
“Getting into the groove”

En diskusjon om groove og musikkterapi

Masteroppgave i musikkterapi

Norges musikkhøgskole, våren 2011

Henning Brøvig Hanssen



NORGESMUSIKKHØGSKOLE
Norwegian Academy of Music

“Music is what I am when I experience it” (Thomas Clifton).

TAKK!

Veien fra da denne masteroppgaven kun var en kroppsliggjort erfaring og frem til et halvt hundre sider har vært en lang og krevende prosess som ikke hadde vært mulig uten et knippe mennesker.

Takk til veileder Gro Trondalen for god oppfølging og støtte, spesielt når jeg en uke før levering fant ut at jeg allikevel ikke skulle utsette, men levere på ”normert tid”.

Takk til medstudenter ved musikk & helse og masterstudiet i musikkterapi, Erlend, Hanne Cecilie, Ole Bjarne, Therese, Marthe og Gisela for faglige diskusjoner og gode, elendige, rare, uinspirerende, tafatte, ustruktuerte, engasjerende og ikke minst rørende improvisasjoner. Dere har vært svært delaktige i min jakt etter ”grooven”.

Aller mest vil jeg takke deg, kona mi, Ragnhild Brøvig-Hanssen. Uten deg hadde jeg aldri i verden kommet i mål. Takk for umåtelig positiv innstilling i tider hvor jeg var nær ved å gi opp. Du er mitt store idol, både som fagperson og menneske.

På tampen vil jeg takke lille Hedvig. Det tok deg nesten fire måneder å bli kvitt den hersens kolikken. Hadde det ikke vært for at du ankom og gjorde tilværelsen til noe *helt annet* en dag tidlig i februar, hadde jeg mest sannsynlig siddet og knotet med denne oppgaven i sommer. Glad i deg. Hilsen pappa.

1: INNLEDNING.....	1
1.1 Bakgrunn for valg av tema.....	1
1.2 Fokus og formål for oppgaven.....	2
1.3 Begreper	3
1.3.1 "Å groove"	3
1.3.2 "Musikken i kroppen"	5
1.4 Disposisjon	6
2: FORSKNINGSTILNÆRMING	7
2.1 Kvalitativ forskningstradisjon.....	7
2.2 En hermeneutisk tilnærming	8
2.2.2 Forforståelse	9
2.2.3 En hermeneutisk spiral	10
2.5 Subjektivitet.....	11
2.6 Fremgangsmåte	11
3: PERSPEKTIVER PÅ MUSIKK OG HELSE	13
3.1 Musikkens syn.....	13
3.2 Hva er musikkterapi?	15
3.2.1 Et humanistisk perspektiv	16
4: TEORETISK TILNÆRMING	19
4.1 Groove som struktur.....	19
4.1.1 Participatory Discrepancies	19
4.2 Intersubjektivitet.....	23

4.2.1 Synkronisering	25
4.2.2 Vitalitet.....	27
4.3 Musikken og kroppen.....	27
4.3.1 Musikk som kroppslig metafor.....	29
5: DRØFTING	32
5.1 Groove: en kroppsupplevelse.....	32
5.2 Groove som relasjon	37
5.2.1 Intersubjektivitet	37
5.3 Struktur.....	40
6: OPPSUMMERING OG AVSLUTTENDE DRØFTING.....	46
6.1 Funn.....	46
6.1.1 Groove – et ”signifikant øyeblikk”?	47
6.2 Oppgavens begrensninger.....	49
6.2.1 Design	49
6.2.2 Validitet.....	49
6.4 Relevans	50
6.5 veien videre	51
LITTERATURLISTE.....	52

1: INNLEDNING

[A] musical "hot moment" in improvisation, which is similar to the experience of "swing or "groove" in popular music, may help us to understand how people can change after they have been in improvisational music therapy (Ruud 1998: 161).

Det å "groove" er et musikkfenomen jeg stadig lar meg fascinere av. "Å groove" kan beskrives som en egen tilstand der musikkopplevelsen er helt unikt god, og er en opplevelsestilstand som musikere søker etter gang på gang. Gjennom musikk og helse- og mastergradsstudiet i musikkterapi har en interesse for groove og grooveopplevelser økt og har utviklet seg til å bli et tema jeg ønsker å se nærmere på i masteroppgaven.

1.1 BAKGRUNN FOR VALG AV TEMA

Det å musisere har vært en sentral aktivitet for meg, både som privatperson og gjennom den skolegangen jeg har hatt de siste 10-12 årene. Ved musikkterapistudiet har det å musisere og å videreutvikle musikalsk kompetanse vært viktig, hvor det å øve på å møte et bredt spekter av klienter gjennom musikalsk improvisasjon har vært sentralt. Et slikt fokus på den praktiske delen av musikkterapiyrket har ført til mange improvisasjoner, både i undervisningen og med klienter gjennom de obligatoriske praksisperiodene. Disse improvisasjonene har vært berikende og har utvidet min forståelse av hva det å spille sammen kan være og videre reist spørsmål om hvorfor det å spille sammen oppleves så bra. Et begrep som kan beskrive slike opplevelser er det "å groove". Mange av disse improvisasjonene har med andre ord gitt meg gode groove-opplevelser. Disse erfaringene har økt min interesse for fenomenet «groove» og brakt opp spørsmål om hva det «å groove» kan være innen rammene for musikkterapi og ble videre utgangspunktet for denne masteroppgaven.

1.2 FOKUS OG FORMÅL FOR OPPGAVEN

I denne oppgaven ønsker jeg å belyse et bestemt aspekt ved opplevelsen av å musisere – opplevelsen av ”å groove” sammen. Jeg vil se nærmere på fenomenet ”groove” og drøfte hvordan groove og groove-opplevelser kan knyttes til musikkterapeutisk praksis. Jeg vil diskutere hvordan ”groove” og det ”å groove” er et relasjonelt fenomen, hvordan «groove” og det ”å groove» kan ses som mulighet for kroppslig opplevelse og videre hvordan groove som struktur kan tilby trygge rammer i terapeutisk improvisasjon.

Implisitt i tematikken av denne masteroppgaven ligger det en overbevisning om at det å musisere, enten ved en instrumentaktivitet eller sang, innebærer *mer* enn opplevelsen av det auditive eller det klanglige resultatet av hva vi spiller eller synger. Ved siden av å produsere lyd på instrumenter og oppleve den spilte musikken som lyd, er det å musisere, eller som jeg vil fokusere på i denne oppgaven – ”å groove”, også en kroppslig opplevelse.

Innenfor oppgavens faglige fokus, musikkterapi, ser jeg det ”å groove” som et relasjonelt fenomen. Slik jeg ser det innebærer opplevelsen av «å groove» et intersubjektivt møte mellom musikerne, eksempelvis mellom terapeut og klient. Slik ser jeg det ”å groove” som noe vi kan oppleve sammen og som kan bidra til å knytte bånd mellom mennesker.

På bakgrunn av hvordan jeg ser det ”å groove” som et kroppslig- og relasjonelt fenomen, har jeg formulert følgende problemstilling:

Hvordan kan jeg, på bakgrunn av utvalgte teorier og litteratur, forstå ”groove” som mulighet for endring innen musikkterapien?

1.3 BEGREPER

I det følgende vil jeg gjøre rede for to begreper som går igjen i denne oppgaven. Disse er ”å groove” og «musikken i kroppen». Teoriene som senere vil bli presentert i kap. 4 er valgt ut på bakgrunn av disse to begrepene.

1.3.1 ”Å groove”

”Groove” er et musikalsk fenomen som knyttes til den såkalte ”groovebaserte musikken” som er en del av populærmusikkfeltet. Groovebasert musikk refereres også ofte til som ”rytmisk musikk”. Populærmusikkforskeren Anne Danielsen har beskrevet ”rytmisk musikk” på følgende måte:

Betegnelsen rytmisk musikk har etter hvert blitt vanlig som en fellesbetegnelse på de populærmusikalske stilartene og sjangrene der groove er vesentlig, og som med et annet uttrykk kalles groove-basert musikk. Rytmisk musikk omfatter i tråd med dette alt fra jazz til rock, country og blues til pop, soul, funk, latinamerikansk dansemusikk til nye stilarter som hip-hop og tekno i alle hybrider og varianter (Danielsen i Tønsberg 2007: 20).

Dette er en beskrivelse jeg kjenner meg igjen i og som stemmer godt overens med min forståelse av hva rytmisk eller groovebasert musikk er. I denne oppgaven vil jeg derimot ikke gå inn på spesifikke musikkjangre, men heller fokusere på opplevelsen av det ”å groove”, for opplevelsen av ”å groove” er, slik jeg ser det, ikke sjangerspesifikk. En god grooveopplevelse kan like gjerne oppleves i funk, soul, pop, blues, jazz så vel som i musikkjangre som i utgangspunktet ikke direkte knyttes til fenomenet ”groove”. Mitt utgangspunkt for å knytte groove til denne oppgaven er at groove forstås som det rytmiske samspillet mellom to eller flere musikere som spiller sammen. Dette kan høres og oppleves i samspillet mellom for eksempel trommer, bass, piano og gitar, en instrumentsammensetning vi kjenner godt igjen fra nettopp populærmusikkjangeren.

Slik jeg viste til i kap. 1.2 kan en groove og opplevelsen av at noe groover forstås på forskjellige måter. Synet på hva groove er og opplevelsen av om noe groover eller

ikke, betinges av hvordan vi definerer hva det «å groove» innebærer. Slik jeg siterte Danielsen ovenfor er groove noe som kan oppleves både i musikk fremført av mennesker, i dataprogrammert musikk, og også i musikk som fremføres av både musikere¹ og datamaskiner. I denne oppgaven ser jeg imidlertid på fenomenet groove og det "å groove" som noe som utfolder seg mellom mennesker som spiller sammen. En tilsvarende holdning finner jeg hos Charles Keil i hans teori om musikkens "Participatory Discrepancies" (1994), en teori som vil gå igjen i oppgaven og som jeg vil gjøre rede for i teoridelen (kap. 4.1.1). I denne oppgaven forstås opplevelsen av det å groove som noe mellommenneskelig og som knyttes til spesielt gode musikkopplevelser. Jeg vil videre fokusere på grooveopplevelsen slik den oppleves "her og nå". En slik vinkling har stor relevans for musikkterapifeltet der en opplevelse av et "her og nå" mellom klient og terapeut er viktig.

Som antydnet ovenfor forutsetter det "å groove" et musikalsk samspill. I bokmålsordboka på internett beskrives "samspill" med "~spell el. ~spill det å spille sammen, virke i fellesskap" (Bokmålsordboka på internett 10.05.2011). Et musikalsk samspill kan i den forstand ses som en relasjonell aktivitet, noe som skjer i et fellesskap. I denne oppgaven legger jeg vekt på at samspill er noe mer enn å spille samtidig da et samspill krever en annen tilstedeværelse enn hva som kreves for å spille samtidig med andre. Imidlertid kan det å spille *samtidig* være første steg mot det å etablere og siden oppleve et godt musikalsk samspill. Innen musikkterapeutisk praksis kommer dette frem i situasjoner hvor musikkterapeuten synkroniserer spillet sitt til klientens spill. Et samspill kan slik handle om å justere sitt musikalske spill til den eller de musikalske samspillspartnerne en forsøker å skape musikk sammen med. Der en slik justeringen går begge veier kan dette beskrives som samspill. Utad kan dette fortone seg som å spille samtidig, men fra et innsiddeperspektiv vil dette handle om å spille *sammen*. Musikalsk samspill har med andre ord et relasjonelt aspekt ved seg. En slik gjensidig justering kan videre oppleves som «å groove» og signaliserer at samspillet mellom musikerne, eller terapeut og klient er godt. De er "tunet" inn på hverandre, noe som vil si at de ikke bare er konsentrert om å spille sitt eget

¹ Her sikter jeg til musikere som spiller tradisjonelle instrumenter, men gjør allikevel leseren oppmerksom på at digitale, elektroniske instrumenter, eksempelvis sequenser-programmer med muligheter for å jobbe med loops, også ofte brukes som liveinstrument av musikere.

instrument, men at de også er oppmerksomme på hva den andre spiller og justerer seg deretter. Hva som ligger i en slik «inntoning» vil jeg komme tilbake til i kap. 4.2.2. En slik musikalsk inntoning kan forstås som en form for ordløs kommunikasjon som gjør at et musikalsk samspill kan ses som en dialog. Samspill kan i så måte ses på som en utpreget sosial aktivitet og utgjør dermed hva Stensæth kaller et ”musical community” (Stensæth 2008: 171).

1.3.2 ”Musikken i kroppen”

Begrepet ”musikken i kroppen” refererer til den kroppsopplevelsen vi kan ha når vi musiserer. Den musikken vi spiller og uttrykker kan starte kroppslig slik at musikk kan ses både som et musikalsk og kroppslig uttrykk. For at et instrument skal kunne produsere lyd er det avhengig av en grad av kroppslig aktivitet. Vi kan produsere lyd ved rent mekaniske kroppsbevegelser, men opplevelsen av musikken vil da mest trolig oppleves som ”perifer” både av utøver og lytter, i motsetning til hvordan musikkterapeut Ruth Eckhoff hevder at ”musikk som av en musiker opplever å komme fra et indre sentrum gir det beste musikalske resultatet” (Eckhoff 1997). Min erfaring er at slike opplevelser eller fornemmelser er særlig fremtredende i et musikalsk samspill der en form for groove er etablert. Når samspillet «groover» synes også kroppen å være aktivt med. ”Musikken i kroppen” kan i den forstand forstås som de kroppsbevegelser eller kroppsforannelser vi opplever når vi er ”i ett” med musikken. Dette kan ses parallellt med hvordan Hauge og Christophersen viser til at

Swing og groove er et kjennetegn for rytmisk samspill på sitt beste innenfor en del rytmiske musikkgenrer (...) [og] er en kvalitet som er vanskelig å beskrive med ord, men som først og fremst må oppleves direkte (Hauge og Christophersen 2000: 50).

Slik jeg forstår Hauge og Christophersen, innebærer det å oppleve noe *direkte* å ha førstehånds erfaring med et fenomen. Å oppleve noe *direkte* kan her være å oppleve at ”swing” og ”groove” som kroppsopplevelse.

1.4 DISPOSISJON

Jeg har til nå gjort rede for min bakgrunn for valg av tema i tillegg til å ha forklart noen begrep som vil gå igjen i teori- og drøftingsdelen. Videre vil jeg i kap. 2 ta for meg oppgavens forsknings- og vitenskapelig tilnærming hvor jeg vil gjøre rede for oppgavens plassering innenfor en kvalitativ forskningstradisjon. Her vil jeg også gå inn på temaer og spørsmål som knyttes til fortolkning og hvordan en som har et etisk ansvar. I kap. 3 vil jeg posisjonere oppgaven i forhold til musikkens syn og musikkterapien som fagfelt. Kap. 4 er viet en gjennomgang av de teorier jeg har valgt ut og som danner det teoretiske grunnlaget for drøftingen, som utgjør kap. 5. En avsluttende drøfting, oppsummering og forslag om videre arbeid vil til slutt bli presentert i oppgavens siste kapittel, kap. 6.

2: FORSKNINGSTILNÆRMING

Som nevnt i innledningen ønsker jeg å ta for meg et fenomen som tilhører menneskets opplevelsesverden. Hensikten er å forsøke og forstå deler av dette fenomenet og drøfte disse opp mot musikkterapi som fagfelt. I skriveprosessen har jeg kontinuerlig forholdt meg til noen vitenskapelige spørsmål som retter seg mot oppgavens plassering innenfor forskningsfeltet. Disse spørsmålene angår plassering i forhold til en kvalitativ eller kvantitativ tilnærming, fortolkning, validitet og etiske overveielser.

2.1 KVALITATIV FORSKNINGSTRADISJON

I denne oppgaven skriver jeg meg inn i en kvalitativ forskningstradisjon. Den kvalitative forskningen forsøker å ha et helhetlig eller holistisk syn på hendelser knyttet til menneskets livsverden. Dette innebærer en holdning hvor de fenomener det forskes på ses på som komplekse og, som Bruscia beskriver det, at deres «[d]ynamics and processes are multifaceted and covert» (Bruscia 1995: 315). Wheeler og Kenny karakteriserer den kvalitative forskningen som særskilt menneskelig ved at forskningens overordnede mål er å avdekke mening (Wheeler og Kenny 2005). Dette kan ses parallelt med hvordan Bruscia skriver at forskere som tilhører en kvalitativ forskningstradisjon har sitt fokus rettet mot det som skjer naturlig,

(...) such as real, live, and spontaneous happenings rather than staged encounters within a stimulus- response paradigm, and happenings that take place in unplanned, unmanipulated, real-world settings rather than in artificial, manufactured, or laboratory situation (Bruscia 1995: 315).

Tilsvarende skriver Thornquist at kvalitativ forskning retter seg mot ”menneskelig virksomhet, menneskers opplevelses- og meningsverden” (Thornquist 2008: 205). En kvalitativt rettet forsker søker med andre ord å avdekke mening tilknyttet fenomener i menneskets verden. Innen musikkterapiforskningen kan dette eksempelvis innebære å se på hvordan musikkopplevelser kan forstås fra flere forskjellige vinkler, samt å fokusere på hvordan vi knytter mening til musikk (Bonde 2005). En motsetning til

den kvalitative forskningens syn på kompleksitet og flerfoldig meningslag vil være å ha et reduksjonistisk syn der hendelser forklares ut fra et årsak-virkning-forhold. Forskning som tar for seg subjektive musikkopplevelser vil derimot vanskelig la seg gjøre ut fra en årsak-virknings-metode, da en opplevelse aldri fremstår lik fra gang til gang. Flere opplevelser vil kunne ha likhetstrekk, men aldri være identiske. Med andre ord vender en kvalitativt rettet forsker seg mot hendelser som ikke kan la seg replisere og kopieres. Da jeg ønsker å se nærmere på det ”å groove” som en menneskelig- og mellommenneskelig aktivitet, som noe subjektivt og unikt, er det naturlig å plassere denne masteroppgaven innen den kvalitative forskningen.

2.2 EN HERMENEUTISK TILNÆRMING

Når jeg i denne oppgaven betrakter et fenomen i lys av teoretiske tekster innebærer dette tolkning og vil da falle inn under hva som kalles en hermeneutisk tilnærming. Hermeneutikk som vitenskap handler om en fortolkningslære, og

beskjeftiger (...) seg med spørsmål knyttet til forståelse og fortolkning, ikke minst med hva som er vilkår og fruktbare fremgangsmåter for å oppnå forståelse og gyldige fortolkninger (Thornquist 2008: 15).

Som selvstendig vitenskap har hermeneutikken røtter tilbake til 1800-tallet hvor den kom som en reaksjon på synet om at naturvitenskapens metoder var de eneste rette – metoder som ikke var forenelig med hermeneutikkens prosjekt, nemlig fortolkning av tekster. En tekst ble sett på som et uttrykk for forfatterens meninger, og forskerens oppgave var da å forstå denne teksten i henhold til forfatterens intensjon. En slik tolkning ville da kreve at forskeren satte seg inn i forfatterens samtid slik at tolkningen ikke bare ble en tolkning, men en korrekt tolkning. Idealet var at forskeren skulle strekke seg etter å forstå noe utenfor sin samtid, og dette er også blant aspektene ved den tidlige hermeneutikken som ble kritisert. Med Georg Gadamer kom det et fokusskifte innenfor hermeneutikken hvor det ble lagt vekt på forskerens situerthet. Kritikken rettet seg mot dualismen den tradisjonelle hermeneutikken utviste ved å tegne et markant skille mellom subjekt og objekt, indre og ytre, og et

påfølgende skille mellom verden "an sich" og verden "für mich", et syn som var sentralt under opplysningstiden hvor mennesket ble sett på som fristilt fra den kontekst det befant seg i. Sagt på en annen måte kritiserte den nye retningen av hermeneutikken den tradisjonelle hermeneutikkens mål om å situere seg *utenfor* historien. Det finnes med andre ord ikke en sann eller ytre historie og den kan dermed ikke bli objektivt fortalt. Thornquist beskriver det på følgende måte,

Vi kan ikke stille oss utenfor de tradisjoner som vår egen (selv)forståelse er en del av (Thornquist 2008: 153).

Hvordan vi forstår og fortolker er med andre ord farget av den tiden vi lever i, det samfunnet vi er en del av, de historiene vi har med oss og de erfaringene vi har tilegnet oss. En hermeneutisk tilnærming, skriver Kenny (Kenny et al 2005), gjør seg relevant innen både musikkterapien som praksisfelt og som forskningsfelt. Et eksempel på dette er hvordan musikkterapeuter kontinuerlig fortolker de signaler og initiativ som klientene kommer med. I denne masteroppgaven vil jeg tilegne meg teorier som *fortolkes* og drøftes i henhold til fenomenet "groove" og det "å groove".

2.2.2 Forforståelse

Et av trekkene ved en kvalitativ tilnærming, slik Wheeler og Kenny (Wheeler og Kenny 2005) trekker frem, er forskerens posisjon til forskningstemaet. Jeg er fullt klar over at min tilnærming til både tema og de teoriene jeg har valgt å ta utgangspunkt i er farget av min bakgrunn. Denne bakgrunnen for forståelsen blir innen hermeneutikken kalt "forforståelse". Begrepene "for-dom" og "forforståelse" ble med filosofene Heidegger og Gadamer sentrale innenfor den hermeneutiske vitenskapen. Hvordan vi opplever og tolker det vi har med å gjøre er farget av tidligere erfaringer med tilsvarende eller lignende fenomen som utgjør vår forståelseshorisont. All den erfaring vi har spiller inn på hvordan vi møter og fortolker det vi står i et forhold til. Mennesket er utstyrt med mange for-dommer (erfaringer), og disse utgjør hva som kalles for "forforståelse". Vår forforståelse er alltid med oss og i den grad vi, som Heidegger og Gadamer har hevdet det, står i et hermeneutisk forhold til verden, er vår forforståelse alltid aktiv og styrer vårt møte og omgang med verden. Dette betyr at når

jeg fortolker og knytter teori til refleksjon så skjer dette på bakgrunn av min forforståelse. Forforståelsen ses da som det grunnlaget jeg har for å kunne fortolke på den måten jeg gjør. Tilsvarende skriver Thornquist at "[m]ennesket befinner seg således alltid allerede innenfor en 'for-forståelse' som gir et bestemt perspektiv eller en 'sikt' på verden, før det begynner å modifisere og tematisere denne forståelsen" (Thornquist 2008: 156). Forforståelse ses dermed på som en betingelse for fortolkning.

2.2.3 En hermeneutisk spiral

Et annet sentralt begrep innen hermeneutikken er den hermeneutiske "spiral" eller hermeneutiske "sirkel". Dette er en metafor for hvordan det å fortolke og forstå kan ses som en sirkulær bevegelse. Vårt utgangspunkt for å forstå er som nevnt vår forforståelse. Når vi står over for ny kunnskap og viten beveger vi oss stadig lengre og lengre vekk fra forforståelsen før denne nye viten blir integrert i oss som en del av forforståelsen. Hvordan vi danner oss nye erfaringer og utvider forforståelsen ses også som en "spiral". Etter hvert som vår forforståelse utvides, kommer vi lengre og lengre oppover i spiralen og vi veksler mellom å gå inn og ut av forforståelsen. Midten i spiralen er der vi forstår mest, hvor vår forståelse er mest komplett. Fortolkning og utvidelse av forforståelsen er en evig prosess. Thornquist viser til Heidegger og skriver:

[E]nhver forståelse, sier Heidegger, er en begrenset forståelse, men samtidig utgangspunkt for en utvidet og ny forståelse. Å forstå seg selv og andre er en uendelig prosess, en hermeneutisk spiral. Vi forstår og fortolker - avdekker og åpner -, men noe vil alltid forbli tildekket og uforståelig (Thornquist 2008: 161).

Slik Heidegger påpeker, vil en forståelse aldri være komplett, men stadig utvides. Når vi står over for noe ukjent tolker vi dette ukjente og deretter lager vi oss nye erfaringer som så blir en integrert del av forforståelsen. Slik vil vår forforståelse og erfaringsbakgrunn alltid utvides.

2.5 SUBJEKTIVITET

En av karakteristikkene ved kvalitativ forskning, slik Bruscia påpeker, er forskerens personlige engasjement og nærhet til forskningstemaet eller objektet (Brusica 1995). En slik nærhet og engasjement stiller noen krav til forskerens forhold til prosjektet. Tilsvarende skriver Thornquist at når den kvalitative forskningen setter sin lit til fortolkning, vil dette innebære at forskningen har et snev av subjektivitet. Dette må i følge Thornquist betraktes som en ressurs som kan brukes aktivt ”for å forstå de fenomener og den verden en tilstreber å forstå” (Thornquist 2008: 205). Et slikt syn skiller seg klart fra et ”empiristisk/positivistisk forskningsideal” (ibid) der det nettopp er strenge krav til objektivitet og der man streber etter et distansert forhold til hva det forskes på. Når forskeren forholder seg subjektivt til forskningsmaterialet kreves det imidlertid, slik Thornquist påpeker, en *refleksivitet* (ibid) omkring forholdet forskerprosjekt. I dette ligger det en bevisstgjøring rundt egen rolle i forskningen hvor eksempelvis egne tanker og verdier må bevisstgjøres og artikuleres slik at disse ikke ubevisst påvirker eller styrer forskningen. En slik bevisstgjøring vil komme til syne når forskeren posisjonerer seg innenfor faget og ved valg av vitenskapelig vinkling. Dette er grunnen til at jeg i kap. 1 har gjort rede for min forforståelse og bakgrunn for valg av tema, og at jeg i kap. 3. gjør rede for min posisjonering i forhold til musikkens syn og musikkterapifeltet. Videre har jeg førstehåndserfaring med fenomenet, noe som gjør at jeg får en rolle som en ”insider” og dette gjør at jeg i stor grad kan relatere meg direkte til mye av teorien jeg skal ta for meg. Det at jeg har god kjennskap til fenomenet jeg tar for meg vil naturligvis virke inn på avgjørelser jeg tar og hvordan jeg leser tekstene, men ved at jeg nå har artikulert dette forholdet vil dette hjelpe meg til å tilstrebe en viss distanse til mine subjektive oppfattelser og antagelser.

2.6 FREMGANGSMÅTE

Arbeidet med denne oppgaven har gjennomgått flere faser og har underveis blant annet skiftet forskningsdesign. Det som startet som en intervjustudie skulle siden vise seg å kunne ut i en ren teoretisk oppgave. Arbeidet med tema startet allerede høsten 2008 da jeg på musikk og helse-studiet var utplassert i praksis ved en ungdomsskole

ute i distriktene. Denne praksisen inneholdt blant annet bandsamspill og det var der de første tankene og ideene om temaet ”groove” tok form.

Tema for oppgaven ble videre utarbeidet og formulert under arbeidet med prosjektbeskrivelsen høsten 2009. Hva som kom frem som sentrale temaer var ”groove-opplevelse” og ”kroppsopplevelse”. Jeg hadde en fornemmelse av at det var en sammenheng mellom disse to fenomenene ved at det ”å groove” kan oppleves kroppslig. Jeg var i starten interessert i å intervjuere musikere og musikkterapeuter om deres erfaringer med kroppslig musikkopplevelser, men fant etter hvert ut at det var min egen opplevelse av dette fenomenet jeg ønsket å forstå og artikulere. Dette førte til at jeg valgte heller å gjøre en ren teoretisk studie i stedet for en intervjustudie.

I søk etter litteratur har jeg sett i retning av musikkvitenskapen (eksempelvis Keil og Feld 1994), nyere utviklingspsykologi (eksempelvis Stern 2010) og musikkterapifeltet (eksempelvis Trondalen 2004). Dette har brakt opp temaer som ”groove” og ”intersubjektivitet”. I arbeidet med teoriene dukket det etter hvert opp noen kategorier som jeg kunne se ”groove” ut fra. Videre har jeg valgt å ta for meg to praksiseksempler fra musikkterapilitteraturen som jeg vil drøfte i lys av disse kategoriene.

3: PERSPEKTIVER PÅ MUSIKK OG HELSE

3.1 MUSIKKSYN

Now, what is music? (...) Music is a strange thing. I would almost say it is a miracle. For it stands halfway between thought and phenomenon, between spirit and matter; a sort of nebulous mediator, like and unlike the thing it mediates – spirit that requires manifestation in time, and matter that can do without space. We do not know what music is (Heine i Ansdell 1995: 7).

Å gjøre et forsøk på å definere eller gjøre rede for min musikkforståelse ser jeg som viktig for denne oppgaven da dette vil prege mine tanker rundt og redegjørelse for fenomenet groove i en musikkterapeutisk sammenheng. Musikkterapiprofessor Lars Ole Bonde presenterer i sin bok *Musik og menneske* (2009) Even Ruuds musikkmodell. Her ses og forstås musikk på fire forskjellige nivåer:

- 1) et fysiologisk nivå
- 2) et syntaktisk nivå
- 3) et semantisk nivå
- 4) et pragmatisk nivå.

Disse nivåene påvirker hverandre gjensidig og det er derfor vanskelig å tenke seg til hva musikk er eller kan være hvis et av nivåene utelukkes. Musikk på et fysiologisk nivå tar for seg musikk som fysisk registrerbar lyd og hvordan lyden følger naturlovene. Musikk som syntaks omhandler musikk som estetisk fenomen, der

[en] analyse på dette niveau vil interessere seg for en præcis beskrivelse og tolkning af de musikalske enkeltelementer og dere rolle i og betydningen for helheden (Bonde: 23).

Dette beskriver Bonde som ”musikk *som* terapi”. Et syn på musikk *som* terapi vil jeg siden komme tilbake til. Musikk på et semantisk nivå innebærer å se på musikkens referentielle funksjon ved å forstå og tolke musikk ”som metafor, symbol eller ’udsigelse’” (ibid). Innen musikkterapien omtales dette som ”musikk *i* terapi”. Modellens fjerde nivå, det pragmatiske nivået, ser musikk som ”socialt, interaktivt fænomen” (ibid). Bonde karakteriserer musikk som et utpreget sosialt fenomen og skriver at dens betydning ”i den sociale kontekst eller i den terapeutiske proces” (ibid) er av særlig interesse. Dette siste nivået sammenfaller med Ruuds begrep ”Musikk som kommunikasjon og samhandling” (Ruud 1990).

Til tross for Ruuds modell opplever jeg at det likevel er vanskelig å komme med en definisjon på hva musikk er eller kan være. Den beste definisjonen jeg så langt har kommet over gir heller ikke noe videre konkret svar på hva musikk *egentlig* er, men tar i hvert fall i betraktning at musikk har noe med oss mennesker å gjøre: “Music is what I am when I experience it” (Ansdell 1995: 8).

Som nevnt har et musikkssyn å gjøre med hva vi tenker om musikk og hvilken verdi vi tillegger musikken. I forskningsøyemed opererer en ofte med tre musikkssyn: et ”absolutt musikkssyn”, et ”referentielt musikkssyn” og et ”konstruktivistisk musikkssyn”. Å ha et ”absolutt musikkssyn”, skriver musikkterapiprofessor Lars Ole Bonde, vil være å tilegne musikken ”ikke nogen anden mening end – sig selv” (Bonde 2009: 16). Musikkens mening finnes kun i musikken selv, på et estetisk og strukturelt plan. Innenfor et ”referentielt musikkssyn”, også kalt ”ekspresjonisme”, tenkes musikken å ha en referentiell rolle. Musikken ”repræsenterer, symboliserer og/eller uttrykker fænomener uden for musikken, (...) i menneskets verden” (ibid). Et ”konstruktivistisk musikk”, et musikkssyn som i stor grad gjør seg gjeldene innenfor musikkterapien, erkjenner at

musikk er et æstetisk fænomen, men musikkens æstetiske komponenter er beslægtet med og deler kvaliteter med grunnleggende menneskelige erfaringer, og disse er alltid præget av den sociale og kulturelle kontekst (ibid: 17).

Slik jeg forstår dette innebærer et konstruktivistisk musikk-syn det å se musikk som ”æstetisk fenomen” (ibid), men videre tenke at musikkens estetikk i seg selv ikke har noen verdi hvis den ikke er i stand til å berøre individet som står ovenfor musikken, det vil si i møtet mellom den som lytter eller utøver musikk (eller musikk i møtet mellom individer som denne oppgaven i stor grad tar for seg). Hvilke verdier musikkens estetikk kan ha beror igjen på de rammer og kontekster vi befinner oss innenfor i den eller de situasjoner vi har med musikk å gjøre, eksempelvis innen hvilket musikkterapeutisk praksisfelt eller metode vi befinner oss i. Dette leder over til at musikk har forskjellige bruksområder, noe som gjør at synet på musikk blir ”pragmatisk”, jf. Ruuds nivå 4. Dette sier noe om hvordan vi bruker musikk på forskjellige måter, eksempelvis for å regulere egen tilstand, noe som blant annet kommer frem i hvordan vi selv har en klar tanke om hva slags musikk som passer den sinns- eller kroppsstemningen vi er i til enhver tid. Dette sier noe om hvilken helsebringende effekt det å drive med musikk kan ha, noe jeg vil ta nærmere for meg i avsnittet om musikkterapi. Et slikt pragmatisk og konstruktivistisk musikk-syn er det musikk-syn jeg velger å støtte meg til i denne oppgaven.

3.2 HVA ER MUSIKKTERAPI?

Musikkterapifeltet er et ungt fagfelt, både som profesjon og forskningsfelt. Trondalen (Trondalen 2006) skriver at selv om musikkterapi som selvstendig praksis- og forskningsfelt er relativt nytt, har det allikevel en lang tradisjon. Historisk sett har ideen om musikkens terapeutiske potensiale fulgt oss helt siden den greske antikken og frem til vår egen tidsalder. Synet på musikkens muligheter har blant annet ”vært knyttet opp mot forestillinger om sykdom og helbredelse” (ibid: 58). Et slikt syn på musikkens kraft finner vi blant annet i antikkens ”etoslære”, hvor musikkens tonalitet, med utgangspunkt i de modale skalaer, ble betraktet som å skulle ha spesielle iboende krefter. Tilsvarende har vi sett i den klassiske musikkens ”affektlære”.

I likhet med å komme fram til en presis definisjon av musikk, kan det også være komplisert å gi en entydig beskrivelse av hva musikkterapi er. Den amerikanske

musikkterapiprofessoren og musikkterapeuten Kenneth Bruscia har definert musikkterapi på følgende måte:

Music therapy is a systematic process of intervention wherein the therapist helps the client to promote health, using music experiences and the relationships that develop through them as dynamic forces of change (Bruscia 1998: 20).

Dette er en definisjon jeg velger å støtte meg til. Av særlig interesse er vektleggingen av opplevelsesaspektet og hvordan musikkopplevelser kan virke helsefremmende. Et tilsvarende opplevelsesorientert syn kommer frem når Ruud skriver at ”musikk [kan gi] en sterk opplevelse av å hengi seg til en slags ’flow’” (Ruud 2006: 26) og at slike opplevelser ”kobles lett til sterke opplevelser av mening og sammenheng som også er sentrale for vår helse” (ibid: 27). Dette sier noe om at musikk i et helse- og musikkterapierspektiv ikke handler om ”organisert lyd’ eller om bestemte verk eller komponister, spesielle musikkgenre eller en bestemt måte å lytte til eller fremføre musikk på”, men om hvordan ”musikk og musikkaktivitet kan gi folk ressurser til å oppleve helse” (Ruud 2006: 21). På bakgrunn av dette er min forståelse at musikkterapien fremmer et musikk syn tilsvarende hva som tidligere har blitt referert til som et ”konstruktivistisk musikk syn”.

3.2.1 Et humanistisk perspektiv

Musikkterapien her i Norge, slik Ruud foreslår (Ruud 2008/2010), tar utgangspunkt i et humanistisk menneskesyn. Et humanistisk menneskesyn innebærer å ha et holistisk, eller helhetlig syn på mennesket hvor mennesket ses ”både som organisme, en person og et samfunnsvesen” (Ruud 2008: 9). Ved å betrakte menneske som et flerdimensjonalt vesen blir det interessant å se hvordan musikk kan virke inn på oss fra et nevropsykologisk ståsted, hvordan vi tillegger og opplever mening i musikk og videre hvordan vi kan se på musikk som identitets- og kulturell markør. Fra et musikkterapeutisk ståsted innebærer dette et syn som blant annet omfatter

(...) kunnskap om hvordan musikk virker inn på følelser og tanker ut fra vår historiske og kulturelle situerhet, om betingelser for tolkning og musikalsk meningsdannelse. Den

humanistiske eller fortolkende musikkterapien gir oss holdepunkter for å forstå menneskers livsverden med sin særegne intensjonalitet, evne til symboldannelse og forutsetninger for autonomi eller selvbestemmelse (ibid: 5).

Slik det kommer frem i dette sitatet søker musikkterapeuter å gi mennesket subjektstatus, som innebærer å anerkjenne individets autonomi og selvbestemmelse. Tilsvarende kommer også frem når Ruud videre legger vekt på den humanistiske musikkterapiens syn på menneske som et ”improviserende” menneske (ibid). Musikkterapien søker å styrke individets muligheter til å påvirke egen situasjon, noe den terapeutiske improvisasjonen kan bidra til:

I de tilfeller hvor det tilrettelegges for en improvisasjon, og hvor partene er gitt de samme muligheter til å påvirke samspillet, er det samtidig skapt et grunnlag for å gi deltakerne subjektstatus (ibid: 11).

Ved å anerkjenne og gi klienter subjektstatus kan det oppstå intersubjektive møter i musikken, slik Trondalen fremhever at i en improvisasjon ”er begge på samme tid gjensidig avhengig av hverandre, for å opprettholde og utvikle samspillet” (Trondalen 2005: 120). Dette vil si at terapeut og klient møter hverandre som likeverdige samspillspartnere, noe som løfter frem individets mulighet til påvirkning, slik Ruud også skriver (Ruud 2008).

Et slikt syn på musikkens mulighet til å gi deltakerne subjektstatus finner vi også igjen i retningen ”Creative Music Therapy”.² ”Creative Music Therapy”, eller ”Kreativ musikkterapi” er den musikkterapeutiske metode og filosofi representert av Paul Nordoff og Clive Robbins. Nordoff og Robbins jobbet ut i fra et grunnleggende syn på at alle mennesker har et potensial for å uttrykke seg musikalsk. Dette musikalske blir av Nordoff og Robbins omtalt som ”the music child” (Wigram, Nygaard Pedersen og Bonde 2002). De forklarer begrepet slik: ”The Music Child is

² Å se mennesker som subjekter gjør seg selvfølgelig gjeldende for alle musikkterapeutiske praksiser og retninger, men i denne oppgaven har jeg valgt å gå til retningen ”Kreativ musikkterapi”.

(...) the individualized musicality inborn in each child” (Nordoff og Robbins 1977 i Aigen 2005a: 144). Trondalen utdyper dette ved å se ”The Music Child” som ”den sunne, kreative og normale delen av personligheten (...), menneskets egne selvhelbredende ressurser” (Trondalen i Bjøntegaard, Hanken og Nesheim 2005). Med andre ord postulerer Kreativ musikkterapi et syn på musikk som mulighet for å opprettholde og gi næring til den friske og kreative siden ved mennesket. Dette sier videre noe om troen på at alle mennesker, uansett psykisk og/eller fysisk tilstand, har en kreativ side som kan benyttes som ”selvhelbredende ressurs” (ibid).

Ved siden av å betrakte musikk som et medium for terapeutisk endring står relasjonen mellom klient og terapeut sentralt innen kreativ musikkterapi. Det er nettopp gjennom musikk denne relasjonen skal bygges: ”It was the music itself that reached the child directly and which formed the basis of a meeting between the two people” (Andsell 1995: 4f). Musikkterapeuten skal møte klientens initiativ gjennom musikk, støtte dette initiativet, for så videre utfordre, her også gjennom musikken. Til sammen utgjør disse to prinsippene – ”å støtte” og ”å utfordre” – noen av hovedprinsippene innen terapeutisk improvisasjon, en metode som her i Norge er ført videre av Tom Næss (Næss 1989). Det musikalske grunnlaget innen Kreativ musikkterapi var og er i stor grad modalt, basert på kirketoneartene, samt spanske og orientalske skalaer. I de senere årene har det også kommet ut bøker som tar for seg bruken av populærmusikk som basis for terapeutisk improvisasjon (Aigen 2005b), noe som er med på å utvide tanken om et musikalsk basisrepertoar innen terapeutisk improvisasjon. Denne utvidelsen av et musikalsk basisrepertoar er knyttet til synet på at musikkterapeuter må være oppmerksom på klientens subjektive musikksmak og forsøke å tilnærme seg denne på best mulig vis.

4: TEORETISK TILNÆRMING

I det følgende vil jeg presentere de teorier som danner det teoretiske grunnlaget for drøftingsdelen i kapittel 6. Disse teoriene er hentet fra henholdsvis musikkantropologien, musikkterapifeltet og nyere utviklingspsykologi. Bakgrunnen for at jeg har valgt ut akkurat disse teoriene er at de hver på sin måte kan være med på å belyse fenomenet ”groove” i en musikkterapeutisk sammenheng og følgelig opplevelsen av å groove sammen. I tillegg synes de alle å ta for seg fenomenet *tid*, om enn på sine egne måter. Hvordan disse teoriene ses i forhold til hverandre kommer jeg tilbake til i drøftingskapittelet.

4.1 GROOVE SOM STRUKTUR

Groove kjennetegnes på mange måter av repetisjon. Repetisjon kan knyttes til ordet ”syklus”, slik Steven Feld og Charles Keil knytter det engelske ordet ”cycle” opp mot ”groove”:

SF: [To] groove, to cycle, to draw you in and work on you, to repeat with various (...)

CK: (...) and to me, that repetition and redundancy, which to most people is a bore, is music's glory, that's where the groove comes from (...) (Keil og Feld 1994: 23).

Groove handler med andre ord om et rytmisk mønster som gjentar seg. En groove kan naturligvis bestå av forskjellige rytmiske figurer, men den forutsetter et grunnleggende rytmisk mønster som repeteres nok antall ganger til at musikken får en gjenkjennbar form.

4.1.1 Participatory Discrepancies

Innen musikkvitenskapen de siste tjue årene finner vi mye forskning som ser på musikk heller på et prosesselt enn på et strukturelt- og musikkteoretisk plan. Eksempler på denne dreiningen fra å se musikk som struktur og til å se på hvordan vi opplever musikk innenfor en sosio-kulturell kontekst finner vi blant annet i Christopher Smalls bok *Musicking* (1998) som tar for seg en konsert med et

symfoniorkester. Her utvides forståelsen om hva musikk er ved å se på hvordan ytre faktorer, som for eksempel stedet konserten holdes på, de kulturelle rammene rundt konserten og dirigentens bevegelser, virker inn på konsertopplevelsen. Small foreslår derfor heller å se musikk som et verb enn som en gjenstand og objekt. Musikk er noe vi *gjør*, det er en aktivitet. Når vi står i et forhold til musikk, enten utpreget aktivt eller passivt, er dette en aktivitet. Vi lytter bevisst eller ubevisst, vi analyserer, tolker og utøver musikk, og de rammer vi gjør dette innenfor er også en del av musikkopplevelsen. Innen grooveforskningen finnes det flere teorier (representert av blant annet Charles Keil, Ingmar Bengtsson, Alf Gabrielsson, Tellef Kvifte og Anne Danielsen) som på samme måte tar for seg hvordan opplevelsen av groove i musikk ikke bare bør analyseres syntaktisk (slik den noteres eller ut i fra musikkens referansestruktur), men at en musikers avvik i forhold til referanserstrukturen også virker inn på hvordan vi opplever musikken. Jeg vil forklare dette nærmere i det følgende.

Noe av det som skiller musikk spilt av mennesker og musikk spilt av maskiner er at vårt forhold til pulsen i musikken er mindre konsistent enn datamaskinens. Selv den mest skolerte musiker vil alltid utøve mikroritmiske avvik i forhold til musikkens puls. Dette gjør blant annet at en repetisjon aldri vil fortone seg likt, men innebærer små variasjoner i form av rytmiske og tonale forskyvninger. Som Refsum Jensenius skriver er forskjellen mellom musikk spilt av mennesker og musikk spilt av en maskin at de ”kvalitetene vi forventer fra en utøver, dreier seg nettopp om å *avvike* fra notene ved å legge inn forandringer i tempo og dynamikk, samt skape en helhet ved hjelp av fraseringer” (Refsum Jensenius 2009: 17). Disse mikroforskyvningene i både rytme og intonasjon er det som får musikken til og høres menneskelig ut, og disse nyansene kan, i følge Keil, også bidra til å gjøre musikken mer engasjerende:

The power of music lies in its participatory discrepancies, and these are basically of two kinds: processual and textural. Music, to be personally involving and socially valuable, must be ”out of time” and ”out of tune” (Keil 1994: 96).

Mikrorytmiske (eller mikrotonale) forskjeller mellom repetisjonene kan være å spille tidlige anslag/spille foran pulsen (hva Keil kaller ”on top”) eller spille sene anslag/bak pulsen (”lay back”) (ibid: 64). Ved å analysere en groove som oppleves som ”bakpå” vil vi se at en enkelt rytmisk enhet eller flere rytmiske enheter befinner seg bak det som kalles en ”referansestruktur”. Med referansestruktur menes hvordan en groove ville ha blitt notert og transkribert på et noteark. Når en groove er ”frempå” eller ”bakpå” er de rytmiske forskyvningene så små at våre vanlige notasjonssystem ikke ville ha fanget opp disse. Eksempelet nedenfor er hentet fra Keils kapittel ”Motion and feeling through music” (ibid: 61) og beskriver hvordan en rytmisk figur spilt på en ride-cymbal avviker fra hvordan denne figuren i utgangspunktet noteres i et partitur. Eksempel 1 i figuren nedenfor er slik cymbalfiguren faktisk noteres, mens Eksempel 2 er slik den høres ut når den spilles. Slik det kommer frem i dette spesifikke noteeksempelet har denne cymbalfiguren (og kanskje trommegrooven sett under ett) gått fra å ha en 16-delsunderdeling til å nærme seg triolunderdeling. Ved at underdelingen nærmer seg triolfeeling eller befinner seg et sted mellom trioler og sekstendeler fører dette til at grooven får en fremover-rettet driv:

[the drummer] attacks the cymbal so close to the pulse as to be almost ahead or ”above” it when dealing with the taps that fall on 1, 2, 3 and 4 of a 4/4 measure (ibid).

Ride Cymbal

Example 1

Example 2

1 2 + 3 4 + 1 2 + 3

(Fig. 1)

Disse avvikene fra en metronomisk puls kan tenkes å tilføre musikken et mer ”flytende” eller ”organisk” rytmisk driv. En groove som ikke inneholder slike avvik kan på sin side oppleves som statisk og ”livløs”.

Keil legger vekt på hvordan slike mikrorytmiske avvik er det som fanger vår oppmerksomhet og gir musikken et "vital drive", samt gjør den "socially valuable" (ibid). Dette er også noe som kommer tydelig frem og poengteres av Aigen (Aigen 2005b) og som derfor gjør Keils teori verdifull i forhold til musikkterapifeltet, både på et teoretisk og et praktisk plan. Keils syn er naturligvis ikke bare gjeldende for rytmisk- og groovebasert musikk, men kan tenkes å gjelde alle mulige former for sammensetning av melodi, harmoni og rytmikk når to eller flere musikere spiller sammen. Av betydning for masteroppgaven min er særlig Keils vektlegging av at avvikene som gir musikken et "vital drive" oppstår nettopp i samspillet mellom musikerne. Keils teori fokuserer på de rytmiske og tonale avvik som oppstår mellom instrumentene i et samspill mellom flere musikere. Han betegner følgende disse avvikene for "Participatory Discrepances". For å oppnå "samtidighet" i samspillssituasjoner er man ofte avhengig av at musikerne innretter seg etter nøyaktig samme metronomiske puls. I følge Keil er imidlertid et strengt forhold til denne metronomiske pulsen ikke like sterkt eller nødvendig når det musikalske samspillet er godt. Dette kommer blant annet frem når Keil skriver:

There is no essential groove, no abstract time, no "metronome sense" in the strict sense of metronome, no feeling qua feeling, just constant relativity, constant relating, constant negotiating of a groove between players in a particular time and place (...) (Keil 1995: 3).

Dette kan forstås som at forholdet til en metronomisk puls, eller det å forholde seg til en puls som noe utenfor en selv, ikke er vektlagt eller utpreget til stede hos musikere som forsøker å spille sammen. Det "å groove" dreier seg med andre ord ikke om å spille samtidig etter en fastlagt "ytre" puls, men heller å spille omkring en puls eller "beat" som musikerne kommer frem til gjennom en form for "forhandling" dem i mellom når de spiller sammen. Denne stadige "forhandlingen" om grooven er sentral for Keils teori. Det er med andre ord samspillet mellom musikere som danner grunnlaget for opplevelsen av groove.

Hvordan vi opplever "groove" og "swing", skriver Keil, innebærer også "motor connotations" (Keil 1994: 59). Dette kan bety at rytmiske avvik ikke bare oppleves

auditivt, men også kroppslig. Parallelt skriver Ruud at aktiv deltakelse i groove ”handler om at musikken oppfordrer til kroppslig involvering gjennom de rom musikken skaper på bakgrunn av rytmisk flyt, gjentakelser og synkopering” (Ruud 2008: 476). Groove oppstår med andre ord både i et samspill mellom kropp og sinn, og i et intersubjektivt møte mellom musikere. I neste del vil jeg fokusere mer på samspillet mellom musikken og kroppen.

4.2 INTERSUBJEKTIVITET

Even Ruuds doktoravhandling *Musikk som kommunikasjon og samhandling* (1990) understreker hvordan det å spille sammen dreier seg om kommunikasjon og samhandling. Et godt samspill, både gjennom musikk, språk og handling, kjennetegnes ved at partene snakker samme språk og utfyller hverandre. Som vi så i kap. 3.2.1 står improvisasjon sentralt innen musikkterapien, hvor improvisasjon mellom klient og terapeut ses på som en mulighet for å oppleve et intersubjektivt fellesskap. Trondalen viser til Bruscia og skriver at ”Musikkterapi som interpersonlig prosess er opptatt av empati, intimitet, kommunikasjon, gjensidighet og relasjon” (Trondalen 2005a: 123). Musikkterapien er med andre ord opptatt av intersubjektivitet og det intersubjektive møtet mellom klient og terapeut og hvordan slike møter kan føre til terapeutiske endringer. Improvisasjon handler i følge Trondalen om ”en sensitiv justering og avstemning i forhold til hverandre” (Trondalen 2008: 37). En slik gjensidig justering og utveksling av initiativ kan også observeres i samspillet mellom mor og spedbarn; deres ordløse dialog (”protokonversasjon”) er ladet med (førspråklig) mening og en gjensidig opplevelse av relasjon. På samme måte kan intersubjektivitet oppstå i improvisasjoner mellom musikkterapeut og klient, slik Rolvsjord beskriver det:

Et musikalsk samspill mellom terapeut og klient kan med andre ord betraktes som en type protokommunikasjon, et samspill som demonstrerer våre kapasiteter til å kommunisere (Rolvsjord 2002: 21).

Den terapeutiske improvisasjon kan på denne måten ses på som en mulighet for å erfare seg selv som et kommuniserende og samhandlende individ, hvor musikkens rolle og betydning er, slik Ruud har artikulert det, ”kommunikasjon og samhandling” (Ruud 1990). Videre forstår jeg opplevelser av intersubjektivitet som hva Trondalen betegner som ”tredjehet” (Trondalen 2008). ”Tredjehet” viser til hvordan vi i en relasjon der begge anerkjennes som subjekter bidrar til at ”forholdet kan bli noe annet, og noe mer enn det hvert individ hver for seg bringer inn i kontakten” (ibid: 32).

Intersubjektivitet er nært knyttet til hva Trondalen i sin doktoravhandling *Klingende relasjoner* (2005) betegner som ”Signifikante øyeblikk”. Trondalen bruker også begrepet ”Gylne øyeblikk” (Trondalen 2007) som ”forstås som et endringsøyeblikk, en endringspotent erfaring der det intersubjektive bekreftes, opplevd i et subjektivt tidsperspektiv” (ibid: 574). Trondalen skriver videre at et slikt øyeblikk innebærer å erfare at ”virkeligheten endres i et her-og-nå-øyeblikk”. Slik jeg forstår dette innebærer opplevelsen av et slikt øyeblikk både en fullstendig tilstedeværelse i et ”her og nå”, samt en intersubjektiv kontakt eller opplevelsesfellesskap mellom terapeut og klient. Trondalen argumenterer for at slike ”signifikante øyeblikk” har et potensial for terapeutisk endring ved at de viser ”betydningen av nye relasjonelle erfaringer, der klientene påvirker og lar seg påvirke gjennom kroppslig-musikalsk samspill med musikkterapeuten” (Trondalen 2007: 578). Intersubjektivitet kan med andre ord føre til signifikante øyeblikk som igjen skaper et potensiale for terapeutisk endring.

Intersubjektivitet og opplevelser av ”signifikante øyeblikk” kan sees i relasjon til fenomenet ”tid”. Unni Johns viser til hvordan ”subjektive opplevelser kjennetegnes ved at de utfolder seg i tid” (Johns 2008: 70). Tid kan sees på fra to forskjellige vinkler, ”chronos” og ”kairos”. ”Chronos” refererer til den kronologiske tiden, mens ”kairos” viser til den subjektive opplevelsen av tiden. Der kronologisk tid måles i tidsenheter, som i musikkvitenskapen vil være å dele en melodi eller rytme inn i for eksempel fjerdedeler, åttendedeler, sekstendeler osv, er en subjektivt opplevd tid hvordan musikken oppleves ”her og nå”. En subjektiv tidsopplevelse kan i en improvisasjonssammenheng komme til uttrykk i beskrivelser som ”tiden fløy av gårde” eller ”tiden stod stille”. En slik subjektiv tidsopplevelse kan også være

intersubjektiv, hvor partene i en musikalsk improvisasjon deler denne opplevelsen. Siden den kronologiske tiden ikke kan stå stille, kan vi forstå en subjektivt og intersubjektivt opplevd tid som noe som rekker ut over den kronologiske tidsrammen. En slik opplevelse av å ”glemme tiden” kan vi se i improvisasjoner, også kalt å ”jamme”, som ofte strekker seg over lang kronologisk tid. For eksempel viser Kenneth Aigen (Aigen 2005b) til hvordan bandet The Grateful Dead var kjente for sine lange improvisasjoner. I improvisasjonssammenhenger opplever man ofte tid som ”kairos”. Dette sammenfaller med hvordan Trondalen omtaler et ”øyeblikk” som ”en opplevelse i et gitt tidsrom, tilsynelatende uavhengig av ytre målbar tid” (Trondalen 2007: 574). Improvisasjon er som nevnt en form for intersubjektivitet og kan følgelig innebære å være sammen innenfor en form for tidsløs sone. En slik tidløs improvisatorisk sone, hvor man er fullstendig hengitt til et ”her og nå”, kan igjen skape opplevelsen av ”signifikante øyeblikk” av intersubjektiv kontakt.

4.2.1 Synkronisering

Intersubjektivitet handler i stor grad om ”synkronisering”, som er en av de grunnleggende teknikkene innen terapeutisk improvisasjon. I sitt arbeid med psykotiske klienter har Jos De Backer utviklet begrepet ”moments of synchronicity” (eksempelvis De Backer i *Nordic Journal of Music Therapy*, 17(2) 2008). Noen av de ”musikalske symptomene” som psykotiske pasienter har er blant annet en manglende opplevelse av å relatere det klingende resultatet av hva de spiller til at det er musikk som kommer fra dem selv. De mangler i utgangspunktet en opplevelse av selvstendighet og autonomi i deres spilling. Dette gjør at spillet blant annet kan fremstå som fragmentert/oppstykket, tilfeldig eller repetativt. Videre vises mangel på pauser i musikken, samt at dynamiske forskjeller, melodisk/rytmisk variasjon og frasering uteblir. Begrepet ”moments of synchronicity” peker mot tilfeller i en musikalsk improvisasjon der slike musikalske parametre derimot begynner å bli synlig i musikken, og ses som tegn på endring hos klienten. Et slikt ”moment of synchronicity” karakteriseres av at:

[b]oth patient and therapist have the feeling that they are able to come into a genuine play for the first time with an intertwining of two musical lines into one entity, for example, where both share the same pulse with shared accents in the meter (ibid: 95).

Et ”moment of synchronicity” forstår jeg som tegn og signaler på at klient og terapeut begynner å spille sammen og at det er en gjensidig, intersubjektiv opplevelse av hva som skjer i musikken. Et slikt ”moment”³, skriver De Backer, innehar et paradoks. Dette ved at både klient og terapeut deler en opplevelse av både selvstendighet og autonomi samtidig som de deler en opplevelse av å være avhengig av den andre:

This paradox involves emerging autonomy in the patient and therapist, while at the same time, there is acceptance and recognition of mutual dependency (ibid: 95).

Slik jeg forstår dette handler det om at klientens spill i seg selv er selvstendig, på samme tid som den også er avhengig av terapeutens spill nettopp for å være selvstendig. Dette gjelder også for terapeutens vedkommende – terapeutens spill er i seg selv selvstendig, men blir samtidig selvstendig kun i kraft av det klienten spiller. Til sammen utfyller de hverandre. Et slikt synkront ”moment” ses på som en start og som en mulighet for å utvikle et gjensidig og vedvarende musikalsk samspill, og danner det som De Backer skriver er utgangspunktet for hvordan en (psykotisk) pasient kan oppleve autonomi ved eget spill som siden kan utvikle seg til å ta del i en musikalsk form. Dette kan, slik Johns hevder når hun viser til Daniel Stern, føre til en ”utvikling av selvhandling (...) [som] refererer til selvopplevelsen av å være opphav til egen handling” (Johns 2008: 72). Dette, skriver Johns, handler om

erfaringen som følger av handlingen og forutsigbarhet i konsekvenser av handlingen. I sin essens dreier det seg om en grunnleggende opplevelse av å være opphav til egne handlinger og kunne påvirke (ibid).

En slik opplevelse av seg selv som selvstendig individ kan føre til et styrket selvbylde, økt handlingsrepertoar og øke bevisstheten av seg selv som et selvstendig subjekt i samhandling med andre. Slik jeg forstår det samsvarer dette med hva De Backer skriver når han peker på at et klinisk mål i forlengelsen av et ”moment of synchronicity” innebærer å styrke klientens opplevelse av autonomi.

³ Slik jeg forstår det har De Backers ”moment og synchronicity” og Trondalens ”signifikante øyeblikk” mange fellestrekk, spesielt med tanke på en mulighet for å oppleve intersubjektivitet.

4.2.2 Vitalitet

Når vi musiserer lar vi oss ofte følelsemessig engasjere, enten positivt eller negativt, både mentalt og kroppslig. Gjennom improvisasjon oppstår det ofte en unik følelse som jeg finner relevant å knytte til Daniel Sterns teori om ”dynamiske vitalitetsformer”. Stern skriver at vitalitet handler om ”manifestation af liv”, og at vitalitet er ”et udtryk for at være levende” (Stern 2010: 9). Vitalitetsformer handler i så måte om aspekter ved opplevelse som fenomen og om de utallige måtene noe kan oppleves på. Når vi opplever intersubjektivitet i musikalsk samspill kan dette innebære en felles opplevelse av vitalitet i musikken. I musikkterapien vises det ofte til hvordan en musikkterapeut toner seg inn på klienten. Dette handler om å møte og *matche* en klients (dynamiske) vitalitet, og blir også referert til som ”affektiv inntoning” (Rolvsjord 2002) eller ”affect attunement” (Trondalen 2007b). Dette kan også kalles å jobbe ut fra et ”isoprinsipp”. Rolvsjord viser til Stern og beskriver affektiv inntoning som en ”spontan og følelsemessig matching av stemningsleie til en annen” (Rolvsjord 2002: 18). Det å spille sammen kan med Sterns termer forstås som en gjensidig utveksling og inntoning på hverandres (emosjonelle) vitalitet. En slik gjensidig utveksling og inntoning gjennom musikalsk improvisasjon kan legge til rett for et intersubjektivt fellesskap.

4.3 MUSIKKEN OG KROPPEN

Forskning på kroppens bevegelser i forhold til musikk finner vi i senere musikkvitenskapelig forskning, blant annet i artikkelsamlingen *Musical Gestures* (Godøy og Leman 2010). Her ses ”gest” som en synlig bevegelse og deles inn i kategorier som ser gester som ”sound-producing”, ”sound-facilitating”, ”sound-accompanying” og ”communicative” (Refsum Jensenius et al i *ibid*: 25). Dette retter et fokus mot kroppslig bevegelse som en menneskelig intensjonell handling og kan illustreres med et sitat av Buxton, referert til i Refsum Jensenius et al 2010:

The notion of gesture goes beyond this purely physical aspect in that it involves an action as a movement unit, or a chunk, which may be planned, goal-directed, and perceived as a holistic entity (Buxton 1986 sitert i *ibid*: 19).

Parallelt trekker Godøy frem "body image" for å tydeliggjøre at det er en sammenheng mellom kropp og musikk ved at de bevegelser vi gjør ikke bare er mekaniske bevegelser som settes i gang for å utføre en jobb, men at vi opplever en kroppslig tilknytning til musikken: "Indeed, while playing the melody, I can be aware of my body's interaction with music" (i *ibid*: 8). Godøys definisjon sier noe om at en bevegelse må ses på som noe mer enn en mekanisk bevegelse da bevegelser "as a functioning feature of our perception-action system implies much more than just a movement" (i *ibid*: 9) Vi sanser og opplever med andre ord de bevegelser vi gjør. En musikkopplevelse (som inneholder en instrumentaktivitet) vil da handle om både det auditive og om kroppens rolle i det musikalske uttrykket. De bevegelser vi gjør for å produsere lyd på et instrument er med andre ord ikke rent mekaniske bevegelser, men et kroppslig uttrykk vi legger over på instrumentet som siden kommer som lyd. Musikken kan ses som å starte *i* kroppen, og det som kommer ut som lyd fra instrumentet er en mediert utgave av hva vi føler i kroppen. Dette kan forstås som om kroppen er en del av instrumentet. I artikkelen "Music and psychosis" (De Backer 2008) skriver De Backer, som nevnt, at noen av symptomene ved psykotiske pasienter er en mangel på kroppsopplevelse. Dette kan, i tillegg til de ovenfor nevnte symptomene, ses ved at pasienten ikke lar seg kroppslig bevege i takt med musikken: "The body cannot be brought into motion by a rhythmic movement" (*ibid*: 92). Dette forstår jeg som at pasienten har en mangelfull opplevelse av egen kropp. Som De Backer skriver: "[the] patient is perceptually and emotionally detached from his own musical production" (*ibid*: 93). En slik forståelse kan videre knyttes til hvordan Ruth Eckhoff skriver at kontakt med "senter" er viktig, og at gode musikalske opplevelser er et resultat av kontakt med et "indre sentrum", et punkt som "danner grunnlaget for å kunne samle seg eller konsentrere oppmerksomheten" (Eckhoff 1997: 23). Dette forstår jeg som opplevelsen av å ha en tilknytning til både instrument og musikk. Videre skriver Ekchoff at bevegelser når vi spiller kan komme fra senter eller fra periferien. Når bevegelser kommer fra periferien, eksempelvis rent mekaniske bevegelser, har de ikke kontakt med senter og oppleves derfor ikke like meningsfulle. Et lignende resonnement finner vi hos De Backer i forbindelse med begrepet "sensorial play". Han forklarer begrepet på følgende måte: "This means that when playing music a psychotic patient is not able to recognize his own playing" (De Backer 2008: 91). Dette forstår jeg som at de bevægelser som lager lyd i instrumentet ikke oppleves som at de kommer fra vedkommende som spiller, og dermed oppleves

de ikke som meningsfulle og intensjonelle bevegelser. Når bevegelsene ikke oppleves som egne vil dette videre blokkere for opplevelsen av å musisere. En motsetning til dette vil i så fall være å oppleve og sanse de kroppslige bevegelsene som finner sted når en musiserer. Dette kan forstås som det Liv Duesund omtaler som å "[søke] kroppserfaringen, en *sanselighet* som er et mål i seg selv" (Duesund 1994: 6). Det å spille og være i bevegelse i musikken kan da være å *sanse* musikken.

4.3.1 Musikk som kroppslig metafor

Den danske musikkterapiprofessoren Lars Ole Bonde skriver at mening i musikk i første rekke ikke er verbalt-lingvistiske, men oppstår gjennom "kroppslige baserte forestillingsbilder, forstått som mentale mønstre i hvilken som helst sansemodalitet" (Bonde 2009: 123). Disse opplevelsene blir beskrevet som "indre opplevelser av berøring", muskeltonus, temperatur, smerte osv." (ibid). Slik jeg forstår dette kan musikk sette i gang både psykiske og kroppslige fornemmelser eller bevegelser hos den som musiserer eller lytter til musikk. Når vi har gode opplevelser i musikk kan vi merke dette direkte i kroppen. Musikkopplevelse kan på denne måten innebære mer enn å oppleve musikk som lyd – musikken oppleves også i kroppen, eksempelvis ved å få gåsehud når vi har en sterk og god musikkopplevelse. Musikk kan også oppleves som bevegelse. Bonde (ibid) henviser til Mark Johnson og skriver at de metaforer vi bruker for å beskrive musikk og musikkopplevelser bygger på kroppslig- og kinetiskebaserte metaforer. Ved søk på ordet "kinetikk" i *Store Norske Leksikon* på internett vises det til "bevegelseslære": En kinetiskbasert metafor er da knyttet til opplevelse av kroppslig bevegelse. Til sammenligning refererer Ruth Eckhoff til Lakoff og Johnson og skriver at "alle metaforer [har] sin opprinnelse i en verden med fysiske egenskaper som kan sanses av mennesker" (Eckhoff 1997: 19). Videre viser Eckhoff til at musikalske metaforer dannes ut fra kroppslige erfaringer og at disse erfaringene går over til å bli "abstrakte psykologiske og musikalske begreper" (ibid). Sagt på en annen måte er en metafor et begrep hentet fra et kjent område, for så å bli knyttet opp mot et ukjent område vi prøver å forstå; fra det "bedst kendte 'målet' (target domain) til det 'mindre kendte målet' (target domain)" (Bonde 2009: 80).

Det å ta i bruk metaforer for å forklare eller forstå opplevelser er i følge Lakoff og Johnson et særtrekk ved vår kognisjon: "Our ordinary conceptual system, in terms of which we both think and act, is fundamentally metaphorical in nature" (Aigen 2005a:167). Lakoff og Johnson referer til undersøkelser som viser at "metaphors are general vehicles for conceptual thinking in all aspects of human cognition and communication" (ibid). Videre understreker de at metaforer er et kognitivt fenomen og skapes i hva som kalles "bildeskjema"⁴. Aigen knytter de forskjellige bildeskjema til musikkopplevelser og ser disse i forhold til vår opplevelse av bevegelse i et tredimensjonalt rom:

These are dynamic cognitive constructs that serve to organize and integrate human experience and that originate in our universal human experience as physical beings in three dimensional space (ibid: 168).

I likhet med Aigen skriver Eckhoff at "musikk forløper både i et fysisk og i et metaforisk rom" (Eckhoff 1997: 19). En måte å oppleve musikk som et fysisk eller metaforisk rom er å oppleve kroppslige fornemmelser i musikken som "vertikalitet", "bak/foran". Aigen gir eksempler på hvordan vi kan oppleve disse kvaliteter i musikken ved å knytte vertikalitet til blant annet tonehøyde (høy/lav), mens "bak/foran" ses i forhold til trommebeats/rytmer:

Musicians who use rhythms that emphasize beats two and four in a four-beat measure (such as rock and roll) refer these beats as *back-beats*, and rhythm section players are alternately described as playing *ahead of* or *behind* the beat, thus implicating a FRONT-BACK schema as well (Aigen 2005a: 180).

Videre skriver Aigen at metaforer i musikken kan gi klienter i musikkterapi en opplevelse av "grounding". På et praktisk plan kan "grounding" handle om å oppleve kontakt med underlaget, med bakken eller gulvet vi står på, og at musikkterapeuter kan jobbe mot å oppnå dette gjennom musikkopplevelser. Parallelt med dette viser Eckhoff til hvordan grunnkompet, bass og trommer, har en sentral rolle i rytmisk

⁴ Oversatt fra "image schemata".

musikk (Eckhoff 1997). I musikkterapeutisk improvisasjon er ”grounding” en teknikk som brukes med klienter som viser få tegn til stabilitet og intensjonalitet i musikken (se Wigram 2004: 91ff). Rent musikalsk viser Wigram til rytmisk, tonal og harmonisk ”grounding”. Tilsvarende viser Solli til hvordan en trommebeat kan tilby struktur, som jeg vil gå nærmere inn på i drøftingsdelen.

Jeg har så langt i oppgaven gjort rede for min bakgrunn for valg av tema (kap. 1), drøftet spørsmål angående forskningsmetode, vitenskapsretning, fortolkning og etiske spørsmål knyttet til gjennomføringen av oppgaven (kap. 2). Videre har jeg gjort rede for musikksyn og posisjonering innen musikkterapifaget (kap. 3) og presentert de teorier (kap. 4) som danner grunnlaget for drøftingsdelen (kap 5.). På bakgrunn av teoriene ser jeg ”groove” og groove-opplevelsen fra tre ståsteder, groove som:

- Struktur
- Intersubjektivitet
- Kroppsopplevelse

Disse vil bli drøftet i neste kapittel. I tillegg til egne refleksjoner vil jeg se groove og groove-opplevelse i lys av to praksiseksempler fra musikkterapilitteraturen (Trondalen 2004, Solli 2008).

5: DRØFTING

5.1 GROOVE: EN KROPPSOPPLEVELSE

I kap. 4.3 viste jeg til en gest-forskning som tilskriver de gester og bevegelser vi gjør når vi spiller en verdi i den totale opplevelsen av det å musisere. Dette kan innebære å se at det kan være en direkte relasjon mellom de bevegelser vi gjør når vi spiller, og hvordan vi opplever musikken som lyd. En slik opplevelse kan ses i lys av Keils "Participatory Discrepancies"-teori. Keils teori går ut på at musikk spilt av mennesker innebærer en mikrorytmikk som avviker hva referansestrukturen, og kan dermed beskrives som å spille "on top" eller "lay behind" denne strukturen. Jeg mener videre at disse musikalske kvalitetene også kan knyttes til kroppsopplevelse. Eksempelvis kan musikk (her en "groove") som auditivt oppleves som "fremoverrettet" ha en tilsvarende "fremoverrettet" kroppslig opplevelse. På samme måte kan musikk som auditivt oppleves "bakpå" også oppleves som "bakpå" kroppslig. Dette kan forstås ved å relatere de bevegelsene vi gjør når vi spiller, eller rettere sagt de bevegelsene vi gjør når vi "groover", til musikkens mikrorytmikk. Ved å se på hvordan lyd og bevegelse står i forhold til hverandre, hvor lyd er avhengig av bevegelse i forkant, er det nærliggende å tenke at en kroppsopplevelse ledsager og i mange tilfeller kommer i forkant av opplevelsen av musikk som lyd. Sagt med andre ord kan dette innebære å tenke at kroppsopplevelsen kan ses i forkant av den faktisk hørbare musikken. På denne måten blir kroppsopplevelsen en sentral del av groove-opplevelsen ved at bevegelsene utgjør en del av den totale musikkopplevelsen. Måten kroppens bevegelser spiller inn på den totale musikkopplevelsen kan videre ha en sammenheng med *hvordan* vi utfører bevegelsene. I dette ligger hastigheten i bevegelsen, presisjonen, retningen og intensiteten i form av avspente eller anspente muskler, både i den kroppsdel som utfører bevegelsen og i kroppen generelt. Skift i tempo, presisjon, opplevelse av anspenhet og avspenhet i muskler fører til forandringer i arousal. Slike opplevelser kan beskrives som det Stern kaller for "dynamiske vitalitetsformer" (Stern 2010). Hvordan vi opplever musikk auditivt når vi spiller handler om å oppleve vitalitetsformer, på samme måte som de bevegelsene som skjer når vi spiller også kan handle om å oppleve vitalitetsformer. Dette kan på mange

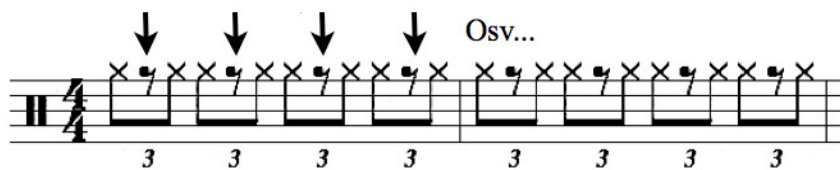
måter ses på som en omvendt variant av hvordan Stern beskriver pianisten og psykologen Manfred Clynes og hans ”sentiske” felt:

[Clynes] skjelnede blandt annet mellem de forskjellige måder, hvorpå en finger kan anslå tangenten på et klaver, og hvordan emotionen hos pianisten og tilhøreren påvirkes av anslagsformen og den tilsvarende udløste lyd (ibid: 49).

Når vi spiller er vi avhengig av kroppslig bevegelse, og det er derfor nærliggende å tenke at musikk som auditivt oppleves som ”above” eller ”frempå” også oppleves på samme måte i kroppen. Disse mikrorytmiske forskjellene kan både være en pådriver for og et direkte resultat av en kroppslig tilstand. For at musikk rent rytmisk skal kunne karakteriseres som ”frempå” eller ”bakpå” må også de kroppslige bevegelsene som står bak disse rytmiske ”discrepancies” avvike fra musikkens referansestruktur. En slik opplevelse av å være ”frempå” i musikken kan også betraktes som opplevelsen av avvik mellom de fysiske bevegelsene vi gjør og vår indre opplevelse av pulsen i musikken. Her vil jeg vende tilbake til metafor-teori og trekke parallellen til opplevelsen av en groove, og det å være i en groove.

Som nevnt kan en groove som auditivt oppleves som frempå eller bakpå gi en fornemmelse av en fremover eller bakover-rettet bevegelse. Dette kan ses i lys av metaforene ”bak/foran” og ”kraft”. I denne sammenhengen forstår jeg ikke bak/foran-metaforen som et bilde på en bakside eller fremside, men som bak eller foran rytmiske enheter i en rytmisk figur, jmf. eksempelet hentet fra Keils PD-teori i kap. 4.1.1. Dersom trommeslagene, slik de faktisk spilles, har avvik fra referansestrukturen i form av at de opptrer *før* eller *etter* en metronomisk inndeling, kan dette gjøre at en groove oppleves som frempå eller bakpå, som om grooven fysisk trekker oss fremover eller holder oss tilbake (jf. metaforen ”kraft”). Metaforene ”frempå” og ”bakpå” kan også spores til kroppslig aktivitet og tilstand. For eksempel kan man ha en opplevelse av å være ”tilbaketrukket”, ”tilbakelent” eller ”bakpå”. Koblet opp mot kroppslig opplevelse er musikk som i forhold til en referansestruktur er ”frempå” eller ”bakpå”, avhengig av at de lydproduserende bevegelsene også ligger i forkant av referansestrukturen. Den kroppslige opplevelsen av å være ”frempå” eller ”bakpå” er

ikke et resultat av opplevd lyd, men av kroppsopplevelsen som kommer forut for de lydene vi skaper med instrumentene. Ved at en bevegelse alltid vil komme i forkant av menneskeprodusert lyd kan det virke litt rart å argumentere for at bevegelse kan foregå ”foran” eller ”bak” i forhold til en referansestruktur. En måte å forstå dette på er å ta i betraktning de ulike formene for ”tid”, som beskrevet i kap. 4.2. I opplevelsen av bevegelsen ligger det også en opplevelse av tid. Her vil fokuset være på den subjektivt opplevde tiden. Dette vil jeg nå eksemplifisere ved å ta utgangspunkt i en shuffle-rytme. Som vist i Fig. 2 består en shuffle-rytme av aksentueringer og synkoperinger, noe som tilfører rytmisk driv. En kroppsopplevelse kan her tenkes å ligge i tidsrommet mellom de to åttendels-triolene som en shuffle-rytme i sin enkelthet består av. Dette kan beskrives som at kroppen, med de bevegelser som må til for å produsere lyd på instrumentet, ønsker å utvide tiden mellom de to åttendels-triolene som en ”shuffle”-rytme består av.



(Fig. 2, eget-produsert notebilde)

Denne ”pausen” eller ”rommet” som bevegelsen befinner seg i kan beskrives på samme måte som Aigen (Aigen 2005b) beskriver begrepet ”tension”:

When things are tense they are in a violate state, not at rest, not in equilibrium. There is a greater degree of potential energy stored in something that is tense than in something in its natural state of rest (ibid: 75).

Når vi spiller er vi avhengig av kroppslig bevegelse, og det er derfor nærliggende å tenke at musikk som auditivt oppleves som ”above” eller ”frempå” også oppleves på samme måte i kroppen. Disse mikrorytmiske forskjellene kan både være en pådriver for og et direkte resultat av en kroppslig tilstand. For at musikk rent rytmisk skal

kunne karakteriseres som ”frempå” eller ”bakpå” må også de kroppslige bevegelsene som står bak disse rytmiske ”discrepancies” avvike fra musikkens referansestruktur. Opplevelsen av å være ”frempå” i musikken kan også ses som opplevelsen av avvik mellom de fysiske bevegelsene vi gjør og vår indre opplevelse av pulsen i musikken. En slik indre opplevelse av puls anser jeg å være en viktig faktor for å oppnå et musikalsk-kroppslig rytmisk driv. Dette kan blant annet ha mye med hvordan vi opplever musikkens rytmiske underdeling. Det er nærliggende å tenke at når vi bevisst eller ubevisst beveger oss til musikk kan alle kroppens bevegelser ses i relasjon til musikken, også de som ikke har en direkte tilknytning til det å skape lyd. Slik jeg forstår det kan motorisk musikalsk-kroppslig driv i mange tilfeller spores tilbake til musikkens rytmiske underdelinger, enten disse er hørbare eller ikke, og hvordan disse lar seg manifestere i form av kroppslig driv. Dette finner jeg støtte for hos Hedegaard som definerer ”rytmiske underdelinger som det ’liv’ som uttrykkes i kroppen og musikken mellom grunnslagene” (Christophersen og Hauge 2000: 54). Dette som Hedegaard definerer som ”liv”, kan kroppslig utarte seg som ”ekstra vugging med kroppen og/eller markeringer med ulike kroppsdelene som skuldre, armer, hender, hofter, knær osv” (ibid). Opplevelsen av at kroppen er rytmisk med, samt at vi bevisst eller ubevisst underdeler musikken rytmisk, mener jeg kan legge til rette for hva jeg vil betegne som en flow⁵-lignende opplevelse. Et slikt rytmisk engasjementet og tiltrekning til musikken kan også ses på som en kroppslig rettethet i eller mot musikken. Kroppslig rettethet anser jeg å være av terapeutisk art da det kan frigjøre og bekrefte emosjoner og virke vitaliserende, tilsvarende hva Ruud skriver:

(...) musikk er fysisk avspennende, den utløser spenning i kroppen, forløser undertrykte følelser, reduserer stress og slitenhet og gir en opplevelse av å leve gjennom rytmen i musikken, noe som igjen gir en opplevelse av mental fornyelse (Ruud 2006: 25-f).

Slik det kommer frem her kan vi snakke om en sammenheng mellom kroppslige og mentale opplevelser. I en musikksammenheng kan dette handle om at parametrene i

⁵ Dette kan ses i forhold til Csikszentmihalyis flowteori (Csikszentmihalyi 2005), men følger ikke teoriens betoning av forholdet mellom utfordringer og ferdigheter, men heller mot selve flow-opplevelsen. I denne oppgaven bruker jeg ”flow” kun i betydningen ”rytmisk driv” og har derfor valgt ikke å gjøre rede for begrepet i teoridelen.

musikken oppleves som en del av en selv, hvor musikken blir kroppsliggjort. Dette samsvarer med hvordan Nilsen skriver at vår "[a]ktivitet og vår *awareness* (...) smelter sammen" (Nilsen 2010: 25). Det kan også ses på som at aktiviteten, i dette tilfellet musikken, internaliseres. På et kroppslig plan kan dette utarte seg ved å oppleve grooven i kroppen, som en form for flow. Dette kan sammenlignes med hvordan Trondalen i sin doktoravhandling beskriver et "signifikant øyeblikk" der en av hennes klienter, som hun referer til som "Julie", begynner å bevege kroppen til musikken:

Dette andre "signifikante øyeblikket" vil jeg betegne som et høydepunkt i improvisasjonen, både på grunn av et tett rytmisk driv, klar melodiføring og intens dynamikk. Både rytme, melodi og dynamikk bidrar til en fornemmelse av "flyt" og felles musikalsk retning. Denne felles rettethet synes å medvirke til å holde energien i improvisasjonen oppe. Jeg husker også at klienten her begynte å bevege kroppen i takt med rytmen (Trondalen 2005: 236).

Slik jeg forstår Trondalens beskrivelse av dette øyeblikket bar opplevelsen her preg av å ha en kroppslig musikkopplevelse, og det er nærliggende å tenke at klienten, "Julie", opplevde "å groove". Å se denne opplevelsen som en kroppslig internalisering av musikken finner jeg støtte i hos Christophersen og Hauge (Christophersen og Hauge 2000) som argumenterer for at internalisering av rytmer er viktig for det å groove. Dette kan også ses parallelt med hvordan Keil hevder at groove og swing kan oppleves kroppslig, ved at musikken kan gi "motoric connotation" (Keil 1994). Her mener jeg det derfor er nærliggende å se hvordan musikkopplevelser også kan ses på som mulighet for å gjøre seg kroppslige erfaringer. Slik vi så i eksemplet med "Julie" kan dette å ha en god groove-opplevelsen ses på som en mulighet for å tilegne seg kroppslige erfaringer gjennom musikkdeltakelse.

Jeg har i denne delen av oppgaven argumentert for hvordan den kroppslige opplevelsen av mikrorytmikk kan utarte seg i form av å oppleve og bli "trukket" fremover eller "holdt tilbake" i musikken. Dette er kroppslige opplevelser mange kan dra kjensel på og som er et musikalsk-kroppslig fenomen som kan oppleves både ved å lytte til musikk eller ved å musisere aktivt. I det følgende vil jeg drøfte groove som relasjon.

5.2 GROOVE SOM RELASJON

I kap. 4.2 tok jeg for meg ”intersubjektivitet”. Her så jeg hvordan musikkterapien kan legge til rette for intersubjektive opplevelser gjennom den terapeutiske improvisasjonen. Dette vil jeg nå utdype nærmere ved å se hvordan det ”å groove” kan ses som samhandling mellom mennesker og som en mulighet for å oppleve intersubjektivitet.

5.2.1 Intersubjektivitet

I kap. 4.1.1 refererte jeg til Charles Keil som argumenterer for at det er de mikrorytmiske og mikrotonale forskjellene i musikkens struktur som gjør at musikken får sin sosiale verdi (Keil 1994). Videre så vi at Keil understreker at groove som ”vital drive” er noe som skapes mellom musikere. Sagt med andre ord er det ”å groove” og ”groove” som fenomen noe som utspiller seg mellom musikere. På mikroplan ses dette som rytmiske forskjeller og kan forstås som en relasjonell, rytmisk inntoning som i musikken kan høres som ”groove”. ”Groove” og det ”å groove” vil fra et utøverperspektiv rette seg mot opplevelsen av samspillet ”her og nå”. Som et intersubjektivt møte vil også følgelig denne opplevelsen av et ”her og nå” være en opplevelse musikerne deler.

For at noe skal groove, i den grad vi forstår groove som et samspill mellom musikere, er dette avhengig av at de som spiller sammen kontinuerlig lytter og justerer sitt spill i forhold til hverandre. Dette understrekes også av Keil slik vi så i kap. 4.1.1. Ved å se det ”å groove” som en kontinuerlig justering kan det ”å groove” og en ”groove” ikke bare forstås som en utøvende aktivitet, men også som å være i en mellommenneskelig relasjon. En slik rytmisk justering som Keil viser til forstår jeg som å tone seg inn på hverandre. Når en slik inntoning skjer i musikken kan dette legge til rette for intersubjektivitet i samspillet. Når dette intersubjektive oppstår vil kontakten mellom musikerne oppleves som mer intim. Denne kontakten er hva jeg her forstår som å ha en god groove-opplevelse. En slik opplevelse av det å ”groove” som å oppleve et intersubjektivt fellesskap i musikken, handler også om en gjensidig anerkjennelse mellom musikerne. Dette kan ses i sammenheng med hvordan Trondalen viser til

begrepet ”tredjehet”, som referert til i kap 4.2. ”Tredjehet” innebærer som nevnt at alle parter anerkjennes som likeverdige subjekter og at det dermed oppstår noe mer enn hva hver utøver selv bringer inn (Trondalen 2008: 32). Slik jeg ser det er nettopp grooven og groove-opplevelsen en bekreftelse på et gjensidig og anerkjennende forhold mellom musikerne. Tilsvarende skriver Aigen:

[w]hen groove is established among players, the musical whole becomes greater than the sum of its parts, enabling a person (...) to experience something beyond himself which he cannot create alone (Aigen 2005b: 35).

Dette kan også sammenlignes med hvordan Ruud trekker paralleller mellom opplevelsen av ”swing” og ”groove” og muligheten for terapeutisk endring:

[A] musical “hot moment” in improvisation, which is similar to the experience of “swing” or “groove” in popular music, may help us to understand how people can change after they have been in improvisational music therapy (Ruud 1998: 161).

Hvis det er slik Ruud antyder, at en groove-opplevelse kan legge til rette for endringer i musikkterapien, forstår jeg i denne sammenhengen dette som opplevelsen av å være i en intersubjektiv relasjon. Videre kan det å groove forstås som å være med på å skape noe som oppleves som mer enn hva en er i stand til å få til på egenhånd. Det å se grooveopplevelsen som opplevelse av ”tredjehet” kan videre relateres til begrepet ”communitas” (ibid). Groove, som foreslått tidligere, er noe som oppstår i spenningsfeltet mellom musikere i det de toner seg inn på hverandre og møtes musikalsk gjennom å lytte til hverandre og ”forhandle” frem grooven (i Keils forstand). Når vi opplever at denne ”forhandlingen” lykkes og samspillet ”groover” kan vi erfare å få en sterk tilknytning til de vi spiller med. En slik god relasjon vil følgelig kunne tenkes å merkes på det musikalske plan, slik jeg forstår Keil hevder i sin ”participatory discrepancies”-teori. Tilsvarende kan vi se når Trondalen omtaler et de ”signifikante øyeblikkene” på følgende måte:

Både rytme, melodi og dynamikk bidrar til en fornemmelse av "flyt" og felles musikalsk retning. Denne felles rettethet synes å medvirke til å holde energien i improvisasjonen oppe (Trondalen 2004: 236)

Når Trondalen her beskriver musikken som å inneholde en "felles rettethet" forstår jeg det som at terapeut og klient var tonet inn på hverandre og de opplevde en gjensidighet i musikken.

Slik vi så i kap. 4.2 om intersubjektivitet, forstås samspillet mellom mor og barn som en ordløs dialog med en gjensidig og jevn utveksling av initiativ. Det å "forhandle" frem en groove sammen vil jeg hevde har mye til felles med mange av de trekkene vi ser i samspillet mellom mor og spedbarn. En slik "forhandling" kan ses på som turtaking der musikerne veksler på å komme med initiativ. En slik turtaking hvor initiativ utveksles og besvares holder samspillet i gang og er da med på å holde grooven gående. En parallell til dette finner jeg hos Trondalen som viser til at et felleselement i samspillet mellom mor og barn er en "gjensidig utfylling og oppfølging av en annens uttrykk" (Trondalen 2008: 42). Slik jeg ser det er det en slik utveksling av initiativ og respons som muliggjør grooven og følgelig en opplevelse av denne. Groove kan altså ses på som en gjensidig turtakings- og justeringsprosess. Videre vil de deltakendes roller i en slik "groove"-prosess sidestilles. Dette betyr at begge parter (eller flere der dette er tilfeller) blir bekreftet som subjekter, noe som ofte refereres til som et subjekt-subjekt-møte. En slik prosess der eksempelvis klient og terapeut møtes som likeverdige subjekter og opplever gjensidighet i utveksling og svar på initiativ, ser jeg som et godt utgangspunkt for å oppleve denne "grooven". Dette kan musikkterapeuter legge opp til, eksempelvis gjennom den terapeutiske improvisasjonen, slik Ruud demonstrerer:

During improvisations, all traditional expectations regarding the role of the therapist do not apply: music therapists try to build a spontaneous, immediate community through "free collective improvisations" in which complementary symmetrical forms of social actions original spontaneously out of musical interaction (1998: 131-f).

Som nevnt handler et slikt syn på den musikkterapeutiske improvisasjonen (og musikalsk samspill for øvrig) om hvordan en improvisasjon kan legge til rette for å oppleve et symmetrisk forhold der sosiale roller opphører og begge/alle deltar og bidrar på like premisser. En slik opplevelse av å ha en subjekt-subjekt-relasjon handler nettopp om å oppleve en likevekt i status. Videre kan en intersubjektiv groove-opplevelse gi en opplevelse av å være en del av noe større enn en selv, som igjen kan relateres til begrepet ”tredjehet” som beskrevet tidligere. Den intersubjektiv groove-opplevelsen kan også beskrives som en form for ”flow” der både musikken og relasjonen oppleves å ”flyte av gårde”.

5.3 STRUKTUR

Så langt har jeg pekt på hvordan en groove og det å spille kan oppleves kroppslig og hvordan groove-opplevelsen kan innebære å oppleve et intersubjektivt fellesskap. Slik begrepet groove blir brukt i dagligtale er det snakk om et fast og repeterende rytmisk mønster. Innen terapeutisk improvisasjon, med mindre dette er avtalt på forhånd, er det ikke alltid en groove-struktur som er i det umiddelbare fokus (et motsatt eksempel på hvordan en kan ta utgangspunkt i for eksempel en trommebeat kommer jeg tilbake til). ”Improvisasjon” forstås her som ”the spontaneous creating music (ex tempore) while playing, rather than performing a composition already written” (Bruscia 1987: 5 i Trondalen 2005: 124). Slik jeg forstår denne definisjonen handler improvisasjon om en musikalsk spontanitet der musikk skapes på bakgrunn av kreativitet. Når vi improviserer sammen, eksempelvis en musikkterapeut og en klient, er dette to kreative verdener som skal møtes. For at disse skal kunne møtes og spille sammen må det skje en inntoning. Som vi så i kap. 4.2 handler inntoning om å nærme seg hverandres affektive tilstand. Slik jeg ser det er en slik inntoning nært knyttet til fenomenet tid i den forstand at selve inntoningsprosessen i en improvisasjon er noe som skjer innenfor et tidsrom i improvisasjonen. Dette kan eksempelvis ses i improvisasjoner der det ikke er forhåndsbestemte regler, eksempelvis i form av en rytmisk struktur, melodi, riff eller akkordskjema. En opplevelse av det ”å groove” sammen vil da følgelig ikke være noe som opptrer umiddelbart etter at man har begynt å spille sammen, men heller noe som kan skje når de som spiller sammen synes å være fullstendig tonet inn på hverandre. Med dette mener jeg at groove-

opplevelsen kan inntre når en groove-struktur oppstår, og at en slik groove-struktur kan tre frem når musikerne eller terapeut og klient er tonet inn på hverandre. Dette resonnementet finner jeg støtte i hos Trondalen hvor hun beskriver klienten ”Julie”, som jeg refererte til i kap. 5.1. Fig. 3 nedenfor er hentet fra Trondalen og illustrerer hvordan forholdet mellom terapeutens pianospill og klientens (”Julies”) sang danner en fast rytmisk og harmonisk struktur som strekker seg over fire takter. Denne strukturen forstår jeg som en ”groove”, men den kan også forstås som en musikalsk form (De Backer 2008) i den forstand at musikken har en klar periodisitet og harmonisk kadens (Trondalen klargjør at akkordene tar form av en type spansk kadens: Dm – C-dur – Bb-dur som leder ned til dominant A7).

The image shows a musical score for piano (Pno.), voice (Vok.), and drums (Dr.). The piano part is in the upper staff, the voice part in the middle, and the drums in the lower. The piano part has a complex rhythmic pattern with many beamed notes. The voice part has a steady melody. The drums have a simple pattern. Time markers 0:55, 1:01, and 1:04 are present. Measure numbers 22, 23, 24, and 25 are at the bottom. The piano part has a dynamic marking 'mp'.

Figur. 3. Første ”signifikante øyeblikk”. Noteutdrag takt 22-25 (tid: 0:55- 1:04)

Fig. 3 “Signifikante øyeblikk” (Trondalen 2004).

Slik transkripsjonen viser repeteres klientens synkoperinger, og terapeutens og klientens rytmiske spill er synkronisert. Dette kan ut i fra min forståelse ha vært med på å gi denne musikkopplevelse en karakter av ”groove”. Videre vil jeg legge til at synkroniseringen kan, i tillegg til å romme en tidsmessig og rytmisk samtidighet, også innebære en rytmisk forskyvning eller altemnering. Dette ser vi ser i fig. 3. der klientens sang ligger på ”off-beat” i forhold til terapeutens bassnedgang i venstre hånd.

Slik jeg forstår det kan en god groove-opplevelse finne sted når musikere forhandler seg frem til en groove samtidig som grooveens faste struktur kan danne et grunnlag for intersubjektivitet. Dette samsvarer med hva De Backer skriver, hvor han viser til at nettopp intersubjektivitet kan finne sted der improvisasjoner utvikler seg og tar musikalsk form (De Backer 2008). Dette gjør han ved å vise til at intersubjektivitet kan oppstå i ”moments of synchronicity” (ibid) som forklart i kap. 4.2.1.

Mitt argument om at man kan oppleve mening i musikalsk form slik den oppstår i musikken mellom dem man musiserer med, finner jeg støtte i hos Bonde som viser til Ruud og skriver:

Det strukturelle niveau indgår altså i et komplekst samspill med så vel biologiske som kulturelle faktorer, og mening oppstår derfor ikke alene i kraft af musikalske strukturers egenskaper, men i samspillet mellom det materielle, syntaktiske, semantiske og pragmatiske niveau (Bonde 2009: 157).

Her vil jeg understreke at jeg ikke ser musikkens strukturelle nivå som noe fastlagt, eksempelvis som notert musikk på et partitur, men som musikalske mønstre slik de utvikles, dannes og oppleves i et ”her og nå” i samspillet mellom musikere eller terapeut og klient. Musikkens struktur ses i den forstand ikke som en forhåndsbestemt rytmisk struktur, men heller som en struktur som oppstår i improvisasjonen. I likhet med Bonde som viser til et pragmatisk syn på musikkens struktur, forstår jeg det dit hen at det i Trondalens eksempel med ”Julie” (se Fig. 3) kan være snakk om at groove som struktur ble tillagt betydning i samspillet med terapeuten. Dette forstår jeg som at strukturen i musikken tilførte relasjonen mellom klienten og terapeuten en opplevelse av kontinuitet, som kan sammenlignes med hvordan Trondalen viser til at musikken hadde en ”rettethet” (Trondalen 2004). En slik rettethet forstår jeg i eksemplet med ”Julie” som brukt på samme måte som ”rettethet” brukes innen fenomenologien. Her ses menneskelige handlinger som *intensjonelle*. Trondalens beskrivelse av at musikken hadde en ”rettethet” kan da forstås som at den musikkens fremoverrettet bevegelse kan ses som et symbol på klientens intensjonelle og målbevisste spilling.

En slik målbevisst og intensjonell spilling kan videre relateres til klientens , ”Julies”, terapeutiske prosess.

Jeg har så langt diskutert hvordan ”groove” som struktur er noe som kan tre frem i en improvisasjon mellom terapeuten og klienten, og hvordan denne grooven kan være en form for å oppleve intersubjektivitet. I det følgende vil jeg se på hvordan det å jobbe bevisst med groove som forhåndsbestemt struktur kan legge til rette for endring.

Et eksempel på bruk av groove som forhåndsvalgt struktur finner jeg hos Hans Petter Solli i artikkelen ”Shut up and play” (Solli 2008). Her ser vi hvordan terapeuten bevisst jobbet med groove-strukturer i arbeidet med en psykotisk syk pasient. Klienten her var en mann i 30-årene med diagnosen ”paranoid schizofreni”. Klienten ble beskrevet som kronisk psykotisk med symptomer på isolasjon, kaotisk atferd og lav impuls-kontroll. Symptomer på diagnosen kunne høres i gitarspillet og ble beskrevet som ”extremely chaotic, fragmented and with dissonance” (ibid: 69). Hvordan et kaotisk uttrykk i musikken kan ses i sammenheng med det mentale finner jeg også hos De Backer som viser til at nettopp fravær av melodisk eller rytmisk holdepunkt eller et rigid forhold til tempo er typisk for pasienter i psykose. Dette forstås som et uttrykk for indre konflikter:

Psychotic patients tend to express their experiences and conflicts in musical improvisations by ”fragmented” play, or constantly repeating rhythms or small melodic sequences (De Backer 2008: 90).

I den terapeutiske improvisasjonen tilnærmet musikkterapeuten seg klienten ved å bruke populærmusikk som musikalsk utgangspunkt. Musikkterapeutens fokus var å holde en stødig trommebeat, og det er nærliggende å tenke at dette kunne tilby trygge rammer for klienten. Dette kan også sammenlignes med hvordan Trondalen viser til at musikalsk form kan fungere som å ivareta kontroll (Trondalen 2004). Videre er det tenkelig at struktur i musikken kan gi klienter opplevelse av kontinuitet. Dette finner jeg støtte i hos Wigram som skriver:

Conversely, one can also experience playing together with someone where their playing style is so random, uncoordinated or vague that there is a significant absence of pulse, and consequently an absence of stability in their music. Music therapy pioneers argued that the pulse of music was akin to the pulse of life, and that people with disabilities, affective disorders, illnesses and mental disturbance often had 'lost' a sense of pulse and tempo in their life, reflected in their music making. (...) Consequently it was the role of the music therapist, through improvisation, either to break up and disturb rigid pulses, or to establish a stable pulse where one did not exist, depending on the needs of the client (Wigram 2004: 56).

Dette understrekes også av Solli som vurderer hvordan puls og rytme kan tilby struktur:

(...) I find that the musical conventions of popular styles contain some structural elements that are valuable in therapy with chaotic patients. A key characteristic is that songs are built around the extensive repetition of relatively short musical segments – a short riff, a phrase, or an entire verse (Solli 2008: 73).

Når terapeuten her tilbyr struktur, eksempelvis ved å spille en stødig trommebeat, inntar terapeuten en støttende rolle. Strukturerte rytmiske figurer kan da ses på som rammer som klienten kan spille innenfor. En slik støttende holdning kan ses på som en rytmisk "framing" og hva De Backer viser til som "Bass-line position":

The Bass-line position is the metaphor for the stance of the therapist in the therapeutic relationship with the client, within which lies the accompanying and supporting roles, and the harmonic basis upon which the melody of the patient can start to develop and can be embedded (De Backer 2008: 97).

På grunnlag av hvordan terapeuten (Solli 2008) her ser på hvordan en trommebeat kan tilby struktur er det nærliggende å tenke at musikkterapeuten inntok en støttende rolle. En slik støttende rolle forstår Solli som en invitasjon til relasjon gjennom musikken. I denne sammenheng trekker han inn James J. Gibsons "affordance"-begrep, som går ut på at hva noe tilbyr, eller *affords*, den enkelte avhenger av den enkeltes behov. Solli forklarer hvordan han finner begrepet relevant i sin sammenheng:

(...) through a steady groove I facilitated a musical interplay that *afforded* Paul a possibility to participate, but it was up to him to regulate to what extent and for how long he wanted to *appropriate* my musical groove (ibid: 70).

Slik jeg forstår Sollis begrepsbruk er det her ikke snakk om at trommebeaten i seg selv har en affordance, men at det trommebeaten kan tilby kommer frem i kraft av at den spilles av terapeuten. Det å ”appropriere” en slik trommebeat vil i denne forstand innebære å gå inn i en relasjon med terapeuten, noe som kan føre til et intersubjektivt møte mellom terapeut og klient.

6: OPPSUMMERING OG AVSLUTTENDE DRØFTING

6.1 FUNN

Jeg har i masteroppgaven tatt for meg fenomenet groove og diskutert hvordan vi kan forstå groove og det ”å groove” i en musikkterapeutisk sammenheng. Problemstillingen jeg har arbeidet ut fra har vært følgende:

Hvordan kan jeg, på bakgrunn av utvalgte teorier og litteratur, forstå ”groove” som mulighet for endring innen musikkterapien?

Denne problemstillingen har jeg forsøkt å besvare gjennom å tilegne meg kunnskap basert på et utvalg teorier. På bakgrunn av hva jeg presenterte i drøftingsdelen har jeg kommet frem til at det er hensiktsmessig å se ”groove” og det ”å groove” som knyttet til tre nøkkelbegreper:

- Struktur
- Intersubjektivitet
- Kroppsopplevelse

I det følgende vil jeg oppsummere funnene jeg har kommet frem til, både når det gjelder hvordan fenomenet groove kan forstås og hvordan groove kan legge til rette for endring innen musikkterapien.

6.1.1 Groove – et ”signifikant øyeblikk”?

Struktur

Groove kjennetegnes av et grunnleggende rytmisk struktur som repeteres nok antall ganger til at musikken får en gjenkjennbar form. En slik rytmisk fast struktur kan i seg selv tilby en klient trygge rammer, noe som kan komme særlig til nytte hos klienter som har indre konflikter slik jeg viste til i kap. 5.3. Groove som struktur kan da tenkes å bidra til økt opplevelse av kontinuitet og stabilitet.

Vi har i kap. 4.1.1 sett hvordan Keil blant flere understreker at det er de mikrorytmiske avvikene mellom det spilte og referansestrukturen som fanger vår oppmerksomhet og gir musikken et ”vital drive” eller gjør den ”socially valuable”. Det som interesserer Keil er de rytmiske og tonale avvik som oppstår i samspillet mellom flere musikere, og han betegner avvikene som nevnt derfor som ”Participatory Discrepances” – ”deltakende avvik”. Groove kan dermed også ses på som noe som oppstår i en form for ”forhandling” mellom musikerne i det de musiserer. Sagt på en annen måte er det samspillet mellom musikere som danner grunnlaget for opplevelsen av det ”å groove”. En opplevelse av det ”å groove” sammen vil da først oppstå når de som spiller sammen synes å være fullstendig tonet inn på hverandre. Groove kan dermed, i tillegg til å ses på som *struktur*, også ses på som mellommenneskelig *relasjon*.

Relasjon

For at noe skal groove er det en forutsetning at de som spiller sammen kontinuerlig lytter og justerer sitt spill i forhold til hverandre. En slik gjensidig lytting og justering avhenger med andre ord av en inntoningsprosess og en synkronisering hvor klienten og musikkterapeut utvikler en gjensidig, intersubjektiv opplevelse av hva som skjer i musikken. Med Trondalen og Skårderuds ord kan dette forstås som en gjensidig utveksling og inntonning på hverandres (emosjonelle) vitalitet. Det er derfor nærliggende at denne inntoningen som skjer når man ”groover” sammen kan legge til rette for å oppleve et intersubjektivt fellesskap. På bakgrunn av dette unike intersubjektive fellesskapet kan en groove-opplevelse legge til rette for endringer i

musikkterapien på flere måter. For eksempel kan det forekomme en gjensidig anerkjennelse mellom musikerne der sosiale roller opphører og musikerne deltar og bidrar på like premisser. Dette kan igjen føre til et styrket selvilde og øke bevisstheten av seg selv som et selvstendig subjekt i samhandling med andre. Det kan med andre ord styrke klientens opplevelse av autonomi. En god groove-opplevelse kan også gjøre at musikerne får en opplevelse av å være i en intersubjektiv relasjon. ”Forhandlingen” mellom musikerne som en god groove-opplevelse krever, legger også til rette for at klienten(e) erfarer seg selv som et kommuniserende og samhandlende individ. Videre kan en god groove-opplevelse gi klienten(e) følelsen av å være med på å skape noe som oppleves som mer enn hva en alene er i stand til å få til – noe som er tett knyttet til hva Trondalen referer til som ”Tredjehet”. ”Å groove” har også mange fellestrekk med hva Trondalen betegner som ”signifikante øyeblikk” som går ut på en fullstendig tilstedeværelse i et ”her og nå”, samt en intersubjektiv kontakt eller opplevelsesfellesskap mellom terapeut og klient.

Kroppsopplevelse

Groove kan også forstås som en *kroppsopplevelse*. Mikrorytmiske avvik oppleves ikke bare auditivt, men kan også oppleves kroppslig. Dersom musikkens auditive uttrykk skal være ”frempå” eller ”bakpå” må også de kroppslige bevegelsene som står bak disse rytmiske ”discrepancies” avvike fra musikkens referansestruktur. Det er dessuten nærliggende å tenke at de bevegelser som ikke har en direkte tilknytning til det å skape lyd også kan ses i relasjon til musikken ved eksempelvis underdele musikkens rytmikk. Kroppsopplevelsen blir da en sentral del av groove-opplevelsen ved at musikken oppleves også i kroppen. Kroppsopplevelsen kan, i Sterns forstand, handle om å oppleve vitalitetsformer.

Ved å oppleve grooven i kroppen i den forstand at musikken internaliseres, oppstår det et samspill mellom kropp og sinn. Et slikt samspill mellom kropp og sinn kan være av terapeutisk verdi ved at det kan frigjøre fysiske spenninger og emosjoner. Ved at groove-opplevelsen har sterk tilknytning til kroppsopplevelse kan det “å groove” også ha terapeutisk verdi i tilfeller der kroppsbevissthet er viktig, for eksempel i arbeid med psykotiske pasienter som ofte har en mangel på

kroppsopplevelse (jfr. De Backer referert til tidligere i oppgaven). Dette kan videre ses i forhold til hvordan det å musisere finner sted innenfor en subjektivt opplevd tid, der eksempelvis groove som strukturelt kan ses som “frempå” eller “bakpå” (jf. Keils “Participatory Discrepancies”) kan tenkes å gi kroppslige fornemmelser av å være “fremoverrettet” eller “bakoverrettet”.

Kort oppsummert kan groove sees på som nært knyttet opp mot kvalitetene struktur, intersubjektivitet, og kroppsopplevelse. Alle disse kvalitetene har potensiale for terapeutisk endring på hver sin måte som argumentert for ovenfor og i drøftingsdelen av oppgaven.

6.2 OPPGAVENS BEGRENSNINGER

6.2.1 Design

Som nevnt i kap. 2.6 hvor jeg beskrev fremgangsmåten, var den opprinnelige intensjonen med dette prosjektet å gjøre en intervjustudie. En intervjustudie ville ha fått innsamlet førstehåndsberetninger om forholdet mellom kropp og groove-opplevelser. Det ble etter hvert klart for meg at det var mine egne opplevelser, og tanker rundt disse i forhold til musikkterapien, jeg ville formidle. Dette førte til at jeg heller valgte å skrive en teoretisk masteroppgave der empirien har bestått av to praksiseksempler funnet i musikkterapilitteraturen (Trondalen 2004, Solli 2008) som belyser hva jeg har prøvd å formidle. Forholdet mellom kropp og groove-opplevelser har blitt lest ut av disse tekstene gjennom fortolkning, og jeg tar høyde for at det er en mulighet for at de funnene jeg har gjort ikke korresponderer med hvordan forfatterne av de aktuelle praksisbeskrivelsene opplevde situasjonen. Jeg har imidlertid forsøkt å tydeliggjøre hva som er deres funn og hva som er min egen lesning av deres eksempel når jeg har knyttet dem opp til hvordan jeg forstår groove.

6.2.2 Validitet

Mitt utvalg av teorier er hentet fra forskjellige fagfelt, henholdsvis musikkantropologien, musikkterapifeltet og nyere utviklingspsykologi, men all

litteraturen har til felles at musikken står i fokus. Denne faglige bredden har gjort at jeg har fått et innblikk i fenomenet ”groove” og det ”å groove” fra ulike teoretiske ståsteder. Dette kan ses på som både en styrke og en svakhet ved oppgaven. Som styrke mener jeg dette viser det en bred forståelse av fenomenet ”groove”, noe som har gjort at jeg har fått undersøkt flere aspekter ved det ”å groove”. Svakheten ved å ta for meg en slik bredde, slik jeg ser det, er at omfanget og tidsbegrensningen på studien ikke har tillatt å gå like mye i dybden på hvert delområde (groove som kroppsopplevelse, intersubjektivitet og struktur) som det hadde vært naturlig å gjøre hvis omfanget av studien hadde vært større. Til tross for at jeg ikke har hatt mulighet til en grundigere utdypelse av hvert delområde mener jeg at oppgaven likevel trekker frem noen viktige poeng som det er verdt å reflektere over i musikkterapeutiske sammenhenger, og som kan åpne opp for videre forskning.

6.4 RELEVANS

Jeg har i denne oppgaven studert tekster jeg har ansett som relevante for min forståelse av temaet. Det teoretiske grunnlaget har blitt drøftet og satt opp mot to utvalgte eksempler fra musikkterapeutisk praksis. Begge disse eksemplene har berørt psykisk helse, noe som har gjort at refleksjonene mine har vært rettet mot nettopp dette feltet. Dette har gjort at oppgavens nedslagsfelt har blitt nokså smalt, men kan, slik jeg ser det, likevel ha overføringsverdi til andre praksisområder.

Ved å jobbe med terapeutisk improvisasjon kan musikkterapeuten og klienten jobbe mot å etablere en groove som kan føre til et intersubjektivt møte, som kan ses på som et godt sted å starte i et terapiforløp. Å oppleve intersubjektivitet kan innebære å oppleve å bli anerkjent som den personen en er, noe som er helt sentralt innen musikkterapien der nettopp relasjonen mellom terapeut og klient er vektland (jf. kap. 4.2).

Ved å jobbe med groove som struktur kan groove tilby struktur, rammer og kontinuitet til klienter som mangler dette, slik jeg viste til Solli 2008 (i kap. 5.3).

Dette kan gjelde både gjennom å nærme seg groove som struktur gjennom terapeutisk improvisasjon, slik beskrevet i kap. 5.2.1 og det å jobbe med en forhåndsbestemt struktur slik jeg viste til Solli 2008 i kap.5.3.

Groove som kroppopplevelse kan være relevant for klienter der mangelområdet nettopp er rettet mot kropp, jf. Trondalens avhandling *Klingende relasjoner* (Trondalen 2004). Her kan groove bidra til å gjøre nye kroppserfaringer, jf. Duesunds ord om det å søke "kroppserfaringsmodellen" (Duesund 1994). Videre kan groove og utøvende musikkaktivitet, slik De Backer viser til (De Backer 2008) sette i gang kroppsbevegelse som siden kan tenkes og oppleves intersubjektivt i musikkterapi med psykotisk syke.

6.5 VEIEN VIDERE

Arbeidet med denne masteroppgaven har vært en givende og lærerik prosess som har gitt meg en utvidet forståelse av hva det "å groove" kan være. Dette synes jeg mener er relevant å ta med seg inn i jobben som musikkterapeut.

"Groove" og musikkterapi er en tematikk som det ikke er gjort særlig forskning på. Slik jeg ser det hadde det vært hensiktsmessig om det ble fokusert mer på innen forskning da jeg mener groove kan inneha stor terapeutisk verdi. Som jeg nevnte i kap. 6.2.1 kan man reise spørsmål om det valget jeg gjorde med tanke på design har tjent prosjektet, eller om en intervjustudie heller hadde vært mer hensiktsmessig. Om en intervjustudie hadde gitt helt andre svar på om groove og det "å groove" kan ses på som et endringspotensial i musikkterapi gjenstår fortsatt å se. Det kunne vært interessant å se hvilke funn som hadde kommet frem ved en intervjustudie og sammenlignet disse med mine funn, groove som kroppopplevelse, intersubjektivitet og struktur. Dette er noe jeg utfordrer kommende musikkterapistudenter eller andre forskere med groove-interesse å se nærmere på, og jeg håper denne oppgaven kan fungere som et utgangspunkt for videre forskning.

LITTERATURLISTE

Aigen, K. (2005a). *Music-centered Music Therapy*. Barcelona Publishers.

Aigen, K (2005b). *Playin' in the Band: A Qualitative Study of Popular Music Styles as Clinical Improvisation*. Barcelona Publishers.

Ansdell, Gary (1995). *Music for Life: Aspects of Creative Music Therapy with Adult Clients*. Jessica Kingsley Publishers London.

Bonde, L. O. (2005). *Researching Music*. I: Wheeler B. L. (red), *Music Therapy Research 2nd Ed.* Barcelona Publishers.

Bonde, L. O. (2009). *Musik og menneske. Introduksjon til musikkpsykologien*. Samfundslitteratur.

Bruscia, K. (1998). *Defining Music Therapy*. Barcelona Publishers.

Csikszentmihalyi, M (2005). *Flow: optimaloplevelsens psykologi*. Dansk psykologisk forlag.

De Backer, Jos (2008). *Music and Psychosis*. I: *Nordic Journal of Music Therapy* 17(2).

Duesund, L. (1994). *Kroppen i spesialpedagogikken*. I: *Spesialpedagogikk* nr 4.

Eckhoff, R. (1997). *Musikk og kropp – filosofisk grunnlag og metodisk anvendelse I musikkterapi med psykiatriske pasienter*. I: *Musikkterapi* nr. 4.

Gibson, James. J., (1986): *The Ecological Approach to Visual Perception*. Hillsdale, N.J.: Lawrence Erlbaum Associates.

Godøy, R & Leman, M (2010). *Musical Gestures: Sound, Movement, and Meaning*. Routledge.

Hauge, T. B. & Christophersen, C. (2000): *Rytmask musikkpedagogikk i grunnskolen*. Fagbokforlaget, Bergen.

Johns, U. (2008): *Å bruke tiden*. I: Trondalen, G. & Ruud, E. *Perspektiver på musikk og helse – 30 år med norsk musikkterapi*. NMH-publikasjoner 2008:3, Norges Musikkhøgskole.

Keil, C & Feld, S. (1994): *Music Grooves: essays and dialogues*. The University of Chicago, s 53-76, 96-108.

Keil, C. (1995): *The Theory of Participatory Discrepancies*. I. *Ethnomusicology*, Vol. 39, No. 1, Special Issue: Participatory Discrepancies (Winter, 1995), pp. 1-19.

<http://www.jstor.org/stable/852198>

Lest: 15/12/2009 05:12

Kenny, C, Mechtild, J & Loewy, J. (2005): *Hermeneutic Inquiry*. I: Wheeler, B. (red.), *Music Therapy Research 2nd edition*. Barcelona Publishers.

Nilsen, G. B. (2010): *Musikkterapi og flow*. Masteroppgave i musikkterapi. Norges Musikkhøgskole.

Næss, T. (1989): *Lyd og vekst*. Musikkpedagogisk Forlag Nesodden.

Ruud, E. (1990): *Musikk som kommunikasjon og samhandling – Teoretiske perspektiv på musikkterapien*. Solum Forlag Oslo.

Ruud, E. (1998): *Music Therapy: Improvisation, Communication and Culture*. Barcelona Publishers.

Ruud, E. (2005). *Philosophy and theory of science*. I: Wheeler, Barbara (red.), *Music Therapy Research 2nd edition*. Barcelona Publishers.

Ruud, E. (2006): *Musikk gir helse*. I: Aasgaard, Trygve: *Musikk og helse*. Cappelen Akademisk Forlag.

Ruud, E. (2008): *Et humanistisk perspektiv på norsk musikkterapi*. I: Trondalen, G. & Ruud, E. *Perspektiver på musikk og helse – 30 år med norsk musikkterapi*. NMH-publikasjoner 2008:3, Norges Musikkhøgskole.

Thornquist, E. (2008). *Vitenskapsfilosofi og vitenskapsteori for helsefag, 3. opplag*. Fagbokforlaget, Bergen.

Trondalen, G. (2004): *Klingende relasjoner: En musikkterapistudie av “signifikante øyeblikk” i musikalsk samspill med unge mennesker med anoreksi*. NMH-publikasjoner 2004:2, Norges Musikkhøgskole.

Trondalen, G. (2005): *Improvisasjon i musikkterapi praksis: tradisjon – kunst – teknikk*. I: Bjøntegaard, B. J., Hanken, I. M. & Nesheim, E. (red.), *Flerstemmige innspill 2004-2005: en artikkelsamling*. NMH-publikasjoner 2005:1, Norges Musikkhøgskole.

Trondalen, G. (2006): *Musikk er sjela mi - musikkterapi med unge mennesker med anoreksi*. I: Aasgaard, T. (red.), *Musikk og helse*. Cappelen Forlag Oslo.

Trondalen, G. (2007): *A moment is a moment is a moment*. I: Bonde, L. O.: *Psyke og logos*

Trondalen, G. & Skårderud, F. (2007): *Playing with Affects... and the importance of "affect attunement"*. I: *Nordic Journal of Music Therapy* 16(2). S 100-111.

Trondalen, G. (2008): *Musikkterapi – et relasjonelt perspektiv*. I: Trondalen, G & Ruud, E. (red.), *Perspektiver på musikk og helse – 30 år med norsk musikkterapi*. NMH-publikasjoner 2008:3, Norges Musikkhøgskole.

Tønsberg, K. (2007): *Institusjonaliseringen av de rytmiske musikkutdanningene ved Høgskolen i Agder*. NMH-publikasjoner 2007:2, Norges Musikkhøgskole.

Solli, H. P. (2008): *Shut Up and Play! Improvisational Use of Popular Music for a Man With Schizophrenia*. I: *Nordic Journal of Music Therapy*, nr. 1.

Stensæth, K. (2008): *Musical Answerability: A Theory on the Relationship between Music Therapy Improvisation and the Phenomenon of Action*. NMH-publikasjoner 2008:1, Norges Musikkhøgskole.

Stern, D. (2010): *Vitalitetsformer*. Hans Reitzels Forlag, København.

Wheeler, B. & Kenny, C. (2005): *Principles of Qualitative Research*. I: Wheeler, B. (red.), *Music Therapy Research 2nd ed*. Barcelona Publishers.

Wigram, T., Nygaard, I. P. & Bonde, L. O. (2002): *A Comprehensive Guide to Music Therapy: Theory, Clinical Practice, Research and Training*. Jessica Kingsley Publishers Ltd.

Wigram, T. (2004): *Improvisation: Methods and Techniques for Music Therapy Clinicians, Educators and Students*. Jessica Kingsley Publishers London and New York.

Internettlenker:

<http://www.nob-ordbok.uio.no/perl/ordbok.cgi?OPP=samspill&bokmaal=+&ordbok=bokmaal>

(10.05.2011)

