

# Konsert med spedbarn som målgruppe

*Tony Valberg*

Vi har fått et ganske uvanlig oppdrag; å lage en konsert for spedbarn. Komponisten Eivind Buene har ansvaret for det klingende materiale, multimedia-kunstneren Boya Bøckmann for det visuelle. Bjørn K. Nielssen skal skape rommet der konserten skal foregå og Kristiansand Symfoniorkester bidrar med fire musikere. Selv har jeg ansvaret for utviklingen av selve konseptet, og er i tillegg den femte musikeren i ensemblet.

Det er "Klangfugl-prosjektet" som har gitt oss oppdraget, og som allerede 1998 initierte forsøksprosjekter med kunstformidling til barn ut ifra tanken om at også helt små barn er fullverdige publikummere som skal sidestilles med andre grupper i kulturlivet. Et nøkkelbegrep i beskrivelsen av klangfugl-prosjektet ble "høyt kunstnerisk nivå", og dette er et premiss som ligger til grunn også for vårt prosjekt.<sup>1</sup> For å kunne samle erfaring med de spesielle utfordringer småbarns møte med kunst representerte, ble kunstnergrupper invitert til å utvikle målgrupperettede forestillinger innenfor musikk, teater og billedkunst. Sammen med Gjert Werring og Lis Laudal presenterte vi forestillingen ZIGZAK i 1999, tenkt for barn i 2-3-årsalderen. Etter hvert som en rekke klangfuglproduksjoner så dagens lys utover på 2000-tallet, slo det meg at de aller fleste produksjonene jeg så hadde tilsvarende målgruppe. Hvorfor ble det produsert så få konserter i alderspennets nedre del, for 2 måneders spedbarn, eller for dem som bare nærmet seg sitt første år? Var kunstnergruppene usikre på hvordan de skulle forholde seg til disse aller yngste og språkløse barna? Eller trakk de i tvil om det i det hele tatt gir noen mening å tilskrive spedbarn kunstopplevelse?

## Kunst eller pedagogikk?

Slike spørsmål har jeg fått anledning til å diskutere bl.a. under "Glitterbird"-konferansen i Paris høsten 2006, der en rekke kunstnergrupper fra hele Europa presenterte og drøftet småbarnsproduksjoner. Disse samtalene avdekker ingen uvilje mot, eller mangel på tro på det meningsfulle ved å utvikle produksjoner for de aller yngste. Derimot står tanken om at kunstproduktet må være forankret i kunstnerens frie intuisjon sterkt. Det synes å råde skepsis mot å bygge et kunstfaglig produkt på kunnskap ervervet innen psykologi og (særlig) pedagogikk, kunnskap disse fagfeltene har tilegnet seg gjennom observasjon av sam-

---

<sup>1</sup> "Kunst"-begrepet er utfordret i våre dager (se bl.a. Svendsen 2000), og premisset om å skape "kunst" blir ikke lettere å forholde seg til når publikum er spedbarn. Kanskje ville Ellen Dissanayakes (1993) sin beskrivelse av en forhøyet opplevelse, som ritualiseres, hva hun kaller *making special something special*, åpnet for en mer naturlig tilnærming til oppdraget. John Dewey (1934/1980) omtaler det som en *heightened vitality*-situasjon. Jeg kommer tilbake til dette avslutningsvis.

spillet mellom voksne og spedbarn. Vi peker imidlertid på at den ”frie, kunstneriske intuisjon” i virkeligheten er forankret i spesielle verdier og forestillinger, og dessuten – og det er poenget her – i den voksnes persepsjonsstrategier. Derfor vil produksjoner som ikke tar spedbarnets egenart med i prosjektutviklingen komme til å kommunisere best med de språk og symbolbeherskende målgrupper som kunstneren selv er en del av, som de litt eldre barna i målgruppen. Vi har altså ikke til hensikt å devaluere den kunstneriske intuisjonen. Vårt ærend er å peke på at kunnskap om målgruppen kan øke kunstnerens bevissthet om at egne forutsetninger, verdier og forestillinger ikke nødvendigvis deles av målgruppen. Og at slik erkjennelse ikke nødvendigvis omgjør ”kunst” til ”pedagogikk”.<sup>2</sup>

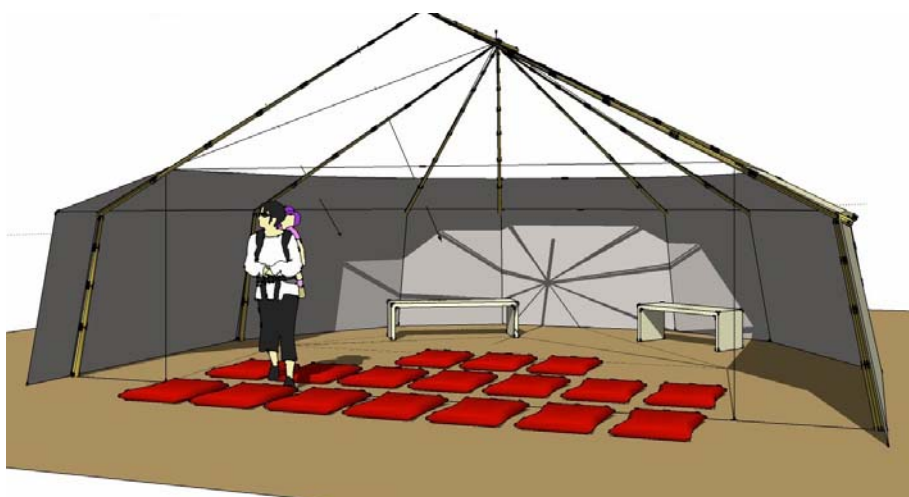
Kunnskap om spedbarnets persepsjon har i vårt tilfelle vært en døråpner for nye perspektiver på grunnleggende spørsmål som ”Hva er musikk?” og ”Hvordan oppleves musikk?” Tanken på et møte med et publikum som har ganske andre lyttepreferanser enn vårt vanlige publikum tvinger oss musikere til å stille disse spørsmålene på nytt. Derfor behøver det ikke være slik at kunnskap om spedbarnets persepsjon og utvikling begrenser vårt kunstneriske handlingsrom, og omskaper en fri, kreativ prosess til kalkulerte pedagogiske overveielser. Tvert om. Kunnskap motiverer oss til å lete etter nye løsninger, til å stille spørsmål ved våre tilvante musikalske håndverksgrep utviklet gjennom møter med et publikum som forholder seg til symboler og narrativer på samme måte som oss selv. Disse forestillingene er så innvevd i vår forståelse av musikkens vesen at de knapt ses i sin transparenthet. Under arbeidet med konserten har vi stilt oss spørsmål om det ikke heller er disse transparente forestillingene som hemmer vår skapende frihet, dikterer premissene for våre valg, fordi de er dypt forankret i forestillingen om musikkens ontologi.

Spedbarnspublikummet utfordrer denne transparente premissleverandøren fordi vi ikke kan ta for gitt at spedbarna har et forhold til tid, rom og de symbolmettede narrativer som vi språkkyndige forholder oss til. Vi tvinges til å spørre: Hvilke konsekvenser får våre tilvante forestillinger om musikkens vesen for de kunstfaglige strategier vi velger i møtet med spedbarnspublikummet? Og – som en bonus! – det melder seg i kjølvannet av dette spørsmålet nye spørsmål og nye perspektiver; kan disse erfaringene med kunstformidling til spedbarn løftes inn i og berike vårt musikalske møte med et voksent publikum? Hva skjer med den musikken som ikke har som intensjon å formidle noe form for narrativ når den samme musikken møter publikum i konserthuset? Eller når musikken er ment å knytte an til kroppslige og holistiske erfaringer. Hvordan reagerer et

---

<sup>2</sup> Forholdet mellom kunstnerisk intensjon og inspirasjon har vært problematisk så lenge kunstbegrepet har eksistert. Allerede i *Kritikk av dømmekraften* (1790/1995) §45 påpeker Kant at : ”Selv om den har et formål, må altså formålstjeneligheten i den skjønne kunstens produkter ikke synes å ha et formål, dvs. selv om man er seg den bevisst som kunst, må skjønn kunst bli betraktet som natur. Men et kunstprodukt fremtrer som natur ved at reglene, ut fra hvilke alene produktet kan bli det det skal være, er *nøyaktig* overholdt; men uten *pedanteri*, uten at det skolemessige skinner igjennom, dvs. uten å vise spor av at reglene har foresvevet kunstneren og hemmet hans sjelsevner.” Se forøvrig også Adornos drøfting av det samme i artikkelen ”Fragment om musikkens språk” i *Musikkfilosofi* (1956/2003).

voksent publikum dersom erfaringene med en leken, dialogpreget *event* mellom musiker og publikum presenteres på en tradisjonell musikkformidlingsarena?<sup>3</sup> Dette er spørsmål som skjenkes den som tar seg bryet med å tilegne seg kunnskap om spedbarn som målgruppe. Det åpner feltet og utfordrer de involverte til å stille spørsmål ved premissene for sine kunstneriske valg. Sammen med kunstnerisk teft og erfaring kan nyervervet kunnskap komme til å berede grunnen for valg som publikum i beste fall opplever som forbløffende og originale. Vårt ståsted er i alle fall at målgruppekunnskap ikke hemmer, men fremmer, det kreative ”gjennombruddhissige” aspektet i den skapende prosessen. En del av vår kunstfaglige strategi har derfor vært å trekke veksler på den kunnskap psykologi og pedagogikk har ervervet gjennom observasjon av spedbarnets interaktive verden.



## Hvordan kan spedbarn ha utbytte av en konsert?

Helt sentralt i disse observasjonene er den såkalte ”Ansikt til ansikt-leken”, fenomenet som ga arbeidstittel til prosjektet vårt. På engelsk omtales det gjerne som *baby-talk*, eller *protoconversation* (Bateson 1975; Trevarthen 1974), Stein Bråten (1998) oversetter det til norske *protosamtaler*. Vår strategi for å utvikle en spedbarnskonsert bygger på observasjon av dette samspillet mellom omsorgsperson og spedbarn som er på sitt mest intense fra tomånedersalderen. Leken går ut på at barnet og omsorgspersonen sitter ansikt til ansikt og utveksler lyder, mimikk, gester og bevegelser seg imellom. Denne protosamtalen kjennetegnes av en pulserende strøm av signaler der deltageren hele tiden justerer sine

---

<sup>3</sup> John Cage, Morton Feldman og Gavin Bryars musikalske praksis har reist lignende problemstillinger, og provosert professor i komposisjon ved Norges musikkhøgskole, Olav Anton Thommesen, til å uttale: ”Jeg finner meg ikke i musikk som ikke forteller meg hvor jeg er og hvor jeg skal” (Morgenbladet nr. 35, 2007).

initiativ og reaksjoner i forhold til utviklingen i samspillet intensitet og temporale mønstre. Omsorgspersonen vil regulere samspillet ved å etablere små sekvenser av hendelser som gjentas og varieres til små episoder. I ansikt til ansikt-leken legger gjerne omsorgspersonen stemmen i et lyst leie, leker med setningsmelodien, snakker med overdreven tydelighet og rik mimikk, og sørger dessuten for å etablere en flytende fremdrift i dialogen ved å repetere spesielle ord og bevegelser.

Hvordan kan vi benytte disse observasjonene til å etablere en meningsbærende konsertsituasjon der spedbarnet er bidragsyter i en musikalsk dialog? Er ikke vi, som i ansikt til ansikt-leken, avhengig av barnets eget initiativ og deltagelse, altså at barnet skjenker oss signaler som vi fanger opp og benytter som utgangspunkt for vår egen tolkning og respons? Det som kompliserer vår konsertsituasjon i forhold til ansikt til ansikt-leken er at vi har en konsertarena hvor det er mange barn med en rekke ulike reaksjoner, og dertil fem musikere med sine respektive tolkninger og responser. Følgelig spør vi oss selv: Hvorledes kan en gruppe musikere kunne fange opp og tolke en gruppe barns signaler (eller uteblitte signaler) til å skape en konsert der alle deltagerne så å si skal kunne flyte i samme musikalske strøm, beslektet med det Mihaly Csikszentmihalyi (1990) omtaler som "a state of *flow*"?<sup>4</sup>

I ansikt til ansikt-leken kan vi vente på barnets initiativ og tone oss inn i dialogen. For å kunne etablere en "flyt i samme musikalske strøm" foreslår vi at vår konsert, i likhet med andre konserter, kjennetegnes av at det første initiativet alltid kommer fra scenen, fra musikerne. Det er først og fremst dette grepet som knytter vårt prosjekt til konsertradisjonen, og gjør det til noe annet og mer enn en ansikt til ansikt-lek, hvor mye det enn knytter an til nettopp erfaringene derfra.

Kan vi gjøre oss noen forhåpninger om at vi klarer å etablere en "flyt i samme musikalske multimediale strøm?" De funn som er gjort i forhold til

---

<sup>4</sup> Å lese den amerikanske lykkeforskeren Csikszentmihalyi (1991) kan være en selsom opplevelse. En kan vanskelig unngå å bli forundret over hans politiske naivitet og utlegninger om "Østens store civilisationer." Men en skal ikke, som det heter, kaste barnet ut med skyllevannet. Csikszentmihalyi har samlet et omfattende materiale fra informanter som forteller om såkalte "optimalopplevelser", en tilstand Csikszentmihalyi kaller *flow* fordi uttrykket ble anvendt av mange når de skulle beskrive opplevelsen: "Det var som å flyte". Informantene fortalte om slike opplevelser også i forbindelse med kunst, og i en kontekst lik den "ikke-interesserte interesse" Kant foreskrev, og som har lagt premisser for lyttestrategier innenfor kunstmusikk. Selv om elementer fra *flow* som "ekstrem konsentrasjon", "tap av fornemmelse av tid", "tap av bevissthen om selvet", "det autotele" og "ukjente bevissthetstilstander" er en del av konsertopplevelsens regulativitet, tilføres beskrivelser som ikke er det. Jeg tenker på informantenes beretninger om opplevelsen forankret i kropp og bevegelse, i fornemmelsen av tilhørighet, medvirkning, mestring, intersubjektivitet og umiddelbar *feedback*. Om disse siste elementene ikke er en del av konsertopplevelsens regulativitet, rommer *flow*-begrepet den aktive praksisen ansikt til ansikt-leken representerer, og derfor virker disse observasjonene betydningsfulle for vårt prosjekt. Problemene med Csikszentmihalyis prosjekt starter når han vanner ut begrepet til det meningsløse og forsøker å anvende informantens observasjoner i sin ideologisk forankrede lykkeforskning; "hvorledes flow og succes kan sammenkædes" (ibid.:311). Et annet interessant forsøk på å utvide regulativiteten knyttet til kunstopplevelse er den kunstneriske praksis som Nicolas Bourriaud beskriver i boken *Relasjonell estetikk* (2007). Hele "ansikt til ansikt"-prosjektet kan tolkes som et eksempel på en slik praksis.

”speilnevroner” gir grunn til å håpe på det. Slik kunnskap har gitt interesserte musikere mulighet til å forfølge tanken om en konsert der spedbarn sammen med omsorgsperson er deltagende publikummere. Rizzolatti og Arbib (1998) har påvist hvorledes visse nevroner i apers premotoriske korteks aktiveres når de utfører en gest med hendene og munnen. Det bemerkelsesverdige er at en annen ape som kun ser denne gesten, aktiviserer ”speilnevroner” i akkurat samme område i sin egen hjerne. Det ser altså ut til å eksistere en nevrobiologisk forbindelse som gjør det mulig å oppleve i egen kropp det en sanser hos en annen, og disse funnene har kunnet bidra til vår forståelse av empati, suggesjon, affektiv resonans og imitasjon.<sup>5</sup> Vi gis mulighet til bedre å forstå hvorfor vi gråter når vi på kino ser en gråtende, hvorfor smil og latter ”sprer seg”. Sanserintrykkene som materialiserer disse emosjonene blir ikke levert sammen med noen ”pakke” av emosjoner. Likevel etableres emosjoner i vår egen kropp, bygd opp på grunnlag av sanset lyd, bilde og bevegelse. Spørsmålet er om kunst er i stand til å skape fortattede bilder, klanglige eller visuelle, som trigger en prosess tilsvarende den Rizzolatti og Arbib beskriver. Ikke med utgangspunkt i en kroppslig gest, men en musikalsk.<sup>6</sup> Vi ser for oss muligheten for at orkesterets musikalske gest skal kunne etablere en kroppslig fornemmelse i barnegruppen som er ensartet nok til at det oppstår en felles fornemmelse av ”flyt i samme musikalske strøm”.

Funn av såkalte ”adaptive oscillatorer” (Torras 1985; Port, Cummins & McCauley 1995; Stern 2003) styrker våre forhåpninger om å kunne etablere en slik felles opplevelse av musikalsk multimedial flyt. Fenomenet går i korthet ut på at spedbarnet er i stand til å justere og synkronisere egne bevegelser i forhold til sanserintrykk det mottar fra andre. I slik samhandling kan vi justere vår følelse for fremdrift, tempo og timing slik at vi skaper og opprettholder en fornemmelse av rytme<sup>7</sup> som er synkron med det som allerede er etablert hos en annen.

Det kan være slike mekanismer som ligger til grunn når ansikt til ansikt-leken bølger frem og tilbake i en felles flyt mellom barnet og omsorgspersonen. Imitasjon og koding av perseptuelle opplevelser til ulike sensoriske modaliteter er sammen med rytmiske repetisjoner med på å etablere fremdrift og temporale mønstre i samspillet. Vil spedbarna under konserten bidra med stemmelyder som imiterer orkesteret? Dersom vi makter å etablere en musikalsk flyt som tilsvarer ansikt til ansikt-leken, er det grunn til å forvente det.

---

<sup>5</sup> Se også Gallese et al. (1996), Gallese og Goldman (1998) og Fadigia et al. (1998).

<sup>6</sup> Eller mer presist, en gest knyttet til musikalsk multimedia. Den musikalske gesten kan nemlig følges av en bevegelig og/eller en visuell gest.

<sup>7</sup> Her i ordets åpne, globale betydning, ikke en streng musikalsk betydning som ”underdeling av en jevn metrisk puls”, som en metronom. J. London gir i *Musical Rhythm: Motion, Pace and Gesture* (2006) et bidrag til en begrepsavklaring knyttet til det kompliserte og mangesidige rytmebegrepet, en avklaring som ikke alltid ligger til grunn når spørsmålet ”Er små barn rytmiske?” diskuteres.

## Målet med konserten

Målet med konserten er å bibringe materiale til et prosjekt dyaden omsorgsperson og barn deler, nemlig *tilhørighet*. Mens vi arbeider med denne konserten finner vi grunn til å spørre om ikke tilhørighet er et nøkkelbegrep i hele konsertkonseptet, uansett målgruppens alder. Bakgrunnen til at et slikt spørsmål reiser seg er følgende: De yngste barna på vår konsert vil være to måneder gamle. Det betyr ikke at vi utelukker at de nyfødte barna vil kunne ha utbytte av en konsert som vår, eller at det er lite ved den første spedbarnsalderen som fanger interesse fra en musikers ståsted. Tvert om, de strategier vi benytter for å etablere musikkopplevelse har påfallende likhetstrekk med de strategier spedbarn benytter for å etablere en gryende opplevelse av et selv (Stern 2003). Derfor kan det være grunn til å spørre om musikalsk multimedia kanskje nettopp er den type språk, eller rettere sagt her, den type strøm av sanseintrykk som spedbarnet i særlig grad retter sin oppmerksomhet mot i en periode hvor det gryende selv er i ferd med å etablere seg.

Muligheten til å kunne filme spedbarns interaksjon med omverdenen har vært med på å gi oss gode observasjonsdata om barnas første levemåneder. Vi vet at de aktivt søker sensorisk stimulering ved søkende å snu på hodet, øke intensiteten i sugerytme eller stirre. Mysteriet er knyttet til hvorledes barnet ut i fra en tilstand av indre fluktusjon makter å gjenkjenne opplevelser som invariante og skape ”øyer av sammenheng” (Escalona 1953), som mot slutten av spedbarnsalderen knyttes sammen til et perspektiv som er omfattende nok til at det gir grunnlag for et begrepsbasert språk.

Sentralt i bestrebelsene på å forstå hvorledes spedbarnet oppdager sammenheng er forsøk som ble gjort på 1970-tallet hvor det gjennom eksperimenter kunne påvises at spedbarn gjenkjente korrespondanse mellom ulike sansemodaliteter, som for eksempel berøring og syn (Meltzoff & Bortons, 1979) og syn og hørsel (Lewcowicz & Turkewitz 1980; Allen, Walker, Symonds & Marcell 1977), såkalt *amodal persepsjon*. At spedbarnet gjennom slik amodal persepsjon kunne gjenkjenne en opplevelse fra én sensorisk modalitet og overføre opplevelsens karakteristika til en annen sensorisk modalitet, styrket forståelsen av hvordan barn etablerer ”øyer av sammenheng”.

For oss musikere, som er vant til å forholde oss til temporære, ordløse, ”her og nå”-pregede sammenhenger der det auditive av og til tar et så merkbart tak i vår motorikk at vi vil danse, at vi synger med og kanskje ser vi også bilder for vårt indre øye mens vi lytter, så er fenomenet ikke så fremmedartet. Vår refleksjon blir snarere: Begrepet ”amodal persepsjon” er skapt i verden der deltagerne forsøker å finne orden og sammenheng ved hjelp av et verbalt språk. Dette språket bygger på en logisk kategorisering for å bygge fundamentet for språket selv og det narrativ som det skal tjene. Det beste narrativ språket er i stand til å tilby er imidlertid frarøvet den helhetlige sansekvalitet som språkutviklingen er forankret i. Hva slags sansekvalitet kan det være vi snakker om her, som forholder seg til ”globale” kvaliteter som form, intensitet og temporale mønstre, fremfor avgrensede opplevelser kategorisert som bilder, lyd, bevegelse

og berøring?<sup>8</sup> Daniel Stern (1985/2003) foreslår at det finnes et *supra-modalt* domene overordnet de ulike sansemodalitetene som kan gjenkjennes i hver enkelt sansemodalitet. Hvis så er tilfelle er det ikke kun snakk om en oversettelse de ulike sansemodaliteter imellom, men om en genuin helhetlig sanseropplevelse som lar seg kode ned til ulike modaliteter. Spedbarnet har med andre ord ingen forestilling om hvilket domene deres opplevelse foregår i. Senere, når språket etableres, vil opplevelsene farges, ja kanskje fanges, av den språkkyndiges behov for å kode opplevelsen i en begrepsforankret diskurs. Den type opplevelser som fremtrer i en supramodal form vil i språkets oversettelse være frarøvet primære karakteristika. De positive mulighetene for samhandling og dialog som det innebærer å kunne "sette ord på det" er altså samtidig en begrensning av den genuint helhetlige, "globale", supramodale opplevelsen. Ervervelsen av språket er, med sin implisitt kategoriserende karakter, med andre ord et toegget sverd.

Vårt poeng er likevel at dette sverdet ikke kutter forbindelsen til det supramodale prosjektet. Stern og andre forsøkte på 1980-tallet å utvikle, og til dels utfordre, tradisjonell psykoanalytisk teori om aldersspesifikke sensitive perioder der barnets utvikling blir forstått i forhold til spesielle utviklingsstadier eller faser. Disse stadiene ble avgrenset til spesielle epoker i barnets utvikling, og når utviklingsstadiet hadde tjent sitt formål ble det stort sett avvirket og kunne bare på ny gjøres tilgjengelig via prosesser som regresjon. Den nyere forskningen ser ikke bort fra at barns utvikling forløper gjennom ulike domener for utvikling av selvet, men peker på at disse domenene er knyttet til kontinuerlige, uavbrutte og ikke-lineære prosesser som fortsetter å eksistere og videreutvikles gjennom hele livet. I forståelsen av at vi ikke utvikler oss i avsluttede faser, men i en dynamisk vev av utviklingslinjer, foreslår vi at musikken representerer en tilgang til nåtidig interaksjon med denne kontinuerlige og uavbrutte linje av globale opplevelser som stadig fortsetter å tilføre materiale til vår konstruksjon av selvet. Det vil i tilfelle innebære at musikk ikke først og fremst vil kunne være "regresjon i det godes tjeneste", slik tradisjonell terapeutisk teori har foreslått, men en dynamisk del av en vital utviklingslinje. Det innebærer at musikken ikke berører oss så mye fordi vi kommer i kontakt med vår egen "narrative opprinnelse". Først og fremst berører den oss fordi vi får tilgang til interaksjon med en livslang linje av affektive opplevelser forankret i det supramodale domene, et domene som aldri ble lukket og forseglet i førspråklig alder. Vi føler oss levendegjort når musikken oppleves som en relevant meningsbærer til våre liv her og nå. Vi tilbys en fornemmelse av vitalitet fordi vi gjennom interaksjonen med det gryende selvets første etablering, det supramodale domenet, griper fatt i en linje av ikke begrepsbasert interaffektivitet som fortsetter å justere og vitalisere bildet av hvem vi er, hvem de andre er og vår tilhørighet.

---

<sup>8</sup> Tanken om slike primære kvaliteter som form, intensitet og temporale mønstre som kan tolkes i ulike modaliteter er ikke ny. Også Aristoteles henviser til slike primære kvaliteter. Det er verd å legge merke til at han nevner "hvile" som en slik primær kvalitet, sammen med intensitet, bevegelse, enhet, form og antall.

Utgangspunktet for tradisjonell psykoanalytisk teori har vært at det er mulig å tilbakeføre patologiske tilstander til opplevelser i spesifikke utviklingsfaser, og at det terapeutiske arbeidet retter seg mot bearbeiding av rekonstruksjonen av opplevelsen gjennom en såkalt nøkkelmetafor. For å etablere en effektiv terapeutisk rekonstruksjon har det vært foreslått at kunstopplevelsen kan være en ”peker”, et ”stikkord for gjenkallelse” til metaforen.<sup>9</sup> På den måten skulle musikken kunne fungere som en regresjon i det godes tjeneste, som en bladvender i de forlagte minnens bok. Ser en imidlertid vekst som sømløse utviklingslinjer blir relevansen av en slik teori utfordret. Vi tolker altså musikkopplevelsen snarere som en nåtidig tilgang til et kontinuerlig konstruksjonsprosjekt av tilhørighet, et prosjekt som både er stabilt og i endring, og som følger oss fra fødsel til død. Av nødvendighet benytter vi oss av språket, men også av vane. Den språkløse musikkopplevelsen bryter med vanen (og nødvendigheten), og retter vårt fokus mot den strøm av opplevelser som gjennom hele livsløpet tilbyr oss tilgang til det som vi har vansker med å sette ord på – ordløst som dette domenet er – men som vi her kategoriserer som *tilhørighet*. Vår søken etter slik tilhørighet forsetter å hente sitt materiale fra supramodale opplevelser tilegnet gjennom interaffektivitet – også etter spedbarnsalderen – selv om nye veier mot tilhørighet etter hvert også kommer til. Hvor stor betydning en slik søken tillegges, eller hvilken strategi en måtte velge i en slik søken, er selvfølgelig forskjellig fra person til person. Den oppleves kanskje heller ikke like viktig i alle livets epoker. Musikalske multimedia, som vår konsert tar mål av seg til å være, vil imidlertid alltid kunne tilby en nåtidig, lekpreget tilgang til sømløse utviklingslinjer forankret i ”globale” opplevelser av interaffektivitet, for de som måtte ønske det, gjennom hele livet.<sup>10</sup>

Når vi inviterer til konsert med barn og omsorgsperson er det altså med utgangspunkt i at musikkopplevelsen er forankret i samme ønsket hos begge parter, nemlig muligheten for å utforske tilhørighet. Fornemmelse av tilhørighet bekreftes og justeres i et dynamisk, interpersonlig spill gjennom hele livet, ikke bare i spedbarnsalderen. Det var dette vi hadde i tankene når vi over skrev at målet med konserten er å bibringe materiale til et livslangt tilhørighetsprosjekt dyaden deler, om det så er fra hvert sitt utgangspunkt. Omsorgspersonen er ikke ment å skulle følge barnet til ”spedbarnskonsert”. Under konserten ser vi for oss

---

<sup>9</sup> Se f. eks. Kunsterapiforeningen i Norge sin hjemmeside, <http://www.kunsterapi.org/>, som peker på at ”Metodene fungerer som brobygger til deler av psyken som normalt ligger skjult i de ubevisste lag.”

<sup>10</sup> Kanskje er det nettopp en slik ”tilhørighet” komponisten Synne Skouen beskriver når hun i et intervju med Morgenbladets redaktør Alf van der Hagen omtaler Arne Nordheims musikk slik: ”Å oppleve denne musikken vi nå snakker om, er en måte å forene meg med andre mennesker på. Med menneskeheten. Med de store spørsmålene. De små spørsmålene. Det er en måte å oppleve samhørighet og solidaritet på, alt dette får jeg tilgang til gjennom kunst, og særlig gjennom musikk.” Det er denne utforskning av domeneene for ”samhørighet og solidaritet” vi peker på at dyaden barn og omsorgsperson deler. Utforskningen opprettholder sin aktualitet både for barn og omsorgsperson fordi ”tilhørighet” ikke kommer med noen garanti uansett alder, men er en dynamisk størrelse som uopphørlig er åpen for relasjonelle forhandlinger og justeringer. I hvilken drakt tilhørigheten fremtrer, for eksempel som transcendens, kroppsopplevelse eller lek, vil være avhengig av våre øvrige erkjennelsesstrategier, også de diskursive.



at de begge fra hvert sitt ståsted involveres i en ”flyt i samme musikalske strøm”. Vi tror nettopp det er denne forankringen i et felles livsprosjekt som skaper vitaliteten også i ansikt til ansikt-leken. Omsorgspersonen føler ingen forpliktelse til en slik lek, den er et uttrykk for hvorledes begge parter beriker hverandre ved å skjenke den annen en arena for utforskning og bekreftelse på tilhørighet.<sup>11</sup> I egentlig forstand ser vi derfor ikke for oss noen spedbarnskonsert, konsertens målgruppe er både de involverte barna og omsorgspersonene.

En annen konsekvens av spedbarnets evne til å kode perseptuelle opplevelser til ulike sensoriske modaliteter, et fenomen som preger hele ansikt til ansikt-leken, er at vi presenterer vår konsert i en multimedial drakt. Det er dette jeg, i likhet med musikkviteren Nicolas Cook (2000), omtaler som musikalsk multimedia. Vi er multimediale i den grad det auditive, musikalske samspillet er i en levende dynamisk utveksling med visuelle, taktile og kinestetiske sanseimpulser.

## **Ineraffektivitet: Kategoriske affekter og vitalitetsaffekter**

Heinz Werner (1948) tenkte seg at affekter, og ikke perseptuelle kvaliteter som form, intensitet og temporale enheter, fungerer som supramodale enheter. Han så for seg at det er affekter som glad, trist, overraskelse osv. som spedbarnet på amodalt vis tolker sanseopplevelser i forhold til. Et musikalsk forløp kan for eksempel følges av en tegnet linje eller en farge, og kodes som en emosjon; glad. Når spedbarnet hører kjennetegnene på det temporære forløpet i morens latter og i tillegg gjenkjenner hennes måte å bevege seg på når hun ler, kodes det som glad. Barnet kombinerer sine perseptuelle erfaringer til ”øyer av sammenheng” ved å knytte supramodale enheter som glad til spesifikke sanseopplevelser. På et slikt grunnlag kunne konsekvensen for vår konsert være å la musikalske forløp ta utgangspunkt i en affekt som glad, overrasket eller trist og forsøke å fremstille den multimedialt. Kanskje kunne en også tenke seg utviklingsløp som gikk fra ”stille lykksalighet” til ”overstrømmende glede”, eller fra ”overrasket til glede” til ”overrasket til forbauselse”.

Det var Charles Darwin (1872/1965) som pekte på at bestemte affekter som sint, trist og glad var knyttet til spesielle, medfødte ansiktsuttrykk, og at de tjente til artens overlevelse fordi de var signaler som alle artsfrender forsto og kunne bruke i kommunikasjonen seg imellom.<sup>12</sup> Ellen Dissanayake (2000) har senere utviklet teorien og foreslått at når barn kommer til verden med slik sensitivitet for – og mulighet til – emosjonell kommunikasjon med andre, så ut-

---

<sup>11</sup> Amie Cox (2006) sier det slik: ”Why should it be that parents spend any time imitating their babies? One way to understand this is that mutual imitation fosters mutual understanding.” Når vi for vår del foretrekker et begrep som ”tilhørighet” fremfor ”forståelse” er det for å peke på samspilletets førspråklige og ”globale” karakter. Av samme grunn foretrekker vi også begrepet ”tilhørighet” framfor ”identitet” fordi konstruksjon av identitet gjennom en fortelling om eget liv forutsetter fornemmelsen av et verbalt selv.

<sup>12</sup> De seks emosjonene Darwin henviser til er sinne, frykt, glede, vemmelse, forbauselse og sorg.

vikles de samme mekanismene senere til verktøy som gjør oss i stand til å oppleve kunst. Stern introduserte begrepet *vitalitetsaffekter* for å beskrive mer globale og dynamisk orienterte kvaliteter ved affekter, kvaliteter som forestillinger om *kategori-affekter* som glad og trist vanligvis ikke rommet. Vitalitetsaffekter er fornemmelser som ikke nødvendigvis er knyttet til sterke affektladete følelsesutbrudd, enten fra barnet selv eller andre, men som likevel er nødvendig for å skape et bilde av hvorledes spedbarnet opplever den sosiale verden. Disse vitalitetsaffektene omtaler Stern i termer som ”økende”, ”hendende”, ”flytende”, ”eksplosiv”, ”crescendo”, ”decrecendo”, ”langtrukket” osv., og knytter dem til situasjoner som ikke nødvendigvis er ladet av en kategori-affekt. Det kan like gjerne være hverdagslige situasjoner som hvorledes omsorgspersonen berører, nynner, løfter opp, beveger seg, uttrykker setningsmelodi og rytme. Spedbarnet opplever her invariabler og sammenheng som ikke er knyttet til den formelle handling, men i hendelsesforløpets form, intensitet og temporære mønstre. Om disse mønstrene kommer til uttrykk som auditive, visuelle eller taktile opplevelser fremkaller de samme aktiveringskontur. Barnet vil være i stand til å oppleve hendelser fra ulike sansemodaliteter og forstå at de hører sammen. Om moren for eksempel leker ”Kommer en rev”, vil barnet høre hvorledes hun beveger seg dynamisk fra et lavt toneleie til et høyt, fra langsomt til fort. Samtidig vil det føle samme aktiveringskontur i trykket fra fingrene som starter med en lett berøring nede på foten for å løpe fortere og med økt trykk opp mot haka, og det vil på samme tid se hvorledes mor kroer seg i begynnelsen av forløpet og strekker seg frem med et smil mot slutten. Disse tre opplevelsene forstår spedbarnet er knyttet sammen fordi vitalitetsaffektens aktiveringskontur, crescendoet og det temporale mønsteret, er ensartet. For en musiker er det naturlig å ta utgangspunkt i vitalitetsaffektetsbegrepet, fordi det språk vi bruker for å omtale musikalske hendelser og våre egne erfaringer med det klingende materiale har så mange likhetstrekk med vitalitetsaffektetsbegrepet. Musikalsk sett er det naturlig, lett og hverdagslig å forholde seg til ”form, intensitet og temporale mønstre”. Vi ser også mulighetene som ligger i en lek med disse elementene. Først ved å etablere et musikalsk forløp som en invariant, for så å innfri forventningene om forløpets utvikling, variere det eller overraskende unngå og innfri forventning.

## **Omsorgspersonenes rolle på konserten**

Omsorgspersonen skal regulere intensitetsnivå, imitere og tilkjenne delt indre tilstand ved å svare på barnets affektivitet slik det kommer til uttrykk i lyder, bevegelser og mimikk. Den voksnes evne til å forsterke eller nedtone konsertens stimuli blir avgjørende for å hjelpe barnet til et intensitetsnivå som er optimalt, men også behagelig.

På linje med slike funksjoner vil også omsorgspersonens rolle i forhold til *sosial referering* være av betydning. Dette er prosessen som utspiller seg når barnet i en ny og uvant situasjon, slik som vår konsert vil være, leter i den voksnes ansiktsuttrykk og stemmeklang etter signaler som kan fortelle om hva slags situasjon dette er; trygg eller farlig? Sannsynligvis vil barnets egne følelser

være ambivalente, og den voksnes evne til å understøtte det i barnet som vil delta i lekende interaksjon vil fremme en god konsertsituasjon. Dette er en teknikk vi foreldre er fortrolig med, vi kjenner til hvordan et fall og et skrubsår kan ”gå over” ved å signalisere at det ikke er farlig og flytte fokus mot noe positivt.

Vi vil informere foreldrene om prosjektet allerede før konserten, for på den måten å legge til rette for at også de voksne skal føle seg trygge i forhold til egen rolle på konserten. Vi kommer til å lage et lite kaféområde ved inngangen til konsertlokalet hvor foreldrene i forkant av konserten kan bli litt kjent, som i et godt naboskap. Vil foreldrene like Buenes lekne, klangbaserte og (post?)moderne musikk? Vi vil i alle fall fortelle om musikken til foreldrene på forhånd, slik at ingen føler seg overrumplet i forhold til andre forventninger om musikkjanger på en barnekonserter. Vi føler oss trygge på at komponistens musikalske univers er midt i blinken for spedbarna, all vår kunnskap om barns musikalske lyttepreferanser tilsier det (Sundin 1995; Hargreaves 1999; Valberg 2002; McPherson 2006), men vi er også avhengige av foreldrenes åpne lydhørhet. At omsorgspersonene føler seg trygge på hverandre, konsertens musikere og musikk vurderer vi som avgjørende for den sosiale referering mellom spedbarn omsorgsperson. Har vi ikke foreldrenes forventningsfulle lydhørhet, har vi heller ikke spedbarnas.

## **Konsertens form og innhold**

Kan vi gjøre oss forhåpninger om at spedbarn fra 2 månedersalderen vil kunne identifisere konsertsituasjonen? Stern peker på at grunnlaget for spedbarnets etablering av ”kjerne-selv” i perioden fra 2-7 mnd. er evnen til episodisk hukommelse (Tulving1972). I en interpersonlig samhandling mellom spedbarn og omsorgsperson evner barnet å avgrense og senere gjenkjenne et lite, men sammenhengende stykke opplevelse bestående av sanseintrykk, affekter og handlinger, og den form, den intensitetskontur og det temporale mønster det fremstår i. Tenker en seg at for eksempel ”Kommer en rev” gjennom flere samhandlingsrepetisjoner har kommet til å utgjøre en slik distinkt, avgrenset episode, vil dens forløp bli knyttet til en generalisert forventning. Straks barnet gjenkjenner attributter ved denne leken vil det etablere oppmerksomhet og forventning. Hvorledes omsorgspersonen makter å regulere samspillet ved å innfri forventning og samtidig tilby utvikling og variasjon, vil være bestemmende for den musikalske lekens forløp.

Utfordringen blir å overføre slike samhandlingsobservasjoner til konsertsituasjonen. Først og fremst ser vi behovet for å etablere musikalske *episoder* med klare formelementer som begynnelse, midtdel og slutt slik at det for barnet (og omsorgsperson) er mulig å identifisere og senere gjenkjenne et distinkt musikalske tema – som en signatur – inne i episoden, det vi har valgt å kalle en musikalsk *prototyp*. Samtidig er det et poeng for oss at dyaden ikke skal behøve å oppleve episoden som et utvendig musikalsk objekt, det vil være problematisk i forhold til de yngste spedbarna. Musikken skal kunne finne rom i dyadens intersubjektive samspill ved å tilby et medium for felles musikalsk

strøm. Dette rommet må være åpent og fleksibelt nok til at intersubjektivitet vil kunne finne sted. I realiteten vil det innebære stillhet nok til at intersubjektiviteten kan få tid til å utspille seg og dessuten stillhet til hvile og fornyet lytteberedskap. Det vil først og fremst være naturlig med slike pauser mellom episodene, men også episodenes indre formforløp bør kjennetegnes av en åpen fleksibilitet.

Vi har lite å holde oss til når vi skal anslå episodenes varighet. De fleste ansikt til ansikt-lekene er relativt korte, mens dialogene kan vare over noe lenger tid før det oppstår pause. Vi ser for oss at en episode varer i ca. ett minutt. Når den repeteres 4-5 ganger, vil den kunne gjenkjennes som en lek med spesielle attributter, og leken vil vare i tilsammen ca. fem minutter. Vi tenker oss at konserten inneholder fem slike ulike musikalske leker, og at konserten da til sammen varer i en halv times tid.

På et slikt grunnlag begynner det å tegne seg et bilde av en konsert som består av fem musikalske episoder, hver enkelt med formelementene begynnelse, midtdel og slutt.

- Begynnelsen har til oppgave å vekke årvåkne interesse. Det er den som skal være gnisten til interaksjon og gjennom en åpen, skjenkende fremtoning introdusere den kommende interaksjonens karakter. Begynnelsen har musikalsk karakter av bakgrunn, men skjenker likevel tilhøreren en bestemt form for våkent, kontemplativt modus.

- I midtdelen trer en karakterfull musikalsk signatur fram som forgrunn – en prototyp. Prototypen repeteres til den har befestet sin posisjon som invariant i denne gjennomføringsdelen. Når episoden senere skal repeteres inneholder den prototypen så vel som dens utvikling og variasjon. Her gjelder det å finne balanse mellom kjent materiale som gjør det mulig å identifisere prototypen som invariant, og samtidig tilføre nytt materiale, med andre ord skape spenning mellom gjenkalte og opplevde erfaringer. For å etablere slik spenning tenker vi på å tilføre både temporære og dynamiske variasjoner. Handlingsvariasjoner mellom omsorgsperson og spedbarn vil være et tredje område for leken variasjon og utvikling. Veksling mellom ulike modaliteter likeså.

- Slutt delen er ingen egentlig del, mer en forløsning med et markert slutt poeng. Slutt poenget skal gjøre det mulig for dyaden å identifisere episodens fullendte form.

Opprinnelig så vi for oss at vi skulle utvikle én konsert. Etter hver innså vi at selv om de barna som omtales som spedbarn har det til felles at de er uten språk, så er de likevel forskjellige.<sup>13</sup> Mye tyder på at musikalske formidlingsstrategier utviklet for 13 månedersbarnet ikke nødvendigvis vil fungere for barn i 3 månedersalderen. Vi valgte derfor å utvikle to ulike konserter, en for 2-9 mnd., og en annen for 9-15 mnd.

2-9 mnd.-konserten er den konserten som i størst grad knytter seg til ansikt til ansikt-leken. Barn og omsorgsperson sitter på gulvet på konserten, ansikt til ansikt, og med mulighet for omsorgspersonen til å legge barnet ned på en matte foran seg. Barnets fokus er først og fremst på omsorgspersonen, og den interaksjon som utspiller seg dem i mellom når de deler ytre atferdsform

---

<sup>13</sup> Først påskyndet av en samtale med Bjørg Røed Hansen og Unni Johns.

forankret i de sanseintrykk som konserten innhyller dyaden i. Episodene vi tar utgangspunkt i ble for konserten med de yngste:

1. "Borte-tittei"- leken. Temporære mønstre med utgangspunkt i en fallende ters og det fonetisk særpreget i det ritualiserte utropet "titt-tei!".

2. Reise seg opp fra horisontal til vertikal stilling. Kinetisk utgangspunkt med mulighet for kryssmodale variasjoner og ulik synkronisering mellom lyd, bevegelse og bilde. Først synkronitet, så lek med brudd med synkronitet.

3. Bøye seg fra siden og opp igjen. (Som over)

4. Regle med bevegelse som gir muligheter for kryssmodalitet, utvikling og variasjoner. Barnet ligger på ryggen foran omsorgspersonen.

"Gå i skogen, gå i skogen

hogge ved, hogge ved (bevege barnets ben i en gå-bevegelse)

Fryse på føttene, fryse på føttene (riste beina)

springelinge hjem

springe hjem (prikke på kroppen)"

5. Regla "Kommer en mann". Temporære mønstre med utgangspunkt i trykk, bevegelse og musikk. Samme aktiveringskonturer i de ulike modaliteter. Regla er utgangspunkt for et musikalsk multimedialt forløp med temporære og dynamiske variasjoner. Mulighet for å veksle mellom ulike modaliteter, dvs. bare regle, bare musikk, bare bilde, bare trykk og kombinasjoner.

9-15 mnd.-konserten vil speile at et nytt fenomen i samspillet mellom voksen og barn er etablert: Når den voksne peker, vil barnet la blikket søke mot objektet det pekes mot, for så å flytte blikket tilbake til omsorgspersonens ansikt for å dele reaksjon. Det innebærer at barnet har utviklet en fornemmelse av et mer autonomt selv, et selv med egen oppmerksomhet, egen intensjon og egen affekt, og at disse mentale tilstandene kan utveksles i samspill med en annen. Dyaden deler altså ikke bare observasjonen av det multimediale objektets form, intensitet og temporale mønstre, de kan også dele den indre og subjektive opplevelsestilstand objektet frembringer. For å fremme muligheten til å etablere en slik opplevelse knyttet til et objekt utenfor dyaden sitter barnet på fanget, bare halvveis vendt mot omsorgspersonen. På den måten gis barnet muligheten til å veksle mellom å se den voksne ansikt eller rette blikket mot et objekt som fremtrer på lerretet som utgjør rommets vegg, og dele opplevelsen ved å se på den voksne igjen.

Den visuelle delen av det multimediale objektet vil på denne konserten ha en annen funksjon enn på konserten for de yngste. For de yngste vil Bøckmann forholde seg til mer globale uttrykk som intensitet, farge, bevegelse og hvile, mens de eldre barna vil kunne rette oppmerksomheten mot fremstillingen av en affekt som "overrasket" eller "glad" i et stilisert ansiktsuttrykk eller utviklingen i et mønster eller en linje som beveger seg. Når de eldre spedbarna er i stand til å dele oppmerksomhet om et slikt ytre objekt, vil fokus kunne holdes på den multimediale fremstillingen av et hvilket som helst valgt

objekt. For aldergruppen 9-18 mnd. så vi for oss følgende multimediale episoder:

1. Etablering og deling av emosjon "glad". Kryssmodal lek mellom stilisert ansikt, visuelt symbol og musikk. Mellom overstrømmende glede og stille lykkosalighet.
2. Etablering og deling av emosjon "trist". Som over.
3. Etablering og deling av emosjon "overasket". Mellom gledelig overasket og ubehagelig overasket. Ellers som over.
4. Vitalitetsaffekt knyttet til intensitet og temporære mønstre
5. "Trille ballen". Felles fokus på objekt. Ballen er selv det visuelle fokus. Musikken beskriver bevegelsens forløp. (Improvisert?)

## Hva med barna i alderen 0-2 måneder?

Skal ikke de nyfødte få være med på leken? Vi erfarer jo at også de gjenkjenner musikk som et særlig fenomen, et "intensjonelt objekt", som de lytter til og reagerer på. Derfor synger vi for de nyfødte barna. Men vi synger gjerne for å regulere søvn eller i de periodiske tidsintervallene vi ser barnet er i en tilstand av årvåken inaktivitet eller årvåken aktivitet. Og selv da er det nylig fødte barnets stimuleringsstoleranse lavere enn for barn som er noen måneder gamle. Det gjelder både stimuleringsintensitetsnivå og dens varighet. Å skulle bli med den voksne ut på konsert, med alt hva det innebærer av stimuli før, under og etter konserten tror vi vil føre til at mange (i hvert fall flere enn på våre tradisjonelle konserter!) vil sove seg gjennom begivenheten. Når vi inviterer barn fra 2 månedersalderen, er det fordi det på denne tiden vokser frem en høyere stimuleringsstoleranse med lengre og regulerte perioder av årvåkenhet. Barna fremtrer i større grad som oppmerksomme på seg selv og andre, beredt til å utforske mellommenneskelige forhold og tilhørighet. Der det nyfødte barnet i første rekke har fokus på sosial adferd som kan regulere fysiologiske behov – som vuggesanger regulerer søvn – er sosial adferd nå også en form for engasjert, sosial interaksjon. Vi gjenkjenner det sosiale smilet, barnet søker oftere blikkontakt og vokaliserer ivrig, alt sammen bygger opp under en gjensidig opplevelse av interaksjon. Det er denne opplevelsen som skyter fart fra to måneders alderen og som bereder grunnen for at publikum på vår konsert kan få bekreftet at de er delaktige i en musikalsk lek. Barnets respons i smil, lyd og gester vil kunne opprettholde en bejaende interaksjon mellom musikk, voksen og barn gjennom konsertforløpet, som bare i mindre grad vil gjøre seg gjeldende hos nyfødte. Når det litt eldre spedbarnet i større grad har mulighet til å respondere med smil og blick, tror vi at det vil påvirke den voksne til også å delta på konserten med en større grad av trygg og uttrykksfull lekenhet. Barnet trigger og beroliger også den voksne.

Vår andre grunn for å sette en nedre aldersgrense på 2 måneder er knyttet til den bestillingen vi har mottatt : "en konsert på høyt kunstnerisk nivå". Hva som legges i begrepene "konsert" og "høyt kunstnerisk nivå" er vel verd en egen

antologi, ikke minst om publikum er spedbarn.<sup>14</sup> Ganske kort kan det imidlertid sies at det for oss har vært et poeng å skille mellom ”konsert” og ”mor si song ved vogga”. Mens det siste har sitt fokus på å regulere kroppslige funksjoner, og kanskje også etablere tilhørighet, har vår konsert i større grad fokusert på en musikalsk leken, affektiv interaksjon. Det har kommet til å influere på vårt forhold til begrepet ”høyt kunstnerisk nivå” også. Det å gå fra å fundere på om barn kan oppleve ”kunst” til å omformulere spørsmålet til ”Kan barn ha konsertopplevelse?” er som å tilføre en ny stripe lys til et dunkelt opplyst rom. Ikke fordi svaret er opplagt, for det er det jo ikke. Men fordi muligheten til å tenke dialektisk i forhold til den 1800-talls diskurs som ligger til grunn for ”kunst”-debatten bibringer håndterbare nye perspektiver til prosjekter som vårt. Kanskje kan disse erfaringene også vise seg å ha relevans for et større musikkfelt på leting etter gode konsertkonsepter.

## Litteratur

- Adorno, Th.W (2003) *Musikkfilosofi*. Oslo: Pax Forlag.
- Allen, T.W., Walker, K., Symonds, L. & Marcell, M. (1977). Intrasensory and intersensory perception of temporal sequences during infancy. *Developmental Psychology*, 5, 297-305.
- Bateson, M. C. (1975) Mother-Infant Exchanges: The Epigenesis of Conversational Interaction. *Developmental Psycholinguistics and Communication Disorders; Annals of the New York Academy of Science, Vol. CCLXIII*, 101-113.
- Bourriaud, N. (2007) *Relasjonell estetikk*. Oslo: Pax Forlag.
- Bråten, S. (1998). *Kommunikasjon og samspill: fra fødsel til alderdom*. Oslo: Tano Aschehoug.
- Cook, N. (2000) *Analysing musical multimedia*. New York: Oxford University Press.
- Cox, A. (2006) Hearing, Feeling, Grasping Gestures. I: Gritten, A. & King, E. (red.) *Music and Gesture*, Hampshire: Ashgate.
- Csikszentmihalyi, M. (1991) *Flow: Optimalopplevelsens psykologi*. København: Munksgaard.
- Darwin, C. (1872/1965) *The expression of the emotions in man and animal*. Chicago: University of Chicago Press.
- Dewey, J. (1934/1980) *Art as Experience*. New York: Perigee Books.
- Dissanayake, E. (1993) *Homo Aestheticus – Where Art Comes From and Why*. New York: Free Press.
- Dissanayake, E. (2000) *Art and intimacy: how the arts began*. Seattle, Wash.: University of Washington Press.
- Escalona, S. K. (1953) Emotional development in the first year of life. I: M. Senn (red.) *Problems of infancy and childhood*. New York: Macy

---

<sup>14</sup> Forholdet mellom barn og kunst og konsertens spesielle plass i musikklivet vil imidlertid bli grundigere drøftet i doktoravhandling min, som er planlagt publisert våren 2011.

- Fadiga, L., Craighero, L., Fogassi, L., Gallese, V. & Pavesi, G., (1998) Corticospinal Excitability is Specifically Modulated by Motor Imagery: A Magnetic Stimulation Study. *Neuropsychologia*, 37, 2, 147-158.
- Gallese, V., Fogassi, L., & Rizzolatti G. (1996) Action Recognition in the Premotor Cortex. *Brain*, 119, 593-609.
- Gallese V., & Goldman, A., (1998) Mirror Neurons and the Simulation Theory of Mind-Reading. *Trends in Cognitive Sciences*, 2, 217-230.
- Hagen, Alf, van der (2007, 9. februar) De store spørsmålene: Intervju. *Morgenbladet*, s. 28.
- Hargreaves, D. (1999) *The Developmental Psychology of Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kant, I. (1790/1995) *Kritikk av dømmekraften*. Oslo: Pax Forlag.
- Lewkowicz, D.J. & Turkewitz, G. (1980) Cross-modal equivalence in early infancy: Audiovisual intensity matching. *Developmental Psychology*, 16, 597-607.
- London, J. (2006) Musical Rhythm: Motion, Pace and Gesture. I: Gritten, A., & King, E. (red.) *Music and Gesture*, Hampshire: Ashgate.
- McPheerson, G. (red.) (2006) *The child as musician* Oxford: Oxford University Press.
- Meltzoff, A.N. & Borton, W. (1979) Intermodal matching by human neonates. *Nature*, 282, 403-404.
- Port, R. F., Cummins, F., & McAuley, J. D. (1995) Naive time, temporal patterns, and human audition. I: Port, R.F. & Van Gelder, T. (red.). *Mind as motion: Explorations in the dynamics of cognition* Cambridge, MA: The MIT Press.
- Rizzolatti, G. & Arbib, M. A. (1998) Language within our grasp. *Trends in Neuroscience*, 21, 188-194.
- Stern, D. (1985/2003) *Spedbarnets interpersonlige verden*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Svendsen, L.F.H. (2000) *Kunst*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Torras i Genís, C. (1985) *Temporal-pattern learning in neural models. (Lecture notes in biomathematics No. 63)*. Berlin: Springer.
- Trevarthen, C. (1974) Conversations with a two-months-old. *New Scientist*, 62 (May 2), 230-235.
- Tulving, E. (1972) Episodic and semantic memory. I: Tulving, E. & Donaldson, W. (red.) *Organization of memory*. New York: Academic press.
- Sundin, B. (1995) *Barns musikaliska utveckling*. Stockholm: Liber Utbildning.
- Valberg, T. (2002) *Vidunderlige, deilige, grensesprengende opplevelser til gode utviklingstrekk ved konserten - med særlig øye for konserten som arena for musikkformidling til barn*. Kristiansand: Høyskoleforlaget.
- Werner, H. (1948) *Comparative psychology of mental development*. New York: International Universities Press