemusikkfaglig utviklingsarbeid.

Her er vi framme ved det vi kan karakterisere som kulturaliseringens dilemma: Arbeidet med å bli en kulturaktør som skal initiere kunstneriske prosjekter og søke penger fra kulturfeltets støttepotter på lik linje med andre kunstaktører, kan stå i motsetning til kirkens kultiske funksjon og kirkens oppgaver som trossamfunn. For et trosfellesskap vil en religiøs praksis som inkluderer alle gjennom kulturell bredde og amatørvirksomhet, potensielt kunne oppleves som viktigere enn å utvikle seg til en profesjonell kunstaktør. Enten man prioriterer kulten eller kulturen eller begge deler, krever det en målrettet bruk av ressurser og kompetanse. Våre data kan ikke gi et entydig svar på hvordan man organisatorisk og praktisk skal løse dette dilemmaet. Det synes likevel klart at dette er en utfordring som vil fortsette å prege arbeidet med kirkemusikk innenfor Den norske kirke også i årene framover.

## Den nye kirkelyden

Forholdet mellom kunst og funksjon er kanskje viktigere for dagens kirkemusikk enn spørsmålet om nytt og gammelt.

*Oslo Internasjonale Kirkemusikkfestival* har etablert seg som en av landets viktigste musikkbegivenheter. Internasjonale toppnavn innenfor det vi gjerne kaller tidligmusikk gjester hovedstaden og byr på til dels strålende konserter på rekke og rad. Samtidig legger festivalen vekt på å knytte an til vår egen tid, musikken aktualiserer religiøse motiver, som videre utdypes og diskuteres gjennom samtaler og foredrag. Gitt festivalens ramme, er det rimelig at den også forholder seg til samtidsmusikken, og årets festival presenterte hele fem urfremføringer. Men hvilken plass har den nye musikken i denne sammenhengen? Hva er egentlig ny kirkemusikk?

Det sies gjerne at den nye kunsten – og musikken – skal utfordre etablerte rammer. Å gjøre dette innenfor en kirkelig, religiøs kontekst kan virke vanskelig, ja, kanskje til og med selvmotsigende. Men også moderne komponister, som Stravinskij og Messiaen, har skrevet religiøse verk i et tonespråk som kan virke utfordrende selv i dag. Spørsmålet er derfor kanskje mer i hvilken grad musikken får karakter av funksjon, eksempelvis i en liturgisk sammenheng, og i tilfelle hvordan dette påvirker vår forståelse av den også utenfor kirkerommet.

[...]

Denne forbindelsen, hvor musikken ikke bare fremstår som kunst i moderne, sekulær forstand, men også har en mer eller mindre bestemt funksjon, kan være interessant og aktuell, også som kommentar til det vanlige skillet mellom nytt og gammelt, utfordring og tradisjon. Ved å reise spørsmålet viser Oslo Internasjonale Kirkemusikkfestival at den tar navnet sitt på alvor.

*(Utdrag fra anmeldelse av Oslo Internasjonale Kirkemusikkfestival 2014, skrevet av Emil Bernhardt, Morgenbladet, 4.4.14).*



# Fornyning og tradisjon: Kirkemusikken i kulturpolitikken

---

Dette kapittelet handler om den kulturpolitiske forvaltningen av kirkemusikk. Et sentralt kulturpolitisk punkt på 2000-tallets kirkemusikalske tidslinje var etableringen av en egen støtteordning for kirkemusikk i Kulturrådet i 2005. Dette er en støtteordning som potensielt sett har og har hatt stor betydning for den kunstneriske utviklingen av kirkemusikken, noe vi særlig skal forfølge her i dette kapittelet. Før vi går konkret inn på Kulturrådets arbeid med kirkemusikk, skal vi diskutere noen trekk ved den generelle ressursituasjonen som omgir den kirkemusikalske aktiviteten i Norge i dag. Deretter følger en spesifikk gjennomgang av støtteordningen for kirkemusikk og dens innretning, mål og prosjekttildelinger, før vi undersøker hvordan ordningen vurderes av ulike stemmer i det kirkemusikalske landskapet.

I analysen av støtteordningen vil vi særlig diskutere dilemma og utfordringer som kommer til syne i møtet mellom kunstfaglige og kulturpolitiske krav og idealer og den religiøse praksisen som kirkemusikken også inngår i: Hva skjer når en forvalter av kunstpolitikk skal forholde seg til et kunstnerisk uttrykk som så ofte framføres og utøves innenfor en religiøs brukskontekst? Er god kirkemusikk det samme som god kunst? Hva slags rolle kan kulturpolitikken spille i utviklingen av kirkemusikk som estetisk uttrykk og i oppbyggingen av kirken som konsert- og kulturarena? Og hvordan kan kulturpolitiske støtteordninger for kirkemusikk eventuelt bidra til å profesjonalisere det kirkemusikalske feltet? Dette er spørsmål som ligger til grunn for diskusjonen i det følgende.

## **Kirkemusikkens økonomi**

Hvordan finansieres kirkemusikalske aktiviteter og prosjekter i dag? Og hvor er det kirkemusikere, menigheter og andre henvender seg når de søker støtte til kirkemusikalske tiltak? Finansiering og økonomiske ressurser utgjør det vi kan kalle kirkemusikkens økonomiske infrastruktur. Denne består av ulike nivå og typer av finansiering og økonomisk støtte, der både statlige overføringer og lokale og regionale midler inngår.

En av våre informanter, som har virket som kantor i mange år, og som nå også er leder for en kirkemusikkfestival, uttrykker det slik når han skal beskrive den kirkemusikalske ressurs situasjonen slik den erfares fra hans perspektiv:

Du vet seks–sju millioner til all kirkemusikken som fremføres i Norge. Hva er nå det for noe, da? Oslo-filharmonien har 130 millioner. Kirke-musikere gjør kanskje 7000–8000 konserter i året. Ja, det er, jeg vet ikke hva en skal [si]. Det er så håpløst at man kan nesten ikke beskrive det, vet du. Det er det.

Det er imidlertid ikke helt riktig som denne informanten hevder, at all kirke-musikalsk aktivitet i Norge finansieres av seks–sju millioner kroner. Det infor-manten snakker om her, er Kulturrådets støtteordning for kirkemusikk, som sammenlignet med støtten som Oslo-Filharmonien mottar over Kulturdepar-tementets budsjett, er håpløst liten, ifølge vår informant.<sup>87</sup> Han trekker fram kontrasten mellom det han oppfatter som en altfor liten bevilgning til kirke-musikk fra Kulturrådet, og den faktiske kirkemusikalske aktiviteten i Norge, som er svært omfattende, for eksempel målt gjennom antallet konserter som alle kirkemusikere hvert år avholder i norske kirkebygg.

Det er mulig å fortolke det innledende sitatet på flere måter: Kirke-musikkens økonomi, er den stor eller liten – god eller dårlig? Dette kommer an på perspektivet, på hva man sammenligner den med, og på hvilket ståsted man snakker ut fra. Mange informanter som deltar i et forskningsprosjekt som dette, hvor anledningen byr seg til å snakke varmt om eget fagområde, vil kunne falle for fristelsen til å hevde at man ikke er tilstrekkelig prioritert i kulturpolitikken og kulturøkonomien. Det er lett å ytre ønsker om mer penger til det man selv synes er verdifull kunst og kultur.

Sett fra et annet perspektiv enn det denne informanten inntar, kan man imidlertid beskrive kirkemusikkens økonomi som å være av en helt motsatt karakter: Kirkemusikkfeltet representerer en del av musikk- og kulturfeltet som sammenlignet med mange andre områder har en svært stor tilgang på res-surser. Hvilket annet musikkområde er det for eksempel som kan skilte med over 900 faste musikerstillinger som kan bruke tiden sin på utøvende, kunst-nerisk arbeid? De mange kirkebyggene med sine kirkeorgler representerer også en ressursmessig infrastruktur som få andre deler av musikkfeltet har tilgang

---

87 Oslo-Filharmonien mottok litt i overkant av 143 millioner kroner i offentlig driftstilskudd fra Kulturdepartementet i 2014, jf. <http://www.statsbudsjettet.no/Statsbudsjettet-2015/Dokumenter-NY/Fagdepartementenes-proposisjoner/Kulturdepartementet-KD/Prop-1-S/Del-2-Budsjettforslag/Programkategori-0820-Kulturformal-kap-320329/>

til. Denne infrastrukturen er dessuten desentralisert. Over hele landet har man tilgang til kirken som arena for kunstnerisk formidling og kulturell deltagelse, noe som stiller kirkemusikken i en unik ressursmessig posisjon. Hvis man legger sammen de totale ressursene som hvert år benyttes til å lønne kantorer og til å vedlikeholde kirkebygninger og orgler, vil man komme fram til en sum som langt overgår Kulturdepartementets bevilgning til Oslo-Filharmonien.

I likhet med de fleste andre deler av kulturfeltet i Norge finansieres også kirkemusikken og Den norske kirke i hovedsak av statlige og kommunale midler. Prestetjenestene og den regionale og nasjonale virksomheten til kirken (bispedømmer, Kirkerådet) finansieres over statsbudsjettet, mens menighetenes virksomhet driftes gjennom kommunale midler. På kommunalt nivå er det kirkelige fellestråd som har det formelle ansvaret for forvaltningen av kirkelige stillinger og kirkelige bygg, herunder også kirkemusikerstillingene. Det slås klart fast i kirkeloven at kommunene har det økonomiske ansvaret for «utgifter til stillinger for organist/kantor ved hver kirke», og for «utgifter til kirkelig undervisning, diakoni, kirkemusikk og andre kirkelige tiltak».<sup>88</sup> Den lokale kirkemusikalske aktiviteten og ressurs situasjonen er altså svært avhengig av kommuneøkonomien og det lokale kirkelige fellestråds budsjettprioriteringer. Hvor mye som faktisk brukes på kirkemusikalsk arbeid i den respektive menighet, vil derfor naturlig nok avhenge av den generelle økonomiske situasjonen i hver enkelt kommune.

I forlengelsen av dette er det relevant å lese det innledende informantstatatet på nytt. Den opplevde ressurs situasjonen ut fra perspektivet til en enkelt kantor i en menighet vil arte seg annerledes enn i perspektivet til forskeren som ser det store kirkemusikkfeltet under ett. For kantoren er det ikke så relevant å vite at kirkemusikken i Norge totalt sett er et privilegert felt, når den lokale ressurs situasjonen langt fra oppfattes som tilstrekkelig til at han kan få realisert de kunstneriske prosjektene som han ønsker. En annen kantor vi har intervjuet, beskriver også hvordan dårlig kommuneøkonomi fører til at hans stilling år for år av kirkelig fellestråd blir kuttet ned med noen prosenter, noe som fører til at arbeidstiden blir stadig mer bundet til faste oppgaver, og tiden til kunstnerisk utviklingsarbeid og «ekstra» kirkemusikalsk prosjektaktivitet blir stadig mindre. Dette er en frustrasjon som mange av våre kirkemusikerinformanter deler.

Som vi var inne på i forrige kapittel, identifiserer vi også en frustrasjon blant informantene knyttet til hvordan kirkemusikk prioriteres ressursmessig på regionalt og nasjonalt nivå innenfor Den norske kirke selv. Bevilgningene til

---

88 Sitert fra Lov om Den norske kirke (kirkeloven) – <https://lovdata.no/dokument/NL/lov/1996-06-07-31>. Se også Kulturdepartementets redegjørelse for kirkens økonomi – <https://www.regjeringen.no/no/tema/religion-og-livssyn/den-norske-kirke/innsiktsartikler/kirkens-okonomi/id2009472/>

kirkemusikalsk arbeid i Kirkerådet og bispedømmene som tildeles over statsbudsjettet inngår fra 2015 i en større generell post med overskriften «Tilskot til trusopplæring og andre kyrkjelege formål», der det ikke spesifiseres nærmere hva som faktisk bevilges til kirkemusikalsk arbeid og aktivitet.<sup>89</sup> Informantene våre frykter at innlemmelsen i en slik «sekkepost» vil føre til en nedprioritering av kirkemusikk til fordel for andre og mer presserende oppgaver som blant annet følger i kjølvannet av de generelle reformprosessene i kirken.

Vi identifiserer altså en kontrast mellom den overordnede nasjonale, kirkemusikalske ressursrammen og den lokale erfarte opplevelsen av ressursbehovet. I forlengelsen av dette framstår Kulturrådets øremerkede støtte til kirkemusikk som en etterlengtet ordning, som kan realisere kunstneriske ideer og prosjekter som man ellers ikke ville hatt ressurser til – og det er på denne bakgrunnen at den før siterte informanten uttrykker en oppgitthet over ordningens ramme, som han ideelt sett skulle ønske var større.

I 2014 utgjorde rammen for Kulturrådets støtteordning for kirkemusikk litt i overkant av åtte millioner kroner. I 2013 var støtten på i underkant av sju millioner, mens støttepotten i det året ordningen ble opprettet, i 2005, var på ca. tre millioner (Stenseng og Sørnæs 2009).<sup>90</sup> Til tross for at ordningen siden oppstarten har blitt fordoblet i størrelse, er det altså fremdeles snakk om relativt begrensede midler, særlig hvis man sammenligner støtteordningens ramme med det store antallet kirker, kirkemusikere og andre aktører som potensielt kan søke om støtte fra den. En annen relevant sammenligning er den nåværende knutepunktfestivalen for kirkemusikk, Olavsfestdagene i Trondheim, som i 2015 alene mottok mer enn 10 millioner i statlig støtte direkte over Kulturdepartementets budsjett – mer enn hele rammen for kirkemusikkordningen.<sup>91</sup>

Sammenlignet med de andre og mer generelle ordningene rettet mot musikkfeltet som Kulturrådet forvalter, framstår imidlertid ikke kirkemusikkordningen som like begrenset. Kirkemusikkordningen er per i dag den eneste ordningen på musikkområdet som er spesifisert på sjanger/musikkform. Mens det tidligere fantes flere sjangerbaserte ordninger, er det nå slik at søkere og prosjekter fra alle sjangere og delfelt må konkurrere om de samme avsatte støttemidlene i de andre ordningene, for eksempel i ensemblestøtteordningen, festivalstøtteordningen og musikerstøtteordningen. Så selv om

89 Jf. informasjon hentet fra statsbudsjettet for 2015: <http://www.statsbudsjettet.no/Statsbudsjettet-2015/Dokumenter-NY/Fagdepartementenes-proposisjoner/Kulturdepartementet-KD/Prop-1-S/Del-2-Budsjettforslag/Programkategori-0840-Den-norske-kirke-kap-340342/>, og Kulturdepartementets redegjørelse for kirkens økonomi, jf. forrige note.

90 Nærmere bestemt ble det avsatt 8 020 000 millioner kroner til støtteordningen i 2014, og 6 970 000 millioner kroner i 2013 (jf. Årsmelding 2014 for Kulturrådet, s. 41).

91 Jf. informasjon hentet fra statsbudsjettet for 2015 på Kulturdepartementets nettsider – [http://www.statsbudsjettet.no/upload/Statsbudsjett\\_2015/dokumenter/pdf/kud.pdf](http://www.statsbudsjettet.no/upload/Statsbudsjett_2015/dokumenter/pdf/kud.pdf)

generelle ordninger for arrangørstøtte, festivalstøtte og bestillingsverk har hatt større rammer enn kirkemusikkordningen i de årene ordningen har eksistert, er også søknadstilfanget og samlet søknadssum til disse ordningene relativt sett større.<sup>92</sup> Kirkemusikkordningen er således en særordning i Kulturrådet, sammenlignet med de andre og mer generelle støtteordningene for musikk.

På lik linje med utøvere og institusjoner fra andre sjangere og delfelt kan også kirkemusikere søke om støtte fra disse allmenne ordningene. Det er altså også noen kirkemusikkutøvere, arrangører og prosjekter som tilgodeses med støtte fra andre ordninger enn den spesifikke kirkemusikkordningen. Vi har ikke en systematisk oversikt over hvor mye dette dreier seg om totalt sett, men Oslo Internasjonale Kirkemusikkfestival, en av de største og mest anerkjente kirkemusikkfestivalene i landet, har for eksempel i mange år motatt støtte fra Kulturrådets festivalstøtteordning. Det er også mange musikkfestivaler i ulike sjangere som inkluderer kirkekonserter i sitt øvrige program, på samme måte som musikkensembler og enkeltutøvere inkluderer konserter i kirker i sine prosjekter og turneer.

En annen og mer indirekte økonomisk støtte til kirkemusikkfeltet foregår også gjennom kulturpolitiske bevilgninger til kor og koraktiviteter. Mange kor er, som vi vet, aktive bidragsyttere i kirkemusikalske prosjekter i menigheter og kirker. Den pågående profesjonaliseringen av koraktiviteten i Norge vil dermed også potensielt kunne komme kirkemusikkfeltet til gode.<sup>93</sup> Det er også mulig å forstå flere andre generelle kulturpolitiske ordninger og bevilgninger som en form for indirekte støtte til kirkemusikkfeltet. I vår survey til norske kirkemusikere er det for eksempel 19 % som oppgir at de kombinerer arbeidet som kirkemusiker med arbeid i kulturskolen. Således kan kulturskolestillinger som finansieres av norske kommuner, i en viss forstand forstås som et bidrag til at kantorer og organister kan jobbe på heltid som profesjonelle musikere.

I Egeland og Agedals rapport «Kultur i kirken» (2010) diskuteres også kirkens kulturøkonomi. Basert på analyser av data fra menigheter i to bispedømmer viser de at litt i overkant av halvparten av menighetene (52 %) har søkt støtte fra eksterne kilder til kulturaktiviteter. Det er offentlige lokale og regionale aktører som topper lista over potensielle søknadskilder, med Norsk kulturråd på tredjeplass. Ifølge Egeland og Agedal (2010:37 f.) er ikke disse funnene

---

92 I Kulturrådets årsmelding for 2014 kan vi bl.a. lese at støtteordningen for musikkfestivaler hadde en ramme på 45 millioner kr totalt, mens støtteordningene for musikkensembler og arrangører ble tilgodesett med ca. 28 millioner kr hver (Årsmelding 2014 for Kulturrådet, s. 41).

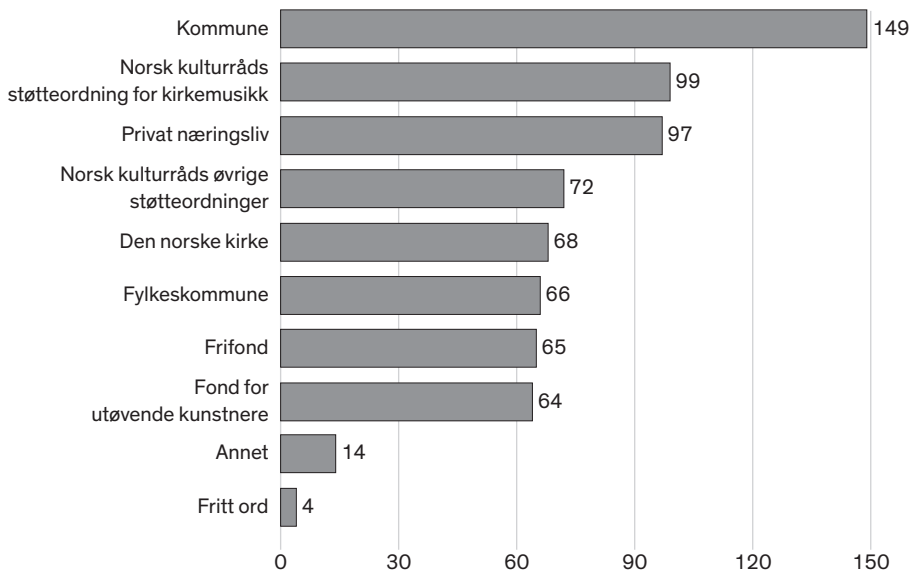
93 Informasjon om den nye korsatsingen kan leses både på Kulturdepartementets og Kulturrådets nettsider. Se for eksempel <http://www.kulturradet.no/musikk/vis-artikkel/-/aktuelt-2-6-millioner-til-kor-og-vokalensembler> og <https://www.regjeringen.no/nb/aktuelt/Korfelettblir-auka-med-nar-12-millionar-kroner/id2005607/>, se også Meltevik og Rosenvinge 2014.



så overraskende all den tid de fleste kommuner har kulturbudsjetter hvor det kan søkes om støtte til lokale kulturtiltak, også til kirkemusikk. I den samme studien har man også innhentet menighetenes syn på hvorvidt de økonomiske ressursene oppfattes som tilstrekkelige til å gjennomføre godt arbeid med kulturarrangementer. På dette spørsmålet svarer i underkant av halvparten av dem som har deltatt i undersøkelsen, at de i noen grad eller stor grad har nødvendige økonomiske ressurser for å realisere de prosjektene man ønsker (ibid.).

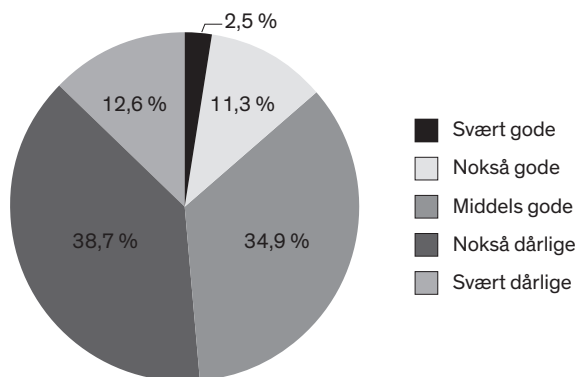
Egeland og Agedals analyse handler om finansiering av kulturaktiviteter i kirkene generelt. Man kan altså ikke ut fra deres funn si noe mer om finansiering av kirkemusikk som sådan. I vår kirkemusikerundersøkelse har vi imidlertid også spurt om hvor kirkemusikerne søker støtte til sine prosjekter, samt bedt dem vurdere hvordan de ser på de økonomiske rammebetingelsene for å drive kirkemusikalsk arbeid, og om de oppfatter situasjonen som god nok til å kunne realisere de prosjektene man planlegger eller ønsker å gjennomføre.

Funnene fra vår survey bekrefter funnene til Egeland og Agedal, idet *kommunene* oppgis å være den instansen som flest har søkt om penger fra. Etter kommunene kommer Norsk kulturråds støtteordning for kirkemusikk, privat næringsliv, Norsk kulturråds øvrige støtteordninger, Den norske kirke, fylkeskommune, Frifond og Fond for utøvende kunstnere. Et mindretall av kirkemusikerne oppgir at de har søkt andre steder. Her nevnes både Norges Korforbund, Opplysningsvesenets fond, Det norske komponistfond og ulike lokale stiftelser som aktuelle søknadskilder.



**Figur 5.1** Har du søkt noen av finansieringskildene nedenfor om midler for å finansiere nyskaping eller formidling av kirkemusikk? N = 178

Vi har også spurt kirkemusikerne om hvordan de vurderer de økonomiske rammebetingelsene for å utøve kirkemusikalsk arbeid i Norge i dag generelt sett. Her er det stor spredning i svarene. Over halvparten av respondentene mener rammebetingelsene er svært dårlige eller nokså dårlige. 35 % vurderer dem til å være middels gode. 11 % mener de er nokså gode, og bare 2 % mener de er svært gode.



**Figur 5.2** Hvordan vurderer du de økonomiske rammebetingelsene for å utøve kirkemusikalsk arbeid i Norge i dag? N = 238.

På spørsmål om dette har endret seg de siste 15 årene, er det litt over halvparten (55 %) av kirkemusikerne som har en mening om dette. Av disse igjen mener ca. halvparten at rammebetingelsene er blitt verre, mens den andre halvparten mener at de er blitt bedre, eller at det ikke er endret. Ut fra vårt materiale kan vi ikke si noe entydig om hvem det er som mener at rammebetingelsene har blitt bedre eller verre i løpet av de siste 15 årene. Det kan imidlertid se ut som om det er en sammenheng mellom hvor lenge man har virket som kirkemusiker, og hvordan man ser på endringene. Det er en større andel av kirkemusikere som mener rammebetingelsene er blitt verre, blant dem som har vært lenge i jobben enn dem som har vært kort tid i jobben. Når vi krysser respondentenes svar med bispedømmetilhørighet, så skiller Bjørgvin, Møre og de to nordnorske bispedømmene seg ut som områder hvor kirkemusikerne er mer negative til endringene som har skjedd, mens det i Tunsberg, Borg, Stavanger og Nidaros er flere respondenter som mener å identifisere en positiv utvikling.

I det kvalitative datamaterialet vårt er det også flere andre informanter som påpeker at manglende økonomiske ressurser er en utfordring som kirke-musikkfeltet står overfor i dag. En av informantene som er kantor, mener mangelen på økonomiske ressurser er den aller største utfordringen for det

kirkemusikalske arbeidet han og kollegene hans gjør. Ifølge han burde det arbeides for å

få til økonomiske ressurser som gjør at det i de kirker hvor det er kompetanse og vilje til å virkelig gjøre gode produksjoner innenfor kirkemusikk så burde det være en selvfølge at det var midler til stede. [...] Uten at man behøver å krige så å si daglig og være livredd for økonomien hele tida. Hadde man kommet unna det så hadde det jo vært himmelsk å være kirkemusiker.

Informanten mener det er et paradoks at kirken selv ikke bidrar mer til å bedre de økonomiske rammebetingelsene for kirkemusikalsk utvikling. Dette synet er det også andre informanter som har. En annen sier for eksempel at:

Det er kirken sjøl sitt ansvar, og det må jeg si at jeg mange ganger har vært skuffet over kirken. Jeg har ikke noe opptelling på det, men det ser ut som om det er mye mer penger til kirkemusikk som kommer ifra kommunale, fylkeskommunale og statlige støtteordninger enn det som kommer fra kirken sine egne budsjetter. Det synes jeg er veldig skuffende, og også når det gjelder rekrutteringsproblematikken da, så har også kirken sjøl vært bemerkelsesverdig slapp med å støtte tiltak som prøver å gjøre noe med dette.

I forlengelsen av det siste poenget nevner informanten et rekrutteringsprosjekt han selv har vært med på å initiere, som har fått økonomisk støtte fra Norsk kulturråd, men ikke fra Den norske kirke.

I likhet med sitatet i innledningen i kapittelet må også disse utsagnene fortolkes i relasjon til hvilken posisjon de siterte kilder har i kirkemusikkfeltet. Disse kommentarene er ikke knyttet til Kulturrådets støtteordninger som sådanne, men til hvordan man erfarer den generelle ressursituasjonen i sitt daglige lokale virke. Her framstår Kulturrådets kirkemusikkordning som et lyspunkt som gir muligheter, mens Den norske kirkes egen økonomiske prioritering av kirkemusikalsk arbeid er det som får mest kritikk. Sitatene må således også forstås i forlengelsen av diskusjonen om kirkens overordnede arbeid med kirkemusikk fra forrige kapittel, der det ble påpekt at kirkens egne satsinger av mange anses som å være for små og for uklare.

Selv om funnene ovenfor peker i litt ulike retninger, kan vi samlet sett likevel konkludere med at kirkemusikken omgis av en sammensatt og spredt økonomi, der både lokale, regionale og nasjonale støtteordninger virker inn og spiller en rolle for utviklingen og gjennomføringen av prosjekter og tiltak. Kulturrådets spesifikke støtteordning for kirkemusikk må således vurderes innenfor konteksten av dette sammensatte økonomiske bildet.

## Norsk kulturråds støtteordning for kirkemusikk

Sett i forhold til hvor mange kirkebygg og kirkemusikere vi har i Norge, og det høye antall konserter og kulturarrangementer som hvert år avvikles i kirkene, utgjør altså finansieringen fra Norsk kulturråds støtteordning for kirkemusikk relativt sett en liten del av det totale bildet. Likevel er Norsk kulturråds ordning av avgjørende betydning for realiseringen av viktige kirke-musikalske prosjekter og tiltak. Ordningen oppleves som en helt nødvendig støttepott, all den tid kirkens egne budsjetter har få øremerkede tilskudd til kirkemusikalsk, kunstnerisk utviklingsarbeid.

Her skal vi diskutere hvordan ordningen er blitt mottatt og hvordan den har virket inn på den kirkemusikalske utviklingen. Men først: Hva var begrunnelsen for å opprette en egen støtteordning for kirkemusikk? Og hva slags kirkemusikk skal den støtte?

### Fakta om ordningen

Støtteordningen for kirkemusikk ble opprettet i 2005, som en direkte følge av den tidligere nevnte kulturmeldingen *Kulturpolitikk fram mot 2014* (St.meld. nr. 48 (2002–2003)). Det at kirkemusikk ble behandlet relativt grundig i kulturmeldingen, skyldes trolig blant annet at familie-, kultur- og administrasjonskomiteen skrev dette i sin innstilling til statsbudsjettet for 2003, i forkant av utarbeidelsen av stortingsmeldingen:

Komiteen viser til at kirkemusikk som sjanger har vært viet svært liten oppmerksomhet innenfor den offentlige kulturpolitikken hittil. Komiteen vil påpeke at dette har vært tilfelle til tross for den allsidige og rike sang- og musikkutfoldelsen som finnes i kirkelige miljøer. Norge har i dag mange dyktige kirkemusikere som skaper og formidler kunst av høy kvalitet. Ikke minst gjelder dette også fremragende sangkor som holder høyt internasjonalt nivå. Komiteen ber departementet vurdere kirkemusikkens rammevilkår i forbindelse med den varslede kulturmeldingen (Budsjett-innst. S. nr. 2 (2002–2003) kap. 6.7).

I den påfølgende kulturmeldingen ble det uttrykt et ønske om å knytte kirke-musikken musikkpolitisk bedre sammen med musikkfeltet ellers. Den fore-slåtte nye støtteordningen ble omtalt slik:

Departementet har kome til at ei særskild støtteordning for kyrkjemusikk gjennom Norsk kulturråd vil vera ei god løysing for å ivareta desse overordna omsyna. Det bør ikkje gjevast tilskot til einskildprosjekt, men til program over fleire år, til dømes tre til fem år. Kyrkjelydar som vil prioritera kyrkje-

musikk innanfor eit heilskapleg perspektiv, må oppfordrast til å utforma ein samla plan som omfattar eit knippe av dei komponentane som er nemnde ovanfor. Det er ein føresetnad at søknadene skal handsamast av eit utval med særleg kompetanse innanfor kyrkjemusikk, der kunstnarleg kvalitet er det overordna kriteriet for tildeling (St.meld. nr. 48 (2002–2003) kap. 7.7).

Kulturmeldingen gikk altså ganske langt i å presentere hvilke kriterier som skulle gjelde for ordningen, samt i å beskrive hvordan den skulle forvaltes. Verdt å merke seg er at man ønsket å få i gang flere større og flerårige prosjekter, samt at et overordnet kriterium for tildeling skulle være kunstnerisk *kvalitet*. Fra opprettelsen i 2005 og fram til i dag har det skjedd noen endringer i støtteordningens innretning og formålsbeskrivelser.

I 2014 beskrives ordningen slik på Kulturrådets nettsider:

## Støtteordning for kirkemusikk, Norsk kulturråd

### Formål

Ordningen har som formål å utvikle kirken som konsert- og kunstarena og å vitalisere og fornye profesjonelt musikkarbeid og konsertproduksjon i kirken. Gjennom økt aktivitet innenfor disse områdene er det også et overordnet mål å styrke rekrutteringen til kirkemusikkfeltet.

### Hva kan få støtte

Det kan søkes om støtte til tiltak som er i samsvar med formålene for ordningen. Kulturrådet vil prioritere prosjekter og programmer som har et langsiktig perspektiv og som har et høyt kunstnerisk nivå. Det er ønskelig med prosjekter som bidrar til økt samarbeid mellom de ulike kirkemusikkmiljøene. Det kan også søkes om støtte til kirkemusikkprosjekter som involverer musikkmiljøer og formidlingsarenaer utenfor kirken.

### Hvem kan søke

Ordningen stiller ikke særlige krav til hvem som kan søke. Prosjektet det søkes støtte til må imidlertid involvere profesjonelle utøvere.

*(Sitat fra Norsk kulturråds nettsider – [www.kulturradet.no/stotteordninger/kirkemusikk](http://www.kulturradet.no/stotteordninger/kirkemusikk))*

I boksen ovenfor gjengis formålet og innretningen på støtteordningen slik dette presenteres av Kulturrådet selv. For vår diskusjon i denne sammenhengen er det verdt å merke seg at formålet med ordningen er tredelt: Først trekkes det fram at man gjennom ordningen skal utvikle kirken som *arena* for konserter og kunst, deretter understrekes det at dette skal skje gjennom vitalisering og fornying av det *profesjonelle* musikkarbeidet. Endelig skal begge de to førstnevnte formålene indirekte og på lang sikt bidra til å bøte på den svake *rekrutteringen* til kirkemusikeryrket. Videre er det også noen viktige stikkord som kan trekkes fram fra den mer spesifikke beskrivelsen av hva som støttes av ordningen: Her er det ønskelig med prosjekter som preges av *langsiktighet*, som involverer *samarbeid* og som holder et *høyt kunstnerisk nivå*. Tiltak som skal støttes av ordningen, må også involvere *profesjonelle* utøvere.

### Kirkemusikkordningens første periode

Hva vet vi om hvordan søknader og tildelinger fordeler seg i de knappe ti årene som Kulturrådets kirkemusikkordning har eksistert?

I 2009 gjorde Kulturrådet en intern gjennomgang av ordningens første periode, det vil si årene 2005–2009 (Stenseng og Sørnæs 2009). I disse første fem årene økte den økonomiske rammen fra tre millioner kroner i 2005 til i overkant av 5,5 millioner kroner i 2009. Følgende tabell viser utviklingen i antall søknader og tildelinger samt økning i avsetning i disse første årene:

**TABELL 5.1 SØKNADER, TILDELINGER OG AVSETNING 2005–2009. KILDE: STENSENG OG SØRNÆS (2009:5).**

ÅR	ANTALL SØKNADER	ANTALL TILDELINGER	SAMLET SØKNADSSUM	AVSETNINGER
2005	101	26	27,6 mill.	kr 3 000 000
2006	79	31	18,9 mill.	kr 4 000 000
2007	57	24	10,2 mill.	kr 4 150 000
2008	138	62	29,9 mill.	kr 5 328 000
2009 – 1. halvår	64	33	10,7 mill.	kr 5 562 000

Den interne vurderingen konkluderer med at støtteordningen de første årene ser ut til å ha fungert i tråd med retningslinjene som lå til grunn for opprettelsen (Stenseng og Sørnæs 2009:14 f.). Det oppfattes som at saksbehandlere og fagutvalg i Kulturrådet har prioritert å støtte prosjekter som oppfyller målsettingene som var satt. Basert på uttalelser fra medlemmer av fagutvalget for kirkemusikk som var med på å fordele midlene i denne første perioden, trekkes det samtidig fram noen utfordringer som fortsatt preger feltet. Her er man særlig opptatt av rekrutteringsproblemet, som det antas at vil fortsette

å være en stor utfordring i årene framover. Det påpekes også at det å opprettholde en bredde i musikkproduksjonen i kirken er en stor utfordring, der særlig det «å stimulere kirkemusikalsk virksomhet også utenom de sentrale og ressurssterke områdene» (ibid.:14) beskrives som noe man må prioritere. Dette all den tid det kan være store forskjeller mellom hva henholdsvis store menigheter i større byer og mindre menigheter i distriktene er i stand til å realisere av kirkemusikalske prosjekter og produksjoner.

En siste utfordring som påpekes i Kulturrådets interne gjennomgang, handler om en side ved kirkemusikken som vi har omtalt flere steder i denne boka, nemlig forholdet mellom kirkemusikkens bruksfunksjon og dens innhold, særlig knyttet til den mulige motsetningen mellom kirkemusikkens liturgiske funksjon og kirkemusikk brukt i andre kontekster, for eksempel på konserter og festivaler. Et av de daværende utvalgsmedlemmene understreker at det er viktig at Kulturrådet prioriterer å støtte konsertvirksomhet, men framhever også:

Likevel er det viktig å holde oppe refleksjonen rundt kirkemusikkens funksjon i øvrige kirkelige sammenhenger, og holde fram sammenhengen mellom liturgisk virksomhet og konsertvirksomhet. Disse feltene er uløselig knyttet sammen. Her mener jeg det er noe uløst tankearbeid knyttet til denne ordningens formål (sitat fra Stenseng og Sørnæs 2009:15).

I vår analyse her er det relevant å undersøke hvordan disse utfordringene eventuelt artikuleres i vurderinger av dagens kirkemusikkordning, eller om det eventuelt har dukket opp andre og mer presserende utfordringer nå.

### Søknader og tildelinger 2010–2013

I arbeidet med denne boka har vi gjennomgått alle søknadene og tildelingene i støtteordningens andre periode, det vil si i årene 2010–2013. Den følgende tabellen viser antall søkere, tildelinger og tildelingsprosenten i disse årene:

**TABELL 5.2 SØKERE, TILDELINGER OG TILDELINGSPROSENT 2010–2013.**

ÅR	SØKERE	TILDELINGER	TILDELINGS- PROSENT	AVSETNINGER
2010	173	73	42,2 %	6 562 000
2011	164	67	40,9 %	6 800 000
2012	178	72	40,5 %	7 000 000
2013	217	85	39,2 %	7 000 000

I årene 2010–2012 lå antall søkere på mellom 164 og 178, mens søkertallet i 2013 gikk litt opp, til 217. I alle disse årene er antall søkere en god del høy-

## KAPITTEL 5

ere enn i ordningens første periode, jf. ovenfor. Ordningen har altså hatt en jevn økning i antall søknader, parallelt med økninger i ordningens størrelse. Tildelingsprosenten har ligget jevnt på rundt 40 %.

Vi har også sett på hvordan tildelingene fordeler seg geografisk (fylkesvis), og hvordan dette har utviklet seg over tid. Den følgende oversikten viser hvor stor andel av midlene som tildeles søkere fra de ulike fylkene:

**TABELL 5.3 FYLKESVIS ANDEL AV TILDELT STØTTE, 2010–2013.**

FYLKE	PROSENTANDEL 2010	PROSENTANDEL 2011	PROSENTANDEL 2012	PROSENTANDEL 2013
Akershus	3,5 %	1,2 %	1,9 %	1,1 %
Aust-Agder	1,4 %	1,5 %	1,4 %	4,2 %
Buskerud	10,6 %	5,2 %	9,5 %	6,6 %
Finnmark	1,4 %	0,0 %	0,0 %	0,0 %
Hedmark	3,0 %	2,5 %	0,6 %	3,0 %
Hordaland	10,3 %	10,0 %	7,7 %	6,2 %
Møre og Romsdal	2,0 %	4,1 %	3,8 %	3,5 %
Nord-Trøndelag	3,7 %	1,5 %	3,4 %	3,1 %
Nordland	0,6 %	13,6 %	7,0 %	8,0 %
Oppland	0,3 %	1,9 %	1,5 %	0,8 %
Oslo	21,4 %	24,2 %	22,6 %	21,5 %
Rogaland	11,8 %	9,7 %	9,5 %	7,9 %
Sogn og Fjordane	0,0 %	0,6 %	0,6 %	0,1 %
Svalbard	0,0 %	0,0 %	0,0 %	0,0 %
Sør-Trøndelag	13,9 %	10,9 %	14,2 %	16,4 %
Telemark	0,0 %	1,9 %	0,7 %	0,3 %
Troms	1,4 %	2,5 %	1,7 %	1,6 %
Vest-Agder	1,4 %	0,0 %	0,0 %	2,7 %
Vestfold	6,1 %	5,2 %	6,3 %	4,3 %
Østfold	7,2 %	3,5 %	7,7 %	8,8 %
Totalsum	100,0 %	100,0 %	100,0 %	100,0 %

De fire fylkene som tildeles den største andelen av midlene, er Oslo, Sør-Trøndelag, Nordland og Hordaland. Dette stemmer godt overens med hvor noen sentrale kirkemusikkmiljøer er lokalisert, nemlig i og rundt domkirken i Oslo, Trondheim, Bodø og Bergen. De fire fylkene som tildeles den minste andelen av midlene, er Finnmark, Akershus, Telemark og Vest-Agder.

Det er også tydelige forskjeller mellom de ulike fylkenes gjennomslag i ordningen. Den gjennomsnittlige tildelingsprosenten er høyest i Buskerud (67 %) og Sogn og Fjordane (61 %), mens den er lavest i Finnmark (0 %), på Svalbard (0 %) og i Vest-Agder (11 %). Finnmark og Svalbard har samtidig



nesten ingen søknader til ordningen. Vår gjennomgang viser altså at det fortsatt er relativt store regionale forskjeller i tildelingen av midlene, noe som også ble påpekt i Kulturrådets egen gjennomgang fra 2009. I forlengelsen av dette er det verdt å merke seg at det som i ordningens første fase var en eksplisitt målsetting om «å fremme regional og lokal satsing på kirkemusikalske aktiviteter» (Stenseng og Sørnæs 2009:4), ikke lenger er med i ordningens målformuleringer, slik disse presenteres i 2014.<sup>94</sup>

Vi har også sett nærmere på *hvem* det er som søker om støtte fra kirke-musikkordningen. Basert på alle søknadene har vi delt inn søkerne i ulike kategorier. Disse kategoriene må ikke anses som absolutte kategorier, da noen av søkerne kan være vanskelige å plassere. Oversikten gir likevel en klar indikasjon på hva slags søkere det her er snakk om.

Den følgende tabellen viser hvor stor andel av kirkemusikkstøtten de ulike søkerne tildeles:

**TABELL 5.4 FORDELING AV KIRKEMUSIKKSTØTTE MELLOM ULIKE SØKERKATEGORIER, 2010–2013.**

SØKERKATEGORI	PROSENTANDEL 2010	PROSENTANDEL 2011	PROSENTANDEL 2012	PROSENTANDEL 2013
Bispedømmerråd	0,0 %	0,6 %	0,6 %	2,3 %
Festival	9,3 %	7,3 %	7,3 %	5,1 %
Forening	11,7 %	6,1 %	10,1 %	12,9 %
Gruppe	6,5 %	4,9 %	4,5 %	4,6 %
Kirkelig fellesråd	4,7 %	3,7 %	4,5 %	5,1 %
Kommune	2,0 %	1,2 %	0,0 %	0,5 %
Kor	7,0 %	22,0 %	21,4 %	19,4 %
Menighet	48,9 %	25,0 %	30,3 %	28,6 %
Menighetsråd	1,2 %	10,4 %	6,2 %	7,4 %
Privatperson	8,9 %	13,4 %	5,1 %	11,1 %
Produsent	0,0 %	4,3 %	4,5 %	3,2 %
Ukjent	0,0 %	1,2 %	0,0 %	0,0 %

Både søkertall og tildelingsprosent har interessante variasjoner her. De vanligste søkerne til ordningen er menigheter (ca. 30 % av søkerne) og kor (ca. 20 % av søkerne). Dernest kommer ulike foreninger/organisasjoner og privatpersoner/utøvere, hver med om lag 10 % av søknadene. Vår gjennom-

94 Bortfallet av eksplisitt målsetting om regional fordeling av midler må imidlertid også leses i lys av generelle endringer i målformuleringene til Kulturrådets støtteordninger på musikkfeltet. Ingen av ordningene har dette som en eksplisitt målsetting i 2015 (jf. informasjon om ordningene på Kulturrådets nettsider: <http://www.kulturradet.no/sok-stotte>).

gang viser at søknader fra festivaler og kirkelige fellelråd har gjennomgående høy tildelingsprosent, mens søknader fra kor har gjennomgående lav tildelingsprosent. Dette siste poenget er interessant å forfølge i den videre diskusjonen: Hva skyldes det at søknadene fra kor har lavere tildelingsprosent enn søknader fra festivaler og kirkelige fellelråd? En foreløpig forklaring av dette kan være at tallene synliggjør en prioritering fra Kulturrådets side, som både kan handle om innholdet i prosjektene og om kvaliteten på søknadene. Vi vet at korbevegelsen i Norge i stor grad er amatørbasert, men at støtteordningen eksplisitt etterlyser medvirkning fra profesjonelle utøvere hvis støtte skal innvilges. Det kan også handle om hvilke typer prosjekter det er snakk om. Festivaler og kirkelige fellelråd søker muligens om større og mer langsiktige samarbeidsprosjekter enn korsøkerne, noe som gjør at de i større grad også får innvilget støtte. Langsiktighet og samarbeid er, som vi vet, elementer som understrekes i ordningens formålsbeskrivelse.

### Hvilken kirkemusikk inngår i kirkemusikkordningen?

I Kulturrådets egen gjennomgang av ordningen i perioden 2005–2009 (Stenseng og Sørnæs 2009) beskrives tilskuddsordningen som å være en ordning med «stor bredde», og definisjonen av kirkemusikk som ligger til grunn for prioriteringene som gjøres, er «vid». I notatet skrives det om ordningen:

Den omfatter ikke bare den tradisjonelle kirkemusikken som er direkte knyttet til liturgi (for eksempel messer, kantater) eller til religion gjennom tekstlig innhold (oratorier, kirkeoperaer, åndelige sanger). Ordningen er ment å gi støtte til den omfattende virksomhet noen kirker har bygget opp med korarbeid for barn, unge og voksne, instrumentalgrupper og konserter, både ved egne produksjoner og med inviterte musikere. Ordningen skal ivareta kirkenes potensial for å drive musikkopplæring, konsertproduksjon og arrangering av konserter i tillegg til å ivareta musikken som del av liturgiske tjenester. Prosjekter av verdslig karakter som trekkes inn i kirken vil derfor også kunne motta støtte, og ordningen rommer på denne måten et stort sjangermangfold (Stenseng og Sørnæs 2009:6).

Videre nevner Stenseng og Sørnæs seks overordnede kategorier som indikerer hva slags prosjekter det er som typisk søker og mottar støtte fra kirkemusikkordningen: 1) Konsertproduksjoner/arrangørvirksomhet, 2) Festivaler/kulturdager/festuker, 3) Turneer, 4) Ensemble, 5) Prosjekter rettet mot barn og unge og 6) Diverse tiltak.

Også i ordningens andre periode er det, slik vi oppfatter det, en relativt vid forståelse av kirkemusikk som ligger til grunn for hva som blir tildelt støtte

gjennom kirkemusikkordningen. Basert på en gjennomgang av søknader og tildelingslister kan vi for det første si at det store flertallet av tildelinger går til konsertserier, enkeltarrangement eller turneer. Dette er på mange måter i tråd med en hovedintensjon med ordningen: «å utvikle kirken som konsert- og kunstarena og å vitalisere og fornye profesjonelt musikkarbeid og konsertproduksjon i kirken» (jf. de tidligere presenterte målsettingene). Tiltak som kan kategoriseres under formålet om rekruttering, utgjør på den andre siden en svært liten andel av de støttede prosjektene. Et annet hovedinntrykk er at det er en tydelig nivåforskjell mellom prosjektene som får gjennomslag – det er på en måte to ulike divisjoner av prosjekter som dekkes av ordningen. Selv om det er en viss geografisk spredning i hvor de støttede prosjektene er lokalisert, er støtteordningen i rene kroner av og til dominert av nokså generelle tildelinger til konserter i domkirker i de store byene.

Hvis vi for eksempel ser på tildelingene fra ordningen i 2014, ser vi at rundt 30 % av støtten ble tildelt en liten håndfull prosjekter eller konserter knyttet til domkirkene i Oslo, Bergen, Trondheim, Bodø og Stavanger. Et par av disse blir presentert nærmere nedenfor, sammen med noen konkrete eksempler på hva som synes å være typiske prosjekter som det innvilges støtte til. Eksemplene vi har tatt med her, er innvilget støtte i 2013 og 2014, og de er alle illustrerende for det som synes å være noen generelle kategorier av kirkemusikalske prosjekter som vanligvis får støtte gjennom kulturrådsordningen: 1) større produksjoner av klassiske eller nyskrevne kirkemusikalske verk for kor og/eller orkester, 2) kirkemusikkfestivaler, 3) midler til nye komposisjoner og utvikling av ny kirkemusikk, gjerne i tilknytning til kirkekonserterturnéer 4) mindre, lokale prosjekter/konsertserier og 5) rekrutteringstiltak.

## Første eksempel

Det første eksemplet representerer en kategori av prosjekter som regelmessig gis støtte fra kirkemusikkordningen. Dette er prosjekter som handler om produksjon av store orkester- og korverk i de største norske kirkemusikkmiljøene i tilknytning til domkirkene. Prosjektet *Store verk i Nidarosdomen 2014* ble i 2013 innvilget 350 000 kr i støtte til framføring av totalt 17 verk som involverer Nidaros domkor, Nidarosdomens Oratoriekor og Nidarosdomens jentekor og andre samarbeidende aktører

som Trondheim Symfoniorkester, Olavsfestdagene og Trondheims solistene mfl. Verkene som skal framføres, er komponert av både gamle og nye komponister; Bach, Mozart, Berlioz og Kverno er alle til stede på repertoaret som beskrives i søknaden. Prosjektet begrunnes blant annet på denne måten: «Vi ønsker å synliggjøre det ansvar og forventning som ligger til Nidarosdomen, som domkirke og nasjonalhelligdom, om å fremføre store kirkemusikalske verk. 9 av disse produksjonene vil foregå i Høymessen i Nidarosdomen. Dette er en ny og stor satsning på berikelse av musikken i Høymessene og en satsning vi planlegger for flere år fremover» (sitat fra søknaden, Norsk kulturråds arkiv).

## Andre eksempel

Det andre eksemplet er støtte til en kirkemusikkfestival: *Bodø Internasjonale Orgelfestival 2014* ble i 2013 støttet med 250 000 kr. Dette er en orgelfestival med internasjonalt program og ulike typer konserter, både solo orgelkonserter og konserter som innebærer ulike former for samarbeid. Festivalprogrammet inneholder også flere aktiviteter for barn og ungdom, blant annet kurs for unge orgelspillere og skolekonserter. I søknaden beskriver festivalen seg slik: «Bodø Internasjonale Orgelfestival er en faglig og sosial møteplass for kirkemusikere og organister i alle aldre. Festivalen er også en møteplass og konsertarena for det lokale publikum og musikkmiljø. Festivalen holder et høyt kunstnerisk nivå, både på konserter og kurs/undervisning» (sitat fra søknaden, Norsk kulturråds arkiv). Videre understrekes det at festivalen har som eksplisitt formål å bidra til rekruttering av unge til organist- og kantoryrket. Orgelfestivalen i Bodø har også nær tilknytning til Kirkemusikk-senter Nord, som er et kompetanse- og ressurscenter for kirkemusikk i Nord-Norge.

## Tredje eksempel

Det tredje eksemplet er bevilgningen på 40 000 kr til duoen Marius Neset (saksofon) og Daniel Herskedal (tuba) til prosjektet *Utvikling av nytt kirkemusikkrepertoar*. Eksemplet illustrerer hvordan musikere og komponister som skriver og formidler ny musikk til bruk i kirkerommet, også blir støttet av kirkemusikkordningen. Duoene som her har fått støtte, representerer også andre sjangere enn klassisk kirkemusikk, da de har bakgrunn og utdanning fra jazz og rytmiske sjangere. Prosjektet handler om å utvikle nytt musikalsk repertoar til en planlagt kirkekonserterturné med organister og profesjonelle kor og amatørkor. Dette gjøres i samarbeid med aktører i miljøet rundt Molde domkirke. Den kunstneriske målsettingen med prosjektet beskrives som «å utvikle duoen Herskedal/Neset kunstnerisk gjennom møte med andre musikere og kor. Å utvikle nytt repertoar spesielt tilpasset kirkerommet for saxofon, tuba, kirkeorgel og kor» (sitat fra søknaden, Norsk kulturråds arkiv).

## Fjerde eksempel

Ålesund kirkelige fellesråd ble i 2014 tildelt 35 000 kr for å gjennomføre prosjektet *Sommerkonsertene i Ålesund 2014*. Dette er et eksempel på støtte til konsertserier og mindre, lokale prosjekter som ofte får støtte fra kirkemusikkordningen. Sommerkonsertene i Ålesund organiseres på samme måte som lignende tiltak andre steder i landet: Dette er en årlig konsertserie som gjennomføres i sommermånedene, hvor kirkelig fellesråd er formelt ansvarlig for arrangementene, mens de lokale kantorene står for planlegging og gjennomføring av konsertene. Denne gangen dreier det seg om 11 konserter i 5 kirker i Ålesund, med kunstnerisk program fra kjente norske og utenlandske konsertorganister og sangere, i tillegg til unge, lokale, profesjonelle musikere som alle satser på musikerkarrierer. I søknaden heter det blant annet at «prosjektet vil

bidra til å opprettholde gode kulturtilbud i sommermånedene som kan komme både tilreisende og lokalbefolkningen til gode», og man ønsker «å skape interesse for kirkerommene som konsertlokale og for de gode orglene vi har i Ålesund» (sitater fra søknaden, Norsk kulturråds arkiv).

## Femte eksempel

Det siste er et eksempel på et rekrutteringstiltak som har fått 15 000 kr i støtte til prosjektet *OrgelCamp, Orgelklubben Ferdinand* i Bergen. Orgelklubben Ferdinand er et tilbud til barn og unge i Bergen, med undervisning i kirkeorgel i kirker i Bergen og flere andre aktiviteter. Prosjektet *OrgelCamp* er en firedagers samling for unge organister med undervisning, mat og andre aktiviteter. Campen foregår i ulike kirker, hvor kantorer underviser små grupper av elever som sirkulerer mellom kirkene. Prosjektet avsluttes med en konsert i Bergen domkirke i samarbeid med en konsertserie av orgelkonserter. I søknaden står det at «målsettingen er at Orgelklubbens 30 elever skal kunne få inspirasjon fra flere enn de faste lærerne. Målet er å skape trygghet, større teknisk ferdighet og få et utvidet perspektiv, erkjennelse av hva kirkeorgelet er» (sitat fra søknaden, Norsk kulturråds arkiv).

De fem eksemplene ovenfor synliggjør til sammen noe av bredden i hva som potensielt kan støttes innenfor kirkemusikkordningen. Eksemplene er prosjekter av ulik størrelse og ulikt omfang, de foregår på ulike steder i landet og i ulike deler av det kirkemusikalske feltet (domkirker, mindre menigheter, blant utøvere/komponister og andre arrangører). Vi ser hvordan det kunstneriske innholdet varierer fra store kor- og orkesterverk til orgelmusikk, fra tradisjonelle verk til nyskrevet kirkemusikk, og hvordan støttebeløpene varierer fra små summer på 15 000 kr til Orgelklubben Ferdinand og opp til 350 000 kr til Nidarosdomen. Profesjonelle og amatører er involvert på ulike måter her, både kor, kantorer, orkestre og helt unge kirkemusikere tar del i

prosjektene. Til tross for ulikhetene i størrelse og innhold er prosjektene likevel alle relevante og aktuelle eksempler på hva slags kirkemusikk som inngår i kirkemusikkordningen i dag.

Gjennomgangen av søknader og tildelinger gir oss en viss indikasjon på hva som er blitt prioritert og tildelt støtte i kirkemusikkordningen, både i de første årene og i den siste perioden ordningen har eksistert. Hvorvidt de konkrete utfordringene som ble trukket fram i 2009, som rekruttering, geografisk fordeling og vitalisering og fornying av kirkemusikken, fortsatt gjør seg gjeldende, eller om det er andre og mer presserende utfordringer som nå preger feltet, kan vi imidlertid ikke lese ut av dette.

I det følgende skal vi derfor gå nærmere inn på hvordan ordningen forstås i dag, basert på diskusjoner av støtteordningens innretning og virkninger som vi har hatt med personer fra ulike deler av det kirkemusikalske feltet. I motsetning til forrige kapittel som tok for seg den kirkemusikalske utviklingen i et kirkepolitisk perspektiv, skal vi her konsentrere oss om kulturpolitiske dimensjoner, dilemma, spenninger og utfordringer. Stikkord som profesjonalisering, kvalitet, nyskaping og produksjonskompetanse knytter an til aspekter som angår de fleste av støtteordningene i Kulturrådet, som også peker mot mer allmenne kulturpolitiske forhold. Det interessante i denne sammenhengen er å undersøke hvordan slike klassiske eller veletablerte kulturpolitiske idealer, forventninger og verdier aktualiseres i møte med det kirkemusikalske feltets behov og utfordringer.

## Behovet for profesjonalisering

En av begrunnelsene for å opprettholde en egen definert tilskuddsordning for kirkemusikk i en tid hvor flere andre av Kulturrådets ordninger på musikkfeltet har gått vekk fra sjangerbasert inndeling, knyttes i vårt materiale til de særskilte utfordringene som det hevdes at det kirkemusikalske feltet fortsatt står overfor. En antagelse fra Kulturrådets side er blant annet at kirkemusikkfeltet har utfordringer knyttet til profesjonalisering av aktiviteten, og at det derfor er et behov for et ekstra «løft». Dette var, som vi vet, også en begrunnelse for at ordningen i utgangspunktet ble opprettet, at man anså at det her lå et uutnyttet potensial for utvikling av kirken som kulturformidler og konsertarena (Stenseng og Sørnæs 2009; St.meld. nr. 48 (2002–2003)).

Én utfordring som støtteordningen eksplisitt knytter an til, er den allment kjente svake rekrutteringen til organistyrket. En annen utfordring som lå til grunn for etableringen av ordningen, handler om feltets manglende profesjonalisering knyttet til mer generelle sider ved det å drive med kulturproduksjon og kulturformidling: Her kan det være snakk om arrangørkompetanse, kompetanse til å sette i gang og gjennomføre større prosjekter og produk-

sjoner (for eksempel initiere kunstnerisk nyskapende konsertproduksjoner, bestillingsverk og samarbeidsprosjekter), samt kompetanse til å skrive gode søknader som kan nå opp i relevante støtteordninger på lik linje med søknader som kommer fra andre deler av musikkfeltet.

Både saksbehandlere og fagutvalgsmedlemmer<sup>95</sup> i Kulturrådet uttrykker at søknadene til kirkemusikkordningen gjennomgående synes å være svakere enn søknadene til arrangør- og festivalordningene, som behandles av samme fagutvalg. Dette framstår som et argument for fortsatt å ha en egen støtteordning, da kirkemusikksøkerne muligens vil kunne ha problemer med å nå gjennom i andre og mer generelle støtteordninger som kunne ha vært aktuelle å søke på, som arrangørstøtteordningen eller bestillingsverkordningen. En av saksbehandlerne i Kulturrådet beskriver det slik:

Veldig mange amatørkor søker, og de har da gjerne med et orkester med profesjonelle musikere. Siden mange av korene ikke er profesjonelle, skal det veldig mye til at de prioriteres på andre ordninger. Måten kirkemusikkordningen er innrettet på gjør at det er lettere for dem å nå opp her. For disse korene er nok denne ordningen gull. [...] Jeg syns det er problematisk å tilråde tilskudd til kor som ikke er på tilfredsstillende nivå, fordi Kulturrådet skal prioritere å støtte det profesjonelle musikklivet. Man kan betrakte profesjonaliseringsbegrepet på forskjellige måter, men det er viktig at det er god kvalitet på de tiltakene vi støtter. Jeg mistenker at nivået ligger litt lavere på kirkemusikk enn på de andre ordningene, rett og slett. Profesjonell medvirkning betyr allikevel ikke at tiltaket nødvendigvis støttes, det er ingen automatikk i dette. Vi må prioritere mellom mange gode søknader, og vektlegger høy kunstnerisk kvalitet og nyskapning. Budsjettrammen for kirkemusikkordningen er allikevel romsligere enn for andre ordninger, sett i forhold til antall støtteverdige prosjekter og samlet søknadssum til disse tiltakene.

Sitatet fra saksbehandleren er interessant av flere grunner. Som vår gjennomgang av søknadene også viste, bekreftes det at mange av søkerne er kor, gjerne amatørkor, som søker om prosjekter der de i større og mindre grad samarbeider med profesjonelle aktører. Disse søkerne ville kanskje ikke ha kunnet søke på eventuelle andre støtteordninger siden de er definert som amatører, så for dem er kirkemusikkordningen en gyllen mulighet til å få realisert sine prosjekter. Sitatet viser samtidig hvordan slike søknader kan skape

---

95 På lik linje med alle andre støtteordninger i Kulturrådet behandles søknadene til kirkemusikkordningen i to trinn: Først blir søknadene gjennomgått av saksbehandlere i administrasjonen (musikkavdelingen), deretter gjøres vedtak om støtte av et frittstående fagutvalg som er sammensatt av personer med kunst- og musikkfaglig kompetanse.



utfordringer for saksbehandlingen siden et krav for å få innvilget støtte er at profesjonelle utøvere skal være involvert, dette på lik linje med alle økonomiske tildelinger Kulturrådet foretar, både på musikkområdet og på andre fagområder.

Som saksbehandleren understreker, kan man imidlertid forstå begrepet «profesjonell» på ulike måter. En produksjon eller et prosjekt kan betraktes som profesjonelt selv om det inkluderer amatører i en mindre eller større rolle. Søknaden kan være profesjonelt utformet, og elementer i prosjektene kan være mer eller mindre profesjonelle. På den annen side, selv om kirkemusikerne som er ansatt i Den norske kirke, per definisjon kan forstås som profesjonelle i sitt virke, er det ikke gitt at innholdet i prosjektene de eventuelt søker om støtte til, vurderes som profesjonelt «nok». Kirkemusikerne besitter heller ikke nødvendigvis den riktige profesjonelle kompetansen til å nå gjennom i Kulturrådets støttesystem. Det å skrive søknader har i seg selv gjennomgått en form for profesjonaliseringsprosess, som ikke alle uten videre er i stand til å ta del i. En kantor uttrykker det slik: «Så spør det da, skal, bør kirkemusikerne profesjonaliseres også i det som har med skriving av søknader og være strukturerte og alt dette. Det er vel og bra det. Men de lærer jo ikke noe om det på Musikkhøgskolen.» Kantorene utdannes ikke til å skrive søknader. I kirkens kulturmelding understrekes det imidlertid at kirkemusikerne bør bli pålagt å bruke mer av arbeidstiden sin til «generell kulturkoordinering». I dette ligger det også forventninger om å bruke mer arbeidstid til å lede kirkemusikalske prosjekter for eksempel i samarbeid med kor, altså et arbeid som for en stor del handler om å lede amatører.

Dette var også noe av det som lå til grunn for etableringen av kulturrådgiverstillingene i bispedømmene, som nettopp skulle bistå kirkemusikere og andre med søknadsskriving. Selv om våre informanter har delte meninger om Kulturrådets profesjonalitetskrav, særlig gjelder dette sett fra perspektivet til arrangører og kantorer på små steder hvor de lokale forholdene ikke alltid er lagt til rette for å realisere profesjonalitet på alle nivå, påpekes det samtidig at forventningene om profesjonalitet og kvalitet også viser seg andre steder i feltet. En kirkemusiker som også har stått i spissen for mange konsertproduksjoner og andre prosjekter, sier for eksempel:

Siden jeg flyttet hit som organist så har jeg ikke drevet med amatører i det hele tatt, bortsett fra koret. Ellers er det musikere fra blant annet Filharmonien og solister både fra inn- og utland. Vi skal ha topp kvalitet. Og det har ikke bare med Kulturrådet sine mål eller krav, men det har like mye med at vi skal gi vårt publikum opplevelser på høyt nivå. [...] Særlig de siste ti, tyve årene, har man jo merket [at] det er uttalte ønsker fra et publikum å få virkelig opplevelser på høyt nivå. Det har blitt stor forskjell

fra første gang vi fikk i gang virksomheten her. Vi gjorde det med det vi hadde, og det var ikke mye. [...] Du har et ansvar synes jeg, kunstnerisk ansvar overfor publikum. Og det skal man ta på alvor.

Også publikum har en forventning om at kunst- og kulturopplevelsene de deltar i, skal ha høy kvalitet, ifølge denne kantoren, som jobber hardt for å holde den kirkemusikalske aktiviteten på et tilstrekkelig profesjonelt nivå.

Sitatene om kirkemusikkfeltets profesjonaliseringsutfordringer må sees i sammenheng med den såkalte amatør/profesjonell-blandingsprofilen som kjennetegner kirkens kulturaktivitet. Begrepsparet amatør/profesjonell er en velkjent spenning i kulturfeltet (Aslaksen 2004:218 f.): Aslaksen omtaler dette som en vesentlig distinksjon som fungerer som et sentralt ordnende prinsipp i kulturfeltets praksiser, som både kan fungere som «begrunnelse for pengestrømmer i kulturlivet» og fungere som «premissleverandør i spørsmål om kunstnerisk kvalitet». Aslaksen bruker diskursteori for å vise hvordan de to begrepene og deres innhold ikke er gitt en gang for alle, men får sin betydning i diskursive praksiser. Hun skriver blant annet:

På begrepsnivå fremstår de [begrepene amatør/profesjonell] som etablerte og relativt entydige, mens de i konkrete sosiale situasjoner er tvetydige og gir rom for ulike fortolkninger. Ser vi på begrepsparet amatør/profesjonell, synes det uproblematisk at det finnes grupper som driver med kunst og kultur på hobbybasis, og at det finnes andre som har kunsten som en fulltids beskjeftigelse. [...] Flytter vi imidlertid oppmerksomheten tettere på de to gruppenes virksomheter, til deres sosiale praksis, blir bildet mer problematisk. [...] Forholdet mellom amatører og profesjonelle i kunstlivet er med andre ord langt fra entydig (Aslaksen 2004:220).

I dette tilfellet settes betydningen av begrepene «amatør» og «profesjonell» i spill gjennom de diskursive praksisene som omgir kirkemusikken. Kravet om å støtte profesjonelle utøvere, som er eksplisitt uttalt i målbeskrivelsen til kirkemusikkordningen, er helt i tråd med det vi kan kalle en generell kulturrådsdiskurs, som også gjør seg gjeldende i alle støtteordningene som Kulturrådet forvalter. Kravet møter imidlertid noen egne utfordringer i kirkemusikkfeltet, som i så stor grad preges av amatørvirksomhet, særlig i forbindelse med koraktiviteten. I behandlingen av søknadene til kirkemusikkordningen kommer dette helt konkret til syne i diskusjonene som foregår mellom saksbehandlere og fagutvalg. For hva menes med profesjonalitet i denne sammenhengen? Når er et prosjekt «profesjonelt nok»?

Et av fagutvalgsmedlemmene beskriver hvordan utvalget konkret jobber med slike problemstillinger, særlig i møte med søknader fra korfeltet:

Korvirksomheten generelt i Norge har jo vært amatørvirksomhet. Selv om koret er på veldig høyt nivå, så er det amatører, du har ikke vært lønnet for å synge i kor. Da får du en skala da, fra elendig, til kor som er amatørkor like fullt, men som klinger profesjonelt. Og så står det jo i beskrivelsen av ordningen her at det skal inkludere profesjonelle musikere. [...] Da får man litt sånn, det er litt vanskelig å vurdere det der ofte da, for man vet at arbeidet med amatører er enormt viktig, og hvis du snakker om at noe skal være rekrutterende, så må jo det være å gjøre ting så amatørerne kan få et løft framover og en inspirasjon. Men det er en sånn avveining som må til hele tida: Er det såpass stor profesjonell andel i arrangementet at det kan støttes, eller er dette et reint amatørarrangement? Hvis det er det så, er det vanskeligere. Men det man ofte gjør sånn pragmatisk det er å si at, ok, man støtter dette arrangementet med 50 000 kr til konsertene med profesjonelle utøvere. Mens for eksempel korworkshop og undervisning, det må finansieres på en annen måte. Det er en måte å løse det der dilemmaet på.

Da vi observerte fagutvalget som fordeler kirkemusikkstøtten, i arbeid på et av sine utvalgsmøter, var aksen mellom amatør og profesjonell også tema i tilknytning til flere av de konkrete søknadene. Et eksempel på dette var diskusjonen om to søknader som begge handlet om støtte til oppsetninger av Bachs juleoratorium i to norske småbyer. Den ene søknaden ble innvilget og den andre ble avslått. Det var flere årsaker til at det ene prosjektet fikk innvilget støtte, men blant annet følgende elementer ble trukket fram i diskusjonen på møtet:

- Det profesjonelle ensemblet som skulle være med i prosjektet, ble vurdert ikke bare som profesjonelt, men som et av de mest profesjonelle og beste ensemblene vi har i Norge. Det at dette ensemblet var villig til å gå inn i prosjektet, ble i seg selv betraktet som et kriterium som talte for å støtte det.
- Prosjektet hadde en klar plan for hvordan det skulle samarbeide med skoler og andre for å formidle og inkludere barn og ungdom i framføringen, og for hvordan prosjektet dermed skulle få ringvirkninger for kirkemusikkmiljøet i lokalsamfunnet. Dette ble i diskusjonen omtalt som en «instrumentell» side ved prosjektet, som var så godt gjennomtenkt og formulert at det overskygget den eventuelle manglende kvaliteten på noen av de involverte aktørene.
- Korets nivå og kvalitet var man imidlertid usikker på. Det ble blant annet henvist til et kor i nabobyen som man var sikker på at holdt høyere kvalitet, men at koret som var med i dette prosjektet, bar preg av større grad av amatørvirksomhet.

På bakgrunn av disse punktene handlet så diskusjonen om hvordan man skulle vurdere slike prosjekter, som i møtet ble omtalt som «kjernen i kunstvirksomheten i Den norske kirke», der «hjelprofesjonelle er villige til å gå inn, men man må ha med amatører for å få det realisert». Et av utvalgsmedlemmene stilte blant annet spørsmålet: «Hvis amatørkor spiller med profesjonelle musikere: Når smitter profesjonaliteten over på amatørskapet? Hvor er profesjonaliteten da?» Det ble også pekt på at kvalitet og instrumentalitet virker sammen på ulike måter. I dette tilfellet vurderte man kvaliteten på koret som «ikke ypperlig», men siden prosjektet var så godt satt inn i rammer og hadde klare tanker om hvordan det skulle virke utviklende i det lokale kirkemusikkmiljøet, ble søknaden innvilget likevel.<sup>96</sup> Her ble altså den ene søknaden innvilget begrunnet med at selve prosjektet var bedre organisert og hadde bevissthet rundt hvilke «effekter» de profesjonelle elementene ville ha for videre arbeid lokalt, for eksempel knyttet til rekruttering (som også er et eksplisitt mål med kirkemusikkordningen).

Synet på profesjonalitet som viser seg i vurderingen av søknadene til kirkemusikkordningen ligner på mange vis de etablerte måtene å forstå profesjonalitet slik dette vanligvis gjøres i kunstfeltet (Hylland mfl. 2010:44 f.). Profesjonalitetsbegrepet kan både bestå «av økonomi, utdanning og kvalitet», skriver Hylland mfl. (ibid.). Det kan både handle om profesjonaliteten til utøverne og kunstnerne som er involvert, graden av profesjonalitet hos arrangører og søkere, samt profesjonalitet på det kunstneriske innholdet, det vil si kunst av høy kvalitet med tilstrekkelig grad av nyskapingselementer involvert. Det siste er ifølge Hylland mfl. en helt vesentlig side ved den kulturpolitiske betydningen av profesjonalitetsbegrepet, som en garanti for kvalitet, der profesjonell kunst og kultur blir synonymt med kunst og kultur av høy kvalitet (2010:45).

De etablerte kulturpolitiske oppfatningene av profesjonalitet kan framstå som paradoksale eller utfordrende i møte med kirkemusikkfeltets praksiser, som er så grunnleggende basert på samarbeid med amatører, og der forholdet mellom amatører og profesjonelle får sin egen mening i en kirkelig kontekst. I forrige kapittel var vi også inne på dette da vi viste hvordan det under høringen av kirkens kulturmelding ble uttrykt skepsis mot at kirken skulle profesjonaliseres i betydningen «kunstifiseres», med utgangspunkt i et kulturbegrep som noen oppfattet som «elitistisk». Man var redd for hvordan bredden, grasrota og amatørerne skulle ivaretas. Kulturrådets støtteordning er antagelig det tiltaket som mest eksplisitt knytter an til denne potensielle «kunstifiseringen», noe som også gjøres klart i ordningens formålsbeskrivelse.

---

96 Henvisningene til diskusjonen i fagutvalgsmøtet er basert på forskernes notater ved observasjon.

Vår observasjon av arbeidet til saksbehandlere og fagutvalg og samtaler med de samme involverte levner imidlertid ikke tvil om at kirkemusikkordningen forvaltes i tråd med Kulturrådets allmenne prinsipper, og at selve søknadsforvaltningen i seg selv således kan omtales som profesjonell. Både saksbehandlere og fagutvalg framstår som kompetente, seriøse og dedikerte i behandlingen av søknader, og det er tilsynelatende en god dialog mellom saksbehandlere, administrasjon og fagutvalg. Vi observerte også hvordan eventuell inhabilitet i søknadsvurderingen ble behandlet på en systematisk måte underveis i fagutvalgets diskusjon. Dette vitner også om en form for profesjonalitet, i en kulturpolitisk og forvaltningsmessig betydning av begrepet (Hylland mfl. 2010).

## Kulturrådet som kvalitetsgarantist

Et begrep som raskt melder seg i forlengelsen av en diskusjon om profesjonalitet, er *kvalitet*. Kvalitet er også et sentralt begrep i norsk og nordisk kulturpolitikk. I kulturpolitiske dokumenter betones nødvendigheten av at kvalitet må ligge til grunn for kulturpolitiske ordninger og tiltak, og kvalitet er i de fleste tilfeller et avgjørende kriterium for å motta offentlig støtte til kunst og kultur (jf. for eksempel St.meld. nr. 48 (2002–2003)). Men samtidig som kvalitet er et grunnleggende premiss i kulturpolitikken, er det også et paradoksalt begrep (Hylland mfl. 2010; Hylland 2012; Linsköld 2013; Stavrum 2014). Selv om kvalitet kontinuerlig benyttes som argument i kulturpolitisk praksis, er det ofte uklart hvordan det skal defineres og hva det egentlig betyr. I Enger-utredningen påpekes også dette, at det som tilsynelatende er et overordnet mål for de fleste kulturpolitiske ordninger og tiltak, ikke har vært gjenstand for tilstrekkelig grad av systematisk oppfølging og vurdering. Enger-utvalget trekker imidlertid fram rammeverket for kvalitetsvurdering som ligger til grunn for fordelingen av midler i Kulturrådet, som et eksempel på en eksisterende og velfungerende forvaltning av kvalitet (NOU 2013:4 kap. 13.5).

Hvilken type kvalitet er det som diskuteres i tilknytning til kirkemusikkordningen? Hva slags kvalitetsbegrep ligger til grunn for vurderingene som blir gjort, og fra hvilket ståsted eller perspektiv er det kvaliteten defineres?

I eksemplet fra fagutvalgsdiskusjonen ovenfor, om de to søknadene om støtte til oppføring av Bachs juleoratorium, viste vi hvordan kvalitet ble sett i sammenheng med ulike former for profesjonalitet. Vi så også at spørsmålet om instrumentaltitet ble satt opp mot spørsmålet om kvalitet, hvor kvaliteten ved de instrumentelle sidene ved prosjektet som fikk støtte, ble vurdert som like vesentlig som den kunstneriske kvaliteten på prosjektet i seg selv. Diskusjonen i fagutvalget kan også forstås som en del av en kvalitetssikringsprosess,

lik den kvalitetsvurderingen som alle søknader til Kulturrådet utsettes for. Også i kirkemusikkordningen foretas vurderingene av hva og hvem som skal få støtte, på bakgrunn av en skjønsmessig vurdering av kunstnerisk og prosjektmessig kvalitet fra fagfeller, i etterkant av en kompetent vurdering fra spesialiserte saksbehandlere. Denne vurderingsprosessen er en ekspertvurdering basert på kriterier og forhold som er vesentlige i kunstfeltet. Gjennom prosessen foregår det en form for befestning eller konsekkrering av bestemte kvalitetsverdier og kunstsyn. I et kunstsosiologisk perspektiv kan man si at prosjektene som får støtte i kirkemusikkordningen, blir innlemmet i kunstfeltet, de får status som noe som har kvalitet og verdi i tråd med kunstfeltets logikker. Kulturrådet kan i forlengelsen av dette forstås som en av portvokterne som forvalter kunstens verdier (jf. Bourdieu 1993, 1996a, 1996b; Lamont 2009).

Kvalitetsforståelser og parametere for kvalitet er omdiskutert i alle felt. For hvordan måler man egentlig kvalitet, hva er det som er godt og hva er det som er dårlig, i hvilken sammenheng? Én ting er å vurdere kirkemusikalske prosjekter i relasjon til forståelser av kvalitet slik de er etablert i musikk- og kunstfeltet. I denne sammenheng kan heller ikke diskusjonen om kvalitet løsrives fra konteksten som musikken framføres i. Kvaliteten ved en kirkekonsert eller musikken i en gudstjeneste kan handle om helt andre ting enn hvorvidt utøverne er profesjonelle og verket som framføres er nyskapende. Det kan handle om følelsesmessig berøring, bekreftelse av tro, eller stemningen som erfares i kirkerommet. Kirkelig praksis og politikk kan altså potensielt forholde seg til et annet sett med prinsipper og kriterier for kvalitet enn det som råder i kulturpolitikken. Eller for å si det med Bourdieu: Det er en annen logikk og et annet verdisystem som gjelder i det religiøse feltet enn i det kunstneriske feltet (Bourdieu 1996a).

Flere av informantene våre trekker imidlertid fram at nettopp det at kirkekonsertordningen er innlemmet i kulturrådssystemet, er en slags kvalitetsgaranti i seg selv; da kan man stole på at man får støtte til gode prosjekter som har blitt kvalitetssikret etter kunstfaglige prinsipper og regler som gjelder for enhver som søker støtte til musikk- og kunstprosjekter. Dette beskrives som en kontrast til Den norske kirke og dens forvaltning av kirkemusikk. Som vi viste i forrige kapittel, er det flere av våre informanter som er sterkt kritisk til kirkens kunstsyn og kunstkompetanse.

En av kulturrådsgiverne som er ansatt i Den norske kirke, uttrykker også at Kulturrådets rolle som forvalter av kvalitet er spesielt viktig for å stimulere til kunstnerisk utvikling på kirkemusikkfeltet:

Den [ordningen] har en viktig funksjon, den stimulerer til at det skal produseres kvalitet. Den setter krav til at det skal være prosjekter med

profesjonelle kunstnere i kirkelig sammenheng. Og det er viktig for å stimulere til kvalitet over hele kirkemusikkfjøla. At man har noen sånne prosjekter rundt omkring som er spesielt bra, med profesjonelle involvert. Det kan skape gode virkninger, ringvirkninger rundt omkring i menighetene også. For det er ikke noe tvil om at det er veldig mye kulturaktivitet i kirkene rundt omkring, men det er mye amatørkultur. Det er mye bra med det, men du hever hele fjøla når du har med profesjonelle inn i en del prosjekter.

Det er en uttalt ambisjon at kirkens ulike aktører (menigheter, kirkemusikere mfl.) skal være i stand til å søke og nå gjennom i kulturpolitiske ordninger på lik linje med andre kulturaktører. Dette ble blant annet vektlagt i kirkens kulturmelding – *Kunsten å være kirke*. Et tegn på at man har oppnådd kvalitet i dette arbeidet, kan, som sitatene ovenfor viser, altså være at man får støtte fra Norsk kulturråd. Her forstås altså Kulturrådet som en kunstnerisk kvalitetsgarantist.

Den antatt lave kvaliteten i kirkemusikkfeltet som lå til grunn for opprettelsen av støtteordningen, blir diskutert i forlengelsen av dette. Noen er kritiske til at kirkemusikk er skilt ut i en egen ordning, og mener at man også ved kirkemusikalske prosjekter burde søke i de andre «vanlige» ordningene i Kulturrådet, for eksempel bestillingsverkordningen eller arrangørstøtteordningen, på lik linje med søkere fra andre sjangere og felt. En arrangør framhever nettopp dette, at det å henvise kirkemusikken til en egen ordning ikke bidrar til å heve kvaliteten tilstrekkelig:

Etter min mening så bør det være åpning for at kunst, i denne sammenhengen musikk i kirken, bør kunne søke på alle mulige pottar som har alminnelige fagutvalg, og de forskjellige fagutvalgene passer på å være sammensatt slik at de har en åpning for kirken som arena inkludert i selve tenkingen.

Den samme informanten mener imidlertid at det tross alt er bedre at midlene forvaltes i Kulturrådet i en egen pott enn at Den norske kirke selv skulle hatt ansvaret for den:

Jeg har heller ikke tro på at kirken er et egnet forum for å forvalte midler til denne typen ting. Det må jeg bare si. Det er veldig lite jeg opplever av kunnskap om feltet i kirkens offisielle rådsstrukturer. Kantorene derimot er jo fagfolk, det er bare det at de har sitt definitive sjangerutgangspunkt som er en veldig sterk begrensning hvis en skulle tenke seg at de skulle forvalte en pott med penger til å fordele alt som skulle fremføres i kirker.

Så det ville i praksis være veldig sementerende for hvilke uttrykksmuligheter som ville kunne komme der.

I sitatet hevdes det at hvis kirken selv skulle forvaltet en ordning som dette, ville det være begrenset hvilke prosjekter og uttrykk som fikk støtte. Selv om kirken har mange høyt kompetente musikere ansatt, blir det av denne informanten oppfattet som at disse representerer et visst sett av sjangere og uttrykk som ikke er det som bør satses på hvis man skal styrke den kunstneriske utviklingen av kirkemusikken. Det er heller ikke nødvendigvis noe ønske hos kirken selv at man selv skulle ta hånd om midlene som nå forvaltes av Kulturrådet. En ansatt i Kirkerådet slutter seg til informantene ovenfor: «Jeg vil ikke at vi skal få egne penger til kirkemusikk, jeg vil heller at prosjektene skal gå gjennom den silen [Kulturrådet], og få den kred'en det er; dette har Norsk kulturråd støttet» (sitat fra intervju).

## Kulturpolitiske spenningsakkorder

Forvaltningen av støtteordningen for kirkemusikk i Kulturrådet handler altså for en stor del om velkjente forhold og dilemma i kulturpolitikken, som kvalitet og profesjonalitet. På samme tid ser vi hvordan diskusjoner om kirkemusikkordningen bringer opp noen særskilte utfordringer som angår kirkemusikken spesifikt; dette gjelder for eksempel forholdet mellom amatører og profesjonelle.

Våre data gir ikke inntrykk av at det generelt sett er noen intern uenighet eller strid i Kulturrådet knyttet til hva som helt konkret skal prioriteres og støttes av kirkemusikkordningen. Stort sett er man enige om hvilke søknader som skal gis tilslag og avslag. Likevel er det en viss usikkerhet som omgir støtteordningen, særlig knyttet til den overordnede forståelsen av hva kirkemusikkordningen egentlig skal være, og hvilke mål som skal legges til grunn for den. Denne usikkerheten er ikke ny. Det ble også påpekt i gjennomgangen av ordningens første periode at det var noen uavklarte aspekter knyttet til ordningens mål (jf. Stenseng og Sørnæs 2009). I det nåværende fagutvalget pågår det også en kontinuerlig diskusjon rundt ordningens overordnede profil og innretning. Men diskusjon om kriterier betyr ikke at praksisen er uklar, sier utvalgslederen, som viser til at det å føre en åpen diskusjon om hvordan Kulturrådet best skal ivareta kirkemusikkfeltet gjennom ordningen, er helt avgjørende for at den skal kunne virke i tråd med hensikten og behovene i feltet.

Her skal vi berøre ytterligere tre aspekter ved kirkemusikkordningen som er gjenstand for diskusjon i våre data. De tre temaene kan oppsummeres via tre begrepspar:



- Arena vs. innhold
- Nyskapende vs. tradisjonell kunst
- Sentrum vs. periferi

De tre aspektene kan alle knyttes til noen spenninger og dikotomier som har en generell betydning i kulturfeltet, men som også får en spesifikk betydning i møte med kirkemusikkfeltets praksiser.

### Et arkitektonisk basert kirkemusikkbegrep?

Et overordnet tema som kommer opp til diskusjon i fagutvalget, er hva slags kirkemusikkbegrep man skal forholde seg til når søknadene til støtteordningen skal vurderes: Er kirkemusikkordningen en *arenaordning* som støtter prosjekter som bruker kirken som konsertsted/produksjonssted, eller er ordningen til for prosjekter som har et spesifikt kirkemusikalsk eller kristent musikalsk innhold, det vil si en *sjanger-/innholdsordning*? Handler ordningen om musikk i kirkerommet generelt sett, eller må musikken også ha en innholdsmessig tilknytning til kirken, til kristendommen? I forlengelsen av dette er flere spørsmål som melder seg, knyttet til hva som bør støttes og ikke støttes: Hvis dette først og fremst defineres som en arrangør-/arenaordning, hvor går da grensen for hva som kan støttes sjangermessig, så lenge det har noe med det fysiske kirkerommet eller kirkebygget å gjøre? Skal prosjekter med musikk med kristent innhold (innspillinger, konserter) som *ikke* foregår i tilknytning til kirkerommet/kirken, også få støtte fra ordningen? Er ordningen da i så fall også åpen for søknader som handler om prosjekter som inkluderer musikk fra andre religiøse samfunn enn Den norske kirke?

Vi har allerede diskutert flere steder i boka hvordan ulike definisjoner av kirkemusikkbegrepet representerer en kontinuerlig spenning i kirkemusikkfeltet. Denne spenningen viser seg også når vi observerer og snakker med dem som forvalter kirkemusikkordningen i Kulturrådet, der flere omtaler det som en utfordring at det ikke er helt klart hva slags kirkemusikkbegrep som legges til grunn, og dermed hvilke prosjekter det er som skal støttes.

Her hører det med til diskusjonen å opplyse om at søknadene til kirkemusikkordningen tidligere ble behandlet av et eget fagutvalg for kirkemusikk, der medlemmene representerte en spesifikk kirkemusikk-kompetanse eller hadde kirkemusikalsk bakgrunn (kirkemusikere, komponister av kirkemusikk, kordirigenter m.m.). I dag vurderes søknadene til kirkemusikkordningen av fagutvalget for arrangørstøtte, som i tillegg til å fordele kirkemusikkstøtte også fordeler arrangørstøtte og festivalstøtte til et bredt spekter av sjangere og musikalske uttrykk. Innlemmingen av kirkemusikkordningen i utvalget for arrangørstøtte kan fortolkes som et signal om man ønsker å se på kirkemusikkordningen som

en del av et større arrangørfelt, der det er kirken som arena og arrangør som skal utvikles, snarere enn musikk med et spesifikt kristent eller kirkelig innhold.

Utvalgslederen legger ikke skjul på at han tenker i den retning at kirke-musikkordningen skal støtte prosjekter som utvikler kirken som en lokal kunstarena på lik linje med andre kunstarenaer i kommuner og byer i Norge. Dette synet virker også forankret i administrasjonen og i fagutvalget, jf. vår observasjon av diskusjonen underveis i fagutvalgsmøtet. Et av utvalgs-medlemmene utdyper den pågående diskusjonen om dobbeltheten i kirke-musikkbegrepet og kirkemusikkordningen slik:

Det er jo et slags spenningsfelt da, hva kirkemusikken skal være for noe. [...] Noen mener at kirkemusikken skal ha sitt utspring i gudstjenesten, at kirkemusikken skal være musikk som har helt spesifikt med kristendom å gjøre. Mens andre vil nok utvide det betraktelig, og tenke at kirkemusikk, det er all musikk som skjer i kirkerommet. Og de som er mest opptatt av den tradisjonelle og religiøst kirkelige tilknytningen, de vil jo gjerne holde fast på at det er gudstjenesten som er den viktigste hendelsen, og at det er musikken i gudstjenesten som bør prioriteres. Og det står jo litt i konflikt med Kulturrådet sin ordning da, der det er konsertvirksomhet som blir prioritert og ikke ting som skjer i gudstjenesten. Normalt sett, i alle fall.

Sitatet om kirkemusikkens spenningsfelt viser tilbake til våre innledende diskusjoner av kirkemusikkbegrepet og de estetiske grensdragningene i kirkemusikkfeltet. Informanten hevder at Kulturrådets støtteordning normalt sett prioriterer kirkemusikk i en vid betydning av begrepet foran den smaleste og mest «gudstjenesteorienterte betydningen». En lignende oppfatning av hva som prioriteres, finner vi også igjen andre steder i feltet. En av kulturråd-giverne i Den norske kirke sier for eksempel at «det som er innenfor kirke-musikkordningen, jeg tror kanskje de tenker mer musikk i kirke enn musikk som har opprinnelse i kirken. Og det må jo være riktig, i vid forstand». Kulturrådgiveren mener at Kulturrådets prioritering av «musikk i kirke» er en riktig prioritering, mens musikken som har opprinnelse i kirken, er det kanskje kirken selv som må ta ansvaret for å forvalte og utvikle.

Når vi observerer fagutvalget i arbeid, blir denne grunnleggende dobbelt-heten ved ordningen tatt opp og diskutert. Et av medlemmene spør eksplisitt: «[E]r det et arkitektonisk basert kirkemusikkbegrep vi forholder oss til her?» Samtidig trekker et annet medlem fram utfordringen med søknadene som omhandler musikk med et religiøst innhold som ikke er relatert til kirken som arena – hvordan er det utvalget skal forholde seg til disse? Et av utvalgs-medlemmene som har bakgrunn som kirkemusiker, mener imidlertid at det kan være like problematisk med søkere som «bare skriver noe fint om kirkerom-

mets særpreg og klang», men som ikke har musikk med et innhold som passer inn. Dette utsagnet møtes med et motargument om at slike prosjekter likevel kan bidra til at kunst på et høyt nivå blir framført i kirken, noe som er et viktig formål med ordningen. Problemet med kun å legge et arkitektonisk basert kirkemusikkbegrep til grunn påpekes også i et annet intervju med et medlem av fagutvalget:

[Jeg] mener at man bør ha en eller annen tilknytning til den kristne og kirkelige tradisjon på en eller annen måte. Det kan godt være eksperimentelt for all del, men hvis du bare putter Beethoven-sonater eller visesang i kirkerommet og sier at det er stor musikk, det synes ikke jeg er så interessant.

I gruppediskusjonen med forskerne i etterkant av utvalgsmøtet konkluderes det med at man til slutt som regel ender med en form for pragmatisk enighet om hva som skal prioriteres og vektlegges, avhengig av hvilke søknader man har foran seg i møtene fra gang til gang. Det som er kirkemusikk på ett møte, kan således være noe annet enn på forrige møte. Oppfatningen synes likevel å være at kirken som rom/arena har forrang foran en smalere definisjon av kirkemusikk som musikk med et kristent musikalsk eller tekstlig innhold. På den annen side: Søknader som «bare skriver noe fint om kirkerommet» uten å ha en argumentasjon for hvorfor og hvordan dette bidrar til utvikling av kirkemusikken, når heller ikke uten videre gjennom nåløyet i kirkemusikkordningen.

### Kunsten som støttes: Nyskapende eller ordinær?

I forkant av dette kapitlet viste vi et utdrag fra en anmeldelse av kirkemusikken som ble framført på Oslo Internasjonale Kirkemusikkfestival i 2014. Basert på eksempler fra festivalen problematiserer anmelderen blant annet hva ny og gammel kirkemusikk er: «Det sies gjerne at den nye kunsten – og musikken – skal utfordre etablerte rammer. Å gjøre dette innenfor en kirkelig, religiøs kontekst kan virke vanskelig, ja, kanskje til og med selvmotstigende», skriver anmelderen, og påpeker det samme som vi har vært inne på, at «forholdet mellom kunst og funksjon er kanskje viktigere for dagens kirkemusikk enn spørsmålet om nytt og gammelt». <sup>97</sup> I Kulturrådets mange støtteordninger for kunst- og musikkfeltet ligger det ofte et element av fornying eller utvikling til grunn for prioriteringene av hva slags kunst som skal støttes. Også i kirkemusikkordningens formålsbeskrivelse heter det at ordningen skal

---

97 Sitater fra tekstutdrag gjengitt i starten av dette kapitlet.

bidra til å «vitalisere og fornye profesjonelt musikkarbeid og konsertproduksjon i kirken». Vi skal se nærmere på hva slags estetikk og kunstnerisk profil det er som preger prosjektene som støttes av kirkemusikkordningen, samt diskutere hvilke dilemma som potensielt ligger i å prioritere visse kunstneriske uttrykk foran andre. Forholdet mellom nyskaping og tradisjon er noe som i den forbindelse særlig artikuleres som en utfordring for kirkemusikkfeltet.

Blant våre informanter er det flere som stiller seg kritisk til det de oppfatter som et overdrevent fokus på nyskaping. Selv om nyskaping ikke er et begrep som eksplisitt brukes i kirkemusikkordningens formålsbeskrivelse, er likevel dette noe som tematiseres av mange informanter når ordningen skal diskuteres. I Kirkemusikerundersøkelsen var Kulturrådets støtteordning et av temaene vi spurte om. I et av de åpne spørsmålsfeltene i undersøkelsen ble kirkemusikerne spurt om sitt syn på hvordan støtteordningen fungerer. Der var det flere som problematiserte nyskaping som kriterium. Eksempelvis lyder to av kommentarene som følger:

Jeg har opplevd det slik at det kun er spesielt gode, nyskapende prosjekter som støttes. Jeg har ikke hatt kapasitet til å finne på og sette i gang slike prosjekter som en ganske alminnelig bygdekantor. Det hadde vært fint å kunne søke om støtte til helt vanlige prosjekter. For å sette det på spissen, jeg kan ikke få støtte til å sette opp Händels Messias, men jeg kan få støtte til et nyskapende prosjekt med urfremføring av en joik kombinert med samtidsmusikk på orgel og medvirkning fra et danseband.

Savner mulighet for støtte til relativt ordinære prosjekter, som har like stort behov for støtte som spesielle eller nyskapende tiltak, når de skjer i mindre sentrale strøk.

Kommentarene fra kirkemusikerne handler ikke bare om forholdet mellom den nyskapende og den tradisjonelle kirkemusikken, de berører også en annen utfordring for feltet, nemlig forholdet mellom små og store kirkemusikkmiljøer. Ofte er det en sammenheng mellom disse to utfordringene.

Også en av kulturrådgiverne påpeker dilemmaet mellom nyskaping og tradisjon som helt vesentlig i kirkemusikken:

Det er kjempebra at Kulturrådet jobber for nyskaping og det må de absolutt gjøre, og det må de også gjøre innafor kirka, stimulere til nyskaping. Men det må ikke bare bli den biten, på bekostning av alt det fantastiske i tradisjonen til den kirkelige kunsten og kulturen og musikken. Hvis alt

som er av tradisjonell kirkemusikk ikke gir støtte, så sliter vi. Da mister vi mye.

Vi siterte også tidligere en informant som påpekte nødvendigveten av å finne balansegangen mellom det som bekrefter og det som utfordrer den kirke-musikalske tradisjonen. Ifølge denne informanten er det avgjørende å ikke glemme hvilken funksjon kirkemusikken opprinnelig har og har hatt i kirke-rommet, og hva slags tradisjoner som ligger til grunn for denne. Man må være varsom med å innføre så mange nye og «artige» eksperimenter at man glemmer å ta vare på kirkemusikkens grunnleggende tradisjon og funksjon.

Det er imidlertid noen av våre informanter som representerer et motsatt syn, idet de er kritiske til mangelen på evne til nytenkning og utvikling innenfor kirken. I forlengelsen av dette mener de Kulturrådets rolle som pådriver for utvikling er viktig og avgjørende. En informant som jobber mye med å få med seg menigheter og kirkemusikere på nye prosjekter, påpeker at det ofte er kirkemusikerne som er de mest motvillige til det nye:

En stor utfordring er at mange kantorer og organister er fryktelig firkan-tede for å si det rett ut. Det er hos mange av dem ikke snakk om noe som helst forsøksvis crossover av noen slags ting. Det er heller crossbakover. Mange er helt låst. Vil ikke prøve noe nytt.

Kirkemusikerne oppfattes av denne informanten som de mest motvillige til å delta i kunstneriske utviklingsprosesser. En annen informant, som har hatt flere roller i kirkemusikkfeltet, forsvaret imidlertid kirkemusikernes rett til å holde fast på tradisjonen. Han kritiserer det normative aspektet ved nyskappingsbegrepet, som etter hans mening gjør dette til et slags overordnet imperativ for all kunst:

Jeg synes det er egentlig en uting, de derre ordene der. De blir normative i enhver sammenheng. Og det kan jeg si at jeg har sjøl et bein i avant-garde-leiren for å si det på den måten, har drevet mye med eksperimen-telle ting. Men det er mange musikkformer, og ikke bare musikkformer, men kunstformer i det hele tatt, som slett ikke har eksperimentering som ideal. Tvert imot, det er mye som handler om tradisjonsforvaltning og videreføring av gamle verdier. Så jeg synes det blir veldig skeivt det der, at nyskaping blir en norm. Hvis det er snakk om å gjenopplive stivnede uttrykk så kan man leve med det. Men det må ikke bli noe krav at skal man få støtte så må du liksom bryte med sjargongen eller et eller annet sånn hipt. [...] Det betyr jo det at hvis du søker om noe litt sånn traust og gammeldags, da, dess høyere krav til kvalitet for det som får støtte, enn

hvis du bare har med masse morsomme ideer som helt tydelig er sjanger-overskridende.

Informanten understreker at dette på ingen måte er unikt for kirkemusikkordningen: «Jeg tror de adjektivene der, nyskapende og sånt, fornye og lignende, det står jo også i de andre støtteordningene. Og jeg synes det er like problematisk der», sier han.

Begrepet «nyskaping» er også noe som blir diskutert av fagutvalget underveis i vurderingen av søkerne. Da vi observerte utvalget, ble det nettopp diskutert hvordan man skulle forholde seg til dette begrepet, som man mente å se at gikk igjen i veldig mange av søknadene. I likhet med utvalgets refleksjoner rundt hvordan søkerne må argumentere for sin bruk av kirkerommet i de ulike prosjektene, var man også her enige om at nyskapingselementene må vurderes i tilknytning til hver enkelt søknad. Hva som er nyskapende, og på hvilken måte det er nyskapende, kan ikke fastslås en gang for alle, og det ble påpekt at også tradisjonsforvaltning kan bidra til nyskaping. Samtidig påpeker av deltakerne på møtet at hvis man skal ta målsettingen om å fornye kirken som kulturarena på alvor, «så vil jo ikke det skje om man bare spiller Messias».

Kunsten som støttes av kirkemusikkordningen, kan altså potensielt være både nyskapende og tradisjonell. Spørsmål om sjanger og type prosjekter som støttes, kan også gi indikasjoner på hva slags kunst det er som foretrekkes når kirkemusikkstøtten skal fordeles. I utgangspunktet er kirkemusikkordningen ikke begrenset sjangermessig, og den er heller ikke begrenset til å handle om kristen religiøs musikk. Det uttrykkes i den forbindelse et ønske om at man gjerne skulle sett en større spredning blant søkerne både hva angår sjanger og religiøs tilknytning. En av saksbehandlerne understreker at det er flott hvis søknadene ikke bare handler om

det som tradisjonelt oppfattes som kirkemusikk, som salmer og annen liturgisk musikk. Jeg ser veldig positivt på søknader fra søkere som ikke ser på musikken de vil formidle som tradisjonell kirkemusikk, da disse kan bidra til å fornye kirken som kunstarena på ulike måter. Det er viktig å understreke at prosjektene vi støtter ikke kun er innenfor én sjanger, og at vår definisjon av kirkemusikk ikke er en sjangerdefinisjon.

Lederen for fagutvalget understreker videre at i prinsippet er «sjangerdøra inn til ordningen er bred», den er langt åpnere enn det søknadene som kommer inn nå, indikerer. Grensene for hva slags estetisk uttrykk som kan aksepteres i ordningen, synes altså ikke så skarpe, og man er også villige til å utvide disse grensene, så lenge prosjektene har god kvalitet og argumentasjon for ideen sin. Ifølge fagutvalgets medlemmer kan én grense imidlertid gå ved prosjekter

som er økonomisk selv bærende, dette uavhengig av sjanger. En annen grense kan gå ved prosjekter som oppfattes som provoserende, blasfemiske, eller prosjekter som ikke har en klar kunstnerisk eller intellektuell idé.

### Kirkemusikalsk sentrum og periferi

En siste dimensjon vi skal ta opp her, handler om regional og lokal fordeling av ressurser. Som vi var inne på i starten av kapittelet, var dette med «å fremme regional og lokal satsing på kirkemusikalske aktiviteter» en eksplisitt målsetting i ordningens første periode (se også Stenseng og Sørnæs 2009). Regionale forskjeller i ressursfordeling og evne til å igangsette prosjekter ble framhevet som en stor utfordring for det kirkemusikalske feltet i Kulturrådets interne gjennomgang av ordningen (ibid.). Misforholdet mellom et kunstnerisk sentrum og en kunstnerisk periferi er en klassisk spenning eller dikotomi som preger de fleste delene av kulturfeltet (Mangset 1998, 2012, 2013). Denne spenningen kommer også til uttrykk i kirkemusikkfeltet.

Det er en utbredt holdning blant informantene våre at kirkemusikkordningen stort sett går til å støtte prosjekter og søkere i kirkemusikkfeltets sentrum, det vil si miljøene i og rundt domkirkene i de største byene. Vår gjennomgang av søknadsfordelingen tidligere i kapittelet viser også at kirkemusikkstøtten oftest går til prosjekter i de fylkene som har etablerte kirkemusikkmiljøer som holder et høyt kunstnerisk nivå, gjerne i tilknytning til domkirkene. De av våre informanter som er kritiske til skeivfordelingen av midler i kirkemusikkfeltet, er imidlertid ikke uenige i denne fordelingen i seg selv. Det at domkirkene og andre kompetente aktører som for eksempel kirkemusikkfestivalene får innvilget støtte til sine prosjekter, sees på som viktig og positivt av de aller fleste. Det man setter spørsmålsteget ved, er hvordan de mange mindre, lokale kirkemusikkmiljøene skal bli i stand til å utvikle seg og vitalisere kirkemusikken når man mangler ressurser både til å utvikle og til å realisere prosjekter. Mange steder i Norge har man for eksempel ikke tilstrekkelig tilgang på profesjonelle musikere og utøvere som kan bli med på prosjekter, og man har heller ikke kapasitet til å sette i gang flerårige samarbeidsprosjekter. Man har likevel behov for ressurser til å gjennomføre mindre og enkeltstående kirkemusikalske aktiviteter.

En kantor beskriver ressursituasjonen på denne måten:

De som driver stort, altså domkirkene og noen få andre kirker, de er så gode at de kan søke på hvilken ordening som helst og levere skikkelig gode søknader. Her i vårt bispedømme, utenom domkirken, så er det noen steder hvor det er veldig flinke folk. Og de kan søke. De trenger kanskje ikke

en egen ordning. Men de som trenger en egen ordning, det er sånne som ikke kan engasjere de store profesjonelle musikerne, men som likevel kan gjøre et veldig verdifullt arbeid lokalt. Men som kanskje ikke er på et topp profesjonelt nivå. At man skal bruke profesjonelle musikere, det er jeg helt enig i. Men for eksempel, kor. Det er ikke mange profesjonelle kor i Norge. Men det er jo de som er driven i hele det lokale kirkemusikklivet. Så å kreve høyt nivå der for å få støtte, det er bare dumt.

En kulturrådgiver i et av bispedømmene er inne på noe av det samme som kantoren når han beskriver tilstanden i den lokale kirkemusikkvirkeligheten slik han erfarer den i møte med menighetene i sitt bispedømme:

Kulturrådet er i sin virkelighet med sine søknadstilfang og vurderer alt ut i fra et kunstnerisk nivå, og det er ikke alltid de kunstneriske ambisjonene står i stil til det som er den lokale menighet sin kunstneriske ambisjon. Der er det ofte et ganske stort sprik. Man kan ha intensjoner om at menighetene skal sette i gang produksjoner, men det er ikke alltid at de er der. [...] Det er en stor utfordring for mange å sette opp et juleoratorium eller en matteuspassjon med et lokalt kor der man henter inn profesjonelle solister, og får til et bra orkester som framfører det. Men det er helt uinteressant, ikke sant, for det gjør man jo alle steder. Men den kulturen, hvis ikke den får støtte, så får ikke det området tak i den delen av vår kirkemusikkultur, som jeg tenker er vesentlig og sentral, og som er en viktig del av kulturformidlinga i det området. Så lenge det er kun profesjonelt nivå og nyskapende produksjoner, så vil det bli veldig skeivt.

Et tredje eksempel kommer fra en arrangør og kantor som befinner seg geografisk langt fra Kulturrådet i Oslo:

Det er klart at noen steder skal vi ha de store institusjonene, det sier seg jo selv. [...] Men ellers i landet, må man greie seg praktisk talt med «ingenting». Betingelsen for støtte fra Norsk kulturråd er profesjonell utøvelse på høyt kunstnerisk nivå. Vi har så store utgifter til reise og opphold vi, at det er håpløst. Det forlanges, men følges ikke opp med tilsvarende bevilgning. [...] Å skaffe musikerne, det er greit. Men vi skal betale reise og opphold vi. Det behøver man ikke i store byer. [...] Det er nesten som det var i føydalherrenes tidsalder – det var rundt hoffet det foregikk. Og hoffet hos oss det er Oslo, Stavanger, Bergen, Trondheim og litt Tromsø og Kristiansand, kan du si. Utover det så må man greie seg sjøl.



I sitatene berøres flere tema vi har diskutert, både forholdet mellom amatører og profesjonelle, den kunstneriske kvaliteten, graden av nyskaping og rekrutteringsutfordringen som preger feltet. Alle disse dimensjonene slår negativt ut for de mindre kirkemusikkmiljøene som befinner seg i kirkemusikkfeltets periferi. I tillegg er det en helt konkret geografisk dimensjon som kommer til syne her. Det koster mer å gjennomføre en profesjonell produksjon på et lite sted langt utenfor Trondheim eller Oslo enn hva det koster å gjennomføre det samme prosjektet på et sted der man har enkel tilgang til musikere og andre profesjonelle krefter. Perspektivet fra periferien er også tydelig i Kirkemusikerundersøkelsen. De fleste av kommentarene til Kulturrådets kirkemusikkordning handler nettopp om forholdet mellom store og små miljøer, mellom sentrum og periferi:

Som det fremgår av tidligere svar har vi ikke mottatt støtte fra Kulturrådet de siste årene, tross gode søknader som har blitt støttet av bispedømmets kulturrådgiver. Det undrer meg at det ikke blir tatt større hensyn til geografi i og spredning av midlene rundt i landet.

Det ser ut som Kulturrådet sine støtteordninger er til for dei store sentrale arrangørene.

Det virker vanskelig å komme igjennom nåløyet for å få støtte. Våre prosjekter er ofte «for små» selv om de i seg selv er store nok.

Ordningen virker å prioritere de store konsertseriene og oppsetningene, og mine prosjekter er litt mindre og mer punktuelle.

Jeg ønsker meg støttemuligheter for prosjekter som passer til våre lokale forhold, som både inkluderer amatører/barn og profesjonelle. Noe som løfter lokalmiljøet og som i mindre grad trenger å være spektakulært for Kulturrådet og inkluderer kjendiser. Jeg ønsker støtte til prosjekter som løfter og støtter opp under det jevne utviklingsarbeid i menigheten og kommunen.

I forlengelsen av utsagnene som er gjengitt ovenfor, om mangelen på ressurser til lokalt kirkemusikkarbeid, kommer ofte bortfallet av den såkalte LOK-ordningen raskt opp som et tema. LOK-ordningen var en støtteordning rettet mot mindre, lokale musikktiltak som tidligere ble forvaltet av Norsk kulturråd. Daværende regjering med kulturminister Trond Giske avvirket denne støtteordningen i statsbudsjettet for 2007, med henvisning til at det var et kommunalt ansvar å sette av ressurser til mindre, lokale prosjekter. Ordning-

gen ble avviklet til store protester blant annet fra kantorer og kirkemusikere.<sup>98</sup> En av kirkemusikerne i surveyen omtaler det slik:

Jeg savner en støtteordning som i større grad åpner for enkeltprosjekter uten de helt store budsjettene. Savner LOK-midlene!! Kulturrådets ordning krever langsiktighet og de store vyer. Mange mindre prosjekt/ad hoc- arrangementer faller utenfor. Det finnes ikke støtteordninger for ting som «dukker opp» i løpet av året. Det ble dekket opp av de gamle LOK-midlene med 4 søknadsfrister/år.

Våre data tyder på at LOK-ordningen var av stor betydning for mange mindre kirkemusikermiljøer, som ikke i like stor grad har fått tilgang på de samme ressursene via kommunale støtteordninger etter at ordningen ble lagt ned, og som heller ikke når gjennom i den relativt sett begrensede kirkemusikkordningen.

Kirkemusikernes ønske om å få tilbake LOK-ordningen er imidlertid et nokså urealistisk ønske. I tråd med endringene som ble iverksatt av daværende kulturminister Giske, er det neppe Kulturrådets oppgave å drive med forvaltning av denne typen lokale «småpenger». I dagens kulturpolitiske system er Kulturrådets ansvar begrenset til å være forvalter av profesjonell kunst som holder et kvalitativt høyt nivå, mens det er et kommunalt og/eller fylkeskommunalt ansvar å finansiere lokale og regionale tiltak av typen som tidligere fikk støtte fra LOK-midlene.

Selv om kirkemusikernes utsagn om det de oppfatter som ressursmangel, kan fortolkes på ulike måter, uttrykker de likevel en tydelig erfart stor avstand mellom sitt hverdagslige lokale «grasrotbehov» og de kravene til profesjonalitet og kunstnerisk utvikling som både Kulturrådets støtteordning for kirkemusikk og andre ordninger i Kulturrådet innebærer. Sett fra deres perspektiv er dette en reell og presserende utfordring for den kirkemusikalske aktiviteten i Norge. Sett fra et annet ståsted i feltet, for eksempel fra vårt forskerperspektiv, er det også viktig å sette utsagnene om ressursmangel og begrenset økonomi i sammenheng med bildet vi tegnet opp innledningsvis i kapittelet, av kirkemusikkens sammensatte økonomi. Dette er et spørsmål om kultur- og kirkepolitisk arbeidsdeling, og det kan like gjerne være slik at det er hos Den norske kirke selv at ansvaret for et eventuelt lokalt kirkemusikk-løft ligger, mens Kulturrådets støtteordning fortsatt skal prioritere prosjekter og søknader som holder et tilstrekkelig høyt kunstnerisk og profesjonelt nivå til at det kan støttes på bakgrunn av kunsthaglige prinsipper.

---

98 Jf. for eksempel <http://www.ballade.no/sak/opprop-til-kulturminister-giske-ikke-legg-ned-lok-ordningen/>

## Oppsummering: Kirkemusikalsk kulturpolitikk

I dette kapittelet har vi diskutert hva som skjer når kulturpolitikken idealer, krav og forventninger møter kirkemusikkens praksiser og den religiøse konteksten som den befinner seg innenfor. Som vi har vist her, kan det som innenfor kirken forstås som god kirkemusikk, noen ganger være noe annet enn det som i tråd med kunstfeltets verdier forstås som god kunst. Kirkemusikkens tvetydige posisjon mellom kunsten og kulten skaper derfor også noen utfordringer for den kulturpolitiske forvaltningen av feltet.

I kapittelet har vi vist hvordan kirkemusikkens kulturøkonomi er en blandet økonomi, der Kulturrådets støtteordning for kirkemusikk inngår som en begrenset men målrettet økonomisk støtte. På bakgrunn av vår gjennomgang av søknader og tildelinger i ordningens første og andre periode er det liten tvil om at midler fra ordningen har bidratt til at mange fornyende og profesjonaliserende kirkemusikkprosjekter av høy kvalitet har blitt muliggjort. En bevisst satsing på profesjonelle og langsiktige prosjekter forankret i sterke fagmiljøer har gitt resultater. Gjennom konsertserier, kirkemusikkfestivaler og andre prosjekter har mange nye og gamle verk blitt framført og formidlet til kirkemusikkpublikummet, som uten denne støtteordningen høyst sannsynlig ikke ville fått muligheten til å oppleve den samme kunsten i de samme kirkene.

Den pågående diskusjonen og refleksjonen rundt kriterier og prioriteringer som omgir forvaltningen av støtteordningen for kirkemusikk, synliggjør også at Kulturrådet tar sin rolle som utvikler av kirkemusikkfeltet på alvor. Samtidig synliggjør vår analyse av forvaltningen av ordningen noen avveininger, dilemma og spenninger som får konsekvenser for prioriteringer og valg som tas når kirkemusikken blir gjort til gjenstand for kulturpolitisk forvaltning. Dette handler særlig om at typiske kunstforståelser av begreper som «kvalitet», «profesjonalitet» og «fornyning» får sin egen betydning i møte med kirkemusikkens estetiske rammer og institusjonelle organisering. God kirkemusikk er altså ikke alltid det samme som god kunst. Dette grunnleggende paradokset er det nødvendig at både den kultur- og kirkepolitiske forvaltningen av kirkemusikk tar høyde for i den framtidige forvaltningen av feltet.

# Salme ved reizens slutt: En avslutning

---

I denne boka har vi analysert kirkemusikkens utvikling på 2000-tallet med utgangspunkt i fire empiriske perspektiver: 1) fra et musikalsk og estetisk perspektiv, 2) fra kirkemusikernes perspektiv, 3) fra et kirkeperspektiv og 4) fra et kulturpolitisk perspektiv. Det musikalsk-estetiske perspektivet handler om å se på de kirkemusikalske uttrykkene i seg selv, og på hvilke grenser som trekkes for disse uttrykkene. Kirkemusikernes stemme understreker hvordan kirkemusikken blir til og utvikles i et samspill mellom kunstneriske idealer og formaliserende prosesser som omgir kirkemusikeryrket. Kirkeperspektivet er nødvendig for å forankre kirkemusikken stødig i den konteksten den springer ut av og defineres ved hjelp av – den organiserte religionsutøvelsen som Den norske kirke representerer. Det kulturpolitiske perspektivet synliggjør både at kirken selv har fått eksplisitte kulturpolitiske ambisjoner, og at kirkemusikken gjennom Kulturrådets støtteordning(er) har fått sin egen eksplisitte kulturpolitikk.

Vår oppfatning er at de fire ulike perspektivene gir gjensidig utfyllende svar på hvordan kirkemusikken har utviklet seg i de siste to tiårene, og at den kunstneriske utviklingen av kirkemusikken ikke kan løsrives fra disse. Den foregår i og mellom og på tvers av dem. Gjennom de foregående kapitlene har vi også vist at kirkemusikk er en kunstform som er unik nettopp fordi den kombinerer funksjon og estetisk verdi, instrumentalitet og egenverdi, kunst som mål og kunst som middel. Denne kombinasjonen lar seg ikke fjerne fra kirkemusikken uten at den opphører å være kirkemusikk, og denne kombinasjonen gjør det også utfordrende å utvikle kirkemusikk gjennom tradisjonelle kulturpolitiske virkemidler. Her i bokas siste kapittel skal vi oppsummere de empiriske analysene våre i lys av de overordnede perspektivene i boka.

## **Estetisk forankring og organisatorisk differensiering: Hva har endret seg?**

Det er ikke tvil om at det faktisk og helt konkret har skjedd endringer i det kirkemusikalske feltet på 2000-tallet. Vi har identifisert en rekke estetiske,

politiske og praktiske endringer, som alle i større eller mindre grad får konsekvenser for hvordan kirkemusikk defineres, utøves og forvaltes, enten det er kirkemusikere, kulturpolitikere eller kulturarbeidere i kirken det handler om.

Et av de analytiske utgangspunktene våre var at kirkemusikkens estetikk er forankret i infrastruktur og institusjon, og at kirkemusikkens estetiske utvikling skjer i relasjon til denne forankringen. I dette ligger også et premiss om at rammene for hvilke musikalske uttrykk, hvilke sjangere, artister og arrangementer som utspiller seg innenfor kirkemusikken, er blitt utvidet. Det virker udiskutabelt at en slik endring har skjedd. Mens det tidligere var enklere å definere hva som hørte hjemme og hva som ikke hørte hjemme i kirkerommet, er det i dag vanskeligere å få gode svar på hva som absolutt utelukkes fra dette rommet (jf. Repstad og Trysnes 2013). Når de vi har intervjuet, får spørsmål om hva som ikke er eller kan være kirkemusikk, om ikke annet enn gjennom å bli framført i kirken, er «satanrock» eller «black metal» det nærmeste man kommer et felles svar på dette spørsmålet. Det er heller ikke særlig overraskende at man vurderer musikk som er bygget opp som eksplisitt motstand til det kristne, som uaktuell for kirkerommet. Det som er mer interessant, er at det er først *der* det antas å være en prinsipiell grense. Det kan likevel se ut til at det også finnes grenser for grenseløsheten – det som ser ut som en bredde og den totale mangfoldiggjøring kan også fortolkes som en samling om middelkulturen, en samling som potensielt marginaliserer den modernistiske, samtdsorienterte kirkemusikken. Dette er, vel å merke, først og fremst et problem dersom man mener at denne musikken skal være en integrert del av kirkemusikkens praksis og utvikling.

De estetiske endringene og grenseforskyvningene har ikke først og fremst foregått på 2000-tallet, som er den overordnede tidsrammen for vår analyse. I denne perioden har vi sett videreført og bekreftet mange av endringsprosessene som har preget kirkemusikken også i de to–tre tiårene før årtusenskiftet. Endringer som disse skjer for det første ikke uten motstand, og de er for det andre ikke altovergripende. Utvidelsene av kirkemusikken er i høy grad blitt og blir fremdeles diskutert. Det er for eksempel mange kirkemusikere som ikke er komfortable med at det stadig brukes ferdiginnspilt musikk som musikalske innslag i kirkens ritualer, særlig ved bryllup og gravferder.

Det finnes også fremdeles åpenbare rammer og grenser for den kirke-musikalske estetikken. Disse rammene ligger i større grad i kirkens infrastruktur og i organiseringen av det musikalske arbeidet enn i den estetiske toleransen for musikalsk mangfold. Rammene for kirkemusikk skapes for det første av den arenaen som kirkerommet rent faktisk er, hvordan den er bygget opp og eventuelt tilrettelagt for musikk. En annen viktig ramme for kirkemusikken er dens egen historie. Slik kirken også mer eller mindre per definisjon forvalter historie og tradisjon, er det vanskelig å løsrive kirkemusikken fra den tradi-

sjonen den inngår i. All eventuell innovasjon i kirkemusikken vil holdes opp mot kirkemusikkens historie, enten den eksplisitt eller implisitt relaterer seg til denne.

I innledningskapittelet skisserte vi også hvordan begreper om differensiering og en eventuell dedifferensiering kunne bidra til å kaste analytisk relevant lys over kirkemusikkens utvikling på 2000-tallet. Vi antydte at differensieringen mellom kirke og kunst virket nokså ufullstendig på kirkemusikkens område, i betydningen at kunsten ikke har løsrevet seg fullt og helt fra religion, og religion heller ikke har løsrevet seg fra kunsten. De ulike kapitlene i boka har også i stor grad bekreftet dette, at for kirkemusikkens del kan man ikke snakke om en religion uten kunst eller en kunst uten noen form for religiøs tilknytning. I hvor stor grad kan man da snakke om differensiering? Den amerikanske religionshistorikeren Robert Wuthnow beskriver den overordnede teorien om differensiering og funksjonsdeling slik: «This familiar story of institutional differentiation is a tale sorely in need of modification.» Wuthnow mener at denne historien ikke tar høyde for kunstens og estetikkens betydning i det religiøse livet i amerikansk sammenheng, «and it especially fails to consider the role of music in nearly all American congregations» (Wuthnow 2008:131). Vi tror Wuthnows analyse også er gyldig for det norske forholdet mellom kunst og religion, og for utviklingstrekkene i den norske kirkemusikken, noe vi skal utdype nærmere nedenfor.

## Musikalsk utvidelse og grensesetting

Vår analyse av kirkemusikkens estetiske utvikling synliggjør altså at det har skjedd en utvidelse i betydningen hva slags estetisk innhold eller uttrykk som tillates. Samtidig trekkes det fortsatt grenser for hvordan kirkemusikken kan og skal utøves. Disse grensene går imidlertid på litt forskjellige steder, avhengig av hvilken form for kirkemusikalsk praksis det er snakk om. Som følge av dette har vi påpekt hvordan kirkemusikken samlet sett stilles overfor et ganske bredt sett med forventninger og krav, som kanskje ikke alltid er helt compatible. I skjæringspunktet mellom kirkelige og kunstneriske praksiser, idealer og forventninger stilles musikken overfor både *funksjonskrav*, *kvalitetskrav* og *profesjonalitetskrav*.

I utgangspunktet skal kirkemusikken fylle en *funksjon*. Den skal være en integrert del av religionsutøvelsen. Innenfor religionsutøvelsen er det samtidig flere funksjoner musikken kan fylle: Den kan være et hjelpemiddel for religiøs tekstforkynning, som i salmene; den kan være rituell, som en nødvendig del av gudstjenestens liturgi; den skal kunne være et emosjonelt verktøy, for å kunne vekke ærefrykt, en følelse av høytidelighet og verdighet; den skal kunne gi en fungerende musikalsk ramme for glede eller sorg.

Fellesnevner for de ulike funksjonene er likevel at musikken tjener til et formål som ligger utenfor musikken selv. Den plasseres altså innenfor en klar heteronomiestetisk ramme (jf. kap. 1). Disse funksjonelle kravene kan komme til å stå i motsetning til krav som stilles der kirkemusikken skal inngå i det mer allmenne kunstfeltets praksiser og arenaer. På konserter og festivaler får kirkemusikken en annen funksjon, og er en del av en annen brukssituasjon: Der blir den kunst som skal lyttes til, kunst som skal kunne være underholdende og behagelig, utviklende og utfordrende, bekreftende eller nyskapende overfor et publikum, og ikke funksjonell overfor en menighet. Der inngår den i en sammenheng som i langt større grad er preget av et autonomiestetisk paradigme. Mellom kirkemusikkens funksjon som kunst og som religiøst uttrykk er det ikke et absolutt skille. Samtidig er det utvilsomt slik at en høymesse og en kirkekoncert er situasjoner der det inngås helt forskjellige kontrakter mellom musikken og tilhørerne. Det er ulike forventninger i spill i de to sammenhengene, selv om det kan dreie seg om den samme musikken.

Kirkemusikken blir også stilt overfor krav til *kvalitet*, både innenfor og utenfor den religiøse brukskonteksten. Disse kvalitetskravene er ikke nødvendigvis de samme. Som vi så i kapittel 2, kan en estetisk kvalitet av og til tenkes å stå i motsetning til en teologisk kvalitet. I kirkelig sammenheng vil kvalitet gjerne dreie seg om en form for brukskvalitet, for eksempel knyttet til sangbarhet og slitestyrke (jf. Balsnes 2013:217 f.).

Kvalitetskravene til kirkemusikken blir også utfordrende som en følge av de estetiske utvidelsene vi har identifisert. Hvilke grenser skal trekkes overfor de nye sjangerne som det er åpnet for, og til den innspilte musikken som i økende grad brukes i kirkelige ritualer? Her ser vi at forventningene til musikkens kvalitet og funksjon kan skille seg innad i kirken. Prestene kan ha andre oppfatninger av hva som er god kvalitet for kirkemusikken, enn kantorene. Kantorenes musikalske kvalitetskrav står av og til også i motsetning til kirke- og konsertgjengernes forventninger til estetisk innhold.

Den kirkemusikken som formidles utenfor gudstjenester og kirkelige ritualer, møtes med ytterligere et varierende sett kvalitetskrav. Det forventes på den ene siden at den kirkemusikken som støttes av kulturrådsmidler, skal holde et høyt kunstnerisk nivå. Denne skal bidra til kunstnerisk utvikling av hele feltet. På den andre siden er det tydelige forventninger til at kirkekonserter skal bidra med et publikumsvennlig musikktilbud. Dette gjelder enten konserter med kirkemusikk framført av amatører og lokale krefter, eller profesjonelle og kommersielle konsertproduksjoner, som de mange julekonsertene. Her kan det ligge en potensiell uoverensstemmelse mellom lokale og/eller semiprofesjonelle musikalske kvalitetsstandarder og etablerte kulturpolitiske mål om kvalitet. Samtidig er det, som vi har sett, også tydelige

forventninger til publikumsvennlighet i spill når musikk skal velges til kirkelige handlinger som bryllup og begravelser.

Kirkemusikken møtes for det tredje med et krav om *profesjonalitet*. Dette forstås ofte i sammenheng med et begrep om kvalitet. Profesjonalitet skal bidra til å sikre kvalitet. Det gjelder for det første krav om profesjonell utøvelse av musikk i gudstjenester og kirkelige handlinger, først og fremst sikret gjennom profesjonelt utdannede kirkemusikere. Den profesjonelle kompetansen som kreves, stiller, som vi skal komme nærmere inn på, også nye krav til kirkemusikerne. En profesjonell kirkemusiker skal ha bredere sjangerkunnskap, kompetanse og virkeområde enn tidligere.

I vår diskusjon av profesjonalitetskravene har vi sett en dreining mot krav ikke bare til musikken i seg selv, men til dem som utøver den og formidler den, til kirkemusikerne og andre som arrangerer og initierer kirkemusikalske konserter, festivaler og andre prosjekter. Kirkemusikerne er de som i størst grad merker alle de nevnte kravene til bruk/funksjon, kvalitet og profesjonalitet i sin arbeidshverdag. Men også andre aktører, som kulturrådgiverne i Den norske kirke, festivalene og andre som søker om økonomisk støtte fra Norsk kulturråd for å gjennomføre kirkemusikkprosjekter, er en del av dette bildet.

Hva gjør disse kravene om funksjon, kvalitet og profesjonalitet med det estetiske handlingsrommet for kirkemusikken? En av våre tidligere siterte informanter beskrev nøkkelen til kirkemusikkens estetiske handlingsrom som å finne den rette «balansegangen mellom det som bekrefter og det som utfordrer». Dette gjelder på flere nivå. Et ritual eller en liturgi er ikke regissert for å utfordre. Det skal kanskje ikke en salme heller. En nyskrevet orgelverk skal derimot kanskje ha som ambisjon å bidra med noen utfordrende klanger og uvante harmonier, eller å presentere en interessant blanding av sjangere.

Vi synes å se at kirkemusikken og kirkens musikalske praksis har beveget seg mot flere bekreftelser og færre utfordringer. Kanskje gjelder dette både for estetikken og teologien. Det ligger ikke til denne bokas tema å vurdere endringer i teologisk praksis, men tilsynelatende har denne praksisen gjennom flere tiår blitt mer hverdagslig og uforpliktende, mindre krevende og utfordrende. Det finnes i det minste en rekke stemmer som kritiserer teologien for å ha beveget seg i en slik retning. Det kan imidlertid bli for enkelt å beskrive en utvikling på en endimensjonal akse mellom det bekreftende og det utfordrende. Dersom vi holder fast ved den delen av kirkemusikken som inngår i det liturgiske eller rituelle, er det ikke nødvendigvis slik at mer bekreftelse står i motsetning til utfordring. Musikken er i disse sammenhengene knyttet til noe rituelt, og det rituelle kjennetegnes nettopp av forutsigbarhet. Både religionsvitenskapelige og antropologiske definisjoner av ritual legger vekt på ritualets funksjon som bekreftende, som en bekreftelse av og påminnelse om en verdensorden, et fellesskap eller en ny fase i livet. Dette



gjør at kirkemusikkens rituelle funksjon med ganske stor grad av nødvendighet vil ha en bekreftende funksjon.

Vi kan oppsummere endringene av det estetiske handlingsrommet til kirkemusikken gjennom å beskrive hva som utvider og hva som begrenser dette rommet. Kirkemusikkens estetikk er helt klart utvidet av det vi kan kalle en økt estetisk toleranse, en lavere terskel for hva slags musikk som kan aksepteres under kirketaket. Kirkemusikkfestivalene viser også hvordan et stort sjanger- og uttrykksmangfold kan plasseres under en kirkemusikkparaply, selv om dette mangfoldet også er blitt kritisert for å være for bredt. Handlingsrommet til kirkemusikken er også stort i den forstand at kirkerommet gir plass til musikalsk utfoldelse på mange nivå, fra den ferskeste amatør til den mest erfarne profesjonelle artist. Samtidig begrenses det samme handlingsrommet av noen nye rammer for publikumsvennlighet og av noen etablerte rammer for kirkemusikalsk og liturgisk funksjon. For den kirkemusikken som har ambisjoner om innovasjon og estetisk utvikling, bestemmes handlingsrommet ganske direkte av et kulturpolitisk rammeverk, og i særlig grad av Kulturrådets støtteordning for kirkemusikk med de forventninger om profesjonalitet og kunstnerisk fornying som ligger til grunn for denne.

## Kirkemusikernes sammensatte identitet

Vi har viet kirkemusikerne stor plass i denne boka. Det har vi gjort fordi de generelt sett er en understudert yrkesgruppe, men også fordi de er nøkkelaktører for den kirkemusikalske utviklingen. Kirkemusikerne er de som blant annet skal forvalte og oppfylle de kravene til funksjon, kvalitet og profesjonalitet som vi har diskutert ovenfor. Og enten kirkemusikerne er utøvende, skapende eller begge deler, er det gjennom dem at musikken rent faktisk blir til.

Vi har sett at arbeidet som kirkemusiker innebærer en bredere og mer flertydig (musiker)rolle enn tidligere. Kirkemusikernes yrkesutøvelse skjer i et spenn mellom ytterpunktene som henholdsvis kirkens tjenere og kunstens tjenere. Diskusjonen om vigsling av kantorer og forslaget om egen liturgisk drakt tydeliggjør det ene ytterpunktet. Gjennom dette blir yrkesgruppens religiøse funksjon gjort rituell og eksplisitt. Dette står for enkelte i motsetning til kirkemusikernes andre ytterpunkt, rollen som musiker, komponist og kunstner, der kunstnerisk fordypning og fagkompetanse er de mest sentrale dimensjonene ved arbeidet.

Kirkemusikerne møtes også med krav om bredere kompetanse og flere arbeidsoppgaver, som både direkte og indirekte er knyttet til selve kirkemusikken. Dette gjelder krav til beherskelse av andre instrumenter enn orgel, og til kunnskap om andre sjangere enn den klassiske kirkemusikken. En kirkemusiker ansatt i Den norske kirke bør også kunne lede amatørmusikere

og kor, ha kompetanse som arrangør og/eller produsent, og kunne utvikle prosjekter innenfor den enkelte menighet. Dette innebærer også å kunne være kompetent til å skrive søknader om støtte til utvikling av prosjekter. Som vi så, er en av kulturrådgivernes identifiserte oppgaver nettopp å bidra til å heve denne kompetansen i menighetene og blant kantorene.

Bredden i arbeidsoppgaver stiller krav til at kirkemusikerne har evne til samarbeid både med prest og menighet og med lokale kulturaktører. Her ser vi at det er et skille mellom hvordan det er å arbeide som kirkemusiker/kantor i en mindre menighet, og det å arbeide som domkantor i et større fagmiljø i en større kirke. I domkirkene arbeider det kantorer med spesialiserte, mer spesifikt musikkfaglige oppgaver, mens kantoryrket i mindre menigheter er langt mer preget av mangesysleri, det å gjøre litt av alt og fordype seg i lite. Vi ser også at det er prosjekter i fylker med domkirker og veletablerte kirke-musikkfaglige miljøer som oftest søker om og får innvilget støtte fra Kulturrådets kirkemusikkordning. Dette kan bidra til å forsterke ressursforskjellen mellom de større menighetene og de mindre menighetene når det gjelder utvikling av kirkemusikalske prosjekter. Det siste har vi sett at kan være en stor utfordring for en enkelt kirkemusiker på et lite sted som har få lokale ressurser å spille på.

Nye forventninger til kirkemusikerne følger også i kjølvannet av formelle endringsprosesser innad i Den norske kirke. Mange kirkemusikere opplever at det har vært for mange reformer som har preget deres arbeid i de siste årene, og flere gir uttrykk for en viss oppgitt resignasjon – en reformtrøtthet. Generelle endringer i kirkens demokratisering og byråkratisering medfører andre betingelser for medvirkning og styring enn før. Vi har fortolket det slik at endringsprosessene innenfor kirken har bidratt til økt beslutningsmangfold, økt oppgavemangfold og økt stedlig mangfold. Det virker samtidig rimelig å se på denne utviklingen som en form for (økt) formalisering av kirkemusikerprofesjonen, en formalisering som innebærer et økt antall endringsforslag, høringer, revisjoner av forskrifter og reglement. Denne formaliseringen er imidlertid ikke ny. Som en statskirkelig og tekstbasert religion med en solid forankring i et offentlig forvaltningsapparat har musikken i Den norske kirke lenge vært preget av formalisering. Våre funn tyder imidlertid på at formaliseringen har tiltatt på 2000-tallet, på en måte som griper inn i den i utgangspunktet store graden av frihet som kirkemusikernes arbeidssituasjon har vært preget av.

Utviklingen av kirkemusikernes rolle og funksjon er også tett sammenbundet med kirkemusikkens mer allmenne vilkår. I tråd med musikkens avhengighet av musikerne er det også slik at ny kirkemusikk er avhengig av nye kirkemusikere. Det gjør at rekruttering til kirkemusikeryrket også er et spørsmål om estetisk utvikling av kirkemusikken. Gjennom mange år har det

eksistert en bekymring for rekrutteringen til yrket som kirkemusiker, særlig knyttet til nedgangen i antall søkere til kirkemusikkutdanningen. En slik bekymring kan bygge på to begrunnelser. På den ene siden handler bekymringen for manglende rekruttering om et helt konkret behov for kirkemusikalsk arbeidskraft. Dersom samtlige menigheter i Den norske kirke, med over 1500 kirker og et tilsvarende antall kirkeorgler, skal fylles av musikk i årene framover, må det etterfylles med et vesentlig antall utdannede kirkemusikere. På den andre siden kan en bekymring for rekrutteringen også bunne i en bekymring for de nyutdannede organistenes bidrag til en kunstnerisk utvikling av kirkemusikken. Dersom det er de profesjonelt utdannede kirkemusikerne som skal stå for denne utviklingen, må det også rekrutteres musikere med kunstneriske ambisjoner og talent for innovasjon til utdanningen.

Som vi har beskrevet tidligere i boka, er ikke kirkemusikkutdanning lenger en av få profesjonelle musikkutdanninger, slik tilfellet var tidligere. Vi mener det er gode grunner til å anta at det er andre musikkutdanningsløp enn kirkemusikkutdanningene som fanger opp de mest kunstnerisk ambisiøse musikkstudentene. De som i dag velger å utdanne seg til kirkemusiker, skal ideelt sett oppfylle et bredt spekter av krav: De skal mestre en bredde av oppgaver i menighetsarbeidet, som kantor og kulturarbeider, samtidig som de skal både forvalte og videreutvikle en kirkemusikalsk arv. Flere av våre informanter mener at det er særlig den første gruppen av disse kravene som dagens studenter er kompetente til å oppfylle. Kirkemusikkutdanningen ser ut til å appellere mer til kunstnerisk ansvarlige kirkearbeidere enn til kirkelig ansatte kunstnere. Vi tror at dette ikke nødvendigvis handler om hvordan utdanningen er strukturert eller organisert. Selv om det er flere kirkemusikere som beskriver mangler i dagens kirkemusikkutdanning, for eksempel når det gjelder undervisning i andre instrumenter enn orgel, i besifringsspill og akkompagnement, vil trolig ikke nye undervisningsemner gjøre noe vesentlig med rekrutteringsutfordringen. Vi tror at dette har minst like mye å gjøre med større, strukturelle endringer i musikkfeltet – med nye musikerroller, nye måter å skape musikk på, og en musikkinteresse som ikke er knyttet til det å beherske et instrument som orgelet. Den mer allmenne sekulariseringen og den nedadgående oppslutningen om statskirken (målt i aktive medlemskap i Den norske kirke) taler heller ikke til en kirkelig basert musikkutdannings fordel.

## **Kirkemusikkens begrensede kulturpolitisering**

Når kulturpolitikken skal forholde seg til kirkelige spørsmål, og når kirkepolitikken skal forholde seg til kulturelle spørsmål, oppstår et grenseområde. Slik vi oppfatter det, er det nettopp i dette grenseområdet at kirkemusikken har utviklet seg de siste to tiårene. I denne boka har vi både beskrevet

hvordan Den norske kirke har ønsket å forholde seg til kirkemusikk som kultur eller kunst, og hvordan kulturpolitikken i økende grad har ønsket å integrere kirkemusikken som et regulært kulturuttrykk. Vi mener å se at både kulturaliseringen av kirken og kulturpolitiseringen av kirkemusikken har noen begrensninger, og at disse begrensningene kan forstås som utfordringer knyttet til å differensiere mellom kirke og kunst. Vi skal utdype disse her.

Det er blitt utviklet tydelige ambisjoner og mål om at Den norske kirkes rolle som kulturaktør skal bli en annen. Det ble mest tydelig gjennom kirkens kulturmelding *Kunsten å være kirke*, som beskriver mål for musikken, for kirkemusikerne og for organiseringen av det musikalske arbeidet. Det sies for eksempel at kirken skal være «en pådriver for fornyelse av musikk med virkning også på andre arenaer enn kirkerommet, og at kirken samarbeider med alle krefter i musikklivet som er mer opptatt av innhold enn av salgbarhet», og videre at kirken både har et ansvar for forvaltning av en kirke-musikalsk arv og for skaping av ny musikk «innen et bredt spekter av sjangere og uttrykksformer». Det sies også at det er viktig at «den stilistiske bredden» til kirkemusikken utvides. Videre bør kirken se på konsertvirksomhet som «en genuin oppgave», og sørge for at det finnes gode orgler i alle kirker, som både fungerer liturgisk, i ritualer, til akkompagnement og til konsertspill.

Ambisjonene som formuleres, legger vekt på at kirkens kulturarbeid skal gjennomføres i samordning og samarbeid med kulturlivets infrastruktur. Samtidig erkjennes det at møtet mellom kirken og kunsten innebærer et sett med utfordringer, som både handler om administrasjon, organisering og økonomi. Et viktig poeng som ligger i dette, er at det ikke bare er estetiske tradisjoner eller felt som forventes å arbeide sammen, men at det også er ulike forvaltningstradisjoner og beslutningsstrukturer som skal samvirke i et kulturpolitisert kirkemusikkfelt.

På den andre siden av det beskrevne samspillet mellom kirkepolitikken og kulturpolitikken, mellom kulturn og kunsten, finner vi Norsk Kulturråd. Kulturrådets støtteordning for kirkemusikk er også opprettet med noen av de samme begrunnelsene som vi finner i kirkens kulturmelding, og et ønske om å heve kvaliteten og profesjonaliteten på den kirkemusikalske aktiviteten. Dette kan beskrives som en form for kulturpolitiserings av kirkemusikken. Gjennom å bli integrert i det etablerte systemet for kunstnerisk skjønn og prosjektstøtte som Kulturrådet representerer, blir kirkemusikken også en del av et kulturpolitisk regime som kan være fremmed for det utgangspunktet en religiøst definert musikk har.

Den klart viktigste delen av Kulturrådets arbeid ligger i støtteordningen for kirkemusikk. Alle Kulturrådets støtteordninger for musikk er åpne for kirkemusikksøknader, men kirkemusikkordningen er øremerket denne musikkformen. I tråd med hvordan Kulturrådet jobber på andre kunst- og

kulturfelt, er det prosjekter med høy kunstnerisk kvalitet og stor grad av profesjonalitet som skal støttes gjennom kirkemusikkordningen. Kulturrådets rolle i forvaltningen av ordningen er særlig som pådriver for større prosjekter, for langsiktige prosjekter med ambisiøse kunstneriske mål og krav om profesjonell medvirkning. Dette er sammenlignbart med hvordan Kulturrådet jobber på andre områder, og dette kan være den riktige rollen for Kulturrådet å innta også overfor kirkemusikken. Men samtidig som Kulturrådet har høye kvalitetskrav, ser det ut til at kravene senkes noe i behandlingen av kirkemusikksøknader. Det er mye som tyder på at man har dårligere kompetanse til å lage gode prosjekter og søknader i kirkemusikkfeltet enn i andre felt, og at det er «lettere å nå gjennom» i denne ordningen enn i andre ordninger.

Gjennom ordningen oppstår det også noen spørsmål om innretning og innhold som ikke er fullt ut besvart: Skal Kulturrådet primært utvikle kirken som konsertarena, eller skal det forvalte en sjangerbasert ordning for utvikling av kunstnerisk kvalitet? I dette ligger også et sentralt spørsmål om forholdet mellom forvaltning og innovasjon i kirkemusikken. Kulturrådet er primært et organ for kunstnerisk innovasjon, og langt mindre et organ som representerer forvaltning av kulturell tradisjon. Det åpner for en utfordring, stilt overfor det implisitt konserverende elementet i kirkemusikken. Det som av mange informanter oppfattes som et «fornyingsimperativ», som preger arbeidet i Kulturrådet, støter potensielt an mot kirkemusikalsk tradisjonsforvaltning, som utvikling av liturgisk musikk og bevaring av det som er mye av kirkemusikkens opprinnelige funksjon.

Hvordan skal forholdet være mellom det å støtte profesjonalitet og profesjonell musikk og det å støtte amatørvirksomhet? Vi har påvist at det er et tomrom eller gap mellom lokale utfordringer og de prosjektene som er mulig å realisere innenfor rammene av kantorenes arbeidshverdag på den ene siden, og kravene som må innfris for å få støtte i kirkemusikkordningen på den andre siden. Kulturrådets profesjonalitets- og kvalitetskrav støter potensielt an mot lokal og amatørbasert aktivitet, for eksempel ved framføring av velkjente verk, men som til tross for liten grad av nyskaping likevel kan ha stor betydning for kirkemusikalsk utvikling og rekruttering.

Det er altså, som vi ser, noen motsetningsfylte eller paradoksale prosesser som åpner seg når kirkemusikken kulturpolitiseres. Mellom kulturpolitiske credo om kunstnerisk utvikling og kirkemusikkens estetisk-religiøse tradisjonsforvaltning er det et farvann som skaper utfordringer for å realisere kulturpolitiske målsettinger i dette feltet. Men dersom vi ser på Kulturrådets påvirkning på de kunstneriske betingelsene for den norske kirkemusikken, er det samtidig liten tvil om at Kulturrådet har bidratt til å finansiere musikalske og kunstneriske prosjekter som med stor sannsynlighet ellers ikke ville blitt realisert. Prioriteringen av støtte til kirkemusikkfestivaler, konsertproduksjoner

og arrangementer har bidratt til framføringer av verk og prosjekter, både nye og gamle, med høy kunstnerisk og profesjonell kvalitet, som det ikke ville vært mulig å gjennomføre innenfor rammene av en vanlig liturgisk praksis i kirken.

Med eksplisitte ambisjoner om å arbeide som en kulturaktør er det også noen prinsipielle spørsmål som må stilles til kirkens arbeid med musikk. Når kirken både skal forvalte en musikkhistorisk arv og bidra til kunstnerisk innovasjon, stilles det svært utfordrende krav til kirkens forvaltning av dette doble ambisjonsnivået. Som vi har sett, er det flere som er kritisk til hvorvidt kirken 1) klarer å oppfylle begge disse ambisjonene, og 2) skal *ha* begge ambisjoner. Det praktiske, realitetsorienterte musikkarbeidet i kirkene handler også om en utfordrende balanse mellom det smale og det brede. Skal kirkemusikken treffe de eksisterende kirke- og konsertgjengerne, for å holde på disse? Skal musikken bidra til å øke antallet brukere av kirkerommet, eller skal kirkemusikken være innovativ og utfordrende? Kanskje er det slik at det er mulig å oppfylle to eller tre av disse formålene på én og samme tid. Med en kulturell vending i kirken vil kulturarbeidet uansett måtte forholde seg til spørsmålet om hvorvidt kirkemusikken ikke bare er et middel, men også et mål i seg selv.

Hvis vi vender tilbake til begrepet om differensiering mellom det religiøse og det kunstneriske, kan vi oppsummert beskrive kirkepolitikken og kulturpolitikken utfordringer slik: Kunstlivet og kirkelivet er på den ene siden differensiert i så *stor* grad at ambisjoner om kirken som kulturaktør blir vanskelige å realisere i praksis. Det aktive kulturarbeidet og samarbeidet med det generelle musikklivet som eksempelvis beskrives i kirkens kulturmelding, blir vanskelig fordi kirkelige reformer, kirkelig tradisjonsforvaltning og hverdagsteologisk praksis overskygger et eventuelt arbeid med kultur for kulturens egen skyld. Dermed blir den kulturelle vendingen som flere kirke- og kulturpolitiske dokumenter tar til orde for, mer en diskursiv og retorisk vending enn en konkret vending mot kulturarbeid. På den andre siden er kunstlivet og kirkelivet differensiert i så *liten* grad at kulturpolitiske ordninger for kirkemusikk gjerne kan komme til å underkjenne de sterke religiøse tradisjoner og funksjonskrav som ligger i kirkemusikken. En kulturpolitiserings av kirkemusikken forutsetter en utdifferensiering av det religiøse som kan vise seg vanskelig i praksis.

## Framtidens kirkemusikk

Kulturen i kirken og kulturpolitikken for kirkemusikken har skapt et felt som preges av mange ønsker, gode intensjoner og store visjoner. Disse finner vi i *Kunsten å være kirke*, i planer for kirkemusikk, i utformingen av målene for Kulturrådets støtteordninger, og i andre dokumenter. De mange dokumenter og planer aktualiserer et sett spenninger mellom kultur og kirke, som

verken er nye eller avklarte, men som kanskje er av permanent art. Både kulturpolitiske og kirkepolitiske ambisjoner tydeliggjør at rollefordelingen mellom disse to måtene å forvalte kirkemusikk på fremdeles er preget av ubesvarte spørsmål og uklar arbeidsfordeling, og kanskje også av inkompatible oppfatninger om hva kirkemusikkens funksjon skal være: Hvem skal legge overordnede føringer for kirkens kulturaktiviteter? Hvordan skal kirken selv følge opp dette? Hvilken rolle skal Kulturrådet spille i feltet?

Når to felt eller to politiske områder møtes, vil de også låne av hverandres forståelsesformer og retorikk. Det vil som oftest også være slik at det er noen begreper og tankesett hvor de vil være fremmede for hverandre. Slik er det også når kirkemusikken møter kulturpolitikken. Så lenge kirken skal ha ambisjoner om å være en kulturaktør på kulturens premisser, og så lenge kulturpolitikken skal forholde seg til en i bunn og grunn religiøst definert kunst, vil kirkemusikken måtte leve med noen grunnleggende motsetninger. Disse motsetningene kan være estetisk fruktbare, men trolig bare dersom man er seg bevisst hvilke motsetninger som er i spill.

Utgangspunktet for denne boka har nettopp vært at kirkemusikken rent faktisk har utviklet seg i løpet av de siste to tiårene. Hva skjer så med kirkemusikken i årene som kommer? Et svar på dette spørsmålet kan ta utgangspunkt i at kirkemusikken egentlig er satt sammen av flere kirkemusikker, som utvikler seg i ulikt tempo. Med et økonomisk begrep kunne man sagt at de ulike delene av kirkemusikken er mer eller mindre konjunkturavhengige. I den minst konjunkturavhengige enden har vi salmene, som representerer en stabil, langsomt foranderlig del av kirkemusikken. Både bruk av og innhold i salmer endres, men i en langsom takt, en takt som gjør at man i én og samme salmebok finner salmer både fra middelalderen og fra 2000-tallet. Litt mer konjunkturavhengig, men fremdeles nokså stabil, er den delen av kirkemusikken som tilhører et (internasjonalt) standardrepertoar innenfor den klassiske musikken, som gjerne bruker kirkene som konsertrom: kantater, pasjoner, korverk og orgelkonserter. Dette repertoaret er under utvikling, men som med annen klassisk musikk og kanondannelse er dette en langsom prosess. I den langt mer konjunkturavhengige delen av kirkemusikken finner vi for eksempel de populært orienterte kirkekonserterne, med julekonserterne som det mest relevante eksemplet. Disse konsertene er både avhengig av artistenes kunstneriske og/eller kommersielle interesse for bruk av kirkene som konsertarena, og selvsagt også avhengig av et publikum som er interessert i disse konsertene. Som vi har sett, har det i løpet av få år vært store endringer i denne delen av kirkemusikken. Hvis både artistenes og publikums interesse for kirkekonserter som førjulsritual faller, slik den godt kan gjøre, vil også kirkemusikkens innhold kunne endres som følge av dette. Vi har også ytterligere en del av kirkemusikken som er konjunkturavhengig, men kanskje mer *kunstnerisk*

konjunkturavhengig. Den smalere, innovative delen av kirkemusikken er helt og holdent avhengig av komponisters og musikeres kunstneriske interesse for kirken som musikalsk og kunstnerisk arena, enten det gjelder sjanger, instrument eller som konsertsted. Denne interessen vil prege søkningen til kirke-musikkutdanningene, og den vil prege i hvilken grad det skrives ny musikk for kirkerommet. Disse kunstneriske konjunkturer kan nødvendigvis forsøkes påvirket gjennom kulturpolitikk og støtteordninger, men er kanskje først og fremst bundet til de strukturendringer og systemer for anerkjennelse som eksisterer i musikksektoren som sådan. Disse er det vanskelig å endre kultur-politisk.

Som undertittel på denne boka har vi valgt «Grunntoner i den norske kirkemusikken på 2000-tallet». Med det har vi ment å antyde at det ikke finnes én, men flere grunntoner i dette musikkfeltet og i utviklingen av det. Kirkemusikk er en unik del av det norske musikklivet, nettopp fordi denne musikken er både bred og smal, fordi den forvalter en mangehundreårig tradisjon i kontinuerlig utvikling, og fordi den appellerer både til intellekt, estetisk sans og religiøs tro.



«Jonas hørte faren sette seg på krakken ved spillepulten og bla opp i notene. Så skjedde noe merkelig: Faren slo på orglet, det vil si elektrisiteten som drev viften, og Jonas hører, nei, han kjenner hvordan omgivelsene blir fylt med luft, hvordan luften strømmer inn i kansellene. Det er som å sitte i naturen, i vinden, en varm vind. Jonas sitter og nyter dette suset og smellene fra registertrekkene, samtidig som han merker hvordan han allerede fryser mindre og dessuten slapper av, som om det er et underlig samsvar mellom disse farens manipulasjoner med orglet og hans eget nervesystem.

Så begynner faren å spille. Johann Sebastian Bach. Haakon Hansen er aldri i tvil. Om noe skal hjelpe sønnen, må det være Johann Sebastian Bach. Og Jonas sitter inne i orgelhuset og synes det lyder fantastisk. Som å høre musikken innenfra seg selv. Han er i musikken, han flyter på den. Kroppen hans blir en pipe, eller hver knokkel blir en pipe, og siden hver knokkel blir en pipe og siden Bachs musikk, mer enn noen annen musikk, henger sammen, føyer ting sammen, merker Jonas hvordan farens spill samler ham sammen, samler den parterte kroppen hans, og på et punkt, da Jonas kjenner, som en sitring far isse til tær, hvordan kroppen er blitt hel igjen, og da musikken velter seg spesielt vakkert omkring ham, begynner han å gråte, helt stille.»

Fra Forførelsen, av Jan Kjærstad (1993).

# Forfattere

---

*Ole Marius Hylland* (f. 1971) er kulturhistoriker med utdannelse fra Universitetet i Oslo. Han har hovedfag i folkloristikk og skrev sin doktoravhandling i kulturhistorie om folkeopplysning på 1800-tallet. Tidligere har han blant annet arbeidet som foreleser ved Universitetet i Oslo og som seniorrådgiver i ABM-utvikling (Statens senter for arkiv, bibliotek og museum). Hylland har arbeidet ved Telemarksforskning siden 2008 og er forsker 1 og fagkoordinator for kulturområdet ved instituttet. Han har skrevet flere artikler om kulturpolitiske og kulturhistoriske emner, blant annet om Fremskrittspartiets kulturpolitikk, om dårlig kvalitet i kunst, og om begrepet «egenverdi».

*Heidi Stavrum* (f. 1978) er ph.d. i kulturvitenskap fra Universitetet i Bergen og kulturforsker ved Telemarksforskning. Stavrum har skrevet en doktoravhandling om dansebandfeltet i Norge. Hun har også publisert rapporter og artikler om andre kulturpolitiske og kultursosiologiske tema, blant annet musikkpolitikk og kulturpolitikk for barn og unge. Stavrum har tidligere vært ansatt som stipendiat og høgskolelektor ved Høgskolen i Telemark, der hun også har undervist og veiledet studenter på bachelor- og masternivå.

*Åsne Dahl Haugsevje* (f. 1974) er kulturviter med utdannelse fra Universitetet i Bergen, med hovedfag i kulturvitenskap, og har arbeidet som forsker ved Telemarksforskning siden 2013. Hun har erfaring fra forskning og utredning innenfor flere ulike kunst- og kulturpolitiske emner, blant annet kultur for barn og unge, kunstpolitikk, regional filmpolitikk, museum og kulturnæring. Haugsevje har tidligere arbeidet ved Høgskolen i Telemark, knyttet til kulturstudiet, og har også erfaring fra kommunal sektor.

*Olaf Aagedal* (f. 1946) er professor i sosiologi og forsker ved KIFO (Institutt for kirke-, religions- og livssynsforskning). Aagedal har særlig arbeidet med kultursosiologisk forskning og blant annet ledet prosjektene «Lokalt kulturliv i endring» og «Grunnlovsjubileet som minnepolitikk».

## FORFATTERE

*Solveig Christensen* (f. 1967) er cand.philol. med hovedfag i musikk fra Universitet i Oslo og ph.d. fra Norges musikkhøgskole. Hennes avhandling *Kirkemusiker – kall og profesjon* (2013) retter søkelys mot ulike forhold i utdanning og yrkesfelt som er av særlig betydning for nyutdannede kirkemusikere. Christensen er ansatt som koordinator for forskerutdanningen ved Norges musikkhøgskole.

# Referanser

---

- Ahn, Illtae og Kiho Yoon (2009): «On the Impact of Digital Music Distribution». *CESifo Economic Studies*, 55 (2): 306–325.
- Apeland, Sigbjørn (2005): *Kyrkjemusikkdiskursen. Kyrkjemusikklivet i Den norske kyrkja som diskursiv praksis*. Avhandling for graden dr.art., Universitetet i Bergen.
- Apeland, Sigbjørn (2015): «Frå ekspertvelde til lokalt ordskifte». I: Anne Haugland Balsnes mfl. (red.), *Gudstjeneste a la carte*. Oslo: Verbum (under utgivelse).
- Askeland, Harald (1998): *Ledere og lederroller. Om leining og lederroller i den lokale kirke*. Tapir Forlag: Trondheim.
- Aslaksen, Ellen (2004): «Kunstlivets grenseland. Om amatører og profesjonelle». I: Sigrid Røyseng og Dag Solhjell (red.), *Kultur, politikk og forskning. Festskrift til Per Mangset på 60-årsdagen*, s. 218–235. Bø: Telemarksforskning.
- Baden, Torkil (1995): *Toner i tusen år. En norsk kirkemusikkhistorie fra gregoriansk sang til gospel*. Oslo: Verbum.
- Balsnes, Anne Haugland (2013): «Involvering eller fremmedgjøring? Spenningsområder i forbindelse med ny liturgisk musikk i Den norske kirke». I: Pål Repstad og Irene Trysnes (red.), *Fra forsakelse til feelgood. Musikk, sang og dans i religiøst liv*, s. 206–222. Oslo: Cappelen Damm.
- Balsnes, Anne Haugland mfl. (red.) (2015): *Gudstjeneste a la carte*. Oslo: Verbum (under utgivelse).
- Becker, Howard (2008): *Art worlds*. Berkeley: University of California Press.
- Benestad, Finn (1976): *Musikk og tanke*. Oslo: Aschehoug.
- Berger, Peter (1969): *The Sacred Canopy. Elements of a sociological theory of religion*. New York: Anchor Books.
- Berger, Peter L. (1974): *Religion, samfund og virkelighed: elementer til en sociologisk religionsteori*. København: Lindhardt og Ringhof.
- Bergheim, Irene (2009): «Nye toner i salmesangen? – Aspekter ved forslaget til ny norsk salmebok». *Studia Musicologica Norvegica*, 1: 120–141.

- Berkaak, Odd Are og Even Ruud (1992): *Den påbegynte virkelighet. Studier i samtidskultur*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Bertelsen, Astrid Svanes (1990): «Salmesangstriden i Norge på 1800-tallet: Om melodiform og estetiske prinsipper». *Studia Musicologica Norvegica*, 16: 141–149.
- Bille, Trine og Knut Løyland (2015): «Work for passion? Labor supply of artists». (Artikkel under publisering).
- Botvar, Pål Ketil, Elisabet Haakedal og Frode Kinserdal (2013): *Når porten gjøres vid. Evaluering av trosopplæringens breddetiltak*. KIFO-Rapport 2013:2. Oslo: KIFO.
- Botvar, Pål Ketil og Hallvard Olavson Mosdøl (2014a): *Noe falt i god jord. Den norske gudstjenestereformen sett fra menighetsnivå*. KIFO-Rapport 2014:2. Oslo: KIFO.
- Botvar, Pål Ketil og Hallvard Olavson Mosdøl (2014b): «Tegn til reformtrettet», kronikk i *Vårt Land* 28.11.2014.
- Bourdieu, Pierre (1992): *Texter om de intellektuelle*. Stockholm: Brutus Östlings bokförlag Symposion.
- Bourdieu, Pierre (1993): *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*. Cambridge: Polity Press.
- Bourdieu, Pierre (1995): *Distinksjonen*. Oslo: Pax.
- Bourdieu, Pierre (1996a): *Symbolsk makt*. Oslo: Pax.
- Bourdieu, Pierre (1996b): *The rules of art. Genesis and structure of the literary field*. Cambridge: Polity Press.
- Bourdieu, Pierre og Loïc J.D. Wacquant (1995): *Den kritiske ettertanke. Grunnlag for samfunnsanalyse*. Oslo: Samlaget.
- Budsjett-innst. S. nr. 2 (2002–2003): Budsjettinnstilling til Stortinget fra familie-, kultur- og administrasjonskomiteen. Oslo: Familie-, kultur- og administrasjonskomiteen.
- Casacuberta, Carlos og Nestor Gandelman (2012): «Multiple Job Holding; The Artist's Labour Supply Approach». *Applied Economics*, 44 (3): 323–337.
- Christensen, Lars Saabye (1995): *Jubel*. Oslo: Cappelen.
- Christensen, Solveig (2013): *Kirkemusiker – kall og profesjon*. Ph.d.-avhandling, Norges musikkhøgskole.
- Christoffersen, Svein Aage (2012): «Teologisk estetikk – fra praktisk teologi til fundamentalteologi». *Teologisk Tidsskrift*, 2: 284–299.
- Dahl, Hans Fredrik og Tore Helseth (2006): *To knurrende løver. Kulturpolitikens historie 1814–2014*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Danielsen, Arild (2006): *Behaget i kulturen. En studie av kunst- og kulturpublikum*. Oslo: Norsk kulturråd.

- Danto, Arthur (1964): «The Artworld». *The Journal of Philosophy*, 61 (19):571–584.
- Den norske kirke (2011): *Liturgisk musikk for Den norske kirke*. Stavanger: Eide forlag.
- Dickie, George (1974): *Art and the Aesthetic. An Institutional Analysis*. Ithaca: Cornell University Press.
- Dickie, George (2003): *Kunst og verdi. Gensyn med institusjonsteorien*. Frederiksberg: Det lille forlag.
- Egeland, Helene og Olaf Aagedal (2010): *Kultur i kirken. En kartlegging av kulturaktiviteter i to bispedømmer i Den norske kirke*. KIFO Notat nr. 1/2010. Oslo: KIFO.
- Engle, Randall (2009): «A Devil's Siren or an Angel's Throat? The Pipe Organ Controversy among the Calvinists». I: Amy N. Burnett (red.), *John Calvin, Myth and Reality*, s. 107–125. Eugene: Cascade Books.
- Featherstone, Mike (1991): *Consumer culture and postmodernism*. London: Sage.
- Fenn, Richard (2003): «Religion and the Secular: the Sacred and the Profane: The Scope of the Argument». I: Richard Fenn (red.), *The Blackwell companion to sociology of religion*, s. 3–23. Malden, Mass.: Blackwell.
- Fornäs, Johan mfl. (2007): *Culture Unbound: Dimensions of Culturalisation*. Linköping: Linköping University Electronic Press. (Tema Q Report 2007:5).
- Furseth, Inger og Pål Repstad (2003): *Innføring i religionssosiologi*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Gatz, Felix (1929): *Musik-Ästhetik in ihren Hauptrichtungen. Ein Quellenbuch der deutschen Musik-Ästhetik von Kant und der Frühromantik bis zur Gegenwart*. Stuttgart: Enke.
- Gran, Anne-Britt (2014): «Digitale tider i kulturlivet. Om digitalt kulturforbruk, kulturpolitikk og kulturelle etterslep». *Sosiologi i dag*, 1: 13–38.
- Grimen, Harald (2008): «Profesjon og kunnskap». I: Anders Molander og Lars Inge Terum (red.), *Profesjonsstudier*, s. 71–86. Oslo: Universitetsforlaget.
- Gripsrud, Jostein (2002): *Mediekultur, mediesamfunn*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Gripsrud, Jostein og Halvard Moe (red.) (2010): *The Digital Public Sphere. Challenges for Media Policy*. Gothenburg: Nordicom.
- Habermas, Jürgen (1971): *Borgerlig offentlighet: dens framvekst og forfall*. Oslo: Gyldendal.
- Hanssen, Magne (1997): «Et bidrag til debatten om organistutdanningen». *Norsk kirkemusikk*, 10: 24–27.

- Haugsevje, Åsne Dahl, Bård Kleppe og Mari Torvik Heian (2014): *Atelierundersøkelsen. Ateliersituasjonen i Oslo, Bergen, Trondheim, Stavanger og Tromsø*. TF-rapport nr. 337. Bø: Telemarksforskning.
- Hegstad, Harald (1996): *Folkekirke og trosfelleskap*. Trondheim: Tapir Forlag.
- Heian, Mari Torvik, Bård Kleppe og Knut Løyland (2015): *Kunstnerundersøkelsen 2013. Kunstnernes inntekter*. TF-rapport nr. 350. Bø: Telemarksforskning.
- Heian, Mari Torvik, Knut Løyland og Per Mangset (2008): *Kunstnernes aktivitet, arbeids- og inntektsforhold, 2006*. TF-rapport nr. 241. Bø: Telemarksforskning.
- Henningsen, Erik, Lars Håkonsen og Knut Løyland (2015): «From Institutions To Events – Structural Change In Norwegian Local Cultural Policy». *International Journal of Cultural Policy*, 21: 1–20.
- Henningsen, Erik og Heidi Stavrum (2014): *Kulturpolitikkforskning i Norden. En kunnskapsoversikt*. TF-rapport nr. 334. Bø: Telemarksforskning.
- Herbert, David (2011): «Mediatization, Religion and Aesthetics». Upublisert foredrag, RESEP-seminar i Kristiansand, 7. januar 2011.
- Herresthal, Harald (1995): *Arild Sandvold 1895–1984. Vår fremste kirkemusiker. Et minneskrift i anledning 100-årsdagen for hans fødsel*. Oslo: Norsk musikkforlag.
- Holberg, Sunniva E. og Ånund Brottveit (2014): *Tilstandsrapport for Den norske kirke 2014*. KIFO-Notat 2:2014. Oslo: KIFO.
- Holter, Stig Wernø (2008): *Kom, tilbe med fryd. Innføring i liturgikk og hymnologi*. Oslo: Solum.
- Hylland, Ole Marius (2012): «The Rhetorics of Bad Quality». *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift*, 1: 9–25.
- Hylland, Ole Marius, Bård Kleppe og Per Mangset (2010): *Frihet og forutsigbarhet. En evaluering av basisfinansieringen for fri scenekunst*. Oslo: Norsk kulturråd.
- Jenkins, Henry (2006): *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press.
- Kavli, Håkon, Øystein Lorvik Nilsen og Jon Martin Sjøvold (2015): *Musikk i tall 2013*. Oslo: Norsk kulturråd.
- Kielland, Lars Erlend (2012): «Julekveldsvisa som salme». *Luthersk kirketidende*, 147: 167–187.
- Kirkelig arbeidsgiver- og interesseorganisasjon (KA) (2004): *Rutiner ved tilsetting i stillinger som forutsetter vigsling/tjenestebrev*. Rundskriv 08/04. Oslo: Kirkelig arbeidsgiver- og interesseorganisasjon.
- Kirkelig arbeidsgiver- og interesseorganisasjon (2007): *Mangfold og egenart – utfordringer og kompetansebehov på kirkemusikksektoren*. Oslo: Kirkelig arbeidsgiver- og interesseorganisasjon.

- Kirkerådet (2009): *Plan for kirkemusikk*. (Vedtatt på Kirkemøtet i 2008, iverksatt 2009.)
- Kirkerådet (2014a): *Høring om vigsling og liturgisk drakt for kantorer*. Høringsdokument. KM 06.1/15.
- Kirkerådet (2014b): *Vedlegg 2. Vigsling og liturgisk drakt for kantorer – høringssammendrag med konklusjoner*. KR 54.2/14.
- Kjærstad, Jan (1993): *Forførelsen*. Oslo: Aschehoug.
- Lamont, Michèle (2009): *How Professors Think. Inside the Curious World of Academic Judgment*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Lash, Scott (1988): «Discourse or Figure? Postmodernism as a 'Regime of Signification'». *Theory, Culture & Society*, 5 (2): 311–336.
- Leikvoll, Gunn Kristin Aasen og Bård Kleppe (2014): *Norsk kulturindeks 2014. Resultater for Oslo kommune*. TF-notat nr. 47. Bø: Telemarksforskning.
- Lindeman, Ole Andreas (1838): *Choral-Bog indeholdende de i Kingos, Guldbergs og den evangelisk-christelige Psalmebog forekommende Melodier ved Kongelig Resolution af 15de Juni 1835 autoriseret til udelukkende Brug ved Gudsstjenesten i Rigets kirker / paa ny gennemseede og rettede efter Originalmelodierne og førstestemigt udsatte ved O.A. Lindeman*. Christiania: Grøndahl.
- Linsköld, Linnéa (2013): *Betydelsen av kvalitet: en studie av diskursen om statens stöd till ny, svensk skönlitteratur 1975–2009*. Borås: Institutionen Biblioteks- och informationsvetenskap, Högskolan i Borås.
- Luhmann, Niklas (1977): «Differentiation of Society». *Canadian Journal of Sociology*, 2 (1): 29–53.
- Luhmann, Niklas (1982): *The Differentiation of Society*. New York: Columbia University Press.
- Luther, Martin (1982): *Martin Luther: et tekstudvalg*. København: Nyt Nordisk Forlag.
- Løvland, Anne og Pål Repstad (2008): *Julekonserter*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Løvland, Anne og Pål Repstad (2013): «Vi takker og jubler i tusinde tal. Publikum på julekonserter». I: Pål Repstad og Irene Trysnes (red.), *Fra forsakelse til feelgood. Musikk, sang og dans i religiøst liv*, s. 245–260. Oslo: Cappelen Damm.
- Løvland, Knut (2013): «Kulturbudsjettet 2014». *Samfunnsøkonomen*, 8: 25–30.
- Mangset, Per (1998): *Kunstnerne i sentrum. Om sentraliseringsprosesser og desentraliseringspolitikk innen kunstfeltet*. Oslo: Norsk kulturråd.
- Mangset, Per (2010): «Etablering av nye kulturstudier innenfor academia. 'Cultural studies' og 'cultural policy research' – dialog eller konflikt?». *Tidsskrift for kulturforskning*, 4: 23–38.



- Mangset, Per (2012): *Demokratisering av kulturen? Om sosial ulikhet i kulturbruk og -deltakelse*. TF-notat nr. 7/2012. Bø: Telemarksforskning.
- Mangset, Per (2013): *Kunst og makt. En foreløpig kunnskapsrapport*. TF-rapport nr. 313. Bø: Telemarksforskning.
- Martin, David (2002): *Christian Language and Its Mutations: Essays in Sociological Understanding*. London: Ashgate.
- Meltevik, Stine og Marthe Ervik Rosenvinge (2014): *Syng ut! Evaluering av korforbundets støtteordning Aktivitetsmidler for kor*. Oslo: Norsk kulturråd.
- MFO (2013): *Rapport. Undersøkelse blant MFOs kirkemusikere*. Oslo: Musikernes Fellesorganisasjon.
- Norsk koralbok (2013): Stavanger: Eide forlag.
- Norsk kulturråd (1983): *Bestillingsverk 1965–1982*. Oslo: Norsk kulturråd.
- Norsk kulturråd (2014): *Årsmelding Kulturrådet 2014*. Oslo: Norsk kulturråd.
- Norske kirkeakademier (2005): *Kunsten å være kirke. Kirkens kulturmelding*. Oslo: Verbum.
- NOU 2013:4 *Kulturutredningen 2014*. Oslo: Kulturdepartementet.
- Nødland, Svein Ingve mfl. (2014): *Samstyring i ubalanse: evaluering av den lokale kirkens ordning*. Stavanger: IRIS, International Research Institute of Stavanger.
- Olsen, Harald (2005): «Fra lærepreken til lysglobe. Ny spiritualitet i statskirkelige menigheter på Sørlandet». I: Pål Repstad og Jan-Olav Henriksen (red.), *Mykere kristendom. Sørlandsreligion i endring*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Onarheim, Leonora (2007): *Kunsten å være en kulturkirke: om synet på kultur i Den norske kirkes første kulturmelding*. Hovedoppgave i kristendomskunnskap, Universitetet i Oslo.
- Opsahl, Carl Petter (2002): «Gudstjenesten og den gode smak. Debatter om musikk i kirken». *Kirke og kultur*, 2: 228–240.
- Peterson, R. (1992): «Understanding audience segmentation: from elite and mass to omnivore and univore». *Poetics*, 21: 243–258.
- Repstad, Pål (2002): «Dype, stille, sterke, milde. Religiøs makt i dagens Norge». Oslo: Gyldendal. (Delrapport i Makt- og demokratiutredningen 1998–2003).
- Repstad, Pål (2013): «Fra ordet alene til sanselig populærkultur?» I: Pål Repstad og Irene Trysnes (red.), *Fra forsakelse til feelgood. Musikk, dans og sang i religiøst liv*, s. 11–40. Oslo: Cappelen Damm.
- Repstad, Pål og Irene Trysnes (red.) (2013): *Fra forsakelse til feelgood. Musikk, sang og dans i religiøst liv*. Oslo: Cappelen Damm.
- Rimbereid, Øyvind (2013): *Orgelsjøen*. Oslo: Gyldendal.
- Rishton, Tim (2005): «Kirkemusikk, kultur og kantor». *Norsk kirkemusikk*, 6: 12–17.

- Roos, Merethe (2005): «Kontekstens speil. Om musikk som teologisk og kulturhistorisk resepsjonshistorie, belyst gjennom en revy over to nyere bøker». *Tidsskrift for Teologi og Kirke*, 1: 14–24.
- Rubin, Joan Shelley (1991): *The Making of Middlebrow Culture*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Røyseng, Sigrid (2007): *Den gode, hellige og disiplinerte kunsten. Forestillinger om kunstens autonomi i kulturpolitikk og kunstledelse*. Avhandling for graden dr.polit. Bø: Telemarksforskning.
- Røyseng, Sigrid (2009): «Små og store fortellinger om kulturelt entreprenørskap». I: Per Mangset og Sigrid Røyseng (red.), *Kulturelt entreprenørskap*, s. 217–227. Bergen: Fagbokforlaget.
- Skarpenes, Ove (2007): «Den 'legitime kulturens' moralske forankring». *Tidsskrift for samfunnsforskning*, 48: 531–563.
- Skaadel, Håvard (2013): «Lovsang til Gud eller gladsang til 'alles pappa' – paradigmeskifter i samtidens kristne kirkesang». *Kirke og Kultur*, 3: 274–286.
- Smeby, Jens-Christian (2008): «Profesjon og utdanning». I: Anders Molander og Lars Inge Terum (red.), *Profesjonsstudier*, s. 87–102. Oslo: Universitetsforlaget.
- Solhaug, Arne J. (2002): *Fra organist til kantor. Utviklingen av en ny kirkemusiker-identitet*. Oslo: Verbum forlag.
- Solhjell, Dag og Jon Øien (2012): *Det norske kunstfeltet. En sosiologisk innføring*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Stavrum, Heidi (2014): «Hvor mange gullplater henger på veggen? Om danseband og kvalitet». *Sosiologi i dag*, 44: 90–116.
- Stenseng, Hilde og Hilde Sørnæs (2009): *Tilskuddsordningen for kirkemusikk 2005–2009*. Intern gjennomgang av tilskuddsordningen for kirkemusikk. Oslo: Norsk kulturråd.
- St.meld. nr. 48 (2002–2003): *Kulturpolitikk fram mot 2014*. Oslo: Kultur- og kirke departementet.
- St.meld. nr. 10 (2007–2008): *Knutepunkt – kriterium for knutepunktstatus og vurdering av gjennomføring av knutepunktoppdraget*. Oslo: Kultur- og kyrkjedepartementet.
- Storstad, Oddveig (2010): *Kommunal kultursektor i endring*. Oslo: Norsk kulturråd.
- Tjora, Aksel Hagen (red.) (2013): *Festival! Mellom rølp, kultur og næring*. Oslo: Cappelen Damm.
- Tjørhom, Ola (2001): «Mellom 'kultur-sputnik'er' og nostalgi – Om den moderne musikkens plass og rolle i kirken». *Norsk Kirkemusikk*, 1: 4–11.
- Varkøy, Øivind (2001): *Musikk for alt (og alle): Om musikkens syn i norsk grunnskole*. Oslo: Norges musikkhøgskole.

## REFERANSER

- Vaage, Odd Frank (red.) (2009): *Norsk kulturbarometer 2008*. Oslo: Statistisk sentralbyrå.
- Vaage, Odd Frank (red.) (2013): *Norsk kulturbarometer 2012*. Oslo: Statistisk sentralbyrå.
- Wilson-Dickson, Andrew (1992): *The Story of Christian Music: From Gregorian Chant to Black Gospel*. Oxford: Lion.
- Wuthnow, Robert (2008): «Faithful Audiences. The Intersection of Art and Religion». I: Steven Tepper og Bill Ivey (red.), *Engaging Art: The Next Great Transformation of America's Cultural Life*, s. 127–145. New York: Routledge.
- Ytreberg, Espen (2004): «Norge: mektig middelkultur». *Samtiden*, 3: 6–16.
- Østerberg, Dag (2012): *Sosiologiens nøkkelbegreper og deres opprinnelse*. Oslo: Cappelen Damm.
- Østerud, Øyvind (1991): *Statsvitenskap. Innføring i politisk analyse*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Aagedal, Olaf (2003): *Bedehusfolket*. Trondheim: Tapir Forlag.
- Aagedal, Olaf (2013): «Kulturkirken i lokalsamfunnet. Tolv teser om kulturalisering av Den norske kyrkje». I: Pål Repstad og Elise Seip Tønnesen (red.), *Hellige hus. Arkitektur og utsmykning i religiøst liv*, s. 223–239. Oslo: Cappelen Damm.
- Aagedal, Olaf, Helene Egeland og Marianne Villa (2009): *Lokalt kulturliv i endring*. Oslo: Norsk kulturråd.