

DANSK MUSIKFORSKNING ONLINE
DANISH MUSICOLOGY ONLINE

VOL. 6, 2014

Forord	3
<i>Gro Trondalen och Lars Ole Bonde</i> Musik är mycket mer än bara musik – Samtal med Alf Gabrielsson	5
<i>Lea Maria Lucas Wierød</i> "Hvor livs poesien iklædes musikalsk klædebon"	23

Redaktion:

Martin Knakkegaard, Mads Krogh, Søren Møller Sørensen



DANISH/DANSK
MUSICOLOGY/MUSIKFORSKNING
ONLINE

Dansk Musikforskning Online Vol. 6, 2014 / Danish Musicology Online Vol. 6, 2014
ISSN 1904-237X

© forfatterne og DMO

DMO publiceres på www.danishmusicologyonline.dk

Udgivet med støtte fra Forskningsrådet for Kultur og Kommunikation

Forord

DMO volume 6 er den foreløbigt mindste volume i rækken, men det er heldigvis ikke gået ud over kvaliteten.

Det ene af volumens to bidrag, *Interview med Alf Gabrielsson*, er et spændende og mangesidet interview med en af nordisk musikforsknings grand old men, Alf Gabrielsson, der gennem et langt liv som forsker og underviser bl.a. har været en central bidragsyder til udviklingen af musikpsykologi som fagfelt. Interviewet, der er gengivet som Gabrielsson i samtale med Gro Trondalen og Lars Ole Bonde, udfolder sig som en fascinerende indføring i en fremtrædende musikforskers lange, produktive liv.

Det andet bidrag er Lea Wierøds peer-reviewede artikel, *Kirkeromancen som blandingsgenre*, som, med den danske musikalske romances indtrængen i det kirkelige univers som case, søger at afklare, hvad der sker med en genre, når den indgår i et multimedialt æstetisk udtryk som salmen. Et centralt element i artiklen er desuden dens diskussion af begreberne medie og genre og i hvilken grad, de to kan be- og afstemmes i forhold til hinanden.

Redaktionen

Musik är mycket mer än bara musik

– Samtal med Alf Gabrielsson



*Alf Gabrielsson (f. 1936) er en af Nordens mest internationalt kendte og anerkendte musikforskere. Gennem et langt liv som forsker og underviser, primært som professor ved universitetet i Uppsala, har han udviklet musikpsykologien som fagfelt og gennemført et stort antal empiriske undersøgelser, såvel eksperimentelle studier på naturvidenskabelig basis som deskriptive og narrative studier på humanistisk grundlag. Hans doktorafhandling *Studies in Rhythm* fra 1973 var banebrydende inden for rytmeforskningen, og hans seneste bog *Starka musikoplevelser: Musik är mycket mer än bara musik* fra 2008 (engelsk udgave 2011) er banebrydende inden for forskningen i musikoplevelser.*

Samtalen fandt sted i forbindelse med det tredje og sidste seminar i det nordiske forskernetværk "Music, Culture and Health" (MUCH) i Oslo, i marts 2013. Musikterapiprofessorerne Gro Trondalen (Oslo) og Lars Ole Bonde (Aalborg) inviterede Alf Gabrielsson til at fortælle om udviklingslinjer og røde tråde i et langt forskerliv med fokus på musikoplevelsen. Samtalen foregik efter Alf Gabrielssons ønske på svensk-norsk-dansk.

A: Jag får nästan börja från början. Jag vet egentligen inte hur jag kom in på musikpsykologi, men under gymnasietiden i Sverige var jag intresserad av ämnet psykologi (det är inte så konstigt, det är många som är det), men det var en filosof och teolog som undervisade i ämnet. Det var ju inte heller alls tal om musik i det sammanhanget. Jag hade en musiklektör på gymnasiet som kanske inte var så inspirerande, men han gillade att jag spelade orgel och piano och fick mig att öva in Chopins berömda Assur-polonäs för en musikuppvisning på läroverket i Skara. Och det musikstycket sitter fortfarande rätt väl i fingrarna.

I min hemby, Varnhem, där det finns en berömd klosterkyrka, fanns det en kantor, som hette Emil Lönnkvist. Han umgicks inte med några andra, och när han skulle leda en kör kom han till korta till följd av hans bristande sociala kompetens. Men å andra sidan var han en beläst person och frågade mig om jag kände till Seashore¹. Det gjorde jag ju inte på den tiden. Detta är alltså på 1950-talet. Då började jag spåna lite grann om musikpsykologi och sedan fick jag kontakt med en musiklektör i Skara som hette Erik Franklin. Han testade mig med ett av sina nyutvecklade test som han kallade *tonalitetstest*. Det testet har inte blivit någon succé i och för sig, men han tillrådde mig

1 Carl Emil Seashore (1866-1949). Amerikansk musikpsykolog, som utvecklade den första musikalitetstest. Hovedværk: *Psychology of Music* (1938).

bestämt att utbilda mig till yrkesmusiker. Det hade jag egentligen inga tankar på då, men min storebror Ingemar, som är femton år äldre än jag var redan utbildad musikdirektör sedan 1940-talet och framstående organist i Stockholm. Han var elev och senare kollega till Alf Linder² som var den stora orgelauktoriteten på den tiden.

LO: Hvilke instrumenter spiller du selv?

A: Ja, jag började alltså spela orgel och piano. Både min bror och jag tvingades av vår pappa att börja spela tidigt. Jag vet inte exakt när jag började men i 4-5 års åldern eller där omkring. Och vi fick spela orgel varje morgonbön i skolan. Vi bodde i samma hus som skolan så det var bara att öppna en dörr så kom man rakt in i skolan. Där fanns ett stort harmonium med två manualer och fullständig pedal. Han tränade oss väldigt intensivt på orgel så man fick ju in det här fotarbetet med en gång väldigt tidigt.

G: Men rakk føttene ned da?

A: Jodå, jag var ju ganska lång på den tiden (skratt), så att både min bror och jag debuterade i kyrkan vid 9 års ålder som organister. Det har naturligtvis präglat mig rätt mycket, och min bror har betytt väldigt mycket för mig när det gällde att träna och utöka repertoaren på orgel.

Jo, musikpsykologin. Jag började läsa böcker, jag läste Seashores *Psychology of Music*, och sedan Robert Lundins³ *An Objective Psychology of Music* som var utpräglad behavioristisk. Så kom jag till universitetet Uppsala 1956 efter att jag varit ute i militärtjänst och där läste jag historia, statsvetenskap, konsthistoria, psykologi och sedan musikvetenskap. Och då träffade jag Ingmar Bengtsson⁴, som då var docent i musikvetenskap och professor några år senare. Han var ju oerhört bred, intresserad av allt möjligt inom hela musikvetenskapen. Han hade nyss disputerat på Johan Helmich Romans musik och redan då varit inne på tankar om: "vad är det som gör att vissa framföranden blir levande och vitala gentemot andra?" Han ville gärna komma i kontakt med fysiker som skulle hjälpa till att utveckla en "mätapparatur" så att man kunde mäta timing och andra aspekter i musikutföranden, och med psykologer — och det råkade bli jag.

LO: Hvordan havde han fået øje på dig? Han vidste, at du læste psykologi?

A: Ja, det hade jag väl talat om på något sätt. Jag kommer inte ihåg det, men det blev inledningen på ett långt samarbete. Jag var ju först hans elev, sen blev vi då kolleger. Vi blev väldigt nära förtrogna. Vi utbytte ju idéer, framförallt då om rytmforskning. Ingmars idé om "systematiska variationer" (SYVAR), alltså att olika musikgenrer har vissa

2 Alf Linder (1907-1983). Svensk organist og lærer ved Musikhøgskolan i Stockholm.

3 Robert W. Lundin (1920-2007). Amerikansk musikpsykolog, hvis hovedværk var den behavioristiske *An Objective Psychology of Music* (1953).

4 Lars Ingmar Olof Bengtsson (1920-1989). Svensk professor i musikvidenskab ved universitetet i Uppsala. Hovedværk: *Musikvetenskap. En Översikt*. (1973)

typer av förskjutningar, både tidsmässigt och intonationsmässigt som utmärker just dem. Hans paradexempel var wienervalsen med den för tidiga tvåan, så här (trampar tretakten i golvet). Han spelade in många levande musikutföranden och vi har också syntetiserat olika utföranden av wienervals och av svensk folkmusik. I och med det så fördjupades mitt intresse för musikpsykologi naturligtvis. Jag hade alltså då läst musikvetenskap, men Ingmar tyckte inte att det var nödvändigt att jag gick vidare med musikvetenskap utan snarare inom psykologi.

G: Akkurat, – hvor er vi nå rent tidsmessig?

A: Nu är vi i början av 1960-talet. Så då läste jag in det som på den tiden kallades licentiatkurs i psykologi och samtidigt gick jag på Musikhögskolan i Stockholm. Där fanns det inte så stort intresse heller för musikpsykologi. Jag var lite av en outsider i det sammanhanget, men jag gick sju terminer på Musikhögskolan med lärare som Alf Linder i orgel, Gunnar Hallhagen i piano, Henry Lindroth och Valdemar Söderholm i harmonilära och kontrapunkt och Eric Ericson i kördirigering. Jag avlade högre organist- och kantorsexamen 1963, kunde kalla mig musikdirektör.

LO: Jeg må lige spørge om den filosofiske psykologi som du mødte på stedet, var det William James-traditionen eller var det fænomenologi?

A: Nej, det var väldigt obestämt egentligen. Inte någon bestämd inriktning alls. Han var filosof och teolog, när jag sen kom till Uppsala och mötte den experimentella psykologin med Gunnar Johansson⁵ blev det ju en helt annan värld. Det fascinerade mig att man kunde undersöka saker och ting konkret. Den inställningen har följt mig genom hela livet: att det finns möjlighet att angripa saker empiriskt fastän många säger att det inte går. Jag har satt en ära i att bevisa att det går, åtminstone till viss grad. Jag har gjort det dels på musiksidan och dels i samarbete med audiologer och akustiker som var bekymrade för att människor som fick hörapparater ofta vägrade att använda dem därför att ljudet var så väldigt obehagligt. Hörapparater hamnade i byrålådan i stället.

Då ville de ha reda på: "varför hjälper det inte hur mycket vi specificerar de fysikaliska parametrarna och folk ändå slänger dem?" Dom ville alltså ha en psykolog som skulle ta reda på vad det finns för olika dimensioner i ljudkvaliteten och hur skall vi optimera den. Det var många som ansåg det omöjligt, och jag har hört en del framstående akustiker göra sig löjliga över att man försöker att använda olika ord för att beskriva ljudkvalitet; de säger att det enda som gäller är fysikaliska mätningar. Men jag lyckades göra det, jag utbildade ett beskrivningssystem för upplevd ljudkvalitet som blev internationellt känt. Det går alltså att studera människors upplevelser och bedömningar på ett systematiskt och kontrollerat sätt. Men hela tiden så har jag också fäst väldigt stor vikt vid att inte bara använda skalor och statistiska analyser utan också ta till vara personernas egna spontana kommentarer, alltså fenomenologi, i bred mening.

5 Gunnar Johansson (1911-1998). Svensk psykolog. Professor i psykologi ved universitetet i Uppsala.

LO: Ja, det var jo meget "hipt" dengang, og der må du jo have været en pionér – i forhold til at gøre det på den måde?

A: Jag kunde ju visa att när man skulle tolka upplevelsedimensionerna så var man oerhört hjälpt av personerna egna spontana kommentarer. Över huvud taget har ju en stor del av psykologin varit för naturvetenskapligt inriktad i den mening att vi enbart skall använda skalor med god reliabilitet och validitet, mycket statistik etc. Varför inte också utnyttja den mer direkta informationen som man kan få från människors egna kommentarer?

G: Var noe av dette bakgrunnen for at du lagde seminarene dine?

A: Ja, det var det ju. Det var ju i och för sig rätt mycket senare, 1988. Jag började ge musikpsykologikurser i Uppsala, 1977, med ett visst motstånd då eftersom mina kollegor inte visste vad musikpsykologi innebar och om det skulle finnas några som var intresserade av det. Men det kom ett hundratal elever direkt och sedan har kurserna bara fortsatt och pågår alltjämt.

Samtidigt kände jag att det räcker inte med att hålla sig på en akademisk nivå utan man måste ut med musikpsykologin på ett bredare sätt. Det visar sig ju att folk är oerhört nyfikna på musik och vill gärna prata om musik samtidigt som de känner sig fullständigt utanför när fackfolk pratar om tonarter, intervall, noter och mycket annat av teknisk karaktär. De vill framför allt veta hur man påverkas av musik, vad det är som gör det och hur man använder det. Därför startade jag så kallade öppna seminarier i musikpsykologi, öppna för vem som helst som är intresserad av musik, de kommer från alla möjliga håll och kanter. Själva kurserna i musikpsykologi har blivit rikstäckande, det har ju varit elever från Skåne i söder till Lappland i norr och ligger på lördagar så att man ska ha möjlighet att ta sig till Uppsala. Efter min pensionering har kurserna och seminarierna fortsatt med Patrik (Juslin)⁶ som ledare. Sedan 1988 har det hållits cirka 200 öppna seminarier.

G: Det høres ut som det har skjedd mye da fra 60-tallet og opp til -88, for du sier jo at dette skjedde lenge etterpå, dette med seminarene.

A: Ja, jag gjorde ju då min avhandling på rytmupplevelse. Ingmar var ju mest intresserad av *rhythmic performance* och det var ju jag också, naturligtvis, men det fattades liksom en bit, upplevelsen, och beträffande den kan jag väl säga att där finns fortfarande inget annat beskrivningssystem än det som jag då utvecklade, det vill säga att i grunden är rytmupplevelse en tredelad historia: strukturen, rörelsekaraktären och den känslomässiga karaktären. Strukturen framhålls av alla musiker och teoretiker och är lätt att motivera utifrån den vanliga musikaliska noteringen av musik. Men det centrala i rytmupplevelsen är snarare rörelsekaraktären som i sin tur speglar och ingår

6 Patrik Juslin (f. 1970). Svensk musikpsykolog. Professor i psykologi ved universitetet i Uppsala. Sammen med John Sloboda redaktør af antologien *Music and Emotion. Theory, Research, Applications* (2001, 2. udgave 2011)

i ett växelspel med den emotionella karaktären. Jag sätter rörelsekaraktären i centrum. Det är ju den som man omedelbart fäster sig vid. Tänk på *entrainment*, det är ju den mest omedelbara, spontana reaktionen, alltså.

LO: Jeg tænker jo straks på Daniel Sterns⁷ begreber 'vitalitetsformer', 'vitalitetsdynamik', når du fortæller om 'rørelse'.

A: Ja, och det fanns ju inte på den tiden.

LO: Nej, men altså tænker du, at det er det samme I taler om, du og Stern?

A: Ja, i hög grad. Jag tycker inte riktigt om att han kallar det 'vitalitetsaffekter' egentligen alltså. Det leder tankarna lite fel, till de gamla vanliga affekterna.

G: Det var vel det han kom til selv også, derfor droppet han det etter hvert.

A: Ja, *vitality forms* istället alltså.

G: Dynamiske former for vitalitet, ja, — nettopp for ikke å blande sammen med de kategoriale affektene.

A: Egentligen är det ju ganska konstigt att han, Stern, som inte direkt hörde hemma i någon form av musikvetenskap, har blivit den som på ett vetenskapligt sätt satt ord på det som alla spontant kan uppleva i musik. Musikteorin har ju i högsta grad styrts av det som kan utläsas från noterad musik, alltså mest frågor om form och struktur, medan rörelsekaraktär och känslomässig karaktär bara antyds eller inte alls finns representerade i den musikaliska notationen. Det är ju snarare de som är det centrala i musiken. Jag har nyss läst Sterns sista bok⁸ nu, och det är så många uppslag i den som jag skulle vilja ta tag i, men jag vet ju att jag inte kommer att hinna göra det. Tyvärr fick jag aldrig träffa Stern personligen men han lever vidare tack vare sina böcker.

G: Det er jo fantastisk at du nærmet deg disse dynamiske formene for så mange år siden. Husker du hvorfor du begynte å bli opptatt av dem? Var det det levende? Var det...? Hva slags forhold har du til musikk, for eksempel?

A: Ja, men det är väl det egna personliga förhållandet till musik, i hög grad alltså.

LO: Hvordan mærker du det, når du spiller orgel for eksempel? Informerer det dig?

7 Daniel Norman Stern (1934-2012). Amerikansk psykiater og psykoanalytiker som er særlig kjent for sin bok *The Interpersonal World of the Infant* (1985/2000). Adjungered professor i psykiatri ved Cornell Medical School, New York, og Aalborg Universitet, samt æresprofessor i psykologi ved Université de Genève, Sveits.

8 Daniel Stern, *Forms of Vitality* (Oxford: Oxford University Press, 2010).

A: Ja, det är kanske mest i pianospel.

LO: Tempo kan du gøre noget med. Ellers kan du ikke gøre så meget på orgel.

A: Tempo är kanske det allra mest centrala aspekten av alla. Det första man bestämmer när man skall spela ett stycke är ju vilket tempo man skall ha, hur fort/långsamt det skall gå. Och med olika slag av timing kan man ju göra någonting hela tiden, oavsett vilket instrument det gäller.

I det här sammanhanget måste jag också nämna Frede V. Nielsen⁹. Frede tog kontakt med mig på 70-talet någon gång, eller han var ju först i kontakt med Ingmar, och sen ville han ha tips på hur han skulle göra för att analysera och kvantifiera den upplevda spänningen i de musikstycken av Haydn och Rickard Strauss som han undersökt. Jag gav honom en hel del synpunkter som han delvis tog till sig och delvis inte (skratt). Sedan var det ju ett väldigt bråk omkring själva avhandlingsproceduren med Finn Egeland Hansen¹⁰ som ju försökte sänka hela projektet mer eller mindre. Det var faktiskt så att Jan Ling¹¹ och jag, vi från Sverige var de som verkligen stödde Frede allra mest inför själva disputationen.

LO: Ja, spørgsmålet er altså, hvad tænker du egentlig idag at den konflikt handlede om, den konflikt mellem Finn og Frede? Hvad var det for nogle paradigmer?

A: Frede sa ju det liksom, under disputationen, till Finn, att: "du försöker ju få mig att ändra vetenskapligt paradigme" eller något i den stilen.

G: Så fenomenologi var faktisk centralt? Selv om det jo ikke var noen fenomenologisk avhandling?

LO: Det var først senere, at Frede blev meget optaget af fænomenologien.

A: Ja, det är senare, fast det fanns där i grunden i alla fall. Men samtidigt kunde han ju visa att det går att göra det här empiriskt också. Jag blev ju opponent på Fredes avhandling och har gjort väldigt mycket för att lansera den internationellt eftersom den var ju på danska med en kortare engelsk summary. Sedan dess har det kommit många undersökningar av musikalisk spänning där man alltid framhåller Fredes avhandling som ett centralt och inspirerande pionjärbete.

9 Frede Viggo Nielsen (1943-2013). Dansk musikpædagogisk og -psykologisk forsker. Professor ved Danmarks Lærerhøjskole/Danmarks Pædagogiske Universitetsskole AU. Hovedværk: *Almen musikdidaktik*. (1998, 2. Udg. 2006)

10 Finn Egeland Hansen (f. 1938). Dansk musikforsker. Professor i musikvidenskab ved Danmarks Lærerhøjskole, senere Aalborg Universitet. Hovedværk: *Layers of musical meaning* (2006).

11 Jan Nils Ling (1934-2013). Svensk musikforsker. Professor i musikvidenskab og rektor ved Göteborgs Universitet. Hovedværk: *Europas musikhistoria. Folkemusiken: 1730-1980* (1989, engelsk udgave 1997).

LO: Ja, Clifford Madsen¹² har ju leveret en meget fuldstændig undersøgelse, i forlængelse af det.

A: Ja, och Emery Schubert¹³ i Australien till exempel. Han har i många undersökningar bett försökspersoner beskriva det känslomässiga uttrycket i musiken genom att med en datormus röra sig i en tvådimensionell känslomässig rymd, där de båda dimensionerna är *valence* (negativt -positivt, den horisontella axeln) och *arousal* (den vertikala axeln). Man startar med datormusen i det neutrala mittläget på båda axlarna och sedan flyttar man successivt musen till olika ställen inom den tvådimensionella rymden till den position som man just då tycker bäst motsvarar det känslomässiga uttrycket i musiken. Det är en ganska krävande uppgift och det finns en hel del problem med att analysera resultaten efteråt.

G: Jeg gjorde noe liknende i min doktoravhandling, men da gjorde jeg det ut fra at jeg selv hadde vært musikkterapeut i en situasjon som jeg husket. Jeg lyttet på musikken (dvs. den innspilte improvisasjonen) mange ganger mens jeg lukket øynene og skrev så intensitetskurven, og så beveget jeg meg og danset og laget en ny intensitetskurve. Til slutt ble det hele satt sammen til én profil, det kalte jeg *den subjektive identitetsprofilen*. Så presenterte jeg det på et seminar, og så viste det seg at Lars Ole gjort akkurat det samme, uten at vi visste om hverandre.

LO: Ja, men jeg har gjort det med komponeret musik.

A: Jag måste också få med Manfred Clynes¹⁴. Honom stötte jag på första gången 1977 med *sentics* och sentografen och på den tiden var vi väldigt goda vänner och umgicks en hel del och mycket korrespondens. Sentografin innebär ju också ett sätt att följa och beskriva musiken genom enkla knapptryckningar. Så vi gjorde ju en sentograf i Uppsala, t.o.m. en bättre sentograf än Manfreds egen. Det är fascinerande att sitta med en sentograf och se hur registreringarna av ens knapptryckningar återspeglar olika drag i musiken. Det är ju samtidigt så enkelt och oerhört elegant. Clynes är ju framstående pianist, och arbetar som pianist med variationer i fingertrycket. Om man kopplar ihop en sentograf med ljudkort i en dator så kan man komponera musik genom att trycka på sentografknappen på olika sätt. Det har jag gjort i en del demonstrationer, och jag har också föreslagit musikerapeuter att låta klienter uttrycka sig i musik på detta sätt enbart med sitt eget finger utan att behöva lära sig att behärska något instrument. Den idén har också realiserats av en ungersk-svensk kompositör, Ta-

12 Clifford Madsen (f. 1930). Amerikansk musikpsykolog af kognitiv-adfærdsorienteret observans. Professor i musikpædagogik, musikpsykologi og musikterapi ved Florida State University. Hovedværk: *Contemporary Music Education* (2. udg. 1993)

13 Emery Schubert (f. 1960) Australsk musikpsykolog. Professor ved University of New South Wales, Sydney. Hovedværk: *Continuous measurement of self-report emotional response to music* (2001).

14 Manfred Clynes (f. 1925). Australsk pianist, opfinder og musikforsker. Hovedværk: *Sentics: The Touch of Emotions* (1977).

mas Ungvary¹⁵ i elektroakustiska sammanhang. Så Clynes har varit väldigt viktig som inspiratör, även om hans insatser på andra områden som t ex kompositörers så kallade *inner pulse* blivit omdiskuterade och kritiserade.

LO: Men det er vel det, dette med vitaliteten, at den rummer, eller den handler om alle de musikalske parametre, eller hvad? Det handler om anslag, det handler om timing, det handler mimik, det handler om struktur.

A & G: Ja.

LO: Så du har prøvet at indfange alle de forskellige aspekter på forskellige måder?

A: Ja, samtidigt är det endimensionellt på sätt och vis också, man får något slags övergripande, ja.

G: Hva tenker du på med 'overgripende', er det unity of *locus*¹⁶ og *focus*, eller?

A: Ja, i denna kurva från sentografen ryms ju en förskräcklig massa detaljer men samtidigt är det *en* kurva, det är det jag menar, på något sätt kan man se den både som någon slags helhetsbild och som inrymmande väldigt många detaljer och variationer —precis som i era intensitetsprofiler, man ser massor av detaljer men man ser också en helhetsbild på något sätt.

LO: Ja, man kan netop indstille programmet¹⁷ sådan, at man får forskellige former for opacitet, eller hvad vi nu skal kalde det. Så du kan fokusere på meget små detaljer eller du kan fokusere på et helhedsbillede. Det er det som er så tiltalende, men det er selvfølgelig en reduktionistisk måde at gøre det på, det er det.

A: Ja, visst är det det.

G: Ja, men jeg mener, sammen med mange dimensioner så blir det jo et større helhetsbilde.

A: Ja, alltså, jag tycker inte reduktionism och holism behöver utesluta varandra. Man ska väl jobba från båda hållen.

LO: Ja, det lyder for mig som om – hvis du bruger et begrep som reduktionisme – at det du har forsøgt, det er altså at være stringent reduktionistisk, kan man sige det?

15 Tamas Ungvary (f. 1936). Ungarsk-svensk musiker, dirigent, komponist og musikkforsker, knyttet til det svenske elektronmusikcenter EMS.

16 "Unity of locus", Daniel Stern, *The Interpersonal World of the Infant* (New York: Basic Books, 1985), 82.

17 Software-programmet Music Imaging Analysis (MIA), udviklet af Steven og Susan Rickman, kan frembringe intensitetskurver baseret på volumen/loudness. Kurven kan bearbejdes grafisk på forskellige måder.

A: Jag ser det ungefär så här att — var ska man lägga beskrivnings- och förklaringsnivån? Jag vill ju gärna hålla det på en psykologisk nivå, men den kan kompletteras och belysas med beskrivningar och analyser på andra nivåer.

G: När du sier 'her'. Tenker du neuropsykologi?

A: Ja, neuropsykologi, ja, hjärnforskning överhuvudtaget alltså.

A: Ja, det är ju ingen tvekan om att hjärnforskningen bidrar med mycket intressanta saker men det finns samtidigt en viss övertro på den. Överhuvudtaget detta att man inte litar på vad folk säger om sina egna upplevelser. Det blir inte sant förrän du har något fysikaliskt mått på det, det retar mig så.

G: Ja (alla skrattar).

LO: Hvor kom så de "stærke musikoplevelser" ind i billedet? De har været i din forskning i mange år, men hvornår og hvordan begyndte det?

A: Ja, det har vuxit fram men lustigt nog så var det en svensk kognitionspsykolog som heter Lennart Sjöberg¹⁸. Han var ett tag professor i Uppsala och sen i Stockholm och nu pensionerad. Han skrev i någon bok om bedömningsprocesser, och på något ställe hänvisade han till en artikel av en viss Panzarella, en amerikansk psykolog som hade gjort en undersökning av starka musikupplevelser som i sin tur var inspirerad av Maslows *peak experiences*¹⁹. Och då började jag då rota i det där och på något sätt passade det in väldigt naturligt då i min egen föreställningsvärld om hur man kan uppleva musik. Det där var väl omkring 1985-1986. Ingmar Bengtsson dog 1989, men jag minns att han tyckte det var verkligen en ovanlig infallsvinkel som han ville uppmuntra och som hastigast nämnde han några egna starka musikupplevelser.

Så lanserade jag det som ett ämne för psykologexamensuppsatser och Siv Lindström (Wik) var en av dem som nappade direkt på det. Hon är ju sångare och tillsammans utformade vi de första stegen i undersökningarna. Det var väldigt oklart i början vart det här skulle ta vägen. Gunnar Johansson, min professor i perceptionspsykologi, var ju väldigt imponerad av min avhandling om rytmupplevelse (1973), han sa att: "Här har du lyckats att med experimentell noggrannhet undersöka så här djupgående erfarenheter". Men jag tror knappast att han hade godkänt ett avhandlingsämne om djupa musikupplevelser på den tiden. Andan inom institutionen i Uppsala var ju på den tiden inriktad på experiment inom perception och kognition (numera är inriktningen betydligt bredare än så).

LO: Hvad er det for en angst for subjektivitet, og hvordan er det lykkedes dig at...

18 Lennart Sjöberg (f. 1939). Svensk professor i psykologi, tillknypptet bl.a. universiteterne i Uppsala, Stockholm og Göteborg.

19 Maslow, A. (1962). Lessons from the Peak Experience. *Journal of Humanistic Psychology*, 2, 9-18.

A: Jo, det var ju det här som Gunnar sa en gång: "För att psykologin ska bli en vetenskap, så måste vi göra som naturvetenskapen". Det var hans credo alltså.

LO: Jo, men der var jo også en humanistisk tradition for ikke så lang tid tilbage.

A: Han sa det på seminarium och man säger inte emot sin egen professor, men jag tänkte i mitt stilla sinne– är inte psykologin den mest humanistiska vetenskap som finns? Det finns ju ingen som kan ta in hela psykologin, det är ju en enorm bredd i vad det är fråga om.

LO: Når du fortæller din historie, så tænker jeg, at det er den bredde som du selv kommer med, som har givet dig styrke til at holde fast: 'ja, det kunde man også gøre'.

A: Ja, men i alla fall, så blev det.

G: Dette var midten av 80-tallet?

A: Nej det, 1988-89 är vi nu, och sen började det då rulla in, det var inte svårt att få personer att medverka i det där.

G: Hvordan, bad dere personer inn eller gikk dere åpent ut?

A: Ja, för det mesta, de allra första 8 intervjuerna valde vi personer väldigt systematiskt för att få olika kön och olika åldrar och olika musikpreferenser. Sedan kontaktade jag mina studenter på musikterapikursen i Stockholm och studenter i Uppsala som i sin tur kontaktade andra. Det blev många uppsatser som successivt breddade området, först var det mest personer med preferens för klassisk musik, sedan såg vi till att få med jazz-intresserade, populärmusik, pop och rock, olika åldersgrupper, gymnasister, pensionärer med mera, alltså en systematisk inriktning åt olika håll inom det musikaliska fältet. Studenterna var ju väldigt intresserade av det här och samtidigt så var de ju rätt frågande, hur skulle man analysera det här? Det var roligt att göra intervjuer alltså, jättekul.

G: Gjorde dere intervjuer med alle sammen?

A: En del gjorde det alltså, i de kortare uppsatserna men i det stora materialet nu så är det ju mest skriftliga berättelser, vi hade inte orkat med hundratals intervjuer.

A: Vi hade ju ett väldigt jobb med att försöka komma på hur man skulle kunna analysera allt det här materialet. Jag har fortfarande kvar små lappar där vi skrev upp olika reaktioner i berättelserna, och sedan försökte vi sortera dem i olika grupper så här (visar). Det dröjde ett bra tag innan man vi fick fram en fastare struktur. Samtidigt märkte jag när jag var ute och presenterade forskningen, t.ex. i USA, att folk var oerhört intresserade, det här var något alldeles nytt för de flesta.

LO: Jeg husker, at Harald Jørgensen²⁰ udgav den bog som hedder *Musikkopplevelsens psykologi* (1989).

A: Ja, just det, Haralds bok var väldigt viktig, det var ju egentligen den första boken helt inriktad på musikupplevelse. Det är synd att den bara var på norska. Jag har försökt att tala om det många gånger. Nu är det ju för sent att översätta den naturligtvis, men den grundläggande strukturen i den är ju så väldigt bra.

G: Men oppe i dette møtte du også Helen Bonny²¹?

A: När jag jobbade med akustiker och audiologer i Stockholm fick jag ekonomiska möjligheter att resa runt på en massa olika konferenser i hela världen. På vart enda ställe försökte jag ta kontakt med musikerapeuter och musikpedagoger och det ledde så småningom fram till ett symposium i New York, *Music in the Life of Man*, 1982, som ni kanske hört talas om?

LO & G: Ja.

A: Ja, det var en slags öppning. Even Ruud var ju med där också och det var första gången jag mötte Helen Bonny personligen, och jag visste egentligen ingenting om GIM (Guided Imagery and Music) då. Hon presenterade GIM och det var många andra presentationer, själv talade jag mest om musikalisk rytmforskning. Det var väldigt trevligt det där symposiet, vi blev ju väldigt goda vänner allihop.

G: Det var ganska lite det symposiet, da?

A: Ja, 20-30 någonting sånt där alltså och då var ju Clive Robbins²² där och pianisten Lorin Hollender och många andra. Jag tyckte mycket om Helen och blev väldigt intresserad av GIM och började läsa in mig lite grann på det. Sedan var det naturligt att bjuda in henne till Uppsala också, hon var där 1991, tror jag. Hon hade nyss fyllt 70 år då. Sen bjöd vi in Fran Goldberg²³ också ett par år senare och sen kom Margareta Wärja²⁴, som jag ju hade känt redan tidigare då men mest i form av flöjtspelare.

G: Ja, akkurat.

20 Harald Jørgensen (f. 1942). Norsk musikpædagogisk og -psykologisk forsker. Rektor for Norges Musikkhøgskole i to perioder. Vigtigste musikpsykologiske udgivelser: Fire musikalitetsteorier (1982), *Musikkopplevelsens psykologi* (1989).

21 Helen Lindquist Bonny (1921-2010). Amerikansk musiker, musikforsker og musikerapeut. Skabte den internationalt udbredte receptive musikterapimetode *Guided Imagery and Music* (GIM).

22 Clive Robbins (1927-2011). Engelsk-amerikansk specialpædagog og musikerapeut. Skabte sammen med pianisten og komponisten Paul Nordoff den musikterapeutiske metode *Nordoff-Robbins Musikterapi*.

23 Frances Smith Goldberg (f. 1935). Amerikansk musikerapeut med speciale i Guided Imagery and Music.

24 Margareta Wärja (f. 1956). Svensk kunst- og musikerapeut med speciale i Guided Imagery and Music.

A: Så jag skickade mer eller mindre iväg Margareta till USA för att kunna lära sig mera på plats.

LO: Den fællesnævner som du må have følt at der var mellem Helen, Fran, Margareta og dig selv – hvad handlede den om?

A: Det var någon slags fascination inför vad musik kan göra, det är ju – eller borde i alla fall vara – det stora ämnet för musikpsykologin. Att försöka i någon mening beskriva och förklara hur musik fungerar och kan betyda så oerhört mycket för oss. Utan att därför den spontana kontakten går förlorad. Det är ju risken när man, ja, reducerar. Det är många som har sagt till mig på musikpsykologikurserna när jag går igenom då rytm och melodi: "du som håller på och plockar sönder musiken på det här sättet, kan du uppleva musik överhuvudtaget?". Då brukar jag säga, tvärt om, att ju mer man kommer in i det desto mer fascinerad blir man av det, hur detta kan ske och hur många komponenter som ingår i det och hela det obeskrivliga som händer. Det blir bara mer och mer fascinerande, och man vet att man aldrig kommer till något slutgiltigt svar. Man närmar sig lite grann och sedan kan man komma in på mera allmänna psykologiska principer och mönster som kan tänkas ligga bakom och även på andra ämnen som t ex sociologi, antropologi och terapi.

LO: Ja, til trods for at vi har forskellige vinkler på musikpsykologien, -sociologien, -antropologien, som du siger, nærmer vi os det samme felt – eller hvad? Altså spørgsmålet "Hvad er det musik kan gøre i menneskers liv"?

A: Ja, visst.

LO: Sådan har det jo ikke været før, men sådan er det efterhånden blevet.

A: Det sorglige är ju att musikvetarna själva, de gör inte så mycket.

LO: Nej, de gör inte så mycket (skratt).

G: Men jeg tænkte på en ting til når du sier det der, — jeg mener å huske at det var syv kategorier du endte med i 'sterke musikkopplevelser'?

A: Ja, och det var ju alltså en lång process innan de växte fram. I början så gjorde vi bara massa listor över olika reaktioner osorterat: folk blev totalt fångade av musiken, man glömde tid och rum, man fick en ny relation till musiken, upplevde många olika känslor, blev som en ny människa efteråt och många andra reaktioner. Småningom kom jag fram till att nu tar vi de vanliga och för psykologerna välkända kategorierna – perception, kognition, emotion – som grund plus vanliga kroppsliga reaktioner (gås-hud, rysningar tårar etc). Men eftersom berättelserna ofta innehöll existentiella och

transcendentala aspekter, behöll vi dessa som egna kategorier utöver perception, kognition och emotion, och dessutom lade vi till personliga och sociala aspekter.

LO: Er det sådan du opfatter det i dag – det eksistensielle?

A: Ja, jag håller fast vid den indelningen. Att reducera existentiella och transcendentala upplevelser till vissa speciella typer av kognition/emotion, det blir för futtigt. De har en viktig speciell betydelse i våra liv.

G: Ja.

A: Meaning of life, varsebli nya världar och kosmiska upplevelser och så, det är, nej, det måste man...

LO: Det slår også mig, når jeg læser din bog, at de oplevelser er noget som betyder noget for mennesker.

A: Ja, absolut.

LO: De har formet deres liv, eller hvad? Det er jo ikke bare *blessed moments*, og så går livet videre som før.

G: De har rett og slett betydd noe som vendepunkt, *turning points*.

A: Ja, precis. Det finns ju en del dramatiska exempel på det i boken alltså.

G: Ja, det gjør jo det.

A: Så det är både korttidseffekter men också långtidseffekter.

G: Går det an å spørre deg om, har det gjort noe med *ditt* forhold til musikk? Altså å ha jobbet så mange år akkurat med de temaene?

A: Vad jag själv har lärt mig från det här, det är framför allt hur oerhört många och varierande reaktioner som kan ingå i musikupplevelse. Det hade jag ju inte insett innan, även om man liksom anat det. I det nuvarande beskrivningssystemet finns det cirka 150 reaktioner, inordnade under sju huvudkategorier. Jag tror inte att någon på egen hand skulle kunna komma fram till en så omfattande och detaljerad beskrivning, det fordras att man får tillgång till många, väldigt många, personers upplevelse för att belysa mångfalden. Och det gör också att man inser sina egna begränsade uppfattningar om vad musik kan uttrycka och innebära, det stämmer till ödmjukhet inför fenomenet musik. Jag brukar på skoj säga att, även om man har hållit på med musik i hela

sitt liv, så kommer man att hitta reaktioner som man inte känt till tidigare när man läser boken om starka musikupplevelser.

LO: Hvordan synes du at bogen er blevet modtaget?

A: Den svenska originalupplagan har fått en hel del positiva recensioner i fackpress och väldigt många positiva kommentarer till mig personligen både skriftligt och muntligt. Den är i stort sett utsåld nu och har följts av en pocketversion som kommit ut nyss (2013). Den engelska versionen som utkom 2011 har än så länge bara recenserats i en facktidskrift (*Psychomusicology*) och jag avvaktar med spänning ytterligare omdomen. Det tog tre år (2008-2011) att få den till stånd, först söka pengar för översättningen, finna en skicklig översättare (Rod Bradbury) och slutligen övervaka de olika leden i redigeringen av boken.

G: Hvis du skulle tenke nå på fremtidens musikkpsykologer/ musikkforskere/ musikkterapeuter – hvor går vi? Hvor bør vi gå? Har du noen tanker om noe sånt?

A: Ja, – fortsatt!

G: Fortsett med dette? Ja.

LO: Fortsæt i samme retning! (skratt).

A: Ja, fortsatt på det, och det som Patrik Juslin håller på med nu är ju också oerhört spännande när han studerar vilka mekanismer som ligger bakom känslomässiga upplevelser av musik. Han och hans medarbetare har ju publicerat åtskilliga arbeten om detta redan och flera kommer. Ju bättre vi förstår vilka mekanismer som är verksamma i olika sammanhang, desto mer öppnar sig möjligheter till olika tillämpningar som man egentligen inser nu. För han är ju inte alls inne på musikterapi, det är, alltså praktiken, det är ju inte jag heller egentligen.

LO: Nej, men han har taget billeddannelsen (*imagery*) med, for eksempel, og det er en af disse medierende processer.

A: Ja, visst. Så det är väl en av de utvecklingslinjer som jag ser, en annan linje är ju förstås hopkopplingen med hjärnforskningen. Det gäller att hålla rätt balans i all forskning som pågår. Och inom musikterapi finns ju hur mycket som helst att göra.

G: Ja, (skratt) det kan man godt si.

LO: Jo, men det er måske også fordi vi i musikterapien arbejder med den bredde som du taler om? Altså fra det helt enkle, fysiologiske, til de hypereksistentielle dimensioner altså.

A: Ja, samtidigt just det där med *Music is much more than just music*, vilket många musikvetare inte alls tänker på. Den undertiteln till min bok kom från några citat av personer som berättat om hur musiken gripit in i deras liv på helt andra sätt än vad man traditionellt föreställer sig, inte minst som nya möjligheter och terapi i svåra situationer.

G: Ja, ikke sant.

A: Det är hela tiden det här samspelet *musik – människa – situation* eller *kontext*.

G: *Semper major. Always more than...*

A: När jag började lite med musikpsykologi på slutet av 50-talet och 60-talet, tyckte jag på sätt och vis att jag hade ett visst grepp om hela musikpsykologin, och det kunde jag ha ända till så där mitten på 70-talet. Men sedan dess har det skett en enorm expansion av ämnet, och nu är det omöjligt för en enskild att ha koll på hela det musikpsykologiska fältet. Det är ju väldigt glädjande, och vad gäller kopplingen mellan psykologi och olika konstarter så ligger nog musikpsykologin definitivt i täten, före t ex konstpsykologi och danspsykologi.

G + LO: Tusen tack



Gro Trondalen,
Alf Gabrielsson
og Lars Ole Bonde.

Några referenser till Alf Gabrielssons forskning (i kronologisk ordning):

- Bengtsson, Ingmar, Alf Gabrielsson & Stig-Magnus Thorsén. "Empirisk rytmforskning" (Empirical rhythm research). *Swedish Journal of Musicology* 51 (1969): 49-118.
- Gabrielsson, Alf. "Similarity ratings and dimension analyses of auditory rhythm patterns. I." *Scandinavian Journal of Psychology* 14 (1973): 138-160.
- Gabrielsson, Alf. "Similarity ratings and dimension analyses of auditory rhythm patterns. II." *Scandinavian Journal of Psychology* 14 (1973): 161-176.
- Gabrielsson, Alf. "Adjective ratings and dimension analyses of auditory rhythm patterns." *Scandinavian Journal of Psychology* 14 (1973): 244-260.
- Gabrielsson, Alf & Håkan Sjögren. "Perceived sound quality of sound-reproducing systems." *Journal of the Acoustical Society of America* 65 (1979): 1019-1033.
- Gabrielsson, Alf. "Music psychology – A survey of problems and current research activities." In *Basic musical functions and musical ability*, 7-80. Stockholm: Publications issued by the Royal Swedish Academy of Music, No. 32, 1981.
- Bengtsson, Ingmar & Alf Gabrielsson. "Analysis and synthesis of musical rhythm." In *Studies of music performance*, edited by J. Sundberg, 27-60. Stockholm: Publications issued by the Royal Swedish Academy of Music, No. 39, 1983.
- Gabrielsson, Alf. "Once again: The theme from Mozart's Piano Sonata in A major (K.331). A comparison of five performances". In *Action and perception of rhythm and music*, edited by Alf Gabrielsson, 81-103. Stockholm: Publications issued by the Royal Swedish Academy of Music, No. 55, 1987.
- Gabrielsson, Alf. "Timing in music performance and its relations to music experience." In *Generative processes in music. The psychology of performance, improvisation, and composition*, edited by John Sloboda, 27-51. Oxford: Clarendon Press, 1988.
- Gabrielsson, Alf, "The complexities of rhythm." In *Psychology and music: The understanding of melody and rhythm*, edited by T.J. Tighe and W.J. Dowling, 93-120. Hillsdale, New Jersey: Lawrence Erlbaum, 1993.
- Gabrielsson, Alf & Siv Lindström. "Can strong experiences of music have therapeutic implications?" In *Music and the mind machine. The psychophysiology and psychopathology of the sense of music*, edited by R. Steinberg, 195-202. Berlin, Heidelberg, New York: Springer-Verlag, 1995.
- Gabrielsson, Alf & Patrik N. Juslin. "Emotional expression in music performance: Between the performer's intention and the listener's experience." *Psychology of Music* 24 (1996): 68-91.
- Gabrielsson, Alf. "The performance of music." In *The Psychology of Music* (2nd ed.), edited by D. Deutsch, 501-602. New York: Academic Press, 1999.
- Gabrielsson, Alf. "Emotion perceived and emotion felt: same or different?" *Musicae Scientiae, Special Issue: Current Trends in the Study of Music and Emotion* (2001-2002): 123-147.
- Gabrielsson, Alf, & Patrik N. Juslin. "Emotional expression in music." In *Handbook of affective sciences*, edited by R. J. Davidson, K. R. Scherer, and H. H. Goldsmith, 503-534. New York: Oxford University Press, 2003.

- Gabrielsson, Alf & Siv Lindström Wik. "Strong experiences related to music: A descriptive system." *Musicae Scientiae* 7 (2003): 157-217.
- Gabrielsson, Alf. *Starka musikupplevelser – Musik är mycket mer än bara musik*. Hedemora: Gidlunds förlag, 2008 (Pocketversion, 2013).
- Gabrielsson, Alf. "The relationship between musical structure and perceived expression." In *Oxford handbook of music psychology*, edited by S. Hallam, I. Cross, & M. Thaut, 141-150. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- Gabrielsson, Alf. "My marriage with music psychology." *Psychomusicology* 20 (2009): 64-73.
- Gabrielsson, Alf & Erik Lindström. "The role of structure in the musical expression of emotions." In *Handbook of music and emotion: Theory, research, applications*, edited by P. N. Juslin & J. A. Sloboda, 367-400. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- Gabrielsson, Alf. "How do strong experiences with music relate to experiences in everyday listening to music?" In *Music and the mind. Essays in honour of John Sloboda*, edited by I. Deliège & J. W. Davidson, 91-110. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- Gabrielsson, Alf. *Strong experiences with music – Music is much more than just music*. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- Gabrielsson, Alf, John Whaley, & John Sloboda. "Peak experiences with music." In *Oxford handbook of music psychology* (2nd ed.), edited by S. Hallam, I. Cross, & M. Thaut. Oxford: Oxford University Press, *in press*.

Abstracts

Alf Gabrielsson (f. 1936) har gennem et langt liv som forsker og underviser, primært som professor ved universitetet i Uppsala, udviklet musikpsykologien som fagfelt og gennemført et stort antal empiriske undersøgelser. Metodisk har han anvendt såvel eksperimentelle studier på naturvidenskabelig basis som deskriptive og narrative studier på humanistisk grundlag. Hans doktorafhandling *Studies in Rhythm* (1973) var banebrydende inden for rytmeforskningen, og hans seneste bog *Starka musikoplevelser: Musik är mycket mer än bara musik* (2008, engelsk udgave 2011) er et hovedværk inden for forskningen i musikoplevelser. I denne samtale med musikterapiprofessorerne Gro Trondalen (Oslo) og Lars Ole Bonde (Aalborg) fortæller Alf Gabrielsson om udviklingslinjer og røde tråde i et langt forskerliv – med fokus på musikoplevelsen. Samtalen, som fandt sted i Oslo marts 2013 i forbindelse med et seminar i det nordiske forskernetværk Music, Culture, and Health (MUCH), foregik efter Alf Gabrielssons ønske på svensk-norsk-dansk.

Alf Gabrielsson (b. 1936) has lived a long life as a researcher and educator, primarily as a professor at the University of Uppsala, and he has played an important role in the development of music psychology as a modern field of research. He has conducted a large number of empirical studies, using experimental scientific methods as well as descriptive and narrative methods. His dissertation *Studies in Rhythm* (1973) was a pioneering work in modern rhythm research, and his latest book *Strong experiences with music – Music is much more than just music* (2011, based on the Swedish original from 2008) presents the results of many years of research on music experiences. – In this interview with music therapy professors Gro Trondalen (Oslo) and Lars Ole Bonde (Aalborg) Alf Gabrielsson tells about trends and red threads in a rich researcher life – focusing on the issue of music experiences and how to study them. The conversation, which took place in Oslo in March 2013 in connection with a seminar in the Nordic Research Network Music, Culture, and Health (MUCH), is conducted in a mix of Swedish, Norwegian and Danish.

“Hvor livspoesien iklædes musikalsk klædebon”

Mediale kontakt- og brudflader mellem ord og melodi, belyst ved den musikalske romances genrefusion med den litterære salme.

Indledning

I Danmark skete der i 1800-tallet en – i samtidens øjne – sær blanding af to genrer: den romantiske kunstmusiks romancegenre blandede sig med den kirkelige salme. Dette blev muligt på grund af de to genrers tilknytning til hver sit mediale territorium: hhv. musikken og ordene. Salmen som genre består nødvendigvis af en blanding af ord og musik, og i dette specifikke tilfælde skete det altså, at salmeteksten iklædtes musik fra en ikke-kirkelig genre, kunstromancen.¹ Den blandingsgenre, der herved opstod, er blevet kaldt “den kirkelige romance” eller “kirkeromancen”.² Hvad der umiddelbart kan synes som en uproblematisk forening af de to medier, ord og musik, kan, som i dette tilfælde, alligevel vise sig at blive et problem. Her synes det at skyldes, at de to medier kommer fra hver sin genre. Fusionen af ord og musik lader sig tilsyneladende ikke gennemføre helt så let på det genremæssige som på det “blot” mediale plan. I en behandling af den danske musikalske romance siger Niels Martin Jensen, at “et digt, der i litterær forstand falder uden for romancedigtningen, ved at sættes i musik kan drages ind på den musikalske romancegenres område.”³ Her har han altså formuleret muligheden for, at et medium (såsom musikken) gennem blandingen med et andet medium (teksten) ændrer sidstnævnte mediums genre – eller “drager” sidstnævnte medium ind på sit eget genremæssige område. Spørgsmålet om, hvorvidt det er rigtigt, at en medieblending kan ændre de oprindelige mediers genretilhørsforhold

- 1 Jeg bruger ordet “kunstromance” for at afgrænse den verdslige romancetype fra “kirkeromancen”. Hermed adskiller min anvendelse af termen sig fra Niels Martin Jensens, der deler den verdslige romance i tre typer, hvoraf kunstromancen er én. Niels Martin Jensen, *Den danske romance 1800-1850 og dens musikalske forudsætninger* (København: Gyldendal, 1964), 83 ff.
- 2 Fx i Arthur Arnholtz, “Grundtvigs salmer og deres melodier”, *Grundtvig-studier*, 5/1, 37. Henrik Glahn giver en definition på termernes anvendelse: “dækkende den indflydelse, som den strofiske kunstsang med klaver og dens musikalske udtryksformer udøvede på tidens salmekomponister”. *Salmemelodien i dansk tradition 1569-1973* (København: Anis, 2000), 44. I øvrigt anvendes termen på http://www.denstoredanske.dk/Kunst_og_kultur/Musik/Klassisk_musik/Kirkemusik_liturgi/koral.
- 3 Jensen, *Den Danske Romance*, 6.

– og hvordan man i så fald kan redegøre teoretisk for dette fænomen – er hvad der har foranlediget denne artikel. Når eksempelvis den musikalske romance applikeres på salmeteksten, kan man da virkelig sige at salmeteksten derved har fået tilført romance-træk, selvom disse slet ikke er til stede i den bare tekst? I hvilken forstand er genretræk sammenlignelige – og således overførbare – på tværs af mediegrænser?

En række nylige tiltag inden for det medie- og genreteoretiske område giver muligheder for at belyse og besvare disse spørgsmål på nye måder. Dels er mediebegrebet inden for de seneste årtier blevet genstand for stigende interesse i æstetisk teori; og dels har genrebegrebet undergået en udvikling og omformulering. Det er min formodning, at den udfordring af medie- og genrebegreberne, som denne øgede teoretiske bevågenhed har medført, vil kunne kaste nyt lys over det historisk etablerede empiriske genstandsfelt, som kirkeromancerne udgør. En stor del af de kirkeromancer, som ved deres fremkomst for rundt regnet halvandet århundrede siden skabte furor hos visse modstandere, findes i dag i den danske koralbog og er således en aktuell del af danske kirkegængeres praksis; men sangene og deres problematiske receptionshistorie er endnu ikke blevet behandlet ud fra den udvidede teoretiske synsvinkel, som nyere æstetisk medie- og genreteori tilbyder.

Ekspansionen på det teoretiske område har imidlertid ikke udelukkende medført øget klarhed; både medie- og genreteorien lider under definitionsforstoppelse, og begreberne medium og genre overlapper og sammenblandes undertiden. Kirkeromancens udviklingshistorie gør genren til en oplagt konkret case for afsøgningen af de to overlappende teories indebyrd og forklaringskraft. Artiklens formål er således dobbeltrettet: for det første gives et opdateret teoretisk bud på spørgsmålet om, hvorvidt man kan tale om, at salmeteksterne blev forvandlet til en "romance", når de blev tilsat en romantisk melodi. For det andet er det håbet, at den analytiske behandling af kirkeromancen kan bidrage til den definitoriske fundering af to teorifelter, som stadig er under opbygning: hvordan kan man teoretisk forholde sig til det sjældent italesatte – og i øvrigt tilsyneladende paradoksale – hierarkiske matrix, at der findes forskellige medier inden for den samme genre, mens der også findes forskellige genrer inden for det samme medium.

Mediet og genren

Jeg vil i dette teoretiske afsnit fokusere på de dele af den nyere medie- og genreteori, som har beskæftiget sig med overlappet eller forbindelsen mellem de to kategorier. Begrebet medium, som jeg anvender som overkategori for "tekst" og "melodi" i kirkeromancen, er ikke entydigt afgrænset.⁴ Hvad der dog er en overordnet kvalitet ved mediebegrebet i forhold til fx begrebet om kunstværket er, at det, udover traditionelle kunstværker, kan henvise til noget, som ligger "før" eller er uafhængig af en social og kulturel evalueringsproces. Heri består vel den tendens, der deles af flere teoretikere

4 Werner Wolf opsummerer, at definitionsbredden går fra det snævre synspunkt, at et medium blot er en teknisk kanal for information, til den ved McLuhan formulerede brede definition, at mediet er "all extensions of man". Werner Wolf, "Intermediality", i Routledge Encyclopedia of Narrative Theory, red. David Herman, Manfred Jahn & Marie-Laure Ryan (London: Routledge, 2005), 252.

på området, til at underordne genrebegrebet i forhold til mediebegrebet. Således Claus Clüver: "What are the distinctions we should make between "medium" and "genre"? Generally, "genre" will refer to a sub-category, a class within a medium."⁵ Af synspunktet fremgår det, at de to begreber anses som forbundne, således at forskellen på dem er af hierarkisk fremfor essentiel art. Et lignende synspunkt synes også at herske hos to andre intermedialitetsforskere, der behandler dette spørgsmål. Lars Elleström opdeler medier i tre underafdelinger; basale, kvalificerede og tekniske medier.⁶ De "kvalificerende aspekter" ved medier er de så at sige "ekstramediale", kontekstuelle omstændigheder, der former mediet: historiske og sociokulturelle forandringer, æstetiske idealer, kommunikative behov etc., og i denne beskrivelse – altså som en af mediets subkategorier – placeres genren: "A genre cannot be circumscribed as an abstract entity without considering how both "form" and "content" are related to both aesthetic and social changes and sometimes it is an open question whether a new aesthetic or communicative practice should be called a medium or a genre."⁷ Som hos Clüver peges der tillige her igen på vanskeligheden ved at adskille de to begreber. Elleström henviser til Irina O. Rajewsky, der ligeledes henlægger diskussionen af genren til den del af mediets beskaffenhed, som har med historisk og diskursiv kontekst at gøre. Rajewsky sammenligner her desuden teoridannelserne på henholdsvis mediets og genrens område. Hun iagttager, at genreteorien (fremfor medieteorien) er kendetegnet ved at kunne redegøre for, hvordan inddelingen i genrer fungerer som heuristiske værktøjer og endda er med til at skabe betydning i tekster.⁸

Denne pointe ligner Jørgen Bruhns, når han konstaterer, at mediebegrebet, som det er udviklet hos Elleström, fokuserer så meget på en abstrakt definition af selve mediet, at det kommer til at savne forbindelse til den kommunikation, som dog altid må være et mediums formål: at mediere mellem mennesker. Bruhn ser derfor en fordel i at skabe en krumtap mellem Elleströms model og genrebegrebet, idet han især bygger sidstnævnte på M. M. Bakhtins indflydelsesrige essay "Talegenrer".⁹ Ud over at han således bidrager til at integrere mediebegrebet i genreteoriens forklaringskraft overfor kommunikationssituationen, får Bruhn her simultant lempet genreteorien ind i på det intermediale område, hvilket den nok kan have gavn af. Bakhtins teori er nemlig karakteristisk for hele det traditionelle genreteoretiske område i sit fokus på verbale ytringer.¹⁰

5 Claus Clüver, "Intermediality and Interarts Studies", i *Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality*, red. Jens Arvidson, Mikael Askander, Jørgen Bruhn & Heidrun Führer (Lund: Intermedia Studies Press, 2007), 31.

6 Lars Elleström, "The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations", i *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, red. Lars Elleström (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010), 12.

7 Elleström, "The Modalities of Media", 26.

8 Irina Rajewsky, "Border Talks: The Problematic Status of Media Borders in the Current Debate about Intermediality", i *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, red. Lars Elleström (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010), 54.

9 Jørgen Bruhn, "Medium, intermedialitet, heteromedialitet", *KRITIK* 198 (2010), 81.

10 Den tekstfokuserede tilgang til genrer og medier er fx blevet kritiseret hos Carol Berkentotter & Thomas N. Huckin, "Rethinking Genre from a Sociocognitive Perspective", *Written Communication*, 4 (1993); og Sibylle Moser, "Media Modes of Poetic Reception: Reading Lyrics Versus Listening to Songs", *Poetics* 35 (2007).

Set i lyset af nyere genreteoris interesse i at udvide sit felt og således integrere fx litterære og retoriske teorier om genre¹¹ er det påfaldende hvor lidt der alligevel er arbejdet i retningen af et overgribende tværmedialt teoriapparat, som tager højde for, at genrer findes ikke bare på tværs af kunstarter, men på tværs af alle udtryksformer og –måder.

Men Bruhn mener altså, at Baktins genreteori også er kompatibel med andre end verbale udtryksformer. Han påpeger, at de førnævnte "kvalificerede medier" på det æstetiske område er identisk med kunstarterne.¹² Her kan man jævnføre den fælles tilbøjelighed hos Elleström og Rajewsky til at sammenligne det kvalificerede medium med genren. Konstitueringen af henholdsvis kunstarter og genrer er altså, ifølge en syntese af disse standpunkter, meget sammenlignelige processer. I artiklen "The Politics of Genre: Space and Time in Lessing's Laocoon" fra 1984¹³ anvender W.J.T. Mitchell tilsyneladende betegnelsen genre synonymt med kunstart. Mitchell er blandt de teoretikere, for hvem det er afgørende at forbinde beskrivelsen af mediet med dets historiske og ideologiske forankring, hvilket man allerede kan se af titlen på artiklen.¹⁴ Dens ærinde er, på linje med Mitchells øvrige arbejder,¹⁵ at kritisere den automatiserede opfattelse af kunstarternes distinkthed, som Lessing fremsætter. Mitchell udfordrer denne opfattelse og hævder, at der ikke findes nogen naturlig forskel på visuelle og temporale kunstarter. Han vurderer, at Lessings interesse i at foretage en sådan skelnen hidrører fra pragmatiske politiske omstændigheder i hans samtid, og han benytter dette som afsæt for det generelle argument, at spørgsmålet om temporale og visuelle aspekter af kunst må forstås som "a dialectical struggle in which the opposed terms take on different ideological roles and relationships at different moments in history."¹⁶

Det interessante for nærværende diskussion er, at Mitchell som nævnt synes at opfatte "genrer" og "kunstarter" som synonymer.¹⁷ Mitchells fokus på betydningen af politiske, historiske og ideologiske omstændigheder har en lighed med Elleströms beskrivelse af mediernes kvalificerende aspekter. En lignende læsning af Lessing forekommer da også hos Elleström: "Laokoön" bringes som eksempel på en normativ og dermed ideologisk forankret vurdering af grænserne mellem medierne (hvor grænserne "burde" gå), subtilt fremstillet som "naturlige" grænser. I Lessings optik har forskellen på spatialitet og temporalitet altså med mediets kvalificerende aspekt at gøre.¹⁸

11 Som fx hos Amy J. Devitt, "Integrating Rhetorical and Literary Theories of Genre", *College English*, 6 (2000).

12 Bruhn, "Medium, intermedialitet, heteromedialitet", 79.

13 W.J.T. Mitchell, "The Politics of Genre: Space and Time in Lessing's Laocoon", *Representations*, 6 (1984).

14 Bruhn argumenterer for, at den noget formalistiske intermedialitetsforskning kan udvides med en mere kulturelt og filosofisk orienteret tilgang. Mitchell er her netop forbilledet, sammen med i øvrigt Nicholas Cook, som Bruhn krediterer for at forklare ud fra musikken, hvordan medier aldrig står alene, men er, i Bruhns termer, apriorisk heteromediale. Jørgen Bruhn, "Heteromediality", i *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, red. Lars Elleström (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010).

15 Fortrinsvist i den uhyre indflydelsesrige "There Are No Visual media". W.J.T. Mitchell, "There Are No Visual Media", *Journal of Visual Culture*, 2 (2005).

16 Mitchell, "The Politics of Genre", 100.

17 Mitchell, "The Politics of Genre", 108. Lessing selv omtaler kategorierne som "Künste" Laokoon (Oxford University Press, 1965), 3.

18 Elleström, "The Modalities of Media", 25.

Jeg tager Mitchells position, såvel som Elleströms og Rajewskys, til indtægt for den antagelse, at den underafdeling af mediebegrebet, som Elleström kalder kvalificerede medier, ligger meget tæt op ad (og er somme tider identisk med) genrebegrebet. Men synspunktet rummer det problem, at genrer og kunstarter dårligt kan siges at være identiske kategorier. Et eksempel på dette er de tilfælde, hvor den samme genrebetegnelse anvendes inden for flere forskellige kunstarter. De to genrer, som er genstanden for denne artikel, er eksempler på dette: “salme” og “romance” er betegnelser, der anvendes inden for både litteratur og musik til at betegne en bestemt type inden for hver af disse to kunstarter. Taler man om en “salme” eller en “romance” inden for det litterære (og, for salmens vedkommende, teologiske) felt, menes der de aspekter, der knytter sig til det verbale univers; anvender man dermed en af de samme betegnelser inden for det musikalske område, refererer man derimod til musikalske parametre som melodi, harmoni og rytme. Man kan derfor komme ud for, at når nogen taler om en “smuk salme”, kan det være uklart, om der sigtes til dens smukke harmonisk-melodiske progression eller dens dybe teologisk-dogmatiske indhold. De faktorer, der konstituerer tværmediale genrer som disse to, må altså være af en anden art end de, der har dannet kunstarterne “litteratur” og “musik”.

Det virker oplagt at mene, at kunstarternes afgrænsninger består i mere mediespecifikke forskelle: musik og litteratur adskiller sig allerede ved den simple omstændighed at de består af forskelligartede materialer. Genrer er snarere defineret ved det kommunikative formål, de er designet til at opfylde; dette er især blevet påpeget af den nyere retoriske genreteori siden 1980'erne. Carolyn Miller mente, at en genre defineres af den handling, den anvendes til at udføre.¹⁹ Når en genre som “salmen” kan findes på tværs af områder med fundamentalt forskellige mediale egenskaber, såsom musik og litteratur, kan det ifølge denne optik skyldes, at den litterære og den musikalske version af denne genre deler en idé eller en retorisk persuasiv interesse. Denne interesse er forankret i konkrete historiske omstændigheder, som har affødt et behov for dannelsen af genren, fx salmegenren. Når kirkeromancens genredannelse blev mødt af modstand, kan det derfor være fordi kritikerne ikke sympatiserede med den persuasive interesse, romancegenren angiveligt førte med sig.

Genrens og genredannelsens udspring i en retorisk situation som middel for en kommunikativ funktion bevirker, at genrer er essentielt ideologiske, i den forstand at det, der regulerer og definerer dem, ikke er betinget af hvordan objekter og artefakter “er”, men snarere hvordan de “bør være” for at kunne passe ind i en given genrekategori.²⁰ Musikologen og medialitetsteoretikeren Nicholas Cook bemærker, hvordan analysen af musikalske multimedier (som er Cooks gennemgående term for musik i sammenblanding med andre medier – en sammenblanding, som han vel

19 Carolyn R. Miller, “Genre as Social Action”, *Quarterly Journal of Speech* 70 (1984), 151.

20 Det understreges fx af en titel som Thomas O. Beebee, *The Ideology of Genre: A Comparative Study of Generic Instability* (University Park, Pa.: Pennsylvania State University Press, 1994), såvel som af Devitt, “Integrating Rhetorical and Literary Theories of Genre”, 701. Det samme synspunkt synes at være på spil hos John Frow som understreger, at genrer frembringer “sandhedseffekter” (“truth effects”), og derfor er afsenderens persuasive formål afgørende for budskabets genremæssige udformning. John Frow, *Genre* (London: Routledge, 2006), 19.

at mærke mener er uundgåelig) traditionelt har været infiltreret af ideologiske interesser.²¹ Med "ideologisk" sigter han her til normative og historisk specifikke metoder, der fremsættes som om de var naturlige eller universelle; klassisk æstetik, hævder han, er ideologisk i den forstand, at den forsøger at skjule sin egen medierende rolle.²² Cook vender sig mod dette i sin udvikling af en analysestrategi til musikalske multimedier. Ifølge den her skitserede genreforståelse tjener dette til at understrege, at Cook virkelig er medie- fremfor genreteoretiker: hans mål er at forklare, hvordan musikmediet rent faktisk blander sig med andre medier, fx ord – ikke hvordan det "burde" gøre det inden for visse æstetiske rammer. Dog lader han ikke genrespørgsmålet ganske ude af betragtning (og dermed følger han sig til det teoretiske korpus, der udviser en vis sammenblanding af begreberne). For Cook kan en ny genrekonstituering fx udgøres af en specifik medieblending, som skaber et nyt eller emergent produkt, der ikke kunne forudses ud fra hvert enkeltmedie.²³ Eksemplet er den specielle blanding af musik og film i fx Disneys "Fantasia" (1940), men kirkeromancen udgør i min optik et lige så oplagt eksempel på en sådan emergent genre, der opstår gennem medieblending. Den kritik, som opstod i kølvandet på genren (og som jeg vil referere i næste del) skriver sig således ind i en genreforståelse, der er modsat Cooks, nemlig den forståelse at der ved medieblending er tale om et "originalt" medium og et "indtrængende", hvoraf sidstnævnte må gøre sig fortjent til genretitlen ved at adaptere sig til førstnævnte.

Genrens ideologiske aspekt bevirker, at genredannelsen først kan indtræffe ved mødet mellem kommunikerende subjekter med kulturelt funderede intentioner. Man kan derfor sige, at genren optræder dér hvor mediet perciperes – mediets rent materielle, præ-sensoriske, interne niveau kan inden for denne optik ikke gøres til genstand for dragningen af genreskel.²⁴ Vanskeligheden ved genreklassifikation ud fra rent interne parametre beror blandt andet på, at en sådan metode ikke formår at tage højde for genrens fundamentale dynamiskhed: en tekst kan bryde med alle interne genretræk i en given genre og alligevel, gennem diskursiv forhandling, blive tilskrevet denne genre – således at dens brud med genren snarere medfører, at genren reformuleres end at teksten ekskluderes fra genren. George Tzanetakis og Perry Cook bringer følgende definition på en musikgenre: "A musical genre is characterized by the common characteristics shared by its members."²⁵ Heroverfor står Amy Devitts definition: "We know

21 Nicholas Cook, *Analysing Musical Multimedia* (Oxford: Oxford University Press, 1998), 143.

22 Cook, *Analysing Musical Multimedia*, 116.

23 Cook, *Analysing Musical Multimedia*, 214.

24 Elleström opdeler alle medier i fire modaliteter og placerer den "materielle" modalitet før den sensoriske, da det forudsættes at et mediums materiale findes uafhængigt af nogens perception af det. Man kan modstille dette med et udsagn af Tzvetan Todorov: "Historisk er der ikke noget "før" generne." Tzvetan Todorov, "Genrernes oprindelse", i *Genre*, red. Jørgen Dines Johansen & Marie Lund Kluijff (Århus: Århus Universitetsforlag, 2009), 78. Det er naturligvis en omfattende filosofisk diskussion hvorvidt vi kan tale om noget "før" perceptionen, men i nærværende fremstilling går jeg ud fra Elleströms idé om at det på et rent teoretisk plan er muligt – og nødvendigt – at skelne mellem mediers materiale og perceptionen af mediers materiale. "The Modalities of Media", 15.

25 George Tzanetakis & Perry Cook, "Musical Genre Classification of Audio Signals", *IEEE transactions on Speech and Audio Processing*, 5 (2002), 293.

genres by what they are not as well as what they are”.²⁶ Eller lignende, hos Tzvetan Todorov i 1978: “At værket ikke “adlyder” sin genre, medfører ikke, at genren holder op med at eksistere; man kunne være fristet til at sige tværtimod.”²⁷ Inden for den musikalske genreteori har fx Franco Fabbri udarbejdet et system af regler, der danner musikgenrer, og her udgøres blot én ud af fem af interne faktorer; resten har at gøre med forskellige kontekstuelle omstændigheder.²⁸ Endvidere peger Mads Krogh på, hvordan musikgenrer skabes og genforhandles via diskurs; således kan et stykke musik lanceres som medlem af en bestemt genre, uden at dette er begrundet i nogen intern lighed med tidligere artefakter inden for denne genre.²⁹

Så længe fokus er eksklusivt på genrer inden for én kunstform, fx musikgenrer, vil genrerne altid dele visse grundlæggende mediale aspekter (Elleströms “basic media”). Musikgenrer har altid det tilfælles, at de rent basalt består af lyde, mens litterære genrer i højere grad består af skriften. Når man breder blikket ud til genreinddelinger, der findes på tværs af medieskel, såsom salmen og romancen, er der imidlertid tale om forskellige basale medier, der kommer til at dele et genrenavn. Nu er det så spørgsmålet, hvordan man kan tale om, at artefakter med fundamentalt forskellige mediale egenskaber sætter aftryk på hinanden når de sammenføres af en genredannelse. I det følgende afsnit vil jeg udrede nogle af de gensidige påvirkninger, det mediale møde mellem de to genrer salme og romance affødte.

Kirkeromancen: gensidige påvirkninger

Hvad romancemelodien trækker med ind i salmeteksten

Den danske kunstromance er kendetegnet ved sin strofiske struktur (i overensstemmelse med tidens litterære romancegenre) og et tonemalende, tekstfortolkende udtryk, som det kommer til udtryk i Karl Clausens slagkraftige genreddefinition: “Hvor livs poesien iklædes musikalsk klædebon – der har vi *den danske romance*”.³⁰ De samme komponister, som skabte den musikalske romance til verdslige digte, lod sig også inspirere af samtidens salmetekster (i særdeleshed N.F.S. Grundtvigs), omsatte dem til sange i romancens musikalske stil og indlemmede dem efterhånden i tidens mange koralbogsudgivelser.³¹

26 Devitt, “Integrating Rhetorical and Literary Theories of Genre”, 700.

27 Todorov, “Genrernes oprindelse”, 42. Han sigter især til den omstændighed, at genreklassifikation synes mere omsonst nu hvor en forfatter nærmest forventes at bryde genren for at være autentisk, end tidligere, hvor en forfatters håndværk bestod i at overholde genrens regler.

28 Franco Fabbri, “A Theory of Musical Genres: Two Applications”, *Popular Music Perspectives* 1 (1982), 54 ff.

29 Mads Krogh, “Fair nok, vi kalder det hiphop og retfærdiggør det med en anmeldelse”: *Om hiphoppens diskursive konstituering som genrebegreb i dansk populærmusikkritik*, (PhD diss., Aarhus Universitet, 2006), 10.

30 Karl Clausen, *Dansk folkesang gennem 150 år* (København: Fremad, 1958), s. 130. Original kursiv.

31 Om end Weyse også inden for kirkeromancen står som ophavsmanden, var han dog konservativ nok til, at det ikke var i hans koralbog at romancegenren tydeligst vandt indpas. C.E.F. Weyse, *Choral-Melodier til den evangelisk christelige Psalmebog* (København: Kongelige Vaisenhusets Forlag, 1839). Det sker i stigende grad med Berggreens koralbog, A.P. Berggreen, *Melodier til den af Roeskilde Præsteconvent udgivne Psalmebog og til 'Evangelisk-Christelig 'Psalmebog'* (København: G.G. Iversen, 1853), selv om denne var moderat skeptisk overfor alt for megen ukirkelig stil i kirken. Desuden sker det, endnu mere udtalt, i Henrik Rungs koralbogstillæg (som, for at provokere Berggreen, var tillæg til Weyses koralbog) i 1857 og 1868.

Situationen ligner flere tidligere tilfælde i salmesangens historie, hvor en specifik sammensætning af ord og musik kunne opfattes som kontroversiel; fx er Kingos og Brorsons digterpraksis med tekstlige kontrafakturer til verdslige melodier udtryk for samme tendens.³² Kirkeromancen udgør således langt fra et unikt tilfælde, hvilket i sig selv er et argument for den dynamisk-historiske genreforståelse.

Den "kirkelige romance" eller blot "kirkeromancen" kan således forstås som en genrekomposit opstået på baggrund af blandingen af to medier (tekst og musik), som kommer fra hver sin genre (salmen og romancen). Hver af disse to "udgangspunkts-genrer" har oprindelige roller, som – ved blandingen – kommer til at tage sig anderledes ud i deres nye situation. Siden der her er tale om, at den musikalske romance, som en relativt ung genre i 1800-tallet, blander sig med den ældre og mere etablerede salmegenre, kan man billedligt spørge, hvilke egenskaber den første "trækker med sig" over i den anden ved sit i indtog i denne.

Den ovenfor beskrevne forståelse af forskellen på medium og genre kan som nævnt koges ned til en forskel mellem "er" og "bør": medier "er" på en bestemt måde, mens genrer "bør" være på en bestemt måde. Det er påfaldende, at den diskursive udvikling af genrebetegnelsen "kirkelig romance" foregik som led i en negativ evaluering af denne nye, komplekse genre. De, der iagttog indtoget af romantiske musikalske genretræk i salmen og døbte denne nye genre således, var ofte dem, der mente, at sådanne genretræk ikke burde forenes med salmegenren. I forordet til en salmemelodibog fra 1890 tog Joh. Chr. Gebauer afstand fra den kirkelige brug af "profane Folkeviser, sentimentale Romancer, tomme, aandløse Dilettant-kompositioner".³³ Romancenavnet bliver her til et skældsord just fordi det sættes i sammenhæng med kirken. Den vel nok mest prominente modstander af kirkeromancen, Thomas Laub, lægger heller ikke fingrene imellem ved beskrivelsen af romancemelodiernes angivelige malplacering i kirken.³⁴ Laub betragter salmerne ud fra deres funktionelle formål under gudstjenesten i kirken, og det er derfor karakteristisk at han ikke tager afstand fra romancemelodierne som isole-rede æstetiske fænomener, men fra at de bliver indført i kirken. Om en romancemelodi af Weyse, brugt til Grundtvigs tekst "Med Straalekrans om Tinde", siger han således:

Kunde de mænd, der førte melodien ind i kirken da ikke høre? Jo, de kunde høre at den var køn; de spurgte deres musikalske sans om hvad der kunde behage, ikke historien om hvad der var den ægte kirkesang.³⁵

Man kan hæfte sig ved, at selvom Laub her bekender sig til et historisk og dermed tilsyneladende dynamisk genresyn, gælder dette dog kun retrospektivt. Genrens fremad-

32 Se hertil fx Nils Schiørring, *Det 16. og 17. århundredes verdslige danske visesang: en efterforskning efter det anvendte melodistofs kår og veje* (København: Thaning & Appel, 1950) samt Arthur Arnholtz, "Fra Folkeviser til Kunstsang", i *Danske Studier* (København: J. H. Schultz Forlag, 1951).

33 Citeret efter Carl Frederik Balslev, *Den lutherske Kirkesang i Danmark: Haandbog over 500 Psalme-melodier* (København: P. Haase & Søn's Forlag, 1934), 86.

34 Thomas Laub, *Musik og kirke* (København: Gyldendal, 1920), 142 ff.

35 Laub, *Musik og Kirke*, 143. Glahn har i øvrigt påvist, hvordan såvel Gebauer som Laub, trods deres eksplicitte modstand mod romancegenren, ikke kan undsige sig stiltræk fra denne i deres kompositioner. Glahn, *Salmemelodien i dansk tradition*, 42 og 60.

rettede mulighed for at ændres af sine brugere, som fx Schaeffer og Devitt beskriver det, anerkender han ikke. Laub inddrager denne Weyse-melodi, fordi den er et eksempel på at en hel romancemelodi føres ind i kirken, hvilket ellers ikke er typisk, da det overvejende blot er visse træk fra stilen, som komponisterne baserer deres romanceagtige salmemelodier på.³⁶ Ifølge et diskursivt og retorisk funktionelt genresyn som det ovenfor skitserede er det hverken genretitlen eller delte generiske træk, som tilskriver en tekst til en genre. Kirkeromancen har ikke fået sin titel fra sine afsendere, men fra sine kritikere, og formålet hermed var at afsløre kirkeromancen som en “ikke-genre”; en type artefakt, der ikke burde eksistere. Hvad der provokerer stifterne af betegnelsen til at henregne meloditypen under romancen er udelukkende nogle bestemte interne træk i musikken. Derfor er der tale om den metode, som Jean-Marie Schaeffer kritiserer, når han taler om “den retrospektive klassifikations problematik”: når man anskuer en tekst som et element i en klasse fremfor som historisk genstand på et bestemt tidspunkt, er det klart at kun tidligere og ikke fremtidige tekster definerer genretrækkene. Principielt set skulle en tekst så blot reproducere de tidligere tekster i genren for at opnå tilhørsforhold, og sådan arter virkeligheden sig sjældent.³⁷

Man kan derfor sige, at indførelsen af den musikalske romance på kirkens område er med til at ekspandere den hidtidige romancegenres rækkevidde, snarere end at diskvalificere den nyopståede, multimediale genre. Den musikalske romance tilfører noget til den litterære salme, og vice versa. Som basis for undersøgelsen af, hvilke træk fra den verdslige kunstromance der føres ind i kirken, trækker jeg især på Niels Martin Jensens afhandling *Den Danske Romance og dens Musikalske Forudsætninger* fra 1964.³⁸ Jensen tager i sin genreundersøgelse af romancen udgangspunkt i de sange, der af afsenderen betegnes med romancenavnet. Samtidig påpeger han, at betegnelsen “romance” kun har ringe betydning for genreklassifikationen, da det langtfra benyttes konsekvent. “Dette vil [...] sige, at det i denne fremstillings videre forløb ikke er muligt at fastholde romance-navnet som hovedindicium for det stof der skal behandles.”³⁹ Her forstår han altså delvist romancegenren som diskursivt defineret, men finder det uden nødvendigt at inddrage musik-interne træk for således at tildele romancenavnet til visse sange, som ikke er forsynede med denne paratekst. De genredefinerende træk, han på baggrund heraf opregner, kan inddeles i kontekstuelle og musik-interne.

Til de kontekstuelle træk hører, at den musikalske romance (eller dens forløbere) er udviklet inden for teatrets rammer, som inspireret af musikstilen i de franske syngespil.⁴⁰ I løbet af romancegenres udvikling gennemgik den senere en afkontekstualise-

36 Laub, *Musik og Kirke*, 142.

37 Schaeffer, Jean-Marie. “Fra tekst til genre” (Overs. Rolf Reitan. I Genre, red. Jørgen Dines Johansen & Marie Lund Klugeff, Århus: Århus Universitetsforlag, 2009), 135. Jf. Joseph Farrels udlægning af diskrepansen mellem genrer i teori og i praksis. Joseph Farrell, “Klassisk genre i teori og praksis”, i Genre, red. Jørgen Dines Johansen & Marie Lund Klugeff (Århus: Århus Universitetsforlag, 2009).

38 Denne synes at være den mest omfattende behandling af genren. Herudover giver Clausen i *Dansk folkesang* en redegørelse for den danske romance. Laub giver tillige en kort oversigt over genren. *Musik og Kirke*, 133-142.

39 Jensen, *Den Danske Romance*, 84. Original kursiv.

40 Jensen, *Den Danske Romance*, 14.

ring ved sin løsrivelse fra syngespillet og teatret, og fra dette tidspunkt betegner Jensen den som funktionsløs i modsætning til fællessange som fx salmen.⁴¹ For Laub synes det at være begge disse to tilstande – den oprindelige bundethed til teaterscenen og den senere kunstneriske autonomi – som er kirkeligt uegnede. Grundmodsatningen består her mellem æstetisk og kirkelig, hvor æstetisk forstås som det, der blot tager hensyn til tilfældige skønhedskrav.⁴² Samtidig ses kirkeromancerne som led i en uheldig udvikling hen mod et show, som han kalder “kristelig varieté”.⁴³ I den sidstnævnte forståelse har kirkeromancen trukket sin oprindelige retoriske funktion, som scenemusik til befordring af et teaterstykke, med ind i kirken. Det stødende ligger for Laub i de billeder, som denne musikalske stils oprindelige kontekst må fremkalde i forestillingsevnen hos den syngende (ofte med imponerende detaljerigdom):

vilde Hartmanns mel. til “Kom regn af det høje” ikke komme mere til sin ret ved at blive sunget i en vaudeville af Heiberg, af en elsker i grøn kjole med høj krave, med kalvekrøs, og i gule snævre nanskinsbukser med ridestopper, på de ord: “Kom, søde Katrine, sid ned hos din Ludvig og giv ham et kys”.⁴⁴

Laubs syn på kirkemusik er oplagt i tråd med det kontekstuelle, situationsbestemte genresyn som er redegjort for ovenfor; det handler ikke om kvaliteten af musikken i sig selv, det handler om dens sømmelighed i kirken. Cooks beskrivelse af, hvordan musik danner betydning i multimediale artefakter, er slående lig: spørgsmålet er ikke, hvad musikken betyder, men hvad musikken betyder *her*.⁴⁵ Forskellen er dog, at Cook i højere grad synes at betragte musikkens betydning som fluktuierende, således at hver ny medieblending, som musikken indgår i, starter fra bunden med en ny betydningsdannelse. Laub synes derimod at forudsætte, at billedet af elskereren i den grønne kjole er en slags universel, intern egenskab ved salmemelodien. Det er påfaldende, at Laub trods sin historiske bevidsthed og betoning af det kontekstuelle element ikke vælger at problematisere sandsynligheden af, at fremtidens salmesangere fortsat vil have den samme referenceramme (vaudevillen), som er forudsætningen for en sådan billeddannelse. Men ærindet for Laub er i det hele at advare mod romancesstilens upassende tilstedeværelse i kirken, og her anvender han samme indbrudsmetafor som jeg har gjort i denne artikel: “der trængte en fremmed sang ind i kirken, båren af en kunst, som vil sit eget, ikke hvad kirkens er.”⁴⁶ Det lader til at Laub frygter en medial egenskab ved musikken, som er forbundet med dens nonverbale og mere direkte sanselige appel; Cook har benævnt musikken “the hidden persuader”.⁴⁷ Man kan her forbigående hæfte sig ved en diskursive lighed med den kunstpolitisk funderede ængstelighed, som Mitchell angav som årsag til Lessings mediepurisme (refereret ovenfor).

41 Jensen, *Den Danske Romance*, 7.

42 Laub, *Musik og Kirke*, 145.

43 Laub, *Musik og Kirke*, 153.

44 Laub, *Musik og Kirke*, 144.

45 Cook, *Analysing Musical Multimedia*, 8.

46 Laub, *Musik og Kirke*, 174.

47 Cook, *Analysing Musical Multimedia*, 21.

De musikalske træk hos romancen, som hos Jensen er genredefinierende, har primært at gøre med romancens forhold til sin tekst. Her er det karakteristisk, at den forholder sig subjektivt tolkende, fx ved at lade forskellige ikoniske virkemidler mime ordene.⁴⁸ Dette træk er bibeholdt ved romancens implementering i kirken – og er netop, hvad modstanderne ofte støder sig på. Heri ligger der en forklaring på én af de måder, hvorpå genren sætter restriktion på sin mediale blanding: I sange komponeret inden for en musikalsk genre, der har et ideal om understøttelse af teksten, vil der i sagens natur ofte være færre betydningsdannende modspil mellem de to medier. Cook påpeger, hvordan samspillet i en medieblending befinder sig i et spektrum mellem konkurrence og overensstemmelse, og musik komponeret efter et ”underscore”-ideal som romancen vil tendere mod den sidstnævnte.⁴⁹ Den musikalske romances tekst-tolkende karakter udvirker desuden et tæt bånd mellem musikken og dens tekst; det er en musikalsk genre, som egner sig dårligt til den ellers inden for salmegenren karakteristiske melodibyttetrafik. Weyses komposition til Grundtvigs digt om Willemoes, ”Kommer hid, i Piger smaa”, blev trykt i Weyses ”Romancer og Sange” se Figur 1.⁵⁰



Figur 1. Weyses tonesættelse af Grundtvigs digt om Willemoes, ”Kommer hid, i Piger smaa”.

Senere er den angiveligt blevet anvendt til afsyngelse af en salme af Grundtvig, nemlig ”Blomstre som en Rosengård”.⁵¹ Her mærker man i den rytmiske udformning, at melodien følger sig lettere til Willemoes-digtet end til salmen; den trykstærke del af jamben i ordet ”kommer” er, med dobbeltkonsonanternes hurtigere fremdrift mod jambens trykssvage anden stavelse, ikke så udtalt som i ordet ”Blomstre”, der, med sin tunge første stavelse så at sige kræver ”tid til at blomstre”. Hele den versfod, der udgøres af ordet ”blomstre” får i denne melodiske realisering den samme metriske

48 Jensen, *Den Danske Romance*, 6 og 188.

49 Cook, *Analysing Musical Multimedia*, 141.

50 Afskrift af melodistemmen efter C.E.F. Weyse, *Romancer og Sange. Udgivne af Musikforeningen* (København: Lose & Delbanco, 1860), 64. Første gang blev den trykt i C.E.F. Weyse, *Ni Sange med Accompaniment af Pianoforte* (København: C.C. Lose & Olsen, 1837).

51 Glahn, *Salmemelodien i Dansk Tradition*, 40.

varighed som det efterfølgende relative pronomen "som" får alene, hvilket bevirker en ikke-tekstbegrundet og lidt akavet betoning af sidstnævnte. På stavelsen "hid" virker denne betoning i sagens natur mere velbegrundet. Omvendt forholder det sig i J.P.E. Hartmanns senere melodi til "Blomstre som en Rosengaard" fra 1861, hvor den første, rytmisk såvel som semantisk prægnante stavelse forlænges gennem punktering.⁵² I forhold til tekstfortolkning er Hartmanns melodi således mere i overensstemmelse med romancegenren, og Weyses, der ellers originalt paratekstuel henregnes til romancen (jf. titlen på dens udgivelse) har, ved sin omsætning til salmebrug, mistet noget af sin romance-egenskab.

Laub vurderer, at Christian Barnekow er den, der mest tydeligt viderebringer den romantiske kunstmusiks æstetik i kirken. Arthur Arnholtz omtaler Barnekow som hovedmanden i den tredje generation af de romantiske komponister, der satte Grundtvigs salmer i melodi, og som eksempel på hans brug af udpræget kunstmancestil bringes "Kom, Gud Helligaand, kom brat", der anvender en skalafremmed kromatisk tone som ikonisk skildring af ordet "gennembryd" i strofe et, hvilket derefter må "slæbes med til de øvrige sangstrofer, hvor den virker umotiveret og kunstlet".⁵³ H. Nutzhorn, der også hører til den sene generation af kirkeromancekomponister, illustrerer ordet "lykkelige" i første strofe af Grundtvigs digt "Øjne, I var lykkelige" fra 1866⁵⁴ med en fire toners melisme med opadgående tertsspring mellem de to første melismetoner. I sin behandling af en af typeeksemplerne på kirkeromancen, C.C. Hoffmanns tonesættelse af "Hil dig, Frelser og Forsoner" fra 1878,⁵⁵ gør Laub opmærksom på melodiens klanglige lighed med de første to linjer Schuberts lied "Ich Schnitt' es gern in Alle Rinden Ein".⁵⁶ Det er virkelig blot en klanglig (og sekundært melodisk) lighed, bl.a. da Schuberts lied er udformet med punkterede rytmer, Hoffmanns med lige lange nodeværdier. Dog er den karakteristiske mimetiske brug af det stærkt dissonerende lydiske forudhold på fjerdedetrinsakkorden (subdominanten) i slutningen af første linje et fælles træk for de to melodier, og synes at pege på, at Hoffmann faktisk låner denne ordmalende effekt fra lied-stilen.

Fællestræk med den tyske lied er et af de karakteriserende træk for den danske romance, især efter dens løsrivelse fra teatret.⁵⁷ Jensen påpeger det begyndende kendskab til Schubert i midten af 1800-tallet og påviser ligheder i kompositionsstil i romancerne, især med hensyn til musikkens tolkende og kommenterende, ordmalende

52 Henrik Rung, *Tillæg til Weyses Choralbog: 2. betydelig forøgede Oplag* (København: E.L. Thaarup, 1868), 28.

53 Arthur Arnholtz, *Grundtvigs salmer og deres melodier*, 32. Melodien af Barnekow står i Rung, *Tillæg til Weyses Choralbog*, 32.

54 Viggo Sanne: *Melodier til N.F.S. Grundtvigs Kirke-Salmebog eller Festsalmer brugte ved Grundtvigs Guds-tjeneste i Vartov Kirke* (København, Frankfurt: Wilhelm Hansen, 1875), 65.

55 Christian Barnekow, *Melodier til Tillægget til Psalmebog for Kirke- og Hus-Andagt* (København: Gylden-dal, 1878), 43.

56 Liedens første udgave findes som faksimileoptryk i Walther Dürr, *Die schöne Müllerin von Franz Schubert. Reprint der bei A. Diabelli & Co. erschienenen Ausgabe von 1830. Für Singstimme und Klavier.* (Kassel: Bärenreiter, 1996).

57 I *Gads musikhistorie*, red. Søren Sørensen & Bo Marschner (København: Gads, 2001), 350 betragtes den danske musikalske romance som en direkte pendant til den tyske lied.

stil.⁵⁸ I nyere tid er lieden som genre blevet gjort til genstand for intermedialitets-teoretisk undersøgelse, fx af Walter Bernhart. I "Lied som Intermedial Konstform"⁵⁹ og i "Words and Music as Partners in Song"⁶⁰ beskriver han, hvordan musikken og teksten kan stå i forskellige magtforhold til hinanden. Typisk har det i lieden været sådan, at musikken "kommenterer på" teksten, hvorved den får et underordnet forhold til denne. På samme måde er Clausens i indledningen citerede genredefinition af den danske romance et udtryk for et bestemt medialt magtforhold i romancegenren, navnlig gennem valget af metaforen "iklæde" om musikkens rolle i forhold til ordene: det er musikkens opgave at klæde ordene på, altså at anpasse sig til dem og få dem til at fremstå smukt. Det vil sige, at musikken skal virke som fortolker af et allerede i ordene eksisterende udtryk. Det er, hvad der synes at være tilfældet i de ovenfor skitserede eksempler: melodien er et klart udtryk for komponistens subjektive fortolkning – men en fortolkning, der altid søger at understrege eller, med Bernharts ord, "fordoble", tekstens mening.⁶¹ På et mere konkret plan kan denne ord-tone-forbindelse også findes, hvor musikken følger og er loyal mod ordenes prosodi og rytme. Her er den intermediale kontakt ifølge Bernhart af en ren materiel karakter⁶² – Elleström ville snarere henlægge rytmen til det spatiotemporale område⁶³ – men fælles for disse syn på det rytmisk-metriske niveau er, at det ligger "før" det semantiske og idémæssige niveau. Det karakteriserende for romancen som genre (i. e. musikkens kommenterende rolle og dermed hypotaktiske forhold til ordene) sætter sig her således aftryk i det område af den intermediale kontakt, som ligger uden for genren (ifølge den indledende definition): den før-semiotiske, ikke-kontekstafhængige kontakt mellem ord og melodi i rytme og metrik. Kirkeromancer har, sandsynligvis af denne årsag, ofte tendens til rytmisk variabilitet, som ikke er affødt af et ønske om metrisk livlighed i musikken, men derimod af et intermedialt ønske om kontakt med ordene.⁶⁴

Bernhart observerer imidlertid også en modsat tendens i den tyske lied (især hos Schumann) til at emancipere sig fra ordenes hegemoni gennem selvstændige indslag i den ellers strofiske struktur såsom for-, mellem- og efterspil.⁶⁵ I lighed hermed nævner Clausen genrens stigende tendens til at gennemkomponere teksten og påpeger, at denne tendens også optages af den senere generation af romancekomponister (efter

58 Jensen, *Den Danske Romance*, 121.

59 Walter Bernhart, "Lied som intermedial konstform", overs. Sven-Erik Torhell, i *Intermedialitet: ord, bild och ton i samspel*, red. Hans Lund. (Lund: Studentlitteratur, 2002).

60 Walter Bernhart, "Words and Music as Partners in Song: 'Perfect Marriage' – 'Uneasy Flirtation' – 'Coercive Tension' – 'Shared Indifference' – 'Total Destruction'", i *Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality*, red. Jens Arvidson, Mikael Askander, Jørgen Bruhn & Heidrun Führer (Lund: Intermedia Studies Press, 2007).

61 Bernhart "Lied som intermedial konstform", 79.

62 Bernhart, "Words and Music as Partners in Song", 89.

63 Elleström, "The Modalities of Media". Jf i øvrigt Eva Lilja & Lena Hopsch, "Principles of Rhythm", i *Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality*, red. Jens Arvidson, Mikael Askander, Jørgen Bruhn & Heidrun Führer (Lund: Intermedia Studies Press, 2007), hvor rytme behandles som hhv. temporalt og spatialt objekt.

64 Walther Bernhart, "Lied som intermedial konstform", 81: "Det har [...] funnits ett intresse hos de flesta kompositörer av att noggrant iaktta språkets *rytmiske* sida när de sätter musik till texten." Original kursiv.

65 Bernhart, "Words and Music as Partners in Song", 87.

Weyse).⁶⁶ Clausen opfatter denne udvikling som udtryk for et stigende ønske hos komponisterne om at "fortolke og karakterisere et digt"; musikkens rolle opprioriteres. Måske netop derfor bliver sådanne kompositionstræk typisk ikke taget med over i kirkeromancegenren, hvor der sættes nogle helt andre rammer for genren.

Hvad salmetekst trækker med ind i romancemelodi

Bliver man inden for indbrudsmetaforen kan man nu spørge, med hvilke midler salmen som tekstligt medium "slår tilbage" på romancen som indtrængende genre: Hvilket præg og hvilke restriktioner sætter salmen på romancemelodien, når de blandes?

De genretræk, som genren tilføres ved sit indtog i kirken, stammer fra to forbundne omstændigheder ved kirkeromancens genredannelse: På et overordnet plan påvirkes musikken af romancegenrens rent kontekstuelle omplantning til kirkerummet, og på et mere konkret og internt plan foregår der en påvirkning fra selve salmeteksten ind på romancemelodiens mulighedsbetingelser.

De kontekstuelle omstændigheder for genrens dannelse er hvad der har givet navn til den: "kirkeromance" er en romance i kirken. I første omgang kan man derfor forvente at der foregår en påvirkning fra rummet og de omkringliggende omstændigheder ind på selve musikkens beskaffenhed. Det mest oplagte, man kan iagttage i denne sammenhæng, er, at den musikalske romance i kirkerummet ikke længere er autonom eller funktionsløs. De fleste gængse genredefinitioner af salmen involverer dens brugsaspekt (ofte som modsætning til anden poesi).⁶⁷ Jensens gennemgang af romancegenren afgrænser som nævnt også denne fra de brugsorienterede sanggenrer såsom salmen – men påpeger dog, at der kan ske lækager mellem genrerne.

Man kan derfor sige, at den musikalske romancegenre gennemgår en proces fra kontekstafhængig (syngespillet og teatret) til autonom (kunst for sin egen skyld) og, med kirkeromancen, rekontekstualiseres i gudstjenestens liturgiske retorik. Her sættes der nogle pragmatiske grænser for dens æstetiske udformning.⁶⁸ En af dem er, at den udførende ikke længere (nødvendigvis) er kunstner, men lægmand, og komponisten af en kirkeromance kan derfor ikke forvente samme grad af sangteknisk alsidighed som i en kunstromance. Ydermere udføres kirkeromancen af et kollektiv – den er fællessang – hvilket bevirker, at nogle af den senere romances karakteristika, som mellemstil og gennemkomposition, ikke er lige hensigtsmæssige: det er højst upraktisk for en syngende forsamling at skulle forholde sig til en varierende melodi eller et "kunstnerisk intermezzo" mellem stroferne.⁶⁹ Til gengæld kan salmens fællessangskarakter siges at øge sandsynligheden for forståelsen af teksten i forhold til en kunst-

66 Clausen, *Dansk Folkesang*, 131.

67 Jf. fx Thorkild Borup Jensen, "Hvad er en salme? Forsøg på en genrebestemmelse", i *Salmen som lovsang og litteratur*, red. Thorkild Borup Jensen & Knud Eyring Bugge (København: Gyldendal, 1972) samt Peter Thyssen, "Salmebogen som brugsbog", *Dansk Kirkesangs Årsskrift* (2000).

68 På samme måde som for den tidlige syngespilsromance, der ind imellem måtte tage form som handlingsbefordrende musikalske recitativer. Jensen, *Den Danske Romance*, 123.

69 Om end just sådan en praksis – en vekslen mellem menighedssang og orgelmellemspil – havde været almindeligt tidligere og måske endda også visse steder et stykke ind i 1800-tallet; dette beskrives hos Bine Bryndorf, "Salmeang til orgelklang", *Dansk Kirkesangs Årsskrift* (2006), 72 ff.

sang fremført i en koncertsituation – alene derved, at alle har adgang til teksten under afsyngningen. En genre som kunstromancen forudsætter (kontekstuel) en behørig afstand mellem udfører og lytter samt en udelukkelse af sidstnævnte fra konkret delagtighed i skabelsesprocessen. Cook berører den potentielle vanskelighed ved at forstå ordene i kunstmusikalske multimediegenrer (skoleeksemplet er opera), og bemærker at multimedialitet således fra et receptionsorienteret synspunkt ikke er et statisk fænomen: så længe man oplever en opera med librettoen i hånden – eller vi kunne sige, en salme med salmebogen i hånden – er der tale om et multisensorisk mediemøde. Men hvis teksten lægges væk, opstår muligheden for, at ordene subsumeres i det musikalske medium.⁷⁰ Her kan man hævde, at fællessangskaracteren af salmen beforder en større vægtlægning af kirkeromancens verbale side i forhold til kunstromancen; selv om man kan (og naturligvis længe har) sunget salmer udenad, er det vel knapt sandsynligt at den, der selv udfører sangen, er helt uden forståelse for ordenes betydning.

En anden grænse, som den kirkelige kontekst sætter, er den konstante intertekstuelle omformning, som salmesang gennemgår, såvel mundtligt som skriftligt. Her sker der et brud med kunstromancen, som ofte lægger meget af sin genremæssige identitet ind i skriftlige udførelsesanvisninger som foredragstegn, fraseringsbuer og styrkeangivelser.⁷¹ Tegn som disse blev ikke, ved romancens indførelse i kirken, overført til salme- og melodibøgerne, da førstnævnte ikke indeholdt noder (hvilket, i lighed med i dag, sikkert heller ikke ville have gavnet menigmand) og sidstnævnte ikke havde brug for dem, da komponistens medbestemmelse i forhold til udførelsen i det væsentlige overgår til organisten, som er den, der under udførelsen i gudstjenesten har adgang til noder.

En konsekvens af romancens indførelse i kirken er altså, at komponisten mister en del af sin autonomi i forhold til udførelsen, fordi der i salmegenren ikke er den samme forventning til den/de udøvende om at efterkomme komponistens intentioner, som der er i kunstmusikken. Udførelsesanvisninger reduceres, og de syngende realiserer rytmiske subtiliteter (såsom punkteringer og overbindinger) efter hukommelse og lokal trading fremfor efter en komponists anvisninger. Dette giver sig også udslag i skiftet af akkompagnementsinstrument. Ved romancens implementering i kirken skifter dens hovedinstrument fra klaveret – romantikkens kerneinstrument – til orglet. En vigtig forskel på orglet og klaveret er sidstnævntes udvidede mulighed for subtile dynamikforskelle gennem tangenternes anslagsfølsomhed, hvilket gør instrumentet egnet til kunstromancens variationsrige emotionelle udtryksfuldhed og intime solopræg. Omvendt passer orglets volumenmæssige overlegenhed bedre til kirkeromancens status af fællessang.⁷² Under alle omstændigheder påvirker instrumenternes forskelligheder i klangfarve og dynamik sangens æstetiske udtryk på en måde, som ikke nødvendigvis fremgår af noteteksten. Henrik Glahn har påpeget hvordan

70 Cook, *Analysing Musical Multimedia*, 113.

71 Jensen, *Den Danske Romance*, 171.

72 Betydningen af orglet som instrument for fællessang, samt dikotomien mellem kunstnerisk og ikke-kunstnerisk udtryk i menighedssangen er for nyligt behandlet i Per Högberg, “Orgelsång och psalmspel: musikalsk gestaltning av församlingssång” (PhD diss., Göteborgs universitet, 2013).

kirkeromancens komponisters tydelige rettethed mod klaveret skinnede igennem i deres særdeles klaveregnete kompositioner, og hvordan melodiernes indlemmelse i kirken betyder, at denne notationsform kan modificeres efter brugernes behov.⁷³ Salmesangens notationspraksis er også i denne henseende præget af større pragmatisk fleksibilitet i forhold til udførelsessituationen, end det er tilfældet for kunstromancen. Af samme årsag vokser også akkompagnatørens (organistens) rolle som medskaber i kirkeromancen i forhold til kunstromancen; udformningen af for- og efterspil er i kirkeromancen (i de fleste tilfælde) overladt til organisten, og kunstromancens mulighed for gennemkomposition er i kirkeromancen begrænset til organistens mulighed for at reharmonisere undervejs i sangen.

Salmens fællessangskarakter indebærer den åbenlyse, men vigtige forskel fra kunstsangen at den ikke er beregnet på opførelse for publikum. Man kan derfor fremsætte det synspunkt, at de aspekter, som opleves mest tydeligt under enstemmig sang – dvs. rytme og melodi – i salmen bliver betydningsfuldere end akkompagnementets aspekter, såsom harmonisk progression.⁷⁴ Man kan formode, at når en kunstromance fremføres i en koncertsal, vil harmoniske subtiliteter under melodiens fremdrift opleves tydeligere af en koncertgænger end når en kirkeromance fremføres som kollektiv sang. Alligevel kan man dog i salmerepertoiret nemt finde eksempler på romanceagtige harmoniske virkemidler, som ikke hidrører fra melodien – og som alligevel næppe kan undsiges at påvirke sangens reception og æstetiske udtryk. Når en salmes melodilinje ligger på den samme tone en tid, mens (orgel-)akkompagnementets harmonier skifter nedenunder, fremstår der en potentielt ekspressiv farvning af ordene, som ikke opstår under enstemmig sang. Emil Hartmanns udsættelse af Grundtvigs "Som Foraarsolen morgenrød" fra 1860 begynder med tre tonegentagelser på de første tre stavelser af grundtonen i melodien (se Figur 2).



Figur 2. Emil Hartmanns udsættelse af Grundtvigs "Som Foraarsolen morgenrød"⁷⁵

Hvad der gør, at gentagelserne ikke stagnerer, men tværtimod har en anelig fremdrift hen mod ordet "sol", er her den kromatiske opbygning, som ligger i altstemmen, og som er betinget af den harmoniske progression (i funktionsharmoniske termer: altstemmens kromatiske linje går i de første fire akkorder fra at være kvint i en tonika-parallel, grundtone i en subdominant, terts i en ufuldstændig vekseldominant med septim og til grundtone i en dominant med kvartsektforudhold). Med dristige har-

⁷³ Glahn, *Salmemelodien i Dansk Tradition*, 45.

⁷⁴ Thyssen, "Salmebogen som brugsbog", 63, gør sig eksplicit til fortaler for dette synspunkt.

⁷⁵ Afskrift af melodiens første to takter baseret på Rung, *Tillæg til Weyses Choralbog*, 40.

moniske virkemidler undgår melodien altså reelt tonika i hele første frase, og i denne udvikling spiller altstemmen, som ved almindelig salmesang ikke udføres af sangerne, en vigtig rolle. Den ikoniske illustration af forårssolens gradvise opstigen, som herved kan siges at fremkomme, udføres ikke af de enstemmigt syngende, men synes dog ikke at kunne udelukkes fra betydningsdannelsen i denne salmes samlede udtryk – forudsat at den altså ikke synges a cappella eller reharmoniseres. Der er talrige eksempler på sådanne harmoniske subtiliteter i kirkeromancerne; man kan også tage Henrik Rungs melodi til Grundtvigs tekst “Kimer, I Klokker!” fra 1857 (se Figur 3), hvor altstemmen i den femtesidste takt (på ordet “Ord”) skifter fra tonen e (kvint i dominanten A-dur) til fis og dermed tilføjer en sekst til dominanten (eller bliver til grundtonen i en Fis-mol, hvis man forstår akkorden som en dominantaflødning sekstakkord).



Figur 3. Henrik Rungs melodi til Grundtvigs tekst “Kimer, I Klokker!” fra 1857.⁷⁶

Det opadgående toneskift leder bevægelsen hen til næste takts subdominant og understøtter dermed den (for koral) ukurrante progression (D – S). Det kan dog også fortolkes således, at akkorden A på ordet “Ord” har momentan status af tonika, jf. også vekseldominanten E, der kommer lige før, på ordet “Guds”; således forvandler gennemgangstonen fis akkorden til en tonika-aflødning. Da der er tale om en i koralharmonisk sammenhæng usædvanlig og harmonisk ambiguitetsskabende anvendelse af skalatonen fis, bliver den mere end en gennemgangstone; den bærer ordene hen til næste frase. Der er igen tale om harmoniske virkemidler, som ikke genereres af sangerne, men dog understøtter dog sangen og er med til at bære den frem. Succesen af en sådan tilgang til salmekomposition afhænger i høj grad af, hvorvidt man forstår det harmoniske akkompagnement som en del af sangens udtryk – og hvorvidt man vil give en sådan sangforståelse plads i salmegenren.

Afslutning

En genre som “salmen” forudsætter altid et medialt møde. Når der ydermere er tale om to forskellige genrer, opstår der et særmøde, som i nogle tilfælde kan blive oplevet som krænkende. I tilfældet “kirkeromancen” er det – fra et produktionsorienteret synspunkt – den sidste del af denne komplekse genrebetegnelse, romancen, der indlejrer sig i en eksisterende genre, salmen. Tilfældet er ikke nyt; fx er det blevet påvist,

76 Afskrift af de sidste syv takter baseret på Rung, *Tillæg til Weyses Choralbog*, 33.

hvordan folkevisetræk har indlejret sig i såvel salme- som romancegenren, men uden at blive opfattet lige så radikalt. Hvad der forårsagede den diskursive modstand var ideologiske opfattelser af, at en sådan genre ikke "burde" eksistere.

Blandingen af "romance" og "salme" er åbenbart væsentligt mere problematisk end blandingen af "musik" og "tekst", hvilket synes at være fordi førstnævnte foregår på genreplan, altså et ideologisk plan, og sidstnævnte "blot" på et mediant plan. Imidlertid kan man, med nyere retorisk og pragmatisk genreteori, hævde at et genrepuristisk synspunkt ("genrene bør holdes adskilt") er lige så uholdbart som et medieessentia-listisk synspunkt. På samme måde som Mitchell hævdede at alle medier er blandede, har Derrida hævdet, at genrer ikke kan opretholde nogen lov om ikke at blande sig; tekster deltager i genrer, men tilhører dem ikke.⁷⁷ Han bruger en højst illustrativ metafor om at genrer deler og blander sig ved *invagination*; en tekst invaderer en genre som en anomali, og begge dele – teksten (eller mediet) og genren begynder at påvirke hinanden. Det passer godt på tilfældet kirkeromancen: en tilsyneladende fremmed komponent, den musikalske romance, invaderer kirkesalmen, og uanset samtidens diskursive modstand begynder de at blande sig og påvirke hinanden på forskellige måder. De afpasser sig efter hinanden i forhold til deres nye fælles funktion: gudstjenestesituationen, og den nye, intermedialt opståede udformning af genren "kirkeromance" kan ikke rulles tilbage til nogen af de tidligere tilstande før disse to genrer mødte hinanden. Kritikernes position overfor dette fænomen var at insistere på indtrængerens karakter af anomali.⁷⁸ Heroverfor står ideen om, at medier altid allerede er blandede, således som det kommer til udtryk i Bruhns begreb heteromedialitet. Et sådant syn på både mediet og genren grunder sig på et fokus på receptionsaspektet fremfor produktionsaspektet.⁷⁹ Fra et sådant synspunkt er det ikke længere relevant at spørge, hvad der "kom først" eller hvem der "bryder ind".

Som et svar på det indledende spørgsmål – blev salmen gjort til romance og vice versa i dette tilfælde af medieblending? – kan vi sige, at begge dele mistede sig selv og indgik i en syntese til noget helt tredje. På trods af ordets rent grammatiske sammensathed dækker "kirkeromance" ikke over det simple regnestykke "salme + romance"; ordet betegner en ny, egen genre. Udsigelsesaspektet er afgørende for denne emergente forståelse af kirkeromancen. De interne romanceagtige træk forbliver de samme, når melodier af denne type flyttes fra teatret eller koncertsalen ind i kirken. Hvad der ændrer sig, er modtagerens opfattelse af romancen i sine nye rammer. Det involverer, at talen om det 'kirkefremmede' element i romancen – i semiotiske termer – er på referent-plan fremfor tegn-plan. Tegnet (romancemelodiens interne udformning) er uændret – men det, den refererer til, må ændre sig for at kunne blive opfattet som kirkeligt. Laub taler ofte om, at romancemelodierne «siger» noget andet end de retteligt kirkelige melodier. Her omgår han et helt, vanskeligt musiksemiotisk spørgsmål

77 Jacques Derrida, "Genrens lov", overs. Rolf Reitan, i Genre, red. Jørgen Dines Johansen & Marie Lund Klugeff (Århus: Århus Universitetsforlag 2009), 206.

78 Kritikernes syn på medieinvasionen giver således påmindelser om en anden Derrida-metafor, nemlig den at genren udvikler sig som cancer. "Genrens lov", 203.

79 Cook, *Analysing Musical Multimedia*, 33. Her benævnes planerne også "esthetic" og "poietic".

(har musik betydning?) ved at påpege, at romancernes upassende karakter har med deres referent-niveau at gøre. Også for musikologen og inter arts-teoretikeren Lawrence Kramer er medieblandingen mellem ord og musik af semiotisk art. Han har notorisk observeret, at mulighedsbetingelserne for ords og musiks medieblending har en lukket grænse, som udgøres af deres semiotiske forskellighed.⁸⁰ Men Cook problematiserer dette og hævder, at der – trods denne grænse – kan og vil ske lækager mellem disse.⁸¹

I Cooks analyser af musikalske multimedier forudsættes det, at musikken er betydningsstom, før den indgår i sin kontekstuelle medieblending og derved tilskrives betydning.⁸² Synspunktet stemmer helt overens med Laubs: romancemelodiernes reference til en upassende situation *er* deres betydning; men Laub synes dog at underkende kontekstens omskiftelighed. For så vidt som betydningen ligger i referencerammen, udskiftes betydningen også med denne. På Laubs tid var de romanceprægede melodiers referent lig med en vaudeville- og syngespilskontekst, eller med en koncertsituation. I dag er romancemelodierne blevet domesticerede i salmerepertoiret – gennem genrens invagination, der ikke lader nogle af de sammenblandede dele beholde deres originale roller, men kommer til at udgøre et nyt hele. På samme måde som romancemelodierne mødte modstand på grund af deres kontekstuelte følte ukirkelighed kan man i dag opleve, at melodier med træk fra poprepertoiret bliver vurderet ukirkelige – og sammenligningsgrundlaget er bl.a. de kirkeromancer, som dengang var et generisk fremmedlegeme, men nu en naturaliseret del af salmegenren.

80 Lawrence Kramer, *Music and Poetry – the Nineteenth Century and After* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1984), 17.

81 Cook, *Analysing Musical Multimedia*, 104.

82 Cook, *Analysing Musical Multimedia*, 96.

Abstracts

Da genretræk fra den danske musikalske romance trængte ind på det kirkelige område som iklædning til salmetekster, opstod den nye genre "kirkeromance". Nogle mente, at dette betød en upassende overførsel af en verdslig genre på det kirkelige område. Denne problematik danner udgangspunkt for, at nærværende artikel kan stille det teoretiske spørgsmål om, hvad der sker med genren, når et multimedialt æstetisk udtryk som salmen blander medier, der stammer fra væsensforskellige – og undertiden konflikten- de – genrer. Første del af artiklen adresserer forskellen på medie- og genrebegrebet ud fra den idé at "ord" og "musik" hører til førstnævnte plan, "salme" og "romance" til andet. Sidste del uddifferentierer disse planer i forhold til tilfældet "kirkeromancen" mhp. at diskutere om genretræk fra hvert af de involverede medier gennem mediefusionen kan overføres til det andet, og derved genformulere genren.

When genre traits from the Danish musical genre "romance" made its way into the church as the musical setting of hymn texts, the genre of the "church romance" arose. Some felt that this meant an inappropriate transfer of a secular genre into the church area. This challenge provides the starting point for this article's main theoretical concern: what happens to a genre when a multimedia aesthetic expression such as the church hymn fuses media from different – and sometimes conflicting – genres. The first part of the article addresses the difference between the concept of medium and that of genre, provisionally assuming that "words" and "music" belong to media, "hymn" and "romance" to genre. The last part examines these hypothetical affiliations in the specific case of the "church romance", so as to discuss whether genre traits from each of the media involved in the fusion can be transferred to the other and thereby reformulate the genre.