



Opgave i TM2510 Bacheloroppgave

Af Jacob Munk

Vejleder/faglærer: Emil Børty Nielsen

Godkjent oppgaveordlyd:

Diskuter forholdet mellom musikk og gudserkendelse med utgangspunkt i Augustins og Martin Luthers musikteologi.

Fjellhaug International University College



Musikkens Gud

En religionsfilosofisk diskussion af forholdet mellem musik og gudserkendelse hos Augustin og Martin Luther

Indledning

Denne opgave vil diskutere to modeller for, hvordan musik muliggør gudserkendelse – én af Augustin (354-430) og én af Martin Luther (1483-1546). Problemstillingen kan opdeles i tre underspørgsmål: 1) Hvori består den særligt musiske erkendelsesform? 2) Hvordan muliggør musikken gudserkendelse? og 3) Beror denne gudserkendelse på forudgående tro hos lytteren?

Indledningsvist vil der blive redegjort for de to modeller, og disse vil blive analyseret med udgangspunkt i ovenstående spørgsmål. Efterfølgende vil der blive foretaget en diskussion, som vil bestå af to dele: 1) En æstetikfilosofisk vurdering, 2) en religionsfilosofisk diskussion af forholdet mellem musik, tro og teologisk erkendelse.

Vurderingsgrundlaget i denne opgave vil være af filosofisk snarere end historisk karakter. Det gennemgående spørgsmål vil være, hvilken af de to teorier, der bedst kan kvalificeres ud fra moderne æstetisk og religionsfilosofisk teori. Målet vil derfor være den stærkest mulige formulering af de to teorier, og ikke den mest historisk præcise. Det indebærer, at de to modeller vil blive skærpet og endda korrigeret i lyset af nutidig teori, samtidig med at centrale antagelser fastholdes.

Det betyder også, at gennemgangen af Augustin og Luthers musikteologi kun i begrænset omfang vil forholde sig til udviklingen i de respektive forfatterskaber. Ligeledes vil også Luthers *Tischreden* blive anvendt, selvom deres troværdighed er omstridt. Selvom forskellen på de to teologier i nogen grad kan forklares med henvisning til forskellen mellem senantikken og renæssancens kulturelle paradigmer, vil dette ikke være et fokuspunkt.

1. Augustin

1.1 Redegørelse

1.1.1 De Ordine og den himmelske orden

For at kortlægge Augustins musikteologi vil vi begynde med skriftet *De ordine* (386). Her søger Augustin at forklare, hvorfor verden forekommer så kaotisk, når den er skabt af ordenens Gud. Årsagen er, at mennesket ikke kan se den store harmoni, fordi det ikke kender sig selv. Hvis det gjorde, ville det indse, at det skulle stræbe efter at frigøre sig fra sanserne og række ud efter det himmelske.¹

Dette mål kan musikken ifølge Augustin hjælpe os til at realisere: Den udtrykker nemlig den enhed i mangfoldighed, som hersker både i himlen og på jorden. Gennem musik kan fornuften rejse sig til at skue det rene tal ét (*unus*), som findes i den himmelske sfære.²

For Augustin er musikken, såvel som al bevægelse i den materielle verden, udgjort af tal: derfor består musikkens betydning særligt i dens form og proportioner. Hvis vi forstår de tal, der ligger til grund for musikken, forstår vi noget af den guddommelige orden, der ligger bag den sanselige verden: "Et forholder

¹ Augustin, *De ordine* I, 1,2.

² Jørgen I. Jensen, *Sjalens musik: musikalsk tænkning og kristendom hos Augustin*, Platonselskabets skriftserie 5 (København: Gyldendal, 1979), 22



sig til to, som to forholder sig til fire; det er den sandeste fornuft. Og dette var ikke mere fornuftigt i går end i dag, og det vil ikke være mere fornuftigt i morgen eller efter et år; ej heller kan denne fornuft ophøre, hvis hele verden forgår.”³

For Augustin består musikken derfor først og fremmest i harmoni og rette proportioner.⁴ Når disse er til stede, er musikken udtryk for den fuldkomne orden.⁵ Samtidig er musik en del af sanseverdenen, som er præget af mangfoldige og kaotiske udtryk. Derfor er de sansede tal “misfarvede” i forhold til de evige tal og underlagt forgængeligheden.⁶

Augustins problemstilling er dermed, hvordan musikken kan give adgang til erkendelse af de rene tal i den himmelske sfære. Dette sker ved, at fornuften foretager en abstraktion fra de sansede tal i musikken til de abstrakte tal i fornuften, som er oversanselige og derfor guddommelige. Da erkendes det også, at musikkens hørbare tal er beskadigede af materialiteten.⁷

Derimod er det ifølge Augustin problematisk, hvis man lytter til musik for sanselighedens skyld. I skriftet *De moribus ecclesiae catholicae* beskriver han kritisk, hvordan han i sin manikæiske periode anså Guds nærvær for at melde sig allerede ved musikkens sødme i øret.⁸ For den sene Augustin var særligt manikæismens hang til instrumentalmusik et tydeligt eksempel på, at den satte sanselig nydelse over fornuften.⁹ Vi skal senere se, hvordan Augustins manikæiske musikforståelse var tættere på Luthers teologi end hans senere kristne tænkning.

1.1.2 De musica VI og musikkens psykologi

Mens *De ordine* ikke afviger væsentligt fra samtidens ikke-kristne nyplatonikere, betones den specifikt kristne betydning af musikken i højere grad i skriftet *De Musica VI*. Her skildrer Augustin en samtale mellem lærer og elev med udgangspunkt i Ambrosius’ salme *Deus creator omnium*.

Verselinjen *Deus creator omnium* består af fire jamber. Spørgsmålet er, hvor disse jamber findes: Er de i lyden selv (*in sono*), i høresansen (*in sensu audientis*), i fremsigelsen (*in actu pronuntiativis*) eller i erindringen (*in memoria*)?¹⁰

Lærer og elev diskuterer dette spørgsmål, og konkluderer, at der må findes endnu en kategori: For at kunne vurdere de klingende tal, må mennesket have en indre talfornemmelse (*judiciales*): “lyden indgyder ikke denne evne i os, men det er snarere sådan, at vi modtager lyden, idet vi billiger eller misbilliger den.”¹¹ Denne talfornemmelse kan ifølge læreren eksistere uafhængigt af de andre lydformer, og går derfor forud for dem. Den må derfor have højeste prioritet.

Musisk skønhed er altså for Augustin ikke så meget en objektiv egenskab ved lyden uafhængigt af tilhøreren, som den er en samklang mellem musikken, der høres, og lytterens talfornemmelse. Subjektets æstetiske sans er derfor aktivt bidragende til den musiske erfaring.

³ Augustin, *De ordine* II, 19,50. Egen oversættelse. Dette gælder alle citater i det følgende fra Augustin.

⁴ Jensen, *Sjælens musik*, 23

⁵ Jensen, *Sjælens musik*, 32

⁶ Jensen, *Sjælens musik*, 34

⁷ Augustin, *De Ordine* II, 14,41.

⁸ Augustin, *De moribus ecclesiae catholicae et de moribus manichaeorum* II, 16,46.

⁹ Jensen, *Sjælens musik*, 28

¹⁰ Augustin, *De Musica* VI, 2,2.

¹¹ Augustin, *De Musica* VI, 2,3.



Musikken kan dermed møde lytterens talfornemmelse på to måder: Sommetider er der harmoni mellem de klingende tal og sjælens talfornemmelse, og dermed vil overførslen vække følelser af lyst. Vi kan forestille os en simpel kadence: Lytteren har en forventning om, at melodien vil lande på grundtonen, og når denne forventning indfries, vækker det behag.

C F G C

T S D T

C-dur: I IV V I

Eksempel 1. Kadence i C-dur.

Andre gange er der uoverensstemmelse mellem de to: Sjælen søger at lede de klingende tal over i sine egne tal men kan ikke finde harmoni.¹² Dermed oplever sjælen længsel.¹³ Dette kan eksemplificeres med Richard Wagners (1813-1883) *Tristan und Isolde* (1865). Operaen begynder med den berømte Tristanakkord, som rummer stærke indre spændinger, der vil forblive uforløste gennem størstedelen af operaen.

Eksempel 2. Indledning. Richard Wagner, *Tristan und Isolde*.

Denne spænding er det musiske billede på de to elskende, hvis begær forbliver uforløst. Først i den afsluttende *Liebestod*, der skildrer Isoldes død, forløses spændingen i en kadence. I Augustins æstetik gives der imidlertid ingen kategori for, at harmonisk længsel kan være et æstetisk mål. Et værk som *Tristan und Isolde* må snarere regnes som anti-æstetisk efter Augustins model, fordi det forbyder sig mod vores indre talfornemmelse (*judiciales*).

Fordi den talmæssige enhed, som musikken udgør, forløber i tid, beror den samtidig på menneskets erindring.¹⁴ En melodisk progression er kun forståelig for os, fordi grundtonen klinger med i hukommelsen: “For i det tidslige øjeblik, hvor det ikke længere er begyndelsen men slutningen, der klinger, forbliver den bevægelse i sjælen, som opstod med begyndelsen.”¹⁵ Erindringen er altså ikke blot en passiv modtager af sansindtryk, men giver form til de lydige indtryk. Denne form for erindring, må

¹² Augustin, *De Musica* VI, 5,9.

¹³ Jensen, *Sjælens musik*, 84

¹⁴ Jensen, *Sjælens musik*, 92

¹⁵ Augustin, *De Musica* VI, 8,21.



dog aktiveres gennem et rytmisk forløb. Hvis ikke tonerne bindes sammen af rytmer og harmonier, vil erindringen ikke bevare grundtonen og dermed ikke opfatte en melodi.

1.1.3 De Musica VI og den guddommelige lighed

Som i *De Ordine* er den skønne musik kendetegnet ved orden og harmoni. Nu opsummerer Augustin dette med begrebet: *aequalitas*.¹⁶ Musikken er skøn, fordi den indebærer symmetri. Eksempelvis vil et metrum bestående af 2×3 jamber være smukt, fordi det udtrykker forholdet 1:1.¹⁷ Pauser har ligeledes til formål at markere et skifte, der skal give balance mellem afsnittet før og efter. Naturligvis vil ikke al musik følge sådan en streng symmetri: Mere komplekse former vil dog ifølge Augustin altid bygge på variationer over dette lighedsprincip.

Musikken er altså skøn, fordi den er en efterligning (*imitatio*) af ligheden som abstrakt og dermed guddommeligt princip.¹⁸ Ved at afbilde denne enhed (som i *De Ordine* kaldtes *unus*), repræsenterer musikken den “universets sang”, som udgør den kosmiske harmoni. Denne harmoni imiterer for sin del den himmelske enhed, og dermed er musikken en indirekte efterligning af den guddommelige sfære.¹⁹ Derfor vil musikken heller ikke forgå, når himmel og jord forgår, men vi vil glæde os over den i evigheden.²⁰ Musikken leder os dermed ind i skaberværkets dybeste princip, hvor alt er “ét og én kærlighed ved det ene” (*unum et de uno unum carissima*).²¹ Musikken har for Augustin tilmed en moralsk formativ karakter ved at hjælpe os til at realisere sjælens ypperste mål, nemlig det dobbelte kærlighedsbud.²²

For at musikken kan nå dette guddommelige mål, må den dog for Augustin også have et religiøst indhold.²³ Som i *De ordine* er musikken mest fornuftig, når den bruges til at formidle et verbalt budskab. Derfor stiller hans sig kritisk over for den verdslige musik i de “skamløse teatre”.²⁴

For Augustin er den skønne musik den, som lyder i kirken. Kun her formår form og indhold nemlig at spejle hinanden. Det ser vi ikke mindst i Augustins tredje og sidste udlægning af hymnen *Deus creator omnium*. Her viser Augustin, hvordan de fire jamber (2×2), som åbningslinjen består af, er et udtryk for den *aequalitas*, som råder i verden som et spejl af den guddommeliges sfære. Ordene understøtter for sin del denne indsigt ved at lovprise Gud som altings skaber. Dermed formår musikken på flere planer at forkynde Gud som skaber samt skaberværkets deraf følgende musikalitet.²⁵

1.2 Analyse

1.2.1 Musikkens erkendelsespotentiale

For Augustin består musikkens erkendelsespotentiale grundlæggende i dens form. Det, der erkendes i musikken, er den matematiske orden, som findes i himlen, og som opsummeres i det symmetriske forhold

¹⁶ Augustin, *De Musica* 10,26.

¹⁷ Jensen, *Sjælens musik*, 96

¹⁸ Augustin, *De Musica*, 10,28.

¹⁹ Augustin, *De Musica* 11,29.

²⁰ Augustin, *De Musica* 15,49.

²¹ Augustin, *De Musica* VI, 17,57.

²² Augustin, *De Musica* VI, 5,14.

²³ Jensen, *Sjælens musik*, 82

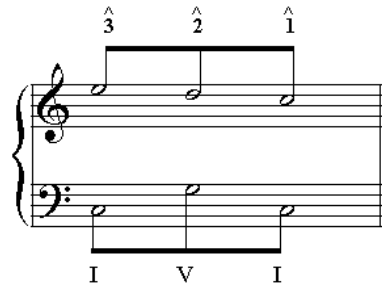
²⁴ Augustin, *De Musica* VI, 4,7.

²⁵ Jensen, *Sjælens musik*, 110



1:1 eller det rene tal *unus*. Musisk erkendelse er dermed en abstraktion fra den lydende musik, der er præget af sanseverdenens sammensathed, til en bagvedliggende strukturel simplicitet.

Denne forståelse er ikke uden sidestykke i moderne æstetisk teori. Særligt er den beslægtet med *Ursatz*-begrebet i schenkeriansk analyse. Heinrich Schenker (1868-1935) mente, at alle store værker i den tonale traditionel kan ses som elaborede variationer over en simpel I-V-I kadence samt en nedgang fra terts, kvint eller oktav til tonika.²⁶



Eksempel 3. *Ursatz*.

Når et værk erkendes som skønt, skyldes det, at vi bag dets mange ornamentter hører denne simple struktur. Musikteoretiker Fred Lerdahl og lingvist Ray Jackendoff har i forlængelse heraf søgt at udlede en “generativ syntaks” i musikken. Tesen er, at musik både dynamisk, melodisk og metrisk genereres af en *deep structure*, som kan sammenlignes med lingvistisk syntaks.²⁷ Denne baggrundstruktur er generativ, fordi den forårsager erfaringen af orden og skønhed i forgrunden (den lydende musik). Selvom der gives uendelige muligheder for musisk udfoldelse, kan disse forklares på baggrund af et begrænset antal regler.²⁸

I denne teori består musisk erkendelse altså ligeledes i en (ofte ubevidst) abstraktion: Når vi erkender et stykke musik som skønt, skyldes det, at vi slutter fra den lydende musik til en simpel grundstruktur, der udgør en a priori musisk lovmæssighed.

1.2.2 Musikkens metafysik

Idéen om at musik følger visse universelle a priori love betegnes ofte som *musisk platonisme*. Augustin var særligt præget af ny-platonikeren Plotin (ca. 205-270), der anså menneskeskabt musik for at imitere den “universelle symmetri”, som manifesterede sig i sanseverdens skønne fænomener.²⁹ Mens de mimetiske kunstarter blot imiterer sanseverdenen, imiterer musikken for Plotin de metafysiske principper, som gør verden forståelig.³⁰ I den platoniske tradition er musikken dermed en iboende metafysisk kunst.

Selvom den platoniske metafysik ikke er udbredt i dag, forsvares idéen om en musisk platonisme fortsat i litteraturen.³¹ Patricia M. Gray et al. har blandt andet forsvaret begrebet med henvisning til, at flere evolutionære linjer uafhængigt af hinanden har udviklet tæt beslægtede musiske strukturer (såkaldt

²⁶ Roger Scruton, *The Aesthetics of Music*, Reprint (Oxford: Oxford University Press, 2009), 314–15

²⁷ Niels Chr. Hansen, “The Legacy of Lerdahl & Jackendoff’s A Generative Theory of Tonal Music: Bridging a significant event in the history of music theory and recent developments in cognitive music research”, *Dan. Yearb. Musicol.* 38 (2011): 34

²⁸ Hansen, “The Legacy of Lerdahl & Jackendoff’s A Generative Theory of Tonal Music: Bridging a significant event in the history of music theory and recent developments in cognitive music research”, 35

²⁹ Plotin, *Eneade* V,9 (*Om intelligens, idéer og essens*).

³⁰ Se Dorthe Jørgensen, *Skønhedens metamorfose: de æstiske idéers historie*, 1. bogklubudgave, 1. oplag (København: Gyldendals Bogklubber, 2003), 86

³¹ Se eksempelvis Julian Dodd, “Defending musical platonism”, i *Aesthetics and the philosophy of art: the analytic tradition: an anthology*, redigeret af Peter Lamarque og Stein Haugom Olsen, Blackwell philosophy anthologies 21 (Malden, MA: Blackwell Pub, 2004), 84–97



konvergent evolution).³² Eksempelvis har man observeret, at pukkelhvalens sang er udformet i en A-B-A' struktur, der også er udbredt i menneskeskabt musik, samt at visse fugle synger langvarige kanonsekvenser i par.³³ Disse eksempler viser desuden, at Augustins idé om symmetri som musikkens grundenhed ikke er uden belæg fra et evolutionært synspunkt.

Naturligvis vil man i moderne tænkning sjældent udlede de vidtrækkende metafysiske implikationer af begrebet som ny-platonikerne gjorde. Dog er det fortsat en udbredt holdning, at forekomsten af en musisk platonisme, hvis teorien er sand, vil udgøre et problem for et materialistisk verdensbillede. Dermed kan teorien om musisk platonisme fortsat være betydningsfuld for metafysikken og dermed teologien.

Evolutionsbiologen Simon Conway Morris (f. 1951) peger på musikkens konvergente evolution som argument for, at evolutionen *finder* snarere end *opfinder* musikken.³⁴ På den baggrund hævder han, at en teori om livets udvikling må kunne redegøre for, hvorfor liv ikke alene disponeres til at kunne overleve, men tillige til at erkende værdifænomener såsom skønhed. Dette fordrer et begreb om teleologi, som udfordrer en reduktiv materialisme.³⁵

Den amerikanske filosof og ateist Thomas Nagel (f. 1937) deler Conway Morris' betragtning: en filosofisk værdirealisme (såsom musisk platonisme) må implicere enten intentionalitet (såsom Gud) eller teleologi.³⁶ Derimod må den, hvis den er sand, medføre en afvisning af reduktionistisk materialisme, da et sådant verdensbillede per definition udelukker eksistensen af immaterielle fænomener som værdi og skønhed.³⁷

Hvis Augustins musiske metafysik skal forsvares på en måde, der er konsistent med moderne tænkning, må det altså indebære 1) et forsvar for musisk platonisme, 2) at det kan påvises, at denne har metafysiske implikationer (såsom intentionalitet eller teleologi).

Men hvor efterlader det muligheden for en specifik gudserkendelse, og under hvilke forudsætninger kan den finde sted?

1.2.3 Musik, tro og teologisk erkendelse

Fokus i det følgende vil være, om det kræver forudgående tro hos lytteren at slutte fra musikken til den kristne Gud. Det bør bemærkes, at Augustin ikke taler om musikken som gudserkendelse, men som erkendelse af en himmelsk orden. Forskellen vil dog ikke være afgørende for nærværende argument.

For Augustin er bevidstheden langt fra blot en passiv modtager af erkendelse. Vi har set tre måder, hvorpå bevidstheden aktivt bidrager til den musiske erkendelse:

1) Erindringen. Når musikken opfattes som et samlet hele, skyldes det, at erindringen giver de lydlige indtryk form. Skønheden er altså ikke en egenskab, musikken kan besidde uafhængigt af tilhøreren, men

³² Patricia M. Gray m.fl., "The Music of Nature and the Nature of Music", *Science* 291, nr. 5501 (2001): 54

³³ Gray m.fl., "The Music of Nature and the Nature of Music", 52

³⁴ Simon Conway Morris, *The Runes of evolution: how the universe became self-aware* (West Conshohocken, PA: Templeton Press, 2015), 294

³⁵ Conway Morris, *The Runes of evolution: how the universe became self-aware*, 295

³⁶ Thomas Nagel, *Mind and Cosmos: Why the Materialist Neo-Darwinian Conception of Nature Is Almost Certainly False* (Oxford University Press, 2012), 121,

<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&scope=site&db=nlebk&db=nlabk&AN=672459>

³⁷ Nagel, *Mind and Cosmos*, 105



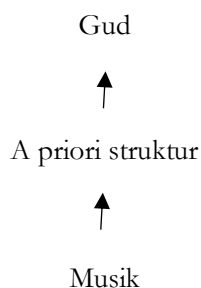
noget, som finder sted i mødet mellem den lydende musik og lytteren. Denne funktion er dog fælles for alle mennesker og kræver ingen særlig tilegnelse.

2) Talfornemmelsen (*judiciales*). Når musikken vurderes som skøn, skyldes det en harmoni med vores indre talfornemmelse, som gør det let for erindringen at give musikken form. For Augustin er denne evne universel og beror ikke på tro eller musisk tradition. Derfor er skønheden objektiv i den forstand, at den er i samklang med en almenmenneskelig talfornemmelse.

3) Villigheden til at høre den abstrakte struktur bag den lydende musik. For Augustin var det en moralsk opgave at vende sig fra sanseverdenen og mod det evige og fornuftige. Manikæernes identifikation af gud med musisk sansning var derfor at betragte som hedenskab på lige fod med sekulærmusikken i de "skamløse teatre". Mens ringeagtelsen af sansefænomener rigtigt nok var en kristen dyd for Augustin, er der intet i Augustins skrifter om musikken, der giver anledning til at tro, at kun kristne kan foretage denne abstraktion fra det sansede til det usanselige. Snarere må det forstås som en bredt anerkendt dyd blandt senantikkenes ny-platonister.

På trods af Augustins høje syn på bevidsthedens aktive rolle i den musiske erkendelse, gives der ikke fundament i Augustins teologi for, at gudserkendelsen skulle bero på forudgående tro hos lytteren. Naturligvis kan det indvendes, at der gives en særegen kristen musikæstetik, eftersom alene kirkemusikken ifølge Augustin rummer teologisk erkendelsespotentiale. Spørgsmålet her er dog ikke, om det er en særlig type musik, der muliggør teologisk erkendelse, men snarere om det kræver en særlig erkendelsesmæssig forudsætning hos lytteren (såsom tro eller tradition) for at realisere denne erkendelse.

Augustins musiske epistemologi kan opsummeres således: Ethvert dydigt menneske med intakt talfornemmelse og erindringsevne vil være i stand til at erkende Gud (nærmere bestemt: den himmelske orden) i musikken. Dette kan opstilles i følgende model:



Model 1. Musik og teologisk erkendelse hos Augustin.

I det foregående afsnit så vi, at Augustins metafysik kan formuleres på moderne præmisser under forudsætning af 1) en musisk platonisme, og 2) at det kan påvises, at denne har metafysiske implikationer. Hvis Augustins teologiske epistemologi overføres på disse præmisser, vil det betyde, at punkt 1 og 2 er rationelt tvingende, og 3) at Gud er den nødvendige metafysiske implikation.

Sådan en konklusion er dog vanskelig at opretholde. Selv hvis punkt 1 og 2 kunne bekræftes, er det vanskeligt at udlede en konkret metafysik på denne baggrund. Da må man tillige, med Nagels begreber, udelukke teleologi som forklaringsmodel, eller påvise at denne teleologi forudsætter intentionalitet, og at den eneste mulige intentionalitet er Gud. Sådan en model er vanskelig, hvis ikke umulig, at forsvare på moderne filosofis præmisser.



2. Luther

2.1 Redegørelse

2.1.1 Musik og følelser

Luther er ikke fremmed for Augustins idé om den kosmiske musik.³⁸ Han er også bevidst om, at musikken er noget, vi har tilfælles med de øvrige dyr.³⁹ Alligevel mener Luther, at menneskeskabt musik er væsensforskellig fra disse. Særligt forundres han over, at den menneskelige stemme, som et fysisk organ, alligevel styres af menneskets vilje og endda kan gøre sig forståelig for andre.⁴⁰ “Af alle synlige væsener, kan alene mennesket udtrykke sit hjertes glæde ved at le, og hvis han derimod er bedrøvet, ved at græde.”⁴¹ Dette er kunstmusikkens forudsætning.⁴² Kunstmusikken udspringer dermed af en særegent menneskelig evne til at udtrykke sine følelser. Den er “herre og dronning over vores følelser.”⁴³ Den formår at “trøste de sørgende, at skræmme de glade, at opmuntre de fortvivlende, at ydmyge de stolte, at berolige de elskovsfulde og stilne de hadske.”⁴⁴

For Luther er følelser teologisk betydningsfulde, fordi de er selve teologiens formål: “Kristendommen [består] ikke i viden men i følelser.”⁴⁵ Musikken optager en næsten ligeså vigtig plads som teologien, fordi begge engagerer vores følelsesliv: “Jeg mener afgjort, og hævder uden skam, at efter teologien kan ingen kunst gøres lige med musikken, eftersom alene den, efter teologien, formår at frembringe det, som ellers kun teologien formår: En rolig og glad sjæl.”⁴⁶

Særligt har følelser at gøre med Helligånden. Luther kan endda sige, at “alt må forstås i henhold til Ånden eller i henhold til følelser.”⁴⁷ Følelser er altså ikke for Luther, som i moderne forstand, et produkt af subjektive og irrationelle humørsvingninger. De er derimod erfaringer, som forbinder os med det hellige. For Luther er disse følelser mere grundlæggende end vores intellekt. Luther foregriber en vigtig postmoderne indsigt, når han peger på følelsen som den kilde, der former vores vilje og meninger: hvis vores følelser er på vildspor, vil vores meninger ligeledes blive forfejlede.⁴⁸

2.1.2 Musikken som Guds gave

Følelserne er vi imidlertid ikke selv herrer over. Luther omtaler dem med begrebet *affekter*, der betyder “at blive påvirket udefra”. Det er årsagen til, at følelser er så tæt forbundet med evangeliet, som ligeledes rækkes os af Gud uden vores forudgående gerninger.⁴⁹ Det er på den baggrund, man må forstå Luthers mest gennemgående karakteristik af musik, nemlig at den er “Guds gave”. I Bordtalerne udtrykkes det i

³⁸ WA 50 369, 2-6.

³⁹ WA 50, 369, 6-11. Sammenlign WA Tr 2, 1258.

⁴⁰ WA 50 370, 4.

⁴¹ Wolfgang Figulus, *Wolfgangi Figuli Numburgani Cantionum sacrarum* (Frankfurt an der Oder: Johann Eichorn, 1575), <http://digital.slub-dresden.de/id173315194X>. Egen oversættelse. Dette gælder alle citater af Luther i det følgende.

⁴² Som det fremgår af WA 50, 371, 1-13.

⁴³ WA 50, 371, 2.

⁴⁴ WA 50, 371, 5-7.

⁴⁵ WA 25 99, 24. Se også WA 31 I 21, 22-23.

⁴⁶ WA BR 5, 639, 12-15.

⁴⁷ WA 3 124, 8.

⁴⁸ AWA 2, 177, 12-14.

⁴⁹ Miikka E. Anttila, *Luther's theology of music: spiritual beauty and pleasure*, Theologische Bibliothek Töpelmann Band 161 (Berlin ; Boston: De Gruyter, 2017), 111



vidtløftige formuleringer: Musik er “Guds største gave”,⁵⁰ endda en “guddommelig gave.”⁵¹ I *De musica* understreges det, at den ikke er en gave fra mennesker men fra Gud.⁵²

For Luther er gavegivning et kendetegn for Gud. Selve kernen i treenighedens liv er, at Fader, Søn og Helligånd *giver* sig til hinanden og til os.⁵³ Derfor kan Luther skrive: “Dette er at være Gud: Ikke at modtage godt, men at give.”⁵⁴ Når Luther kalder musik for Guds største og guddommelige gave, skyldes det, at musikken eksemplarisk udtrykker en egenskab ved Guds eget væsen.⁵⁵ Forklaringen er muligvis, at Guds gavegivning ifølge Luther altid er en invitation til participation. Når Gud giver Kristus som gave, bliver modtageren som Kristus selv.⁵⁶ Modtageren giver gaven videre, ikke fordi han eller hun skal, men fordi Gud virker det, så man gør det gladeligt og frit. Dette illustrerer musikken eksemplarisk: Når vi spiller eller synger, er det et tegn på, at musikken allerede er givet af Gud. Gud og kunstneren er med andre ord ét i den musiske proces. Musikken lyder “utvungen og dejlig”, fordi den udspringer organisk af denne enhed med Gud.⁵⁷

2.1.3 En kristen æstetik?

Der er dog en uklarhed i Luthers teologi. Hvis musikken beror på en delagtighed i Guds gave, givet gennem Helligånden, er den så kun tilgængelig for den kristne? Det er ikke en konklusion, Luther selv synes at drage, og modsat Augustin hævder han ikke, at kun kirkemusikken har teologisk betydning. Forklaringen er formodentlig, at Luther skriver i en kristen enhedskultur, og derfor ikke må forholde sig til forholdet mellem musik og gudserfaring i et pluralistisk samfund som vores.

Dog kan der siges to ting: For det første at Luthers musikteologi giver fundament for at tale om en gudserfaring, som også er tilgængelig for den ikke-kristne lytter; og for det andet, at den, som tror på Kristus, erfarer musikkens teologiske betydning på en dybere måde og åbnes for nye æstetiske erfaringer.

Ifølge Luther åbner Helligånden den troendes sanseapparat, så han eller hun ser og hører på nye måder.⁵⁸ Den som i tro på Kristus har modtaget Helligånden, har derfor andre følelser end den, som ikke tror.⁵⁹ Selvom Gud giver musikkens gave til enhver, vil den først fuldendes, når modtageren åbner sig for at participere i Guds givende væsen.⁶⁰

For Luther vil den, som tror på den korsfæstede, åbnes for æstetiske erfaringer, som ellers ville regnes som uskønne. Eksempelvis skriver Luther allerede i 1519 om “den nye sang” som omtales i Esajas’ Bog: “At synge til Herren betyder ikke altid at fryde sig og være glad. Tværtimod er ‘den nye sang’ korsets sang, hvilket vil sige at lovsynge og opløfte Gud midt i trængslerne, ja endda til døden.”⁶¹ Den kristne æstetik er altså en korsæstetik, der må rumme det smertelige og rædselsfulde i tilværelsen. Den har ikke

⁵⁰ WA Tr 4, 313: 4441.

⁵¹ WA Tr 2, 2387: “Musica est optimum donum et divinum.” WA Tr 1, 968: “Musica maximum, immo divinum est donum.”

⁵² WA 30 II 696, 12.

⁵³ Jævnfør Anttila, *Luther's theology of music*, 75

⁵⁴ WA 4, 269, 21.

⁵⁵ Anttila, *Luther's theology of music*, 95

⁵⁶ Anttila, *Luther's theology of music*, 77 Med henvisning til WA 10 I, 1. 11. 12-18.

⁵⁷ WA Tr 2, 1258.

⁵⁸ Anttila, *Luther's theology of music*, 197

⁵⁹ Anttila, *Luther's theology of music*, 114

⁶⁰ Anttila, *Luther's theology of music*, 194

⁶¹ WA 2, 333, 25-27.



blot til formål at trøste men også at skræmme.⁶² Luther foregriber her Edmund Burkes begreb om *det sublime*, der netop også er kendetegnet ved at vække rædsel.⁶³

Generelt bruger Luther gentagne gange evangeliet som æstetisk model. I en bordtale vedrørende lov og evangelium skriver han, at Gud har prædiket evangeliet gennem Josquin des Prez' musik, fordi hans kompositioner "flyder glædeligt, villigt og mildt af sted, er uden tvang og ikke bundet af regler."⁶⁴ Musik, der forholder sig frit til formelle konventioner, demonstrerer dermed evangeliets virkelighed, der ligeledes sætter mennesket fri fra lovtrældom.

Selvom Josquins musik langt fra er regelbrydende i moderne forstand, er der indicier på, at han blev oplevet som sådan i samtiden. I en af renæssancens vigtigste musikteoretiske lærebøger, Heinrich Glareanus' (1488-1563) *Dodecachordon* (1547), begræder forfatteren, at Josquin, ikke kendte til de 12 tonearter, som værket identificerer.⁶⁵ Dette kunne dog undskyldes i Josquins tilfælde, eftersom han var en ualmindeligt begavet komponist.⁶⁶ Med andre ord excellerede Josquin ikke ved at bemestre de etablerede former men derimod ved individuel begavelse. Luther foregriber her i nogen grad idéen om det romantiske geni.⁶⁷ Hos Luther møder vi en musikteologi, der er århundreder forud for sin tid, og hvis relevans ikke er mindre i dag, end den var i hans samtid.

2.2 Analyse

2.2.1 Musikkens erkendelsespotentiale

Luthers æstetik er vidt forskellig fra Augustins formalisme. Intet sted i Luthers skrifter forbindes musisk skønhed med egenskaber som symmetri og proportioner, der abstraheres fra den lydende musik. Tværtimod anser Luther Josquin des Prez' musik for at være skøn, fordi den forholder sig frit til de etablerede former.

For Luther er *følelsen* derimod den centrale musiske enhed. Dette placerer Luther inden for den emotivistiske skole i moderne musikæstetik: her forklares musikkens skønhed med dens evne til at udtrykke, vække eller imitere følelser hos lytteren.⁶⁸ En emotivistisk teori må derfor besvare spørgsmålene: 1) Hvad er følelser? 2) Hvordan kan musik formidle følelser? Selvom Luther ikke udfolder en systematisk teori om forholdet mellem musik og følelser, gives der forskellige udsagn i Luthers skrifter, som gør det muligt at konstruere en model, der er konsistent med hans teologi.

Først: Hvordan forstår Luther følelser i en musisk relevant forstand? Som tidligere påvist, anså Luther musiske følelser for at være analoge til dem, som frembringes af teologien. I denne forstand kan følelser beskrives som den kristne tros centrale erfaringsdimension, som Guds gave og Helligåndens gerning. Dermed er det udelukket, at følelser, som i store dele af 90'ernes kognitive musikteori, forstås som "automatisk udløste kropslige fornemmelser."⁶⁹ Roger Scrutons (1944-2020) forståelse er nærmere

⁶² WA 50, 371, 5-7.

⁶³ Citeret fra: Umberto Eco, *On Beauty*, oversat af Alastair McEwan (London: MacLehose, 2010), 290

⁶⁴ WA Tr 2, 1258.

⁶⁵ Anttila, *Luther's theology of music*, 180

⁶⁶ Dodecach vol. 3 XXIV.

⁶⁷ Jævnfør eksempelvis Schellings begreb om geniet. Se: Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, *System des transzendentalen Idealismus*, Neubearb. auf der Grundlage der Erstausg. von 1800, Philosophische Bibliothek 448 (Hamburg: Meiner, 1992), 287

⁶⁸ For en oversigt over disse, se: Stephen Davies, "Emotions expressed and aroused by music: philosophical perspectives", i *Handbook of music and emotion: theory, research, applications*, redigeret af Patrik N. Juslin og John A. Sloboda, Series in affective science (Oxford: Oxford University Press, 2011), 28-35

⁶⁹ Davies, "Emotions expressed and aroused by music: philosophical perspectives", 22



Luthers. For Scruton må følelser ikke først og fremmest forstås på baggrund af deres subjektive aspekt. De er derimod: “publicly recognizable states of an organism (...) identified in terms of their role in a cognitive system, displayed in desires, beliefs, and actions.”⁷⁰ Følelser, i denne forstand, er altså ikke flygtige og arbitrære, men udtrykker eksistentielt signifikante tilstande, der opleves som betydningsfulde og meningsgivende.

Hvordan kan musik formidle sådanne følelser? Det gængse svar i Luthers tænkning er, at musikken *vækker* disse følelser hos lytteren. I moderne æstetisk teori kaldes dette *arousal theory*.⁷¹ Vægten ligger her på lytteren snarere end komponisten. Et stykke musik kan betegnes som *trist*, hvis det formår at vække en følelse af tristhed hos lytteren. Rigtigt nok kan Luther også beundre den menneskelige stemme for dens evne til at udtrykke det, som hjertet er fyldt af, hvilket snarere forbindes med *expression theory*.⁷² Dog er det et gennemgående motiv i Luthers musikteologi, at musikkens egentlige afsender er Gud, hvorfor man ikke (som i den romantiske æstetik) bør overbetone komponistens ekspressive rolle.

Derimod besvarer Luther ikke spørgsmålet om, hvordan musikken formår at vække disse følelser. Årsagen til denne tavshed er, at svaret for Luther ikke er musikteoretisk men teologisk: Virkningen skyldes Gud (særligt Helligånden), der er virksom i musikken. Ved den ene lejlighed, hvor Luther tilnærmer sig en forklaring, er den netop også af teologisk karakter: Josquins musik er munter, fordi den, ligesom evangeliet, ikke er bundet af regler.⁷³ Mens moderne musikteori ofte vil søge at besvare dette spørgsmål med henvisning til kognitionspsykologien,⁷⁴ finder Luther dets ultimative forklaring i teologien. Forholdet mellem musik og følelser må for Luther forstås på baggrund af den kristne åbenbaring.

2.2.2 Musikkens metafysik

Hvor efterlader dette de metafysiske implikationer af Luthers musikteologi? Eftersom musikken har sit centrum i følelsen, og ikke i en objektiv ontologisk virkelighed, er det usikkert, om musikken lærer os noget om verden. Det er dermed let at se, hvordan Luthers teologi kunne bruges i forsvar for en moderne subjektivism, hvor den Gud, som vi følelsesmæssigt påvirkes af i musikken, reduceres til en subjektiv erfaring, der ikke har nogen selvstændig eksistens uden for den menneskelige tankeverden. Sådant en opfattelse møder vi blandt andet hos post-teisten Mark C. Taylor (f. 1945).⁷⁵

Dette er dog ikke en adækvat beskrivelse af Luthers teologi. For Luther giver musikken sand metafysisk erkendelse, fordi Gud bruger den som et kommunikativt redskab. Følelserne er ikke blot subjektive sindsstemninger, men betegner individets stilling i forhold til den treenige Gud. Derimod er det rigtigt, at Luthers musikteologi er ikke-metafysisk i den forstand, at den ikke udgør et rationelt system, som søger at demonstrere Guds eksistens på baggrund af observationer eller logiske følgeslutninger. Luther kan sommetider kontrastere *følelser* med *viden*,⁷⁶ så den gudserkendelse, som følelsesmæssigt finder sted hos musikforbrugeren, bør ikke betragtes som et uimodsigeligt bevis for Guds eksistens.

⁷⁰ Scruton, *The Aesthetics of Music*, 347

⁷¹ Davies, “Emotions expressed and aroused by music: philosophical perspectives”, 29

⁷² Davies, “Emotions expressed and aroused by music: philosophical perspectives”, 29

⁷³ WA Tr 2, 1258.

⁷⁴ Se eksempelvis: Isabelle Peretz, “Towards a neurobiology of musical emotions”, i *Handbook of music and emotion: theory, research, applications*, redigeret af Patrik N. Juslin og John A. Sloboda, Series in affective science (Oxford: Oxford University Press, 2011)

⁷⁵ Dorthe Jørgensen, *Den skønne tænkning: veje til erfaringsmetafysik - religionsfilosofiske udmøntet* (Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, 2014), 749

⁷⁶ WA 25 99, 24. Se også WA 31 I 21, 22-23.



Luthers metafysik kan dermed bestemmes således: Musik formår at vække eksistentielt betydningsfulde følelser, hvori vi erfarer Gud. Denne erfaring giver sand indsigt om Gud, fordi følelserne ikke blot har sit ophav i den menneskelige psyke men i Helligånden selv. Disse følelser er mere teologisk betydningsfulde end den erkendelsesform, som kaldes "viden", og derfor kan den musiske gudserkendelse ikke reformuleres på rationelle præmisser uden et omfattende betydningsstab.

Denne teologi er forbavsende let at overføre til en moderne filosofisk kontekst. Metafysikken har været en omstridt disciplin, siden Immanuel Kant (1724-1804) beskyldte den for naivt at anvende begreber og principper fra sansverdenen på en dimension, hvor disse ikke længere har hold i erfaringen.⁷⁷ Derfor er de traditionelle skolastiske gudsbeviser, selvom de fortsat forsvares,⁷⁸ kontroversielle i en moderne kontekst.

Dog har dr.theol. og dr.phil. Dorte Jørgensen (f. 1959) argumenteret for, at dette ikke så meget har resulteret i afskaffelsen af metafysikken som i en "*forvandling til erfaring*".⁷⁹ Den teologiske metafysik bibeholdes med andre ord ved, at gudserkendelsen ikke alene formuleres abstrakt-logisk men forankres i erfaringer.

Denne disciplin, som Jørgensen kalder erfaringsmetafysik,⁸⁰ har en påfaldende lighed med Luthers teologi. Den teologiske erkendelse, som Luther lokaliserer i følelsen, er ækvivalent med den gudserfaring, Jørgensens forbinder med "erfaringen af merbetydning". I disse erfaringer "virker omverdenen isprængt anden betydning end den, vi identificerer med forstanden."⁸¹ Begrebet bygger blandt andre på Jean-Louis Chrétien (1952-2019), der på samme måde omtalte "*excessen* ved mødet med ting, andre, verden og Gud", som "på den mest bydende måde afkræver os svar og samtidig synes at forhindre det."⁸²

For Jørgensen kan dette overskud af betydningen, beskrives som en grundlæggende æstetisk dimension af tilværelsen: I skønheden erfarer vi, at der er en meningsfylde,⁸³ som unddrager sig vores sprog og logik, og som derfor må betegnes som transcenderserfaring.⁸⁴

Transcenderserfaringen har en grundlæggende paradoksal karakter: den er erfaringen af det, som ikke kan erfares. I skønheden gribes vi af noget, som samtidig "holder noget tilbage trods sin tilkendegivelse."⁸⁵ Merbetydningen er det, som forbliver skjult, selv når det åbenbares.⁸⁶

Jørgensen udfolder altså delvist denne erfaring i almenmenneskelige begreber, der ikke beror på tro og tradition. Men hvori består forholdet mellem tro og erkendelse for Luther, og hvordan foretager man springet fra transcenderserfaring til gudserfaring?

⁷⁷ For uddybning, se: Michelle Grier, "Kant's Critique of Metaphysics", redigeret af Edward N. Zalta, *Stanf. Encycl. Philos.* (2018), <https://plato.stanford.edu/archives/sum2018/entries/kant-metaphysics/>

⁷⁸ For et moderne forsvar for gudsbeviser i den middelalder-skolastiske tradition, se: Edward Feser, *Five proofs of the existence of God* (San Francisco: Ignatius Press, 2017)

⁷⁹ Jørgensen, *Den skønne tænkning*, 567. Forfatterens kursivering.

⁸⁰ Jørgensen, *Den skønne tænkning*, 578

⁸¹ Jørgensen, *Den skønne tænkning*, 555

⁸² Citeret fra Jørgensen, *Den skønne tænkning*, 614

⁸³ Jørgensen, *Den skønne tænkning*, 555

⁸⁴ Jørgensen, *Den skønne tænkning*, 567

⁸⁵ Jørgensen, *Den skønne tænkning*, 747

⁸⁶ Jørgensen, *Den skønne tænkning*, 755

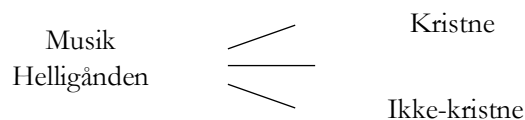


2.2.3 Musik og teologisk erkendelse

Luthers musiske epistemologi befinder sig i spændingsfeltet mellem partikularisme og universalisme. På den ene side har musikken almenmenneskelig appel og gøres ikke til en særligt kristen eller kirkelig disciplin. Den er Guds gave, som gives betingelsesløst, og fordrer derfor ikke i udgangspunktet tro fra lytteren. På den baggrund er det oplagt at placere musikken i det verdslige regimente i Luthers teologi.

På den anden side realiseres musikkens gave på en mere fuldkommen måde, når modtageren gennem tro delagtiggøres i fællesskabet med giveren. Luther kan beskrive musikken som Helligåndens værk, der må fortolkes i lyset af den evangeliske teologi. Den kristne hører musik på en ny måde, og vil ofte se skønhed hvor andre kun ser hæslighed (hvilket Luther særligt forbandt med Esajas' *canticum novum*). Dermed er det muligt at udlede en særegent kristen musikkultur af Luthers teologi, som rummer egne distinkte principper og sin egen erkendelsesform.

Hvordan denne spænding kan forløses, er nemmere at begribe, når den ses i lyset af, at Luther ikke befinder sig i en moderne pluralistisk kontekst. Snarere må den forstås på baggrund af den rigskirke-tanke, som man blandt andet møder i *Deutsche messe* (1526).⁸⁷ Her forventes både den kristne og den ikke-kristne at sidde til gudstjeneste, hvor Helligånden virker gennem prædiken og sakramenter.⁸⁸ På samme måde tænker Luther formodentlig, at Helligånden virker gennem musikken uafhængigt af lytterens tro. Dette kan illustreres som følger:



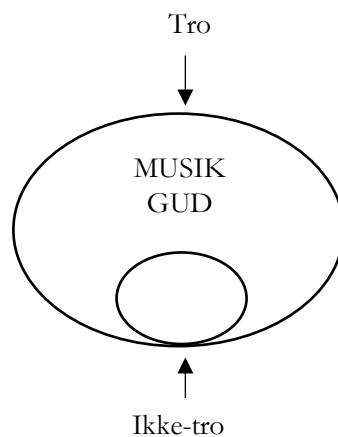
Model 2a. Luthers musikteologiske model

Det betyder dog ikke, at Luther ikke har et begreb om Helligånden som særligt virksom i de kristne.⁸⁹ Både hvad angår Luthers teologi om gaven og om Helligånden, bør vi skelne mellem to niveauer: 1) Gaven der gives (Helligånden virker udefra), 2) Gaven der modtages i tro (Helligånden virker indefra). For Luthers musikteologi betyder dette to ting: 1) Alle mennesker kan værdsætte musik, men kristne hører den på en ny måde, og åbnes for skønhedserfaringer der ellers var utilgængelige. 2) Alle mennesker oplever en potentiel gudserkendelse i musikken, men kun hos den, som tror, aktualiseres denne erfaring. Dette kan opstilles som følger:

⁸⁷ Se eksempelvis WA 19, 73,14-15, der understreger, at gudstjenesten også er for de ikke-kristne

⁸⁸ Som det fremgår af WA 19, 95,9-11

⁸⁹ Anttila, *Luther's theology of music*, 114



Model 2b. Luthers musikteologiske model

Også på dette punkt er Luthers teori konsistent med Dorthe Jørgensens. Jørgensen taler om transcendererfaringens *åbenhed*, fordi den ikke rummer sine egne metafysiske betydning.⁹⁰ Der gives ingen rationelt tvingende grund til at slutte fra erfaringen til gudserkendelse. Snarere åbner erfaringerne et konceptuelt rum, som kan udfyldes af troen og teologien. Først når mennesket ser oplevelsen som sandhedsåbenbarende og udlægger den teologisk, kan transcendererfaring blive til gudserfaring. Dette kræver ikke blot fornuft men også en syntesedannende fantasi, der kan forbinde skønhedserfaringen og det kristne narrativ i et sammenhængende hele.

3. Diskussion

3.1 En kristen æstetik?

Hos Augustin og Luther møder vi to vidt forskellige forståelser af den musiske æstetik og dens måde at tilvejebringe metafysisk erkendelse på. I det følgende vil vi se, hvordan der kan foretages en kvalificeret vurdering af disse i lyset af moderne æstetisk teori.

Vi vil begynde med Augustin. I analysen konstaterede vi, at Augustins musikæstetik kan beskrives som en musisk formalisme, der forklarer vellyd med henvisning til *dybe strukturer*, som udgør en *generativ syntaks*. Disse er de universelle love, der danner grundlag for en musisk platonisme.

Imidlertid retter Roger Scruton en væsentlig kritik mod *deep structure*-teori: Hvad berettiger, at dybdestrukturen anses som generativ i forhold til forgrundsstrukturen?⁹¹ Mens det unægtelig er rigtigt, at vi genkender tilbagevendende mønstre bag den komplekse overflade, er det ikke ensbetydende med, at disse baggrundsstrukturer forårsager velklangen i den klingende forgrund. *Deep structure*-analyser forklarer blot én sekvens med henvisning til en anden uden at redegøre for, hvad der gør sidstnævnte generativ i forhold til førstnævnte.

Mens denne kritik er berettiget, udgør den ikke et uoverkommeligt problem for Augustins teori. Hvis det kan påvises, at der gives universelle musiske mønstre på tværs af kulturer og endda arter, der ikke kan forklares med fælles kulturelt eller biologisk ophav, ville det berettige at betragte disse som generative

⁹⁰ Jørgensen, *Den skønne tænkning*, 567

⁹¹ Scruton, *The Aesthetics of Music*, 322



dybe strukturer. Mens sådan en opfattelse er forsvaret i litteraturen,⁹² er det ikke inden for denne opgaves rammer at af- eller bekræfte den.

Derudover er det ofte indvendt, at en *deep structure*-teori primært har forklaringskraft over for klassisk musik i den vestlige tradition. Men hvad med Asiens pentatone musik? Eller hvad med Maurice Ravel (1875-1937) og Claude Debussys (1862-1918) impressionistiske værker, der sjældent følger en I-V-I struktur?⁹³ Rigtigt nok vil man kunne identificere andre dybe strukturer i disse musiske traditioner, men hvad berettiger da at anse disse for a priori platoniske love, og ikke kulturelle konventioner som opstår over tid?⁹⁴

Konstateringen af kulturel variation indebærer dog ikke nødvendigvis en afvisning af musisk platonisme. Som det fremgik af analysen, forekommer der ligeledes pentatone skalaer (som særligt kendes fra asiatisk musik) i fugleriget, så det er muligt, at forskelligartede kulturelle udtryk udspringer af forskellige a priori love. Endvidere er det muligt, at forskellige musiske traditioner meningsfuldt kan forklares med henvisning til én eller flere fælles dybe strukturer.

Problematisk er det derimod, at denne teori ikke formår at forklare vores musiske erfaring. Når vi siger, at et værk er skønt, mener vi typisk, at det bevæger os og udvider vores følelsesmæssige horisont. *Deep structure*-teori bestræber sig derimod på at forklare den musiske æstetik med henvisning til uniform mønstergenkendelse. Dermed står spørgsmålet ubesvaret: Hvorfor kan samme dybe struktur påvirke os på så forskelligartede måder?

Augustin præsenterer altså en konsistent musikæstetik, der beror på omdiskuterede, men ikke uforsvarlige, grundantagelser. Dog må den suppleres af andre teorier, der kan forklare, hvordan disse dybe strukturer, hvis de findes, kan lede til den mangfoldighed af musiske udtryk, vi kender fra vores erfaring.

Dette leder os til Luther og den emotivistiske teori. For Luther må musikkens virkning først og fremmest forstås ud fra dens evne til at vække følelser hos lytteren, hvilket kan karakteriseres som *arousal theory*. Forklaringen på, hvordan musik opnår dette formål, er for Luther ikke musikteoretisk men teologisk: Følelserne vækkes af Helligånden selv, der bruger musikken som sit redskab.

Dette løser flere problemer i Augustins teori. Forklaringen er både tættere på vores erfaring og kan redegøre for mangfoldigheden af musiske udtryk. Samtidig er den heller ikke uden sine problemer.

Igor Stravinskij (1882-1971) hævdede berømt, at musik ikke havde til formål at udtrykke følelser.⁹⁵ Han søgte, som mange andre komponister i det 20. århundrede, at rehabilitere en formalistisk æstetik, der var blottet for emotionelt indhold. Hvorvidt dette lykkedes, er omdiskuteret, men tilbage står, at en emotivistisk teori er i fare for at privilegere den centraleuropæiske romantiske tradition over eksempelvis barokken og moderne kompositionsmusik.

Derudover møder teorien også et filosofisk problem: Er det rammende at beskrive musisk erfaring som følelser? Spørgsmålet er særligt vanskeligt i forbindelse med musikkens evne til at udtrykke negative følelser (en evne Luther var særdeles bevidst om). Hvis et stykke musik får os til at føle os triste, hvorfor

⁹² Peter Kivy, "Platonism in music: a kind of defence", i *Aesthetics and the philosophy of art: the analytic tradition: an anthology*, redigeret af Peter Lamarque og Stein Haugom Olsen, Blackwell philosophy anthologies 21 (Malden, MA: Blackwell Pub, 2004)

⁹³ Scruton, *The Aesthetics of Music*, 323

⁹⁴ Sådan argumenterer Scruton, *The Aesthetics of Music*, 321

⁹⁵ Igor Stravinsky, *Igor Stravinsky, An autobiography* (London: Calder and Boyars, 1975), 53



hører vi det så, og hvorfor kan sådan en følelse beskrives som æstetisk skøn? Forskellige forklaringer er foreslået: Eksempelvis: 1) at glæden ved ordenen og udførelsen af musikken opvejer de triste følelser, den vækker; 2) at musikken har en moralsk formativ funktion ved at give afløb for negative følelser i et omkostningsfrit og uforpligtende rum, eller; 3) at ønsket om at forstå og værdsætte værket gør os villige til at gennemleve disse negative følelser.⁹⁶ Ingen af disse forklaringer synes videre tilfredsstillende. Den første indebærer, at vi hører musik på trods af – og ikke i kraft af – de negative følelser, den vækker. Den anden må forklare, hvordan en moralsk formativ funktion udøver en æstetisk virkning.⁹⁷ Den tredje formår derimod ikke at forklare, hvordan negative følelser kan bidrage til værkets æstetiske virkning.

Luthers teologi bidrager dog til at besvare dette problem ved at kvalificere følelses-begrebet. For Luther er følelsen en eksistentielt betydningsfuld tilstand, som vedrører forholdet til Gud, og som derfor er tæt forbundet med teologien. Ligeledes så vi, at Luthers begreb om følelser er tæt beslægtet med Dorthe Jørgensens begreb om “erfaring af merbetydning”. Dermed kan et luthersk svar på problemet lyde: Trist musik får os ikke blot til at føle tristhed i almindelig forstand, men åbner en erfaring af merbetydning og meningsfylde i sorgen, som forløser den negative følelse uden dermed at ophæve den. Roger Scruton tilnærmer sig en lignende forklaring, når han skriver om Schuberts strygekvartet i G dur (D887), at den lærer os at føle taknemmelighed over livet i midt i erkendelsen af dets forgængelighed.⁹⁸

Dette leder til følgende konklusion: En teologisk musikæstetik må tage musikkens emotionelle virkning i betragtning, men må tillige forklare, hvorfor disse følelser, negative følelser inklusive, opleves som meningsgivende og eksistentielt signifikante. Én måde hvorpå musik kan bibringe en oplevelse af orden og mening er gennem formelle strukturer. Dermed præsenteres det ekspressive indhold som et skønt og meningsfuldt hele.

Dette rejser en interessant mulighed: Nemlig at den teologiske æstetik må fastholde spændingen mellem følelse (Luther) og form (Augustin) som en essentiel del af den musiske æstetik. Man møder samme opfattelse hos Hans Urs von Balthasar (1905-1988), der påpeger, at *Glanz* (kunsten som åbenbaring og udtryk; ækvivalent til Luther) og *Gestalt* (kunsten som form; ækvivalent til Augustin) udgør et kontinuum, og at forskellige perioder kan vægte disse på forskellige måder, men at den teologiske æstetik må fastholde begge dele.⁹⁹ Snarere end at se musikken som en statisk størrelse, inviteres vi til at forstå den som en dynamisk proces, hvor forholdet mellem form og følelse konstant er til forhandling.

3.2 Musik, metafysik og teologisk erkendelse

Vi er dermed fremme ved spørgsmålet: Muliggør musikken en teologisk erkendelse for den, som står uden for den kristne tradition?

Som påvist i analysen, giver Augustin og Luther to markant forskellige svar på dette spørgsmål. Selvom Augustin alene tillægger kirkemusikken teologisk værdi, stilles der ingen krav til tilhørerens forudgående tro for at erkende Gud i musikken. Det, som mennesket aktivt bidrager med, er 1) en moralsk villighed til at søge hinsides det sanselige, 2) erindringen, der giver form til de lydlige indtryk, og 3) talfornemmelsen (*judiciales*), der vurderer musikken ud fra dens kendskab til de skønne former. Denne position kan kaldes epistemologisk *universalisme*.

⁹⁶ Davies, “Emotions expressed and aroused by music: philosophical perspectives”, 38–39

⁹⁷ For uddybning, se: Davies, “Emotions expressed and aroused by music: philosophical perspectives”, 39

⁹⁸ Scruton, *The Aesthetics of Music*, 359

⁹⁹ Hans Urs Von Balthasar, *Herrlichkeit: Eine theologische Ästhetik. Band 1: Schau der Gestalt*, 4. (Freiburg: Johannes Verlag, 1961), 111–12



En *partikularistisk* position møder man hos den tyske religionssociolog Hans Joas (f. 1948). Joas hævder, ligesom Dorthe Jørgensen, at der er en almenmenneskelig tendens til at opleve “ergriffenwerden von etwas, das jenseits meiner selbst liegt”.¹⁰⁰ Denne grebthed kan dog udelukkende blive en religiøs erfaring for den, som allerede tror og står i en religiøs tradition.¹⁰¹ Den, som ikke tror, har dermed på forhånd udelukket sig selv fra troserfaringer.¹⁰² For den ikke-troende vil der altså ikke gives nogen gudserkendelse i musikken.

Luthers teologi befinder sig imellem disse to positioner. Selvom Luther forudsætter, at Helligånden indgyder følelser gennem musikken uafhængigt af tilhørerens tro, kan han også omtale en særligt kristen pneumatisk lytten. Hans teologi om musikken som Guds gave indebærer ligeledes, at den gives betingelsesløst, men først får sin fulde betydning, når den modtages i tro. I analysen blev dette opsummeret således: der foreligger en potentiel gudserkendelse i musikken, som først realiseres hos den, som tror. Denne position kan kaldes *partiel universalisme*.

Er det muligt at foretage en kvalificeret vurdering af disse positioner?

Indledningsvist kan det konstateres, at Augustins epistemologiske universalisme er vanskelig at forsvare på moderne præmisser. I analysen blev det konstateret, at hans metafysik beror på ny-platoniske antagelser, som både teologisk og filosofisk må betragtes som spekulative. Skal hans metafysik overføres til moderne præmisser, vil det kræve 1) et forsvar for en musisk platonisme, 2) at det kan påvises, at denne har metafysiske implikationer, 3) at Gud er den nødvendige metafysiske implikation. Punkt 1 og 2 er forsat kontroversielle. Selv hvis en musisk platonisme kan demonstreres, må det udelukkes, at disse kan forklares med henvisning til fælles kognitive, kulturelle eller evolutionære mekanismer, for at punkt 2 følger deraf. Hvis dette kan demonstreres, er det fortsat vanskeligt – hvis ikke intellektuelt umuligt – at udelukke andre metafysiske forklaringer end Gud (endsige den kristne Gud). Som det vil fremgå af det følgende, betyder dette dog blot, at Augustins argument må omformuleres – ikke kategorisk afvises.

I det følgende vil jeg argumentere for en teologisk epistemologi, som er konsistent med Luther og Jørgensens model. Denne teori vil tage udgangspunkt i Alister McGraths (f. 1953) bog *The open secret* (2008). Her udfolder McGrath en model for, hvordan man kan etablere en forbindelse mellem skønhedserfaringer og teologisk erkendelse, der samtidig fastholder den centrale betydning af tro og tradition. McGrath medgiver, at man ikke kan demonstrere Guds eksistens på baggrund af observationer og erfaringer.¹⁰³ Gudserkendelse forudsætter derfor altid et trosspring, hvor man subjektivt tilegner sig en kristen verdensopfattelse. Denne erkendelse kvalificeres dermed ikke gennem *bevis* men ved “the capacity of the Christian worldview to comprehend what is observed, including the human capacity to make sense of things.”¹⁰⁴ Hvis kristendommen formår at forklare og forskønne vores oplevelser, kan det ifølge McGrath betegnes som *resonans*.¹⁰⁵ Sådan en erkendelse er altså ikke induktiv men vurderes på dens evne til at forklare den menneskelige erfaringsverden.

Spørgsmålet til den teologiske musikæstetik bliver da: Formår kristendommen at give en forklaring af musisk skønhed, som ræsonnerer bedre med vores erfaring end alternative forklaringsmodeller?

¹⁰⁰ Hans Joas, *Braucht der Mensch Religion? über Erfahrungen der Selbsttranszendenz*, Orig.-Ausg., 2. Aufl, Herder-Spektrum 5459 (Freiburg: Herder, 2007), 17

¹⁰¹ Joas, *Braucht der Mensch Religion?*, 27–28

¹⁰² Jørgensen, *Den skønne tænkning*, 607

¹⁰³ Alister E. McGrath, *The open secret: a new vision for natural theology* (Malden, MA: Blackwell Pub, 2008), 16

¹⁰⁴ McGrath, *The open secret*, 16–17.

¹⁰⁵ McGrath, *The open secret*, 17



Ifølge Jørgensen vil alle opleve transcendentserfaringer, men ikke alle vil tolke dem teologisk. Begrebet “immanent transcendentserfaring” beskriver erfaringen af at opleve merbetydning uden at have en teologisk ramme at fortolke den ud fra.¹⁰⁶ Det er dog “vanskeligt – i længden måske slet ikke muligt – at leve et godt liv med reference til ingenting.”¹⁰⁷ Ifølge Dorthe Jørgensen efterlader et materialistisk verdensbillede os uden redskaber til at fortolke vores erfaringer af eksempelvis skønhed i musikken. Mens der ikke gives nogen rationelt tvingende grund til at tolke transcendentserfaringer som gudserkendelse, vil sådan en tolkning være mere eksistentielt tilfredsstillende.

På baggrund af Alister McGraths model kan det dermed siges, at kristendommen ræsonnerer bedre med vores erfaring af musisk skønhed: Den formår både at give en forklaring på musikkens skønhed, og hvorfor vi søger en transcendent *referent* for denne skønhedserfaring (jævnfør Dorthe Jørgensen ovenfor).

I McGraths model kan kristendommen også vurderes på dens evne til at åbne for større og dybere skønhedserfaringer i musikken: dermed vil den netop vise potentiale til at kaste lys over meningsgivende dimensioner af vores erfaringsverden, som vi ellers havde overset. Spørgsmålet er, om det er tilfældet?

I *How pleasure works: Why we like what we like* (2010) udfolder Paul Bloom (f. 1963) en psykologi om nydelsen, der muliggør et kvalificeret svar på dette spørgsmål. Her påpeger Bloom, at oplevelsen af nydelse er mere intellektuelt forankret, end vi er tilbøjelige til at tænke: “The enjoyment we get from something derives from what we think that thing is.”¹⁰⁸ Eksempelvis afhænger vores nydelse af et kunstværk i høj grad af vores overbevisninger om, hvem der malede det: “When you buy a painting that is thought to be a Vermeer, part of the joy that it gives is based on the belief about who painted it. If this belief turns out to be wrong, that pleasure will fade.”¹⁰⁹

På samme måde må det forventes, at vores æstetiske behag beror på vores overbevisninger om kunstens sandhedsværdi. Den som i sin kristne tro har en *referent* for skønhedserfaringen, må forventes at værdsætte den mere, ligesom man værdsætter en original højere en kopi. En lytter, som fortolker Gustav Mahlers (1860-1911) symfoni nr. 2 (*Opstandelsen*) i lyset af sin kristne tro, vil deri høre en åbenbaring af menneskelivets ultimative formål og mening. Under forudsætning af Blooms tese, vil dette ikke alene udgøre en mere tilfredsstillende forklaring af skønheden, men vil også forøge oplevelsen af skønhed. Vores nydelse ved et værk kan ikke adskilles fra vores kognitive overbevisninger om dets betydning.

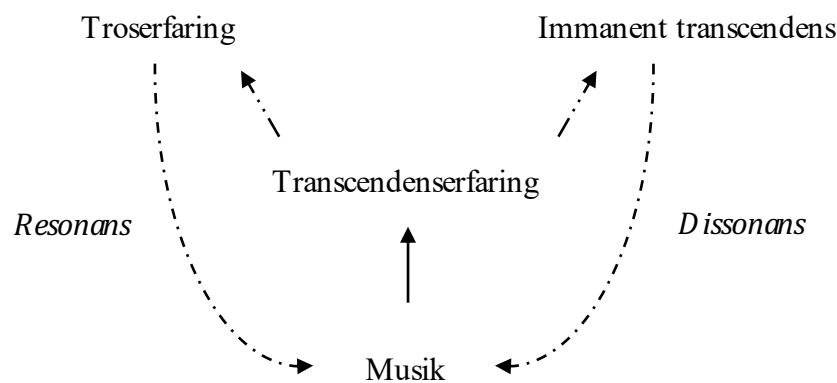
For at opsummere, giver Alister McGrath og Dorthe Jørgensen et fundament for at tale om forholdet mellem musik, tro og gudserkendelse. Dette kan opstilles i følgende model:

¹⁰⁶ Jørgensen, *Den skønne tænkning*, 612

¹⁰⁷ Jørgensen, *Den skønne tænkning*, 613

¹⁰⁸ Paul Bloom, *How Pleasure Works - Why We like What We Like*. (London: Vintage Books, 2011), xii.

¹⁰⁹ Bloom, *How Pleasure Works - Why We like What We Like*., 2–3



Model 3. Musikteologisk model med udgangspunkt i Alister McGrath og Dorthe Jørgensen.

Musikken rummer altså en transcendenserfaring, som udgør et muligt springbræt til gudstro. Det er dog også muligt at afvise, at denne erfaring skulle have metafysisk sandhedsværdi, og der gives ingen rationelt tvingende grund til at vælge det ene fremfor det andet. De to perspektiver kan kun vurderes indefra, det vil sige ved at foretage et trosspring. Dermed gives man et *framework*, man kan betragte verden igennem, hvilket muliggør, at man kan stille spørgsmålet: Formår dette helhedsperspektiv at forklare og kaste lys over min erfaringsverden? Med udgangspunkt i Dorthe Jørgensen kan det siges, at den immanente transcendens (hvor erfaringen ikke udlægges teologisk) vil medføre dissonans. Musikkens skønhed vil stå uforklaret og vil dermed ikke tillægges nogen metafysisk sandhedsværdi. Hvis man derimod foretager et trosspring og udlægger erfaringen teologisk, vil dette både forøge og ræsonnere med skønhedserfaringerne.

Er det muligt at integrere en augustinsk musikteologi i denne model? Det mener jeg. Mens Augustins spekulative metafysik ikke berettiger en epistemologisk universalisme, vil en omformulering på moderne præmisser udgøre et argument for resonans: Hvis det kan sandsynliggøres, at musikken har et platonisk eller objektivt fundament, vil det indikere en immateriel værdiladethed i verden, der går forud for den menneskelige erkendelse deraf. Fra et partielt universalistisk perspektiv kan dette siges at resonere bedre med et kristent verdensbillede end med en reduktionistisk materialisme.

Konklusion

I en prædiken afholdt på Oxford University, forundredes John Henry Newman (1801-1890) over, hvordan musikken kunne have så stærk en indvirkning på sindet:

Can it be that those mysterious stirrings of heart, and keen emotions, and strange yearnings after we know not what, and awful impressions from we know not whence, should be wrought in us by what is unsubstantial, and comes and goes, and begins and ends in itself? It is not so; it cannot be. No; they have escaped from some higher sphere; they are the outpourings of eternal harmony in the medium of created sound; they are echoes from our Home.¹¹⁰

Denne erfaring vil være velkendt for mange. Musikken har en evne til at bevæge os på måder, som føles eksistentielt og endda religiøst signifikante. Det er derfor en vigtig opgave for teologien at udlægge denne

¹¹⁰ John Henry Newman, *Fifteen sermons preached before the university of Oxford* (London: Longmans, Green, & Co., 1909), 346–47



erfaring i lyset af en kristen forståelseshorisont, så kristendommen dermed får et tilknytningspunkt i menneskers levede erfaringer.

I det foregående har vi mødt to teorier, der søger at forklare forholdet mellem musik og gudserkendelse. Hos Augustin finder vi en forståelse, der ikke er langt fra Newmans: I musikken erkender vi en række a priori strukturer, som afspejler den himmelske orden selv. Dermed understøtter Augustins teori en epistemologisk universalisme, hvor der gives en almenmenneskelig mulighed for at erkende Gud i musikken. Selvom denne erkendelse beror på en ny-platonisk metafysik, der vanskeligt kan overføres til en moderne kontekst, er det fortsat muligt at forsvare en musisk platonisme. Hvis denne er sand, vil det indikere en ontologisk værdiladethed, der åbner for en intentionel eller teleologisk forklaring af universet.

For Luther består musikkens teologiske betydning derimod i dens evne til at påvirke os følelsesmæssigt. Disse følelser er meningsgivende og betydningsbærende oplevelser, som er indgydt af Helligånden som en Guds gave. Musiske erfaringer er tilgængelige for alle uafhængigt af tro og tradition, men bliver kun til realiseret gudserfaring hos den kristne, der dermed ser skønheden nye steder og på nye måder. Denne epistemologiske position kan bestemmes som *partiel universalisme*.

I en nutidig kontekst er der åbenlyse fordele ved Luthers position, som i højere grad understreger betydningen af tro og tradition. I lyset af Alister McGrath og Dorthe Jørgensen udfoldede jeg en model, som er konsistent med Luther men samtidig skærpede hans position. Her udgjorde musisk skønhed en transcendererfaring, som havde potentiale til at blive en troserfaring for den, som var villig til at udlægge den teologisk. Gud erkendes dog aldrig induktivt ifølge denne model, men udgør snarere et epistemologisk paradigme, som i sig selv er ubeviseligt og alene må vurderes på baggrund af dets forklaringskraft.

I forhold til musik er denne forklaringskraft tilsyneladende stærk. Den spirituelle oplevelse af musik, som John Henry Newman beskriver, ræsonnerer med, hvad man som kristen vil forvente af verden. Derimod argumenter Jørgensen for, at det vil skabe dissonans, hvis man ikke har en teologisk ramme at fortolke sådanne oplevelser ud fra. Med Augustin kan det ligeledes bemærkes, at hvis der gives en musisk platonisme, vil også dette ræsonnere med et kristent verdensbillede.

Dermed udgør musikken et vigtigt, og hidtil underbelyst, område for den kristne teologi, som formår at vise kristendommens evne til at forklare og tilføje mening til menneskers erfaringsverden.



Litteratur

- Anttila, Miikka E. *Luther's theology of music: spiritual beauty and pleasure*. Theologische Bibliothek Töpelmann Band 161. Berlin ; Boston: De Gruyter, 2017.
- Augustin: *De ordine* II. J. P. Migne. Opera Omnia, bd. I. Paris: 1841.
- Augustin: *De musica* VI. J. P. Migne. Opera Omnia, bd. I. Paris: 1841.
- Augustin: *De moribus ecclesiae catholicae et de moribus manichaeorum*. J. P. Migne. Opera Omnia, bd. I. Paris: 1841.
- Bloom, Paul. *How Pleasure Works - Why We like What We Like*. London: Vintage Books, 2011.
- Conway Morris, Simon. *The Runes of evolution: how the universe became self-aware*. West Conshohocken, PA: Templeton Press, 2015.
- Davies, Stephen. "Emotions expressed and aroused by music: philosophical perspectives". *Handbook of music and emotion: theory, research, applications*. Redigeret af Patrik N. Juslin og John A. Sloboda. Series in affective science. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- Dodd, Julian. "Defending musical platonism". Side 84–97 i *Aesthetics and the philosophy of art: the analytic tradition: an anthology*. Redigeret af Peter Lamarque og Stein Haugom Olsen. Blackwell philosophy anthologies 21. Malden, MA: Blackwell Pub, 2004.
- Eco, Umberto. *On Beauty*. Oversat af Alastair McEwan. London: MacLehose, 2010.
- Feser, Edward. *Five proofs of the existence of God*. San Francisco: Ignatius Press, 2017.
- Figulus, Wolfgang. *Wolfgangi Figuli Numburgani Cationum sacrarum*. Frankfurt an der Oder: Johann Eichorn, 1575. <http://digital.slub-dresden.de/id173315194X>.
- Gray, Patricia M. m.fl. "The Music of Nature and the Nature of Music". *Science* 291, nr. 5501 (2001): 52–54.
- Grier, Michelle. "Kant's Critique of Metaphysics". Redigeret af Edward N. Zalta. *Stanf. Encycl. Philos.* (2018). <https://plato.stanford.edu/archives/sum2018/entries/kant-metaphysics/>.
- Hansen, Niels Chr. "The Legacy of Lerdahl & Jackendoff's A Generative Theory of Tonal Music: Bridging a significant event in the history of music theory and recent developments in cognitive music research". *Dan. Yearb. Musicol.* 38 (2011): 33–55.
- Jensen, Jørgen I. *Sjalens musik: musikalsk tænkning og kristendom hos Augustin*. Platonselskabets skriftserie 5. København: Gyldendal, 1979.
- Joas, Hans. *Braucht der Mensch Religion? über Erfahrungen der Selbsttranszendenz*. Orig.-Ausg., 2. Aufl. Herder-Spektrum 5459. Freiburg: Herder, 2007.
- Jørgensen, Dorte. *Den skønne tænkning: veje til erfaringsmetafysik - religionsfilosofiske udmøntet*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, 2014.
- . *Skønbedens metamorfose: de æstiske idéers historie*. 1. bogklubudgave, 1. oplag. København: Gyldendals Bogklubber, 2003.
- Kivy, Peter. "Platonism in music: a kind of defence". *Aesthetics and the philosophy of art: the analytic tradition: an anthology*. Redigeret af Peter Lamarque og Stein Haugom Olsen. Blackwell philosophy anthologies 21. Malden, MA: Blackwell Pub, 2004.
- McGrath, Alister E. *The open secret: a new vision for natural theology*. Malden, MA: Blackwell Pub, 2008.
- Nagel, Thomas. *Mind and Cosmos: Why the Materialist Neo-Darwinian Conception of Nature Is Almost Certainly False*. Oxford University Press, 2012. <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&scope=site&db=nlebk&db=nlabk&AN=672459>.
- Newman, John Henry. *Fifteen sermons preached before the university of Oxford*. London: Longmans, Green, & Co., 1909.
- Peretz, Isabelle. "Towards a neurobiology of musical emotions". *Handbook of music and emotion: theory, research, applications*. Redigeret af Patrik N. Juslin og John A. Sloboda. Series in affective science. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- Plotin. *Det ene: udvalgte enneader*. Oversat af Niels Henningsen. Frederiksberg: Det Lille Forlag, 2007.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von. *System des transzendentalen Idealismus*. Neubearb. auf der Grundlage der Erstausg. von 1800. Philosophische Bibliothek 448. Hamburg: Meiner, 1992.
- Scruton, Roger. *The Aesthetics of Music*. Reprint. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- Stravinsky, Igor. *Igor Stravinsky, An autobiography*. London: Calder and Boyars, 1975.
- Von Balthasar, Hans Urs. *Herrlichkeit: Eine theologische Ästhetik. Band 1: Schau der Gestalt*. 4. Freiburg: Johannes Verlag, 1961.



WA = Luther, Martin. *D. Martin Luthers Werke Kritische Gesamtausgabe (Weimarer Ausgabe)*. Weimar: Herman Böhlaus Nachfolger. [1883ff] 1966.

WA Tr = *Weimarer ausgabe, Tischreden*.

WA BR = *Weimarer ausgabe, Briefwechsel*.