

Tradition som musikalsk erindringspraksis

Kultur gror ikke i jord, men i de billeder, mennesker skaber af sig selv og deres omverden...¹

Det er ikke blevet mindre kompliceret at beskæftige sig traditioner, hverken som begreb eller empirisk fænomen, men det er heller ikke blevet mindre interessant at studere de måder, hvormed kulturer eller grupper af mennesker erindrer og fortæller sig selv. Tradition (af latin *traditio*) betyder at overlevere og refererer til den handling, hvormed overlevering finder sted. Tradition er altså allerede i dets etymologiske betydning forbundet med praksis.² Snarere end at bekymre sig om, hvad musikalsk tradition *er*, altså om det, der overleveres, vil denne artikel belyse noget af det, som tradition *gør*. Med fokus således rettet mod praksis, må tradition også betragtes som *sproglig* praksis: tradition dækker som begreb over det mennesker betragter som meningsgivende helheder bestående af handlinger, vaner, artefakter, verdensbilleder, livsformer osv. Sådanne traditionelle praksis adskilles ofte fra livsforhold, der opfattes som det traditionelles modsætninger, og her er der tale om sondringer, der forhandles diskursivt, selvom traditionelle praksis ikke står i et 1:1 forhold med sprogliggørelser af dem. Begreberne om kultur og tradition er tæt sammenknyttede, så tæt, at "kulturel kontinuitet har været regnet for åbenbart selvindlysende" og at 'tradition' oftest i videnskaberne har optrådt i teorier om dens negation.³ Den naturalisering, der præger mangt og megen videnskabelig forståelse af traditioner, er her inspireret af antropologen Kirsten Hastrups udlægning af kulturbegrebet:

Den implicerede naturgroethed ved kulturbegrebet medfører en forestilling om, at kulturer er noget, man *har*. Den har fået karakter af et vandmærke, der er uafviskeligt indskrevet i kroppen og autenticiterer identiteten. Men i langt de fleste tilfælde er kulturen ikke noget vi taler *om* – med mindre vi er i gang med en eksplicit kontrastøvelse. Det er noget vi ser *med*. Forestilling om fælles rødder

1 Kirsten Hastrup, *Kultur: Det fleksible fællesskab* (Århus: Århus Universitetsforlag, 2004), 128.

2 Raymond Williams, *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society*, rev. udg. (New York: Oxford University Press, 1985), 318-20; Ton Otto og Poul Pedersen, "Tradition between Continuity and Invention: An Introduction," *Folk* 42 (2000): 3.

3 Katja Kvaale, "Tradition: Det oprindeliges modernisering," i *Viden om verden: En introduktion til antropologisk analyse*, red. Kirsten Hastrup (København: Hans Reitzels Forlag, 2004): 304; med reference til Otto og Pedersen, "Tradition," 6.

er et af de kulturelle billeder, vi ser på verden med. Men det kan ikke tages for pålydende. Det er og bliver en metafor, der som sådan er med til at forme såvel nutidige opfattelser som erindringer.⁴

I tråd med denne forståelse er tradition ikke noget vi har, og skønt traditionsbærere taler om tradition, og forskere konstant foretager kontrasteringer mellem kulturer, så er tradition først og fremmest noget mennesker lever i og ser på verden med: sociale grupper ser sig selv og kender sig selv gennem tradition, og samtidig i de billeder, som vi skaber af os selv og vores omverden, formes og omformes traditionen.

Jeg vil i det følgende fortsætte den teoretiske diskussion af traditionsbegrebet og se nærmere på tradition som praksis, som opfindelse, som modernitet og som erindring. Derefter illustreres diskussionen med eksempler fra min forskning i genopblomstringen af den græsk-ortodokse musikalske tradition på munkeklosteret Vatopaidi på Athosbjerget i det nordlige Grækenland, hvor jeg har bedrevet flere musiketnologiske feltarbejder i perioden mellem 1997 og 2013.⁵ Græsk-ortodoks kristendom vægter religion traditionen – i bestemt ental – som central både for den rette tro (orto+doksa) og den dertil ledsagende rette praksis (orto+praksis), som også omfatter ideer om korrekt musikalsk opførelsespraksis, stemmens klang og i forlængelse heraf forestillinger om hvilken 'lyd,' der er den rette til at kommunikere mellem det verdslige og det guddommelige,⁶ samt til at genfortælle de bibelske begivenheder navnlig omkring Jesu liv, død og genopstandelse i sang og recitation med det formål, at de ihukommes af deltagerne i den levende fælles tradition.

Tradition som praksis

Tradition står ikke stille. Og hvis den gør, er det fordi objektiveringens kulturelle *rigor mortis* for længst er indtruffet og den levende tradition plantet i tyverisikrede monrer i tryk afstand fra pilfingre og under museal belysning og luftfugtighedskontrol. Tradition forstået som praksis, derimod, er til tider en rodet affære, eftersom tradition er aldeles påvirkelig af dem, der lægger deres hånd på den. Tradition kan med rette beskri-

4 Hastrup, *Kultur*, 129.

5 Tore Tvarnø Lind, *The Past Is Always Present: The Revival of the Byzantine Musical Tradition at Mount Athos* (Lanham: The Scarecrow Press, 2012); Tore Tvarnø Lind, "The New Sound of the Spiritual Modern: The Revival of Greek Orthodox Chant," i *Innovation in the Orthodox Christian Tradition? The Question of Change in Greek Orthodox Thought and Practice*, red. Trine Stauning Willert og Lina Molokotos-Liederman (London: Ashgate, 2012), 123-139; Tore Tvarnø Lind, "Past and Power in the Revival of Byzantine Chant at Mount Athos," i *Resounding Transcendence: Transition in Music, Ritual, and Religion*, red. Jeffers Engelhardt og Philip V. Bohlman (New York & London: Oxford University Press, in press). Jeg ønsker at rette en særlig tak til munkene på Athosklostrene Vatopaidi og Iviron, samt de to byzantinske musikspecialister og kantorer Georgos Konstantiou og Kostas Angelidis, som frekventerer Vatopaidi-klosteret og er centralt involveret i den musikalske udvikling der. Min forskning er kun muliggjort ved klostrenes store gæstfrihed og munkenes deltagelse i og interesse for min forskning. Derudover vil jeg gerne takke Mads Krogh og Steen Kaargaard Nielsen for gode kommentarer undervejs i tilblivelsen af denne artikel.

6 Jeffers Engelhardt, "Right Singing in Estonian Orthodox Christianity: A Study of Music, Theology and Religious Ideology," *Ethnomusicology* 53 (2009): 32-57.

ves som en dynamisk proces som præges af evig forhandling og forandring som følge af den gentagelsens nødvendighed, som sikrer at traditionen levendeholdes.

I forståelsen af musikalsk tradition som kulturel praksis betones det forhold, at tradition udgøres af mennesker, der gør noget i overensstemmelse med eller i forhold til overleverede musikalske handlemåder, som er værdibærende og værdibårne. Tradition udspilles på konkrete steder og involverer specifikke instrumenter og artefakter, og skønt disse ofte har stor betydning, så kan tradition ikke reduceres til steder og genstande. Når tradition betragtes som praksis, så fokuseres der på sammenhænge, relationer, beslutninger, handling og kropslig gestik, altså det, mennesker på forskellige steder og tidspunkter gør med deres krop, stemme, musikinstrumenter, noder osv., herunder hvad mennesker forstår som musikalsk signifikant i forhold til tradition og hvilken betydning den har i deres liv og for deres verdenssyn og selvforståelse.

Tradition forstået som praksis kan overordnet betragtes på to måder: Tradition betegner for det første en historiografisk praksis, måder at producere historie på; med andre ord, en måde hvorpå en gruppe mennesker eller individer identificerer, definerer og fortæller sig selv eller nogle andre – også fortidige kulturer – historisk. I denne forstand er traditionsbegrebet et bagudrettet redskab. For det andet, betegner tradition en aktuell musikalsk praksis, en måde, hvorpå mennesker agerer i nutiden. Her er traditionsbegrebet et aktuelt og fremadrettet redskab. Denne sondring er imidlertid et teoretisk udgangspunkt, der opløses i mødet med den musikantropologiske erfaring af livsverdener: der er tale om en tvillingeforståelse, eftersom begge måder at betragte tradition på indgår i allehånde musikalske revitaliseringer og identitetskonstruktioner, som gør brug af det fortidige i nutidige handlinger som dermed er projiceret ud i fremtiden. Tradition er derfor også en metafor for det, vi endnu ikke gør eller er, og som udtrykker det ønske, at også fremtiden må være genkendelig. De to redskaber svarer altså ikke bare på spørgsmål som "hvor kommer vi fra?" og "hvor skal vi hen?," men på "hvor ønsker vi at komme fra?" og "hvordan ønsker vi vores liv skal være?," samt "hvordan kan vi bruge fortiden til at tjene vores ønsker?" Vi kan ikke uden videre afskrive traditionsbegrebet eller traditioner, ikke blot fordi de til stadighed er et empirisk faktum, dvs. at de fremtræder for os og erfares, men fordi gentagelsesaspektet i kulturer og traditioner er en forudsætning for samfunds sammenhængskraft. Samfund, argumenterer Hastrup:

forudsætter nemlig et vist mål af genkendelighed, for at mennesker kan handle rationelt i forhold til hinanden. Hvis ikke der var en tilnærmelsesvis stabil forventningshorisont, ville der ikke være noget samfund. Traditionen rummer nogle af de billeder, der gør det muligt at forestille sig et fællesskab, som man i øvrigt kan knytte sin egen forståelse til.⁷

Revitaliseringen af den græsk-ortodokse kirkesang er blot et af talrige eksempler på, hvordan en nutidig musikalsk praksis legitimeres i en bestemt historisk (selv)forståelse og derved tilskrives historisk autenticitet. Man kan også betragte den levende musikalske tradition som en måde at aktualisere og udtrykke en bestemt historisk identitet. Begge

7 Hastrup, *Kultur*, 130.

funktioner indgår derfor i de måder, hvorpå mennesker erindrer sig selv gennem forestilling og handling. Tradition er dermed ikke kun en refleksiv kategori (som vedrører historisk forståelse), den virker også normativt ved at foreskrive og fremme en bestemt adfærd, bestemte performative handlinger og værdier (i den aktuelle musikalske praksis).

Studiet af musikalske traditioner

De måder, hvorpå vi i dag er i stand til overhovedet at tænke traditioner, er uvægerligt moderne; dette gælder i almindelighed såvel som i forskningen. Vi kan kun betragte det moderne (og det traditionelle) fra en position midt i det moderne.⁸ Siden vi således ikke er eksterne observatører, er traditioner derfor heller ikke objektivt givne, men defineret af kulturelle aktører og de forskere, der studerer dem. Med andre ord, er måden, vi er i stand til at tænke tradition, i sig selv et produkt af moderne teoridannelser.

Før den refleksive og poststrukturelle vending i musiketnologien kunne man fastholde ideen om, at man studerede kulturer i synkrone (samtidige) snit, når man tog på feltarbejde. I modsætning hertil opholdt man sig ved det diakrone (historiske) perspektiv i det traditionelle musikhistoriografiske gebet. Den bekvemme sontring mellem det synkrone og diakrone har været motor i opretholdelsen af et skel mellem musikhistoriografiens og musiketnologiens klassiske genstandsfelter. Dette ses i dag mere som en konsekvens af fasttømrede fagpolitiske positioneringer – fagligt set er sontringen forvrøvlet. Ethvert studie af nutidige musikalske traditioner, som ikke tager højde for den historiske (diakrone) dimension løser ikke sin opgave tilstrækkeligt.⁹ Mennesker har det med at udtrykke og definere sig selv historisk i deres samtid, og dermed er det musiketnologiske studie af traditioner allerede et historiografisk studie. Sådan betragtet kan en særlig 'historisk musiketnologi,' som har været genstand for stigende interesse siden starten af 1990'erne, synes ganske overflødig.¹⁰

Som en implicit historisk disciplin kan musiketnologien på den måde for eksempel studere, hvordan kulturelle aktørers selvbiografiske historiske narrativer smelter sammen med sociale grupperes kulturelle arv og verdensbilleder. En præmis for denne tankegang er imidlertid et opgør i musikvidenskaben (navnlig i musiketnologien) med den konventionelle sontring mellem vesten og resten, hvor såkaldt traditionelle og primitive samfund typisk er placeret i sidste kategori. Her har blandt andet Johannes Fabians slagkraftige argument for, at antropologien burde tillade sit objekt en plads i historien gjort sig gældende¹¹: Således står det klart, at ikke blot de 'moder-

8 Niklas Luhmann, *Observations on Modernity* (Stanford: Stanford University Press, 1998), x.

9 Richard Widdess, "Introduction," i *Ethnomusicology and the Historical Dimension, Papers presented at the European Seminar in Ethnomusicology, London, 20-23 May, 1986*, red. Margot Lieth Philipp (Ludwigsburg: Phillipp Verlag, 1989), 1; Richard Widdess, "Historical Ethnomusicology," i *Ethnomusicology: An Introduction*, red. Helen Myers (London: MacMillan, 1992), 219.

10 Jonathan P. J. Stock, "New Directions in Ethnomusicology: Seven Themes toward Disciplinary Renewal," i *The New (Ethno)musicologies*, red. Henry Stobart (Lanham: The Scarecrow Press, 2008), 198; Lind, *Past Is Always Present*, 30-31.

11 Johannes Fabian, *Time and the Other: How Anthropology Makes its Objects* (New York: Columbia University Press, 1983).

ne,' men også de 'traditionelle' samfund kontinuerligt har ændret sig over tid og derfor hverken er mere naturlige eller mindre opfundne end andre. Jeg skal vende tilbage til opgøret med sondringen mellem det moderne og traditionelle nedenfor, men først vil jeg se nærmere på 'inventionsskolens' fornemmelser for opfundne traditioner.

Opfundne traditioner

At traditioner er moderne, opfundne og sammensatte er efterhånden videnskabeligt velkendt. Historikerne Eric Hobsbawm og Terence Ranger står faddere til en forståelse af traditioner som opfundne og konstruerede, der i humanvidenskaberne har fundet anvendelse i sådan en grad, at den har dannet skole: 'inventionsskolen,' som den kaldes, inspireret af titlen på de to forfatters ofte citerede antologi, *The Invention of Tradition* fra 1983. Udgangspunktet for inventionsskolens forståelse af traditioner er formeringen af de moderne nationalstater, og hvor den til stadighed leverer en anvendelig kritisk tilgang til nationalisering af kulturarv, fædrelandsfejrning og kulturkanon, så lader den imidlertid noget tilbage at ønske, når det kommer til dels den principielle, teoretiske forståelse og applikation af traditionsbegrebet, dels den forskningserfaring som akkumuleres i musikeknologien og antropologien, hvilket jeg skal vende tilbage til. I sin introduktion til nævnte værk gør Hobsbawm det klart, at moderne nationalstatslige opfundne traditioner ikke bør forveksles med de kulturelle vaner og skikke, der kendetegner såkaldt traditionelle samfund.¹² Denne sondring implicerer imidlertid ideen om uden for det moderne nationalstatslige domæne stående traditioner som ikke-opfundne og autentiske, inden for hvilke forandring sanktioneres af social kontinuitet og følger naturgivne love.¹³ Dette billede af traditionelle samfund som isolerede ø-kulturer, der står uden for historien og derfor også uden for samtiden, har påkaldt sig antropologisk selvrefleksion i tråd med Fabians kritik af det eurocentriske historiesyn (se ovenfor), og affødt behov for gentænkning af begrebet.¹⁴

Tradition som modernitet

Tradition og modernitet er diskursive troper, eller billedlige udtryk, der ofte har en særlig overbevisende kraft¹⁵: når musik beskrives som traditionel, antager den et skær af historisk autenticitet, som ofte modstilles moderne frembringelser som historieløse, kommercielle og midlertidige. Men modsætningen mellem det traditionelle (kontinuitet) og det moderne (forandring) har mistet betydning: også kulturer, som betoner det traditionelle deltager i selvsamme modernitetsdiskurs. Skønt sondringen synes belejlig og stadig er almindelig i daglig tale, i pressen og populære fremstillinger, så er den en illusion: I levet praksis kollapser den binære modsætning mellem det traditio-

12 Eric Hobsbawm, "Introduction: Inventing Traditions," i *The Invention of Tradition*, red. Eric Hobsbawm og Terence Ranger (Cambridge: Cambridge University Press, 1983), 2.

13 Hobsbawm, "Introduction," 2.

14 Se f.eks. Kvaale, "Tradition."

15 Stokes, *Ethnicity, Identity and Music*.

nelle og det moderne. For at holdes i live må traditioner gentages ved på ny at finde praktisk form i stadigt skiftende kontekster og nutider, hvorved det traditionelle eller 'oprindelige' moderniseres.¹⁶ Traditioner er altså moderne (samtidige) udtryk, skønt ofte selvhævdende traditionelle og positioneret i modsætning til det moderne og modernitetens betoning af forandring, fremdrift og rationalitet.¹⁷ I sådanne tilfælde anvendes traditionsbegrebet som en retorisk markør,¹⁸ der tjener en bestemt (kultur)politisk og ideologisk dagsorden og refererer til værdsatte historiske og kulturelle praksis, som det findes værdifuldt at bevare i den moderne sammenhæng,¹⁹ og som samtidig tjener til at sondre mellem selv og anden.

Bevidsthed som den tabte mødom

Skellet mellem tradition og skikke, som bl.a. inventionsskolen grunder på, reproduces også i nyere forsøg på teoretisering af traditionsbegrebet, som antropologen Katja Kvaale gør opmærksom på.

For eksempel skelner Otto og Pedersen i deres indledning til temanummeret af det etnografiske tidsskrift *Folk* dedikeret til traditionsbegrebet mellem kulturelle vaner (som praktiseres per automatik og ureflekteret i en cirkulær tidsforståelse) og traditioner, der er eksplicit udtrykt som 'tradition' i sprog og anden kommunikationsform og altså del af en *refleksiv* eller ideologisk praksis.²⁰

En fundamental svaghed ved denne sondring mellem autentiske og opfundne traditioner ligger i, at bevidsthed bliver det afgørende kvalifikationsparameter. Kvaale baserer sin velafrettede kritik af denne teori på sine studier af traditioner i livet i en igorot-landsby i de filippinske Cordillera-bjerge i FN-regi: her oplever indbyggerne, at ændringer i traditionel praksis, forestået af dem selv, ikke vækker forfædrenes vrede, hvilket må betyde, at forfædrene har accepteret ændringerne i den samtidige forvaltning af traditionen. Kvaale spørger:

Hvordan kan bevidsthed egentlig være et diskvalifikationsparameter for ægte tradition, uden at dette samtidig rummer et abonnement på ideen om et uhildet, jomfrueligt naturfolk, der endnu ikke har opdaget, hvor umiddelbart, ureflekteret og uegennyttigt traditionelle de er?²¹

Bevidsthed som diskvalifikationsparameter for ægte tradition bygger på en romantisk ide om, at repræsentation dels sprogligt besudler det repræsenterede, dels at de 'indfødte' mennesker, der mestendels repræsenteres i etnografien, ikke selv indlader

16 Jf. Kvaale, "Tradition."

17 Otto & Pedersen, "Tradition," 3.

18 Michael Herzfeld, "Cultural Fundamentalism and Regimentation of Identity: The Embodiment of Orthodox Values in a Modernist Setting," i *The Postnational Self: Belonging and Identity*, red. Ulf Hedeftoft og Mette Hjort (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002), 202.

19 Se R.G. Collingwood, *The Idea of History* (Oxford: Oxford University Press, 1986); Reinhard Bendix, "Tradition and Modernity Reconsidered," *Comparative Studies in Society and History* 9 (1967), 295.

20 Otto & Pedersen, "Tradition," 7.

21 Kvaale, "Tradition," 307.

sig på sligt strategisk foretagende, men lever deres umiddelbare liv og forbliver "ubesmittede af bevidsthedens syndefald."²² Her lyder indvendingen, at socialt liv ikke kan erstattes af eller reduceres til repræsentationer af det,²³ og som Nicolas Thomas har påvist i Stillehavssamfund, forstår såkaldt traditionelle samfund i selvrepræsentationer at fremhæve deres traditionelle træk og særegenheder – ofte i forsøget på at distancere sig fra tidligere kolonimagters dæmonisering af netop disse træk.²⁴ *The Inversion of Tradition*, kalder Thomas denne effekt i et ordspil op mod inventions-skolen, hvor inversion refererer til disse samfunds omvendning af den koloniale fremstilling af dem.²⁵

Om erindring

I denne artikel begrænser jeg mig til at betragte erindring som kulturelt og antropologisk fænomen og trækker ikke som sådan på egentlige modeller for erindring. Disse findes i vid udstrækning, naturligvis, blandt andet inden for psykologien. Her skal jeg kun flygtigt referere til Daniel L. Schacter,²⁶ hvis arbejder musiketnologen Kay Kaufmann Shelemay trækker på i sit studie af syriske jøders musikalske (pizmon) tradition og erindring.²⁷ Shelemay anfører, at musik relaterer til erindring på to afgørende måder:

For det første kan musik anvendes med det eksplicite formål, at lytterne skal ihukomme (eller lære at kende og huske) bestemte begivenheder og individer, stof som sangtekster og poesi indeholder i rige mål. Steven Felds berømte studie af Kalulifolket i Papa New Guinea viser, hvordan steder i regnskoven knyttes til afdøde familiedlemmer i sangtekster og dermed huskes²⁸ og tilsvarende i Qureshis studie af qawwali-traditionen (gren af Sufi-mysticismen) i Pakistan og det nordlige Indien, hvor lokale islamiske helgener mindes i rituelle ceremonier i sanglige opførelser.²⁹ Den vokale opførelse af bibelsk digtning i den rituelle praksis i de kristne kirker er ligeledes en illustration af, hvordan tilhørerne lærer gerningerne og ordene at kende og kontinuerligt mindes om (eller husker på ny) ophavet til livet på jord og hinsides. For det andet kan musik 'trigge' menneskers hukommelse, og individer bringes til at huske tidligere opførelser, erfaringer, følelser, mennesker osv.

22 Ibid.

23 Ibid., 308; Jonathan Friedman, "The Politics of De-Authentification: Escaping from Identity. A Response to "Beyond Authenticity" by Mark Rogers," *Identities* 3 (1996): 127-36.

24 Nicolas Thomas, "The Inversion of Tradition," *American Ethnologist* 19 (1992): 213-232.

25 Ibid., 214; se også Kvaale, "Tradition," 308.

26 Daniel L. Schacter, "Implicit Memory: A New Frontier for Cognitive Neuroscience," i *The Cognitive Neurosciences*, red. M.S. Gazzagnia (Cambridge: MIT Press, 1995): 815-824; og Daniel L. Schacter, *Searching for Memory: The Brain, the Mind, and the Past* (New York: Basic Books, 1996).

27 Kay Kaufmann Shelemay, *Let Jasmine Rain Down: Song and Remembrance among Syrian Jews* (Chicago: University of Chicago Press, 1998).

28 Steven Feld, *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics and Song in Kaluli Expression*, 2. udg. (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990).

29 Regula B. Qureshi, *Sufi Music of India and Pakistan: Sound, Context and Meaning in Qawwali* (Cambridge: Cambridge University Press, 1986).

På denne måde skelner Schacter³⁰ og Shelemay³¹ mellem eksplicit og implicit erindring, eller mellem på den ene side erindring, som musikken er intenderet at tjene til at vække kollektivt i lytterne og på den anden side kontingent eller tilfældig erindring som følge af individuel respons i den musikalske deltagelse og lyttesituation.

Som Shelemay peger på, relaterer det at begynde at huske en musikalsk tradition ikke blot til tekstligt indhold i sange eller hymner, men også til gendannelsen af den lyd ('sound') som repræsenterer det fortidige, det traditionelle.³² I kropslig erindring, her forstået bredt som multisensorisk betinget,³³ lader det sig hverken gøre at forudse eller fastlægge hvilke parametre, der 'trigger' eller genererer erindring: tekstlige og musikalske parametre (såsom melodiføring, tonemateriale, instrumentering, stemmebrug, osv.), parametre der vedrører kropslig gestik og adfærd i øvrigt (også relateret til musikalsk opførelsespraksis), samt hvad der ellers måtte spille en rolle i lyttesituationens individuelle og kollektive sammenhæng, som f.eks. politiske eller spirituelle forhold.

Fra kropslig erindring til kollektiv tradition tur/retur

Fællesskaber er både forestillede og konkrete. Det at genkalde sig fælles oplevelser er konkrete måder at føle tilknytning og at være en del af et fællesskab på. "Vandringen i forfædrenes spor er en omfattende kulturel handling, som gang på gang fremkalder den kollektive tradition, der efterhånden har afløst den personlige erindring."³⁴ Hastrup peger her på koblingen mellem det kollektive og det personlige, og binder erindring og kropslig erfaring sammen:

Erindringen hører ikke fortiden til; den er til stede i nutiden. Takket være skriftlighed, udbredt læsekyndighed og hele kommunikationsekspllosionen er det imidlertid blevet almindeligt at tro, at erindring handler om at kunne dokumentere konkrete hændelser og erfaringer fra tidligere tid. Det er det ikke; hukommelsen gør nemlig en kritisk forskel i forhold til erfaringen.³⁵

Hastrup skelner mellem kropslig erfaring og kognitiv, sprogliggjort hukommelse og hæfter sig ved, at kroppen er aktivt til stede med hele sanseapparatet i tilegnelsen af den verden, som den er kastet ud i, og hvor den i intersubjektiv forstand knytter sig til objekter, steder og andre mennesker.

30 Schacter, "Implicit Memory," 816; Schacter, *Searching for Memory*, 5.

31 Shelemay, *Jasmine*, 7.

32 Ibid.

33 Min behandling af erindring stammer fra fænomenologiske begreber som erfaring og livsverden, der udfordrer sondringer mellem kognitiv og kropslig viden og hukommelse (en videreførelse af det kartesianske og kristne osv. skel mellem krop og hoved). At der er psykiske, cerebrale, nervøse, biokemiske osv. forhold, der gør sig gældende for, at menneskelige kropsfunktioner kan virke, synes klart, men i det øjeblik vi underkaster disse forhold sprogliggørelse, bliver de en del af det kulturelle domæne. Det er en pointe i denne artikels tilgang til traditionsbegrebet og traditionsfænomener, at de ikke kan reduceres til hverken natur, nerveimpuls eller universelle kausalsammenhænge, men er produkter af menneskers sociokulturelle positionering, interaktion og stillingtagen til deres egen livsverden.

34 Hastrup, *Kultur*, 121.

35 Ibid., 124.



Figur 1: Munke fra Vatopaidi synger en kerubisk hymne (nadverritualet) i højre kor. November 2000. (Foto: Toptsidis Photo, gengivet med tilladelse.)

Den kropslige erfaring lader sig ikke narre på samme måde som den sprogliggjorte. Vi kan bortforklare meget med ord, men vi kan ikke løbe fra vores krop. Der er derfor også grænser for, hvor meget historien kan omskrives, hvis den vedrører ens egen erfaring [...] erindringer som sådan er markerede af en betydning, som bunder i en social erfaring. De kan blive standardiserede med tiden, og de kan tolkes forskelligt af forskelligt situerede personer, men helt slippe forbindelsen til deres udgangspunkt kan de ikke, hvis de fortsat skal kaldes erindring.³⁶

En præmis for dette skel er, at sprog (som tanke eller formuleringer) ikke allerede spiller ind, når den menneskelige krop stiller forventninger og gør sig sine erfaringer. Som vi skal se, repræsenterer et munkesamfund et religiøst ideal, som besøgende og munke både beundrer og underkaster sig. Når nytilkomne novicer og munke skal oplæres i den revitaliserede musikalske praksis på klosteret, så skal de først aflære sig de uvaner og unoder, som de måtte have tillært sig og som har taget plads i deres krop som musikalsk (og spirituel) erfaring under deres opvækst i det omkringliggende samfund. Snarere end at personlig erfaring afløses af en kollektiv, synes her en omvendt logik at spille ind: den dominerende kollektive klostertradition sætter sin autoritet ind og afløser gradvist munkenes tidligere personlige erfaringer, som så giver plads til, hvis ikke ligefrem dikterer, en ny kropslig erfaring og disciplinering funderet i en af den ortodokse kirkes kardinaldyder: lydighed (*ypakoi*). Således kunne man fremkalde andre eksempler på, hvordan magtrelationer og dominerende diskurser allerede præger og sætter betingelser for den kropslige erfaring.

36 Ibid., 127.

Case: den græsk-ortodokse musikalske traditions genopstandelse

Når de sortklædte munkes stemmer fylder det hellige eller sakrale rum i klosterets kirke og kapeller, brydes konventionelle barrierer mellem fortid, nutid og fremtid, liv, død og efterliv. Det har angiveligt været gængs forståelse og praksis i mange århundreder i den græsk-ortodokse kirke, men sangen har ikke altid klinget, som den gør i dag. Skønt fortiden i den kristne tradition altid har spillet en væsentlig rolle, så er den måde fortiden tages i brug og refereres til i musikalsk praksis i dag anderledes end tidligere tiders. I den revitaliserede eller opblomstrede messesang på Vatopaidi-klosteret i det græsk-ortodokse munkesamfund på Athosbjerget forestilles og appliceres idealiserede fortider for at give fornyet styrke til medieringen mellem det verdslige og guddommelige i ritualer, bøn og det spirituelle liv i det hele taget. Byzantinsk musik eller græsk-ortodoks messesang udtrykker kærlighed til Guds Søn og Panagía Theotókos (gudsfødersken, den alhellige) og må forstås i den liturgiske og i bredere forstand religiøse sammenhæng som bøn og lovprisning. Musikken er udelukkende vokal og monodisk (enstemmig sang) dog med en dybere klingende drone (der i kristen ortodoks sammenhæng forstås som *íson-praksis*).

Revitaliseringen af den musikalske praksis blev iværksat efter, at klosteret valgte en ny abbed i 1990. En gruppe munke fra en *skete* (en samling af nogle få hytter centreret om et kapel) på den sydlige del af Athos-halvvøen var ankommet til Vatopaidi, som skiftede struktur fra den idiorytmiske ('egen rytme') livsstil, hvor hver munk fulgte sit eget program, til den cenobitiske (*koinóbion*, 'fælles liv') organisering, hvor man kollektivt følger den samme daglige rytme på klosteret.

Samtidig med den musikalske revitalisering er også en omfangsrig restaurering af klosterbygningerne iværksat. Dette arbejde muliggøres ved massiv EU-støtte, hvilket skaber nogen klosterlig uro, eftersom EU repræsenterer en sekulariseret verden, som munkene og andre på den ene side opponerer mod, og på den anden side også ønsker at sætte sit præg på.³⁷ At Athosbjerget i 1988 kom på UNESCOs "World Heritage List" (nr. 454), og således blev dømt universelt bevaringsværdig for menneskeheden, har kun været befordrende for finansieringen af restaureringsprojekterne på flere af Athosbjergets tyve klostre. Klosteret Iviron har således kunnet bryste sig af restaureringsstøtte på små 3 mio. euro.

Bygningsrestaurering tilbyder en frugtbar metafor for revitalisering af musikalsk tradition³⁸: uanset materialernes alder og karakter, så følger arkitekttegninger og byggeteknik tidens teknologiske standarder og entreprisen moderne måder at lede og organisere på. Dem, der udfører arbejdet, påvirker i den grad restaureringen. Arkæologen Peter Fowler betoner den række beslutninger, der må træffes: "To restore involves decisions, historical, practical, ethical, about what to restore to."³⁹ På samme måde involverer arbejdet med en musikalsk tradition nogle forestillinger om, hvad musikken skal lyde som, og hvordan man skal nå derhen.

37 Grækenland blev medlem af det nuværende EU 1981.

38 Jf. Richard Widdess, "Editorial," *Early Music* 24 (1996), 372-73.

39 Peter J. Fowler, *The Past in Contemporary Society: Then, Now* (London & New York: Routledge, 1992), 12.



Figur 2: Skilt foran Iveron-klosteret, der viser millionbeløbet doneret af EU til restaurering af klosterkomplekset. November 2001.
(Foto: Tore Tværnø Lind.)

I starten af 1990'erne, hvor de nye munke ankom til Vatopaidiklosteret, var der kun to *protopsáltes* (kantorer) i koret. Med den nye abbed, Fader Ephraim, ændredes den musikalske praksis imidlertid, da man besluttede at iværksætte forskellige aktiviteter for generelt at højne den musikalske standard: "Gud elsker skønhed, velduft og velklang," som en munk udtrykte det, da jeg spurgte til bevæggrundene for at profilere klosteret så markant på det musikalske. "Nogle klostre er kendte for deres klokkespil, andre for deres ikoner. Vi er kendte for den gode sang!"⁴⁰ De musikalske aktiviteter udgør dels en revitaliseringspraksis, dels en særlig form for 'sakral musikvidenskab', både teologisk og teologisk i sit sigte⁴¹: Den er teleologisk eftersom den søger at dokumen-

40 Feltnoter, Vatopaidi 2000. Feltnoter refererer til mine noter og feltdagbøger fra musiketnologiske feltarbejder på Athosbjerget. De indeholder observationer, refleksioner, analyser, noter fra interviews, samtaler og diskussioner osv.

41 Katherine Bergeron, *Decadent Enchantments: The Revival of Gregorian Chant at Solesmes* (Berkeley: University of California Press, 1998), 92; Lind, *Past Is Always Present*, 77 og 204.



Fig.3. Bygningsrestaurering: Vatopaidi-klosteret med gul kran. November 2001. (Foto: Tore Tvarnø Lind.)

tere klostrets musikalske betydning, som delvist er baseret på musikalske håndskrifts-studier i klosterets egne musikalske manuskripter, heraf unikke værker fra middelalderen. Den er teologisk eftersom den søger at skabe den korrekte enhed af *dóksa* eller tro (ortodoksi) og *práksi* (ortopraksis).

Udover en kernegruppe af musikalske og videnskabelige munke har to specialister udi byzantinsk musik fra Athen været centralt involveret i den musikalske opblomstring på Vatopaidi-klosteret siden midten af 1990'erne, og deres engagement har haft en væsentlig betydning. Inspireret af Tamara Livingstons model i artiklen "Music Revival: Toward a General Theory"⁴² vil jeg gennemgå nogle af de aktiviteter, der relaterer til den musikalske opblomstring og revitaliseringspraksis på Vatopaidi nedenfor. Livingston påpeger i sin artikel, at musikalske revitaliseringer i væsentlighed har præget det 20. århundredes internationale musikalske landskab inden for kunst-, populær- og folke-musik.⁴³ Selv har Livingston forsket i brasiliansk *choro*, en urban instrumental tradition. Et fællestræk for mange revitaliseringer er de særlige kulturelle og politiske dags-ordner, der præger aktiviteterne i og omkring den revitaliserede musik. Aktører inden for sådanne bevægelser positionerer sig typisk i opposition til visse aspekter inden for eksisterende musikalske praksis, ofte forstået som 'mainstream', allierer sig selv med en særlig historisk afstamning eller på anden måde forbindelse, samt tilbyder et musikalsk alternativ legitimeret ved påberåbelse af en særlig autenticitet og historisk oprigtighed.⁴⁴

42 Tamara E. Livingston, "Music Revival: Towards a General Theory," *Ethnomusicology* 43 (1999): 66-85.

43 Se også Max Peter Baumann, "Folk Music Revival: Concepts between Regression and Emancipation," *The World of Music* 38 (1996): 71-86.

44 Livingston, "Music Revival," 66.

Livingstons teoretiske overvejelser synes særdeles relevante i forhold til religiøse musikformer, som her den musikalske revitalisering af byzantinsk eller græsk-ortodoks sang.

Dokumentation: manuskripter og lydoptagelser. Munkene på Vatopaidi-klosteret studerer musikalske håndskrifter fra klosterets eget bibliotek. Men i tidens løb er manuskripter blevet spredt ud, givet væk, byttet, stjålet osv., og nogle af disse findes på andre Athos-klostre. På feltarbejde gjorde jeg et mindre dokumentations-team følge og kørte i en firhjulstrucken pick-up over bjergpasset til det russiske kloster, Panteleímonos, beliggende på den sydvestvendte bred af halvøen. Teamet bestod af en munk, en specialist i byzantinsk musik fra Athen og en fotograf, og formålet var at lave digital fotografering af Vatopaidi-manuskripter i det russiske klosters besiddelse. Håndskriftsstudierne suppleres af studier af – og auditiv træning baseret på – tidlige optagelser som opbevares i klostrets '*kassettothíki*' (diskotek eller lydarkiv). Disse rummer blandt andet ældre munkes stemmer og de store, berømte sangere fra Agias Sofias kirken i Konstantinopel (Istanbul) såsom Stanitsas, Naupliotis og Pringos. Lydarkivet har stor betydning for bestemmelsen af, hvordan man forestiller sig lyden og stilen af den revitaliserede praksis. Det interessante er, at stemmer og personligheder uden for klosteret og sågar uden for det hagioreitiske ('fra det hellige bjerg') klostersond fund inkluderer som originale, autoritative kilder. Dette beskriver et interessant paradoks ved det, at munkenes musiksyn er traditionalistisk og deres historiske selvforståelse grænsende til det puritanske, mens selve revitaliseringspraksis peger på en inklusiv, elastisk og synkretistisk tilgang, hvor man sætter elementer, der stammer fra forskellige steder og tider, sammen.

Retrospektiv musikalsk transortografi. Munkene kerer sig om at omskrive den musikalske notation til det korrekte (transortografisk praksis). Flere musikalske tegn blev dømt ude under reformen af det byzantinske musikalske system i årene 1814-32, hvor den såkaldte *Néa Méthodos* (Den Nye Metode) blev implementeret. Denne reform var et forsøg på at samle den musikalske praksis i kirken, som under Ottoman-styret siden det byzantinske riges fald (1453) havde udviklet sig i mange lokale og personlige retninger. Et af de tegn, som blev slettet var *okseía*-tegnet, som Vatopaidi-klosteret (og specialisterne i Athen) har genindført i skriftlig, teoretisk og opførelsesmæssig praksis. *Okseía* ('høj') betegner en opadgående sekund udført med en særlig kvalitet (*poiótita*) og stemmebrug (*laringismós*), og grunden til at puste nyt liv i det (sådan forklarer munkene det) er, at det har været holdt i live i mundtlig overlevering, men at den melodiske bevægelse (*pneúma* eller 'ånd'), som tegnet repræsenterer, har været løsrevet fra sin notationsmæssige materialitet, har mistet sin 'krop' (*psóma*). Der er andre tegn, som beskriver en opadgående sekund, og som i kombination med forskellige andre tegn kan beskrive næsten det samme på skrift, som *okseía*-tegnet kan. Pointen er imidlertid at genforene de oprindelige tegn med den rette melodiske bevægelse og vokale interpretation. Dette er naturligvis resultatet af, hvordan man *forestiller sig* disse tegn og melodier så ud og lød i en given historisk periode.

Mundtlig tradition som autoritativ. Skønt munkene finder tilføjelser i marginen i manuskripter, som udtrykker tidligere munkes måde at tolke melodiske bevægelser på, så er det den mundtlige overlevering, der betragtes som afgørende: "Alle kan studere musikalsk notation, men ikke alle har den mundtlige tradition," som min musiklæremester på klosteret, Fader Agapios, udtrykte det.⁴⁵ Mundtlig overlevering bliver et korrektiv til skriftsystemet. Den mundtlige traditions vigtighed peger på, at den ikke blot er en måde at overlevere et musikalsk system på, men en del af en spirituel sammenhæng, hvor stemmen i sin korrekte brug er et middel til at transcenderer det menneskeligt immanente. Vatopaidi-klosteret gør krav på at 'have' traditionen, de udfører den, lever den. Nok legitimeres dette krav ved historiske kilder og musikalsk genealogi, men at *have* traditionen betyder at have adgang til en form for esoterisk viden for at kunne tolke de musikalske tegn korrekt (ortopraksis). Denne viden er skjult for den uindviede musiketnolog, og ikke noget man kan analysere sig til uden åndelig deltagelse i traditionen.

Reetablering af tidligere musikalske og liturgiske praksis. Korrekt adfærd og formaliteter i kirkerummet og opførelsespraksis af ritualer foreskrives i den bog, der kaldes *Typikón*. Nogle udgaver dateres tilbage til det 5. århundrede og beskriver blandt andet udførelsen af *kánon*-versene, herunder, hvordan *kanonárchis* (den, der leder kanon) bør agere. Jeg har flere gange på Vatopedi-klosteret kunne observere *kanonárchis* alternere småløbende mellem de to kor, reciterende versene for koret. Dette en 1500 år gammel praksis, som ingen praktisk betydning har, siden begge kor i dag har teksten foran sig og har god støtte i det elektronisk dæmpede læselys over pulten (som har erstattet de traditionelle olielamper).

Forbedre eksisterende praksis. Korsangen på klosteret er forbedret gennem indførelsen af øvning, som undertiden ledes af specialisterne fra Athen. Blandt andet har man tilstræbt at synge homofont, altså med én stemme (som ikke er en selvfølge i udførelsen af monodi) efter moderne professionelle standarder for, hvordan man arbejder med korsang. Jeg mødte nogle yngre sangere fra Athen, som mente, at manglen på autenticitet i den musikalske standard på Vatopaidi var prisen for den professionelle lyd og videnskabelige tilgang, hvilket nogle af dem (efter jeg lovede dem anonymitet i min etnografiske fremstilling) betragtede som tegn på afvigelse fra en mere 'simpel' klostertradition, hvis ikke ligefrem sekularisering. Denne modstand ser Vatopaidi-traditionen som en moderniseret praksis, der ikke matcher vidt udbredte romantiske ideer om munkelivet på Athosbjerget: at Athos-munke er simple bønder der ikke øver sig, men lever et ureflekteret liv i pagt med Gud og natur. Dette eksotiske syn er knyttet til ideen om, at tradition ikke er i bevægelse, men er statisk, og så har det den oplagte svaghed, at det ikke giver mulighed for at skelne mellem en autentisk musikalsk opførelse og munke, der synger falsk (*parafoía*) –ikke alle klostre har veltrænede stemmer blandt brødrene. Rekrutteringsgrundlaget har også ændret sig siden midten af 1970'erne –

45 Feltnoter, Vatopaidi, 2001.

efter at mange forudså munkesamfundets undergang op til fejringen af tusindåret for dets grundlæggelse i 1963. I dag ankommer mange munke med lange uddannelser inden for alle mulige fag, der tæller økonomi, elektronik, it, mikrobiologi, musikvidenskab osv.

Uddannelse. Uddannelse af sangere på klosteret er en måde at sikre vedligeholdelsen (og den fortsatte udvikling) af den revitaliserede praksis. Det tager tre-fem år at blive *psáltis* alt efter talent, stemme og øvelse. Når man taler om at holde traditionen i live, er det påfaldende i eksemplet her med klosteret, at det ikke reproducerer sig selv, men holder traditionen i live ved at skole nytilkomne ind i den. Selvfølgelig er der kirker, korsang og teoriundervisning ude i de græske sogne, men når en nyankommen kommer i musikalsk lære på klostret, starter han med at skulle aflære sig sine tidligere vaner og unoder, for derefter at tilegne sig den nye og korrekte praksis, alt i mens han også vokser spirituelt under vejledning.

Genopdagelse af det klassiske. Komposition af nye hymner i klassisk stil, liturgiske kor-svar og hymner i ældre (og af reformen forladte) tonearter, brugen af klassiske intona-tionsformler, indføringen af en forenklet drone-praksis (ison-praksis) tæller som nogle eksempler på, hvordan tidligere måder genoptages i klosterets dagligliv.

Musikalsk genealogi. Centralt for den selv-historiografiske opgave er at kortlægge den musikalske genealogi over musikalske fædre, dvs. komponister, mestersangere, lærer-mestre, hvis netværk kobler klosteret til den store kirke (Agias Sofias) i Konstantino-pel. Sådan et stamtræ er en måde at dokumentere klosterets musikalske storhed og centrale placering i den byzantinske musikhistorie. Det er samtidig en måde, hvormed man kan legitimere den fornyede praksis historisk. Genealogi har som sådan en vigtig rolle at spille i udformningen af klosterets narrative profilering og bliver særlig vigtig, når det kommer til at værne om den musikalske arv.

Udbredelse. Produktionen af kommercielle indspilninger er en vital måde at udbrede den revitaliserede praksis på. Klosteret udgiver det, der forstås som det klassiske reper-toire og en serie, der på engelsk kaldes *The Vatopaidi Musical Bible*, og som indeholder kompositioner af betydningsfulde lokale komponister, såsom Matthaïos Vatopaidinos (1774-1849).

Anvendelsen af tidlige indspilninger og udgivelsen af egne i forbindelse med op-blomstringen af den musikalske tradition, peger på, at selv konservative og religiøst-dogmatiske traditioner indoptager nyt materiale og anvender moderne teknologi som befordrende for det traditionelle.

Et spørgsmål trænger sig på, eftersom klostre i sagens natur ikke er i stand til at reproducere sin egen population. Nye medlemmer må komme udefra. Sådan har det – og jeg er lige ved at sige 'naturligvis' – altid været, men i forhold til en revitalise-ring af den musikalske praksis må vi imidlertid spørge: Præcis hvilken tradition er ble-

vet revitaliseret? Den udbredte ide om en særlig agioreitisk stil (*to agioreítiko ífos*) har længe har været delt af vestlige forskere.⁴⁶ Men der må stilles et stort spørgsmåltegn ved, hvordan den i så fald skulle defineres, eftersom klostrene indbyrdes er uenige om, hvad der karakteriserer denne særlige syngestil udover en betoning af, at munkens stemme bør udtrykke dyder som ydmyghed (*tapeínosi*) og kærlighed (*agápi*), samt at munkens kontinuerlige, hverdagslige bøn giver hans stemme en spirituel tyngde. Om-sat i klanglig praksis udtrykkes disse forhold ret så forskelligt.

Spørgsmålet er da, om Vatopaidi-klosterets musikalske praksis må betegnes som en helt lokal tradition for sig. Svaret er ikke helt enkelt. På et regionalt plan (som udtryk for en Athos-tradition) deler Vatopaidi-munkene i bred forstand nogle syn på musikken med andre klostre, hvorimod der i aldeleshed hersker uenighed om andre.⁴⁷ Og så er Vatopaidi-klosterets musikalske ståsted i stor grad præget af den græske musikteoretiker og radiomand Simonos Karas puritanske syn på græsk folke- og kirkemusik⁴⁸ – altså en klar urban og 'moderne' kulturkonservativ inspirationskilde. Endelig finder man også munke, der afviser ideen om en særlig syngestil på Athosbjerget, men som betoner, at der kun findes én samlet musikalsk tradition inden for den græsk-ortodokse kirke helt i tråd med idealet om én samlet kirke og en stærk græsk nation.

Afsondrethed

Traditioner og deres betydninger er reelle og virkelige. For så vidt, at mennesker lever dem og holder dem i hævd, så finder de sted bestemte steder og i afgrænsede miljøer, sætter deres præg på deltagernes liv og har konsekvenser, der rækker ud over lokale forskelle inden for en tradition. Samtidigt er traditioner imidlertid også imaginære, produkter af menneskers forestillingsevne – helt i tråd med diskussion ovenfor om fællesskaber som samtidigt konkrete og forestillede. Et særtræk ved globaliseringsprocesser er blandt andet et øget antal af det antropologen Edward Ardener har kaldt "remote areas," afsides områder eller fjerne egne.⁴⁹ Ardener fastholder, at "it is obviously necessary that 'remoteness' has a position in topographical space, but it is defined within a topological space whose features are expressed in a cultural vocabulary" (Ardener 2007: 214).⁵⁰ Altså, traditioner finder sted i topografisk og geografisk forstand, men er samtidig topologisk konstitueret ved de måder, vi taler om traditioner både inden for traditionerne selv og i teoretiseringer om dem udefra.

Ofte understreges traditioners forbindelse med afsondrede egne, der typisk kobles til en tidsmæssig analogi, nemlig forbindelsen til fjerne tider som beskrevet ovenfor. Og

46 Fx Bjarne Schartau, "Athos." *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, bd. 1, (Kassel/Basel: Bärenreiter/Metzler, 1994), 942-45.

47 Lind, *Past Is Always Present*, 151-71.

48 Eleni Kallimopoulou, *Paradosiaká: Music, Meaning and Identity in Modern Greece* (Farnham: Ashgate, 2009).

49 Edwin Ardener, "'Remote Areas' – Some Theoretical Considerations," i *The Voice of Prophecy and Other Essays* (Oxford/New York: Berghahn Books, 2007), 211-223; 2007; Kirsten Hastrup, *A Passage to Anthropology: Between Experience and Theory* (New York: Routledge, 1995), 156.

50 Ardener, "'Remote Areas,'" 214.

her er det Athosbjergets geografiske afsondrethed som halvø med en mur, som tegner en officiel grænse mod det øvrige græske fastland i Halkidiki-området, der giver anledning til at opfatte munkesamfundet som tidsmæssigt afsondret, i den forstand, at der fremelskes en 'organisk' sammenhæng mellem den nutidige musikalske opførelsespraksis og sådan som man forestiller sig, at den har været i fjernere tider. Der er imidlertid et stort problem med den svage og upræcise betegnelse 'fjernere tider,' hvorfor musikforskningen må stille spørgsmålet: præcis hvilken fortid henvises der egentlig til? Men inden for en tradition har man ofte ikke samme krav til præcision i de historiske forhold, som man finder i videnskaben. Det er en udbredt (selv)opfattelse, at "der har ikke været en eneste dag på Athosbjerget siden grundlæggelsen i 963, uden at der mindst et sted på Det hellige Bjerg (Athos) har været holdt højmesse."⁵¹ Her tages hverken hensyn til ændringer i klosterets organisering gennem tiden og dermed den måde, hvorpå man har administreret klosterlivet herunder den musikalske tradition, eller til perioder med ustabilitet, som har sat sit præg på Athosbjerget som fx under og efter dets engagement i uafhængighedskrigen i 1820'erne, hvor mange munke måtte lade livet eller flygte. Ikke desto mindre finder fortællingen om en ubrudt tradition næring – indadtil som udadtil – i den nutidige, hverdagslige klosterdisciplin og askese, ja selv i klosterdiæten.⁵² Betonningen af traditionelle forhold også i omverdenens måde at italesætte Athosbjerget peger på, at traditioner også vedligeholdes i den del af verden, der netop ikke er afsondret, ikke er perifer, men udgår fra det center, hvorfra den agioreitiske tradition betragtes. Den omkringliggende græske og pan-ortodokse verden har netop brug for Athosbjerget som et refugium, som 'en anden,' der kan give næring til den enkeltes religiøse og historiske – og musikalske – selvidentitet. Og det kan det kun være, hvis det diskursivt, eller topologisk, nægtes en plads i den moderne verden, desuagtet at klostrene kan tilbyde de besøgende pilgrimme varme brusebade og mobildækning, ligesom derhjemme.

Konklusion: Traditionen er død! Traditionen længe leve!

Selv efter postmodernismens varsel af de 'ægte' traditioners globale varmedød og den kulturelle værdi-nivellerings komme, er de der stadig, traditionerne, også de religiøse, flere af dem endog med fornyet kraft. De har blot ændret sig på nye måder end tidligere set og forudset, ligesom de måder, hvorpå mennesker erindrer sig selv ændrer karakter og medieringsform med tiden og den teknologiske udvikling. Konfronteret med moderne bekvemmeligheder svarer nutidens munke, at mobiler, elektricitet og firhjulstrukne jeeps netop ikke er afgørende for den traditionelle levevis. Der er blot tale om redskaber og forhold, der letter klostrets mange daglige opgaver.

51 Feltnoter, Ivron, 2013.

52 Den seneste udvikling i betoningen af positive forhold ved de ortodokse munkes traditionelle levevis har givet anledning til flere kogebøger om Athosbjergets køkken, bl.a. Stig Ekkert, *Athos kuren: munkene, maden og det gode helbred* (København: Gyldendal/Nordisk Forlag, 2009), der kobler kræftforskning med anekdoter om munkelivet med sunde opskrifter hovedsageligt baseret på grøntsager og fisk (munkene spiser ikke kød med ganske få undtagelser). Et andet eksempel er Monk Epiphanius of Mylopotamos, *The Cuisine of the Holy Mountain Athos* (Thessaloniki: Synchroni Orizontes, 2010), som er udgivet på flere sprog, bl.a. græsk, russisk og engelsk.

Den akademiske verden (re-)producerer ofte det argument, at traditioner ikke længere er traditionelle, men moderne simulacra. Alligevel er det ikke ligefrem i inautentiske musiktraditioner antropologer og musiketnologer drømmer om at lave feltarbejde. På den måde sidder det autentiske allerede i øjet, der ser, og i øret, der lytter – helt i tråd med Hastrups argument om, at kultur er noget, vi ser med. Forskningen er altså medproducent på det autentiske liv, den forsøger at dokumentere.⁵³ I mellemtiden kan de mennesker som lever en given tradition i praksis stadig (vælge at) opfatte den som netop en antitese til det moderne eller fremhæve det idiomatisk traditionelle for at gøre sig synlig og vinde særlige rettigheder i en globaliseret verden. Men det er svært at være selvhævdende traditionel, uden at denne positionering samtidig må betragtes som ideologisk betinget: traditionsforvaltere placerer ofte sig selv som modstykke til det moderne, detraditionaliserede, fremmedgørende og usunde samfund (og hvad den konventionelle storbysdystopiske narrativ nu ellers hedder). Klostersamfundet på Athos tilbyder således sjælens frelse med fornyet spirituel vitalitet og traditionalitet og må dermed rykke ved vores opfattelser om det moderne som ikke-religiøst og ikke-traditionelt.

I stedet for at bestemme autentiske fra uægte traditioner, hvilket må forstås som en værdinormsætning, hvor forskeren sætter sin autoritet igennem, består musikvidenskabens opgave snarere i at studere traditioner, som de tager sig ud i det moderne samfund inklusive traditionernes selvrepræsentation. Derved kommer de interessante spørgsmål til at handle om, hvorfor og hvordan det ene og det andet fremhæves som traditionelt i og omkring musikken, hvad der har musikalsk signifikans, og hvorfor det særligt traditionelle er så vigtigt. Denne strategi er frugtbar, hvis målet er at forstå de dagsordner og dynamikker, der driver mennesker til at opfinde, videreføre, tale om, ændre, identificere sig med og erindre gennem traditioner.

Forvaltningen af den musikalske tradition på de enkelte klostre på Athosbjerget synes ved nærmere undersøgelse altså at udfordre traditionen som *tilsyneladende* homogen. De lokale forskelle inden for traditionen peger imidlertid ikke blot på en rig mangfoldighed, men præges også af diskussion og forhandling, der ikke ofte går stille af. En gruppe af byzantinsk-musikkyndige kantorer fra Athen, der ligesom klostrene bekymrer sig om 'traditionen', lagde sag an mod en af de eksperter udi det byzantinsk-musikalske, som Vatopedi-klosteret rådfører sig med, fordi han i en lærebog⁵⁴ i byzantinsk sang havde genoplivet syv musikalske notationstegn (herunder *okseía*-tegnet, som nævnt ovenfor), som blev afskaffet ved den musikalske reform i 1814 på foranledning af patriarken. Konstantinou har i retten forsvaret sig med, at han ikke er den eneste, der har genanvendt de omtalte tegn: de findes i talrige antologier med hymner udgivet på tryk i tiden omkring og efter reformen, og anvendes på Vatopaidi-klosteret, hvor munkene har gjort deres autoritet gældende som historisk betydningsfuld udi de musikalske forhold. Med udbredelsen af deres musikalske indspilninger har de sat nye standarder for, hvordan sangen fra et livskraftigt ortodoks fællesskab bør klinge. Tra-

53 Regina Bendix, *In Search of Authenticity: The Formation of Folklore Studies* (Madison: University of Wisconsin Press, 1997).

54 Georgos Konstantinou, *Theoría kai práxis tis ekklesiastikís mousikís* [Kirkemusikkens teori og praksis] (Athen: Ekdosi Etairias Byzantinon, 1997).

ditionsforvaltning kan dermed forstås som en musikalsk temporal praksis, der udover opførelsespraksis består af et kompleks af viden om musikteori og musikpaleografi, teknisk mediering samt historisk forestillingsevne. Dertil kommer en vision om den fremtidige verden – ikke blot den verden, vi lever i, navnlig også den verden, det ortodokse livssyn forstår som efterlivet hos gud. Præcis hvordan den musikalske tradition forvaltes for at befordre det fremtidige liv i guds nærvær på bedste måde, understreger blot dens vigtighed, og kan bidrage til at forklare de voldsomme stridigheder om nogle småtegn i moderne byzantinsk nodeskrift.