

# Et dialogisk perspektiv på musikk som terapi

*Rudy Garred*

## Musikk *som* og *i* terapi

Det har vært vanlig å skille mellom to hovedformer for musikkterapi: Musikk *i* terapi, og musikk *som* terapi. Musikk *i* terapi er bruken av musikk innenfor allerede etablerte former for praksis hvor musikken ikke selv er hovedfokus. Musikk *som* terapi er på den andre siden bruken av musikk hvor musikk-opplevelsen selv er sentral for den terapeutiske prosess (Bruscia 1987). Den første formen baserer seg altså på en allerede gitt praksis og forståelsesramme, for eksempel bruken av musikalsk improvisasjon innenfor rammen av en psykoanalytisk orientert terapi. Her tjener musikken som et symbolsk uttrykk for skjulte indre psykiske konflikter hos klienten, som gjennom musikalsk improvisasjon kan bringes fram og så bearbeides videre gjennom samtaleterapi, for å "gjøre det ubevisste bevisst", som det heter, i tråd med den overordnede målsettingen for denne typen terapi (Priestley 1994). Musikk *som* terapi har ikke noen slik gitt forståelsesramme å basere seg på i utgangspunktet, men er henvist til å utvikle egen teori som grunnlag for praksis, hvor det unike er bruken av musikk som primært terapeutisk medium.

Uttrykket "musikk som terapi" ble lansert allerede i 1965 i et upublisert manuskript av Nordoff og Robbins, ("The Art of Music as Therapy"), som senere ble til boka *Therapy in Music for the Handicapped Child*, (utgitt på ny i 2004). Denne boka gjør rede for hvordan forfatterne utviklet sin egen tilnærming til musikkterapi, som siden er blitt en til hovedretning for musikkterapi internasjonalt, og som har vært en primærkilde for musikkterapiens utspring og utvikling her til lands. Når det gjelder hva slags teori som ble lagt til grunn for arbeidet, skriver forfatterne blant annet om et av de antroposofisk orienterte stedene som de arbeidet ved en tid i denne perioden:

The openmindedness of the professional staff to the research in music therapy and the absence of any restricted system of psychological thought facilitated a wide perception of the scope of musical influence and the formulation of several working concepts (Nordoff & Robbins 2004:19).

Dette innebærer at det nettopp ikke ble til en form for musikk *i* terapi, ved at det ikke var bundet opp til et gitt system, betinget av noen bestemt psykologisk teori, og at disse pionerene dermed kunne utvikle sin egen form for musikk *som* terapi. For det var et kjennetegn for tidlig Nordoff-Robbins musikkterapi at den var klart fokusert på det musikalske i den terapeutiske prosess.

Slik har det også vært siden, ettersom denne retning i musikkterapi har spredd seg og utviklet seg videre. Tenkningen omkring terapiformen ser ut til å

ha gått i to retninger. Den ene, representert ved Gary Ansdell (1995), med et tydelig fokus på selve musikken, er kjennetegnet ved at såkalt utenom-musikalsk teori har vært møtt med uttalt skepsis, grunnet i en frykt for at det musikalske skal komme i bakgrunnen, og ikke få sin rettmessige plass. En annen retning kjennetegnes ved at annen teori trekkes inn, for eksempel forskning og teoridannelse innen tidlig interaksjon, dvs. fra utviklingspsykologien. Mercedes Pavlicevic har bidratt med en teori utviklet på basis av Daniel Sterns forskning, med impulser også fra Colwyn Trewarthen. Hun har lansert begrepet ”dynamic form” som en musikkterapeutisk analogi til ”vitality affects”, som Stern (1985) har brukt i beskrivelser av interaksjon mellom mor og spedbarn, basert på nitide videoanalyser (Pavlicevic 1997, 2002).

Disse to teoretiske tilnærmingene har tilsynelatende blitt stående litt ved siden av hverandre, uten at de helt har kunnet integreres med hverandre, de som først og fremst betoner betydningen av musikken i terapien, og de som ser den musikalske interaksjonen primært som en mellommenneskelig kommunikasjonsform, analogt til tidlig interaksjon. Den mest heftige diskusjonen har likevel vært mellom de som innenfor en musikk *som* terapi framhever den musikalske erfaring i seg selv, versus representanter for retninger som baserer seg på bestemte psykologiske teorier som ramme for terapien, for eksempel psyko-dynamiske forståelsesmåter, altså egentlig en musikk *i* terapi orientering.

I introduksjonskapittelet ”Frame and picture” i boka *Music as Therapy: A dialogical Approach* har jeg gitt en nærmere redegjørelse for disse diskusjonene over de siste 10 årene, slik disse har bølget fram og tilbake. Min egen posisjon går ut på at diskusjonene synes å være preget av at en snakker forbi hverandre, fordi de til grunnliggende forutsetningene er forskjellige, uten at dette er tatt tilstrekkelig med i betraktning (Garred 2006). Kanskje en må ha forskjellige teorier for forskjellige slags musikkterapeutisk praksis, uten å kunne få passet alle inn under en felles mal? Musikk *i* terapi har nødvendigvis en teori å forholde seg til, nemlig den som ligger til grunn for den type terapeutisk praksis musikken i disse tilfeller inngår eller er inkorporert i. Musikk *som* terapi har ikke noen slik teori i utgangspunktet, og her er det behov for å utvikle en, til en ganske stor utstrekning i alle fall, egen teori (Aigen 1991, 2005).<sup>1</sup>

Som nevnt er det allerede utviklet en del slik teori, men det musikalske og det mellommenneskelige ser altså ut til å stå i et noe uformidlet forhold til hverandre så langt. Jeg har selv, i boka som er nevnt ovenfor, gjort et forsøk på å utvikle en teori som skulle kunne bidra til en formidling mellom disse sidene, ved hjelp av et *dialogisk* perspektiv. Termen ”dialog” er her brukt som en metafor for relasjonelle forhold i vid forstand, som kan inkludere mellommenneskelige relasjoner, men også forhold til andre sfærer som natur, eller kulturelle uttryksformer. Dette er for øvrig en bruksmåte som har vært anvendt innen humaniora generelt, om det å *møte* et kunstverk, for eksempel. Analogt til dette

---

<sup>1</sup> Dette er et synspunkt som Kenneth Aigen særlig har framhevet. Han kaller dette for ”indigenous theory”, altså bokstavelig talt ”innfødt” eller hjemmehørende teori, som springer ut av den unike musikkterapeutiske praksis (Aigen 1991, 2005).

tar jeg som et utgangspunkt at det er mulig å *møte* musikken, på mangfoldig slags vis. Ut fra dette har jeg da utviklet en teori som – i et enkelt utsagn – sier at musikkterapi er *et møte med og gjennom musikk*. Det vil si, musikk som terapi. Det er denne formen for terapi det her dreier seg om. I det følgende vil jeg gjøre litt nærmere rede for hva et møte ”med og gjennom musikk” innebærer, og hvordan dette kan tjene som et perspektiv til å vise eller angi hva musikk som terapi kan dreie seg om.<sup>2</sup>

## Møter med musikk

Et møte med musikk, går det an? Dette har, som nevnt ovenfor, faktisk vært en språklig bruksmåte som en har kunnet finne innen humaniora (og for øvrig i dagligspråket også), som følgende sitat fra boka *Hermeneutics* av Palmer (1969) kan illustrere:

To put the matter in the familiar terminology of Martin Buber's I-Thou relationship, it is helpful to see the work not as an it that is at my disposal but as a thou who addresses me, and to remember that meaning is not an objective, eternal idea but something that arises in relationships (siter i Berkaak & Ruud 1992:48).

Verket er ikke et Det, men et Du for meg, som adresserer meg, og det er i *forholdet* til verket at meningen om det dannes. Palmer henviser til Buber's skille mellom å forholde seg til et Det versus et Du, hentet fra boka *Jeg og Du* (Buber 1992). Det er denne jeg selv har brukt som grunnlag for utviklingen av et dialogisk perspektiv på musikk som terapi. Buber skiller altså mellom to ulike måter å forholde seg til verden på, som et Jeg-Det eller et Jeg-Du forhold. Det første preget av bruk, distanse, som forholdet vi har til ting, det andre av umiddelbarhet, nærvær, gjensidighet, som forholdet vi kan ha til andre mennesker når vi relaterer direkte til hverandre. Men kan forholdet til et kunstverk, eller til musikk være gjensidig, som et Jeg-Du forhold?

Hans Georg Gadamer, som har skrevet et grunnverk i hermeneutikken i det 20. århundre, *Sannhet og Metode*, likner også verket med et Du, som tiltaler oss, i møtet med det. Han betegner fortolkning som en dialogisk prosess (Gadamer 2004). Dette er et grunnleggende utgangspunkt for teorien jeg har utviklet. I et essay i *Nordic Journal of Music Therapy* har imidlertid Kenneth Aigen stilt spørsmålsteget ved om det er mulig å ha et dialogisk forhold til musikk, i betydningen gjensidig forhold. Han spør også om det er en analogi eller realitet det er snakk om (Aigen 2006). Her skal jeg gjerne medgi ham et poeng. Musikken er jo ikke gjensidig handlende som et menneske er det. Likevel vil jeg opprettholde et dialogisk perspektiv på basis av de to grunnleggende forskjellige *forholdningsmåter* som Bubers begrepspar henspiller på, og som kan summeres opp i en distinksjon mellom *gjenstand* og *nærvær*. Musikken kan fremtre for oss helt utvendig som en *gjenstand*, som noe som kan undersøkes og bestemmes å være av en slik og slik beskaffenhet, bestå av de og de komponenter, i den og den sammenheng. Men den kan også framstå for oss

---

<sup>2</sup> Denne teorien er mer utførlig gjort rede for i Garred (2006).

som et levende nærvær, som kan møtes igjen og igjen, og stadig ha noe nytt å bringe. Ordet dialog eller møte kan her gjerne oppfattes rent kunnskapsteoretisk (epistemologisk) som en metafor, men viser likevel til den realitet (altså ontologisk) som nærværet representerer, musikken i *presens* her og nå, alle forutsetninger, alle deler og aspekt likevel tatt med i betraktning, og ikke opphevet av dette, men inngående i dette nærværet som musikken er virkelig for oss i. Her er det vi hører den, som klingende realitet, i dette er det vi omgås den.

Fenomenologisk kan dette beskrives og tydeliggjøres på ulike måter. Vi kan for eksempel møte en gitt sang eller et musikkstykke med, en ganske intens gjensyns-, eller kanskje en skulle si gjenhørs-glede, som når hele publikum setter i et utbrudd av fryd når en lenge etterlengtet favoritt starter opp. Vi kan komme til å elske (eller hate) en gitt musikk. Ved å komme musikk som i utgangspunktet var ugjennomtrengelig eller uforståelig i møte, kan den åpne seg og åpenbare dimensjoner en knapt ante kunne være der i utgangspunktet. I aktiv musisering kan en improvisere over en låt og finne at den gir noe å bryne seg på, nye muligheter for uttrykk i interaksjonen med den, uttrykk som ville være annerledes med en annen låt. Det er ikke det samme hvilken låt det improviseres over, samtidig som det jo ikke er det samme hvem som improviserer over en gitt låt. I denne forstand kunne forholdet betegnes som "dialogisk". Det går to veier dette, og det kan ikke entydig reduseres til, eller deduseres fra, én side kun, låten eller musikeren, hva utfallet i hvert tilfelle blir.

## **Terapeutiske endringsprosesser**

Et forhold til musikk *betyr* noe for mennesker, og det er her vi kommer inn på hva det terapeutiske potensialet kan være. For å prøve å innkretse nærmere hva dette kan være vil jeg i første omgang ta en omvei, nemlig om hva *forhold* generelt kan bety i en terapeutisk sammenheng. Tenker vi forhold, tenker vi gjerne på forhold mellom mennesker. Dette er jo helt sentralt i livet, helt fra første stund. Musikkterapien har ofte tatt den tidlige interaksjon mellom mor og barn som en modell for intimiteten og gjensidigheten som kan oppstå mellom to som improviserer sammen. Her har Daniel Stern, som nevnt, vært en viktig referanse (Stern 1985). Stern har i samarbeid med en gruppe som kaller seg Boston Change Process Study Group (CPSG) i den senere tid utviklet en teori om psykoterapi, omkring det som de betegner "implisitt relasjonskunnskap" ("implicit relational knowing") (Bruschweiler-Stern et al. 2002; Stern et al. 1998a, 1998b). Denne går helt kortfattet ut på at endring i psykoterapi gjerne skjer som følge av to ulike slags prosesser, som kan være relatert til hverandre, men som likevel har hver sin selvstendige rolle i den terapeutiske prosess, nemlig først innsikten som kan nåes gjennom interpretasjon i samtalerapi, og dernest også selve forholdet mellom terapeut og klient. Dette forholdet kan gjennomgå endringer i løpet av terapiprosessen. Disse endringene i den implisitte relasjonskunnskapen mellom terapeut og klient, og som skjer gjennom

”møtets øyeblikk”, som forfatterne kaller det (“the moment of meeting”), har også vesentlig terapeutisk endringspotensial, hevder forfatterne.<sup>3</sup>

Forfattergruppen finner at slik endring gjerne går gjennom flere stadier. Den vanlige gang i terapien (basic moving along) kan utvikle seg til et ”nå” (now moment) som inneholder potensialer for å kunne føre til endring i implisitt relasjonskunnskap. Dette ”nå” starter gjerne med en ”svanger” fase (pregnancy fase) som kan gå over i det forfatterne kaller en ”weird fase”, en merkelig, rar, sær fase, hvor en går inn i noe som er ukjent og uventet, og som en ikke helt vet hvordan en skal forholde seg til. Etter dette følger en ”decision fase”, en avgjørelsesfase hvori en bestemmer seg for hvorvidt en griper muligheten som øyeblikket byr. Gjør en dette, åpnes for en hendelse som endrer kontakten mellom de som er involvert, det implisitte relasjonsforholdet er blitt endret, og dermed også personene som er involvert. Det er altså et terapeutisk potensial i denne slags prosess, som er et annet enn bare interpretasjoner som blir gitt gjennom samtale om ulike tema.

Den eksistensielt orienterte psykoterapeut Irvin Yalom blir gjerne sitert ved slagordet ”relationship heals”, og dette kan se ut til å samstemme med perspektivet som Boston CPSG trekker opp. I musikkterapi vil det, slik som i alle former for psykoterapi, være et forhold mellom terapeut og klient, og som, vil kunne framvise en slik type dynamikk. Men det som er spesielt når det gjelder musikk som terapi, spesifikt, er at her er det ikke nødvendigvis en verbal bearbeidelse av tema gjennom samtale. I musikk som terapi tar musikken plassen så å si, for samtalen. Ikke at det ikke blir snakket i slik terapi, eller at det ikke skal snakkes, slik noen kanskje har (mis-)forstått det. Det er selvfølgelig både nødvendig og absolutt på sin plass å kunne bruke verbalspråk og samtale, også i musikk som terapi. I alle fall i den grad samtalen faktisk kan anvendes, avhengig også av klientens funksjonsnivå. Men denne formen for terapi har altså ikke samtale som det primære medium for terapi. I musikk som terapi er det omgangen med musikken som blir det primære medium for terapi.

Men hvordan kan dette forklares eller begrunnes, når det ikke kan gjøres ut fra tilegnelsen av innsikt gjennom verbal bearbeidning, slik som i samtaleterapi? Hva er det som kan begrunne musikk som medium for terapi?

## **Dialog gjennom og med musikk**

Her er det at jeg foreslår å anvende et dialogisk perspektiv også på musikkens rolle i terapi, slik at terapien er å betrakte ikke bare som en dialog *gjennom*, altså mellommenneskelig kommunikativt, men også *med* musikken. Og jeg vil koble dette opp mot endring i implisitt relasjonskunnskap, slik Boston CPSG har beskrevet dette i forhold til det interpersonlige plan. Jeg vil faktisk foreslå at en liknende type prosess kan finnes også i forholdet til musikken selv, at vi nettopp har et *forhold* til musikken, som ikke er statisk, men som utvikler seg, og som også kan endres. Dette kan gå i faser, som en kan finne i skjellsettende *møter*

---

<sup>3</sup> Se også Trondalen i denne antologien.

med musikken, hvor musikken framstår på en ny måte, og hvor en selv ikke er den samme etterpå. I tråd med Boston CPSG, som hevder at endring i den relasjonelle relasjonskunnskap, gjennom møtets øyeblikk, innebærer en endring av selvfølelsen, ("sense of self"), kan også musikkopplevelser innebære en slik type endring som potensielt kan føre til en videre utvikling av selvfølelse eller av selvdannelse.

For å illustrere, det kan være at en klient i terapi, som en gjerne også kan høre blir sagt, finner ut at nå, nå virkelig har jeg oppdaget at jeg kan synge på en måte som jeg ikke visste at jeg kunne før. Eller, jeg kan virkelig slå den trommen på en måte som jeg ikke visste var mulig, og som jeg ikke tidligere kunne ane at jeg faktisk ville kunne gjøre. Eller spille sammen med noen og bidra til samspillet, og at det er meg som kommer med dette bidraget. Det er jeg som synger, eller det er jeg som spiller slik. Dette kanskje etter lang tid; etter jevnt og trutt å ha strevd med sangen eller spillet, så åpner det seg plutselig en dag, og en får et nytt forhold til musikken, og en får en ny opplevelse av seg selv.

Nøyere etterlesning av case-historier fra musikkterapilitteraturen, (eller eventuelt egen refleksjon over erfaringer som musikkterapeut i praksis) kan i noen tilfeller nettopp oppvise en slags gang i det, som kan synes å gå i faser, slik Boston CPSG presenterer det typiske forløpet av endringer i implisitt relasjonskunnskap, gjennom møtets øyeblikk. Altså forløpet hvor den vanlige gang går over til å bli et "nå"-øyeblikk preget av noe "svangert", noe som bærer en mulighet i seg. Ettersom dette blir tydeligere, oppstår gjerne en mer uviss, usikker fase, hvor en ikke riktig vet hvor dette bærer hen, før en eventuelt da griper muligheten som byr seg, og kaster seg ut på dypt vann. Slik det kan være at en etter en tid med utprøving og eksperimentering i spill på et instrument med ett oppdager en ny måte å improvisere på, som er annerledes, som bærer på en annen måte, og som gjør at en kan utbryte: "Ja, nå har jeg funnet noe, min egen måte å spille på, nå begynner det å likne på noe dette her!"

Disse øyeblikkene blir også gjerne noe en får respons på. De blir tydelige også for andre. I en samspillsituasjon kan det være helt umiddelbart, og faktisk noe som kan deles der og da. Det kan bli et *musikalsk* øyeblikk, eller et gjennombrudd i samspillet som begge faktisk er med på, og deler opplevelsen av. I en musikkterapeutisk setting vil dette samtidig også da gjerne representere et gjennombrudd, en endring på det interpersonlige plan, i tråd med beskrivelsen av dette hos Boston CPSG, som en endring i den implisitte relasjonskunnskap mellom de deltakende. Slik kan et musikalsk møtets øyeblikk, et musikalsk høydepunkt om en vil, samtidig bli et spesielt *mellommenneskelig* møtets øyeblikk mellom terapeut og klient. Ikke med nødvendighet, men det kan det.

Forskjellen mellom verbal psykoterapi og musikk som terapi vil her ligge i at det blir en *to-sidig* relasjonell dynamikk, mellom det musikalske som sådan, og det interpersonlige, i konteksten av den musikkterapeutiske setting og situasjon, heller enn en verbal fortolkende/analyserende prosess på den ene siden, og en implisitt relasjonell på den andre. Vi får en to-sidig implisitt relasjonell dynamikk mellom to aspekter, to dimensjoner, det musikalske i seg selv, og det mellommenneskelige. Og det som videre er å bemerke er at begge kan

virke gjensidig forsterkende og befruktende på hverandre. Samværet kan skape et grunnlag for å utvikle et forhold til musikk, på en måte som kanskje ikke klienten ellers ville hatt mulighet for, og musikken som en er sammen om, kan skape grunnlag for et annet slags mellommenneskelig forhold, som en kanskje ikke ville ha kunnet utvikle på samme måten, uten musikken.

## **Ulike roller musikk kan ha**

Dette er altså en teori for musikk *som* terapi. En teori som vil være annerledes enn for musikk *i* terapi, for eksempel en analytisk orientert terapi – i rendyrket forstand. For i praksis kan nok ulike former gå over i hverandre, men jeg holder dem her atskilt for å tydeliggjøre premissene, og forskjellene som faktisk, vil jeg mene, klart finnes der. Forskjellene kommer fram ikke minst når det gjelder musikkens rolle. For i musikk som terapi får musikken egenvekt som musikk. Den teller med som seg selv, det vil si som et *estetisk uttrykk*. I en analytisk orientert terapi, for eksempel, hvori musikk inngår som improvisasjon med sikte på å bringe fram ubevisst materiale fra psyken, som så kan fortolkes og analyseres, med siktemål å gjøre ”det ubevisste bevisst”, blir musikken en *symbolsk projeksjon* av dette psykiske innholdet. Dermed blir den ”interessant” først og fremst ut fra hva dette innholdet kan finnes ut å bestå i.

Disse ulike rollene har også noe å si for *settingen* som terapien kan og må foregå i. For en improvisasjon som sikter mot å ”avsløre”, så å si, ubevisst psykisk konfliktmateriale, vil helt klart være uegnet til å spres videre utover rommet, altså stedet hvor terapien foregår. Det som kommer fram vil være av konfidensiell karakter. Musikk som et estetisk uttrykk er personlig, høyst personlig kan være, men er samtidig ikke et uformidlet uttrykk for personens indre liv, indre tilstand og landskap; et estetisk uttrykk er ikke uten videre noen psykisk blotting. Dette har med at uttrykket er *formet*, vil jeg hevde, det er ikke bare et fritt utløp, som improvisasjon som en lydlig-musikalsk ”fri assosiasjon” i en analytisk orientert terapi kan være, og gjerne skal være. Et estetisk uttrykk er et *formet* uttrykk (også, for øvrig, om det er en fri improvisasjon!)

Det formede uttrykk framstiller noe *mer* enn en representasjon av den utøvende. Som sådan ville uttrykket ha begrenset, privat verdi, nemlig som uttrykk for den og den person der og da, ganske enkelt. Men slik er det jo ikke at et estetisk uttrykk blir oppfattet. Et estetisk uttrykk er *allment*, det sier noe gjenkjennelig, noe av *felles* betydning, som enhver kan forholde seg til på sin måte, men som ikke kan *reduseres* til et uttrykk, blott og bart, av personen som har framsatt det. Om det bare var det, var det liten grunn til å ta vare på kunstverkene som er skapt gjennom historien, som noe å verdsette i seg selv. Beethovens verk er interessant utover det at det sier noe spesielt om personen Beethoven som skapte det. Det ville da kun ha en biografisk verdi, men dette er jo ikke hovedsaken for alle som lytter til Beethoven, eller en annen komponist sin musikk, i hvilken som helst genre. Det er vel snarere omvendt, at om biografien er interessant, er det i forhold til musikken! Dette gjelder for øvrig også for hvilken som helst poplåt. Det er låten som er interessant, som fenger, så kommer utøverens persona eventuelt som et moment i forhold til dette, ikke

omvendt.<sup>4</sup> Musikkterapi dreier seg vel kanskje ikke om å skape verk for historien, men musikk *som* terapi *åpner* i praksis for formidling av musikken *utover* settingen som en konfidensiell, problemorientert terapi representerer, fordi den har en allmenn appell, samtidig som den gir rom for mennesker til å uttrykke seg på en formidlet, ikke-blottstillende måte.

Dette betyr at det relasjonelle aspekt i terapien faktisk kan utvides til også å gjelde et mulig *publikum*, ikke bare terapeuten. Dette er jo høyst aktuelt innen en samfunnsorientert musikkterapeutisk praksis. Det å kunne få respons fra et publikum er faktisk i seg selv en dialogisk prosess. *Applausen* etter en framføring er et direkte uttrykk for dette, for hvordan publikum har satt pris på framføringen: høflig, begeistret, grepet, hvor en nesten glemmer applausen, eller bare ganske spakt, om det ikke har vært så mye av en suksess. På en eller annen måte er respons å spore i applausen, men ellers også under hele framføringen naturligvis, om publikum er stille, fokusert, eller eventuelt gir direkte ytringer, ene eller andre veien, underveis. Forholdet til publikum under en framførelse er klart dialogisk, i en vid forstand av dette ordet, uansett også hvilken genre det er snakk om. Selv om dette kan arte seg ganske så annerledes, alt etter hvilke konvensjoner som gjelder (ikke klappe mellom satsene, tenne lightere, frenetisk hoppe opp og ned, "headbanging" etc.).

Musikk som terapi, det vil si, som et estetisk uttrykk heller enn som en symbolsk projeksjon av psykisk konfliktmateriale til interpretasjon og videre bearbeidelse, *tillater* framføring. Og faktisk er framføring, som estetisk uttrykk, en måte for en person i et samfunn (stort eller lite) å *bli kjent*. Gjennom framføring viser personen sider av seg selv, ressurser som publikum, de som mottar dette, kanskje ikke visste om fra før. Nye sider ved personen kan komme fram på dette vis, en får et nytt, videre bilde av hva personen representerer, uten at dette nødvendigvis dreier seg om privat avdekking. Og samtidig, for den som framfører, kan dette i seg selv innebære en meget kraftig selvbekreftelse, av at en har noe å komme med, overfor andre, noe å bidra med.

Dette er noe som ofte er blitt sett og erfart i musikkterapeutisk praksis, hvor framføring i mange tilfeller har blitt en meget gripende hendelse for dem som har fått høre på, hvor de som synger og spiller framviser sider som kanskje er blitt oversett, eller ikke fått komme fram ordentlig før, og som er overbevisende nettopp gjennom den innsats og den iver som er lagt inn for å få det resultat som kanskje ingen hadde forventet. Også her kan vi faktisk snakke om en endring i den implisitte relasjonskunnskapen som den enkelte utøver har i forhold til *det publikum* han eller hun er blitt kjent for på denne måte, og kjent *med* gjennom responsen som kommer tilbake, både under og etter forestillingen, på lengre sikt og i videre sammenhenger. Publikum blir mer kjent med personen, samtidig som personen som framfører også gjennom dette blir mer kjent med seg selv, med egne ressurser og muligheter. Alt dette innebærer, ut fra teorien

---

<sup>4</sup> Unntakene, som nok finnes, (den visstnok meget populære "My boobs are OK", for eksempel, hvor det kanskje ikke først og fremst er melodien som fenger), bekrefter regelen. – Selv Elvis Presley ville ellers knapt fått den oppmerksomheten han fikk rent personlig, om han ikke hadde sunget som han gjorde.



som er skissert her, en mulig terapeutisk betydningsfull endring eller vekst, gjennom en ny og spesiell, potensielt selvtransformerende relasjonserfaring.<sup>5</sup>

### ***Holde åpent for muligheter***

Hva kan så en slik teori brukes til? Den kan brukes til en bevisstgjøring av mulige faser i en endringsprosess, og at disse gjerne skjer i særlige øyeblikk, heller da enn som et nødvendig resultat på et gitt tidspunkt, av bestemte, riktig utførte prosedyrer. Dialog er ikke mekanistisk, du vet ikke hva den andre part, i videste forstand, vil si på forhånd, ellers var det ingen dialog. Dialogen er åpen, fokusert til enhver tid på mulighetene, heller enn det fast gitte og allerede bestemte. Dette gjelder, ifølge teorien som er skissert her, ikke bare det mellommenneskelige forhold, men også forholdet til musikk. Møtets øyeblikk med musikken er også noe som skjer som en hendelse, og som bringer noe som ikke kunne vært entydig bestemt på forhånd. Det som et slikt perspektiv kan tjene til er å framheve betydningen å være *åpen* for denne slags prosess, for at mulighetene som byr seg ikke skal gå tapt som følge av en ikke var rede der og da til å følge dem opp. En må kunne handle effektivt så å si, selv om en ikke kunne være ”forberedt” på akkurat det som skulle vise seg å komme, eller melde seg, av nye muligheter, enten dette skjer på kort sikt, eller etter lengre tids møysommelig arbeid med å berede grunnen.

Men ”stemmer” teorien, er den riktig? Dette er ikke et spørsmål som kan besvares med et enkelt ja eller nei, fordi på den ene side er de teoriene vi ser verden med, med til å skape den for oss. På den annen side kan ikke teorien uten videre konstruere en hvilken som helst verden, den må også stemme overens med erfaringen! Det er et dialogisk forhold her også, mellom teori og praksis, vil jeg hevde. Og det er i dette feltet den må prøves ut. En må undersøke om denne betraktningmåten, denne slags perspektiv gir mening til måten en arbeider på, med musikk som medium for terapi, og hva en opplever skjer i prosessen med klientene, og hvordan dette kan vurderes.

Tar en et skritt videre kunne en også *forske* på dette, på egen eller for så vidt også andres praksis. En kunne gjøre en nærmere undersøkelse av terapeutiske forløp for å se om en kunne finne slike skjellsettende øyeblikk, som medfører endring. I min bok har jeg dels tatt eksempler fra casebeskrivelser i litteraturen, og dels gitt narrative beskrivelser av egne erfaringer som musikkterapeut i lys av dette perspektivet. Utover dette kunne en gjerne gjort intervju med klienter, som forutsetningsvis er kognitivt og verbalt oppe til dette. En metodologisk interessant innfallvinkel her kunne være såkalt ”mikro-intervju”, som Stern (2004) har gjort rede for i boka *The present moment in psychotherapy and everyday life*,<sup>6</sup> som går ut på å spørre nøye etter og gå etter i

---

<sup>5</sup> Dette er meget kraftige virkemidler, som musikkterapeuten har et stort ansvar for å se til og legge til rette for at får et konstruktivt utfall for klienten (for det kan også gå ganske galt dette). Det følger altså ganske tunge etiske forpliktelser med å se til at dette blir rett for klienten, og i klientens beste interesse.

<sup>6</sup> Finnes også i dansk oversettelse: *Det nuværende øjeblik i psykoterapi og hverdagsliv*, København: Hans Reitzel.

sømmene for å bringe nærmere på det rene alt som en gitt hendelse eller prosess har inneboret for den som blir intervjuet. Dette kunne vært aktuelt å gjennomføre både når det gjelder møter som har ført til endringer i den implisitte relasjon til terapeuten, men også i forholdet i musikken, hvordan dette har forløpt, spesielle hendelser i akkurat denne sammenheng, og hvilken betydning dette kan ha hatt for klienten.

Også det videre samfunnmessige perspektiv kunne vært inkludert i slike intervjuundersøkelser, for eksempel knyttet til erfaringer med framføringer, og hva disse har brakt med seg for klienten, og for klientens samfunnmessige relasjoner. Framføringer er i seg selv nesten å regne som brennpunkter for mulige musikalske og mellommenneskelige møter, en hendelse som kanskje har vært siktet mot og bygget opp for over lang tid, og som får en helt spesiell intensitet og dynamikk i øyeblikket det skjer, med svært meget av implisitt relasjonell kunnskap som potensielt kan transformeres gjennom erfaringen av dette øyeblikk, som kan ha betydning for selvdannelse, som en i mange tilfeller vil kunne se etterfølgende effekter av over lang tid. I ytterste konsekvens i forhold til forløpet av et helt liv.

En presisjon avslutningsvis her. Dette er ikke ment å skulle være en teori for all slags musikkterapi. Det er musikk *som* terapi jeg har presentert en skisse av en teori for, og som er mer utførlig beskrevet og gjort rede for i boka som er blitt nevnt ovenfor (Garred 2006). Det er heller ikke slik at dette er ment å skulle være den beste, eller egentlig eneste holdbare måten å drive musikkterapi på. Mitt hovedpoeng er tvert imot at det må være rom for mange ulike slags praksis, med ulike slags perspektiv knyttet til dette, som ikke ganske enkelt kan summeres opp til, eller samles inn under en enkelt overordnet synsmåte. I dette nødvendigvis flerstemmige koret av ulike stemmer er det at jeg vil legge inn et dialogisk perspektiv som en mulig måte å belyse potensialene som kan ligge i en transformativ musikk som terapi. Denne formen for terapi er utpreget ressursorientert i det at den ikke fokuserer direkte på patologi, men på å hente fram ressurser til endring gjennom styrking av personen selv. Igjen, ikke som den eneste rette, men som en vesentlig nok opsjon for terapi.

## Litteratur

- Aigen, K. (1991). *The Roots of Music Therapy: Towards an Indigenous Research Paradigm*. Upublisert doktorgradsavhandling. New York: NYU.
- Aigen, K. (2005). *Music-Centered Music Therapy*. Gilsum, NH: Barcelona Publishers.
- Aigen, K. (2006). Theoretical Issues in Considering Music as a Therapeutic Medium. *Nordic Journal of Music Therapy*, 15(2), 154-166.
- Ansdell, G. (1995). *Music for Life: Aspects of Creative Music Therapy with Adult Clients*. London: Jessica Kingsley Publishers.
- Berkaak, O. A., & Ruud, E. (1992). *Den påbegynte virkelighet*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Bruschweiler-Stern, N., Harrison, A. M., Morgan, A. C., Nahum, J. P., Lyons-Ruth, K., Sander, L. W., et al. (2002). Explicating the Implicit: The local

- level and the microprocess of change in the analytic situation. *International Journal of Psycho-Analysis*, 83, 1051-1062.
- Bruscia, K. E. (1987). *Improvisational Models of Music Therapy*. Springfield, IL: Charles C. Thomas.
- Buber, M. (1992). *Jeg og Du*. Oslo: Cappelen.
- Gadamer, H. G. (2004). *Sannhed og metode: grundtræk av en filosofisk hermeneutik* (Jørgensen, A. oversettelse). København: Academica.
- Garred, R. (2006). *Music as Therapy: A Dialogical Perspective*. Gilsum NH: Barcelona Publishers.
- Nordoff, P., & Robbins, C. (1985). "The Art of Music as Therapy". Upublisert manus.
- Nordoff, P., & Robbins, C. (2004). *Therapy in Music for Handicapped Children*. Gilsum: Barcelona Publishers.
- Palmer, R. (1969). *Hermeneutics*. Evanston: Northwestern University Press.
- Pavlicevic, M. (1997). *Music Therapy in Context: Music, Meaning and Relationship*. London: Jessica Kingsley.
- Pavlicevic, M. (2002). Dynamic Interplay in Clinical Improvisation. Lastet ned 31. Juli., 2002, fra [http://www.voices.no/mainissues/Voices2\(2\)pavlicevic.html](http://www.voices.no/mainissues/Voices2(2)pavlicevic.html)
- Priestley, M. (1994). *Essays on Analytical Music Therapy*. Phoenixville PA: Barcelona Publishers.
- Stern, D. (1985). *The Interpersonal World of the Infant*. New York: Basic Books.
- Stern, D., Sander, L. W., Nahum, J. P., Harrison, A. M., Lyons-Ruth, K., Morgan, A. C., et al. (1998a). Non-Interpretive Mechanisms in Psychoanalytic Therapy: The 'Something More' than Interpretation. *International Journal of Psycho-Analysis*, 79, 903-931.
- Stern, D., Sander, L. W., Nahum, J. P., Harrison, A. M., Lyons-Ruth, K., Morgan, A. C., et al. (1998b). The Process of therapeutic change involving implicit knowledge: Some implications of developmental observations for adult psychotherapy. *Infant Mental Health Journal*, 19 (3), 300-308.
- Stern, D. N. (2004). *The present moment in psychotherapy and everyday life*. New York: W.W. Norton.