

KAPITTEL 4

Musikalske mirakler: Transcendens i estetiske og religiøse erfaringer

Hanne Rinholm

OsloMet – storbyuniversitetet

Abstract: This essay discusses commonalities between religious and musical-aesthetic experiences regarding their potential for transcendence. Inspired by existential autoethnography, the author presents situations from her own life to explore such correspondence. The essay shows how transcendent musical-aesthetic experiences may occur both while creating and performing as well as while listening to music. Narratives of transcendence in music and literature are discussed and contrasted with philosophical and psychological accounts of musical-aesthetic experience. The essay suggests that the unique value of transcendent musical-aesthetic experience is its existential significance.

Keywords: musical-aesthetic experience, religious experience, transcendence, existential autoethnography

Innledning

Kirkemusikeren og komponisten Egil Hovland hevder at melodien til salmen «Måne og sol»¹ kom til ham gjennom en åpenbaring. På veggen i arbeidsrommet hadde han bilder av barnekorene sine i Glemmen kirke. Plutselig var det som om barna fikk vinger og svedde omkring i rommet.

1 Norsk salmebok 2013 nr. 240.

Han holdt et noteark opp i lufta, og det var da som om barna ble til toner som dalte ned på notelinjene. Melodien ble til på rekordtid (Johannessen, 1999, s. 115).

For en som meg, som har vokst opp i pinsebevegelsen, fremstår slike fortellinger om åpenbaringer ikke som noe fremmed, og det er heller ikke overraskende at sang og musikk er involvert. I pinsebevegelsen har sang og musikk alltid spilt en sentral rolle (Farstad, 2013) og har blitt ansett som særlig egnet til å «åpne hjertene» for budskapet, gjerne i forbindelse med at «de åndelige nådegavene» var i funksjon. Også for meg personlig har sang og musikk, som det var mye av i mitt barndomshjem og som jeg siden utdannet meg innenfor, hatt en stor tiltrekningskraft og vært forbundet med forestillinger om et slags under, om noe uforklarlig som kan skje. Disse forestillingene har bidratt til å skape et narrativ som jeg gjennom årtier har knyttet til min identitet og meningen med mitt liv, intet mindre. De kan også ha bidratt til min interesse for eksistensiell musikalsk-estetisk erfaring og transcendens i min senere akademiske karriere (se f.eks. Bjerstedt et al., 2017; Fossum,² 2010; Fossum & Varkøy, 2012; Rinholm, 2020).

Et slikt musikkensyn har likhetstrekk med romantiske forestillinger om musikk som formidler av «det uutsigelige», og med antikkens musikktenkning, hvor musikken ble antatt å ha iboende egenskaper som virket på dypet av mennesket (Varkøy, 2015). Det er også et syn som ikke er fremmed for transcendens i forbindelse med musikalsk-estetiske erfaringer, altså overskridelse av det konkrete vi kan oppfatte gjennom våre sanser.³ Det kan synes å være stor avstand mellom slike forestillinger og post- og senmoderne oppfatninger, hvor de store fortellingens fall har blitt erklært, og hvor det refleksive selvet selv konstruerer sine erfaringer og dermed kan sies å være i stand til å kontrollere sitt liv (Bauman, 2000; Beck, 1992; Giddens, 1991). I slike verdensbilder finnes det ingen «himmel» over livet, og slett ingen religiøs himmel, og heller ingen transcendens. Musikk anses derimot å ha rent pragmatiske funksjoner, som

² Nå Rinholm.

³ Jeg sikter her til en allmenn oppfatning av begrepet transcendens, i tråd med musikkpedagogen Estelle Jorgensens forklaring som det å ha «a sense of things beyond or above oneself» (Jorgensen, 2008, s. 23).

å akkompagnere hverdagens aktiviteter og styrke identitetsbygging og agentskap (se f.eks. DeNora, 2000). Det finnes ifølge disse verdensbildene ikke «das ganz Andere» som mennesket kan oppleve i møter med musikk og kunst, det radikalt andre som er utenfor menneskets kontroll og uforvarende kan «treffe» det i dypet av dets eksistens og i noen tilfeller føre til en retningsendring i livet (Bollnow, 1969).

Mot slike post- og senmoderne verdensbilder, som kan ses som resultater av prosesser som har pågått i alle fall siden opplysningstiden, finnes det stemmer som argumenterer for å gjenvinne den tapte fortryllelse og aura (Benjamin, 2003; Weber, 2011), å finne tilbake til en mulighet for ikke-identiske eller ikke-hermeneutiske erfaringer knyttet til kunst (Adorno, 1999; Gumbrecht, 2004), eller for en «re-romantisering av verden» (Han, 2018).⁴

I dette essayet vil jeg reflektere over fellestrekk ved opplevelsen av transcendens i religiøse og estetiske erfaringer.⁵ Jeg vil ta utgangspunkt i fortellinger om erfaringer av transcendens i skapende prosesser innenfor musikk og litteratur.⁶ Deretter vil jeg rette oppmerksomheten mot muligheten for transcendenserfaringer i vår tid og reflektere rundt verdien av dem, altså diskutere hvorfor vi i det hele tatt trenger slike erfaringer. Ordet *kontroll* vil være et sentralt omdreiningspunkt i disse refleksjonene.⁷

4 For en utdyping av disse perspektivene, se Rinholm, 2020 og Rinholm & Varkøy, 2021.

5 I dette essayet forstår jeg religion som et bredt og allment begrep som ikke nødvendigvis innebærer tilknytning til bestemte trossamfunn og deres dogmer. Dette er et bevisst valg, ettersom jeg veksler mellom en å ha en institusjonell, funksjonell og fenomenologisk tilnærming til religionsbegrepet, og også med bakgrunn i at religion ser ut til å oppfattes noe ulikt av mine figuranter. Det religiøse kan forstås som del av det identitetsmessige bakteppet som et menneske kan ha, nærmest som et eksistensielt grunnvilkår for egen livstolkning. Det kan også være uttrykk for følelser, stemninger, fornemmelser, skapende prosesser og transcendens-erfaringer av religiøs-spirituell art. Felles for disse er at de kommer til uttrykk innenfor svært forskjellige konfesjonelle og dogmatiske rammer, og synes ikke å forutsette at man for eksempel må være en aktiv deltaker i bestemte kirkelige praksishandlinger eller være tilhenger av bestemte verdensbilder.

6 Jeg forholder meg her til estetisk erfaring som kunsterfaring. Denne har bestemte konstitutive trekk som går igjen på tvers av kunststartene og disiplinene (Brandstätter, 2008; Küpper & Menke, 2003). Det innebærer at også litteratur er egnet som eksempel materiale i en tekst om musikk-estetisk erfaring. Se dessuten Vaage og Hjorthol (2022) som skriver ut fra personlig erfaring om det nære slektskapet mellom litteratur og musikk, og om skapende erfaringer i begge kunstarter: «Eg skriv og spelar, og for meg er det eitt og det same» (s. 46).

7 Se også Fossum (2010, s. 18–19 og 60–61) hvor jeg har brukt ordet *kontroll* som en slags prøvestein på grunnholdninger til musikk-estetisk erfaring, altså spørsmålet om hva mennesket kan kontrollere eller ikke i slike erfaringer. I sammenheng med ordet kontroll, som dets motsetning, står *under/undring*, som er et sentralt moment ved min forståelse av denne typen

Siden jeg med mitt ståsted innenfor denne tematikken selv inntar en sentral plass i essayet, kretser mine refleksjoner omkring egne erfaringer. Det kan derfor sies at essayet har et autoetnografisk tilsnitt. Det vil dermed være nærliggende å kalle min tilnærming eksistensfilosofisk autoetnografi (Esping, 2010). Autoetnografi er en kvalitativ metode hvor forskeren utforsker egne anekdotiske og personlige erfaringer gjennom selvrefleksjon og skriving og ved å knytte det autobiografiske narrative til videre kulturelle, politiske og sosiale meninger og forståelser (Ellis, 2004). En eksistensfilosofisk autoetnografisk tilnærming er inspirert av psykiateren Viktor E. Frankls eksistensfilosofi (Esping, 2010; Frankl, 1946/1984). Frankl overlevde på mirakuløst vis nazistenes fangeleirer ved at han inntok en refleksiv, dobbel rolle som både offer og profesjonell psykiater og slik klarte å la seg motivere av tanken på å bruke sitt *insider*-perspektiv i eget fremtidig profesjonelt arbeid. Frankl hevdet at hvert individs disposisjon (medfødte talenter og begrensninger), situasjon (ytre omstendigheter) og posisjon (selvvalgt holdning til disposisjon og situasjon) samvirker i å skape et unikt, verdifullt og uerstattelig individuelt perspektiv. Verdien av en autoetnografisk tilnærming ligger dermed i det partikulæres mulighet, ikke i det generelle (Esping, 2010; Frankl, 1946/1984). I mitt tilfelle, og i dette essayet, har Frankls autoetnografiske tilnærming, men også litteraturen, særlig Knausgård og Hustvedt, hjulpet meg til å nærme meg temaer som jeg tidligere nærmest ikke har orket «å ta i med ildtang». Disse verktøyene har gjort meg i stand til å kunne reflektere litt på avstand, fra en godt voksen og mer profesjonell posisjon, og med et vennlig, undrende og aksepterende blikk, over de skjellsettende opplevelsene i mitt liv som handler om det å ha vært overgitt virkelighetsbeskrivelser som har ideologiske trekk. Det har samtidig gitt meg et unikt perspektiv å skrive fra, slik det også ble for Frankl.

kunsterfaring. Denne dikotomien er også sentral i mitt essay om kunsterfaring som tilsynelatende komsthendelse (Rinholm, 2020).

Musikalsk erfaring som estetisk erfaring - bare knyttet til lytting?

En utbredt (og smal) forståelse av musikalsk erfaring som estetisk erfaring er at den utelukkende er knyttet til *resepsjon* av musikk, og da bare musikk av et visst format. Den kanadiske musikkpedagogen David Elliott hevder for eksempel – ikke uten ironisk snert – at «[t]o perceive music *aesthetically* is, in fact, to adopt a socially embedded ideology of music and *listening* that owes its implausible tenets to a small group of dead, white, European, male thinkers» (Elliott, 1995, s. 193, mine uthevinger).⁸ Elliott ser her ut til å ta for gitt at tenkning og praksis ut fra idéen om musikalsk erfaring som estetisk erfaring hovedsakelig handler om lytting til klassisk musikk. Han tar i denne forbindelse uttrykk fra Kants *Kritikk av dømmekraften* helt bokstavelig og antyder at musikkens syn som bygger på estetisk erfaring er distanserte fra vanlige folks liv, elitistiske og beheftet med ideologi (Kant, 1995).⁹

Som et alternativ til et slikt syn kan den tyske musikkpedagogen Christian Rolles tenkning trekkes frem. I hans avhandling om betydningen av musikalsk-estetisk erfaring for musikalsk læring og danning, hvor han for øvrig ikke avviser Kant, presiserer han at estetisk sansning og erfaring innbefatter både resepsjons- og produksjonsprosesser (Rolle, 1999, s. 90). Mot slutten av avhandlingen utmynter han dessuten sin posisjon i et undervisningsopplegg for ungdomstrinnet hvor elevenes egne musikkaktiviteter med techno-musikk, samt deres refleksjon og argumentasjon rundt musikalske valg, står i sentrum. Disse aktivitetene knytter han til begrepet estetisk rasjonalitet.¹⁰ Hans forståelse av

8 Jeg skal her ikke gå nærmere inn på den omfattende Reimer–Elliott-debatten, som dette utsagnet inngår i. For en kort oversikt over debatten med fokus på forståelsen av begrepet estetisk erfaring, se Fossum, 2010.

9 «An aesthetic experience is (and must be) intrinsic, immediate, disinterested, selfsufficient, and distanced» (Elliott, 1995, s. 124).

10 Etter Seel, 1985. Det må bemerkes at Rolle avviser transcendens og «det uutsigelige» som gyldige kategorier i en estetisk rasjonalitet (Rolle, 1999, s. 143). Han er også skeptisk til mystiske forklaringsmodeller (Rolle, 2008, s. 31). Jeg velger likevel å referere til ham, da vi begge ser det at individet blir berørt av betydningsfulle musikalske erfaringer som sentralt i en teori om musikalsk-estetisk erfaring (Rolle, 1999, s. 77).

musikalsk-estetisk erfaring har dermed et annet og mer åpent utgangspunkt, både med tanke på innhold og erfaringsmodus.

Jeg tar i dette essayet utgangspunkt i en slik vid forståelse av estetisk erfaring.¹¹ Det innebærer for det første at musikalsk-estetiske erfaringer ikke bare kan oppnås gjennom lytting til musikk, men også under utøving og i skapende prosesser.¹² For det andre innebærer det at ikke bare «finkulturell» musikk kan inngå i slike erfaringer. I dette essayet er eksemplene hovedsakelig hentet fra erfaringer av transcendens i skapende prosesser, hvor musikk og litteratur fra ulike sjangre er involvert, sågar barnesanger og barnebøker.

En personlig fortelling om religiøs transcendens

Jeg var et meget religiøst barn. Allerede som niåring ble jeg overbevist om at jeg måtte la meg døpe. Gjennom forhandlinger med mine noe tvilrådige foreldre og i samtaler med pinsemenighetens forstander, som hadde talt så overbevisende om (voksen)dåpens nødvendighet for frelsen, fikk jeg til slutt tillatelse til det. «Den som tror og blir døpt, skal bli frelst»,¹³ ble det argumentert med. Og det ville jeg jo bli. Hvit dåpskjole i liten størrelse ble sydd av forstanderens frue, siden de aldri hadde hatt et barn som dåpskandidat før. Med dåpen fulgte det som ble forstått som «åndsdåp» med tungetale,¹⁴ som jeg hadde vært mye i berøring med i de mange møtene jeg hadde blitt tatt med på i mitt unge liv. For min del skjedde det på en nok uvanlig måte kort tid etter dåpen ved at jeg drømte at jeg var en kineserjente og snakket kinesisk. Da jeg våknet om morgenen hadde jeg klar

11 Bortsett fra at Rolle er mer skeptisk enn meg til en romantisk-idealistisk forståelse av estetisk erfaring hvor transcendens inngår (Rolle, 1999, s. 35). For en utdyping av årsakene til dette og av Rolles posisjon, se Fossum, 2010 og Rolle, 1999.

12 Dette synes å være en allmenn oppfatning i dag. Et eksempel på det er hvordan de fjorten essayene om grensesprengende musikalsk erfaring i boken *Musikk og mysterium* (Guldbrandsen & Varkøy, 2004) er inndelt under overskriftene «lytteerfaring», «lesning» og «tilblivelse». Også Gabrielssons (2008) forskning på sterke musikkopplevelser viser at selv om lytteopplevelser dominerer i hans materiale (81 %), blir hele 19 prosent av opplevelsene rapportert å ha skjedd i forbindelse med utøving.

13 Mark 16,16.

14 For en fremstilling av tungetalens ('glossolalia') betydning i pinsebevegelsen, se Hegertun, 2009, s. 29–30 og 229–231.

«tydningen» i form av en sang (på norsk) med fire små vers på enderim med en melodi til. Min far, som selv hadde opplevd å «få sanger fra Gud» på liknende måte,¹⁵ hjalp til med å få skrevet ned sangen på noter. Det var en lovsang til skaperen og skaperverket i et barns språk som jeg fremdeles har på et krøllete noteark med blyantskreven barneskrift.

Siden har jeg aldri hatt en liknende radikal opplevelse med tekster og melodier som på mirakuløst vis dalte ned i hodet mitt. Men jeg fortsatte å skrive sanger, et stort antall ble det gjennom årenes løp. Alle, med et par unntak, ble til gjennom berøring med og fordypelse i bibelske tekster. Det syntes å være et premiss. Etter å ha fått en idé om hva sangene skulle handle om, var det som om jeg nærmest kunne nøste dem opp fra et eller annet sted. Melodiene syntes å komme som en naturlig følge av tekstene. Sangene krevde likevel en del arbeid, ikke minst tekstene, som i de senere årene var på tysk, siden jeg bodde og arbeidet i Tyskland på denne tiden. Denne prosessen opplevde jeg, tross plagsom indre kamp og tvil, hver gang som en gave og som et lite under, som å være i berøring med noe guddommelig. Etter hvert ble den en del av det jeg opplevde som noe av min livsoppgave gjennom flere tiår: å skrive og komponere sanger og musikaler over bibelske temaer og fortellinger til bruk i korarbeid med barn og voksne.

Transcendensopplevelser i skapende prosesser

Det å lese om Hovlands opplevelse med sangen «Måne og sol», og også om liknende erfaringer Hovland hadde hatt under skapelsesprosesser i forbindelse med andre verk, skapte gjenkjennelse og berørte meg sterkt. Etter hvert leste jeg imidlertid også om andre komponister og forfattere som hadde hatt tilsvarende opplevelser under skapende prosesser som ikke var knyttet til religiøse – og i denne sammenheng, kristne – tekster eller musikk. Komponisten Igor Stravinskij, for eksempel, beskriver hvordan han under komponeringen av *Le Sacre du Printemps* opplevde seg som bare et redskap som verket passerte gjennom (Schaathun, 2004, s. 134).

15 Se for eksempel pinsebevegelsens sangbok *Evangelietoner*, nr. 414.

Også forfatteren Siri Hustvedt (2011) reflekterer over hvordan det å skrive i perioder kan oppleves som noe man selv ikke har full kontroll over. Slike opplevelser er til og med ganske vanlige for forfattere og diktere, hevder hun:

Mange diktere, deriblant Blake og Yeats, men også mange samtidige skikkelser, som James Merrill og Theodore Roethke, følte at diktene ble gitt dem av ånder eller av de døde, eller de kom som lynnedslag av plutselig inspirasjon. Blant skribenter vil jeg hevde at dette ikke er noe ekstraordinært, men temmelig vanlig. Når jeg skriver godt, mister jeg ofte enhver fornemmelse av komposisjon; setningene kommer som om jeg ikke hadde villet dem, som om de ble skapt av en annen. Dette er ikke min dagligdage måte å skrive på, som omfatter tunge, møysommelige perioder med begynnelse og oppstans. Men fornemmelsen av å være tatt makten over inntreffer mange ganger i løpet av en bok, oftest i de senere stadiene. Jeg skriver ikke; jeg skrives. (Hustvedt, 2011, s. 85)

For forfatteren Karl Ove Knausgård ble en liknende opplevelse i begynnelsen av hans forfatterskap det som skulle til for at han kom over sin årelange skrivesperre. I boken *Uforvarende* (2018), hvor han prøver å finne svar på hvorfor han skriver, trekker han frem skjellsettende leseerfaringer fra oppveksten; særlig var det en bestemt barnebok som satte dype spor i ham. Det å gjenkalle minnene om disse leseopplevelsene fikk ham i gang med skrivingen. Det var den stemningen disse leseopplevelsene representerte, det stedet som lesningen opprettet i ham, som utgjorde tiltrekningskraften – han ville inn i det rommet igjen. Han reflekterer over hvordan det føltes da han plutselig klarte å skrive:

Det var akkurat som å lese, det var akkurat den samme følelsen, jeg mistet meg selv av syne og gikk inn i noe som på en og samme gang var ukjent og fortrolig. Det var dette jeg hadde lengtet etter. Det var dette som var å skrive. Å miste seg selv av syne, likevel bruke seg selv, eller det i en selv som var utenfor jeg-ets kontroll. Og så se noe fremmed dukke opp på siden foran seg. Tanker som man aldri før hadde tenkt, bilder som man aldri før hadde sett. [...] Det var et ras, jeg skrev og skrev; når jeg la meg, gledet jeg meg til å våkne og fortsette. Det var ingen grenser i det jeg skrev, føltes det som, teksten kunne gå hvor som helst, det gjaldt bare å følge den. (Knausgård, 2018, s. 66–67)

Opplevelsen av noe som bare skjer i skapelsesprosessen, uforvarende, uten foregående varsel,¹⁶ er sentral når Knausgård skal prøve å finne svar på hvorfor han skriver. Det var denne opplevelsen som førte til at hans estetiske uttrykk fant sin form og som ga mening til det å skrive.

Knausgårds beskrivelse av dette som skjer uforvarende og får så stor betydning har forbindelseslinjer til den belgiske forfatteren Eric-Emmanuel Schmitts (2005) selvbiografiske bok *Mitt liv med Mozart*. Her handler det imidlertid ikke om skapende prosesser, men om klassiske – i dobbelt betydning – lytteerfaringer som åpner blikket for nye perspektiver. Schmitt hevder at Mozart reddet livet hans ved å «sende ham» en melodi da han i en alder av 15 år var «trett av livet» og ønsket å dø. Denne dagen hadde Schmitt blitt tatt med til en prøve på *Figaros bryllup* i operaen. Da den altfor tykke sangerinnen («som en strandet hval», «en kjempestor, patetisk dukke») åpnet munnen og begynte å synge grevinne Almavivas arie, var det som om tiden gikk i stå og han ble tryllebundet av sangen og stemmen. Plutselig var damen blitt vakker. I dette øyeblikket ble han frisk, han ville leve. Denne opplevelsen fikk ham til å innse at det ville være dumt å forlate en verden som byr på slike opplevelser av under og skjønnhet. Etter dette opprettholdt Schmitt sin relasjon til Mozart ved å «skrive brev» til ham. Mozart «svarte» i sin tur med musikk når det behaget ham – «under en konsert, i ventehallen på en flyplass, på et gatehjørne, alltid overrullende, alltid som et lyn» (Schmitt, 2005, s. 5).

Når det gjelder min egen skriving har det siste tiåret av mitt liv tatt en annen retning. Jeg har ikke skrevet en eneste sang. Derimot har jeg skrevet akademiske tekster. Disse er for det meste inspirert av helt andre tekster enn Bibelen. Noe av magien ved det å skape tekster og musikk er imidlertid fremdeles med meg, og tvilen og kampen med materialet er jeg heller ikke kvitt. Det som i utgangspunktet trakk meg mot temaet estetisk erfaring var, i likhet med Knausgårds opplevelse med skrivingen, at det handlet om min egen dypeste motivasjon for å drive med musikk og musikkskapning, og om min lengsel etter det uforutsette og eventyrlige ved denne erfaringen. På et dypere plan handlet det om det jeg opplevde

16 Ifølge *Det Norske Akademis ordbok* stammer ordet fra middelnedertysk *unvorwardes*, hvis grunnbetydning er 'uten forutgående varsel'.

som «meningen med mitt liv». «Det estetiske» i den estetiske erfaringen dreier seg for meg om det spesifikt kunstneriske, det som gjør kunst til kunst, så å si «gullet» i kunsten, som med sin eventyrlige egenrådighet og tilbøyelighet til å overraske, men samtidig med sin tilknytning til våre drømmer, lengsler og idealer, er i stand til å forgylle livet med sin glans og spenne en «himmel», eller en bue av eksistensiell mening, over livet – som det har gjort i mitt tilfelle.¹⁷

«Utenfor-rom» og transcendens

Da Knausgård fant tilbake til lesningens rom fra oppveksten hvor han klarte å skrive igjen, innebar det at han fant tilbake til en bestemt følelsesbasert måte å tenke og forstå på som han hevder er unik for litteraturen. Den impliserer at tanke og følelse føres sammen. Litteraturen ble for ham et rom «utenfor» som representerte både et gjemmede og et sted hvor han kom til syne. Samtidig er det noe annet som kommer til syne: «å skrive handler om å gjøre noe tilgjengelig, å få noe til å vise seg» (Knausgård, 2018, s. 25). For Knausgård er den eneste måten å gjøre dette på, «å abdisere som konge av (s)eg selv og la det litterære, altså skrivingen og skrivingens form, lede veien» (Knausgård, 2018, s. 34). Det innebærer at han ikke vet hvor teksten skal når han begynner på den, det må komme uforvarende over ham. Det å vite kan stå i veien for det å skrive, og da må han la det han vet synke, og heller se på det uvitende og forsvarsløst (Knausgård, 2018, s. 35).

Knausgård hevder at litteratur, kunst og religion har det til felles at de kan opprette slike utenfor-rom: «Slik, et sted utenfor hvor det innenfor kommer til syne, er litteraturen for meg fortsatt. Litteraturen og kunsten er sammen med religionen de eneste stedene jeg vet om som kan etablere et slikt utenfor» (Knausgård, 2018, s. 23–24). Jeg oppfatter Knausgårds

17 Det spesifikt kunstneriske, eller det estetiske, kan relateres til Frede V. Nielsens *ars*-aspekt i hans modell over musikkundervisningens basis, hvor dimensjonene *ars* og *scientia* er sentrale. Siden min interesse knytter seg til eksistensiell musikalsk-estetisk erfaring, må det estetiske for meg dessuten samspille med etiske og eksistensielle aspekter, noe som igjen kan knyttes til Nielsens innerste sirkel av åndelige, eksistensielle meningslag i hans modell over *Musikken som mangespektret meningsunivers* (se Nielsen, 1998).

beskrivelse av det som skjer i disse utenfor-rommene som en beskrivelse av transcendens.

I tråd med dette spør Varkøy (2004) ut fra en kristen mystisk forståelse om det «noe» som taler til oss i musikkerfaringen, kan være beslektet med det som taler til oss i religiøs erfaring. I adagiosatsen i Mahlers niende symfoni, som han bruker som ett av sine eksempler, fornemmer han den eksistensielle spenningen mellom livssmerte og forsoning. Han kommer til erkjennelsen at dette «noe» som taler til ham i Mahlers musikk er av guddommelig art, det «er av Gud» (Varkøy, 2004, s. 193). Det er rimelig å anta at det å være i stand til å oppleve musikkerfaringen som en religiøs erfaring, er betinget av vår bakgrunn og forforståelse. Varkøy er selv inne på dette når han skriver om sammenhengen mellom hans egen religiøse bakgrunn og hans blikk for eksistensielle spørsmål i forbindelse med musikkopplevelser (Varkøy, 2004, s. 192). Musikkens mulighet til å kunne tale til oss på den måten må i tillegg matches av vår åpenhet, vår lyttende beredskap, vår «stemthet» eller vår evne og vilje til å bli berørt (Varkøy, 2010, s. 35).

Gjennom slike musikkerfaringer kan vi komme i berøring med eksistensielle spørsmål som handler om vesentlige sider ved det å være menneske, og dypest sett om meningen med livet. De kan være knyttet til temaer som livsglede, tilhørighet og håp, men også sårbarhet, dødelighet og ensomhet. Vi erfarer vår egen begrensede kontroll over verden og vår tilværelse. Rent kroppslig kan en slik eksistensiell musikalsk erfaring oppleves ved at hårene reiser seg på kroppen eller at det går kaldt nedover ryggen uten at vi kan kontrollere det (Varkøy, 2010, s. 33). Varkøy påpeker samtidig at den eksistensielle musikalske erfaringen ikke bare handler om dybder i menneskelivet, men også om høyder og høydepunktsopplevelser. En slik erfaring kan også innebære nytelse, behag, skjønnhet og mening. Slike høyder og dybder er imidlertid bare tilsynelatende motsetninger. Høydene får først sin fulle mening når de er forbundet med et eksistensielt dyp, når høyde og dybde står i en dialektisk relasjon til hverandre (Varkøy, 2010, s. 34). Varkøy viser her til Vetlesen (2004), som kaller den kvaliteten en musikalsk eksistensiell erfaring kan gi, for transcendens. Uten transcendens, ingen erfaring, hevder Vetlesen, som her refererer til Gadammers utsagn om den egentlige erfaringen som en

erfaring hvor mennesket blir seg bevisst sin egen endelighet (Gadamer i Vetlesen, 2004, s. 42). En slik erfaring av transcendens kan føre til at subjektet forstår seg selv i verden på nye måter (Varkøy, 2010, s. 34). Denne typen erfaringer har opp gjennom tidene blitt tolket ut fra ulike perspektiver, både religiøse, metafysiske, psykologiske, sosiale, kulturelle og estetiske forståelser (Varkøy, 2010, s. 37).

I psykologien snakker man gjerne om *peak experiences*, som beskrives av Maslow som «the most wonderful experience of your life; happiest moments, ecstatic moments, moments of rapture, perhaps from being in love, or from listening to music, or suddenly 'being hit' by a book or painting, or from some great creative moment» (Maslow, 1999, s. 83). Maslow påpekte selv at en av de enkleste måtene å oppnå slike høydepunktopplevelser på er gjennom musikk (Maslow, 1976, s. 169). Han beskriver en høydepunktopplevelse som «a self-validating, self-justifying moment with its own intrinsic value. It fills an individual with a sense of wonder and awe» (Maslow i Gabrielsson et al., 2018, s. 746). Etter en slik erfaring kan individet oppleve å ha et mer positivt selvbilde og at livet er verdt å leve, slik femtenåringen Schmitt opplevde det i operaen under grevinne Almavivas arie. I motsetning til Varkøys eksistensielle erfaring, som rommer både høyder og dybder, handler Maslows høydepunktopplevelse, som ordet røper, hovedsakelig om høyder, om erfaringer av behag eller tilfredsstillelse. Det er etter mitt syn en svakhet ved Maslows konsept, til tross for det banebrytende ved det, siden det mangler dybde som gir mening til høydene og dermed kan oppfattes som idylliserende når det brukes i estetikkammenheng.

Den svenske forskeren Alf Gabrielsson (2008) tar i sin omfattende studie av det han kaller «sterke musikkopplevelser» utgangspunkt i Maslows høydepunktopplevelser og hans utsagn om at musikk er en av de mest virksomme tilgangene til slike erfaringer. Studien bygger på fortellinger om sterke musikkopplevelser fra omtrent 950 personer i ulike aldre, av ulikt kjønn, med ulik bakgrunn og ulike musikkpreferanser, og den inkluderer både musikere og ikke-musikere. Målet med studien var å få en oversikt over hvilke reaksjoner som kan inngå i sterke musikkopplevelser. Opplevelsene, som i hovedsak ble rapportert i skriftlig form, strakk seg over et tidsrom fra 1908 til 2004, og de ble samlet inn over et lengre

tidsrom, fra sent 1980-tall til tidlig 2000-tall. Informantene fortalte om over 1300 opplevelser som Gabrielsson og hans medhjelpere analyserte og kategoriserte. Blant disse kategoriene er opplevelser av eksistensiell, transcendent og religiøs karakter (Gabrielsson, 2008, s. 22–27).

I en senere artikkel påpeker Gabrielsson et al. (2018) i likhet med Varkøy hvordan slike erfaringer av musikk gjerne er kroppslige og sanselege erfaringer som samtidig treffer oss i vårt innerste vesen på en måte som lar oss oppleve at de angår vår eksistens: «peaks also bring about a heightened sense of an individual's physical and "existential" state of being» (Gabrielsson et al., 2018, s. 746). Videre hevder Gabrielsson et al., med henvisning til Becker, at lytting til musikk kan føre til transcendererfaringer som likner religiøs erfaring: «Deep listening is a kind of secular trancing, divorced from religious practice but often carrying religious sentiments such as feelings of transcendence or a sense of communion with a power beyond oneself » (Becker i Gabrielsson et al., 2018, s. 750). Den transcendentale musikk erfaringen beskrevet av Gabrielsson et al. *likner* altså det han kaller religiøs erfaring, mens Varkøys musikaliske erfaring *er* – i alle fall i noen tilfeller og slik han opplever det – en religiøs erfaring.¹⁸ I Gabrielssons (2008) materiale var for øvrig 15,6 prosent av musikkopplevelsene knyttet til religiøse opplevelser med musikk. Materialet viser dessuten at disse sterke musikkopplevelsene, i likhet med Varkøys syn, rommer både høyder og dybder, idet flere av dem var knyttet til død, begravelser og sågar skremmende opplevelser.

Idéen om at eksistensiell erfaring kan være beslektet med religiøs erfaring er i tråd med nyere psykologisk forskning på fenomenet ærefrykt (*awe*). Følelsen av ærefrykt har oftest vært beskrevet i forbindelse med religiøs erfaring, og har nærmest blitt oversett av psykologien inntil man begynte å vie den oppmerksomhet innenfor emosjonsforskningen rundt

18 Gabrielsson et al. bruker religionsbegrepet fra et musikkpsykologisk ståsted, mens Varkøys forståelse av religionsbegrepet beveger seg i grenselandet mellom en mystisk kristen forståelse og et musikkfilosofisk perspektiv. Musikkpsykologien er «den vetenskap som studerar hur vi upplever och reagerar på musik» (Gabrielsson, 2008, s. xii). Innenfor musikkfilosofien er også *opplevelsen og erfaringen* av musikk sentrale temaer (se f.eks. Guldbrandsen & Varkøy, 2004). I begge tilfeller kan det derfor sies at en fenomenologisk forståelse av religionsbegrepet legges til grunn, altså hva individet *opplever* som en religiøs erfaring. I begge tilfeller er også transcendens et karaktertrekk ved erfaringen.

årtusenskiftet (Keltner & Haidt, 2003). Denne forskningen prøver å finne evidens for at følelsen av ærefrykt har viktige funksjoner (Keltner et al., 2019; Stellar et al., 2017). Man mener blant annet å ha funnet at tilbøyelighet til å ha ærefrykt-opplevelser samsvarer med kreativitet, vitenskapelig tenkning, sosial ydmykhet og menneskelighet («awareness of shared humanity with others») (Keltner & Piff, 2020; Shiota et al., 2007; Zhang et al., 2021). Følelsen av ærefrykt oppstår i møtet med storhet (*vastness*) i ulike former og leder til en mental tilstand av undring som fører til et behov for akkomodasjon, altså en endring i individets forståelse av verden i lys av den nye erfaringen. Tilbøyelighet til å føle ærefrykt korrelerer med, og muligens avhenger av, personlighetstrekket åpenhet hos individet for nye erfaringer (Zhang et al., 2021). Slike ærefrykt-erfaringer utfordrer vår virkelighetsforståelse og får oss til å føle oss små (*small-self feelings*) i møte med noe som er større enn oss selv. Tiden synes å stå stille under slike opplevelser, vi kjenner oss som nedsenket i øyeblikket og avsondret fra hverdagslivet (Shiota et al., 2007). Følelsen av ærefrykt er sentral i erfaringer av naturen, kunst, musikk, politikk¹⁹ og religion, og slike ærefrykt-erfaringer kan gi dyp innsikt i livets store spørsmål og være retningsgivende for individers livskurs. Elkins (2001) skriver:

Awe is a lightning bolt that marks in memory those moments when the doors of perception are cleansed and we see with startling clarity what is truly important in life. Moments of awe may be the most important, transformative experiences of life. (Elkins, 2001, s. 167)²⁰

Hva skal vi med transcendenten?

Gjennom mine refleksive søkebevegelser i dette essayet, inkludert ekskursen innom psykologiens område, har jeg allerede begynt å svare på spørsmålene jeg skisserte opp i innledningen om mulighetene for transcendentserfaringer i vår tid, og hva vi egentlig skal med denne

¹⁹ Å ha for mye ærefrykt, for eksempel overfor totalitære ledere og ideologier, kan selvsagt også ha negative konsekvenser. Se ellers Stancato & Keltner, 2021 for politiske implikasjoner av ærefrykt.

²⁰ For betydningen av konseptet *awe and wonder* i musikkpedagogisk-filosofisk sammenheng, se Jorgensen, 2008 og Varkøy & Rinholm, 2020.

transcendensen. Jeg vil hevde at opplevelse av transcendens i forbindelse med musikk og kunst i både religiøs og ikke-religiøs sammenheng er et fenomen som ikke forsvinner, selv i tider med radikalt skiftende verdensbilder. Det er fordi religionen og kunsten, inkludert musikken og litteraturen, er områder som berører vår menneskelighet og våre eksistensielle grunnvilkår. Det kan se ut til at ærefrykt og undring, som musikk erfaringer kan gi oss anledning til å kjenne på, psykologisk sett kan ha noen nyttige funksjoner i menneskelivet og for menneskeheten. Nå er jeg ikke så opptatt av å forsvare kunsten og musikken ved å vise til deres nyttefunksjoner. Heller vil jeg påpeke en dypere «nytte»: at musikalske erfaringer av den typen jeg har reflektert over i dette essayet særlig er knyttet til opplevelse av mening og meningen med livet.

Etter min noe stormfulle barndom på det religiøse området og mitt mangeårige liv i hengivelse til den kristne musikken, har jeg nok fått behov for å seile inn i noe roligere farvann når det gjelder den slags religiøs transcendens. Og jeg har noen ganger lurt på om de store hendelsene jeg har vært med på etter hvert har bidratt til å skape en aversjon mot for mye hengivenhet. Jeg har i alle fall nytt rasjonaliteten i academia etter de åndelige og kunstneriske svev som har preget store deler av mitt liv.

I en samtale²¹ med Christian Rolle om ulike forståelser av musikalsk-estetisk erfaring spurte jeg ham om hvorfor man i Tyskland er så opptatt av rasjonalitet i forbindelse med dette konseptet. Vi snakket om pedagogen Helmut Peukerts (1990) spørsmål «Ist Erziehung nach Holocaust möglich?»²² og om den sterke skepsisen innenfor den tyske musikkpedagogikken mot romantisk-idealistiske musikkkonsepter, mot høystemte uttrykk som *Ereignis*²³ og alt emosjonelt. Denne skepsisen er en følge av at den musiske bevegelsen og deler av musikkpedagogikken i Tyskland hadde latt seg misbruke av den nasjonalsosialistiske ideologien i årene før og etter andre verdenskrig (se Kertz-Welzel, 2005). «Men hvor blir det av fortryllelsen, underet, det mennesket ikke kan kontrollere i den musikalsk-estetiske erfaringen?», ville jeg vite. Rolle svarte at det jo var det de *egentlig* lengtet etter: «Vi trenger kontroll fordi det motsatte er viktig

21 Under ISPME-konferansen i Helsinki 13.6.2010. Se også Fossum, 2010, s. 108.

22 «Er oppdragelse etter holocaust mulig?»

23 Se Rinholm, 2020.

for oss. Vi kan først tillate oss å miste kontrollen når vi er sikre på at det finnes en fornuft som fanger oss opp, som i et sikkerhetsnett, slik 'at det aldri skjer igjen'.»²⁴

Det passer seg ikke å sidestille virkningene av mine sterke religiøse barndomsopplevelser med situasjonen i Tyskland etter holocaust, og det er heller ikke meningen. Likevel har de to tilfellene til felles at rasjonaliteten kan oppleves som et sikkerhetsnett for å unngå altfor mye hengivelse etter at en sterk idealisme og tro på noe større har dominert tilværelsen. Jeg har også til felles med mine tyske kolleger at det er det motsatte som er viktigst for oss, at det er det vi egentlig lengter etter, underet, å miste kontrollen, å la oss berøre og fortrylle i musikkopplevelsen. Her ligger det altså et paradoks – i ønsket om å få kontroll for å kunne miste kontrollen.

Når Knausgård sier at det å vite kan stå i veien for det å skrive, belyser han et liknende paradoks, men med motsatt fortegn. For at han skal få tilgang til det han egentlig vil si og få dette til å vise seg gjennom skrivingen, må han la det han vet synke, og heller se på det uvitende og forsvarsløst; det må komme uforvarende over ham. Med andre ord: Det er ved å slippe taket at vi endelig kan få grep. Vi må gå utenfor for å komme innenfor. For å komme dypere må vi stole på inspirasjon og intuisjon. Det er som med jakten på lykken, vi vil feile jo hardere vi prøver å holde den fast. Slik er det også med den eksistensielle musikkerfaringen og transcendenten, de er flyktige øyeblikksfenomener. Alt vi kan gjøre er å være rede når vi uforvarende blir gjestet av dem, å være i lyttende beredskap, være stemt, slik at vi som Schmitt kan oppleve å bli overrumplet og tryllebundet av en sang og en stemme som får tiden til å gå i stå og gi oss livsviktige bekreftelser i vår lengsel etter under og mening.

Akkurat det opplevde jeg nylig. Jeg satt i Gamle Aker kirke sammen med en venn og lyttet oppmerksomt til en utsøkt konsert med Oslo Circles. Det var barokkmusikk på historiske instrumenter. Men det var da stemmen til mezzosopranen Marianne Beate Kielland mot slutten av konserten, i en Bach-arie, etter et lengre forspill, plutselig satte inn og fylte kirkerommet med sin mørke klang at det skjedde. Min venn og jeg

24 Rolle henspiller her på Adornos utsagn om at «det [Auschwitz] aldri må skje igjen» i hans kjente radioforedrag «Oppdragelse etter Auschwitz» fra 1966, og samtidig på musikkpedagogikkens rolle under nasjonalsosialismen (Adorno, 1966).

vekslet blikk, og vi kunne begge se at det rant en tåre nedover den andres kinn. Vi behøvde ikke si noe, og det fantes heller ingen fyllestgjørende ord for det som berørte oss begge samtidig gjennom denne stemmen og denne musikken i akkurat dette øyeblikket i dette vakre rommet.

En slik musikalsk erfaring, hvor ordene ikke synes å strekke til, kan kanskje til nød sies å innebære at Rolles estetiske rasjonalitet virkelig gjøres.²⁵ Men er fornuften den kategorien det oppleves som relevant å vende seg mot når vi opplever noe slikt? Denne typen musikkfering innebærer som nevnt at vi kommer i berøring med eksistensielle spørsmål som er knyttet til temaer som livsglede, tilhørighet og håp, men også sårbarhet, dødelighet og ensomhet – vi erfarer vår egen begrensede kontroll over verden og tilværelsen. Hva har en argumenterende rasjonalitet å stille opp med overfor et tema som døden?

I møte med en slik erfaring av grense og overskridelse, altså estetisk transcendens, hvor vi står ved grensen til det som ikke kan sies, men som vi bare aner, er da ikke det sokratiske *scio, nescio*, jeg vet at jeg ikke vet, mer adekvat?²⁶ Er ikke da utenfor-rommene som kunsten og religionen representerer ofte bedre egnet til å romme og tolke slike temaer? Hvor det er mer passende å la det vi vet synke, og heller se på det uvitende og forsvarsløst, uten å skulle forsvare eller formulere i ord det opplevde?

Det betyr ikke at jeg vil gi slipp på rasjonalitetens sikkerhetsnett, verken på kunstens eller religionens område. Jeg ønsker ikke å være blindt *hengitt* en romantisk eller svermerisk holdning på disse områdene. Men jeg vil heller ikke unnvære muligheten for å bli *henført* av en stemme, en melodi, en rytme; jeg ønsker å være beredt til å la meg bære av disse musikkens naturkrefter inn i farvann jeg ikke visste om, hvor tiden og verden åpner seg og jeg kjenner at jeg lever og at mitt liv har mening. Og jeg vil ikke unnvære muligheten for å kunne drømme om og håpe på at min død også en gang vil kunne oppleves som å bli henført gjennom åpne

25 Det viktigste modus av estetisk rasjonalitet er for Rolle at erfaringene kan diskuteres med andre i etterkant. En estetisk-musikalsk handling er ifølge Rolle rasjonell når den lar seg diskutere fornuftig, eller når den er tilgjengelig for begrunnet tilslutning eller avvisning (Rolle, 1999, s. 11).

26 Den tyske musikkpedagogen Karl Heinrich Ehrenforth hevder at mye av snakket om dannelse i dag er hult fordi man har glemt det sokratiske *Scio, nescio* og det kristne mysterium, og fordi man betrakter estetisk transcendens som overflødig. Se Ehrenforth, 2009, s. 5 og Fossum, 2010, s. 110.

farvann til en vennlig bukt jeg ikke har visst om hvor det går an å legge til og stige i land. Olav H. Hauges velkjente og høyt elskede dikt målbærer dette håpet:

Det er den draumen me ber på
 at noko vedunderleg skal skje,
 at det må skje –
 at tidi skal opna seg
 at hjarta skal opna seg
 at dører skal opna seg
 at berget skal opna seg
 at kjeldor skal springa –
 at draumen skal opna seg,
 at me ei morgonstund skal glida inn
 på ein våg me ikkje har visst um.²⁷

Referanser

- Adorno, T. W. (1999). *Estetisk teori* (A. Linneberg, Overs.). Gyldendal.
- Adorno, T. W. (1966). Oppdragelse etter Auschwitz [Radiointervju] (P. Quale, Overs).
<https://pedagogiskefenomener.cappelendam.no/enkel/seksjon.html?tid=1977977>
- Bauman, Z. (2000). *Liquid modernity*. Polity Press.
- Beck, U. (1992). *Risk society. Towards a new modernity*. Sage.
- Benjamin, W. (2003). The work of art in its technological reproducibility: Third version. I H. Eiland & M. W. Jennings (Red.), *Walter Benjamin, selected writings, Volume 4, 1938–1940* (s. 251–283). Harvard University Press.
- Bjerstedt, S., Fossum, H., Leijonhufvud, S. & Lonnert, L. (2017). The musical present: A polyphonic philosophical investigation. *Nordisk Musikkpedagogisk Forskning, Årbok 17*, 9–39.
- Bollnow, O. F. (1969). *Eksistensfilosofi og pedagogikk*. Fabritius.
- Brandstätter, U. (2008). *Grundfragen der Ästhetik*. Böhlau.
- DeNora, T. (2000). *Music in everyday life*. Cambridge University Press.
- Ehrenforth, K. H. (2009). Auszug aus der Dankesrede in der Feierstunde: aus Anlass seines 80. Geburtstages am 20. November 2009 in der Hochschule für Musik und Theater Hannover. *Diskussion Musikpädagogik, 44*, 5–6.

27 Olav H. Hauge, Det er den draumen, fra samlingen *Dropar i austavind*, 1966, Samlaget. Gjengitt med tillatelse fra forlaget.

- Elkins, D. N. (2001). Reflections on mystery and awe. *The Psychotherapy Patient*, 11(3–4), 163–168. https://doi.org/10.1300/J358v11n03_12
- Elliott, D. J. (1995). *Music matters*. Oxford University Press.
- Ellis, C. (2004). *The ethnographic I: A methodological novel about autoethnography*. AltaMira Press.
- Esping, A. (2010). Autoethnography and existentialism: The conceptual contributions of Viktor Frankl. *Journal of Phenomenological Psychology*, 41(2), 201–215.
- Farstad, P. K. (2013). *Pinsemusikken: En undersøkelse av norsk pinsebevegelses sang- og musikkliv 1907–2013*. Portal.
- Fossum, H. (2010). *På sporet etter den estetiske erfaring. Om «det estetiske» i musikkpedagogikk og musikktenkning, med fokus på tenkning omkring den estetiske erfaring og «det estetiske» i Tyskland ved inngangen til et nytt årtusen* [Masteroppgave, Norges musikkhøgskole]. <http://hdl.handle.net/11250/172508>
- Fossum, H. & Varkøy, Ø. (2012). The changing concept of aesthetic experience in music education. *Nordisk musikkpedagogisk forskning, Årbok 14*, 9–25. Norges musikkhøgskole.
- Frankl, V. E. (1984). *Man's search for meaning*. Pocket Books. (Opprinnelig utgitt 1946)
- Gabrielsson, A. (2008). *Starka musikkopplevelser. Musik är mycket mer än bara musik*. Gidlund.
- Gabrielsson, A., Whaley, J. & Sloboda, J. (2014). Peak experiences in music. I S. Hallam, I. Cross & M. H. Taut (Red.), *The Oxford handbook of music psychology* (2. utg., s. 745–758). Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780198722946.013.44>
- Giddens, A. (1991). *Modernity and self-identity. Self and society in the late modern age*. Polity Press.
- Guldbrandsen E. E. & Varkøy, Ø. (Red.). (2004). *Musikk og mysterium: Fjorten essay om grensprengende musikkal erfaring*. Cappelen Akademisk.
- Gumbrecht, H. U. (2004). *Diesseits der Hermeneutik: Die Produktion von Präsenz* (J. Schulte, Overs.). Suhrkamp.
- Han, B.-C. (2018). *Lob der Erde: Eine Reise in den Garten*. Ullstein.
- Hegertun, T. (2009). *Det brodersind som pinseaanden nødvendigvis maa føde: Analyse av økumeniske posisjoner i norsk pinsebevegelse med henblikk på utviklingen av en pentekostal økumenikk og fornyelse av økumeniske arbeidsformer* [Doktorgradsavhandling, Det teologiske menighetsfakultet]. Tapir akademisk.
- Hustvedt, S. (2011). *Den skjelvende kvinnen, eller Historien om nervene mine* (B. Engen, Overs.). Aschehoug.
- Johannessen, G. H (1999). *Englene danset på tangentene*. Lunde.
- Jorgensen, E. (2008). *The art of teaching music*. Indiana University Press.

- Kant, I. (1995). *Kritikk av dømmekraften* (E. Hammer, Overs. og utvalg). Pax.
- Keltner, D., Sauter, D., Tracy, J. & Cowen, A. (2019). Emotional expression: Advances in basic emotion theory. *Journal of Nonverbal Behavior*, 43(2), 133–160. <https://doi.org/10.1007/s10919-019-00293-3>
- Keltner, D. & Haidt, J. (2003). Approaching awe, a moral, spiritual, and aesthetic emotion. *Cognition and Emotion*, 17(2), 297–314. <https://doi.org/10.1080/02699930302297>
- Keltner, D. & Piff, P. K. (2020). Self-transcendent awe as a moral grounding of wisdom. *Psychological Inquiry*, 31(2), 160–163. <https://doi.org/10.1080/1047840X.2020.1750927>
- Kertz-Welzel, A. (2005). The Pied Piper of Hamelin: Adorno on Music Education, *Research Studies in Music Education*, 25(1), 1–12.
- Knausgård, K. O. (2018). *Uforvarende*. Oktober.
- Küpper, J. & Menke, C (2003). *Dimensionen Ästhetischer Erfahrung*. Suhrkamp.
- Maslow, A. H. (1976). *The farther reaches of human nature*. Penguin Books.
- Maslow, A. H. (1999). *Toward a psychology of being* (3. utg.). John Wiley and Sons.
- Nielsen, F. V. (1998). *Almen musikkdidaktik*. Akademisk.
- Peukert, H. (1990). «Erziehung nach Ausschwitz» – eine überholte Situationsdefinition? Zum Verhältnis von kritischer Theorie und Erziehungswissenschaft. *Neue Sammlung*, 30, 345–354.
- Rinholm, H. (2020). Musikalsk-estetisk erfaring som tilsynekomsthendelse. I Ø. Varkøy & H. Holm (Red.), *Musikkfilosofiske tekster. Tanker om musikk – og språk, tolkning, erfaring, tid, klang, stillhet m.m.* (s. 41–60). Cappelen Damm Akademisk.
- Rinholm, H. & Varkøy, Ø. (2021). Et forsvar for kunstverket – re-romantisering av musikkpedagogisk tenkning. I S. Karlsen & S. G. Nielsen (Red.), *Verden inn i musikkutdanningene: Utfordringer, ansvar og muligheter* (s. 121–137). Norges musikkhøgskole.
- Rolle, C. (1999). *Musikalisch-ästhetische Bildung. Über die Bedeutung ästhetischer Erfahrung für musikalische Bildungsprozesse*. Gustav Bosse.
- Rolle, C. (2008). «Der Rhythmus, daß ein Jeder mitmuß» – Zur Leiblichkeit ästhetischer Erfahrung. I J. Kirschenmann, C. Richter & K. H. Spinner (Red.), *Reden über Kunst. Fachdidaktisches Forschungssymposium in Literatur, Kunst und Musik* (s. 507–535). Kopaed.
- Schaathun, A. (2004). Kan man konstruere åndeligheter? Om musikalske muldvarpganger, Jacobsstiger og annet. I E. E. Guldbrandsen & Ø. Varkøy (Red.), *Musikk og mysterium: Fjorten essay om grensesprengende musikalsk erfaring* (s. 132–145). Cappelen Akademisk.
- Seel, M. (1985). *Die Kunst der Entzweiung. Zum Begriff der ästhetischen Rationalität*. Suhrkamp.

- Shiota, M. N., Keltner, D. & Mossman, A. (2007). The nature of awe: Elicitors, appraisals, and effects on self-concept. *Cognition and Emotion*, 21(5), 944–963. <https://doi.org/10.1080/02699930600923668>
- Schmitt, É.-E. (2005). *Mitt liv med Mozart* (K. Risvik & K. Risvik, Overs.). Pantagruel.
- Stancato, D. M. & Keltner, D. (2021). Awe, ideological conviction, and perceptions of ideological opponents. *Emotion*, 21(1), 61–72. <http://dx.doi.org/10.1037/em00000665>
- Stellar, J. E., Gordon, A. M., Piff, P. K., Cordero, D., Anderson, C. L., Bai, Y., Maruskin, L. A. & Keltner, D. (2017). Self-transcendent emotions and their social functions: Compassion, gratitude, and awe bind us to others through prosociality. *Emotion Review*, 9(3), 200–207. <https://doi.org/10.1177/1754073916684557>
- Varkøy, Ø. (2004). En stille susen. Tre musikalske erfaringer i en kristen kontekst. I E. E. Gulbrandsen & Ø. Varkøy (Red.), *Musikk og mysterium: Fjorten essay om grensesprengende musikalsk erfaring* (s. 192–208). Cappelen Akademisk.
- Varkøy, Ø. (2010). Musikkopplevelse som eksistensiell erfaring – i Kunnskapsløftet. I J. H. Sætre & G. Salvesen (Red.), *Allmenn musikkdidaktikk* (s. 23–38). Gyldendal.
- Varkøy, Ø. (2015). *Hvorfor musikk? En musikkpedagogisk idéhistorie* (3. utg.). Gyldendal Akademisk.
- Varkøy, Ø. & Rinholm, H. (2020). Focusing on slowness and resistance: A contribution to sustainable development in music education. *Philosophy of Music Education Review*, 28(2), 168–185.
- Vaage, L. A. & Hjorthol, G. (2022). Stilla i musikk og litteratur. I G. Hjorthol, H. S. Løvoll, E. Oltedal & J. I. Sørbø (Red.), *Stemma og stilla i musikk og litteratur: Festskrift til Magnar Åm* (s. 43–58). Cappelen Damm Akademisk.
- Vetlesen, A. J. (2004). Erfaring. I E. E. Gulbrandsen & Ø. Varkøy (Red.), *Musikk og mysterium: Fjorten essay om grensesprengende musikalsk erfaring* (s. 40–48). Cappelen Akademisk.
- Weber, M. (2011). *The protestant ethic and the spirit of capitalism* (S. Kalberg, Overs.). Oxford University Press.
- Zhang, J. W., Howell, R. T., Razavi, P., Shaban-Azad, H., Chai, W. J., Ramis, T., Mello, Z., Anderson, C. L., & Keltner, D. (2021, 7. oktober). Awe is associated with creative personality, convergent creativity, and everyday creativity. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*. <http://dx.doi.org/10.1037/aca0000442>