



UO • Universitetet i Oslo

# Norsk lovsang

En undersøkelse og analyse av  
produksjonsidealer, estetikk, ord og  
musikk i norsk lovsang 2012-2022

Aleksander Lorentzen

Masteroppgave i musikkvitenskap

Institutt for musikkvitenskap

Universitetet i Oslo

Vår 2022

## Forord

Først, en stor takk til mine fire informanter Vetle Jarandsen, Trygve Stakkeland, Tore Kulleseid og Johannes Groth. Takk for at dere tok dere tid til å intervjues og at dere alle delte så raust av deres erfaringer og perspektiver.

En stor takk også til min veileder Håvard Skaadel for inspirasjon, nye perspektiver, gode samtaler, og oppmuntring. Å ha deg som veileder har beriket både oppgaven og livet.

Til slutt vil jeg takke min ektefelle Ester for støtte og fleksibilitet i hverdagen. Takk for alt så langt. Det skal bli fint når vi begge har levert.

## Sammendrag

Denne oppgaven undersøker og analyserer norsk lovsang mellom 2012 og 2022 og hvordan den uttrykker og former forståelsen av hva det betyr å være en norsk kristen. Dette er gjort med et særlig fokus på produsentene av musikken ved å undersøke deres påvirkninger, produksjonsidealer og arbeidsmetoder.

Gjennom funn fra kvalitative intervjuer med produsentene og analyser av aktuelle innspillinger viser jeg hvordan norsk lovsang som *sensorisk form* uttrykker og konstruerer ulike overlappende *forestilte fellesskap*. Disse fellesskapene kan knyttes til ulike aspekter av sangene. Tekstlig og dels melodisk er norsk lovsang i denne perioden tilbakeskuende og retrospektiv gjennom sitater og gjenbruk av ord, fraser og melodier fra eldre kjernerepertoar. Lydbilde, sound, låtstrukturer og praksis er i stor grad påvirket av internasjonale trender i lovsang, men også av nordisk pop og rock.

Miljøene som norsk lovsang kommer fra, har det siste århundret vært preget av et pragmatisk musikk-syn. Dette består selv om den karismatiske bevegelsens ankomst på 70- og 80-tallet har gitt fellessangen en sakramental betydning og en mer sentral kultisk funksjon. Dette forsterker det bruksmusikalske perspektivet og oppleves av noen som en innsnevring av kreative muligheter.

Disse funnene legges frem som en ressurs for kritisk videreutvikling av lavkirkelighetens musikk. Dette gjøres ut fra en forståelse av *theomusicology* som musikkvitenskapelige undersøkelser som et viktig kunnskapsgrunnlag for teologiske vurderinger av musikk. Samtidig viser funnene også et eksempel på hvordan globaliserende prosesser og behovet for tilhørighet og «røtter» påvirker religiøse miljøer i Norden.

# Innholdsfortegnelse

<b>Forord</b> .....	<b>ii</b>
<b>Sammendrag</b> .....	<b>iii</b>
<b>1 Innledning</b> .....	<b>1</b>
<b>2 Historisk bakgrunn og teoretiske begreper</b> .....	<b>2</b>
<b>2.1 Hva er lovsang?</b> .....	<b>2</b>
2.1.1 Lovsangens historie – opprinnelsen .....	3
2.1.2 Lovsangens historie – 90-tallet til i dag.....	4
2.1.3 Motstrømmer i lovsangen.....	5
<b>2.2 Lovsang i Norge</b> .....	<b>6</b>
2.2.1 Indremisjonen.....	6
2.2.2 Pinsebevegelsen.....	7
<b>2.3 Teoretiske begreper</b> .....	<b>9</b>
2.3.1 Theomusicology og Congregational Music Studies .....	9
2.3.2 Sensoriske former og forestilte fellesskap .....	9
2.3.3 Globalisering – «røtter» og ruter .....	10
<b>3 Metode</b> .....	<b>12</b>
<b>3.1 Kvalitative intervjuer</b> .....	<b>12</b>
3.1.1 Gruvearbeider eller reisende .....	13
3.1.2 Utvalg av informanter .....	13
3.1.3 Etske vurderinger .....	13
<b>3.2 Musikkanalyse</b> .....	<b>15</b>
3.2.1 Immanent, poetisk og estesisk.....	15
3.2.2 Strukturalisme og poststrukturalisme.....	15
3.2.3 Det musikalske objektet.....	15
3.2.4 Ord og sangtekster.....	16
3.2.5 Utvalg av sanger.....	17
3.2.6 Analyse – fra hvilket perspektiv? .....	17
<b>4 Presentasjon av informantene</b> .....	<b>18</b>
<b>4.1 Vetle Jarandsen</b> .....	<b>18</b>
<b>4.2 Trygve Stakkeland</b> .....	<b>20</b>
<b>4.3 Tore Kulleseid</b> .....	<b>20</b>
<b>4.4 Johannes Groth</b> .....	<b>21</b>
<b>5 Funn fra intervjuene</b> .....	<b>22</b>
<b>5.1 Påvirkninger</b> .....	<b>22</b>
<b>5.2 Sound</b> .....	<b>23</b>
5.2.1 Stadionrock og norsk pop.....	23

5.2.2	Nordisk melankoli.....	24
5.2.3	Instrumentering.....	25
<b>5.3</b>	<b>Musikksyn og idealer .....</b>	<b>26</b>
5.3.1	Lovsang som bruksmusikk.....	27
5.3.2	Mangfoldig lovsang.....	28
5.3.3	Internalisert versus kreativ .....	28
<b>6</b>	<b>Analyse av sanger.....</b>	<b>29</b>
<b>6.1</b>	<b>Johannes - Jeg vil gi deg, o Herre, min lovsang .....</b>	<b>29</b>
<b>6.2</b>	<b>Vetle - Hyll deg, Frelser og forsoner .....</b>	<b>32</b>
<b>6.3</b>	<b>Tore - Redningsmann .....</b>	<b>34</b>
6.3.1	Nordisk melankoli.....	35
<b>6.4</b>	<b>Trygve - Frihet .....</b>	<b>38</b>
6.4.1	Hva slags frihet?.....	39
<b>6.5</b>	<b>Gamle ord - nye sanger .....</b>	<b>40</b>
6.5.1	Trellestand .....	41
6.5.2	Livsdagen .....	42
6.5.3	Retro tro .....	43
<b>6.6</b>	<b>Lovsangenes forestilte fellesskap.....</b>	<b>44</b>
<b>7</b>	<b>Konklusjon .....</b>	<b>45</b>
<b>7.1</b>	<b>Hva er produsentene av norsk lovsang påvirket av?.....</b>	<b>45</b>
<b>7.2</b>	<b>Globale musikktrender eller lokal identitet?.....</b>	<b>46</b>
<b>7.3</b>	<b>Lovsangen i lys av den lokale konteksten.....</b>	<b>46</b>
<b>7.4</b>	<b>Kritikk av norsk lovsang.....</b>	<b>47</b>
7.4.1	Norsk lovsang som ekskluderer.....	47
7.4.2	Stadionsound og akustisk lovsang .....	47
7.4.3	Kreativ utfoldelse .....	48
7.4.4	Uønsket nytolkning .....	48
<b>7.5</b>	<b>Videre forskning.....</b>	<b>49</b>
	<b>Litteraturliste .....</b>	<b>50</b>
	<b>Vedlegg.....</b>	<b>55</b>

# 1 Innledning

Da jeg begynte på masterprogrammet i musikkvitenskap høsten 2019 var det med en intensjon om å studere kristen lovsang fra et akademisk perspektiv. Med utdanning og yrkesliv innen rytmisk kirkemusikk, og en interesse for teologi, visste jeg at jeg ville studere et eller annet aspekt ved lovsangen, men akkurat hva var fremdeles åpent.

Etter to år på studiet<sup>1</sup> begynte jeg å ane konturene av en aktuell problemstilling. Jeg fikk en interesse for å se nærmere på den lokale varianten av fenomenet lovsang, nemlig *norsk lovsang*. Spesielt gjennom arbeidet med faget «Nordic Music History, Genres and Identities» ble jeg bevisst på spørsmål om identitet, «røtter» og hvordan dette relaterer til globalisering i samtiden. Norden, som er svært påvirket av både globaliserende prosesser og sekularisering, er et interessert område for å studere religiøse praksiser.

Jeg ønsket å fokusere på sangene og spesielt innspillingene, ettersom de har blitt viktigere i lovsangen de siste årene. På mange måter har de overtatt funksjonen salme- og sangbøkene hadde tidligere. I innspillingene er lydbildet og produksjonens estetikk en vesentlig del av den musikalske helheten. Jeg anså det derfor ikke tilstrekkelig å kun behandle «ord og toner» i en analyse, men ønsket å få produsentenes perspektiv på innspillingene. Jeg kom fram til at kvalitative intervjuer med produsentene kunne berike en analyse.

Det skjedde et skifte i norsk lovsang rundt 2010-2012 da flere sentrale aktører fra 90- og 00-tallet enten hadde lagt opp eller gått bort fra å gi ut lovsang.<sup>2</sup> Samtidig var det et trendskifte i norsk lovsang som begynte med Ungfilas EP *Store og mektige* i 2012. Jeg har derfor valgt å fokusere på det siste tiåret i norsk lovsang i denne oppgaven.

Lovsangslederen og låtskriveren er roller som ofte vies mye oppmerksomhet. Men produsentene, med sin påvirkning på lydbilde, har i dag en vel så viktig rolle. Ved å bruke produsentene som utgangspunkt for undersøkelsen av norsk lovsang håper jeg å rette opp noe i denne ubalansen og gi deres perspektiv og bidrag betimelig oppmerksomhet.

«På hvilke måter uttrykker og former norsk lovsang forståelsen av identitet hos norske kristne?» er et overordnet spørsmål, eller utgangspunkt for tema i denne oppgaven. Men med fokuset på produsentene har jeg spisset dette til en problemstilling i form av tre spørsmål:

1. Hva er produsentene av norsk lovsang påvirket av?
2. I hvilken grad er estetiske og kreative valg i produksjonsprosessen påvirket av globale musikktrender, eller av forestillinger om lokal identitet, sound og uttrykk?

---

<sup>1</sup> Jeg har hatt redusert studieprogresjon på grunn av arbeid ved siden av studiene.

<sup>2</sup> Blant andre Bjørn Aslaksen, Rudi Myntevik og Paul Grønseth.

3. Hvordan relaterer produsentenes idealer, produksjonens estetikk, og sangenes tekstlige og musikalske uttrykk til den religiøse, historiske, og kulturelle konteksten som sangene brukes i?

## 2 Historisk bakgrunn og teoretiske begreper

### 2.1 Hva er lovsang?

Begrepet lovsang er noe tvetydig i norsk kontekst. Ordets første betydning sikter på en type sanger innenfor den kristne tradisjonen som lovpriser og hyller Gud. I senere tid har begrepet blitt brukt om en bevegelse innenfor den kristne musikken som iblant kalles «den nye lovsangen» eller «moderne lovsang». På engelsk kalles dette for «contemporary worship music»<sup>3</sup> eller «praise and worship music». Ingalls definerer CWM som «a global Christian congregational song repertory modeled on mainstream Western popular music styles».<sup>4</sup> Bevegelsen har en del felles tankeganger rundt musikkens funksjon og felles religiøse praksiser knyttet til bruken av den. Swee Hong Lim og Lester Ruth presenterer 9 definerende kvaliteter ved «contemporary worship» i sin bok om bevegelsens historie.<sup>5</sup>

1. Bruk av oppdatert, ikke-arkaisk språk<sup>6</sup>
2. Et siktemål på relevans
3. Tilpasning av gudstjenesteliv til samtidens uttrykk
4. Musikkstiler fra samtidig populærmusikk
5. Lengre bolker av uavbrutt menighetssang
6. Musikerne som sentrale i kirkerommet og ledelsen av gudstjenesten
7. Høyere nivå av fysisk/kroppslig uttrykk
8. En forkjærlighet for det uformelle
9. Avhengig av elektronisk teknologi<sup>7</sup>

Et viktig poeng er at lovsangsmusikken ikke er et isolert fenomen, men er en del av den større bevegelsen og liturgiske endringen som Lim og Ruth kaller «contemporary worship». De utbroderer hvordan disse 9 kvalitetene påvirker tid, rom, musikk, bønn, bibel og forkynnelse, og sakramenter i gudstjenestelivet. Musikken er likevel en så sentral del av fenomenet at svært mange tenker på lovsangsmusikken i møte med begrepet «contemporary worship».<sup>8</sup>

---

<sup>3</sup> Forkortes til CWM.

<sup>4</sup> Monique Marie Ingalls, *Singing the Congregation: How Contemporary Worship Music Forms Evangelical Community* (New York, NY: Oxford University Press, 2018), 5.

<sup>5</sup> *Lovin' on Jesus: A Concise History of Contemporary Worship* (Nashville: Abingdon Press, 2017).

<sup>6</sup> Lim og Ruth skriver fra et amerikansk perspektiv og skriver derfor «non-archaic English», men poenget er overførbart til andre språk.

<sup>7</sup> Lim og Ruth, *Lovin' on Jesus*, 2-3.

<sup>8</sup> *Ibid.*, 1.

### 2.1.1 Lovsangens historie – opprinnelsen

Den såkalte Jesus-vekkelsen, The Jesus People, refereres ofte til som opprinnelsen til lovsangsmusikken. Vekkelsen startet blant hippier i California og var først sentrert rundt Calvary Chapel i Costa Mesa, men spredte seg videre til andre byer i USA og nådde en mengde ulike kirkelige sammenhenger i Norge tidlig på 1970-tallet.<sup>9</sup> Selv om tilhengerne vendte seg bort fra hippie-livstilen tok de med seg dens mot-kulturelle etos inn i religionsutøvelsen. De søkte tilbake til «essensen» av kristendommen, uttrykt autentisk og inderlig. Dette bar musikken deres preg av, og den tidlige musikken var inspirert av samtidens trend med folk og singer-songwriter i populærmusikken.<sup>10</sup>

Calvary Chapel var også arnestedet for det første plateselskapene i sjangeren: Maranatha! Music. Her oppsto det tidlig to ulike spor innenfor sjangeren. Den ene, senere kalt «contemporary Christian music»<sup>11</sup>, var musikk i ulike populære sjangre med kristelige tekster. Bandet Love Song er et tidlig eksempel. Dette var først og fremst lyttemusikk. Det andre sporet var lovsangsmusikken, CWM, som var ment for fellessang.<sup>12</sup>

Lovsangsmusikken var på den tiden enkel i formen og besto ofte av et refreng som ble gjentatt mange ganger. I motsetning til den hymnologiske tradisjonen hvor det musikalske høydepunktet ofte ligger i den melodiske konstruksjonen og er kortvarig, brukte lovsangsmusikken gjentakelser med variasjon i instrumentering og dynamikk for å skape forlengede, intensiverte høydepunkter.<sup>13</sup> Et tidlig eksempel fra denne sjangeren er *Father, I Adore You* som også er tatt med i Den norske kirkes salmebok som *Fader, du har skapt meg*.<sup>14</sup>

Utover 80-tallet ble sjangeren videreutviklet gjennom arbeid med setlister. Fremførelsen, og ikke bare harmonisk og melodisk form, har vært avgjørende i sjangeren for å skape høydepunkter og struktur. Etter hvert kom det ut album hvor sangene er i medley eller går rett over i neste sang for å skape flyt og bygge en helhetlig dynamisk struktur som bevares gjennom hele setlisten.<sup>15</sup> Strukturen på sangene var fremdeles enkle refreng eller ett vers og ett refreng som ble gjentatt. Stilen beveget seg fra den enklere folk-stilen til et mer pompøst «middle-of-the-road» uttrykk med orkestrale innslag i form av kor, strykere og blåsere. Randy Rothwells *Glory to the Lamb*<sup>16</sup> er et tidstypisk eksempel som til og med tar inn valthorn, harpe og pauker. (Sangen finnes også på norsk som *Ære til Guds lam*.<sup>17</sup>)

---

<sup>9</sup> Peter Svalheim, *Jesusvekkelsen: en fortelling fra 70-tallet* (Oslo: Vårt Land forlag, 2015), 79-121.

<sup>10</sup> Lim og Ruth, *Lovin' on Jesus*, 60.

<sup>11</sup> Forkortes til CCM.

<sup>12</sup> Lim og Ruth, *Lovin' on Jesus*, 63-64.

<sup>13</sup> *Ibid.*, 66.

<sup>14</sup> *Norsk salmebok*, (Stavanger: Eide, 2013), nr. 239.

<sup>15</sup> Lim og Ruth, *Lovin' on Jesus*, 68-69.

<sup>16</sup> Fra albumet *Mighty Warrior* (1987).

<sup>17</sup> Trond Løberg mfl., red., *Fyll hele jorden med lovsang* (Oslo: Oase og Nye Luther Forlag, 1990), nr. 150.



Harmonisk er låten også typisk for tidsperioden med melodi i B-delen som starter på subdominantens ters og med påfølgende fallende kvintsekvens i akkordene.<sup>18</sup>

En annen viktig kilde til lovsangsmusikken går noe lenger tilbake i tid til Latter Rain-vekkelsen som begynte i Canada på 1940-tallet. Salme 22,3 ble et svært sentralt bibelsted for denne bevegelsen: «But thou art holy, O thou that inhabitest the praises of Israel.»<sup>19</sup> Lovprisning av Gud, både verbalt og i sang ble viktig i vekkelsen. Dette ledet til en nærmest sakramental forståelse av lovsangen, nemlig at Gud er til stede i lovsangen, og dermed er det plassen hvor mennesket kan møte ham.<sup>20</sup> Videre ble det et sterkt fokus på bibelsteder som vektlegger lovprisning og de studerte de ulike hebraiske ordene for tilbedelse og lovprisning i detalj. Her fant de bibelske begrunnelser for kroppslig uttrykk som dans og løftede hender. Instruksjonene i Det gamle testamentet for Tempelet og Tabernaklet ble tolket som en billedlig modell for tilbedelse. Kort forklart skilles det da på lovprisning (praise) og tilbedelse (worship). Lovprisning er den feststemte, glade hyllesten av Gud som brukes i starten før man kan gå inn i «det aller helligste» og tilbe Gud. Tilbedelsen har dermed et mer personlig, inderlig og nært uttrykk.<sup>21</sup> Denne forståelsen av «praise and worship» påvirket flere av utgivelsen på 80-tallet som eksemplifiserte setlister med flyt.

### 2.1.2 Lovsangens historie – 90-tallet til i dag

Fram til 90-tallet var lovsangsmusikken i stor grad dominert av utgivelsene til Marantha! Music og Hosanna! Music. Men på 90-tallet kom det som har blitt kalt «the British invasion» med artister som Graham Kendrick, Matt Redman, Tim Hughes og Delirious?. De britiske sangene var annerledes enn de amerikanske og ble svært populære i USA.<sup>22</sup> Sammen med utgivelsene til den australske menigheten Hillsong trakk de lovsangsmusikken mer i retning rock og bort fra det mykere, orkestrale MOR-uttrykket fra 80-tallet.<sup>23</sup> Samtidige artister i populærmusikken som Coldplay, Radiohead og U2 fikk stor innflytelse på lovsangens nye retning, og «stadionsoundet» som etter hvert kom til å dominere hovedstrømmen av lovsang har sin begynnelse her.<sup>24</sup> Spesielt Hillsong utvikler en «wall of sound»-estetikk i sine produksjoner med lag på lag med instrumenter, vokalister og kor.<sup>25</sup>

---

<sup>18</sup> Bjørn-Terje Bandlien, "Han la i min munn en ny sang: repertoarutvikling og ideologiske strømninger i Indremisjonen fra 1945 til 2000" (Hovedoppgave ved NTNU, Trondheim, 2006), 45, 75.

<sup>19</sup> Ps. 22:3 KJV.

<sup>20</sup> Lim og Ruth, *Lovin' on Jesus*, 124-125.

<sup>21</sup> Ibid., 127-128; Bandlien, "Han la i min munn en ny sang," 48.

<sup>22</sup> Lim og Ruth, *Lovin' on Jesus*, 74-75.

<sup>23</sup> Ibid., 77.

<sup>24</sup> Lester Ruth, "How "Pop" Are the New Worship Songs?: Investigating the Levels of Popular Cultural Influence on Contemporary Worship Music," *Global Forum on Arts and Christian Faith* 3, nr. 1 (2015): 3.

<sup>25</sup> Mark Evans, "Hillsong Abroad: Tracing the Songlines of Contemporary Pentecostal Music," i *The Spirit of Praise: Music and Worship in Global Pentecostal-Charismatic Christianity*, red. M. Ingalls Monique og Yong Amos (Penn State University Press, 2021), 183.

Ikke minst på grunn av påvirkningen fra populærmusikken utvikler sangstrukturene seg i denne fasen. Utover 90-tallet blir det vanligere med flere vers og andre elementer enn bare vers og refreng. For eksempel pre-refreng, bro, mellomspill og egne avslutninger.<sup>26</sup> Lovsangsmusikken hadde på 70- og 80-tallet blitt hengende etter trendene i populærmusikken, men utviklingen i sound og sangstrukturer på slutten av 90-tallet tetter dette gapet.<sup>27</sup> Samtidig gir de nye strukturene mulighet til å videreutvikle praksisen i lovsangen med å repetere delene i sangen. En bro gir en ny innfallsvinkel til et refreng, både tekstlig og musikalsk, og muliggjør mer repetisjon uten at det oppfattes kjedelig.<sup>28</sup> Joshua Kalin Busman viser til at sangstrukturen i nyere lovsang i en del tilfeller er blitt svært kompleks. Det kan også være stor variasjon mellom innspilte versjoner og liveversjoner. Eksempelet han viser til inkluderer i liveversjonene ikke de to versene fra innspillingen, men videreutvikler refrenget og broen samtidig som lengden på sangen øker med flere minutter.<sup>29</sup> Dette er en utvikling av sjangerens metode for å skape høydepunkter i musikken. Nå er det ikke bare med instrumentering og dynamikk innenfor et enkel lovsangskor, eller sammensetningen av en sanger i en setliste, men også variasjoner i selve sangens struktur. Disse strukturene kan varieres fra gang til gang og iblant avgjøres spontant i fremføringsøyeblikket av lovsangslederen. Busman sammenligner lovsangens oppbygning til høydepunkter med «the drop» i EDM og «the soar» i popmusikk. Disse antesiperes av lytterne (eller deltagerne) når de gjenkjenner musikalske koder som peker mot et høydepunkt.<sup>30</sup>

### 2.1.3 Motstrømmer i lovsangen

Parallelt med utviklingen av lovsangens hovedstrøm har det pågått en alternativ trend som har tatt lovsangen ut av studioene, de store kirkene og arenaene, og inn i stuer og andre uformelle, «nedstrippede» settinger.<sup>31</sup> Denne stilen innebærer mer enn bare «unplugged» akustisk lyd, den bygger på en forståelse av et tilbedende fellesskap. United Pursuit med album som *Live at the Banks House* (2010) og *Simple Gospel – Live from Fifth Ave. House* (2015) er et eksempel fra USA. I Skandinavia har artister som Gemenskap, Stighult og Eldkollektivet fra Sverige og danske ARVID gjort lignende prosjekter. Ofte har disse et «upolert» lydbilde som oppleves uproessert av effekter.

En annen motstrøms trend er «The Retuned Hymn Movement» som lager nye melodier til gamle, glemte salmer.<sup>32</sup> Denne bevegelsen oppsto blant milleniumsgenerasjonen i

---

<sup>26</sup> Ruth, "How "Pop" Are the New Worship Songs?," 3.

<sup>27</sup> Ibid., 4.

<sup>28</sup> Lim og Ruth, *Lovin' on Jesus*, 81.

<sup>29</sup> Joshua Kalin Busman, "Worshipping "With Everything": Musical Analysis and Congregational Worship," i *Studying Congregational Music: Key Issues, Methods, and Theoretical Perspectives*, red. Andrew Mall, Monique Marie Ingalls, og Jeffers Engelhardt (New York: Routledge, 2021), 32-34.

<sup>30</sup> Ibid., 26.

<sup>31</sup> Lim og Ruth, *Lovin' on Jesus*, 87.

<sup>32</sup> Ibid.

reformerte miljøer i USA som opplevde den samtidige lovsangen som for teologisk grunn og lite bærekraftig.<sup>33</sup> Inspirert av RHM har det norske bandet *Himmelhamn* laget nye melodier til eldre norske salmetekster. Den internasjonale hovedstrømmen har også hatt en variant av denne trenden på 00-tallet med blant annet Chris Tomlins versjon av *Amazing Grace* med et nyskrevet refreng og Hillsongs *Cornerstone* som bygger på den eldre salmen *My Hope is Built on Nothing Less*.<sup>34</sup>

## 2.2 Lovsang i Norge

Informantene (og sangene) som er utgangspunkt for denne oppgaven har bakgrunn i Normisjon/Indremisjonen<sup>35</sup> eller pinsebevegelsen. Jeg vil derfor gi en kort beskrivelse av den historiske bakgrunnen for musikkpraksisen og musikkens synene i disse bevegelsene i Norge.

### 2.2.1 Indremisjonen

Indremisjonen<sup>36</sup> ble startet i 1865 og har vært en av de mer sentrale misjonsorganisasjonene i Norge. Ikke minst gjelder dette organisasjonens musikkliv som har vært bredt og aktivt. IM har i mange år arbeidet som en selvstendig organisasjon med en tilhørighet til Den norske kirke.<sup>37</sup> I de senere årene har imidlertid den liberaliserende utviklingen i Den norske kirke komplisert forholdet, og mange lokale foreninger i Normisjon utvikler seg mer mot å bli egne menigheter (for eksempel IMI-kirken i Stavanger, Storsalen menighet i Oslo og Norkirken i Bergen). I Agder har Normisjon tatt avstand fra Den norske kirke og dannet eget trossamfunn.<sup>38</sup>

IM har røtter i pietismen som vektlegger inderlighet og personlig tro sammen med et sterkt misjonsfokus. Musikken i bevegelsen har dermed båret preg av en viss sentimentalitet og alvor, samtidig som man har vektlagt at den skal være enkel og tilgjengelig for alle.<sup>39</sup> Det har likevel vært ulike trender og bevegelser som har påvirket repertoar, tankeganger og praksiser. I førkrigstiden var repertoaret svært preget av amerikanske vekkelssanger fra reformerte kretser. Disse sangene var gjerne i dur, med et lystig preg og et refreng. Bandlien påpeker at denne påvirkningen sammenfalt med øvrig interesse for angloamerikansk musikk og kultur i samtiden og forklarer dette ut fra pietistisk

---

<sup>33</sup> Bruce Benedict, "Refurbished Hymns in an Age of Vintage Faith: Millennials and the Retuned Hymn Movement," *Liturgy* 32, nr. 1 (2017): 54-55.

<sup>34</sup> *Ibid.*, 57.

<sup>35</sup> Indremisjonen fusjonerte i 2001 med Santalmisjonen og dannet Normisjon.

<sup>36</sup> Forkortes til IM.

<sup>37</sup> Bandlien, "Han la i min munn en ny sang," 6.

<sup>38</sup> Marianne Jakobsen, «Danner nytt trossamfunn – vil holde «vranglærere» unna, *NRK*, 26. feb. 2017, [https://www.nrk.no/sorlandet/danner-nytt-trossamfunn-pa-sorlandet\\_-vil-holde-vranglaerere-unna-1.13389694](https://www.nrk.no/sorlandet/danner-nytt-trossamfunn-pa-sorlandet_-vil-holde-vranglaerere-unna-1.13389694).

<sup>39</sup> Bandlien, "Han la i min munn en ny sang," 96.

pragmatisme og misjonsstrategi.<sup>40</sup> I etterkrigstiden ble det mer bruk av folketoner og nyskrevne «bedehussanger». Mange av disse går i moll, og de som går i dur har ofte modale utsving til moll og bruk av bi-dominanter.<sup>41</sup> Dette er med å gir sangene et «sårt», sentimentalt og alvorlig preg.

På 60- og 70-tallet under den såkalte normoppløsningen ble rytmiske stilarter akseptert i IM. Rytmisk komp til ungdomskor og forsamlingsang ble vanlig. Særlig var det viser (protestviser og karismatiske viser) og gospelmusikk som var det nye i repertoaret, men mye av det eldre bedehusrepertoaret ble brukt parallelt.<sup>42</sup> Dette skifte av stil skjedde ganske raskt i IM, og Bandlien mener det kan knyttes til den pietistiske nyttetankegangen. Musikk (og kultur for øvrig) ble ikke ansett å ha iboende kvaliteter som gjorde den god eller dårlig, men det avgjørende var hvordan den ble brukt og hvilke assosiasjoner den ga. Når dansemusikk ble ansett som uønsket på bedehuset handlet det derfor først og fremst at den ikke var tjenlig til å formidle evangeliet. I tillegg hadde man lenge en «føre var» tankegang hvor man heller var på den sikre siden. Normoppløsningen representerer derfor ikke noe stort brudd i musikkens syn for IM, men de ble noe mer optimistiske og åpne heller enn «føre var».<sup>43</sup>

Videre ble også IM påvirket av 70- og 80-tallets karismatiske bevegelse og IM har hatt sterke bånd til Oase.<sup>44</sup> Fra da av er det betydelig overlapp til lovsangens historie for øvrig, men Bandlien bemerker at den karismatiske lovsangen førte med seg endrede praksiser i menighetene. Det ble vanlig å reise seg når man sang, løfte hendene og lukke øynene. Generelt fikk musikken en mer sentral kultisk funksjon enn tidligere.<sup>45</sup> Til slutt bør det nevnes at er IMI-kirken (og Impuls) er blant de i Normisjon i dag som er mest påvirket av karismatisk kristendom.

### 2.2.2 Pinsebevegelsen

Pinsebevegelsen kom til Norge i 1907 og var kontroversiell fra begynnelsen av. Den ble møtt med skepsis og kritikk i mediene, mye på grunn av de ekstatiske uttrykkene på møtene som var uvant og fremmed for mange.<sup>46</sup> Musikken var en viktig del av dette uttrykket og den «var overveiende frisk, gleden var påtakelig, tekstene var enklere, friere, påvirket av den verdensvide pinsevekkelsen, (...) og man «tok et oppgjør» med tungsinnet som preget mange av tekstene og melodiene fra den dansk-tyske sangarven.»<sup>47</sup> Uttrykket

---

<sup>40</sup> Ibid., 92-93.

<sup>41</sup> Ibid., 25, 96.

<sup>42</sup> Ibid., 118.

<sup>43</sup> Ibid., 114-115.

<sup>44</sup> Oase er en luthersk, karismatisk bevegelse med årlig sommerstevne. Se <https://www.oase.no/>.

<sup>45</sup> Bandlien, "Han la i min munn en ny sang," 127.

<sup>46</sup> Per Kjetil Farstad, *Pinsemusikken: En undersøkelse av norsk pinsebevegelses sang- og musikkliv 1907-2013* (Kristiansand: Portal, 2013), 34-35.

<sup>47</sup> Ibid., 47.

var også noe av det som gjorde møtene deres attraktive for utenforstående å oppsøke, og hadde sjangermessige likheter til sekulær musikk på utesteder. Kunstnerisk kvalitet i musikken var pinsevennene ikke særlig opptatt av, men heller aktiv deltagelse fra menigheten. Det enkle var idealet, og musikken var et middel, ikke et mål i seg selv.<sup>48</sup>

Pinsevennenes sangbok, *Maran Ata*, kom ut i flere utgaver mellom 1911 og 1942. Repertoaret var overveiende angloamerikanske sanger, men med en betydelig andel av den norske grunnleggeren Thomas Ball Barratts egne komposisjoner.<sup>49</sup> Det bør også nevnes at det fra tidlig av var vanlig å synge lovsangskor og flere av utgavene hadde egne seksjoner av slikt repertoar. Disse ble ofte repetert flere ganger, spesielt om «det tok tak i forsamlingen.»<sup>50</sup>

I 1979 kom den siste utgaven av sangboken og navnet ble endret til *Evangelietoner*.<sup>51</sup> Repertoaret var mye mer mangfoldig og inneholdt en mengde salmer. Farstad mener dette viser at pinsebevegelsen var blitt mer etablert og hadde i større grad normalisert forholdet til andre kirkesamfunn gjennom å ta til seg noe av deres repertoar.<sup>52</sup> Samtidig var hovedvekten fremdeles på angloamerikanske sanger og det er svært få sanger i moll i *ET*.<sup>53</sup>

Tidligere hadde mange pinsemenigheter både strengemusikk og musikklag, og noen hadde også hornorkester. Svært mye av dette har blitt nedlagt, sannsynligvis på grunn av manglende appell for nye generasjoner. I stedet har lovsangsteam blitt den viktigste musikalske aktiviteten i mange menigheter. Solosanger, korsang og sanggrupper er sjelden en del av gudstjenesten slik det var vanlig tidligere.<sup>54</sup> Lovsangsmusikken har blitt standardrepertoaret og mange steder bruker ikke *ET* lenger.<sup>55</sup> Farstad kaller dette er paradigmeskifte innen pinsebevegelsen. Musikkaktiviteter knyttes nå til forståelsen av lovsang og tilbedelse, og dette snevrer inn den musikalske variasjonen.<sup>56</sup>

Musikksynet i pinsebevegelsen har vært pragmatisk og har en del likheter til IMs syn. Det avgjørende er musikkens mål, ikke musikken i seg selv. Sammenlignet med IM er det likevel en sterkere vektlegging av musikken som «sjelebevegelig redskap», altså at musikken gjennom å påvirke følelsene kan åpne mennesker for en erfaring av Gud.<sup>57</sup>

---

<sup>48</sup> Ibid., 56-58.

<sup>49</sup> Ibid., 68.

<sup>50</sup> Ibid., 74.

<sup>51</sup> Forkortes til *ET*.

<sup>52</sup> Farstad, *Pinsemusikken*, 69.

<sup>53</sup> Ibid., 223, 225.

<sup>54</sup> Ibid., 217.

<sup>55</sup> Ibid., 219.

<sup>56</sup> Ibid., 240-241.

<sup>57</sup> Ibid., 257.

## 2.3 Teoretiske begreper

### 2.3.1 *Theomusicology* og *Congregational Music Studies*

Begrepet *theomusicology* er blitt brukt av Evans og Spencer<sup>58</sup> for å beskrive en metode og et fagfelt som studerer kristen musikk. Begrepet er ikke så godt etablert og definisjonene spriker noe også. Likevel er en enkel og overordnet forståelse av dette begrepet nyttig for å beskrive denne oppgavens utgangspunkt og mål. *Theomusicology* kan forstås som dialogen og utvekslingen av kunnskap mellom teologien og musikkvitenskapen. Jeg tror det er viktig å unngå å ta utgangspunkt i teologien for å vurdere musikk, men heller la musikkvitenskapelig funn gi et kunnskapsgrunnlag som kan informere teologiske vurderinger. På den andre siden mener jeg teologien kan gi noen grunnleggende og bærende premisser for kristen musikkvirksomhet som gir utgangspunkt for gode spørsmål. For denne oppgaven er kristendommens universalitet og dens lokalitet en viktig bakgrunn for forskningsspørsmålet. Kristendommen har et sterkt universalt aspekt i budskapet om frelse for alle mennesker gjennom personen Jesus fra Nasaret. Samtidig gir pinsedagens hendelser (evangeliet forkynt på «alle» verdens tungemål gjennom Den hellige ånd) en legitimering og guddommelig sanksjonering av evangeliet uttrykt i alle kulturelle kontekster. Dette åpner også for at flere identiteter kan inkluderes i en kristen identitet. Et viktig spørsmål blir da hvordan kristen musikk kontekstualiserer det universale budskapet, og hvordan den fungerer i skjæringspunktet mellom de ulike identitetene. Dermed gir teologien premiss og grunnlag for spørsmålet, som forhåpentligvis kan generere relevant kunnskap for teologiske vurderinger.

*Congregational music studies* har vokst frem det siste tiåret og etablert seg som fagfelt med en mengde bøker, artikler og metode. Utgangspunktet har vært musikkvitenskap og teologi, men det har utviklet seg til å bli et tverrfaglig felt med bidrag fra blant annet medievitenskap, etnomusikkvitenskap, historie, populærmusikkstudier, religionsvitenskap og sosiologi.<sup>59</sup> Så langt jeg kan se har ikke norske studier av lovsang kommet i kontakt med dette fagfeltet. Forhåpentligvis kan denne oppgaven være et bidrag til å gi oppmerksomhet til fagfeltet i norsk kontekst.

### 2.3.2 *Sensoriske former og forestilte fellesskap*

Busman følger antropologene Meyer og Verrips i at «the most central forms of religious life are experiential and aesthetic, operating at the level of sensory experience in order to bring

---

<sup>58</sup> Mark Evans, *Open Up the Doors: Music in the Modern Church*, Studies in Popular Music (London: Equinox, 2006), 110; Jon Michael Spencer, *Theological Music: Introduction to Theomusicology* (New York: Greenwood Press, 1991).

<sup>59</sup> Andrew Mall, Monique Marie Ingalls, og Jeffers Engelhardt, *Studying Congregational Music: Key Issues, Methods, and Theoretical Perspectives*, 1. utg., Congregational Music Studies Series (New York: Routledge, 2021), 2.

about religious formation.»<sup>60</sup> Estetiske erfaringer former både individet og forståelsen av det religiøse fellesskapet, derfor er de et viktig element å gjøre rede for i studier av religion. Videre så kan pentakostal og evangelikal kristendom beskrives som religiøse diskursive nettverk.<sup>61</sup> De er vanskelige å definere og avgrense kun ut fra organisasjonsstrukturer eller visse særtrekk, men definisjonene og grensene forhandles kontinuerlig i nettverkene. En del av denne forhandlingen, eller prosessen, som holder sammen og former fellesskapene skjer gjennom det Meyer kaller *sensoriske former*.<sup>62</sup>

Et viktig grunnlag for denne tankegangen er Benedict Andersons konsept *forestilte fellesskap* som han bruker for å forklare idéen om nasjonen. Anderson mener at nasjonen «er forestilt fordi medlemmene i selv de minste nasjonene bare vil kjenne et fåtall av sine medborgere. De fleste av dem vil aldri møtes, vil aldri ha hørt snakk om hverandre; likevel vil de være i stand til å forestille seg at de er medlemmer av det samme fellesskapet.»<sup>63</sup> Dette har overføringsverdi til religiøse fellesskap, og kanskje særlig de fellesskapene som ikke har formelle grenser. Karismatisk kristendom og lovsangsbevegelsen er eksempler på fellesskap som eksisterer på tvers av ulike trossamfunn og kulturer, uten en sentral ledelse. Hva er det da som forener disse fellesskapene? Busman og Ingalls argumenter for at lovsangen som praksis er en sensorisk form som konkretiserer og konstruerer et forestilt fellesskap.<sup>64</sup> «Forsamlingen» er en sosial enhet, men den beskriver også prosessen som oppstår når felles forestillinger konkretiseres gjennom sensoriske former.<sup>65</sup>

Sagt på en annen måte er sensoriske former estetiske praksiser som forstås som stedet hvor avstanden mellom deltagerne og det guddommelige transenderes.<sup>66</sup> Tilgangen til det guddommelige medieres da gjennom disse formene. Dette ligner en del på tradisjonell kristen lære om sakramenter, spesielt nattverden som fellesskapsmåltid mellom Gud og menigheten «i himmelen og på jorden». Som nevnt tidligere, forstås lovsangen ofte som sakramental selv om den sjelden beskrives med det begrepet.<sup>67</sup>

### 2.3.3 Globalisering – «røtter» og ruter

Fabian Holt peker på globalisering som «an important context for understanding the significance of popular music in the Nordic countries today.»<sup>68</sup> Populærmusikkens relasjon

---

<sup>60</sup> Busman, "Worshipping "With Everything", " 28.

<sup>61</sup> Ingalls, *Singing the Congregation*, 16.

<sup>62</sup> Ibid.

<sup>63</sup> Benedict Anderson, *Forestilte fellesskap: refleksjoner omkring nasjonalismens opprinnelse og spredning*, overs. Espen Andersen (Oslo: Spartacus, 1996), 19.

<sup>64</sup> Busman, "Worshipping "With Everything", " 28.

<sup>65</sup> Ingalls, *Singing the Congregation*, 16-17.

<sup>66</sup> Ibid., 16.

<sup>67</sup> Lim og Ruth, *Lovin' on Jesus*, 121-122.

<sup>68</sup> Fabian Holt, "Introduction: Music in a Globalizing Region," red. Fabian Holt og Antti-Ville Kärjä, *The Oxford Handbook of Popular Music in the Nordic Countries* (Oxford: Oxford University Press, 2017),



til globaliseringen kan sies å «gå begge veier» i og med at innflytelse og trender importeres utenfra, samtidig som mange artister eksporter eksotiserte uttrykk for «nordiskhet». Norskspråklig lovsang blir i liten grad eksportert, men påvirkes i stor grad av globaliserende prosesser. Innflytelse på norsk kirkemusikk fra utlandet er langt fra noe nytt fenomen, det har pågått i bølger så lenge det har vært kristendom i landet, noe redegjørelsen av historisk bakgrunn ga et lite innblikk i. Men globaliseringen er langt mer intens enn tidligere og fenomenet lovsang har opprinnelse i USA og Canada. Holt viser til at globalisering kan skape «anxiety about belonging».<sup>69</sup> Tilhørighet er tett knyttet til identitet, og musikk kan gi en erfaring av identitet og sted, og samtidig forme forståelsen av disse.<sup>70</sup> I lys av dette er det interessant å se norsk lovsang i sammenheng med globaliserende prosesser.

Hans Weisethaunet argumenter for at «*circulation comes first, whereas most research seems to take it for granted that music is “national” or “regional” to begin with, then it becomes “transnational” or “global”*».<sup>71</sup> Interessen for røtter, mener han, kommer som et resultat av mer mobilitet og reisevirksomhet. Globalisering er slik sett en katalysator for en intensivering av jakten på og konserveringen av røttene. Dette handler til en viss grad om hvor langt tilbake i tid man ønsker å gå, men poenget består, musikalske praksiser og tradisjoner har alltid en bevegelse i sin opprinnelse. Kristendommen, som en misjonerende religion, har også alltid vært i bevegelse.

Samtidig som sirkulering er utgangspunktet er det også visse prosesser som muliggjør at musikk kan få global spredning. Da Hillsong var på vei til å bli en global aktør gikk de bort fra sanger med soniske og tekstlige referanser til Australia,<sup>72</sup> og mens tidlige album-cover hadde referanser til australsk natur og arkitektur ble dette erstattet med globuser og bilder av de mest kjente lovsangslederne.<sup>73</sup> En viss «generalisering» eller «grey-out» synes å være ansett som nødvendig for å nå bredt ut. I feltstudier fra Skandinavia finner Evans at Hillsong verdsettes i Finland som en «merkevare» som representerer en kobling til en global kristen kultur.<sup>74</sup> Samtidig møter han både i Finland og Sverige et ønske om flere

---

<https://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780190603908.001.0001/oxfordhb-9780190603908-e-1.5>.

<sup>69</sup> Ibid., 2.

<sup>70</sup> Ibid., 12.

<sup>71</sup> Hans Weisethaunet, "Roots, Routes, and Cosmopolitanism: David Lindley Meets Harding Hank," *ibid.*, <https://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780190603908.001.0001/oxfordhb-9780190603908-e-5.2>.

<sup>72</sup> Evans, "Hillsong Abroad," 183.

<sup>73</sup> Tanya Riches og Tom Wagner, "The Evolution of Hillsong Music: From Australian Pentecostal congregation into Global Brand," *Australian Journal of Communication* 39, nr. 1 (2012): 26-28.

<sup>74</sup> Evans, "Hillsong Abroad," 185.



sanger på det lokale språket fra lokale låtskrivere.<sup>75</sup> Her er det altså en underliggende ambivalens i forholdet til lovsang som globaliserende kraft.

### 3 Metode

For å svare på hva produsentene av norsk lovsang er påvirket av har jeg valgt å spørre dem. Det synes å være den mest direkte og den enkleste måten å få et svar på spørsmålet. Andre metoder kunne naturligvis blitt brukt. For eksempel feltstudier av miljøene de har operert i, eller dyptgående analyser av produksjonene deres, men dette ville være svært tidkrevende. Det kunne potensielt avdekket påvirkninger produsentene selv ikke er bevisst på, men ville samtidig stått i fare for å bli spekulativt. Noen av produsentene har vært i media de siste årene, spesielt i aviser med kristen profil (Dagen og Vårt Land). En analyse av dette materialet kunne vært aktuelt, men disse artiklene bygger på journalistens spørsmål, og er dessuten i et ganske begrenset omfang. Et kvalitativt forskningsintervju kan utdype og gi et mer solid svar.

For å finne ut hvordan produsentenes idealer og estetikk, og sangenes tekstlige og musikalske uttrykk relaterer til konteksten har jeg gjort en analyse av enkelte sanger fra produsentenes kataloger.

#### 3.1 Kvalitative intervjuer

I arbeidet med forberedelser, gjennomføring og bearbeiding av intervjuene har jeg basert meg på Kvale og Brinkmanns bok *Det kvalitative forskningsintervju*.<sup>76</sup>

I forberedelsene lagde jeg en intervjuguide som jeg forholdt meg ganske løst til i selve intervjusituasjonen, men fungerte som en huskelapp for å få dekket alle områder jeg hadde planlagt. Første del var i form av et narrativt intervju<sup>77</sup> hvor jeg ba dem beskrive sin musikalske og kirkelige bakgrunn og hvordan de ble produsenter. Dette legger naturligvis opp til en viss underliggende struktur i fortellingen de skal formidle – nemlig hvordan deres livshistorie har ledet til at de er produsenter av norsk lovsang. Fordelen med dette er at de da kan komme til å trekke frem relevante ting fra sin bakgrunn. Ulempen er at de kan utelate ting som tilsynelatende er irrelevante. Helhetlig sett anså jeg det som mer effektivt at spørsmålet avgrenset og styrte fortellingen i en viss retning. Videre ba jeg dem beskrive prosessene rundt ulike produksjoner de har vært med på. Jeg valgte å ta utgangspunkt i livshistorie og erindring hos informantene da dette ofte gir en god inngang og kontekst til deres meninger og preferanser. Musikkens syn og musikalske preferanser ble ofte uttalt før jeg

---

<sup>75</sup> Ibid., 186, 190.

<sup>76</sup> *Det kvalitative forskningsintervju*, overs. Tone Margaret Anderssen og Johan Rygge, 3. utg. (Oslo: Gyldendal Akademisk, 2015).

<sup>77</sup> Ibid., 182.

hadde stilt spørsmål om det. Jeg fulgte likevel opp når disse kom frem, og fulgte andre aktuelt spor underveis i samtalen.

Videre hadde jeg også et aspekt av begrepsintervju<sup>78</sup> da jeg spurte spesifikt om hva de mener soundet til norsk lovsang er. Her ligger det da en underforstått forståelse av hva norsk lovsang er, og fokuset på soundet er med å avklare hva de mener det er, samt å få frem noen av de estetiske kvalitetene de ser som relevante.

### 3.1.1 *Gruvearbeider eller reisende*

Kvale og Brinkman bruker metaforene «gruvearbeider» og «reisende» om intervjuere for å beskrive ulike innfallsvinkler til forskningsintervjuer. Disse metaforene «kan illustrere de ulike epistemologiske oppfatningene av intervjuprosessen som henholdsvis *kunnskapsinnhenting* eller *kunnskapskonstruksjon*.»<sup>79</sup> Selv om jeg i dette arbeidet hovedsakelig har operert med en forståelse av kunnskapsinnhenting har det vært innslag av kunnskapskonstruksjon i intervjuene. Jeg har båret med meg kunnskap fra fagfeltet *congregational music studies* (og musikkvitenskap for øvrig), og med noen av informantene brukte jeg dette for å dele mine egne perspektiver på noen av temaene. Dette gjorde jeg alltid et godt stykke ut i intervjuet, så ikke mine perspektiver ville farge dem fra starten. Resultatet ble svært interessante vendinger i samtalene. Det kom fram kunnskap jeg ikke ellers ville fått ved å kun stille spørsmål.

### 3.1.2 *Utvalg av informanter*

Utvalget av informanter var en forholdsvis enkel oppgave. Jeg ønsket å intervju alle produsentene som har stått for den mest sentrale norske lovsangen det siste tiåret.<sup>80</sup> Jeg hadde en del kjennskap til noen av disse fra før, og undersøkte hvem som sto bak noen musikkutgivelser for å finne andre. I kartleggingen av ulike produsenter var det fire stykker som viste seg som svært sentrale. Alle fire har vært involvert i én eller flere produksjoner som i skrivende stund har over 1 million avspillinger på Spotify. De har også vært involvert i en mengde andre produksjoner. Det finnes andre som har produsert norsk lovsang i det siste tiåret, men ingen av disse er i nærheten av å få samme spredning, og de har også produsert langt mindre. Valget av de fire var dermed ganske åpenbart, og alle samtykket til å bli intervjuet.

### 3.1.3 *Etiske vurderinger*

Flere aspekter ved denne oppgaven har krevd etiske vurderinger. Hovedsakelig på tre områder. Først at miljøet rundt norsk lovsang er forholdsvis lite. Dernest min egen plass i

---

<sup>78</sup> Ibid., 180.

<sup>79</sup> Ibid., 71.

<sup>80</sup> For definisjon av sentral norsk lovsang og begrunnelse for utvalg av musikk, se 3.2.5.

dette miljøet som ansatt i to kirker og med et personlig engasjement for musikken. Til slutt spørsmålet om anonymisering av intervjuene.

Flere av produsentene kjenner hverandre og er gode venner. Noen av dem har samarbeidet profesjonelt, og alle kjenner til hverandre. Dette kunne påvirket hvor frittalende de ville være i intervjuet. Her opplevde jeg imidlertid at informantene flere ganger uttalte seg ganske direkte om meninger og uenighet, og viste også en bevissthet på kritikk som har blitt rettet mot deres eget standpunkt. Jeg har derfor etterstrebet å gjengi uenighet og ulike synspunkter presist og direkte, men også nøkternt for ikke å overdrive og indikere konflikter som ikke nødvendigvis finnes. Jeg går ut fra at de som kjenner hverandre godt sannsynligvis er bevisst på hverandres meninger og preferanser.

Jeg har selv en plass i lavkirkeligheten i Norge. Jeg har i flere år hatt deltidsstillinger i to menigheter i Oslo (Oslo Østre Frikirke og Storsalen menighet) hvor jeg jobber med denne typen musikk. Jeg hadde aldri møtt informantene før intervjuene, men flere av oss har felles bekjente. Dette kan ses på som problematisk for min uavhengighet som forsker. Ikke minst når produsentene på mange måter er portvoktere i et miljø som kan være en aktuell karrierevei for meg i fremtiden. Det er altså en fare for at jeg påvirkes både «ovenfra» og «nedenfra» - altså fristes til å rette meg etter det mitt eget miljø ønsker å høre, eller identifiserer meg for mye med informantene og ikke holder en profesjonell distanse til funnene.<sup>81</sup> Det er ingen enkle løsninger på dette, men det krever en selvbevissthet fra min side som forsker.

Prosjektet er godkjent av NSD og alle informantene ble informert både skriftlig og muntlig om deres rettigheter før de skrev under på samtykkeskjema. Jeg understreket at de hadde mulighet til å trekke seg på hvilket som helst tidspunkt, og også til å kunne be om at visse uttalelser ble utelatt om de ønsket. Jeg ga også en kort begrunnelse for hvorfor jeg ikke anonymiserer i oppgaven.

Problemstillingen er av en slik art at anonymisering ville gjort det den krevende å svare på. Det ville blitt vanskelig å koble funn fra intervjuene til konkrete sanger, noe som er et sentralt mål med oppgaven. Miljøet er lite, og jeg ville måtte fjerne mye informasjon for at de ikke skulle gjenkjennes.

Intervjuene berører til dels informasjon om religion, tro og overbevisning, noe som regnes som sensitive opplysninger som det oftest anbefales at anonymiseres. Men i disse intervjuene ble det stort sett berørt på en mer indirekte måte. Det var ikke et fokus på de mest personlige sidene ved tro og religion, men heller om meninger og dels om livshistorie. Alle informantene er dessuten åpne om deres tro og virke, og flere har vært i media i forbindelse med tema som er beslektet med denne oppgaven.

---

<sup>81</sup> Kvale og Brinkmann, *Det kvalitative forskningsintervju*, 108.

## 3.2 Musikkanalyse

### 3.2.1 *Immanent, poietisk og estesisisk*

Jeg følger Evans i å bruke Nattiez sitt rammeverk for analyse.<sup>82</sup> Han deler teksten inn i tre ulike undersøkelsesområder: det immanente, poietiske og estesiske<sup>83</sup>. Det immanente består av elementene i det musikalske objektet som melodi, rytme, harmoni, struktur, klangfarge, tekstur og så videre. Dette er undersøkelsesområdet og metoden i tradisjonell musikkvitenskapelig analyse. Det poietiske handler om forståelsen av musikken fra de involvert i produksjonen av den. I en del analyse kan dette være et krevende område å undersøke, men i dette tilfelle gir funn fra intervjuene verdifull innsikt. Det estesiske refererer til mottakelsen og erfaringen av musikken hos lyttere. Dette er også et krevende område å beskrive dekkende, ettersom en myriade av ulike lyttere i ulike situasjoner er tenkelig. Jeg undersøker ikke dette området i denne oppgaven, men gjør en begrunnet antagelse angående aktuelle lyttere som jeg utdyper under 3.2.6.

### 3.2.2 *Strukturalisme og poststrukturalisme*

Nattiez regnes som strukturalist, og strukturalismen har blitt kritisert for å «representere teknokratiske interesser» selv om den fremstår som rasjonell og uten spesielle interesser.<sup>84</sup> I jakten på en indre enhet og struktur i musikken er det en fare for at man overser visse musikalske detaljer eller kontekster som ikke stemmer overens med denne forutinntatte forståelsen. Poststrukturalistisk analyse vektlegger i større grad subjektiviteten hos lytteren, fremfor komponistens, produsentens ellers musikerens intenderte mening. I praksis tar jeg utgangspunkt i en strukturalistisk forståelse av teksten som et objekt med definerte grenser. Men jeg vil også gi noe plass til en mer poststrukturalistisk og dekonstruksjonistisk forståelse av «teksten som en samling av diskurser».<sup>85</sup>

### 3.2.3 *Det musikalske objektet*

Objektet jeg studerer i analysen er de innspilte studioversjonene av sangene. Evans påpeker at innspillingen er sentral i formidlingen av lovsangsmusikken og er ofte første kontaktpunkt med nytt repertoar, selv om mindre menigheter kan slite med å gjenskape soundet i produksjonen med amatører og frivillige.<sup>86</sup> Han argumenterer at i likhet med populærmusikken så er innspillingen den sentrale teksten i moderne lovsang. Busman på den andre siden mener at preferansen for studioinnspillingen er en «rockist prejudice»

---

<sup>82</sup> Evans, *Open Up the Doors*, 111-112.

<sup>83</sup> Estesisisk er sjeldent på norsk, men er noe brukt på engelsk («esthetic» eller «aesthetic») siden 1800-tallet for å beskrive den sanselige oppfatningen av musikk hos en mottaker, og dermed avgrense fra ordet estetikk som etter hvert har fått en svært bred definisjon. Se <https://www.lexico.com/definition/aesthetics>.

<sup>84</sup> Even Ruud, *Musikkvitenskap* (Oslo: Universitetsforlaget, 2016), 270.

<sup>85</sup> Ibid.

<sup>86</sup> *Open Up the Doors*, 9.

som ikke er hensiktsmessig for å analysere lovsang.<sup>87</sup> Han argumenterer for å heller se til pop- og EDM-inspirert analyse som fokuserer mer på setlisten, altså hvordan ulike sanger settes sammen i en helhet i løpet av en konsert (eller lovsangsavdeling i en gudstjeneste). Videre påpeker han at en del lovsangsartister også forholder seg veldig løst til selve sangene og blander bestanddeler fra ulike sanger for å skape nye former og oppbygninger.<sup>88</sup> Problemstillingens fokus på produsentene og sound gjør at det likevel er mest nærliggende å fokusere på innspillingen som tekst i denne oppgaven. Samtidig kan bevissthet på hvordan musikken brukes i praksis belyse og forklare elementer innenfor rammene av innspillingen.

### 3.2.4 Ord og sangtekster

Det er et underliggende premiss i kristen musikk at ordene skal være meningsfulle. Kristendommen har et særlig fokus på ord ettersom tanken om at Ordet (som er Gud) er inkarnert i Jesus Kristus er en sentral læresetning.<sup>89</sup> Forkynnelse og formidling av sannheten er derfor viktige praksiser i troslivet. Dermed kan ordene i kristen musikk ofte få et overdrevent fokus i analyse på bekostning av andre aspekter.<sup>90</sup> Evans påpeker at et overdrevent fokus på ordene i studier av kristen musikk har en direkte parallell til et lignende fokus i tidlige populærmusikkstudier, men da på bakgrunn av at ordene er et enklere og mer konkret utgangspunkt for å finne mening i musikken.<sup>91</sup>

Lester Ruth argumenterer for at sangtekstene er viktige å analysere i kristen musikk, og at de kan gi viktige innsikter.<sup>92</sup> Men han mener at de må ses først og fremst som fromhet uttrykt poetisk heller enn som teologisk, læremessig innhold.<sup>93</sup> Teologi, sier han, skrives som regel som sakprosa hvor presisjon og tydelighet er målet. Poetiske tekster derimot bruker metaforer og bilder, og er langt mer begrenset i antall ord. Mens en teologisk tekst er saklig og gjerne bruker så mange ord som kreves for å avgrense seg fra misforståelser, vil målet med en poetisk tekst være å levendegjøre innholdet og berøre følelsene til mottakeren. En kristen sangtekst kan dermed gi innsikt i brukernes, «et tilbedende folks», fromhet – «what the worshipers enjoy and love about God.»<sup>94</sup> De er selvfølgelig teologiske

---

<sup>87</sup> "Worshipping "With Everything", 30-31, 36.

<sup>88</sup> Ibid., 36.

<sup>89</sup> Jfr. Johannes 1,1-14, Bibel 2011.

<sup>90</sup> Busman, "Worshipping "With Everything", 27.

<sup>91</sup> *Open Up the Doors*, 8.

<sup>92</sup> Lester Ruth, "In Case You Don't Have a Case: Reflections on Methods for Studying Congregation Song in Liturgical History," i *Studying Congregational Music: Key Issues, Methods, and Theoretical Perspectives*, red. Andrew Mall, Monique Marie Ingalls, og Jeffers Engelhardt (New York: Routledge, 2021), 16-17.

<sup>93</sup> I motsetning til dette har luthersk tradisjon ofte vektlagt den kristne musikken som «klingende teologi». Mens objektive læresalmer har vært mer sentrale tidligere, blir subjektiv fromhet stadig viktigere i takt med modernitetens fremvekst. Ruths metode for analyse fungerer derfor best på repertoar fra moderniteten, men er ikke tilstrekkelig for eldre repertoar.

mens den mer subjektivt uttrykte fromheten vokser frem sammen med moderniteten.

<sup>94</sup> Ruth, "In Case You Don't Have a Case," 18.

også i og med at de berører og formidler læremessig innhold, men sangtekstene er «theology in the form of love expressed».<sup>95</sup>

Sangtekstene kommer til å være ganske sentrale i flere av mine analyser, men dette henger også sammen med at de er det området som er minst belyst i intervjuene.

### 3.2.5 Utvalg av sanger

Utvalget av sanger er gjort ut fra to kriterier. For det første at de har mange avspillinger på Spotify, og for det andre at utdyper funn fra intervjuene.

Mange avspillinger på Spotify indikerer at de er mye brukt og lyttet til. Alle artistene har flest lyttere i Norge, ifølge Spotifys statistikk. Dette alene kan ikke si spesifikt hvorfor lytterne hører på sangene. Det sier heller ikke noe om hvilke grupper de tilhører utover at de bor i Norge, men det er likevel sannsynlig at disse sangene oppleves meningsfulle for en betydelig andel norske kristne. Derfor vil jeg hevde at disse sangene er sentrale innenfor norsk lovsang.

Begrepet norsk lovsang har potensielt problematisk sider, og kan også være noe utydelig. Hva er definisjonen av norsk lovsang? Lovsang som synges på norsk? Hva da med engelskspråklig lovsang skrevet og produsert i Norge? Er det lovsang skrevet og produsert av norske borgere? Eller av såkalte «etniske nordmenn»? Hva er koblingen og relasjonen til øvrig norsk kultur? I denne oppgaven kommer jeg ikke til å drøfte videre hva begrepet innebærer, men jeg forholder meg til det som ser ut til å være en underforstått definisjon hos aktører som lovsang.no og i den faglitteraturen som finnes på norsk. Norsk lovsang er da forstått som lovsang med norsk tekst, men kan inkludere engelskspråklige sanger når aktører som ellers synger på norsk bruker dem.<sup>96</sup>

### 3.2.6 Analyse – fra hvilket perspektiv?

Enhver analyse vil komme fra et visst perspektiv og en fullstendig objektivitet er uoppnåelig. Ruud mener at vi kommer nærmere objektivitet ved å «innrømme at det er umulig å lytte teoriløst eller perspektivløst til musikk.»<sup>97</sup> Da kan vi skifte perspektiver og vurdere ulike innfallsvinkler for å komme nærmere objektivitet. Jeg vil derfor klargjøre mine perspektiver i det følgende.

Jeg er en hvit, norsk kristen og har vokst opp i lavkirkelige miljøer. Samtidig har jeg en bakgrunn i USA, jeg ble født der og bodde der til jeg var syv år gammel. Jeg har bodd der i noen år i ungdomstiden og gikk på High School mens jeg bodde hos slektninger. Dette har

---

<sup>95</sup> Ibid.

<sup>96</sup> Engelskspråklige sanger hos norske lovsangsartister var vanligere før. Se for eksempel Ungfilas album fra 00-tallet og IMI-kirkens album *Troens øyne* (2012).

<sup>97</sup> *Musikkvitenskap*, 273.

fra oppveksten av gjort meg bevisst på kulturforskjeller mellom Norge og USA både generelt og innenfor kirkeliv.

Jeg har gjennom frivillighet og arbeidsliv inngående kjennskap til lovsangsmusikken og er på «innsiden». Jeg har et syn på lovsangen som en legitim og god uttrykksform, men jeg har også erfart at den kan brukes problematisk, være en kime til konflikt eller skape andre problemer. Disse erfaringene har skapt interessen hos meg for å studere lovsangen fra et akademisk perspektiv.

Utdannelsen innen musikkvitenskap har gitt meg kjennskap til konsepter og kritiske perspektiver for å kunne vurdere lovsangsmusikken på et annet grunnlag. Dette mener jeg, som nevnt tidligere om begrepet *theomusicology*, kan gi et kunnskapsgrunnlag som kan informere teologiske vurderinger, og muligens være et korrektiv.

Moore argumenter for nytten av analyse med at «From a good song, we learn about ourselves. From finding out what we make of the song, we make that learning conscious, and that seems to me to be of inestimable value.»<sup>98</sup> Dette argumentet har en rekke problemer, for eksempel, hva avgjør om en sang er god? Men med en raus og overbærende tolkning av hans argument begir jeg meg nå over i intervjuene og analysen for å se hva norsk lovsang kan si om det å være en norsk kristen.

## 4 Presentasjon av informantene

Her følger en presentasjon av hver enkelt informant i rekkefølgen de ble intervjuet. Hovedtrekkene i deres arbeid og virke som produsenter legges frem sammen med bakgrunnen for at de endte opp med å produsere lovsang. Beskrivelsen av deres bakgrunn er en gjengivelse og oppsummering av det de fortalte i intervjuet.

### 4.1 Vetle Jarandsen

Vetle Jarandsen har produsert albumet *Skapende*, og flere singler for Filadelfiakirken Oslo der han også jobber. Han har produsert alle EPene til Filadelfiabibelskolens lovsangslinje,<sup>99</sup> albumet *Hymner* av David André Østby og sine egne utgivelser. Har også skrevet flere sanger, blant annet *Stor er din trofasthet* sammen med David André og *For så langt* som han har oversatt og skrevet nytt refreng på med David André og Konrad Lunde.

Vetle vokste ikke opp i en menighet, men ble aktiv i musikkarbeidet i en menighet i 18-års alder på grunn av en romantisk interesse. Enkelt forklart har troen og standpunktet som aktiv kristen vokst frem litt etter litt siden den gang. Han satset først på en sekulær

---

<sup>98</sup> Allan F. Moore, *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song* (Farnham, Surrey: Ashgate, 2012), 286.

<sup>99</sup> Artisten FBO Lovsang.

popkarriere som artist. Han var i mange av de største studioene i Oslo for å spille inn låter, og lærte mye av å se på hvordan de jobbet. Etter hvert begynte han å lage produksjonene sine selv for å spare penger. Artistkarrieren gikk ikke så bra, men han hadde mer suksess som låtskriver. Produksjonsevnene var viktige i låtskrivingen for å kunne lage gode demoer av sangene for øke sjansen for at de ville bli valgt av artister. En god demo blir ikke nødvendigvis endret så mye på om en låt blir valgt og Vetle sier han «plutselig sto som produsent på noe, selv om jeg ikke hadde tenkt å være produsent.» Vetle satset som artist, men endte som låtskriver og ble «forholdsvis etablert i B-sjiktet» sier han.

Rundt denne tiden (2015-2016) ønsket han å ta troen mer seriøst og ville derfor jobbe profesjonelt sammen med andre kristne i musikkbransjen. Han tok kontakt med Johannes Groth for å ta initiativ til et samarbeid. Johannes sendte ham imidlertid videre til Tore Kulleseid som han mente Vetle hadde mer til felles med musikalsk. Tore og Vetle fikk raskt en god relasjon og Tore begynte snart å gi Vetle profesjonelle oppdrag i produksjoner. Editering av vokal, lage pre-produksjoner med mer. Tore ga omtrent utelukkende oppdrag som var lovsang. Dette utviklet seg videre, og Vetle fikk stadig flere og flere oppdrag knyttet til lovsang.

Vetle forteller at han likte å jobbe med «lovsangssoundet» mer enn popmusikken. «Jeg liker gitarer og stadionmusikk mer enn ren EDM.» Mens popmusikken hadde vært mer preget av synther og programmerte trommer var det mer av de tradisjonelle bandinstrumentene i lovsangen.

Via sin relasjon med Tore blir han etter hvert kjent med David André Østby og musikkmiljøet i Filadelfiakirken Oslo. David André og Vetle skriver sammen sangene *Stor er din trofasthet* og *Ditt kors*. Vetle beskriver opplevelsen av å komme i Filadelfia for første gang og høre menigheten synge sangen han hadde vært med å skrive:

«Jeg kommer aldri til å glemme første gangen jeg gikk på gudstjeneste her og så folk synge, og bruke lovsang som jeg har skrevet. At folk kan tilbe Gud med noe jeg har vært med å skape og se at det betyr så mye for noen uten at det er jeg som står og synger den. Det er ingenting av meg i det som leder folk, det er noen enkle ord og melodier. Som på en måte jeg ikke kan forklare er med å bidra til at folk møter Gud. Det var en følelse jeg aldri hadde kjent på før. Men det ville jeg ha mer av.»

Vetle har siden den gang blitt aktiv i menighetens arbeid og er nå ansatt som forsamlingsleder og jobber i tillegg som produsent og låtskriver. Han jobber hovedsakelig med norsk lovsang.



## 4.2 Trygve Stakkeland

Trygve Stakkeland har vært produsent for alle utgivelsene til pinsemenigheten Sentrumkirken<sup>100</sup> (utgitt som artisten Sentrums). Utover dette har ikke Trygve produsert norsk lovsang, men jobber mest med instrumentalmusikk til film og TV og noe norsk populærmusikk.

Trygve har musikkbakgrunn i hjemmet. Begge foreldrene er utdannet i klassisk musikk og har vært aktive i menighet. Som mange andre som er oppvokst i lavkirkelige menigheter fikk han tidlig anledning til å utfolde seg musikalsk. Trygves hovedinstrument er trommer, men han fikk i ungdomstiden også en interesse for lyd og teknikk. På musikklinja på videregående begynte han å skrive, produsere og spille inn musikk «uten å helt vite hva forskjellen på de tingene var». Trygve har altså en musikalsk og lydteknisk dannelse som er ganske typisk for mange musikere som er oppvokst i lavkirkelige menigheter.

Med tiden ble det et ønske i miljøet i Sentrumkirken om å spille inn lovsang. Ekteparet Thomas og Karoline Neteland sto for låtskrivingen på det meste som menigheten har gitt ut. Målsettingen var å forsøke å gjøre noe annerledes enn det vanlige i norsk lovsang. «La oss heller dra det for langt i det å teste idéer, vi vil prøve å pushe det litt!»

Trygve vektlegger at han får «kick» av instrumentalmusikk og nye lyder, og at tekstlig innhold er sekundært når han lytter til musikk. Han beskriver det selv som en svakhet at han sliter med å følge med på teksten fordi han med en gang lytter på de musikalske elementene.

Han har i en periode hatt en deltidsstilling i menigheten for å jobbe med musikkproduksjon, men jobber nå fulltid som frilanser.

## 4.3 Tore Kulleseid

Tore Kulleseid er sannsynligvis den som har produsert mest norsk lovsang. Han har i over et tiår vært involvert i Impuls og IMI-kirken både som gitarist, låtskriver og produsent. Siden 2013 har han produsert så godt som alt av utgivelser fra Impuls og IMI, samt de årlige EPene til IMI-kirkens bibelskole Acta lovsang. Tore har også vært involvert i produksjoner utenfor dette miljøet, for eksempel Radiate og David André Østby.

Tore forteller at interessen for musikk begynte da han lærte gitar i musikkundervisningen på barneskolen. Familien hadde gitar hjemme og han fortsatte å spille på egenhånd og begynte senere på kulturskolen. Han har bakgrunn i bedehustradisjonen, men da han var konfirmant ble han introdusert for moderne lovsang og ble, som han sier selv «lovsangsfrelst». På bygda han kom fra var det et miljø preget av den lutherske,

---

<sup>100</sup> Sentrumkirken oppsto i Sandnes, men har tre forsamlingssteder: Sandnes, Farsund og Stavanger.

karimatiske bevegelsen Oase og festivalen Soul Survivor i England.<sup>101</sup> Konfirmantturen gikk til Stavanger og Impuls-festivalen og Tore ble sommeren etter med på en tur til Soul Survivor i England. I etterkant av dette begynte han i lovsangsteam lokalt den påfølgende høsten. Han søkte seg inn på Kongshaug musikkgymnas,<sup>102</sup> og lovsangsmusikken var en stor motivasjon for å gå der. Dette ble imidlertid en viss kulturkrasj, da miljøet der var mer preget av Toto, D'sound, Mezzoforte og vestkystmusikk. Etter dette gikk han på IMI-kirkens bibelskole i Stavanger fra 2006 til 2007 og ble raskt engasjert i lovsangsmiljøet i menigheten. De neste årene var Tore svært engasjert og spilte etter hvert i mange sammenhenger utenfor IMI-miljøet også. Han nevner en sommer hvor han hadde 5 uker med spilling i lovsangsteam på ulike kristne festivaler.

I 2011 skal Impuls i gang med et albumprosjekt (Utbyrter) og de ønsker å hente inn en dyktig produsent fra utlandet. Luke Munns fra Hillsong blir spurt, men takker nei. Deretter blir Jeremy Edwardson fra USA spurt. Jeremy er i dag blant de største produsentene i amerikansk lovsangsmusikk, men var på den tiden i en etableringsfase og hadde gjort prosjekter med blant annet Bethel og Jesus Culture. Bethel var på denne tiden også en viktig innflytelse og inspirasjon for kirkelederne i IMI-kirken. Jeremy tar på seg oppdraget. Ifølge Tore var en viktig faktor at Jeremy har norsk slektstre og hadde en interesse for skandinavisk musikk, spesielt det svenske bandet Kent.

Jeremy gjør flere prosjekter for Impuls og IMI i årene 2011-2013. I denne perioden utvikler han og Tore en slags mester-lærling relasjon. Tore er til stede under produksjonene for å lære så mye som mulig. Instrumentene til Impuls EPen «Gjenklang» (2013) spilles inn i USA med Tore som medprodusent. Tore gjør vokalinnspillingen på egen hånd hjemme i Norge.

Etter denne uformelle lærlingperioden bygger IMI-kirken eget studio (ferdig i 2014) og gjør innspillingene sine selv med Tore som produsent. Tore jobber fra denne perioden av som produsent med særlig fokus på IMI-kirkens eget arbeid, men gjør også produksjoner for andre lovsangsartister i Norge. Tore fortsetter også å få oppdrag i USA gjennom Jeremy, særlig med å spille inn gitarspor. Dette gjør han oftest i Norge og sender via internett.

#### 4.4 Johannes Groth

Johannes Groth har produsert flere av albumene til David André Østby (*Ekspløsjon* fra 2014 og *Hele Himmelen* fra 2018), Marie Hognestad og de senere albumene til Harald Høidahl. Han står også bak Ungfilas EP *Store og mektige* (2012). Johannes har også jobbet sammen med brødrene Ylvis og gjort innspilling og produksjon på en del av deres musikk.

---

<sup>101</sup> Soul Survivor var den opprinnelige inspirasjonen til det norske Impuls og har vært en viktig eksponent for kjente lovsangsartister som blant annet Tim Hughes og Matt Redman.

<sup>102</sup> Kristent musikkgymnas sør for Bergen.

Johannes hadde interesse for musikk fra tidlig i livet. Han har fått fortalt at han som 4-åring spilte daglig på et Hammond-orgel i hjemmet fordi hans syns det var gøy. Han fikk tidlig en interesse for å spille inn musikk. Da han var rundt 8 år gammel brukte han et Casio-keyboard, en PC med programvaren Cakewalk, og en PC-høytaler koblet i mikrofoninngangen for å spille inn musikk. Johannes vokste opp i en menighet i trosbevegelsen og senere i pinsebevegelsen. Han spilte mye i menighetene og startet rundt 12-årsalderen et band sammen med venner. I barndommen spilte også familien inn en plate og de reiste rundt og fremførte musikken.

Det hører med at Johannes' far er Hans-Erik Groth og hans onkel er Jan Groth. Jan Groth var med i det norske rockebandet Aunt Mary og ga som soloartist ut flere plater med Aage Samuelsens sanger på 90-tallet. Hans-Erik har også hatt en aktiv musikkvirksomhet med flere utgivelser. Begge to kan sies å være i en slags spenning mellom rock (og kristen rock), soul og bedehustradisjonen.

I løpet av ungdomstiden får Johannes stadig mer erfaring med arrangering og innspilling av musikk og får forespørsler om ulike oppdrag. Mot slutten av 00-tallet blir han med i Filadelfiakirken Oslos ungdomsarbeid Ungfila. Johannes kommer inn på slutten av Ungfilas 00-tallsfase hvor de hadde gitt ut tre album. Han er ikke med på disse innspillingene, men er med å spille i Ungfila og reiser rundt med teamet til andre steder. Rundt 2009 bygger han sitt første studio og går noen år etter fulltid som produsent og musiker.

## 5 Funn fra intervjuene

### 5.1 Påvirkninger

Tre av informantene har vokst opp i kristne menigheter og har mye av sin musikalske dannelse fra miljøet i kirkene. Selv om Vetle ikke har vokst opp i en kristen familie ble han aktiv med musikk i en menighet som 18-åring, og har senere hatt en slags «lærlingtid» hos Tore Kulleseid. Som låtskriver har han også jobbet mye sammen med David André Østby. Alle fire har dermed blitt formet og påvirket i menigheter og kristne miljøer.

Trygve og Johannes viste i tidlig alder en interesse for teknisk utstyr. Det kan se ut som at den tekniske siden av produksjonen har hatt en større appell til dem. Trygve er også som nevnt glad i originale og nye lyder, og Johannes sier han foretrekker musikk som «melder mye». Både Johannes og Trygve hører i liten grad på lovsang på egenhånd, selv om de spiller lovsang i gudstjenester. Johannes beskriver seg selv som et «rockehue» selv om han har jobbet med mange ulike sjangre.

På den andre siden uttrykker Tore og Vetle at de liker «lovsangssoundet»<sup>103</sup> svært godt, og at dette appellerte sterkt til dem.

Tore har i sin dannelselse en tydelig påvirkning fra amerikansk lovsangsmusikk via Jeremy Edwardson. En del av denne påvirkningen ser ut til å ha gått videre til Vetle. Et eksempel på dette er produksjonsprosessen til Tore og Vetle. Begge lager en tilnærmet ferdig preproduksjon på egen hånd før de begynner å jobbe med artisten og de andre musikerne. Tore forklarer at han har lært denne metoden av Jeremy. Videre sier han at «noen musikere synes det er helt forferdelig at alt er ferdig definert», men han mener at «heller enn å begrense kreativiteten, handler det mer om å legge lista høyt før man begynner. Da kan man fokusere mer på «excellence» i siste halvpart enn å bruke opp kruttet på basisen.» Metoden er også tidsbesparende, noe som kan være økonomisk viktig, påpeker Tore. Denne metoden er naturligvis ikke unik for Edwardson og amerikansk lovsang, men når Tore og Vetle samtidig har sound-idealer fra de samme miljøene er det ikke overraskende at dette er med å styre prosjektene deres i en viss retning.<sup>104</sup>

## 5.2 Sound

Produsentene beskriver soundet til norsk lovsang, eller i alle fall en slags hovedstrøm av norsk lovsang, som stadionrock med store trommer, svære gitarer med shimmer og klang, synth-tepper, og store dynamiske forskjeller (terrassedynamikk). David André Østby nevnes av flere av dem som et eksempel på denne hovedstrømmen.

### 5.2.1 Stadionrock og norsk pop

På spørsmålet om forholdet til popmusikk og norsk pop svarer informantene svært ulikt. Vetle, som har flere år bak seg i popmusikkbransjen, nevner noen interessante forskjeller. Lovsangen er ifølge ham ikke like preget av trender som pop:

«Når jeg jobbet med sekulær popmusikk så har det alltid handlet om – hva er det som er kult nå? – nå må vi inn i denne gata. (...) Hvis du ikke er blant de største [i popmusikken] så må du forholde deg veldig til trendene. Det har jeg aldri vært så opptatt av når det kommer til lovsang.»

Kanskje opplever Vetle trendenes posisjon i sjangrene ulikt fordi han nå i større grad setter standardene som en av de største i norsk lovsang. Men om vi ser på instrumenteringen er det tydelig at det kan være noe i dette. Både Vetle, Tore og Trygve viser til at popmusikk i dag nærmest ikke bruker akustiske trommer, men at dette forblir et ideal innenfor lovsang på tross av at det er tid- og ressurskrevende å spille inn. Den elektriske gitaren har også en

---

<sup>103</sup> Her forstått som hovedstrømmen av anglofon lovsang i stadionrock stil.

<sup>104</sup> Samtidig er det viktig å påpeke at alle fire produsentene sier at de tilpasser seg til artisten og prosjektet de jobber med.

viktig plass, noe som er langt fra selvsagt i popmusikk. Begrunnelsen er (spesielt for Vetle og Tore) en estetisk preferanse, men har også et bruksmusikalsk perspektiv vi skal komme tilbake til.

Trygve og låtskriver Thomas Neteland ville utfordre grensene da de skulle gi ut musikk med Sentrums. Menighetens visjon er «Jesus til den nye generasjonen» og inspirert av dette ville de spille inn sangen *Frihet* med ungdommene som målgruppe. «La oss snekre noe som de unge «kicker» på. La oss bare glemme alt [av tidligere lovsangsmusikk], nå lager vi noe som låter tøft som ungdommene vil like.» Både *Frihet* og den påfølgende singelen *Sentrum av mitt liv* ble produsert for å passe inn i ungdommenes personlige spillelister på strømmetjenester, heller enn at de skulle fungere godt i en gudstjeneste. Disse innspillingene har et mer elektronisk preg og Trygve nevner Eivind Helgerøds arbeid med Emilie Nicholas som en viktig inspirasjon på trommesound. Bon Iver og Highasakite nevnes også, spesielt med tanke på bruk av utypiske instrumenter og å bruke synthesizer på en måte som oppleves «organisk».

Videre etterlyste Trygve at en bør gå lengre i å videreutvikle norsk lovsang:

«Vi har hatt en bølge inspirert av internasjonale helter, Bethel, Hillsong. Men hva med å videreutvikle? Nordisk sound i popbransjen har blitt en greie – Sigrid, Astrid S, Aurora, og flere. Jeg savner at vi i lovsang er mer bevisst på lyden av det. Det er fort gjort å bruke det samme som før, i stedet for å ha et bevisst forhold til det norske og hvordan norsk lovsang skal låte.»

Han understreket at han ikke mener det norske soundet er noe som allerede er etablert, men at man bør våge å gå lengre i å utforske og dermed skape et egen sound. Årsaken til at norsk lovsang ofte får det storslåtte stadionsoundet mener han handler om at globale aktører som Bethel og Hillsong blir brukt som referanser i produksjonsprosessen. Han sammenligner med «The Loudness War» og beskriver at man gjerne gjør trommelyden stor og mektig som i Bethels musikk for at ens egen låt ikke skal høres «kjipt» ut når den er i en spilleliste samme med Bethels sanger.

### 5.2.2 Nordisk melankoli

I sin beskrivelse av soundet til norsk lovsang erkjente Tore at mye ligner på internasjonale forbilder som Hillsong og Bethel, men han opplever at norsk lovsang kan ha et mer melankolsk preg enn den amerikanske lovsangen. Som nevnt har Tore samarbeidet med Jeremy Edwardson på prosjekter basert i USA, og han sier han der vært vitne til bevisste, uttalte holdninger om at musikken ikke skal bli for melankolsk. Målet er i stedet at det skal være «uplifting» (oppløftende). Etter hvert som han har samarbeidet mer med Jeremy har han fått en forståelse for hva som får «passere» i amerikansk kontekst. Samtidig er Jeremy

«blant de der borte med mest sans for det mørke» og han spilte tidligere i bandet The Myriad som var inspirert av skandinavisk rock, spesielt Kent.

Nettopp band som det svenske Kent og danske Mew har ifølge Tore hatt stor innflytelse på Impuls, spesielt på albumet *Skriv din historie* fra 2006. Kent (som han kaller det nordiske U2) er en stor innflytelse på Tore selv også.

Tore viser til sangen *Redningsmann* av Impuls som et eksempel på en sang han mener låter for melankolsk til å kunne passere i USA. Han mener også Sentrums har noe av dette nordiske, melankolske draget, og at det nok kan spores hos de aller fleste innenfor norsk lovsang med unntak av Vetle Jarandsen.

På den andre siden så mener Johannes at Tore er så godt likt i amerikansk setting nettopp fordi han spiller annerledes enn det som er vanlig der. «Alt du spiller høres ut som Kent!» skal Jeremy ha sagt til Tore. På spørsmål om melankoliens plass i lovsang trakk han fram en sang av Aage Samuelsen, *Det var ei noen blomst*, som er mollstemt og har en lang tekst om Jesu lidelse og død.

«For meg er det en enestående låt. Det er klart, det blir ikke lovsang, det blir mer en fortelling om hva Jesus gjorde. Men for meg, den moll-baserte låta, den spiller på noen strenger hos meg og treffer meg veldig. Så for meg er det masse plass til melankoli i lovsang.»

Samtidig kjenner han til at noen menigheter ikke vil ha moll-sanger i lovsangen, og han har en viss forståelse for at det er enklere med et positivt gledesbudskap i fellesskapet, men at det er ulike folk og følelser i menigheten og det kan være riktig å gi plass for det. En mulig løsning, mener han, er å gi mer plass til solosanger. Sanger som skal lyttes til, til ettertanke, og ikke er fellessang. Da er kanskje både det uttrykksmessige og kreative rommet større.

### 5.2.3 Instrumentering

Innenfor lovsang har akustiske trommer og elektrisk gitar beholdt enn sentral posisjon i lydbildet og produksjonen. Her har lovsangen skilt lag med popmusikken, har flere av produsentene påpekt.

Innspillingene av *Frihet* og *Sentrum av mitt liv* har et lydbilde som kanskje er av det mer pop- og EDM-inspirerte innenfor norsk lovsang og beskrives av Trygve som «tidvis ganske «klubbete»». Etter dette har imidlertid Sentrums utgivelser beveget seg mer mot mer tradisjonell band-sound. Årsaken til dette er at menigheten erfarte at det ble krevende å overføre de tidligere sangene til gudstjenesten uten å bruke «tracks»<sup>105</sup>. I en periode brukte de «tracks» svært mye, og dette resulterte i at musikken låt veldig profesjonell på

---

<sup>105</sup> Forhåndsinnspilte spor, ofte fra den originale innspillingen, som spilles av mens musikerne spiller live.

gudstjenestene. Men samtidig fikk musikerne mindre spillerom og det var vanskelig å gjøre spontane endringer i formen, noe som er en svært vanlig praksis i denne musikken. «Vi vil heller ha en dårligere produksjon på gudstjeneste, men gi rom for fleksibilitet og at [musikerne] føler de utgjør en forskjell i teamet.» Sangene *Nær* og *Den samme kraft* kommer ut etter denne endringen. «La oss gå tilbake til de instrumentene vi har, uten datamaskin!»

Tore opplevde at EDM-bølgen i popmusikken på 2010-tallet med artister som Avicii, David Guetta og Kygo, også påvirket lovsangssjangeren. Hillsong Young & Free ga ut *Alive* (2013) som traff godt i den trenden, og Tore erfarte at flere i Norge også ville trekke i den retningen. Tore begynte å lure på om dette var den nye retningen og om det snart ville være slutt på trommer og gitarer. «I populærmusikken har den bølgen bare blitt avløst av nye bølger (...) det er jo knapt noe som høres ut som normale bandinstrumenter i popmusikken i dag.» Økonomi og behov for effektivitet er nok en veldig viktig grunn til dette, mener Tore.

«Ting har ikke endt opp på samme som sted som popmusikken likevel, det er nesten større forskjell på popmusikken og lovsangen i dag enn det var for 10 år siden. Hvorfor har ikke det fulgt med parallellt? Nesten som at det har blitt litt reversert og gått andre veien. Til og med [Hillsong] Young & Free har gitt ut ting som er mye mer bandrettet nå i det siste.»

Hvorfor er man villig til å bruke tid og ressurser på akustiske trommer og andre bandinstrumenter? Tore mener dette handler om praktisk anvendelse og brukervennlighet. Lovsang som er bygd opp rundt et mer tradisjonelt band er rett og slett enklere å ta i bruk og blir derfor det som over tid blir stående til tross for trender. «Det er noe med det mer konservative banduttrykket med svære elgitarer og dynamiske, drivende trommer som funker i vår tid uavhengig av trendene i popmusikken.»

Både Vetle og Tore mener instrumenteringen og spillestilen har noen kvaliteter som gjør den til et effektivt virkemiddel for følelser. «I lovsang skal jo musikken bevege emosjonelt, og all musikk kan det, men i livesetting er for eksempel trommestilen i lovsang svært dynamisk og variabel, rent fysisk og praktisk er det engasjerende.» sier Tore. Vetle sier det er lett å få det til å låte mektig og dermed skape følelser. Storhet og terrassedynamikk er med å bygge opp stemninger, ikke ulikt EDM som kan skape en lyst til å hoppe og danse, men lovsangen er samtidig veldig spillbar.

### 5.3 Musikksyn og idealer

På musikksyn og idealer så kan produsentene deles i to grupper. På den ene siden er Vetle og Tore som har et svært pragmatisk syn hvor det enkle og bruksvennlige er idealet. Trygve og Johannes derimot ønsker i større grad å utfordre normene og forventningene.



### 5.3.1 Lovsang som bruksmusikk

Vetle har to idealer når det gjelder lovsang:

1. Bruksmusikk – det bør ikke være for kunstnerisk og vanskelig å spille. Det skal fungere i små menigheter for folk med lavt ferdighetsnivå. Musikken bør også presentere en tydelig rolle for alle musikerne i et vanlig band.
2. Spiselig og samlende for mange – Vetle erkjenner at lovsang ikke er det de fleste liker aller best, men det er det som er spiselig for flest. Han er bevisst på at det kritiseres for å være ensformig og kjedelig, men har slått seg til ro med at det er slik det er, og vil heller tilføre variasjon og finesse på andre måter.

Produksjonen og innspillingen er for Vetle egentlig bare et verktøy for å oppnå et høyere mål: at sangen skal bli brukt i gudstjenester. «Jeg vil heller at alle kirkene i Norge bruker en sang, enn at den blir strømmet masse. Målet mitt er ikke først og fremst den hippeste låta, [men] det er [å lage] musikk som folk kan bruke i sitt gudsliv.»

Tore uttrykker også en forståelse for kritikken om at lovsang kan bli ensformig og platt. Han har selv hatt en stor interesse for mer virtuos og utfordrende musikk med uvanlige taktarter, men har aldri kjent behov for å utfordre og eksperimentere på den måten innenfor lovsang. Tore viser til musikere som Rolf Hvam Fjell og Nigel Hendroff som har spilt med Hillsong i årevis. Begge to (og flere i Hillsong-miljøet) er svært virtuose musikere som er anerkjent og brukes på innspillinger utenfor kirkesammenheng også. Hvorfor begrenser de seg så mye når de spiller lovsang? Tores konklusjon er at det er pragmatisk hensyn som gjør at lovsang fungerer godt. «Det handler ikke om at folk ikke liker kompleks musikk, men det enkle slår best an fordi det er lett å bruke, og da blir det brukt mye.»

Selv om musikken skal være enkel å overføre til mindre sammenhenger sier Vetle han alltid forsøker å gi plass til noen finesser i produksjonen. Eksempler på dette er bassfiguren i verset på *Stor er din trofasthet* og trommefiguren i broa på *Skapende*.<sup>106</sup> Begge deler er elementer som ikke trenger å spilles for å få gjennomført sangene live, og kanskje sjelden spilles, men de gir en ekstra dimensjon til innspillingen. Videre mener han at en del av kunsten i lovsang er nettopp det å gi en meningsfull plass til alle elementene og instrumentene i produksjonen. Tores argumentasjon for en mer rigid produksjonsprosess viser en lignende forståelse, nemlig at kreativitet ikke trenger å ligge i å eksperimentere på et grunnleggende nivå, men heller i detaljer i slutføring. Ikke minst har han en tydelig tanke om at dette hever den totale kvaliteten på produksjonen.

Bakenfor dette pragmatiske bruksmusikksynet ligger det en del underforståtte verdier. Nemlig at allsang og felles deltagelse i gudstjenesten er viktig for trosutøvelsen. Dette

---

<sup>106</sup> Begge fra Filadelfiakirkens album *Skapende* (2018).



stemmer godt overens med tradisjonene i Indremisjonen og spesielt Pinsebevegelsen som fra tidlig av var kjent for aktiv menighetssang.<sup>107</sup>

### 5.3.2 *Mangfoldig lovsang*

Trygve og Johannes viser begge en forståelse for de praktiske sidene ved lovsang, og er sånn sett på linje med de grunnleggende verdiene som allsang og felles deltagelse. Samtidig uttrykker begge et ønske om at rammene skal utfordres i større grad.

Johannes sier han som person er ikke liker følelsen av å bli begrenset innenfor visse rammer. Lovsangen burde være mangfoldig og romme mange uttrykk, det bør være budskap og intensjon som avgjør om det er lovsang, mener han.

«Når det smeller skikkelig musikalsk med interessante vendinger, samtidig som det er tekster som opphøyer Gud så blir det sterkt for meg. Jeg tenker at Gud skapte musikken for musikalsk glede også, ikke bare som en funksjon for at en forsamling skal kunne synge sammen.»

Det bør nevnes at Johannes også uttrykte en stor respekt for de aktørene som holder seg mer innenfor rammene av hovedstrømmen av lovsang og mener de også har en viktig rolle. Som nevnt tidligere så løfter han opp solosanger som en mulig arena for mer kreativ utfoldelse som ikke egner seg så godt til fellessang. Solosanger er noe han erfarer var vanligere på 90- og 00-tallet, men som det har blitt mindre av de siste årene.

Trygve uttrykker også et ønske om at rammene skal utfordres mer. Det gjelder nok også i låtstrukturen og arrangementet, men han vektlegger i større grad det soniske og ønsker utforskning av mer uvanlige, utfordrende uttrykk og flere instrumenter som ikke er så vanlig i lovsang. Han påpeker at mye norsk lovsang har et ganske «polert» lydbilde og mener mer «uperfekt» lovsang med mer rufsete lydbilde kunne være et godt tilskudd.

### 5.3.3 *Internalisert versus kreativ*

Jeg vil understreke at selv om jeg nå setter disse produsentenes meninger opp mot hverandre så betyr ikke det at deres kommentarer var direkte rettet mot hverandres musikalske arbeid. Lovsang i Norge består av langt flere aktører enn disse fire, og det er også andre som gir ut musikk. Disse fire kommer fra ulike miljøer hvor det finnes en mengde musikere, sangere og låtskrivere som de kommer i kontakt med. I tillegg brukes det og lyttes til mye musikk fra utenlandske artister i norske menigheter.

Når det er sagt så viser sammenligningen at det er åpenbare forskjeller i idealer og verdier. Per Kjetil Farstad bruker begrepene *internalisert* og *kreativt* musikk syn for å sette ord på

---

<sup>107</sup> Farstad, *Pinsemusikken*, 56.

denne forskjellen.<sup>108</sup> En person med en *internalisert vinkling* aksepterer konvensjonene og normene innenfor den sammenhengen den står i. Dette kan være tilegnet ubevisst gjennom oppvekst i menighet og den sosialiseringen i normene som pågår gjennom deltagelse over tid, eller gjennom uttalte idealer og verdier begrunnet praktisk eller med henvisning til skriftsteder i Bibelen. «Sangere og musikere som beveger seg på kanten og på siden av disse konvensjonene, blir (...) oppfattet som ikke særlig brukbare i menighetens musikkliv.»<sup>109</sup> Disse som ofte utfordrer rammene har ifølge Farstad en *kreativ vinkling*. De opplever ofte konvensjonene og normene som trange og begrensende, og kan ha behov for å finne arenaer utenfor menigheten for å få utløp for sin kreativitet. Noen profilerte eksempler på dette er de tidligere lovsangsartistene Bjørn Aslaksen og Rudi Myntevik som begge etter suksess innenfor norsk lovsang har gått ut av sjangeren for å gjøre andre ting. Begge har begrunnet dette med at rammene ble for trange i lovsangsjangeren.<sup>110</sup>

Disse begrepene kan få det til å fremstå som at Tore og Vetle ikke er kreative i sitt arbeid. Det er selvfølgelig ikke riktig. Først og fremst er ikke disse forskjellene absolutte, men peker heller på en tendens eller grunnleggende tankegang. Dernest så handler det heller om ulike måter å være kreativ på. Kreativiteten til Tore og Vetle ligger nok oftere i detaljene og det å klare å skape noe nytt innenfor konvensjonene. Samtidig viser historien at det er flere som kjenner på de samme behovene som Johannes og Trygve. Det kan derfor være viktig å gi plass til å utfordre normene i større grad dersom menighetene ønsker at disse menneskene skal fortsette å bidra med sine evner.

## 6 Analyse av sanger

Før analysen av de utvalgte sangene vil jeg legge frem en generell observasjon som ikke kommer så godt frem i disse eksemplene. De fleste nyere norske lovsanger reflekterer nemlig den internasjonale trenden av mer komplekse låtstrukturer. Det er vanlig med minst to vers og refreng, og ofte pre-refreng og en bro i tillegg. Likevel er det sjeldent enda mer komplekse strukturer med post-refreng, haler og spesielle mellomspill som for eksempel Hillsong United har vært eksponent av.<sup>111</sup> At kun ett av eksemplene under har en bro er tilfeldig og ikke statistisk representativt.

### 6.1 Johannes – *Jeg vil gi deg, o Herre, min lovsang*

Sangen *Jeg vil gi deg, o Herre, min lovsang* ble opprinnelig skrevet på svensk av Christer Hultgren i 1978, men ble samme år oversatt til norsk av Per Ole Hagen.<sup>112</sup> Den har gått inn i

---

<sup>108</sup> Ibid., 262-263.

<sup>109</sup> Ibid., 263.

<sup>110</sup> Ibid., 264-265.

<sup>111</sup> Busman, "Worshipping "With Everything", " 30.

<sup>112</sup> *Norsk salmebok*, nr. 383.

kjernerrepertoaret hos bedehus og lavkirkelige miljøer og ble blant annet brukt på de norske innspillingene av *Minns du sången*.<sup>113</sup> Den versjonen følger besifringen slik den står i *Fyll hele jorden med lovsang* fra 1990<sup>114</sup> (med unntak av forspill og mellomspill). Stilmessig er den lett pop-gospel, med ulike solister på versene og en forsamling som synger med på refrengene. Det er fullt band med trommer, bass, elgitar, orgel og piano, men arrangementet er i hovedsak bygd rundt tangentinstrumentene med de andre som tillegg.

Versjonen som Johannes har produsert ble utgitt på Ungfilas EP *Store og mektige* i 2012. Denne inneholdt to andre sanger i tillegg: en versjon av salmen *Lovsyng vår Herre* og tittelsporet. Johannes beskriver at på den tiden var mange som hadde vært aktive tidligere på 00-tallet som forsvant ut av ulike årsaker og det ble et slags generasjonsskifte i miljøet. Det oppsto en «vekkelse» og fornyelse hos dem, med blant annet erfaringer av under og guddommelig helbredelser. Johannes beskriver at det ikke var uvanlig at man dro i bursdag eller sosialt lag hos noen i miljøet og utover kvelden ville det utvikle seg til et bønne- og lovsangsmøte. Det var i en slik setting at noen begynte å spille *Store og mektige*. Sangen ble først utgitt av OKS i 1992 på albumet *Camp Meeting Live* og er i den orkestrale MOR-stilen som var vanlig i lovsangen på 80-tallet. Men denne ungdomsgjengen fikk et sterkt møte med sangen nesten 20 år senere og begynte å bruke den på ungdomsmøtene. Dette ledet til at det ble et ønske om å spille den inn.

Ungfila hadde gitt ut tre album på 00-tallet, men siden det nå var en ny generasjon følte Johannes at de kunne gjøre noe annet enn det som var gjort tidligere. «Vi ville gjøre det på vår måte». Allerede i utvalget av sanger ser vi en stor forskjell til tidligere Ungfila. Tidligere album inneholdt en betydelig andel engelsk, både cover av angloamerikanske lovsangsartister (*How He Loves* på *Devoted* (2009) originalt hos John Mark McMillan, *Blessed Be Your Name* på *Highest of the High*<sup>115</sup> (2006) originalt hos Matt Redman), og sanger skrevet av lokale låtskrivere på engelsk (for eksempel *All Because of You* skrevet av David André Østby). En del av de norske sangene var oversettelser av engelsk sanger, (for eksempel sangen *Gjort meg glad* fra *HotH*, som er en oversettelse av Hillsongs *Made Me Glad*), men det var også egenskrevne norske sanger (*Alt til deg* og *Ære til ditt navn* fra *HotH*). I motsetning til dette henter altså *Store og mektige* repertoar fra foreldregenerasjonen og en salme fra 1600-tallet.<sup>116</sup> Ungfilas *Jeg vil gi deg, o Herre, min lovsang* har en rockeestetikk, noe som ikke er helt fremmed i tidligere Ungfila. *All Because of You* har for eksempel tydelige referanser til 00-talls kommersiell pop-punk som Avril Lavigne. Men EPen *Store og mektige* rendyrker på mange måter rockeestetikken og utvider også instrumenteringen.

---

<sup>113</sup> Svensk TV-produksjon fra 90-tallet som var inspirert av «Gaither Homecoming» fra USA.

<sup>114</sup> Løberg mfl., *Fyll hele jorden med lovsang*, nr. 79.

<sup>115</sup> Forkortes heretter HotH.

<sup>116</sup> *Norsk salmebok*, nr. 309.

*Jeg vil gi deg, o Herre, min lovsang* starter med en enkel elgitar med delay som spiller en 8-dels figur over akkordene. Det legges opp til en slags følelse av «half-time» sammenlignet med notene i *Fyll hele jorden med lovsang*. Første slag, toerens òg, og fjerde slag betones, og skaper dermed et synkopert rytmisk grunnlag. Første vers og refreng består av kun elgitar og vokal. Men fra refrenget skifter gitaren og går over til et iterativt mønster på 8-deler i lysere register med fortsatt synkopert betoning. Dette er et ganske typisk idiom fra rock som finnes blant annet i introen på AC/DCs *For Those About to Rock (We Salute You)* (album ved samme navn fra 1981) og ved 1:30 i Turbonegros *Age of Pamparius* fra *Apocalypse Dudes* (1998).

Fra andre vers legges det på trommer, bass og en elgitar til som spiller overtoner. Dette bygger opp mot andre refreng som blir et dynamisk høydepunkt. Vers tre går ned igjen og presenterer et nytt element med trompeter. Bassen spiller her 8-deler i lyst register mens trommene har en lett og noe fri groove på hihat og skarptromme. Trompeten legger akkordene og elgitaren spiller overtoner. Fra versets B-del bygger disse elementer opp til en molto ritardando før tredje refreng.

Tredje refreng går to ganger og er det største dynamiske høydepunktet. Trompetene spiller motstemmer, det kommer inn orgel, det er fulle akkorder fra elgitaren, og fullt trykk fra trommer og bass.

Vokalen er fremført av en kvinnelig sanger. Versene er solo, men det er flere vokalspor på refrengene. Det høres ut som hun har spilt inn overdubber på dette selv. Sammenlignet med versjonen fra *Minns du sången* er fremførelsen mindre teatralisk og dramatisk. Hun er nærmere mikrofonen og synger med mindre vibrato. Likevel gjør hun noen utsving fra melodien og har ad libs på slutten, men her er det rikt med bakgrunns vokaler som holder seg til melodien. Fremførelsen reflekterer versenes personlige og subjektive fokus, og den «ukompliserte» fremføringen gjør det lettere for lytteren og bli med (enten billedlig eller bokstavelig). Overdubbene beriker lydbilde, men gir også uttrykk for et fellesskap av subjekter som synger sammen. Solisten blir i denne sammenhengen da et slags ikon og eksempel på «det lovsyngende mennesket». Ad libs gir uttrykk for overflytende emosjoner som ikke kan holdes tilbake av melodien.

Tekstlig har sangen et språk som er forholdsvis moderne. Det er enkelte ord som er mest vanlige i kristen sammenheng som nåde, ære og lovsang. Men bruken av «o» i første setning er nok det eneste som kan karakteriseres som arkaisk. Det at ordet lovsang er så sentralt i teksten har nok også bidratt til overføringsverdien denne sangen har for generasjoner preget av lovsangsbevegelsen. Originalt er denne sannsynligvis skrevet med en eldre forståelse av ordet som en kategori på en type kristne sanger. Teksten har et grunnleggende positivt og oppløftende budskap, men gir også et helhetlig perspektiv på livet med «dager med glede og dager med sorg».

Harmonisk så er sangen betraktelig mer kompleks enn det som er vanlig for lovsanger. Ungfilas versjon er noe forenklet og endret, spesielt i refrenget, men har med utypiske akkorder som dur på II og mollvariant av IV. I tillegg er det vanlige akkorder som I, IV, V, ii og vi, men flere av disse har endrede basstoner, metningstoner eller sus<sup>4</sup>. Men ved å bygge opp arrangementet med gitaren som senter og omforme harmonikken til rockeidiomer er den sannsynligvis langt mer tilgjengelig for amatør-gitarister til å spille på gehør.

Med denne versjonen så utfordres på mange måter en del normer for lovsang. Bruken av trompetene som et sentralt element i tredje vers og refreng, mer kompleks harmonikk og et forholdsvis krevende trommespor å gjenskape, kan ses på som lite egnet som bruksmusikk. Samtidig gir denne versjonen en mulighet til å bygge bro mellom foreldre- og ungdomsgenerasjon ved å nytolke den som rockesang i stedet for pop-gospel.

## 6.2 Vetle – *Hyll deg, Frelser og forsoner*

*Hyll deg, Frelser og forsoner* ble gitt ut i 2018 av Filadelfiakirken på albumet *Skapende*. Det er en gjendiktning og nytolkning av Grundtvigs salme *Hill deg, Frelser og forsoner*.<sup>117</sup> Melodien er skrevet av CC Hoffman i 1878 og regnes som tidstypisk for romantikken.<sup>118</sup>

Vetle forteller at de ble bevisst på denne sangen gjennom danske Skywalk Lovsang sin versjon fra 2016. Skywalks versjon inneholder alle de 9 originale versene<sup>119</sup> i opprinnelig språkdrakt, og det syvende verset repeteres en gang til slutt som tiende vers. Filadelfiakirken har imidlertid kuttet dette ned til 4 vers, hvorav det siste repeteres en gang til slutt for totalt 5. Teksten er også skrevet om til mer moderne norsk. Flere steder er det gjendiktet, og betydningen blir forandret. Spesielt første vers får en ganske annen betydning som ikke fremstår helt klar. Endringen fra «hill» til imperativ «hyll» resulterer i en oppfordring til Kristus om å hylle seg selv. Dette er helt klart ikke intensjonen, men viser at det er noe krevende å omsette enkelte vers og fraser til moderne norsk uten kompromisser. Et annet eksempel er endringen fra «rekk meg hånd når øyet brister» til «ta min hånd når hjertet brister» i siste vers. Betydningen av uttrykket «øyet brister» er å dø, og dermed gir den påfølgende setningen «Si: Vi går til Paradis!» mening. «Hjertet brister» er ikke noe etablert uttrykk og blir noe tvetydig. Konteksten med «korsets gåte» og «paradis» peker i retning av død, men hjertet kobles også ofte til følelser. Videre gjør de manglende versene at noe av den narrative strukturen i salmen går tapt, men totalt sett så fremstår teksten likevel forholdsvis forståelig. Tatt i betraktning at mange i målgruppen sannsynligvis vil finne det svært krevende med arkaisk dansk-norsk så er kanskje denne omsetningen et kompromiss som tross alt formidler mer av den opprinnelige betydningen.

---

<sup>117</sup> Ibid., nr. 173.

<sup>118</sup> Jens Grøn og Jesper Moesbøl, "Hil dig, Frelser og Forsoner," <https://hojskolesangbogen.dk/om-sangbogen/historier-om-sangene/h-i/hil-dig-frelser-og-forsoner>.

<sup>119</sup> Kun 8 av disse er i Norsk salmebok.

Musikalsk så starter den med et ostinat i piano som gå over B4, E5 og B5 på 16-deler. Dette ostinatet går kontinuerlig gjennom versene og gir dermed metningstoner til flere av akkordene. (E, Aadd9, F#m7add9, Badd11, G#mb6, C#m7 er akkordene i versene med metningstoner.) Melodien har et tydelig dur-preg, så metningstonene gir ikke den samme melankolske og mørke klangen som *Redningsmann* (se under), men det får likevel et «dusere» preg. Akkordene er allerede forenklet sammenlignet med den tradisjonelle koralsatsen med færre skifter, flere grunnstillingsakkorder og færre modale utsving. Metningstonene myker opp skiftene mellom akkordene enda mer og trekker det hele i retning av typiske trekk for lovsang med metningstoner og drone.<sup>120</sup>

Under dette ostinatet ligger en synth og en synthbass med myk lyd som kan gi assosiasjoner til kirkeorgel med lukket svell. Fra vers to kommer kassegitar, trommer og bassgitar inn. Samt et pianospor til i lavere register på akkordene. Trommesettet spiller basstromme på alle taktslag og en figur på hihat. Fra vers tre er det fullt komp med trommesett med backbeat, elgitarer, synther med arpeggio og en mannlig vokalist som dobler melodien.

Vers tre lander på subdominant som setter i gang mellomspillet. Her ligger det også en instrumental melodi spilt av synth, piano, elgitar (og kanskje flere elementer). Her ligger det flere nivåer av synther, men også elgitarer med forskjellig lyd, blant annet en med mye vring (særlig hørbar ved 1:55). Dynamikken fra vers 3 opprettholdes gjennom mellomspillet.

Vers fire reduserer til kun mannlig vokal, den orgelaktige synthen, og elgitar med shimmer og stor klang. Etter en oppbygning på to takter repeteres vers fire som et dynamisk høydepunkt med fullt komp og begge vokalister og bakgrunnsvokaler. Låten avsluttes med et etterspill tilsvarende mellomspillet.

Totalt sett er innspillingen mye preget av lyden av synthesizer, men det gis også betydelig plass til de tradisjonelle bandinstrumentene og de har en avgjørende funksjon for dynamisk oppbygning. Dette gir en slags blanding av pop- og stadionrocksound, som også er spillbart for amatører. Det er enkelte virtuose innslag som «licks» i synthbassen i mellomspillene, men de er ikke bærende elementer. Sangen kan fint fremføres uten disse «finessene».

Skywalks versjon tar alle 9 vers og nytolker salmen i en form og dynamisk struktur som ligner svært mye på «worship anthems» som for eksempel Hillsong Worship's *What a Beautiful Name It Is* (2016).<sup>121</sup> Filadelfiakirkens versjon er langt kortere med halvparten så mange vers. Selv om de introduserer et nytt element med mellomspillet (Skywalk bruker

---

<sup>120</sup> Busman, "Worshipping "With Everything", " 29.

<sup>121</sup> Aleksander Lorentzen, "Contemporary Nordic Worship: Reclaiming, Reinterpreting and Reimagining Roots" (Semesteroppgave i Nordic Music History, Genres and Identities, Universitetet i Oslo, 2021), 9-10.

enkel vekslings av tonika og subdominant som mellomspill), så går deres versjon i tillegg raskere (74 bpm versus 67,5 bpm) og er dermed omtrent halvparten så lang. Dynamisk så er det likevel den samme grunnstrukturen i begge versjoner med en oppbygning til et første dynamiske høydepunkt, som deretter går ned før det går opp igjen til et siste, sterkeste høydepunkt. Disse skiftene skjer på betraktelig kortere tid og er noe bråere, men begge versjoner bruker denne strukturen for å omforme og nytolke salmen som en lovsang. Dynamikken, og den ordløse «soar» i mellomspillet gir en lytter som er kjent med lovsangssjangeren «cues» for hvor de emosjonelle og åndelige høydepunktene ligger. Repetisjonen av siste vers og terrassedynamikken gir anledning til to ganske ulike opplevelser av den samme teksten. Siste vers er et eksempel på hvordan man i lovsang skaper forlengede høydepunkt gjennom dynamisk oppbygning og repetisjon. Til slutt får man en forløsende «soar» med etterspillet. En slags ordløs, men emosjonelt intens, tid for refleksjon eller kroppslig tilbedelse.

Denne sangen ble som nevnt introdusert for Vetle og de andre i Filadelfia gjennom Skywalk. Det er selvfølgelig mulig at noen hadde kjennskap til den fra før, men det virker som at Skywalk aktualiserte den. Interessant nok finnes salmen ikke i *ET* til tross for at det er 8 andre salmer av Grundtvig. Det er derfor usannsynlig at den har blitt bruk noe særlig i pinsebevegelsen tidligere. Salmen har en svært sentral plass i dansk kirkeliv, og selv om den ikke er like sentral i Norge tilhører den likevel et slags «historisk kjernerepertoar».

### 6.3 Tore - *Redningsmann*

Sangen *Redningsmann* er gitt ut på Impuls EPen *Se Ham* fra 2017. Sangen er skrevet av Tore selv sammen med Elise Kulleseid.

Innspillingen har et lydbilde med mye etterklang. Det er noe variasjon mellom hvor mye reverb de ulike elementene har, for eksempel har knips/klapp-sample i trommene kanskje den lengste etterklangen på flere sekunder. Romfølelsen som skapes, gir assosiasjoner til en større arena eller hall. Instrumenteringen består av typiske bandinstrumenter, men de er mye behandlet i produksjonen. For eksempel er trommene gjengitt på en slik måte at de oppleves ganske «elektroniske».<sup>122</sup> Generelt låter *Redningsmann* ganske «polert» og elektronisk, og det er lite akustisk-klingende instrumenter som kassegitar og lignende.

Sangen starter med et forspill som er tilsvarende kompet på versene. Akkordene (vi, V, iii og IV i G-dur) legges av bassgitaren som spiller grunntone og ters, og en elgitar med volumpedal på akkorder. Over dette går et fallende pianoostinat på tonene G5, F#5, E5 og B4 over Em og C, og F#5, E5, D5 og A4 over D og Bm. Alle disse klanger naturligvis ikke samtidig, men dette legger på betydelig med metningstoner og skaper en antydning av akkordene Em9, Dadd9, Bm7add11 og Cmaj13#11. Trettende trinn i C-akkorden ligger i

---

<sup>122</sup> Vetle påpekte dette i intervjuet som et eksempel på bredden av lydbilder i norsk lovsang.

melodien, som gjennom hele verset ligger stort sett på metningstoner eller kvint og grunntone. Totalt sett gir dette en tvetydighet på om sangen er i dur eller moll, og skaper en tonalt mørk og noe spenningsfylt atmosfære. Tekstlig beskriver alle versene Kristi lidelse som betaler prisen for menneskenes frelse. «Kom hit og se» begynner første og tredje vers, og inviterer lytterne/deltagerne til å betrakte den lidende Kristus.

Pre-refreng bygget intensitet melodisk, går til avklart dur med flere terser i melodien, og har en akkordrekke uten iii, som lander på V (og antesiperer tonika i refranget).

Pianoostinatet tar mindre plass i miksen her og har også endrede toner som gir et lettere preg. Tekstlig fungerer pre-refreng også som en summering av versene: «Gud ble til menneske, ga bort sitt liv, betalte vår pris!»

Refranget starter med sangens første tonika og forløser energien som ble bygget opp i pre-refreng. Melodien har nå flere melodiske trinn som sekster og septimer, og ligger svært ofte på akkordens ters. Første frase «Kom, løft opp hans navn» illustreres melodisk med en oppadgående bevegelse i melodien. Refreng avsluttes med en motsatt bevegelse i frasen «vi bøyer oss ned». Denne gangen er det imidlertid harmonikken som understreker den nedadgående bevegelsen med et skifte fra Em til D med betoning på D som inntreffer samtidig med ordet «ned». Tekstlig rammes refranget inn av oppfordringer om kroppslig tilbedelse, mens midtseksjonen fortsetter å beskrive Kristi frelsesverk med en mer positiv betoning enn versene.

Tekstlig sett vektlegger versene det å se Kristi lidelse, pre-refreng summerer versene, og refranget vektlegger og oppfordrer til å tilbe. Musikken og produksjonen bygger opp under dette ved å skape mørkere stemninger i versene, og bygge opp til et løft på refranget som også er tonalt og harmonisk lysere. Rytmask er versene i en slags 12/8-dels takt eller «half-time», og refranget (spesielt fra andre refranget) går til en 6/8-dels takt, eller «double-time». Dynamisk er også versene de svakeste, med refranget som høydepunktene.

### 6.3.1 *Nordisk melankoli*

Ifølge Tore er versene noe som musikalsk ikke ville bli så godt tatt imot i USA hvor lovsangen gjerne skal være «oppløftende». Johannes påpekte at det er Tores mer melankolske og mørke gitarspill som gjør han attraktiv i amerikansk sammenheng, men Tore har likevel en opplevelse av at det er en reell forskjell på hvordan ting mottas. Begreper som «nordisk melankoli» kom opp i intervjuet. Er det noe med den nordiske regionen som gir grobunn for mer melankolsk musikk?

«Nordic cool» er et mye bruk begrep for å beskrive musikk og kunst fra den nordiske regionen. Henrik Marstal avviser i sin drøfting av begrepet at det finnes noen naturlig «nordiskhet», forståelsen av det nordiske er en konstruksjon, og «nordic cool» brukes for å



promotere en viss type nordiske artister og ekskluderer de som ikke passer inn.<sup>123</sup> Likevel bygger denne konstruksjonen på en mengde historiske forhold, forståelser, myter og konsepter i den nordiske regionen. Musikken som kategoriseres som «nordic cool» har visse kvaliteter, blant annet «notions of melancholia, sadness, wistfulness» og «uses of subdued colours (literal or figuratively spoken)».<sup>124</sup> Marstal viser til en dansk artist som vektlegger de unike lysforholdene i Norden som en viktig påvirkning på hennes låtskrivning og produksjon: «the colours (...) are much more transparent in my music than in, say, music from the Southern Europe, where the colours are stronger. To me, it is the low winter sun in the sky which creates pastel colours.»<sup>125</sup> Metningstonene og dronene i mange av de norske lovsangene er et musikalsk trekk som kan gi denne opplevelsen av transparens.<sup>126</sup> Disse trekkene er vanlig i internasjonal lovsang, men i *Redningsmann* så tas dette enda lengre og er med å gir noe av den «nordiske» lyden.

Naturen og fargene kan selvfølgelig være noe av bakgrunnen og inspirasjonen til musikalske særtrekk, men siden også andre deler av verden har lignende natur og lysforhold må disse tingene ses i en større helhet. Den historiske bakgrunnen til Impuls kan være viktig å ta i betraktning. Indremisjonen har vært preget av angloamerikansk musikk, men har også hatt en sterk strømning av den mer alvorspregede og inderlige dansk-tyske pietismen. 50-tallets norske bedehussanger med «sårhet» og inderlighet uttrykt med bidominanter og modale utsving til moll bruker andre musikalske virkemidler enn nyere lovsanger som *Redningsmann*, men begge har et utgangspunkt i pietismens inderlighet som gir grobunn for slike stemninger i musikken. Tekstlig har også Impuls og IMI-kirken likhetstrekk med de lutherske bedehusene. Teolog Tone Stangeland Kaufman påpeker at «Impuls-sangene har tidsriktig musikkstil men med innhold som har tydelige røtter i den lavkirkelige forkynnelsen, der det betones at mennesket først og fremst er en synder.»<sup>127</sup> Dermed blir fokuset på Kristus som den korsfestede som lider for å frelse menneskene. Dette trenger selvfølgelig ikke å låte melankolsk, men det er nærliggende å tenke at disse lavkirkelige, lutherske paradigmen er en viktig faktor som former det musikalske uttrykket.

Vetle mener det er en forskjell i tekstlig fokus mellom Skandinavia og USA. I Skandinavia er det mer preget av «korset og nåden», mens det i USA «synges mer om Gud som kjemper for

---

<sup>123</sup> Henrik Marstal, "Not Nordic enough? 'Nordic cool' as a Janus-headed strategy for artistic inclusion and expulsion," i *The Nature of Nordic Music*, red. Tim Howell (London: Routledge, 2020), 90.

<sup>124</sup> Ibid., 92.

<sup>125</sup> Ibid., 94.

<sup>126</sup> Siden «The British Invasion» og påvirkningen fra blant andre U2 og Coldplay har lovsangen internasjonalt beveget seg mer i retning dusere, mørkere og mer melankolske uttrykk sammenlignet med stilen på 70- og 80-tallet.

<sup>127</sup> Tone Stangeland Kaufman, "Bærekraftig lovsang?: Om lovsangen i den kristne ungdomskulturen som et uttrykk for kristen spiritualitet," *Halvårsskift for praktisk teologi*, nr. 2 (2008): 20.

den enkelte.»<sup>128</sup> Dette kan indikere at norsk lovsang er mer påvirket av en luthersk grunnforståelse enn amerikansk lovsang er. Kulturelt er USA preget av «the frontier myth» og viktige vekkelser i lavkirkeligheten, som Cane Ridge vekkelsen i 1801, skjedde blant pionerer ute på «fronten».<sup>129</sup> Samfunnsmessige forskjeller mellom USA og Norden i dag kan muligens også spille en viktig rolle. Velferdsstatene i Norden gir en grunnleggende trygghetsfølelse for mange, og lovsangen svarer derfor mest på eksistensielle og emosjonelle behov. På den andre siden har man i USA, med mindre sosiale sikkerhetsnett, kanskje har et større behov for en Gud som beskytter og bevarer individet i hverdagens utfordringer. Sosiale forskjeller kan dermed være med å forsterke og opprettholde forskjeller i tekstlig fokus som har dypere historiske røtter.

Forskjellene mellom amerikansk og norsk lovsang har imidlertid en annen vesentlig side, nemlig den lokale musikkbransjen. Michael Gungor skriver om sine erfaringer innenfor CCM-bransjen i USA om at målgruppen for de kristne radiostasjonene har blitt personifisert til «Becky». Hun beskrives og detalj og har 3 barn, har vært gift to ganger, er en evangelikal kristen, men er ikke «radikal» og går i kirken sporadisk. Det hun ønsker er «something positive to play in the minivan as she drives her kids to soccer practice.»<sup>130</sup> Videre forteller Gungor om erfaringer fra låtskrivningsarbeid hvor kolleger har vært opptatt av å skrive noe som treffer «Becky».<sup>131</sup> Med den økende overlappen mellom CCM og CWM de siste årene i USA er det nærliggende å tenke at «Becky»-målgruppen også har preget lovsangen som brukes i kirkene i USA.<sup>132</sup> I Norge (og Norden generelt) er ikke kristne radiostasjoner noen vesentlig inntekt for låtskriverne og produsentene. Det er egentlig mer som tyder på at de ikke tjener så mye på arbeidet sitt i det hele tatt ettersom mange menigheter er dårlige på å rapportere bruk av musikk til TONO.<sup>133</sup> Målgruppen for norske låtskriverne og produsenter virker i større grad å være preget av de som faktisk er aktive i menighetene, og med den historiske bakgrunnen i pietistisk lutherdom gir dette et annet resultat enn det amerikanske markedet.

---

<sup>128</sup> Olav Solvang, «Teologisk lovsang,» *Vårt Land*, 26. okt. 2019, <https://www.vl.no/nyheter/2019/10/26/teologisk-lovsang/?R=FLksNRnKBb&subscriberState=valid&action=loggedin>.

<sup>129</sup> Mark Galli, «Revival at Cane Ridge: What exactly happened at the most important camp meeting in American history?», *Christianity Today*, besøkt 26. april 2022, <https://www.christianitytoday.com/history/issues/issue-45/revival-at-cane-ridge.html>

<sup>130</sup> Michael Gungor, *The Crowd, the Critic, and the Muse: A Book for Creators* (Minneapolis, MN: Woodsley Press, 2012), 196-197.

<sup>131</sup> *Ibid.*, 198.

<sup>132</sup> Ingalls, *Singing the Congregation*, 6.

<sup>133</sup> Elias Bakken Johansen, ««Slappe» frikirker fratar lovsangskomponister betaling: – Skuffende og surt,» *Vårt Land*, 8. juni 2021, <https://www.vl.no/kultur/2021/06/08/slappe-frikirker-fratar-lovsangskomponister-betaling-skuffende-og-surt/>.

## 6.4 Trygve - *Frihet*

*Frihet*, utgitt i 2016, er den andre singelen fra Sentrums. Med over 1,4 millioner avspillinger på Spotify er den blant de aller mest spilte norske lovsangene.<sup>134</sup> Innspillingen ble gjort med en intensjon om å skape noe ungdommene i menigheten ville høre på, heller enn noe som var bruksvennlig for gudstjenester.

Lydbildet har visse likheter til andre norske popartister som tidlig AURORA og Emilie Nicolas. Synther og akustiske elementer blandes i et stort «soundscape» som kan assosieres med «nordic cool». Lyden av trommene er, som *Redningsmann*, formet i produksjonen til å ligne elektroniske trommer. *Frihet* skiller seg en del fra den internasjonale hovedstrømmen av lovsang, og den er i liten grad påvirket av U2, Coldplay og den typen «stadionsound». Elgitaren er likevel mye til stede i *Frihet*, men brukes på mindre typiske måter, som med slidegitaren på broen. Den kvinnelige vokalistene bruker en hurtig vibrato og har en lys og noe transparent stemmekvalitet. Hennes fremførelsen har visse estetiske likheter med norske indieartister som Ane Brun og Siv Jacobsen.

Med en lengde på 5:36 er *Frihet* imidlertid mye lengre enn mange popsanger, og formen har trekk som ligner mer på lovsang. Sangen består av et vers og et refreng som repeteres, mellomspill og en bro. Hvert refreng følges av et instrumentalt mellomspill. Etter et dobbelt mellomspill etter andre refreng begynner broen. Broen har en musikalsk periode som gjentas fire ganger, teksten går over to musikalske perioder og repeteres to ganger. Broen starter svakt med kun kassegitar, slidegitar og vokal, så bygger den opp med intensitet og flere instrumenter. Til slutt kommer det et trommebrekk og sangen vender tilbake til refreng. Her går synthbassen ned i dypt register og trommene spiller groove, og dette gir en følelse av fylde og storhet på refreng etter broen. Broen bidrar tekstlig og musikalsk med en ny innfallsvinkel på refreng. De mange gjentakelsene øker intensiteten og forventningene til det som kommer, og refreng fungerer da nesten som et slags «drop».

Selv om produksjonens lydbilde ble konstruert med hensyn til lyttere fremfor praktisk bruk, så er sangens form svært anvendelig i praktisk lovsang. De instrumentale mellomspillene er en potensiell utfordring som kanskje må løses på en annen måte (eller kuttet ut) av et lovsangsteam, men de øvrige elementene egner seg godt til gjentakelser og det er rom for spontane endringer i form.

Teksten tar utgangspunkt i et tradisjonelt fangenskapsmotiv<sup>135</sup> hvor mennesket settes fri fra synd og død. Den tilfører likevel noen elementer som «du gjorde meg hel» som ikke er like vanlige. Refreng åpner med å gjenta ordet frihet to ganger over fire takter. De lange tonene og gjentakelsen gir ekstra vekt til ordet. Harmonisk så får hver rendering av frihet

---

<sup>134</sup> Artistsiden til *Sentrums* besøkt på Spotify 26. april 2022.

<sup>135</sup> Se 6.5.1.

en slags egen kadens. Først fra Am7 (ii) til G (I), deretter flyttes basstonen til D og gir G/D mens tonika blir liggende før det oppløses til D (V). Kadensene, med sin oppløsning, underbygger frigjøringen som refrengtet feirer. Samme harmoniske forløp kommer i tredje frase, men denne gangen med ordet «nåde» og en variasjon i akkordene. I stedet for tonika legges en Em (vi), med påfølgende G, denne gangen uten kvint i bassen. Variasjonen, med mer mollpreg og tekstlig fokus på nåden, gir noe sterkere sødme og sentimentalitet enn den storslåtte og åpne lyden av harmonikken under «frihet». Refrengtet avsluttes med frasen «din død ble min frihet» og går deretter rett videre i mellomspillet som er et forholdsvis intenst instrumentalparti i EDM-stil. Refrengtet kan ut fra dette ses på som en hyllest og feiring av friheten, og instrumentalpartiet som et ordløst uttrykk for den. EDM-referansen kan også antyde en «fri» bruk av kroppen i dans.

#### 6.4.1 Hva slags frihet?

Denne sterke betoningen av ordet frihet reiser spørsmålet om hvilke betydninger det kan ha. Hva slags frihet er det her snakk om?

En modernistisk forståelse av frihet har preget vesten i flere århundrer. Ifølge Hegel er modernitetens konkrete uttrykk subjektivitet oppnådd gjennom frihet og refleksjon. Subjektiviteten innebærer dermed individualisme, retten til å kritisere, autonomi og idealistisk filosofi (virkeligheten forstått som konstruert av subjektet).<sup>136</sup> Videre sier Hegel at «The greatness of our time rests in the fact that freedom, the peculiar possession of mind whereby it is at home with itself in itself, is recognized.»<sup>137</sup> Idealet er å finne seg selv, være seg selv og å bli seg selv, uavhengig av ytre autoriteter. Modernitetens røtter ligger i Reformasjonen, hvor nettopp subjektets egen innsikt ble viktigere enn ytre autoriteter. Men det videreføres og utvikles i Opplysningstiden og Den franske revolusjonen hvor friheten idealiseres i enda større grad, og samfunnets regler og moralske koder rettfærdiggjøres av menneskelig vilje, heller enn en objektiv guddommelig orden.<sup>138</sup> Den kristnes frihet har vært viktig i lutherdommen fra begynnelsen av, men har også blitt påvirket av modernismens senere idealer. Den tyske presten og musikkviteren Christhard Mahrenholz (1900-1980) mener for eksempel at den kristne musikken «er et avbilde av den kristne frihet, som virker kun utfra det *glade* Evangelium, uten *lex*, uten Lovens tvang.»<sup>139</sup> I respons til dette følger Håvard Skaadel teologen Edmund Schlink i å nyansere at «klassisk lutherdom (...) forkynner *sammenholdt Lov og Evangelium*, som to sider av

---

<sup>136</sup> Hegel gjengitt hos Jürgen Habermas, *The Philosophical Discourse of Modernity: Twelve Lectures*, overs. Frederick Lawrence (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1987), 16-17.

<sup>137</sup> Ibid., 16.

<sup>138</sup> Ibid., 17.

<sup>139</sup> Christhard Mahrenholz sitert hos Håvard Skaadel, "Martin Luther i lys av Christhard Mahrenholz: Tanker rundt et jubileum," *Hymnologi: Nordisk tidsskrift* 3-4 (2017): 140.

Guds ord som vi er forpliktet til å la lyde simultant til alle».<sup>140</sup> Mens modernitetens ideal er en frigjørelse fra ytre autoriteter til selvets autonomi, er egentlig det lutherske ideal en frigjørelse fra synd til tro på og overgivelse til Kristus. Dette innebærer en subjektivitet, fordi protestantismen vektlegger personlig tro, men den forutsetter likevel en objektiv guddommelig orden og ideal (Loven).

I det moderne Norge, som er et av verdens mest individualistiske og sekulære land, hvor selvrealisering er et viktig ideal, er det nærliggende å tenke at en sang som *Frihet* fort kan tolkes ut fra en modernistisk frihetsforståelse. Samtidig så siterer sangen den gamle salmen *Ren og rettferdig, himmelen verdig*<sup>141</sup> i refrenget og kobler frihetsbegrepet til en luthersk og protestantisk forståelse av frelse ved tro og nåde. Andre fraser som «din tilgivelse kom ned» og «Jesus, du er min Gud» i broen bidrar også til å nyansere hva friheten innebærer.

Frihet og frigjørelse har vært viktige ord fra tidlig av i pinsebevegelsen, noe som gjenspeiles i flere sangtekster, som *Vi er et folk, et frigjort folk*<sup>142</sup> og *Fri, fri, gjenløst og fri*.<sup>143</sup> Musikk- og møtestilen til pinsebevegelsen har også vært preget av et frihetsideal og en forkjærlighet for spontanitet. Faste liturgiske rammer har blitt sett på med skepsis.

Disse tre hovedstrømmene: modernistisk autonomi, luthersk frigjøring fra synd, og pinsekarismatisk frihet i trosutøvelsen er alle viktige aspekter av konteksten som sangen *Frihet* virker i.

## 6.5 Gamle ord – nye sanger

Tre av sangene som er presentert så langt har et historisk eller tilbakeskuende aspekt. *Jeg vil gi deg, o Herre, min lovsang* og *Hyll deg, Frelser og forsoner* er nytolkninger av eldre kjernerepertoar, og *Frihet* sitere frasen «ren og rettferdig» fra en salme. (*Redningsmann* formidler for så vidt en ganske tradisjonell lavkirkelig, luthersk forsoningslære, men siterer ikke noe direkte.) Dette er ikke unikt for disse sangene, men er noe som preger svært mye norsk lovsang fra det siste tiåret. *Stor er din trofasthet* fra Filadelfiakirkens album *Skapende* (2018) er inspirert av salmen med samme tittel.<sup>144</sup> Med unntak av frasen i tittelen og det generelle temaet er tekst og melodi ellers urelatert til salmen, men som Vetle erkjenner: «den ville aldri blitt til om det ikke var for salmen *Stor er din trofasthet*.» David André Østby har skrevet flere sanger basert på eldre sangtitler, blant annet *Nåde stor* fra *Eksplosjon* (2014) som er basert på *Amazing Grace*, og *Hvilken venn* og *Navnet Jesus (Løfter mitt blikk)* fra *Hele Himmelen* (2018) som er basert på henholdsvis *Hvilken venn vi har i Jesus* og

---

<sup>140</sup> Ibid.; Edmund Schlink, *Theologie der lutherischen Bekenntnisschriften* (München: Chr. Raiser Verlag, 1948), 367.

<sup>141</sup> *Norsk salmebok*, nr. 352.

<sup>142</sup> *Evangelietoner: Sangboken*, (Oslo: Filadelfiaforlaget, 1979), nr. 533.

<sup>143</sup> Ibid., nr. 112.

<sup>144</sup> *Norsk salmebok*, nr. 322.

*Navnet Jesus blekner aldri.* Filadelfiakirken gjenbruger enkelte deler fra eldre sanger: *Allting for meg* bruker teksten fra refrenget på *Å, tenk, det var allting for meg*<sup>145</sup> og *Jeg vil gi deg alt* bruker melodi og tekst fra den eldre sangen *Alt for Jesus fot jeg legger*.<sup>146</sup> IMI-kirken og Impuls har også nytolkninger av eldre salmer, blant annet *Deg være ære* fra Impuls-albumet *Sult* (2010), og *Ren og rettferdig* og *Deg å få skode* fra IMI-kirkens album *Troens øyne* (2012).

I tillegg til alle disse eksemplene er det en mengde ord, fraser og formuleringer i andre lovsangstekster som er arkaiske og peker tilbake på eldre repertoar. Et fremtredende eksempel er sangen *Lov Herren min sjel* fra IMI-kirkens *I Guds nærvær* (2018) som inneholder ordene «trellestand» og «livsdagen». Det som kjennetegner både sangene basert på gamle titler og sangene med gamle ord og fraser er at de ofte har mindre tekstlig dybde enn originalen de viser til. Den nye *Stor er din er trofasthet* inneholder færre poetiske bilder og langt færre ord enn salmen. Stangeland Kaufman antyder at lovsangene kanskje «forutsetter mye teologi, i stedet for å eksplisitt verbalisere den.»<sup>147</sup> Referansene til eldre sanger fungerer som et slags sitat som henter ut mer mening fra originalen enn betydningen av de konkrete ordene som brukes. Ordene bidrar dermed med en tekstlig dybde for de innvidde som har kjennskap til kilden. I det følgende vil jeg se nærmere på de to ordene fra *Lov Herren min sjel*.

### 6.5.1 Trellestand

«Min trellestand den er nå forbi» synges i andre vers av *Lov Herren min sjel*, og siterer nesten ordrett *Da Jesus satte sjelen fri* som ble oversatt fra engelsk av Barratt i 1909.<sup>148</sup> Barratts tekst er et subjektivt vitnesbyrd som beskriver hvordan Jesus er sentral og har frelst subjektets sjel fra «jordens sorg og ve». Ingenting jordisk betyr noe lenger, sjelen er satt fri av Jesus og han er nå det sentrale.

Trellestand er teologisk bildespråk som bygger på Paulus sin utlegning om mennesket som slave under synden i Romerbrevet 6,15ff. Dette «fangenskapsmotivet» er beskrevet i mange salmer med nøkkelord som «bånd, lenke, trelldom, trell, slave, fange, fengsel, fangenskap» eller ord som «garn og snare».<sup>149</sup> Salmedikteren Brorson benytter seg også av dette bildespråket i *Guds Sønn har gjort meg fri*<sup>150</sup> (før 1764). Han bruker imidlertid ordet syndestand, og utbroderer fangenskapsmotivet: «fri fra Satans tyranni». Hos Brorson er det også en sterk betoning av luthersk syn på arvesynd og mennesket som helt igjennom ondt

---

<sup>145</sup> *Evangelietoner*, nr. 452.

<sup>146</sup> *Norsk salmebok*, 421.

<sup>147</sup> Stangeland Kaufman, "Bærekraftig lovsang?," 20.

<sup>148</sup> *Norsk salmebok*, nr. 378.

<sup>149</sup> Vidar Kristensen, *Stevnemøte med salmeboka: innledning til alle salmene i Norsk salmebok 2013* (Bergen: Eide forlag, 2019), 273-274.

<sup>150</sup> *Norsk salmebok*, nr. 340.

uten Gud: «så god imot en ond fra topp til rot». I en kontekst påvirket av luthersk tankegods indikerer ordet trellestand et visst syn på menneskets natur og hvordan det blir frelst.

Barratts originaltekst bruker imidlertid en annet ord. I hans original er frasen «min syndebyrde fins ei mer».<sup>151</sup> Denne versjonen er fortsatt i bruk i pinsebevegelsen og andre beslektede bevegelser. Det ligger et annet menneskesyn implisitt i ordet syndebyrde. Synden blir da noe som ligger på mennesket heller enn et spørsmål om dypere identitet eller natur. Og nettopp dette er sannsynligvis bakgrunnen til at teksten ble endret da den ble tatt inn i Indremisjonens sangbok i 1928.<sup>152</sup> Endringen har blitt stående i senere utgaver av Sangboken<sup>153</sup> og er med stor sannsynlighet kilden som har eksponert låtskriver Tore for ordet.

Når trellestand brukes i *Lov Herren min sjel* antyder det kanskje først og fremst den subjektive erfaringen av frelse og omvendelse i *Da Jesus satte sjelen fri* som resulterer i lovprisningen «Halleluja, min sjel er fri!» Men bakenfor dette ligger også en mer objektiv, teologisk forståelse av menneskets tilstand som «slave» under synden, og født under arvesynden, med Kristus som eneste mulighet for frelse.

### 6.5.2 Livsdagen

Livsdagen er et poetisk ord for et menneskes levetid. Ordbildet innsnevrer livets objektive lengde og betoner opplevelsen av livet som kort og midlertidig. Selve ordet finnes ikke i Bibelen, men et lignende bilde males i Salme 90. «For tusen år er i dine øyne som dagen i går da den fór forbi, eller som en nattevakt. Du skyller dem vekk som en søvn om morgenen. De er lik gress som sviner bort. Det blomstrer om morgenen, så sviner det bort. Om kvelden visner det og tørker inn.»<sup>154</sup> Siden livet er kort maner Bibelens forfattere til å bruke tiden godt: «Lær oss å telle våre dager så vi kan få visdom i hjertet!»<sup>155</sup>

Livsdagen har blitt brukt i flere sanger i bedehusrepertoaret,<sup>156</sup> men er mest kjent fra *Salige visshet: Jesus er min!*<sup>157</sup> Den ble oversatt fra engelsk til norsk i 1909 og ble tatt opp i Sangboken i 1928.<sup>158</sup> Ordet brukes i refrenget i andre frase: «ham vil jeg prise livsdagen lang». Deretter refereres det til etterlivet i neste setning: «ham skal jeg evig love hos Gud».

---

<sup>151</sup> T. B. Barratt, *Sangboken Maran Ata* (Oslo: Filadelfiaforlaget, 1930), nr. 107.

<sup>152</sup> *Sangboken: Syng for Herren*, (Bergen: Lunde, 1928), nr. 411.

<sup>153</sup> *Sangboken: Syng for Herren*, (Oslo: Lunde, 1983), nr. 59.

<sup>154</sup> Salme 90,4-6, Bibel 2011.

<sup>155</sup> Salme 90,12, Bibel 2011.

<sup>156</sup> Se for eksempel *Gud vil ikke slippe din skjelvende hånd* av Trygve Bjerkrheim, <https://salmebloggen.no/2013/12/11/gud-vil-ikke-slippe-din-skjelvende-hand/> besøkt 26. april 2022 og *Jeg vil synge en sang om den nåde* av Yngvar Johansen i *Sions Harpe: En samling evangeliske sanger og leilighetssanger*, (Oslo: Norsk forlagsselskap, 1949), nr. 164.

<sup>157</sup> *Norsk salmebok*, nr. 490.

<sup>158</sup> *Sangboken*, nr. 396.



Det korte nåværende livet settes da opp mot det evige etterlivet, og begge deler skal karakteriseres av lovprisning og hyllest av Gud. *Lov Herren min sjel* siterer kun den første av disse frasene i refreng, men tar opp motivet med etterlivet i tredje vers med andre formuleringer.

*Livsdagen* og *trellestand* fungerer som en type symbolord som refererer til historisk bildebruk, teologi og forståelse. De konkrete kildene til ordene er også bare noen aspekter av en større diskurs og forståelse som har blitt videreformidlet og utviklet over tid. Disse ordene vil selvfølgelig fungere på ulike nivåer for ulike lyttere og brukere. For en person med inngående kjennskap til de aktuelle miljøene, diskursene og sangrepertoaret kan betydningen oppleves rik og meningsmettet, mens for en uten noe kjennskap vil de kanskje oppleves uforståelige og arkaiske. Mellom de ytterpunktene vil det være ulike grader av opplevelse av gjenkjennelse, dybde, nostalgi, og mening.

### 6.5.3 *Retro tro*

Den utbredte bruken av gamle ord, gamle tekster og gamle melodier i norsk lovsang viser en interesse for og en verdsettelse av eldre ressurser. The Retuned Hymn Movement i USA er blant de som har tatt gjenbruken av gamle tekster lengst. Bruce Benedict påpeker at «the RHM followed a broader cultural interest in reimagining the past as a source of direction for the postmodern.»<sup>159</sup> Poenget er overførbart til norsk lovsang også, gjenbruken har paralleller i samtidens interesse for retro estetikk i kunst, musikk, mote og interiør. Ifølge Benedict er det også flere teologiske premisser som ligger til grunn for å bruke eldre repertoar. Blant annet en tro på at Guds handlinger i fortiden har en relevans og overføringsverdi til nåtiden, og en tillit til kristendommens eget språk og egne tradisjoner som adekvate.<sup>160</sup> Dette er i et visst spenningsforhold til «contemporary worship» sitt fokus på relevans og ikke-arkaisk språk. Et interessant eksempel i Norge er pinsepastor Øyvind Valviks kommentarer om *ET* fra 2008. Menigheten hans, Filadelfia Kristiansand, sluttet å bruke sangboken på 90-tallet og han mener det er «fånyttet å revidere sangboka *ET*».<sup>161</sup> Dette begrunner han med at språket er så gammeldags og fylt av uforståelig fraser at revideringsjobben vil være for stor. Det er påfallende at noen av ordene som er nevnt som for uforståelige er nettopp «trellestand» og «livsdagen».

Selv om enkelte ord og fraser er tatt i bruk igjen siden Valviks uttalelser i 2008 har ikke *ET* som sangbok fått noen renessanse. Gjenbruken er først og fremst av ord eller fraser, dernest er det en del gjenbruk av tekst og melodi, men veldig sjeldent gjenbruk av

---

<sup>159</sup> Benedict, "Refurbished Hymns in an Age of Vintage Faith," 56.

<sup>160</sup> Ibid.

<sup>161</sup> Farstad, *Pinsemusikken*, 236.



tradisjonelle instrumenter<sup>162</sup> og andre musikalske trekk. Sangbøker, instrumenter, sjangre og musikalske trekk ses sannsynligvis på som former og ikke innhold. IMs og pinsebevegelsen pragmatiske musikk-syn med fokus på budskapet heller enn formen gjør at de eldre formene ikke har en egenverdi som gjør dem verdt å ta vare på. En gjenbrukt melodi må dermed kunne passe inn i samtidens musikalske former, mens tekstene kan være noe mer arkaiske og fremdeles passere. Tekstene omformes en del også, men ser ut til å ha en større egenverdi enn de musikalske formene.

Fra låtskrivernes perspektiv er dette sannsynligvis også en strategi for kontekstualisering av lovsangen. David André Østby skriver at «Lokale, sosiale og kulturelle forskjeller bør være viktigste målestokk for hvordan evangeliet presenteres. Selv om vi preges av en rekke globale trender, som musikksmak, tekniske virkemidler og kommunikasjonsmåter, er ikke relevans naturligvis det samme i Sydney som i Sirdal.»<sup>163</sup> Siktemålet er fremdeles relevans, men Østby nyanserer at Hillsong (fra Sydney) ikke nødvendigvis er direkte overførbart til Norge. Gamle ord, fraser og melodier bidrar til å gjøre musikalske former fra internasjonal lovsang mer relevante for norske kristne.

## 6.6 Lovsangenes forestilte fellesskap

Ut fra funnene i intervjuene og analysen danner det seg et bilde av ikke bare ett forestilt fellesskap som konstrueres av lovsangene, men flere potensielt overlappende fellesskap.

Det første er fellesskapet av global evangelikal/karismatisk kristendom. Tilknytningen til dette ligger i lydbilde, låtstrukturer, musikalske trekk og måten sangene brukes i praksis. Referanser til bruk av kroppen i lovsang knytter an til en fremtredende kvalitet ved fenomenet.

Det andre fellesskapet er norske kristne. Språket er selvfølgelig med å gir denne avgrensningen, men bruk av eldre tekster og melodier med en lokal virkningshistorie gir en kobling til et slags «historisk fellesskap» på tvers av generasjoner, både nålevende og døde. Denne avgrensningen har noen problematiske sider ved at den kan virke ekskluderende for nordmenn som ikke kjenner til tradisjonene. Det kan være på grunn av annen kulturell og etnisk bakgrunn, eller at man ikke har vokst opp i et hjem hvor man har blitt eksponert for de religiøse tradisjonene. Det ligger ikke noe som eksplisitt berører etnisitet i «røttene» som tas i bruk, men den reelle situasjonen er at de fleste som har et forhold til dem er såkalte «etniske nordmenn».

---

<sup>162</sup> Et unntak er *Nær* utgitt av *Sentrum*s i 2019 som bruker et harmonium. Dette låter ganske likt som et pumpeorgel som var vanlig på bedehusene tidligere. Trygve var bevisst på dette som en referanse til et «historisk sound». Den orgelaktige synthesizeren på *Hyll deg, Frelser og forsoner* er et annet mulig unntak.

<sup>163</sup> David André Østby, «Sant relevant», *Verdidebatt*, 6. aug. 2009, <https://www.verdidebatt.no/innlegg/12439-sant-relevant>.

Den siste er delaktighet i den samtidige norske populærkulturen, altså et fellesskap av nordmenn uavhengig av religion. Musikalske likheter med norsk pop eller rock i en lovsang kan gi en følelse av tilhørighet til samtiden, selv om det religiøse innholdet ikke er felles.<sup>164</sup> Ulike særtrekk fra forskjellige sjangre kan bygge bro mellom identiteter og gir en mulighet til å inkorporere «sekulære» identiteter knyttet til musikksmak sammen med det forestilte religiøse fellesskap. Melankolske trekk kan gi assosiasjoner til et større nordisk fellesskap, men disse kan som sagt også knyttes til pietistisk inderlighet.

Disse forestilte fellesskapene kan overlappe og oppleves ulikt hos forskjellige personer. I *Jeg vil gi deg, o Herre, min lovsang* vil en lytter høre de musikalske rockeidiomene, en annen vil høre en bedehussang og noen vil høre begge deler. Dermed formilder og konstruerer norske lovsanger ulike forestilte fellesskap ved å sammenholde forskjellige diskurser.

## 7 Konklusjon

### 7.1 Hva er produsentene av norsk lovsang påvirket av?

Produsentene er hovedsakelig påvirket av tre ulike kilder. Den første er menighetssammenhengen de er vokst opp i, eller har tilhørighet til. Spesielt Trygve, Tore og Johannes har mye av sin musikalske dannelse fra menigheten og kristne miljøer. Dette har gitt dem kjennskap til eldre repertoar og det generelle musikksynet i sin sammenheng gjennom forkynnelse og praksis. Johannes har positive erfaringer fra eldre repertoar fra for eksempel Aage Samuelsen, og selv om Tore er i en karismatisk menighet sier han «jeg har aldri forkastet bedehustradisjonen jeg kommer fra.» Vetle ble ikke med i en menighet før i 18-årsalder, men låtskrivingen og musikksynet hans viser at han har gjort seg godt kjent med tradisjonen til pinsebevegelsen og lavkirkeligheten.

Dernest har den internasjonale hovedstrømmen av lovsang vært en viktig påvirkning. Vetle og Tore er mest positive til den, og er kanskje særlig påvirket gjennom Jeremy Edwardson. Selv om stadionsoundet ikke er idealet for Trygve, viser han at det likevel blir en referanse som lokal lovsang må forholde seg til og dels konkurrere med.

Til slutt er alle påvirket av forskjellig sekulær populærmusikk. Vetle har blitt formet som produsent i sekulær, norsk popbransje, selv om han senere har beveget seg til andre estetiske idealer. Trygve har blant annet hentet inspirasjon fra norsk pop som Highasakite og Emilie Nicolas, men også amerikanske Bon Iver. Tore viser til U2 og Kent som viktige inspirasjonskilder. Johannes, på den andre siden, er mer påvirket av rock og hardere musikk, samtidig som han har jobbet med pastisjer med Ylvis.

---

<sup>164</sup> Det forestilte fellesskapet av populærkulturen kan selvfølgelig også forstås mer transnasjonal og «cosmopolitan», men i og med at det brukes norsk språk i sangene så mener jeg det bidrar til at disse forståelsene i større grad «filtreres» gjennom forståelsen av norsk identitet.

Et annet viktig poeng er at de har påvirket hverandre også. Særlig har Tore en viktig innflytelse på Vetle. Mens Trygves bevissthet på lydbildet i de andres produksjoner har inspirert ham til å gjøre noe annerledes.

## 7.2 Globale musikktrender eller lokal identitet?

I hvilken grad er estetiske og kreative valg i produksjonsprosessen påvirket av globale musikktrender, eller av forestillinger om lokal identitet, sound og uttrykk?

Først må det understrekes at alle produsentene vektla at de respekterer og jobber utfra artistens eller oppdragsgivers ønsker. Når det er sagt er det en blanding av innflytelser i produksjonsprosessen. Vetle og Tore er de med tydeligst påvirkning fra globale musikktrender, men også her gir Tore rom for et «lokalt sound» med nordisk melankoli og inspirasjon fra Kent. Trygve ønsker å utforske mer og skape mer variasjon. Han trekker fra en myriade av ulike innflytelser, også mindre typiske som instrumentalmusikk. Sentrums første utgivelser var inspirert av blant annet norsk elektronika-pop, men senere ble menighetens lokale forhold og musikere viktigere i utforming av lydbilde.

Produksjonsmetoden til Johannes skiller seg fra Vetle og Tores ved at han oftest jobber uten referanser på forhånd og lar produksjonen formes underveis. Det er mulig at han henter mer intuitivt og spontant fra sine erfaringer og preferanser, og at dette gir utslag i et litt mer utypisk lydbilde i hans produksjoner.

## 7.3 Lovsangen i lys av den lokale konteksten

Hvordan relaterer produsentenes idealer, produksjonens estetikk, og sangenes tekstlige og musikalske uttrykk til den religiøse, historiske, og kulturelle konteksten som sangene brukes i?

Konteksten som norske lovsanger brukes i er preget av lutherske teologiske paradigmer, pietistisk inderlighet, og et pinsekarismatisk spontanitetsideal. De lavkirkelige bevegelsene har et pragmatisk musikk-syn og har tradisjon for å endre seg i form for å formidle innhold og følelser. Norge og Norden er blant de mest globaliserte områdene og dette skaper behov for tilhørighet og «røtter». Samtidig er kulturen svært individualistisk og sekulær.

Ut fra Ruths tanke om kristne sangtekster som uttrykk for «et tilbedende folks» fromhet, kan det sies at brukere av norsk lovsang setter pris på mange av de samme aspektene ved Gud som tidligere generasjoner i de lavkirkelige bevegelsene. Men utvanningen av tekstlig dybde til fordel for «symbolord» og gjenbrukte fraser, og det faktum at det sammenfaller med samtidens retro trend, kan også indikere at heller enn å sette pris på de samme aspektene ved Gud som tidligere generasjoner så setter dagens generasjon pris på Gud som «sine forfedres Gud». Ulike tematikker som nåde, frihet og tilgivelse fyller sannsynligvis

reelle eksistensielle behov, men det er mulig at de mer spesifikke avgrensningene som tolker dette innenfor for eksempel lavkirkelig lutherdom først og fremst er viktige for å sikre at det er «samme tro» som tidligere generasjoner hadde. «Forfedrenes Gud» blir en garantist for «røttene».

Lovsangen som sensorisk form gir norske kristne tilgang på flere overlappende forestilte fellesskap. Lydbilde, musikalsk form og praksis konstruerer tilhørighet til et globalt kristent fellesskap som er langt større enn det sekulære Norden. Gamle tekster og melodier skaper et forestilt fellesskap på tvers av tid og generasjoner, men knyttet til en forestilling om kulturelle og religiøse «røtter». Ulike musikalske idiomer som knyttes til norsk eller nordisk populærmusikk bidrar til at identiteten som norsk samtidsmenneske kan inkorporeres også.

## 7.4 Kritikk av norsk lovsang

### 7.4.1 Norsk lovsang som ekskluderer

Begrepet «norsk lovsang» har noen av de samme problemene som «Nordic cool», definisjonen kan bli snever og ekskluderende. Følelsen av røtter og tilhørighet er selvfølgelig viktig, men spørsmålet er om det finnes en måte «røttene» kan beholdes samtidig som det gis mer åpenhet for andre kirkemusikalske tradisjoner som ikke kommer fra nordiske og anglofone land. Salmeboka har til en viss grad gjort dette ved å ta med salmer som *Cantai ao Senor*<sup>165</sup> fra Brasil. Men spørsmålet er om bruk av disse sangene har den ønskede effekten om de brukes uten at noen med tilhørighet til kulturen de kommer fra er til stede. En innføring av eksotisert musikk fra andre kulturer i norsk lovsang har, etter min vurdering, ingen hensikt. I dag er det mange migrantkristne i lavkirkelige menigheter, her ligger det en spennende mulighet til å gi disse menneske rom til å integreres i utformingen av norsk lovsang.

### 7.4.2 Stadionsound og akustisk lovsang

Både Sverige og Danmark har hatt lovsangsartister med «akustisk lovsang». Av en eller annen grunn er det ingenting tilsvarende i Norge. Stadionsoundet kan, som Vetle sa, formidle og skape sterke følelser hos lytteren. Samtidig så baserer den seg på nettopp romfølelsen av stadion, store haller eller arenaer. Med unntak av enkelte anledninger på festivaler som Impuls og lignende er den store hallen og den store mengden mennesker ikke en del av hverdagen i norske kirker og bedehus. Mens USA har over 1500 megakirker,<sup>166</sup> er forholdene langt mindre i Norge. Den mer «intime» lyden av stuer og små

---

<sup>165</sup> *Norsk salmebok*, nr. 393.

<sup>166</sup> Kirker med over 2000 besøkende på søndager. Se Elisha Fieldtadt, «America's biggest megachurches, ranked», *CBS News*, 26. nov. 2018, <https://www.cbsnews.com/pictures/30-biggest-american-megachurches-ranked/>.

rom som konstrueres i den akustiske lovsangen er potensielt mer livsnær for mange kristne i Norge. Ikke minst så vil det være lettere å reprodusere lydbildet i sammenhenger med lite musikalske og tekniske ressurser.

#### 7.4.3 Kreativ utfoldelse

En vanlig kritikk mot lovsangsmusikken er at den er for simpel og at den ikke gir nok rom for kreativ utfoldelse. Tore og Vetles syn på lovsangen som bruksmusikk legger helt klart føringer for hvor kompleks den kan bli. Spillbarhet og spesielt sangbarhet er likevel avgjørende for at en lovsang skal fungere i praksis. Samtidig så er det nettopp situasjoner hvor musikken er krevende en musiker får mulighet til utfordres og videreutvikle evnene sine.

Jeg mener Johannes er inne på noe vesentlig når han etterlyser flere solosanger i gudstjenester. Dette er en arena hvor virtuositet kan brukes for å formidle til menigheten, uten at den blir et forstyrrende moment under fellessangen. En sterkere kultur for solosanger og instrumentalmusikk ville gi en større balanse og gi talentfulle musikere et utløp og en funksjon for sine evner. Noe av problemet her er sannsynligvis det teologiske synet på lovsangen som sakramental. Den får da en så sentral kultisk funksjon at annen bruk av musikk presses ut. Kanskje trengs det et sterkere teologisk forsvar for solosangen og instrumentalmusikken. Her finnes det bibelsk materiale å ta utgangspunkt i som harpespilleren som inspirerer Elija til å profetere<sup>167</sup> og David som beroliger den demonplagede kong Saul med musikk.<sup>168</sup>

#### 7.4.4 Uønsket nytolkning

Nytolknings av gamle sanger blir ikke alltid godt mottatt av de som har et forhold til sangen fra før. Da menigheten Kraftverket ga ut albumet *11 salmer* i 2016 måtte de trekke albumet da det kom frem at de ikke hadde innhentet tillatelser for noen av salmene. Spesielt komponist Trond Kverno reagerte på tolkningen av sin melodi til *I dine hender Fader blid*,<sup>169</sup> og mente Kraftverkets versjon ikke respekterte hans intensjoner for komposisjonen.<sup>170</sup> Dette var en sak som først og fremst handlet om brudd på åndsverksloven, men den illustrerer likevel at nytolkninger kan oppleves svært ulikt. Så lenge de rette tillatelsene er på plass tror jeg ikke man skal være overforsiktig på dette området, men det er likevel nyttig for de som arbeider med norsk lovsang å være bevisst på dette.

---

<sup>167</sup> 2 Kong 3,15, Bibel 2011.

<sup>168</sup> 1 Sam 16,23, Bibel 2011.

<sup>169</sup> *Norsk salmebok*, nr. 409.

<sup>170</sup> Olav Solvang, «Glemte tillatelse, måtte trekke salmeplate», *Vårt Land*, 19. aug. 2016, <https://www.vl.no/kultur/musikk/2016/08/19/glemte-tillatelse-matte-trekke-salmeplate/>.

## 7.5 Videre forskning

Spørsmål som denne oppgaven ikke har besvart, men som jeg mener er aktuelle for videre forskning er å undersøke hvordan lyttere og brukere faktisk opplever norsk lovsang.

En undersøkelse av menighetsmedlemmers og lytteres opplevelse av lovsangen ville svare mer presist på det estesiske aspektet av en analyse. Spesielt relevant ville det være å sammenligne ulike aldersgrupper, og etniske og kulturelle grupper.

Frivillige musikeres opplevelse av spenningen mellom bruksmusikk og kreativitet ville også være et interessant studium. Opplever de at det er rom for kreativitet? Hva slags handlingsrom finnes egentlig? Og benytter de seg av det handlingsrommet?

Til slutt mener jeg det ville være fruktbart å undersøke minoritet- og migrantkristnes erfaringer og opplevelser av norsk lovsang og norsk salmetradisjon. Diskursen om «salmeskatten», har visse likheter med diskursen om «norsk kulturarv». Hvilket rom gis det for endringer og andre tradisjoner? Opplevs norsk lovsang som meningsfull for migrantkristne, eller skaper det avstand?

## Litteraturliste

- Anderson, Benedict. *Forestilte fellesskap: refleksjoner omkring nasjonalismens opprinnelse og spredning*. Oversatt av Espen Andersen. Oslo: Spartacus, 1996.
- Bandlien, Bjørn-Terje. "Han la i min munn en ny sang: repertoarutvikling og ideologiske strømninger i Indremisjonen fra 1945 til 2000." Hovedoppgave ved NTNU, Trondheim, 2006.
- Barratt, T. B. *Sangboken Maran Ata*. Oslo: Filadelfiaforlaget, 1930.
- Benedict, Bruce. "Refurbished Hymns in an Age of Vintage Faith: Millennials and the Retuned Hymn Movement." *Liturgy* 32, nr. 1 (01/02 2017): 54-61.
- Busman, Joshua Kalin. "Worshipping "With Everything": Musical Analysis and Congregational Worship." Kap. 2 i *Studying Congregational Music: Key Issues, Methods, and Theoretical Perspectives*, redigert av Andrew Mall, Monique Marie Ingalls og Jeffers Engelhardt, 25-38. New York: Routledge, 2021.
- Evangelietoner: Sangboken*. Oslo: Filadelfiaforlaget, 1979.
- Evans, Mark. "Hillsong Abroad: Tracing the Songlines of Contemporary Pentecostal Music." Kap. 10 i *The Spirit of Praise: Music and Worship in Global Pentecostal-Charismatic Christianity*, redigert av M. Ingalls Monique og Yong Amos, 179-196: Penn State University Press, 2021.
- . *Open Up the Doors: Music in the Modern Church*. Studies in Popular Music. London: Equinox, 2006.

Farstad, Per Kjetil. *Pinsemusikken: En undersøkelse av norsk pinsebevegelses sang- og musikkliv 1907-2013*. Kristiansand: Portal, 2013.

Grøn, Jens, og Jesper Moesbøl. "Hil dig, Frelser og Forsoner."

<https://hojskolesangbogen.dk/om-sangbogen/historier-om-sangene/h-i/hil-dig-frelser-og-forsoner>.

Gungor, Michael. *The Crowd, the Critic, and the Muse: A Book for Creators*. Minneapolis, MN: Woodsley Press, 2012.

Habermas, Jürgen. *The Philosophical Discourse of Modernity: Twelve Lectures*. Oversatt av Frederick Lawrence. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1987.

Holt, Fabian. "Introduction: Music in a Globalizing Region." I *The Oxford Handbook of Popular Music in the Nordic Countries*, redigert av Fabian Holt og Antti-Ville Kärjä. Oxford: Oxford University Press, 2017.

<https://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780190603908.001.0001/oxfordhb-9780190603908-e-1>.

Ingalls, Monique Marie. *Singing the Congregation: How Contemporary Worship Music Forms Evangelical Community*. New York, NY: Oxford University Press, 2018.

Kristensen, Vidar. *Stevnemøte med salmeboka: innledning til alle salmene i Norsk salmebok 2013*. Bergen: Eide forlag, 2019.

Kvale, Steinar, og Svend Brinkmann. *Det kvalitative forskningsintervju*. Oversatt av Tone Margaret Anderssen og Johan Rygge. 3. utg. Oslo: Gyldendal Akademisk, 2015.



Lim, Swee Hong, og Lester Ruth. *Lovin' on Jesus: A Concise History of Contemporary Worship*. Nashville: Abingdon Press, 2017.

Løberg, Trond, Ragnhild Nordahl, Anne Hilde Garnes Reigstad, Peter Sandwall, Kjetil Svestad, og Per Tveit, red. *Fyll hele jorden med lovsang*. Oslo: Oase og Nye Luther Forlag, 1990.

Lorentzen, Aleksander. "Contemporary Nordic Worship: Reclaiming, Reinterpreting and Reimagining Roots." Semesteroppgave i Nordic Music History, Genres and Identities, Universitetet i Oslo, 2021.

Mall, Andrew, Monique Marie Ingalls, og Jeffers Engelhardt. *Studying Congregational Music: Key Issues, Methods, and Theoretical Perspectives*. Congregational Music Studies Series. 1. utg. New York: Routledge, 2021.

Marstal, Henrik. "Not Nordic enough? 'Nordic cool' as a Janus-headed strategy for artistic inclusion and expulsion." i *The Nature of Nordic Music*, redigert av Tim Howell, 89-107. London: Routledge, 2020.

Moore, Allan F. *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*. Farnham, Surrey: Ashgate, 2012.

*Norsk salmebok*. Stavanger: Eide, 2013.

Riches, Tanya, og Tom Wagner. "The Evolution of Hillsong Music: From Australian Pentecostal congregation into Global Brand." *Australian Journal of Communication* 39, nr. 1 (01/01 2012): 17-36.

Ruth, Lester. "How "Pop" Are the New Worship Songs?: Investigating the Levels of Popular Cultural Influence on Contemporary Worship Music." *Global Forum on Arts and Christian Faith* 3, nr. 1 (2015).

———. "In Case You Don't Have a Case: Reflections on Methods for Studying Congregation Song in Liturgical History." Kap. 1 i *Studying Congregational Music: Key Issues, Methods, and Theoretical Perspectives*, redigert av Andrew Mall, Monique Marie Ingalls og Jeffers Engelhardt, 11-24. New York: Routledge, 2021.

Ruud, Even. *Musikkvitenskap*. Oslo: Universitetsforlaget, 2016.

*Sangboken: Syng for Herren*. Bergen: Lunde, 1928.

*Sangboken: Syng for Herren*. Oslo: Lunde, 1983.

Schlink, Edmund. *Theologie der lutherischen Bekenntnisschriften*. München: Chr. Raiser Verlag, 1948.

*Sions Harpe: En samling evangeliske sanger og leilighetssanger*. Oslo: Norsk forlagsselskap, 1949.

Skaadel, Håvard. "Martin Luther i lys av Christhard Mahrenholz: Tanker rundt et jubileum." *Hymnologi: Nordisk tidsskrift* 3-4 (2017): 136-163.

Spencer, Jon Michael. *Theological Music: Introduction to Theomusicology*. New York: Greenwood Press, 1991.

Stangeland Kaufman, Tone. "Bærekraftig lovsang?: Om lovsangen i den kristne ungdomskulturen som et uttrykk for kristen spiritualitet." *Halvårsskift for praktisk teologi*, nr. 2 (2008): 15-26.

Svalheim, Peter. *Jesusvekkelsen: en fortelling fra 70-tallet*. Oslo: Vårt Land forlag, 2015.

Weisethaunet, Hans. "Roots, Routes, and Cosmopolitanism: David Lindley Meets Harding Hank." I *The Oxford Handbook of Popular Music in the Nordic Countries*, redigert av Fabian Holt og Antti-Ville Kärjä. Oxford: Oxford University Press, 2017.  
<https://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780190603908.001.0001/oxfordhb-9780190603908-e-5>.

## Vedlegg

### A) Intervjuguide

1. Hva er din musikalske bakgrunn og hvordan endte du opp med å produsere norsk lovsang?
2. Har du jobbet med andre produksjoner enn lovsang? I så fall, hvilke?
3. Kan du beskrive prosessen med å produsere?
  - a. Hvordan ble du engasjert i prosessen?
  - b. Hva var de tekniske omstendighetene: sted, software, hardware, instrumenter, m.m.?
  - c. Hvilke personer bidro i innspillingen? Hvordan jobbet dere sammen?
  - d. Ble det gjort endringer i låten underveis? Om så – hvordan skjedde det?
  - e. Ble soundet endret underveis? Om så – kan du beskrive hva som skjedde?
4. Hvor får du musikalsk inspirasjon? Hva er du påvirket av?
  - a. «Profan musikk»?
  - b. Norsk eller internasjonal lovsang?
  - c. Sjangerspesifikk lovsang?
  - d. Spesifikke «sounds»?
5. Hva er soundet til «norsk lovsang»?

B) Informasjonsskriv til informanter

## Vil du delta i forskningsprosjektet *”Produksjon av norsk lovsang”?*

Dette er et spørsmål til deg om å delta i et forskningsprosjekt hvor formålet er å finne ut hvilke innflytelser ligger bak produksjonen av norsk lovsang. I dette skrivet gir vi deg informasjon om målene for prosjektet og hva deltakelse vil innebære for deg.

### **Formål**

Prosjektet er en studie av et utvalg av moderne norske lovsanger fra pentakostale og evangeliske/lavkirkelige miljøer, med særlig fokus på innspillingen. Studenten intervjuer flere musikkprodusenter om estetisk valg i produksjonen, "sound" og sjangeruttrykk i lovsangen. Formålet er å utforske hvilke inspirasjonskilder, motivasjoner og begrunnelser som ligger bak disse estetiske uttrykkene. Intervjuene vil bli tatt opp og relevante deler vil bli transkribert. Prosjektet avsluttes i forbindelse med at oppgaven leveres i mai 2022. Prosjektet er en masteroppgave i musikkvitenskap.

### **Hvem er ansvarlig for forskningsprosjektet?**

Universitetet i Oslo, Institutt for musikkvitenskap er ansvarlig for prosjektet.

### **Hva innebærer det for deg å delta?**

Hvis du velger å delta i prosjektet innebærer det å stille til et kvalitativt forskningsintervju på ca. 1 time hvor du samtaler om din rolle som produsent for norsk lovsang. Intervjuet tas opp og aktuelle deler vil bli transkribert og publisert i masteroppgaven.

### **Det er frivillig å delta**

Det er frivillig å delta i prosjektet. Hvis du velger å delta, kan du når som helst trekke samtykket tilbake uten å oppgi noen grunn. Alle dine personopplysninger vil da bli slettet. Det vil ikke ha noen negative konsekvenser for deg hvis du ikke vil delta eller senere velger å trekke deg. Det er også mulig å be om at enkelte deler av intervjuet ikke publiseres, eller at enkelte tematikker/uttalelser anonymiseres.

### **Ditt personvern – hvordan vi oppbevarer og bruker dine opplysninger**

Vi vil bare bruke opplysningene om deg til formålene vi har fortalt om i dette skrivet. Vi behandler opplysningene konfidensielt og i samsvar med personvernregelverket. Det er kun studenten og veilederen som vil ha tilgang til opptaket og transkripsjonen.

Du vil kunne gjenkjennes i publikasjonen pga. navnet ditt og at det kobles til innspillinger du har produsert. Utover det du selv sier i intervjuet som er relevant for prosjektet er den ingen andre personopplysninger som vil publiseres.

### **Hva skjer med opplysningene dine når vi avslutter forskningsprosjektet?**

Det som er i masteroppgaven vil bli publisert. Opptak og transkripsjon av intervjuet vil slettes.

## Dine rettigheter

Så lenge du kan identifiseres i datamaterialet, har du rett til:

- innsyn i hvilke personopplysninger som er registrert om deg, og å få utlevert en kopi av opplysningene,
- å få rettet personopplysninger om deg,
- å få slettet personopplysninger om deg, og
- å sende klage til Datatilsynet om behandlingen av dine personopplysninger.

## Hva gir oss rett til å behandle personopplysninger om deg?

Vi behandler opplysninger om deg basert på ditt samtykke.

På oppdrag fra Universitetet i Oslo, Institutt for musikkvitenskap har NSD – Norsk senter for forskningsdata AS vurdert at behandlingen av personopplysninger i dette prosjektet er i samsvar med personvernregelverket.

## Hvor kan jeg finne ut mer?

Hvis du har spørsmål til studien, eller ønsker å benytte deg av dine rettigheter, ta kontakt med:

- UiO, Institutt for musikkvitenskap ved Peter Edwards, [peter.edwards@imv.uio.no](mailto:peter.edwards@imv.uio.no)
- Vårt personvernombud: Roger Markgraf-Bye, [personvernombud@uio.no](mailto:personvernombud@uio.no)

Hvis du har spørsmål knyttet til NSD sin vurdering av prosjektet, kan du ta kontakt med:

- NSD – Norsk senter for forskningsdata AS på epost ([personverntjenester@nsd.no](mailto:personverntjenester@nsd.no)) eller på telefon: 55 58 21 17.

Med vennlig hilsen

*Peter Edwards*

*Aleksander Lorentzen*

(Forsker/veileder)

Student

---

## Samtykkeerklæring

Jeg har mottatt og forstått informasjon om prosjektet *Produksjon av norsk lovsang* og har fått anledning til å stille spørsmål. Jeg samtykker til:

- å delta i intervju
- at opplysninger om meg publiseres slik at jeg kan gjenkjennes
- at informasjon om mine religiøse og filosofiske overbevisninger kan publiseres

Jeg samtykker til at mine opplysninger behandles frem til prosjektet er avsluttet

---

(Signert av prosjektdeltaker, dato)