

Bidrag til fagterminologi for en relasjonell musikkestetikk

Tony Valberg

”Relasjonell estetikk har plassert kunsten i samfunnets midte. Det forplikter”, skrev avisen Morgenbladet på lederplass våren 2009 (Morgenbladet nr. 15, 17-23 april 2009:2). I denne tekstens første del skisserer jeg noen trekk innen kunst og vitenskap som har løftet frem forestillingen om en relasjonell estetikk. Jeg presenterer også noen mulige implikasjoner for musikkfaget dersom en forfølger tanken om det jeg kaller en relasjonell musikkestetikk. Relasjonsforankrede forestillinger om musikk på konsert åpner for ny praksis og også nye begreper for å sette ord på opplevelsene den nye praksisen åpner for. Det er dette tekstens andre halvdel tar mål av seg til å bidra med. I arbeidet med å utvikle forslag til hva en relasjonell musikkestetikk kan være, har jeg trukket veksler på mine ti års erfaringer som musikkterapeut, og ofte blitt slått av de mange muligheter for å forstå, evaluere og utvikle musikkterapi som ligger implisitt i en musikkestetikk som forankres i forestillingen om musikk som et relasjonelt fenomen. Her står jeg i takknemlighetsgjeld til slike portalfigurer som Walter Benjamin, Theodor Adorno, Daniel Stern og Stein Bråten - og til gode samtaler med musikkterapeuter!

Det moderne prosjekt og forestillingen om et selvstendig, privat individ

”Cogito, ergo sum” (fransk: ”Je pense donc je suis”), skrev filosofen René Descartes i 1637; ”Jeg tenker, altså er jeg”. Descartes satte derved ord på det moderne prosjektets emansipatoriske credo: forestillingen om et selvstendig, privat individ med en fornuftsforankret identitetsberetning. Senere har vi grepet til andre formuleringer, slike som det amerikanske ”self-made man”, eller – forankret i den tilslutning Hegels dannelsesfilosofi vant i det europeiske *Bildungsbürgertum* – ”Den dannede borger”. I vår tid kunne Descartes utsagn omformuleres til ”Vi *deler*, altså er vi”. Vending fra det intrapsykologiske til det interpsykologiske, fra det hierarkiske til det desentrerte, fra det tolkende til det performative (innen kunstfeltet), kort sagt det som gjerne omtales som vendingen fra det moderne til det postmoderne representerer et paradigmeskifte (Kerman 1985, Lorraine 1993, Miles 1995, McCreless 1997, Samson 2001, Williams

2001.) Ingenting er helt som det var. Heller ikke i musikkfeltet. Dersom også musikk, i tråd med en styrket forestilling om en interpsykologisk delingskultur, skulle tolkes som først og fremst et relasjonelt fenomen, åpner det seg i musikkfeltet nye perspektiver som det kan være grunn til å utforske, ikke minst i forhold til *musikkens inkluderende gestus* (Valberg 2011). Slike nye forestillinger er imidlertid ikke mye verd dersom de ikke makter å tilskynde ny praksis. For å dele, utvikle og vinne tilslutning til slike nye erfaringer som vi høster mens vi famler oss fram i det postmoderne, er vi avhengige av at vi utvikler en terminologi som vi føler at setter navn på slike nye erfaringer og praksiser. Det er bidrag til en slik fagterminologi knyttet til en relasjonell musikkestetikk jeg bringer til torgs.

Definisjonsmakt ytrer seg ved hjelp av de navn vi setter på våre forestillinger, erfaringer og praksiser. Å ytre seg om hva som i utgangspunktet er navnløse opplevelser er ofte starten på smertefulle forhandlinger mellom nytt og etablert, mellom det som oppleves som ”søkt” og det som virker ”naturlig” (slik Saint-Saëns hånet Debussy sitt nye tonespråk for å være ”maniert”). Lydia Goehr (1992), Olle Edström (2002) og andre har i sine tilbakeblikk på musikkhistoriens paradigmeskifte i tiden mellom det 18. og 19. århundre – en tid som bar frem forestillinger som ”det estetiske”, ”verket” og ”kunst” – vist hvordan det var...

...närmast uteslutande samma personer inom högre sociala skikten som hade för-
måga och träning att verbalisera sin estetiska upplevelse. De formulerade i skriftlig
form den språkliga diskurs som byggdes upp kring konstmusiken. De var med andra
ord en av de viktiga agenterna eller faktorerna inom den samhällsligas process inom
vilken värderingar och attityder till musik skapades, bevarades och omvandlades”
(Edström 2002:134).

Borgere som hadde ressurser til å konstruerte det estetiske prosjektets kulturelle koder så at i en ny forestillingsverden knyttet til ”det musikalske kunstverket” lå muligheten til å styrke musikkens posisjon i samfunnsveven. Forankret i en estetikkdiskurs kunne musikk forstås som *mer enn* et klingende materiale som støttet og kastet glans over gjøremål ved hoff og i kirke, eller støttet opp under formidlingen av en tekst; dersom musikken kunne fremvise spesielle kjennetegn ble den forstått som et *autonomt verk*, uten binding til tekst eller kontekst. I tillegg fremsto verkets *partitur* som et håndgripelig objekt egnet til analyse. Det fostrer vitenskapelige konnotasjoner. Musikkvitere kunne analysere verket og benytte en egen fagterminologi og fagspesifikke vitenskapelige metoder, slik også andre vitenskapsfolk arbeidet i sine respektive felt. I ”konserthusene” dannet det seg forestillinger om kvalifiserte, strukturelle strategier for ”publikums” lytting. Slike lyttestrategier hentet idealer fra dannelsesborgerskapets profesjonssfære; den kvalifiserte lytter forholder seg til musikkverkets formale moment

som et slags *åndelig arbeid*; konsentrert og kontrollert. Det som kvalifiserte til en posisjon i konserthusets publikumsfellesskap var kompetanse og evne til behovsutsettelse, beherskelse, kunnskap og oversikt over utviklingsforløp. Å forfølge musikkens impuls til kroppen; til dans for eksempel, ble ansett som upassende, i konserthuset som i styrerommet. På slike premisser foldet det seg ut en vev av terminologi, estetisk teori og konseptuelle og institusjonelle strukturer som sammen etablerte forestillingen om det musikalske kunstverket og resepsjonen av det. Derved ble musikken, som tidligere hadde fristet en underprivilegert tilværelse, omsider skjenket en fremskutt posisjon i *élites of society*. Denne nye statusen måtte synliggjøres:

Framing, staging, and placement had to be reassessed, for they were all crucial signs by which an audience would be informed of an object's status, now, as a work of fine art. Signs of this sort came, by 1800, to be associated with public museums, art galleries, and concert halls (Goehr 1992:173).

Moderne forestillinger om musikkens vesen, som opprinnelig ble begrepsfestet og fremført i et engere og særlig sosiokulturelt samfunnslag, trengte inn i forestillinger om musikkens "egentlighet" langt ut over den krets som verbaliserte forestillingen (Green 1989). Utdanningssektoren og kulturinstitusjoner (slike som forvaltet offentlige kulturmidler, muséer og konsertsaler) hold frem kjerneverdier – autonomi, originalitet, kompleksitet, utvikling, håndverkskikkethet – hentet fra kunstdiskursen også når musikk utenfor konserthuset skulle skjenkes verdi. Musikalske praksis som ikke kunne vinne legitimitet med slike kvalifiseringsparametere, alt fra et musikalsk fenomen som "ansikt-til ansikt-leken" mellom spedbarn og omsorgsperson til det *under* som folder seg ut når salen tenner lightere og overtar med allsang på Coldplay sine stadionkonserter (eller Kaizers, Jon Olav Nilsens eller Honningbarnas for den saks skyld). Ja, hele hverdagslivets musiske utfoldelse risikerer å fremstå som ubegripelige eller ubetydelige når kun parametere fra den premissleverende kunstmusikkdiskursen er tilgjengelig.

Så skjer det paradoksale på siste halvdel av forrige århundre at nettopp den diskursen som skjenket musikk makt på 1800-tallet svimler, slår ut med armene, men må ned på kne. Som et apropos publiserte Norman LeBrecht essayet "Who killed classical music" i 1998. Den tradisjonelle musikkvitenskapen, sa en av de som representerte *New musicology*, Nicolas Cook, "came to [view music] as a kind of literature. What became lost in the process was the sense of music being a performance art" (Cook 1999). Når Joseph Kerman i 1985 publiserte *Musicology*, var hans anliggende at musikalsk tradisjon og repertoar må forstås i den kontekst det klingende materiale blir fremført og opplevd i. Fra da av ble det publisert langt flere studier om musikk og

kjønn, musikk og klasse, musikk og sjanger, musikk og seksualitet, musikk og helse, musikk og etnisitet og musikk og barndom, hvorav dette siste (og tidvis musikk og helse) har vært mitt anliggende. Fokus rettes mot et bredere felt av musikalsk erfaring. Også hverdagslivets musikk løftes fra å tolkes som noe perifert for forskerens oppmerksomhet (*different*), til noe sentralt (*same*). Even Ruud skrev allerede i 1988:

But in creating the *science* of music therapy, along with the *profession* of the music therapist, the question of the general role and value of music in everyday life was handed over to the music educator and the philosopher of music - as well as to the music industry. The concept of music as therapy won much scientific credibility but lost its historically important role as a field of knowledge seeking to utilize music as a prime source of information about how to live and relate to the universe (Ruud 1988:34).

Susan McClary (1990) gjorde liknende observasjoner, og skrev:

Yet our music theories and notational systems do everything possible to mask those dimensions of music that are related to physical human experience and focus instead on the orderly, the rational, the cerebral. The fact that the majority of listeners engage with music for more immediate purposes is frowned upon by our institutions (McClary 1990:11).

Vendingen mot det relasjonelle

Samtidig, og i forkant av dette, ble det løftet frem idéer som problematiserte Descartes kjerneformulering om det moderne prosjekt. Fra store deler av humaniora-feltet kom det innspill som problematiserte forestillingen om erkjennelse som et resultat av det private individets kognitive konstruksjonsprosess. I stedet ble relasjonell utveksling av tegn og symboler holdt frem som erkjennelsesberedende. Innen psykologien la pionerarbeider fra Harlow (1958) og Bowlby (1958) grunnlaget for senere bidrag fra Colwyn Trevarthen, Daniel Stern, Stein Bråten og Ellen Dissanayake, for å nevne noen.¹ Ikke minst bidro spedbarnsforskningen fra 1970-tallet og funn innenfor kognisjonsvitenskapene på siste halvdel av århundre til nyorienteringen i retning av å tolke menneskelige livsbetingelser som relasjonelt forankrede.

Også i kunstfeltet kunne det registreres uro over egen isolasjon og en famlende søken etter nytt materiale som kunne utfordre moderne forestillinger om det autonome verket og den private, strukturelle og tolkende kunstopplevelsen. En av

1 Se også intervju med Bråten og Trevarthen i denne boken.

dem som leter er komponisten John Cage. Det er han som i 1952, på Black Mountain College, North Carolina i Amerika, fremfører "Theater Piece No. 1" som *lar publikum (deres reaksjoner og deres kroppslige nærvær) være en del av selve verket*. Det representerte et gjennombrudd for det relasjonelle sin posisjon i kunstfeltet. Jeg tyr til et uttrykk som ikke bør devalueres; det var genialt. Når Cage fem år senere begynte sin forelesningsrekke (1957-1959) om "Experimental Composition" på New York situerte *New School for Social Research*, følges de med interesse av en innflytelsesrik del av kunsthøgskolefeltet. I 1958 foreleser Cage for den europeiske avantgarde i Darmstadt, og utfordrer også i Europa allerede svekkede modernistiske forestillinger i det serialistorienterte europeiske musikklivet. Både i Europa og i Amerika etablerer det seg et løst sammensatt kunstmiljø under navnet *Fluxus* som produserer teori og praksis knyttet til begreper som "performativitet", "intermedialitet", "det relasjonelle" og "det ikke-formidlede". Kunstnere som tok mål av seg til å bidra til tidens kunstdiskurs kjente denne fagterminologien, og fra 1990-tallet etableres forestillinger om "kunstneren" som utfordrer den identitetsberetning som 1800-tallets kunstdiskurs hadde tilbudt kunstnere. Grant H. Kester uttrykker det slik:

We typically view the artist as a heroic figure, actualizing his or her will through the transformation of nature or alchemically elevating the primitive, the degraded, and the vernacular into great art. (...) A dialogical aesthetic suggests a very different image of the artist, one defined in terms of openness, of listening, and of a willingness to accept a position of dependence and intersubjective vulnerability relative to their viewer or collaborator (Kester 2004:110).

I 1998 setter den franske kunstkritikeren og kuratoren Nicolas Bourriaud navn på en tilnærming til kunstnerisk praksis som etablerte seg med betydelig styrke på denne tiden; den *relasjonelle estetikken*. Kunstnere arbeidet med performative strategier for å erstatte det betraktede kunstobjektet med relasjonelle møter og situasjoner som overskred konvensjonene mellom kunstmøtets subjekt og objekt. Bourriaud innrømmet den sterke impuls Fluxus representerte for den nye estetikken, men også hvorledes det modernes hang til provokasjon og konfrontasjon i den relasjonelle estetikken erstattes av *samværsimpulsens* inviterende moment. Ved å tilby samværsimpulser som berører aktørene ved sitt *nærvær*, og samtidig bryter med den allestedsnærværende og påtrengende adferdsmessige ensrettetheten som daglig omgir oss, fremholdt Bourriaud hvorledes hvert enkelt kunstverk kunne være "forslag til hvordan verden kan bebos sammen". Det finnes ingen ting av verdi som vi ikke kan dele med hverandre. Kan det ikke deles, vitner det om at det er verdiløst. Slik erkjennelse har ikke noe ontologisk opphav, eller åndelig slutt punkt (for å referere til Hegel). Det er konstruksjoner skapt og ny-skapt i den kollektive, intersubjektive matrisen der den uforutsigbart folder seg

ut. Strategier for present *nærhet* erstatter modernitetens utopiske og messianske formulerte lengsler, slik de for eksempel kommer til uttrykk i Inger Hagerups dikt "Morgendagens søsken". En slik present emansipatorisk tilnærming til kunstprosjektet fordrer et fokus hos kunstneren som strekker seg ut over seg selv og det tradisjonelle kunstmiljøet og i retning av "nærmiljø", "polyklinikker", "barnehager", "naboer".

Fluxus og den relasjonelle estetikk må sies å representere et regulativt felt, der utviklingen (slik tittelen på Bourriauds essay vitner om) stadig har utdypet sitt relasjonelle moment. Det er på denne bakgrunn at jeg har villet undersøke mulighetsbetingelsene for fruktbare linjer til musikkestetikken; en relasjonell musikkestetikk. Jeg har argumentert for at en slik relasjonell tilnærming til musikk fordrer en nytenkning, men ikke en forvisning (som ville underminere "det nye" sin regulative legitimitet) av våre forestillinger om "det musikalske verket", fremføringen og resepsjonen av det.

I 2012 er det 60 år siden Cages "Theater Piece No. 1" ble oppført, og 42 år siden Adorno i *Estetisk Teori* må erkjenne at kunstverkets "rett til å eksistere" ikke lenger kan tas for gitt, at nettopp når verket har maktet å etablere seg med et autonomt felt "lengter kunsten fortvilet etter å komme ut av sitt eget område for å holde seg i live" (Adorno 1998:533). 60 år med uro over kunstmusikkens isolasjon etter serialismen; tiden flyr! Men kunstmusikkfeltet synes å vegre seg for å komme "ut av sitt eget område" for å bryte isolasjonen. Den vilje som visuelle og sceniske fag har vist (Aure, Illeris & Örtegren 2009; Böhnisch 2010) for å utfordre (og forlate) konvensjonelle forestillinger om posisjonene (også bokstavelig talt) mellom kunstobjekt og resipient ser ikke ut til å ha engasjert kunstmusikkfeltet på tilsvarende vis, selv om unntak finnes. Musikkens "egentlighet" har fortsatt å være en sammensatt og kompetanse-krevende vev av 1800-talls ideologi, håndverk og konvensjoner; delte musikkkollegiale oppfatninger av hva forvaltning av musikalsk fortreffelighet innebærer. Det jeg nå foreslår er å tolke musikk på den plattform som utvikles rundt forestillingen om det relasjonelle mennesket. Det vil innebære at selve de relasjonelle prosessene som materialiserer seg i møtet mellom aktørene på konsert representerer en del av kunstverkets materiale, og derved utvides den modernistiske forestilling om "materialets tendens". Det er da mulig å strekke forestillingene om "materialet" lenger enn til debatten om tonalitet kontra dodekafoni, eller støy kontra musikk. Jeg peker på at verkets "materiale" også kan være relasjonene som oppstår i møtet mellom konsertens aktører, og disse relasjonene er i seg selv med på å definere verket. Relasjonsaspektet forstås som en del av verkets "objektive gehalt".

I en relasjonell musikkestetikk vil den kamp- og konfliktorienterte terminologien som modernismen holdt seg med erstattes av uttrykk som samvær, årvåkenhet, lytting, deling, intersubjektivitet. For å få den andre i tale må det relasjonelle verket

by opp til samhandling med gester som i den intersubjektive matrisen blir tolket som klar, leken og forhandlende. Uten kunstens "Andre", det ansikt som kunsten betrakter, er det estetiske objektet ufullstendig. Deltageren ("publikummeren") bringer, mens verket folder seg ut, på plass materialet som befinner seg i mellomrommet mellom kunstnerens forberedte materiale og verkets fullendte gestalt. Notebildet blir et frempek, en bydende gest og en dokumentasjon, mens verkets erkjenneshandlinger "på stedet" unnslipper både frempeket og dokumentasjonen. Den relasjonelle utfoldelsen og samhandlingsrommet betraktes som en del av det estetiske objektets materiale, og må forstås, analyseres og bedømmes som en formell del av verket. For deltageren vil bedømmelsen av verket knyttes til om det åpner plass for å konsumere, delta og meddike i verket, og om det tilbyr alternative måter å skape mening og leve sammen på (verkets erkjennelseskarakter), det Bourriaud formulerer som "Hvert enkelt kunstverk blir et forslag til hvordan verden kan bebos sammen" (Bourriaud 2007:29). Heri kan responsen på Adornos imperativ om å på kunstens vegne "komme ut av sitt eget område for å holde seg i live" ligge.

Slike nye, relasjonelle erfaringer utenfor "eget område" befester seg, også i musikkfeltet. Orkesterselskapene og Rikskonsertene er blant de som bidrar til slike erfaringer. Praksis (så vel som vår siste orkestermelding) viser imidlertid at en skal være forsiktig med å trekke forhastede slutninger om hvorvidt en (politisk initiert) praksis uten videre skjenkes legitimitet og befester seg i eget miljø. Fremført repertoar behøver ikke per se å øve vesentlig innflytelse på identitetsberetning til aktørene i feltet. Joseph Kerman (1983) peker på nettopp dette; at fremført repertoar ikke uten videre gir posisjon i kanon: "A canon is an idea; a repertory is a program of action". At repertoar tidvis fremføres behøver i seg selv ikke å legitimere en plass innenfor rådende identitetsberetning i feltet, praksisen må være forankret i en kritisk diskurs som fagmiljøet skjenker autoritet. Denne autoritetsberedende diskursen må, slik William Weber uttrykker det:

(...) be stated publically and categorically. (...) Only if canonic authority is thus articulated and reinforced will it establish the power that is required to act as a central determinant of musical culture (Weber 2001:350).

På samme måte som 1800-tallsborgere satte navn til det moderne estetiske prosjektets kulturelle koder, vil slike erfaringer som en relasjonell musikkestetikk genererer også måtte forankres i teori og fagterminologi som blir "stated publically and categorically" for å bli innlemmet i, og videreutvikle seg innenfor, den regulativitet som definerer feltets identitetsberetning. Da vil relasjonell musikkestetikk representere en bevegelse fra "program of action" (kun repertoar ved spesielle anledninger) til "idea" (forankret regulativitet som oppleves som en legitim del av feltets "egentlighet"). En slik vending

vil kreve det Jacques Rancière (2008) omtaler som nye identifikasjons-regimer, og en tilhørende terminologi for å identifisere navnløse opplevelser som det nye representerer.

Noen fagtermer

For en mer utdypende beskrivelse av den relasjonelle estetikken i sin alminnelighet viser jeg til referansene over og særlig Bourriaud (2007) og Rancière (2008, 2012), og i forhold til en relasjonell musikkestetikk spesielt til Valberg 2011. La meg her foreslå noen fagtermer som har vært meg til hjelp når målet har vært å utvikle, beskrive og analysere konserter forankret i en relasjonell estetikk.

Hen-vendelse

Uttrykket (og imperativet om!) å *henvende seg til publikum* har vært mye brukt når kunstinstitusjoner har ønsket å utvikle strategier for å nå nye målgrupper. Forestillingen om å være *hen-vendt* har vist seg å kunne belyse relasjonelle mekanismer som utspiller seg på konserter. Jeg løfter frem begrepet fordi dets konnotasjoner til bevegelse og retning ("hvor skal du hen") og til aktive, frontale møter dekker et grunnleggende sjikt i de relasjonelle konsertene.² Norsk synonymordboks forslag til synonymer for henvendelse, slike som "forespørsel", "appell", "oppfordring", "anmodning" og "kontakt", styrker begrepets egnethet når målet er å belyse relasjonelle prosesser. Det fungerer også alders- og modalitetsuavhengig; også spedbarnet hen-vender seg til den voksnes ansikt i "ansikt til ansikt"-leken ved å skjenke og intensjonstolke relasjonelle gester. Hen-vendt-begrepet rommer også et dialogisk moment; hen-vendelsen anmoder om den andres oppmerksomhet. I den dialogiske dramaturgien ligger et premiss om at den som henvender seg *lytter aktivt til den reaksjon som henvendelsen appellerer om*. I denne dramaturgien ligger implisitt en utvidelse av den tradisjonelle musikerrollen som har hatt som et premiss at publikum lytter til musikerne og fortolker musikkens gestiske henvendelse, uten at en tilsvarende forventning den andre veien (at musikerne lytter til publikum) er gitt. Forestillingen om *hen-vendthet* forutsetter noen form for forpliktende dialog.

2 Husk at i førmoderne tid ville det vært uhørt at kapellmesteren vendte ryggen til de lyttende, slik dagens dirigenter gjør. Kapellmesteren "dirigerte" fra sin plass i orkesteret med ansiktet vendt mot publikum.

Deltagerstrategier

Begrepet deltagerstrategier har jeg ofte benyttet når barn har vært konsertens målgruppe. Det må ikke forstås dit hen at ikke alle, også andre enn barn, har forventninger om deltagerstrategier når de kommer til konsert. Voksnes deltagerstrategier på konsert er tatt for gitt i en slik grad at de synes transparente, "its existence is taken so much for granted that we find it difficult to think of the practise without it", som Goehr (1992:109) uttrykker det. I møtet med barnets blikk, trer strukturene i konsert-konstruksjonen frem, på linje med publikums deltagerstrategier. Vi blir minnet om at det var, som vi har sett Edström (2002) påpeke, personer innenfor det høyere sosiale sjikt som formulerte den språklige diskurs som etablertes rundt kunst-musikken. De kulturelle koder som gjennom slike prosesser ble innsosialisert i den borgerlige væremåte på konsert, blandet seg med en annen av tidens forestillinger *much in vogue*; det private "individ". Det hemmet utvikling av konsertens relasjonelle preg, mens den fremmet forestillingen om en privat (betalt) opplevelse i møtet med orkesteret der eksplisitte, relasjonelle gester mot andre forstyrret den private opplevelsen.

Den symfoniske instrumentalmusikken som orkesterselskapene forvaltet ble knyttet til forestillingen om det private, det inderlige, det analytiske, det stillesittende (ikke-kroppslige) og det åndelige. Dette var en vev av kulturelle koder som informerte borgere sluttet seg til, og kodene regulerte publikums adferd i konserthuset og skjenket deltagerstrategier på kunstmusikkkonserter som var forenelige med dette spesielle publikummets øvrige sosiale koder. Publikum kunne for eksempel vise hverandre innforståthet med åndens hevede posisjon over kroppen ved taus og urørlig dikt med under musikkens lovmessige utfoldelse, og samtidig vite at kroppens meddikting i bevegelse vil avsløre ufullkommen lyttestrategi og representere et brudd med spillers regler (deltagerstrategiene). Deltagerstrategier var også slik som presishet ("kom aldri for sent til konsert!"), korrekt applaus og kontroll over behov av enhver art som var knyttet til kropp, slik som kremt (bare til nød og i tilfelle mellom satsene), sult, tørst og seksualitet. Det borgerlige "publikum" delte eierskap til disse kodene. Sammen med alminnelige koder for borgerlig væremåte på konsertarenaen i pauser og før og etter konsert, tilbydde orkesterselskapene deltagerstrategier for konsertbesøket som voksne borgere trivdes med og følte var forankret i deres væremåte i en slik grad at de synes "naturlige". Etter hvert ble det imaginære stillaset rundt konsert-konstruksjonen (inkludert deltagerstrategiene) så transparent at konsertbegivenheten synes som forankret i et universelt logisk prinsipp, identisk med seg selv. Kun synliggjort i møtet med kulturelle koder som var annerledes, slike som barns, ble konsertens deltagerstrategier tilpasset voksne borgere frarøvet sitt ontologiske preg.

Konsept-egne og spontant skjenkede deltagerstrategier

Deltagerstrategier på slike relasjonelle konserter som beskrives her, ytrer seg gjerne på to ulike måter. Det vanligste er *konsept-egne* deltagerstrategier. Det er deltagerstrategier som er planlagte og innebygd i det aktuelle konsertkonseptet. Slike konsept-egne deltagerstrategier tilbys når vi gir applaus ved entré og utgang, når vi synger sammen, sier regler sammen, danser, improviserer og imiterer sammen, eller gjør bestemte bevegelser sammen. Slike hendelser i konsertforløpet vil folde seg ulikt ut for hver enkelt konsert, og på den måten være unike og ugjenkallbare, men likevel være en *del av verkets faste formforløp*. De er planlagte samhandlingsakter lagt til særlige områder i konsertforløpet. Det er dette jeg omtaler som konsept-egne deltagerstrategier.

Ved siden av slike konsept-egne deltagerstrategier finnes spontant skjenkede deltagerstrategier. Når noen under konserten på eget initiativ henvender seg til meg med en relasjonell gest, gis en impuls til slik deltagerstrategi som jeg kan velge å forfølge eller ignorere. Eksempler på dette kan være en hendelse som utspilte seg på konserten "Ansikt til Ansikt" som vi holdt for spedbarn med ledsagere (Valberg 2008). Et av de språkløse spedbarna utbrøt ordlyden "jaa" når jeg spurte om det var noen (av de voksne) som kunne regla "Gå i skogen". Etter en liten forbausert pause begynte alle å le. Så henvendte jeg meg til barnet med en kommentar, hvorpå alle lo igjen. Barnets spontane reaksjon skjenket alle konsertens aktører nye deltagerstrategier. Det samme skjedde noe senere i konserten da fløytisten spontant spilte barnekulturens "erte"-tema på fallende ters da et barn brøt spillets regler og løp av sted med ballen som ble lekt med. Fløytistens spontant skjenkede deltagerstrategi førte til en latter som spredte seg inntil alle tok del i den.

Slike konsept-egne deltagerstrategier kan være 1) rituelle eller 2) åpne. Rituelle er de når samhandlingsakter repeteres med jevne mellomrom gjennom verkforløpet. I konserten "Pannekaken" (Valberg 2011) som var bygget over folkeeventyret med samme navn, repeteres samsang med jevne, nærmest rituelle mellomrom hver gang pannekaken møter et nytt dyr på sin ferd. Da er deltagerstrategiene rituelle. I en annet verk bygget over et annet eventyr, "Tyrihans" (Valberg 2011), finnes en sekvens med en åpen deltagerstrategi. Her inviterer jeg til en improviserende musikalsk dialog mellom scene og sal. Jeg vet på forhånd aldri hvordan denne delen av konserten vil folde seg ut, - hver fremførelse blir unik. De åpne deltagerstrategiene er altså forberedte og med en klart definert plass i konsertens formforløp, men folder seg ut med større grad av uforutsigbar improvisasjon enn de rituelle deltagerstrategiene.

Å forvalte slike deltagerstrategier som er med på å legge grunn for fornemmelsen av nærvær på konserten, er krevende. Det er forbundet med risiko å begi seg inn i uforutsigbare, dialogpregede deltagerstrategier. Det som står på spill er at situasjonens

henvendelsespreg overvelder verkets konstitusjonelle bånd til form og stil. Så vel konsept-egne som spontant skjenkede deltagerstrategier krever (inntonings)kompetanse, lyttende årvåkenhet og erfaring. Å forvalte de spontant skjenkede deltagerstrategiene er særlig krevende, og samtidig i et relasjonelt perspektiv; særlig løfterikt.

Altruistisk ro

Deltagerstrategier mobiliseres også i møter med det jeg kaller *altruistisk ro*. Forestillingen om å fylles av "en indre ro" under eller i etterkant av kunstopplevelsen er ikke ny. Den har vært knyttet til forestillingen om en indre opplevelse av privat og åndelig karakter. Når jeg velger å betegne den ro som kan oppleves på relasjonelle konserter som *altruistisk*, er det for å rette oppmerksomhet mot at roen ikke er privat, *den er noe vi deler*, og sammen med de andre er vi oppmerksomme på at den er av en slik relasjonell karakter. Vi vet at det nærvær som roen vitner om, er betinget av at det finnes en annen i nærværet å være nær. En musiker beskrev et slikt øyeblikk under en konsert: "Den [*Music for Infants No. 4*, Valberg 2011] virket til å ha en meditatív effekt, eller sånn, jeg synes det ble en utrolig ro, over alle, egentlig." En slik ladet ro varsler *nærværet*, og forutsetter en samstemthet hos aktørene om å opprettholde og ta vare på stillheten. For musikerne er det avgjørende å aktivt tolke roen inn i et deltagerstrategiperspektiv, og la en slik altruistisk ro få vedvare, også etter at musikken har tonet ut.

Kommentaren

Jeg har valgt å definere *kommentaren* som en særform for henvendelse. Henvendelsen med-deler seg til alle, og både forutsetter og fremmer en solidarisk samstemthet som kan bli besvart unisont. Kommentaren *trer et øyeblikk ut av konsertens kollektive henvendelsesmodus* for å styrke og variere dens dialogform. I konserten "Draumkvedet" (Valberg 2002) finner en eksempel på dette når jeg "trer ut av" fortellingen og spør de på første rad mens alle hører (når narrativets hovedperson, Olav Åsteson, vil åpne julepresangen for tidlig): "Får han lov til det?", og senere; "Gjorde han det likevel?" Mest effektivt og ofte morsomst, det er min erfaring, er det om kommentaren til noen få kun er gestisk; et understatement, et blunk, et kremt, en liten håndbevegelse. Da fremmer den en samstemt, men uuttalt, innforståthet i hele gruppen. Selv om min henvendthet alltid inkluderer alle, gis den ved kommentaren rettet mot en enkelt, eller en mindre gruppe, skinn av en særlig fortrolighet. Slik tilføres dialogformen variasjon.

Tilhørighet

Jeg har pekt på at for å etablere relasjon må aktørene på konsert forholde seg henvendt til hverandre. Musiker og resipient vender ansiktet mot hverandre og tolker hverandres gestiske intensjoner. Salen henvender seg imidlertid ikke bare til scenen, aktørene der hen-vender seg også *til hverandre* med relasjonelle strategier som folder seg ut på egne premisser. Slike strategier for gruppetilhørighet ser vi etableres på populærkonserter ved blikk, peking, dialoger, medsang, tenning av lightere, armene svingende over hodet, dans, *moshpit* osv. Slike prosesser kan aktørene på scenen øve innflytelse på, men ikke eie kontroll over.

Bjørkvold (1989) og (for de yngste barna) Løkken (1996, 2004) har påvist hvordan barn etablerer interne kulturelle fellesskap; gruppetilhørighet. På mine konserter, som oftest henvender seg til barn, søker barna kontakt med meg, men de etablerer og utvikler også fellesskapet med hverandre. Konsertens moment av et barnekulturelt fellesskap styrker den relasjonelle karakter som jeg ønsker å ivareta. I innledningssekvensen til "Draumkvedet" utviklet jeg en strategi for å styrke det barnekulturelle fellesskapet: Uten at jeg ser det med egne øyne, spruter en porselenhest vann på meg! Jeg merker at jeg blir våt, men forstår (tilsynelatende) ikke hvordan. Barna kjenner imidlertid årsakssammenhengen, og ler til hverandre når jeg for min del ikke synes å forstå den. Her legger jeg til rette for et barnekulturelt fellesskap som jeg selv ikke tar del i. Slikt fellesskap i barnegruppen etableres og opprettholdes når barna tar i bruk konsertkonseptets deltagerstrategier, og derved synliggjør seg for hverandre gjennom slike grep jeg allerede har nevnt, som medsang, at barna rekker opp hånda for å meddele meg sine refleksjoner osv. Synliggjørelsen av gruppefellesskapet styrkes i forhold til belysningen i salen, noe som i økende grad også har preget populærkonserter med artister som produserer konserter der det relasjonelle momentet er sterkt. På konsertene til Tina Turner, Paul McCartney, Bjørk, Coldplay (for å nevne noen) belyses salen ofte, og alltid i sekvenser med allsang. Det ser det ut til å være en økende tendens til å med jevne mellomrom belyse publikum, og derved synliggjøre det ikke-diskrete fellesskapet som utfolder seg der, og dets betydning for konsertbegivenheten. Når barna på barnekonserter ser hverandre og henvender seg til hverandre eller en ledsager med pekende gester og sang styrker det også den interne samhörigheten i gruppen. Særlig synlig blir gruppefellesskapet når synkroner bevegelser er involvert. Det ser vi uansett hvem som er konsertens målgruppe.

Rammebetingelser for scenerommet

Det blikket barn har på konsertbegivenheten er annerledes enn vårt. Dette belyser at våre forventninger til konsertens arena, konserthuset med scene og sal, er utviklet med tanke på en kulturelt bestemt lyttestrategi og et særlig publikum. Det byr på utfordringer å utvikle deltagerstrategier på konsert innenfor tradisjonelle scenerom, særlig når konsertens målgruppe er de yngste barna. De konserthusene som med økt hyp-pighet så dagens lys fra andre halvdel av 1800-tallet var del av et særlig sosio-kulturelt prosjekt som blant andre Goehr har beskrevet. Om konserthusene skriver hun:

Audiences were asked to be literally and metaphorically silent, so that the truth or the beauty of the work could be heard in itself. But such attention was possible only if music was performed in the appropriate physical setting. For how could one listen attentively and in silence if there were distracting elements all around? ... It was with these sorts of ideas in mind that concert halls started to be erected ... [and] the audience gradually ceased to participate in the way they had earlier on (Goehr 1992:236f).

Når målet er å legge til rette for slike relasjonelt orienterte konserter som er skissert her, blir en konfrontert med det faktum at den praksis som konserthuset har vært innrettet for har andre (og ofte motsatte) siktemål enn å legge til rette for deltagerstrategier, og følgelig ikke representerer *the appropriate physical setting* for konserter med et bevisst relasjonelt anslag. Derfor har jeg tatt grep for å etablere andre scenerom, mest markant kanskje i *Ansikt til Ansikt* og *Draumkvedet*, ved å bygge egne rom inne i konserthuset.

Et slikt rom søker å fremme balanse mellom to siktemål; på den ene siden å fremby relasjonsforankrede deltagerstrategier, og på den andre siden; å sette resipienten i en tilstand av fokusert oppmerksomhet slik at det kan finne sted en innlevd meddikning når verket folder seg ut. Det alminneligste scenerom – ”på en rampe”-scene og amfi-sal – med stor avstand mellom scene og sal, forsøker jeg å erstatte med en konsertarena på felles plan (eller med et lavt sceneområde) der avstanden mellom scene og sal er liten. Det både synliggjør og fremmer konsertbegivenheten som et dialogpreget prosjekt som aktørene deler. Konsertarena på felles plan gir meg gode betingelser for lydhør etablering av relasjon og dialog uten for store hindringer (slike som lang avstand og ulike plan) kan bidra til.

I forhold til å regulere forholdet mellom intervenserende deltagelse og innlevd meddikning er lyssettingen en markant medspiller. I bestrebelsene på å oppnå den ideelle (og komplementære) balanse virker økt lyssetting av salen til økt oppslutning om deltagerstrategier. Lyset sørger for at en blir hverandre bevisst, det styrker det tilhørighetsberedende fellesskapet og bevisstheten om delte handlingsakter og delte

opplevelser. Slike positive prosesser må balanseres med intensjonen om fokusert oppmerksomhet og innlevd meddiktning i verket. En bevisst lyssettingen bidrar til å fremme en balanse der de to momentene kan komplementere hverandre.

Mottagelses-strategier

For trente konsertgjengere er konsertkotyme så velkjent at arrangøren kan la publikum gå til sine plasser og vente på musikerne. Om en ønsker å komme i dialog med nye publikumsgrupper, mindre trente konsertgjengere – slik jeg ofte gjør – kan det være klokt å ha en strategi for *mottagelse*. Jeg tolker begrepet som om noen har vist et initiativ for å gå på konsert, så å si kastet en ball, som jeg *tar i mot* straks de kommer. Det skjer gjerne uformelt i et tilstøtende rom til konsertarenaen, i foajeen eller på gangen. Her gir jeg meg til kjenne (gjernsammen med andre musikere) og hilser velkommen.

La meg eksemplifisere med spedbarnskonserten "Ansikt til Ansikt". Her henvendte vi oss til førstegangsbesøkende på konsert med ledsagere. Konserten var preget av ikke-konvensjonelle lyttestrategier, og derfor følte jeg et særlig behov for gjennomtenkte *mottagelses*-strategier. Vi møtte barna og ledsagere i foajeen og gikk straks inn i uhyøytidelige samtaler; vi kunne for eksempel begynne med å spørre hva barnet het og hvor i nærmiljøet de kom fra. Vi fortalte hvor barnevognene kunne stå under konserten, om garderobe og om stellerom for spedbarna, alt for å bekrefte at vi hadde lagt omsorgsfullt til rette for denne spesielle anledningen slik at ledsagerne kunne føle trygghet for at det hele var "i gode hender". Fra foajeen gikk barn og ledsager inn i prosjektets (relasjonelle) "kaféområde" med småbord, te, frukt og pepperkaker for å leke/samtale med hverandre. Her presenterte jeg etter en stund også de øvrige musikerne, fortalte om konserten, det spesialbygde "teltet" der selve konserten skulle være, og hvilken rolle ledsagerne kunne fylle. Jeg opplyste også om at dersom noen ville gå ut et øyeblikk under konserten så var det ok. Da kunne en enten gå ut til kafeen eller også ut i foajeen, og så eventuelt komme inn i teltet igjen. Teltet hadde U-form slik at det skulle være lett å bevege seg ut og inn av det.

Symmetri

Det relasjonelle momentet i slike konserter som omtales her må ikke tolkes som om jeg ser for meg at de involverte i konsertkonseptet har status som likeverdige aktører. Jeg ser ikke for meg, ikke engang som et ideal, noen symmetri i forholdet mellom konsertens aktører. Aktørene har ulike roller og funksjoner som riktig nok står i et

relasjonelt og komplementært forhold til hverandre. I deler av konserten med *hendelsespreg* har barna i mine konserter en relativt stor grad av påvirkning på dens forløp. Men også her har jeg lagt føringer for hendelsene slik at de folder seg ut med en betydelig grad av konstans fra konsert til konsert. Ansvar for at konserten gestalter seg innenfor den regulativitet som konstituerer et *verk*, hviler på kunstneren. På konserter med et relasjonelt preg kan verket fremtre i hendelsens gevanter.

Ikke-diskrete lyttestrategier

Forestillingen om *diskrete* lyttestrategier har preget vår europeiske praksis på konsert i over 200 år. Det var filosofen Immanuel Kant (1790/1995) som i sin tid introduserte en ny måte å nærme seg det estetiske på, nemlig med det han omtalte som en *ikke-interessert interesse*. Det estetiske objektet kunne ikke – slik tilfelle var med andre fenomener – skjenkes verdi i forhold til i hvilken grad det kunne bidra til det som var fornuftig eller det som var moralsk. Kunstobjektets konstitusjon var av en annen og særlig karakter; et oversanselig materiale som geniet kunne forme og individet kunne sanse i en tilstand av fokusert (men altså ikke-grådig) kontemplativ ro. Tilskyndet av den tilslutning Hegels (1807/1999) forestilling om *menneskets åndelige dannelse* gjennom den dialektiske ytringen vant i dannelsesborgerskapet, og dertil hvorledes det samme borgerskapet ut over på 1800-tallet iscenesatte seg selv som *diskrete* og *distingverte* (Østerberg 2003), dannet det seg en vev av komplementære forestillinger. Disse ble til sammen den regulativitet som definerte praksis når det kom til lyttestrategier på konserter. Det er en regulativitet som vi så Green påviste at la premisser for musikalsk (resepsjons)praksis også utenfor konserthusene. Våre forestillinger om en *stillesittende* ”publikummer” som diskret lytter fra sin plass i en sal med dempet belysning, skriver seg fra denne 1800-talls diskursen.

Det som utfordrer den sittende, kontemplative lyttings eksklusivitet er det paradigmeskiftet som har funnet sted innenfor kognisjonsvitenskapene når det gjelder kroppsforankret bevissthet. Det berører ”kunst”-forestillingens regulativitet i forhold til dets krav om et erkjennelses-moment. Tanken og erkjennelsen forstås i dag ikke lenger som selvgenerert i et abstrakt univers, men som å stå i gjeld til følelser som er kroppslig forankret (Damasio 2002, Lee 2005, Stern 2007, Flohr & Trevarthen 2008). Slik implisitt viten er ikke refleksivt bevisst, men spiller likevel en betydelig rolle i livene våre. I dag tenker vi oss ikke lenger at implisitt viten er primitiv (infantil), problematisk (fortrengt) eller at den mister sin betydning når vi vokser ut av barndommens rike. De to systemene, implisitt viten og eksplisitt kunnskap, lever side om side.

Stern har pekt på hvorledes erkjennelsen av at kropp og sinn står i et gjensidig forhold til hverandre fikk konsekvenser for dynamikken mellom terapeut og pasient i psykoanalysen. Det virker fruktbart å trekke paralleller fra Sterns kliniske erfaringer til den stillesittende, kontemplative lyttingen. Den tradisjonelle psykoanalysen benyttet metoden med å ligge rolig og assosierende på ”behandlingsbenken”. Det var en teknikk som tok sikte på å ”tvinge den psykiske energien til uttrykk gjennom tenkningen” (Stern 2007:152), og unngå at terapiens frigjorte energi skulle spilles på motorisk uro og utagering. Energien som var ervervet ved å ligge stille på behandlingsbenken skulle transformeres fra psykisk energi til analytisk tanke; begrepsforankret (selv) innsikt. Med kunnskapen om det inkarnerte sinn oppsto imidlertid nye terapiformer som tok hele mennesket i bruk; kroppsterapi, bevegelsesterapi og ulike retninger av utøvende kunstterapi. Kroppen fikk status som reservoar for selvinnsett, ikke som uvedkommende eller endog distraherende og skadelig for utvikling av sann erkjennelse. Stern skriver at i dag kan ingen gjøre krav på å ha funnet en kongsvei til det ubevisste. ”Drømmen, frie assosiasjoner, nå-øyeblikket, kroppssansinger eller -uttrykk eller handlinger er alle, om ikke kongsveier, så likevel gode nok veier inn til sinnet, innbefattet det ubevisste og det implisitte” (ibid., min oversettelse).

Også for konsertbegivenhetens utvikling på 1800-tallet kan siktemålet med å sitte konsentrert og stille ha vært å ”tvinge den psykiske energien til uttrykk gjennom tenkningen”. Særlig Hegels fenomenologi fremmet en slik tilnærming til musikkopplevelsen. Goehr (1992) refererer til hvorledes komponister allerede fra sent 1700-tall nedlatende omtalte kroppslig meddiktning eller medsang, et uttrykk for tidens rådende forestilling om at musikkens erkjennelsesmoment kom til ”uttrykk gjennom tenkningen”. For ikke å snakke om hvorledes det distingverte borgerskapet, på konsert som ellers, med usvikelig selvdisiplin holdt kroppsimpulsene i sjakk og fremholdt kunstens (og sin egen klasses) oversanselige og åndelige moment (Østerberg 2003). Den erkjennelse musikken kunne berede var ikke forankret i kropp, men i ”åndens selvrefleksjon”. I dag vet vi mer om hvorledes erkjennelsesprosesser også er kroppslig forankret. Derfor finnes det også for musikkresepsjon sannsynligvis mer enn en stillesittende kongsvei til kunstens ”særlige nå-øyeblikk”, – veier som er kroppsrelaterte.

Spørsmålet er med andre ord om det kontemplative behøver å være ensbetydende med det å sitte stille i et privat område, og at meddiktningen i verket behøver å være en usynlig indre tolkning av kunstobjektet (og ikke eksplisitte, kroppslige intervensjoner eller handlinger). Det er ikke noe i selve det kontemplative begrep som utelukker medskapelse i bevegelse eller på annet vis. Likevel er det i dag vanskelig å se for seg en rekke ulike konserter uten et publikum som sitter i ro på sin stol. Dette er en sterkt befestet konvensjon. For barn er situasjonen imidlertid en annen. Musikk og

bevegelse opptrer sammen fra spedbarnsalderen og langt inn i skolealderen (Jaques-Dalcroze 1921, Bjørkvold 1989, Valberg 2002, Flohr 2004). Saken er snarere at barn kun ved formaninger sitter stille uten å kroppslig dikte med eller også ubevisst stemme i med lyd (amorf medsang). Dette er ikke, slik det med forestillinger fra 1800-talls diskursen kan bli tolket som, mangel på konsentrasjon. Tvert om kan det være tegn på utvidet konsentrasjon, kontemplasjon inntil selvforglemmelse. Relasjonelle konserter som oppfordrer barn til å meddikte på handlingsplan tar høyde for dette. Og selvfølgelig; artister innenfor populærmusikkfeltet som utvikler konsertproduksjoner med et sterkt relasjonelt moment tar tilsvarende høyde for det. Innenfor teater- og dramafeltet har Lazarowicz (1977) og Böhnisch (2010) omtalt slik resepsjon som ikke-diskret, og på det grunnlaget har jeg i forbindelse med musikkresepsjon benyttet fagtermen ikke-diskrete lyttestrategier.

Nærvær

Nærvær er det begrepet jeg oftest har benyttet meg av for å beskrive den relasjonelle konsertens ”særlige nå-øyeblikk”. Allerede Hegel (1986) benyttet begrepet i *Innledningen til estetikken*: ”Det ånden søker, er et sanselig nærvær som forblir sanselig samtidig som det befris fra den blotte materialitet”. Hans Ulrich Gumbrecht (2008) tar tak i begrepet *Stimmung* fra estetikforelesningene, og toner ned forestillingen om estetisk erfaring som mening og fortolkning. I stedet fremhever han kunstopplevelsens evne til å la resipienten omslutes (*being wrapped*) av en (svak) fornemmelse av et åpenbart nærvær. Altså – om vi nærmer oss fenomenet fra musikkens ståsted – en lyttestrategi som må forstås bredere enn et anliggende for øret og forstanden alene. Resepsjonen betegner en mer holistisk og kompleks adferd; en total kroppslig situasjon der hele vårt haptiske apparat er i sving. På *The Gothenburg Musicology Conference, 20–22 August, 2010*, fører musikkviteren Erik Wallrup opp Gumbrechts spor i forhold til en *musikalsk* lyttestrategi som han benevner som ”the attunement mode of listening”. En tilnærming til lyttestrategi som en inntonning i ”den andre” fremhever lyttingens relasjonelle moment, også slik jeg har foreslått å tolke musikk-opplevelsen som en følelsesreise med en ”virtuell annen” (Bråten 1992, Valberg 2011:178-181, se også intervju med Bråten og Trevarthen i denne boken), og hvorledes vi lytter til musikalske utsagn som gestiske henvendelser (nærværet) fra ”den andre”.

Nærvær-metaforen har jeg forsøkt å omgjøre til en kroppslig erfart praksis i tid og rom under konsertforløpet. Jeg har allerede nevnt produksjonsgrepene som henvendthet, deltagerstrategier, altruistisk ro, konsertarena på felles plan, lyssetting. Ja,

egentlig er alle begrepene som jeg har omtalt utviklet med det mål for øye å fremme *nærværet*. Jeg kunne også nevne at jeg vurderer det enkelte konsertkonseptets størrelse; hvor mange er inne i hvor stor (eller liten!) sal. I tillegg har jeg måttet forholde meg til en problematisk, men alltid tilstedeværende størrelse i konsertsammenheng; stolen. Stolen er 1800-tallskonserten *Mahakala*; dens vokter. Denne tilsynelatende hverdagslige og sakmodige innretningen sørger uten store fakter for å opprettholde ro i rekkene, så å si. Jeg tenker på forestillingen om det private individets avgrensede og betalte område med en bestemt rettethet mot scenen. Her kan resipienten være uforstyrret i sin opplevelse, og samtidig innta *the detached aesthetic approach* (Dissanayake 2000). Når barn har vært publikum har jeg erstattet stolene med matter. Da kommer de bokstavelig talt nær hverandre; i berøring mens de veksler blikk og gester. De kan i større grad enn om de satt på adskilte stoler med en bestemt rettethet mot scenen, selv stå fritt til å velge hvor de skal rette sin henvendthet; mot meg, mot hverandre eller mot ledsagerne. Det fremmer det tilhørighetsberedende gruppefellesskapet. På populærkonserter er praksisen med å sitte på stoler ofte erstattet av å stå og gjerne bevege seg i rommet. Det fremmer relasjonelle samhandlingsakter som samtale, samsang, kanskje også dans. Foran scenen er folk trengt tett sammen. For enkelte artister (som for eksempel Honningbarna) tett nok til at det er mulig å *stage-dive*. Da er nærværet, både som metafor og praksis, *påfallende* (sic!).

Ved å tilby samværsimpulser som berører ved sitt nærvær vil møtet i kunstrommet kunne tilføre aktørene nye meningsfragmenter (kroppslige og diskursive) som videreutvikler deres identitetsberetning. Slik erkjennelse er konstruksjoner skapt og ny-skapt i den kollektive, intersubjektive matrisen der den uforutsigbart folder seg ut. Det er når møtet med verket genererer slike relasjonelle prosesser at betingelsene for kunstmøtets erkjennelsesakter er innfridd. Nettopp dette er den relasjonelle konsertens ideelle konstitusjon; det nærvær og den sanseforankrede epifani som intersubjektiviteten legger grunn for.

Litteratur

- Adorno, Th.W. (1998). *Eстетisk teori*. Oslo: Gyldendal.
- Aure, V., Illeris, H. & Örtengren, H. (2009). *Konsten som læranderesurs: syn på lärande, pedagogiske strategier och social inklusion på nordiska konstmuseer*. Skärhamn: Nordiska akvarellmuseet.
- Benjamin, W. (1969). *Illuminations*. New York: Schocken Books.
- Benjamin, W. (2000). *Enveiskjøring; Barndom i Berlin – rundt 1900*. Oslo: Aschehoug.

- Bjørkvold, J.-R. (1989). *Det musiske mennesket*. Oslo: Freidig forlag.
- Bourriaud, N. (2007). *Relasjonell estetikk*. Oslo: Pax Forlag.
- Bowlby, J. (1958). The nature of the child's tie to his mother. *International Journal of Psycho-Analysis* 39, s. 350-373.
- Bråten, S. (1989). *Menneskedyaden: en teoretisk tese om sinnets dialogiske natur med informasjons- og utviklingspsykologiske implikasjoner sammenholdt med utvalgte spedbarnsstudier*. Doktorgradsavhandling, Psykologisk institutt, Universitetet i Bergen.
- Bråten, S. (1992). The virtual other in infants' minds and social feelings. I A. H. Wold (red.) *The dialogical alternative*. Oslo: Scandinavian University Press.
- Böhnisch, S. (2010). *Feedbacksløyer i teater for svært unge tilskuere: Et bidrag til en performativ teori og analyse*. Doktorgradsavhandling. Århus: Institut for Æstetiske Fag, Aarhus Universitet.
- Cook, N. (1999) What is musicology. *BBC Music Magazine*, 7 (9).
- Damasio, A.R. (2002). *Følelsen av hva som skjer: Kroppen og emosjonenes betydning for bevisstheten*. Oslo: Pax.
- Dissanayake, E. (2000). *Art and intimacy: How the arts began*. Seattle og Washington: University of Washington Press.
- Edström, O. (2002). *En annan berättelse om den västerländska musikhistorien – och det estetiska projektet*. Göteborg: Göteborgs universitet.
- Flohr, J.W. (2004). *The musical lives of young children*. Upper Saddle, NJ: Prentice Hall.
- Flohr, J.W. & Trevarthen, C. (2007). Music Learning in Childhood. I W. Gruhn & F.H. Rauscher (red.) *Neurosciences in Music Pedagogy*. New York: Nova Biomedical Books.
- Goehr, L. (1992). *The imagenary museum of musical works*. Oxford: Clarendon Press.
- Green, L. (1988). *Music on Deaf Ears: Musical meaning, Ideology and Education*. Manchester: Manchester University Press.
- Gumbrecht, H.U. (2009). Å lese etter stemningen? Om litteraturens ontology. I S. Brinch og A. Gjeldsvik (red.) *Veier tilbake- filmhistoriske perspektiver*: Festskrift i anledning Gunnar Iversens 50-årsdag 18. januar 2009.
- Harlow, H. (1958). "The Nature of Love". Online: <http://psychclassics.yorku.ca/Harlow/love.htm> [6.10.2010]
- Hegel, G.W.F. (1986). *Innledning til estetikken*. Oslo: Aschehoug.
- Hegel, G.W.F. (1999). *Åndens fenomenologi*. Oslo: Pax.
- Jaques-Dalcroze, E. (1921). *Rhythm, music and education*. New York: Putman's sons.
- Kant, I. (1995). *Kritikk av dømmekraften*. Oslo: Pax.

- Kerman, J. (1983) A Few Canonic Variations. *Critical Inquiry* 10 (September), s. 107-26.
- Kester, G.H. (2004) *Conversation Pieces – Community + Communication in Modern Art*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Lazarowicz, K. (1977). "Triadische Kollusion. Über die Beziehungen zwischen Autor, Schauspieler und Zuschauer im Theater. I H. Kindermann (red.) *Das Theater und sein Publikum. Referate der Internationalen Theaterwissenschaftlichen Dozentkonferenz in Venedig 1977 und Wien 1976*. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften.
- LeBrecht, N. (1998). *Who killed classical music?* Secaucus, N.J. : Carol Publishing Group
- Lee, D.N. (2005). Tau in action in development. I J. Riesser, J.J., Lockman og C.A. Nelson (red.) *Action, perception and cognition in learning and development*. Hillsdale, N.J.: Erlbaum.
- Lorraine, R. (1993). Musicology and Theory: Where's it been, Where's it Going. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 51 (2).
- Løkken. G. (1996). *Når små barn møtes. Om de yngste barnas gruppefelleskap*. Oslo: Cappelen Akademisk forlag.
- Løkken. G. (2004). *Toddlerkultur: Om ett- og toåringers sosiale omgang i barnehagen*. Oslo: Cappelen Akademisk forlag.
- McClary, S. (1990). Towards a Feminin Criticism of Music. I J. Shepherd (red.) *Alternative Musicologies*, Canadian Univerity Music review 10, no 2.
- McCreless, P. (1997) Contemporary Music Theory and the New Musicology. *The Journal of Musicology*, 15 (3).
- Miles, S. (1995) Critics of Disenchantment, *Notes*, 52 (1).
- Ranciére, J. (2008) Estetikken som politikk, i K. Bale og A. Bø-Rygg (red.) *Estetisk teori: En antologi*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Ranciére, J. (2012) *Sanselighetens politikk*. Oslo: Cappelen.
- Ruud, E. (1988). Music Therapy: Health Profession or Cultural Movement? *Music Therapy*, 7 (1), s. 34-37.
- Samson, J. (2001). Analysing in Context. I N. Cook og M. Everist (red.) *Rethinking music*. Oxford: Oxford University Press.
- Stern, D. (2003). *Spedbarnets interpersonlige verden*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Stern, D. (2007). *Her og nå: Øyeblikkets betydning i psykoterapi og hverdagsliv*. Oslo: Abstrakt forlag.
- Stern, D. (2010). *Vitalitetsformer: Dynamiske opplevelser i psykologi, kunst, psykoterapi og utvikling*. København: Hans Reitzels forlag.

- Trevarthen, C. og Malloch, S. (2009). *Communicative musicality: Exploring the basis of human companionship*. Oxford: Oxford University Press.
- Valberg, T. (2002). *Vidunderlige, deilige, grensesprengende opplevelser til gode. Utviklingstrekk ved konserten - med særlig øye for konserten som arena for musikkformidling til barn*. Kristiansand: Høyskoleforlaget.
- Valberg, T. (2008). "Konsert med spedbarn som målgruppe". I G. Trondalen og E. Ruud (red.) *Perspektiver på musikk og helse. 30 år med norsk musikkterapi*. Oslo: NMH-publikasjoner, 2008:3, Norges musikkhøgskole, Skriftserie fra Senter for musikk og helse, s. 275-290.
- Valberg, T. (2011) *En relasjonell musikkestetikk – Barn på orkesterselskapenes konserter*. Avhandling for PhD-graden. Gøteborg: Gøteborgs universitet.
- Weber, W. (2001). The History of Musical Canon. I N. Cook og M. Everist (red.) *Rethinking music*. Oxford: Oxford University Press.
- Williams, A. (2001). *Constructing musicology*. Aldershot: Ashgate.
- Østerberg, D. (2003). *Brahms*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.