

**Torill Vist**

# **Musikkopplevelse som muligheter for følelseskunnskap**

**En studie av musikkopplevelse som medierende  
redskap for følelseskunnskap, med vekt på  
emosjonell tilgjengelighet og forståelse**

**Avhandling for graden Ph.D.  
Norges musikkhøgskole, Oslo  
2009**

**NMH-publikasjoner 2009:4**

NMH-publikasjoner 2009:4  
© Torill Vist

ISSN: 0333-3760  
ISBN: 978-82-7853-059-7

Norges Musikkhøgskole  
Postboks 5190 Majorstua  
N-0302 Oslo, Norge

telefon: (+47) 23 36 70 00  
telefaks: (+47) 23 36 70 01  
e-post: [mh@nmh.no](mailto:mh@nmh.no)

[www.nmh.no](http://www.nmh.no)  
Publisert i samarbeid med Unipub  
Trykk: Unipub AS, Oslo

**Til mine to mest dyrebare:**

**Gaute og Live**



# ***Innhold***

<b>Forord .....</b>	<b>1</b>
<b>Preludium i ciss-moll .....</b>	<b>3</b>
<b>DEL I .....</b>	<b>5</b>
<b>Kapittel 1: Presentasjon av prosjektet .....</b>	<b>5</b>
1.1. Bakgrunn og formål .....	5
1.2. Problem utvikling .....	7
1.3. Begrepsutvikling .....	11
1.3.1. Musikkopplevelse .....	11
1.3.2. Opplevelse og erfaring .....	15
1.3.3. Følelser og det emosjonelle .....	16
1.3.4. Følelseskunnskap .....	18
1.3.5. Følelseskunnskap og emosjonell kompetanse .....	21
1.3.6. Medierende redskap .....	24
1.3.7. Emosjonell tilgjengelighet .....	26
1.3.8. Emosjonell forståelse .....	28
1.4. Avhandlingens tilnærming og disposisjon .....	30
1.4.1. Vitenskapsteoretisk og metodisk tilnærming .....	30
1.4.2. Musikkpedagogisk og -filosofisk ståsted .....	31
1.4.3. Oppsummering og videre disposisjon .....	33
<b>Kapittel 2: Vitenskapsteoretisk tilnærming .....</b>	<b>35</b>
2.1. Innledning .....	35
2.2. Kompletterende dimensjoner .....	37
2.2.1. Mellom prototypene .....	37
2.2.2. Et diskursivt blikk .....	39
2.2.3. En kognitiv arv .....	42
2.3. Det fenomenologiske utgangspunktet .....	44
2.3.1. Opplevelse som virkelighet .....	44
2.3.2. Livsverden .....	45
2.3.3. Kroppen og verden som alltid gitt .....	46
2.3.4. Beskrivende og umiddelbar .....	46
2.3.5. Intensjonalitet .....	47

2.3.6. Essens .....	48
2.3.7. Til slutt .....	49
2.4. Hermeneutisk fenomenologi .....	50
2.5. Fenomenografi .....	53
2.5.1. En slektning av fenomenologien .....	53
2.5.2. Med fokus på erfaringene .....	54
2.5.3. Muligheter som variasjon .....	55
2.5.4. Opplevelse og læring som relasjon .....	56
2.6. Refleksivitet.....	58
2.6.1. Refleksiv analyse og tolkning .....	58
2.6.2. Forskerens synlighet.....	59
2.7. Oppsummering .....	62
<b>Kapittel 3: Aspekter ved metode .....</b>	<b>65</b>
3.1. Innledning .....	65
3.1.1. Selvrapportering og autobiografisk minne – også i intervju ...	66
3.1.2. Design .....	67
3.2. "Pilotstudier" .....	69
3.2.1. Spørreskjema, loggbok og musikalske møter .....	69
3.2.2. Videografi.....	71
3.2.3. Selvintervju .....	71
3.3. Kvalitative intervju som metode.....	73
3.3.1. Ti halvstrukturerte intervjuer .....	73
3.3.2. Spørsmålene.....	75
3.3.3. Åpenhet og intimitet som intervjukriterier .....	79
3.3.4. Kunnskapsforståelse .....	81
3.3.5. Empatisk tilnærming.....	82
3.3.6. Verbalitet og validitet.....	84
3.3.7. Samtalens reliabilitet .....	85
3.3.8. Utdypende om utvalg.....	86
3.3.9. Etske dilemmaer ved utvalg .....	87
3.4. Behandling av data.....	93
3.4.1. Fra lyd til skrift .....	93
3.4.2. Analyse .....	97
3.4.3. Giorgis fenomenologisk-psykologiske metode.....	99
3.4.4. Validering i analysen.....	101
3.5. Avsluttende kommentarer .....	103
3.5.1. Gyldig for meg, gyldig for deg? .....	103
3.5.2. Til å stole på? .....	105
3.5.3. Oppsummering .....	106
<b>DEL II .....</b>	<b>109</b>
<b>Kapittel 4: Beslektet forskning.....</b>	<b>109</b>
4.1. Innledning .....	109

4.2. Musikkpedagogisk forskning.....	110
4.2.1. Witkins følelsesintelligens .....	110
4.2.2. Rustens estetiske dannelse .....	112
4.3. Musikk sosiologisk forskning .....	115
4.3.1. Ruuds identitetsarbeid.....	115
4.3.2. DeNoras hverdagsopplevelser .....	117
4.3.3. Batt-Rawdens langtidssyke .....	120
4.4. Musikkpsykologisk forskning .....	122
4.4.1. Slobodas forskning på musikk og følelser.....	122
4.4.2. Gabrielssons høydepunktsopplevelser .....	124
4.5. Oppsummering.....	126

## **Kapittel 5: Teoretiske perspektiver ..... 129**

5.1. Innledning .....	129
5.2. Perspektiver på musikkopplevelse.....	129
5.2.1. Innledning .....	129
5.2.2. Er det snakk om "vanlige" følelser? .....	130
5.2.3. Variasjoner av koblingen musikk og følelser .....	132
5.2.4. Musikalske kilder til følelser .....	135
5.2.5. Aspekter ved følelser i musikkopplevelse .....	139
5.2.6. Aspekter ved kulturen og musikkopplevelse .....	143
5.2.7. Aspekter ved personen og musikkopplevelse.....	145
5.3. Perspektiver på følelseskunnskap .....	148
5.3.1. Innledning .....	148
5.3.2. Emosjonell intelligens og emosjonell kompetanse .....	152
5.3.3. EI-modell fra 1997 – innhold og anvendelse.....	155
5.3.4. Saarnis Emosjonelle kompetanse .....	159
5.3.5. Andre teoretikere om emosjonell intelligens .....	165
5.3.6. Selvpsykologi og følelseskunnskap.....	169
5.3.7. Selvt teori og følelseskunnskap .....	171
5.3.8. Damasio's følelsesrike fornuft .....	176
5.4. Perspektiver på emosjonell tilgjengelighet .....	177
5.4.1. Innledning .....	177
5.4.2. Tilgjengelighet som kroppslig tilgang og bevissthet.....	179
5.4.3. Mellom opplevelse og refleksjon .....	180
5.4.4. Nivåer av bevissthet/tilgjengelighet .....	181
5.4.5. Intersubjektiv bevissthet .....	187
5.4.6. Tilgjengelighet som tilstedeværelse – i verden og for andre .....	189
5.5. Perspektiver på emosjonell forståelse.....	191
5.5.1. Innledning .....	191
5.5.2. Teoretiske perspektiver på refleksjon .....	193
5.5.3. Teoretiske perspektiver på selvinnsett og forståelse av andre .....	196
5.5.4. Empati som forståelse .....	199
5.5.5. Sosial læring som forståelse.....	201

5.5.6. Taus kunnskap som forståelse .....	202
5.6. Oppsummering .....	207
<b>DEL III .....</b>	<b>211</b>
<b>Kapittel 6: Den innledende analysen .....</b>	<b>211</b>
6.1. Innledning .....	211
6.2. Kategoriseringen .....	212
6.3. Musikkopplevelse erfart som medierende redskap for følelseskunnskap .....	215
6.3.1. Et ja- eller nei-spørsmål .....	215
6.3.2. Et flersidig landskap.....	219
6.4. Aspekter ved musikkopplevelse.....	221
6.4.1. Innledning .....	221
6.4.2. Et relasjonelt perspektiv .....	222
6.4.3. Et referensielt perspektiv.....	229
6.4.4. Et tilbydende perspektiv .....	234
6.4.5. Et strukturelt perspektiv .....	239
6.5. Aspekter ved følelseskunnskap.....	245
6.5.1. Innledning .....	245
6.5.2. Tilgjengelighet .....	245
6.5.3. Bevissthet .....	247
6.5.4. Empati .....	247
6.5.5. Forståelse.....	249
6.5.6. Refleksjon .....	251
6.5.7. Ekspressivitet .....	252
6.5.8. Regulering.....	256
6.5.9. Samspill .....	259
6.6. Kan musikkopplevelse mediere forringende følelseskunnskap? ...	262
6.7. Oppsummering .....	267
<b>Kapittel 7: Emosjonell tilgjengelighet .....</b>	<b>269</b>
7.1. Innledning .....	269
7.2. Vedlikehold eller ny kunnskap.....	270
7.2.1. Åpen dør til kjente følelser.....	271
7.2.2. Verktøy eller huskelapp .....	274
7.2.3. Tilgang til nye følelser.....	278
7.2.4. Tilgang til nye følelsesarenaer.....	280
7.2.5. Hint om noe nytt – og gjenkjennelig .....	282
7.2.6. Tilgjengelighet som å tåle følelser.....	284
7.3. Tilgang til kategorial-, dimensjonal- og vitalitetsaspekter ved følelser .....	287
7.3.1. Kategorialfølelser og musikkopplevelse .....	289
7.3.2. Ikke alt er tilgjengelig for alle – aggresjon som eksempel....	292



7.3.3. Tilgang til en sammensatt følelse – sjalusi som eksempel ...	296
7.3.4. Når gråten er god .....	301
7.3.5. Glede i sorg og tåre vakkert.....	304
7.3.6. Flerdimensjonal mening.....	307
7.3.7. Tilgjengelighet og vitalitetsfølelser .....	309
7.3.8. Dynamiske og kinestetiske følelseskvaliteter .....	312
7.4. Emosjonell tilgjengelighet og bevissthetsnivåer .....	314
7.4.1. Innledning .....	314
7.4.2. Tilgjengelighet som prerefleksiv bevissthet .....	317
7.4.3. Tilgjengelighet som refleksiv bevissthet.....	321
7.4.4. Tilgjengelighet som nonverbal refleksivitet.....	323
7.4.5. Tilgjengelighet som intersubjektiv bevissthet .....	325
7.4.6. Et transcendentalt bevissthetsnivå? .....	330
7.5. Oppsummering.....	334
<b>Kapittel 8: Emosjonell forståelse.....</b>	<b>337</b>
8.1. Innledning .....	337
8.2. Refleksjon .....	340
8.2.1. Musikkopplevelsen som gjenspeiling .....	341
8.2.2. Refleksjon som gjenklang og gjenopplevelse .....	344
8.2.3. Refleksjon som indre dialog eller tankerekke.....	349
8.2.4. "Da var det sanger som kom" – Sorgarbeid som eksempel på refleksjon.....	355
8.3. Emosjonell selvinnsett .....	360
8.3.1. Forståelse og selvinnsett som prerefleksiv? .....	361
8.3.2. Refleksiv selvinnsett.....	363
8.3.3. Selvinnsett og identitet .....	367
8.3.4. Å være seg selv – selvinnsett og identitetsarbeid?.....	373
8.4. Intersubjektiv forståelse.....	376
8.4.1. Å forstå andres følelser.....	376
8.4.2. Forståelse som å dele – eller ei .....	379
8.4.3. Forståelse som empati .....	385
8.4.4. Forståelse og emosjonell ekspressivitet .....	391
8.4.5. Det eksistensielle som emosjonell erkjennelse.....	394
8.5. Emosjonell forståelse som nonverbal kunnskap .....	396
8.5.1. Innledning .....	396
8.5.2. Nonverbal forståelse .....	397
8.5.3. Vanskelig å verbalisere.....	400
8.6. Oppsummering.....	404
<b>DEL IV .....</b>	<b>407</b>
<b>Kapittel 9: Videre spørsmål og drøfting.....</b>	<b>407</b>
9.1. Innledning .....	407
9.2. Oppsummering og resultater.....	408

9.3. Følelseskunnskap i musikkfaget .....	410
9.3.1. Reelt læringsinnhold i musikkpedagogikk? .....	410
9.3.2. Instrumentalisme og absoluttisme .....	411
9.3.3. Intersubjektivitet i musikkopplevelse .....	413
9.3.4. Refleksjon og refleksivitet.....	416
9.4. Opplevelsesstrategier for følelseskunnskap .....	418
9.4.1. Strategier og diskurser.....	418
9.4.2. Læringsstrategier og opplevelsesstrategier .....	420
9.4.3. Følelseskunnskap som strategi for musikkopplevelse? .....	421
9.4.4. Opplevelsesstrategier og musikksjangere .....	423
9.5. Verbalspråket og det nonverbale .....	426
9.5.1. Innledning .....	426
9.5.2. Når språket skaper skygger .....	427
9.5.3. Å verbalisere taus kunnskap?.....	428
9.5.4. Fra språk til musikk .....	429
9.5.5. Hva skjer hvis vi bare bruker verbalspråket?.....	430
9.6. Avslutning .....	432
9.6.1. Om kategorier og kategorifeil.....	432
9.6.2. Kjønnsperspektivet .....	433
9.6.3. Materialets videre muligheter .....	435
9.6.4. Siste ord – ikke sagt .....	436
<b>Kilder .....</b>	<b>439</b>
<b>Vedlegg .....</b>	<b>455</b>
Vedlegg 1: Informasjonsskriv .....	456
Vedlegg 2: Informasjon og samtykkeerklæring .....	457
Vedlegg 3: Kvittring fra personvernombudet .....	459
Vedlegg 4: Spørreskjema for pilotundersøkelse .....	461
Vedlegg 5: Intervjuguide, matrise.....	462
Vedlegg 6: Eksempel på intervjuguide, enkeltintervju .....	464
Vedlegg 7: Godkjenning av sitatbruk.....	465
<b>Summary in English.....</b>	<b>467</b>
<b>Liste over figurer og rammer:</b>	
Figur 1: Prosjektets design .....	68
Ramme 1: EK-listens hovedpunkter.....	23
Ramme 2: Oversikt over problemstillingene.....	33
Ramme 3: Tegn i intervjusitatene .....	94
Ramme 4: Mayer & Saloveys (1997/2004) EI-modell.....	207
Ramme 5: Saarnis (1999) EK-modell.....	208
Ramme 6: Monsens (2000) relevante emosjonelle egenskaper ....	209
Ramme 7: Kategoriene knyttet til musikkopplevelse .....	268
Ramme 8: Kategoriene knyttet til følelseskunnskap.....	268

## **Forord**

Å skrive en doktorgrad er både en stor egotripp og noe man ikke klarer uten å ha et team rundt seg. Det blir dessuten fort en livsfase, og innleveringen et tidsskille, et før-og-etter. I skrivende stund er forestillingen at doktorgradsfasen skal avløses av en ta-tilbake-helgen-fase, der begreper som fritid, husarbeid og sosial omgang må læres på nytt, og der det forhåpentligvis blir tid til å uttrykke på andre måter den takknemlighet jeg her bare kan formulere i ord. Jeg vil likevel takke Gaute og Live for å ha innfunnet seg med at selv doktorgradsmødre ikke tas i innbytte, og for å ha vist imponerende tilpasningsevne og overbærenhet med opphavet. Takk også til mor Eli og far Oddmund for å ha stilt opp som hovedstadslosji, og både dem og søster Randi for barnevaktsbidrag. Det er dessuten mange venner og kolleger som har dyttet og trøstet i disse årene: Tusen takk til dere alle, og særlig til de tre som har fulgt meg tettest faglig; Karette Stensæth, Kristin Kjøberg og Dag-Jostein Nordaker. Jeg vil videre takke kollega Vegard Moen for å ha dratt meg vekk fra PC'en og ut på dansegulvet, og resten av salsagjengen for å holde meg der.

En ekstra stor takk til veileder Even Ruud for hans støtte gjennom hele prosjektet, og ikke minst for hans imponerende evne til å gi sine kandidater både tillit, spillerom og konstruktiv kritikk. I samme slengen må jeg få takke Harald Jørgensen for jobben som prøveopponent, og Liv Glaser og Øystein Birkeland for å fungere som musikalske motspillere. Stor takk også til Johann Grip for språkvasken, og til Kari Holdhus, Jorunn Thortveit, Rudy Garred, Brian Burley, Maria Eugenia Tapia og UiS' IT-hjelp for annen tekst- og korrekturhjelp.

Den aller største takken går til de ti intervjupersonene som ga meg noen uforglemmelig gode samtaler, og som utgjør det uvurderlige råmateriale til avhandlingen. I den sammenheng må jeg også få takke Ingeborg Magerøy og Bjarte Langeland for å stille opp i forberedelsen til intervjuene. Tusen takk også til mine to arbeidsplasser, Norges musikkhøgskole og Universitetet i Stavanger, for økonomisk støtte, medmenneskelighet og fleksibilitet, til de bibliotekansatte ved de to institusjonene for hjelp med å finne de merkverdige kilder, og til Elisabeth

og de andre helsearbeiderne som har hjulpet meg å holde denne kroppen (inkl. hodet) i kjørbar stand. Til slutt takk til det samfunnet, og ikke minst de foregangskvinner og -menn, som har gjort en slik psykologisk og faglig reise mulig – også for meg!

Torill Vist  
Stavanger, mars 2009

## **Preludium i ciss-moll**

- Fortell om en musikkopplevelse som er knyttet til sterke følelser!
- Åh, hvilken skal jeg velge? Vil du ha en som har skjedd nylig, eller tidligere i livet?
- Det spiller ingen rolle, gjerne tidlig i livet, og gjerne en av de sterkeste.
- Det er én, knyttet til mitt eget pianospill: Jeg var alene hjemme, var vel en 13-14 år, hadde i alle fall begynt på ungdomsskolen. Jeg hadde lært meg Rachmaninoffs preludium i ciss-moll og hadde helt dilla. Du vet, det om den skinnøde fyren som banker og banker på kista si, men som ikke blir hørt og til slutt dør på ordentlig. Klangene i stykket, og dynamikken... Det var så deilig å få sluppet ut alt jeg hadde av energi inni meg, virkelig mæle til.
- Det er jo egentlig et ganske tragisk stykke, en dramatisk oppbygning, dyp fortvilelse og redsel, dødsangst. Jeg tenkte ikke sånn på det. Følelsesopplevelsen i begynnelsen, og det som fortsatt er det jeg forbinder med stykket, var en mer generell fortvilelse, lengsel, lidenskap – en energi stykket tillot meg å uttrykke. Stakkars resten av familien min, for ikke å snakke om naboen! Jeg nøt det. Så fikk jeg en idé: Dette var på høsten. Sommeren i forveien hadde jeg øvd en gang i bikini, og erfart hvor annerledes det var å spille uten varme klær, uten bukselinningen som presset mot magen, eller den varmende genseren mot armene. Siden jeg var alene hjemme, tok jeg av meg disse klærne. Egentlig var det mer ubehagelig enn jeg hadde trodd. Holdningen, alt ble forandret og gjorde meg usikker motorisk. Jeg følte meg virkelig hudløs, samtidig som sansene jo ble skjerpet betraktelig. Jeg spilte stykket flere ganger. Det må ha vært om kvelden dette, for plutselig ble jeg klar over at det var blitt ganske mørkt rundt meg. Jeg satt der og spilte, stykket bygget seg opp, jeg ble merkelig nære historien rundt musikken. Jeg ble fylt med en merkelig ukjent og intens angst, og brøt til slutt av, rett før de langsomme siste akkordene. Så jeg løp opp på rommet mitt for å kle på meg igjen.
- Ukjent angst, sier du?

– Ja, jeg er ikke så mørkredd av meg, eller: har blitt mer med årene, men var ikke særlig mørkredd som liten. Men den angsten som jeg lærte å kjenne gjennom mitt eget spill den gangen, den var ny. Det var på en måte som å se ned i seg selv, avsløre et område jeg ikke visste noe om. Kanskje var det dødsangst? Nå som voksen tenker jeg: det var en angst for ikke å bli hørt, ikke å bli sett. Det lille barnet som ikke blir tatt opp fra vuggen føler egentlig den samme angsten som han har, han som hamrer på kisten. Angst for å være alene i verden, ikke bli sett, ikke bli holdt, angst for å ikke være. – Åh, kan jeg få fortelle om en annen gang med samme stykket?

– [Gjerne!]

– [Det må ha] vært litt senere, kanskje våren etter. Jeg spilte konsert på Høvikodden. Jeg var ganske opptatt av at Wolfgang Plagge spilte på samme konserten, husker jeg. Da kunne jeg stykket godt, men konsentrasjonen glapp, eller: jeg må ha vært helt med i det jeg spilte, applausen og kommentarer etterpå tydet på at jeg egentlig hadde spilt bra, med sterk innlevelse. Men jeg var helt borte, helt til midt på siste side, hvis du kjenner notene. Da våknet jeg brått og kom helt ut av det. Jeg var både kjempeergelig og forvirret over å ha oppdaget et helt nytt sosialt rom i musikken. Den følelsen jeg hadde i kroppen da jeg ”våknet”, følelsen av å ha spredd energien min i hele rommet, opphevet skillet mellom meg og de andre, beveget meg på innsiden av publikum samtidig som de hadde fått komme under huden min... Tror det var første gang. Har erfart det senere også, men da uten å miste fatningen, snarere tvert imot. Som under kadensen i Griegs a-moll i '89, den følelsen av utrolig makt, når energien når ut i hele rommet, og den energien du får til tilbake fra publikum gjør lufta helt ”stinn”, og du på en måte har ”kontroll” med publikum, uten at det er kontroll som er viktig, det er styrken, kontakten med deg selv som er i fokus. Og samtidig en fantastisk følelse av å henge sammen med dem, dypt nede ”å være ett”.

Sprøtt, da jeg begynte å fortelle denne andre historien, tenkte jeg ikke på at dette jo er det motsatte av opplevelsen av angsten for den totale ensomhet som var så tydelig i det første eksemplet.

– Så du opplever musikken knyttet til både positive og negative følelser?

– Åja, hele spekteret. Men det du kaller negative følelser, de er ikke negative når man møter dem i musikken, de kan være ubehagelige, men likevel så meningsfulle, gi så kontakt innover.

(...)

*Modifisert åpning på selvintervju utført i forkant av intervjuundersøkelsen.*

# **DEL I**

## **Kapittel 1**

### **Presentasjon av prosjektet**

#### **1.1. Bakgrunn og formål**

Mitt engasjement er knyttet til forholdet mellom musikkopplevelse og følelseskunnskap. Det skyldes delvis mitt eget forhold til musikk, der musikken ofte har fungert som et redskap til ny kunnskap og gitt mulighet for kontakt med egne følelser. Men det skyldes også at jeg som pedagog og forsker er nysgjerrig på om andre har erfart at musikkopplevelse kan gi *dem* muligheter for følelseskunnskap. Jeg har også et ønske om å synliggjøre disse eventuelle mulighetene.

”Some sort of emotional experience is probably the main reason behind most people’s engagement with music”, sier Juslin & Sloboda (2001b:3). De fleste steder i verden, og flere tusen år tilbake i tid, har musikk blitt knyttet til våre følelser på en eller annen måte (Benestad 1983; Budd 1992; Dissanayake 2001; Hjort & Laver 1997; Langer 1942/1979; Matravers 2001; Meyer 1956; Myskja 2000; Swanwick 1994). Musikken bindes også mer spesifikt til personlig utvikling og det jeg kaller følelseskunnskap hos en rekke filosofer (Aristoteles 1997; Elliott 1995; Gadamer 2007; Platon 2001; Reimer 2005) og i ulike læreplaner (Barne- og familiedepartementet 1995; Kirke-, utdannings- og forskningsdepartementet 1997). *Kunnskapsløftet*, gjeldende læreplan for grunnskolen, åpner sin fagplan i musikk med å si at...

Alle barn, unge og voksne i vårt samfunn har et forhold til musikk. Musikk brukes i mange forskjellige sammenhenger og har dermed ulike funksjoner og også ulik betydning for hver enkelt av oss. Musikk tar opp i seg, uttrykker og formidler stemninger, tanker og følelser ved alle sider av det å være menneske. Musikk er derfor en kilde både til selverkjennelse og

mellommenneskelig forståelse på tvers av tid, sted og kultur.  
(Kunnskapsdepartementet 2006a:137)<sup>1</sup>

Også blant pedagogisk relaterte forskere finnes slike uttalelser. Gardner (1985) mener musikk kan fungere “as a way of capturing feelings, knowledge about feelings, or knowledge about the form of feeling, communicating them from the performer or the creator to the attentive listener” (ibid:124). Frede V. Nielsen (1994) hevder musikkfaget skal bidra til å løse skolens overordnede og allmenne dannelsesoppgave. Han undersøker bl.a. om musikkfaget ”*kan bidrage til løsning af de almene opdragelses- og dannelsesopgaver, forudsat bestemte opfattelser af disse opgavers art*” (ibid:53). Nielsen poengterer at musikalsk virksomhet (ut fra funksjonell dannelses teori) har en spesiell mulighet til å utvikle den delen av mennesket som berører vårt følelsesliv, og at musikken ifølge denne tankegangen kan styrke ”evnen til at have differensierede følelser, men også evnen til at uttrykke dem” (ibid:69). Reimer (2005:93) snakker også om at musikken ‘utdanner i det å føle’.

Det har vært mindre empirisk forskning som kan støtte teoriene når for eksempel pedagoger og terapeuter har behov for å legitimere sitt arbeid. Juslin & Sloboda (2001b) påstår at forskningsemet musikk og følelser har blitt ”seriously neglected” (ibid:3). De forklarer dette med at følelser lenge ble nedvurdert som forskningsfelt, ja til og med som del av musikkopplevelsen. I den klassiske, vestlige tradisjonens måte å lytte på, har intellektuell kunnskap om musikken lenge fått stå i fokus: ”’Appreciation’ of music is often taken to mean having an intellectual understanding”, sier de (ibid:5). Den dominans kognitiv vitenskap har hatt, har også preget det lille forskningsfeltet musikkpsykologi. Dessuten var det vanskelig å forske på følelser innen et positivistisk forskningsparadigme. I så fall er det ikke rart at forskningsfeltet musikk og følelser ennå ikke har nådd et nivå “where it can provide a consistent body of knowledge for application to a wide range of practical problems”(ibid:7). Det er for eksempel forsket lite på emosjonell utvikling i relasjon til musikk, ifølge Sloboda & Juslin (2001a:89). Juslin & Slobodas (2001a) bok *Music and emotion: Theory and research*, presenterer en lang rekke forskningsperspektiver på musikk og følelser, men mangler et musikkpedagogisk perspektiv på emnet. DeNora (2002:x) sier at det også er få forskningsstudier om hvordan musikken brukes til å organisere sosialt liv, og i Bamfords (2006:24) UNESCO-rapport rapporterer flere land at de savner mer musikkfaglig og -pedagogisk forskning.

---

<sup>1</sup> Gjeldende *Rammeplan for barnehagens innhold og oppgaver* (Kunnskapsdepartementet 2006b) kan kun sies å svakt vise til samme kobling på et generelt estetisk nivå (ibid:28, 38).



Heldigvis har følelsenes anseelse i musikkopplevelsen fått et klart oppsving i forskning fra de siste tiårene, og det har skjedd mye også innen andre relevante områder, som for eksempel emosjonspsykologi, nevrologi og spedbarnsforskning. Dessuten har flere enkeltprosjekter, med begrepsbruk som kan synes utenfor dette prosjektets tematikk, vist seg å presentere relevante resultater (se kap.4). Mitt formål med dette prosjektet er å bidra til vår kunnskap om musikkopplevelsens mulighet som medierende redskap for følelseskunnskap, ut fra et psykologisk-pedagogisk perspektiv.

## 1.2. Problemutvikling

Hovedproblemstillingen for dette prosjektet kan formuleres på følgende måte:

*Kan musikkopplevelse erfares som et medierende redskap for følelseskunnskap? I så fall hvordan?*

For å forstå dette spørsmålet, og for å forstå de mer spesifikke delproblemstillingene, er det ønskelig å synliggjøre problemutviklingen. På den måten kan jeg også introdusere noen av de diskurser og teorier som har påvirket formuleringene, samt noen av de valgmuligheter jeg har måttet ta stilling til.

I prosjektbeskrivelsen fra januar 2003, stod problemformuleringen: "Kan musikkopplevelsen danne grunnlag for emosjonell bevisstgjøring, erkjennelse og utvikling, og i så fall, hvordan?" Todelingen i formuleringen understreket at jeg på ingen måte tok det for gitt at bevisstgjøring, erkjennelse og utvikling fant sted. Som det ble formulert den gang: På den ene side kan musikkopplevelsen muligens føre til emosjonell bevissthet, erkjennelse og utvikling, for eksempel fordi den på et eller annet vis fremkaller følelser i oss som vi kan bruke til å se oss selv og andre. På den annen side kan befatning med musikk og tilhørende musikkopplevelser muligens fungere som et hinder for videre emosjonell bevissthet, erkjennelse og utvikling, for eksempel fordi musikken kan bli en erstatning for mellommenneskelig sosial og emosjonell kontakt, og med det gi mindre behov for å jobbe med eventuell manglende sosioemosjonell kompetanse.

Når jeg omtalte prosjektet i de tidlige fasene, snakket jeg for enkelthets skyld ofte om emosjonell kompetanse. Det ble raskt klart at også i forhold til den valgte teorien, var kompetansebegrepet ganske dekkende. Problemstillingen ble derfor omformulert til: 'Kan musikkopplevelse danne grunnlag for emosjonell kompetanse, og i så fall hvordan?' Det ble gjort forholdsvis grundige teoretiske studier for å avklare kompetansebegrepet (fordeler og ulemper ved dette drøftes senere),

og både i intervjuguiden og i de gjennomførte intervjuene var 'emosjonell kompetanse' begrepet som ble brukt som utgangspunkt for samtalen. 'Musikkopplevelse' fikk ikke samme behandling. Som musikkpedagog hadde jeg en mer utviklet forforståelse av dette begrepet, og trygghet på hva det skulle inneholde. Men dette ble ikke gjort eksplisitt i samme grad som med emosjonell kompetanse.

Ingen av de to tidlige formuleringene inneholder ordet 'erfares'. Det betyr ikke at prosjektet på veien skiftet vitenskapsteoretisk utgangspunkt, bare at det etter hvert ble funnet formuleringer som tydeliggjør den fenomenologiske og fenomenografiske tilnærmingen. Ved å spørre om musikkopplevelser kan erfares som medierende redskap understrekes det at det i dette studiet ikke er snakk om naturvitenskapelig, referensiell sannhet, men om enkeltindividers opplevde og erfarte muligheter for følelseskunnskap, og at det er folks opplevelser og erfaringer studiet setter fokus på. Det som oppleves og erfares er i pedagogisk øyemed både relevant og interessant, og kan ses som 'mulig sannhet'.

Etter de seks første intervjuene begynte det som videre er kalt den innledende analyserunden. Der ble materialet inndelt i meningsenheter, skrevet ut i fortettet form (jf. Giorgi 1971, 1975, 1985, 1989; Kvale 2002), og kategorisert som stikkord ut fra meningsenhetene, men uten meningskategoriseringens mer kvantitative indikering av forekomst, jf. Kvale (2002:125). Kategoriene gjenspeilet musikkopplevelse og emosjonell kompetanse som de to sentrale begrepene i emnet. Samtidig ble det tydelig at intervjupersonene i hovedsak snakket om følelser, og det ble synliggjort spennende kunnskapsaspekter om følelser som ikke umiddelbart kunne plasseres i det tradisjonelle kompetansebegrepet. Settes kropp og handling sentralt i forståelsen av kunnskap, vil all kunnskap på sitt vis reflekteres i kroppen og dermed også kunne ses i et mer ferdighetsrettet kompetanseperspektiv. Men i forhold til emosjonell kompetanse, slik det blir definert i teorigrunnlaget, var det tydelig at begrepet var for kulturelt farget, for ferdighetsrettet og sosialt veltilpassende, til å dekke hele intervjuinnholdet. Jeg valgte derfor begrepet følelseskunnskap.<sup>2</sup>

Med relasjonen musikkopplevelse–følelseskunnskap ble fokus også satt på problemstillingens formulering "å danne grunnlag for". I hvilken grad skulle det begrepet som bandt opplevelsen og kunnskapen sammen plassere personen og musikkopplevelsen som aktive eller passive i prosessen? En rekke alternativer til

---

<sup>2</sup> Det var ikke før sosiolog Marit Haldrar (2006) disputerte med avhandlingen *Kjærlighetskunnskap* at jeg så hvilke muligheter som lå i det å sette de to begrepene følelser og kunnskap sammen. Senere har jeg også støtt på ordet hos Nyeng (2006: 85), men uten at det der defineres ytterligere eller får noen sentral rolle.

'å danne grunnlag for' ble utprøvd, som 'å stimulere til', 'skape', 'gi' og 'tilrettelegge for'. Særlig interessant syntes begrepet 'tilby' å være, inspirert av Gibsons (1966, 1986) affordansebegrep. Affordanse peker på at fenomenene, her musikkopplevelsen, har noen særegne kvaliteter eller egenskaper som tilbys oss.<sup>3</sup> Det passer godt med fenomenologiens interesse for mulighetsbetingelsene i det vi undersøker, og har allerede blitt brukt i nærliggende forskning av bl.a. DeNora (2001, 2002), Stensæth (2008) og Aksnes & Ruud (2008). Begrepet har også fått påvirke dette prosjektet. Terminologien i kap.6 knyttet til 'det tilbydende perspektivet', skyldes definitivt inspirasjonen fra Gibson.

Valget falt likevel på Vygotskijs (1934/2001) medieringsbegrep, der musikkopplevelsen ses som *et medierende redskap*. Mens affordansebegrepet i mine øyne legger noe større vekt på (også mer naturgitte) iboende egenskaper, vier medieringsbegrepet kulturuttrykkets (og med det samfunnets) aktive styrende rolle større plass, samtidig som det ikke begrenser personens mulighet til å velge eller forme opplevelsen og erfaringen. Et redskap krever tross alt også et aktivt, handlende menneske. På den annen side vil et redskapsbegrep som det medierende ha noen instrumentelle tendenser, eksempelvis en terminologi som ofte vektlegger overføring av kunnskap.<sup>4</sup> Affordansebegrepet unngår heller ikke dette, men gjør mennesket mindre passivt, i forståelsen av at noe tilbys og i større grad kan velges bort. Anerkjenner vi at disse kvalitetene i stor grad preges av den kulturen musikkopplevelsen som fenomen er innleiret i, blir likevel ikke avstanden mellom affordanse og mediering så stor. Slike kvaliteter kan uansett ses på som kollektiv og intersubjektiv kunnskap. Medieringsbegrepet ble til slutt valgt fordi det allerede var innarbeidet i studiet da affordansebegrepet kom på banen. Dessuten er medieringsbegrepet i dag sentralt innen en norsk pedagogisk diskurs. Jeg ser det som et poeng at også musikkpedagoger bruker det – som medierende redskap (!) for sin forskning, kunnskapsutvikling og kommunikasjon med andre pedagoger.

De to delproblemstillingene som besvares i den innledende analysen kan derfor formuleres som...

---

3 "Affordance" er utviklet fra konsepter som verdi, invitasjon og behov, men et objekts affordanse, det det tilbyr, endres ikke med personens behov (Gibson 1986:138f). "I mean simply what things furnish, for good or ill. What they afford the observer, after all, depends on their properties", sier Gibson (1966:285).

4 Verken Säljö (2004:63f, 2006:53f, 211) eller Wertsch (1991:8ff) ønsker å assosieres med overføringsmetaforen, og forfekter at læringen skjer i det kommunikative møtet mellom to, at vi må forholde oss aktivt til kunnskapen og selv rekonstruere dens mulige meninger (Säljö 2006:54). Likevel snakker Säljö (2004) om å betrakte vår evne til å lære "som en del av et større og overgripende spørsmål om hvordan kunnskap reproduseres i et samfunn mer generelt." (ibid:12), og om at det blir "et spørsmål om hvordan individer nyttiggjør seg (det vil si approprierer) kunnskaper og ferdigheter som de blir eksponert for" (Säljö 2006:63).

1) Hvilke aspekter ved musikkopplevelse kan erfares som medierende redskap for følelseskunnskap?

2) Hvilke aspekter ved følelseskunnskap kan erfares som mediert av musikkopplevelse?

Det kan synes som om de to delproblemstillingene ”biter hverandre i halen”. Enkelte kategorier knyttet til emosjonell kompetanse ligger tett opp til musikkopplevelseskategoriene, som for eksempel musikkopplevelsens evne til å åpne oss emosjonelt, og den emosjonelle kompetansekategorien tilgjengelighet. Det viser hvor tett det kan være mellom opplevelse, læring og kunnskap. Todelingen var likevel nødvendig og nyttig for å forstå dynamikken mellom opplevelsen og kunnskapen.

En liknende dynamikk kan påstås å befinne seg mellom musikken og følelsene. Flere av intervjupersonene poengterte at også følelseskunnskap kan være et medierende redskap for musikkopplevelse, og endre denne (se kap.6.3.2.). I så fall går påvirkningen begge veier, og i praksis vil den nok oftest være gjensidig. Men i dette prosjektet er utgangspunktet musikkopplevelsen og endringsfokuset følelseskunnskapen.

Materialet viste seg å være så stort at jeg etter den innledende analyserunden valgte å legge bort den første delproblemstillingen (med fokus på musikkopplevelse) og resultatene fra denne, videre omtalt som MO-kategoriene. I den første runden av det jeg videre kaller *hovedanalysen* valgte jeg å konsentrere meg om den andre delproblemstillingen, dvs. aspekter ved følelseskunnskap, videre omtalt som FK-kategoriene.

Det anses oftest som uheldig med et forskningsspørsmål som gir ja-nei-svar, jf. hovedproblemstillingens ’kan erfares’. I dette prosjektet har det vært viktig å ikke ta for gitt at musikkopplevelse erfares som et medierende redskap for følelseskunnskap. Ordet ’kan’ åpner også opp for et nei-svar, samtidig som det gir hint om muligheter, utdypet med ’hvordan’. Mens fenomenologene ifølge Marton & Booth (1997:117) spør om ’hvordan personen opplever sin livsverden’, vil fenomenografene spørre ’hva som er de kritiske aspektene i måter å oppleve verden på som gjør det mulig for folk å handle på mer eller mindre ønskelige/nyttige måter’. Det er mulig jeg avslører inspirasjonen fra begge leire ved at hovedproblemstillingens ’hvordan’ ble konkretisert i ’aspekter’ ved hhv. musikkopplevelse og følelseskunnskap allerede i den innledende analysen. Problemstillingene dreier seg egentlig om både læreprosessens og resultatets ’hva’, i fenomenografen Uljens (1989:74ff) terminologi. Hvordan intervjupersonene

opplever fenomenet, besvares nettopp med de aktive handlinger, egenskaper og aspekter, det *hva* fenomenet erfares som.

Hovedanalysen kan beskrives som en mer dyptgående innholdsanalyse av refleksiv eller abduktiv art. Den ble foretatt i flere lag eller omganger, og ganske raskt begrenset til kun noen av FK-kategoriene fra den innledende analysen. Avhandlingen gir derfor mer utdypende svar på følgende to delproblemstillinger:

1) *Hvilke aspekter ved emosjonell tilgjengelighet kan erfares som mediert av musikkopplevelse?*

2) *Hvilke aspekter ved emosjonell forståelse kan erfares som mediert av musikkopplevelse?*

Hovedanalysen tar enda et steg vekk fra et fenomenologisk utgangspunkt, både i fenomenografisk og hermeneutisk retning, til tider også med visse diskursive islett. Dermed lar disse to delproblemstillingene i større grad erfaringene, tankene og ideene som kom ut av opplevelsene, tre i forgrunnen. Erfaringer vil til en viss grad også være et resultat av de andres stemmer (jf. Bakhtin 2003, 1998), dvs. de teorier og diskurser intervjupersonene er kommet i kontakt med og lever i. Men det gjelder egentlig også de umiddelbare opplevelsene. Og enten det er hendelsene selv eller kulturpåvirkning som er erfaringenes hovedutspring, snakkes det i dette studiet altså om *enkeltindividers opplevde og erfarte muligheter for følelseskunnskap*.

### **1.3. Begrepsutvikling**

En avhandling består i stor grad av andres uttalelser i form av empiri og teori. Dermed vil ett og samme begrep brukes på mange måter. Selv når man retter seg mot én teoritradisjon eller forsøker å avklare begrepene til sine intervjupersoner, vil større og mindre nyanser forekomme. Samtidig er dette noe av det som driver kunnskapsutviklingen videre og muliggjør ny forståelse. En viss avgrensning av forståelsesmangfold er likevel ønskelig. Den begynte allerede i kap.1.2., fortsetter her og vil utdypes ytterligere utover i avhandlingen.

#### **1.3.1. Musikkopplevelse**

Musikkopplevelse er den valgte rammen for de relevante mulighetene for følelseskunnskap som kan finne sted. I utgangspunktet ble musikkopplevelse forstått meget vidt i dette prosjektet, for ikke å ekskludere noe som

intervjupersonene oppfattet som musikkopplevelse. Det inkluderte både sterke musikalske møter og høydepunktopplevelser (jf. Gabrielsson 2001; Maslow 1987:163f), (musikk)estetiske opplevelser (jf. for eksempel Reimer 1989, 2005; Ingarden 1985 a, b, c; Dufrenne 1979) og musikalske møter i mer daglig forstand (jf. Stern 2004; DeNora 2001, 2002), det vi like gjerne kunne kalle omgang med musikk, og der musikken på ingen måte er eneste påvirkningsfaktor for opplevelsen. Det er likevel ingen av de omtalte opplevelsene hvor det de oppfatter som musikken ikke spiller en vesentlig rolle, og som regel er musikken det mest fokuserte, eller et av få fokuserte, elementer i opplevelsen. Og selv hos komponistene er det et (i det minste tenkt) klingende, auditivt opplevd fenomen som er utgangspunkt for det som omtales. Dermed snevret intervjupersonene begrepet noe inn igjen, i forhold til utgangspunktet.

Få mennesker leser noter så godt at de får en musikkopplevelse også i møte med notene, og det er ytterst få tilfeller i det empiriske materialet som berører notasjon. Derimot står det kroppslige sentralt i empirien, og må understrekes også her. "When we speak of "experience," therefore, we do not mean merely a flow of mental representations. We mean to include bodily experience in all of its richness", skriver Johnson (1990:207). Det gjelder også for dette studiet.

Det var eksplisitt under intervjuene at jeg ønsket å fange opp mulige opplevelser både knyttet til inntrykks- og uttrykkssiden. Både lytting, utøving og skaping av musikk er inkludert, og under lytting ble dans flere steder trukket aktivt inn som en form for musikkopplevelse. På samme måte var det et bevisst ønske om å ikke ekskludere noen musikalske sjangere eller sosiale musikksettinger, fra opplevelser alene i stua, via pedagogiske situasjoner, til opplevelser sammen med mange i konsertsal eller shoppingsenter. I dette ligger også et ønske om å ikke særbehandle den mer finkulturelle estetiske opplevelsestradisjonen som ofte forventer en viss kunstopdragelse eller forståelse for sjangerens stiltrekk, og som har fått mye oppmerksomhet i vår vestlige musikkpedagogiske diskurs (Dufrenne 1979; Elliott 1995; Ingarden 1985 a, b, c; Meyer 1956; Nielsen 1994; Reimer 1989, 2005; Varløy 2003).

Tidligere hadde "verket" en meget sterk posisjon i musikkvitenskap og estetisk filosofi (noe som også gjenspeiler seg i fenomenologisk estetikk, jf. Dufrenne 1979; Ingarden 1985c). I mitt prosjekt er det musikkopplevelsen og ikke musikkverket vi skal undersøke om kan være et medierende redskap for følelseskunnskap. I et fenomenologisk perspektiv kan man velge å se vår eneste tilgang til musikk som gjennom vår opplevelse av den. Slik blir alt vi opplever som musikk(verk) også musikkopplevelse. "An experience is an internal relationships [sic] between the person experiencing and the phenomenon

experienced: It reflects the latter as much as the former”, sier Marton og Booth (1997:108). Jørgensen (1989:59) er inne på noe liknende når han sier at det ikke nødvendigvis er musikken som utløser følelsene, men at det ofte heller er snakk om at musikken kan sette i gang tanker, assosiasjoner, minner om hendelser osv., og at det er *disse* følelsene da er knyttet til. Verken assosiasjonen eller følelsen ville blitt helt den samme uten musikken. Men Jørgensens poeng er nettopp ett av argumentene for å se på musikkopplevelsen som et medierende redskap for følelseskunnskap, og for å se på musikkopplevelsen mer helhetlig, og ikke bare en forestilling om musikken per se.

Dette studiet har altså et perspektiv der det er mulig å tolke materialet til å omhandle musikkopplevelse også når bare ordet musikk blir brukt i intervjuene. Standpunktet er – som alt annet – en forenkling. Vi hadde ikke hatt behov for både musikk og musikkopplevelse som begrep hvis de var identiske.<sup>5</sup> Musikk kan forstås som lydbølger, et naturvitenskapelig fenomen, opplevelsen foregår i oss. Men disse lydbølgene må treffe våre hoder (og kropper) og oppleves (i en kontekst) for at vi skal kalle det musikk. Slik sett er det verken lydsvingninger eller diskurser som er mitt fokus, men fenomenet som opplevd. Og da har den nevnte ”sammenblandingen” vist seg mer nyttig enn hemmende. Forvekslingen mellom de to termene og forståelsen av dem som samme begrep, gir for eksempel en viss sikkerhet om at den klingende musikken (og ikke bare konteksten den lød i) er sentral i det som forstås som musikkopplevelse, og en påminnelse om at musikken i pedagogisk øyemed aldri kan ses isolert. Jeg finner støtte til dette ikke bare i fenomenologien, men også i empirien selv:

Bjørn: Jeg klarer ikke oppleve den uavhengig, musikken er mitt møte med musikken (...). Det er helt umulig for meg å si om den har noen krefter inni seg annerledes enn det jeg opplever. (M19)

Med henvisning til opplevelsesestetikken viser også hermeneutikeren Gadamer (2007:94) hvordan den estetiske gjenstand kun eksisterer som opplevelse, kunstverket er bare tom form. Gadamer selv mener denne posisjon er uholdbar og subjektivistisk. Det fører til en ”punktualitet, til at verket ikke eksisterer, bare

---

<sup>5</sup> Forholdet mellom verket og opplevelsen er mer sammenfiltret enn det som umiddelbart framtrer, noe som bl.a. synliggjøres hos filosofen Ingarden (1985c) når han skiller mellom reelle (lyd)objekt og estetiske (musikk)verk. Det har vært viktig for meg å ikke bruke tilmålt tid og plass på å utdype slike estetiske og filosofiske problemer i redsel for ikke å komme videre. På den måten håper jeg å få synliggjort andre sider ved opplevelsen. Billedlig sagt er det selvsagt naturlig å argumentere for å bygge grunnmuren før taket, men det har verdi også å vite litt om taket før man bygger grunnmuren. Som forsker er jeg avhengig av å tåle å hoppe (noe lettvtint) over visse kjente problemstillinger hvis jeg skal klare å finne nye.

opplevelsespunktene” (ibid). Jeg velger likevel å snakke om musikkopplevelsen fordi jeg ønsker å fokusere på menneskene, de selverfarte øyeblikkene (punktene), og hvordan de har påvirket eventuell følelseskunnskap. Gadamer sier også selv at ”Kunstværkets egentlige væren består (...) i, at det bliver til erfaring, der forvandler den erfarende” (ibid:102). Elliotts (1995:39f) syn på musikk som primært en form for menneskelig intensjonell aktivitet eller handling, kan også brukes som støtte til å nedtone verkets rolle til fordel for opplevelsen. For at noe skal kalles musikk, må det i hans øyne inkludere en som gjør noe, selve produktet (verket), en kontekst og selve aktiviteten der produktet blir skapt.

’Det musikalske møte’ kan ses på som en slik aktivitet, slik også Bjørn formulerer seg over. I denne avhandlingen brukes møtebegrepet som nevnt både om høydepunktoplevelser og møter i mer daglig forstand, nesten som et synonym for musikkopplevelse, og mest for å variere språket. ”[D]et er mulig å *møte* musikk på mangfoldige slags vis”, sier også Garred (2008:101). Han bruker dialogtermen som en metafor for relasjonelle forhold i vid forstand, også om det å møte et kunstverk (ibid:100). Likevel viser møtebegrepet hos både ham og meg inspirasjon fra Buber. Bubers likeverdige og relasjonelle ”Jeg–Du” og mer instrumentelle ”Jeg–Det” kan begge gjenfinnes ’i møte med musikk’, selv om Buber (1923/2007:11f) også påstår det som trer en i møte er så eksklusivt at det utelukker alt annet. Det er nettopp musikkopplevelsens emosjonelle styrke og muligheter for nærhet og innlevelse som ofte gjør formuleringer som ’det musikalske møte’ eller ’i møte med musikk’ til akseptable variasjoner av termen musikkopplevelse. Man kan si at der møtebegrepet anvendes, er det for å minne om det mulige aspekt ved musikken som får opplevelsen til å framstå som en relasjonell, mellommenneskelig erfaring ”hvor en selv ikke er den samme etterpå” (Garred 2008:104), eller hvor følelseskunnskapen er blitt en annen.

Ordet opplevelse antyder ”den umiddelbarhet, hvormed man oppfatter noget virkelig, i modsætning til alt det, man tror at vide noget om. (...) Det oplevde er altid det selvoplevde”, sier Gadamer (2007:63). Begrensningen til selvoplevde gjelder også hos meg. Riktignok trekkes tredjeperson inn i kap.6.6. om forringende følelseskunnskap, men det synliggjør samtidig hvordan dette påvirker reliabiliteten og validiteten i materialet. Gadamers forståelse av kunstopplevelsen er viktig også i forhold til den umiddelbarhet som påpekes i sitatet over. Samtidig understreker han at man bruker uttrykket om det opplevdes varige innhold, altså det utbytte som formidles eller oppnås av (og etter) den umiddelbare ubearbejdede opplevelsen. Dermed strekkes opplevelsesbegrepet ut i tid, og kan forsvares som å ha sine etterdønninger også etter at den klingende musikken er avsluttet. Jørgensens kommentar om at det ofte er snakk om at musikken setter i gang tanker osv. som



gir følelser, synliggjør også problemet med å bestemme når opplevelsen slutter. Han forklarer musikkopplevelse som ”en betegnelse på at vi oppfatter, reagerer på og danner oss innstillinger til musikk” (Jørgensen 1989:1). Disse ”innstillinger” legitimerer i mine øyne også bruken av opplevelsesbegrepet der andre ville gått over til å snakke om erfaring.

### **1.3.2. Opplevelse og erfaring**

Kunnskapsforlaget (2005:[4]537) forklarer erfaring som en fellesbetegnelse på den informasjon individet erverver seg gjennom sansning og handling, et godt utgangspunkt for å se det teoretiske skillet mellom opplevelsen og erfaring. Erfaring blir da det som dannes når opplevelsen er bearbeidet og satt i forhold til eventuelle tidligere erfaringer. Men anerkjennes det at det selv i det umiddelbare skjer en fortolkning og meningsdanning, blir det vanskelig å trekke en klar strek mellom opplevelse og erfaring. I sin understreking av opplevelse som kroppslig, sier Johnson (1990) at det også inkluderer ”our understanding (our way of grasping) the ongoing interaction” (ibid:207).

Går vi til engelsk, kan ’experience’ oversettes både med opplevelse og erfaring. I opplevelsen vektlegges det levde og umiddelbare, i erfaringen det lærte og forståtte, altså kunnskapsaspektet. I svensk, fenomenografisk litteratur er det vanlig å benytte ordet oppfatte (Uljens 1989). Mens det å opp-fatte er mer knyttet til å forstå, er det å opp-leve mer knyttet til vitalitet og et bevisst sanset her-og-nå. Oppfatte kan da forstås som erfaring, men oversettes til ”experience” (jf. Marton & Booth 1997, 2000) når man spør de lærende om deres læringserfaringer.

Gadamer benytter både opplevelse og erfaring:

Det, der kan kaldes oplevelse, konstitueres i erindringen; hermed mener vi den varige betydning, som en erfaring har for den oplevende person. (...) Men på den anden side rummer begrebet oplevelse også modsætningen mellem livet og begrebet. Oplevelsen har en betonet umiddelbarhed, der unddrager sig enhver mening om dens betydning. Alt oplevet er selvoplevet, og en del af dets betydning er, at det tilhører enheden av dette ’selv’, og derfor har en umiskendelig og uløselig forbindelse med dette individuelle liv som helhed. (Gadamer 2007:68)

Å bearbeide en opplevelse er en lang prosess. Derfor er det ikke nødvendigvis i det opprinnelig erfarte at betydningen består, sier Gadamer videre. Sagt på en annen måte: Kunnskapen mediert av en sterk musikkopplevelse utvikler seg i personen i lang tid etterpå. I verste eller beste fall kan opplevelsen ses på som uuttømmelig,

med stadige muligheter til ny forståelse og refleksjon, og med det også som ny erfaring. Den beste forståelsen av hva det er vi føler, oppstår ikke nødvendigvis i det øyeblikk vi er ett med følelsen, bekrefter også Nyeng (2006:85). Følelsesøyeblikk kan både blinde og forvrengte. Forståelsen av følelsen kan både endres og bedres i etterkant av opplevelsen. Likevel kan vi ikke unngå å lære. ”I enhver triviell samtale, i enhver handling eller hendelse finnes det en mulighet for at individet eller grupper tar med seg noe som de vil anvende i en framtidig situasjon” (Säljö 2004:13). Det åpner for musikkopplevelsen som en selvfølgelig læringsarena, og en forståelse av læring som kan underbygge det tette forholdet til opplevelsen.

Det er vanlig å se læring som noe som følger *etter* opplevelsen. Læring er ”det som skjer når en erfaring forårsaker en relativt permanent forandring i et individs kunnskap eller atferd” ifølge Woolfolk (2004:128). Hvis skillet mellom det opplevde og erfarte blir vanskelig å trekke, og Gadamer's problematisering av opplevelsens egentlige slutt punkt anerkjennes, kan det også bli nødvendig å se på opplevelsen *som* læringen. Hvis opplevelsen kan sies å fortsette også etter at den klingende lyden er over, er det lettere å se den som å romme læring. Med en definisjon av forståelse som inkluderer refleksjon (se under), og hvor det er et ønske om å markere forståelsens dynamiske karakter, blir læring og opplevelse (og kunnskap) enda mer sammenbundet. Det er en god grunn for at vi har to begreper, og det er ikke mitt ønske å benekte forskjellene, men ved å sette fokus på dem som et hele, kan vi få øye på noe annet, både om læring og opplevelse.

Hva så med alle de andre stemmene, enten det er snakk om nære omsorgspersoner eller andre diskurser vi er påvirket av eller har adoptert som våre? Disse er også med i opplevelsen, men får i mine øyne enda bedre plass i erfaringens mer kunnskapsbaserte profil. Erfaring er også kunnskap fått gjennom egne opplevelser, og settes ofte i motsetning til den viten man har oppnådd gjennom kulturen, for eksempel ved å lese en bok. Men siden jeg ser bearbeidelsen som større i erfaringen enn i opplevelsen, vil også innslagene fra kulturen og de andre være det.

### **1.3.3. Følelser og det emosjonelle**

Emosjon, følelse og affekt er ord som brukes om hverandre på norsk, alt etter kultur- og diskurstilhørighet. Tilsvarende konklusjoner er trukket av filosofene Grelland (2005) og Nyeng (2006). Det samme er tilfelle på engelsk (Sloboda & Juslin (2001a:75) og svensk (Sundin 1995:50f). I norsk dagligtale er ’følelse’ nesten enerådende, og selv om ’emosjonell’ er blitt en vanlig fagterm, er ’emosjon’

fortsatt sjelden å se. Men visse teoritradisjoner, deriblant den kognitive psykologien, bruker 'emotion' og 'feeling' klart atskilt.

“[E]motions are biologically embedded mechanisms that ensure that, in general, our psychological energies are directed to the meeting of primary needs, both physical and psychological”, sier Sloboda & Juslin (2001a:88). Denne vektleggingen av de mer biologiske aspektene ved fenomenet er mange kognitivistens begrunnelse for en klart atskilt begrepsbruk. Følelser blir i denne tradisjonen brukt mer om de aspektene ved det emosjonelle som vi opplever (føler mer bevisst), og er slik sett bare en del av det overordnede emosjonsbegrepet.

Nevrologen Damasio (1996) skiller også skarpt mellom følelser og emosjoner. Han forbeholder begrepet følelser til de *persepsjoner eller opplevelser* av kroppsendringene som konstituerer emosjonsbegrepet. Dette er naturlig i et nevrologisk perspektiv, der én ting er de endringer i kroppen som skyldes signaler fra hjernen, og en annen ting er hva vi oppfatter, det Damasio kaller ”the *feeling of the emotion*” (ibid:132). Men ifølge Peretz (2001) får Damasio syn den konsekvens at termen følelse anvendes på den komplekse, kognitive og kulturelt influerte tolkningen av emosjonen. Også Saarni (1999:79) kan forstås dithen at hun setter følelser som det orverordnede begrepet: ”We learn that our feelings have a distinctive pattern to them, which includes emotional state, expression, associated causes (elicitors), and our subjective experience of emotion”, sier hun (ibid).

Davies (2001:39) viser til et tredje syn der det vi opplever i musikk anses som følelser og ikke emosjoner fordi det mangler det kognitive innholdet som kjennetegner emosjonene. Et slikt syn på musikken og det kognitive ville umuliggjort denne avhandlingen. Davies kritiserer også selv dette synet, og svarer at “if the response to music lacks the cognitive content of emotions, it is difficult to see how it could be a source of education or insight” (ibid:41).

Jeg velger å bruke termen følelser, og mener ordet også kan dekke de mer biologiske aspektene ved fenomenet. Med et syn på følelse og tanke som uatskillelige (jf. Damasio 1996) vil heller ikke det kognitive være ekskludert fra ordet følelser. Som nevnt, var ordet emosjon lite brukt under intervjuene. I de senere år har man også innen mer vitenskapelig litteratur slått et slag for å bruke følelser som term på hele det emosjonelle feltet, og et fenomenologisk perspektiv, med opplevelser som dreiepunkt, naturliggjør dette ytterligere (Grelland 2006, Nyeng 2007).

Affektbegrepet benyttes ikke i annet enn sitater og omtale av andres begreper. De få gangene ordet emosjon forekommer i avhandlingen, skyldes det ønsket om å beholde nyanseforskjeller i den (kognitivt inspirerte) teorien det henvises til eller siteres fra. Emosjonell derimot, ble under intervjuene brukt

synonymt med følelsesmessig. Når jeg har tatt vare på bruken av begge begreper som synonymer for det samme, skyldes det både ønsket om empirinærhet og det mer prosaiske behovet for et variert ordforråd i avhandlingen.

På ett område har vårt syn på følelsene endret seg betydelig de siste årtier. Holdningen til følelser som noe biologisk i individet, og delvis utenfor vår bevissthet og kontroll, har blitt både nyansert og utfordret av forskere som ser på det emosjonelle som sosialt konstruert (Jaggar 1990, Finnegan 2003). Det synes klart at følelser verken uttrykkes eller oppleves likt i alle kulturer, og at det dermed må antas at det miljøet vi vanker i er med på å påvirke oss emosjonelt og også påvirker vår evne til å føle, hvordan vi reagerer på følelser, og hvordan vi ser på dem som fenomen. De sprikende definisjonene kan i seg selv ses som dokumentasjon på kulturelle forskjeller.

Hvordan vil så jeg definere følelser? Scherer & Zentner (2001:373) sier at det til tross for liten konsensus om en (operasjonell) definisjon på følelser (emotions), er en økende enighet om at man må se på det emosjonelle som et...

...multicomponential phenomena (...) involving at least the components of physiological arousal, motor expressive behaviour, subjective feeling, and possibly also a motivational component in the form of action tendencies and a cognitive component consisting of emotion-constituent appraisal and reappraisal. (Scherer & Zentner 2001:373)

Scherer & Zentner sier også at det er bred enighet om behovet for å se på emosjoner som en prosess i stadig forandring mer enn en statisk tilstand. Tendensen til å se på følelser som prosesser og dynamikker har blitt mer og mer vanlig (se også Saarni 1999:221). I møte med empirien har det vist seg særlig aktuelt, og noe som ikke minst peker mot Sterns (1985/2000) vitalitetsfølelser. Definisjonen over kan også jeg stille meg bak, men jeg ønsker i tillegg å supplere det motivasjonelle som handlingstendens med en sosial komponent, nettopp ut fra handlingstendensen og den alltid tilstedeværende utadrettethet mot verden og andre mennesker.

#### **1.3.4. Følelseskunnskap**

Det er kunnskaps*sinnholdet* som dreier seg om følelser i følelseskunnskap. I Abrahamsens (2004:122ff) anvendelse av begrepet emosjonell læring, handler det om læring der følelsene er sterkt involvert, mer uavhengig av læringsinnhold. Abrahamsens poeng er at læringen blir dypere hvis man lar følelsene virke i seg. Det er i seg selv et argument for å bruke musikk i læringsøyemed, men i dette

prosjektet er det *kunnskapsinnholdet* og ikke nødvendigvis læringsformen som må dreie seg om følelser.

Hanken & Johansen (1998:184) sier det er problematisk å bruke tredelingen kunnskaper, ferdigheter og holdninger i musikkpedagogisk virksomhet. De foreslår et vidt kunnskapsbegrep, som også omfatter ferdighetskunnskap, holdningskunnskap, og i det både intuitiv, innforstått, taus kunnskap, samt artikulert (og analytisk) kunnskap (ibid:185). Jeg støtter og anvender dette vide kunnskapsbegrepet. En (*psykomotorisk*) ferdighet må nødvendigvis også inkludere mentale prosesser, og mental kunnskap kan aldri skilles fra våre holdninger.

Alle tre er dessuten tett knyttet til kropp og handling. Kroppen er ikke bare involvert i ferdigheter, men i alle våre møter med omverdenen, og også i kroppslig begrepsliggjøring og metaforbruk. En konsekvens av et slikt syn, er at vi også får kroppsliggjort forståelse og kunnskap (jf. Johnson 1990). Å vite eller kunne noe, er dessuten å forstå det på en spesiell måte, innenfor en diskurs, der mennesket interagerer med omgivelsene og deres historie, kultur, språk osv. Det er ikke bare snakk om å dele konsepter eller verbale begreper, men forståelsesstrukturer som konstituerer en stor del av våre opplevelser. Slike strukturer stammer fra våre måter å være på kroppslig, i en kultur, ”they are recurring patterns in our dynamic experience as we move about in our world” (Johnson 1990:206). Slik kunnskap kan være verbal eller nonverbal. Den nonverbale kunnskapen står sentralt både i dette prosjektets problemområde og i det musikkpedagogiske virksomhetsfeltet generelt (Hanken & Johansen 1998:182f, Elliott 1995:56ff, Reimer 2005:82ff).

Jeg ser på følelseskunnskap som en del av det musikkpedagogiske kunnskapsområdet. Derfor kan det være andre former for følelseskunnskap som blir oversett, både hvis det finnes former som ikke er relaterte til musikkopplevelse, og hvis det finnes former som ikke synliggjøres i det verbale medierende redskapet som er toneangivende både under intervjuer og i avhandlinger. Er det vanlig å legitimere følelseskunnskap som en form for musikkunnskap? Ifølge Swanwick (1994:2) bidrar musikk til den store mengde menneskekunnskap som er avgjørende for menneskehetens velvære og livskvalitet. Den dypt personlige og verdibaserte kunnskapsformen han kaller ”knowledge of what’s what” (ibid:19) berører også følelseskunnskap. Elliott sier at ”Self-growth, self-knowledge and flow are the central values of MUSIC and, therefore, the central aims of music education” (Elliott 1995:259). På et generelt nivå kan man si at dette også inkluderer følelseskunnskap. Reimer er den som gir følelseskunnskap tydeligst plass:

Music is a unique way of extending (refining, enhancing, deepening etc) our emotional lives, through the novel and customized forms of response it calls on both to create it and share it. Music education attempts to enhance the effectiveness by which people are able to extend their musical involvements. (Reimer 2005:89).

Musikkundervisningens hovedfunksjon er å hjelpe folk til å oppnå kontakt med følelserferinger, ifølge Reimer (1989). ”Education in the arts, then, can be regarded as the education of feeling”, sier han (ibid:53), men denne kunnskapen beskrives mer som spesielle musikalske følelser enn jeg ønsker å gjøre: ”[W]e can teach to enhance the power of music to be felt, and, as a consequence, to educate feelings (Reimer 2005:94). Reimer er (muligens ut fra sin mer absolutte-ekspressive bakgrunn) forsiktig med å proklamere emosjonell *kompetanse* som et sentralt og selvstendig kunnskapsmål for musikkpedagogikken, men ved å anvende ordet følelseskunnskap rommes også de kunnskapsområder han omtaler.

Nielsen (1994:356f) sier også at musikkfaget peker ut over seg selv og impliserer det allmenne. Det er et allment dannelsesfag – livsforstående og livsfortolkende (ibid:358). Men når for eksempel Hanken & Johansen (1998:180ff) spør om hva som er kunnskap i musikk, nevnes ikke eksplisitt følelser. Heller ikke Nerland (1999:4), som kaller det musikkrelaterte kunnskapsbegrepet komplekst, trekker eksplisitt inn følelsene, selv om hun mener både estetiske, sosiale, kognitive og motoriske dimensjoner inngår. Og det er påfallende hvor stor del av Swanwicks (1994) *Musical knowledge* som omhandler teknisk-musikalske aspekter. Heller ikke Elliott (1995) går særlig konkret inn på typer følelseskunnskap eller kunnskapsmål knyttet til følelser. For Elliott ligger vår musikalske kunnskap i våre musikalske handlinger. Han kritiserer både Reimer og Swanwick for å være for forankret i et tradisjonelt (og dermed absolutt) estetikk-syn (1995:53ff), et syn han sier på den ene siden proklamerer seg som ”self-sufficient, disinterested, and impractical” (ibid:36), og på den andre mener kunnskap om menneskelige følelser er den viktigste verdien av den estetiske opplevelsen.

På den ene siden ligger altså følelsene og kunnskap om følelser ved kjernen av musikken og dens mening. På den annen side er det mulig følelsenes plass i musikkpedagogikken er så selvsagt at den blir tatt for gitt, eventuelt at kunnskapen om den er blitt delvis taus. På den tredje side kan det se ut som om Juslin & Slobodas (2001b:3f) påstand om alvorlig ignorering av temaet musikk og følelser også gjelder musikkpedagogikken, eller at toneangivende diskurser har vært forsiktig med å definere følelseskunnskap som musikkpedagogisk område, for

eksempel i redsel for å argumentere for musikken som middel og utenommusikalske mål. Sagt litt enkelt brukes følelseskunnskap som legitimering og mål i faget, men anses ikke som fagets kunnskapsinnhold. Bonde, Pedersen & Wigram (2001) sier at ”musikklæreren hjelper barn med at tilegne sig musikalske ferdigheter” mens målene for musikkterapien ”kan forbindes med et barns generelle utviklingsprosess” (ibid:38). Det er mulig det er et vanlig syn, men jeg deler det ikke. I praksis finnes neppe et like klart skille, og en pedagog bør også se på barnet og dets generelle utviklingsprosess som en helhet, også når musikken står i fokus.

De nevnte musikkpedagogiske tenkere understreker alle at musikalsk kunnskap består av flere lag eller former. Det synes også å være stor enighet om at kunnskap *om* musikk bare utgjør en liten, og mindre viktig, del av den musikalske kunnskapen.<sup>6</sup> Ferdighetskunnskap, dvs. kunnskapens *hvordan* (”how”), ses på som førstehåndskunnskap og mål i seg selv. Reimer (2005) trekker inn kunnskap om hvorfor, ”knowing why”, som en nødvendig styrking av ”knowing how” og ”knowing about”, men aller viktigst er ”That primal experience of the affecting presence of sounds (...) [that we] call ”knowing within” music” (ibid:94). Denne typen kunnskap *i* musikk blir særlig sentral her, ikke bare fordi den retter seg mot mening og følelser, og fordi den er en form for nonverbal fortrolighetskunnskap, men fordi denne innlevende kunnskapen også gir assosiasjoner til empati, innlevelse og en kroppslig-emosjonell strukturering, begrepsliggjøring, refleksjon og forståelse jeg vil komme tilbake til.

### **1.3.5. Følelseskunnskap og emosjonell kompetanse**

Kunnskap *i*, *om* og *om hvordan* finnes også innen det jeg kaller følelseskunnskap, og viser hvor begrepet skiller seg fra emosjonell kompetanse. Innen EK-tradisjonen har man hatt et sterkt ”knowing how”/”hvordan”-fokus (selv om man selvsagt kan finne alle kunnskapsformene), og kunnskap *om* følelser er lite verdsatt hvis de ikke fører til kompetente emosjonelle handlinger. I et sosiokulturelt perspektiv er heller ikke kunnskap noe man har, men noe man anvender (Säljö 2004:128). Det er en tendens til, i enkelte av dagens diskurser, å forstå kunnskap som kompetanse. Hva så med kunnskap som ikke er nyttig eller verdifull, observerbar, tydelig anvendt eller står i synlig relasjon til andre mennesker/objekter?

---

<sup>6</sup> ”[K]nowing about” (Reimer 2005:94), faktakunnskap/ ”second-hand-knowledge” (Swanwick 1994:16), ”formal knowledge” (Elliott 1995:60ff).

Juslin og Sloboda (2001b:7) sa over at vi ennå ikke visste nok om musikk og følelser til å tilby solid og anvendbar kunnskap på praktiske problemer, for eksempel innen musikkpedagogikk. Men vi må begynne et sted. Gadamer (2007:293) kaller forståelse og anvendelse for like viktige deler av det hermeneutiske problem. Marton og Booth (1997:41f) deler læreprosessen i ”*acquisition phase*”, der man tilegner seg kunnskapen, ”*phase of knowing*” der kunnskapen fundamenteres og lagres, og ”*phase of making use of*” der kunnskapen kommer til anvendelse. Forskjellene i det en person oppfatter som den relevante strukturen i et fenomen i tilegnelsesfasen, har stor innvirkning på måten den tilegnede kunnskapen senere kan brukes på (ibid:144). Følelseskunnskap inkluderer kunnskap fra alle disse tre fasene, og er derfor i dette studiet overordnet emosjonell kompetanse.

Det byr ikke på problemer i møte med EI/EK-tradisjonen, men innen ledelsesmiljøer er ofte kompetanse det overordnede begrep (Wille 2003:7). ”Det er vel neppe noe enkeltbegrep som det har gått så mye inflasjon i å anvende i alle mulige sammenhenger, som kompetansebegrepet” sier Nordhaug (2004:27) Det har derfor både ulikt innhold, ulik klang og ulik grad av sympati i ulike miljøer. Kompetanse er altså her forstått mer som handlingsrelatert kunnskap som kan vurderes av andre, og får ofte først sin verdi i møte med andre. For undertegnede har begrepet også en eim av sosial veltilpassethet, ytre suksess og det å beherske noe. Imsen (1998) sier at ”Den ”sunne personlighet” er påfallende lik den personlighetstype den vestlige, industrialiserte forretningsverdenen har bruk for” (ibid:40). Samme kritikk kan benyttes på EI/EK-tradisjonene, til en viss grad også på den mer psykoanalytiske selvteorien (Monsen 1997, 2000). Nordhaug (2004) sier at ”Erfaringer representerer et overflødig element i en begrepsdefinisjon ganske enkelt fordi de ikke har noen betydning, med mindre de er nedfelt i kunnskaper eller ferdigheter som kan brukes til å utføre arbeid” (ibid:28). Det er nettopp betingelsen til ”utført arbeid” eller veltilpasset handling jeg ikke ønsker å bli begrenset av. Erfaringer forstås i dette studiet også som kunnskap, både der fokuset er sosial og emosjonelt velfungerende mennesker, og der erfaringer om musikkopplevelse som medierende redskap for følelseskunnskap strekker seg videre enn som så.

Peter Salovey og John Mayer introduserte begrepet ”emotional intelligence” som ”the subset of social intelligence that involves the *ability to monitor one’s own and others’ feelings and emotions, to discriminate among them and to use this information to guide ones thinking and actions*” (Salovey & Mayer 1990:189). De sier de befinner seg midt imellom det emosjonelle og det kognitive, der følelser blir intelligente. Den forholdsvis kognitive EI-tradisjonen stod sentralt



i utviklingen av mitt eget kompetansebegrep, selv om de viser mer til evnene bak ferdighetene, det de kaller intelligens. Mayer & Salovey (1997/2004) utviklet intelligensmodellen videre til fire hovedkategorier (se kap.5). Sammenlikner vi dem med selvspsykologen Monsen (2000), er det et visst sammenfall til tross for at de representerer to vidt forskjellige psykologiske retninger. Min forståelse av begrepet emosjonell kompetanse er preget av begge tradisjoner. I forkant av empiriinnsamlingen, som en del av begrepsdefinisjonen, ble det utviklet en liste med åtte generelle hovedpunkter knyttet til innholdet i kompetansebegrepet. Når det av og til er naturlig å beholde det emosjonelle kompetansebegrepet, er det enten p.g.a. omtalt teori eller ut fra denne *EK-listens* innhold:

Område I, Bevissthet

1. Selvinnsikt
2. Empati/innsikt i andres følelser

Område II, Ekspressivitet

3. Selvuttrykk
4. Vurdere andres uttrykk

Område III, Indre handling/forståelse og refleksjon

5. Indre handling/refleksjon med egne følelser
6. Forståelse/refleksjon rundt andres følelser

Område IV, Ytre handling/regulering og samspill

7. Ytre handling knyttet til egne følelser
8. Ytre handling knyttet til andres følelser

*Ramme 1: EK-listens hovedpunkter*

Det var altså utarbeidet en klar definisjon av EK-begrepet i møte med intervjupersonene. Når de likevel svarte bredere, var det ut fra et eksplorativt og empirinært perspektiv avgjørende å følge etter. Behovet for det bredere begrepet følelseskunnskap kom som en følge av at innholdet i empirien pekte ut over EK-innholdet på flere måter. For det første i form av kunnskap om følelser som ikke umiddelbart kunne ses som handlingsrettet kompetanse. For det andre fantes det kunnskap som med listens utforming ble usynliggjort. I EI-modellene, og dermed også i EK-listen over, er for eksempel kategorialfølelsene lite fokusert. I intervjuene har de likevel en bred plass. For det tredje kan negativ/manglende kompetanse også være en form for kunnskap. En som 'ikke kan synge' lærer også noe i sangen, både om seg selv og sang.

### 1.3.6. Medierende redskap

Under problemutviklingen beskrev jeg gangen fra det mer tilbaketrukne begrepet ”danne grunnlag for”, fram til valget av ”medierende redskap” fra sosiokulturell læringsteori (Säljö 2004, 2005, 2006; Vygotskij 1981, 1934/2001; Wertsch 1991). Denne tradisjonen vektlegger språket, og da primært verbalspråket, som formende for vår måte å forstå verden på, og som en sterk premissleverandør for vår evne til å tenke. Men mye av det de sier om språk mener jeg kan overføres til det musikalske området. Tenkemåten vil kunne inspirere til å forstå musikk og musikkopplevelse som medierende redskap i vår tenkning og utvikling av følelseskunnskap, også om man ikke ser musikken som et symbol på linje med verbalspråket (Vist 2008).

Vygotskij (1934/2001) snakker om *fysiske og psykologiske redskaper*. De fysiske redskapene eller artefaktene er alle de verktøy, fra hammer til musikkinstrumenter, som vi i vår kultur har utviklet og har tilgang på. Det sosiokulturelle perspektivet ser ikke artefaktene som eksterne i forhold til menneskene. De mener det er umulig å skille artefakter fra menneskelig handling og læring (Säljö 2005:39). Dermed fungerer de også som en form for kollektiv hukommelse. Særlig tydelig blir det i noter og skriftspråk. ”Når vi vokser opp, blir vi sosialisert til å bruke slike redskaper når vi tenker, kommuniserer og handler. Vi formes som tenkende vesener gjennom å tilegne oss disse redskapene”, sier Säljö (2005:36).

Videre har vi psykologiske redskaper, dvs de intellektuelle, mentale, språklige eller diskursive redskapene med mange tilsvarende egenskaper:

[T]he following can serve as examples of psychological tools and their complex systems: language; various systems for counting, mnemonic techniques; algebraic symbol systems; work of art; writing; schemes; diagrams, maps, and mechanical drawings; all sort of conventional signs; etc. (Vygotsky 1981:137)

Dette studiet ser altså på musikken og musikkopplevelsen som et psykologisk redskap, og med det også som en måte å utvikle og uttrykke kunnskap på.

Menneskelig tenkning og kommunikasjon kan i den sosiokulturelle tradisjonen forstås på to nivåer, både interpsykologisk, som når vi buker de psykologiske redskapene til å kommunisere med andre mennesker, og når vi bruker dem intrapsykologisk, til å kommunisere med oss selv, i den refleksjon eller ”indre tale” som tenkning ifølge Vygotskij (1934/2001) ofte er. Musikken brukes også på begge nivåer, i sosialt samspill, og som individets møte alene med

musikken, et medium som reflekterer oss selv og verden (deri også musikken selv), og i det gir mulighet for en annen type refleksjon, ofte sterkt kroppslig og emosjonelt relatert.

”Tools characteristically play a double role, as means to act upon the world and as cognitive scaffolds that facilitate such actions. Some tools not only enrich one’s cognition but actually *transform* it”, skriver Salomon & Perkins (1998). Denne dobbeltrollen blir tydelig også i musikken, den er både ekspressiv og refleksiv. Transformeringen kan ha to sider. ”Learning effects *with* the tool” (ibid) ser på endret funksjon (og kompetanse) mens verktøyet er i bruk, mens ”(Learning) effects *of* the tool” (ibid) er knyttet til de mer varige endringene, for eksempel i en persons følelseskunnskap etter et langt liv med sterke musikkopplevelser. Vi skal se at begge funksjonene gjenspeiles i empirien, selv om det er virkningen *av* redskapet som knytter seg nærmere til en mer kognitiv forståelse og tilegnelse av kunnskap. Men som de selv sier, inspirert av Vygotskij, så er ”undervisningen” vi får av redskaper aldri bare umiddelbare, den er også aspekter av en kulturs akkumulerte visdom og intellektuelle historie.

Mediering kan også oversettes med formidling. Forståelse mellom menneskesinn er ikke mulig uten et eller annet medierende uttrykk, mener Vygotskij (1934/2001:27). Säljö formulerer dette som at det finnes ”et slags raster mellom oss og verden utenfor; et raster som hjelper oss å konstituere fenomener og å sanse verden utenfor ut fra spesifikke kriterier” (Säljö 2004:102). Evnen til å tenke eller lære handler slik i stor grad om å beherske noe som ligger utenfor menneskets egen kropp (Säljö 2004:30). Påstanden blir noe paradoksal ut fra at Säljö (2006:33) selv sier det ikke er mulig å skille redskapen fra læringen, og i det nettopp påpeker hvor sammenfiltret vi er med vår livsverden. I et fenomenologisk perspektiv blir det meningsløst å snakke om verden utenfor, fordi vi lever i den. Dermed blir beskrivelsen av raster mellom oss og verden også merkelig. Men skal vi kunne se oss selv, så kan vi ha nytte av både avstand og speil, eller noe annet som holder fast og reflekterer det i oss som vi vil se. Derfor mener jeg medieringsbegrepet kan brukes også utenfor en streng sosiokulturell forståelsesramme.

Reimer (2005:95) understreker at den direkte musikkopplevelsen ikke fremkommer gjennom mediering, slik et symbol gjør (selv om den også kan det), men ved å ta oss inn i disse lydene direkte, og med det også inn i deres kulturelle mening. Reimer viser ikke til Vygotskij når han anvender medieringsbegrepet, og hans avstandstaking forstås ut fra hans absolutte ekspresjonisme og synet på musikkens emosjonelle dimensjoner som det han kaller ”the ”immediation” of its inherent, embodied meanings” (Reimer 2005:95). Paradoksalt nok sier han likevel:

What we need, to go beyond the dynamic flux of inner subjectivity, is some device to hold onto a feeling so it cannot wash away, a means to give it permanent embodiment. We need to “materialize” it, that is, make it into an entity so that it stays as it is. So what can we do? You guessed it: we can capture it in musical sounds – melodies rhythms, tone colours, harmonies, textures, forms. (Reimer 2005:99)

Det er fristende å påstå at Reimer og Säljö begge ender med å ri to hester på en gang – endog de samme to hestene – selv om deres utgangspunkt var totalt motsatte syn. Jeg våger å slenge meg på samme rittet i forståelsen av det medierende som ikke bare knyttet til formidling gjennom symboler, men også som en måte å erfare noe på i andre materialer og modaliteter enn utgangspunktet. Da blir begrepet mer tilfredstillende for å vise *relasjonen mellom* følelser og musikkopplevelse og formidlingen av følelser og kunnskap i musikkopplevelse.

”[D]et som finnes i artefakter og hjelpemidler må forstås som genuine produkter av menneskelig tenkning som er bygd inn i redskapene” sier Säljö (2004:84). I så fall er det legitimt å studere musikkverkene, slik det er blitt gjort i den tradisjonelle musikkvitenskapen (og slik Vygotsky 1925/1971 forfektet). Da vil man kunne tolke verkene som del av en diskurs og dermed kunne ”hente ut” genuin tenkning og kunnskap, slik jeg forstår både Säljö og Vygotskij. Men deres meningsfelle Wertsch (1991:8ff) forklarer mentale prosesser også som menneskelig handling. Han sier at med handling som analytisk fokus, blir mennesket sett på som å komme i kontakt med, og selv være med på å skape, sine omgivelser og seg selv gjennom de handlinger de inngår i. Han sier videre at medierende redskaper former våre handlinger på en essensiell måte, og at det er en fordel å se på redskapene og handlingene som en helhet (Wertsch 1991:12). Musikkopplevelsen er en handling, enten det er snakk om lytting eller man selv deltar som utøver. Slik sett kan musikkopplevelsen ses på som en medierende handling, der nettopp redskapet (musikken) og handlingen (opplevelsen) går i ett. Opplevelsesbegrepet henspiller i seg selv til handlingen, og viser til nettopp det Wertsch (1991) vil understreke: ”Only by being part of action do meditational means come into being and play their role. They have no magical power in and of themselves” (ibid:119). Musikken i seg selv duger ikke, det må et (opp)levende menneske til (Vist 2008).

### **1.3.7. Emosjonell tilgjengelighet**

Den innledende analyserunden resulterte bl.a. i kategoriene emosjonell tilgjengelighet og emosjonell bevissthet. Som en følge av hovedanalysen og

nærmere studier av fenomenologisk bevissthetsteori, der det kroppslige og prerefleksive blir belyst og inkludert som del av bevissthetsbegrepet, ble de to kategoriene slått sammen til en.

Med emosjonell tilgjengelighet menes primært evnen til å oppleve og reagere emosjonelt, det motsatte av emosjonell avstengthet. I begrepet ligger det å kunne la seg påvirke følelsesmessig, det å ha tilgang til et stort antall, nyanser og kvaliteter av følelser. Det rommer også det å være åpen og oppmerksom overfor andres følelsesmessige uttrykk. Monsen (2000) knytter emosjonell bevissthet bl.a. til oppmerksomhet, opplevelsessevne og det å kunne ta inn informasjon (ibid:147). Med tilgjengelighetsbegrepet markeres et fokus på det kroppslige og åpenheten både utover mot det sosiale samspillet og innover mot egen psyke. Men slik begrepet er brukt i hovedanalysen, dreier det seg også om bevissthet, ut fra en fenomenologisk bevissthetsforståelse.

Den emosjonelle bevissthet er primært en bevissthet om verden, sier Nyeng (2006:67). Man er alltid sint på noe eller glad for noe. Da må emosjonell tilgjengelighet også være en tilgang, ikke bare ”innover” i egen følelsesverden, mot de kroppsforannelser som umiddelbart er vår reaksjon på en situasjon, men også en tilgang ”utover”, mot denne situasjonen, verden og vår (for)forståelse av begge. Emosjonell tilgjengelighet er altså også rettet utover i det diskursive, det sosiale og intersubjektive, den verden man er til stede i og er en del av, det ene er ikke mulig uten det andre.

Fenomenologien ser emosjonalitet i seg selv som en form for, eller del av, bevissthet (Grelland 2005:59; Nyeng 2006:98; Strongman 2000:15ff). Det å være bevisst er å føle. Bevissthet ses ikke bare som et mentalt eller intellektuelt fenomen, men også som et kroppslig og sansenært fenomen. Vi kan ikke bli bevisst en gjenstand eller person uten samtidig å bli bevisst kroppen, og hvordan de to interagerer (Zahavi 2003a:130). Egenkroppen, i fenomenologisk forstand, er ikke mulig uten bevissthet, men bevissthet er heller ikke mulig uten egenkroppen. Følelsene, som kroppslige fornemmelser, bekrefter i mine øyne nødvendigheten av å se på bevisstheten som en kroppslig erfaring, og som tilgjengelighet.

Den fenomenologiske tradisjonen trekker bevissthet også tett mot opplevelse. Klawonn (2003:91) mener bevissthet kjennetegner alle former for opplevelse. Hvis det forekommer et glimt av opplevelse, er det altså også bevissthet, i en prerefleksiv, ontologisk forstand. Dermed blir bevissthet nærmest identisk med det intensjonelle nærvær som allerede er gitt i ethvert førstepersonsperspektiv, i den direkte opplevelses perspektiv (ibid:95). En slik bevissthetsforståelse ser heller ikke språk som noen betingelse. Språk kan oppfattes som ”*en optikk*, hvormed man kan erkende noget, der eksisterer i

forvejen”, jf. Klawonn (2003:97), eller som noe som artikulere selvbevissthet, men ikke frembringer den (Zahavi 2003a:117). I dag kan man finne støtte til et slikt syn også innen hjerneforskning (Dissanayake 1999:154f, Damasio 2002), selv om dette i mine øyne må balanseres med en anerkjennelse av språkets formende rolle, også på bevisstheten. Tilgjengelighetsbegrepet knytter seg altså til fenomenologisk bevissthetsteori både i det nonverbale, det opplevelsesnære og det kroppslige, men strekker seg på samme måte som nevnte teori også helt ”ut” til den refleksive bevisstheten, der vi får en uklar overgang til refleksjon og med det forståelseskategorien. Tilgjengelighetskategorien, slik den i hovedanalysen skal omfatte den innledende analysens tilgjengelighet og bevissthet, kan derfor sies å innebære både en individuell og intersubjektiv, en mental og en kroppslig, en prerefleksiv og refleksiv tilgang og bevissthet.

### **1.3.8. Emosjonell forståelse**

Mens tilgjengelighet, med sitt kroppslige fokus, hadde klare bånd til ferdigheter og kompetanse gjennom hele forskningsprosessen, hadde forståelse opprinnelig bånd til et mer mentalt kunnskapsområde, og i utgangspunktet var emosjonell forståelse sett på som noe ganske intellektuelt. Men det viste seg at i intervjuene ble også forståelsesbegrepet tett forbundet med kroppen, følelsene og det nonverbale, ikke minst i sin (intersubjektive) rettethet mot andre, og i overgangen til empati.

Emosjonell forståelse skiller fra tilgjengelighet (og bevissthet) på grunn av den meningsprosess som skjer i forkant av forståelsen, den grad av intellektuell, emosjonell og kroppslig aktivitet forståelsen krever. Disse prosessene vil også vise seg i tilgjengelighetskategorien, men hvis vi kan se for oss en linje som strekker seg mot og forbi den refleksive bevisstheten, kommer vi til et punkt der graden av meningskonstruksjon og tankeprosess er så stor at det er mer naturlig med termer som innsikt, forståelse og refleksjon.

Med emosjonell forståelse menes forming av mening, av helhetlig og sammenhengende dybdekunnskap, en form for innsikt i emosjonelle prosesser og uttrykk. Emosjonell forståelse rommer både den forståelse vi har av oss selv, av andre, samt i hovedanalysen også de refleksjonsprosesser som både resulterer i, og selv har sitt utgangspunkt i, forståelse. Da jeg i hovedanalysen valgte å slå sammen forståelses- og refleksjonskategorien fra den innledende analysen, var det for å understreke at refleksjonens handlingsaspekt også kan og bør få en tydeligere plass i forståelsen. Forståelsen er i stadig forandring, og endres nettopp fordi den er så tett sammenvevd med refleksjonen.

Refleksjon defineres ofte som tilbakekasting av lys- eller lydbølge, supplert med ord som avspeiling, gjenspeiling (Kunnskapsforlaget 2006:[12]380, Kunnskapsforlaget 1978). Å speile er å se noe ved hjelp av noe annet. Slik er det refleksive avhengig av et medium, enten det er snakk om lys, bevissthet eller forståelse, og enten mediet er en flate, musikk eller språk. Men ordbøkene deler refleksjon inn i minst to former. Den andre formen beskrives som ettertanke, overveielse (Kunnskapsforlaget 1978), og betraktning, tanker (over et emne), oftest forstått som gjennomtenkning av noe (Kunnskapsforlaget 2006:[12]380). ”Å reflektere er å tenke”, sier også van Manen (1993:90). Empirien underbygger disse mer allmenne definisjonskildenes tosidige forståelse av emosjonell refleksjon som både gjenspeiling og tankerekke. Å reflektere over noe, er jo å gjøre det til gjenstand for vår oppmerksomhet, å speile det i vår tanke, sier også Grelland (2005:25), mens refleksjon kan forstås ”som det å gjenspeile noe for å få fram ny innsikt, bevissthet og erkjennelse”, ifølge Juell (2003:21). Slike mer faglige formuleringer synliggjør sammenhengen mellom de to formene.

*”Self-growth, self-knowledge, and musical enjoyment are the aims of musical education overall and the primary goals of every music teaching-learning episode”* sier Elliott (1995:122). Begrepet selvinnsikt brukes av meg i forbindelse med selvforståelse. Det synes som om begrepet i intervjuene brukes i forbindelse med det å kjenne og forstå seg selv, ha kontakt med, og innsikt i hvordan man reagerer følelsesmessig, og hvorfor man reagerer som man gjør. Når tematikken fokuserer på verden og de andre, og vår emosjonelle forståelse av deres følelser, forlades innsiktbegrepet til fordel for forståelse, men empirien viser hvor sammenfiltret – og intersubjektiv – de to kan være.

Elliott (1995:68) ser på det engelske ordet ”musicianship” som musikalsk forståelse (”a form of working understanding”). Dermed framtrer også handlingsperspektivet og det prosessuelle i forståelsen, slik det gjorde med betegnelsen ”indre handling” i EK-listen (over). Elliott mener ordet forståelse peker på noe dypere enn formell kunnskap, og at den alltid er relasjonell, sammenhengende, produktiv og med standarder for praksis. Da er den heller ikke bare mental. Johnson (1990) snakker også om kroppsliggjort forståelse. ”We are never separated from our bodies and from forces and energies acting upon us to give rise to our understanding”, sier Johnson (1990:205). Denne kroppslige, og ofte nonverbale, emosjonelle forståelsen, preger i sin tur musikkopplevelsen, som vi så over. Til tross for det kognitive utgangspunktet, har empiri og teori altså ført dette studiet mot en mer fenomenologisk tilnærming til både tilgjengelighet/bevissthet og forståelse/refleksjon. Det relasjonelle aspektet,

handlingsaspektet, samt det nonverbale og kroppslige aspektet preger innholdet i begge hovedkategoriene.

## **1.4. Avhandlingens tilnærming og disposisjon**

### **1.4.1. Vitenskapsteoretisk og metodisk tilnærming**

Gjennom presentasjon av problemstilling og begrepsutvikling har flere aspekter ved prosjektets tilnæringsmåter og perspektiv allerede blitt synlige. Her skal det bare kort nevnes at dette er et kvalitativt og empirisk studie, og at forskningsspørsmålet får en hermeneutisk-fenomenologisk tilnærming (jf. van Manen 2001). Perspektivet utvides i retning av fenomenografien (Marton & Booth 1997; Uljens 1989) som gjør det legitimt å ikke bare analysere de konkrete opplevelsene, men også å beskrive og fortolke intervjupersonenes egne tolkninger av opplevelsene. Prosjektet er også påvirket av diskursiv tenkning, både i forhold til validering og i anvendelsen av sosiokulturell teori, og av den kognitive tradisjonens tyngde innen musikkpsykologi og deler av emosjonsteorien. Vitenskapsteoretisk plassering kan forstås i lys av Rosch (1978) mer prototype måte å kategorisere virkeligheten på (se kap.2). Dvs. at studiets vitenskapelige perspektiv kan ses som et punkt mellom flere prototyper, der en bred og moderne fenomenologisk tilnærming nok er den nærmeste.

Tilnærmingen er som sagt empirisk, med kvalitative intervjuer som metode. Det var hos andre- og tredjegerasjonsfenomenologer som Merleau-Ponty (1945/1994), Giorgi (1985) og van Manen (2001) jeg fant den mest interessante vitenskapsteoretiske og metodiske støtten. Hos dem er fenomenologiens opplevelseshfokus, samt kroppslige og andre nonverbale aspekter intakte, samtidig som man anerkjenner at man ikke unngår å fortolke materialet. Analyse og fortolkning har foregått i flere trinn. I den innledende analysen ble det foretatt en meningsfortetting, med inndeling i meningsenheter og kategorisering av hele materialet. Meningsenheter ble beholdt også i hovedanalysen, men analysen ble atskillig mer teoritung, etter utallige abduktive bevegelser mellom empiri og teori.

Det var innenfor den mer kognitive tradisjonen til Slobodas musikkopplevelsesforskning, Salovey og Mayers emosjonelle intelligens teori og Saarnis emosjonell kompetanse at jeg fant den mest relevante forskningen knyttet til det jeg senere kalte følelseskunnskap. Men også her fikk fenomenologisk tankegodt fra så forskjellige forskere som nevrologen Damasio, fenomenologen Zahavi og psykiateren og psykologen Stern prege arbeidet.

Jeg har altså valgt å støtte meg på til dels motstridende fag- og vitenskapsteoretiske retninger. Det har den svakhet at det kan oppstå ”huller” både



i forståelse og framstilling, eksempelvis fordi perspektivene ”ikke snakker sammen” i utgangspunktet. Men vi lever alle på samme klode, og det er ofte i spenningen mellom motsetninger at det oppstår noe nytt. Et viktig element i min vitenskapelige tilnærming er nettopp at konfrontasjon mellom ulike teoriinnganger kan generere nye tankerekker og sammenhenger. Ved å søke fellestrekk der det også er ulikheter, kan man oppdage noe nytt begge steder. Når jeg bruker følelser og emosjoner likt, og definerer musikkopplevelse og kunnskap meget vidt, kan det begrunnes på samme måte, men også ut fra ønsket om å se større helheter og sammenhenger. Det har som alt annet også ulemper – ikke minst i teoretisk avgrensning – men det er et valg og et perspektiv som er viktig å få fram, på lik linje med et perspektiv som fokuserer på renhet eller distinksjoner. Når jeg ”forfølger innfall” eller gir kildehenvisninger utenfor mine mest grundige teoretiske fundamenter, prioriterer jeg på beslektet vis meningsrikdom framfor stringens, assosiasjoner framfor streng logikk, rikdom framfor renhet – alt i håp om nye tankerekker og viten, ikke bare hos meg men også hos leseren.

#### **1.4.2. Musikkpedagogisk og -filosofisk ståsted**

Med musikkopplevelsen som kunnskapsarena, ble læringsteori et viktig teoretisk område, og tidvis tett knyttet til det vitenskapelige perspektivet. Både fenomenologien, fenomenografien og sosiokulturell teori innebærer en klar kritikk av kognitive retninger, for eksempel i deres anvendelse av datamaskinen som metafor for hjernen, og skjemaer som kunnskapsrepresentasjoner. Men både i min egen utdanning og i den musikk- og emosjonspsykologiske teorien dette prosjektet støtter seg på, kommer den kognitive tradisjonens diskurs klart til syne, også læringsteoretisk. Konsekvenser av en slik forforståelse vil unektelig avsløres i fremstillinger og resultater. Mest sentralt står likevel en fenomenologisk erkjennelse av at vi lever med våre kropp *i* den verden man i kognitiv forstand skal ha en representasjon av i hodet.

Musikksynet prosjektet er tuftet på er klarere. En stor del av motivasjonen for og gleden ved møter med musikk, kan være knyttet til opplevelsen av lyd materialet, og hvordan dette utfolder seg. Men kunst viser ikke bare til seg selv. Med de presenterte problemstillingene, sier det seg muligens selv at jeg kan sies å ha et heteronomt eller ikke-autonomt musikksyn, helt på linje med følgende:

[T]here simply is no such thing as a ”purely” musical experience. It is a fallacy to believe that we are able to regard “music alone”, as the cognitive acts by means of which we understand this music are fundamentally

heterogeneous, involving both auditive, kinaesthetic, emotional, visual, linguistic and other modes of cognition in an enormously complex network of cognitive processes underlying what we perceive as the *emergent* meaning of this music; a meaning which is also contingent upon our personal life experiences and particular mental and emotional dispositions at any one time. (Aksnes & Ruud 2008:54)

Dermed er jeg også på linje med Aksnes & Ruud i det at mening ikke trenger å være verbal, og at musikalsk mening i høy grad også er kroppsliggjort og nonverbal.

Med redskapsterminologien kan det hevdes at musikkens synet ikke bare er heteronomt, men også referensielt. Det har jeg ingen problemer med, så lenge det rett og slett siktes til at musikken refererer til følelser på en eller annen måte, og at referensiell ikke automatisk forstås som instrumentell. Hvordan vi forstår musikken og dens mening er ikke det samme som hvordan vi forholder oss til eller bruker musikken. Dette studiet vil sannsynligvis gi resultater som kan brukes instrumentelt, men det betyr ikke at de *må* brukes slik.

I Reimers (1989, 2005) ekspresjonisme står musikkens forhold til det emosjonelle i fokus. Kap.1.3.4. viste hvordan han også er av de som kommer tettest på formuleringer om følelseskunnskap. Hvis ekspresjonisme forstås som et kunstsyn der musikken blir ”*et erkjennelsesredskap for følelser*” (Varkøy 2003:33), er også dette prosjektet tuftet på ekspresjonisme. Reimer (2005:135) mener musikk er et alternativ til verbalspråk for å bli kjent med oss selv og verden, og at det er følelsene som blir sentrale i møte med musikkens (ofte tause) kunnskapsbase: “It is such knowing – knowing through experiencing what ordinary language cannot express – that music is so potently able to bring to the level of awareness” (Reimer 2005:82). Han sier musikken tilbyr en kraftfull måte å kroppsliggjøre og dele de nyanserte og komplekse følelsene våre på, og får fram et viktig poeng når han viser hvordan skrivingen blir en måte å tenke på (ikke ulikt van Manen). Skriving og lesing klargjør, organiserer, utdyper, konsentrerer, forfiner, sensitiverer, disiplinierer, internaliserer etc. tanken, og musikken gjør alt dette på samme måte med følelsen, som han sa over. ”*In this profound sense, creating music as musicians and listening to music creatively educates feeling*” (Reimer 2005:93).

Til tross for slike (nesten instrumentelle) uttalelser, kaller Reimer (1989:26ff) sitt syn absolutt ekspresjonisme, og trekker også i Reimer (2005) med seg en viss sympati for et autonomt musikkensyn. Jeg kjenner meg derfor ikke helt igjen i måten han beskriver selve relasjonen mellom musikk og følelser på. Det er min påstand at man da setter referanser til følelser i en særstilling i forhold til

andre referanser. Jeg er usikker på om dette bare skyldes at følelser oppfattes som en nødvendig komponent for at vi skal oppleve noe som musikk, eller om det kan skyldes at det referensielle synet ofte er koblet til en instrumentell tilnærming til musikken (Varkøy 2003), og har ligget langt unna den mer autonome musikkvitenskapens sterke definisjonsmakt.

### 1.4.3. Oppsummering og videre disposisjon

Dette kapitlet har presentert prosjektets bakgrunn, formål, problemstillinger og sentrale begreper. Skjematisk kan problemstillingene presenteres på følgende måte:

Hovedproblemstilling:	<i>Kan musikkopplevelse erfares som et medierende redskap for følelseskunnskap? I så fall hvordan?</i>
Delproblemstillinger, innledende analyse	<i>1) Hvilke aspekter ved musikkopplevelse kan erfares som medierende redskap for følelseskunnskap? 2) Hvilke aspekter ved følelseskunnskap kan erfares som mediert av musikkopplevelse?</i>
Delproblemstillinger, hovedanalyse	<i>1) Hvilke aspekter ved emosjonell tilgjengelighet kan erfares som mediert av musikkopplevelse? 2) Hvilke aspekter ved emosjonell forståelse kan erfares som mediert av musikkopplevelse?</i>

Ramme 2: Oversikt over problemstillingene

Både musikkopplevelse og følelseskunnskap ble definert meget vidt, og hentet sitt innhold både fra kognitiv musikkpsykologi og emosjonsteori, samt fra fenomenologisk inspirert teori og empiri. Den fenomenologiske påvirkningen ble enda tydeligere i definisjonen av tilgjengelighet og forståelse, mens begrepet medierende redskap i større grad hentet inspirasjon fra sosiokulturell teoritradisjon.

De nevnte problemstillinger og tilnærminger er ikke uproblematisk i forhold til mer tradisjonelle forskningsmetoder. Derfor har vitenskapsteoretisk problematikk fått en bred gjennomgang i et eget kapittel (Kap.2). I kapittel 3 drøftes så mer konkrete metodiske spørsmål, og med det avrundes avhandlingens første del.

Kapittel 4 og 5 utgjør avhandlingens teoretiske og andre del. Innledningsvis påpekte jeg det paradoksale i at flere tusen års danningstenkning, der musikken definitivt ses som personlighetsutviklende, likevel kun har ført til et magert tilbud av nærliggende empirisk forskning. Litteratur nødvendig før utforming av

problemstillinger og metoder, ble derfor sneket inn her, i kapittel 1. I kap.4 presenteres heller beslektet forskning innen musikkpedagogikk, -psykologi og - sosiologi som ikke selv definerer seg innenfor feltet musikkopplevelse og følelseskunnskap, men som i mine øyne likevel har resultater man kan plassere der.

Studiet har krevd teoretiske dypdykk på flere områder. Kap.5 følger derfor opp med annen relevant forskning og teori, særlig rettet mot musikk og følelser. Det ble også foretatt et teoretisk dypdykk innen læringsteori, men fordi læringsteori i bare liten grad tres eksplisitt over empirien, blir de heller presentert der de har sin relevans i teksten. Sosiokulturell læringsteori har allerede spilt en sentral rolle i definisjonen av medierende redskap, og indirekte også påvirket utviklingen av kunnskapsbegrepet. I analysens sosiale, intersubjektive og relasjonelle aspekter spiller den også en rolle, sammen med fenomenografisk læringsteori. Til og med kognitiv læringsteori kan leses inn i prosjektet, ikke bare i forhold til undertegnede bakgrunn, men også i forhold til begrepet læringsstrategier (kap.9). Læringsteoriens relevans i forhold til empirien ga også inspirasjon til kategoriseringsprosessen i den innledende analysen, for eksempel til tre av de overordnede perspektiver innen MO-kategoriene (kap.6).

Analysen utgjør avhandlingens tredje del. Metodisk er den todelt, som en innledende analyse (kap.6) og en hovedanalyse (kap.7-8). Kapittel 6 bærer tydelig preg av de første fasene i Giorgis fenomenologiske metode, men overskrider disse i kategorisering av hele materialet. Hovedanalysen er en mer teoritung, refleksiv og abduktiv innholdsanalyse som tar for seg enkelte kategorier fra den innledende analysen, her kalt emosjonell tilgjengelighet (kap.7) og emosjonell forståelse (kap.8).

Avhandlingens siste del (kap.9) tar opp enkelttemaer fra analysen og utgjør en musikkpedagogisk, psykologisk og avsluttende drøfting også ut over disse. Kapitlet trekker også sammen trådene i en oppsummering, og peker på en rekke ubesvarte spørsmål og tematikk som kan utgjøre framtidige forskningsmuligheter.

## **Kapittel 2**

# **Vitenskapsteoretisk tilnærming**

### **2.1. Innledning**

Hvis det er gjengs oppfatning at musikk er knyttet til følelser eller er personlighetsutviklende, må det bo kunnskap om dette i mange miljøer og mennesker. Det er disse opplevelsene, erfaringene, tankene og teoriene jeg ønsker å bli kjent med gjennom kvalitative intervjuer. Det er ikke intervjusamtalen eller diskursene den synliggjør som er hovedfokus, det er heller ingen ”korresponderende sannhet” til emnet jeg søker, ingen naturvitenskapelig eller biologisk årsak- og virkningsbeskrivelse av forholdet mellom et auditivt musikkstimulus og en kunnskapsmessig respons. Jeg ønsker også å nedtone det personlige eller sosiale fokuset i den forstand at jeg ikke gjør noen grundig tolkning av bakgrunnen for personenes uttalelser eller den psykologiske og diskursive rammen de fremkommer i, selv om slike aspekter vil bli synlige gjennom intervjusitatene. Snarere ønsker jeg å finne ut noe om *fenomenet musikkopplevelse som medierende redskap for følelseskunnskap, slik det oppleves og erfares av enkeltpersoner fra enkelte norske diskurser, kommunisert med ord*. Siden det er verbale beskrivelser av dette fenomenet det er snakk om, og det verbale rett nok påvirker fenomenet men langt fra er avgjørende for opplevelsen, blir det naturlig å si at jeg undersøker det opplevde og erfarte fenomenet, som beskrevet.

I begynnelsen av prosjektet fikk jeg flere ganger kommentaren: ”Går det an å forske på det, da?” Nei, ikke hvis vi (ubevisst) holder fast ved et positivistisk vitenskapssyn. Og når jeg føler behov for disse linjer, viser det at også jeg har positivismen som referanse. Lenger er jeg (vi?) ikke kommet. Når opplevelsens ”objektive og reelle” motstykke settes i parentes, og vi konsentrerer oss om den måten tingen framtrer på, slik jeg gjør i min problemstilling, snakker fenomenologene om den fenomenologiske reduksjon (Alvesson & Sköldberg

1994:96; Zahavi 2003b:21). En slik formulering viser samme positivistiske referansetendens (noen vil til og med si den avslører at fenomenologien fortsatt opererer innenfor en positivistisk vitenskapsretorikk, jf. Silverman 2001:95). Det er uansett min påstand at en objektiv virkelighet er en *meningsløs* virkelighet, og i alle fall ikke en del av dette prosjektet.

Prosjektet har et fenomenologisk inspirert utgangspunkt. "It tries to give a direct description of our experience as it is, without taking account of its psychological origin and the causal explanations which the scientist, the historian or the sociologist may be able to provide", sier Merleau-Ponty (1945/1986:vii) om fenomenologien. I tråd med dette ble intervjupersonenes svar tatt for oppriktige, og som mulige sannheter om følelseskunnskap. Jeg har ingen garanti for at intervjupersonene ikke bevisst eller ubevisst prøver å påvirke meg, og om det de sier er sant eller ei. En slik tillit kan synes naiv, men den er ikke så forskjellig fra den tillit de fleste viser forskere, når de presenterer sine opplevelser fra felt og laboratorium. Dessuten er svarene interessante uavhengig av sannhetsgehalten. Folks opplevelse av fenomenet sier noe om deres mulighet for læring (Marton & Booth 1997) og evne til å konstruere meningsfulle erfaringer (Ruud 1998:34). Et fortolkende perspektiv med systematisk undersøkelse av bakenforliggende årsaker til personenes uttalelser, kunne dessuten lett gi meg flere etiske dilemmaer, og også intervjupersoner som var mindre villige til å uttale seg.

Fortolkning kommer man dog ikke utenom, selv ikke med et fenomenologisk utgangspunkt. Det er likevel viktig for meg å stå fast ved tilliten til intervjupersonenes oppriktighet, at det de sier i seg selv er interessant, og at deres fortolkninger er like interessante som mine. Det å fortolke de umiddelbare formuleringene trenger for det første ikke gå på å avsløre noe personen ønsker å skjule, men heller å synliggjøre et område av virkeligheten som for mange kan virke diffust. For det andre er det min erfaring at i et såpass subjektivt emne som dette, kan en utvidet tolkning ofte fortelle mer om fortolkeren enn om den og det som er tolket.

Det rent fenomenologiske perspektivet forlates – eller suppleres – både når jeg spør om informantens tanker/teori om emnet, og når jeg selv skal analysere data og videretolke denne. Ference Martons fenomenografi (Marton & Booth 1997, Uljens 1989) og Max van Manens (2001) hermeneutisk-fenomenologiske metode passer meg derfor godt. Man kunne kanskje sagt at jeg til og med nærmer meg en postmoderne tilnærming når jeg uttaler at de intervjuede også konstruerer sine tanker om emnet i intervjusituasjonen, og at konstruksjonen i stor grad skjer i møte mellom intervjuer og de intervjuede, som det tredje skapt i samspillet mellom to. Men problemstillingens fokus er fortsatt ikke rettet mot diskursene og

konstruksjonen, men mot en konkret opplevelse av et fenomen, og av de erfaringer som er kommet ut av de konkrete musikkopplevelsene. Og et intervju som vektlegger informantens opplevelse og den umiddelbare tolkning som skjer i intervjuøyeblikket i form av intervjupersonenes uttalte erfaringer, kan likevel kalles fenomenologisk inspirert, ut fra en moderne forståelse av fenomenologien. Man kan i avhandlinger og vitenskapsteoretiske grunnbøker fortsatt komme over uttalelser som forstår fenomenologien som rent deskriptiv, men blant de anvendte teoretikere, anerkjennes stort sett forforståelsen og fortolkningens uunngåelige rolle også som en del av fenomenologien.

## **2.2. Kompletterende dimensjoner**

### **2.2.1. Mellom prototypene**

Det finnes vitenskapsmiljøer som ”ribber” avhandlingene for alle andre teorihenvvisninger enn de som er knyttet til teori og empiri man har studert grundig og kjenner i minste detalj. Dette for å unngå å si noe som kan være tuftet på manglende forståelse. Andre miljøer er mer nøye på at all teori ”snakker sammen”, og at man følger de regler som vitenskapstradisjonen man jobber innenfor forfekter, jf. epistemologisk validitet og tekstens autoritet (Nerland 2004:123). Man kan si at ulike diskurser forholder seg til ulike fenomener, med Kuhns manglende overførbarhet av kunnskap mellom vitenskapsparadigmer som resultat (Kuhn & Nydal 2007). Begge disse syn er viktige og verdifulle. Likevel har jeg valgt en vitenskapsteoretisk tilnærming hvor jeg konfronterer tildels motstridende vitenskapsteoretiske og fagteoretiske retninger. Det gir prosjektet andre styrker – og svakheter.

Skal leseren kunne vurdere forskerens presentasjoner og resultater, må de forforståelser, de teoretiske inspirasjoner som ligger til grunn for teksten, synliggjøres. Det gjelder ikke minst i de tilfeller der forskeren mener seg inspirert av teorier man ikke kjenner fullt ut. Og slike finnes hos alle. Hvis man forkaster den eldre fenomenologiens idé om å sette forforståelsen i parentes, vil det også gjelde den litteraturen i en forskers forforståelse som er studert mer overflatisk. Dessuten vil leseren, med slike henvisninger, også selv kunne få inspirasjon til utdypet forståelse og kunnskap som ville vært vanskeligere tilgjengelig hvis det ikke var eksplisitte henvisninger i teksten. Spenningene kan endog skape en dynamikk og energi som utfordrer til nye tankerekker, og motiverer til å konfrontere tvetydighetene. Et kunnskapssyn der kunnskap utvikles i dialogen

mellom mennesker, stopper ikke ved forståelsen av intervjuet eller prosjektets emne, det innbefatter også møte mellom forsker og leser av denne tekst.

”Refleksjon oppstår då en form av tänkande konfronteras med annan”, sier også Alvesson & Sköldbberg (1994:324). Fenomenologer snakker om tvetydighetens potensial og den gode tvetydighetens anerkjennelse av at verden er et både-og (Søndenå 2002; Rasmussen 1996). Det er mitt håp at den gode tvetydigheten også finnes i mitt materiale, ikke bare mellom motstridende vitenskapsteoretiske ideer, men også mellom for eksempel fenomenologisk bevissthets- og forståelsestenkning og kognitivistisk psykologi knyttet til følelser og musikk. Svakheten ved dette kan bli metodisk eklektisme (jf. Søndenå 2002:64; Trondalen 2004:41), der man velger litt av hvert uten å ta hensyn til et felles verdigrunnlag. Diskursteoretikerne Jørgensen & Philips (1999:154) sier man i slike tilfeller tvinges til et oversettelsesarbeid, så de ulike tilganges filosofiske premisser, teorier og metoder ikke strider mot hverandre. Jeg unngår ikke et visst oversettelsesarbeid, men svakheten gjenstår. Argumentet for å likevel ikke søke optimal vitenskapsteoretisk en(ig)het, er tuftet på det ontologiske vitenskapssyn at vi alle tross alt bebor samme verden, og at kunnskap situert i spenningen mellom ulike verdisyn også er viktig og relevant vitenskap. Ser man nøyere etter, står vi alle til en viss grad i slike spenninger, noen bare mer enn andre. Også innenfor det som anerkjennes som samme vitenskapelige diskurs, vil man finne dissonerende syn hvis man stiller skarpt på et mer detaljert nivå.

Dermed fremtrer også det nødvendige valget mellom å fokusere på distinksjoner eller fellestrekk. For meg er verden mangefasettert, og med mange lag av mening. Når jeg presenterer en mangefarget kildepalett, forfølger innfall eller gir kildehenvisninger utenfor mine mest grundige teoretiske fundamenter, prioriterer jeg som nevnt i kap.1 meningsrikdom framfor stringens, assosiasjoner fram for streng logikk, rikdom framfor renhet. Men nettopp fordi spenningene er så åpenbare, har dette prosjektet en tendens til å se fellestrekk i ulike teoritradisjoner mer enn forskjeller i de like. Bruken av brede begrepsdefinisjoner støtter denne tendensen, og skaper både mulighet for tilsløring og ny mening. Faren er at man kan ende opp med å bevege seg kun i de nivåer der det er mulig å skyve motsetningene under teppet. Håpet er at også i disse nivåer finnes relevant kunnskap, og at det kan skje noe meningsfullt – også ”under teppet”.

Et ytterligere argument for å beholde et mer flersidig vitenskapelig ståsted, er grunnet i intervjupersonene. Emnet i seg selv kan føles abstrakt og uklart for mange. Noen vil presentere seg selv i form av bilder og historier, og beskrive sine opplevelser. Andre vil ha lettere for å formulere seg om problemstillingen gjennom allerede ”konstruerte” tanker og erfaringer. Ved å møte til intervjuene med en



”verktøykasse” som inneholder flere vitenskapelige og metodiske redskaper, kunne jeg i større grad ta høyde for at de intervjuede er forskjellige og møte den enkelte der han eller hun føler seg mest komfortabel og rede til å gi av seg selv.

Rosch (1978:35ff) presenterer en prototyp måte å gjennomføre kategorisering på, der kategoriene ikke har klare grenser, men i stedet inneholder ideelle prototyper, med alle de reelle objektene innen kategorien plassert i større eller mindre avstand fra denne og andre prototyper. En slik tenkning kan også overføres på vitenskapsteori, ved å se på anerkjente vitenskapsteoretiske (evt. fagteoretiske) retninger som prototyper, der forskerne plasserer seg imellom, uten nødvendigvis å kategoriseres innenfor én retning. Alvesson & Sköldberg (1994:36) benytter en liknende teknikk for å presentere ulike forskningsretningers forståelse av sannhet som korrespondanse, koherens og nytte. Rosch’ kategoriforståelse blir også en måte å legitimere dette prosjektet på. Prosjektet er et punkt mellom flere vitenskapelige diskurser, preget av flere prototyper. Det gir til dels andre funn enn et annet punkt ville gjort. Den nærmeste prototypen i dette prosjektet er den fenomenologiske. Når jeg uttrykker et behov for å se meg selv i forhold til andre perspektiver, skyldes ikke det at jeg til fulle har benyttet mulighetene innenfor denne tradisjonen, men heller at jeg ser det som mer meningsfullt å gå utenfor.

### **2.2.2. Et diskursivt blikk**

Jeg sa at problemstillingens fokus ikke var rettet mot diskursene. Når dette skrives, er det klart at det diskursive blikket likevel ble en følgesvein gjennom store deler av arbeidet. Det utdypes på et mer konkret plan i kap.3. Men den diskursive inspirasjonen, med islett fra flere diskursanalytiske retninger, befinner seg også på et mer overordnet, vitenskapsteoretisk plan, som en viktig kompletterende dimensjon, jf. Alvesson & Sköldberg (1994:277). Jeg tok rett nok et *metodekurs* i diskursteori, og valgte bort metoden som den primære i dette studiet. Men min vitenskapsteoretiske innstilling endret seg med det kurset, og har vært med meg siden. Det er snakk om en dimensjon der det situerte og kulturelterte, det selvhevdende, makt- og identitetsrelaterte, det kontekstuelle og (fenomenologisk-) konstruktivistiske er med, men dog i en birolle.

”En diskurs er en bestemt måte at tale om og forstå verden (eller et udsnit af verden) på” ifølge Jørgensen & Philips (1999:9). Nerland (2004) sier ”Det dreier seg om tenkemåter og forestillinger som gir form til våre handlinger, og som derigjennom er sentrale i vår konstruksjon av verden” (ibid:43). Jeg ser diskursene som en kulturs tenkemåter, og også nonverbale forestillinger er diskurser. Diskursanalyse er dermed analyse av både tekstlige, kroppslige, musikalske og

sosiale mønstre og tenkemåter. Nerland (2004:43) påpeker også at diskursene er historisk frembrakt, at de opprettholdes og videreutvikles gjennom sosiale praksiser (det vil i så fall også inkludere intervjuer), og at språket i dette har en viktig konstituerende funksjon. I en diskursiv studie blir dessuten språket viktig både som analyseredskap og analyseobjekt (ibid:94). Det er det ikke i samme grad hos meg.

”At den sociale verden konstrueres sosialt og diskursivt betyr, at dens karakter ikke er determineret af ydre forhold eller givet i forvejen, og at folk ikke har interne ’essenser’ – et sæt ægte og stabile eller autentiske karakteristika” sier Jørgensen & Philips (1999:14). Men rett etter uttaler de at de fleste sosialkonstruktivister likevel oppfatter det sosiale felt som meget regelbundet og regulert og i konkrete situasjoner relativt fastlåst. Da er vi i mine øyne like langt. Musikkopplevelsen er ikke bare konstruert sosialt og diskursivt, den er *også* bestemt av at vi lever i en felles verden og forholder oss til (det også fysiske) fenomenet lydbølger.

Jeg ønsket ikke noe stort fokus på de tankesett eller diskurser som preger de involverte miljøene og som kunne leses ut av måten intervjupersonene formulerer seg på. Men det finnes intet fenomen uavhengig av diskurs, og uavhengig av forskningsteoretisk vinkling vil diskursene påvirke forskningen min. Dette skyldes ikke bare at diskursene nødvendigvis gjennomsyrer vårt forhold til fenomenet, men også at *vår tids diskurs* nettopp er gjennomsyret av diskursteoretisk tankegods. Det blir relevant å spørre i hvilken grad diskursene man møter i forskningsprosessen er preget av det diskursive perspektivet eller ei. For det finnes heller ingen diskurs uten opplevde fenomener. Å tro at eneste tilgang til et fenomen går gjennom å analysere dets diskurser, er nærmest å tro at det eneste som er hevet over diskursene er diskursteorien selv.

Diskursperspektivet har vært kontinuerlig til stede på et metanivå i meg som forsker, og en påminnelse om de gjeldende diskursene kommer tidvis til syne i resultatkapitlene. Diskursperspektivet har også påvirket vurderingen av prosjektets reliabilitet og validitet, ikke minst i utformingen og vurderingen av intervjuguiden, min egen rolle som intervjuer og det transkriberte intervjuet. Både samtaleanalyse (Heritage 1984; Hutchby & Wooffitt 1998) og kritisk diskursanalyse, endog trekk fra diskurspsykologi (jf. Jørgensen & Philips 1999) har vært inne som valideringsredskaper. Diskurspsykologiens nysgjerrighet på hvordan folk strategisk bruker diskursene for å framstille seg selv og verden på bestemte måter, har vanligvis til hensikt å finne ut hvilke sosiale konsekvenser strategiene får (Jørgensen & Philips 1999:145). Her har den fått visse konsekvenser for vurdering av intervjutekstens validitet og reliabilitet. Den kritiske

diskursanalysen setter fokus på kamp om makt, og spør om de ulike diskursenes kamp endrer feltet eller om det heller medfører en stabilisering av gamle mønstre (ibid:147). Selv innen en hermeneutisk-fenomenologisk analysert tekst kan det være uttalelser som er problematiske ut fra slike forhold. Bebor vi verden, bebor vi også diskurser. Analysen har som sagt ønsket å ta intervjupersonene på alvor, og sitater er sjelden utelatt på bakgrunn av slike diskursive forhold. Derimot har det vært viktig å gjøre forholdene eksplisitte, både i sitatene og med kommentarer i teksten. Dette behandles videre i kap.3.

Diskursperspektivet blir også synlig gjennom begrepene folketeori og det jeg har kalt de andres stemme. Når man spør om folks erfaringer, er det umulig å sikre seg mot at det som fremkommer ikke bare har rot i egne opplevelser, men også i det man har lært av andre. Jeg berører ikke bare personens opplevelseserfaring, men også kulturens avtrykk gjennom fortolkningen av det som ble opplevd og erfart. Med valget av begrepet medierende redskap, synliggjøres også kulturens kunnskap som innleiret i det vi omgir oss med. Man kan se det som del av det diskursive, men man kan også se det som folketeori.

Måten vi forteller om våre musikkopplevelser og emosjonelle erfaringer på, vil være gjennomsyret av tankene og verdiene i vår kulturelle arv. Saarni (1999) snakker om "folk theories of emotion as cultural beliefs about what emotions are and how they function" (ibid:57). Vi erverver oss alle slike teorier, og de er i mine øyne en del av vår følelseskunnskap. I et erfaringsperspektiv vil mye av den vitenskapsbaserte teori som utvikles ha sine røtter i folketeori, siden empirien nettopp er gjennomsyret av denne. Jeg mener den folketeorien man møter også vil være gjennomsyret av den vitenskapsteorien som har fått prege samfunnet, ikke minst i et høyt utdannet samfunn som vårt.

Intervjuene viser også hvordan *de andres stemme* kan prege det vi sier. Begrepet stammer fra Bakhtin (1998, 2003) som så dialogen som grunnlaget for all mellommenneskelig forståelse, og mener den begynner samtidig med bevissthet. Hvis vi tilegner oss vår kulturs tenkemåter, og gjør dem til våre egne (jf. Vygotskij 1934/2001; Säljö 2004), kan vi videre si at når vi snakker, er det egentlig med denne kulturens stemme. Det vi sier er skapt i dialog med tidligere ytringer og også med ytringer vi ser for oss skal komme (Bakhtin 2003, 1998:18ff; Mørch 2003:14): "[D]ei unike erfaringane og stemma til kvart individ er forma og utvikla i kontinuerleg og konstant interaksjon med ytringane til andre individ" (Dysthe & Igland 2001:83). Dette er også overførbart til musikk og kroppspråk. I et diskursivt perspektiv vil det derfor være sentralt å spørre hvem det er som egentlig snakker. Det er ikke fokus i dette prosjektet, men vil som nevnt likevel gjøre seg gjeldende som en del av analysen og valideringen av denne.

### 2.2.3. En kognitiv arv

Vitenskapsteori, i alle fall den epistemologiske delen, handler om læring. Det gjør at det vitenskapsteoretiske og fagteoretiske i kap.4 og 5 kan skli over i hverandre og gi en form for logikk og sammenfall som kan styrke begge sider ved prosjektet. Men når jeg benytter meg av ulike teoretiske retninger, kan det også gjøre spenningene mer fundamentale. Mye av musikk- og emosjonspsykologien som gjengis i teorikapitlene, støtter seg eksempelvis tungt til den kognitive tradisjonen og noe også til et positivistisk vitenskapsparadigme. Dennes tilknytning til en objektiv verden og referensiell sannhet står klart i kontrast til både fenomenologi og diskursteori.

Kognitiv teori, med Piagets konstruktivistiske forståelse av representasjon og skjemaer innenfor rammen av assimilasjon og akkomodasjon, gjennomsyrrer min pedagogiske ”barnelærdom”. Dermed får teorien litt samme funksjon som foreldre, de andres stemmer og ”det utenkte kjente” (Bollas 1994, se kap.5). Man kan være så uenig og ta så mye avstand man vil. Bakgrunnen gjennomsyrrer likevel kropp og hode, og representerer et koordinat som ny forståelse må forholde seg til. Jeg ser det som viktig å forsøke andre forståelsesveier enn de som er tuftet på symbolsk, tradisjonell representasjon, men det er ikke sikkert det mest fruktbare er å gå til ikke-representasjon. Mening dreier seg ofte om sammenheng og gjenkjennelse. En kroppslig tilnærming får ofte fram hvordan mye kan ses som paralleller, og at mening skapes ved gjenkjennelse, for eksempel av kroppslige reaksjoner vi har hatt før.

Merleau-Ponty (1945/1994) sier at kroppen allerede har gitt et uttrykk når vi blir oss bevisst et inntrykk. Jeg vil forfølge dette videre: Det uttrykket er en refleksjon (i betydning gjenspeiling) av inntrykket. På sitt vis *representerer* det inntrykket, det er en parallell til inntrykket i et annet medium, i slekt med både Sterns (1985/2000) kryssmodalitet og Bjørkvolds (1989.80) analoge imitasjon. Ikke som et mentalt skjema, men som en handling i en felles verden. Den kroppslige reaksjonen er noe vi kan relatere til tidligere erfaringer av samme slag. Når Aksnes & Ruud (2008) og Johnson (1990) snakker om kroppsliggjorte (nonverbale) begreper, metaforer og mening, ser jeg for meg nettopp slike kroppserfaringer, og både representasjon og skjema kan gis en utvidet mening.

Varela, Thompson & Rosch (1993) skisserer flere representasjonsforståelser (også innen kognitiv teori). En svak form for representasjon refererer til alt som kan tolkes til å være om noe (om-het). En sterk form ser verden med egenskaper og kjennetegn som kan spesifiseres i forkant av

enhver kognitiv aktivitet. Den antar at det eksisterer mentale representasjoner (bilder, symboler, skjemaer) inni det kognitive systemet: "[T]he way in which we cognize this pregiven world is to represent its features and then act on the basis of these representations" (ibid:135). Jeg kommer ikke unna den svake formen for representasjon. Om vi kaller det over beskrevne en kroppsliggjort representasjon eller menneskenes kroppslige dialog med den verden de allerede er en del av (og ikke isolert fra), er i mine øyne mindre vesentlig. Det er uansett et gjensvar i det evige samspillet vi inngår i, en refleksjon i vid forstand.

Valera, Thompson og Rosch (1993) formulerer et perspektiv der kognitiv teori blir mer "kompatibel" med et fenomenologisk utgangspunkt. De viser at kognitiv vitenskap og våre opplevelser har noe å tilføre hverandre (ibid:xv), og understreker viktigheten av kroppsliggjorthet ("embodiment"), og at kognisjon ikke er representasjoner av en allerede gitt verden, men et samspill mellom en verden og et sinn som bebor denne verdenen:

This conversation is ultimately motivated by a concern: without embracing the relevance and importance of everyday, lived human experience, the power and sophistication of contemporary cognitive science could generate a divided scientific culture in which our scientific conceptions of life and mind on the one hand, and our everyday, lived self-understanding on the other, become irreconcilable. (Varela et al 1993:xx)

De sier videre at det å nekte sannheten om våre egne opplevelser plass i vitenskapelige studier om oss selv, er ikke bare utilfredsstillende, "it is to render the scientific study of ourselves without a subject matter" (ibid:13). I kognitiv tradisjon har validiteten av våre representasjoner blitt vurdert ut fra en uavhengig verden. Om opplevelsen er sann eller ei, betyr om innholdet i den er uavhengig av vår opplevelse, i en ytre objektiv verden. De mener derimot at vår forståelse, våre kategorier er basert *både* på våre erfaringer og vår felles biologisk og kulturelle verden. Mellomløsningen kaller de "embodied action" (ibid:172). Med "embodied" ønsker de å sette søkelyset både på det at kognisjon er avhengig av de erfaringer eller opplevelser som vi har fordi vi har en kropp med ulike sensomotoriske egenskaper, og at disse egenskapene selv befinner seg i en enda mer omsluttende og omspennende biologisk, psykologisk og kulturell kontekst. Ved å bruke "action" ønsker de å understreke at sansemessige og motoriske prosesser, persepsjoner og handlinger er fundamentalt udelelige i våre levde tankeprosesser/kognisjon. Johnsons (1990) syn på mening som kroppsliggjorte erfaringsmønstre støttes altså av dem. Verden er ikke allerede gitt eller

representert, men "experiential and enacted" (Valera et al 1993:171), verden er altså noe som fremstår og er kroppslig erfart i våre handlinger.

Musikkpsykologen John Sloboda (2005:97) er en sentral empiriker og teoretiker i dette prosjektet. Han har også kognitive bånd, men mener det nå er en gryende enighet om at et sentralt problem for musikkpsykologien er å forklare musikkopplevelsens struktur og innhold, selv om de som har nærmet seg musikken "with the prejudices and preoccupations of experimental psychology have been wary of examining the emotional aspect, for methodological and conceptual reasons" (Sloboda 2005:255). Sloboda sier at det nå er på tide å endre på dette:

Early attempts will be unsophisticated and much criticised, but the territories must be claimed. So, I invite those who are committed to bringing about the true maturity of our subject to tackle precisely those questions that their caution tells them are much too difficult. (Sloboda 2005:112)

Jeg tar imot utfordringen, tidvis både på et usofistikert og lett kritisert vis. Men hvis også dette prosjektet kan gå for å være et "early attempt", hvor nye territorier inntas, blir det ekstra viktig å gi plass til prosjektets vitenskapsteoretiske ståsted.

## **2.3. Det fenomenologiske utgangspunktet**

Det var som sagt fokuset på intervjupersonenes opplevelser som fikk meg til å velge et fenomenologisk utgangspunkt. Og til tross for de nevnte teoretiske utvidelsene, har fenomenologi i bred forstand manifestert seg som sentral gjennom hele prosjektet.

### **2.3.1. Opplevelse som virkelighet**

Fenomenologene ser opplevelsen som vårt eneste utgangspunkt: "The whole universe of science is built upon the world as directly experienced. (...) [W]e must begin by reawakening the basic experience of the world of which science is the second-order expression" sier Merleau-Ponty (1945/1986:viii). De vitenskapelige retninger som kritiserer dette, glemmer at de observasjoner av eksperimenter og målinger de gjør også er avhengig av menneskers erfaringer, at noen (forskere) opplever noe (resultatene). Med dette mener jeg fenomenologien også åpner for å anerkjenne at kunnskap til en viss grad er situert: "All my knowledge of the world, even my scientific knowledge, is gained from my own particular point of view" (Merleau-Ponty ibid:viii).

Van Manen (2001:xi) hevder at forskning innen undervisning og andre profesjonsutdanninger er blitt mer klar over viktigheten av å forstå menneskene ved å spørre hvordan de opplever deres livsverden. For fenomenologer vil forskning alltid være å spørre hvordan vi opplever verden, og bli kjent med verden slik den oppleves av oss mennesker. I det ligger også å selv oppleve verden, å være mer intenst til stede i den, fortsetter han. Mens man i mer positivistisk vitenskap forlanger kjølig distanse til forskningsobjektet, henviser van Manen til Göthe: "One learns to know only what one loves" (ibid).

Ifølge Nyeng (2006:23) går fenomenologien "bak det opplevde og spør hvordan erfaringer av ulike slag er mulige – altså om mulighetsbetingelser for å ha opplevelser" (ibid). Mitt prosjekt dreier seg også om mulighetene, og når jeg ser på de ulike aspektene av fenomenet, ser jeg samtidig på dets egenskaper, og dermed også dets mulighetsbetingelser. Det er likevel et spørsmål om det ikke nettopp er her, på et dypere metodisk plan, jeg får problemer med å kalle meg klart fenomenologisk. Det kommer jeg tilbake til.

### **2.3.2. Livsverden**

Fenomenologene kritiserte naturvitenskapen for å ha fjernet seg fra hverdagslivet, trukket seg vekk fra vår livsverden. Den samme tendensen fantes i psykologien: "[T]o do justice to the lived aspects of human phenomena, (...), one first has to know how someone actually experienced what has been lived" sier Giorgi (1985:1). Fenomenologien ønsker å vende tilbake til det konkrete, den sansbare og opplevelsesrike hverdagen, få fokus tilbake til det livet vi lever, der vi lever det. Man vil fokusere på den 'levde' erfaring, sier Nielsen (1995:71), og markerer med det både leve- og kunnskapsperspektivet i opplevelsen.

Kroppens måte å ta verden i besittelse på omtales av fenomenologene som å bebo rommet. Vi bebor også andre menneskers kropp, noe som får følger for innlevelse og empati. Min kropp bebor et annet menneskes kropp når jeg umiddelbart forstår dennes hensikter og det kan oppleves som at den andres intensjoner tar bolig i min kropp (Merleau-Ponty 1945/1994). I ettertid blir det tydelig at denne innstillingen var klart til stede under intervjuene, i en grad som kan kalles en del av metodikken. Ifølge Rasmussen (1996:93) mener Merleau-Ponty at vitenskapen ofte bearbeider tingene, men gir avkall på å bebo dem, jf. kritikken over. Jeg vil understreke at det finnes kunnskapssjikt som garantert trer bedre fram med en distansert og kjølig tilnærming, men i dette prosjektet viste den mer innlevende og empatiske tilnærmingen seg meget fruktbar.

### **2.3.3. Kroppen og verden som alltid gitt**

“[T]he world is always ‘already there’ before reflection begins. (...) [Phenomenology is] concentrated upon re-achieving a direct and primitive contact with the world”, sier Merleau-Ponty (1986:vii). Han mener at mennesket ikke kommer utenom at det (allerede) er i verden. Dermed får kroppen en sentral rolle. Den har en dualistisk tosidighet i seg ved å være både sanset og sansende, både den sansede kropp og den fenomenale, sansende kropp (vårt eget sanseorgan), både subjekt og objekt. Slik viskes skillet mellom objekt og subjekt ut. Mennesket er kroppslig situert i verden, og kan derfor ikke stille seg utenfor den, kroppen er menneskets perspektiv på verden, den elementære forutsetning for at verden i det hele tatt lar seg sanse og forstå. Men gjennom bevisstheten forholder kroppen seg til seg selv (ev. også som objekt). ”Bevidstheden er aldrig ’ren’ bevidsthed, men altid på gådefuld vis blandet op med kroppen. Kroppen er aldrig ’ren’ fysiologisk masse, men filtret ind i bevidstheden”, sier Rasmussen (1996:9).

Merleau-Pontys oppgjør med den dualistiske kroppsoppfatningen, det at han overskrider skillet mellom subjekt og objekt, opphever også skillet mellom inntrykk og uttrykk. Kroppen er alltid ekspressiv. Ethvert kroppslig inntrykk er allerede et uttrykk, i det at vi, når noe når vår bevissthet, allerede har persipert og reagert med kroppen. Hvis vi blir en del av det ytre gjennom vår kropp, og det ytre blir en del av vårt indre fordi det er det ytre slik det framtrer for oss, primært i vår bevissthet, vi oppfatter, så viskes igjen skillet mellom objekt og subjekt ut. Slik blir også egenkroppen en intersubjektiv og empatisk fortolkningsinstans.

Gjennom bevisstheten forholder kroppen seg til seg selv. Når hånden berører underlaget, blir den samtidig berørt av underlaget. Men siden kroppen vår allerede befinner seg i verden idet vi persiperer, er den også prerefleksivt forbundet med verden før enhver tanke, slik fenomenologien ser det. Verden som alltid gitt betyr altså at verden allerede er gitt oss gjennom våre kropper.

### **2.3.4. Beskrivende og umiddelbar**

Blant de mest ”rettroende” ses fenomenologien på som rent deskriptiv. Den søker å gi en direkte beskrivelse av våre opplevelser, som Merleau-Ponty (1986:vii) sa. Det deskriptive fokuset har også en annen side, knyttet til å ikke (selv) konstruere kunnskap: “The real has to be described, not constructed or formed” (Merleau-Ponty 1986:x). I mine øyne er ren beskrivelse umulig, det vil alltid være en fortolkning (og dermed også konstruksjon) til stede, og da er det bedre at den skjer eksplisitt. Det kan virke som om de anvendte empirisk rettede fenomenologer er av samme mening. Hansen (1997:60) beskylder for eksempel Giorgi for å overskride fenomenologien i sin



noe mer fortolkende metode, og van Manen (2001) løser problemet med å kalle sin metode hermeneutisk-fenomenologisk.

Den rene beskrivelsen stammer fra et ønske om å erfare verden prerefleksivt, og å beskrive den slik som den umiddelbart viser seg for oss, uten å trekke inn teoretisk refleksjon. Anerkjennelsen av det alltid fortolkende forhindrer meg ikke fra å ville undersøke det umiddelbare og ønske at de intervjuedes opplevelser skal forbli tydelige, og ikke drukne i altfor mange tolkningslag. Men de videre kapitlene vil likevel forholde seg til refleksivitet og kropp på en måte som kompliserer både det umiddelbare og prerefleksive. Og refleksjon står sentralt, også i den fenomenologiske metode: ”Den fenomenologiske refleksjon er paradoksalt, fordi den netop er en meditation over menneskets ureflekterede, kroppslige væren-i-verden.” sier Rasmussen (1996:60).

En fenomenologisk beskrivelse skiller seg fra andre kvalitative beskrivelser i anerkjennelsen av eksempelets erkjennelseskvaliteter. ”[E]very phenomenological description is in a sense only an example, an icon that points at the ”thing” which we attempt to describe” (van Manen 2001:122). Er beskrivelsen god, tillater den oss å se den dypere meningen, meningsstrukturene i den opplevelsen som blir beskrevet, den gjenoppliver vår egne opplevelser med fenomenet slik at vi erfarer de mer grunnleggende elementene i den. Da nærmer vi oss det van Manen (2001:27) kaller Buytendijks fenomenologiske nikk, som viser både til at beskrivelsen er hentet fra vår livsverden og at den er såpass allmenngyldig/universell at vi alle kan gjenkjenne den som noe vi har eller kunne ha opplevd.

### **2.3.5. Intensjonalitet**

Det er altså verken den eventuelle virkeligheten der ute eller en passiv sansing av denne, men vår aktive og levde opplevelse av fenomenene som er vår verden. Denne aktive måten å tolke omverden på gir fenomenologien betegnelsen intensjonalitet (Alvesson og Skjöldberg 1994, Rasmussen 1996). Intensjonaliteten viser det fundamentale faktum at mennesker alltid er rettet mot noe annet enn seg selv (Giorgi 1985:71).

Mens intensjonalitetsbegrepet opprinnelig var en form for kognitiv intensjonalitet, gjør Merleau-Ponty en omfortolkning av begrepet mot den levde og anonyme kropps intensjonalitet, og dennes evne til å overskride seg selv og ta verden i besittelse. Det dreier seg altså om vår (kropp)s rettethet mot verden, vår relasjon til den verden vi allerede er en del av. Tingenes selvstendige eksistens konstitueres av den fenomenale kropp (Rasmussen 1996:106). Følelser og musikk

blir først virkelige når egenkroppen inngår i dialog med dem. Vi kan ikke oppleve noe uten å være i en relasjon til det.

Ethvert uttrykk forutsetter at man ser seg selv som i oppmerksomheten til en annen. Dermed er dialogen alltid tilstedeværende, og også intersubjektiviteten. Både intensjonaliteten og intersubjektiviteten forutsetter en livsverden og en idé om at det er andre som er med i denne. Jeg finner i dette en alltid tilstedeværende sosial side i læring innen fenomenologi, som gir god gjenklang også i medieringsbegrepets sosiokulturelle bakgrunn, og som skal vise seg meget relevant i møte med empirien. Vår bevissthet er altså alltid rettet mot noe, den overskrider seg selv og strekker seg ut mot verden, i det fenomenologene kaller intensjonalitet. I mine øyne kan man si at den objektive virkeligheten er en meningsløs virkelighet fordi den ikke står i relasjon til oss. Det er vår intensjonelle (og intersubjektive) virkelighet som gir verden mening.

### **2.3.6. Essens**

“Phenomenology is the study of essences; and according to it, all problems amount to finding definitions of essences”, sier Merleau-Ponty (1945/1986:vii). Tar jeg et rent fenomenologisk utgangspunkt, vil jeg først finne ut hvordan fenomenet konkret framtrer, for så å ”finde ind til det egentlige i det, som bevidstheden rettes imod, bag om den individuelle, subjektivt betonedede fremtrædelsesform” (Nielsen 1995:79). Det er snakk om å spørre om det allmenne og essensielle som kommer til uttrykk i det individuelle og konkrete (ibid:81). Det gjøres gjennom den eidetiske reduksjon, dvs. å ”skrelle av” enkeltopplevelsene for å fokusere på underliggende egenskaper og essens, fenomenenes såkalte *vesen* (Alvesson & Skjöldberg 1994:96).

[A] true reflection on lived experience is a thoughtful reflective grasping of what it is that renders this or that particular experience its special significance. Therefore phenomenological research, unlike any other kind of research, makes a distinction between appearance and essence, between the things of our experience and that which grounds the things of our experience. (van Manen 2001:32)

Essens er det fenomenologiske begrepet som skurrer mest i mine ører. Det stemmer dårlig med det jeg innledningsvis kalte ”et diskursivt blikk” og ”det situerte og kulturelterte, det kontekstuelle og fenomenologisk-konstruktivistiske”. Men hos metodikere som Giorgi og van Manen tolkes essens mer som struktur og intersubjektivitet. Giorgi (1989) prøver å avdekke strukturen i et fenomen, utarbeide en strukturbeskrivelse eller strukturell syntese (ibid:75ff), og med den synliggjøre fenomenets essens, slik det ble opplevd i dets opprinnelige

form. ”[P]henomenology is the systematic attempt to uncover and describe the structures, the internal meaning structures, of lived experience” sier også van Manen (2001:10).

Van Manen (2001) kobler essens i tillegg til mening og det intersubjektive, til det i fenomenet som gjelder mange, ikke nødvendigvis det universelle. Det er snakk om å spørre om det allmenne eller fellesmenneskelige som kommer til uttrykk i det individuelle og konkrete (Nielsen 1995). ”To say that there exists rationality is to say that perspectives blend, perceptions confirm each other, and meaning emerges”, sier Merleau-Ponty (1986:xix). Rasjonalitet vil altså si at ditt og mitt perspektiv smelter sammen i en mening vi kan enes om, som grunnlag for felles erfaringer. Ingen rasjonalitet vil i van Manens (2001:16) øyne være det samme som å si at det ikke finnes noe felles ståsted der vi mennesker kan forstå hverandre. Hvis musikkopplevelsen har den samme meningen for både deg og meg, berøres noe allment, noe i dens struktur som vibrerer med den måten vi begge oppfatter verden på. Om dette i teorien kan endres – om-konstrueres – blir mindre interessant så lenge det *oppleves* stabilt og uforanderlig – essensielt. Det vil kan si allment om musikkopplevelse og følelseskunnskap er likevel bare interessant fordi det samtidig sier noe om den enkeltes konkrete erfaring, og det vil kan si om våre egne konkrete erfaringer er bare interessant fordi det samtidig sier noe allment om musikkopplevelse og følelseskunnskap.

### **2.3.7. Til slutt**

”Musikalsk mening i fænomenologisk forstand er de meningsdimensioner, som vi erfarer som værende i musikken. Det er dem, en fænomenologisk musikkbeskrivelse er ude efter” sier Nielsen (1995:75f). Her synliggjøres en nærhet til verket og et absolutt musikk-syn som muligens passer til en utforskning av mulighetsbetingelser i mer tradisjonell fenomenologisk forstand. Jeg vil som sagt nedtone verkfokuset og også fokuset på essens. Nyeng presenterer fenomenologien på en annen måte, der førstepersonsperspektivet fremstår som anvendelige også i en mer konstruktivistisk forståelse av virkeligheten:

[D]en fenomenologiske tilnærmingen (...) åpner for at vi gjennom følelsene griper virkeligheten før-språklig nettopp ved å være et kroppssubjekt, at vi står utsatt til, og videre at vårt språk, vår artikulering av erfaringer, er med på å skape virkeligheten slik vi lever den gjennom ulike former for sosial meningsskaping. (Nyeng 2006:124)

Hvis vi i fenomenologisk ånd virkelig legger bort ”virkeligheten der ute” og konsentrerer oss om opplevelsen av musikken, av følelsene og av læringen som skjer, er vi ikke langt fra å snakke om hvordan vi konstruerer vår forståelse, og dermed hvordan vi selv er med på å forme opplevelsen. ”What goes on when a listener engages with music is above all a function of how that listener construes the musical event”, sier også Sloboda (2005:390). Selv om jeg velger å se på fenomenet slik det oppleves, så velger jeg ikke nødvendigvis bort at fenomenet også konstrueres eller konstitueres av den enkelte, i samspill med verden. Jeg anerkjenner at både kulturelle, biologiske og fysiske aspekter ved mennesket og verden rundt oss gjør at konstruksjonen ikke kan bli til hva som helst. Emosjonelle egenskaper blir for eksempel ikke bare utledet gjennom interpretasjon av musikken i en kontekst, men også direkte spesifisert av lyden, og dens naturgitte og kulturgitte egenskaper. Men konsekvensen av at vi har ulik forforståelse, forutsetning og plassering i verden, gjør likevel opplevelsen unikt og aktivt konstruert. Da får vi egentlig et fenomenologisk-konstruktivistisk perspektiv. Det kan synes som et paradoks. Men Rasmussen (1996) mener Merleau-Pontys filosofi må betraktes som en kritikk av enhver form for systemtenkning som vil forstå verden ut fra allerede etablerte kategorier og tankeformer. I så fall følger jeg i det minste en fenomenologs metodeholdning.

## **2.4. Hermeneutisk fenomenologi**

Når jeg sier at rent deskriptiv forskning ikke er mulig, kan det påstås at jeg beveger meg mot en fortolkende, og med det hermeneutisk tilnærming. Hermeneutikken omfatter flere fraksjoner som til tider forfekter meget ulike syn (Alvesson & Skjöldberg 1994:114ff). Noen av disse har flere ting til felles med dette prosjektet. Også hermeneutisk forskning kan ta utgangspunkt i opplevelsen, opplevelse da forstått som en subjektiv helhet, aktivt skapt og skjedd med hensikt (ibid:118). Forståelse, intuisjon og empati er for eksempel viktige ord innen Gadammers (2007, 2001) hermeneutikk. De fleste fraksjonene har et fokus på (gjerne intuitiv og empatisk) innlevelse i andre individers mening som resulterer i forståelse av meningsbakgrunn, ikke forklaring av årsakssammenheng. Ofte påpekes det også at meningen i en del kun kan forstås om den ses i sammenheng med helheten, samtidig som helheten kun kan gi oss sin fulle mening med god forståelse av delene. Sannhet dreier seg for en hermeneutiker om å avsløre eller vise nye og ukjente forhold ved en ”tekst” i vid forstand (Alvesson & Skjöldberg 1994:167). Det gjelder å forstå verdenen vi lever i, og enhver slik kunnskapstilegnelse er samtidig et skritt mot bedre selvforståelse. I den eksistensielle aletiske hermeneutikken utgjør det skjulte en opprinnelig kjerne eller struktur av egenskaper som ligger ved selve roten av vår eksistens. Parallellen til fenomenologiens reduksjoner er åpenbar. Aletisk hermeneutikk bryter også radikalt med subjekt-objekt-

problematikken, og fokuserer mer på spiralen mellom forforståelse og forståelse, og hvordan utvidet forståelse gir en annen ballast i møte med (intervju)teksten neste gang (ibid:131). Slike trekk er også tydelige i den anvendte intervjumetoden og dennes bruk av de erfaringer de involverte utvikler under samtalen. Trekkene blir enda tydeligere i hovedanalysens utvidede møter med andre tekster. Alt i alt viser dette hvordan betegnelsen hermeneutisk fenomenologi kan passe på dette prosjektet, konkretisert i van Manens hermeneutisk-fenomenologiske metode.

Selv om van Manen (2001) presenterer en hermeneutisk-fenomenologisk metode, understreker han at metoden ikke tilbyr noen oppskrift, og jeg ser den også som en konkretisering av min vitenskapsteoretiske tilnærming, derfor plasseringen her. Metoden krever evne til å være reflektert, innsiktsfull, sensitiv til språket og konstant åpen og mottakelig for opplevelser. Den er særlig relevant for profesjonsfagene, ikke minst de pedagogiske, ifølge van Manen selv fordi: "[P]edagogy requires a phenomenological sensitivity to lived experience (...). Pedagogy requires a hermeneutic ability to make interpretive sense of the phenomena of the lifeworld in order to see the pedagogic significance of situations and relations" (van Manen 2001:2).

Hermeneutisk fenomenologi prøver å ta hensyn både til det mer deskriptive fra fenomenologien fordi den ønsker å fokusere på hvordan ting kommer til syne og snakker for seg selv, og det mer fortolkende fra hermeneutikken fordi den mener at det ikke finnes noe fenomen som ikke er fortolket. Opplevelsen er alltid allerede meningsfullt erfart, og med det fortolket. Van Manen understreker at opplevelsen aldri kan gripes i sin umiddelbare manifestasjon, kun som refleksiv fortid (ibid:36). Da er vi allerede også over i erfaringen, vil jeg tilføye. Van Manen sier da også at intervjumetoden kan brukes både til å "*gather* lived-experience material" og som en mulighet til å "*reflect* with the partner" (ibid:63). Dermed kan egentlig heller ikke det å samle data og det å analysere det skilles helt. Han sier også at hvis vi forsøker å ignorere vår forforståelse, eller 'sette den i parentes', kan den snike seg tilbake inn i våre refleksjoner. Det er bedre å gjøre det vi tenker og tror eksplisitt (ibid:47). Dessuten må opplevelsen "pakkes inn" i språket, og det er uunngåelig en fortolkende prosess i seg selv (ibid:180f). Forskning og skriving ses på som uatskillelige aktiviteter. Gjennom skrivingen fikses og konkretiseres tanken, skriveprosessen er en del av metoden, av hele forskningsprosessen. Men den som skriver skaper ikke bare en tekst, han/hun skaper samtidig seg selv (ibid:126):

The fundamental model of this approach is textual reflection on the lived experiences and practical actions of everyday life with the intent to increase one's thoughtfulness and practical resourcefulness or tact. Phenomenology describes

how one orients to lived experience, hermeneutics describes how one interprets the “texts” of life, and semiotics is used here to develop a practical writing of linguistic approach to the method of phenomenology and hermeneutics. What is novel to this text is that research and writing are seen to be closely related, and practically inseparable pedagogical activities. (van Manen 2001:4)

Språket har altså en sentral plass hos van Manen. En forsker innenfor hans felt må klare å beholde full tillit til ordenes mulighet for å gjøre forståelig det som synes å ligge utenfor språket, selv om den forståelsen man forsøker å utvikle kan sies å være nonverbal eller nonkognitiv (ibid:xviii). ”[W]hat remains beyond one person’s linguistic competence may nevertheless be put into words by another person”, og ”What appears unspeakable or ineffable one moment may be captured, however incomplete, in language the next moment” (ibid:113f). Det gir håp også for emnet musikkopplevelse.

Utgangspunktet for fenomenologisk forskning består i å identifisere hva som dypest sett interesserer oss, og å identifisere denne interessen som et fenomen, som opplevelser, levde erfaringer i mennesker. Van Manen (ibid:54) anbefaler å bruke forskerens egne opplevelser og beskrivelser som et utgangspunkt, jf. prosjektets selvintervju. Det er viktig å ha et sterkt fokus på det som interesserer oss så dypt, for det er det vi skal holde oss til, og hengi oss til, og utforske, beskrive og tolke ifølge van Manen. Å leve er å være aktivt til stede i verden, både kroppslig og følelsesmessig. Vår refleksive bevissthet som fenomenologiske forskere er konstant matet av denne ikke-refleksive dimensjonen. For meg har det også betydning å være til stede musikalsk, både som utøver og lytter. Fenomenologien er en vitenskap som må gripe fatt i dette livet og gi det et reflektert uttrykk. Det krever en høynet tilstedeværelse av forskeren.

”[L]ived experience cannot be captured in conceptual abstractions”, skriver van Manen (2001:79). Opplevelsen må gjenkalles slik at de essensielle aspektene i den blir brakt tilbake (ibid:36) og vi (alle) kan gjenkjenne beskrivelsen som en mulig opplevelse. Man re-lærer å se verden ved å gjen-vekke den grunnleggende opplevelsen av verden. Intervjupersonenes gode verbale evner bidro definitivt til dette, likeså musikkopplevelsens styrke og meningsfylde. Men vi skal se at en av musikkens unike egenskaper nettopp ligger i en slik gjenkalling, og at en rent verbal setting derfor ikke kunne bli helt optimal.

Beskrivelser av opplevelser er ikke nødvendigvis fenomenologiske beskrivelser (ibid:55). Van Manen mener opplevelsesbeskrivelsene er data, det vi så kan begynne å jobbe med. Vi må spørre hva i beskrivelsen som hjelper oss å åpne spørsmålet om fenomenets mening og hovedtema, og videre reflektere over vår egen opplevelsesbeskrivelse. Temaene er ikke objekter eller generaliseringer, men

opplevelsesstrukturer. Likevel sier han at måten å refleksivt forstå eksemplene på, er å fikser dem (ibid:86). Men da ”to think of the phenomenon described in the text as approachable in terms of meaning units, structures of meaning, or themes” (ibid:78).

Å bli klar over strukturen i egne opplevelser kan hjelpe forskeren å orientere seg også i andres opplevelser, og videre til andre stadier i forskningsprosessen: ”It is to the extent that *my* experiences could be *our* experiences that the phenomenologist wants to be reflectively aware of certain experiential meanings” (ibid:57). Selv om det er konkrete beskrivelser vi vil ha, så er fenomenologenes endelige mål ikke den subjektive opplevelsen, men det i opplevelsen som er mer ”universelt” i form av intersubjektivitet, altså *mulige opplevelser* også for andre (ibid:58). Derfor må vi også samle og analysere data fra andre menneskers opplevelser (ibid:62).

## 2.5. Fenomenografi

### 2.5.1. En slektning av fenomenologien

Intervjupersonenes egne erfaringer og refleksjoner viste seg å være en viktig del av empirien. Dermed hadde dette studiet et materiale som innbefattet noe av det Kvale (2002:78) advarte sterkt mot, nemlig å gå ut over de umiddelbare opplevelsene. Vi så at van Manen også anerkjenner at mer refleksive erfaringer kan være en del av innholdet både i intervjusamtalene og i den relevante empirien man analyserte etterpå, men også han advarer mot å bevege seg vekk fra de konkrete opplevelsene. Det var derfor gledelig å oppdage en retning som tydelig verdsatte en mer refleksiv form for intervjuuttalelser, og dermed bedre dekket intervjuenes innhold og studiets problemområde.

Jeg anser både van Manens hermeneutiske fenomenologi og fenomenografien som retninger innen en moderne, bred forståelse av fenomenologien. Marton & Booth (1997) sier til og med at fenomenografien ”could legitimately be seen as a child of the phenomenology family” (ibid: 117), dog et noe obsternasig barn, vil jeg tilføye. Forfatterne selv foretrekker betegnelsen inngiftet kusine. Begge retninger ser på opplevelsen eller erfaringen som intensjonell og derfor også som en relasjon mellom individet og omverdenen. Fenomenografiens vektlegging av læring som relasjon, kommer jeg tilbake til. Begge har også det til felles at de forfekter en ”holistisk forskningsansats” (Uljens 1989:77).

To markante forskjeller mellom retningene er fenomenologiens fokus på essens, der fenomenografien ser på variasjon, og fenomenografiens sterkere anerkjennelse av de refleksive erfaringene. Ifølge Marton & Booth (1997: 120)

retter fenomenologien blikket mot forskerens egne erfaringer mens fenomenografien ser på andres erfaringer. Jeg deler ikke denne forståelsen av fenomenologien.<sup>7</sup> Men det blir tydelig at både jeg og van Manen vektlegger forskerens opplevelse i større grad enn fenomenografene ønsker, særlig i de første fasene av forskningsprosessen. På den annen side kan fenomenografenes egen relasjonelle tilnærming brukes som argument for at alltid også forskerens opplevelse og læring inngår i den nevnte relasjon.

### 2.5.2. Med fokus på erfaringene

I arbeidet med empirien viste det fenomenologiske opplevelseshfokus seg tidvis problematisk. En ting er at jeg av anonymitetshensyn har måttet sløre de konkrete historiene på en måte som kan svekke dem. I tillegg ble historiene ofte blandet med mer refleksive uttalelser, og slik refleksjon kom også i etterkant av historiene. Det gjorde det vanskeligere å sikre at refleksjonen i hovedsak støttet seg på de konkrete opplevelsene og ikke andres stemmer, knyttet til personens teoretiske kunnskap eller diskurser som ubevisst eller bevisst var blitt en del av intervjupersonens forforståelse. Tolkninger og erfaringer flettes tett inn i fortellingene. Fenomenografiens fokus på den lærendes egne refleksjoner rundt læringssituasjonen ble derfor meget relevant.

Fenomenografien lager intet skille mellom en situasjon, den konkrete opplevelsen, og en oppfatning av et fenomen, den mer abstrakte tolkningen, slik fenomenologien gjør. ”The structure and meaning of a phenomenon as experienced can be found both in prereflective experience and conceptual thought”, sier Marton & Booth (1997:116f). Når jeg tidligere har støttet Max van Manens hermeneutisk-fenomenologiske metode i det at man ikke unngår å fortolke data, så følger jeg det videre her, med det at heller ikke intervjupersonen kan la være å tolke opplevelsen og gjøre seg sine erfaringer, implisitt eller eksplisitt i beskrivelsene. Det er disse erfaringene og tilhørende oppfatninger som kan gi meg et mer praktisk pedagogisk datagrunnlag.

[I]n order to make sense of how people *handle* problems, situations, the world, we have to understand the way in which they *experience* the problems, the situations, the world, that they are handling or in relation to which they are acting. Accordingly, a capability for *acting* in a certain way reflects a capability *experiencing* something in a certain way. (...) You

---

<sup>7</sup> Trondalen (2004:58f) forklarer en slik uenighet med at fenomenologisk filosofi legger vekt på selvrapportering. Fenomenologisk psykologi legger derimot vekt på andres beskrivelser av seg selv.



cannot act other than in relation to the world as you experience it. (Marton & Booth 1997:111)

”Experience” slik det her brukes av Marton & Booth (1997) kan best oversettes med erfaring.<sup>8</sup> Fenomenografien ønsker ikke fokuset på umiddelbare opplevelser alene, den ønsker folks oppfatninger av dem også, og med det erfaringer knyttet til det å lære. Jeg støtter troen på at disse refleksjonene er avgjørende for mulig kunnskapsutvikling uavhengig av deres ”sannhetsgehalt”. En kan si at fenomenologiens førstepersonsperspektiv utvides og ivaretas enda bedre når det er førstepersonens egne refleksjoner rundt dennes opplevelser som det fokuseres på, og ikke bare forskerens. Det er uansett et perspektiv det er verdt å undersøke.

### **2.5.3. Muligheter som variasjon**

Når du blir bevisst et aspekt ved et fenomen, blir du samtidig bevisst at fenomenet også kan være noe annet (Marton & Booth 1997:207). For å forstå en opplevelse må vi forstå den bevissthetsanatomien som var involvert. Og for å forstå variasjoner i opplevelse, må vi forstå ”the collective anatomy of awareness” (ibid:109), altså de forskjellige måtene forskjellige fenomen kan oppleves eller oppfattes på.

Jeg ser etter muligheter for følelseskunnskap. Hos Marton & Booth (1997:111) er forskningsobjektet variasjonen i opplevelse eller erfaring, knyttet til læring som fenomen. Man ønsker å beskrive fenomenet slik andre ser det, og å fange variasjonene i vår evne til å erfare fenomener i vår omverden. Bakgrunnen er at man mener fenomener har ulik betydning for ulike mennesker. Fenomenografien ønsker å kategorisere opplevelsesvariasjonene på en måte som grupperer forskjellene ut fra hva som kan være nyttige pedagogiske forskjeller. Dermed søkes variasjon mer enn essens. Er det snakk om essens, er det i så fall snakk om essensen i de forskjellige variasjonene av fenomenet.

Marton & Booth (1997:142) minner oss om at en persons opplevelse alltid er så knyttet til den konkrete konteksten at neste opplevelse uansett ikke vil være helt lik. Når vi snakker om våre opplevelser, kan vi skille det fra denne konteksten og finne likheter med andre opplevelser og oppfatninger, men det vil også alltid være snakk om forskjeller fordi situasjonen opplevelsen stammer fra er unik. Å forstå hvordan noe oppleves og erfares kan også vise hvorfor vi handler som vi gjør, og hvordan vi skal handle for å oppnå et bestemt resultat. Marton & Booth

---

<sup>8</sup> Dvs. ’erfar(a)’ i den svenske oversettelsen (Marton & Booth 2000:146). Tidligere fenomenografiske tekster bruker også oppfatning (’uppfattning’) (Uljens 1989).

(1997:112) sier at det å oppleve noe er å oppleve noe *som* noe, for eksempel musikkopplevelse *som* grunnlag for følelseskunnskap.

”Eftersom fenomenografien ser som sin oppgift å kartlegge den variation av kvalitativt skilda oppfatninger som forekommer i en population anses beskrivningskategorierna utgöra undersökningens huvudsakliga resultat”, sier Uljens (1989:46). Man kategoriserer altså slik jeg har gjort i den innledende analysen, men for å kunne beskrive variasjonene best mulig, slik jeg har gjort med utvalgte kategorier i hovedanalysen. Beskrivelseskategorier brukes her for å *sammenlikne* kvalitativt forskjellige oppfatninger i større grad enn jeg har gjort. Det er når vi har sett kategoriene i relasjon til hverandre slik at vi har fått en begripelig struktur av tankeformer, vi har gjort vår fenomenografiske analyse, ifølge Uljens (1989:81). Dette studiet ligger slik sett *mellom* Uljens og van Manen.

Uljens ser det også som naturlig å kontekstualisere kategoriene (ibid:82). Dette mener han kan skje gjennom en diskusjon av hvordan kategoriene kan forstås i den sammenheng de forekommer i, eller som tolkning av implikasjonene av resultatet. Her ser jeg en tilnærming til diskursive metoder og sosiokulturell teori. Mine diskursive islett kan likeledes ses som (mer sporadisk) kontekstualisering. Men jeg retter fokuset litt nærmere egenskapene i det opplevde fenomenet enn handlingene/måtene og konteksten som er involvert.

Johansen (2003:137) sier at en undersøkelse som beskriver variasjon har andre kjennetegn enn de som beskriver mønstre. I ønsket om å finne muligheter, ligger også en søken etter variasjon. Men det er ikke fokus på enkeltvariasjoner som er det sentrale, og mønstre blir viktige nettopp for å forstå og gi mening til variasjonene. Dermed blir jeg også her stående i en mellomposisjon der en viss reduksjon i nyanser kan ofres til fordel for de beste eksemplene og det mønsteret som da avtegner seg. Men på sett og vis er mønstre en mellomposisjon i seg selv, mellom variasjon og sammenfall.

#### **2.5.4. Opplevelse og læring som relasjon**

Fenomenografien er utviklet innenfor et pedagogisk forskningsmiljø, og vektlegger læring som relasjon: ”There is not a real world “out there” and a subjective world “in here.” The world is not constructed by the learner, nor is it imposed upon her; it is *constituted* as an internal relation between them” (Marton & Booth 1997:13). Læring er alltid bundet til et innhold, og alltid et resultat av en endret relasjon mellom individ og omverden. Det finnes altså også likhetstrekk mellom sosiokulturell og fenomenografisk teori. Mens Säljö (2004:202) ser på kommunikasjonen som det primære i læring, og Dysthe & Igland (2001) snakker

om dialogen, ser fenomenografene læring som relasjon. Dermed skaper fenomenografien kontakt mellom dette prosjektets generelle fenomenologiske fundament og den (i utgangspunktet) dissonerende bruken av sosiokulturell læringsteori.

Forskningsobjektet er altså relasjonen mellom fenomenet og den lærende (Marton & Booth 1997:165). Marton & Booth foretrekker å beskrive læring "in terms of the experience of learning, or learning as coming to experience the world in one way or another." (ibid:33). Det gir en større nærhet mellom opplevelse og kunnskap, slik jeg forfektet i kap.1, og også handlings- og praksisnærhet. Læring er alltid bundet til et innhold (Uljens 1989:62). Men samtidig blir det sentrale hvordan den som lærer innholdsmessig tenker og lærer (ibid:78). Læringsstrategier er derfor intet fremmedord i fenomenografien. Det skapes en fruktbar spenning mellom læring som bundet til en konkret praksis (situert), og læringsstrategier som kunnskap brukt på tvers av enkeltsituasjoner. For det første fordi man hele tiden påminnes begrensningene som både situerthet og læringsstrategier har. For det andre ved å vise læringsstrategiene som relasjonelle. Man kunne kalle dem (musikalske og emosjonelle) dialog- eller opplevelsesstrategier, det viktige er at strategiene er helt avhengige av "den annen part" for å aktiviseres. Sett på denne måten blir de også avhengige av de egenskaper den annen part har, i dette studiet hva musikkopplevelsen kan tilby eller mediere.

Fenomenografien er altså ikke-dualistisk (Marton 1992:29ff), men måten subjektet erfarer objektet på, utgjør en relasjon mellom de to. En opplevelse er et indre forhold mellom personen og objektet, og gjenspeiler den ene like mye som det andre (Marton & Booth 1997:108). Det får den følge at verken den som opplever eller det opplevde ville vært det samme uten relasjonen mellom dem. I stedet for å skille mellom en objektiv og opplevd verden, eller "se bort fra" en objektiv verden, nærmer man seg en forståelse av at verden finnes i relasjonen. Musikk, med sine iboende egenskaper, påvirkes altså av individet som opplever, samtidig som individet styrer opplevelsen, men óg endres som person.

Hvis innlæring ses som en endring av relasjonen mellom individ og omverden, blir det sentrale i forskning om læring hvordan den som lærer innholdsmessig tenker og lærer (Uljens 1989:78), og hvordan den som lærer selv erfarer innlæringen (Marton 1992:29ff). Man legger vekt på beskrivelse og kartlegging av læringens hva og hvordan (jf. kap.1), samt relasjonen mellom dem. Rent praktisk innebærer fenomenografi at man ser på en foreteelse i omverdenen, noen aspekter ved denne velges ut, og man intervjuer individer om deres oppfatning av foreteelsen/fenomenet, analyserer intervjuene, noe som resulterer i beskrivelseskategorier. Undersøkelsens hovedresultat er som sagt disse

beskrivelseskategoriene av kvalitativt forskjellige oppfatninger/forståelser. (Uljen 1989:11f).

Når jeg spør mine intervjupersoner om musikkopplevelsen kan være et medierende redskap for følelseskunnskap, vil måten vi snakker på kunne falle inn i en positivistisk tradisjon, der man snakker om musikken direkte, og glemmer at det er musikkopplevelsen som er utgangspunktet for uttalelsen, jf. kap.1. Våre intervjupersoner gir oss påstander om verden slik de selv oppfatter den. Disse påstandene, sier Marton & Booth (1997:118), er laget ut fra et 1.ordensperspektiv, i intervjupersonens øyne. Fenomenet er som regel tatt som en selvfølge av intervjupersonen. I fenomenografien, der et 2.ordensperspektiv<sup>9</sup> er tatt, er det disse underliggende *måtene å oppleve verden og fenomener på*, som er forskningsobjektet. Fenomenografien er altså ikke ukjent med dette studiets måte å forholde seg til musikk som musikkopplevelse på, selv om de ville uttalt seg noe annerledes.

Innen 2.ordensperspektivet markeres både *hva* og *hvordan*. Hva er rettet mot objektet, enten det er av fysisk eller psykisk natur og avgrenses av intensjonaliteten i vår tenkning. Hvordan-aspektet er de prosesser som leder fram til avgrensningen av objektet. Hvordan personen resonnerer rundt musikkopplevelse avgrenser hva personen oppfatter som opplevelse. Men på den annen side må man jo tenke på noe for å kunne resonnerer om det. Dermed blir også *hva* en forutsetning for *hvordan* (Uljen 1989:33). Jeg velger å kalle dette en fenomenografisk sirkel, og en meget relevant sirkel i mitt prosjekt. Den synliggjør bakgrunnen for vanskene fra kap.1. med hva vs. hvordan i problemstilling. Den viser også hvordan litt for grundige begrepsdefinisjoner (hva) gjort i forkant av intervjuet kan ha avgrenset fenomenet uheldig, samtidig som intervjuene likevel viser at avgrensningen ga fylldige hvordan-svar, og i det også utvidet det samme hva-et.

## 2.6. Refleksivitet

### 2.6.1. Refleksiv analyse og tolkning

God forskning kjennetegnes ifølge Alvesson & Sköldberg (1994:358) av (1) empirisk forankring og troverdighet, (2) åpenhet for tolkningsdimensjonenes avgjørende betydning for sosiale fenomener, (3) kritisk refleksjon over politisk-etisk kontekst, samt (4) bevissthet om språkets tvetydighet og begrensende

---

<sup>9</sup> Hvordan andre personer erfarer aspekter ved virkeligheten, "a set of objects of research that can be classified as internal human-world relationships" (Marton og Booth 1997:164).

kapasitet til å formidle kunnskap om det vi sanser i vår virkelighet. Det stiller høye krav til forskeren i forhold til belesthet, kreativitet, intellektuell fleksibilitet og åpenhet, og evnen til å overskride empirien og si noe nytt. Resultatet får andre vurdere, men deres kravliste har i det minste vært nyttig i forhold til den refleksjon over egen forskningsprosess som har foregått under dette prosjektet.

Alvesson & Sköldbberg mener en ambisjon innen kvalitativ forskning bør være ”*refleksiv tolkning*” (ibid:313). Man krever refleksjon som en del av forskningen, knyttet til tolkning på flere nivåer, for eksempel ut fra de fire første kravene over. Refleksjon handler om å fundere rundt forutsetningene for sin forskningsaktivitet (ibid:321), og de ulike tolkningsnivåene er selvsagt vesentlige for disse forutsetningene. Som sagt før oppstår refleksjon når en tanke møter en annen (ibid:234). Dermed legitimeres både mitt valgte ståsted mellom ulike vitenskapsteoretiske retninger, og deres poeng, at ulike tolkningsnivåer, ulike lag av virkeligheten, også må spille med i en forskningsprosess. Alle lagene får ikke like bred plass, men forskeren bør ikke ignorere noen av dem.

Hvor plasserer så jeg meg, i forhold til disse forskningslagene? Til tross for tidlige teoretiske studier, gjør intervjuene dette prosjektet empirisk. De første analyserundene var også i høyeste grad empirinære. Men de videre analyserundenes teoribruk, ga prosjektet totalt sett et noe tyngre teoretisk preg i retning av det andre nivået, tolkning, og bevissthet om denne. I praksis ble dette den alterneringen mellom teori og empiri som Alvesson & Sköldbberg (1994:42) kaller abduksjon. Kritiske og postmoderne nivåer av tolkningen har ikke fått like stor plass i analysen, men, kritisk refleksjon over politisk-etisk forskningskontekst kommer tydelig fram, både som en del av det å gjøre eget ståsted eksplisitt, og i forhold til validering (se kap.3). Bevissthet om språkets tvetydighet og begrensende kapasitet til å formidle kunnskap om det vi sanser i vår virkelighet, vil dessuten bli meget tydelig i de siste delene av analysen og i det avsluttende drøftingskapitlet.

## **2.6.2. Forskerens synlighet**

Innen kvalitativ forskning er det i dag vanlig å si at man ikke kan skille kunnskapen fra kunnskaperen, eller forskningen fra forskeren (Alvesson & Skjöldberg 1994; Frantzen 1999; Fog 2001; Jaggard 1990). I så fall kan forskningsresultater fortelle vel så mye om forskeren som om emnet det forskes på. Vi berøres av det som gir resonans i oss, enten det gjelder musikk, andres følelser eller forskningsdata. Denne erkjennelsen kan bli lammende når man velger intervju som metode. Der er ikke bare tolkningen, men også spørsmålene og

samtalens gang, berammet av forskerens bakgrunn. Frantzen (1999:232ff) sier at enhver data forskeren får, har hun selv bidratt til å frembringe.

Men intervjumetoden gir også gode muligheter for å synliggjøre forskeren, i og med at forskerens uttalelser også er med i intervjusitatene, og ikke minst derfor *bør* være det. Erkjenner vi kunnskapen utviklet i intervjuer som mer eller mindre en konstruksjon i møte mellom flere, og resultatet som muligheter, kreves en epistemologi som fremhever ”et relasjonelt perspektiv, og som vektlegger deltagelse og dialektisk interaksjon mellom forsker og forsket” (Frantzen 1999:236), godt i samsvar med det fenomenografiske læringssynet beskrevet over. Det blir viktig ”å *anerkjenne* erkjennelsesprosessen som en aktiv, skapende prosess” (ibid:235), og kreve at forskeren forholder seg til sin deltakelse i den vitenskapelige prosessen.

Det kan være ubehagelig. Dette studiet har tangert ubehagelige grenser for undertegnede, både i forhold til blottlegging (selvintervjuet) redsel for hvordan forskeren fremstår (selvintervju og intervjusitater) og generell overmattethet i forhold til å måtte betrakte seg selv hele tiden. En av begrunnelsene for å nedtone loggbok og pilotstudier ligger der. Og det er et poeng å ikke falle i den narsissistiske motpolen til objektiviteten, der man *bare* ser i materialet det man allerede ser i seg selv. I så fall blir det viktig å balansere forskerens synlighet med det å framheve det materialet som andre personer tross alt har gitt det avgjørende bidraget til. Når deler av selvintervjuet presenteres som innledning i avhandlingen, men ikke er trukket inn i analysematerialet, er det nettopp for å ha fokus på data av andre men samtidig synliggjøre forskeren.

Forskerens observasjonsperspektiv preges også av følelser, både av de følelser han/hun til enhver tid har, og de som mer generelt preger vår personlighet. Det er en av grunnene til ubehaget ved å gjøre forskeren synlig. Men følelsene definerer slik våre iakttakelser og opplevelser, på samme måte som disse igjen definerer våre følelser, og er derfor forskningsmessig relevante. Det å kunne gjenkjenne et mangfold av følelser i en selv, kan sikre et større mangfold i bevisst perspektivvalg i egen forskning, ifølge Jaggar (1990). Hun sier også at et liv uten følelser er et liv uten mening (ibid:30). I så fall blir det å undertrykke følelser også å undertrykke meningsdimensjoner i ens egen forskning. Manglende følelseskunnskap – og ikke minst selvinnsikt – kan altså gjøre forskeren mer påvirket av følelser, på en måte som gir mindre kontroll over hva egne forskningsresultater egentlig sier og inneholder. Ubevisste eller avspaltede sider ved forskeren selv kan også forkludre hennes forståelse og kunnskapskonstruksjon, og med det kvaliteten på forskningen, ifølge Frantzen (1999:232ff).

Målet er å gjøre forforståelsen eksplisitt, også den som mangler. ”I ureflekteret form, kommer følelsene til at leve deres eget liv, kommer til at påvirke interviewet og dermed empirien uten at dette nødvendigvis bliver synlig”, sier Fog (2001:18). Hun understreker (ibid:17) at forberedelsen før gjennomføring av for eksempel forskningsintervjuer må inneholde selvransakelse. Jeg mener at selvintervjuet bidro til dette. Det er videre rimelig å anta at slike feilkildeproblemer blir aksentuert når forskningstemaet er følelser (Frantzen 1999:242). Dette er skrevet med tydelige røtter i en psykoanalytisk tenkning, men jeg ser det som relevant også utenfor slike diskurser (jf. Jaggars mer feministiske ståsted).

Tar vi konsekvensene av uttalelsene over, blir følelsesfri forskning like umulig som objektiv forskning (Jaggar 1990:30). Men vår kulturs ideal om kontroll av følelser, kan føre til at man i mindre grad utvikles emosjonelt, eller til og med mister evnen til å erfare mange følelser, og med det til å identifisere følelsene hos seg selv og andre. Den positivistiske tradisjonens holdning til følelsesmessig påvirkning som noe som forvrengte og forstyrret den ”nøytrale” observasjonen, oppmuntret menneskene til å kontrollere og undertrykke sine følelser. Derfor er det ikke uvanlig at forskere fortsatt er ubevisste sin følelsesmessige tilstand, ifølge Jaggar.

”I den grad forskeren kan reflektere over sitt ”meg”, dvs. gjøre seg selv til objekt for sin bevissthet, kan hun også differensiere og sortere ut seg selv”, påstår Frantzen (1999: 238). Det hadde vært behagelig om dette alltid var tilfelle. I mine øyne bør en kritisk forsker erkjenne at dette er et mål, men langt på vei også en utopi. Det er viktig å ikke gjøre selvrefleksjon til en sovepute, men erkjenne at det alltid vil være lag som ikke er sortert ut. Går man ett skritt videre, kan målet om ”sortert ut” ses som en etterdønning av positivismens objektivitet, og med det synliggjøre at det ligger kvaliteter i ”ikke sortert ut” også, jf. det relasjonelle perspektivet over, og fenomenologiens ”allerede til stede i verden”. Frantzen sier at forskeren kan leve både bevisst (reflektert) og ubevisst (fastlåst). I den grad forskeren er bevisstgjort, lever hun åpent og bevegelig (ibid:238). Men det er lett å bli selvtilfreds et sted på veien, og dermed bli fastlåst, bare på et annet sted.

Frantzen, Fog, og Jaggars påstander viser hvordan følelseskunnskap også er relevant som forskningskriterium. Man kan spørre om ikke forskning (ikke minst om følelseskunnskap) er avhengig av at forskeren allerede har det hun skal finne ut noe om. Grad av åpenhet er knyttet til grad av toleranse for angst, og åpenhet har sammenheng med toleranse for tvetydighet, sier for eksempel Frantzen. Det blir senere klart at enkelte følelser innsnevrer mens andre utvider bredden på personens mulige fokus. Mange og sterke følelser trenger altså ikke være noe ubetinget

forskningsmessig fortrinn. Bevissthet om og forståelse av følelser er derimot avgjørende i forhold til forskningens refleksivitet.

Har jeg endret mine holdninger under skrive- og leseprosessen, eller har jeg bare fått klargjort, avgrenset og avsløret de syn jeg hele tiden har båret med meg? I så fall, hjelper det da *meg* å være selvkritisk, eller vil selvkritikken være mest verdifull for leseren, som dermed hjelpes til å se mitt perspektiv (Men ikke nødvendigvis til å endre *egne* holdninger)? Når jeg i de siste faser av prosjektet har gjenlest det jeg skrev i begynnelsen, har jeg flere ganger blitt overrasket over, og har måttet erkjenne, at flere sentrale funn ikke bare kommer fra empirien, men var med som deler av min (mer eller mindre eksplisitte) forforståelse, og dermed som uttalte hypoteser fra begynnelsen av. Men når jeg har blitt såpass overrasket, så forteller det også om at mye har blitt annerledes gjennom empiri og teori. Dessuten er forforståelsen gjort mer eksplisitt og klargjort gjennom prosjektet. Stensæth (2008:36ff) bygger i større grad sitt doktorgradsarbeid på egen intuitiv forforståelse. Ved hjelp av empiri og teori, og gjennom en refleksiv analyse, gjøres intuisjonen eksplisitt og verbalisert. Denne måten å synliggjøre forforståelsens rolle på, avslører ikke bare hvor mye av resultatene som kan stamme fra forskeren, men også hvilken verdi det har at forskere jobber med seg selv, og tvinges til å utvikle den tause, uklare og intuitive kunnskapen som i de fleste tilfeller ligger som en del av motivasjonen for ethvert forskningsprosjekt.

## 2.7. Oppsummering

Vi har i dette kapitlet sett at prosjektet plasserer seg mellom flere vitenskapsteoretiske prototyper, dog med en bredt forstått fenomenologisk inspirasjon som fundament. Problemfeltet ble formulert som et ønske om å finne ut noe om fenomenet musikkopplevelse som medierende redskap for følelseskunnskap, slik det oppleves og erfares av enkeltpersoner fra enkelte diskurser, kommunisert med ord. Med en fenomenologisk tilnærming er det naturlig å ta utgangspunkt i våre opplevelser fra hverdagslivet. Mennesket er kroppslig situert i verden, og kroppen er menneskets perspektiv på verden, den elementære forutsetning for at verden i det hele tatt lar seg sanse og forstå. Selv om dette fortsatt må kunne kalles en deskriptiv tilnærming, anerkjennes det at man ikke kan unngå å fortolke. Samtidig svekkes fokuset på essens, begrepet ses mer i forhold til intersubjektivitet og struktur.

Det fenomenologiske utgangspunktet ble også supplert med hermeneutisk og fenomenografisk tankegods. Van Manen (2001) kombinerer det mer deskriptive fra fenomenologien fordi han ønsker å fokusere på hvordan ting kommer til syne



og snakker for seg selv, og det mer fortolkende fra hermeneutikken fordi han mener det ikke finnes noe fenomen som ikke er fortolket. Han tilbyr ingen konkret oppskrift, men fokuserer på evne til å være reflektert, innsiktsfull, sensitiv til språket og konstant åpen og mottakelig for opplevelser.

Intervjupersonenes egne erfaringer og refleksjoner viste seg å være en viktig del av empirien. Fenomenografiens fokus på den lærendes egne refleksjoner rundt læringssituasjonen, ble derfor meget relevant. Marton & Booth (1997) vektlegger dessuten læring som relasjon. Når innlæring ses på som en endring av relasjonen mellom individ og omverden, blir det sentrale hvordan den som lærer tenker og lærer, og hvordan den som lærer selv erfarer innlæringen.

Selv om de første analyserundene var empirinære, bærer prosjektet totalt sett preg av refleksiv tolkning og abduksjon. Intervjumetoden gir dessuten gode muligheter for å synliggjøre forskeren. Videre har undertegnedes kognitive arv påvirket prosjektet, og det åpnes også for en forståelse av sosiokulturelle og diskursive aspekters kontinuerlige innflytelse på vår virkelighet og vitenskap.



# ***Kapittel 3***

## ***Aspekter ved metode***

### **3.1. Innledning**

Jeg har sagt at mitt ståsted ligger i spenningen og rommet *mellom* flere ulike ideal, og hvordan det kan resultere i en skvis mellom ulike regelsett. Det gjør den postmoderne ”regelen” om redegjøring for teoretiske disposisjoner, forskningsspørsmål og forskningsprosessens gang enda viktigere. Valideringens håndverksmessige funksjon, der man kontrollerer, stiller spørsmål og teoretiserer, bør bli synlig i det meste som berører metoden, og vil være tema mange steder i dette kapitlet.

Selv om både Martons fenomenografi og van Manens hermeneutiske fenomenologi ble presentert under en vitenskapsteoretisk overskrift, er de begge også å regne som innsamlings- og analysemetoder, og vil også trekkes inn her. Men det har vært ønskelig å la metoden påvirkes av den empiriske virkelighet man møter (Seale, Gobo, Gubrium & Silverman 2004:7, van Manen 2001), og mange av fenomenografiens mer konkrete aspekter har jeg valgt å ikke følge. På det konkrete metodiske planet er det Kvale (2002) og Giorgi (1985, 1989) som har påvirket prosjektet mest. Først i kapitlet skal vi imidlertid se at også innen EI- og musikkrelatert forskning finnes prosjekter med metodisk relevans. Videre gis det et kort innblikk i flere små gjennomførte ”pilotprosjekter”, før ulike aspekter ved intervjuene omtales i detalj. Kapitlet tar også for seg problematikk knyttet til transkriberings- og analysefaser og avsluttes med noen siste valideringskommentarer.

### 3.1.1. Selvrapportering og autobiografisk minne – også i intervju

Sloboda & Juslin (2001a: 74) nevner “self-report” som en av de tre mest anvendte metodene i musikkpsykologisk forskning om følelser.<sup>10</sup> “An effective way to grasp just what is involved in emotional competence is to look inside oneself”, sier også Saarni (1999:1). Dette studiet har egentlig brukt selvrapportering i en utvidet form: jeg har bedt andre ”se inn i seg selv” (jf. Saarnis vestlig-individuelle begrepsbruk) og fortelle om sine erfaringer i intervjus form. Riktignok vil forskerens egne erfaringer trekkes inn, men som nevnt ble det underveis tatt valg som medfører at egne erfaringer stort sett presenteres for å gjøre min forforståelse eksplisitt, og ikke som en systematisk del av empirien.

Terminologien selvrapportering og autobiografisk minne stammer i denne sammenheng fra den tradisjonelle musikkpsykologien, og er lite forbundet med livsverdenintervju og fenomenologisk tankegods. Når det trekkes inn her, er det for å vise at folks erfaringer *har* vært gjenstand for relevant forskning også i de tidligere mer positivistiske musikkrelaterte forskningsdiskursene, til tross for skepsis mot denne forskningens verdi og validitet. Scherer & Zentner (2001) er ikke negative til selvrapportering som metode, de sier det fortsatt er den eneste metode som tillater tilgang til subjektive emosjonelle opplevelser og erfaringer (ibid:379). Mayer, Salovey & Caruso (2000/2004:98f) hevder at deres EI-modell også kan testes med selvrapportering. Denne rapporteringsformen har sine gode sider i at den er enkel å administrere, kan få fatt i opplevelser som ellers er vanskelige å dokumentere, samt vurdere pågående bevisste prosesser relatert til emosjonell tenkning. Men det er tydelig at de setter verdien av andre metoder høyere: ”Self-report is a less direct way of assessing performance” (ibid:98).

Psykologer har lenge vært skeptiske til hvor presise målinger man får av selvrapportering, ifølge Gohm & Clore (2002:94). Man har antatt at de involverte hadde en tendens til å overvurdere egen ferdigheter og evner. Men deres egen forskning antyder heller at problemet er folks undervurdering av egne evner, i alle fall om EI (ibid). De to forskerne har i en rekke studier vurdert forholdet mellom selv-rapporteringstester og EI-tester (eksempelvis MSCEIT, Mayer-Salovey-Caruso Emotional Intelligence Test) basert på deltakernes prestasjoner. De konkluderer med at ”individuals who thought they were emotionally intelligent actually showed the ability, but among individuals who thought they were not emotionally intelligent, there was a wide range of actual ability. Thus some individuals are emotionally smarter than they think they are” (ibid:95).

---

<sup>10</sup> De andre to er “expressive behaviour” og “physiological measures”.

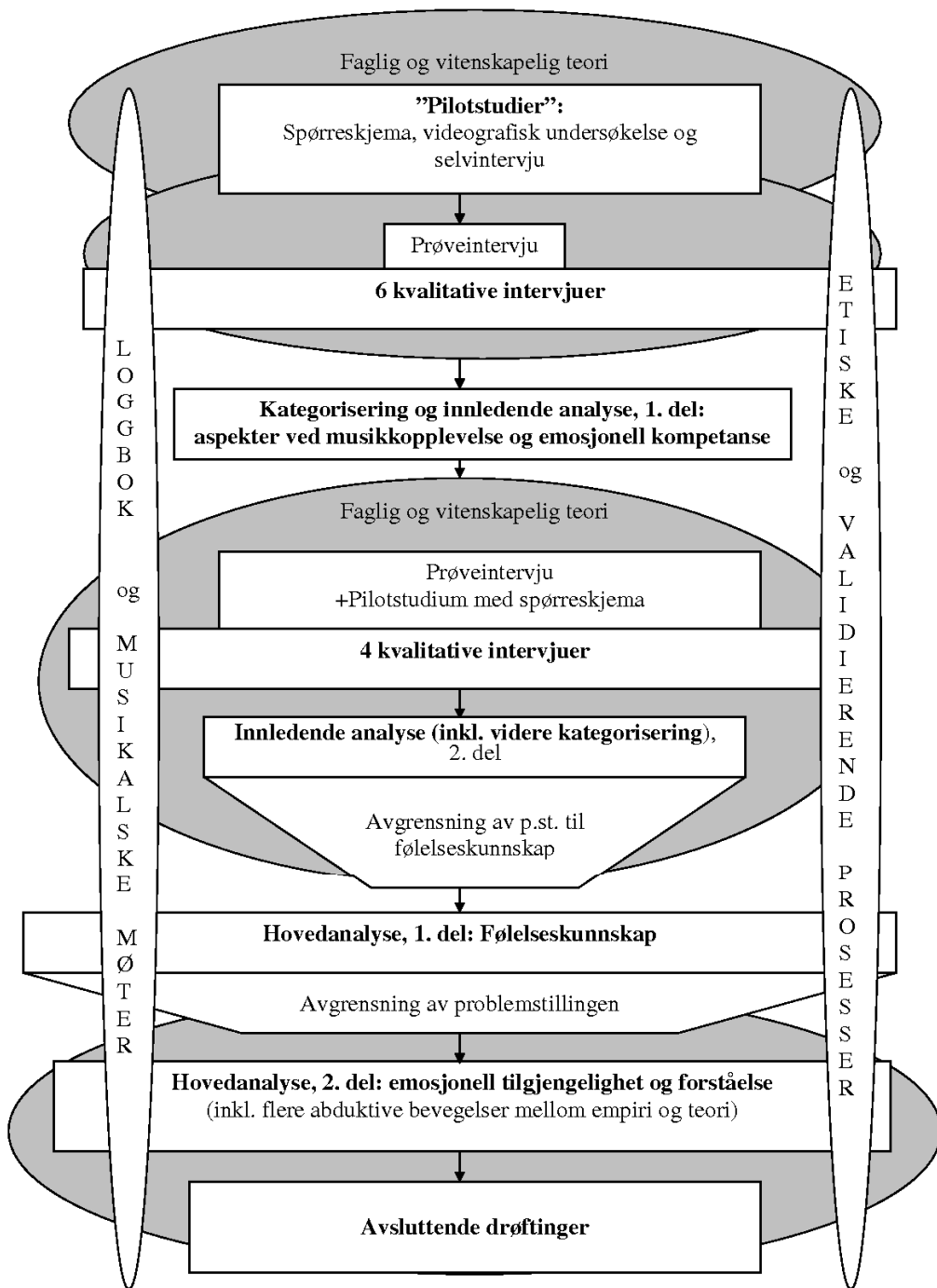
Gabrielssons forskning baserer seg mye på voksne mennesker som forteller i retrospekt hva de en gang opplevde mens de lyttet til musikk (Gabrielsson 2008, 2001; Gabrielsson & Lindsröm 2003). Gabrielsson (2001:431ff) understreker at metoden har sine svakheter, både i forhold til hvordan man konstruerer en historie på nytt, og ved at man da ofte husker de helt spesielle opplevelsene, og i mindre grad hverdagerfaringene med musikk. Vi lagrer ikke detaljer, men helheter, og informasjonen organiseres i meningsfulle relasjoner som er preget av personens bakgrunn og forforståelse. Skal vi gjengi noe, er det helheten som dukker opp, resten konstruerer vi ut fra den forforståelse vi nå sitter med, hevder han.

Når voksne skriver ned sine musikkopplevelser fra tidlig barndom, bekreftes disse svakhetene (Sloboda 2005:181). Vår hukommelse er til tider både selektiv, tendensiøs, fordomsfull og unøyaktig, ifølge Sloboda (ibid:198). Han konkluderer likevel med at autobiografisk minne som metode synes vel anvendelig på tidligere musikkopplevelser. Det har for det første den fordel at man unngår eksperimentsituasjonen, selve opplevelsen stammer fra en naturlig hendelse i et menneskes liv. For det andre har man som voksen et vokabular for det som man eventuelt tidligere ikke kunne formulere like godt i ord. For det tredje kan det retrospektive perspektivet også gi indikasjoner på eventuell utvikling, eller som i mitt tilfelle, erfaringen av å ha lært noe om følelser (ibid:188). Selv om det å ha kontroll over variabler er helt nødvendig i mye vitenskapelig aktivitet, er det helt feil å tenke at man kan bedrive god vitenskap hvis man begrenser tenkning og observasjon til det som kan uttrykkes innenfor de kontrollerte variablene: "On the contrary, without experiencing the fullest complexity of a phenomenon, one cannot know what it is that the variables within one's theory are supposed to be explaining", sier Sloboda (2005:377).

Ruud (1998) bekrefter at beskrivelser av tidligere opplevelser kan skille seg betydelig fra hvordan de engang ble opplevd, men heller ikke han ser dette som et problem for sin forskning, fordi han ikke er så opptatt av validiteten i hvordan en opplevelse føltes. Endringer i hukommelsen kan nettopp ses på som å konstruere meningsfulle minner ut av råmaterialet i prosessen med å bygge sin identitet (Ruud 1998:34). I så fall kan det samme være tilfelle for (emosjonell) kunnskapsutvikling.

### **3.1.2. Design**

Jeg har valgt et ideografisk design, med kvalitative intervju som metode. Designet kan illustreres på denne måten:



Figur 1: Prosjektets design

Prosjektets fenomenologiske bånd gjorde det naturlig å tenke designet som deskriptivt, men med fortolkende og eksplorative tendenser. Det eksplorative trekket synliggjøres for eksempel i de abduktive bevegelsene mellom empiri og teori. Både ”pilotstudiene” og det brede teoritilfanget ga dessuten mulighet for å bygge et mer finmasket kunnskapsnett som kunne støtte de senere fasene i prosjektet.

Den vitenskapsteoretiske tilnærmingen er også med på å gi prosjektets design sin særegne arkitektur. Det dreier seg så vel om mer metodiske detaljer som forholdet mellom det deskriptive og fortolkende i intervjuene, i forhold til de abduktive bevegelsene mellom empiri og teori, og ikke minst i forholdet til valideringen av prosjektet og den diskursinspirerte ”vekteren” som hele tiden passet på.

Tilnærmingen tvang også fram en innsnevring av forskningsfokuset i to omganger fordi den åpnet rom der både empiri og tidligere teori/forskning viste seg som uforutsett rik og relevant. Første innsnevring utelot musikkopplevelseskategoriene, den andre la til side enkelte av FK-kategoriene til fordel for tilgjengelighet og forståelse. Det ble ikke gjennomført en like grundig kategorisering på dette fokusnivået. Aspektene ved hovedkategoriene fikk i stedet tre fram som mer flerdimensjonale, tidvis kryssende perspektiver. Analysen bestod dessuten her i større grad av abduktive og refleksive bevegelser mellom teori og empiri, med den følge at nye momenter i empirien framstod som relevante, og vanskeliggjorde en lineær organisering av de to hovedkategoriene.

## **3.2. ”Pilotstudier”**

### **3.2.1. Spørreskjema, loggbok og musikalske møter**

En måte å samle data på, er å be folk skrive ned sine opplevelser. Van Manen (2001:64) påpeker at dette ikke passer like godt for alle. De fleste snakker lettere enn de skriver. Dette ble bekreftet da jeg som et lite ”pilotstudium” ba ca 30 studenter svare på et spørreskjema (Vedlegg 4), utviklet og modifisert i forhold til intervjuguiden. De fleste svarte, men svarene var korte, og manglet den detaljrikdom og fylde som er så framtreddende i intervjuene. Denne erfaringen bekreftes av Tønsberg (2007: 78). Derimot inneholdt svarene korte beskrivelser av musikkopplevelser som det kunne ha vært meget interessant å spørre mer utdypende om, og det forholdsvis store antallet skjemaer gjorde det også lettere å se tendenser, ikke minst av mer kvantitativt slag. Konklusjonen fra dette lille forsøket var at spørreskjema kunne vært til stor hjelp hvis jeg hadde hatt behov for å

finne flere intervjupersoner, men at intervju i større grad ga mulighet for å utforske detaljaspektene ved den enkeltes opplevelser og erfaringer innenfor problemfeltet musikkopplevelse og følelseskunnskap. Siden denne piloten ble gjennomført mellom 1. og 2. intervjufase, fikk ikke resultatene avgjørende betydning for prosjektets utvikling, og resultatene er ikke presentert som empiri.

Det siste gjelder også for undertegnedes egen loggbok. Forskerens loggbok er en form for selvrappotering som er vel anvendt innen fenomenologi. Jeg ønsket å supplere empirien med egen loggbok for å gi mulighet til personlig utvikling, for å bevisstgjøre det subjektive i forskerrollen, for å reflektere rundt min egen deltakelse i prosjektet, og for å ha ytterligere en arena for vitenskapelig refleksjon tilknyttet prosjektet. Loggboken inneholder flere viktige refleksjoner og opplevelsesbeskrivelser som er relevante for problemstillingen. Enkelte av refleksjonene er overført til relevante steder i avhandlingen, men mine opplevelser er utelatt fra empirien av samme grunn som for selvintervjuet; jeg ønsket å begrense forskerfokus. Empirien jeg mottok fra andre var så rik at jeg så det som viktig i denne sammenheng å begrense meg til denne. Dessuten ble notatene i loggboken mer og mer sporadiske, og derfor lite tilfresstillende som metodisk grep.

Loggbokens viktigste funksjon viste seg i ettertid å være som bindeledd mellom den musikalske refleksjonen som foregikk når jeg selv spilte/sang og danset, og den mer tradisjonelle refleksjonen i det verbale mediet som loggboken og denne avhandlingen har felles. I dette avsløres også en holdning til språket som noe som delvis kommer ”etter tanken”, i alle fall der refleksjonen ble omformet fra noe nonverbalt til noe verbalt. Jeg vil sterkt understreke at opplevelsen av å skrive loggbok var at tankene også ble skapt der og da, nettopp i møte med språket, men jeg kommer ikke unna at opplevelsen av refleksjon i det musikalske mediet var sterk og konkret, og at det å skrive loggbok også var å ”oversette” denne refleksjonen til ord så langt det lot seg gjøre, og med det gjøre den mer allment tilgjengelig. Tosidigheten i mitt syn på verbalspråket, at det både er med på å utvikle tanken, og kan komme etter tanken, ble derfor meget tydelig i forbindelse med de musikalske møtene og loggboken.

Siden forskningstemaet berører refleksjon i et musikalsk medium, ble det avgjørende at jeg som forsker tok meg tid, ikke bare til å minnes tidligere relevante musikkopplevelser, men også brukte det musikalske mediet i den kontinuerlige refleksjon et doktorgradsarbeid nødvendigvis må være. Foruten egne musikalske (solo)uttrykk fikk jeg mulighet til å benytte to biveiledere, hhv. for å utvikle mitt eget pianospill og mitt instrumentale samspill. Dessuten viste det seg at dans ga mange bidrag til refleksjonsprosessen (Vist 2007). Men jeg understreker at den musikalske refleksjonen –



på samme måte som den verbale – er brukt som et refleksjonsredskap, som en side ved mitt forskningsdesign.

### **3.2.2. Videografi**

For å undersøke mulighetene innenfor observasjon og det valgte forskningstemaet, studerte jeg videografi, en observasjonsmetode der videoopptak står sentralt. Studiet dreide seg om en videografisk undersøkelse av to videosnutter av en ettåring, og analysen ble begrenset til den kategorien som synes mest opplagt observerbar på denne måten; emosjonelt samspill.

Jeg fant definitivt spor av musikken som medierende redskap for tanker og følelser i videokuttene. Men undersøkelsen konkluderer med at det som i avhandlingens språkbruk ble kalt refleksjon og forståelse, var enklere belyst med intervju. Regulering og samspill var lettere å vurdere ut fra videoobservasjon. Men siden dette ble utelatt i de senere fasene av hovedanalysen, ble også videografistudiet mindre relevant.

Noe av forskjellen mellom intervju og videografi ligger i hvor og hvordan tolkningen skjer. Å tolke fra handling til språk er ikke det samme som å tolke fra språk til språk. Skal man få en erfaring eller opplevelse gjenfortalt, er det å foretrekke å høre den fra førstehåndskilden, personen som faktisk gjorde erfaringen. Videografiens tolkningsform ga meg tidvis inntrykk av at man ofte lærer mer om den som tolker enn den tolkede gjennom videoanalyse. Hadde jeg ønsket større fokus på sosial handling, eller folks vurdering av andres emosjonelle kompetanse, hadde metodevalget muligens falt på videografi. Forsker man på opplevelse eller erfaring, er det i mine øyne naturlig å ta folks egne opplevelser og erfaringer på alvor, og be dem gjengi dem selv.<sup>11</sup>

### **3.2.3. Selvintervju**

I tråd med van Manens (2001) forslag om å begynne med seg selv, gjorde jeg et selvintervju i forkant av de ordinære intervjuene (Vist 2006). Et selvintervju kan betraktes som et innlegg i en loggbok, men den imaginære sosiale rammen viste seg å gjøre opplevelsen – og med det teksten – til noe helt annet.

Jeg følte meg faktisk veldig ”blank” da jeg satte meg ned med laptop’en i fanget og intervjuguiden ved siden av meg. Jeg var ganske nervøs (ikke ulikt slik jeg senere hadde det i forkant av ”ekte” intervjuer), og tenkte at hvis ikke *jeg* klarte å komme opp

---

<sup>11</sup> Pilotstudiet baserte seg på litteratur av Lindahl (u.å.a., u.å.b) og Rønholt (2003), Holgersen (2003) og Fink-Jensen (2003).

med noen interessante og relevante musikkopplevelser, så kunne jeg jo ikke forvente at andre skulle gjøre det heller. Det viste seg å være en ubegrunnet frykt. Når bildet av de to Torill'ene – intervjueren og intervjupersonen – var vel på plass i hodet, begynte fingrene å løpe over tastaturet i takt med bildene i hodet. Prosessen hadde definitivt paralleller til det å skrive i mer skjønnlitterære sjangere, selv om opplevelsene jeg fortalte om faktisk hadde skjedd.

Det dukket opp musikkopplevelser under selvintervjuet som jeg nesten hadde glemte. Den første var fra tenårene, og viste seg å inneholde verdifullt materiale også i forhold til min problemstilling.<sup>12</sup> Etter hvert som intervjuet skred fram, og jeg beveget meg gjennom intervjuguiden (jeg var mer trofast mot den da, enn i intervjuene senere), ble det også tydelig at det var de konkrete fortellingene som genererte mest energi, men at det var umulig å unngå mer reflektert ”synsing” og erfaring, og at det tidvis var uklart om refleksjonsgrunnlaget stammet direkte fra de beskrevne hendelsene eller i større grad hadde sine røtter i de diskurser jeg har beveget meg i. Om tolkninger og refleksjoner stammet direkte fra de konkrete musikkoplevelsene, hadde jeg likevel spunnet videre på dem senere i livet, og de fikk et ytterligere fortolkningslag under ”intervjuet”. Selvintervjuet ble altså en imaginær, men stimulerende, arena for refleksjon. Godtas skrivingen som et refleksjonsredskap og skriveprosessen som uatskillelig fra forskningsprosessen, vil også et imaginært intervju gi grobunn for nye tanker. Erfaringen peker mot muligheten for at et slikt arbeidsredskap til og med kan ses på som en måte å jobbe fenomenologisk på, innenfor en litt annerledes forståelse av metoderedskapet imaginær variasjon. Hvis det å skrive er et tenkeredskap, vil et selvintervju skille seg fra det å skrive en artikkel fordi man er situert et annet sted – også om det er i fantasien (Vist 2006). Hvis vi godtar at kunnskap er situert, vil det dukke opp andre tanker og andre nyanser av kunnskapsområdet med selvintervjuets tilnærming. Dette ble grundig bekreftet under ”intervjuet”. Den sosiale ramme et intervju er, ga grobunn for en helt annen energi og tilgang på andre sider av hukommelsen enn jeg tidligere hadde oppnådd.

Det er altså ikke bare opplevelsen, men også det å minnes den, som kan mediere følelseskunnskap. Selvintervjuet gjorde mine egne erfaringer mer eksplisitte, og lærte meg på den måten også noe nytt om følelser. Dermed ble intervjuet også en forklaring på hvorfor forskningsspørsmål og intervju spørsmål var formulert som de var, og en ny måte å få fram forskerens bakgrunn på. Med andre ord gjorde intervjuet forskerens forforståelse mer eksplisitt og lettere tilgjengelig for vurdering, og tilbyr både leser og forsker en bedre sjanse til å forstå hvorfor den videre forskningsprosessen ble som den ble. ”I den grad forskeren kan

---

<sup>12</sup> Se *Preludium i ciss-moll*

reflektere over sitt ”meg”, dvs. gjøre seg selv til objekt for sin bevissthet, kan hun også differensiere og sortere ut seg selv”, hevdet Frantzen (1999: 238).

Selvintervjuet ble et forsøk på det.

Selvintervjuet ga også en mulighet til å teste intervjuguiden, og til å utvikle den videre. Både synliggjøringen av forskeren og utprøvingen av intervjuguiden kan ses som validerende. Intervjuet gjorde det også tydelig at det ikke var meg selv, men de første intervjupersonene jeg hadde i tankene da intervjuguiden ble formulert. Det var kanskje derfor enkelte av spørsmålene føltes noe ”uventede” og stimulerte til nye tanker. Men nettopp derfor ble selvintervjuet også et meget viktig referansepunkt i hele det videre forskningsløpet. Det var en sterk opplevelse å skrive det, og det som framkom under intervjuet har definitivt preget prosessen etterpå.

Jeg valgte likevel å ikke bruke selvintervjuet direkte i analysen. Som sagt hadde jeg et rikt materiale som andre hadde bidratt til, og valgte å sette fokus på dette. Dessuten ville det å gi større plass til forskeren lett påvirke horisonten (jf. Kap.2), med fare for å begrense perspektivene til forskerens forforståelse, og også med fare for å fremkalle en form for vemmelse, ut fra en opplevelse av selvsentring og blottlegging. Slike følelser ble begrenset av det valgte designet.

### **3.3. Kvalitative intervju som metode**

#### **3.3.1. Ti halvstrukturerte intervjuer**

”Hvis du vil vite hvordan folk betrakter verden og livet sitt, hvorfor ikke tale med dem?”, spør Kvale (2002:17). Intervju som metode kan begrunnes ut fra metodens evne til å fange opp variasjoner i intervjupersonenes oppfatninger og dermed gi et bilde av en mangfoldig og motsetningsfylt livsverden (ibid:23). Det kan også begrunnes ut fra ønsket om omfattende og rik informasjon, og ønsket om å åpne for intervjupersonens egne opplevelser og assosiasjonsrekker (Johansen 2003:114), og med det ønsket om å forstå verden fra intervjupersonens side og få fram både emosjonelle og mer kognitive betydninger i deres erfaringer (Kvale 2002:17; Fog 2001:14).

Empirien som presenteres i dette prosjektet stammer fra 10 kvalitative intervjuer med en snittlengde på 1 time og 28 min, gjennomført, transkribert og analysert av undertegnede. Intervjuene ble foretatt i to bolker, de 6 første vinteren 2004–5, de fire siste våren 2006. Det dreier seg om halvstrukturerte intervjuer av 5 kvinner og 5 menn fra Sør-Norge, der 5 er musikkarbeidere og 5 amatører, og interessemessig dekker et bredt spekter musikalske sjangre. Emnets private og

tidvis sensitive karakter gjorde det naturlig å velge individuelle intervjuer. Intervjupersonene er intervjuet en gang hver. Yrkesmessig spenner de fra det humanistiske og samfunnsvitenskapelige til det tekniske og kunstneriske, fra niårig grunnskole til hovedfagsutdanning. Aldersmessig fra ca 20–80 år. For å ivareta deres anonymitet, plasseres de her i tre aldersgrupperinger; yngre voksen fram til 38 år, midt i livet fra 38–57, og eldre voksen fra 58 år. Avtale med NSD ble skrevet før det ble tatt kontakt med intervjupersonene (se vedlegg 3).

Etter hvert ble det tydelig at det også lå mer tause kriterier til grunn for utvalget. Det var forskningsinteressen som bestemte hvem jeg ønsket å intervju, intet statistisk utvalg, og det kanskje viktigste utvalgskriteriet var personenes evne og komfortabelhet med den verbale samtalen, sammen med en uttalt interesse for musikkens kobling til følelser. Enkelte intervjupersoner er derfor funnet gjennom massemedia, andre i ytterkantene av egne miljøer, atter andre gjennom tilfeldige samtaler for eksempel på offentlige transportmidler.

Intervjuene kan delvis betegnes som livsverden-intervjuer, dvs. ”intervju som har som mål å innhente beskrivelser av den intervjuedes livsverden, med henblikk på fortolkning av de beskrevne fenomener” (Kvale 2002:21). Men som prosjektet ellers, preges også intervjuene av spennet mellom en fenomenologisk fokus på de konkrete opplevelsene og det mer fortolkede i intervjupersonenes erfaringer og refleksjoner. Erfaringen av kunnskapskonstruksjon i etterkant av opplevelsen, også i dialogen under intervjuet, blir dermed viktig empiri, men noe analytisk fokus på intervjuets interaksjoner og språklige aspekter, jf. postmoderne intervjutilnærming, er det ikke tale om.

”Samtaler som er integrert i *intervjupersonens naturlige aktiviteter* i deres hverdag gir et mer utfyllende bilde av deres bakgrunn enn det kontorbaserte intervjuet”, sier Kvale (2002: 213). Intervjuene foregikk stort sett slik fortrolige samtaler ofte gjør, i en god sofakrok eller over et bord – og under to par øyne. Fem av intervjuene foregikk i intervjupersonens hjem, ett hjemme hos meg, og de resterende i forbindelse med intervjupersonens arbeidsplass. Selv om det de fleste steder var mulighet også til å kommunisere musikalsk, ble muligheten brukt i under halvparten av intervjuene, og også der kun i meget liten grad. Noen egen analyse av musikalsk kommunikasjon ble derfor ikke aktuelt.

Marton & Booth (1997:130) beskriver det fenomenografiske intervjuet som todelt, der forskeren i første del har utformet en oppgave/situasjon som intervjupersonen skal løse/beskrive (tilsvarende den konkrete opplevelsen). Andre del går inn på intervjupersonens bevissthet omkring det som ble gjort i første del, altså hva han lærte, hvordan hun lærte det osv. I mine intervjuer kan oppgaven/situasjonen – dvs. musikkopplevelsen – sies å ha skjedd i fortid, og hele

intervjuet består av intervjupersonens bevissthet og metabevisssthet omkring det som den gang skjedde. I den grad det er en sammenliknbar tosidighet i mine intervjuer, er det fordi enkelte deler er en beskrivelse av musikkopplevelsen med fokus på hendelse, handling, opplevelse; mens andre deler går vekk fra konkrete situasjoner og i mer teoretisk form reflekterer rundt fenomenet.

### **3.3.2. Spørsmålene**

Fenomenologiske spørsmål er meningsspørsmål. Meningsspørsmål kan bli bedre og dypere forstått, men de forsvinner aldri. Målet er altså ikke å utforme en instrumentell pedagogikk, men min hovedproblemstilling har en todeling som kan oppleves både som funksjonell og teknisk med sitt ”hvordan”. Det kan være på sin plass å spørre om det kan kalles et fenomenologisk utgangspunkt med en slik hentydning til mulig årsak–virkning. Jeg forholder meg til to fenomener, både til musikkopplevelse og følelseskunnskap. Kan man kalle relasjonen mellom dem for et fenomen man kan undersøke i fenomenologisk forstand? I møte med kjente fenomenologers egne eksempler på intervju spørsmål, ble jeg beroliget. Giorgi (1975) spør sine intervjupersoner både: ”Could you describe in as much detail as possible a situation in which learning occurred for you?” og “What part of that experience would you consider learning” (ibid:84f). Van Manen (2001:42) gir eksempler som – fylt med mitt tema – kunne sett slik ut: ‘What is it about music experience’s relation to emotion that makes emotional knowledge?’ ‘What is it about the relationship between music and emotion that makes changes in emotional knowledge possible?’ Her finner vi egentlig den samme årsak–virkning-tendensen, samme relasjonelle fokus, og den samme oppfordring til tolkningen og vurderingen av opplevelsen som jeg har anvendt.

Intervjuene var altså halvstrukturerte, med fokus på bestemte temaer, men uten stram strukturering i spørsmålenes formulering og rekkefølge. I realiteten ble enkelte intervjuer klart mindre enn ”halvt” strukturert. Intervjuene fulgte heller samtals dynamikk, og med såpass verbalt sterke intervjupersoner, ga det et rikt materiale. Van Manens (2001:64f) tips for den som skal beskrive en opplevelse var nyttige, men ikke alltid like lett å følge under intervjuene: For det første mener han at det er viktig å beskrive slik det ble opplevd, og unngå årsaksforklaringer, generaliseringer eller abstrakte fortolkninger. Med min fenomenografiske utvidelse ble slik fortolkning nettopp et poeng. For det andre er det viktig å fokusere på konkrete opplevelser og hendelser. Også dette punktet ble delvis ignorert i møte med fenomenografiens ønske om intervjupersonenes refleksjon og erfaring. For det tredje bør man beskrive opplevelsen fra innsiden, dens stemning, følelse etc. Emnet tatt i betraktning, gikk dette greit. Likeså fokuset på opplevelser som utmerker seg på en eller annen måte. For det femte oppfordrer han intervjudeltakerne til å være oppmerksomme på hvordan kroppen

føltes, hvordan ting luktet, lød etc. Særlig kropp og lyd beskrives ofte og inngående. Van Manens sjette og siste punkt handler om å unngå å utbrodere eller forskjønne frasene som brukes. Tar man intervjupersonen utsagn på alvor, blir det vanskelig å vurdere om det de sier er forskjønet, men egenerfaringen i forhold til selvintervjuet viser heller at det er vanskelig å få formidlet det gitte temaet uten å bruke et språk som kan føles litt flaut, nettopp fordi ordene virker så store i kulturens vanlige talespråk.

En intervjuguide i matriseform (se vedlegg 5), utformet i forkant av intervjurunden, ble beholdt som utgangspunkt for alle intervjuene. Men en enklere guide, i enkelttilfeller også med noen spesifikke spørsmål, ble formulert foran hvert intervju (se vedlegg 6). Etter det første intervjuet ble guiden brukt mer som en huskelapp jeg sjekket om jeg ”hadde vært gjennom”. Matrisen la opp til fire hovedemner: 1) Beskrive konkrete musikkopplevelser man forbinder med følelser og hvordan disse har påvirket personen senere, 2) generelt snakke om musikkens tilknytning til følelser, 3) si litt om den intervjuedes egne tanker om eget følelsesliv, og 4) formulere egne erfaringer om musikkopplevelsen som grunnlag for emosjonell kompetanse (minner om at begrepet følelseskunnskap ble utviklet etter intervjuene).

Emnene strekker seg fra det deskriptivt fortellende til det reflektivt teoretiserende. I praksis ble de fire områdene godt blandet. For eksempel spør jeg, etter å ha fått en eller flere beskrivelser av konkrete opplevelser, om de har eksempler på at mer jevnlig omgang med musikk/musikalske vaner har vært med på å forme dem følelsesmessig og dannet grunnlag for deres emosjonelle kompetanse. Mens det første spørsmålet primært svarte til emne 1 og 4, kunne dette spørsmålet føres oss inn i alle de 4 emnene over. Samtalens egen dynamikk førte også til at enkelte spørsmål ble mindre aktuelle enn andre (”Hva er det viktigste i ditt forhold til musikk?”, ”Hva er kjernen, grunnen til at du driver med musikk, ville du vært en annen person emosjonelt uten musikken?”, ”I så fall på hvilken måte?”). Derimot viste det seg at spørsmål som i utgangspunktet bare indirekte spurte etter følelseskunnskap (Hvilke følelser knyttes i størst grad til musikkopplevelse?), føre til svar som både var rike og relevante. Det viste seg at det ikke var nødvendig å gå grundig inn i pkt. 3 for å få relevant empiri, noe som føltes betryggende etisk sett. Likevel ble tanker om eget følelsesliv ofte trukket inn i pkt 4. Mye tid ble dessuten brukt på ulike *former* for musikkopplevelse og på hovedområdene i EK-listen (se kap.1). Listen i sin helhet ble derimot raskt lagt til side, da det ble tydelig at en detaljstyring ut fra denne både var hemmende for samtalen og for ønsket om tematisk åpenhet og utforskning av mulige utenforliggende kunnskapsområder.

Som en forberedelse til intervjuene, fulgte jeg Kvaales forslag (2002:77f) om å lage to ”intervjuguides”, en som inneholder prosjektets problemstillinger, og en som inneholder spørsmålene slik de skulle formuleres under intervjuet. Det synliggjorde både hvor lett det er å operere i ulike lag av virkeligheten som forsker og intervjuer, og hvor vanskelig det er å holde seg til forhåndsskrevne formuleringer i en reell samtale. Skal samtalen bli naturlig, er det nødvendig å formulere seg intuitivt og spontant ut fra den situasjonen man er i, og intervju spørsmålene ble aldri ”lest opp” fra intervjuguiden. Men utskriftene viser også hvordan man da kan gjenta formuleringer man har jobbet for å unngå. Arbeidet anses likevel som verdifullt fordi forståelsen av hva som lå under overflaten av formuleringene ble bedre, både for intervju- og forskningsspørsmål. Intervjutranskripsjonene kan – ut fra samme tankegang – ses som en tredje ”guide”, og viser hvor mye den konkrete konteksten har å si for formuleringene når intervjuet er halvstrukturert.

Utskriftene dokumenterer at intervju spørsmål som ligger for tett opp til problemstillingene kan være blindveier, mens mer indirekte spørsmål både kan få personen bedre på gli’ og i analysen vise seg å inneholde relevant materiale som kan være mer overraskende og utviklende for prosjektet. En rask og direkte tilnærming til hovedproblemstillingen i begynnelsen av intervjuet viste seg å kunne virke lammende. Ni av intervjuene begynte omtrent som følger: ”Jeg pleier å begynne med å be folk fortelle om en eller annen musikkopplevelse de knyttet til sterke følelser. Er det noe som dukker opp i deg når jeg sier det?” Spørsmålet førte i alle tilfellene til konkrete beskrivelser av musikkopplevelser som gjengis i kap.6–8. Først når vi var mer ”varme i trøya” kom det andre planlagte spørsmålet: ”Forandret det noe i deg, for eksempel følelsesmessig? Hva lærte du (der og da og på lang sikt)?” Avhandlingen vil vise at også på dette spørsmålet kom det mange meget interessante svar, men disse svarene satt ”lenger inne”. Ved ett tilfelle startet jeg intervjuet med å spørre direkte etter en musikkopplevelse som ikke bare ble knyttet til følelser, men ”som også ble knyttet til endret emosjonell kompetanse”. Da ble det full stopp, og jeg måtte reformulere meg og gå tilbake til den opprinnelige planen. Også noe lenger ut i intervjuene kunne slike direkte spørsmål være krevende for intervjupersonen:

T: Hvis du nå ser på de to (opplevelsene) som du nå har beskrevet. (...) Kan du se noen linje fra det og videre framover i livet ditt, som det gjorde noen forandring på deg, personlig?

Einar: Det var da voldsomt til spørsmål da, hh.

T: Ja, hhh.

Einar: Tror jeg må hente det tevannet. Hh. (M9)

Nå må det sies at vel tilbake med tevaanet hadde Einar flere relevante elementer å komme med. Men konkrete spørsmål som legger opp til deskriptive opplevelsessvar, samt mer generelle spørsmål om musikk og følelser, synes å være vel så fruktbare, også når problemstillingen retter seg mot følelseskunnskap. Det var særlig de generelle spørsmålene om musikk og følelser som bidro til at jeg senere valgte å utvide fra emosjonell kompetanse til følelseskunnskap.

Ikke bare direkte vs. indirekte, men også åpne vs. lukkede spørsmål bød på interessante utfordringer for intervjueren. ”Resultatene er ikke reliable, de er bare et resultat av ledende intervju spørsmål,” sier Kvale (2002:159) som eksempel på typisk kritikk av intervju forskning. Enkelte former for oppfølgende spørsmål ble brukt til å tolke eller strukturere det som allerede var sagt. I noen tilfeller er spørsmål jeg vil betegne som særlig ledende brukt til en eksplisitt verifisering og oppsummering av intervju utsagn. Det finnes eksempler der jeg i ettertid skulle ønske jeg ikke hadde fulgt opp – og ledet – intervjuet i den retningen som ble resultatet. Men ifølge Kvale (2002:98) er alle spørsmål ledende, og det viktigste er ikke å unngå ledende spørsmål, men å erkjenne spørsmålets virkning. Hvis vi anerkjenner at det skjer en begynnende tolkning allerede under intervjuet, samt at det hever studiets validitet å få gjentatt eller bekreftet visse intervju utsagn, kan altså åpenbart ledende spørsmål brukes for å øke empiriens validitet, ikke bare minke intervjuerens reliabilitet. Siden det kun er utdrag av intervjuene som gjengis her, er ikke dette så enkelt å vurdere for leseren. Visse hentydninger om dette forhold er derfor gjort i teksten.

Bevisstheten om ledende spørsmål påvirket intervjuenes gang. Det kan ødelegge fokus, men også få intervju personen til å formulere seg på en måte som bekrefter eller avkrefter om min ”ledelse” gjorde skade eller gagn:

T: Eller var det en annen mer behagelig måte å kjenne smerten på?  
Nå er jeg ledende igjen.

Anne: Ja, nå er du ledende igjen. Det er jo en fortsettelse etter komma av det som jeg sa, det henger jo sammen med forløsningen, forløse følelsene og forløse smerten, sant, ja, mm. (M58)

Kvale (2002:90) setter opp seks kvalitetskriterier for intervjuet. Det første går på graden av spontane, innholdsrike, spesifikke og relevante svar fra informant. Det andre på kortheten i intervjuerens spørsmål og lengden på informantens svar. De ti intervju personene gir utvilsomt både lange, innholdsrike og spesifikke svar, jeg mener de stort sett også er meget relevante. Det er nok heller i spørsmålenes varierende korthet at kvaliteten kan variere. Det tredje kvalitetskriteriet går på graden av oppfølging fra intervjuerens side, og klargjøring



av betydningen i svarene. Det fjerde på tolkningsgraden mens intervjuet pågår, og det femte på verifisering av tolkningene. Som jeg har pekt på over, må oppfølging og klargjøring ses i sammenheng med tolkning og verifisering. Bred sitatbruk her kan delvis synliggjøre slike sammenhenger.

Det sjettede kvalitetskravet går på om intervjuet er selvkommunerende, om det i seg selv er en fortelling som ikke krever mange ekstra forklaringer. Enkelte sitater er brukt nettopp med tanke på et slikt ideal, men dette kravet kan fort kollidere med rådet om ikke å bruke for lange sitater. Intervjutranskripsjonen som helhet mener jeg er forholdsvis selvkommunerende. Bare i 3-4 tilfeller der kroppen blir brukt til estetiske uttrykk eller til å peke på visuelle uttrykk, har det vært nødvendig med tilleggsbeskrivelser (formulert i klammer: {}).

### **3.3.3. Åpenhet og intimitet som intervjukriterier**

Et av forskningsintervjuets fortrinn er dets åpenhet. Det finnes ingen standardmetoder eller regelverk for hvordan det hele skal skje, noe som gir mulighet for å utnytte intervjuerens ferdigheter, kunnskaper og intuisjon, sier Kvale (2002:44). Intervjupersonens også, vil jeg legge til, i alle fall når de får snakke fritt. Uavhengig av om man velger ”ekspertvitner” eller ei, vil intervjupersonene være eksperter på sine egne opplevelser og erfaringer.

Hvis målet er å få informanten til å åpne seg og prate fritt om emnet, er det viktig med en god og trygg atmosfære og respekt mellom samtalepartene. Kvale (2002:31) trekker fram den filosofiske diskursen til Sokrates som en samtaleform der partene er mer jevnbyrdige enn tradisjonelt i intervjuet, hvor det foregår en gjensidig kritisk vurdering av deltakernes spørsmål og svar, og der begge deltakerne ønsker å søke sannheten. Den generelle tendensen i de ti gjennomførte intervjuene kan sikkert beskrives på denne måten, men bildet er ikke uproblematisk. Jeg vil hevde at Sokrates i stor grad stilte falske spørsmål, at han selv på forhånd var klar over hvor han ville lede sin samtalepartner, og ikke alltid spurte for å lære noe nytt selv. Forfektes den nevnte åpenhet, må intervjueren være oppriktig interessert i det nye i intervjupersonens svar.

Fog (2001) mener intervjuet slekter på den nærhet og intimitet vi kjenner fra den fortrolige samtale. Det gjør metoden velegnet til å gå inn i en persons livsverden og se verden fra dette perspektivet. Hun påstår at samtalen blir et troverdig uttrykk for hvordan verden ser ut for intervjupersonen når den er personlig og dyptgående. Det er da vi får et godt empirisk materiale (ibid:52). Intervjuene var definitivt både dyptgående og personlige, på linje med den fortrolige samtalen, og intervjueren var oppriktig interessert i intervjupersonenes

svar. Dessverre finnes det likevel klare eksempler på at intervjuerens forforståelse gjør henne døv for mulighetene som finnes i intervjupersonens utsagn og bare ”hører det hun vil høre”, eller ”det hun kan fra før”. Et kritisk blikk på spørsmålene viser også at det er vanskelig å unngå falske spørsmål helt. Når spørsmålene formes der og da (og ikke i en fullstrukturert intervjuguide) vil det snike seg inn ”falskhetsgrader”, for eksempel for å oppklare det som oppfattes som misforståelser, og hvor for eksempel et ”naivt” spørsmål kan rette opp i dette uten å risikere å kjøre over noe som likevel ikke var misforstått.

Bildet av både den filosofiske diskurs og den fortrolige samtale kan undervurdere intervjuets maktmekanismer og rollespill. Selv om tendensene var små og subtile, må jeg i ettertid erkjenne ørsmå forskjeller mellom intervjupersoner jeg overhodet ikke kjente og de jeg hadde noe kjennskap til. Det kunne dreie seg om en viss innsats for å etablere et mer likeverdig forhold der jeg som forsker fikk vel mye respekt, eller tendenser til at jeg ”spilte med” i et spill der intervjupersonen ble definert av begge som ekspertvitne.

Når dette er sagt, må det understrekes at samtlige intervjuer likevel vurderes som gjennomført i en meget god atmosfære, med stor grad av likeverdighet og respekt mellom deltakerne, og at jeg gikk fra disse møtene med en dyp og sterk takknemlighet for den vilje intervjupersonene hadde vist til å gi av seg selv. Det var nok større fare for at intervjusituasjonens åpne og intime atmosfære kunne få folk til å si mer enn de egentlig ville. Intervjueren har ansvar for at intervjupersonen ikke sier noe han senere vil angre på, uavhengig av hva man vet om personen på forhånd. Det krever stor følsomhet fra intervjuerens side (Kvale 2002:69). Med helt ukjente personer er det vanskelig å vurdere hvor nærgående man kan være, men med samtlige kan det festes intime detaljer til lydopptaket som den ene part i ettertid angre på.

Fog (2001:99) kaller åpenhjertigheten som lett skapes i et intervju for forførende, og intervjuet en trojansk hest som kan brukes til å komme bak den andres grenser. Vi fører ikke en samtale, men blir snarere forført av den. Forførelse er tilfredsstillende så lenge det er snakk om felles tilstedeværelse. Men også det vitenskapelige er avhengig av denne jevnbyrdigheten ifølge Fog (ibid:100f). Hvis intervjueren ikke har oppriktig interesse for intervjupersonen, vil det sannsynligvis være aspekter ved forståelsen som blir borte eller forvrenges. En følge av dette blir skepsis mot å bruke en eller annen intervjuteknikk. Da forsvinner subjekt-subjekt-forholdet og erstattes av et mer instrumentelt subjekt-objekt-forhold. ”Man kan aldri på forhånd lære at stille de ”riktige” spørsmål fordi det først i samtalens løb viser sig, hvad de riktige spørsmål er” (Fog 2001:105). Samtale og samvær, de intuitive og empatiske evner som der kreves for at samtalen og samværet kan

fungere godt, kan aldri bli et teknisk anliggende. Derfor vil heller ikke de vedlagte intervjuguidene gi et tilfredsstillende bilde av det reelle intervjuet. Tar man samtalens dynamikk og subjekt-subjektforhold på alvor, vil en (på forhåndskrevet) guide fortelle lite om det som (etterpå) foregikk.

### 3.3.4. Kunnskapsforståelse

To ofte anvendte kunnskapsmetaforer knyttet til intervjuet er *gruvearbeidermetaforen*, der kunnskapen finnes i informantens indre og skal avdekkes av intervjueren, og *reisemetaforen*, der intervjuer og intervjuet sammen vandrer inn i landskapet som skal utforskes, og kunnskapen i større grad konstrueres i møte mellom de to personene (Kvale 2002:19f). Beskrivelsen av intervjuene så langt, viser klare paralleller til den mer postmoderne reisemetaforen. Den understreker også noe fundamentalt i min – og mitt forskningsmiljø – forståelse av kunnskap. Når de to personene forholder seg til hverandre, fremkaller de noe i den andre, slik vi kjenner det fra alle livets forhold. I møtet mellom to personer formes altså noe tredje (Fog 2001:34).

Gruvemetaforen kan likevel være et nyttig korreks. En formulering om at intervjuuttalelsene ikke er samlet inn, men forfattet i fellesskap med intervjupersonen (Kvale *ibid*:117), kan stille viktige forskningsaspekter i skyggen. Mye av det som ble sagt under intervjuene skal intervjupersonene definitivt ha æren for, og så mange av forskningstimene etterpå som forskeren/intervjueren sitter alene, blir det avgjørende at man under intervjuet gir de andre stemmene god plass. Ellers kan man i den videre tolkningen lett ende opp med å bare bekrefte seg selv. Man kan ikke trekke kunnskapen 'ubesudlet opp av graven', men det vil være å undervurdere intervjupersonene å tro at ingenting kunne ha vært formulert uten intervjueren. I lys av den hermeneutisk-fenomenologiske og fenomenografiske tilnærmingen ble dessuten både det å vise fram "metallet" og det "å trekke det fram fra malmen" ved å vise/tolke det bakenforliggende, tydelig en del av hvordan intervjuet *ble opplevd*, i alle fall av intervjueren. Hvis målet er å få den intervjuede til å åpne seg og kunne prate fritt om emnet, er det viktig med likeverd, men ikke likeverdighet i taletid eller svarinnhold.

Selv om Kvale (*ibid*:28) er tydelig på at det er den menneskelige interaksjonen i intervjuet som produserer vitenskapelig kunnskap, hevder han at i intervjuet bør spørsmålene ha en deskriptiv form der "Målet er å få frem spontane beskrivelser fra intervjupersonen, og ikke deres egne mer eller mindre spekulative forklaringer på hvorfor det skjedde" (Kvale 2002:78). Ifølge Kvale vil hvorfor-spørsmål kunne føre til intellektualisering. Siden jeg oppfordret intervjupersonene til også å uttrykke sine

tanker og erfaringer, har jeg ikke unngått det Kvale advarer mot, og det er tydelig at samtalens energi er høyere når det fortelles om egne opplevelser, også i mine intervjuer. I den grad det finnes dødtid i intervjuene, er det der intervjupersonens uttalelser utvikler seg til synsing uten fundament i beskrevne opplevelser.

Intervjuene viser også at noen har lettest for å fortelle om opplevelsene, mens andre primært ønsker å meddele sine tanker og erfaringer om emnet. Med min fenomenografiske vinkling ses også intervjupersonens intellektualisering som relevant for forskningstemaet. Intellektualisering er også en måte å møte virkeligheten på, og trenger ikke være et tegn på at man lukker for det emosjonelle og følelsenes fundamentale betydning for tanken. Den intellektualisering som likevel skal skje knyttet til forskerens resultatutvikling, kan i mine øyne med fordel begynne i samarbeid med intervjupersonen. Hvis det er umulig for forskere å skille beskrivelse og tolkning helt, vil det samme gjelde for intervjupersoner. Å få vite noe om hvordan de opplever sin livsverden, vil også fortelle noe om hvordan de tolker sin livsverden. Selv i de tilfeller hvor de beskriver konkrete musikkopplevelser, vil en tolkning allerede ha funnet sted. Da er det bedre at de også uttaler denne tolkningen eksplisitt.

### **3.3.5. Empatisk tilnærming**

Jeg ønsker altså å understreke at selv om innholdet i intervjuet preges av alle de involverte, er det ønskelig å gi plassen og lyset til intervjupersonen. Det betyr likevel ikke at intervjueren skal stå utenfor som en betrakter. Hvis forskeren prøver å opprettholde en tilskuer/tilhører-rolle, ”får hun ikke et interview med den grad af åbenhjertighed og oprigtighed, som personlig kontakt giver. Dette betyder at hendes informationsmængde sandsynligvis reduceres, ligesom *pålideligheden* og *gyldigheden* af undersøgelsen gør det”, sier Fog (2001:35). Fortrolighet og innlevelse senker ikke forskningskvaliteten, men er avgjørende for den.

Den passive tilhørerrollen, der intervjupersonen gjøres til objekt, er – særlig i en samtale som innebærer fortrolighet – umoralsk og umenneskelig. Fog (2001:35) kaller dette psykopatens erkjennelsesmåte, en måte som skiller forskersubjekt og objekt, der medmenneskelighet og empati mangler. Fog hevder det er et basalt krav til intervjueren at vedkommende skal være interessert i, og innfølelse/empatisk med, sin intervjuperson. Det vil si å være deltaker, med *passende* involvering og avgivelse av kontroll. Jeg foreslår å kalle dette empatens erkjennelsesmåte eller epistemologi. Fog kobler en slik tilnærming også til de reliabilitetskrav det er naturlig å stille til kvalitativ intervjuforskning.

Da jeg en gang ble spurt om hvilken tilnærming jeg hadde til mine intervjupersoner, svarte jeg ”empatisk”, uten egentlig å ha tenkt meg om, og ble umiddelbart litt flau over å ha formulert meg så svulmende. I ettertid fremtrer hendelsen som et typisk eksempel både på hvordan man preges av andres stemmer (i dette tilfelle Fogs) og på hvordan det også i det spontane og intuitive er mulig å si noe vesentlig. Evne til empati står sentralt i Fogs beskrivelse av intervjueren, som ”en simpel nødvendighed” (Fog 2001:43). Hun ser ikke på empatien som noe mystisk, men viser til vårt felles biologiske, historiske og sosiale utspring som det som gjør spranget mellom individene mulig (jf. ”kamelmodellen”, ibid:32f). Det er et syn jeg stiller meg bak. Med andre ord, empati er viktig – og mulig fordi vi bebod den samme verden.

Forståelse er primært et spørsmål om åpenhet overfor materialet og det som dette sier. Det dreier seg om en villighet til å befinne seg i ”en tilstand af ikke-viden, ikke-forståelse og en villighed og evne til derfra at ”komme bag om” overfladen”, sier Fog (2001:179) med henvisning til Gadamer. Hun fortsetter med å si at ”Forståelse hviler på en erkendelse af slægtsskabet og forbundethed med den som skal forstås” (ibid:180). Hun påstår til og med at man bør like et menneske for å kunne forstå det rett, ikke ulikt van Manen og Göthes påstand om at man lærer kun å kjenne den/det som man elsker.

Erkjennelse er også gjenkjennelse (Fog 2001:180). Hva vi kan erkjenne hos den andre, avhenger av hva vi kan erkjenne hos oss selv. Er i så fall empatiens følelse av gjenklang bare mulig i det som gjen-klinger i meg? Er empatiens erkjennelsesmåte en epistemologi der bare de strenger som allerede finnes i tolkeren/forskeren kan vibrere med? I så fall blir forforståelsens rolle stor, og da særlig dens begrensninger. Jeg nevnte hvor lett det er å lede intervjupersonen til å svare det intervjueren ønsker. Enda lettere er det å lede seg selv til bare å se/høre det man har sett/hørt før.

En tredje erkjennelsesmåte kan være kritikerens. Men det kan være vanskelig å være kritisk og empatisk på samme tid. Enkelte perspektiver vil uansett plasseres på sidelinjen, også med en empatisk tilnærming, og det er ingen tvil om at de ”sannheter” jeg presenterer ikke så mye er diskursivt kritiske sannheter, som empatiske, innlevde sannheter. Mitt eneste alternativ er å gjøre tilnærmingen eksplisitt.

### 3.3.6. Verbalitet og validitet

Intervju som metode gjør til en viss grad verbalitet nødvendig.<sup>13</sup> Når andres opplevelser og erfaringer utforskes gjennom ord, blir et av validitetsspørsmålene om den (språklige) presentasjonen av fenomenet understøtter fenomenet som opplevd. Dette er et problem som vil bli tatt opp gjentatte ganger ut over i avhandlingen, og på ulike nivå, fra poststrukturalistenes mer vitenskapsteoretiske argumentasjon, til det mer hverdagslige nivå der det er stor forskjell mellom folks språkferdigheter. Manglende verbale ferdigheter kan påvirke validiteten, og uansett gi individuelle forskjeller, sier Nielsen (1998:83). Å la informantene snakke fritt, krever et stort og nyansert ordforråd. Gabrielsson (2001:447) rapporterer om informanter som sier at opplevelsene var umulige å beskrive i ord. Likevel mener han at vi ikke har noe bedre redskap for å nærme oss musikkopplevelse som fenomen.

Jeg valgte som nevnt personer som virket komfortable med den verbale samtalen, og resultatet ble meget rikholdige intervjusamtaler. Men problematikken ved å la verbalspråket mediere erfaringer knyttet til musikk og følelser forsvinner ikke med veltalenhet. Er for eksempel resultatene relevante også for mer fämælte? Kan det hende at de som klarer å formulere seg verbalt om opplevelser har en annen form for opplevelse og erfaring, både knyttet til musikk og følelser? Fordi evnen til å verbalisere følelser også anses som et aspekt ved de fleste emosjonell intelligens-/kompetanseteorier (se kap.5), fremtrer en spiral i slekt med den mellom følelser og musikk, som kan påvirke resultatenes gyldighet: Kan musikkopplevelse ikke bare *mediere* emosjonell verbalitet, men også *kreve* god verbalitet?

Det er intet i materialet som tilsier at mindre verbale evner stenger oss ute fra denne type kunnskap, og prosjektets inspirasjon fra ikke-diskursive og mindre postmoderne vitenskapsretninger gjør det naturlig å anta at selv om språket er formende for våre tanker og musikkopplevelser, er det kun snakk om variasjon og ulik erfaring av at opplevelsene lar seg verbalisere. Man kan til og med tenke seg musikken som en *erstatning* for de som ikke klarer å verbalisere følelser. Trekker vi inn Sterns (1985/2000) påstand om at språket er et tveegget sverd fordi det også kan skape fremmedgjørelse, kunne man også se for seg at verbaliteten skaper distanse til opplevelsen, og altså påvirker den i en hemmende retning.

---

<sup>13</sup> Intervju kan også forstås bredere, som en estetisk samtaleform, jf. Lie & Skis (1995) nonverbale intervju.

### 3.3.7. Samtalens reliabilitet

Både intervjupersonens og forskerens reliabilitet, samt intervjuets og analysens validitet har som nevnt dratt nytte av en liten diskursiv ”vekker” eller bevissthet. Her vil jeg presentere tre momenter som på et mer detaljert plan kan validere intervjuene. Samtaleanalyse er opptatt med å beskrive og forklare de kompetanser samtaledeltakere baserer seg på når de er involvert i verbal interaksjon, ifølge Heritage (1984:241). Samtaleanalysens fokus på hvordan det ene utsagnet tolkes i lys av det andre, gir derfor et redskap til å vurdere og tolke hva det egentlig ble svart på.

Et *nærhetspar* (”adjacency pair”) er i samtaleanalyse en sekvens med to uttalelser fra to ulike aktører, der de to uttalelsene henger sammen (Heritage 1984:254, Hutchby & Wooffitt 1998:39). Sekvensen kan si noe om intervju spørsmålet er forstått slik det er ment og (i neste runde) også hvordan (i dette tilfelle) jeg påvirker samtalen hvis det ikke ble det, eller hvordan jeg har forstått intervjupersonen. Det er da naturlig å bruke meningen bak mitt eget spørsmål til å tolke svaret (Heritage 1984:254), men det kan være uheldig hvis tolkningskonteksten er intervjupersonens.

Et annet tema er *solidaritet* (Heritage 1984:265). I de fleste samtaler vil det være et ønske om å opprettholde en viss sosial solidaritet, og det får konsekvenser for validiteten. Den stort sett gode stemningen i intervjuene gjør det viktig å ta høyde for en viss høflig og positiv innpakning eller solidaritet. ”Kan jeg tolke deg dit hen at...” er mye lettere å bekrefte enn å avkrefte, og ofte begynner svaret med et ”ja”, selv om fortsettelsen peker i motsatt retning. Da er det viktig å ikke kutte sitatet på en ”makelig” plass. Heldigvis er det mange eksempler fra intervjuene som synliggjør at det også er rom for ”negative” svar, for eksempel innenfor en humoristisk ramme:

T: Hva med selvinnsikt? Har musikken gjort noe der?  
Bjørn: Hh. Du prøver deg på den! (M45)

Ifølge Heritage (ibid:266) blir nøling, bruken av uttrykk som ”vel”, ”eh”, etc, viktige for valideringen. Det gjelder også i intervjuer der man er ute etter meningsinnhold, og transkripsjonsmåten tradisjonelt ikke har synliggjort slike solidaritetstendenser. Den ordrette transkripsjonsmåten og gjentatt lytting av opptaket er slik jeg ser det med på å heve reliabiliteten i intervjuene, men justeringen av språket i avhandlingens sitater har samtidig senket den noe, nettopp i at en del eh’er og lissom’er ble *vurdert* som uvesentlige og tatt vekk.

Et tredje relevant tema fra samtaleanalyse er *reparering*. Vi kan alle ha behov for å reparere våre egne eller andres utsagn, men det er problematisk hvis noen av intervjuerens repareringsspørsmål kan tolkes som avslag av det intervjupersonen har sagt. Hutchby & Wooffitt (1998:60) presenterer fire variasjoner av det å reparere som man kan finne igjen i intervjuene. Selvinitiert selvreparasjon innebærer at den som skapte problemet selv både initierer til, og reparerer skaden. Andreinitiert selvreparasjon viser til når den andre markerer behovet for en reparasjon, men der den som stod for ”tabben” selv retter den opp. Selvinitiert andrereparasjon innebærer at den som stod for tabben får den andre til å reparere den, mens andreinitiert andrereparasjon får den andre både til å klargjøre at her er noe feil, og å reparere skaden. Kvaliteten i intervjuutsagnene påvirkes forskjellig etter hvem som initierer og reparerer, og etter om innholdet i reparasjonen er en reell oppklaring eller snarere en måte å nærme seg intervjuerens synspunkter på. Som intervjuer var jeg forsiktig med å initiere reparering. Likevel er det bare selvinitiert selvreparasjon som ikke innebærer en valideringsrisiko, og selv der kan intervjuemediet skjule nonverbale initiativer fra den andre i form av for eksempel spørrende eller skeptiske ansiktsuttrykk.

Det finnes teknikker for å gi mulighet til selvreparering. Jeg har allerede nevnt anvendelsen av ”falske” spørsmål for å klargjøre eventuelle misforståelser. Teknikken med å vente litt, for å gi den andre mulighet til å rette seg selv, kunne vært brukt enda oftere enn den ble. Flere av de kommende sitatene viser at jeg ”trer hjelpende til” og ødelegger muligheten for at begreper og uttalelser i større grad blir initiert av intervjupersonen. Det er enklere hvis det er intervjupersonen som initierer og retter intervjuerens ”feil”. Det kan vise til nye og spennende områder i temaet, andre måter å forstå temaet på enn det som var innenfor intervjuerens opprinnelige forståelseshorisont. Men det er også eksempler på at min ”innblanding” oppleves – på samme måte som musikken – som et frigjørende ”sånn er det”-sukk. Hutchby & Wooffitt (1998:66) sier at reparering oftest skjer rett etter problemkilden. Det er ikke erfaringen fra intervjuene. I redsel for å påvirke og styre, var det tilfeller der jeg ikke torde rette misforståelsen umiddelbart. Jeg fikk likevel ofte klarert problemet gjennom samtalsens gang eller på et senere tidspunkt, der misforståelsen ikke ble tolket som så ”farlig”.

### **3.3.8. Utdypende om utvalg**

I tillegg til gode verbale evner, ønsket jeg intervjupersoner med ulik bakgrunn. Det innebar personer med forskjellig yrke og utdanning, og med interesse og erfaring innen ulike musikkgenrer og musikkaktiviteter. Jeg så det også som et poeng, i forhold til



ønsket om variasjon, å ta med både amatører (Janne, Bjørn, Hanne, Ivar, Frida) og musikkarbeidere (Gunn, Anna, Daniel, Einar, Carl). Ivar og Hanne betegnes som ”unge voksne”, Carl, Anna, Einar og Daniel som ”midt i livet, og Gunn, Frida og Bjørn som ”godt voksne”.

Folk var overraskende villige til å stille til intervju. Ingen forespurte takket nei, men én person var det vanskelig å finne et tidspunkt med, og avtalen ble aldri gjennomført. Tidlig i prosessen måtte *jeg* ved flere tilfeller takke nei eller lede samtalen vekk fra mer eller mindre direkte tilbud om å bli en av mine intervjupersoner. Det var også tilfeller der ellers meget aktuelle kandidater ble spolert eller problematiske ved at velmenende personer tipset meg om dem, og med det satte deres anonymitet i fare.

Både Kreutz, Ott, Teichmann, Osawa & Vaitl (2008) og Gabriellson & Lindström Wik (2003) hadde flere kvinner enn menn blant deltakerne i sine forskningsprosjekt. Gabriellson & Lindström Wik sier at kvinnene (62 %) var mer villige til å delta enn mennene. Da jeg fortalte folk hva jeg skulle gjøre intervjuer om, fikk jeg kommentarer som at ”det må det da være lettere å få kvinner til å svare på.” Det trigget meg til å finne gode mannlige intervjupersoner, noe som medførte at blant de 6 i første intervjubolk var 4 menn. Totalt er 5 kvinner og 5 menn fra Sør-Norge intervjuet, og det er ingen ting i materialet som tilsier at ikke også menn kan snakke godt om emnet, noe sitatene dokumenterer. Det er selvsagt variasjoner i materialet som kan peke mot kjønn, men dette prosjektet har ikke et slikt kjønnsperspektiv.

I utgangspunktet var det også et ønske om å finne noen som svarte ”nei” på problemstillingen min, og jeg noterte flere navn som ga inntrykk av stor skepsis til musikkopplevelsens mulighet som medierende redskap for følelseskunnskap. Men da jeg senere henvendte meg til dem, ble det klart (før jeg kom med en konkret intervjuhenvendelse) at de hadde skiftet mening, eller likevel ikke var så skeptiske. Jeg valgte i stedet å intervju flere som jeg ikke visste synspunktet til.

### **3.3.9. Etske dilemmaer ved utvalg**

Fog (2001) deler etiske dilemmaer inn i det som gjelder forskersamfunnet, det som gjelder forskerens uavhengighet og det som gjelder intervjupersonen. Studiet har synliggjort en rekke etiske dilemmaer i forhold til intervjupersonen, knyttet til utvalg. Men disse er ofte også tett forbundet med forskerens uavhengighet.

Kvale (2002:181f) forteller om informanter som ble så sterkt engasjert i prosjektet at de ønsket å stå fram. De intervjuede kan også med god grunn ønske å bli kreditert for sine kloke ord. Jeg bestemte meg for bare å velge intervjupersoner som godtok å være anonyme. Dette fordi jeg ikke ønsket å risikere min egen

forskerfrihet ved å måtte ”ta hensyn til dem” i analyse og tolkningsarbeid, være redd for å blottlegge dem, for å la dem framstå usympatisk osv. Men selv om anonymiteten gjorde meg friere på visse områder, begrenset den meg på andre. Ansvar og respekten for mine intervjupersoner *har* påvirket arbeidet. Og selv om den ikke-diskursive og mer empatiske tilnærmingen ble valgt av andre grunner, så er det bare å erkjenne – på godt og vondt – at selv anonyme intervjuuttalelser ikke kan behandles på hvilken som helst måte, innenfor den etiske forskningsramme jeg mener er ønskelig. Det betyr ikke at resultatene er feil eller falske, men det betyr at resultatene som fremtrer er preget av den uttalte innstillingen.

Opprinnelig var tanken å intervju ulike studentgrupper ved min egen arbeidsplass, Norges musikkhøgskole. Dette ble forkastet av flere grunner. For det første ville jeg oppnå mindre variasjon ved å bare intervju de som allerede må kunne betegnes som musikkarbeidere. For det andre bød et slikt utvalg på store konfidensialitetsproblemer. Et begrenset miljø gir begrenset mulighet for anonymitet. I dagens musikkpedagogiske forskningsdiskurs kan det se ut som man velger egen arbeidsplass fordi det er ”praktisk” (Nerland 2004:97). Det forteller noe om hva denne diskursen vektlegger. Hvis man heller fokuserer på konfidensialitet, blir forskning på egen arbeidsplass meget upraktisk. For det tredje har det norske musikkpedagogiske forskningsmiljøet i den senere tid hatt forholdsvis mange forskningsprosjekter rettet mot egen arbeidsplass. Det innebærer samtidig forskning på musikkarbeidere (se bl.a. Nielsen 1998, Nerland 2004, Tønsberg 2007, Hanken 2007), som har problemstillinger som i liten grad påvirker amatørers musikalske hverdag. Hvis musikkpedagoger skal få formidlet at musikk er viktig for samfunnet i sin alminnelighet, er det viktig at musikkpedagogisk forskning også vinkles på en måte som berører flere enn dem innen høyere musikkutdanning.

I dette prosjektet finnes både mennesker jeg aldri hadde truffet før intervjuet (og ei heller etter), fjernt bekjente og et par tilfeller av mer bekjente. Intervjupersonene fikk tilsendt eller utlevert et informasjonsskriv før intervjuet (vedlegg 1) i tillegg til direkte kommunikasjon med meg. De signerte også et informert samtykke i forkant av intervjuet (vedlegg 2).<sup>14</sup> Samtlige gjennomførte selvsagt intervjuet på frivillig basis. Men hva kan ligge under når folk gjerne vil hjelpe? Et oppriktig ønske om å bidra? Følelse av forpliktelse overfor meg? Ønske om å ville prege resultatene? Behov for oppmerksomhet? Jeg har som forsker et ansvar overfor dem jeg intervjuer, enten de selv tilbyr en slik tjeneste, eller de svarer ja på min henvendelse. Hvis man går inn i nyanser av denne materien, er det ikke alltid lett å være helt trygg på at tilbud og svar

---

<sup>14</sup> En gjorde dette i etterkant jf. status som prøveintervju, se nedenfor.

gis ”frivillig”. Bakgrunn og livssituasjon kan få noen til å inngå avtaler selv om de egentlig ikke burde, og det kan gjelde ukjente så vel som kjente intervjupersoner.

På den annen side kan for sterke betenkn timer av denne typen føre til at jeg ikke respekterer deres eksistensielle frihet til å velge. Jeg har ingen indikasjoner på at noen angrer på intervjuet eller synes intervjuet var ubehagelig. Derimot har en rekke personer, både blant de ti, og blant de som stilte til prøveintervju, uttalt takknemlighet for å få snakke om noe de sjelden snakker om, og også om at noen vil høre på dem snakke så lenge. Men med denne rammen av frivillighet og positive tilbakemeldinger, er det likevel et par aspekter jeg har måttet vurdere grundig for å vite at jeg kunne stå inne for den forskning jeg har begått.

I forkant av både intervju 1–6 og 7–10 ble det i tillegg til mer uformelle samtaler gjennomført mer formelle prøveintervjuer uten mikrofon. Resultatene fra disse er selvsagt ikke med i empirien. Men to av dem som tidlig tilbød seg å stille til intervju, var meget interessante kandidater, og vi avtalte å gjennomføre ordinære intervju med opptak. Det første intervjuet var primært tenkt som prøveintervju, men det ble tydelig at intervjuet var så avgjørende for innholdet i de senere intervjuene, at det burde være med i empirien. Ved det andre intervjuet ble kontrakt skrevet, men personen informert om at intervjuet muligens bare ble brukt som prøveintervju, både fordi jeg fortsatt var usikker på mine kvaliteter som intervjuer, og fordi personen ikke var helt fremmed. Begge disse to intervjupersonene har på et eller annet tidspunkt i livet vært innenfor en videre bekjentskapskrets, noe jeg da anså som et mulig validitetsproblem.

I samråd med de intervjuede og ut fra en helhetlig vurdering, er også disse tatt med i materialet. Dette fordi så mange av temaene som spinnes videre i senere intervjuer og analyser hadde sitt utspring i en av disse to samtaler. Min intervjueteknikk var på ingen måte finslipt på dette tidspunkt, men det kan også være et argument for å ha dem med, bl.a. for å kunne synliggjøre (mangel på) validitet og reliabilitet. Konkrete eksempler kan ikke gis fordi det å drøfte denne problematikken i seg selv tidvis støter mot en forsvarlig anonymitetsgrense. Jeg har altså måttet velge mellom optimal redelighet overfor forskersamfunnet og optimal redelighet overfor intervjupersonene, og da faller valget til fordel for de siste. I hvilken grad enkeltintervjuer var etisk forsvarlig å ta med i undersøkelsen, drøftes derfor på generelt grunnlag:

Graden av bekjentskap mellom intervjuer og intervjuperson får mange former for konsekvenser. For det første er det snakk om ulike måter å kommunisere på. Selv der intervjuguiden legger føringer for hva det spørres om, kan oppfølgingsspørsmålene til en man kjenner være helt anderledes enn hvis personen er ukjent, fordi forforståelsen er så forskjellig. Basert på de ti intervjuene, kan det virke som det er lettere for begge parter å være mer direkte og mindre

høflig hvis de er kjente. I hvilken grad de intervjuede blir mer åpne når intervjueren er kjent, er mer usikkert. Bekjentskap kan også føre til større behov for å holde noe skjult, og i enkelte tilfeller virker det som om nettopp en fremmed intervjuer stimulerer til sterk åpenhet på samme måte som vi i dag kan bivåne på nettet.

For det andre kan man spørre om oppriktigheten/sannferdigheten øker eller minker når intervjupersonen er ukjent. Hvis intervjupersonene er mennesker man aldri før har møtt og aldri møter igjen, vil det være umulig å ha oversikt over hva som er beveggrunnene for en persons svar. Jeg vil påstå at det er vanskeligere å vurdere et visst nivå av sannhetsgehalt hvis personen er totalt ukjent. Det er også vanskeligere å rydde opp i misforståelser når forforståelsen er svak. Generelt vil man ha mindre grunnlag for å vurdere intervjupersonens svar hvis personen er helt ukjent. Men det er mitt inntrykk at folk flest ønsker å være oppriktige, selv om ubevisste forhold og diskursens andre stemmer er med i situasjonen. Et annet problem oppstår når personen er kjent i media og valgt ut fra det media har formidlet. Da vil han eller hun stå i fare for å avsløres fordi personen kan komme med de samme formuleringene i intervjuet som i media, også uten intervjuerens viten.

For det tredje kan ulik grad av bekjentskap også innvirke på variasjonen i resultatene. Jeg vil hevde at hvis vi tar konsekvensen av et konstruktivistisk vitenskapssyn, vil ulik grad av bekjentskap kunne gi større variasjon, ut fra at kunnskapen stammer fra ulike "sjikt" i diskursens samtalekultur. Dessuten; hvis gode forkunnskaper anses som verdifullt i forskning, vil kjennskap til intervjupersonen også kunne være det fordi grunnlaget for å vurdere det som sies blir bedre. Grad av bekjentskap kan også variere de "redskapene" man har for hånden i en analysesituasjon, med den følge at analysen varierer fra intervju til intervju.

For det fjerde får bekjentskapsgrad konsekvenser for ansvaret i ettertid, kanskje særlig for muligheten til å oppdage slike konsekvenser. Hvis intervjupersonene er mennesker man aldri før har møtt og aldri møter igjen, vil det være enda vanskeligere å ha oversikt over konsekvensene av intervjuet. Terskelen for å ta kontakt etterpå er også større, både for intervjuer og intervjuet. I ett intervju tilfelle førte en musikkopplevelse oss videre over i refleksjoner rundt et ekteskapsbrudd, med delvis humoristiske kommentarer om hva som skjedde hvis personen p.g.a. intervjuet kom til den konklusjonen at bruddet var et feilgrep. I et annet tilfelle sier den intervjuede at "jeg får helt sikkert en reaksjon etter dette, men det er greit". Er det det? En intervjuer kan ikke på forhånd vite konsekvensene av intervjudeltakelse, en intervjuperson vet ikke hva han eller hun

går til, og jo mindre man kjenner den intervjuede, jo mindre har man mulighet til å vurdere mulige konsekvenser.

Hvis det utvikles kontakt i etterkant av intervjuet, kan det by på problemer i analysen, men enda vanskeligere vil det etiske i forhold til partiskhet være. Alle relasjoner er belemret med etiske implikasjoner (Fog 2001). Hvis intervjupersonen tar kontakt etter intervjuet, er det ikke da uetisk, for ikke å si uhøflig, å ikke møte det behovet? Men hvor skal man i så fall si stopp, hvor går grensen mellom det å følge opp en intervjuet eller ta seg av de involverte i etterkant av et intervju, og innlede en relasjon som vanskeliggjør anvendelsen av intervjudataene?

For det femte, når emnet er så personlig som her, vil intervjuet alltid ha elementer av betroelse i seg, og med det av ”å legge seg i den andres hender”. Noe av kvaliteten på materialet, ikke minst dets oppriktighet, vil nærmest avhenge av dette. Jeg vil påstå at det er knyttet en relasjon, også om jeg verken har sett personen før eller etterpå. Da er vi tilbake til forskerens ”redaktøransvar”, og muligheten for at folk gir så mye av seg selv at de senere angret på det.

For det sjette får graden av bekjentskap konsekvenser i form av partiskhet og bindinger. Den ”binding” jeg ble sterkest klar over, var de mindre fremmedes mulighet til å gå meg etter i sømmene. Det stimulerte til en bevissthet om kvalitetsnivå, og at selv innenfor helt redelige forskningsstandarder finnes det små øyeblikk av slurv eller slepphendthet. Og *dem* er det større sjanse for hvis den intervjuede er helt ukjent og man knapt tror personen vil lese avhandlingen. Det var bindinger til de to brukte ”prøveintervjuene” som ga meg størst kvaler. Når personen sa ja til intervjuet/tilbød seg å bli intervjuet, lå det da noen forpliktelser der av noe slag? Kan hendelser fra tidligere ha gitt personen behov for å ”yte noe tilbake”? I så fall, var denne forpliktelsen av en grad som gjør det betimelig å sette spørsmålstegn ved frivilligheten? Og hva med meg, hadde jeg noen særlig bindinger til disse etterpå? Ville det i så fall prege min behandling av materialet?

Tradisjonelt har faren for partiskhet vært begrunnelsen for ikke å trekke inn bekjente i en slik sammenheng (Kvale 2002:70). Men hvis vi har forkastet et positivistisk forskningsideal, har vi også forkastet muligheten til å ikke være partisk i den forstand at man ikke kan unngå å forholde seg til andre mennesker og med det også tolke og vurdere det de sier. Upartiskhet er ikke et reelt begrep. Det er i så fall *en annerledes partiskhet* som gjør det aktuelt å unngå kjente. Resultatet blir at forskning mot bekjente og ukjente kan bidra til ulike kunnskapslag og dermed begge ha livets rett. Den ene ”prøvepersonen” uttalte at hun/han ikke hadde gidde å bruke tid på et slikt intervju hvis jeg hadde vært en fremmed. I så fall tyder det på at det ligger an til bredere kunnskapsutvikling hvis bekjente kan tas med blant intervjupersoner.

Likevel har det vært øyeblikk hvor jeg har lurt på om jeg måtte forkaste deler av materialet, endog øyeblikk av total lammelse, hvor jeg så intervjumetoden i seg selv som etisk forkastelig. Når jeg i ettertid ser hvor mye energi jeg brukte på å vurdere om jeg kunne ta med de to nevnte ”prøveintervjuene”, er det lett å anbefale andre å bare intervju helt fremmede mennesker. Men det jeg da egentlig anbefaler, er å velge intervjupersoner som ikke konfronterer deg med problemene. Partiskhet, bindinger og anonymitetsproblematikk finnes i rikt monn i alle intervjuer. Det er mulig de kan begrenses noe ut fra hvem man intervjuer, i alle fall innenfor visse intervjutemaer, men de er først og fremst *lettere å ikke få øye på* når intervjupersonen er fremmed.

Ut fra valgte forskningsperspektiv og problemstilling, mener jeg å ha et rikt, variert og også tilfredsstillende etisk, reliabelt og valid materiale. Jeg snakket med alle intervjupersonene i senere faser av prosjektet for på best mulig vis å forsikre meg om at de fortsatt ønsket at jeg brukte intervjumaterialet og også for å drøfte mine tanker om (ubevisst) press, følelse av forpliktelse etc. Det som ble avgjørende for at jeg til slutt valgte å ta med de to prøveintervjuene, var foruten ytterligere forsikringer om frivillighet, utsagn om at når de hadde gitt av seg selv og sin tid til meg, så var det *vel så uetisk å IKKE fortelle deres historie*. I mine øyne er dette også et forskningsetisk poeng. Når vi til og med signerer en kontrakt med personer som hjelper oss i vårt forskningsarbeid, bør det være tungtveiende grunner til at ikke også *vi* overholder kontrakten og gir det forsknings- og samfunnsbidrag som er forespeilet i den. Selvsagt kan dette komme i konflikt med forskningens frihet, men det var ikke relevant i denne sammenheng.

Også andre momenter var med i avgjørelsen: Et par intervjuer er neppe så verdifulle at man bør risikere sin forskningskarriere på det, men jeg erkjente etter hvert at *jeg* jo hadde god samvittighet og var trygg på at det ikke var uheldig partiskhet eller bindinger som var årsak til at jeg hadde fått tak i dette materialet. Det var redselen for at andre, uten mulighet til å vurdere forholdet helhetlig, skulle kritisere mine valg, som utgjorde mye av ubehaget. Samvittigheten overfor intervjupersonene er viktig. Redselen for uberettiget kritikk eller karrierehindre bør ikke være det.

Vår positivistiske ”objektivitetsarv” supplert med konstruktivismens ”alt er relativt”, kan gjøre en etisk drøfting, slik den jeg nå har gjennomført, farlig. Retorisk kan den ende hvor som helst. Da står bare forskerens moral og magefølelse igjen. Denne drøftingen antyder egentlig at intervju som metode – med den intimitet som unektelig inntreffer i slike samtaler, og med den manglende kontroll intervjueren har over hva som skjer i etterkant – kan kalles uetisk, siden man aldri har 100% kontroll. Men i det lyset vil enhver relasjon eller tilnærming til

et annet menneske kunne ses på som uetisk, fordi man aldri kan garantere at man ikke skader, sårer etc. dette menneske. Jeg kan ikke garantere 100% anonymitet eller ikke-binding, like lite som jeg kan garantere at jeg ikke kommer til å skade noen når jeg kjører bil. Likevel setter jeg meg bak rattet. Det er ikke ufarlig å være menneske. Det er heller ikke ufarlig å være forsker. Livet innebærer risiko, vi velger det likevel. Og forskningen er en del av det livet.

## **3.4. Behandling av data**

### **3.4.1. Fra lyd til skrift**

De ti intervjuene ble tatt opp på minidisk og så ordrett som mulig transkribert av intervjueren (meg) i sin helhet. Lyden fra opptakene var meget god, noe som gjorde det behagelig å sitte og lytte på intervjuene også utenom selve transkripsjonsarbeidet. Tidligere erfaring med deltakende observasjon knyttet til musikkpedagogikk (Vist 1992), har vist at lydopptak meget åpenbart bare foreviger en del av virkeligheten. Men i denne begrensningen ligger det også en mulighet for å synliggjøre (eller lydliggjøre) deler av virkeligheten bedre enn med for eksempel video. Det fremtrer auditive nyanser som man ellers ikke så lett ville legge merke til, og man blir avhengig av å søke mening og forståelse i lyd alene. Dette gjelder også i forhold til intervjuopptakene, som jo egentlig også kan sies å være en form for deltakende observasjon, dokumentert med lydopptak. Det er påfallende hvor nær og intim opplevelsen blir når man sitter med øretelefoner og kan stenge resten av verden ute, og gå tilbake til den stemningen som var under opptakene. Konteksten man er en del av under gjenspillingen, blir i større grad en del av hele opplevelsen når man ser noe på en skjerm. Lydens ”berørende” kvaliteter blir tydeligere når man har på øretelefoner, og det å ”vende blikket innover” får den konsekvens at man i større grad stenger rommet og konteksten under gjenspillingen ute.

Men etter at transkripsjonene forelå, var det primært disse analysearbeidet tok utgangspunkt i. Kvale (2002) understreker at transkriberingen er en tolkning i seg selv. ”Transkripsjonen har (...) en tendens til å bli betraktet som *selve* det solide, empiriske materialet i et intervjuprosjekt”, sier han (ibid:102), og minner oss om at det heller er snakk om kunstige konstruksjoner av kommunikasjon fra muntlig til skriftlig form. Siden det var jeg som både intervjuet, etterpå lyttet til intervjuene, og til slutt transkriberte dem, har det å lese transkripsjonene den effekt at jeg kan ”høre og se for meg” hvordan det var under intervjuet. Denne erfaringen bekreftes av Hanken (2007:116). Det preger analysen i den forstand at jeg nok i

større grad enn andre har en meningsfull og helhetlig forståelse av sitatene, også der det muntlige språket virker søkt i skriftlig form. Men det har også den ulempen, at andre betydninger enn den som ble oppfattet opprinnelig, blir vanskeligere å avsløre. Man kan argumentere for at det ikke er de transkriberte bokstavene, men den ”filmen” jeg har i hodet som jeg heller må påminnes om at ikke er intervjuene, men min tolkning av dem.

Ordrette transkripsjoner er kjent for å gi et forvirrende og litt fordummende inntrykk av samtalen. Det er mulig en forsker som kjenner stoffet blir blind for problemet med muntlig og usammenhengende språk, men det er også mulig at problemet blir noe mindre i en kultur som i den senere tid har latt tekstspråket nærme seg muntlig språk i mange sammenhenger, mest ekstremt med e-post og SMS. Uansett er det en treningssak å lese intervjutranskripsjoner, og en trent leser vil få mer ut av det, på samme måte som en leser trent i noter eller tabeller får mer ut av notene og tabellene. For en utrent sitatleser kan tegn som [] virke forstyrrende. Det kan da være på sin plass å overføre problematikken til musikk: Hvis det var musikalsk samspill som skulle gjengis som små notebilder, skulle jeg da forenklet notebildet for leseren ved å aldri sette notene over hverandre for å vise det harmoniske element? Ville meningen forbli den samme om tritonus eller tersintervallet fremkom som om de var spilt melodisk?

Allerede under transkripsjonsarbeidet ble sensitiv data sløret. Noen av intervjuene ble dessuten overført til CD via et dataprogram som gjorde det mulig å slette særlig sensitive opplysninger. Ordstillingen ble i utgangspunktet beholdt. Jeg ønsket også å markere når vi...:

... snakket i munnen på hverandre:	[]
... uttrykte oss nonverbalt:	{snufselyd/løfter hendene}
... stoppet opp uten avbrytelse:	...
... sukket etc.:	eh/hm
... lo:	hhhhh

Prikker i parentes (...) betyr at deler av sitatet er utelatt, men ved et par anledninger også at det er umulig å høre eksakt hva som blir sagt.

Ramme 3: Tegn i intervjusitatene

Når så sitater fra transkripsjonen ble overført til resultatkapitlene, ble det klart at det verken gagnet forskeren, leseren eller intervjupersonen med en så ordrett form. Kvale (2002) sier at hvis transkripsjonen ”skal gi et generelt inntrykk av intervjupersonens synspunkter, kan det være greit å omformulere og fortette



uttalelsene” (ibid:107). Det samme gjelder hvis man i analysen skal kategorisere betydningen av det som blir sagt. Det er nettopp uttalelsenes mening jeg er ute etter. En viss ”språkvask” ble derfor foretatt på sitatene, og disse ble vist intervjupersonene for godkjenning (vedlegg 7).

Godkjenningen skjedde lenge etter at intervjuet fant sted, og hensikten var primært anonymitetshensyn. Lydkvaliteten var så god at det bare unntaksvis var tvil om hva som ble sagt. Da jeg kontaktet to intervjupersoner og ba dem om å lese den opprinnelige transkripsjonen for godkjenning, fikk jeg høre at sannsynligheten for at de leste utskriften grundig, var liten. Men jeg måtte bare sende den, hvis det var viktig for meg, så skulle de signere. I så fall er det bare forskersamfunnets formelle validering som høynes av en slik godkjenning, ikke den reelle validiteten i materialet.

Kvale (2002:67) sier det tidlig i prosjektet kan være vanskelig for alle parter å vite hva intervjupersonene har gitt sitt samtykke til, ikke bare ut fra manglende kjennskap til intervjuforskning, men fordi prosjektet kan ta en ny retning. Ved å lese de endelige sitatene gis intervjupersonene noe større kontroll over sitt samtykke enn ved bare å lese den originale transkripsjonen, men kun halvparten valgte å reelt lese dem (se vedlegg 7). Å skulle hente en rekommandert sending på posten, lese sitatene og så sende det tilbake igjen, utgjorde dessuten en betydelig tilleggsinnsats for intervjupersonene. Tilbudet utgjorde også en stressbelastning for undertegnede, i perioden med uvisshet om hvor store endringer som måtte gjøres. Det var bare to små ord som ble foreslått endret, så alt tatt i betraktning, kan heller ikke denne framgangsmåten anbefales.

Jeg har ikke beholdt intervjupersonenes dialekter, noe som i vårt land klart påvirker forholdet mellom lyd og skrift. Dette valget skyldes både anonymitetshensyn og lesbarhet. Men i det store og hele er sitatene fortsatt ganske ordrette, både fordi jeg mener intervjupersonene – så taleføre som de er – har gitt så mange gode bidrag innenfor de ulike kategoriene at det ikke har vært nødvendig å bruke de mindre lesbare, men også for å begrense min egen påvirkning i dette tolkningslaget. Avbrutte ord, der den som snakker stopper for å formulere seg annerledes, ”liksom” og andre typiske muntlige påheng er tatt ut av teksten. I enkelttilfeller er ordstillingen også noe endret, eller et ord er supplert i parentes for å gi mening til sitatet. Mening er også forsøkt framhevet ved å utelate deler av teksten.

Det som måtte sløres, markeres med parentes fylt med et videre, mer generelt uttrykk. Navn ble byttet ut med (person), (datter) osv., alder gjort omtrentlig og konkrete steder og hendelser byttet ut med betegnelser som (byen) og (musikkfestival). Men sløringsarbeidet var ikke gjort en gang for alle. Arbeidet

med å verne intervjupersonene (og dem de evt. omtaler) er et evigvarende prosjekt i den forstand at noe man har sitert før kan påvirke hvor mye som må sløres etterpå osv. Dessuten har det vært avgjørende å finne ut hva som ut fra forskningsfokuset var viktig å beholde, og hva som kunne sløres uten å forringe empirien mer enn nødvendig. Fog (2001:187) sier at for å kunne sløre må man ha sans for hva som er vesentlig og uvesentlig i historien. Hvis så forskningsfokuset endres eller innsnevres, slik som i dette studiet, kan også hva som er vesentlig bli endret.

Med sårt hjerte har jeg valgt å sløre konkrete benevnelser på musikkstykker. En musikkviter ville sannsynligvis heller sløret alt annet enn akkurat dette. Men i et musikkpedagogisk perspektiv, der menneskers læring, kunnskap og opplevelse står i sentrum, er det likevel andre aspekter som er viktigere. For å sikre intervjupersonenes anonymitet har jeg derfor måttet gå til det skritt å gi musikkstykker en mer generell sjangerbetegnelse, skjule enkelte intervjupersoners nære forhold til enkeltinstrumenter, musikere/-grupper, musikkklærere, komponister og teoretikere. Kjønn er stort sett beholdt. Sløringen av spesifikke instrumenter er heller ikke gjort med lett hjerte fordi ulike instrumenter har klart ulike tradisjoner i møte med musikkens følelsesaspekter, og har også relevans for musikkopplevelse som medierende redskap for følelseskunnskap. Kemp (1996) viser for eksempel klare sammenhenger mellom personlighetstrekk og instrumentvalg som kunne vært bekreftet eller avkreftet i mitt materiale.

En følge av dette er at andre forskere i noe mindre grad kan gå meg etter i sømmene. Det kan sies å forringe forskningens reliabilitet, men er nødvendig hvis man ønsker å opprettholde de etiske standardene. Og hvis de etiske standardene virkelig får gjennomsyre forskningen, blir det heller ikke mulig å snakke om en forskningsmessig forringelse. (I motsatt fall avsløres visse etiske begrensninger i dagens forskersamfunn.) Det er særlig redselen for at mennesker i intervjupersonenes nærhet skal kunne si ”det må være...” som gjør det nødvendig å skjule slike konkrete detaljer. Og på samme måte som musikkstykker og steder lett kan avsløre en person, kan konkrete formuleringer gjøre det. Av og til kan det også være vanskelig å gjengi de konkrete musikkopplevelsene fordi de må sløres så mye at de mister noe av sin verdi som sitater. Men med tanke på konfidensialitet, er fenomenografiens åpning mot intervjupersonens (mer intellektualiserte) erfaringer nyttig. Bakhtins påstand om at det alltid er flere stemmer som taler, er også en hjelp for anonymiteten. Hvis noe er sagt en gang før, er det oftest også hørt en gang før, og kan være brukt av andre. Dermed kan sjelden en begrepsbruk eller selv et objekt *beviselig* bare komme fra en konkret person, selv om man kan få sine mistanker.

Også på dette området kan hensyn overfor forskersamfunnet og personhensyn kolliderer. Å sikre seg fullt ut mot mulighet for gjenkjennelse er som sagt umulig, og vanskeligere jo flere fremmede intervjupersoner man forholder seg til. Uten på noen måte å ville begrense forskerens ansvar, kan det være på sin plass med en oppfordring til leseren om også å vurdere *sitt* etiske ansvar. På samme måte som en intervjuer bør la være å stille spørsmål som kan gi svar den andre følte seg presset til å gi, kan leseren velge å lese på en måte som ikke forsøker å finne intervjupersoners identitet. Selv om man ikke kan sette sin forforståelse helt til side, kan man i fenomenologiske ordelag sette denne (mer sladderpregede) siden ved sin nysgjerrighet i parentes, og velge å fokusere på noe annet.

### **3.4.2. Analyse**

Johansen (2003:135) velger å kalle de mest empirinære fasene i forskningsprosessen for analyse, og bruker termen tolkning om de prosessene i forlengelse av analysen som bidro til å utvikle forståelse om avhandlingens tematikk. Slik sett kunne min hovedanalyse forstås som tolkning, og den mer hermeneutiske teoribruken i de senere analysesjiktene understøtter dette ytterligere. I dette prosjektet omhandles likevel alle disse fasene som deler av analysen. Også den innledende analysen bidrar til økt forståelse av problemfeltet, og tolkningen skjer fra første stund, ja, allerede under intervjuet.

En fenomenologisk tilnærming til forskningsintervjuet fokuserer på personens livsverden, informantens erfaringer, og beskrivelsenes sentrale betydninger (Kvale 2002). Jeg har allerede presentert van Manen (2001), Marton & Booth (1997) og Uljens (1989) som inspirasjonskilder. I den grad jeg har latt meg inspirere av mer konkrete analyseforslag, er det skjedd med bakgrunn i den empiriske fenomenologen Giorgis fenomenologisk-psykologiske metode, også den utviklet med læring som forskningsemne (Giorgi 1971), og ut fra det Kvale (2002:121ff) kaller meningsfortetting med islett av meningskategorisering og den mer hermeneutiske meningsfortolkningen.

Kvale (2002) beskriver meningskategorisering som forholdsvis kvantitativ og digital. Den er mest relevant der man ønsker å utvikle empirisk fundert teori, som i "grounded theory" sin koding av intervjuuttalelser (jf. Strauss & Corbin 1990). En så systematisk bruk av ulike kodingsformer kan virke oppstykkende og distanserende overfor materialet, og fjerne forskeren fra levde og helhetlige opplevelser og erfaringer. Jeg har ikke kodet materialet mitt på denne måten, og bruker kategorisering mer tilpasset meningsfortettingen med islett av tankegangen rundt Roschs prototyper, jf. kap.2. Kategoriseringsarbeidet beskrives mer inngående som del av den innledende

analysen (kap.6.). Men også hovedanalysen innebar en viss kategorisering, til og med i flere faser, ut fra endringer knyttet til den abduktive bevegelsen mellom teori og empiri.

En tematisk analyse blir ifølge van Manen (2001) ofte bare en mekanisk kategorisering eller koding, en oppdeling av innholdet. Slik analyse kan bruke dataprogrammer som gjør jobben for dem, noe van Manen er lite begeistret for. Det ble heller ikke brukt av meg. Word, med dets tabell- og søkerfunksjoner og mulighet til å jobbe i mange dokumenter, ga tilfredsstillende muligheter til å kategorisere teksten samtidig som helheten ikke ble borte. Selv om temaene kan gi kontroll og orden til vår analyse, så er det å finne mening en prosess knyttet til innsikt, det å "se", og ingen regelstyrt prosess som kan gjøres mekanisk uten menneskets refleksjonsevne, ifølge van Manen. Den innledende analysens enkelthet bekrefter nettopp hvordan hovedfokus på tematisk inndeling ikke til fulle viser alle meningslag i empirien. Den grundige kategoriseringen og anvendelsen av Giorgis analysemetode avslører nok en noe større inspirasjon fra "faste regelsett" enn det van Manen ser som optimalt. Men også han hevder at vi må spørre etter aspekter ved fenomenet, hvordan det manifesterer seg, hva det gjør med oss, hvordan det kan ha denne virkningen og hvilken betydning det har pedagogisk (ibid: 169). Analysen berørte samtlige fem spørsmål, selv om den ikke kom like mye inn på alle.

Det å trekke ut/isolere tematiske uttalelser kan gjøres på tre måter (van Manen 2001:93): Enten en holistisk tilnærming der man spør hvilken formulering som kan romme den fundamentale meningen for teksten som helhet, en selektiv tilnærming der man spør hvilke uttalelser som synes særlig essensielle eller sentrale for fenomenet man vil beskrive, eller en detaljtilnærming der man tar for seg linje for linje og spør hva denne setningen avslører om fenomenet. Det er den andre, knyttet til sentrale uttalelser, som ble den viktigste tilnærmingen i analysen.

Kvale (2002) ser på analysen av transkripsjonen som "en fortsettelse av samtalen som ble startet i intervjusituasjonen" (ibid:118). Perspektivet er interessant fordi det viser hvor skapende analyseprosessen er, og hvor viktig det er å har intervjupersonen i bakhodet og bruke sin kjennskap til denne i videre imaginære samtaler, drøftelser og tolkninger. Men samtalen under analyse og drøfting pågår mellom langt flere enn disse to, særlig når annen teori og empiri trekkes inn. Kvale (2002:113) ser også på det å analysere mens intervjuet pågår som et ideal, selv om det finnes sosiale og etiske begrensninger for hvor langt man kan gå i å analysere under intervjuet. Det viktigste i mine øyne er å anerkjenne umuligheten av å totalt skille innsamling, analyse og tolkning, og med det også innsamlingsmetoder fra analysemetoder.

### 3.4.3. Giorgis fenomenologisk-psykologiske metode

Den analyseformen som har inspirert mest i dette prosjektet er meningsfortetting, ifølge Kvale (2002) tett bundet til fenomenologisk metode. Den amerikanske psykologen Amadeo Giorgi (1971, 1975, 1985, 1989) har jobbet fram en fenomenologisk metode som rett nok tar utgangspunkt i Husserls ideer, men som også overskrider disse.

Metoden fortetter de uttrykte meningene, for å komme fram til mer grunnleggende betydninger innen temaet. Det er ikke teoriutvikling som står i fokus, men en interesse for subjektets opplevelse av fenomenet i ulike livssituasjoner. Alle de forhold som intervjupersonen finner relevant, må beskrives, og forskeren må gi intervjupersonen fritt ord og ha tillit til at denne velger å beskrive det som er viktig i dennes liv.

Selve analysen har fire trinn (Giorgi 1985): Først leses hele intervjuet for å oppleve en helhet. Her må forskeren være så åpen og nøytral som mulig. Ifølge Giorgi består det første trinnet, "Sense of the Whole" (ibid:10), ikke av annet enn å lese teksten og sikre at man har forstått det som er beskrevet. Trinnet tjener egentlig bare som en støtte til det andre trinnet, men i dette prosjektet ble det naturlig å gå tilbake hit flere ganger, jf. det å lytte til opptaket, og for å "friske opp" helheten og bedre kunne sette den i perspektiv i forhold til enkeltuttalelser.

Siden helheten blir for stor å håndtere analytisk, skal den i Giorgis andre trinn deles opp i meningsenheter. Det er viktig at detaljrikdommen, kompleksiteten og mangfoldet beholdes. Giorgi poengterer at enhetene fremkommer som en konsekvens av at analysen er "spontaneously perceived discriminations" (ibid:11). I ettertid kan denne analysefasen synes vel spontan. Inndelingen i meningsenheter ble altså gjort tidlig i prosessen, og når man senere oppdager interessante nye vinklinger eller forskyver fokuset både vertikalt og horisontalt, blir det tydelig at andre inndelinger kunne vært aktuelle. Det er ifølge Giorgi mulig å forandre på meningsenhetene, men det gjorde ikke jeg. De fikk derfor en mer praktisk logistikkfunksjon. De anvendte sitatene kan både overskride flere meningsenheter og gjengi deler av én. Meningsenhetene ble nummerert fortløpende, og fremkommer i teksten etter sitatene for eksempel på denne måten: (M23). Som siste del av denne fasen er det lov å ta vekk data som ikke synes å ha noe med problemstillingen å gjøre. I mine øyne innebærer dette et ytterligere analyse- og tolkningsnivå. Jeg valgte å ikke ta vekk noe data, men heller sette det som syntes irrelevant i liten skrift, og det viste seg flere ganger senere nødvendig å trekke disse tekstdelene fram igjen.

I metodens tredje trinn markerer Giorgi et skifte fra det å være tro mot intervjupersonens opplevelse og begreper, til å transformere de nevnte meningsenheter til faguttrykk, med hovedvekt på å utforske fenomenet. Her etableres det kategorier. Det understrekes at det fagspesifikke språket fortsatt skal være trofast mot den opprinnelige beskrivelsen. Giorgi (1985:17) viser hvordan man først kan skrive

meningsenhetene i intervjupersonens hverdagsspråk, for så i en annen kolonne korte det ned og transformere meningsenhetene til et forskningsspråk. De ti intervjuene fikk hos meg fire slike kolonner, der den første var meningsenheten i sin helhet (uforkortet del av intervjuet), den andre en sammenfattende gjengivelse av meningsenhetens innhold i daglig språk, den tredje forbeholdt et "forskningsspråk" i betydningen mulige kategoribetegnelser, og andre sentrale begreper, og den fjerde et forsøk på å formulere det viktigste, en erstatning for "essenser". I denne fasen er det meningen man tar i bruk refleksjon og imaginær variation, (det som må til for å få til en eidetisk reduksjon i fenomenologisk forstand). Jeg foretok ikke noen systematisk imaginær variasjon, men i ettertid er det tydelig at jeg på flere måte har brukt min forestillingsevne, og i fantasien "manipulert" aspektene i meningsenhetene for å finne det jeg mente var den sentrale meningen. Selvintervjuet kan også sies å slekte på en slik framgangsmåte. Et arbeid der man trekker bort ett aspekt, så et annet, for å avdekke essenser i et fenomen, er dog ikke foretatt.

Nå kan det se ut som om også Giorgi bruker imaginær variasjon mer som å perspektivere fenomenets meningsenheter ved at et utvalg forskjellige fagperspektiv tres ned over meningsenhetene, og dermed gjennom teoretiseringen transformeres til faglige uttrykk. Hansen (1997:60) kritiserer Giorgi for å forlate fenomenologien når han tillater slik teoriutvikling. Jeg vil heller applaudere denne mer refleksive bruken av teori, og har nok også forlatt fenomenologien i større grad enn Giorgi, når en rekke teoriperspektiver ble trødd ned over meningsenhetene og brukt til å tolke disse, i tråd med den hermeneutisk-fenomenologiske, den fenomenografiske og refleksive tilnærmingen jeg allerede har skissert.

I erfaringsbasert teori er holdningen at for tung belesthet kan frarøve en evnen til å tenke helt nytt (Strauss & Corbin 1990). Fog (2001:175) hevder at den teoretiske innsikten forskeren har på forhånd, former intervjuet, men også at "jo grundigere en teoretisk og empirisk viden, vi sidder inde med, des mer kan vi se" (ibid:123). Det er viktig å være obs på blindhet, uansett om den skyldes mangel på eller (for) mye kunnskap, men erfaringene fra kategoriseringen av materialet underbygger poenget med åpenhet. De innledende rundene av hovedanalysen ble derfor foretatt uten bruk at bøker. Jeg mener dette ga empirien den oppmerksomhet den fortjente. Da teori ble trukket inn i senere faser, beveget jeg meg ikke bare bort fra fenomenologien og meningsfortettingen, men også fra å la empirien dekke det meste av horisonten. Da ble det ekstra viktig å være sensibel og åpen for det empirien ville si. Det mest interessante var at for å virkelig forstå hva som lå i empirien, ble det igjen nødvendig med hjelp fra teorien, for eksempel fra den fenomenologiske bevissthetsteorien. Det var her Alvesson & Sköldbørgs (1994:42) abduksjonsbegrep (med jevnlig hopp mellom teori og empiri) og refleksive analyse fikk prege prosessen. De siste analyserundene nærmet seg derfor

meningsfortolkning. Giorgi erkjenner også at det er vanskelig å oppfylle fenomenologiens krav til upåvirkethet, og foreslår som så mange andre at forskeren heller tydeliggjør sin forforståelse og gjør sine perspektiver eksplisitte.

Det avsluttende trinnet i Giorgis (1985) metode dreier seg om å binde de viktigste emnene sammen i deskriptive utsagn. Dette kaller Giorgi for *syntese* eller ”a reintegration of the parts” (Giorgi 1989:74). Det er her snakk om en konkluderende beskrivelse av fenomenets essens eller struktur. Jeg har også sammenfattet mine funn og med det trukket ut det sentrale, men vil fortsatt unngå å snakke om essenser. Det er heller snakk om mulige sentrale betydninger og ikke minst mulige variasjoner, jf. fenomenografien.

#### **3.4.4. Validering i analysen**

Under analysearbeidet skjer det en kontinuerlig tolking og kontroll av funnenes troverdighet. Tolkningens troverdighet hviler på to ben, ifølge Fog (2001:170). Det første benet er det empiriske materialet, om utskriftene og bruken av dem er lojal i forhold til innholdet og lest uten skjev forutinntatthet. Det andre dreier seg om forskerens teoretiske forforståelse og den teoretiske bearbeidelsen av materialet. Mens jeg i de første analyserundene bekymret meg over at det første benet ble det tyngste og analysen ikke hadde nok fundament i annen teori og forskning, var bekymringen i noen faser av hovedanalysen at det siste benet skulle bli for tungt, og gjøre studiet lite empirinært. Studiet sett under ett, står i det minste på begge ben.

Kvale (2002:143ff) viser til tolkningskontekster som også har relevans for valideringen og det han kaller valideringsfellesskap. Selvforståelse som tolkningskontekst vil si at tolkeren forsøker å formulere i fortettet form det den intervjuede selv oppfatter som meningen med sine uttalelser (ibid). I fenomenografisk forskning kan det også gå på hvor nøye kategoriene representerer erfaringene som er kommet til uttrykk i intervjuene. Intervjupersonens tolkning er her retningsgivende, uansett om denne korresponderer med forskerens forståelse eller en ”ytre virkelighet”. Den empatiske tilnærmingen mener jeg støtter opp under en slik ramme.

Tolkningskonteksten i dette studiet stopper ikke ved selvforståelsen. I analysen kan jeg beskyldes for å bevege meg over i en tolkning og validering som foretas innenfor et mer allment publikums forståelse, der kritisk forståelse basert på sunn fornuft betegner tolkningskonteksten (Kvale 2002:144f). Som et musikkpedagogisk prosjekt, vil min kategorisering og det jeg trekker fram være preget av den musikkpedagogiske problemstillingens allmenne interesse. Det er tross alt muligheter for følelseskunnskap jeg leter etter, og da er det snakk om

muligheter også for andre enn intervjupersonene. Generalisering i statistisk forstand er selvsagt ikke mulig med ti kvalitative intervjuer, men hvis vi ikke kan unngå vår forforståelse, kan vi heller ikke unngå å overføre våre erfaringer fra en situasjon til en annen, verken som forsker, intervjuperson eller leser, og det er også en form for generalisering, ikke ulikt naturalistisk generalisering (Kvale 2002:161). Hvis det jeg skriver oppfattes som interessant å lese, er det fordi det gir mening og relevans også i andres liv, og vi er over på et allment valideringsfelleskap. Men jeg understreker at jeg fortsatt snakker om *muligheter*, ikke forutsigeligheter.

Intervjuer kan også gi en arena for videre refleksjon, og selv bli et sentralt medierende redskap for følelseskunnskap. Er det i så fall intervjuet eller musikkopplevelsen som egentlig medierer følelseskunnskap? Hvis intervjuet mer enn opplevelsen medierer følelseskunnskapen, svekkes validiteten i forhold til problemstillingens formulering, og analysen har i så fall satt hovedfokus på feil hendelse. På den annen side er opplevelsene helt nødvendige for at intervjuene skal fungere som medierende redskap for følelseskunnskap, og tar jeg intervjupersonene på alvor, er de ikke avhengige av å formidle opplevelsene i et intervju. Dessuten tar den vide opplevelsedefinisjonen høyde for at refleksjonen i etterkant pågår i lang tid, eventuelt også inn i intervjuet. Man kan heller trekke inn de videre muligheter for refleksjon rundt følelser som en del av musikkopplevelsens konsekvenser, og se intervjuet som et eksempel på dette, endog et eksempel dokumentert med sitater fra da det skjedde.

Noe interessant skjer når tolkningskonteksten er rettet mot utsagn som viser følelseskunnskap som ikke er verdsatt sosioemosjonelt (jf. kap.6). Intervjupersonene slutter der ganske konsekvent å snakke om seg selv, og snakker heller om erfaringer med tredjeperson. Det påvirker validiteten, men på hvilken måte? De erfaringer som er beskrevet kan være kommunisert like godt, og de er jo intervjupersonenes selvforståelse av den andre. Men følelseskunnskapen er ikke erfart i dem selv, bare opplevd/antatt å være (fraværende) i en annen. Det forringer i mine øyne dataens verdi fordi det befinner seg i et annet tolkningssjikt, og er et tredjepersonsperspektiv. Hadde studiets fokus vært på sosial kompetanse, kunne en slik tolkningskontekst hatt større verdi.

Hva skjer med tolkningskonteksten når mine intervjupersoner snakker om musikk, og jeg tolker det til å gjelde musikkopplevelsen? Det er ingen tvil om at mange av dem bebor en diskurs der de tenker musikkverket mer enn opplevelsen, og det er like tydelig at jeg glir ufortrødent inn i samme diskurs og slik sett møter intervjupersonen der denne formulerer seg. Her synliggjøres både reliabilitets- og validitetsproblematikk. Viser jeg optimal reliabilitet når jeg ”tester” musikk der jeg



skulle testet musikkopplevelse, også om dette i kap.1 ble begrunnet som det samme? Er validiteten ivaretatt hvis det snakkes om noe annet enn det jeg ønsker svar på? Dette er også et etisk problem: Har jeg *rett* til å si at det er det samme? I enkelte tilfeller er svaret ja, (se sitat fra Bjørn kap.1). I andre tilfeller er det ikke sikkert intervjupersonene ville vært enige med mitt musikk- og vitenskapssyn. Marton & Booth (1997:118ff) påpeker at vi til vanlig uttaler oss om verden, selv om det er vår opplevelse av verden det dreier seg om. "Experiences are reflected in statements about the world" (ibid:120). Som (fenomenografiske) forskere derimot, har vi fokuset rettet mot de ulike opplevelsesmåtene, men vi kan ikke forvente det samme av de vi intervjuer, og *må* derfor foreta dette forståelseskiftet, ifølge dem. Dette har en validitetsmessig vanskelig side, men jeg mener altså at det i et musikkpedagogisk perspektiv kan forsvares.

Resultatet peker klart også mot en tredje, teoretisk tolkningskontekst (Kvale 2002:145), der en teoretisk ramme brukes ved tolkningen av uttalelsene. Her går man lenger enn både selvforståelse og allmenn fornuft. Mulige meninger relateres til teorier, og det er forskningsmiljøet som utgjør valideringsfellesskapet. "Når en uttalelse tolkes innenfor en teoretisk kontekst, vil tolkningens gyldighet avhenge av hvorvidt teorien gjelder for det feltet som studeres, og hvorvidt de konkrete tolkningene er logiske i forhold til teorien" (ibid:147). Det var nettopp slik problematikk som ble trukket fram i kap.2. Kravet om gyldighet dreier seg om å sikre sammenheng og konsistens i analysen og dennes samsvar med annen forskning (Fog 2001:164). Det er snakk om validering av intertekstuelle forhold mellom teori og intervju(tekst). En tilnærming "mellom prototypene", som dette studiet, vil kunne støte på valideringsproblemer av denne typen, i alle fall hvis forskeren ikke klarer å få leseren "med på" prosjektets egen logikk. Størst usikkerhet mener jeg likevel er knyttet til anvendelsen av fenomenologisk bevissthets- og refleksjonsteori, fordi denne er så langt fra undertegnedes egentlige fagfelt, og derfor vanskelig å "sikre".

## **3.5. Avsluttende kommentarer**

### **3.5.1. Gyldig for meg, gyldig for deg?**

I kvalitativ forskning finner vi ikke beviser, men indiser (Fog 2001:170). Dermed får begreper som validitet/gyldighet og reliabilitet/pålitelighet et annet innhold enn i de forskningstradisjoner der begrepene oppstod. Fog mener til og med at det ikke alltid er like meningsfullt å skjelle mellom reliabilitet og validitet i kvalitativ forskning, fordi samtalen både er et (reliabelt) redskap til å skaffe data og (valid)

data i seg selv (ibid:156). Jeg ender derfor ofte opp med å bruke *validering* som en samlebetegnelse på arbeidet knyttet til reliabilitet og validitet. Å validere er å kontrollere, å stille spørsmål og å teoretisere, ifølge Kvale (2002:168ff). Kvalitativ validering kan dessuten ikke skilles helt fra etikk, både i forhold til forskerens ansvar overfor (forsker)samfunnet, og overfor de involverte og deres bidrag som skal ivaretas og kommuniseres på best mulig måte. Det har allerede preget dette kapitlet.

Jeg har også diskutert validering knyttet til hvordan studiens teoretiske forberedelser både påvirket kategoriseringen og utformingen av forskningsspørsmål (for eksempel begrepsutviklingen av emosjonell kompetanse). Aspekter ved planleggingen som økte og minket validiteten (hvv. utvalgets verbalitet og mine manglende refleksjoner knyttet til det å kjenne intervjupersoner) er også nevnt. Jeg har videre trukket inn intervjuet selv (og for eksempel intervjupersonens troverdighet og intervjuerens ledende spørsmål) og transkriberingen (særlig forholdet mellom ordrett, modifisert og sløret gjengivelse). Jeg har også drøftet forhold ved analyse og tolkning (for eksempel kontekster tolkningen er gyldig i) og rapporten (jf. situatutforming og leserens rolle).

Det ble påpekt at til tross for manglende generalisering i tradisjonell forstand, skjer det unektelig en naturalistisk generalisering. Kvale spør i hvilken grad forskeren selv skal generalisere, eller om han bør overlate dette til leseren ved å spesifisere bevisene og gjøre argumentene eksplisitte (ibid:162). Jeg mener det er viktig å også gjøre eksplisitt at et nivå av forskergeneralisering allerede er implisitt i motivasjonen til å bruke tid på dette forskningsprosjektet, samtidig som en kritisk, validerende lesing av avhandlingen vanskelig unngår den naturlige søken etter mening gjennom visse former for generalisering. Hvis vi ser på de tre generaliseringsmålene – det som *er*, det som *kan* være og det som *kunne* være (ibid:163) – står *kan være* sentralt i dette studiet, slik det også gjorde i problemstillingens ”kan erfares” og *muligheter* for følelseskunnskap. Men for enkelte vil noen av de beskrevne opplevelsene også peke mot det som *kunne være*, i Kvales terminologi ofte det eksepsjonelle og ideelle. I et musikkpedagogisk perspektiv peker dette i så fall mot et mulig ideal, der musikkopplevelse i større grad enn det er i dag *kunne* være et medierende redskap for følelseskunnskap, og ikke minst kunne vært det mer eksplisitt.

### 3.5.2. Til å stole på?

Fog (2001:156) ser på pålitelighet som en forutsetning for gyldighet. Det dreier seg dels om det som skjer mellom intervjuer og intervjuperson (hvordan jeg fungerte som ”instrument”), og dels det som skjer mellom forsker og intervjudokumentasjon (dårlig forståelse av materialet, forkjærlighet for egen forforståelse, evne til diskusjon og sammenhold med andre undersøkelser). Hvis forskeren er et av redskapene og kvalitativ reliabilitet er vanskelig å skille fra validitet, vil også reliabiliteten gjennomsyre hele forskningsprosessen.

Det betyr at reliabilitet allerede er drøftet i kap. 2, for eksempel under forskerens synlighet. Synliggjøring av de fordommer og følelser som har styrt forskerens valg og handlemåter, gir leseren bedre mulighet til å bedømme materialets pålitelighet (Fog 2001:163). Men de som har gått et par runder med seg selv, vet at uansett hva du avdekker, vil det alltid komme noe nytt til syne. En eksplisitering av forskerens psyke vil også avsløre det konstruktivistiske elementet i psyken, og det kan være vanskelig å vite når man bare avdekker det som er, og når man i denne avdekkingen samtidig konstruerer noe som gjør at forskeren får mer plass i helheten enn ønskelig. Ved å vise til noen få elementer, vil andre komme mer i skyggen, og man kan komme til å ”dreie” data under et dekke av åpenhet og selvkritisk holdning. Hva kommer for eksempel i skyggen når jeg gir plassen til dette poenget? Markeringen av grensene for eksplisiteringens nytte, er også å validere reliabilitet.

Reliabiliteten rundt meg som intervjuer er mindre berørt. Det må for eksempel bli en viss mangel på konsistens i de stille spørsmålene hvis intervjueren skal reagere sensitivt på de ulike personene som intervjues. Jeg vil påstå at manglende forskerkonsistens kan gi *mer* konsistens til materialet, ved at forskeren møter hver intervjuperson på en individuell måte. Derimot har dette materialet tidvis manglende konsistens grunnet de nevnte nivåskiftene tematisk/i kategoriene, og de kryssende perspektivene i de to siste i resultatkapitlene. Det er videre inkonsistens i intervjupersonenes forståelse av de ulike begrepene. Men denne mangelen er samtidig noe som gir variasjoner i materialet, og som fører til ny refleksjon og forståelse. Samtalens inkonsistens, enten det stammer fra meg eller den andre, kan altså få fram nye, overraskende momenter. Et eksempel her er Carls tosidige bruk av refleksjonsbegrepet (se kap.8).

Har jeg forstått materialet godt, eller finnes det systematisk forvrenging som stammer fra intervjueren selv (Fog 2001:157)? Selvintervjuet avslører at jeg hadde en forforståelse som mente musikkopplevelse kunne være et medierende redskap for følelseskunnskap. Men hvis jeg ikke hadde hatt tro på positive funn,

kunne færre av de positive utsagnene blitt oppdaget. En slik skjevhet i forståelse vil altså kunne få fram flere muligheter for følelseskunnskap.

En forsker som ikke tåler å høre om død, sorg og sykdom, er trøtt under intervjuet eller blir gal av intervjupersonen, kan også være et reliabilitetsproblem ifølge Fog. Det er mitt inntrykk at også Fog (2001) avslører en viss forvrengning eller partiskhet, knyttet opp mot et forskerideal som er en – i vestlig forstand – sosialt og emosjonelt velfungerende person. Jeg er ikke uenig med henne i at dette er verdifulle egenskaper for en forsker, men heller ikke slike egenskaper gir mulighet til en forskning *uten* det hun kaller ”forvrængning” og ”fejlkilde” (ibid:159). Skjevheten i dette studiet går heller i retning av den empatiske tilnærmingen og takknemligheten over de intervjuedes vilje til å gi av seg selv. Den gjorde så jeg gikk fra de fleste intervjuene i en slags gledesrus som kan ha ført til en viss ”positiv forvrengning”.

Det ble nevnt tidligere at fenomenologien ifølge van Manen krever en høynet tilstedeværelse av forskeren. Det kan også virke som den tilrettelegger for det. Den gode samtalen er alltid en fantastisk opplevelse, og intervjusamtaler intet unntak. Intervjuene har definitivt også dannet grunnlag for en endret følelseskunnskap i meg! Det å få delta i slike samtaler, å få oppleve folk jeg knapt har møtt åpne seg og gi meg innblikk i til dels sterke øyeblikk i deres liv, har vært en unik opplevelse. Med intervjuguidens åpne spørsmål, har intervjupersonene fått mulighet til å føre meg til steder jeg aldri før har vært – åpne rom jeg vanligvis ikke ferdes i. De har også lært meg noe nytt om det å lytte, og hvor mye man får igjen for å møte oppriktige mennesker på den måten. To av intervjupersonene uttalte at det var deilig å få fortelle om seg selv på den måten, at det var godt å ha noen som lyttet så lenge, og fint å snakke om viktige minner som ellers ikke ble snakket om. Det er også aspekter ved intervjuet, aspekter som viser at det å gå inn i slike relasjoner kan oppleves berikende for begge parter.

### **3.5.3. Oppsummering**

I dette kapitlet ble prosjektets vitenskapelige metoder presentert. Prosjektet har et ideografisk design, kvalitative intervju som den viktigste ”innsamlingsmetoden” og Giorgis meningsfortsettende og -kategoriserende metode som den mest sentrale inspirasjonen i analysen. I prosjektets første faser, ble flere mindre pilotstudier gjennomført. Loggbok, musikalske møter, spørreskjema, videografi og ikke minst selvintervju har indirekte bidratt til prosjektet, men empirien stammer fra 10 kvalitative halvstruktureerte intervjuer av 5 kvinner og 5 menn fra Sør-Norge i alderen 20–80 år, der 5 er musikkarbeidere og 5 amatører, og interessemessig

dekker et bredt spekter musikalske sjangere. Tilnærmingen til intervjuene ble kalt åpen og empatisk. Resultatet ble meget rikholdige intervjusamtaler, der både de konkrete musikkopplevelsene og personenes refleksjoner og erfaringer i etterkant ble sett på som verdifull empiri.

Siden intervjuene er anonymisert, ble verktitler, sted, navn etc. sløret, med tilhørende ulemper i forhold til sitatens mening og verdi. Kapitlet drøfter i detalj en rekke problemer knyttet til utvalg og anonymisering. Kapitlet drøfter også validering i forhold til forberedelser, utformingen av forskningsspørsmål, kategoriseringen, intervjupersonens troverdighet, intervjuerens ledende spørsmål, forhold ved analyse, tolkning, rapportering og generalisering.



## **DEL II**

### **Kapittel 4**

#### **Beslektet forskning**

##### **4.1. Innledning**

Det er som nevnt lite empirisk forskning med eksplisitt fokus på musikkopplevelse som medierende redskap for (det jeg her har kalt) følelseskunnskap (Juslin & Sloboda 2001a). I en bok som *Music and Emotion* (ibid), med bl.a. et terapeutisk, sosiologisk, filosofisk og musikkvitenskapelig perspektiv på musikk og følelser, finnes det ikke et definert pedagogisk perspektiv på emnet. Selv Bamfords (2006) rapport fra det globale<sup>15</sup> UNESCO-prosjektet om ”the impact of the arts in education” (ibid:9) berører i forholdsvis liten grad følelser og følelseskunnskap. Dette selv om et av hovedfunnene hennes er at kunstpedagogikk rommer både ”education in the arts” og ”education through the arts”, og at begge er viktige sider av unges skolehverdag (ibid:11). Relevant i denne sammenheng er hennes klare skille mellom mål- og middeltenkning, og at det fra ungdomsskolealder synes primært å undervises i kunstfagene som mål i seg selv (ibid:70). Det er likevel mulig å si at det kunstpedagogiske feltet globalt også inkluderer følelseskunnskap (ibid:103ff), og faktisk mer i utviklingsland enn i utviklede land. Sosiale, sammen med kulturelle og estetiske mål, anses som hovedbegrunnelsen for kunstfag i undervisning av barn og unge, og i tillegg kommer ”personal goals” som en mindre brukt begrunnelse (ibid:103).

Det ble i kap.1 uttalt at den estetiske filosofien/estetikken har tangert dette prosjektets problemstilling i flere tusen år. Likevel har det vært ønskelig å begrense den estetiske filosofiens teoretiske påvirkning på prosjektet for ikke å falle ned i allerede oppgatte stier, samt for ikke å blindes eller begrenses av (prestisje)tunge estetikktradisjoners tenkemåter mer enn det som likevel skjer med

---

<sup>15</sup> 35 involverte land, men Norge deltok ikke.

undertegnedes forforståelse. Det finnes likevel estetisk forskning som begrepsmessig eller i innhold forholder seg så tett til dette studiets problemfelt at den trekkes inn her. Dessuten finnes andre forskningsprosjekter som viser at jeg ikke på noen måte ”starter med to tomme hender”. Selv om andre forskere ikke definerer resultater som følelseskunnskap, kan et musikkpedagogisk perspektiv på emnet få deler av denne empirien til å framstå i et nytt lys, relevant for dette prosjektet.

I dette kapitlet presenteres enkeltprosjekter innen musikkpedagogikk, -sosiologi og -psykologi som har et tettere slektskap med studiets problemstillinger, enten *aspekter ved musikkopplevelse* og *aspekter ved følelseskunnskap*, eller i forhold til hovedanalysens *aspekter ved emosjonell tilgjengelighet og forståelse*. Det er snakk om å utforske og fortolke eksisterende forskning i lys av begrepet følelseskunnskap. Det finnes garantert annen forskning som også kunne vært nevnt. Musikkterapien ble i en tidlig fase sett på som et referansepunkt på linje med emosjonell intelligens/kompetanse-teori, men ble valgt nesten helt bort grunnet doktorgradens omfang. Både dette lille fagfeltet og det langt større psykiatريفeltet kunne hatt mye å bidra med. Det er mitt håp å kunne benytte begge fagområdene i større grad i eventuelt arbeid med de kategorier som denne doktorgraden har måttet utelate i hovedanalysen.

## 4.2. Musikkpedagogisk forskning

### 4.2.1. Witkins følelsesintelligens

Witkins (1974) teoretiske og empiriske arbeid har fokus på kunnskapsprosesser i estetiske fag i skolen, men empirien berører bare i liten grad følelseskunnskap.<sup>16</sup> Det er de teoretiske sidene ved arbeidet som har størst relevans. Han har utviklet en teori om estetisk læring i nært samarbeid med kollegaen Malcom Ross<sup>17</sup>, der han sier at estetisk virksomhet rommer en særlig sans for følelsesmessig erkjennelse, det han kaller følelsesintelligens (”intelligence of feeling”). Begrepet følelsesintelligens skiller seg fra EI-begrepet til Salovey & Mayer (1990) i det at det i større grad dreier seg om å *forstå verden ved hjelp av følelsene* (Austring og Sørensen 2006:216), altså mer på linje med emosjonell læring, der følelsene er klart involvert i prosessen, men ikke nødvendigvis som læringsinnhold. Det er

---

<sup>16</sup> Forskningsprosjektet ”Art and the Adolescent”, gjennomførte et stort antall intervjuer, observasjoner samt spørreskjemaundersøkelser ved 36 ”secondary” skoler i England for å se nærmere på ulike aspekter ved estetisk undervisning/læreplaner. Over 5000 elever var involvert (Witkin 1974:55ff).

<sup>17</sup> Mer kjent for sin vinkling mot kreativitet i estetiske prosesser (Ross 1982, 1984).



særlig tilgjengelighetskategorien som kan dra nytte av denne teorien, fordi Witkin understreker de estetiske fagenes behov for, og utvikling av, en egen sensitivitet, viktig for å kunne forholde seg til vår ytre verden på en god måte:

There is a world that exists beyond the individual, a world that exists whether or not he exists. (...) There is another world, however, a world that exists only because the individual exists. It is the world of his own sensations and feelings. (...) In order to move around the world of objects, to manage his relationships within it, the individual must be able to manage the disturbances, the sensations and feelings wrought within him by his encounters in the world. (...) If his existence in the world disturbs his being in ways that fragment him and render his relationships in the world emotionally confused or even meaningless, then he is ill-adapted, and no amount of intellectual grasp of logical or factual relationships will change that. (Witkin 1974:1)

Witkin definerer selv følelsesintelligens som "the organised process of subject-reflexive action" (ibid:30), og skiller mellom reaktive og refleksive handlinger. Indre emosjonelle spenninger kan få utløp ved at vi ler høyt, roper, slår i bordet osv. Det er reaktive handlinger. Men slike spenninger kan også få utløp som en handling der man bearbejder den opprinnelige følelsesimpulsen gjennom estetisk mediering. Det er en reflektiv handling. Kunnskap blir nettopp dette samspillet mellom handling og objekt, både fysiske og symbolske objekter, og innbefatter både ekspressiv handling ("subject knowing") og impressiv handling ("object knowing") (ibid:10). Så langt gir Witkin en mulighet til å se det dialogiske og det refleksive mellom miljø og person, mellom musikkens egenskaper og diskursens tankesett som er nyttig også i dette prosjektet. Austring og Sørensen (2006) støtter seg tungt til Witkin, og sier at i arbeidet med estetisk virksomhet får den enkelte "mulighed for at udtrykke og eksperimentere med forskellige aspekter af sin livsforståelse" (ibid:124). Selv om de også forstår følelsesintelligens som det å forstå verden ved hjelp av følelsene, er det påtakelig hvordan de sklir over i en språkbruk som likevel nærmer seg Salovey og Mayers mer kognitive EI-begrep:

Børnene har gjennom denne proces ikke bare lært noget om Hans og Grete, men også noget om sig selv og hinanden. De er blevet klogere på deres følelser i forhold til sig selv i verden, og de har herigennem udviklet deres følelsesintelligens. (Austring og Sørensen 2006:116)

Det er mitt inntrykk at det er slik Witkins teori ofte blir brukt. Men Witkins begrep skiller seg fra Salovey og Mayers EI-begrep ved at det ikke er snakk om kognitivt

å reflektere over sine følelser, men gjennom estetisk virksomhet å få en forståelse av seg selv og verden. ”Subject-knowing refers only to the knowing of my sensate impulse (...). It does not refer to the knowing of facts about myself, *that* I have inhibitions, *that* I am talkative, *that* I am reticent. (...) They are part of object knowing” (Witkin 1974:10). Dermed blir nærmest all verbalisert følelseskunnskap objektkunnskap. Dette klare skillet mellom følelser og logikk, mellom det subjektive og det objektive osv., forteller noe om 70-tallets kognitive diskurs, om tidens skille mellom tanke og følelse, samt om noen bånd til en absolutt estetikk som jeg ikke deler, og som har begrenset bruken av Witkin i dette prosjektet.

#### **4.2.2. Rustens estetiske dannelse**

Dannelsespedagogikk ble allerede trukket inn i kap.1, der Nielsen (1994) sa at musikkfaget kunne bidra til å løse skolens overordnede og allmenne dannelsesoppgave. Den kan ses som en ”*normativt* orientert sosialisering- og kulturteori” (Rusten 2006:377), og kan, som musikkpedagogisk tradisjon, i stor grad også sies å knytte seg an mot vestlig, estetisk filosofi. Dermed vil forskning innen denne tradisjonen lett berøre følelseskunnskap, selv om man begrepsmessig formulerer seg annerledes, og ønsket om ikke å trå i velbrukte estetiske sko har som sagt gjort det naturlig med andre teoretiske vinklinger enn dannelsesteoretiske. Jeg vil likevel nevne Rustens (2006) musikkpedagogiske doktorgrad, og dennes kvalitative, empirisk-teoretiske tilnærming til musikalsk estetisk dannelse som fenomen. Ifølge Rusten forutsetter dannelse innføring i tradisjonen, men også transformasjon, motstand og avstand. Han definerer innledningsvis dannelse som ”individets involvering i tradisjonsprosesser på en måte som generelt vitner om *åndelig levendegjøring*, så vel som *transformasjon* (...), *refleksiv kunnskapsutvikling* (...) og, sist, men ikke minst et menneskets *løpende individuasjonsprosess* (...)” (Rusten 2006:17). Derfor vil forskning knyttet til dannelse nødvendigvis også berøre følelseskunnskap i bred forstand, selv om EI-tradisjonen og emosjonell kompetanse nok vil synes for instrumentell og målfokusert.

Rusten undersøker (som enkelt casestudium) hvordan en voksen amatørmusikers musikalske livserfaring kan forstås i lys av dannelsesteori (og vice versa). Avhandlingens sjenerøse presentasjon av caseintervjuet gjør det mulig å analysere sitatene også fra andre teoretiske ståsted enn det danningsteoretiske. Rusten understreker kunnskapspotensialet i estetisk virkelighetserfaring, dog som en av flere aspekter av denne erfaringen og den tilhørende dannelsen. Jeg har ikke funnet følelseskunnskap som begrep hos Rusten, men vil likevel påstå at

intervjusatene dokumenterer musikken som medierende redskap for aspekter ved følelseskunnskap. Dette for eksempel hvis evne til nærhet og tilknytning, og bevissthet om følelser som kjærlighet, forstås som følelseskunnskap. Intervjupersonen Lauritz beskriver hvorfor han likte morens pianomusikk...

[Lauritz:] ...fordi dette var *mamma*, ikke sant. Mor, som jeg kalte henne – det var veldig viktig for dem at jeg kalte dem for mor og far. Det var ganske streng oppdragelse sånn. Veldig lite... veldig lite veldig nær. Men mye av den nærheten som jeg føler var til stede, var i den musikken. (Rusten 2006:149)

Rusten ser her på musikken som en ”klingende mamma” (ibid:149) med stemningsåpnende egenskaper (ibid:153). Jeg vil legge til at Lauritz også synes å forstå – og se – foreldrenes kjærlighet bedre pga. musikken.

Musikk kan også få Lauritz helt ut av balanse. Lauritz selv bruker metaforer som ”å miste helt fotfeste: Du kan bare dette sammen som en klut” (ibid:151). Begeistringen for lieder gjør ham ”så *gripet*, at jeg begynte å gråte av det. (...) jeg føler meg helt sånn...*oppgitt* [ler] over at det kan vær så vakkert. (...) og da føler jeg at jeg er *helt*...nesten som et *offer* for musikk!” (Rusten 2006:283).

Det å selv være utøver kan gi andre opplevelsesmuligheter, og også styrke lytteopplevelsen av andre utøvere (ibid:289). Men det er *musikken* man primært trenger dypere inn i, ifølge Rusten. I hvilken grad man kan trenge dypere inn i menneskenes emosjonelle virkelighet, forblir nesten ubesvart. Han beskriver det å spille piano som tre års ubehag og tvang, og mener kunnskapstilegnelsen ved pianoet derfor ikke rommet ”*dannende* potensiale” (ibid:223). Selv om han nyanserer denne påstanden noe, vil jeg her påpeke en viktig forskjell i forståelsen av dyptgripende kunnskap: Også ”negative” erfaringer er kunnskap, og tilgang til erfaringen knyttet til tvang, avsky og (prestasjons)angst, er i mine øyne å regne som endringer i følelseskunnskap og personlighetsdannende. Kunnskapen kan på sikt til og med være nyttig og berikende, men også få plass under det jeg i kap.6 kaller forringende følelseskunnskap. Uansett er det snakk om emosjonell tilgjengelighet.

Identitetstematikk kan gjenfinnes i forbindelse med ulike sjangeres mulighet for utprøving av ulike sider ved personligheten. Lauritz er eksempelvis veldig glad i å gå på jazzklubb og røyke og drikke øl, ved siden av den mer ”forfinede” klassiske siden (Rusten 2006:204). Rusten peker på jazzklubblivet som en ”musikkulturell motstemme” (ibid:205), og trekker inn Ruuds (1997) antakelse om at det å kunne integrere tilsynelatende motstridende identiteter er en fase av

identitetsutviklingen. Det innebærer i mine øyne også mer variert emosjonell tilgjengelighet og forståelse.

Jeg vil trekke fram ett eksempel til som er meget spennende i forhold til både utvidet tilgjengelighet og emosjonell forståelse. Lauritz beskriver forholdet til en lærer som innviet ham i operaens verden, og sier:

[Lauritz:] ...dette her med åndelig fellesskap mellom menn... [...] ...Men *ingen* seksuell..altså, det å kunne sette *til side* den seksuelle tensjonen, og oppleve noe sammen med andre menn, som er vakkert, og som for de fleste – når jeg sier dette her..ville anse at jeg ”er *helt* sikkert homofil” – men det er liksom det *motsatte* av det [ler]! For det er å sette hele ”den” på siden. (Rusten 2006:166)

Det er her ifølge Rusten snakk om en åndelig tilfredsstillende og følelsesmessig intensivert tilstand med høydepunktskarakter. I et samfunn med fortsatt homofobe tendenser, og der menn nok i større grad enn kvinner opplever begrensninger i væremåter overfor andre menn (Vist 2007), blir altså musikken et medierende redskap for både emosjonell tilgjengelighet, forståelse, ekspressivitet og samspill.

Rusten dokumenterer også ”refleksjon og menneskelig vekst” (ibid:319f) samt utvikling av ekspressive egenskaper som en del av det å spille et instrument, og sier at musikkfortroligheten har en antatt positiv virkning på verbal målbæringsevne, bl.a. i forhold til det affektive (ibid:331). Lauritz mener det at han har så lett for å uttrykke seg, har å gjøre med at han har latt seg åpne av musikken, og kaller den ”en slags intellektuell prosess også. Som...klargjør meg og setter meg i stand til å...uttrykke meg, verbalt også...” (ibid: 331).

Til tross for disse eksemplene på følelseskunnskap, er det altså ikke følelseskunnskap eksplisitt avhandlingen dreier seg om:

[E]stetisk kunnskapstegnelse som allment fenomen peker mot meningers og sannheters avdekking (...), som en slags avsøkende, loddende ’kunnskaping’ både av det gjenstandsmessige og av eget selv... (Rusten 2006:178)

Det ekskluderer ikke følelseskunnskap (særlig som selvkunnskap), men fokuserer heller ikke på det i særlig grad. Dannelsesteoriens manglende emosjonelle fokus bekreftes egentlig når Rusten (ibid:340ff) gir en liste over de dannelseseoretiske utgangspunkt han har nedtonet, og heller ikke her finner plass til følelseskunnskap eller liknende begreper.

## 4.3. Musikk sosiologisk forskning

### 4.3.1. Ruuds identitetsarbeid

Even Ruuds (1997, 1998) pedagogiske bakgrunn gjør det naturlig å plassere hans identitetsforskning i overgangen mellom pedagogikk og sosiologi. Han tangerer også dette prosjektets metoder og problemstillinger fordi identitet har klare bånd til selvbevissthet, og med det også emosjonell tilgjengelighet og forståelse. Ruud (1997:82) tar selv for gitt en sammenheng mellom følelser og identitet. ”Det er gjennom refleksivitet og selvbevissthet at individet bekrefter sitt selv, sin individualitet” sier han (ibid:49), og knytter seg til selvteoriens syn på følelsesbevissthet som evnen til å oppleve, tolerere og gi tydelig uttrykk for følelser (ibid:82). Han sier at identitet i særlig grad er bundet til selvfølelse, opplevelse av egen handlingskompetanse og mulighet til å påvirke omgivelsene, dvs. evne til å forvalte eget liv (ibid:18). Dessuten er erfaringer med omsorgspersoner i tidlige år avgjørende for følelsen av trygghet og tillit (ibid:16). Ruud setter også fokus på det kroppslige, og sier at følelsesbevissthet involverer et kroppslig aspekt, en kroppsbevissthet (ibid:90). Han trekker til og med inn emosjonell intelligens i sin empiritolkning, og sier den ofte går hånd i hånd med evnen til å tolerere følelser (ibid:84).

Ruud (1997, 1998) har gjort et større kvalitativt studie knyttet til sammenhengen mellom musikkopplevelse og identitetsdannelse. Han ba en rekke mennesker fortelle om musikkopplevelser de husket, gjennom intervjuer, musikkseksempler og musikalske selvbiografier. Det ble nærmere tusen fortellinger. I utgangspunktet var hypotesen at det var en sammenheng mellom musikkopplevelsene våre og hvem vi er. Etter nærmere 15 års forskning sier han det annerledes:

Listening to, performing, and talking about music is not as much a reflection of identity as a way of *performing* our sense of ourselves, our identities. This makes a difference in the way we perceive how a sense of identity is constituted. (Ruud 1998:31).

Da nærmer vi oss dette prosjektets bruk av refleksjonsbegrepet. Jeg vil også legge til at identiteten dermed hele tiden formes av den kunnskap vi utvikler. Hvis musikken blir et ”*fleksibelt kart* over vår egen livsverden” Ruud (1997:58), kan den – med sitt bånd til følelsene – også bli et kart over vår tilgjengelige følelseskunnskap. Ruud (1998:34) sier videre at når vi lytter, relaterer vi musikken til vårt kulturelle lydlandskap. Denne prosessen innebærer både refleksjon, der

musikken relateres til personlige og sosiale forhold, og verdivurdering. Det er "...through externalizing this process of interpretation, through interviews, or when we observe a musical practice that we gain access to the maps or cognitive strategies used by the people in question" (ibid:34). Dette vil i så fall også gjelde for folks emosjonelle læringsstrategier, og har vært en inspirasjon når jeg i dette prosjektet søker formuleringer om følelseskunnskap.

Ruud kobler musikkopplevelsen til det første samspillet mellom barnet og nære omsorgspersoner, og viser til musikkopplevelsens sentrale egenskap som "holdende", beskyttende, og som et redskap til hjelp i utrygge situasjoner senere i livet. Følelsen av å bli holdt er bare ett aspekt ved dette samspillet, men den mest grunnleggende dimensjonen i forholdet til andre, og samtidig et viktig grunnlag for utvikling av empati og omsorgsevne (Ruud 1997:73ff). Ruud nevner også det å bli sett som viktig for barnets evne til å akseptere seg selv og føle seg "hjemme i seg selv" (Ruud 1998:39), og for videre å kunne se og (an)erkjenne andre. Ruud viser empirisk hvordan nærhet til en voksen tydeliggjør og anerkjenner følelsen. Det at følelsen får et gjensvar, øker evnen til å legge merke til og stole på egne følelser (Ruud 1997:83). Begge disse aspektene berøres også i dette studiets empiri. Likeså musikkens ventilerende katarsis-funksjon Ruud (ibid:88).

I samspillet med nære personer blir musikken "en *kanal* for utveksling av tanker og følelser, et *objekt å handle mot* for å tydeliggjøre innholdet i dette mellommenneskelige samspillet" (Ruud 1997:70). I dette ligger også en bevisstgjøring av de emosjonelle aspektene i samspillet. Man blir ikke bare sett av andre, man får også mulighet til å se seg selv. Ruud viser også empirisk hvordan evnen til å begrepsmessig bearbeide følelser kan gjøre at en kroppslig og mentalt tar opp i seg det stemningsmessige innholdet, og hvordan dette i voksen alder kan gi seg uttrykk gjennom en bevisst utforskning av egne følelser gjennom musikk (ibid:84).

Ruud (1998:40) presenterer "private space", "private room", "inner core" og "true self" som metaforer brukt for å beskrive musikkopplevelse. Det å høre på eller selv spille musikk, synes å gi bevissthet om et indre rom som ikke er tilgjengelig for andre mennesker, og det å høre på ukjent musikk blir sammenliknet med å tre inn i ukjente rom eller ukjente deler av en selv. Et aspekt ved identitet innenfor det personlige rommet, er koblingen mellom selvfølelse og andre følelser. "Awareness of feelings and bodily sensations may thus be said to be an important part of self-awareness. (...). This awareness may be divided into ability for attention and expression" (Ruud 1998:40). Ruud fant mange eksempler på følelsesmessig oppmerksomhet knyttet til musikk med et dramatisk følelsesinnhold, og sier at barn ofte foretrakk sanger som fikk fram både sorg og

smerte. Barna ønsket disse sangene om og om igjen, men gjerne sammen med en voksen som hjalp dem å oppdage og forstå den følelsesmessige opplevelsen: "Thus it could seem that these songs became some sort of training in emotional tolerance, in the ability to contain and sustain emotion" (Ruud 1998:40). Samtidig kunne disse emosjonelle erfaringene bli en arena der man kunne beskrive og klargjøre følelser, og med det hjelpe barnet å uttrykke forskjellige følelser selv. Ruud viser empirisk hvordan sangen også kan "lage en ramme rundt situasjonen som hjelper den voksne til å uttrykke følelser som ikke alltid lar seg formulere i ord" (Ruud 1997:74). I dette er vi midt i dette prosjektets problemområde, både konkretisert i tilgjengelighet (oppmerksomhet, oppdagelse), forståelse, regulering (toleranse) og ekspressivitet (uttrykke). De interpersonlige aspekt ved identitet fører dessuten til en større bevissthet omkring den bredere kulturelle konteksten som identiteten formes i, og hvordan vi ser oss selv i lys av andre (Ruud 1997:138; 1998:41). Hvis musikkopplevelsen både spiller en sosial posisjon og endrer sosiale rom og bindinger, vil den også endre den følelseskunnskapen som knytter seg til samspillet og intersubjektivitet.

#### **4.3.2. DeNoras hverdagsopplevelser**

DeNora (2001, 2002) forsker på musikkens aktive rolle i utformingen av våre personlige og sosiale liv, og kaller musikken "an instrument of social ordering" (DeNora 2002:7). Hun viser hvordan musikken, med dens spesielle egenskaper, tilbyr ("afford") visse bruksområder mer enn andre. Samtidig legger hun betydelig vekt på konteksten og de sosiale omstendighetenes betydning for hvordan vi opplever og gir mening til musikk.

DeNora har dybdeintervjuet en rekke amerikanske og britiske kvinner om deres musikkbruk i hverdagen, og hvilken rolle musikk spiller i ulike sosiale sammenhenger i deres liv. Selv om resultatene presenteres med et sosialt bruksfokus, ga de meg et viktig håp om å kunne finne empiri rundt musikkopplevelse som medierende redskap for følelseskunnskap. Hun setter, som meg, fokus på personene og deres opplevelse, og sier at "the concept of the musical 'work', the total work as a, or indeed *the*, meaningful unit, is mostly irrelevant" (DeNora 2002:61). Et annet fellestrekk vi har, er en sterkt kroppslig forståelse både av musikkopplevelse og musikalsk mening.

DeNora (2001) presenterer resultater fra undersøkelsene på en måte som direkte knytter dem til emosjonelle aspekter, men også i boka *Music in everyday life* (2002) finnes dokumentasjon på det jeg har kalt emosjonell tilgjengelighet/bevissthet, forståelse, ekspressivitet og regulering. "[M]usic is

appropriated by individuals as a resource for the ongoing constitution of themselves and their social psychological, physiological and emotional states” (DeNora 2002:47). Med en forståelse av det tette båndet mellom det sosiale og det emosjonelle, tangerer og berører hennes perspektiv på musikk (som et medierende redskap for sosial organisering) lett musikk som et medierende redskap for følelseskunnskap.<sup>18</sup> For det første styrker og endrer musikken aspekter ved vår personlighet, ikke minst vår selvforståelse (DeNora 2002:49). Hun understreker at de som lytter til musikk ikke er passive mottakere, men selv aktivt velger hvordan de skal bruke musikken, og med det også aktivt velger å bli emosjonelt berørt. Musikken er slik sett ingen pille, men et redskap med visse egenskaper som menneskene aktivt må velge å bruke. I denne sammenheng viser hun for det andre hvordan vi bruker musikk til å regulere våre egne følelser, som ”an ordering device at the personal level” (DeNora 2002:49). ”Using music to ’get into the mood’, ’get going’ and so forth were referred to by nearly all respondents” (DeNora 2002:55). Musikken brukes altså til å regulere følelser, enten det er for å ”komme i stemning” eller unngå en uønsket følelse, i eget liv eller i andres.

Kvinnene i DeNoras undersøkelse synes for det tredje å være bevisst på hva slags musikk de trengte til enhver tid, samtidig som musikkopplevelsene dermed også økte deres emosjonelle bevissthet og tilgjengelighet i bred forstand. Kvinnene hadde altså en emosjonell kunnskap om hva de trengte følelsesmessig, ”an object of self-knowledge” (ibid:50). Ifølge DeNora bruker vi også musikken for å finne ut hva vi føler, slik at musikken selv er med på å ’skape’ følelsene i den grad vi definerer dem. DeNora (2002:70) sier at musikken er et speil som tillater oss å se oss selv. Men med en aktiv tilnærming til musikken blir det også et ”tryllespeil”, brukt til å skape egen identitet.

For det fjerde brukes musikken som et redskap i folks identitetsarbeid, i deres refleksjon knyttet til hvem de er, både følelsesmessig og sosialt. Identitetsarbeid tangerer ofte det jeg har kalt emosjonell tilgjengelighet/bevissthet. DeNora (2002:62f) beskriver hvordan musikken kan bli et redskap for refleksjon i de refleksive prosessene mellom det å minnes og det å rekonstruere seg selv. Å gjenoppleve øyeblikk gjennom musikk er også en måte å rekonstituere opplevelsen på, sier DeNora (2002:66), altså en måte å omfortolke tidligere erfaringer på, og med det utvikle en annen og eventuelt bedre forståelse av det som hendte. Hun viser hvordan musikken fungerer som en støtte for hukommelsen, som kan få fram latente minner, men óg latente muligheter til forståelse.

---

<sup>18</sup> DeNora (2002) bruker (meg bekjent) ikke Vygotskij som teoretisk fundament, men formulerer seg likevel om musikken i termer som ”instrument” (ibid:7), ”device” (ibid:45), og ”music as a medium” (ibid:14).



DeNora fant for det femte at musikken kunne ha som funksjon å kommunisere følelser til andre, for eksempel ved å spille på full guffe til foreldre og svigerforeldre som også bodde i huset. En annen form for ekspressivitet liknet mer på ventilering av følelser, ikke ulikt det å sparke i veggen eller slå i puten. ”Music thus provides a virtual reality within which respondents are able to express themselves in a (symbolically) violent manner (...) (DeNora 2002:56). Enten musikken ble brukt i kommunikasjon med andre eller i den refleksjon vi har med oss selv om hvem vi er, hva vi føler osv., så mener hun at bruken av musikk er en av de viktigste kjennetegnene ved vår utforming, kommunikasjon og regulering av selvet (ibid:49).

Musikken er også brukt som en ressurs vi kan bruke for å identifisere hvordan vi har det; ”a material against which the aspects of ‘how I feel’ may be elaborated and made into an object of knowledge” (DeNora 2002:57). Dermed har DeNora gjennom sin empiri allerede dokumentert en viss grad av emosjonell tilgjengelighet/bevissthet, forståelser, ekspressivitet og regulering mediert av musikkopplevelser.

I en nyere artikkel (Batt-Rawden & DeNora 2005) kobles temaene uformell og situert læring med vår hverdagsbruk av musikk, ut fra Smalls begrep ”musicking”. Det å bli lært hvordan man i en kultur bruker musikk, er akkumulasjonen av sosial kompetanse, sier Batt-Rawden & DeNora (ibid:289). I så fall kan det også forlenges til emosjonell kompetanse eller følelseskunnskap. ”[M]usic’s affordances are constituted through the ways music is framed or prepared for use” (ibid: 296). Men de understreker også at det ikke er musikken per se som gjør jobben, men at musikken er en katalysator for selvhjelp og selvutvikling (ibid:300). Ut fra tidligere individuell forskning (se også under), slår de seg sammen og viser med intervjuer hvordan musikk er et redskap for ”self-management and self-regulation” og videre for ”accomplishing ‘emotional work’” (ibid:290). Dokumentert med Batt-Rawdens forskning peker de også på et eksempel der deltakeren erfarte at musikken kunne redusere følelsen av isolasjon. De viser hvordan musikk man er glad i erfares å gi bedre livskvalitet, fordi man i møte med denne musikken ”goes through a lot of emotions that are related to your life” (ibid:297). Men de påpeker også at ”skills and knowledge of that use may never surface as consciousness. We musick in other words, but we may not reflect on our musicking” (ibid:292).

### 4.3.3. Batt-Rawdens langtidssyke

Kari Batt-Rawdens (2007) samarbeid med DeNora har også resultert i et doktorgradsarbeid om musikkens og musiseringens rolle og betydning som helsebringende i hverdagen for langtidssyke. Innenfor et design som muligens kan kalles aksjonsforskning, spurte hun ”whether participants could, through exposure to and exchange of new musical materials and practices learn to use music as a ‘technology’ of health promotion and self care” (Batt-Rawden 2007:3).

Resultatene sammenfatter hun ved å si at “Music could occupy a space that made life worth living, and hence revitalize the energetic and resourceful parts of individuals with long-term illnesses” (ibid:3).

I denne sammenheng er det særlig dokumentasjonen rundt økt selvbevissthet og selvforståelse, samt musikken brukt som redskap for endringsprosesser og selvutvikling, som er interessant. Mer spesifikt beskriver Batt-Rawden hvordan sosial støtte og glede både er viktig for å utvikle musikalsk og emosjonell kompetanse, og hvordan ”performing music for enjoyment and enrichment seem to promote an increase in self-confidence, self-esteem and self-efficacy, in a by-product of building social capital through musical practice” (ibid:71f).<sup>19</sup> Hun viser også hvordan musikken i vanskelige livsfaser kan mobilisere det hun kaller “a stronger self” (ibid:73), bli et redskap for å oppnå en større helhet mellom kropp og sinn, strukturere følelser (ibid:110), og ikke minst generere humor og glede. En rekke av intervjuutdragene bekrefter DeNoras funn om å bruke musikk til å ”komme i stemning”, regulere følelser og også uttrykke følelser:

[Tara:] I use music to work things out and as a therapy, to rest, be happy, and to feel enriched. (...) I think it actually promotes health to have music as an emotion manager, you know. I think actually that people can improve themselves as human beings through music, be more kind and generous. (Batt-Rawden 2007:88)

Sitatene berører også musikken som en arena for fellesskap:

[Brigid:] ...that made an enormous impression on me, but it was not only me who felt that, I think the whole conserthall was feeling the same (...) and my friend and I (...) we looked at each other and almost said ‘is this real’ (...) This very special form of human fellowship, it was so strong... (Batt-Rawden 2007:106)

---

<sup>19</sup> For definisjon på self-efficacy, se avsnitt kap.5 om Saarnis teori.

[Hannah:] I love this togetherness through music. When I was in Tanzania, (...) I sat together with all the others and played on this drum and it was so much fun (...) It was this coexistence that was so great. (Batt-Rawden 2007:108)

En interessant konklusjon hos Batt-Rawden er at musikken, når den brukes som “a technology of self” sjelden er bakgrunnsmusikk, og at ”free will”, dvs. personenes mulighet til å velge den musikken de selv ønsker, og når de ønsker, er avgjørende for slik bruk av musikk. Det er også interessant hvordan musikk kan ”brukes opp”, slik at effekten ikke lenger er den samme (ibid:144), og at ny musikk da kan føre til dypere bevissthet og refleksjoner rundt det å løse livets små og store problemer:

[Tara:] I think if one really feels like crying, one gets through a lot by listening to this one. I sort out my thoughts, you know, get them in the right place and that is really good and I think that helps the healing process a lot, this soulful music. (Batt-Rawden 2007:99f)

Mest synlig er likevel den emosjonelle tilgjengeligheten og bevisstheten som musikken gir. ”Music helps us to think and put into words an embodied awareness which previously was unavailable to us, and from what we learn about ourselves we may begin to live our lives differently in some way, sier Batt-Rawden (ibid:134). Musikalsk sjanger, energi og stemning er da et avgjørende aspekt ved prosessen (Batt-Rawden 2007:101).

Selv om disse sitatene i utgangspunktet skal presentere musikken som helsefremmende, kan det se ut som intervjupersonenes sykdom gjør de emosjonelle læringsprosessene mer dramatiske og dermed også lettere å få øye på. I de tilfeller sykdommen er av psykisk art, glir det helsemessige og emosjonelt kunnskapsmessige enda mer over i hverandre:

[William:] ...people with mental troubles often have to learn a new way or something new in their life, as to fulfil their life and make their lives richer, learning to accept change...and somehow music helps that process very much, it brings you to focus away from where you are, on to something new, and can help...often one can have an enormous resistance to change, music helped me to put that resistance aside, (...) there is something that happens when you learn a new piece of music, it changes your focus in your life, it bring you into the flow of life, so that you can change without resisting the change. (Batt-Rawden 2007:148)

Batt-Rawden fokuserer på hvordan det spesifikke musikkstykket som velges representerer en viktig endring i livssituasjonen, ikke så mye på opplevelsen. Dessuten må det understrekes at det primært er i situasjonen der og da, at musikken fungerer som et medierende redskap for økt følelseskunnskap/emosjonell endring. Men *kunnskapen* om dette redskapet vil i seg selv også være en form for følelseskunnskap som kan bidra i senere situasjoner, og helseendringen som her beskrives, vedvarer også etter musikkopplevelsen. Faktisk sier flere av deltakerne i Batt-Rawdens prosjekt at prosjektet har fungert både som en læringsprosess og vært avgjørende for deres helbredelsesprosess (ibid:148).

## 4.4. Musikkpsykologisk forskning

### 4.4.1. Slobodas forskning på musikk og følelser

John Sloboda beskriver hvordan enkelte musikkstykker allerede fra 5-årsalderen ”snakket til ham” som intet menneske hadde gjort, og at disse musikkstykkene ble hans venner, støttespillere og inspiratorer. De pekte på muligheter ut over det som da var normen i hans liv: ”I knew these pieces as a lover knows a beloved”, sier Sloboda (2005:375). Både følelser og selverkjennelse var involvert:

Were emotions involved? Obviously! But specific emotions were embedded within something much more complex and multifaceted. Being 'into' these pieces of music was about learning who I was, what I might hope for, and something about what love and commitment could be for me. In other words, my involvement with these pieces of music was about the deepest and most ultimate aspects of being: self-knowledge, spirituality, transcendence, and growth. They were not only my friends, they were my guides. (Sloboda 2005:375)

Etter et langt liv som forsker innen musikkpsykologi setter han opp en rekke antakelser om emosjonelle funksjoner knyttet til musikk (Sloboda 2005:199ff). Hovedbudskapet er grunnet i et referensielt musikkssyn der følelser i musikk tjener ikke-trivielle, personlige hensikter hos lytteren.

*Each emotion experienced in response to music is matched by an identical emotional response to a (potential) analogous non-musical situation.(...)* there are no emotional response which are unique to music. (...) a particular non-musical analogue is not necessarily experienced frequently (or at all) by a given individual. (Sloboda 2005:199)

John Sloboda har en betydelig forskningsproduksjon knyttet til musikk og følelser, noe er også så tett forbundet med følelseskunnskap at det presenteres her. I en studie av 67 vanlige lyttere som ble bedt om å beskrive deres mest verdsette emosjonelle opplevelse med musikk i egne ord (Sloboda 1992:33ff; 2005:204), delte svarene seg i to hovedcluster; ”music as *change agent*” og ”music as promoting the *intensification* or *release* of existing emotions” (ibid). Innenfor clusteret endringsagent finnes uttalelser som at musikken får en til å slappe av, man føler seg forstått og støttet i smerte og sorg, musikken løsriver en fra de følelsene man var i, det å høre følelser i andres musikk oppleves som at følelsene er noe man deler, man bærer ikke på dem alene osv. ”Music motivates and inspires me to be a better person” (Sloboda 1992:34). Felles for eksemplene er at musikken tilbyr et alternativt perspektiv på den situasjonen personen er i, og videre en mulighet til å forandre ting (ibid).

Under kategorien intensifisering og frigivelse finner vi uttalelser som at musikken frigir følelser, får meg til å føle meg mer levende, og trigger følelsesutbrudd knyttet til behagelige eller smertefulle minner. ”Music helps me discover what I am actually feeling’. Music reconnects me to myself when my emotions are ignored or suppressed” (Sloboda 2005:204). Sloboda konkluderer med at musikken ikke skaper eller endrer følelsene, men tillater en person tilgang til følelsesopplevelser som ikke er gjennomarbeidet, men allerede ’på agendaen’ for den personen. Dette er interessant ut fra den vekt som dermed ilegges personen; musikken er ingen pille, den endring som skjer i møte med musikk har sitt utspring i personens personlighet og erfaring. Men til tross for personens aktive rolle, sier ikke Sloboda noe om de varige endringer i kompetanse/følelseskunnskap som kommer ut av den konkrete musikkopplevelse.

Sloboda (2005:322ff) viser også til et prosjekt der 500 briter tre ganger årlig måtte svare skriftlig på spørsmål knyttet til deres dagligliv. Sloboda var sentral da spørsmålene i 1997 dreide seg om musikk: Man spurte om personene brukte musikk på forskjellige måter (ibid:323), og svarene ble systematisert i ulike funksjons- og aktivitetsområder. Blant funksjonene finnes også noen som tangerer og berører følelseskunnskap, bl.a. ”to put in a good mood”, ”moves to tears/catharsis/release” og ”mood enhancement” (ibid:325). Men svarene er ikke drøftet i forhold til om dette gir emosjonell læring og følelseskunnskap ut over musikkopplevelsesøyeblikket, eller om de spurte *i hensikt* møter musikken for å utvikle dette.

Da Sloboda (2005:181) spurte om folks musikkopplevelser i 0-10-årsalderen, fant han at de mest sannsynlige plassene for høydepunktopplevelser i

denne alderen var hjemme (alene eller med venner/familie), og mens man lyttet til musikk. Den minst sannsynlige situasjonen var på skolen, med lærer og mens man spilte konsert. Nesten ingen husket opplevelser der musikken selv ble mislikt eller forbundet med negative følelser. Sloboda & Juslin (2001b:89) dokumenterer ut fra den samme undersøkelsen at selv 3-4-åringer gjenkjenner følelser i musikken. Musikalske minner fra 5års alder var som regel forbundet med en positiv gledesfølelse, og undring og overraskelse stod sentralt i opplevelsen. Opplevelser av mer sentimental karakter, med tristhet, melankoli etc. fant ikke Sloboda før i 9 års alder.

#### **4.4.2. Gabrielssons høydepunktsopplevelser**

Gabrielsson (2001, 2008<sup>20</sup>; Gabrielsson & Lindström 2001; Gabrielsson & Lindström Wik 2003) har flere publikasjoner knyttet til forskning rundt emosjonelle reaksjoner på musikk, basert på frie fenomenologiske beskrivelser av sterke musikkopplevelser. Han har sett på hvilke elementer slike opplevelser inneholder, og er også opptatt av langtidsvirkningene av slike opplevelser. Gabrielsson har fokusert mer på persepsjonen enn læring og kunnskap, men noen resultater kan likevel tolkes som former for følelseskunnskap.

Det er de positive følelsene glede, fryd, oppstemthet og salighet (bliss) som dominerer i disse resultatene. Gabrielsson & Lindström Wik (2003) ønsket å gi en detaljert beskrivelse av komponentene i sterke musikkopplevelser, og kom fram til et deskriptivt system med tre nivåer over sterke musikkopplevelser, med 7 grunnleggende kategorier. "Feeling/Emotions" og "Personal and social aspects" er to av dem (ibid:157). "The music and my feelings make me understand (at least emotionally) the understandable but at the same time the elementary" og "The music becomes a confirmation of my own longing" (ibid:168), viser at både emosjonell tilgjengelighet og forståelse finnes blant deres funn.

Kategoriene synliggjør også opplevelsenes nonverbale natur. De er vanskelige å beskrive i ord, har et kroppslig fokus, og innebærer sterke fysiske reaksjoner. Persepsjonskategorien er relevant ved at den bl.a. peker på multimodalitet og kryssmodalitet, mens kognisjonskategorien viser hvor tett sammenfiltret kognisjonen er med bl.a. persepsjon og emosjon. Når jeg nevner dette, er det fordi både det nonverbale, det kroppslige, det kryssmodale og båndene

---

<sup>20</sup> Gabrielssons bok *Starka musikupplevelser* (2008) ble utgitt i dette studiets slutfase, og er derfor ikke anvendt som empiri-/teorigrunnlag, selv om det store antall opplevelsesbeskrivelser utvilsomt ville hatt noe å tilføre dette prosjektet, jf. overskrifter som "Ändrad syn på sig själv och tillvaron" (ibid:197) og "Nya insikter, nya möjligheter" (ibid:238).

mellom tanker og følelser, vil vise seg som sentrale aspekter også i dette prosjektets empiri.

Kognisjonskategorien deres er dessuten meget vid. Underkategoriene viser til bl.a. endret innstilling – ”*Special openness and receptivity*” (ibid:174), endret opplevelse av situasjon, kropp og sinn, tap av kontroll, vekking av minner og forestillinger, følelse av helhet med mer. Kategorien trekker også inn følelsene: ”The participants often provided description of the music or the performance in cognitive-emotional terms” (ibid:176f), noe som utdypes videre i emosjonskategorien: “[C]ognitive and emotional aspects of SEM [Strong emotional experiences] often seem interwoven in the participants’ reports” (ibid:177).

Kategorien ”Existential and transcendental aspects” (ibid:180) tangerer bedre dette prosjektets problemstilling. Her viser opplevelsene hvordan musikken skaper mening, gir støtte og hjelp og uttrykk for livet/situasjonen man er i slik at det/den blir klarere (ibid:181). Det kan skje uten å relateres til (det de kaller) kunnskap: ”Everything just existed. To experience beauty, calm and being without relating to knowledge and references” (ibid:181). Men det fører til endret livsperspektiv: ”This experience became a kind of paradigm shift in my way of meeting life” (ibid:181), og da spør det om ikke kunnskap er involvert likevel.

Den tetteste kontakten med følelseskunnskap finner vi likevel under personlige og sosiale aspekter. Der berøres bl.a. innsikt/forståelse: ”I had gained insight. Love, warmth. (...) The music reinforced my belief that happiness is the small events in life provided that one takes time to notice them” (ibid: 183). Gabrielsson & Lindström Wik viser også hvordan egne følelser blir klarere, og hvordan musikken gir liv til nye områder: ”There is life in a place within me that earlier was dead” (...) ”The music opened a door to my inmost feelings” (ibid:183). Videre peker de på at musikkopplevelsen kan skape et behov for å beholde, bekrefte, synliggjøre og endre følelser: ”When I want to get in psychic balance I often play this music”; ”I need this music every day to help me trying to influence my sadness”; ”Innumerable are the disappointments and anxieties that I have taken care of by means of this music” (ibid: 183f). I dette ligger også musikken som et speilbilde på egne følelser, ”Somebody interpreted my feelings” (...) ”I found music that was as a mirror for me” (ibid:185). Gabrielsson & Lindström Wik trekker også inn følelsen av fellesskap, ikke minst mellom musikkutøvere: ”Suddenly there is a feeling of complete concordance between us as musicians” (ibid:185).

Også spørreskjemaenes mer låste faktoranalyse har en interessant faktor i denne sammenheng: ”The music had to do with me – I felt I had discovered

something essential (.62); The music elicited feelings in me that I earlier could only imagine (.54); I got a griddy feeling of being brought out into something great and unknown (.49)” (Gabrielsson & Lindström Wik 2003:194).

Gabrielsson & Lindström Wik (ibid) gir samtidig en oversikt over ekspressive egenskaper ved musikkelementene og strukturene. I store trekk var det klart samsvar mellom oppfattet og uttrykt følelse. Glade melodier var tonale og rytmisk varierte, triste melodier var rolige med kromatikk og mollharmonikk. Opphisselse krevde raskt tempo, store sprang og lyse toneleier, mens sinte melodier var komplekse rytmisk, med kromatikk og atonalitet. Store intervaller var mer kraftfulle enn små, store septimer og tritonus ble assosiert med fare, oppadstigende tersbevegelse i dur opplevdes utadrettet, mens tilsvarende i moll som uttrykk for smerte og sorg. Musikalsk erfaring synes ikke å påvirke resultatene, men det må legges til at både forskere og deltakere tilhørte en vestlig kulturkrets. Mens sorg kobles til ro, og dermed behag, kobles altså glede til økt spenning. Koblingen sorg–ro og glede–energi bekreftes også av eldre forskning (Jørgensen 1989:56-58). Det kan gi positive følelser, men det kan også gi økt spenning i form av andre følelser. Juslin (2001) bekrefter mye av det samme, men det kommer jeg tilbake til i kap.5.

## 4.5. Oppsummering

Kapittel 4 har presentert forskning innen musikkpedagogikk, -psykologi og -sosiologi som har et klart slektskap med studiets problemstillinger, uten å anvende de samme begrepene. Witkins (1974) teori om estetisk læring ble presentert fordi han sier at estetisk virksomhet rommer en særlig sans for følelsesmessig erkjennelse, følelsesintelligens. Følelsesintelligens skiller seg fra EI-begrepet i det at det i større grad dreier seg om å forstå verden ved hjelp av følelsene, og utvikling av en egen sensitivitet, viktig for å kunne forholde seg til vår ytre verden på en god måte. Det ikke er snakk om kognitivt å reflektere over sine følelser, men gjennom estetisk virksomhet å få en forståelse av seg selv og verden.

Rustens (2006) musikkpedagogiske doktorgrad ser på musikalsk estetisk dannelse som fenomen. Avhandlingen viser (med andre begreper) musikken som medierende redskap for bl.a. evne til nærhet, tilknytning og bevissthet om kjærlighet. Musikken blir videre et medierende redskap for utvidet følelsesmessig erfaring og forming av identitet. Utvikling av ekspressivitet, refleksjon og menneskelig vekst dokumenteres som en del av det å spille et instrument.

Even Ruud (1997, 1998) tangerte også dette prosjektets metoder og problemstillinger fordi han ser en sammenheng mellom følelser og identitet, og



sier at identitet har klare bånd til selvbevissthet. Han ser ikke identitet som en ferdig, statisk del av oss, men som noe vi konstruerer kontinuerlig.

DeNora forsker på musikkens aktive rolle i utformingen av våre personlige og sosiale liv, og kaller musikken ”an instrument of social ordering” (DeNora 2002:7). Hun viste hvordan musikken tilbyr visse bruksområder. Med en forståelse av det tette båndet mellom det sosiale og det emosjonelle, tangerer og berører hennes perspektiv på musikk lett musikk som et medierende redskap for både emosjonell tilgjengelighet/bevissthet, forståelse/refleksjon, ekspressivitet og regulering.

Batt-Rawden & DeNora (2005) understrekte at det ikke er musikken per se som gjør jobben, men at musikken er en katalysator for selvhjelp og selvutvikling. Batt-Rawden (2007) har studert musikkens og musiseringens rolle og betydning som helsebringende i hverdagen for langtidssyke. Hun dokumenterte økt selvbevissthet og selvforståelse, samt musikk brukt som redskap for endringsprosesser og selvutvikling. Hun viste også hvordan musikken i vanskelige livsfaser kan bli et redskap for å komme ut av isolasjon, strukturere og gi bedre kontakt med egne følelser, gjøre det lettere å uttrykke dem og ikke minst generere humor og glede.

John Slobodas (2001, 2005) forskning er grunnet i et referensielt musikkssyn der følelser i musikk tjener ikke-trivielle, personlige hensikter hos lytteren. I hans studie av vanlige lyttere, delte svarene seg mellom musikk som endringsagent og musikk som fremmer av en intensivering/frigivelse fra eksisterende følelser. Sloboda konkluderte med at musikken ikke skaper eller endrer følelsene. Den tillater derimot en person tilgang til følelsesopplevelser som ikke er gjennomarbeidet men allerede ‘på agendaen’ for den personen.

Gabrielsson (2001) og Gabrielsson & Lindström Wik (2003) presenterte forskning rundt sterke musikkopplevelser. Positive følelser som glede, fryd, oppstemthet og salighet (bliss) dominerte i disse resultatene. Den tetteste berøringen med følelseskunnskap er bundet til innsikt/forståelse, og det at musikkopplevelsen kan skape et behov for å beholde, bekrefte, synliggjøre og endre følelser. Han snakket også om musikken som et speilbilde på egne følelser, bekreftet musikkopplevelsens nonverbale natur og viser ulike musikkelementers og musikkstrukturers ekspressive egenskaper.



# Kapittel 5

## Teoretiske perspektiver

### 5.1. Innledning

I dette kapitlet presenteres de fagteoretiske perspektiver som er brukt i møte med empirien. Det dreier seg primært om musikkpsykologiske perspektiver, og perspektiver rettet mot følelseskunnskap, emosjonell tilgjengelighet og forståelse.

Selv om det er lite forskning som går direkte på musikkopplevelse og følelseskunnskap, finnes det en del på koblingen mellom musikk(-opplevelse) og følelser generelt, ikke minst knyttet til musikkpsykologi. Tematikk som derfor presenteres her, belyser om det er vanlige følelser vi opplever i møte med musikk, hvordan koblingen mellom musikk og følelser forstås, samt hva som er kildene til disse følelsene. Videre presenteres forskning som tar for seg relevante aspekter ved følelsene, ved musikken og ved musikkopplevelsen i tilknytning til følelser.

Følelseskunnskap ble definert i kap.1. Her presenteres ulike tilnærminger til følelser og teorier som kan sies å berøre følelseskunnskap. Salovey og Mayers EI-tradisjon, og Saarnis EK-tradisjon får vesentlig plass, sammen med både Monsens selvpsykologi og Sterns selvteori. Kapitlet avsluttes med et teoretisk fundament for den empiriske analysen av emosjonell tilgjengelighet og forståelse, tuftet på en rekke ulike teoretikere, mange av dem med bånd til fenomenologisk bevissthetsteori.

### 5.2. Perspektiver på musikkopplevelse

#### 5.2.1. Innledning

En psykologisk tilnærming søker en forklaring på hvordan og hvorfor vi opplever emosjonelle reaksjoner på musikk, og hvordan og hvorfor vi opplever musikk som uttrykk for følelser (Sloboda og Juslin 2001a:71). Dermed er tematikk som *kan ses*

som forutsetninger for dette arbeidets problemstilling allerede belyst der. Den kan også fungere som et legitimerende fundament for relevansen i å undersøke om det også er en kobling mellom musikkopplevelse og følelseskunnskap. Men en konsekvens av vitenskapelige paradigmeskifter, er en avstandtaket fra ideen om at ny viten enkelt kan legges på toppen av det vi vet fra før. I så fall svekkes også den lineære forståelsen av at vi må vite noe om A før B. Uansett vil forskning rundt musikk og følelser generelt kunne gi oss en bredere forståelse av problemfeltet, og dermed også bidra i studiets resultatutvikling. En annen konsekvens er overføringsproblematikken som oppstår ved at mye av denne forskningen er gjort innenfor mer positivistiske og kognitive tradisjoner. Jørgensen (1989) sier for eksempel:

I engelskspråklig litteratur behandles ”emotional reactions” til musikk. Disse gjelder imidlertid nesten utelukkende hvordan man vil beskrive musikkens følelemessige uttrykk (...). Dette kan føre til at det oppstår misforståelse om hva man egentlig snakker om. Mange konklusjoner som settes fram om ”emosjonelle reaksjoner” gjelder altså ikke våre egne følelsesreaksjoner, men vår oppfatning av musikkens uttrykk. (Jørgensen 1989:50)

Jørgensen påpeker også at vestlige universitetsstudenter er klart overrepresentert i informantgruppene. Jeg vil legge til at det samme gjelder for klassiske musikk eksempeler.

Sloboda er en annen sentral kilde i dette kapitlet. For ham er musikk bærer av følelser på en annen måte enn drama, dans og litteratur, mer i form av energi, spenning og tenning (arousal) (Sloboda 2005:226f). Han sier at man ikke kan komme på innsiden av musikken uten å være følelsesmessig involvert, og dessuten: ”There is a general consensus that music is capable of arousing deep and significant emotion in those who interact with it” (ibid:203). Det er denne konsensus jeg bruker som springbrett til et mer kontroversielt og uavklart område – følelseskunnskap. Men innenfor denne konsensus er det sprikende syn på hvordan og hvorfor musikk vekker følelser i oss, og disse ulike perspektivene får igjen følger for forståelsen av musikkopplevelse som medierende redskap for følelseskunnskap.

### **5.2.2. Er det snakk om ”vanlige” følelser?**

Filosofen Matravers (2001) presenterer et syn der reaksjonen (på musikk) er en følelse og ikke en emosjon fordi den mangler emosjonens kognitive innhold. En

følge av dette er at kun generelle følelser kan kobles til musikk, og at sammensatte følelser, som for eksempel sjalusi, ikke vil overleve i musikkopplevelsen, der man jo ikke har et objekt å være sjalu på (Davies 2001:31). Jeg har valgt å ikke skille følelser og emosjoner, og står allerede der i en annen posisjon enn Matravers. Jeg er også uenig i at følelsesreaksjonene knyttet til musikk mangler kognitivt innhold. Davies (2001:41) sier det samme: Hvis den emosjonelle reaksjonen på musikk mangler emosjonenes kognitive komponent, så er det vanskelig å se at de skulle kunne lære oss noe om følelser eller gi oss ny emosjonell innsikt. Med dette prosjektets forståelse av følelseskunnskap og tette teoretiske bånd til EI- og EK-teorier, ville motsatt syn vanskeliggjøre enhver forskning på musikkopplevelse som medierende redskap for følelseskunnskap. Like vanskelig ville det blitt hvis det var en annen *type* følelsesfenomen vi opplever når vi eksponeres for musikk, enn den vi opplever ellers i livet. I så fall kunne overføringsverdien og det emosjonelle læringsutbyttet av musikkopplevelsen blitt magert.

Hjerneforskeren Peretz (2001) sier at emosjonelle prosesser nå ses på som integrert i alle avgjørelser, også annen intellektuell aktivitet, men at basale følelser ikke trenger å være kortikale. De kan også fungere som subkortikale reflekser, men er da umiddelbare og overflatiske. Derimot kan det virke som ”musical emotions seem to require cortical mediation” (Peretz 2001:118). Men Peretz sier også at det kan se ut som om basale følelser kan studeres isolert som ”Musical emotions” (Peretz 2001:122) og for eksempel uavhengig av behagelig-ubehagelig, slik tristhet i musikk jo likevel kan oppleves som behagelig. Det kan altså være at *noen* følelser er spesifikke for musikk, eller ”unlike any other type of emotion” (Peretz 2001:122).

Jeg ser diskusjonen om musikkspesifikke følelser delvis som en forlengelse av et absolutt estetikkyn. Kivy (1999) sier for eksempel at det er de estetiske kvalitetene i musikken som stimulerer til musikkspesifikke følelser. Han kaller dette musikalsk relevante følelser, der det kreves en estetisk respons på det spesifikke musikkstykket, og ser bort fra den følelsesreaksjon som kan knyttes til musikkopplevelser generelt eller til utenommusikalske stimuli. Dette skurrer i mine ører, både fordi jeg betviler at man i opplevelsen har slike konkrete skiller, og fordi betegnelser som vakkert og estetisk er temmelig upresise begreper (Sloboda 2005:382f). Hvis vi anerkjenner at konteksten er med på å påvirke følelsenes innhold og kvaliteter, vil personens møte med musikk gi andre følelsesnyanser enn for eksempel i møte med en fotballkamp eller en volds mann. Men det betyr ikke at følelsene er av en spesiell musikktype. Det er mitt klare inntrykk at de fleste forkaster tanken om at det er en kvalitativt helt annen type følelser vi opplever i møte med musikk enn i møte med personer eller hverdagen

ellers, det oppleves i alle fall ikke slik (Sloboda 2005:381; Sloboda og Juslin 2001a:89; Peretz 2001:118).

### 5.2.3. Variasjoner av koblingen musikk og følelser

Å kunne identifisere andres følelser er helt avgjørende for å forstå sosiale situasjoner. Derfor har vi meget velutviklede mekanismer for å oppfange de vink i omgivelsene som kan fortelle oss noe om andres følelser, det være seg ord, kroppsspråk, mimikk, tonefall eller handlinger: "Music, it could be argued, has many of the requisite qualities that incline us to ascribe emotions to it", sier Sloboda & Juslin (2001a:87). De trekker inn Mayer og Saloveys EI-forskning og sier: "The development of effective responses to emotionally challenging situations can be helped through various kinds of 'off-line' activities, such as role playing (...) and storytelling" (ibid:88). Det samme gjelder for musikalsk aktivitet. Ved å utforske interaksjonen mellom situasjoner, følelser og handlinger i et "simulert" miljø med empati og innlevelse, kan vi utvikle og teste ulike handlingsstrategier, men uten de skader som kunne oppstått i det virkelige livet. De konkluderer med at følelsene våre i møte med musikk, har samme intensitet som følelser vi erfarer ellers i livet. "And in some circumstances, people have reported that these emotions have propelled them towards significant personal change" (Sloboda & Juslin 2001a:89).

Med begrepsdefinisjonen av mediering (og affordanse) i bakhodet (jf. kap.1), er det interessant å se hvordan musikkpsykologien, ofte med ulike estetiske teorier som teoretisk fundament, forsøker å forklare *hvordan* musikk kobles til følelser. Her kan det ikke sies å råde noen konsensus, og det er avgjørende å ha i mente de mulige variasjonene av koblingen mellom musikk og følelser i møte med empirien. De ulike forståelsene av forholdet mellom musikk og følelser vil gi ulike nyanser i forståelsen både av prosjektets problemstilling og empiri. Med et fenomenologisk opplevelsesfokus er det mindre relevant å velge én forståelse, for enten det dreier seg om teoretikere eller intervjupersoner, er det tydelig at *opplevelsen* av koblingen kan variere.

Sloboda & Juslin (2001b) trekker fram en rekke perspektiver på relasjonen musikk–følelser som belyser noen av de mest tradisjonelle variasjonene. Er det for eksempel snakk om følelser vi mottar fra musikken eller følelser vi selv skaper? I en oppsummering over feltet, sier de at en viktig motsetning går mellom de som ser *musikken som noe som påfører oss følelser*, versus de som ser *musikken som en kilde vi bruker når vi mer aktivt konstruerer våre følelsesmessige opplevelser* (ibid:453f). Men er i så fall følelsene *påført* av musikken, *regulert* av musikken

eller *uttrykt* av musikken? Eller er de *konstruert* av mennesket, *tolket* av mennesket, eller *oppfattet* av mennesket? Det har tidligere vært et (musikkpsykologisk) fokus på den mer passive påføringssiden, men den aktive, mer konstruktivistiske holdningen har fått større innpass i det siste, og dette forandrer mange av tilnærmingene til musikken, sier de. Ny forskning fra flere fagfelt indikerer for eksempel at lytting ikke er så forskjellig fra den aktive musisering som tidligere antatt (DeNora 2001, 2002). Sloboda (2005:335) gjengir egen forskning som sier at forandring i stemning og følelse var større når deltakeren selv bestemte hva slags musikk som skulle velges: "Music maximally enhances well-being when participants exercise some degree of autonomy and self determination in the style of music they hear" (Sloboda 2005:335).

En annen variasjon av spørsmålet går mellom det å *bli påført/inspirert til følelser av musikken* og det at *musikken selv representerer følelser*. Her er det ikke personens aktive eller passive rolle som fokuseres, men hvor følelsen "befinner seg", i musikken eller mennesket. Et skifte fra at musikken uttrykker/vi gjenkjenner følelser i musikk, til å vekkes eller reagere følelsesmessig på musikken, betyr et skifte i hvor følelsene (slik vi opplever det) "bor". De bor ikke lenger i det auditive uttrykket, men i mennesket, samtidig som man i alle fall med begrepet vekking stadig gir musikken en aktiv rolle. Forholdet mellom det å gjenkjenne en følelse i det musikalske uttrykket, og å oppleve følelsen selv, i møte med musikken, tas opp av både teoretikere og empirikere. Meyer (2001:342) spør om det er lytterens gjenkjennelse av visse tilstander som beskrives, eller lytterens egen respons/ reaksjon på disse mønstrene det er snakk om. Ifølge Davies (2001) vil arousal-teorien<sup>21</sup> her si at musikken er trist fordi den vekker sorg i lytteren. Men han sier også: "While the dinner bell might, through association, lead us to salivate, we do not think of it as tasty. By contrast, we experience the sadness of music as present within it" (Davies 2001:30).

Peretz (2001:126) konstaterer at følelser kan persiperes uten å føles, og med det også gjenkjennes uten å oppleves i møte med musikk. Lærer man i så fall mer om følelser når man ikke er overveldet av dem, men bare registrerer dem, eller er det nødvendig å leve dem for å forstå dem? Mitt utgangspunkt er at følelseskunnskapen kan berikes ved å tenke at begge deler er relevant – at gjenkjennelse og respons både er bundet sammen og viktige å kunne skille. I det virkelig liv er det klar forskjell på å oppfatte andres sinne og selv være sint.

---

<sup>21</sup> Arousalteori forklarer musikkens ekspressivitet som en tilbøyelighet til å vekke tilsvarende følelser i lytteren. Forskjellen mellom ekspressiv teori og arousalteori går på at det i sistnevnte teori er lytteren, og en vekking av følelser når denne opplever musikk, som er i fokus. I den ekspressive er det i større grad følelsene i komponist eller utøver, når musikken skapes og uttrykkes, som er i fokus.

Sloboda (2005) mener dette skillet ikke er så viktig i musikken som i livet utenfor. I forhold til følelseskunnskap, blir det definitivt viktig. Å kunne skille de to er i seg selv en emosjonell kompetanse. Likeså det å kunne leve seg inn i den andre, som i empati. Men problemer med emosjonell smitte (dvs. når vi blir påvirket eller invadert av andres følelser), viser at ”påføring” av følelser utenfra ikke er et fenomen forbeholdt musikkopplevelsen. Scherer & Zentner (2001) har utviklet en modell som problematiserer mange av disse nyansene. De viser også til en vei mellom musikk og følelse som er mindre etablert, og baserer seg på ideen om at det emosjonelle system består av integrerte komponenter. Systemet som helhet kan aktiveres hvis en av delene blir manipulert, ved å smile kan vi bli glade osv. Hvis musikk kan påvirke én av de samme komponentene, vil man altså kunne endre en persons følelser.

Dette prosjektet er basert på et syn der mennesket har en aktiv rolle, og der følelsene finnes i mennesket, ikke i ”lyden”. Men hvis musikken, jf. mitt fenomenologiske utgangspunkt, ikke kan skilles fra opplevelsen og mennesket, blir egentlig hele dikotomiet irrelevant. I alle fall tilsløres dikotomitenkningen av en rekke mellomposisjoner. Mennesket er aktivt deltakende, også i dets følelsesmessige opplevelser, men vår livsverden – og ikke minst musikken slik vi opplever den – har helt spesielle egenskaper som er med på å påvirke de følelser vi opplever. En slik mellomposisjon synliggjøres også i bruken av begrepet *medierende redskap*. Et redskap passer ikke like godt til alt, og har slik sett spesifikke egenskaper, de fleste med en innbakt formidling av kulturens og diskursens kunnskap. Men det skjer ingenting uten at et aktivt menneske, med dets unike evner og forhistorie, tar i bruk dette redskapet.

Et siste moment i denne sammenheng formuleres av Sloboda (2005:383). Han sier at man i mye musikkforskning tar for gitt at når musikk presenteres for lytteren, så er det musikken som fører til emosjonelle reaksjoner, dvs. at følelsene kan tilskrives musikken. Han mener dette er en overforenkling. Det er i alle fall vanskelig å helt utelate andre påvirkningsfaktorer, og det igjen kan ses som et valideringsproblem. Jørgensen (1989:59) påpeker det samme, noe som får følger for de kildene til følelser som omtales under.

Tankevirksomhet av ett eller annet slag er en del av de aller fleste musikkopplevelsene. Assosiasjoner og forestillinger, bruk av begreper og kunnskaper, og problemløsende aktivitet er eksempler på slik virksomhet. De fleste som lytter til musikk vil finne at de ikke er helt konsentrert om musikkens forløp. For mange lyttere er musikken bare en utløser av private assosiasjoner og tankerekker. Disse forandres fortløpende under lyttingen, og følger mer sin egen ”logikk” enn musikkens. (Jørgensen 1989:49)



Meyer (1956:258) sier at selv den mest disiplinerte og trente lytter har vansker med å unngå hukommelsens dyptgripende innflytelse på den følelsesmessige opplevelsen. Dermed erkjenner selv absoluttisten Meyer musikkopplevelsens referensielle muligheter. Det er mange måter å oppleve musikk på, og noen fokuserer mer på lyden enn andre. Men nettopp ved å snakke om musikkopplevelsene og ikke bare musikken, rommes erkjennelsen av at referanser, kontekst, kultur osv. er noe vi aldri helt kommer utenom.

#### **5.2.4. Musikalske kilder til følelser**

Selv om musikken ikke er et sansende vesen, oppleves den altså ofte som å uttrykke følelser. Jeg skal kort presentere noen perspektiver på hvor disse følelsene "har sin kilde", fordi det kan få konsekvenser i forhold til hva slags kunnskap man mener musikkopplevelsen kan mediere eller tilby. Dette temaet er tett forbundet med mening. Den nevnte estetikerer Meyer (1956) snakker om to former for mening i musikk, "embodied" og "designative meaning". Designativ mening er knyttet til ting og konsepter utenfor musikken. Den kroppsliggjorte, som han vektlegger, er knyttet til spenning/avspenning og realisering av eller frustrasjon mot forventning om musikalske forløp. Våre følelsesreaksjoner til musikk er avhengig av hvilke forventninger vi har, sier han, men dermed forutsettes også en viss kunnskap om musikken, slik at vi vet litt om hva som kan forventes. Hans viktigste poeng er at: "Emotion or affect is aroused when a tendency to respond is arrested or inhibited" (ibid:14). Meyer (2001) påpeker at forskere har hatt en tendens til å se på følelser som tilstander mer enn prosesser, og mener selv at kjernen i musikkens emosjonelle reaksjon ligger i prosessen, forstått som øking og minking av usikkerhet.

Jørgensen (1989) kritiserer Meyers forventningsteori fordi den gjør det vanskelig å forklare hva som skjer når vi lytter til samme stykke flere ganger, eller til repetisjon generelt. Meyer selv forklarer det med at repetisjon kan forekomme i fysisk forstand, men aldri i psykologisk forstand, for da er vi på et annet sted, og har forandret forventningene våre. Jeg er likevel enig med Jørgensen i at Meyers teori ikke gir noen fullgod forklaring på hvorfor velkjent musikk stadig appellerer følelsesmessig til oss. Jørgensen kritiserer også Meyers påstand om at det er forventninger som ikke innfris som fører til følelsesreaksjonene. Han sier det er åpenbart at også forventninger som innfris kan gi følelsesreaksjoner, noe jeg er ubetinget enig i. Meyers fokus på spenning og overraskelse er likevel et relevant bidrag til å forstå forholdet mellom følelser og musikk.

Sloboda (2005) sier at det kan synes som om tilegnelse av musikalsk mening foregår på flere nivåer, og slår et slag for et mangfold av mening som jeg støtter: "Much sterile debate about 'the' meaning of a piece of music can be avoided by looking at the music as an artefact which can be used in different ways" (Sloboda 2005:195). Vi *velger* altså en tilnærming til musikkopplevelsen som eventuelt åpner for å lære noe om følelser, selv om musikkens funksjoner er relativt stabile over tid (Sloboda 2005:197). I dette ligger også hva vi velger å oppleve som musikkens kilder til følelser. Sloboda og Juslins måte å kategorisere dette temaet på, oppleves som både romslig og nyttig i forhold til å kunne inkludere og perspektivere mitt eget estetiske ståsted og mine intervjupersoners musikalske og emosjonelle erfaringer. Sloboda (2005:198) sier til og med at alle estetiske eller emosjonelle reaksjoner på musikk er bundet til tilfredsstillende av psykologiske behov, det finnes ikke noe sånt som å bare like musikk.

Sloboda & Juslin (2001a:91ff, 2001b:459) viser til tre typer kilder til følelser i tilknytning til musikk: 1) Indre ("intrinsic") kilder, samt to typer ytre ("extrinsic") kilder: 2) Ikoniske kilder og 3) Assosiative kilder. De sier at med disse ulike kildene til følelsetilknytning, er det lite trolig én estetisk teori vil kunne forklare alle typer emosjonelle responser på musikk. "Much of the richness of emotional responses to music comes from this multitude of sources of emotion", sier senere Sloboda & Juslin (2001a:95). Ved å dele i indre og ytre kilder, har man allerede anerkjent at autonomiestetikken ikke er tilfredsstillende og må suppleres med heteronomt eller referensialistisk (inkl. ekspresjonistisk) tankegods.

De indre kildene finnes i musikkens egen struktur og form, jf. Meyers mer absolutte estetiske teori. Det er snakk om forventninger av intellektuell art og hvordan disse blir innfridd. Følelsene framtrer i vår respons på disse forventningene, forventninger som kan gjenspeile læring eller mer primitive prosesser som gestaltlovene knyttet til persepsjon: "Emotional response to music is thus an integral outcome of the intuitive structural analysis that goes on while listening" (Sloboda 2005:338). Sloboda & Juslin (2001a) viser til en lang rekke nyere forskningsfunn som dokumenterer at det er en sammenheng mellom intensiteten i de emosjonelle opplevelsene knyttet til musikk, og visse strukturelle karakteristika i musikken (se også kap.4). Men det er altså forventningene og gledene ved det som skjer som kalles indre kilder til følelser, ikke det at strukturene er lik følelsene. Da er vi over på ikoniske kilder.

De ytre kildene er av to typer ifølge Sloboda & Juslin (2001a). De ikoniske kildene viser hvordan musikkens form og struktur har klare likhetstrekk med følelser, og kan knyttes til en viss formmessig likhet mellom en musikalsk struktur og noe ytre, i vårt tilfelle følelser. Her er vi ved kjernen av det amodale og

kryssmodale som senere tas opp av Daniel Stern (1985/2000). Jørgensen (1989:46ff) viser til et fenomen som muligens er beslektet, når han beskriver hvordan lydinntrykk også kan utløse reaksjoner i en annen sans (synestesi). Mange kan få sterke form- eller fargeopplevelser når de lytter, andre relaterer det mer til den kinestetiske sansen, og hvordan musikkens uttrykk nærmest kan "beordre" helt spesifikke kroppsbevegelser, for eksempel i dans (Vist 2007).

Sloboda & Juslin (2001a:92) beskriver denne kildetypen bl.a. som emosjonell smitte. Ikoniske koblinger mellom musikk og følelser kan gjelde helt spesifikke følelser, eller gi et emosjonelt innhold til de mer ikke-spesifikke følelsesopplevelsene fra de interne kildene. Ikoniske kilder vekkes også til live av mer fysiske karakteristika i musikken som minner om lydeffekter fra ikke-musikalske hendelser. Innenfor denne kategorien er musikkens evne til å hentyde til en konkret følelseskarakter ved å i lyd imitere en følelse. Gjenkjennelse på dette ikoniske nivået krever ikke nødvendigvis musikalsk trening. Den tette forbindelsen til musikkens strukturer fører også til at "iconic sources mediate moment-to-moment changes in emotional experience as a piece of music unfolds" (Sloboda & Juslin 2001a:94). Det kan synes som vi her beveger oss på et nivå som er veldig allmennmenneskelig – og metaforisk.

Sloboda (2005:356) viser til to musikkstrukturelle nivåer i forbindelse med følelser. Det første er et globalt nivå, der følelsen relateres til hele stykket eller en større del. Men musikken kan også variere følelsesmessig fra sekund til sekund, jf. sitatet over. Slike følelsesstrukturer kaller Sloboda lokale: "[A]lthough we may experience the whole piece as 'sad', we find that sadness reaches a peak of intensity at a particular moment" (ibid:356). Tilgjengelig data antyder stekt at disse spesielle øyeblikksfølelsene oppleves på de samme stedene av ulike lyttere, og er knyttet til slike musikelementer som appoggiatura og enharmoniske skift. (Minner igjen om den begrensning som ligger i at primært klassisk musikk er brukt i forskning av denne art.) I så fall er det stor mulighet for at også erkjennelsesøyeblikkene kan knyttes til slike konkrete steder.

De assosiative kildene trenger ingen formmessig likhet med musikken. Derimot er kildene avhengig av en ytre relasjon mellom musikken og noe ikke-musikalsk innen kulturen. Musikk kan vekke til live sterke minner fra tidligere hendelser. De assosiative kildene er koblet til musikken for eksempel gjennom tidligere erfaringer og minner som igjen fremkaller følelser, det Davies på en måte (1978:69) kaller 'Darling-they're-paying-our-tune'-fenomenet. Disse følelsene er ofte knyttet til større partier/hele musikkstykker, og har en tendens til å lede oppmerksomheten bort fra musikken og over på de minnene som ble vekket. Det er mulig at dette er grunnen til at de ikke er like høyt verdsatt i alle

musikkestetiske og pedagogiske miljøer. Men den kunnskapsutviklende refleksjon dette prosjektet etterspør, kan ha stor nytte av slike kilder også. Det er ikke nødvendigvis musikken som utløser følelsene, men den kan sette i gang tanker, assosiasjoner, minner om hendelser osv. som knyttes til følelser, sa Jørgensen (1989:59), og ga meg samtidig et argument for å se på *musikkopplevelsen*, og ikke (bare) musikken.

Sloboda (2005:349) sier at musikkens assosiative funksjon kan være både stram og løs, i betydningen assosiasjon knyttet til et musikkstykke eller en løseresjanger. Man kan assosiere en type musikk med visse funksjoner, som orgelmusikk med det religiøse eller popmusikk med det kommersielle, og dette igjen kan føre til kulturelle praksiser som er selvforsterkende i forhold til assosiasjonen. Ut fra mitt materiale blir det for eksempel nødvendig å spørre om grunnen til at klassisk musikk av enkelte påstås å ha bedre egenskaper til å beskrive nyanserte og sammensatte følelser er av kulturell eller musikkstrukturell art.

Ofte huskes emosjonelt sterke episoder meget detaljert: "[M]usic is a particularly powerful evoker of other times and other places" sier Sloboda (2005:348). Musikkopplevelser vi tidligere har hatt i et sterkt emosjonelt øyeblikk, assosieres med dette øyeblikket og kan vekke sterke følelser når vi hører musikken igjen. Sloboda sier at situasjonen for musikk er litt komplisert, i og med at den tidligere musikkopplevelsen i seg selv kan ha vært en sterkt følelsesmessig opplevelse, og når vi hører musikken igjen, kan assosiasjonen vi får være selvrefererende: "[T]he present experience retrieves the thoughts and feelings of an earlier experience of that music, rather than of the other events which accompanied the music" (ibid: 349). Da blandes flere kilder, og følelsesmessige reaksjoner som opprinnelig var et resultat av musikalske forventninger blir til emosjonelle forventninger. Ved et musikalsk virkemiddel, for eksempel et enharmonisk skifte, som man tidligere har erfart at man reagerer slik eller slik på følelsesmessig, vil også ny musikk assosieres med den følelsesreaksjonen.

Jeg vil igjen vise til verdien av å se på kategorier som prototyper uten klare grenser. For det kan påstås at det mest karakteristiske i de nevnte 'inder kilder' til følelser er det intellektuelle utgangspunktet, forstått som rasjonell analyse. Men musikkens strukturer er jo de samme om de oppleves som analytisk forventning eller parallell til følelsesstrukturer, dvs ikoniske kilder. Når Sloboda & Juslin (2001a:92) sier at de indre kildene kan reflektere forventninger knyttet til primitive gestaltlover, beveger de seg farlig nær det jeg vil kalle vitalitetsfølelser (Stern 1985/2000) og de assosiasjoner til følelsesprosesser og -konturer som jeg mener ofte vekkes av musikkens prosesser og konturer. Med Reimers (1989, 2005)

terminologi (se kap.1) ville muligens skillet mellom indre og ytre stått midt i den ikoniske kategorien.

Sloboda (2005) bruker litt andre begreper på de samme tre kildene: ”*structural expectancies*”, ”*iconic associations*” og ”*episodic associations*” (ibid: 336). Skillet mellom forventninger og assosiasjoner gir mening ut fra en idé om at de indre kildene kan isoleres, men finnes det forventning uten erfaringer som assosieres med noe? Det ligger i forventningers natur at vi allerede har koblet det vi nå står overfor med noe vi har lært før, dvs. noe vi assosierer situasjonen/musikken med fra tidligere. Overraskelser og innfridde forventninger spiller en følelsemessig rolle, men innebærer i mine øyne en begrenset teoretisk forklaring når spørsmålet er musikkopplevelse som medierende redskap for følelseskunnskap. På samme måte som man i dag godkjenner at man ikke kan sette sin forforståelse helt til side, kan man heller ikke la være å ta med seg ikke-musikalske erfaringer inn i musikkopplevelsen.

### **5.2.5. Aspekter ved følelser i musikkopplevelse**

Gabrielsson & Lindström (2001:223) sier empirisk forskning på musikk og følelser i hovedsak har fokusert på hvilke (kategorial)følelser som er mulige å uttrykke i musikk, foruten hvilke faktorer i musikken som bidrar til det opplevde emosjonelle uttrykket. Under analysen av emosjonell tilgjengelighet, har jeg trukket inn kunnskap om kategorial- og vitalitetsfølelser, nettopp ut fra synet på følelseskunnskap som en bredere kategori enn det som vanligvis omhandles i forskning på emosjonell kompetanse/intelligens. Jeg skal her presentere noe av det teoretiske grunnlaget for den analysen.

Både negative og positive følelser kan knyttes til musikk. Men det er de positive følelsene som dominerer i forskningsresultatene. Glede, fryd, oppstemthet og salighet (bliss), er som nevnt de klart mest nevnte følelsene hos Gabrielsson & Lindström Wik (2003:179). Sloboda (2005:181ff) nevner den samme overvekten av positive følelser, men han sier også noe annet i tilknytning til forholdet mellom positive og negative følelser:

There is some suggestive evidence that negative non-musical emotions (including anger, fear, humiliation, anxiety) are particularly inconsistent with experiencing music-entrained emotions in oneself (...). In general, positive emotions (such as love, being proud of, admiration etc.) seem to make listeners more able to ‘own’ or ‘identify with’ the emotional peaks and troughs in the music. It is as if these states both enhance general

emotional arousal, and at the same time lower the threshold for self-ascription of the emotions discovered in the music. (Sloboda 2005:228)

En ting er om man i musikken kan oppleve sinne beskrevet. En annen ting er om man kan bli sint av å høre på musikk. En tredje ting er å kunne møte musikken i ("non-musical") sinne, og likevel oppleve (andre) følelser i musikken enn i seg selv. Det Sloboda sier, er at for å være åpen for sterke musikkopplevelser, er det viktig å ikke være redd, sint etc. Slike følelser er ikke optimale utgangspunkt for følelsessterke musikkopplevelser. Men hva da med det redde eller sinte spedbarnet som roes av en vuggesang? Hva med terapeutisk bruk av musikk for de samme sinnstilstandene? Dette er meget interessant i forhold til følelseskunnskap. Hvis Sloboda har rett, kan altså visse følelsesstilstander fungere som hemsko for musikkopplevelser, og med det følelseskunnskap knyttet til disse. Hvis Slobodas påstand derimot viser en diskurs' snevre oppfatning av hvilke følelser som "sømmer seg" for å få det kulturen ser på som en "vellykket" opplevelse, kan derimot det å møte musikken på en annen måte utvikle annen følelseskunnskap, kanskje ukjent, kanskje positiv eller kanskje negativ i forhold til et emosjonelt kunnskapsperspektiv.

Forholdet *mellom* positive og negative følelser må nevnes spesielt. Mye tyder på at disse følelsene i møte med musikk kan være uavhengig av behagelig-ubehagelig. Uavhengig av den konkrete kategorialfølelsen man selv har, eller opplever i musikken, kan man ha en positiv musikkopplevelse. Det får folk også til å søke musikk som på et eller annet vis frambringer savn, lengsel, sorg eller smerte, eller når de selv er i sorg. Selv for Slobodas (1992, 2005) unger under 10 år, kunne trist musikk oppleves som noe positivt, og noe man søkte. Men hvorfor nyter vi å høre musikk som får oss til å føle oss triste? Ifølge filosofen Davies (2001) fordi opplevelsen mangler "life implications" (ibid:40), og man dermed kan kjenne på og analysere egne reaksjoner, og med det forstå de gjeldende følelsene bedre, samtidig som man får bekreftet egen sensitivitet. Jeg vil påstå at når vi faktisk opplever å kjenne på følelsen, er det fordi den nettopp innebærer "life implications," den er relevant, gir mening, også for vårt liv ellers. Det kan i seg selv fungere som en mulig begrunnelse for den positive opplevelsen. Davies finner heller ikke selv sin forklaring helt tilfredstillende, det er ikke helt sant at vi alltid prøver å unngå negative opplevelser. Han minner oss om Aristoteles' renselsesbegrep, katarsis, og teorier som sier at det å erfare kunstverk er emosjonelt dannende, det underviser oss i våre livs følelser, men i en setting som er atskilt fra det virkelige livets krav og farer.

Psykoanalytikerens Bollas sier vi kan søke negative estetiske opplevelser fordi disse kan bekrefte tidligere ubehagelige opplevelser, ”and registers the structure of the unthought known” (Bollas 1994:17). I så fall har vi enda en forklaring på hvorfor vi søker å kjenne litt smerte for å føle at vi lever, slik det kommer til uttrykk i intervjuene. Bollas forteller om pasienter som repeterer traumatiske situasjoner igjen og igjen fordi, de gjennom disse minnes sin opprinnelse eksistensielt. Gode estetiske opplevelser er altså ikke bare vakre, de kan være stygge og angstskapende, men samtidig sterkt bevegende på grunn av det eksistensielle minnet de knyttes til.

Juslin (2001) gir oss en oversikt over egne og andres studier knyttet til emosjonell kommunikasjon i musisering. Han mener vår evne til å uttrykke følelser gjennom musikk grunner i at vi også uttrykker følelser gjennom stemmen i andre sammenhenger (ibid:322). “[M]any studies have confirmed that professional music performers are able to communicate particular emotions to listeners” (ibid:313). Utøverens ekspressive intensjoner påvirket nesten hvert eneste definerte aspekt av spillet/sangen, og under ideelle forhold kan kommunikasjon av følelser gjennom musikalske uttrykk være på nivå med ansiktsuttrykk eller vokale uttrykk (ibid:314). Juslin (2001) setter opp en todimensjonal modell med de fem følelsene tristhet, sinne, frykt, ømhet/kjærlighet og glede samt ytterpunktene positiv-negativ verdi og høy-lav aktivitet, der det framkommer hvilke musikalske kjennetegn som er typiske for hver følelse. Det er mye tilsvarende det Gabrielsson beskriver (se kap.4).

Selv om det meste av forskningen fokuserer på mer statiske aspekter ved det ekspressive, mener også Juslin (2001:317) at mye av musikkens ekspressivitet ligger i endringsmønstre (”patterns of change”), knyttet til tempo, artikulasjon og lydnivå. Juslin konkluderer med at tempo, lydnivå og artikulasjon synes å være viktig for følelsesuttrykkets energi, mens klangfarge, muligens kombinert med lydnivå, er viktigere for om det oppleves som en positiv eller negativ følelse. Han fant også at kombinasjonen av uttrykksstikkord som ble vurdert som mest ekspressiv, var knyttet til legato, mykt (klang)spekter, rolig tempo, høyt lydnivå og et rolig anslag, omtrent identisk med kombinasjonen ømhet og tristhet.

Det er altså et særlig tett forhold mellom tristhet/ømhet og ekspressivitet. Ved å se nærmere på ”feilsvarene” i materialet sitt, fant han at noen misforståelser er hyppigere enn andre. Tristhet og ømhet ble ofte forvekslet, mens trist og glad nesten aldri ble forvekslet. Det første er interessant i lys av musikkens eventuelle evne til ”å holde” i sorgsituasjoner, muligens også i forhold til lengsel. Hvis det som nevnt er stor enighet om hvilke basale følelser musikken formidler, virker også resultatet knyttet til at trist og glad nesten aldri forveksles, meget sannsynlig.

Dette bekreftes av Bunt & Pavlicevic (2001:88ff), men vi skal se at empirien her nyanserer det noe.

Juslin (2001) viser til egen forskning og argumenterer for emosjonell kommunikasjon gjennom musikkutøvelse ut fra hjernen og dens medfødte programmer for vokale uttrykk. Han mener at vår evne til å uttrykke følelser gjennom musikk henger sammen med at vi også uttrykker følelser gjennom stemmen i andre sammenhenger. Emosjonelle uttrykk behandles i hjernen av uavhengige moduler som er ganske enkle og automatiske. Disse vet ikke forskjell på mer ”primitive” vokale uttrykk og vår tids musikk eller andre akustiske uttrykk (ibid:329). Juslin (ibid:325) sier det er lett å se hvordan et slikt system kan ha fungert som en overlevelsesmekanisme knyttet til vokale uttrykk. Da er det også viktigere å ikke gjøre grove feil, som å ta glede for sinne, enn å kunne kommunisere finere nyanser innen ulike følelser.

Det kan forklare hvorfor kommunikasjonen av følelser med musikalske uttrykk som ble vurdert som pålitelig, var helt basale følelseskategorier, ikke nyanser innen disse kategoriene. På et generelt nivå vil altså mennesker innenfor samme kultur beskrive musikken med samme følelser, men nyansene varierer (Bunt og Pavlicevic 2001:188ff; Sloboda 2005:238; Juslin 2001; Jørgensen 1989:13ff; Sloboda & Juslin 2001a:90). Et eksempel her kan være at glede ofte nevnes i forbindelse med musikk, men sjelden skadefryd. Men hvis settingen rundt musikken, for eksempel i en opera, indikerer skadefryd, vil ikke da mange oppleve at musikken kan formidle slike følelser? Og vil ikke en person som sliter med for eksempel mye sjalusi (enten i seg selv eller i relasjon til andre) også oppleve dette reflektert i musikken? Dessuten: en musiker som har jobbet i mange år med en nyansert og variert følelspalette<sup>22</sup> i sitt musikalske uttrykk, vil ikke hun/han i større grad også kunne uttrykke og gjenkjenne slike sammensatte følelser i musikken? I så fall forteller det noe om muligheter for følelseskunnskap.

Et relevant spørsmål knyttet til denne forskningen blir om det er musikken eller ordene brukt i datainnsamlingen som er entydige. Skal man kverulere, kan man hevde at det er mulig det er forståelsen av ordene som spriker, og at den kroppslige opplevelsen av musikken fortsatt kan være den samme. Man har egentlig tatt for gitt at små ordfraser *har* samme betydning for folk, selv om små fraser innen et annet kommunikasjonsmedium altså *ikke* alltid har det. En litt annen vinkling på dette, er det paradoks som oppstår hvis vi på den ene siden bare kan enes om det generelle følelsesinnholdet i musikk, og samtidig påstår (som

---

<sup>22</sup> 'Følelspalette' er et uttrykk fra Ole Edvard Antonsen, først hørt i et radiointervju, så utdypet i samtale 6.1.07.



Langer 1942/1979) at det nettopp er musikkens forse at den klarer å beskrive følelser mye bedre enn ord, at dens former er mye mer like følelsenes former enn ordenes. Er det fordi vi i forskningen nettopp bruker ord, at vi begrenser oss til bare å enes om forholdet mellom musikken og følelsene på et generelt plan, eller er det våre individuelle (utenommusikalske) erfaringer som spriker i så stor grad at vi ikke kan enes om de følelsesnyanser musikken beskriver?

### **5.2.6. Aspekter ved kulturen og musikkopplevelse**

I visse stilarter synes tradisjonen å være at man forsøker å uttrykke de følelser man har tolket musikken til å romme (evt. komponistens intensjon), mens man i andre stilarter synes å ha større frihet til å uttrykke utøverens egne følelser mens han eller hun spiller (Juslin 2001:311). Dette kan i så fall gi ulike betingelser for utviklingen av følelseskunnskap. Umiddelbart er det fristende å tolke det til at sistnevnte styrker evnen til å synliggjøre egne følelser og uttrykke disse, mens den første heller undertrykker eget uttrykk, men styrker evnen til empati, til å forstå andres følelser og gjøre disse til en del av egen erfaring. Videre foreslår Juslin at noen av musikkens aspekter er mer knyttet til kulturen enn andre, av dem tonalitet, harmonikk og melodi, mens andre er mer tverrkulturelle, fordi de er basert på ikke-verbal kommunikasjon av følelser. Ut fra de relevante studier som er gjort på dette området, konkluderer han med at tempo, lydnivå og klangfarge er brukt på samme måte innen mange kulturer (ibid:324).

Kan vi velge hvilke musikkaspekter eller mentale prosesser vi vil engasjere oss i når vi holder på med musikk? Jørgensen (1989:66) sier det er lite som tyder på at det i musikken selv ligger noen begrensninger for dens funksjonsmuligheter. Begrensningene er det samfunnet som står for. Selv om slike formuleringer passer godt til dette prosjektet, har dette kapitlet i mine øyne også vist at det musikken tilbyr ikke oppfattes eller konstrueres til hva som helst, men har klare kjennetegn, sannsynligvis basert på både kultur og natur.

Kulturen lærer oss å velge ut visse lydinntrykk og overse andre (Blancings 1973), sannsynligvis også hva vi kan lære av musikalske møter. Kemp (1996:128ff) forteller at novisen og eksperten synes å respondere på forskjellige aspekter i musikken, og Cook og Dibben (2001) understreker at vår musikkteoretiske kunnskap former våre musikalske persepsjon, våre lyttevaner. Det kan i så fall bety at jeg ved å fortelle andre om hvordan musikken kan oppleves, også kan endre deres lyttevaner og emosjonelle utbytte av musikken, inklusive læringsutbytte. Det mine intervjupersoner beskriver, kan rett og slett bli

veiledning til hvordan andre også kan oppleve (eller unngå å oppleve) musikk som medierende redskap for følelseskunnskap.

Antropologen Becker (2001:135) sier at vestlige forskere nesten alltid antar at lytteren er en som sitter stille og lytter. Inspirert av Bourdieu bruker hun begrepet lyttehabitus, og sier: "To sit quietly focused on musical structure at a salsa concert is as inappropriate as swing dancing to a Schubert quintet"(ibid:136). Begrepet "gaze" er brukt for å påpeke situertheten i måten vi ser på. Vi trenger et begrep som på samme måte kan vise situertheten i lytting, sier hun, og snakker videre om hvordan samfunnet nærmer seg musikken med en delvis felles forforståelse for hva som skal skje, som også styrer hva opplevelsen vil kunne innebære. Vi kan snakke om situert lytting – eller for min del, situert opplevelse og opplevelshabitus. Hvis man er opplært til at musikk ikke får noen følger for livet, eller ikke har oppdaget hvordan musikken på et bevisst eller ubevisst plan setter i gang refleksjoner knyttet til eget liv, vil det være vanskeligere å oppnå slike endringer, eller i ettertid beskrive endringer som om de var knyttet til slike opplevelser. De som i en kultur har lært at musikkopplevelser kan forandre livet, eller kan være med på å endre følelseskunnskap, vil selvsagt også lettere kunne beskrive det. Jeg våger den påstand at de også lettere vil oppleve det og kunne forme livet sitt slik at musikkopplevelsene mer "reelt" påvirker indre og ytre handlinger knyttet til følelser. Da er vi tilbake til det vi så hos DeNora (2001, 2002): Lyttere som aktivt konstruerer sine muligheter til å bli berørt, og bruker musikken som "an ordering device at the 'personal' level" (DeNora 2001:169).

Alle medlemmer av en kultur har en taus musikalsk ekspertise, uavhengig av om man har fått formell musikkopplæring eller ei. Musikalsk ekspertise er ikke særlig spesiell i kognitiv forstand, men skiller seg fra mange andre former for ekspertise i det at det kreves en evne til strukturell-emosjonell kartlegging, sier Sloboda (2005:243). Ekspressiviteten i musikkutøvelsen har til hensikt å gjøre disse strukturelle trekkene tydeligere, og på den måten framheve den emosjonelle responsen. Musikernes tempoendringer synes for eksempel å følge klare regler, og setter fokus på musikalske strukturer som igjen synliggjør det musikalske innholdet for lytteren (Sloboda 2005:255). Sloboda (2005:256) sier det som må læres er å forstå de særtrekk i de musikalske strukturene som kan sammenliknes med, og derfor vekke, våre følelser. I det avslører også han en vestlig lyttehabitus, én av mange.

### 5.2.7. Aspekter ved personen og musikkopplevelse

Musikkopplevelser som medierer følelseskunnskap, er i større eller mindre grad et resultat av våre valg. Cook og Dibben (2001) representerer en tankegang der man ser lyttingen som en prosess av opplevelseskonstruksjon mer enn en rekonstruksjon av musikkens ekspressivitet. Også Sloboda (2005:383) sier at det er helt nødvendig at vi velger å se på musikken som intensjonell og personlig, med kommunikative hensikter, og viser dermed en delvis konstruktivistisk forståelse av musikken. Jeg har allerede presentert slike konstruktivistiske perspektiver i form av musikkbruk i hverdagen (Batt-Rawden 2007; DeNora 2002), men vi må ikke glemme at vi også lytter på forskjellig måte til forskjellig musikk (DeNora 2002, Jørgensen 1989:35ff).

Jeg har over valgt å skille aspekter ved følelser og kulturer. Det kan gi inntrykk av et syn på følelser som jeg ikke helt står inne for. Like vanskelig er det å skille mellom kulturen og personen. Men hvert enkelt individ kan altså velge å møte musikken på forskjellige måter, og i tillegg velge lyttemåte etter musikkens karakter og egenskaper (jf. kap.9 og opplevelsesstrategier). Myers' (1922) inndeling i lyttertoper er stadig relevant. Basert på hvordan personer beskriver lyttingen sin, delte han inn i: Den objektive typen (opptatt av musikk som lydfenomen, med en analyserende og kritisk holdning til musikken), uttrykkstypen (som beskrev stort sett musikk med følelsesuttrykk), den assosiative typen (som beskrev musikk som uttrykk for personer og hendelser) og den intra-subjektive typen (som ikke var opptatt av hva musikken uttrykte, men hva de selv følte) (ibid:54, oversettelsene fra Jørgensen 1989:35). Kategoriene har åpenbare paralleller i Slobodas ulike følelseskilder.

Det finnes også likhetstrekk mellom Myers' lyttertoper og Heddens (1973) forskning på hva slags reaksjonstyper vi er. Våre musikkpreferanser og reaksjonsmåter er ofte knyttet til personligheten vår, sier Hedden (ibid:226). Hedden deler reaksjonene i assosiasjonsreaksjoner, intellektuelle reaksjoner, fysiske reaksjoner og oppmerksomhetsreaksjoner (når jeg lytter, tenker jeg ofte på andre ting), og følelsesreaksjoner. De fleste personene han undersøkte kunne plasseres i en av reaksjonstypene, men det tegnet seg også fire *reaksjonsprofiler*: En gruppe med assosiasjons-, oppmerksomhets- og følelsesreaksjoner, en med intellektuelle reaksjoner, en med intellektuelle og fysiske reaksjoner, og en med emosjonelle og fysiske reaksjoner. Interessant for meg er at det her ikke finnes en gruppe med emosjonelle og intellektuelle reaksjoner. Basert på dagens tenkning rundt båndene mellom det emosjonelle og intellektuelle, kan man spørre om resultatet er preget av datidens begrepsbruk og klare skille mellom følelser og fornuft. Men et kjennetegn ved den kognitivt-fysiske gruppen er "excitable"

(ibid:236). Hvis det kan ses i sammenheng med ”arousal”, eller vekking av følelser, vil det i dag være mer naturlig å se disse sterke fysiske reaksjonene også som emosjonell reaksjoner, enten det er snakk om begreistring eller annen ”excitement”.

Hedden forsøkte også å beskrive hvilke personforhold som så ut til å stå sentralt i de ulike grupperingene. Jørgensen (1989:66) sier det er alt for mange forhold som ikke er belyst til at vi kan trekke slutninger om hvilke personforhold som har betydning for reaksjonene våre, og svaret på hvordan de enkelte reaksjonstypene kan ha oppstått og utviklet seg, mener han ligger i en bedre forståelse av hvordan vi lærer å bruke musikk, slik vi så over.

Forholdet mellom de to går begge veier. I kap.1 ble musikkfaget legitimert som personlighetsutviklende. Hvis personforhold har noe med innstillingen til musikk å gjøre, kan det også ha noe med muligheten for å la musikkopplevelsene danne grunnlag for endret følelseskunnskap. Antropologen Becker (2001) hevder at læring og kompetanse, enten den er musikalsk eller emosjonsrettet, vil påvirke musikkopplevelsen. Følelseskunnskapen som medierende redskap for musikkopplevelse er allerede definert som en annen problemstilling enn den i dette prosjektet. Men fordi de to problemfeltene er så sammenfiltret, kan forskning knyttet til musikeres personlighet også fortelle oss noe om musikkopplevelsen som medierende redskap for følelseskunnskap.

Kemp (2004) oppsummerer egen og andres forskning rundt musikkarbeideres personlighet i boka *The Musikal Temperament*. I forordet til Kems bok understrekes den samme tosidigheten som nevnt over: Vi kan ennå ikke helt skille årsak og virkning i forhold til om man blir musiker fordi man har visse personlighetstrekk, eller om det å drive med musikk utvikler de samme egenskapene. Men Kemp (2004:23) går langt å påstå at det nå er dokumentert at de med et spesielt temperament vil trekkes mot musikk på bakgrunn av hva den tilbyr dem i forhold til deres emosjonelle og symbolske behov, dypt fundert i deres personlighet. Jeg vil legge til at både sjangere og tidsepokens tenkemåter kan ha ulike kvaliteter å tilby: Keston & Pinto (1955:112) fant for eksempel en signifikant sammenheng mellom det å like seriøs klassisk musikk, og personlighetstrekket intellektuell introversjon. Kjønn, alder, intelligens og maskulinitet/femininitet hadde derimot ingen sammenheng med musikkpreferanse i deres studie, der preferansevalgene bestod av det de (på 50-tallet) kalte seriøs klassisk, populær klassisk, ”dinner music” og ”popular” som var swing etc. (ibid:102).

Forskningen Kemp presenterer preges også av at dataen har en slagside mot vestlige, klassiske og akademiske informantmiljøer. Det blir viktig å spørre om ikke andre sjangere og musikkdiskurser endrer hvilke personligheter som tiltrekkes

av musikken, og hvilke personlighetstrekk som eventuelt stimuleres av omgang med musikken. Hvis aleneøving og flid fra den klassiske kulturen erstattes med samspill og sosial omgang, kan det også hende at musikken tilbyr andre typer følelseskunnskap. I denne sammenheng blir det dessuten viktig å skille mellom de personlighetstrekk som får noen til å søke musikk, og de trekk som utvikles i møte med musikk. En introvert person som også er sjenert, kan nettopp i møte med musikken finne et medium hvor han både våger å eksponere seg, og utvikle større trygghet i slike situasjoner.

De mest iøynefallende personlighetstrekkene Kemp (2004) finner hos musikkarbeidere i tillegg til introversjon, er at de er mer engstelige, mer uavhengige og mer følelsesbaserte (Kemp 2004:8). De er også mer sensitive og mer androgyne enn folk flest (ibid:33, 108ff), og har en sterk forestillingsevne. Jeg forstår Kemp dit hen at han mener mennesker med slike personlighetstrekk både tilrekkes av musikken, men også styrker de samme personlighetstrekkene i møte med musikken fordi de ifølge Kemp alle er verdifulle kvaliteter i utviklingen mot musikalsk profesjonalitet. Men da blir spørsmålet om *andre personlighetstrekk*, som eventuelt ikke ses som relevante innenfor en musikkariere, eller *andre typer følelseskunnskap* som utvikles av personligheter uten spesielle forutsetninger for en musikkariere, ikke i samme grad blir berørt i Kems forskning. Kemp (ibid:126) sier også at det kan synes som om introverte er mer innstilt på å jobbe litt for å ”forstå” musikken. Ekstroverte mener han velger musikk som er mindre krevende å lytte til. I så fall er det interessant hvis den ekstroverte er idealet, og kommersiell musikk er klart dominerende i et samfunn.

I dagens vestlige diskurser, og slik jeg leser EI/EI-tradisjonens modeller for emosjonell kompetanse, synes den ekstroverte ofte som mer sosialt kompetent. I så fall kjennetegnes altså musikere av en væremåte som kan defineres som mindre (socio)emosjonelt verdsatt. Men hvis Winnicott (1988:29ff) har rett i at det er gjennom det å være alene at barn oppdager sitt personlige liv, blir evnen til å være og trives alene koblet til det å oppdage/kjenne seg selv, og en like verdifull følelseskunnskap. Kemp foreslår, inspirert av Storr, at de ekstrovertes holdning skyldes en redsel for å bli forlatt, mens de introvertes holdning i større grad skyldes en frykt for å bli dominert/undertykt. Storrs (1988) påstår videre at psykologer har overvurdert verdien av evnen til å inngå i mellommenneskelige relasjoner, og at dette skulle indikere emosjonell modenhet. Han mener man har undervurdert verdien av å kunne være alene (ibid:101f). I dette studiet vil uansett begge personlighetstrekk kunne illudere former for følelseskunnskap.

Chamorro-Premuzic & Furnham (2007) fant at folks ulike bruk av musikk bl.a. skyldtes deres personlighet. Personer som er interessert i det de kaller

”intellectual investment and knowledge acquisition/increase” er klart assosiert med tendensen til å oppleve musikken på en mer rasjonell eller mer kognitiv måte, deri musikkens struktur og framførelse. Videre brukte personer med nevrotiske trekk, sammen med de introverte, musikken på en emosjonell måte, definert som et fokus på musikkens innhold mer enn form/struktur. Det å oppleve negative følelser i musikken ble også koblet til nevrotiske trekk. Fisher og Fisher (1951) undersøkte eksplisitt musikkpreferansene til usikre og engstelige personer. De spurte ikke om disse personene reagerte mer emosjonelt på musikken, men fant at musikkpreferansene kan ses i sammenheng med personens forsvarsverk, behov og problemer.

Ifølge Kemp (2004:85) skal det mindre til for introverte før de når sitt optimale spenningsnivå, og musikere har mer av det personlighetstrekket som predisponerer for å bli engstelig. Enhver tendens til selv-fokus og sensitivitet i forhold til ens eget indre vil gi mer engstelse, sier Kemp, og relaterer dette til musikere, og det han kaller deres ”greater levels of personal insights than general populations, thus increasing anxiety scores” Kemp (2004:104).

Kemps data viste at musikernes følelsesmessige tilnærming til et problem ikke gjorde dem mer godhjerta enn andre (Kemp 2004:79). Den typiske musikeren ses altså som introvert og følsom, men følsomheten er ikke projisert utover som hos ekstroverte, men holdt privat. Det er med på å utvikle en rik, indre verden, og gir også mulighet for vedkommende å holde en viss distanse, en kritisk ”objektivitet” (ibid:80). Fokuset på introverte, engstelige og tidvis nervøse egenskaper hos musikere gir i alle fall et personlighetsbilde som skiller seg klart fra det som tegner seg som idealet gjennom EI- og EK-teoriene.

## **5.3. Perspektiver på føleleseskunnskap**

### **5.3.1. Innledning**

Siden musikk påvirker oss følelsesmessig, kan emosjonpsykologiens tilnærming også være nyttig for musikkpsykologien (Scherer & Zentner 2001). Men mange musikkforskere stiller seg tvilende til om dagens emosjonsteorier er adekvate i håndteringen av musikkspørsmål, bl.a. fordi musikken ikke er knyttet til biologisk overlevelse (Juslin & Sloboda 2001b:5; Sloboda og Juslin 2001a:82). Dissanayake (1999, 2001) er uenig. Musikken – som følelsene – utviklet seg fordi de ga oss mulighet til et mer vellykket samspill med omgivelsene, og en større mulighet til overlevelse som småbarn, sier hun. En slik begrunnelse får også følger for hvordan vi forstår emnet musikk og følelser, for eksempel i forhold til vektleggingen av det

dialogisk-relasjonelle og et mindre individuelt syn på både opplevelsen og følelsene.

I det videre presenteres primært følelsteoretiske perspektiver som er forbundet med følelseskunnskap. Men mitt utgangspunkt reflekterer også inspirasjon fra flere mer generelle følelsteoretiske retninger. Den første står i samsvar med hele dette prosjektets profil, og knytter seg til en moderne *fenomenologisk forståelse av følelser*. Mens konstruktivistisk teori vektlegger det mellommenneskelige ut fra kulturens påvirkning i følelseskonstruksjonen, ser fenomenologien det mellommenneskelige mer ut fra individet som levende i en felles verden, der den emosjonelle opplevelsen viser både til selvet og den andre. Slike relasjonelle forståelser av mennesket prøver å forstå hvordan mennesket, som uunngåelig forbundet med verden, føler.

Ifølge Strongman (2000:15ff) beskjeftiger fenomenologiske teoriene seg med et ganske snevert felt av det emosjonelle, de legger for eksempel liten vekt på det kognitive. Mitt behov for flere inspirasjonskilder for å ”dekke” eller konfrontere empirien, kan muligens bekrefte det, men når teoriene likevel har kommet til nytte, er det fordi de ofte ligger tett inntil folketeorier om følelser og fokuserer på opplevelse (ibid). En fenomenologisk betraktningssmåte ser dessuten emosjonalitet som en integrert del av bevisstheten:

Følelser gjør oss aktive og levende som hele mennesker, de ikke *bare* kjennes, men utgjør vår oppmerksomhet, strukturerer våre sosiale relasjoner og motiverer til handling i kraft av sin verdi og betydning, også uten at vi er direkte oppmerksom på dem. (...) Følelser like mye former vår virkelighet som de er erfaringer i en gitt virkelighet. (Nyeng 2006:13f)

Nyeng sier også at følelsene ikke kan være avslått, og at skillet mellom et ’innenfor’ og et ’utenfor’ brytes ned i og med vår emosjonalitet. Han mener vår tids (mer psykodynamiske) forestilling om at vi har et indre mentalt liv som huser våre følelser, både kan fremme og blokkere for innsikt i vårt følelsesliv. Dette fordi en slik forståelsesform hindrer oss i å se at vi lever gjennom kroppens (ofte førspråklige) fornemmelser, og at følelser eksisterer mellom mennesker (ibid:12f). Dermed peker han på to viktige aspekter også i min egen tilnærming; nemlig et større fokus på kroppen og det relasjonelle/dialogiske. Nyeng sier (ibid:15) at følelsenes fenomenologi ikke bare dreier seg om hvordan de kjennes, men også om hvordan de vokser fram i interaksjon mellom individer og grupper, og på hvilket grunnlag de utgjør meningsfulle erfaringer, for eksempel – vil jeg legge til – knyttet til musikkopplevelser. ”Å ha følelser som tema trekker oss derfor ikke i

retning av noe subjektivt i snever forstand, men i retning av våre begrep om virkelighet slik denne vokser frem i ulike former for språklig og ikke-språklig samhandling mellom mennesker”, ifølge Nyeng (ibid:13). Han sier en fenomenologisk tilnærming...

...åpner for at vi gjennom følelsene griper virkeligheten før-språklig nettopp ved å være et kroppssubjekt, at vi står utsatt til, og videre at vårt språk, vår artikulering av erfaringer, er med på å skape virkeligheten slik vi lever den gjennom ulike former for sosial meningsskaping. (Nyeng 2006:124)

Her framstår det fenomenologiske førstepersonsperspektivet, det nonverbale og livsverdenen som mer anvendelige også i samspill med den mer konstruktivistiske forståelse av virkeligheten.

En *konstruktivistisk forståelse* ”synliggjør hvordan språkets styrende rolle overføres til vårt følelsesliv” (Nyeng 2006:86). Med det formuleres samtidig et sterkt argument for å ha tilgang på flere språk, slik at ikke forståelsen av vårt følelsesliv blir så ensrettet og snever som gjennom kun verbalspråket – eller kun musikken for den saks skyld. Også nonverbale forståelsesformer, og ikke minst kroppslige begreper, er med på å forme følelsene. Vi lærer dessuten tidlig hva vår kultur definerer som riktige følelsesreaksjoner på ulike hendelser. Også på et dypere, mer ubevisst plan, støtter ulike kulturer seg på ulike måter å definere og forstå hva følelser er (Jaggard 1990). Måten vi snakker og forteller om følelser på, blir derfor en helt avgjørende faktor når følelser skal gis en bestemmelse, og sensitivitet for bestemte kulturelle standarder er nødvendig, både for å uttrykke følelser og for å gjenkjenne dem i andre (Nyeng 2006:85). Dette studiet spør på sett og vis etter musikkopplevelsen som medierende redskap for en slik sensitivitet. Indirekte spør jeg også etter hvilke typer musikkopplevelse som legger til rette for kulturelle standarder med et utviklingspotensial for slik sensitivitet. Vi snakker og forteller om følelser også med musikalske uttrykk, og dette er også med når vi i vår kultur gir følelser en bestemmelse. Men vi ville aldri kunne oppfatte våre følelser kun som frivillige handlinger, for da framstår de ikke som genuine og autentiske, sier Jaggard (1990), og viser med det en annen begrensning som ligger i en for ensidig konstruktivistisk tenkning. Dessuten legger vi merke til andre sider ved våre omgivelser når vi er glade enn når vi er triste (ibid:29). I så fall blir de følelsene vi *har* viktige for hvordan vi ”konstruerer” de følelsene vi *får*.

Den tredje følelsesteoretiske inspirasjonskilden er av mer praktisk, empirisk art. Den kan i vitenskapelige termer knyttes mot hermeneutikk, men er bedre betegnet som *psykodynamisk*, da den for mitt vedkommende særlig baserer



seg på selvspsykologi og Daniel Sterns (1985/2000) selvteori. Her er det inneforstått at følelsene godt kan *være der fra før* (selv om de forandres i møte med dagslyset), man må bare være åpen nok til å få tilgang til dem. Det kan se ut som en psykoanalytisk diskurs fortsatt er klart levende i folketeorien om følelser, den er det i alle fall i intervjuene. En slik (affektiv) følelsesforståelse ser følelser som noe som trenger seg på utenfra og som vi ikke har kontroll over, sier Nyeng (2006:45ff) og bekrefter at denne tradisjonen finnes i folketeori. Nyeng, med sitt fenomenologiske og eksistensielle ståsted, kritiserer denne tradisjonen for å være ansvarsfraskrivende, og sier at man ved å forflytte følelsenes kilde til en utenforliggende faktor, begår overtramp mot sin frihet (Nyeng 200:66). I et prosjekt om følelseskunnskap, der i alle fall noe av begrunnelsen for prosjektet ligger i *muligheter* for å utvikle økt kompetanse, er ”unnskyldningen” i ansvarsfraskrivelsen allerede erstattet med et (mer konstruktivistisk) fokus på mulighetene for endring. Det er særlig selvspsykologen Monsen (2000) som, i utviklingen av begrepet følelseskunnskap, har fungert som en mer psykodynamisk motvekt til kognitivistene Salovey og Mayer.

Den fjerde kilden er nemlig den *kognitive emosjonsteorien*. Jeg kommer ikke utenom den innflytelse kognitiv teori har hatt på mitt miljø og på meg, samtidig som forskningstradisjonene både rundt musikkpsykologi og emosjonell intelligens og kompetanse i stor grad er tuftet på kognitive teorier. Den kognitive eller kognitivistiske tradisjonen bygger på at emosjoner<sup>23</sup> er bundet til tenkning, til våre oppfatninger og verdimesseige vurderinger, og kan være rasjonelle. Kognitivistisk følelsesteori framstiller det å føle i større grad som en bevegelse innenfra og ut. Følelsene representerer vår aktive tolkning av virkeligheten (Nyeng 2006:57). Hvis Nyeng har rett i at det avgjørende trekket ved kognitivistisk teori er at følelsene først eksisterer i kraft av bevisst tenkning (ibid:59), går jeg langt ut over denne teoriretningen. Men Nyeng (2006:60) sier at grunnpoenget ikke er at tanker utløser og er årsak til følelser, men at følelser og tanker ikke kan betraktes som atskilte fenomener. Der er vi på linje. Det er også Salovey og Mayer. Følgende er likevel relevant å ha i bakhodet: Nyeng (2006:98ff) mener begrepet emosjonell intelligens lett får et instrumentelt preg, ikke minst i utformingen av Salovey og Mayers modell og tester. Han sier Salovey og Mayers behandling av følelser ikke representerer noen egentlig vei bort fra det blikket som ser følelsene utenfra. ”Det representerer derfor heller ikke en vei ut av den fremmedgjøringen fra følelsene som et smalere, tradisjonelt intelligensbegrep utgjør” (ibid:101).

---

<sup>23</sup> Det er innen den kognitivistiske tradisjonen at man er nøye med et skille mellom de to begrepene emosjon og følelse (Nyeng 2006:16). Min anvendelse og omtale av disse teori- og forskningsretningene vil nødvendigvis forholde seg til deres språkbruk.

Til tross for disse retningenes klare motsetninger, har de alle noe å tilføre mitt prosjekt, og det finnes også snev av dem alle i intervjuene. Sammen skaper de en dynamikk som har vært fruktbar, både ut fra ønsket om et kritisk blikk, og utviklingen av nye tanker. Fysiologiske/nevrobiologiske og antropologiske tilnærminger til følelser, kunne også vært relevante. Men med unntak av Damasio (1996, 2002), som begrunner følelsene som nødvendige i fornuftig tenkning (og underbygger både et kognitivt og fenomenologisk perspektiv), er det fysiologiske aspektet nærmest utelatt. Antropologiske aspekter ved følelser er heller ikke med i prosjektets teoretiske grunnlag, men blir indirekte berørt via en diskursiv, sosial og konstruktivistisk forståelse av feltet.

### **5.3.2. Emosjonell intelligens og emosjonell kompetanse**

Jeg anvender altså et bredt kunnskapsbegrep (Hanken & Johansen 1998:185) og fikk også behov for å bevege meg utenfor min egen definisjon av emosjonell kompetanse, derav begrepet følelseskunnskap. Det har tidvis vært vanskelig å se ytterkantene av dette begrepet, og med det gjøre nødvendige avgrensninger teoretisk og empirisk. Men siden kompetansebegrepet stod sentralt i så store deler av prosjektperioden, vil mye av empirien uansett ligge innenfor området emosjonell kompetanse (EK) og også emosjonell intelligens (EI).

Kompetanse og intelligens er ikke det samme. EI viser mer til den potensielle mentale evnen bak en mer synlige EK. Men i praksis blir begrepene ofte til forveksling like. I Gardners klassiker *Frames of Mind; The Theory of Multiple Intelligences* (1985), beskriver Gardner selv intelligensene som intellektuelle styrker eller kompetanser, og i sin anvendelse av Gardners teori, velger danskene Fredens & Fredens (1991:11) helt å erstatte intelligens med kompetansebegrepet. EI-tradisjonen bruker også kompetansebegrepet, og "define emotional intelligence by the specific competences it encompasses" (Salovey, Bedell; Detweiler & Mayer 2000:506). Mayer & Salovey viser følgende differensiering mellom begrepene:

Intelligence is the aptitude, achievement represents what one has accomplished, and competency indicates that one's achievement meets a particular requirement. Analogous to such concepts, emotional intelligence represents the core aptitude or ability to reason with emotions. Emotional achievement represents the learning a person has attained about emotion or emotion-related information, and emotional competence exists when one has reached a required level of achievement. (Mayer & Salovey 1997/2004:40)

Mayer og Salovey viser til Saarni og sier at folk innen undervisning ofte foretrekker kompetansebegrepet og at det da er snakk om kunnskaper og ferdigheter individet kan oppnå for å fungere adekvat i ulike situasjoner. De mener EK er mer relevant utdanningsmessig. "It is plainly more focused on the educational process than on psychological aptitude" (Mayer og Salovey 1997/2004:40).

Hvis kompetanse indikerer at det man har oppnådd møter visse standarder, har man allerede anerkjent kulturens og diskursenes innflytelse. Men heller ikke det Mayer og Salovey kaller intelligens er fristilt fra kulturens forventninger, og skillet mellom begrepene tilsløres i mine øyne ytterligere når de vil operasjonalisere EI-begrepet. De mener at EI skal kunne testes med metoder der man ber testpersonene identifisere følelsene for eksempel i ansikter. De vil også vurdere folks EI ved å be dem beskrive følelsesfønmelser, og be dem velge mellom mer eller mindre hensiktsmessige måter å løse private og relasjonelle følelessituasjoner på. (Her fra den nyere MSCEIT-testen, presentert av Brackett, Mayer og Warner 2003/2004:226) Da er det på sett og vis de synlige ferdighetene, "kompetansene" de likevel får fatt på.

Salovey & Mayer (1990/2004) kaller sitt syn på følelser for "a functionalist perspective" (ibid:2). Dette funksjonelle (eller instrumentelle) perspektivet, der ønsket er å kunne *måle* og operasjonalisere EI vitenskapelig, får konsekvenser som at de ikke vil inkludere selvet og senere også nedtoner motivasjonsaspekter i sin definisjon (Mayer & Salovey 1997/2004:30f). De ønsker i stedet å fokusere på prosesser som gjenkjennelse og bruk av egne og andres følelstillstander for å løse problemer og regulere atferd (Salovey og Mayer (1990/2004:6). Emosjonelt intelligente personer er "those who regulate their emotions according to a logically consistant modell of emotional functioning" (Mayer & Salovey 1995:197). Samme sted definerer de også emosjonell intelligens som "the capacity to process emotional information accurately and efficiently" (ibid). Jeg reagerer på bruken av effektiv og logisk, og vil påpeke at EI jo i følge dem selv skulle være en mental evne eller ferdighet (mental skill) og ikke en ønskelig måte å oppføre seg på (Mayer & Salovey 1997/2004:34). Det viser hvor umulig det er å ikke være normativ eller knyttet opp mot en kulturforståelse. Jeg har en viss vegring mot et menneskesyn med en så klart uttalt holdning til at det gode liv er basert på produktivitet, effektivitet, suksess, det å ha mange venner etc. Dermed framtrer enda en begrunnelse for det utvidede begrepet følelseskunnskap.

EI-tradisjonen utgjorde likevel, sammen med selvpsykologi, det teoretiske tyngdepunktet under forberedelsen til intervjuene. Det var Peter Salovey & John Mayer (1990) som først introduserte begrepet "emotional intelligence". De har

ingen spesiell tilknytning til det estetiske feltet, men ser på ulike kunstformer, også musikk, som den emosjonelle intelligensens første hjem (Mayer og Salovey 1997/2004:44), og sier: "Aesthetic appreciation may involve special qualities of emotional perception and awareness possibly related to the internal experience of emotional intelligence" (Salovey & Mayer 1990:197). De sier at de befinner seg midt imellom det emosjonelle og det kognitive, der følelser blir intelligente, og forklarer i en senere artikkel våre kognitive og emosjonelle systemer som to fundamentale komponenter i vår personlighet (Mayer & Salovey 1995:197). De mener forskere i dag understreker den psykologiske viktigheten av følelsene, og at man har gått fra å se på følelser som noe som forkludret tanke og handling, til noe som er helt nødvendig for å håndtere livet: "[A] person's ability to adapt and cope in life depends on the integrated functioning of emotional and rational capacities" (Salovey et al 2000:506).

I deres første artikkel definerer de EI som "the subset of social intelligence that involves the *ability to monitor one's own and others' feelings and emotions, to discriminate among them and to use this information to guide ones thinking and actions* (Salovey & Mayer 1990:189). De snakker altså om EI som en underavdeling av sosial intelligens, og viser med dette en anerkjennelse av det sosiale som et gjennomgripende element i alle følelser, til tross for en ellers tradisjonell vestlig, individfokusert tilnærming. I 1997 kaller de sin første definisjonen vag og formulerer seg heller slik:

Emotional intelligence involves the ability to perceive accurately, appraise and express emotion; the ability to access and/or generate feelings when they facilitate thought; the ability to understand emotion and emotional knowledge; and the ability to regulate emotions to promote emotional and intellectual growth. (Mayer & Salovey 1997/2004:35)

Jeg oppfatter denne definisjonen som klarere trukket mot tradisjonell intelligens, og deres funksjonelle og kognitive perspektiv kommer enda tydeligere fram i vektleggingen av at EI skal styrke våre emosjonelle og intellektuelle evner, våre tanker og handlinger. Selv om de også i senere artikler justerer rekkefølgen og ordbruken, oppfatter jeg 1997-modellen som den i dag mest anvendte. Det er også den versjonen jeg i hovedsak forholder meg til.

Det var først etter gjennomføringen av intervjuene at jeg ble kjent med Carolyn Saarnis (1999) arbeid knyttet til emosjonell kompetanse. Saarni (1999) snakker konsekvent om "emotional competence", og ser feltet fra et utviklingsperspektiv. Saarni (1999:59) sier emosjonell intelligens representerer den

nye folketeorien om følelser. Hun ønsker den velkommen, men kritiserer den for å utelate empati, interpersonlig fokus og moralaspekter. Det synes drøyt å kalle Salovey og Mayers arbeider for folketeori. Men kritikken er likevel interessant. Hennes tilnærming er på visse måter bedre tilpasset mitt prosjekt enn EI-tradisjonen. Saarni understreker sitt sosial-konstruktivistiske utgangspunkt, og gir med det også større rom for kulturens påvirkning. Hun ser våre følelsesmessige opplevelser forankret i sosiale erfaringer. Det sosiale og det emosjonelle påvirker hverandre gjensidig. Hun har også større fokus på både selvteori, empati, moral og motivasjon. Men Saarnis sosialkonstruktivistiske forståelse legger likevel ikke så stor vekt på at alle følelser er sosiokulturelle produkter som at følelser konstrueres i hvert individ, at vi er aktive skapere av egne følelser, og at følelsene konstrueres i møte med miljøet, diskursene, kulturen vi beveger oss i.

### **5.3.3. EI-modell fra 1997 – innhold og anvendelse**

EI-modellen fra 1997 er delt i fire områder, arrangert i det jeg vil kalle et intellektuelt hierarki. Mayer & Salovey (1997/2004) snakker om en arrangering ”from more basic psychological processes to higher, more psychologically integrated processes” (ibid:36). Første punkt inneholder ”simple abilities of perceiving and expressing emotion”, mens de siste dreier seg om ”conscious, reflective, regulation of emotion” (ibid). Men disse fire områdene er igjen hierarkisk delt i fire underkategorier ut fra modningsnivå. Mayer & Salovey (1997/2004:36) påpeker at mindre modne delevner ofte er lite integrert med hverandre, og derfor tydeligst viser de fire hovedområdene, mens de mer modne også er mer integrert, og som en konsekvens av dette mindre tydelige i tilhørigheten til ett hovedområde”.

Det første hovedområdet er: *persepsjon, vurdering og uttrykk for følelser*.<sup>24</sup> De som raskt og presist kan vurdere og uttrykke sine egne følelser og likeledes presist kan persipere, empatisere og vurdere andres, har større mulighet til å respondere adekvat på miljøet rundt seg enn andre. Dessuten kan følelser gjenkjennes ikke bare i en selv, men også i andre personer og objekter. ”As a child grows that child imaginatively attributes feelings to animate and inanimate objects. This imaginative thinking may help the child generalize from himself to others”, sier Mayer & Salovey (1997/2004:36) og viser med det hvor sammenfiltret individet er med andre. Men sitatet viser også hvordan personen kan ”generalisere” følelsene fra seg selv til også å gjelde musikken. Faktisk brukte de musikk til å

---

<sup>24</sup> “Perception, Appraisal and Expression of Emotion” (ibid:36).

måle (!) den emosjonelle persepsjonsevnen i sin første test, ”Multifactor Emotional Intelligence Scale (MEIS)” (Salovey, Mayer og Caruso 2002/2004:67).

Det første av de fire underpunktene dreier seg om evnen til å identifisere ens egne emosjoner. Begrepsbruken avslører det intellektuelle fokuset, og peker slik mot en refleksiv bevissthet, men de sier i det meste at identifisering skjer ut fra kroppens fysiske tilstand, emosjoner og tanker, og faller slik under flere deler av mitt tilgjengelighetsbegrep. Det andre underpunktet er å identifisere emosjoner i andre, også i kunstobjekter – gjennom f.eks språk, bevegelse og lyd. I dette ligger også empati, slik jeg tolker dem. Emosjonell smitte, og det å klart vite om følelsene tilhører meg eller den andre, berøres ikke. Det tredje punktet går på å uttrykke seg presist, og på å kunne uttrykke behov relatert til sine følelser. Slik formulert gir det ekspressive inntrykk av å være noe vi bør ha full kontroll med, og noe som kommer i etterkant av inntrykket. Det sies intet om å ha tilgang til hele følelsesregisteret, eller å ikke undertrykke følelser. Det fjerde underpunktet, som altså skal være det mest modne, går på å kunne skille nøyaktige fra unøyaktige, ærlige fra falske uttrykk. Elfenbein; Marsh & Ambady (2002) uttaler at det i denne teoritradisjonen ble ansett for å være en teoretisk logisk relasjon mellom det å gjenkjenne og det å uttrykke følelser. Deres konklusjon er mer nyansert: Ekspressive evner kan frambringe større empati, som igjen kan føre til bedre gjenkjenning av andres følelser. Men evnen til å uttrykke følelser og oppfatte andres kan likevel stamme fra separate prosesser (ibid:50).

Det andre hovedpunktet til Salovey & Mayer (1997/2004) er *bruk av følelser til hjelp i tenkning*.<sup>25</sup> Med det nærmer modellen seg Witkins (1974) følelsesintelligens (men de møtes ikke helt, pga. EI-modellens grad av ”object knowing”, se kap.4). ”Different emotions create different information-processing styles”, sier Salovey et al (2000:506). Følelser kan altså forenkle visse måter å tenke på – og forvanske andre. Er man glad, blir man ofte mer kreativ i tenkningen, man forholder seg intuitivt og ekspansivt til det å assosiere. En mer trist stemning får oss ofte til å løse problemene i et roligere tempo, med sterkere fokus på detaljer og bruke mer gjennomtenkte strategier. Mens angst, sinne og avsky snevrer inn tankebanene våre (ikke minst ut fra en biologisk forsvarsatferd), synes positive følelser å utvide folks umiddelbare tanker og med det handlinger, samt bygge eller styrke deres personlige ressurser (Tugade & Fredrickson 2002:320ff). Dette bekreftes av Batt-Rawden (2007:140). Hun fant også at positive følelser ga mer kreativitet og ikke så innsnevret tankefelt.

---

<sup>25</sup> ”Emotional Facilitation of Thinking” (ibid:38).

Følelsene er altså med og hjelper til i tankeprosesser. Det følelsene forteller oss er med på å styre våre valg og tanker. Tugade & Fredrickson (2002:324) mener man kan styrke sitt psykologiske velvære og sin fysiske helse ved å dyrke fram opplevelser av positive følelser for å håndtere de negative. Det å ”prøve å se det positive i det”, kan gi det nødvendige støtet for å komme videre i livet. ”Similar results can be seen in research pointing to the benefits of seeking visual art, music, and nature”, sier Tugade & Fredrickson (2002:331). Da får man i så fall også tilgang til andre regulerings- og refleksjonsstrategier med musikkopplevelsen som medierende redskap.

Å ha følelser *tilgjengelig*, og å *forstå* hvordan bruke dem, hjelper altså i tankeprosesser. Relatert til dette studiet blir musikkopplevelsen et redskap for følelsene, som igjen blir et redskap for tanken. Underkategorier er evne til å styre og prioritere tenkning, basert på følelser knyttet til hendelser og objekter, evne til å framkalle og etterlikne følelser for å forenkle vurderinger og minner knyttet til følelser, evne til å utnytte svingninger i stemning/følelser til å se noe fra flere sider og kunne integrere disse perspektivene, samt evne til å bruke emosjonelle tilstander til å bedre problemløsning og kreativitet.

Vi snakker altså om å styre tanken ved å la følelsene peke ut den viktige informasjonen, samt å bruke følelsene som hjelp til å huske og til å vurdere, for eksempel ved å generere følelser ”på kommando” for å sette seg inn i hvordan noen har det. Det er snakk om en arena der følelser kan genereres, kjennes på, manipuleres og vurderes for å bli bedre forstått, ikke ulikt det som skjer i møte med musikk, og ikke ulikt Winnicotts (1993:107) ”Potencial space”. Salovey og Mayer (1997/2004) kritiserer sine tidligere definisjoner for å unngå ”thinking about feelings” (ibid:35). Likevel blir refleksjon som fenomen litt borte også i 97-modellen, mellom det å forstå følelser og det å refleksivt regulere følelsene. Men det å bruke ulike følelsetilstander til å se ulike perspektiver eller bedre problemløsningsprosesser, går både på refleksjon og regulering. Jeg kommer senere til å argumentere for at det å bruke følelser i tenkning, også kan forsvares som refleksjon, både i forhold til tankeprosesser og gjenspeiling. EI-teoretikerne selv synes å spare refleksjonsbegrepet til mer verbale tilstander.

Det tredje hovedpunktet til Mayer & Salovey (1997/2004) går på å *forstå* og *analysere følelser; anvende følelseskunnskap*.<sup>26</sup> “The most fundamental competency at this level concerns the ability to label emotions with words and to recognize the relationships among exemplars of the affective lexicon” (Salovey et al 2000:507). Det skulle bety at evnene i de foregående kategoriene ikke trenger å

---

<sup>26</sup> “Understanding and Analyzing Emotions; Employing Emotional Knowledge” (ibid:38).

være tilknyttet verbalspråket. Men her er det altså snakk om et analytisk, og som regel verbalt felt av emosjonell intelligens. Det kan i mine øyne diskuteres om det er mer avansert med slike verbale dimensjoner enn de mer fysiske og handlingsrettede dimensjonene under punkt 2. Jeg har derimot veldig sans for EI-tradisjonens anerkjennelse av et skille mellom det å identifisere følelser og det å verbalt kunne analysere dem. Underkategoriene er evne til å forstå hvordan ulike følelser er relatert, evne til å fatte/fornemme følelsenes årsaker og konsekvenser, evne til å tolke komplekse følelser, som blandingsfølelser og motsigende følelser, evne til å forstå og forutsi mulige overganger mellom følelser.

Området egner seg ypperlig til å eksemplifiseres med musikk, der vi i musikkopplevelsen nettopp finner en arena for å gjenkjenne følelser i og utenfor oss selv, å fortolke dem i en meningskontekst, å forstå dem som både sammensatte, motstridende og forandrende ut fra musikkens gang. Men det er i mine øyne vanskelig å avgrense forståelsesbegrepet, og EI-tradisjonen gjør det ikke lettere når de bruker begreper som går ut på at det er mindre krevende å vurdere følelser enn å forstå dem. Det viser hvor tett sammenvevd de ulike delene er, og hvordan en viss utvikling fra enkel til avansert nettopp skjer i møte med mange av delene, slik de selv hevder. Men det er påtakelig hvor kognitivt man her ser forståelse, på bekostning av kroppslige, empatiske og intersubjektive forståelsesaspekter. Det kommer vi tilbake til under analysen.

Det fjerde hovedpunktet i 1997-modellen er *refleksiv regulering av følelser for å fremme emosjonell og intellektuell vekst*.<sup>27</sup> Begrepene brukt i underkategoriene er evne til å være åpen for både behagelige og ubehagelige følelser, evne til å kontrollere og reflektere rundt følelser, evne til å engasjere seg i, forlenge eller trekke seg vekk fra en emosjonell tilstand, avhengig av dens nytte og informasjonsverdi, og evne til å håndtere egne og andres følelser. I denne kategorien trer mine betegnelser som regulering og samspill (ytre handling) tydelig fram og viser tilknytningen til det sosiale feltet, dog likevel i en terminologi som understreker at det fortsatt er enkeltindividet med dets følelser og tanker som er i sentrum.

”Only if a person attends to feelings can something be learned about them. For that reason, this highest level branch begins with openness to feelings”, sier Mayer & Salovey (1997/2004:39). Det er snakk om å kunne være åpen for både behagelige og ubehagelige følelser. Åpenhet for følelser settes altså i dette øverste, intellektuelt mest komplekse området, dog på den utviklingsmessig enkleste siden.

---

<sup>27</sup> ”Regulation of Emotions to Promote Emotional and Intellectual Growth” (Mayer & Salovey 1997/2004:39).



Jeg setter tilgjengelighet som ”første” kategori, etter hvert slått sammen med bevissthet. Er det slik at etter det lille barnets hudløse åpenhet, skal det ganske lang deltagelse til i en kultur, og ganske mye emosjonell refleksjon til, før man kan klare å (gjen)vinne en slik åpenhet? Vil ikke denne åpenheten eller tilgjengeligheten være avgjørende også for å forstå spesifikke kategorialfølelser eller bruke dem i tenkningen – på Mayers lavere nivåer?

Det andre delemnet trekker inn kontroll av følelser. Salovey, Mayer & Caruso (2002/2004:66) viser til en rekke reguleringsteknikker og sier at foruten fysisk aktivitet, som kan synes å være den viktigste enkeltteknikken, er ”listening to music, social interaction, and cognitive self-management (e.g. giving oneself a ”pep talk”)” hyppig brukte teknikker. Det andre delemnet viser også til refleksjon rundt følelser og evnen til refleksivt å kunne involvere seg eller markere avstand fra en følelse ut fra en vurdering av den. Det tredje og fjerde delemnet går videre i refleksivitet og blir kalt for ”meta-evaluation” og ”meta-regulation” (Mayer & Salovey 1997/2004:40). De går hhv. på evnen til refleksivt å vurdere og belyse følelser hos seg selv og andre og evnen til å håndtere og regulere følelser i en selv og andre. Å fungere godt på dette nivået, vil for eksempel si hvor lenge det tar før man klarer å slippe tak i traumatiske opplevelser, ikke ulikt endepunktet i Saarnis modell. Det å kontrollere og regulere følelser ses altså på som modent og avansert. Dermed har de i denne siste kategorien sammenflettet ganske mye, både tilgjengelighet, bevissthet, forståelse, refleksjon, empati, regulering og samspill, og det dreier seg om både egne og andres følelser. Det blir i alle fall tydelig hvor sammenvevd feltets deler er, og at det anses som et mål nettopp å kunne anvende feltets ulike deler og kombinere dem.

I motsetning til hva man kan få inntrykk av i 1990-modellen, sier Mayer & Salovey (1997/2004:30) at motivasjon ligger utenfor deres definisjon av EI, og i den utstrekning den likevel kan bli involvert, må den ses på som sekundær. Dessverre ble dette synet ubevisst adoptert av meg i forberedelsen til intervjuene, med den følge at motivasjon bare sporadisk er tema i samtalene. Mayer og Salovey (ibid) sier likevel at det emosjonelle inkluderer fenomener som energi. Det passer godt med min egen forståelse, ikke minst fordi dette støtter en anerkjennelse av Sterns vitalitetsfølelser som innenfor det vi forstår med følelser, men dermed legitimeres også motivasjonsfeltet som følelseskunnskap.

#### **5.3.4. Saarnis Emosjonelle kompetanse**

Sarni (1999) bruker et funksjonalistisk og konstruktivistisk perspektiv for å vise hvordan relasjoner hjelper oss å forstå emosjonell kompetanse. Uten andre, våre

sosiale partnere, er det umulig å vise om man er emosjonelt kompetent. Med de andre kommer også kulturen inn som en påvirkningsfaktor. EK påvirkes både av den umiddelbare konteksten og av verdier i kulturen. Dermed også – slik jeg ser det – av kulturens og samspillpartnernes holdning til musikkopplevelse og hvilke muligheter diskursen signaliserer at kan ligge i denne.

Saarni lånte i 1988 EK-begrepet fra sosiologen Steve Gordon for å beskrive de ferdigheter eller kompetanser som bidro til det hun kaller ”self-efficacy in emotional transactions” (Thompson 1999:vii): ”[T]he skills of emotional competence – like emotion itself – are constituted through a developing person’s transactions with others throughout life” (ibid:viii). Saarni (1999) legger også vekt på at det å utvikle EK er bygget på selvforståelse. Både bevissthet, forståelse og samspill er avhengig av en viss selvforståelse, så selvteori og følelsteori er tett sammenbundet hos henne. ”[O]ne of the more significant effects of emotional competence is resilient self-esteem” sier hun (1999:26), og kaller selvet kontaktpunktet mellom miljøet og den biologiske organismen. Med ”resilience” menes motstandskraft og fleksibilitet til å komme seg etter små og store kriser. ”Self-efficacy” (ibid:2) er et annet viktig begrep. Det kan muligens oversettes med selv-mestring i emosjonell forstand, og inkluderer ikke bare det å mestre følelseslivet sitt og håndtere følelsene funksjonelt overfor andre, men også å handle i forhold til ens moralfølelse. ”[W]e demonstrate emotional competence when we emerge from an emotion-eliciting encounter with a sense of having accomplished what we set out to do. *Self-efficacy* is the psychological concept that refers to this sense of accomplishment”, sier Saarni (1999:3). Hun krediterer Bandura for å ha utviklet begrepet “self-efficacy”. Det er vanskelig å oversette, men henspeiler på formålstjenlig virkning eller handling, her knyttet til det følelsesmessige og til selvet.

Emosjonell kompetanse er for Saarni delt inn i 8 komponenter, nødvendige for å opptre selvmestrende, ”self-efficacious”. Hun kaller det ferdigheter eller ”skills to emphasize the effective functioning that is implicit in the notion of emotional competence” (ibid:4), og er med det klart i tråd med forståelsen av emosjonell kompetanse som et snevrere, mer ferdighetsrettet begrep. Det funksjonelle, vestlige handlingsfokuset vises ikke bare i bruken av ”effective functioning”, men også når hun snakker om effekten av kompetansen, nemlig evnen til å håndtere eget følelsesliv (både inntrykk og uttrykk), styrket selvfølelse og bedret fleksibilitet og motstandskraft til å møte følelsesmessige utfordringer (Saarni 1999:5f).

Hun er likevel ikke like opptatt av å begrense begrepet som Salovey og Mayer, muligens fordi hun heller ikke har samme interesse av å operasjonalisere

det eller utvikle tester. De første seks ferdighetene mener hun er dokumentert vitenskapelig, mens de to siste er hennes forsøk på å vise at vi lever i et sosioemosjonelt system, og at vår emosjonelle kompetanse bør kunne ut i etisk basert visdom (Saarni 1999:4f). Saarni understreker også at disse åtte ferdighetene er utviklet innenfor hennes vestlige kultur, og at emosjonell kompetanse kan manifestere seg på andre måter i andre kulturer. De åtte ferdighetene er, slik de er formulert i overskriftene: 1) "Awareness of One's Own Emotions", 2) "The Ability to Discern and Understand Others' Emotions", 3) "The Ability to Use the Vocabulary of Emotion and Expression", 4) "The Capacity of Emphatic Involvement", 5) "The Ability to Differentiate Internal Subjective Emotional Experience from External Emotional Expression", 6) "The Capacity for Adaptive Coping with Aversive Emotions and Distressing Circumstances", 7) "Awareness of Emotional Communication within Relationships", 8) "The Capacity for Emotional Self-Efficacy" (Saarni 1999:xvff).

Gjennom pkt.1, *Å være klar over egne følelser*, begynner også Saarni (ibid:79) med bevisstheten. Bruken av begrepet "awareness" henspiller på en bevissthet uten de strenge krav til mer refleksiv tenkning/metakognisjon som ofte knytter seg til "consciousness". Evnen til å verbalisere følelser trekkes først inn under pkt.3, men jeg finner ingen grundig drøfting av hva slags begrepsliggjøring av oppmerksomheten som forventes her. Kroppens rolle blir eksempelvis lite utdypet. Tilknytningen til forståelse forsterkes når hun i denne kategorien inkluderer bevisstheten om at man ikke alltid er så klar over følelsene sine, pga. ubevisst dynamikk og selektiv oppmerksomhet, fortrenge følelser osv., men da er vi over på metakognisjon og det hun kaller "consciously aware" (ibid:5). Saarni (1999:98f) ser en mulighet for at vår følelsesmessige bevissthet kompromitteres eller "blekes" av at vi hele tiden undertrykker og skjuler følelser. Slik peker denne første kategorien hos Saarni (som hos meg) delvis også mot Salovey og Mayers siste, intellektuelt sett mest avanserte område. En annen forholdsvis moden bevissthet, er den komplekse vurderingen som gjøres i møte med sammensatte og komplekse, kanskje til og med mangesidige og motstridende, følelser. "Awareness of experiencing multiple emotions or conflicting emotions (as in ambivalence) is a development that may appear as early as 5 or 6 years of age (...) or not until late childhood" sier Saarni (1999:91). Så selv om bevissthet både hos Saarni og meg plasseres som en "tidlig" kategori, skjer det også en livslang utvikling.

Den andre av Saarnis (ibid:106) åtte ferdigheter, er *evnen til å skjelne og forstå andres følelser*, ut fra deres uttrykk og ut fra kulturen og situasjonen det oppstår i. Saarni skiller altså klarere enn Salovey og Mayer mellom det å oppfatte og forstå egne følelser, og viser at det å forstå seg selv ikke er det eneste som er

avgjørende for å kunne forstå andre, selv om hun vektlegger det relasjonelle og sosiale. Følelseskunnskap som kulturkunnskap, kunnskap om ulikheter mellom kjønn, ulike sosiale ritualer osv., er også avgjørende i forståelsen av andres følelser og deres følelsesreaksjoner. Men hvorfor heter det bevissthet om egne følelser men å skjelve og forstå andres? Saarnis bruk av ordet ”discern” om å skille ut eller skjelve andres følelser, forteller noe om at vi må klare å legge merke til følelsene i den store helheten av en situasjon. Det kunne gitt et fruktbart bidrag også til å forstå en selv.

*Evnen til å begrepsliggjøre og verbalisere følelser* er Saarnis (ibid:131) tredje punkt. Denne kategorien får relevans hos meg både gjennom ekspressivitets- og refleksjonskategorien:

The ability to represent our emotional experience through words, imagery, and symbolism of varied sorts promotes two major accomplishments: (1) Behaviorally we can communicate our emotional experiences to others across time and space, whether by talking on the telephone about how we felt about what happened yesterday or painting a picture of a maelstrom to represent our inner turmoil; (2) conceptually, by having access to representations of our emotional experiences, we can further elaborate on them, integrate them across contexts, and compare them with others’ representations about emotional experiences. (Saarni 1999:131)

Fra sitatet framgår at det å få et vokabular for å uttrykke følelser ikke er begrenset til verbalspråket, men også lar seg gjøre gjennom kunstuttrykk, jeg antar også musikk. Dessverre faller Saarni i samme felle som så mange andre (Säljö 2004; Vygotskij 1934/2001): I den videre presentasjonen av evnen til å begrepsliggjøre følelser, er det verbalspråket som får det meste av plassen. Hun sier at følelsesordenes mening er relasjonell, at de fungerer som medierende redskaper som er med på å skape vår følelsesmessige virkelighet og våre sosiale relasjoner (Saarni 1999:132). Trekker vi dette tilbake til hennes utsagn om ”symbolism of varied sorts”, vil altså musikk også kunne forme vår emosjonelle virkelighet og våre sosiale relasjoner. I forhold til barns utvikling av EK viser Saarni til egen og andres forskning, og understreker flere ganger at det synes å være en særlig kobling mellom det å kunne verbalisere og uttrykke følelser i et følelsesspråk og det å ha voksne rundt seg som snakker om følelser og følelsesrelaterte hendelser i barnets liv, og barns tilegnelse av mer kompetent innsikt i emosjonelle prosesser (Saarni 1999:141). Hvis vi kobler dette til de ’holdende’ omsorgsoppgaver som senere skal dokumenteres som del av musikkopplevelsen, blir det relevant å spørre

om tilgangen på musikk kan ha samme funksjon som den tilgang på voksne Saarni her beskriver.

*Evnen til å involvere seg empatisk* får et eget punkt (4) hos Saarni (ibid:162). Denne delevnen forklares som ”*Capacity for emphatic and sympathetic involvement in others’ emotional experiences*” (Saarni 1999:162). Det er altså ikke bare snakk om en form for forståelse, men et engasjement, en handlemåte. Her understrekes også evnen til *sympati* som en kognitivt tyngre og mer distansert evne enn empatien. Hun snakker om empati som ”feeling with others” og sympati som ”feeling for others” (ibid). Saarni viser til forskere som tenker på emosjonell smitte som en forløper for empati hos små barn, og at slik smitte også kan skje hos voksne: ”Weeping along with our fellow audience in sentimental movies designed to be ”tear-jerkers” may also be examples of emotional contagion” sier hun (Saarni 1999:165). Da er ikke veien lang til musikkopplevelsen og det å leve seg inn i musikk.

Med evnen til emosjonell smitte er det også snakk om ”tynnhudethet”, og det er ikke nødvendigvis bare positivt, i alle fall hvis det er vanskelig å stenge uønsket smitte ute. Selv om det med empati også skjer en smitteeffekt, er det ifølge Saarni konsensus blant forskere om at empati og sympati krever at man kognitivt har tilegnet seg et selv atskilt fra andre, og til en viss grad evnen til å se hva slags følelser den andre har (ibid:165). Empati står altså mellom handling, smitte og en moden forståelse av den andres følelse, men der kjølig distanse er byttet ut med innlevelse og evne til å vekke til live tilsvarende følelseserfaringer hos en selv. Saarni (1999:314) viser også til at noen som i utgangspunktet lever seg inn i andre blir så opptatt av sin egen følelsesreaksjon og dennes tilknytning til eget liv, at de får nok med egne følelser og mister fokus på følelsene til den som opprinnelig var utgangspunktet for reaksjonen. En parallell til dette kan vi ha i musikk, med lytteren som bare minnes egne følelser og ikke lenger opplever musikken (jf. Myers intra-subjektive lytterttype).

Det femte punktet er *evnen til å skille indre emosjonelle tilstander fra ytre emosjonelle uttrykk* (Saarni 1999:187). Dette aspektet var ikke et planlagt samtaleemne under intervjuene, og går hos meg under forståelse. Men det kom også fram i forbindelse med ekspressivitet og det å uttrykke musikk – uttrykke musikkens følelser og ikke bare egne følelser – og også i forhold til å det kunne regulere følelser generelt. Saarni (1999:189) snakker om personlige og kulturelle atferdsregler, der de kulturelle støtter opp om kulturelle normer, hvordan vi kan uttrykke følelser vi egentlig ikke har, for eksempel når vi takker for en gave vi ikke liker. Personlige atferdsregler kan i større grad variere innen en kultur, og hjelper oss til å føle at vi takler situasjoner som er emosjonelt krevende.

*Evnen til tilpasset håndtering av sterke følelser og stressende situasjoner* er Saarnis (ibid:218) sjette punkt. Ifølge Saarni (1999:220) bruker mange forskere begrepene ”coping” og ”emotion regulation” om hverandre. Dette området går inn under min og Salovey og Mayers regulering av egne (og andres) følelser, samt under kategoriaen samspill. Saarni sier det er tre perspektiver i vurderingen av slik ”coping” eller tilpasset håndtering: For det første om den valgte løsningen er moden og funksjonell, for det andre om man klarer å erkjenne sine følelser også om de ikke er uttrykt slik, for det tredje om resultatet er en form for mestring og motstandsdyktighet selv om situasjonen ikke er under kontroll. ”In sum, coping involves the self, our emotional experience, and the physical and social environment”, sier hun (ibid:219). Saarni (1999:221) nevner videre en rekke håndteringsstrategier i forhold til regulering og samspill. De er problemløsnings-, støttesøkings- og unngåelsesstrategier, samt internaliserende og eksternaliserende strategier. I tillegg kommer en rekke følelsesfokuserende strategier som også kan kalles forsvarsmekanismer (Saarni 1999:226).

*Bevissthet om emosjonell kommunikasjon innen relasjoner* er det første av Saarnis (ibid:249) to forsøk på å vise at vi lever i et sosioemosjonelt system, og at vår emosjonelle kompetanse bør kunne ut i etisk basert visdom (Saarni 1999:4f). Denne formuleringen henspiller på det jeg kaller samspill, men setter samtidig fokus på (den intersubjektive) forståelsen og den nødvendige bevisstheten om dette kommunikative samspillet. Den viser også hvordan ulike relasjonelle strukturer gir seg utslag i, og krever, ulike følelsesuttrykk. Det er snakk om bevissthet og forståelse om hvordan relasjonens struktur ofte er definert av hvordan følelser er kommunisert, hvor umiddelbare og ekte uttrykkene er, om det er gjensidighet og balanse eller skjevforhold og ubalanse osv. Hvis vi er klar over hvordan vi kommuniserer våre følelser med andre og med det hvordan vi kommuniserer forskjellig i forskjellige typer forhold, står vi bedre rustet til å oppnå det vi ønsker og til å justere kommunikasjonen for å fininnstille samspillet, sier Saarni (1999:251). Slik blir kategorier som bevissthet, ekspressivitet, empati, forståelse og samspill tett knyttet sammen.

*Evne til emosjonell selvbestring* er Saarnis (ibid:278) åttende punkt og på sett og vis endemålet. ”Self-efficacy” vil på optimalt vis gjenspeile ens personlige følelsesteori:

[T]he individual views her- or himself as feeling, overall, the way she or he wants to feel; that is, emotional self-efficacy means that one accepts one’s emotional experience, whether unique and eccentric or culturally conventional, and this acceptance is in alignment with the individual’s beliefs

about what constitutes desirable emotional "balance"; in essence, one is living in accord with one's *personal* theory of emotion when one demonstrates emotional self-efficacy as well as in accord with one's moral sense. (Saarni 1999:5)

Høy selvmestring vil si å vite hvordan håndtere følelser ved å regulere dem gjennom passende og tilpassede handlinger. Videre mener Saarni at det viktigste med selvmestring er å føle man har kontroll over sine emosjonelle erfaringer, at man kan håndtere dem, vurdere seg selv positivt og anerkjenne våre moralske forpliktelser (ibid:279). Dette innebærer å kunne ta vare på hele følelsesspekteret, og håndtere også negative følelser.

#### **5.4.5. Andre teoretikere om emosjonell intelligens**

Når vi i det hele tatt kan snakke om emosjonell intelligens, skyldes det ikke minst Howard Gardners (1985) flerintelligensteori. Han stod også sentralt i undertegnedes inngang til feltet, og skal derfor kort nevnes her. I den opprinnelige utforming av teorien, beskrev Gardner(1985: 238ff) to "personal intelligences", den første var den intrapersonlige:

The core capacity at work here *is access to one's own feeling life* – one's range of affects or emotions: the capacity instantly to effect discriminations among these feelings and, eventually, to label them, to enmesh them in symbolic codes, to draw upon them as a means of understanding and guiding one's behaviour. (...) At its most advanced level, intrapersonal knowledge allows one to detect and to symbolize complex and highly differentiated sets of feelings. (Gardner 1985:239f)

Den intrapersonlige intelligensen er altså i hovedsak rettet mot egne følelser, og som begreper som "access" og "knowledge" viser, kan den både kobles til emosjonell tilgjengelighet og kunnskap. Den andre personlige intelligensen henvender seg utover, mot andre.

The core capacity here is *the ability to notice and make distinctions among other individuals* and, in particular, among their moods, temperaments, motivations, and intentions. (...) In an advanced form, interpersonal knowledge permits a skilled adult to read the intentions and desires – even when these have been hidden – of many other individuals and, potentially, to act upon this knowledge. (Gardner 1985:240)

Her brukes begrepet interpersonlig kunnskap som det å forstå andres atferd og følelser. Det har vært med på å legitimere begrepsbruken i kap.7 og 8, der intersubjektiv bevissthet og forståelse nettopp viser at følelseskunnskap også tangerer sosial kompetanse. Gardner understreker at de to formene er tett forbundet med hverandre. Blant Gardners intelligenser finnes også en musikalsk, men den er ikke brukt som del av teorifundamentet, fordi den fokuserer mer mot tradisjonelle musikalske evner i sitt kunnskapsinnhold.

Innen EI-tradisjonen er det flere tydelige fløyer. Salovey, Mayer og deres kolleger holder en tradisjonelt strengere vitenskapelig profil. Denham & Kochanoff (2002:239ff) hører også til her, men tar for seg barns følelseskunnskap, deres "emotion knowledge". Her er ferdighetsaspektet noe nedtonet, det er forståelsen eller vitensaspektet som fokuseres. De snakker i stedet om sosial kompetanse der kunnskapen omformes til ytre handlinger (ibid: 254). Deres forskning viser (ibid:258) at barn fra hjem der det oppmuntres til følelsesuttrykk, har bedre tilgang til egne følelser enn barn fra hjem der man heller oppmuntrer til å undertrykke følelser, og at de førstnevnte også har større forståelse for følelser. Også det å straffe barn for å uttrykke følelser eller det å ignorere barnas følelser er negative predikatorer på barnas følelseskunnskap.

Den mer populærvitenskapelige EI-fløyen opererer med et noe bredere EI-begrep, relevant i forhold til hva som *kan* være følelseskunnskap, selv om det ikke er like lett å måle, og selv om "bredden" ikke nødvendigvis går i samme retning som dette studiets empiri. Personer som Goleman (1997) og Bar-On & Parker (2000) har måttet tåle skarp kritikk fra flere hold for å ta munnen for full og omgå vitenskapelige data litt for lettvent (Salovey, Brackett & Mayer 2004). Men det var da Goleman (1997) skrev bestselgeren *Emosjonell intelligens; å tenke med hjertet* at begrepet emosjonell intelligens ble allemannseie, og derfor også framtrer som folketeori i intervjuene. Goleman (1997:10f) sier emosjonell intelligens innbefatter selvbevissthet, selvkontroll, iver, utholdenhet og evne til å motivere seg selv, evne til å tøyte emosjonelle impulser, sette seg inn i andres følelser, og behandle mellommenneskelige forhold på en god måte. Han støtter seg i stor grad til Salovey og Mayers forskning, men har altså likevel et bredere, og enda mer ferdighetsrettet EI-begrep. Det inkluderer også evnen til å kunne motivere seg selv og holde ut når man møter skuffelser eller må vente med å få ønskene sine oppfylt, samt evnen til å håpe (Goleman 1997:46). Goleman trekker også inn flow-begrepet. Denne formen for motivert, sterkt konsentrert interesse/tilstand innebærer positive, kanaliserte emosjoner, "fulle av energi og innstilt på den foreliggende oppgaven" (ibid:106). Her smelter bevisstheten sammen med handlingene.



Goleman kaller emosjonell dyktighet en *meta-evne* (ibid:48) og sier at den emosjonelt dyktige er en ”som kjenner sine egne følelser godt, og vet å styre dem, og som kan avlese andre menneskers følelser og forholde seg riktig til dem” (ibid:48). Han snakker også om en grunnleggende moralsk holdning i livet som stammer fra de underliggende emosjonelle evnene selvbeherskelse og medfølelse. En særlig viktig sosial evne er å kunne gi uttrykk for egne følelser overfor andre, ifølge Goleman (ibid:130), men evnen til å undertrykke en impuls for å nå et mål er likevel selve kjernen i emosjonell selvregulering (ibid:98), og likeens er det å kunne styre et annet menneskes følelser kjernen i kunsten å takle mellommenneskelige forhold (ibid:129). Jeg reagerer på begrepet ’styre’. Men vi skal se at i empirien framtrer enda krassere begrepsbruk. Denne styringen kan skje bl.a. ved at følelser smitter. Det viser seg at sinnstemningen til de som viser følelsene sine tydelig, blir overført til de mer passive. Er du flink til å avstemme dine følelser etter andre eller påvirke andre med dine egne, vil du ha lettere for å få samspillet på det følelsesmessige planet til å fungere godt. ”Kjennetegnet på en mektig leder eller scenekunstner er at han eller hun klarer å bevege et tusentallig publikum på denne måten”, ifølge Goleman (1997:134). I så fall er det ikke rart at musikkopplevelse kan være et medierende redskap for følelseskunnskap.

Kaschubs (2002) artikkel ”Defining Emotional Intelligence in Music Education” er den eneste artikkelen jeg har funnet som både berører samme tema og samme teoritilfang som dette prosjektet. Til tross for tittelen, bruker hun ikke Salovey/Mayer (ei heller Saarni) som kilder, men Golemans ”teori” som førstehåndskilde. Kaschub har likevel relevante refleksjoner, både knyttet til emnet og til sin kritikk av Goleman. Hun hevder essensen i Golemans teori kan reduseres til følgende: ”Success results from an awareness of one’s own emotional state and an awareness of another’s action. In this case, success is defined as happiness, solid career choice, positive family life, or the “American Dream” in general” (Kaschub 2002:10). Hun viser til mer estetiske teoretikere som Witkin og Reimer, og hvordan disse også argumenterer for at manglende kunnskap om egen følelsesmessig verden kan gi problemer, og at evnen til å forholde seg til verden på en god måte krever følelseskunnskap. Men målet for Goleman og EI-tradisjonen er sosioemosjonell velfungering, mens det hos estetikerne i større grad er utvikling av sensitivitet.

Kaschubs kritikk – som jeg mener også kan rettes mot Salovey/Mayer og Saarni – er at selv om Goleman vektlegger viktigheten av å være bevisst sine egne følelser, fortsetter han å foreslå at en rasjonell tenkning må tilsidesette eller dominere over vårt irrasjonelle følelsesmessige sinn. Følelseskunnskap blir bare et middel for sosialt (velfungerende) interaksjon. Nyeng (2006) og min egen kritikk

av disse tradisjonenes instrumentelle tendenser, støttes altså av Kaschub, men hun fører den videre mot det vi (i kap.9) skal se likner på Varkøys (2003) bekymring for instrumentalitet i musikkundervisningen: "Goleman is not interested in the education of feeling (let alone the education of feeling through and within experiences with the arts), but rather in the use of feeling for purposes that are by-products of music education" (Kaschub 2002:12). Hun er bekymret for at barn for eksempel kan læres opp til emosjonell konformitet, og at de sosiale forventningene dermed vil kjøre over individets følelsesmessige liv og behov (ibid: 13). Jeg støtter Kaschubs kritikk i den forstand at det er viktig å være klar over diskursen EI-tradisjonen opererer i, og hva som her defineres som mål og midler. Kunnskap trenger ikke være synlig eller sosialt nyttig, selv om man anerkjenner at all kunnskap vil ha en sosial side eller følge.

I skandinavia har psykologen Bodil Wennberg (2001) arbeidet med emosjonell intelligens. Wennberg (2001:18) påstår at det som avgjør graden av emosjonell intelligens, forkortet til EQ, er i hvilken utstrekning man som barn fikk "retten" til å føle det man følte. Basert på feltets forskning har Wennberg utviklet EQ-trappen, i ønske om en pedagogisk tilnærming til emnet. Den består bl.a. av selvinnsikt, som hos henne både handler om kunnskap om egen selvfølelse, selvtilit og eget forsvarssystem. Empati "handler om å ane hva som beveger seg følelsesmessig i et annet menneske", sier Wennberg(2001:49). Hun sier at empati egentlig betyr innlevelse, men at noen vektlegger den følelsesmessige forståelsen av en annens følelser, mens andre vektlegger den intellektuelle forståelsen av det samme. Når hun selv sier at empati generelt "handler om den kunnskapen vi synes vi har om hva et annet menneske føler i visse anledninger" (2001:49), tolker jeg henne til å helle til den mer intellektuelle forstående oppfatningen. Wennberg påpeker at også det å kunne skåne seg selv fra "empatismerte" (ibid:50) er en del av kompetansen. For sterk innlevelse i andre kan gjøre oss invadert av andres følelser. Vi trenger derfor også evne til å danne en "empatisk mur" av og til, dog ikke for høy. Wennberg nevner også evnen til å forstå vår rolle og vårt ansvar overfor andres følelsesliv som en del av empatiutviklingen. Et interessant element her er å ikke fungere som ansvarsstøvsugere, dvs. ta ansvar for egen tendens til å ta på seg mer ansvar enn man egentlig ønsker. Denne rollen kan også fungere som krenkende overfor den vi fratar ansvaret. Vi har også ansvar for selv å ikke komme i offerrollen, og ikke minst ansvar for egen aggressivitet. Dermed er vi over i regulering av følelser. Vektleggingen av ansvar er større hos Wennberg enn hos de andre jeg har presentert. Dette henger sannsynligvis sammen med et mer eksistensialistisk menneskesyn. Vi har alle et ansvar for å ikke la oss manipulere eller fornede, men EQ innebærer samtidig et ansvar for å kjenne egne følelser,

slik at vi ikke manipulerer og fornædret andre. (Trappens to siste punkt, kommunikasjon, og problem- og konflikthåndtering utdypes ikke her.)

#### **5.4.6. Selvpsykologi og følelseskunnskap**

Wennberg har ett ben i den kognitive EI-tradisjonen og det andre i en mer psykodynamisk tradisjon. Teoretikerne videre vil vise at jeg har samme tendens. Både Monsen, Stern og Bollas har røtter i psykodynamisk tenkning. Nevrologen Damasio derimot, kan heller sies å avslutte ringen ved å nærme seg det kognitive igjen, men ikke uten et fenomenologisk tilsnitt, som han for øvrig deler med Stern.

Selvpsykologen Monsen sier i boka *Vitalitet, psykiske forstyrrelser og psykoterapi* at følelser inngår som en ”sentral kilde til vitalitet og psykisk sunnhet, personlig refleksjon og bevissthet” (Monsen 2000:138). Hvis individet mister evnen til å oppleve og uttrykke sine følelser, vil de være opphav til ”serk forvirring, fremmedgjøring og mangel på kontroll av egen atferd” (ibid). Han sier videre at en av vår vestlige kulturs uheldige utslag av troen på vitenskap, logikk etc., er at mange spalter følelsene vekk fra fornuften, at fornuft og følelser settes som motsetninger. Selv ser han på følelsene som en sentral og overordnet drivkraft for handling. Kjenner man ikke sine følelser, vet man heller ikke hva man gjør og hvem man er. ”Det er følelsene som utgjør vårt individuelle selv ved at de definerer kvaliteten i vårt forhold til oss selv og andre” (ibid:143).

Ifølge Monsen ser høy grad av opplevelsesevne og ekspressivitet ut til å være høyt korrelert med psykisk sunnhet. Med opplevelsesevne menes i hvor stor grad personen bevisst kan integrere sitt følelsesmessige innhold. ”Denne delen dreier seg mest om å *ta inn informasjon*” sier Monsen (ibid:147). Den forutsetter at man kan la seg påvirke rent følelsesmessig og at man kognitivt kan dekode informasjonen i følelsene. Det forutsetter både oppmerksomhet, toleranse og et refleksjons- og integrasjonsarbeid som går ut over den rent umiddelbare, stemningsmessige påvirkningen. Oppmerksomhetsfunksjonen er utvelgende, toleransefunksjonen handler om å la følelsene virke i seg, rett og slett å tåle dem.

Den andre delen av hans bevissthetsbegrep er ekspressiviteten, dvs. i hvor stor grad personen kan gi nyanserte og tydelige følelsesuttrykk. Monsen deler følelsesmessig ekspressivitet inn i delfunksjonene emosjonell og begrepsmessig ekspressivitet (ibid:148). Egentlig opplever jeg begrepet emosjonell ekspressivitet som lite heldig, da begge delformene jo fokuserer på følelser. Det er også min påstand at mellom de to delformene emosjonell og begrepsmessig ekspressivitet, ligger den musikalske ekspressiviteten. Mens man i emosjonell ekspressivitet

bruker kroppen til å formgi følelsen, og i den begrepslige bruker ordene, brukes lyden til å formgi i den musikalske ekspressiviteten.

Emosjonell utvikling krever videre evne til å gjøre personlige erfaringer, ifølge Monsen. Dermed er han også relevant for forståelseskategorien, men på en måte som tydelig viser båndene både til tilgjengelighet og refleksjon. Skal det finne sted personlig utvikling, kreves det at individets intrapsyriske struktur er et stort sett ”åpent system”, dvs. i interaksjon med omgivelsene. Men for at interaksjonen skal kunne være levende, kreves det at personen må kunne la seg påvirke følelsesmessig, og at den virkningen den følelsesmessige reaksjonen har på individet, kan følges opp med begrepsdannelse og refleksjon (Monsen 2000:151). Det er nødvendig med balanse mellom disse to, for ikke å bli hhv. helt i følelsenes vold, eller fange i et rent analyserende intellekt. Den erfaringsprosess Monsen kaller ”personlig refleksjon” (ibid:242f), dreier seg om evne til å bli oppmerksom på og innrømme følelsesreaksjoner for seg selv, kunne la følelsene virke på seg, finne ut hva som har virket, i hvilken sammenheng følelsesreaksjonene hører hjemme, samt dekodning av følelsenes informasjonsaspekt, og ekspressivitet i det at egenopplevelsen vedstås utad.

I selvspsykologien mener man at selvobjekter er vesentlig for struktureringen av individets selvopplevelser (Monsen 1997:133). Et selvobjekt defineres som ”*den funksjon og betydning et annet menneske, et dyr, en ting, en kulturmanifestasjon eller en idétradisjon har for opprettholdelse av ens følelse av å være et sammenhengende og meningsfylt selv*” (Karterud 1997:18). Jeg mener at musikk(oplevelser) dermed også kan fungere som selvobjekter. Hvis selvspsykologene har rett i at slike objekter er vesentlige for struktureringen av individets selvopplevelser, vil det også kunne påvirke individets følelseskunnskap. Selvobjektene blir i realiteten de medierende redskapene i et menneskes læringsprosess. Dermed påvirker de en rekke av de områder som kan inkluderes i følelseskunnskap. Monsen (1997) viser til følgende (relateringen til musikk må stå for undertegnedes regning): For det første evnen til *affektdifferensiering*<sup>28</sup> og *selvartikulering*. Omsorgspersonens evne til sensitiv og differensiert innlevelse i barnets følelser bidrar i vesentlig grad til dets artikulering av selvopplevelse. Det krever omsorgsgivere som evner å gi gode gjensvar på barnets ulike følelsesstilstander (Monsen 1997:133f). Hvis man i musikalske møter oppfatter det som mer akseptabelt med uttrykk for ulike følelsesstilstander, og musikken synes å gjenspeile for personen kjente følelsesstilstander, vil det også være en form for artikulering av selvopplevelser og anerkjennende gjensvar.

---

<sup>28</sup> Her brukes affekt om følelse fordi den teoretiske retningen selv gjør det.

For det andre; *syntetisering* av motstridende følelsesopplevelser (ibid:134). Dette krever en omsorgsgiver som kan gjøre motstridende opplevelser begripelige og akseptable ved bl.a. å se at de kommer fra et enhetlig og sammenhengende selv. Kan et musikkstykke, med varierte og gjerne motstridende følelsesuttrykk gjenspeile og dermed gjøre gjenkjennelig det eventuelt motstridende og ubegripelige? I så fall kan musikkopplevelse legge til rette for nettopp det å kunne begripe og akseptere det motstridende som inkludert i et enhetlig selv.

Den tredje evnen er *affektoleranse* (ibid:134) og bruk av følelser som *selvsignaler*. Det anses som viktig at omsorgsgiver kan tåle intense og skiftende følelses tilstander. Det vil over tid gjøre så barnet selv kan bære dem, og også gi dem mer tilpassede reaksjoner, til å bruke følelser som selvsignaler. Hvis musikken fungerer som skissert i de foregående punkt, er følelsestoleranse et kjernepunkt i musikkopplevelsen, og helt nødvendig fra et utøverståsted. Musikalsk ekspressivitet blir nødvendigvis også selvsignaler, selv om ulike diskurser i varierende grad ser på det musikalske uttrykket som det.

Den fjerde evnen er *desomatisering og kognitiv artikulering* (ibid:135) av følelser. De somatiske aspektene som står i forgrunnen tidlig i affektutviklingen, skal helst gradvis kunne artikuleres verbalt. Dette styrker også koblingen mellom det kognitive og det affektive, ifølge Monsen (1997). En artikulering styrker altså koblingen mellom det kognitive og emosjonelle, og også den emosjonelle kompetansen, jf. en desomatisering. Her er Monsen helt på linje med EI-tradisjonen. Men hvis det er den kognitive artikuleringen (og ikke det verbale mediet) som er avgjørende for en desomatisering, vil en artikulering i et musikalsk medium kunne ha en liknende effekt.

#### **5.4.7. Selvteori og følelseskunnskap**

Daniel Sterns arbeider har hatt innflytelse på dette studiet på flere måter. Stern har en forståelse av bevissthet som ikke bare samsvarer med min, men i uventet grad også viste seg fruktbar trødd over empirien. Den kommer jeg tilbake til. Hans bruk av det mikroanalytiske intervjuet som metode for å fange ”the present moment” (Stern 2004:229ff), har et fenomenologisk tilsnitt og et fokus på korte øyeblikk som har relevans for måten intervjupersonene beskriver følelsesmessig viktige øyeblikk i musikkopplevelsen på. Men dette studiet utforsker ikke primært disse små øyeblikkene, og analysen har her foregått på et mer grovkornet nivå. Derimot har Daniel Stern (1985/2000) utviklet en selvteori som har fått mye å si i dette studiet. Der står barnets opplevelse av et selv og dets relasjonelle erfaringer med andre som det viktigste identitetsutviklingen er forankret i. Selvutvikling og

relasjonsutvikling blir to sider av samme sak, og Stern overskrider dermed tradisjonelle skiller mellom det intrapsykiske og det interpersonlige, og mellom tanke/følelse og handling/kropp (Hansen 2003:15). Han bidrar samtidig til en forståelse av følelser som ikke ensidig fokuserer på kategorialfølelser, men også ser på følelsenes mer dynamiske og kroppsnære aspekter. Dette har allerede gjort ham til en hyppig anvendt teoretiker blant musikkarbeidere, og sentral for mitt eget musikkestetiske utgangspunkt. Det er særlig hans forståelse av vitalitetsfølelser, amodal persepsjon og følelsesinntoning jeg da tenker på.

En grunnleggende antakelse hos Stern er altså at selvet eksisterer i en eller annen form lenge før selvrefleksjonen eller språket. Det innebærer muligheten for et selv også i vårt første, førspråklige leveår, noe man tradisjonelt har sett bort fra (Stern 1985/2000:46). Dette er med på å danne grunnlag for de tanker om den utvidede refleksivitet som framtrer i analysen. Sterns teori er en lagdelt teori, der de ulike delene, når de først er kommet, vil vedvare resten av livet. Delene er 1) fornemmelsen av et gryende selv, 2) fornemmelsen av et kjerneselv, 3) fornemmelsen av et kjerneselv-sammen-med-en-annen, 4) fornemmelsen av et intersubjektivt selv, 5) det verbale (symbolske) selv og 6) det narrative selv (Stern 1985/2000). Hvis de tidlige fornemmelser av selvet blir skadet, vil det kunne føre til sinnssykdom og alvorlige sosiale problemer. Fornemmelsene omfatter bl.a. affektivitet og et subjektivt selv som kan oppnå intersubjektivitet med en annen.

Stern bygger sin forståelse av språket delvis på Vygotskijs sosiokulturelle tilnærming, og peker på problemstillinger knyttet til relasjonen mellom det kulturelle og sosialiserte formidlingssystem som språket er, og individets rekonstruksjon på et indre plan. Å tilegne seg et språk er en interpersonlig oppgave, der betydningen i ordene er et resultat av interpersonlige forhandlinger (Stern 1985/2000:219). Stern anerkjenner at måtene vi kan være sammen på, utvides enormt med språket. Nye deler av vår bevissthet kan deles med andre, og vi kan omforme eller konstruere våre opplevelser, og med det fortellinger om eget liv. Men han understreker sterkt at språket også kan skille, skape dobbelthet og fremmedgjøring. Stern (ibid:211) kaller språket et tveegget sverd, fordi det også gjør så visse deler av våre opplevelser i *mindre* grad kan deles med oss selv og andre. Det settes en kile mellom to former for interpersonlige opplevelser, slik som de leves og slik som de representeres verbalt. Språket kategoriserer bra, men er dårlig til å beskrive det umiddelbart opplevde. Det er alltid bare en del av opplevelsen som kan beskrives (ibid:211). Han går så langt som å påstå at språket kan slå i stykker den nonverbale eller amodale opplevelsen, fordi det innføres en diskontinuitet (ibid:225), man fremmedgjøres fra direkte kontakt med egen

personlig opplevelse. ”Sproget tvinger en afstand ind mellem interpersonel opplevelse, som den leves, og som den repræsenteres” (Stern 1985/2000:231).

For Stern blir det viktig, ikke minst i terapeutisk sammenheng, å komme tilbake til opplevelsene fra de førspråklige selvområdene. Det er snakk om å integrere erfaringer fra nonverbale selvdomener i den selvbiografiske historien. Men det verbale selv rommer også andre symboluttrykk enn ordet. Det blir viktig å huske på i forhold til musikkopplevelsen: Skapes den samme splittethet der, i forhold til at opplevelsen også da refereres og omkonstrueres? Musikken har andre egenskaper, men også begrensninger i forhold til å gjengi en helhetlig opplevelse. Samtidig dreier jo dette prosjektet seg nettopp om at musikk har bedre egenskaper enn ord til å mediere følelser og førspråklige erfaringer. ”Affekt som en form for personlig viden er meget vanskelig at sette ord på og kommunisere” sier Stern (1985/2000:228).

Noen av begrepene fra Sterns selvteori har fått vid anvendelse også innen det estetiske fagfeltet. Det første er *amodal persepsjon*. Stern mener at spedbarn sanser amodalt og kryssmodalt. De kan for eksempel koble (kryssmodalt) noe de før bare har følt med noe de ser, som å gjenkjenne en smokk de bare har følt i mørke når de ser den for første gang (Stern 1985/2000:90ff). Når Jørgensen (1989:46) viser at lydinntrykk kan utløse reaksjoner i en annen sans (synestesi), bekreftes denne kryssmodaliteten. Men det er ikke bare snakk om å kunne ”oversette” fra en modalitet til en annen. Spedbarnet oppfatter verden som en perseptuell enhet, en amodal ”representasjon” som så kan erkjennes i hvilken som helst sansemodus (Stern 1985/2000:94). Stern påpeker at evnen til å overføre informasjon fra en modalitet til en annen, er så sentral at de problemer som kan oppstå som følge av en mangel er ”næsten ubegrensede” (Stern 1985/2000:238). For det første kan barnet få store innlæringsvansker. I tillegg kan spedbarn bli det han kaller sosialt og emosjonelt invalide. Modal bevegelse fremmer både forståelsen av andre personers sosiale atferd og forståelsen av ens eget selvs integrerte handlinger, affekter, sansing osv., sier Stern (ibid:238f).

Amodalitet er altså sentralt i mange former for følelseskunnskap, og – slik jeg ser det – for musikkopplevelsen som medierende redskap for den. Hver gang det skjer en gjentakelse av en ytre hendelse, er det ikke bare den ytre verdens kontinuitet som bekreftes, men også selvet – jeg er fortsatt meg. Denne selvbekreftelsen mener jeg kan være kjernen til aha-opplevelser, høydepunktopplevelser der ”alt” faller på plass. Det gjelder ikke bare i forståelsen av det konkrete kunstverk man har foran seg. ”Alt” faller samtidig på plass i ens forståelse av seg selv og verden. Det er som å bli vist et gammelt kjærte minne, som å bli minnet på noe man (ubevisst) alltid har visst, ikke ulikt Bollas’ (1994) utenkte

kjente. ”Jeg vil hævde, at oplevelsen af at finde en tværmodal matchning (...) vil føles, som om den aktuelle oplevelse stemmer overens med eller gjennomtrænges af noget tidligere eller velkendt, sier Stern (1985/2000:95). Sterns teori har derfor gitt meg mulighet til å forklare og forstå mitt musikkestetiske grunnsyn på en mer konkret måte (Vist 2000, 2002, 2005). Opplevelsesstyrken som kan kjennetegne den estetiske dimensjon, kan i mange tilfeller kobles til fortettet mening, og til en følelse av helhet der det som sanses umiddelbart gis mening ut fra tidligere livserfaringer i ulike sansemodus, men med felles sansekvaliteter. Den amodale persepsjonsformen og den tilhørende aktiviteten (og aktiveringskonturene) den former i hjernen, kan forklare hvordan vi skaper mening i kunst, hvordan den synes å representere livet ellers, og med det også være et redskap for følelseskunnskap.

Alle mentale handlinger ledsages av input fra kroppen. ”De interne input omfatter de momentane tilstande af arousal, aktivering, muskelspænding, motivationelle aktiveringsniveauer eller mæthet”, sier Stern (1985/2000:18). Endringer i disse input kaller han for *vitalitetsfølelser*. Stern forklarer dem som...

...de dynamiske, kinetiske følelseskvaliteter, der adskiller det levende fra det livløse, og som modsvarer de forbigående ændringer i følelestilstande, der er forbundet med de organiske livsprocesser. Vi oplever vitalitetsaffekter som dynamiske skift eller strukturerede forandringer i os selv eller andre. (Stern 1985/2000:205)

Rolvsvjord (2002) og Ruud (1997) oversetter vitalitetsaffekter til vitalitetsfølelser, og jeg gjør det samme, for å markere dem som følelser, dog på et annet nivå enn kategorialfølelsene. Hansen (2003:17) sier at kategorialfølelser dreier seg om innholdsaspektet ved opplevelsen, mens vitalitetsfølelsene dreier seg om formaspektet ved opplevelsen. Det er neppe fullt så enkelt, men det gir likevel en viss forståelse av de to fenomenene.

Med amodal persepsjon kan helt forskjellige hendelser sammenkobles, så lenge de deler samme følelseskvalitet, eller vitalitetsfølelse (Stern 1985/2000:101). En følelse og et musikkstykke kan oppleves som sammenkoblet, fordi de frambringer samme vitalitetsfølelse. Stern trekker selv paralleller til dans og musikk og kaller dem ”eksempler par excellence på vitalitetsfølelsenes ekspressivitet” (ibid:99).

For eksempel kan et ”sus” af vrede eller af glæde, et oplevet væld af lys, en accelererende tankerække, en umådelig følelsesbølge fremkaldt af musik og et skud narkotika alle føles som ”sus”. De har alle samme neurale



fyringsmønster om end i forskjellige dele af nervesystemet. Det er følelseskvaliteten af alle disse ensartede forandringer, jeg kalder ”susets” vitalitetsaffekt. (Stern 1985/2000:98f)

Særlig interessant i forhold til musikkopplevelse, er det når han sier at spedbarn fra første dag handler på bakgrunn av abstrakte representasjoner av perseptuelle kvaliteter. Det er altså ikke snakk om lyd eller berøring, men ”former, intensiteter og temporale mønstre – de mere ’globale’ oplevelseskvaliteter” (ibid:94). Det gir også mulighet for meningsfulle musikkopplevelser fra første dag som kan representere noe mer enn lyden, og da ikke minst de former, intensiteter og temporale mønstre som musikken og følelsene har felles. Stern forestiller seg at spedbarnet kategoriserer handlinger ut fra de vitalitetsfølelser de uttrykker, deres former, intensiteter og mønstre osv. Men for musikkens del virker dette rimelig kjent, det er nettopp slike begreper vi i musikktime har lært å analysere musikken etter. Ikke overraskende kobler Stern (1985/2000:209) også selv begrepet vitalitetsaffekter til kunstfilosofen Susanne Langers følelsesformer, og hennes påstand om at musikk uttrykker følelser ved å benytte former som er karakteristiske for følelser (Langer 1942/1979:204ff).

*Følelsesinntoning* eller -avstemming er ”utførelse af adferd, der udtrykker følelseskvaliteten ved en delt affektiv tilstand uden at imitere det nøjaktige adfærdsmæssige udtryk for den indre tilstand” sier Stern (1985/2000:190). I det ligger allerede en form for emosjonell forståelse og ekspressivitet. Det er på den måten moren tilkjennegir at hun deler en indre tilstand, ikke bare imiterer barnet. Både Stern og Trevarthen & Hubley (1978) mener at deling av følelsesmessige stemninger og tilstander kommer før deling av mentale tilstander som refererer til objekter utenfor mor-barn-dyaden:

Det at være fælles om affektive tilstande er det mest almene og klinisk set mest relevante træk ved intersubjektiv relatering. Det gjælder især når det lille barn første gang træder ind på dette område. Det er især interaffektivitet, der tænkes på, når klinikere taler om forældres ”spejling” og ”empatiske lydhørhed”. (Stern 1985/2000:186)

Dermed kan følelsesinntoning knyttes både til bevissthet, empati, forståelse mer generelt og til det dialogisk-relasjonelle i samspill og regulering. Stern gjengir en rekke eksempler med sterke musikalske tilsnitt. Det dreier seg særlig om danseliknende bevegelser og lyder som speiler barnets følelser, stemthet og bevegelser (Stern 2000/1985:188f).

Følelsesinntoning er likevel ikke empati. Resonans av følelsestilstander og kortvarig rolleidentifikasjon er noe empati og avstemming har felles, men empati innebærer kognitive prosesser man ikke trenger å finne i følelsesinntoning. Og følelsesinntoning omarbeider opplevelsen til en annen uttrykksform (Stern 1985/2000:193f). Når følelser speiles i en annens følelsesinntonede uttrykk, gis mulighet for viktig følelseskunnskap, og forståelsen av at kunnskapen kan deles mellom mennesker (Stern 1985/2000:200). Vi har allerede sett hos flere (Saarni 1999; Monsen 2000) at gjenspeiling av spedbarnets følelsestilstand er viktig for kunnskapsutvikling knyttet til (barnets egen) følelsesforståelse og selvfornekkelse. Slik gjenspeiling kan det se ut som om vi senere i livet fortsatt kan få gjennom musikken. Stern (ibid:209) kaller faktisk inntoningen for en forløper til kunstopplevelsen – og kunstneriske uttrykk. Den ”medvirker til at skape noget i barnet [personen], der kun forelå uklart eller delvis, indtil hendes [musikkens] gjenspejling på en måde bevirkede, at dets eksistens fik fast form”, som Stern (1985/2000:193) sier om barnet og moren. Det som matches er ikke bare den andres atferd, men et atferdsaspekt som avspeiler personens følelsestilstand. Med følelsesinntoning får barnet bekreftet seg selv og oppleve sine egne følelser som reelle, viktige og aksepterte. Er det dét vi senere også gjør i møte med musikk?

#### **5.4.8. Damasio's følelsesrike fornuft**

Antonio Damasio (1996, 2002) er professor i nevrologi, men brukes som del av teorigrunnlaget av flere årsaker. For det første er han sentral i min forforståelse, og med det utgangspunktet for min opprinnelige tilnærming til prosjektet. For det andre er han sentral blant de teoretikere og forskere som ønsker å oppheve skillet mellom følelser og fornuft. Dessuten har han skrevet eksplisitt om følelser og kunnskap, og viser i sine siste tekster en tilnærming til fenomenologisk tankegods som gjør ham egnet i møte både med teori og empiri, ikke minst i forbindelse med tilgjengelighet/bevissthet. Det kommer jeg tilbake til.

Damasio's forskning viser at hjerneskader som reduserer følelsene eller evnen til å resonere emosjonelt, er minst like skadelig for rasjonell tenkning som altfor sterke følelser kan være (Damasio (2002:49). Følelser og fornuft er for ham tett sammenvevd, det finnes ikke fornuft uten følelser. EI-tradisjonen kjenner og refererer stadig til Damasio, nettopp fordi han understreker at følelser ikke står i motsetning til fornuft, men tvert imot er til hjelp i tenkningen; ”feelings are just as cognitive as any other perceptual image, and just as dependent on cerebral-cortex processing as any other image” (Damasio 1996:159). Når han videre også er så

aktuell i et mer fenomenologisk og kroppslig og opplevelsesrettet perspektiv, er det fordi han påpeker at det som gjør følelsene annerledes (våre tanker), er at de først og fremst handler om kroppen:

Emotion and feeling thus rely on two basic processes: (1) the view of a certain body state juxtaposed to the collection of triggering and evaluative images which caused the body state; and (2) a particular style and level of efficiency of cognitive process which accompanies the events described in (1), but is operated in parallel. (Damasio 1996:162f)

Damasio (1996:128) skiller skarpt mellom følelser og emosjoner, og bruker begrepet følelser om de persepsjoner eller opplevelser av kroppsendringene som konstituerer emosjonsbegrepet. Én ting er de endringer i kroppen som skyldes signaler fra hjernen. En annen ting er hva vi oppfatter, det Damasio (1996:132) kaller "the *feeling of the emotion*". Egentlig har han en tredelt følelsesforståelse: (kroppslig) emosjon, følt emosjon og bevissthet om følt emosjon. Damasio (1996:150ff) snakker også om bakgrunnsfølelser. Han sier at bakgrunnsfølelsene kan relateres til stemninger "moods", men ikke er helt det samme, og snakker om bakgrunnsfølelsenes melodilinje, om det musikalske akkompagnementet til språklydene, og om at disse følelsene understreker subjektets handlinger og bevegelser (Damasio 2002:95): "Fremtredende bakgrunnsfølelser omfatter tretthet, energi, opphisselse, velvære, sykdom, spenning, avslappethet, entusiasme, sløvhet, stabilitet, ustabilitet, balanse, ubalanse, harmoni, disharmoni", sier Damasio musikalsk (2002:269). Både Stern og Damasio anerkjenner bakgrunnsfølelser og vitalitetsfølelser som beslektede (Damasio 2002:270; Stern 2004:66), og begge viser til Langer som den som tidligere har antydnet noe om et slikt fenomen.

## **5.4. Perspektiver på emosjonell tilgjengelighet**

### **5.4.1. Innledning**

Den innledende analyserunden resulterte i både emosjonell tilgjengelighet og emosjonell bevissthet, ut fra intervjupersonenes skilte omtale av en mer kroppslig tilgjengelighet og mer intellektuelt refleksiv bevissthet. Men som en følge av en dypere analyse av empirien og nærmere studier av fenomenologisk bevissthetsteori, der det kroppslige og prerefleksive blir belyst og inkludert som del av bevissthetsbegrepet, ble de to kategoriene slått sammen under betegnelsen

emosjonell tilgjengelighet. Slik kategorien ble definert i kap.1, viser den både til en tilgang ”innover” til egne følelsesopplevelser, en tilgang ”utover” mot verden og ikke minst til at disse to henger tett sammen. En slik tilgjengelighets- eller bevissthetsforståelse får nivåer som kan sies å strekke seg nesten helt fra opplevelsen, via en kroppslig tilgang og den mentale evnen som gjør oss oppmerksom på hva som foregår, til refleksiv bevissthet involvert i den forståelse og refleksjon jeg tar for meg i neste del av kapitlet. Noe teori som berører tilgjengelighet er allerede presentert under perspektiver på følelseskunnskap. Her skal de samme perspektivene utdypes, og noen nye trekkes inn.

Et markant trekk ved nyere bevissthetsforskning er dens tverrvitenskapelige karakter (Einbu 2002; Christensen & Zahavi 2003:5). Det er i dag legitimt å forholde seg til flere vitenskapelige paradigmer på en gang, noe de fenomenologiske tendensene hos Stern og Damasio kan være eksempler på. Men det oppleves fortsatt som et stort sprang mellom naturvitenskapens nevrologiske hjerneforskning, psykologiens analytiske tilnærming og filosofiens mer opplevelsesbaserte eller teoretiske forhold til bevisstheten. I sin bok *Bevissthetens logikk; En teori om bevissthet*, sier Einbu (2002) at selv innenfor hans mer naturvitenskapelige miljø finnes det ingen felles enighet, men ”en rekke helt frittstående hypoteser om bevissthet” (ibid:56). Han mener at ingen av dem gir oss noen innsikt i hva bevissthet egentlig er, og at de spriker i alle retninger fordi de ikke egentlig er forklaringer, men ”det såkalte biologiske korrelatet for bevissthet, de hjerneprosesser som med nødvendighet hører sammen med bevissthet, de prosesser som er slik at når de opptrer, så opptrer også bevissthet” (ibid:57). Med kognitive teoretikere som Salovey, Mayer og Damasio er ikke prosjektet renset for mer naturvitenskapelige bevissthetsmodeller. Men den fenomenologiske bevissthetsforståelsen preger kategorien sterkest, ispedd psykodynamisk og kognitivt tankegods fra hhv. selvpsykologi og EI/EK-tradisjonen.

Jeg ser ikke verbalspråket som en betingelse for bevissthet. Språket ble av fenomenologene sett som å artikulere bevisstheten, ikke frambringe den. Damasio kritiserer de som mener bevisstheten er avhengig av språket. For ham er språket en oversettelse av noe annet, ikke-språklig, og han underbygger dette synet med empiriske erfaringer av pasienter med språkskader. Tankeprosessene deres synes i hovedsak å være intakte, og ikke noe forskjellig fra Damasioes egne (Damasio 2002:110). Men jeg vektlegger nok språkets formende (og konstituerende) kraft noe mer enn Damasio, Zahavi eller Klawonn (2003). Det er langt fra ’ingen betingelse’ til ’ingen betydning.’

Jeg støtter også det synspunkt at spedbarn har en form for selvbevissthet (Zahavi 2003a, Stern 1985/2000), og at enhver persepsjon samtidig er en erfaring

av selvet og av omverdenen (Gibson 1986:116). Zahavi (2003a) sier at selvbevissthet ikke bare er noe som først opptrer i det øyeblikk man oppmerksomt gransker sine opplevelser, ser sitt eget speilbilde (i reell eller metaforisk forstand) eller når man er i stand til å referere til seg selv med ordet 'jeg'. "Opplevelsernes første-personlige givethed implicerer, hvad man kan kalde en svag form for iboende selvreference" (Zahavi 2003a:120). En opplevelse er 'min erfaring', og slik sett et tilfelle av selvbevissthet. Dette bekreftes av Grelland (2005:25). Argumentasjonen for at det finnes tanker før språket kan også brukes på selvbevisstheten. "[H]vis B skal kunne genkende eller identificere noget som sig selv, så må den allede være i besiddelse af en form for selvfortrolighed" (her fra Zahavi 2003a:124). En refleksiv bevissthet krever som mulighetsbetingelse en førrefleksiv selvbevissthet, ettersom den allerede oppleves som min opplevelse. Dermed blir tilgjengelighet et godt begrep for bevissthetsens tidlige faser.

#### **5.4.2. Tilgjengelighet som kroppslig tilgang og bevissthet**

Det å være bevisst er å føle, sa jeg i kap.1, ut fra at fenomenologien ser emosjonalitet i seg selv som en form for bevissthet (Grelland 2005:59; Nyeng 2006:98; Strongman 2000:15ff). Følelsene, som kroppslige fornemmelser, bekrefter i mine øyne nødvendigheten av å se på bevisstheten som en kroppslig erfaring, og som tilgjengelighet. "[B]evisstheten er den kritiske biologiske funksjonen som gjør det mulig for oss å kjenne sorg eller glede", sier Damasio (2002:16). Å være bevisst sine følelser må nødvendigvis inkludere en sterk grad av kroppslighet, i det at man opplever følelsenes fysiske aspekter. Egenkroppen, i fenomenologisk forstand, er ikke mulig uten bevissthet, og vise versa. Bevisstheten er forankret i egenkroppen (Thøgersen 2004:16f).

Enhver erfaring er muliggjort av vår kroppslighet, sier Zahavi (2003a:127) med henvisning til Husserl. Hvis alle ting framtrer perspektivisk, betyr det samtidig at det framtrer på en bestemt måte romlig, i en spesiell avstand, fra en spesiell vinkel osv. Vi besitter en romlig posisjon i kraft av vår kroppslighet. Dermed blir også kroppen en mulighetsbetingelse for persepsjon og bevissthet, og med kroppen kommer også bevegelsen inn, faktisk er den helt nødvendig for at omverdenen skal framtre. Vi kan ikke bli bevisst en gjenstand uten samtidig å bli bevisst kroppen, og hvordan de to interagerer. Men hvis lydølgerne/musikken berører oss, berører vi da verden? Ja, nettopp ved den bevegelsesimpuls og intensjonalitet lyden frambringer i oss. Bevissthet er å være hos tingene ved hjelp av kroppen, sier også Merleau-Ponty (1945/1994:92). Men ser vi Merleau-Pontys idé om kroppen som sansende og sanset, blir det likevel et skille; I tilgjengeligheten

er vi mest sansende, i den refleksive bevisstheten har vi i større grad også sanset. Refleksiv bevissthet vektlegger en *konseptualisering* av følelsen, i verbal, musikalsk eller kroppslig forstand, jf. Johnsons (1990) brede konseptforståelse. Men også verbale konsepter har et nonverbalt – og kroppslig – fundament, på samme måte som refleksiv bevissthet må være prerefleksivt gitt.

Hvis vi ønsker å være tro mot et fenomenologisk perspektiv der opplevelsen er utgangspunktet, og hvis vi med opplevelse anerkjenner at kroppen både allerede deltar i opplevelsen og samtidig registrerer og erfarer den, så betyr det at enhver opplevelse innehar kimen til de første stadiene av bevissthet og det jeg her kaller tilgjengelighet. Denne kroppslige bevissthet får også konsekvenser for forståelsen, ikke minst i forhold til empati som en forståelsesmodalitet. Det kommer jeg tilbake til.

### **5.4.3. Mellom opplevelse og refleksjon**

Bevisstheten er ”kendetegnende for alle former for opplevelse”, ifølge Klawonn (2003:91). Hvis det forekommer et glimt av opplevelse, er det også bevissthet, i en prerefleksiv, ontologisk forstand. Dermed blir bevissthet nærmest identisk med det nærvær som allerede er gitt i ethvert førstepersonsperspektiv, ”i den direkte opplevelses perspektiv” (ibid:95). På sitt svakeste innebærer selvbevisstheten ”et lite steg vekk fra opplevelsen”, sier også Goleman (1997:60). Gadamer (2007:67) understreker også den store likheten mellom opplevelse og det å være bevisst, og trekker inn Husserl som så på opplevelsesbegrepet som en generell betegnelse for alle bevissthetsakter. Damasio, på sin side, viser til det han kaller bakgrunnsfølelser og kjernebevissthet, og hevder de er så tett forbundet at det ikke er lett å skille mellom dem (Damasio 2002:269f). Opplevelse, elementære bevissthetsformer og bakgrunnsfølelser eller vitalitetsfølelser, synes dermed å ha samme opphav.

Nevrologiske observasjoner og eksperimenter avdekker at bevissthet og våkenhet kan skilles, men ikke bevissthet og emosjoner (Damasio 2002:26). (Jeg minner om skillet mellom følelser og emosjoner hos Damasio.) Når bevisstheten blir koblet ut, blir emosjoner også koblet ut, noe som tyder på at ”selv om emosjon og bevissthet er forskjellige fenomener, kan det hende at underlagene deres har forbindelse med hverandre” (Damasio 2002:45). Fenomenologenes syn på emosjonalitet som en form for bevissthet, bekreftes altså av nevrologen Damasio forskning.

I et fenomenologisk perspektiv er opplevelsen utgangspunktet. Og hvis det å være bevisst er å føle, vil både opplevelse og følelse i fenomenologisk forstand

alltid også inneha de første kimene til bevissthet. Men hvis det ikke er noe som skiller opplevelsen og de mest primitive formene for bevissthet, hvordan kan da denne bevissthet ses på som kunnskap? Ligger i så fall spiren til følelseskunnskap nettopp i det å ha *tilgang til opplevelse*? Jeg sa at ”experience” både kan oversettes med opplevelse og erfaring. Molander (1998:11) kaller også kunnskap (”kunnande”) en form for oppmerksomhet. Med en slik tilnærming, ikke minst med Molanders utdyping av den i møte med levende, praktisk kunnskap, kan det forsvares at også de aller første, førrefleksive tilløpene til tilgjengelighet favnes av kunnskapsbegrepet.

Men bevissthet brukes både i dagligtale og filosofi om en rekke ulike fenomener, alt fra oppmerksomhet til refleksjon (Klawonn 2003:90). Det var dét som skapte både problemer og muligheter i forhold til empirien, og ikke minst begrunnelsen til en kategorisering i hovedanalysen der bevissthetsbegrepet nedtones til fordel for tilgjengelighet. Nørager (1998) sier at moderniteten har gjort menneskelig bevissthet mer og mer refleksiv, i motsetning til naiv og umiddelbar. ”[Bevisstheten] bliver i stand til ligesom at bøje sig tilbage på sig selv i en kritisk proces, hvori så vel tænkningens funktionsmåde som dens resultater bliver gendstand for overvejelse” (ibid:35). Denne avhandlingens kan ikke avkrefte det. Vygotskij (1934/2001) peger på noe beslektet i individets utvikling når han beskriver den opprinnelig sosiale, og så egosentriske talen, som går over til indre tale, dvs. språklig tenkning. Disse indre monologene er ifølge ham grunnlaget for refleksjon og bevissthet. Indre tale er nesten uten ord (ibid:210). Vi kutter ut subjektet, slik at bare predikatene står igjen, altså verbene, handlingene, det vi gjør med kroppen vår. Da framtrer også kroppens rolle i refleksiviteten.

#### **5.4.4. Nivåer av bevissthet/tilgjengelighet**

Det synes som det er bred teoretisk enighet om at bevissthet kan deles inn i flere nivåer, foruten det noen kaller det ubevisste. Det er heller nivåantallet og nivåågrensene, inklusive yttergrensene for feltet, det er ulike syn på. Dessuten varierer begrepene og innholdet i bevissthetsbegrepet hos de ulike teoretikerne, ikke minst fordi de griper feltet an med ulikt vitenskapsteoretisk ståsted.

”Bevissthet er et helt privat førstepersonsfenomen som opptrer som en del av den private førstepersonsprosessen vi kaller sinn”, sier Damasio (2002:24). Boken *Følelsen av hva som skjer; Kroppens og emosjonenes betydning for bevisstheten* handler om hvordan vi trer fram i bevissthetens lys (ibid:15):

På sitt enkleste og mest grunnleggende nivå lar bevisstheten oss føle en uimotståelig trang til å holde oss i live og til å utvikle omsorg for selvet. På sitt mest komplekse og avanserte nivå hjelper bevisstheten oss til å utvikle omsorg for andre selv og til en høyere livskunst. (Damasio 2002:17)

I dette synliggjøres bevissthetens relasjon både til opplevelsen, det refleksive og det relasjonelle. Damasio (2002) skilte som sagt mellom den kroppslige emosjonen, følelsen av emosjonen, og mellom bevisstheten om følelsen (av emosjonen.). Når han i *Descartes' Error* (Damasio 1996) sier at følelsene er bevisste, kan det se ut som han bare tenker på det tredje punktet, men tatt i betraktning at han også har et flerdelt bevissthetsbegrep, blir det ikke så enkelt.

Både tredelingen av det emosjonelle og det kroppslige fokuset får følger for hans bevissthetsbegrep. Den mest elementære av hans bevissthetsformer, *kjernebevissthet* henviser til følt emosjon og ”gir organismen en selv-følelse om ett øyeblikk – nå – og om et sted – her” (Damasio 2002:27). Den er beskrevet som ”overgangsriten som fører inn i kunnskap” (ibid). Sammen med det levde, kroppslige fokuset, er det nettopp dette; en overgang, døråpner, på-terskelen-til-bevissthet, som preger mye av det jeg kaller emosjonell tilgjengelighet. I kjernebevisstheten belyses verken framtid eller fortid, annet enn sekundene før. Det er et biologisk fenomen, stabilt gjennom organismens levetid, finnes også hos enkelte dyr, og er verken avhengig av arbeidsminne, tenkning eller språk. Man har emosjonen, og føler emosjonen, men er ikke nødvendigvis bevisst følelsen selv om man lever den – i nuet. Slektskapet til Stern blir tydelig når Damasio kaller den selv-følelsen som kommer fram i kjernebevisstheten for ”en flyktig enhet som ustanselig blir gjenskapt for hvert eneste objekt hjernen samhandler med” (ibid:28). Denne bevisstheten er en fordel både for å overleve og for mer daglig interaksjon med andre. Dessuten gjør den det mulig å generalisere kunnskap (alle store hunder er jeg redd for, de kan bite), og mulighet for en fleksibel respons, basert på tidligere erfaringer (Damasio 1996:133). Da er vi allerede over i kunnskapsfeltet.

I tillegg til kjernebevissthet snakker han om *utvidet bevissthet*, som det finnes mange nivåer og grader av. Bevissthetsformen utvikler seg gjennom personens oppvekst og liv. Det er snakk om akkumuleringen av minner, og man må kunne beholde dem over et lengre tidsspenn i denne bevissthetsformen. Dermed består selvet også ut over nuet. Erindring av fakta er ifølge Damasio (2002:189) den viktigste nydannelsen i den utvidede bevisstheten. Den utvidede bevissthets høyeste nivåer finnes bare hos mennesker, og blir *styrket* av språket (Damasio 2002:27).



EI-tradisjonen understreker verbaliseringen som en måte å øke bevisstheten på, fordi det ifølge dem hever behandlingen av følelser opp på et representasjonsnivå (Lane & Pollermann 2002: 276). Men Mayer & Salovey (1995) setter også opp ulike bevissthetsnivåer og sier at bevissthetsnivået er viktig fordi man finner ulike emosjonelle reaksjoner avhengig av bevissthetsnivået som er tilgjengelig. Det gir for eksempel et større handlingsrom når man er bevisst på at ”det er sjalusi jeg føler” og man ikke bare ”er sjalu”. Når de diskuterer emosjonell regulering og forbindelsen mellom det kognitive og det emosjonelle, setter Mayer & Salovey (1995) opp tre bevissthetsnivåer. Enkelte reaksjoner er ikke tilgjengelige for (det de kaller) bevisstheten over hodet. Disse kaller de *ubevisst* konstruksjon og regulering av følelser. Den emosjonelle konstruksjon som skjer i det første mor–barnsamspillet er for eksempel i stor grad ubevisst, og psykoanalysens forsvarmekanismer (fornekting, fortrenkning etc) likeså. *Lavere bevissthet* kjennetegnes ved en perifer, flytende oppmerksomhet som sjelden kan gjenkalles/huskes, altså tilnærmet Damasio's kjernebevissthet. *Høyere bevissthet* er det tredje og høyeste nivået. Her er bevisstheten refleksiv og ofte på metanivå. Det krever sterk oppmerksomhet og innebærer høy bevissthet om selvet. På dette nivået er emosjonell konstruksjon ”accompanied by intentional, extended attempts to understand, define, and (possibly) enhance emotion” (ibid:202).

EI-kollegaene Lane & Pollermann (2002: 273ff) sier bevissthet eller oppmerksomhet (”awareness”) gjennomgår en utviklingsprosess i fem nivåer: *Oppmerksomhet på fysiske fornemmelser, handlingstendenser, enkle (kategoriale) følelser, blandinger av følelser og blandinger av blandinger av følelsesopplevelser* (”the capacity to appreciate complexity in the experiences of self and other”, Lane & Pollermann 2002:273). Det interessante er at nivåinndelingen ikke bare går på grad av refleksivitet, men også på kompleksiteten i innholdet som bevisstheten er rettet mot, tydelig inspirert av EI-modellen fra 1997. I tråd med Salovey og Mayer ser de også på verbalisering som en måte å øke bevisstheten på, og det igjen som å bedre emosjonell intelligens:

To a large extent the verbalization of emotional experiences can be considered a consciousness-raising process that elevates the procedural dimension of emotion onto a representational level, allowing for more flexible mental handling of emotional contents. (Lane & Pollermann 2002:276).

Nivådelingen er så langt sett i forhold til refleksivitet og emosjonell kompleksitet. Den kan også ses i forhold til om emosjonell tilgjengelighet er noe

man må passe på å ikke miste, eller noe man utvikler. Saarni (1999) har plassert "awareness" som sin første kategori. Tilgjengelighet står som nevnt først også hos meg, og Mayer & Saloveys (1997/2004) første nivå, persepsjon av følelser, må kunne sies å ha visse likhetstrekk. Men det å ha tilgang til et rikt følelsesregister fikk et eget punkt innenfor det psykologisk mest avanserte nivået i Mayer & Saloveys modell. Dermed kan tilgjengelighet også ses som et fenomen som krever modenhet og (refleksiv) bevissthet. Det er snakk om evne til ikke å fortrenge eller lukke visse følelsesmessige rom, men å kunne tåle hele følelsespaletten, møte eller åpne seg optimalt emosjonelt, også for vonde og tabubelagte følelser. Det er uansett snakk om å ha tilgang til mest mulig av sitt følelsesregister, og å velge å være mottakelig for det og bevisst om det, både "med hode og kropp". Salovey og Mayer argumenterer ikke for sin plassering ut fra sosiokulturell tankegang eller diskursteorier. Det går likevel an å forstå deres "sene plassering" med å se tilgang til hele følelsesaspektet som noe som krever bevissthet om og kjennskap til følelsesdiskursen i kulturen man lever i.

Daniel Sterns bøker viser et gradvis økende fokus på fenomenet bevissthet, og med det også en noe forvirrende begrepsbruk. Innledningen i Stern (1985/2000), der de tre første delene av selvet ble omdefinert til (alle) å oppstå omtrent fra fødselen av, pekte på at noe tidligere har manglet i hans teori om disse første gryende selvformannelsene. Det var et begrep om bevissthet, ikke ulikt det forskere beskriver innen "embodied mind"-tradisjonen (Stern 1985/2000:18). Det er tale om en primær bevissthet (også kalt fenomenologisk bevissthet) som ikke er selvrefleksiv eller verbalisert, men kun eksisterer i nuet. *Fornemmelser* er et annet begrep Stern (sin danske oversetter) bruker på en slik "simpel (ikke-selvrefleksiv) bevidsthed. Vi taler på det umiddelbare opplevelsesplan, ikke på begrepsplanet" (Stern 1985/2000:47), det som i dagligtale ofte blir kalt oppmerksomhet (awareness). "Primær bevidsthed består i sammenkoblingen af den intentionale genstand og det vitale baggrundsinput fra kroppen, i et nuværende øyeblikk", sier Stern (1985/2000:19).

Han kobler ikke dette kroppslige "baggrundsinput" til refleksivitet. Refleksivitet finnes heller i form av det han kaller refleksiv, sekundær eller tilbakevendende (recursive) bevissthet. Utviklingsmessig er oppmerksomhet eller fenomenologisk bevissthet sett på som en primitiv form for bevissthet, bundet til det øyeblikket opplevelsen skjer, hos Stern (ibid: 124). Refleksiv, introspektiv bevissthet har et annet tidsforhold til opplevelsen og må komme i ettertid. "Awareness concerns a mental focusing on an object of experience. Consciousness refers to the process of being aware that you are aware, or meta-awareness" (Stern 2004:123). Stern (2004:124) sier at i ekstrem form kan det ikke være noen

refleksiv bevissthet uten begrepsfesting i form av språk eller symbol. Dermed åpnes det altså for en refleksiv bevissthet som konkretiserer og reflekterer i toner, ikke bare ord. Nå sier Stern (2004:125) riktignok at i for eksempel drama er det den fenomenologiske bevisstheten som vektlegges, og altså ikke denne refleksive. Jeg vil tro at det samme da i hans øyne også gjelder for musikkopplevelsen. Men Sterns åpning mot en generell symbolsk refleksivitet er likevel verdifull for dette studiet, og baner veien for min senere utdypede påstand om at også musikken og kroppen kan gjøre bevisstheten refleksiv.

Refleksivitet synes altså å være det som skiller de to mest sentrale bevissthetsformene. Skillet går ikke alltid på samme sted, og betegnelser og innhold på hver side av skillet kan variere noe, men det går likevel an å samles over en todeling. Hva så med selvbevissthet? Det at bevissthet alltid også er selvbevissthet, ble av Zahavi (2003:120) argumentert ut fra at ”jeg opplever” alltid impliserer en eller annen grad av selvreferanse, og hos Stern indirekte i selvteoriens påstand om at vi har selvfølelser fra første stund. Den fenomenologisk inspirerte filosofen Grelland (2005) bekrefter at bevissthet alltid er en selvbevissthet (ibid:25). Men han skiller mellom en reflektert selvbevissthet, der man reflekterer over noe, dvs. gjør det til gjenstand for vår oppmerksomhet, og en prerefleksiv selvbevissthet, som er der forut for refleksjonen (ibid:59). Mens den refleksive bevisstheten krever vår oppmerksomhet, må vi med den prerefleksive stoppe opp og tenke når noen spør hva vi gjør, føler eller tenker. Men i det blir også den i mine øyne refleksiv. Grelland (ibid:27) sier den prerefleksive bevisstheten er meget viktig for forståelsen av følelser, fordi også følelsene er prerefleksive (ibid:54). Vi må av og til tenke oss om før vi kan bli klar over hvilke følelser vi har.

Skillet mellom *prerefleksiv* og *ubevisst/urefleksiv* er viktig, fordi jeg senere kommer til å problematisere eller tilsløre grensene for refleksivitet. I mine øyne vil enhver referanse også implisere en form for avstand, og med det tilbakekastelse, en svak form for refleksivitet. Er i så fall det prerefleksive hos Grelland en refleksivitet begrenset til ”nuet”, med klar parallell til det som over er kalt kjernebevissthet, fenomenologisk/ikke-refleksiv bevissthet, lavere bevissthet?

Det tilslørte forholdet mellom refleksiv og prerefleksiv anerkjenner også nonverbale aspekter av refleksivitet. Når jeg i intervjuene spør om følelsene tilknyttet musikkopplevelser, og til og med spør om følelseskunnskap knyttet til disse, blir det tydelig at mye av den kunnskapen folk sitter inne med er prerefleksiv i den forstand at det er mitt spørsmål som får dem til å bli bevisst nye sider ved fenomenet. Intervjuet kan tidvis til og med være det som for første gang får dem til å verbalisere det. Men det kan også være snakk om å verbalisere noe de

har vært seg bevisst lenge, men tidligere kun reflektert, artikuler eller formulert i musikk.

Forholdet refleksiv vs. prerefleksiv tilsløres ytterligere når jeg trekker inn kroppen som det opplevelsen reflekteres i. Er det også en gryende refleksivitet når vi snakker om at vi, som unektelig *er* en kropp, også *har* en kropp? Distansen i den andre av disse to åpner allerede for en refleksivitet med kroppen som speilflate og beholder, jf. Sterns bakgrunnsinput fra kroppen. På samme måte blir bevissthet om selvet en bevissthet om at vi *har* et selv. Hvis all bevissthet også er en eller annen form for selvbevissthet, kan man ha enda bedre grunn til å spørre når refleksiviteten begynner, eller rettere sagt: når den ennå ikke har begynt i noen form. Men da er vi samtidig tilbake til ønsket om et økt kroppslig fokus på feltet, og med det betegnelsen tilgjengelighet, ikke bare om en kroppslig oppmerksomhet, men også om den refleksive bevisstheten.

Holgerson (2007:97) spør om ikke selvfølelser (jf. Stern) kan oppfattes som representasjoner. Jo, for med selvbevissthet *framtrer* jo selvet for det som *er* selvet! Men som Holgerson påpeker, er det viktig å huske på at intensjonaliteten sammenbinder subjektet med verden, ”hvilket må have den konsekvens at ”repræsentation” ikke (som i den repræsentative perceptionsteori) er en fordobling af den perciperede genstand. I stedet kan repræsentationer oppfattes som levede erfaringer eller i nogle tilfælde som ”kropsskemaer” lige som hos Merleau-Ponty” (ibid:100f).

De nevnte teoretikerne viser stort sett alle at bevisstheten begynner lenge før det vi til daglig omtaler som å være bevisst. Den begynner ved legenes omtale av ’å være ved bevissthet’ (selv om Damasio skiller mellom våkenhet og bevissthet), og ved det som i den innledende analysen bar betegnelsen emosjonell tilgjengelighet, der følelseskunnskapen bare er et lite skritt vekk fra den kroppslige opplevelsen. Men det er fortsatt relevant å skille mellom den (i tradisjonell forstand) nonrefleksive eller prerefleksive åpenheten som jeg velger å kalle tilgjengelighet (fordi den står i et umiddelbart forhold til opplevelsen, selv om også den kan argumenteres for å innebære en kroppslig refleksivitet), og den refleksive bevissthet om egne følelser som allerede er en slags metabevissthet (fordi man husker og er klar over egne følelser og kan uttrykke det i symboler som ord eller musikk). I tillegg har man selvsagt også det ubevisste og avstengthet fra følelser.

Refleksiv bevissthet viser seg selvsagt i intervjusamtalene (de består jo av ord), men ifølge samtalene også ved at musikkopplevelsen forsterker følelsene og reflekterer dem. Damasio (2002:30) kaller faktisk bevisstheten en form for kunnskap, og understreker at også de tidlige formene for (kjerne)bevissthet er viktige å undersøke som bevissthetsfenomener:

Bevissthet begynner når hjernen får evnen (...) til å fortelle en historie uten ord, den historie at det finnes liv som tikker i vei i en organisme, og at den levende organismens tilstander, innenfor kroppens grenser, kontinuerlig blir forandret av møter med objekter eller hendelser i sine omgivelser, eller for den saks skyld av tanker og indre justeringer av livsprosesser. (...) Det tilsynelatende selvet oppstår som følelsen av en følelse. Når historien først blir fortalt, (...) og alltid siden når historien blir gjentatt, oppstår det automatisk kunnskap om hva organismen gjennomlever som svar på et spørsmål som aldri er blitt stilt. Fra da av begynner vi å vite. (Damasio 2002:40)

Da begynner vi å vite, sier han. Da begynner også følelseskunnskapen, vil jeg tilføye, for eksempel når kroppssignalene blir gjenfortalt (representert og reflektert) i toner, og dermed hørt. Damasio tror at bevisstheten fikk gjennomslag i evolusjonen fordi det å kjenne de følelsene som emosjonene forårsaker, var så uunnværlig for kunsten å leve. Men han har ikke noe imot å vri litt på ordene og si at ”bevisstheten ble oppfunnet for at vi skulle få kjenne livet” (Damasio 2002:40). Og hvis målet er å kjenne livet, trenger vi ikke bare den tradisjonelle, mentale bevisstheten, men også den emosjonelle, kroppslige tilgjengeligheten.

#### **5.4.5. Intersubjektiv bevissthet**

Hvordan kan noe bli bevisst, spør Stern, og foreslår at det involverer *intersubjektiv bevissthet* (Stern 2004:125), dvs. spesielt nære sosiale møter, som mellom foreldre og barn eller mellom terapeut og pasient. Som i møtet mellom personene i et dybdeintervju, i gode samtaler eller musikalske samspillsituasjoner, vil jeg tilføye. Intersubjektiv bevissthet hos Stern inkluderer – i tillegg til din egen opplevelse – den andres opplevelse av din opplevelse, reflektert tilbake til deg gjennom den andres øyne, kroppsspråk, stemmeklang etc. For egen regning må jeg si at selvsagt kan de to rollene også byttes om, det er fortsatt snakk om intersubjektivitet. De to personenes opplevelser trenger ikke være like, men de er like nok til at det oppstår en bevissthet om at man deler det samme mentale landskapet. Dette er kjente trekk for spedbarnsforskningen, der morens bekreftelse av barnet er viktig for barnets forståelse og anerkjennelse av seg selv (og som nevnt også for barnets emosjonelle utvikling). Jeg vil påstå at noe av det samme skjer i møtet med musikk, med musikkens gjenklang av/speilfunksjon i forhold til våre følelser.

Stern (2004) forklarer at når to mennesker deler et nåværende øyeblikk, vil den fenomenologiske eller primære bevisstheten/oppmerksomheten overlappe, og

altså inkludere deler av en annens bevissthet. Med det vil man også ha sin egen opplevelse reflektert (!) i den andre, i dennes øyne, kroppsspråk, musikalske uttrykk, slik det også skjer i følelsesinntoning. Intersubjektiv bevissthet blir altså en inngangsport både til bevissthet og refleksivitet. Dette gir spennende assosiasjoner til Vygotskijs (1934/2001) sosiale læring. Stern trekker selv inn Vygotskijs påstand om at språk kan ha en sosial opprinnelse, og at det personlige (språket) kommer etterpå.

Vi kan altså skjønne hvordan en annen har det (selv om vi definitivt også kan ta feil). Vi kan se det i ansiktsuttrykk og kroppsholdning, vi kan kjenne det i vår egen kropp, ane det i våre hoder. "Our nervous systems are constructed to be captured by the nervous systems of others, so that we can experience others *as if* from within their skin, as well as from within our own" (Stern 2004:76). Stern mener vi er konstruert til å søke andres opplevelser som vi kan resonnerer med, som vi kan forstå ut fra en (ofte gjenkjennende) følelse i egen kropp, ikke ulikt den intersubjektivitetstanken jeg før har nevnt hos van Manen og Merleau-Ponty. Men han går videre, også til for eksempel Vygotskijs, Bakhtin og Bollas nevnte ideer om andres stemmer når han sier at vi ikke lenger ser oss selv som uavhengige, isolert og delt fra andre mennesker. Dette perspektivet antar at...

... the mind is always embodied in and made possible by the sensorimotor activity of the person, that it is interwoven with and cocreated by the physical environment that immediately surrounds it, and that it is constituted by way of its interactions with other minds. (Stern 2004:95)

Introspektiv bevissthet forklares av Stern med at signaler går fra en cellegruppe i hjernen til en annen, for så å gå tilbake til den første. Mange slike looper får en til å se noe fra flere sider – "utenfra". På samme måte skjer en loop mellom personer i den intersubjektive bevisstheten, og man får mulighet til å se seg selv utenfra, og se at man er sett. Men hvis musikken oppleves som å besitte eller uttrykke følelser, blir spørsmålet om ikke slike lyder kan oppleves på samme måte som andre mennesker, og "loopen" kan gå mellom et individ og musikken som opplevd. I så fall kan musikkopplevelsen mediere emosjonell tilgjengelighet også i form av intersubjektiv bevissthet.

Mens fenomenologisk bevissthet er perseptuelt basert, er introspektiv eller refleksiv bevissthet verbalt/symbolsk basert, og intersubjektiv bevissthet er sosialt basert. I det videre brukes den samme tredelingen under betegnelsen prerefleksiv, refleksiv og intersubjektiv, selv om grensene til refleksiviteten tilsløres og problematiseres, og selv om intersubjektiv nok også anvendes videre enn Stern

gjør. Ut fra Sterns fokus på omsorgspersoner og terapeuter, er det mest sentrale at 'jeg ser at en annen ser meg'. Intersubjektiv vil i det videre brukes også om at 'en annen ser meg', og 'jeg ser en annen', og dermed få en mer generell betydning som *delt* tilgjengelighet, bevissthet eller forståelse. En fjerde form, selvbevissthet, blir ikke nødvendig når enhver form for oppmerksomhet innebærer en intuisjon om et selv. Enhver persepsjon eller opplevelse er samtidig både en erfaring av selvet og av omverdenen (jf. Gibson 1986:116; Grelland 2005:25; Zahavi 2003:120).

#### **5.4.6. Tilgjengelighet som tilstedeværelse – i verden og for andre**

Det ble sagt at tilgjengelighet er kroppen i det den sanser, refleksiv bevissthet er kroppen også som sanset. Hvis vi anerkjenner tilgjengelighet og bevissthet også som intersubjektiv, vil denne formen for tilgjengelighet ikke begrense seg til andre mennesker, men kunne ses som en generell tilgang på verden, og denne verdens tilgang til oss. Psykologen Jon Monsen (2000:147) snakker i forbindelse med emosjonell bevissthet om å *ta inn informasjon*, og inspirert av Sartre sa Nyeng (2006:67, se kap.1) at den emosjonelle bevissthet primært er en bevissthet om verden. Emosjonell tilgjengelighet er en tilgang, ikke bare innover, mot de kroppsformannelser som umiddelbart er vår reaksjon på en situasjon, men også en tilgang på denne situasjonen og verden. Inspirert av Merleau-Ponty (1945/1994), kan vi altså se tilgjengelighet som kroppens tilstedeværelse i både følelsene og verden/andre mennesker for øvrig. Med tilgjengelighet forstått som tilstedeværelse, plasserer man seg selv "der ute", bortsett fra at der ute blir "her hos oss". Emosjonell tilgjengelighet er tilstedeværelse i en kropp som både er en del av, og åpent kommuniserer med verden, og dreier seg både om tilgang "innover" i egen følelsesverden og "utover" i den verden man er en del av.

Tilknytningsteoretikere og objektrelasjonsteoretikere snakker også om tilgjengelighet, eller "availability". Bowlby bruker det i forbindelse med "availability of attachment figures" (Bowlby 1987:234ff), og snakker da om i hvilken grad omsorgsgivere er tilgjengelige for barnet, både fysisk og mentalt. Denne tilgjengeligheten rettes altså utover, mot barnet. Merleau-Pontys tilstedeværelse i eget liv blir for en omsorgsgiver viktig å utvide til å gjelde også medmenneskers liv, noe som igjen peker mot Sterns intersubjektive bevissthet. Som medmennesker og deltakere i et fellesskap er det min påstand at dette gjelder oss alle.

Småbarnsspesialisten Abrahamsen (1997, 2004), med bånd til Winnicott og Bowlby, snakker også om hvor viktig emosjonell tilgjengelighet er i arbeid med små barn. De som skal observere små barns samspill, skal for eksempel ”først og fremst konsentrere seg om å utvikle en indre emosjonell oppmerksomhet og tilgjengelighet, en skjerpet mottagelighet om du vil, slik at de kan ta inn opplevelser i samspillet som observeres” (Abrahamsen 2004:66f). Hun sier også at ”det reflekterende selv” til tider kan være lite utviklet hos både barn og voksne: ”Jo bedre vi klarer å bearbeide og reflektere over egen indre tilstand, desto bedre vil vi være i stand til å forstå oss selv og å kommunisere våre egne følelser til andre” (Abrahamsen 1997:158). Jeg forstår henne dit hen at skal man kunne være emosjonelt tilgjengelig for et barn, må man også ha tilgang til egne følelser, fordi barnets følelser vekker til live vårt eget forhold til de samme følelsene, noe som vil kunne prege den hjelpen vi klarer å gi barnet (ibid:21). Jaggard (1990:30ff) bekrefter det samme i et forskningsperspektiv når hun sier at vår kulturs ideal om kontroll av følelser, kan føre til at man i mindre grad utvikles emosjonelt. Selv om dette er ekstra viktig for omsorgspersoner og forskere, gjelder det fortsatt for alle.

Det å være tilgjengelig for en annen, er altså tett forbundet med det å ha tilgang til egne følelser. I slekt med dette spør Nyeng (2006:168) om en følelse først og fremst er forstått av den følende selv, og påstår vi kan være helt uvitende om sentrale emosjoner i våre liv. Vi trenger verken å ha prerefleksiv eller refleksiv tilgang til følelsene våre, men de kan likevel være synlig for andre. Slik mine intervjupersoner bruker tilgjengelighet, er det særlig som evnen til å romme alle følelsene, ikke fortrenge dem eller være avstumpet fra dem. Vi har sett at det går an å romme dem, uten å være refleksivt bevisst dem, men går det også an å tydelig uttrykke dem, uten å ha *tilgang* til dem? En person kan oppfattes av andre som sjalu, uten å selv anerkjenne følelsen. Har man da tilgang til den likevel, når den oppleves av andre (og kanskje av en selv i ettertid)? Tilgjengelighetskategoriens refleksive og intersubjektive bevissthet glir her umerkelig over i refleksjonsprosesser det er naturlig å kategorisere under forståelse. Med intersubjektiv bevissthet nærmer man seg raskt også kategorier som empati, ekspressivitet, samspill og regulering. Men emosjonell tilgjengelighet dreier seg først og fremst om å være åpen for hele følelsesregisteret, og å være klar over de følelser man opplever i seg selv og andre.



## 5.5. Perspektiver på emosjonell forståelse

### 5.5.1. Innledning

I kap.1 ble forståelse definert, ikke bare i forhold til et visst intellektuelt innhold, men også i forhold til en inkludering av kroppslige, nonverbale og intersubjektive aspekter. Det ble også markert en tilnærming til refleksjon. Selv om den innledende analyserunden resulterte i de to kategoriene forståelse og refleksjon, ble refleksjon i hovedanalysen innkorporert som del av en utvidet forståelseskategori. Det gjorde det lettere å se forståelsen som mer dynamisk, prosessuell og handlingsrettet, i stadig forandring og tett dialog med det refleksive. Her skal jeg ta et lite skritt tilbake og presentere de teoretiske tilnærmingene til forståelse som fikk prege møtet med empirien, og med det hele analysen.

Refleksjon i forskningssammenheng innebærer at ”man tolkar sina egna tolkningar, perspektiverar sitt perspektiv, ställer sin egen auktoritet som uttolkare och författare i självkritisk belysning” (Alvesson & Sköldbberg 1994:5). I så fall kan musikkopplevelse stimulere til det samme. Særlig relevant i denne sammenheng er bevegelsen mellom ulike sjikt i det erfarte. Refleksjon oppstår når en form for tenkning konfronteres med en annen (ibid:324). Det er nettopp denne ping-pong-bevegelsen mellom musikken, andre tilgjengelige medier (som verbalspråket), tidligere erfaringer og opplevelsen som evt. gjør det mulig å utvikle ny emosjonell forståelse med musikkopplevelsen som medierende redskap.

Refleksjon ble definert på to måter, både som tilbakekasting av lys- eller lydbølge, og som overveielse, tankerekke og gjennomtenkning av noe. Hvis å speile er å se noe ved hjelp av noe annet, er dette ’noe annet’ et medierende redskap, og en gjenspeiling også en form for *re*-presentasjon. Ved å ha tilgang på representasjoner av opplevelser, kan vi jobbe videre med dem, integrere dem og sammenlikne dem med andre opplevelser, sier Saarni (1999:131). I fenomenologisk forstand er det snakk om å tre et skritt tilbake for å kunne se refleksjon/representasjonen av den mer umiddelbare opplevelsen. Selvsagt er ikke det å reflektere det samme som å representere. Men jeg ønsker med dette å vise at selv innenfor en fenomenologisk forståelsesramme, vil begreper som representasjon og medierende redskap gi spennende impulser, ikke minst når refleksjon anerkjennes som mulig også i andre medier/representasjoner enn verbalspråket.

Hvis artefakter kan ses på som ”menneskelige ideer og tanker (intellektuelle redskaper) som er transformert til materiell form” (Säljö 2005:38), er de former for forståelse som kan inngå ”som aktive ressurser for tenkning” (ibid:39), derigjennom også refleksjon. Fenomenologien sier refleksjonen tillater oss å stille

oss utenfor den livsverdenen vi bebor, eller å avbryte strømmen (Merleau-Ponty 1945/1994). Det er altså snakk om å stoppe opp og se oss selv i speilet, eller å se verden *igjen*, møte eller gripe seg selv i den verden vi allerede er i.

Det må erkjennes at det ikke egentlig er større forskjell på refleksiv bevissthet og refleksjon som gjenspeiling, enn at de kunne blitt presentert i samme kapittel. Men intervjupersonene omtaler det som to fenomener. Og når vi er (pre)refleksivt bevisst i øyeblikket, er det primært bare nødvendig med én tilbakekasting. Her synliggjøres muligheten for mange gjenspeilinger ut over øyeblikket. Refleksjon som gjenspeiling blir ett av de to hovedkategorienes tangeringspunkt, og viser både hvorfor vi snakker om at bevisstheten er refleksiv, og hvordan tenkning avhenger av refleksjon for å gi nødvendig bevegelse. Refleksjon innebærer også mulighet til videre tankerekker, kognitiv, kroppslig, emosjonell – og med det estetisk – behandling av det refleksivt bevisste.

Forståelsen er for fenomenologene umiddelbar, eller kan i alle fall være det. I dette studiet forstås (!) forståelse langt videre. Den beste forståelsen av hva det er vi føler, oppstår ikke nødvendigvis i det øyeblikk vi er ett med følelsen (Nyeng 2006:85). Allerede i definisjonen av opplevelse ble det tydelig hvordan forståelsen hele tiden utvikler seg, og kan ses som et produkt av refleksjonen, og ikke bare som utgangspunktet for den.

Definisjonen av forståelse i kap.1. viste til selvinnsikt som forståelse av egne følelser, og intersubjektiv forståelse som forståelse av andre. Selv om selvinnsikt i mine øyne er et betegnende ord, forteller det samtidig mye om den individuelle, vestlige forståelsen av følelser: Selvet er noe man bør kunne se inn i. En nyttig motsats til dette ligger i et mer sosiokulturelt syn, der følelsene i større grad skapes i samspillet med andre. Det vil også få følger for forståelsen av selvet og selvinnsikten, og åpner for å se kulturens og musikkens rolle. Selvinnsikt er også noe som utvikles i samspillet med kulturen og andre.

Viktigheten av å kjenne seg selv for å også kunne forstå andre menneskers følelser, var tydelig påpekt både i EI-tradisjonen, hos Saarni og hos Monsen. Wennberg (2001:22) definerte EQ som evnen til å tolke og forstå våre egne følelser og *derav* tolke og forstå andre. Men selvinnsikt er ikke eneste forutsetning for å forstå andre. Saarni (1999) viste til det å forstå andres følelser både ut fra deres  *eget* uttrykk og ut fra kulturen og situasjonen det er oppstått i. Uansett er det klare skillet mellom forståelsens inter- og intraperspektiv, slik det framkom i min opprinnelige EK-liste, blitt betydelig mer uklart i løpet av analysen. Som nevnt skiller heller ikke Mayer & Saloveys hovedpunkter (1997/2004) mellom selvinnsikt og forståelse av andre. I deres forståelseskategori er inter- og intraperspektivet ikke engang synlig i alle underkategoriene. Individets kognitive

betraktninger av andre må likevel sies å dominere hos dem, langt mer enn innlevelse, empati og nonverbal forståelse, og av fellesskapet.

Polanyi (1967/2000:26ff) viser i sin bok om taus kunnskap til den romantiske hermeneutikkens idé om at forståelse bare kan oppnås ved innlevelse. Han er ikke ubetinget enig i deres syn, men hevder likevel at det ikke er ved å se på ting, men ved å være i dem at vi forstår deres samlede mening. Han vil ikke bruke betegnelsen empati, men sier ”at vi ved taus kunnskap oppnår forståelse gjennom innlevelse, og at all kunnskap består av eller er grunnlagt i slike forståelsesakter” (ibid:59). Den følelseskunnskap som musikkopplevelsen eventuelt medierer, skulle i så fall også være grunnlagt i en slik innlevende forståelsesakt, og empiriens presentasjon av forholdet mellom musikk og følelser viser at musikkopplevelsen godt kan være et slikt ”innlevelsesredskap”.

### **5.5.2. Teoretiske perspektiver på refleksjon**

Å snakke om refleksjon i et estetisk medium er verken uhørt eller nytt. Witkin (1974) kalte (se kap. 4) en handling der man bearbeider den opprinnelige følelsesimpulsen gjennom estetisk mediering for en refleksiv handling. Reimer (2005:99) sier at musikkens kraft ligger i å la oss føle refleksivt om følelsen selv. Skrivning og lesing klargjør, organiserer og utdyper tanken. Musikken gjør alt dette på samme måte med følelsen: Den ’utdanner i det å føle’ (ibid:93). Musikkpedagogen Nielsens refleksjonsbegrep er derimot ”stærkt bundet til sprog og begrepsliggørelse i verbal-sproglig forstand” (Nielsen 1994:339). Men også han sier at refleksjon som didaktisk begrep må ses i sammenheng med sentrale målsetninger for allmenndannelse, og jeg støtter ham fullt ut i at musikkfaget rommer flere muligheter for refleksjon enn de man ofte betoner (ibid). Ikke minst når man ser refleksjon både som gjenspeiling og tankerekke/overveielse.

I kap.2 uttrykte jeg skepsis til den mer tradisjonelle fenomenologiske ideen om rent deskriptiv, ufortolket vitenskap. Det får også følger for mitt forhold til refleksjon og forståelse. Fenomenologisk refleksjon forstås ofte som å tre et skritt på avstand for å se på det umiddelbare. ”[D]en fenomenologiske refleksjon tillader os at vende tilbake til vore umiddelbare erfaringer” sier Thøgersen (2004:24). For det første vil det i mine øyne selv i det vi kaller umiddelbart, være et lag av kultur og fortolkning. For det andre vil en studie som forstår refleksjon *både* som gjenspeiling og tankerekke slippe å se refleksjon som et større ”skritt tilbake” enn forståelsen, som altså heller ikke kan unngå visse fortolkningslag. Fra mitt ståsted vil det også være vanskelig å vende tilbake til det umiddelbare, hvis det med det menes ufortolket utgangspunkt.

Van Manen (1993) utforsker en erfaringsbasert tolkning av pedagogisk refleksjon, satt i forhold til det pedagogiske øyeblikket (ibid:10). Når han trekker fram forståelse som det mest grunnleggende for lærer- og foreldergjærningen, er det ikke minst emosjonell forståelse han tenker på. Men han skiller den pedagogiske forståelsen fra for eksempel den psykologiske, og sier den pedagogiske er sammensatt av refleksjon og interaksjon, at den er nær beslektet med omtenkksomhet og at den realiseres i praksis som pedagogisk takt (ibid: 78). Det gir en nærhet til refleksjon både som handling og som empati, og forsterkes når han også sier at den viktigste egenskapen for pedagogisk forståelse er tillitsfull samforstand (ibid:89).

Van Manen presenterer både en foregripende refleksjon der vi overveier hva vi skal gjøre, en refleksjon i handlingsøyeblikket som gjør det mulig å finne ut av situasjoner vi umiddelbart står overfor, og en tilbakeskuende refleksjon, der vi kommer til klarhet over tidligere opplevelser. Dessuten presenterer van Manen fire nivåer av refleksjon, interessant å se på bakgrunn av diskusjonen knyttet til refleksivitet i forbindelse med bevissthet. Det nederste refleksjonsnivået rommer dagliglivets vanemessige og ofte rutinepregede tenkning og handling. Han snakker om ”intuitiv, prereflektert og halvreflektert rasjonalitet” (ibid:91). Det andre nivået er den tilfeldige og avgrensede refleksjonen knyttet til dagliglivets erfaringer. Det er først her vi setter ord på det vi opplever. Det tredje nivået dreier seg om systematisk refleksjon over egne og andres erfaringer ut fra en intensjon om bedre teoretisk og kritisk forståelse. Hans fjerde nivå går på å reflektere over måten vi reflekterer på, for å utvikle en mer selv-reflektert forståelse av hva kunnskap er, hvordan den fungerer i våre handlinger og hvordan den kan anvendes i en aktiv forståelse av dem i praksis (ibid:92). I det begrunnes også refleksjon som metakognisjon.

Donald Schön (1988:26) er enda tydeligere i sitt handlingsperspektiv. Det han kaller refleksjon-i-handling, og som innbefatter både det å tenke over det som er gjort og det å fundere som en del av handlingen, trenger ikke bli formidlet med ord (ibid:30). Det som skiller refleksjon-i-handling fra andre former for refleksjon, er at den er umiddelbart anvendelig i handling (ibid:29). Dette studiet setter ingen slik begrensning. Men i musikkopplevelsen, og aller tydeligst i utøvelsen av musikk, er slik refleksjon vanlig. Schön sier jazzmusikere reflekterer gjennom en følelse for musikken: ”Listening to one another, listening to themselves, they ”feel” where the music is going and adjust their playing accordingly” (Schön 1988:30). Hvis musikk uttrykker noe emosjonelt, vil det også dreie seg om emosjonell refleksjon. Schön kaller til og med spillet deres en refleksiv konversasjon (ibid:31). Det er et begrep som klinger godt, enten det er snakk om å

sitte alene med instrumentet og musikken, eller det er snakk om en samspillsituasjon.

Elliott understreker også handlingens rolle i musikkunnskapen. Handlinger er nonverbale former for tenkning og kunnen i seg selv (Elliott 1995:55). Selv om utøvere også reflekterer verbalt, er handlingen i seg selv den viktigste refleksjonsformen: "For the most part, however, performers think nonverbally *in action, reflect-in-action, and know-in-action*" (Elliott 1995:56). I handlingen blir også kroppen mer synlig. Varela, Thompson & Rosch (1993) ønsker å trene oss i en form for refleksjon som bringer oss nærmere våre opplevelser, et perspektiv som har mye til felles med estetisk opplevelse og høydepunktsopplevelser:

What we are suggesting is a change in the nature of reflection from an abstract, disembodied activity to an embodied (mindful), open-ended reflection. By *embodied*, we mean reflection in which body and mind have been brought together. (...) reflection is not just *on* experience, but reflection *is* a form of experience itself – and that reflective form of experience can be performed with mindfulness/awareness. (Varela et al 1993:27)

Her blir kroppen sett som sentral i opplevelsen, og opplevelsen sett på *som* refleksjonen. Hvis det kroppslig trer fram som et påfallende trekk ved det som gjør musikkopplevelsen til et medierende redskap for følelseskunnskap, vil en kroppslig forståelse av refleksjon være nyttig. Varela et al mener vi kan trenes i å utvikle vaner der kropp og sjel er koordinert, og har selv funnet det i Østens meditasjonsteknikker, men bruker også musikere som eksempel (ibid:28). Merleau-Ponty så på fenomenologien som en metode for å komme i kontakt med "den kroppslige eksistens" (Thøgersen 2004:30). I dette prosjektet er den også blitt en måte å komme i kontakt med en kroppslig bevissthet om følelser på, og med det også en kroppslig refleksjon om forholdet mellom følelser og musikk.

Med refleksjonens (selv-)bevissthetsnivå, blir det fra et pedagogisk ståsted relevant å trekke inn teori om metakognisjon. For kognitivister er det viktig at vi ikke bare lærer et lærestoff, vi lærer også å lære, og slik kunnskap kan påvirke videre læreprosesser. Også fenomenografien ser metakognisjon som viktig med tanke på å se våre egne læringsstrategier. Nielsen (1998:35f) antar at den lærende kan forbedre egen læring gjennom bl.a. selektiv bruk av metakognitive strategier, og ved å bruke læringsstrategier for å velge, strukturere og organisere læringsmaterialet. I så fall skjer det også når vi reflekterer over følelser. Metakognisjon forstår jeg som å tenke på egne tankeprosesser, eller som kunnskap om kognisjon og om bruk av denne kunnskapen (Nielsen 1998:35ff). Det er fristende å lansere begrepet *metaemosjon*, og påstå at emosjonell bevissthet og

forståelse også kan være ”kunnskap om emosjon” og refleksjon ”effektiv bruk av denne kunnskapen”, jf. Nielsen over. Flavell (1987:22f) kan sies å støtte dette når han sier at metakognisjon kan inkludere alt psykologisk, også kunnskap om egne og andres følelser. Når Salovey og Mayer snakker om bruk av følelser til hjelp i tenkningen, er det også bruk av slik kunnskap. ”The incredible power and utility of creating music lies in enabling us, in addition, to *feel reflectively about the feeling itself*”, sier Reimer (2005:99). Er i så fall metaemosjon ’tanke om emosjon’? Burde det ikke heller vært ’følelse om følelse’? Hvis tanke og følelse ikke *kan* skilles helt, slik jeg har hevdet, er ikke spørsmålet like relevant. Men det gir et interessant perspektiv å sidestille emosjonell refleksjon og metakognisjon hvis vi virkelig anerkjenner at begge betyr kunnskap om følelser og bruk av denne kunnskapen. Da blir det også helt klart at både emosjonelle og intellektuelle komponenter er med, og at en tanke om en tanke også er en følelse om en følelse.

### **5.5.3. Teoretiske perspektiver på selvinnsikt og forståelse av andre**

I EI-tradisjonen finner vi et kognitivt og verbalt perspektiv på selvinnsikt og forståelse av andre. Selv om de anerkjenner følelsenes rolle i tenkningen, er kroppen lite synlig i prosessene mot forståelse. Mitt utgangspunkt var også preget av denne tradisjonen, men møtene med empiri og teori har dreid studiet i en klart mer kroppslig og intersubjektiv retning.

Polanyi (1967/2000) sier han vil ”kaste lys over det kroppslige opphavet til all tenkning, medregnet menneskets høyeste kreative evner, ved å gjøre klart måten våre kroppslige prosesser deltar i våre persepsjoner” (ibid:25). Han påstår at kroppene våre er det grunnleggende redskapet om ytre ting, både intellektuelt og praktisk. I mine øyne deltar derfor kroppen ikke bare i persepsjon, men også i refleksjon og forståelse. Den fenomenologisk inspirerte Liv Duesund (1987:30f) mener grunnlaget for erfaring er en stilletidende kroppslig viten, og at det finnes taus kunnskap eller forståelse også før en mulig refleksjon. ”[D]et er *kroppen* som først forstår verden. Kroppen er vår primære forståelsesinstans” (Duesund 1987:32). Vi har altså en umiddelbar kroppslig forståelse som refleksjonen analyserer og ”trer et skritt tilbake for å se (jf. avsnittet over), noe som fører til ny forståelse.

En konsekvens av en tilnærming med kroppen som utgangspunkt for all kunnskap, er altså at også forståelsen er kroppslig, ”embodied understanding” (Johnson 1990:205). Å vite eller kunne noe er å forstå det på en spesiell måte, en måte som kan deles av andre innenfor en (forståelses-)kultur eller diskurs. Og slik

delt kunnskap er ikke bare delte konsepter eller verbale begreper, men det Johnson kaller kroppsliggjorte forståelsesstrukturer, ”recurring patterns in our dynamic experience as we move about in our world” (Johnson 1990:206). Vi lever ikke atskilt fra våre omgivelser som Säljö (2004:102), med sitt raster, vil ha det til. Reimer (2005:146) kaller det ”affective/perceptual structuring”. I mine øyne er den kroppslige opplevelsen vi har i møte med verden og dens fenomener helt sentral for menneskers måte å danne begreper på, og et redskap i videre forståelse og refleksjon.

I kap.2 ble dette prosjektet presentert innenfor en moderne fenomenologisk, eller hermeneutisk-fenomenologisk ramme. Teorien brukt på hovedkategorien emosjonell tilgjengelighet ga ytterligere tyngde til det fenomenologiske med bruken av fenomenologisk inspirert bevissthetsteori. Med hovedkategorien forståelse er det naturlig å gi noe mer tyngde til det hermeneutiske. Gadamer (2007) hermeneutikk er ”en fenomenologisk afdækning af forståelsens ontologiske betingelser” (Jørgensen 2007:ix), og støtter seg tungt på det estetiske fagfeltet. Han betoner det intersubjektive, tradisjonen – og med det, ikke minst kunst, historie, samfunnet og språk, det vi alltid er innleiret i. Slik blir forholdet vårt til omverdenen en evig samtale, og slik kan også Gadamer sies å kommunisere med den anvendte sosiokulturelle teorien. Gadamer og Vygotskij kan på generelt grunnlag sies å møtes i forståelsens sosiale utgangspunkt når Gadamer sier: ”Længe før vi gennem selvbesindelse forstår os selv, forstår vi os selv på selvfølgelig måde i den familie, det samfund og den stat, vi lever i. (...) *Derfor udgjør den enkeltes fordomme, langt mer end hans domme, hans værens historiske virkelighed*” (Gadamer 2007:263). Gadamer begrep fordom rommer nettopp de måter tradisjonen, diskursen etc. manifesterer seg på i individet, de andre stemmene som snakker gjennom oss, og det vi har forstått kanskje uten å være det bevisst. Dermed stiller han seg også kritisk til et absolutt kunstsyn:

Kunstens Pantheon er ikke et tidløst nærvær, fremstillet for den rene, æstetiske bevidsthed, men er derimod resultatet af en historisk ånd, der samler sig og forsamles. Også den æstetiske erfaring er en måde at forstå sig selv på. Men al selvforståelse fuldbyrdes gennem forståelsen af noget andet i dets enhed og selvidentitet. Såfremt vi møder kunstværket i verden og i det enkelte kunstværk møder en verden, er kunstværket ikke et fremmed univers, som vi momentvis tryllebindes af. Tværtimod lærer vi at forstå os selv i kunstværket (...). Kunsterfaringen bør ikke reduceres til den æstetiske bevidstheds uforpliktende indstilling. (Gadamer 2007:96)

I kunstopplevelser kan vi altså ikke unngå å lære noe om, å forstå, både oss selv og verden. Hvis musikken gir mening for oss når vi knytter den til følelser, vil følelser også være med i læringsinnholdet. Å se noe i et nytt lys, gjør at vi ikke bare får ny forståelse av fenomenet, men også av oss selv. Det fenomenologiske perspektivet på bevissthet som alltid også selvbevissthet, kan med Gadamer trekkes et skritt lenger: Forståelse er alltid også selvforståelse eller selvinnsett.

Jeg har i kap.1 påpekt at opplevelsen strekker seg ut over tidsdimensjonen til den klingende musikken, og at overgangen mellom opplevelse og erfaring kan være vanskelig å trekke. Å bearbeide en opplevelse er en lang prosess. Kunnskapen mediert av en sterk musikkopplevelse utvikler seg i personen i lang tid etterpå, og kan innebære å reflektere over dens følelsesmessige innhold. Dermed vises et tett forhold mellom refleksjon og forståelse også hos Gadamer. Det styrkes ytterligere av at han ser på forståelsen som en hendelse (ibid:3ff). Hendelse som forståelse overgår oss, unndrar seg vår kontroll, ved at den lar noe skje med oss ut over det vi egentlig ville eller var forberedt på.

Forståelse forutsetter hos Gadamer åpenhet og tillit. Mistillit gjør så vi lukker igjen og blokkerer for forståelse. Men han er likevel kritisk til innlevelse som en del av forståelsen, fordi han mener det er illusorisk å tro at vi kan leve oss inn i en annen og forstå dem ut fra deres forutsetninger. Innlevelse er til og med en måte å distansere seg på, slik han ser det, fordi man gjør den annen til gjenstand (Jørgensen 2007:xvi). Han mener i stedet at språket er det midtpunkt hvor jeg og verden forenes, eller der deres opprinnelige samhörighet forenes (ibid:446), altså stikk i strid med Stern (og synet på språket som et tveegget sverd). ”*Væren der kan forstås er språk*”, sier Gadamer (2007:447). Hva skjer hvis vi her bytter språk med musikk eller kropp? Kroppen som ”det midtpunkt hvor jeg og verden forenes” gir logikk til de kroppslige assosiasjoner som innlevelse tvinger fram i meg, foruten det enkle faktum at vi både har og er (sammen med andre) en kropp og med det en del av verden. Til tross for forståelsesbegrepets tunge bånd til hermeneutikken, er det derfor fortsatt et kroppslig og fenomenologisk forståelsesbegrep jeg anvender. Men forforståelse trenger ikke være umiddelbar, den kan være det artikulerte utgangspunktet som endres i møte med nye erfaringer. En ny erfaring er alltid en endret erfaring (Gadamer 2007:337). Det samme gjelder i mine øyne for ny forståelse.

Teorigrunnlagets tause, nonverbale og prerefleksive aspekter kan ha godt av å perspektiveres med begreper som fordom og forforståelse. Forforståelse kan for eksempel sees i forhold til fenomenografien, og dens fokus på tilgjengelige læringsstrategier. Når vi opplever noe, kan vi se det, høre det etc., som vi persiperer. Vi kan også snakke om det, i den form det presenterer seg i våre sanser.



Men i tillegg til det som er ”presentert” for oss, kan vi oppleve noe mer, takket være tidligere erfaringer – i hermeneutisk forstand vår forforståelse. Vi forstår altså ikke bare mer enn vi kan si, men også mer enn vi kan se (og høre). Marton & Booth (1997:99ff) låner begrepet appresentasjon fra fenomenologien. Med lyden av togfløyta forestiller vi oss toget som kommer imot oss, og med telefonstemmen til en bekjent, opplever vi hele personen. Dette som kommer i tillegg til det vi persiperer, kalles appresentasjon. Begrepet kan forklare hvordan musikken kobles til følelser. Marton & Booth (ibid:100) ønsker å overføre dette begrepet til abstrakte fenomener, og sier at selv om et fenomen i regelen bare er delvis presentert for oss, så opplever vi helheter der delene vi mer faktisk har persipert suppleres. Hva er i så fall presentert og hva er appresentert i en musikkopplevelse, for eksempel sett i forbindelse med tidlig mor-barnsamspill eller hvorfor musikken senere i livet knyttes så sterkt til følelse og tilhørighet? Marton & Booth (1997) siterer en nobelprisvinner i kjemi, Aaron Klug, som sier ”One doesn’t see with one’s eyes, one sees with the whole fruit of one’s previous experience”(ibid 83). I så fall hører man ikke musikken bare med ørene, men med hele frukten av ens tidligere opplevelser og erfaringer, og den emosjonelle forståelsen blir deretter.

#### **5.5.4. Empati som forståelse**

Empati ”handler om å ane hva som beveger seg følelsesmessig i et annet menneske”, sier Wennberg (2001:49). Empatibegrepet ble opprinnelig brukt i tilknytning til estetikk, som det å leve seg inn i kunstverk (Eisenberg 2000:677; Goleman 1997:115), og kommer fra det greske ”empathia”, innfølelse (Holm 2005:58). Blander man medfølelse og innlevende, får man innfølelse. I dag forstås empati som ”evnen til å sette seg inn i og forstå et annet menneskes følelser og psykologiske situasjon” (ibid:42). Dermed innebærer empati både kognitive og affektive/emosjonelle elementer og prosesser (ibid:59ff). Men i tråd med et syn på følelser og intellekt som uatskillelige, defineres empati her som en form for innlevelse, der både en kognitiv forståelse og en emosjonell og kroppslig innlevelse smelter sammen og nettopp gjør det nødvendig med et annet begrep enn medfølelse, sympati, innlevelse eller forståelse.

I den opprinnelige EK-listen ble empati plassert på uttrykkssiden og sett på mer som en handling. Men fordi empati i hovedanalysen bare behandles som et aspekt ved forståelse, ses begrepet her mer fra inntrykkssiden. Nå er jo skillet mellom inntrykk og uttrykk problematisk i forhold til at det i ethvert inntrykk allerede finnes et uttrykk (se kap.2). I empatien er inntrykket allerede omformet til uttrykk i egen kropp, og i det avsløres en kunnskap om andres følelser, enten den

er mediert direkte fra et annet menneske eller via musikk. Holm (2005) sier i sin bok *Empati – å forstå menneskers følelser* at empatisk forståelse ”er innsikt eller kunnskap innenfor subjektet” (ibid:62). Med dette prosjektets mer intersubjektive perspektiv på forståelse, blir det naturlig å trekke inn det kommunikative aspektet, og med det ”shared affect” (Eisenberg 2000:677), og se empati mer som en intersubjektiv handling. Grelland (2005:103) sier at medfølelse og empati bygger på et dypt opplevelsesfellesskap mellom mennesker, og Zahavi (2003b:64) snakker om en helt spesiell bevissthetsmodalitet som gjør det mulig å erfare andres følelser mer direkte. Selv om empati kan forstås både som kommunikasjon, en kategorialfølelse, følelseskunnskap, og en form for forståelse, vil det i hovedanalysen være avgjørende å kunne forstå empati som en forståelsesmodalitet.

Når jeg tidligere har forholdt meg til prerefleksiv og refleksiv bevissthet, blir det naturlig å videreføre dette, og si at jeg i analysen av forståelse forholder meg også til begge de to dimensjonene av forståelse – og empati. Holm (2005:64) sier at store deler av den empatiske prosessen er ubevisst eller prerefleksiv, men at det empatiske sluttproduktet er bevisst.<sup>29</sup> Med et mer kommunikativt fokus, blir det også relevant å se det bevisste produktet som artikulert, refleksivt kommunisert i ord, handling og musikk – og som kompetanse.

Wennberg (2001) presenterte også ”empatismerte” (ibid:50) som del av EQ. Holm (2005) formulerer dette mer som en balanse mellom affektive og kognitive egenskaper, og Grelland (2005) snakker om motstrategier, deriblant det å forholde seg til andre som objekt. Medfølelse eller empati vekkes når vi forholder oss til den andre som subjekt, men vi beskytter oss mot vår egen empati ved å objektivere andre (ibid:105). Dette er interessant i forhold til hvordan vi forholder oss til musikk. En tradisjonell analyse av musikken, eller formal lytting, kan også bli en objektivisering av musikken, likeså å tenke på musikk instrumentelt, som for eksempel en pille.

Selvinnsikt er viktig for empati (Holm 2005:42ff; Lundgren 1992:43ff). ”Ingen selvinnsikt = ingen empati”, sier Lundgren (1992:60) og poengterer at det å oppleve andres følelser kan være ubehagelig. Vedstår man seg ikke følelsene for egen del, blir det heller ikke lett å leve seg inn i dem hos andre, sier hun, helt i tråd med Abrahamsen (1997) og Goleman (1997:112). I forbindelse med vitenskapelig forståelse av følelser, spør Nyeng om vi må kjenne energien i følelsen for å kunne si at vi forstår den, dvs om vi må ha opplevd følelsen selv for å ha emosjonell forståelse, og han spør videre om den som forstår hatet, i alle fall til en viss grad er

---

<sup>29</sup> Hun går ikke nærmere inn i bevissthetsbegrepet. Jeg antar at det her er snakk om en refleksiv bevissthet, eller bevissthet i folketeoretisk forstand.

på ”parti med den hatefulle?” (Nyeng 2006:29). I så fall blir empati viktig for emosjonell forståelse. Uansett hva vi svarer på disse to spørsmålene, mener Nyeng at vi ikke kan skille forståelsen av følelser fra det vi forstår *gjennom* dem. Den som kjenner følelsen fra innsiden, får et mer kompleks bilde av folk, sier han (ibid:29). Å bruke følelser og empati i læringsprosessen, gir altså andre kunnskapsnyanser enn en mer distansert, kognitiv kunnskapstilegnelse (Abrahamsen 2004).

Når Stern (2004) snakker om at ”I feel that you feel that I feel” (ibid:75), er det snakk om en intersubjektiv kontakt og forståelse, selv om Stern ikke setter likhetstegn mellom følelsesinntoning og empati. Stern underbygger denne påstanden med resultater fra både nevrologi, utviklingspsykologi og kliniske studier. Han viser bl.a. at når en ape ser en annen ape utføre en handling, fyres det av speilneuroner i den førstes hjerne, i nøyaktig samme område som i hjernen til apen som utførte handlingen. Dermed blir det lettere å forstå hvordan vi kan oppleve det som noe i vår egen kropp når vi ser noe foregå i en annens. Stern mener videre at vi er konstruert til å søke andres opplevelser som vi kan resonnerer med, som vi kan forstå ut fra en (ofte gjenkjennende) følelse i egen kropp. ”We no longer see our minds as so independent, separate, and isolated. We are no longer the sole owners, masters, and guardians of our subjectivity” (ibid:77). For psykoterapien, Sterns område, har dette ført til en vektforskyving fra det intrapsykiske og subjektive til det intersubjektive (ibid:95).

### **5.5.5. Sosial læring som forståelse**

Det er ikke bare en kroppsnær fenomenologi som bidrar til et intersubjektivt perspektiv på forståelse. Sosiokulturell læringsteori vektlegger læring som sosialt og kulturelt fenomen, og viser hvordan kunnskapene og ferdighetene våre blir ført videre i samfunnet og gjort tilgjengelige for nye generasjoner. I kap.1 presenterte jeg begrepet medierende redskap. Jeg sa videre at denne læringsteorien vektlegger språk, men da primært tenkt som verbalspråket, at språket blir sett på som en sterk premissleverandør for vår evne til å tenke, og at kommunikasjonen blir det primære også i læring. En annen viktig implikasjon av Vygotskijs teori, er at læring og forståelse krever samhandling og dialog. Når mennesket interagerer, kan det ikke reduseres til det et enkelt individ tenker, det vil også avsløre andres tanker (Bakhtin 1998:18ff, Dysthe & Igland 2001:83; Mørch 2003:14). Et individs stemmer er formet og utviklet i konstant interaksjon med andres ytringer, våre mentale strukturer og prosesser stammer fra vår samhandling med andre. Derfor kan terminologien intersubjektiv forsvares også i møte med sosiokulturell teori og forståelse.

Det samme gjelder Christopher Bollas' (1994:4) "transformational object". Med transformasjonsobjekt mener han at noe(n) endrer barnets måte å være på, for eksempel har moren en slik funksjon i det tette samspillet med spedbarnet den første tiden. Barnet lærer måter å være på, måter å reagere på, og ikke minst måter å samspille på, ut fra måten morens omsorgsstil, og denne vil derfor prege den måten man senere forholder seg til seg selv på (ibid:4). Slike sterke opplevelser av forandring vil være noe vi søker i andre senere. Og vi søker det ikke bare i mennesker. Kunst, ikke minst musikk, er en viktig kilde til slike opplevelser i voksen alder, ifølge Bollas. Han kaller morens væremåte for "an aesthetic of being" (Bollas 1994:13). Bollas' tanker om omsorgsetikk har mange paralleller til sosial læring og anerkjennelsen av de diskurser vi lever i. Selv om de nære omsorgspersonene i større grad enn andre inkorporeres som skygger i oss, i form av både tanke- og handlingsmønstre, så vil også andre i vår kultur prege oss, og ikke minst er våre nære omsorgspersoner preget av andre. Slik blir egentlig Bollas' analyse også en diskursanalyse og en bekreftelse på sosial læring. Når Bollas (ibid:9) sier at vi "innehar" en lang rekke regler for hvordan vi skal være og relatere oss til andre, så kan man påstå at det er en form for diskursanalyse. Påstanden styrkes av at hans mål er å få verbalisert opplevelser som videre kan få oss til å "tenke på disse reglene – for første gang". De har tidligere vært en del av det utenkte kjente.

Kunnskap framtrer sosialt før det framtrer individuelt, ifølge Säljö (2004:9) og Vygotskij (1934/2001:50). Det er ikke ulogisk ut fra det som her er presentert, men jeg ser ingen grunn til å rangere det sosiale og individuelle. Bråten (2005:12) foreslår heller en definisjon på læring som noe som skjer både inne i individets hode og utenfor, i fellesskap med andre mennesker. Vi kan skape forståelse og øke vår handlingskompetanse både individuelt og i fellesskap, så målet må bli å forstå både individuelle og sosiale prosesser.

### **5.5.6. Taus kunnskap som forståelse**

I kap.1 ble ulike musikalske kunnskapsformer presentert, og blant dem Swanwicks (1994:17) "knowledge by acquaintance" og Reimers (2005:94) "knowing within". Denne typen kunnskap i musikk ble omtalt som en form for nonverbal fortrolighetskunnskap som ga assosiasjoner til empati, innlevelse og en kroppslig-emosjonell strukturering og begrepsliggjøring, jf. Johnsons (1990) nevnte "embodied understanding". De brukte EI-/EK-teoretikerne, og aller tydeligst Wennberg (2001:50) og Barchorowski & Owren (2002) inkluderer også evnen til å tolke andre menneskers stemme og kroppsspråk, samt det å være bevisst sin egen

ikke-verbale kommunikasjon i EI/EK. Emosjonell forståelse kan altså være nonverbal.

På musikkens område klinger følelseskunnskap og taus kunnskap med mange felles overtoner: "[L]anguage need not be and typically is not applied to the sounds we are engaged with in musical experience. My purpose is, precisely, to avoid the common idea that all thinking requires the mediation of language", sier Reimer(2005:143). Han mener musikk er et alternativ til verbalspråk for å bli kjent med oss selv og verden, og det aller mest sentrale i møte med musikkens tause kunnskapsbase er følelsene. Disse følelsene kan oppleves på et bevisst, oppmerksomt nivå, som følt kunnskap, og musikkopplevelser, enten man skaper, utøver eller lytter til musikk, gjør det samme for følelsene som det å skrive og lese gjør for tanken/fornuften eller refleksjonsevnen ("reasoning") (ibid:93).

Musikkpedagogene Hanken og Johansen (1998:184) sier begrepet taus kunnskap ofte brukes "om en type kunnskap som er direkte knyttet til egen erfaring, men som ikke er artikulert. Et alternativt begrep, som kanskje er mer dekkende, er *innforstått* kunnskap" (ibid). Begrepet artikulert blir i denne sammenheng viktig. Jeg påstår flere steder i avhandlingen at man kan begrepsliggjøre i musikk (og bevegelse), ikke bare i ord. "The act of embodying, or of making the thought 'flesh', be it through music, sculpture, art or words, prevents it from being suppressed, repressed or disappear altogether", sier også Parlicevic (1997:10). I så fall kan man artikulere kunnskap i andre medier enn ordene, og nonverbal kunnskap trenger ikke være taus, særlig ikke når den artikuleres i musikalsk lyd. Dessverre er ikke en slik distinksjon alltid like tydelig i den anvendte teorien, og grensene kan bli uklare også her.

Det var Michael Polanyi (1967/2000:14) som lanserte begrepet 'tacit knowing' i boka *Den tause dimensjonen; En introduksjon til taus kunnskap*. Der tar han utgangspunkt i at "vi kan vite mer enn vi kan si"(ibid:16). Dermed skulle man tro at taus kunnskap hos ham rett og slett er nonverbal kunnskap. Så enkelt er det dog ikke. Og med dette studiets fenomenologiske forståelses- og bevissthetsteori, kombinert med anvendelsen av medierende redskaper og begreper som noe langt mer enn ord, forkludres det enkle forholdet mellom bevisst/verbal og ubevisst/taus ytterligere. Polanyi snakker (ibid:20ff) om den tause kunnskapens to ledd, der det er det første leddet (det proksimale) som ofte er *underforstått*, og ikke formulerbart i ord, mens det distale leddet har vår oppmerksomhet og kan være formulerbar. Vi blir bevisste det proksimale leddet i en taus kunnskapsakt ved at det distale leddet "fremstår", ifølge Polanyi. Det betyr at når vi bruker følelsene til å rette oppmerksomheten mot musikken, framstår de på en annen og

tydeligere måte. Men dette krever innlevelse eller empati, og forkludrer synet på taus kunnskap som bare noe vi ikke kan si:

Den blir nå et middel til å få bestemte ting til å fungere som de proksimale leddene i taus kunnskap, slik at vi kan oppfatte dem i deres betydning for den samlede helheten som de konstituerer, i stedet for å observere dem i seg selv. Dette viser oss at det ikke er ved å se på ting, men ved å være i dem vi forstår deres samlede mening. (Polanyi 1967/2000:27)

Nielsen (1995) hevder at fenomenologer ofte klarer si noe viktig om kunst og kunstopplevelse ”som det ellers kan være næsten umulig å finne ord for, på tross av at det opplevelsesmessig kan forekomme så indlysende” (ibid:69). Kroppen er som sagt vår primære forståelsesinstans. Vi kan snakke om at kroppen eier en ”anonym dynamikk” som er ervervet gjennom utallige handlinger (Rasmussen 1996:83). Fortiden har nedfelt seg som kroppslige erfaringer, og den synlige kunnskapen og forståelsen henter sin mening og har sin nødvendige bakgrunn i slik erfaring. Grunnlaget for all forståelse er altså en stilletiende kroppslig viten, slik grunnlaget for refleksiv bevissthet ligger i det prerefleksive. Den som lærer kan ha bevissthet både om læringsinnholdet og læringssituasjonen, men under denne bevisstheten ligger det en taus bevissthet (”tacit awareness”), mener også fenomenografene Marton & Booth (1997:82). Disse tause aspektene mener jeg også kan ses som tause eller til og med ubevisste læringsstrategier og opplevelsestrategier. Det kommer jeg tilbake til i kap.9.

Säljö (2006:182) bruker begrepet taus kunnskap om marginalisert kunnskap, den som ikke lenger finnes hos mange, for eksempel fordi ny teknologi har gjort den overflødig. Vellykkede artefakter fungerer ofte slik at den underliggende teknikken er usynlig for brukeren, sier Säljö (2004:84), med tydelig inspirasjon fra Polanyi. Hvis han også har rett i at språket er med på å forme følelsene, vil også andre ”vellykkede artefakter” gjøre det. En emosjonell forståelse vil dermed preges av hva som er det distale ledd, musikk eller ord.

Andre forskere har en mer sosial og praksis-/handlingsrettet tilnærming til begrepet. Molander (1998:42ff) trekker fram hele tre betydninger av taus kunnskap. Den første er kunnskap som ikke kan beskrives eller uttrykkes i ord. Ofte går det på at det ikke er nok å beskrive hvordan dette gjøres, eller ”beskriva så att den frågande förstår eller kan göra efter” (ibid:43). I denne sammenheng påpeker Molander at det er bedre å snakke om virkelighetens uuttømmelighet enn ubeskrivelighet, fordi ingen beskrivelse kan være helt fyldestgjørende. Den andre betydningen av taus kunnskap er det underforståtte, det vi tar for gitt, som

handlingsvaner, holdninger osv. Mye av dette lærer vi uten noen gang å fundere over det. Appresentasjon kan være en del av begge disse formene. Den tredje betydningen går på det som ikke har fått en stemme, enten fordi det ikke er akseptert å snakke om, eller fordi ingen til nå har formulert det. Siden denne avhandlingen benytter (verbalt) intervjumateriale som empiri, kan man spørre om de tause aspektene ved musikkopplevelsen og følelseskunnskapen er noe vi kommer i kontakt med. Men taus og nonverbal kunnskap kommer stadig opp som et viktig tema i intervjuene. Alle de nevnte betydningene finnes der, i den forstand at man formulerer noe man ikke ofte (om noen gang) har snakket om, bare deler av fenomenet lar seg formulere i ord, deler framtrer mellom linjene og som underforstått, og intervjupersonene uttaler at emnet både er vanskelig og uønsket å formulere i ord fordi musikkopplevelsen i utgangspunktet er nonverbal.

Molander (1998:45) sier at den tause kunnskapens tre hoveduttrykk er kroppen, kulturen og handlingen. Vår forståelse forutsetter at vi har lært oss å ta mye for gitt, og bygger alltid på en (kulturell og individuell) forforståelse. Da nærmer vi oss igjen Bollas' (1994) utenkte kjente. Han sier estetiske opplevelser er bemerkelseverdige bl.a. fordi de minner oss på noe som aldri er tilegnet oss kognitivt, eller eksplisitt kjent for oss. Det er også en form for taus eller nonverbal forståelse og kunnskap. Enkelte kulturobjekter tilbyr i hans øyne "memories of ego experiences that are now profoundly radical moments" (Bollas 1994:29). Samfunnet kan på ingen måte tilfredsstillere våre forventninger, slik moren møtte spedbarnets behov, "but in the arts we have a location for such occasional recollections: intense memories of the process of self-transformation" (ibid:29). Morens omsorgsstil og spedbarnets opplevelse av den, er noe av det første vi kan kalle estetisk, ifølge Bollas (ibid:32). Men de estetiske opplevelsenes tilknytning til det tidlige samspillet er ikke bare at de kan få oss til å føle oss omfavnet. Det estetiske blir også et område hvor vi senere kan *gjenoppleve* det første samspillet, i mine øyne som en form for taus kunnskap og forståelse:

It is usually on the occasion of the aesthetic moment, (...), that an individual feels a deep subjective rapport with an object (...) and experiences an uncanny fusion with the object, an event that revokes an ego state that prevailed during early psychic life. (Bollas 1994:16)

Da får opplevelsen en taus side som kan assosieres med Polanyis proksimale og distale ledd, samtidig som det peker mot det intersubjektive, både i form av empati og samspill. Noe kan minne deg om en person fra fortiden, eller en følelse kan vekke minner som får deg til å reagere slik det hadde vært naturlig (overfor

personen) i fortiden. Noe gammelt gjenspeiles altså i noe nytt, noe skjult reflekteres i noe synlig. Bollas viser til koblingen mellom det tidlige samspillet og senere estetiske opplevelser, og sier: "There are other memories of this period of our life, such as aesthetic experiences when a person feels uncannily embraced by an object" Bollas (1994:4). Vil denne lydlige omfavnelser få fram minner på en måte som gjør det mulig å forstå mer, også følelsesmessig? "In the aesthetic moment the subject briefly re-experiences, through ego fusion with the aesthetic object, a sense of the subjective attitude towards the transformational object" (ibid:17). Kunsten blir for ham et grunnleggende og viktig område av vår virkelighet, og avgjørende for vår psyke – og vil jeg tilføye; vår følelseskunnskap.

Hva skjer så når barnet lærer språket? Akkurat som morens omsorgsstil tidligere formet barnet, eller transformerte det, vil også ordene håndtere selvets stemninger, og altså forme individets forståelse – og personlige estetikk i Bollas' terminologi. Det å mestre språket kan innebære "at små barns totale opplevelser blir mindre tilgjengelige både for dem selv og andre", sier Abrahamsen (2004:37). "Ordene åpner for nye perspektiv for fantasi og kommunikasjon, men på samme tid kan de komme til å forringe følelsenes verden, den tidligere ikke-språklige opplevelsesformen", fortsetter hun (ibid) og begrunner det med at språket lager et skille mellom den levde og den språklig representerte opplevelsen, og en del av den umiddelbare opplevelsen forblir privat. Som tidligere nevnt mener også Stern at språket er dårlig til å beskrive følelser og det umiddelbart opplevde. Stern (2004:113) er også opptatt av taus kunnskap, eller implisitt viten, og ser det som viktig å integrere erfaringer fra nonverbale selvdomener i den selvbiografiske historien (og det narrative selvet).

Hvis kunnskap kan være forstått og formulerbar i et musikalsk språk uten å kunne verbaliseres, er det da riktig å kalle den taus? Jeg mener det i denne sammenheng er uheldig. Musikk kan som kjent høres. Hvis vi anerkjenner musikken som et medierende redskap i utviklingen av emosjonell forståelse, blir musikken – som verbalspråket – den flaten vi reflekterer følelseserfaringer i, slik at det utvikles ny kunnskap. Musikkopplevelsen som et medierende redskap er i mange sammenhenger nonverbal, men ikke nødvendigvis derfor taus. Og følelseskunnskapen har vist seg å kunne være refleksivt bevisst, i et musikalsk medium så vel som i et verbalt. Dermed kan musikkopplevelsen ses som det distale leddet vi reflekterer den proksimale følelseskunnskapen i, slik at den kan framstå som synlig, bevisst, og etter hvert til og med talefør (eller hva det motsatte av taus kan være).



## 5.6. Oppsummering

Dette kapitlet presenterte de musikkpsykologiske og følelseteoretiske perspektiver som er brukt i møte med empirien. Et spørsmål innen musikkpsykologi er om det er snakk om vanlige følelser eller en egen type musikkspesifikke følelser. Selv om følelser nok kan oppleves spesielle i møte med musikk, konkluderte teorien med at det ikke er noen annen, musikkspesifikk følelestype. Et annet spørsmål er *hvordan* musikk kobles til følelser. Her råder ingen konsensus, men en viktig motsetning går mellom de som ser musikken som noe som påfører oss følelser, versus de som ser musikken som en kilde vi bruker når vi mer aktivt konstruerer våre følelsesmessige opplevelser. Dette prosjektet er basert på et syn der mennesket har en aktiv rolle, og der følelsene finnes i mennesket, ikke i ”lyden”.

Det ble vist til tre typer kilder til følelser i tilknytning til musikk: 1) Indre kilder, samt to slags ytre kilder: 2) Ikoniske kilder og 3) Assosiative kilder. De indre er knyttet til musikkens egne strukturer og forventinger i forhold til disse, mens begge de ytre gir assosiasjoner til følelser, enten ut fra en strukturell eller billedmessig likhet med musikken, eller ”bare” ut fra tidligere opplevelser. Det er de positive følelsene som har fått størst plass i musikkpsykologien. Men mye tyder på at forholdet mellom positive og negative følelser i musikkopplevelsen kan være uavhengig av behagelig-ubehagelig. Det får folk også til å søke musikk som frambringer savn, lengsel, sorg eller smerte. De følelsene vi klarer å kommunisere til hverandre, er dessuten de mer enkle, baseale følelsene, og hva vi oppfatter og kommuniserer er både knyttet til emosjonelle, kulturelle og personlige forhold.

Under perspektiver på følelser presentertes de følelseteoretiske perspektivene som har fått påvirke prosjektet. På et generelt, teoretisk plan viser studiet påvirkning både fra moderne fenomenologisk, konstruktivistisk, psykodynamisk og kognitivistisk emosjonsteori. Salovey og Mayer har publisert flere varianter av sin modell over emosjonell intelligens. Modellen fra 1997 er mest utbredt og sitert fra. Den er delt i fire områder:

1. hovedområde	<i>Persepsjon, vurdering og uttrykk for følelser</i> ”Perception, appraisal and expression of emotion”
2. hovedområde	<i>Bruk av følelser til hjelp i tenkning</i> ”Emotional facilitation of thinking”
3. hovedområde	<i>Forstå og analysere følelser; anvende følelseskunnskap</i> “Understanding and analyzing emotional information, employing emotional knowledge”

4, hovedområde	<i>Reflektiv regulering av følelser</i> ”Regulation of emotion”
----------------	--

Ramme 4: Mayer & Saloveys (1997/2004) EI-modell

Saarnis (1999) arbeid knyttet til emosjonell kompetanse bruker et funksjonalistisk og konstruktivistisk perspektiv for å vise hvordan relasjoner hjelper oss å forstå emosjonell kompetanse, hos henne delt i 8 komponenter:

1	<i>Å være klar over egne følelser</i> “Awareness of ones own emotion”
2	<i>Evnen til å skjelne og forstå andres følelser</i> “The ability to discern and understand others’ emotions”
3	<i>Evnen til å begrepsliggjøre og verbalisere følelser</i> “The ability to use the vocabulary of emotion and expression”
4	<i>Evnen til å involvere seg empatisk</i> “The capacity of emphatic involvement”
5	<i>Evnen til å skille indre emosjonelle tilstander fra ytre emosjonelle uttrykk</i> “The ability to differentiate internal subjective emotional experiences from external emotional expression”
6	<i>Evnen til tilpasset håndtering av sterke følelser og stressende situasjoner</i> “The capacity for adaptive coping with aversive emotions and distressing circumstances”
7	<i>Bevissthet om emosjonell kommunikasjon innen relasjoner</i> “Awareness of emotional communication within relationships”
8	<i>Evne til emosjonell selv-mestring</i> “The capacity for emotional self-efficacy “

Ramme 5: Saarnis (1999) EK-modell

Golemans (1997) mer populistiske utgave av EI-teorien ble også kommentert, samt kritisert av Kaschub (2002). Videre ble Gardners (1985) flerintelligensteori presentert som et inspirasjonspunkt, samt Wennbergs (2001) skandinaviske og mer pedagogiske tilnærming. Hun ledet også kapitlet over mer psykodynamiske tenkninger av problemfeltet (Bollas 1994; Monsen 2000; Stern 1985/2000). Monsen (2000) beskriver følgende relevante emosjonelle egenskaper:

<p>1. <i>Følelsesmessig bevissthet:</i></p> <p>1.1. Opplevelsessevne</p> <p>1.1.1. Oppmerksomhet</p> <p>1.1.2. Toleranse</p> <p>1.2. Ekspressivitet</p> <p>1.2.1. Emosjonell ekspr.</p> <p>1.2.2. Begrepsmessig ekspr.</p>	<p>2. <i>Evne til å gjøre personlige erfaringer</i></p> <p>2.1. Følelsesmessig påvirkning</p> <p>2.2. Begrepsdannelse og refleksjon</p>
--	---

*Ramme 6: Monsens (2000) relevante emosjonelle egenskaper*

Sterns har ikke fokusert konkret på følelseskunnskap, men hans selvteori har påvirket dette studiet på flere måter. Selvteorien ga også impulser til undertegnede estetiske grunnsyn, gjennom begreper som følelseskonturer, vitalitetsfølelser og følelsesinntoning, og til analysen av tilgjengelighet/bevissthet og intersubjektiv forståelse.

Under perspektiver på emosjonell tilgjengelighet, lå fokus på en fenomenologisk tilnærming. Siden fenomenologien ser emosjonalitet i seg selv som en form for bevissthet, blir bevissthet her ikke bare et mentalt eller intellektuelt fenomen, men også et kroppslig fenomen som ikke ser verbalspråket som noen betingelse. Kapitlet presenterte ulike nivåinndelinger av bevissthet, men sammenfattet i en tredeling; prerefleksiv, refleksiv og intersubjektiv bevissthet, og problematiserte de tradisjonelle grensene for refleksiviteten. Intersubjektivitet ble her brukt noe videre enn hos Stern. Emosjonell tilgjengelighet er derfor en tilgang, ikke bare innover, mot de kroppsforfølelser som umiddelbart er vår reaksjon på en situasjon, men også en tilgang på denne situasjonen og verden.

Det ble sagt at tilgjengelighetskategoriens refleksive og intersubjektive bevissthet glir umerkelig over i refleksjonsprosesser som det er naturlig å kategorisere under forståelse, forståelse da definert til å inkludere både intellektuelle, kroppslige, nonverbale og intersubjektive aspekter. Det ble også markert en tilnærming mellom forståelse, innlevelse og mer prosessuelle og handlingsrettede refleksjonsaspekter. Forholdet mellom prerefleksiv og refleksiv videreførtes også under forståelse: Også refleksjon kan foregå uten ord, og forstås som kroppslig eller musikalsk. Videre ble empati presentert som en form for intersubjektiv forståelse.

Kapitlet presenterte også ulike anvendelser av begrepet taus kunnskap – som en form for forståelse. Polanyi (1967/2000) forklarte begrepet som at vi kan vite mer enn vi kan si. Med dette studiets fenomenologiske forståelses- og bevissthetsteori, kombinert med en definisjon av medierende redskaper og begreper som noe langt mer enn ord, forkludres det enkle forholdet mellom

bevisst/verbal og ubevisst/taus. Det ble vist til ulike anvendelser av taus kunnskap, og at det er uheldig å kalle kunnskap, forståelig og formulerbar i et musikalsk språk, for taus. Musikk kan som kjent høres.

## **DEL III**

### **Kapittel 6**

#### **Den innledende analysen**

##### **6.1. Innledning**

Hovedproblemstillingen for dette prosjektet ble i kap.1 formulert som: *Kan musikkopplevelse erfares som et medierende redskap for følelseskunnskap? I så fall hvordan?* Den viktigste forskningsmetoden valgt for å belyse spørsmålet var kvalitative intervju. Etter de seks første intervjuene begynte den innledende analysen. Der ble materialet inndelt i meningsenheter og kategorisert ut fra *aspekter ved musikkopplevelse* erfart som medierende redskap for følelseskunnskap og *aspekter ved følelseskunnskap* erfart som mediert av musikkopplevelse. Riktig nok var det begrepet emosjonell kompetanse som var gjeldende på denne tiden, men det var nettopp denne analysen som synliggjorde at det fantes kunnskap om følelser også utenfor det definerte kompetansebegrepet, og med det nødvendiggjorde begrepet følelseskunnskap. Jeg har derfor tillatt meg å snakke om følelseskunnskap her. I etterkant ble resultater også fra de fire siste intervjuene kategorisert, slik at alle intervjuene bidrar til dette kapitlet.

Det så lenge ut til at den innledende analysen, der jeg fortsatt tok for meg hele empirimaterialet, ikke skulle presenteres som en del av avhandlingen. Dette fordi den på det nærmeste måtte kalles en kategoriseringsprosess, og fordi den i liten grad forholdt seg til teori, men bare gjenga innholdet i intervjuene. Etter hovedanalysen ble behovet for å presentere de innledende resultatene likevel påtrengende. For det første for å vise det helhetlige landskapet hovedanalysens utvalgte kategorier og perspektiver stammer fra. For det andre mener jeg det har en verdi at også det innledende analysematerialet blir tilgjengelig, til tross for dets enkle form, fordi det gir en pekepinn om de muligheter som ligger i dette lite utforskede musikkpedagogiske og -psykologiske området. Det er mitt håp at denne

første, grove gjennomgangen av materialet kan stimulere forskere og andre fagfolk til ytterligere utforskning av feltet musikkopplevelse og følelseskunnskap.

## 6.2. Kategoriseringen

Innholdet i de ti intervjuene presenteres her slik de ble kategorisert i den innledende analysen. Selv om empirien legges fram i en deskriptiv, mindre teoriladet stil, blir det likevel viktig å minne om at empirien har vært gjennom ulike fortolkningslag, jf. kap.3. Når presentasjonen skal være så kort som mulig, med bare få sitater innenfor hver kategori, vil dessuten valget av sitat og omliggende tekst være et kraftig fortolkningselement. Inndelingen i valgte kategorier er selsagt også en fortolkning, og ikke minst preget av undertegnedes for forståelse og teoribakgrunn. Det må desstuen påpekes at den er ”foreløpig”, både i forhold til den gjennomførte hovedanalysen, og i forhold til andre potensielle muligheter i materialet som ikke ble brukt i hovedanalysen i denne omgang.

Under den innledende analysens arbeid med meningsenhetene og klargjøringen av relevante temaer som de inneholdt, utkrystalliserte det seg en rekke interessante termer og begreper. Disse ble gruppert i bolker etter felles innhold. Siden personers erfaringsbakgrunn aldri er helt lik, var det aldri snakk om synonymer, men det ble likevel tydelig at mange av termene omhandlet samme aspekt ved fenomenet. Noen av disse stod mer sentralt enn andre, og ble etter hvert valgt som kategoribetegnelser. Det er ikke snakk om prototyper (Rosch 1978), men inndelingen kan sies å ha likhetstrekk med Roschs tankegang, og mye av verdien i materialet ligger nettopp i de rikholdige variasjonene innenfor hver kategori. Dette poenget rettfærdiggjøres ikke før hovedanalysen.

Kategoriene ble altså inndelt ut fra om de betegnet et aspekt ved følelseskunnskap (FK) eller et aspekt ved musikkopplevelsen (MO). I analysearbeidet ble det tydelig hvordan enkelte FK-kategorier kunne ligge tett opp til MO-kategorier. Flere ganger var det bare kategoriens passive vs. aktive form som skilte, for eksempel i musikkopplevelsens åpnende egenskaper og følelseskunnskap beskrevet som emosjonell tilgjengelighet. Dette ble samtidig en mulig forklaring på *hvorfor* vi knytter musikk til følelser, og en bekreftelse på at opplevelsen i seg selv innebærer kunnskapsendring. *Musikkopplevelse* er i seg selv læring, eller mer korrekt: læring er et aspekt ved opplevelse, jf. opplevelsedefinisjonen i kap.1.

Kategoriseringsarbeidet var også inspirert av Kvaales (2002) og Giorgis (1985) fenomenologiske tilnærminger. Men det viste seg at teoristudiene i forkant

av intervjuene fikk store konsekvenser for den ene gruppen kategorier, og kategoriseringen av denne gruppen muligens mindre til felles med fenomenologiens ønske om nærhet til den livsverden intervjupersonene beskriver. Fog (2001:70f) sier at teoriens funksjon er å strukturere oppmerksomheten, lede oss den rette veien. Oppmerksomheten blir formet, men ikke skapt, av teoretiske begreper, og jo rikere forskerens teoretiske og praktiske kontekst er, jo mer smidig (og velbegrunnet) kan forskeren se, hevder hun. Men slik teoriladet sansing betyr ikke høy reliabilitet i seg selv. Det må balanseres med en oppmerksomhet mot materialet, og en søken etter å forstå det i relasjon til intervjupersonen og problemstillingen vel så mye som teorien. Under kategoriseringen erfarte jeg at mye teori også kan blinde og binde, jf. teoretisk overstyring (ibid:73). Reliabilitet overfor materialet krever ofte at man også ser noe annet enn det man allerede har lest om.

Det var teoristudiene i første fase av prosjektet, knyttet til begrepsutviklingen av emosjonell kompetanse, som ble såpass omfattende at de senere også tydelig ”gjenfinnes” i kategoriseringen. Så selv om bøkene nærmest ble lagt bort under den innledende analysen, og empirien selvsagt også preger kategorisering og begrepsbruk, må det sies at *FK-kategoriene* har så stor likhet med *EK-listen* utviklet i forkant av intervjuene, at de med rette kan beskyldes for å være mindre eksplorative. Slik sett vil resultatene kunne fortelle noe om det kunnskapsfeltet som var gjort eksplisitt på forhånd, og neppe ”tyne” empirien optimalt for andre perspektiver. På den annen side vil nettopp det å ha et klargjort utgangspunkt gjøre det tydelig når funnene går ut over dette, og det i denne sammenheng for eksempel ble nødvendig med det videre begrepet følelseskunnskap. Terskelen for å finne noe utenfor det allerede formulerte, var høyere enn den ellers ville vært, men på de områder der analysen likevel sprenget det opprinnelige rommet for emosjonell kompetanse, fungerte den høye lista som en slags validitetskontroll.

Med *MO-kategoriene* derimot, var avklaringen av begrepet musikkopplevelse primært fundert i min forforståelse, slik denne har formet seg gjennom mange års musikkpedagogisk arbeid. Forforståelsen var på ingen måte teoriløs, men likevel fikk empirien her en mer førende rolle i kategoriseringen. De kategoriene som ble brukt i den innledende analysen synes i mye større grad å være intervjupersonenes. Denne påstanden underbygges også av at kategoriene jeg endte opp med, lå forholdsvis langt unna måten jeg i intervjuet strukturerte spørsmål om musikkopplevelse på. Der ble det brukt en tradisjonell gruppering basert på lytter typer, sjangere, musikkelementer og møteformer. Å organisere virkeligheten i kategorier som lytting, spilling og skaping, eller å snakke om å

oppleve musikk alene, i samspill eller i ”samlytting” er vanlig, og også måten Juslin & Sloboda (2001) organiserer *Music and Emotion* på. Det var derfor overraskende da mønstrene i materialet viste seg å være langt unna den nevnte tradisjonen. Det var også påfallende hvor stor rolle metaforer spilte i beskrivelsene av musikkopplevelser, og dermed også i kategoriene. I MO-kategoriene synliggjøres musikkopplevelsen til fulle som et metaforisk redskap for følelser og kunnskap.

Max van Manen (2001) sier at erfaringer i livsverdenen finner vi i levd tid, levd rom, levd kropp og levd menneskelig relasjon. Det er en måte å kategorisere på som synes anvendelig på mange opplevelsstudier. Even Ruuds (1997) fire overordnede kategorier for musikk og identitet har også et visst slektskap med disse: Han snakker det personlige rom, det sosiale rom, tiden og stedets rom og det transpersonlige rom.<sup>30</sup> Ruuds begreper ble også prøvd ut som overordnede kategorier på mitt materiale, men synes ikke å fungere optimalt ut fra det reelle innholdet og metaforbruken i empirien.

MO-kategoriene må altså kalles foreløpige i og med at de ble lagt til side etter den innledende analysen. Derfor har de også fått forbli vel mange. (Se liste bakerst i dette kapitlet.) Kategoriseringen var som sagt en meget empirinær prosess, men da den innledende analysen på det nærmeste var avsluttet, ønsket jeg å oppdatere meg innen læringsteori. Og da de valgte perspektivene fra ulike læringsteorier ble konfrontert med MO-kategoriene, endte jeg likevel med å nærme meg Ruud og van Manens terminologi. I studiet av læringsteori grupperte de relevante læringsteoretiske emnene seg ut fra tre brede perspektiver, *det dialogisk-relasjonelle*, *det metaforisk-referensielle* og *det tilbydende-medierende perspektivet*. Det ble tydelig at de samme tre perspektivene også kunne gruppere de fleste MO-kategoriene, i det videre med noe forenklete navn. Det knyttet opplevelsen og kunnskapen tettere sammen, og ga de (litt for) mange kategoriene en mer oversiktlig inndeling. Den overordnede grupperingen inspirert av læringsteori, betegnes som tre overordnede perspektiver. Siden presentasjonen bare gis begrenset plass, vil kapiteltitlene innen *Aspekter ved musikkopplevelse* begrense seg til de overordnede perspektivene.

Lenge var alle MO-kategoriene plassert i de tre læringsteoretisk inspirerte perspektivene, men for noen aspekter ved fenomenet ble dette kunstig. Det gjaldt

---

<sup>30</sup> Gabrielssons (2001:435) hovedkategorier i forskningsprosjektet rundt høydepunktsopplevelser i musikk har også visse likhetspunkter med van Manens inndeling, men viser tydeligst slektskap med vanlige kategoriseringstradisjoner innen utviklingspsykologi: 1) generelle karakteristika, 2) fysiske og atferdsmessige aspekter, 3) perseptuelle aspekter, 4) kognitive aspekter, 5) emosjonelle aspekter, 6) eksistensielle og transcendentale aspekter og til slutt 7) utviklingsmessige aspekter.



de sitatene som i utgangspunktet var direkte svar på intervjuenes tilnærming til musikkopplevelse, som nevnt inspirert av tradisjonell musikkpsykologisk inndeling i for eksempel musikkelementenes, sjangrenes og de musikalske møtenes form. Disse ble derfor satt i et eget, fjerde perspektiv, kalt det *strukturelle* perspektivet.

## **6.3. Musikkopplevelse erfart som medierende redskap for følelseskunnskap**

### **6.3.1. Et ja- eller nei-spørsmål**

*”Kan musikkopplevelse erfares som et medierende redskap for følelseskunnskap?”* krever egentlig et ja- eller nei-svar, og det er dét jeg innledningsvis ønsker å gi her, dog noe nyansert. Selv om diskursene i vår kultur synes å ha inneforstått musikkens dannende funksjon og sterke relasjon til følelser, og til tross for fagplanenes og kulturmeldingenes store ord, er ikke ’følelseskunnskap relatert til musikkopplevelse’ noe vår kultur tar for gitt eller noe vi umiddelbart kan komme med bekreftende eksempler på. Det var derfor viktig å ivareta muligheten for et nei-svar. Det var også derfor jeg søkte intervjupersoner som i utgangspunktet uttrykte skepsis til emnet, men som nevnt var disse vanskelige å finne – de endret syn når de fikk tenkt seg om.

Et generelt svar på spørsmålet må derfor bli et ”ja”, musikkopplevelse *kan* erfares som medierende redskap for følelseskunnskap. Ingen av intervjupersonene var helt fremmed for at en slik kunnskapsmediering kan skje, og alle hadde på en eller annen måte erfart det selv. Men som Carl uttaler: ”Jeg sier ikke at det gjør, jeg sier det *kan* gjøre” (M52). Erfaringen av hvor viktig en slik læring er, eller hvilke deler av følelseskunnskapen som medieres, varierer. De fleste ser det som en selvfølge at musikkopplevelser knyttes til følelser, men ikke alle hadde klare forestillinger i forkant av intervjuet om konkrete musikkopplevelser som hadde forandret deres følelseskunnskap:

Hanne: Når jeg leser dette skrevet her, så blir jeg litt sånn: ’oææ, var det av så stor betydning’, og ’har det forandret meg?’ (M2)

Informasjonsskrivet alle fikk i forkant av intervjuet ga her nærmest en økt skepsis. Det er ingen ulempe i forhold til intervjuets reliabilitet. Hanne er ikke musikkarbeider, men også blant musikkarbeiderne kunne emnet inngi en viss vegring i begynnelsen, jf. sitatet der Einar ”må hente det tevannet” (M9, se kap.3).

Heller ikke Bjørn vil være med på at han har lært så mye når jeg først spør ham direkte, men nettopp den konkretisering og verbalisering som skjer under intervjuet genererer det jeg vil kalle mer refleksiv bevissthet og forståelse av musikkopplevelsen og hva den kan føre til – også av følelseskunnskap:

T: Hva med selvinnsikt, har musikken gjort noe der?

Bjørn: Hh. Du prøver deg på den! Jeg har... jeg opplever ikke... jeg klarer ikke å...

(...)

Jeg sier liksom litt nei til at musikkopplevelsen har vært med og forma meg så og så mye. Den på en måte bekrefter eller har aktivisert noe som jeg tror er på forhånd. Kanskje jeg hadde vært litt sånn avstumpet og likegyldig person i verden hvis jeg ikke hadde hatt den, (...) Det er sant det. Det er noe. Jeg sitter jo da i en slags indre samtale med meg selv, som jeg antakeligvis må lære litt av, jeg vil tro det. Den kommunikasjonen med meg selv bidrar til noen typer selvforståelse. (M45)

Endret syn under et intervju kan fortelle noe om intervjuerens påvirkning. Men i sitatet over, har intervjueren ingen uttalelser mellom ”jeg sier liksom litt nei”, og ”bidrar til noen typer selvforståelse”. En intervjuer vil alltid påvirke, men det er min påstand at refleksjonen som skjer under samtalen er det som primært får ham til å justere hans syn på om det er skjedd en endring, eller i alle fall det som gjør denne kunnskapen mer eksplisitt. Bjørn konkluderer med at den indre samtalen han har under musikkopplevelsen antakeligvis er noe han lærer litt av, at det kan føre til bedre selvforståelse. Det er likevel klart begrenset hvor omfattende endring det er snakk om. Han registrerer noen trekk ved seg selv, musikken vedlikeholder noe, mer enn den former, men det gir tross alt litt selvinnsikt (M46).

Intervjusamtalen kunne altså være med på å få dem til å se noe de ikke hadde vært særlig bevisste på før. Dessuten førte samtalen til en dypere forståelse av hva følelseskunnskap/emosjonell kompetanse kunne innebære, og med det også større relevans for eget liv. Da intervjupersonene ble mer vant til å omgås emnet, og da vi beveget oss inn i de mer konkrete delområdene, svarte samtlige bekræftende på en eller annen form for følelseskunnskap relatert til musikkopplevelse. Det tar tid ”å venne seg til mørket” og klare å dykke ned i et sjelden verbalisert samtaleemne.

Andre intervjupersoner viste et klart bevissthetsnivå i forhold til emnet fra første stund:

Daniel: Jeg tror den første gangen jeg virkelig opplevde musikk, og kraften i musikk, at den virkelig gikk inn på meg, det var under en konsert (...).

T: Hvor gammel var du da?

Daniel: Da var jeg 14 år, kanskje.

T: 14 år.

Daniel: Ja. Det gjorde et voldsomt inntrykk fordi det var (...) følelser jeg ikke visste jeg hadde. Men som allikevel var gjenkjennende, og det førte jo til da på en måte at musikken ble et sånt – for meg da, et verktøy for en psykologisk reise. (M4)

Anna svarer også bekreftende til studiets hovedproblemstilling. Hun henviser også til ungdomsårene, men Daniels psykologiske reise er hos henne byttet ut med musikklinja som en arena å uttrykke og utfolde seg på:

Anna: For det var ikke så enkelt hjemme på mange måter. Og da å ha den muligheten, det har jeg tenkt i ettertid, at det var utløp for masse følelser, å putte det inn i, uten at man trenger å være så veldig konkret (på) hva var det egentlig, men få det ut. (M28, se også kap.8)

Den samme, nærmest terapeutiske, begrunnelsen for musikkopplevelse som medierende redskap for følelseskunnskap, finnes hos Janne (M30). Hun påstår at man lærer noe om seg selv både av terapi og musikk, ikke minst å kjenne på andre følelser enn man til vanlig tør gi uttrykk for. Frida bekrefter også lærings- og kunnskapsaspektet allerede tidlig i intervjuet, men understreker samtidig opplevelsesaspektet:

T: Ja, og da er det jo spennende for meg, da, å spørre om det kan ha noe med kunnskap å gjøre. (...)

Frida: Ja, eller ikke bare kunnskap, det er kunnskaper og, men det er også først og fremst så mange aspekter av kunnskapsopplevelser som åpnes opp. For jeg tror at i og med at jeg er bevisst på dette, så er det jo klart at det også handler om at jeg knytter det til kunnskap, det tror jeg nok jeg gjør, men jeg tror først og fremst jeg blir så ydmyk i forhold til det som kan åpnes opp innvendig. (M6)

Bjørn understreker også opplevelsesdimensjonen som viktigere enn kunnskapsdimensjonen, og sier om en skjellsettende musikkopplevelse at han minnes den situasjonen bare som en sterk opplevelsessituasjon (M34). I slekt med dette er det Anna og Frida sier om at det viktige med musikkopplevelsen er den emosjonelle tilgangen og åpningen:

Anna: Det er en tilgang, som jeg har sagt før, en mulighet mer enn at man blir klar over at man har den følelsen der og sånn.

(...)

Anna: Man blir ikke klok av det sånn med en gang, men man blir kanskje det og. Hhh. (M30-31)

Jeg leser ut av dette også at opplevelsen gir mening og har verdi i seg selv, og slik sett også fungerer som motivasjonell faktor for læring. Men sitatene viser også at ulike diskursers forståelse av kunnskap gir ulike vansker i forhold til å vurdere de erfaringene som ligger i opplevelsene *som kunnskap*. Ivar sier han hadde vært fattigere uten sine musikalske erfaringer, men er skeptisk til å kalle det lærdom:

Ivar: Faglig har du ikke lært så mye. Kun på det menneskelige plan.

(...) Lært og lært. Det er klart, det gir noe, men ... {lang pause} Ja, det var ikke lett. Du lærer, jo, ja, hva lærer du sånn sett...

T: Hva var det du sa: 'ikke faglig', sa du. Da tenker du musikalsk, [du lærer ikke noe om musikk]?

Ivar: [nei, det er] ikke noe du kan bruke, liksom, noe konkret i ett eller annet.

T: Men menneskelig, sa du?

Ivar: Ja, det er mer på det planet, det er mer på det psykologiske planet, og mer på følelsesplanet, at du har lært noe med musikk, tror jeg. Jeg ser ikke koblingen mellom fag og musikk.

(...)

Ivar: Det er et eller annet der, men det er vanskelig å sette ord på konkret, hva det er for noe, for noe er det jo. Men når du lærer noe, så har du et pensum, dette her har du lært nå, men i musikken, hvordan skal du kunne si hva vi har lært. Det ikke lett. (M12, 15)

Ivars skepsis til å trekke inn læringsbegrepet skyldes altså delvis en forståelse av kunnskap som faglig, verbal og skoleforankret, og han sier at det er vanskelig å trekke lærdom ut av musikk annet enn som nytelse (M14). Men også Ivar opplever en refleksjon og bevisstgjøring under selve intervjuet som gjør erfaringene lettere eksplisitte, men som samtidig viser intervjuerens påvirkning og mulig validitetsproblematikk. Etter en lengre samtale om ekspressivitet spør jeg:

T: Så du får uttrykt følelser gjennom musikken?

Ivar: Mmm. Ser du, nå fisker du det ut av meg.

T: Ja, jeg gjør det.

Ivar: Men det stemmer jo hh.

(...)

Ivar: Det er sjeldent man liker å reflektere over sånne ting, det er liksom bare en del av livet. Du tenker ikke over hvorfor det er der. (M38-39)

### 6.3.2. Et flersidig landskap

Meningen med dette kapitlet var altså å få stadfestet at ja, musikk *kan* erfares som medierende redskap for følelseskunnskap. Det er *mulighetene* jeg leter etter, ikke om musikkopplevelse består av medierende følelseskunnskap. Musikkopplevelser kan erfares som medierende redskap for følelseskunnskap, og videre resultatpresentasjon vil selvsagt underforstått gi en ytterligere bekreftelse på hovedproblemstillingen, ut fra ulike spesifikke områder. Men en slik mediering eller endring av følelseskunnskap trenger ikke å bli oppfattet som positiv, ikke all følelseskunnskap trenger å gjøre deg emosjonelt kompetent, eller være gagnlig i sosioemosjonell sammenheng (se kap.6.6). Derav nettopp behovet for å gå fra kompetansebegrepet til et videre kunnskapsbegrep.

Flere av intervjuene viser dessuten at følelseskunnskapen også påvirker musikkopplevelsen. Forholdet mellom musikk og følelser er altså gjensidig, og kan dermed ses som en kunnskapsmessig spiral eller relasjon. Musikkopplevelser kan mediere/endre vår følelseskunnskap, og følelseskunnskap kan mediere/endre våre musikkopplevelser. I kap.1 ble den siste av disse to definert som utenfor problemstillingen, og skal derfor bare kort nevnes her.

Forholdet mellom musikk og følelser blir det samme som mellom ord og følelser. ”Av og til lærer du deg ting først når du kan sette ord på det” sier Einar (M40). ”Følelser like mye former vår virkelighet som de er erfaringer i en gitt virkelighet” bekrefter Nyeng (2006:14). Vår forståelse for tingene rundt oss, inklusive følelser, utvikles videre når vi kan begrepsfeste dem, enten de festes til ord eller musikk. Slik kan musikkopplevelsen øke vår følelseskunnskap, men også vår følelseskunnskap øke musikkopplevelsen (eller evnen til å verbalisere).

Frida: Hvis du har fått lov å oppleve en familie eller en oppvekst, et miljø, stemning hvor det var like mye verdifullt å tenke innover som å tenke utover, så tenker jeg jo at musikken vil skape andre ting i en sånn person enn det gjør i en sånn person som ikke har fått lov til å tenke innover. Eller blitt oppmuntret til det. (M53)

I det å tenke innover ligger bl.a. det å bevisstgjøres egne følelser. Da er det snakk om at den emosjonelle kompetansen man har ervervet seg i sitt oppvekstmiljø påvirker måten man møter verden på, og dermed også musikk. Bjørn (M76) og Einar bekrefter dette, Einar (M72-73) i sin uttalelse om at mange som er flinke til å spille, kunne spilt enda bedre hvis de også hadde utviklet seg som mennesker (se kap.6.6). Hvis vi mener at den emosjonelle ballast vi erverver gjennom livet er

sentral for hvordan vi klarer å håndtere det samme livet, og det livet også inkluderer musikk, så vil musikkopplevelsen, som intervjupersonene sier, ligge på begge sider av bordet, både som forutsetning og resultat, og det samme vil gjelde for følelser. Dermed blir det også viktig å unngå slike dikotomiserende formuleringer, og heller snakke om samspill og relasjon.

I kap.1 ble musikkfaget legitimert som personlighetsutviklende. Men også dette forholdet går begge veier. Det å gjenkjenne emosjonelle uttrykk i musikken, er knyttet til den emosjonelle utviklingen generelt (Sloboda & Juslin 2001b:89). Og læring, enten den er musikalsk eller emosjonsrettet, vil påvirke musikkopplevelsen (Becker 2001). Simonton (2001) forsket på komponistens følelsesliv. Han fant en sammenheng mellom følelsesmessige belastninger i livet og den musikken man uttrykker. Ikke bare kan musikken øke følelsesintensiteten, men følelsesintensiteten i livet ellers kan også øke den musikalske ekspressiviteten. Hvis personforhold har noe med innstillingen til musikk å gjøre, kan det også ha noe med muligheten for å la musikkopplevelsene danne grunnlag for endret følelseskunnskap. I kap.5 gikk Kemp (2004:238) langt i å påstå at de med et spesielt temperament trekkes mot musikk.

”[L]isteners must be suitable qualified if they are to be capable of detecting and appreciating music expressiveness”, sa Davies (2001:28). Kvalifikasjonen han sikter til er av musikalsk art. Man må kjenne sjangeren, kunne høre om det spilles feil eller noe uvanlig. Det å være uforberedt kan føre til at man mister eller misforstår musikkens ekspressive karakter. Hans krav til forforståelse virker meget intellektuelt basert, og har lite med følelser å gjøre. Han har ingen krav til *emosjonell* forforståelse eller kompetanse. Hvis vi her begrenser oss til musikkopplevelsens emosjonelle dimensjon, og ikke minst hvis vi ser tilbake til de indre og ytre kilder til følelser (Kap.5), ser jeg ingen grunn til å kreve musikk- og sjangerforståelse for å forvente opplevelse eller mediert følelseskunnskap, selv om slik forståelse selvsagt vil *prege* opplevelsen, på samme måte som følelseskunnskap vil det.

Jeg lot meg overraske da intervjupersonene påpekte tosidigheten mellom musikkopplevelse og følelseskunnskap, nevnt ovenfor. I en litt annen nyanse av spiralen gikk overraskelsen motsatt vei. Det er vanlig at folk, når de hører musikk, relaterer det til minner de har fra sitt liv ”utenfor” musikken. Også dette er grundig dokumentert i kap.5, i forbindelse med ytre kilder til følelser i musikk. For Einar, som jobber profesjonelt med musikk, og hvor musikk naturlig nok tar stor plass i hverdag og opplevelser, skjer også det motsatte:

Einar: Jeg har ofte sånne passasjer jeg, som jeg tenker på i musikkstykker. De to minuttene der for eksempel, eller kanskje det ikke er to minutter en gang, men 30 sekunder, som er sånne spesielle høydepunkter som jeg har reagert veldig emosjonelt på. Og de passasjene kan det hende kommer tilbake i hue i forbindelse med situasjoner hvor jeg opplever et eller annet som er emosjonelt ladet[ T: ]Utenfor musikken?

Einar: Ja, utenfor musikken, hvor den musikken da kan komme tilbake. (M12-13)

Han sier altså at når han forholder seg til livet utenfor musikken, så kan det gi referanser til musikkstykker. I møte med noe nytt, tar vi erfaringsmateriale fra noe familiært, noe vi kjenner godt og relaterer til det nye, det er jo det vi kjenner som forforståelse. Det spesielle med Einar er at meningen skapes ved å gi livet referanser fra musikken. Det forteller noe om hvor sentral musikken kan bli i et liv, men også hvordan den kan bli et medierende redskap til å forstå verden og følelsene med. Disse spiralene kan også ses som en bekreftelse på Sterns teori om kryssmodal persepsjon og vitalitetsaffekter (se kap.5). De som er sterkt knyttet til musikk, vil kunne minnes musikkopplevelser med samme vitalitetsaffekt som den følelse livet konfronterer deg med, slik den andre veien er naturlig for folk flest.

## **6.4. Aspekter ved musikkopplevelse**

### **6.4.1. Innledning**

I denne delen presenteres resultater fra den innledende analysen som berører aspekter (kategorier og perspektiver) ved musikkopplevelse (som medierende redskap for følelseskunnskap). Det mest påfallende her, var at måten å kategorisere materialet på falt meget naturlig, bl.a. som en følge av empiriens metaforer. Men i den avsluttende perioden av den innledende analysen ble det som sagt gjort et dypdykk i læringsteori, og i samspill med denne litteraturen utviklet det seg tre – og etter hvert fire – overordnede perspektiver å se kategoriene ut fra, som synliggjør musikkopplevelsen som læringsfremmende, medierende redskap for følelseskunnskap. Dette gir spennende muligheter for videre forskning. Men det må understrekes at materialet som presenteres her er meget foreløpig, gruppert i forhold til de fire overordnede perspektivene, både for å vise de store linjene i materialet, dets relevans for det pedagogiske feltet, og for å begrense plassbruken.

### 6.4.2. Et relasjonelt perspektiv

Noen av uttalelsene om aspekter ved musikkopplevelsen samlet seg i kategorier som dreide seg om forholdet til de andre, om relasjon og kommunikasjon mennesker imellom. Det latinske *communicare*, å gjøre eller ha felles, synliggjør hvorfor det dialogiske og det relasjonelle her ses som en enhet. Disse kategoriene fikk betegnelsen *alene, fellesskap, dialog, møte, omsorg* og *anerkjennelse*.

Garred (2004:204) snakker om to sfærer i forbindelse med musikk, der den ene er én persons møte med musikken (dyaden). Man kan spørre om det er mulig å være alene, i og med at enhver uttalelse – eller tanke, vil jeg tilføye – bærer i seg andres stemmer, og også bærer spor av tidligere samtaler og samtaler man forventer kan komme. Selv om man musikalsk sett for eksempel kan sette opp en interessant dikotomi mellom samspill og aleneøving, ble kategorien *alene* i dette studiet sett som en variant ved det å være sammen, og med det en kategori innen det relasjonelle. Det finnes i mine øyne ikke noe som heter alene uten at vi også har en relasjon. Bakhtin sa også at selvet alltid stod i relasjon til noe annet (Postholm 2008:202).

Det betyr ikke at dyaden og triaden, der man opplever musikk i samspill med andre, ikke er ulike. Sloboda (i Sloboda & O'Neill 2001:421) fant for eksempel en forskjell mellom musikk opplevd i ensomhet og musikkopplevelsene musikere hadde på scenen. Arbeid med egne følelser ved hjelp av musikken var vanlig når musikerne var alene, men dette var utelukket fra scenen, bl.a. pga prestasjonskravet de følte der. På den annen side vil sitatene vise at i andre samspillsituasjoner kan fokuset på egne og andres følelser være både sterkt og tydelig. Men de viser også at emosjonell erkjennelse ikke trenger en tredje part, det er nok med 'meg og musikken'. "[P]eople may be driven to express their deepest and most personal relationships with music in private, or in supportive peer reference groups outside, and hidden, from the formal educational process", sier Sloboda og O'Neill (2001:426)

Om det er aleneopplevelser eller fellesskapsopplevelser som er de sterkeste musikkopplevelsene, varierer fra person til person. For Janne (M29) ga alenestundene med musikk en unik mulighet til å uttrykke følelser, for Frida (M15) og Bjørn var musikkopplevelser alene betydningsfulle elementer i livet som ga tilgang til sterke følelser, og for Bjørn ble det faktisk også medvirkende til den skjellsettende avgjørelsen om å gå ut av ekteskapet:

T: Du har også egentlig pekt på (lytteopplevelsen) som en litt ensomhetsgreie.

Bjørn: Ja. (...) Noe av begrunnelsen for at jeg valgte å flytte for meg selv, var at vi ikke maktet å oppleve...



T: Sammen?

Bjørn: Ja, så både teater og musikk er for meg voldsomt mye sånn ensomhetsopplevelser. Men som jeg ikke kunne velge vekk likevel.

T: Ja, det er interessant, for på en måte så søker du da ensomhetsopplevelser, (...) og det bekrefter ensomheten, men det gjør noe annet enn ensomhet, det er noe mer enn ensomhet, [er det det]?

Bjørn: [Ja det er noe annet.] Det er noe sånn: Den ER der jo like vel, så da er det jo like greit å føle, kjenne på den. Jeg har aldri latt være å gå fordi jeg visste at det ble trist. Men så kunne jeg kjenne at jeg kom inntil stamma i livet på et eller annet vis, altså margen i livet. Det å sitte der og oppleve, altså teater og musikk, er for meg de liksom vakreste opplevelsene. (M30)

Ensomhet i musikalske møter vekker altså en lengsel etter å kunne dele, samtidig som opplevelser der du ikke føler fellesskap med publikum eller utøvere, gir en mulighet til å kjenne på ensomheten på en verdig måte, på en meningsfull måte. Når Bjørn snakker om å komme inntil stammen i livet eller margen i livet, så knytter det seg ikke bare til mening, men – vil jeg påstå – også til emosjonell forståelse, og med det til noe mellommenneskelig. Det synes å ligge en mulighet til følelseskunnskap i det å våge slike møter, både evne til å tåle ensomhet (jf. Kemp kap.5), kunnskap om ensomhetsfølelsen, om ens (relasjonelle) lengsler og savn og om det å være menneske.

Carl (M47) sier man ikke nødvendigvis er helt alene i situasjoner som man i utgangspunktet oppfatter slik, fordi musikken gir en forbindelse til noe allmennmenneskelig, som gir en følelse av å være del av noe. Musikkopplevelse har altså elementer av relasjon i seg, uavhengig av om det finnes en tredje part til stede. Lærer man noe om det relasjonelle nettopp i muligheten til å være alene? Lærer man om seg selv nettopp i følelsen av å ha noe felles med andre? Jeg mener Carls uttalelser om noe allmennmenneskelig bekrefter Bakhtins idé om at vi alltid er i dialog med andre, og alltid del av et fellesskap. Den kulturoverføring som sosiokulturell læringsteori tydeliggjør, blir tidvis synlig i flere av disse sitatene. Det blir samtidig tydelig hvordan alene og sammen med andre er to teoretiske ytterpunkter, og at vi mer reelt beveger oss et sted mellom disse punktene enten vi er én eller flere i et rom.

Den neste kategorien blir dermed *fellesskap*. Selv om musikkopplevelser alene kan være sterke og peke mot ny følelseskunnskap, er det flere som sier at de sterkeste opplevelsene har de hatt med andre, og i en form for fellesskap som synes helt spesiell for musikalske møter. Bjørn sier om en opplevelse i en katedral at hadde du tatt vekk de andre tusen menneskene, så hadde det vært en annen

opplevelse (M54). Carl bekrefter det samme fra utøversiden, og sier situasjoner med masse publikum, og når ting ”funker”, ikke kan sammenliknes med noe (M8). Men hvis opplevelsen blir annerledes når man er flere om den, blir muligheten til læring og følelseskunnskap også en annen? Carl mener i alle fall at ”hvis du spiller sammen med noen, så får du gleden av å dele direkte med noen andre en forståelse” (M23). Anna sier det på denne måten:

Anna: Det er mye sterkere å synge sammen enn å snakke alene.

T: Hvorfor er det mye sterkere å synge sammen?

Anna: Ja, si det.

T: For sterkere, da tenker du sterkere følelsesmessig, ikke sant?

Anna: Ja, selvfølgelig. Altså, det føles som så sterkt fellesskap, og så er det så fundamentalt å bruke sin stemme, og bli hørt og smelte inn i noe større, enhetlig. (M24)

Hvis dialogen og læringen kan sies å skje *mellom* personene, jf. et fenomenografisk eller sosiokulturelt perspektiv, bør det samme perspektivet kunne brukes på opplevelse, ikke minst når det den tilbyr i form av læring og kunnskap er emnet. Anna forteller at fellessamlingene med sang på skolen hadde en viktig funksjon. I ettertid tenker hun at alle de andre konfliktene på skolen ble små fordi de hadde det fellesskapet (M23).

I Fridas intervju er det to musikkopplevelser som blir særlig framtrepende. De er begge delt med menn, sannsynligvis to av de viktigste mennene i hennes liv; hennes far og hennes mann. Opplevelsen med faren er fra da hun som liten pike var med ham i kirken:

Frida: Jeg var så veldig glad i min far, så enormt glad i min far. Så var det en søndag, og det var i forbindelse med julen, på en vanlig fra-elleve-til-halv-ett-gudstjeneste. Så visste verken min far eller jeg at det skulle være et kor, som besøkte (kirken) og de sang noen salmer som ikke jeg kjente. (...) I alle fall så kan jeg aldri glemme, og igjen er det det estetiske, de var så vakre: De kom opp, for meg, mitt lille barnsinn, så kom de opp, de hadde like kapper – det hadde jeg aldri sett før – og så kom de opp, og så sang de to-tre sanger, og da husker jeg at jeg tenkte at sånn måtte det være i himmelen.

T: Ah hh.

Frida: Hhhh Og (jeg) var veldig, veldig fascinert av dette her. Men det som da er igjen, er at det er en sånn kombinert opplevelse: Jeg satt ved siden av min far, som jeg elsker over alt på jorden, holdt ham i hånden, og så ser jeg dette her flotte tablået, og så de der flotte tonene mmmmm.

T. Hva vekker det i deg nå?

Frida: {snufselyd}

T: Hhh.

Frida: Hh.

{Pause}

Frida: Sikkert fordi verden var så enkel, og så min far {lattergråt}.  
(M10)

Jeg har flere ganger trukket inn musikkens rolle i det nære samspillet mellom foreldre og barn. Her kan det se ut som om musikkopplevelsen og kjærligheten til faren gjensidig styrker hverandre. Bjørn sier det er slektskap mellom følelsen som aktiviseres i møtet når han leker kjærlig med det lille barnebarnet, og følelsene som aktiviseres i møte med musikk (M66). Frida (M8) ser (som Bjørn under) likhetstrekk mellom kommunikasjonen mellom foreldre og barn og det som skjer mellom henne og musikken. Det er altså parallelle dialoger mellom musikken og den helt livsnødvendige følelseskommunikasjonen i begynnelsen av livet. I det å stimulere fellesskapet mellom to, står musikken i en særstilling, også i forhold til andre kunstarter, sier Bjørn (M92). Noe av grunnen til dette kan ligge i at sterke følelser er akseptert innenfor musikk- eller konsertarenaen (se kap.7). Det er ikke så farlig om andre ser at du blir berørt: ”Snarere så blir vi mer glad i hverandre da” (Bjørn M59). Carl (M50) bekrefter det samme fra utøversiden når han sier samspillet er en arena der man slipper ”å buffre”, dvs. hvor man kan få lov å være den man er.

Hvis vi anerkjenner at enhver opplevelse skaper en endring, er det naturlig å tenke at det å ha tilgang til/på slike fellesskapsopplevelser vil si å ha lært at de finnes, man har også lært noe om i hvilken grad man synes det er behagelig, verdifullt og meningsfullt med slike felles rom. I så fall, vil man søke dem også andre steder i livet? Vil man bruke denne kunnskapen i andre felles rom, eller blir man ”mettet” i selve musikk situasjonen, alternativt at man bare tror fellesskapet kan søkes i liknende situasjoner med den følge at ens sosioemosjonelle søken og utvikling snevres inn? Kapitlet videre vil vise at utviklingen kan gå begge veier.

Fenomenografene setter fokus på det relasjonelle rommet mellom to personer. Vi kan gjøre det samme mellom lyden og personen, og si at musikkopplevelsen på sett og vis ligger i dette relasjonelle rommet mellom musikk og person (og evt. annen person). Et fellesskap innebærer nødvendigvis også kommunikasjon. Kategorien *dialog* forstås her som samspill og kommunikasjon mellom mennesker i bred forstand, både verbal og nonverbal. Når Daniel (M26) snakker om at både musikeren på scenen og publikum blir sett av den annen part, og kaller det ”ren emosjon” og ”empati”, så viser det ikke bare omsorg, men også en form for tosidig dialog mellom utøver og publikum, og at det dialogiske er med musikken hele veien, fra det første musikalske uttrykk mellom mor og barn, til den

største konsertopplevelse med anerkjente musikere. Hvis dette dialogiske er 'Bak(h)t in(n)' også i alenemøter med musikk, slik det tydeligvis oppleveres, kan musikkopplevelsene framstå som en arena hvor man får "trent på" det sosioemosjonelle samspillet med eller uten andre menneskelige medspillere, og med det utvikle ny dialogrelatert følelseskunnskap:

T: Du mener at det er en dialog i musikken, som det er utenfor, og at det har en sammenheng? (...) Kjenner du igjen de sosiale egenskapene, eller de sosioemosjonelle kompetansene, utenfor musikken av og til?

Einar: Ja det gjør du, men samtidig er det ikke en-til-en. Det kan faktisk være en person du har vansker for å ha veldig lange samtaler med, men du kan godt spille en time med ham. (...) Det kan være at kanskje du finner en stahet hos den personen når du snakker med ham, og det finner du vanskelig når du skal ha en konversasjon, men den finner du stimulerende når du spiller. For da har kanskje du mer stahet å ta fram, som en motvekt, som du ikke liker å ta fram når du er i en konversasjon. (M49)

Sitatet av Einar henspeler primært på to voksne personer. Dessuten er det snakk om en nonverbal dialog med klare paralleller til den verbale, men også med andre muligheter. Det nonverbale gjennomsyrrer mange av sitatene og er et annet viktig aspekt ved det dialogiske. Når Bjørn sidestiller kommunikasjonen mellom omsorgsperson og barn, og musikk, sier han samtidig noe om det nonverbale:

T: Du sa noe med denne babyen. Når du kommuniserer med babyen så bruker du ikke nødvendigvis ord, du bruker lyd?

Bjørn: Ja det er sant det.

T: Hvordan er den kommunikasjonen da i forhold til musikk?

Bjørn: Da er vi er jo litt utøvere.

T: Ja, der er du utøver og!

Bjørn: Ja, utøver. En trenger ikke ord for følelser. Følelser, stemninger kan bli hentet fram uten ord, men mange av de samme stemningene kan bli hentet fram med ordene og i samspill med teksten og lyden og tonen. (M68)

Sitatet synliggjør at også Bjørn, som ellers bare lytter, blir en utøver i samspillet med barnet, og det er et musikalsk samspill, ikke nødvendigvis et verbalt. Carl eksemplifiserer hvordan nonverbal kommunikasjon synes å gi annen kunnskap enn den verbale:

T: Opplever du at du blir raskere kjent med de du spiller sammen med når dere spiller, eller når du prater med dem?

Carl: Nei, altså... Jeg tror nok at man på visse felt kan komme veldig nær, når man er utøver. Du klarer ikke å skjule så mye, tross alt, når du utøver musikk. Og når du da spiller musikk sammen med noen, så kommer du veldig tett på akkurat det, så du blir veldig godt kjent med en del ting gjennom i det å spille sammen. Men du får jo ikke hele bildet, nødvendigvis, men du får veldig mye, du gir jo fra deg veldig mye. (M50, forts. Kap.8)

Einar (M42) mener at jazzen med sin notefrihet og improvisasjon har en fleksibilitet, en måte musikerne jobber sammen på som kan være et bilde på hvordan mennesker kan fungere sammen sosialt. Han sier i den sammenheng at man ikke bare styrer sin egen stemme, men også tilrettelegger for de andres, og dermed synliggjøres en form for relasjonell følelseskunnskap utviklet i musikalske møter. Samtalen har en søster i den gode samspillimprovisasjonen. Det musikalske samspillet kan endog gjøre kvaliteter og mangler mer synlige, ikke minst fordi man jo musikalsk *skal* ”snakke” i munnen på hverandre, utfordre og kommentere hverandre. Egentlig blir jo også en verbal samtale kjedelig hvis man ikke gir hverandre utfordringer, eller hvis man bare jatter med. Samtidig vil for eksempel en tendens til å overdøve andre få større ubehagelige følger i musikk, også for den som overdøver, i form av et dårlig klingende resultat. Evnen til både å gi den andre plass/føye seg og til selv å kreve plass/stå på sitt, er viktig kunnskap både sosioemosjonelt og musikalsk (M45, se sitat kap.6.5.9.).

En ofte anvendt metafor innenfor det dialogiske som jeg foreløpig har beholdt som egen kategori, er *møte*. I kap.1 ble møtebegrepet brukt nærmest synonymt med musikkopplevelse. Men i mange av empiriens anvendelser av termen møte framheves mer spesifikke egenskaper. Møtebegrepet, slik det framtrer her, er et treffpunkt med en særegen energi og kontakt, enten det er en kollisjon, en gledelig overraskelse eller en velkomstklem. Vi så over at Bjørn (M66) assosierer mellom menneskelige og musikalske møter. Også Carl trekker slike paralleller mellom menneskelige og musikalske møter, men der er ikke barn involvert:

Carl: Det er klart i møte med store musikere; den største dopplevelsen jeg har hatt, har vært på scenen med (en kjent musiker). Det er noe i musikken som muliggjør møtet med personen. (M9)

Carl (M4–6) trekker også fram andre musikalske møter, bl.a. fra undervisningssituasjoner, der musikken muliggjør et møte med personen. Han beskriver hvordan nettopp kombinasjonen av musikalsk og personlig møte gjorde

et enormt sterkt inntrykk på ham og fikk ham til å forstå den andres liv på en helt annen måte, som – vil jeg påstå – også kan knyttes til følelseskunnskap.

Fellesskap, møter og dialog forutsetter en viss grad av ivaretaking av hverandre, og ulike aspekter ved kjærlighet mellom mennesker er derfor ofte til stede i sitatene. I det relasjonelle perspektivet plasseres derfor også kategorien *omsorg*, ofte gitt i metaforer som det å bli holdt, å bli sett, å bli løftet fram osv. Tilrettelegger eller medierer musikkopplevelsen for å lære om omsorg og /eller for en opplevelse av mottatt omsorg, med de kvaliteter det har for egen utvikling? Bjørn uttaler seg på følgende måte:

Bjørn: Det er noen dimensjoner ved livet som blir berørt (i musikkopplevelsen), og det er de nære relasjoner knytta til det å være glad i, når det ikke går eller det går godt. Både til en partner, men også til egne barn. Altså den der sterke opplevelsen av å være glad i. (M7)

Bjørn sier rett ut at det var et slektskap mellom de følelsene som aktiveres i slike omsorgs- og samspillsituasjoner med små barn og de som aktiveres i møte med musikk. Siden så mange kobler musikkopplevelsene til nære omsorgspersoner, er det naturlig å trekke inn begrepet ”å bli holdt”. Daniel er en av dem som bruker nærliggende begreper som å omfavne og å ”ta meg inn” (M25) i forbindelse med en konsert der han spiller med en kjent utenlandsk musiker:

Daniel: Og så er det akkurat som han bare, (...) han spiller da noen ting, noen enkle fraser musikalsk, som gjør at jeg føler at han...

T: Holder deg?

Daniel: Ja, han tar meg inn igjen. Han bare omfavner meg, og så sier han, det er helt OK dette her, som en far som har kjærlighet nok til sin sønn, for å bruke et sånt bilde. (M25, utdypes kap.8)

Musikere kan ifølge Daniel også oppleve å bli holdt av publikum (M38). Men omsorgen går alle veier, mellom personene og musikken, mellom musikere, fra publikum til musiker og fra musiker til publikum. ”Og dette er ren emosjon. Ren emosjon. For det er empati”, fortsetter Daniel (M26). Forståelse i musikalsk sammenheng skal i kap.8 ofte vise seg som empati. Et relasjonelt perspektiv på musikkopplevelse kan derfor være nyttig hvis målet er emosjonell forståelse eller intersubjektiv forståelse.

Mens det å bli holdt handler mest om omsorg, handler det å bli sett også om anerkjennelse. *Anerkjennelse* er derfor satt som en egen kategori. Frida trekker inn hvordan det å bli sett er en motivasjon for musikere. Det kan vippe over, slik at de

bare føler de eksisterer når de blir sett så kraftig som i flomlyset på scenen, og ”må ha det” (M43-44), men denne egenskapen ved musikken kan også ses som en mulighet for å synes, en mulighet for å uttrykke seg, bli løftet fram:

Frida: Voksne kan svare på veldig mange ulike måter i forhold til barn. Vi kan på en måte få dem til å blomstre og vi kan komme med en definisjonsmakt som gjør at barna blir tause og slukkes ut litt. Og da tenkte jeg veldig på om vi kunne sammenlikne det der med at musikken trigger meg, og får meg til å blomstre, og dette når et godt blikk, en god anerkjennelse eller en god kroppskontakt kan få barn til å blomstre. (M7)

Både det å gi og det å motta omsorg og anerkjennelse er dokumentert over, men det er følelsen av det å motta omsorg og anerkjennelse som er klart mest framtredd. Barn trenger å løftes fram av voksne, forstår jeg Frida til å mene, og musikken evner å gjøre det samme – både med barn og voksne. Så lenge et trygt og omsorgsfullt læringsmiljø regnes som avgjørende for muligheten til læring, vil musikkopplevelse, hvis den anerkjenner eller løfter fram lytteren/utøveren, også stimulere til utvikling av følelseskunnskap.

### 6.4.3. Et referensielt perspektiv

Det andre hovedperspektivet, *det referensielle perspektivet*, synliggjør kryssmodaliteten eller tosidigheten mellom musikken og følelsene, de aspektene ved musikkopplevelsen som tydeligst medierer en referanse til noe ”utenfor”. Kategoriene her er *å beskrive*, *å minnes*, *gjenklang* og *kroppslighet*. Mens det relasjonelle lett ble koblet til sosiokulturell (og fenomenologisk) læringsteori, er kognitive impulser sterkere til stede her, i og med denne teoriens fokus på representasjon. Men viktigere er det at det dokumenteres erfaringer som viser musikkopplevelsens referensielle og symbolske karakter, og at denne er tett knyttet til det kroppslige og emosjonelle. Gunn sier for eksempel ”at det er følelser som korresponderer med den salmen” (M2). Da er vi tilbake i kjernen av en (ekspressiv og) referensiell tilnærming til musikk, som vi over har sett kan gå begge veier, der opplevelser og møter i livet utenfor musikken, også ga referanser til musikkstykker.

Innenfor det referensielle perspektivet er kategorien *å beskrive* sentral. Det å beskrive eller referere kan skje med metaforenes evne til å gi noe en annen farge, eller ut fra en mer fargeløs gjengivelse. Gunn sier det på denne måten:

Gunn: Det kan hende vi finner noe annet i selve toneoppsatsen og harmonien og klangene og rytmen. Det kan være at det er livet selv som forklares, som forklarer noe for oss. Derfor så er selve musikken et byggeverk som har alle menneskelige komponenter i seg. (M75)

Musikken oppleves å beskrive noe annet, noe atskilt fra den selv. Samtlige intervjupersoner beskriver følelser i forbindelse med musikkopplevelser. Det er ikke det samme som at de har erfart at opplevelsene også gir ny følelseskunnskap, men disse konkrete opplevelsene viser likevel et helt avgjørende aspekt (for at musikkopplevelsen skal kunne forklares som medierende for følelseskunnskap); at musikken oppleves som å beskrive – og på sitt vis derfor også synliggjøre og forklare – følelser. Carl mener at jo mer du trener deg i å skille mellom de forskjellige uttrykkene, stemningene, vibrasjonene i musikken, og forstå hva det kan bety, jo mer sofistikert blir du i å lese alt rundt deg i verden ellers (M57-59). Denne referensialiteten mener jeg er vesentlig for å skape mening – også i musikk. Mening skapes innen alle de tre dimensjonene, men det å kunne referere noe til noe annet og kjent, vil skape sammenheng og forståelse, og slik jeg ser det være meget avgjørende for å gjøre noe meningsfullt.

Etter å ha fortalt om en sterk musikkopplevelse, blir Anna spurt om hun kan knytte det til noen spesielle følelser. Det klarer hun ikke, men hun sier: ”Den var veldig svær og kroppslig, fortetta. Ga mening, på en måte” (M13). Senere beskriver hun følelseserfaringen knyttet til en annen musikkopplevelse på følgende måte:

Anna: Innholdet, meningen blir tydeligere på en måte. Den blir rett og slett tegnet i lufta. Du kan [tenke]

T: ]Altså følelsene blir tegna?

Anna: Ja, rett og slett. (M63)

At følelsene oppleves som tegnet i lufta, må forstås metaforisk. Men også lyden (som jo går gjennom lufta) kan beskrive noe annet, ved hjelp av de referansene vi har.

I det referensielle perspektivet ligger ikke bare beskrivelsen, men også det å huske, kategorien *å minnes*. Janne bruker musikken til å minnes barnet som døde (M36, utdypes kap.8). Med å minnes er det innforstått at man har husket/kunnet noe før. Det viktige er at musikken får det til å skje på en god måte, for Janne. For Anna kan musikk som hun hørte på i ungdomstida, fortsatt bringe tilbake de samme følelsene som den gjorde den gang, til og med i forhold til forelskelse:



Anna: I ungdomstida hørte jeg veldig masse på musikk, og den musikken jeg hørte på den gangen bringer jo med en gang tilbake følelsene i den tiden. Det kjenner vi alle til. Og forelskelser, sant, (...) og da kjenner du de samme følelsene som den gang. Samme sorgen og samme tapet av gutten(...).

T: Det å kunne gå tilbake og kjenne på de følelsene, ser du på det også som vesentlig for deg og din utvikling senere? Å bruke musikk på den måten?

Anna: Ja, hvis jeg vil kjenne på en person, eller tenke litt på en person, så kan jeg bevisst gå og sette på den musikken liksom for å bringe fram de følelsene. (M17)

Det er altså snakk om å hente fram minner, og å minnes på en meget kroppslig måte gjennom musikk når den 'gjen-klinger'. Da er vi egentlig også over i den neste kategorien; *gjenklang* knyttet til musikkopplevelser. Gjenklang er jo også en form for minne, men fokuserer ikke på tidligere hendelser og narrativer slik å minnes gjør. Her rettes fokus mer mot det som klinger nå, selv om det gis mening i det fra før kjente. Å minnes er dessuten mer en aktiv handling, der musikken brukes bevisst og ofte for å regulere følelser. Når musikken gir gjenklang, er det mer fordi vi er åpne og tilgjengelige for denne muligheten. Et tredje argument for å beholde å minnes og gjenklang som to kategorier, er det eksplisitte og refleksivt bevisste i det å minnes, mot det tause, mer implisitte og i alle fall mer kroppslige og nonverbale man får en anelse om i forbindelse med gjenklang. Frida snakker om "en gjenklang i meg som gjør at jeg også blir overrasket på mitt eget følelsesliv" (M47). Musikken gjenklinger eller gjenspeiler hennes følelsesliv, ikke ulikt DeNoras funn (2002:70) om at musikken er et spill som tillater oss å se oss selv. Men hvis musikken viser henne noe nytt, hvorfor da "gjenklang"? Kan ikke musikken lære henne noe nytt (om følelser) som ikke finnes i en annen (følelser)form i henne selv allerede? Hun ser likevel sitt eget følelsesliv på en ny og overraskende måte. Den kroppslige erfaringen av følelsen reflekteres i musikken, og blir med det refleksiv, dog ikke i verbal forstand. Dette implisitte eller tause laget av kunnskapen, utdypes i kap.7 og 8.

Einar bruker ikke begrepet gjenklang, men i mer diffuse former forteller han om liknende opplevelser, for eksempel knyttet til oppføring av egne komposisjoner:

Einar: Når jeg har spilt selv, for eksempel, i stykker som jeg har skrevet, (...) hvor jeg har hatt en følelse akkurat i det vi spilte det at nå er vi liksom kommet i mål. (...) Så er du på et punkt hvor du har kontakt med det du mente da du startet det arbeidet som kanskje

var et halvt år siden, du føler at den stemmen i deg synger, på en måte. (M4)

Det er kanskje ikke så rart at lydige metaforer brukes når emnet er musikk, men Einars bruk av formuleringen ”den stemmen i deg synger” er interessant også i lys av Fridas gjenklangbegrep. Nå er det intet i Einars uttalelse som verken ekskluderer eller inkluderer følelser og følelseskunnskap. Det henspeiler på den intensjonen han opprinnelig hadde. Men etter en oppfordring om å utdype hva han mener, svarer Einar: ”Fordi at det er jo noen emosjonelle strenger i musikk” (M5).

Carl sier at ”både når du utøver og opplever musikk, så vil du jo oppleve en del av din egen personlighet, og bidra til å få styrket den, gjennom å gjenkjenne dine egne reaksjoner” (M24). Kategorien gjenklang kan gis ulike metaforer etter hvilken sansemodalitet som synes i forsetet, gjen-klang, gjen-syn eller gjen-kjennelse. Et fellestrekk er at de alle nedtoner det konstruktivistiske følelsesperspektivet til fordel for et mer tradisjonelt psykodynamisk syn, der følelsene finnes fra før. I kap.1 ble refleksjon delvis definert som gjenspeiling. Carl (M9, 12-13) er en av dem som snakker om å reflektere i form av å gjenspeile, og kaller musikken refleksjon på liv. Gjenspeiling kan altså ses både som et aspekt ved musikkopplevelse og følelseskunnskap, og viser muligens nettopp hvorfor det ene synes å mediere det andre. Daniel forteller at en musikkopplevelse gjorde et voldsomt inntrykk fordi det var ”følelser jeg ikke visste jeg hadde men som allikevel var gjenkjennende” (M4). Det gir assosiasjoner til Bollas’ (1994) utenkte kjente. Frida sier også at musikken treffer noe kjent (M8). Hun peker dessuten på dette utenkte kjentes nonverbale og kroppslige karakter:

T: Blir det konkretisert på en måte?

Frida: Ja, det gjør det, eller det blir også geografisert. Jeg kjenner det i...

T: I kroppen?

Frida: Ja, det gjør jeg.

T: Så det er ikke nødvendigvis at du kan begrepsliggjøre det der, men du kan kroppsliggjøre det?

Frida: Ja, kjenner det veldig, (...) jeg har ikke tenkt på det før, men vet du, (det er) akkurat som de sier, ”ja det er sånn det er”, sier vi, det er litt sånn. (M9)

Frida opplever altså musikken som sterkt forankret i kroppen. Senere i intervjuet (M51, se kap.7 og 8) bekrefter hun forankringen i kropp og følelser og kaller musikkopplevelsen evokativ. Fysiske, kroppslige reaksjoner under musikkopplevelser var meget vanlige, og muligens derfor også noe av det man har

forsket mye på innen musikkpsykologi (Jørgensen 1989). Det kroppslige og fysiske framtrer også i dette materialet, og de blir ofte forstått som del av det emosjonelle. Under den teoretiske presentasjonen av refleksjon, ble dessuten kroppen foreslått som det aller første reflekterende mediet. *Kroppslighet* er et trekk ved flere kategorier, men er blitt en egen kategori innenfor det referensielle perspektivet, fordi dette er et pedagogisk prosjekt, og noe av det mest interessante i intervjuene ut fra et kunnskapsperspektiv, er den rolle kroppen synes å spille i refleksive og referensielle sammenhenger. Kroppen refererer til noe annet, den husker og den begrepsliggjør, med mange paralleller til andre medierende redskaper, selv om ikke alle tilfeller av kroppslige reaksjoner kan knyttes til samme grad av referensialitet.

Ivar snakker om frysningene (M1, 7, 19) han får i møte med musikk som helt spesielle, og trekker også inn gåsehud som et viktig aspekt ved musikkopplevelsen (M4). Anna sier i begynnelsen av intervjuet at ”den voldsomme satsen, og den gikk rett i magen på meg” (M1). Når det kroppslige presenteres her, er det ut fra en forståelse av begreper som (også) nonverbale og kroppslige. Kan dette kroppslige også framstå som følelseskunnskap? Som foreldre vet vi at vondt i magen kan bety nervøsitet, som medmennesker at begrepet ”sad backs” har sin konkrete grunn. Kroppslig følelseskunnskap blir egentlig et unyttig begrep, fordi alt er kroppslig – også. Men det kan nesten virke som om det sterkt kroppslige nettopp tas som et bevis på sterke følelser og at opplevelsene har vært skjellsettende, og enten endret livsretningen generelt eller endret deres måte å se på dem selv på. I dette ligger ikke minst erfaringen av å ha lært noe om følelser. Noen synes det er lettere å beskrive den kroppslige reaksjonen enn det som skjer mentalt (jf. Anna M4). Frida sammenlikner musikk med litteratur (M34) og bekrefter at musikken går mer ”rett inn”, den går mer til kroppen mens litteraturen går til hodet. Hun føler hun renner over, at hun blir badet i musikken (M51).

Selv for normalthørende mennesker kan lydbølgene oppleves som å treffe hele kroppen. De fleste av oss kjenner det i form av den sterke bassen som treffer oss i mageregionen, men Fridas bilde av å bli badet i lyd er spennende både i forhold til en mer naturvitenskapelig forståelse av lydbølgene, i form av vår tilhørende opplevelse av å møte lyden med hele kroppen, og det å bli svøpt, holdt, berørt av lyd i en mer relasjonell sammenheng. Carl sier at musikken er den eneste kunstformen ”som treffer deg i kroppen” (M18), fordi det er snakk om lydbølger. Den er samtidig ”jævlig påtrengende, i forhold til annen kunst” (M28). Selv om du er døv, så hører du den, fordi den treffer deg fysisk. Det kroppslige i opplevelsen

blir altså mer framtreddende i musikk enn mange andre kunstformer. Det er mulig dette også er grunnen til at det emosjonelle knyttes så tett til musikken:

Carl: (Musikken) trigger jo fysisk helt basale ting, det trigger både frykt og trygghet, og appellerer til helt grunnleggende rytmer i kroppen. Uten at jeg har tenkt så mye på det, så tror jeg at urreferansen er helt på de primitive tingene, altså med hjerteslag og når ting går fortere så betyr det noe, og når det går langsommere så betyr det noe. Når det er veldig krasse kontraster så trigger det urinstinktene dine som kan gå på frykt, som kan gå på sånne ting. Så det oppleves derigjennom livgivende, rent sånn rent fysisk, med opplevende rytmer, (...) og jeg kan tenke meg at melodikk har litt med hvordan man kommuniserte uten ord, helt tidlig, altså tonehøyde betyr noe (...) sånn at helt grunnleggende så trigger det både frykten, tryggheten, gleden og sorgen. Alle disse tingene som kanskje kan gi opplevelser og gleder uten at man tenker så mye på det. Og det er en spesifikk ting med musikk, og det er ikke så lett å få uttrykt på andre måter enn gjennom musikk. For musikk er lydbølger som treffer deg rett i skrotten, som ikke bare går via intellektet, mens ord er jo mer intellektuelt orientert. (M16)

Her vises det kroppslige både som (ur)referanse og som noe umiddelbart – som lyd ”rett i skrotten”. Intervjuene gjør det klart at problemstillingens tematikk neppe diskuteres daglig. Carl hevder vi nettopp bruker musikken til å kommunisere det som ikke så lett *kan* formuleres – refereres – i ord. Det som tydeligvis kan forstås når lyd møter kropp, eller gjennom lyd og kropp som referanse.

#### **6.4.4. Et tilbydende perspektiv**

Det tredje perspektivet ble opprinnelig kalt det medierende perspektivet, men det ble endret i og med at alle perspektiver i sosiokulturell forstand jo dreier seg om mediering. Foreløpig er det kalt det *tilbydende perspektivet*. Det er likevel det perspektivet som går tettest på musikkopplevelsen som et redskap. Selv om det var Vygotskijs medieringsbegrep som dannet utgangspunkt for perspektivet, viser kategoriene at Gibsons (1986) affordansebegrep i et evt. videre arbeid kan ha vel så mye å tilføre. Kategoriene her har fått betegnelsen *å åpne, å gi seg hen, å vekke, å styrke, å fortette* og *å endre*. Materialet gir utallige variasjoner innenfor disse seks, her eksemplifiseres kategoriene med kun et lite knippe sitater.

Et av de hyppigst brukte begrepene for å beskrive musikkens medierende egenskaper i forbindelse med følelseskunnskap, er metaforen *å åpne*. Musikkopplevelsens evne til å åpne blir ofte forbundet med emosjonell

tilgjengelighet. Som aspekt ved musikkopplevelsen beskriver det å åpne musikkopplevelsen som forløsende, frigjørende, grensesprengende, transcendent og avklarende. Dens åpnende karakter kan også knyttes til metaforer som 'når hjertet vokser', det 'å se nye rom', 'å se flere dimensjoner', eller å avsløre. Åpne knyttes også til aha-opplevelser, høydepunktsopplevelser og formative opplevelser, og det handler både om å åpne innover og utover.

Carl mener musikkopplevelsene åpner for en dybdeforståelse av øyeblikket, og er en døråpning inn til et annet rom. (M14). For Frida åpner musikken andre dører enn livet ellers (M13). Hun bruker også begreper som å svulme innvendig, at hjertet vokser eller at man må reise seg eller strekke ut beina for å få plass, plass til ny forståelse:

Frida: Det er veldig vondt å sette ord på dette her, men det er noe som åpner seg i meg, (...), som når du opplever det: 'Jahhh, åh der er det gode igjen'. (M35)

Sitatet viser (igjen) hvor vanskelig det er å sette ord på erfaringene. Det er også et eksempel på at det å åpne knyttes til velvære og positive følelser. Men det er heller ikke formulert som negativt når for eksempel Gunn snakker om at musikken åpner eller utløser gråt (M73). Denne åpenheten knyttes også mot forståelse og empati, og viser nettopp musikken som et redskap til en følelseskunnskap med fokus på andre:

Bjørn: Jeg opplever meg litt som et brysomt følelsesmessig menneske, jeg griner lett. (...) Det er jo litt upraktisk. Til og med (på jobben) må jeg passe på at jeg ikke kommer nær tema som gjør at stemmen brister og jeg får en stor klump i halsen. Så for meg er hverdagen litt preget av at jeg må ta meg litt i vare. Det er mest upraktisk, men jeg liker på en måte at jeg har den siden og, [T: [hh ja?]

Bjørn: ]Fordi jeg tror den minner meg om at det er greit å ha noen empatiske evner. (...) Og jeg tror musikken er den viktigste kilden til å holde de kanalene åpne. Sånn litt metaforisk sagt, til å holde tårekanalene hh i gang. (M38)

Musikkopplevelsen som åpnende går på følelsesuttrykk, på nye erfaringer, men også på det frigjørende (Anna M37) og forløsende. Anna snakker om det å komme i et musikalsk ungdomsmiljø som...

Anna: ... at det har veldig stor betydning for at jeg fikk utfolde meg, at jeg fikk forløse noe på en eller annen måte. Forløsende aktivitet

altså. Jeg tror det er viktig jeg, det tenker jeg mange ganger, at det er vel så viktig å ha tilgang til den forløsende, altså aktiviteter, handlinger rett og slett, mer enn å kommentere at det er problemet, det er vanskelig. (M29)

I det ligger også mulighet for noe grensesprengende eller transcendentalt (Anna M1-3, Daniel M10, 21, 49). Når grenser sprenses, trer man ikke bare inn i nye rom, man kan også la noe tre innenfor ens egne grenser.

I grenslandet mellom dette perspektivet og det relasjonelle, ligger også sitater der musikken omtales som å åpne for hengivelse – kategorien *å gi seg hen*. Dette fenomenet er skilt ut som egen kategori fordi det nettopp relateres til flere andre og dermed har en særegen kvalitet i seg selv – og med det også en helt egen plass i musikkopplevelsen. Frida forteller om situasjoner der hun og barnebarnet lytter til musikk, og hvor hun er veldig forsiktig og ikke tør bruke mange ord overfor barnebarnet:

Frida: Så tenker jeg at det er noe med å gi seg hen. Og så la andre gi seg hen, ikke få styre for mye av det. For jeg tror at når den døren åpnes, og hvis den døren får lov til å åpnes mange ganger, så tenker jeg da skapes et indre rom for tilgjengelighet og mottakelighet. (M27)

Hvis man tillater andre å gi seg hen, i deres eget tempo, kan det altså skapes et indre rom for tilgjengelighet, er Fridas påstand. Også knyttet til det å spille, kan man åpne opp og gi seg hen. Hengivelsen kobles til både det å bli holdt, det å gi slipp på kontroll og det å åpne. Daniel snakker både om at gode musikere ”bare hengir seg til materien” (M22) og om at hvis han som musiker ikke ”fristilles til” å være ”det lekne barnet”, så kan han heller ikke ”levere varene” (M38). Hengivelse er også et aspekt ved hans alenemøter med musikk, og kan da beskrives som en slags underkastelse (M36).

En annen kategori knyttet til det tilbydende perspektivet, og i slekt med både det å åpne opp og det å minnes, er kategorien *å vekke*.<sup>31</sup> Carl (M36) sier enhver opplevelse hos publikum per definisjon er sann, og at det viktigste er at de ”trigges”. Jeg ser både vekke og trigge som metaforer vi bruker for å beskrive det engelskmennene kaller ”arousal” i mer estetisk sammenheng. Janne synes det er vanskelig å komme på en musikkopplevelse når jeg i begynnelsen av intervjuet spør om det. Hun sier: ”Det er mer når du hører (musikk), så dukker de opp” (M1). Det er nettopp musikken selv som vekker minnene. Metaforer som går igjen her, er

---

<sup>31</sup> Det å roe(s) er også plassert her, fordi det også dreier seg om en fokus- og energiendring mediert av musikken. Det må likevel sies at å roes også kunne vært plassert under det relasjonelle ’å holde’.

også det å tennes og aktiviseres. Til og med å overraskes er plassert her, selv om en videre analyse vil kunne argumentere for overraskelse som egen kategori. Med det synliggjøres ikke bare bånd til arousalteori, men også til Meyers (1956) estetiske fokus på forventninger.

I likhet med å åpne, viser det å vekke musikkopplevelsen som et medierende, psykologisk redskap. Dessuten ledes vi mot motivasjon. Anna mener man lettere lar seg engasjere hvis man driver med musikk, fordi man da er vant med å omgås følelser (M53). Engasjement er også grunnlag for læring. Hvis musikkopplevelsen fungerer som et redskap for å skape engasjement, er vi igjen tilbake til å åpne opp – eventuelt for følelseskunnskap, ved at man lar seg berøre av musikk. Bjørn (M62) snakker om at musikken henter ut og aktiviserer følelsene, og at den (M71) mobiliserer en vilje til sverdslag. Denne aktiviseringen er også en form for vekking. Einar bruker begrepet trigge:

Einar: Og da var det akkurat som en liten spiss som stakk i de passasjene, akkurat som en liten nål, ikke sant, og det gjør liksom litt vondt eller litt godt, og det vil absolutt ikke si om det er glede eller sorg, det er hinsides det. Men det er følelser. Det er emosjonalitet på en måte, du blir trigget eller du blir beveget. (...) og det kan trigge *det* eller det kan trigge *det*, alt etter som hvilket leie du er i, og hva du er mottakelig for. Men noe blir satt i gang. Noe blir stimulert. Fordi noe blir stukket bort, med denne nåla. (M32)

Stimulering blir slik sentralt i denne kategorien, og viser musikkens mulighet til å motivere. Men når noe åpnes eller vekkes, gir det også mulighet for den neste kategorien: *å styrke*. ”Noe av det sikre, tror jeg, er at musikken forsterker stemningen vi har i oss” sier Bjørn (M70). ”Energivået mitt blir helt annerledes med musikk”, sier også Hanne (M14). Gunn sa at musikken forsterker det dramatiske i livet (M67). Det kan være snakk om forsterkning både som rus, fortetting, kunnskap, berikelse og energi. Ivar trekker inn metaforen følelseturbo:

Ivar: Ellers er jo bare musikken en katalysator for det som foregår, eller en liten turbo for det jeg holder på med. Er du trist, kan du bli tristere, vil du trene så vil du gi mer og vil du bli glad så kan det gjøre deg enda mer glad. Så musikk er en turbo, en følelseturbo. (M20)

Følelsene styrkes altså i møte med musikk, noe som også gjør dem tydeligere og med det lettere å bli kjent med og forstå. Janne bekrefter at musikken forsterker de følelsene som allerede er der, enten det er sorg eller glede (M37), men sier at det er

på en god måte. Flere av intervjupersonene anerkjenner at også de negative følelsene kan forsterkes, og noen (Bjørn M20, Gunn M41) ser med bekymring på hva enkelte tunge rockesjangere setter i gang av aggresjon. Frida (M14, se kap.7) mener at musikken likevel er en veldig støtte, både i glede og sorg. Den forsterker gleden, og gjør sorgen dypere på en god måte. Den blir lettere å holde ut.

Måten Anna (M57) og Carl (M4) snakker om musikkopplevelsen som en dopplevelse på, bekrefter dybdefølelsen og det forsterkende. Det kan virke som sterke følelser for noen er nødvendig for å føle seg levende, ha tilstrekkelig mening i hverdagen, og da er rus/dopmetaforen brukt:

Anna: Hørte på ungdomsmusikk, (...) søkte vel den type opplevelser.

Måtte ha noe sterkt liksom.

T: Måtte ha no...

Anna: Måtte ha noe å ruse seg på. (M27)

Men denne forsterkende egenskapen gjør også følelser og erfaringer tydeligere. Bjørn sier i sin beskrivelse av en museumsopplevelse at "hvis de hadde tatt vekk musikken, så ville nok effekten blitt mye svakere" (M11).

Tett forbundet med styrke og dybdefølelse, er også kategorien *å fortette*, og med det meningsfortetting. Fortetting ble lenge vurdert som del av det å styrke, men endte foreløpig som egen kategori, fordi begrepet har kvaliteter langt ut over det å øke i styrke og intensitet. Dessuten står det sentralt i undertegnede estetikkforståelse, der det å kunne se mye i det lille anses som viktig. Det går altså på kvalitet mer enn kvantitet. Carl snakker om musikkopplevelsen som fortetting av stemninger:

Carl: Som en film klarer å fortelle om en persons liv. At du sitter igjen med en forståelse av hva det livet innebar i løpet av halvannen time, det er noe av det samme. Så du har musikkstykket som er ganske kort, og så forstår du referansepunktene sånn ganske umiddelbart {knips med fingrene} og så setter komponisten fingeren ned på ett eller annet punkt som på en måte, hvor alle disse referansene samles mot noe, og da får du en dybde. Er det et bra verk, så trenger du ikke lange tiden på liksom å bli sugd inn i det øyeblikkets dybde. (M15)

Det er ikke bare i dynamikk/styrke at musikkopplevelsen jobber, men også i bredde, nyanserikdom. Frida snakker om at musikken treffer noe kjent i henne som gjør at hun gir noe tilbake, og da "blir det kjente veldig mye mer mangefasettert" (M8). Men hva er dette kjente, hva er det musikken forsterker, fortetter og beriker?



Det kan ikke minst være emosjonell tilgjengelighet og forståelse. Men det går også på en inderlighet eller lidenskap som hverdagen ikke rommer i samme grad:

Anna: Jeg tror de går glipp av noe, de som ikke har tilgang til disse opplevelsene.

T; Hva er det de går glipp av?

Anna: En intensitet kanskje, inderlighet, tror jeg. (M 21)

Sitatet berører både forsterking og fortetting, og viser en mulighet både for økt livskvalitet og økt følelseskunnskap, begge deler mediert av det kulturelle redskapet musikk(opplevelse). Enten man åpner, vekker, styrker eller fortetter, så skjer en viss forandring. Men kategorien *å endre* setter i større grad fokus på forandringen, også som bevegelse og renselse. Bjørn er som tidligere nevnt skeptisk til om det har skjedd noen forandring, det er mer snakk om å vedlikeholde (M17). Daniel har et annet syn. Han kaller musikken ” en dokumentasjon på hans emosjonelle prosess (M17). Senere sier han at det er i de små intime sammenhenger vi kan endres, fordi det er der vi tør å være emosjonelle sammen (M41, se kap.8). Det intime er altså en forutsetning for endring gjennom musikkopplevelse, og assosiasjoner mot det relasjonelle er uunngåelig. Likeså de musikalske arenaene som forbindes med tidlige og nære relasjoner. Men endringskategorien avslører også musikkopplevelsens tette kobling til følelseskunnskap gjennom FK-kategorien regulering av følelser. Igjen blir det synlig at de aspektene ved musikkopplevelsen som fungerer som medierende redskap for følelseskunnskap, nettopp *er* aspekter ved slik kunnskap – opplevelsen *er* læringen. Endring som aspekt ved musikkopplevelse tas derfor videre opp under regulering av følelser. Et siste aspekt som likevel skal nevnes her, er endring som renselse og mentalhygiene (Einar: M5, Bjørn M25, Daniel M15, Gunn 72). Gunn sier hun får ny energi til å tåle mer og tenke klarere, ikke minst fordi hun får ting på avstand. Musikkopplevelsene kan også gi nytt mot (M71).

#### **6.4.5. Et strukturelt perspektiv**

Noen av de opprinnelige MO-kategoriene var vanskelige å plassere under de tre læringsteoretiske perspektivene. Mye av grunnen til dette ligger i disses sterke bånd til tradisjonell musikkpsykologi. Det betyr ikke at de ikke omhandler aspekter ved musikkopplevelse som har relevans for musikkpedagogikk. Snarere får de en ekstra verdi i at de utdyper tidligere forskning i retning av følelseskunnskap. De kategoriene det her er snakk om, har fått navnene *møteformer, musikkelementer* og *sjangere*. Listen ville sannsynligvis blitt lengre

hvis studiet i utgangspunktet hadde ønsket å sette fokus på tradisjonelle tema innen musikkpedagogikk og -psykologi, og hvilken innvirkning disse kunne ha på mediering av følelseskunnskap. Her presenteres kun tre kategorier som i stor grad ble omtalt i intervjuene, og der resultatene også påvirker de andre kategoriene.

*Sjangere* har også noe å si for opplevelseskvalitetene. Men å drøfte kategorien sjanger i forhold til muligheter for følelseskunnskap er farlig, ikke minst på bakgrunn av intervjuuttalelser. Så mange fordommer har fått prege de ulike diskursene, og avslører muligens mer om behovet for definisjonsmakt enn mulighetene i musikken. Det ble sett på som et poeng i dette studiet å finne intervjupersoner med tilknytning til ulike musikkjangere, ikke for å kunne generalisere på bakgrunn av sjanger, men fordi det var sannsynlig at erfaringer og diskurser varierte ut fra de ulike sjangrene, og derfor kunne bidra til et bredere materiale. Frida (M13-14) bruker klassisk musikk som stimulans før hun skal i gang med arbeidet sitt mens hun lytter til jazz når hun er glad. Einar derimot, mener ikke jassen har så mye å stille opp med (M41), selv om han erkjenner at dens improvisasjon har noen sosiale kvaliteter som kan fungere som et bilde på hvordan mennesker fungerer sammen sosialt, noe den klassiske, notefokuserte musikken mangler (M42ff). Gunn er helt klar på at ulike sjangere gir ulike muligheter (M9, 39) og er særlig skeptisk til det hun omtaler som heavy rock/metal. Det er til en viss grad også Bjørn (M20), Janne (M7) og Hanne (M44). Carl har hatt sterke emosjonelle opplevelser innen de fleste sjangere, men påpeker at det er de mest ”elementære” følelsene som går igjen i populærmusikk (M24): ”Johnny (...) er kul han, men Beethoven pønker mer” (M30). Også Ivar, som ikke har noen særlig klassisk skoleing, kommer inn på det samme:

T: Er det noen sånne musikkjangere som du tenker er mer knyttet til noen følelser enn andre?

Ivar: Ja, Blues, den er jo litt blå, og salsa er litt mer glad. Og klassisk, det vil jeg påstå du kan dekke hele livet med. Pop kan være litt platt, typisk kjærlighet, det går i lyrikken. (...)

T Hvorfor sa du at klassisk musikk kan du dekke hele livet med?

Ivar: For du har så stort orkester og så mange instrumenter som du kan kombinere på så mange måter. (M47)

I hvilken grad dette skyldes musikken eller diskursens innstilling til musikken, skal vi la ligge. Det er intet i materialet som tilsier at ikke alle sjangere kan bidra til følelseskunnskap. Daniel, med sin rytmiske bakgrunn, har en spennende forklaring:

Daniel: Sjangere blir på en måte som gastronomi. Man lever et sted, man har ulike forutsetninger, man har ulike råvarer, man liksom bygger opp en gastronomisk kultur ut ifra stedet (...) eller beliggenhet eller betingelser. (...) Så hvis man tenker seg at man har ulike legobrikker ulike steder, så er det ikke rart at det fortøner seg som ulike sjangere. Men for meg handler det alltid om det samme, og det er det emosjonelle rommet. (M27)

Nå må det kort påpekes at også ulike matvaner kan føre til ulike mangelsykdommer og helsemessige gevinster, og det samme kan ikke utelukkes i forhold til musikkopplevelser. Da beveger vi oss over i musikkens mer ”indre” strukturer, og kategorien *musikkelementer*.

Mange av intervjuuttalelsene viser at det kan være små deler av musikken, enten enkelte musikkelementer eller bare noen få takter, som skaper de emosjonelle høydepunktene, jf. Einars stikkende spiss (se over). Bjørn peker på melodien som det som skaper slike sterke emosjonelle opplevelser, selv om klang og dynamikk også spiller en rolle (M35, 62, 91). Ofte sies det at det er et lite sted i stykket som egentlig var utgangspunktet til den store opplevelsen. Bjørn nevner ”den uendelig vakre hornsoloen” (M2), og forteller at akkurat der begynte han å gråte.

Anna (M2) og Einar (M32, se over, kap.6.4.4.) har samme type opplevelse med korte akkordrekker. Det harmoniske synes å stå i en særstilling hos flere av intervjupersonene. En harmonisk vending kan føre til en ny erkjennelse av livet eller verden på samme måte som en ny kroppsstilling:

Einar: Jeg har ofte sånne passasjer jeg, som jeg tenker på i musikkstykker. Sånn: de to minuttene der for eksempel, eller kanskje det ikke er to minutter en gang, men 30 sekunder, som er sånne spesielle høydepunkter som jeg har reagert veldig emosjonelt på. (...)

T: du snakket i sted om at det var visse partier, altså passasjer som kunne gripe deg på en helt annen spesiell måte, (...)?

Einar: Jada, som gjerne kunne ha med interessante fine akkorder å gjøre, for eksempel akkorder som du ikke hadde tenkt over gikk an å kombinere. (M12, 29)

Akkordskiftenes sterke virkning ble bekreftet allerede i kap.5. Men ulike musikkelementer kan spille ulike roller hos ulike personer. Er det tilfeldig at melodi og klang synes å ha større fokus hos dem som ikke er musikkarbeidere, at harmonikk framheves hos flere med klassiske preferanser, og at Carl, som er representant for de som er kritiske til å trekke fram enkeltelementer på denne

måten (M38), hører til musikkarbeiderne? Selv om dette studiet ikke har analysert om det er de indre eller ytre kildene til følelser som primært er gjeldende, blir det uansett tydelig at begge er nødvendige for å forklare musikkelementenes kobling til følelser.

Med kategorien *møteformer* menes aktiviteten som fører til musikkopplevelsen/det musikalske møtet; for eksempel lytting, egen utøving eller komponering. Jeg har tidligere påpekt at man alltid lytter, også når man spiller, synger eller komponerer, og at musikalske inntrykk i de fleste tilfeller (og i alle fall i fenomenologisk forstand) også følges av uttrykk, om enn ikke alltid like profesjonelle og synlige. Dessuten er denne tredelingen preget av den klassiske diskursen den stammer fra, og er ikke like tydelig i alle sjangere. Ulike opplevelsesmåter eller møteformer har likevel ulike kvaliteter som kan påvirke variasjonene og mulighetene for følelseskunnskap.

Da jeg definerte musikkopplevelse, var det med overlegg på en måte som kunne inkludere både lytting, utøving og komponering. Skillet mellom å lytte, spille og skape var med i intervjuguiden, men ble også uoppfordret bekreftet av de intervjuede. Særlig skillet mellom det å lytte og det å selv være utøver, går igjen. Anna (M16) sier lytteopplevelsen hennes peker seg ut fordi hun i de andre opplevelsene har vært aktiv selv, enten som utøver eller komponist. Einar forteller at han kan sitte og klunke for seg selv, som en del av komposisjonsprosessen, og at han da spiller mye dårligere enn det idealbildet han har i hodet. Han kaller det ”en slags indre lyttesituasjon” (M53). Dette mentale, indre lydbildet er nok ikke like sterkt hos alle, kanskje ikke engang hos alle musikkarbeidere, men det viser et interessant perspektiv på den skapende prosessen, og at også den er en lyttesituasjon. Det kan virke som om det å skape noe gir en egen mulighet for å utforske seg selv, både sosialt og emosjonelt. Man både ser seg selv/leter etter seg selv – i lyttingen – og utforsker seg selv – i skapingen. Einar trekker videre fram det å improvisere med andre musikere som en arena der rammene er vide nok til samtidig å utforske både det sosiale og emosjonelle (M45).

Gunn mener de som selv spiller et instrument har et fortrinn (M51), Carl hevder man kan utvide sin mulighet til å uttrykke seg, til ekspressivitet, ved å drive med musikk (M57). Utøvere har en egen mulighet til å uttrykke følelser, ofte på en arena hvor man ikke trenger å ”buffre” (M50). Dessuten gjør utøvingen – og ikke minst øvingens – repetitive karakter det lettere å forstå hvem man er, ”for da ser du din reaksjon gjennom det du utsetter deg for” (M26). Daniel beskriver dette som å gå inn i det musikalske materialet, jobbe med det og se på det ” fra mange forskjellige sider, noe lite, lenge” (M15). Da får også han øye på seg selv. Hvilke

aspekter ved følelseskunnskapen som kan medieres med egen utøving, utdypes i de videre FK-kategoriene, ikke minst i hovedanalysen.

Utøvingen har også et ferdighetsaspekt, det krever at du kjenner instrumentet ditt. Hanne kaller kroppen for fiolinen sin (M64), men har ikke samme opplevelsen av å spille et instrument:

Hanne: Jeg har øvd masse på (et stykke), Nå skal jeg prøve å lære å spille (et annet stykke), men jeg behersker det virkelig ikke, jeg føler så masse, men det kommer liksom ikke ut, jeg klarer overhodet ikke å formidle det for meg selv eller for andre. Men min kropp, den kan jeg stole på. (M69)

Musikkutøvere har altså en egen mulighet til å uttrykke følelser, og muligens også derfor et eget medium for utvikling av emosjonell ekspressivitet. Men følelseskunnskap er intet selvfølgelig resultat, selv for de som kan stole på sine ferdigheter på et instrument. Carl (M21-23, 48) peker på distansen man også må ha som utøver i konsertsituasjonen, man kan ikke bare gi seg hen. Både Daniel (42) og Einar (M54) bekrefter at det å spille selv kan hemme opplevelsen, også for musikkarbeidere. Einar setter det opp som motsats til når han sitter alene og komponerer. Det kan altså se ut som om utøving utenfor konsertsituasjonen i større grad fremmer følelseskunnskap – eller i alle fall ikke fremmer samme følelseskunnskapen. Carl sier at intensiteten kan bli mye større når du spiller, både pga. adrenalinet i møte med publikum og den felles forståelsen i samspillet med andre musikere. Det er også en følelseserfaring, men muligens utenfor det tradisjonelle EK-begrepet.

Blant de som har valgt andre karrierer enn musikk, er det naturlig at lytteopplevelsene står mer i fokus. Fridas beskjedne utøvererfaring ser hun på som ”bare teknikk” og å ”prøve å treffe den rette tonen” (M45). Bjørn har en liknende erfaring med det å spille selv, og sier det var mestring og ikke følelser som var i fokus (M28). Når utøving på et lavere nivå oppleves som mestring og teknikk, forhindrer det de sterke opplevelsene og med det mange av de emosjonelle arenaene. Sammen med musikkarbeidernes uttalelser, viser det noen ulemper som kan hefte ved spill, og som må tas med i en pedagogisk vurdering av om spill eller lytting er mest anvendelig i ulike musikkpedagogiske arenaer, hvis økt følelseskunnskap er et uttalt mål. Men også ikke-musikere opplever spill som et sted de kan uttrykke følelser. Den brede anvendelsen av spill i sosialpedagogisk og musikkterapeutisk arbeid er legitimert nettopp i muligheten for å uttrykke seg selv og sine følelser. Ivar bekrefter denne muligheten. Han spilte et tangentinstrument som barn:

Ivar: Og du kan styre følelsene med slag og pedal og[

T: ]Styre følelsene?

Ivar: Ja, følelsene i musikken kan du styre med hendene, så det går liksom rett ut i musikken. (M22)

Både Anna (M47) og Einar påpeker det aktive elementet i rene lyttesituasjoner. Einar forteller følgende i forbindelse med en beskrivelse av de tilbakemeldinger han får på egne komposisjoner og konserter:

Einar: Og hva hun eller han... det er ofte 'hun' forresten, det er også interessant: De er bedre lyttere enn menn.

T: Ok?

Einar: Kvinner opplever musikk på en mer åpen eller reservasjonsløs måte enn menn, opplever jeg, for menn plasserer det mer inn i en eller annen form for agenda, struktur, stilretning eller kvalitetsnivå eller trend eller noe sånt. De rangerer det og systematiserer det. Mens kvinner kan la seg utsette for ting mer på tvers av båser og kategorier, og gir mer sånn uredd, umiddelbar emosjonell respons. Det kan være veldig meningsfullt å høre på, for en som skriver eller lager musikk selv. Da får du en sånn type respons som gir deg en gjenkjennelse[

T: ]Blir det litt det som vi snakket om (...) med at kvinner da bruker begreper som er mer knyttet til emosjonell sfære, mens mennene bruker andre begreper?

Einar: Ja, det kan godt hende det er det. Eller: kvinner kan knytte det til seg selv mer, noe som er mer knyttet til livet direkte, hvor man er akkurat nå, for eksempel.

T: Bruker (de) det til å reflektere rundt det livet de har i dag, for eksempel?

Einar: Ja, mm. Og så føle noe akkurat i det øyeblikket, øyeblikkssituasjonen. (M78)

Einar knytter altså lyttemåter til kjønn. Hvis våre diskurser er preget av det menn har verdsatt som lyttemåter, og hvis det stort sett er menn som også har preget den underviste lyttemetodikken, kan nye spennende muligheter ligge i kvinners tilnærming til musikk. Men om det er lyttemåten eller kvinnens væremåte i kommunikasjonen etterpå som er mest avgjørende i sitatet over, er vanskelig å si noe sikkert om. Jeg velger å la kjønnsperspektivet ligge, og heller se det som flere *muligheter* for musikkopplevelser. Muligheten for følelseskunnskap er i alle fall til stede uavhengig av kjønn, enten du lytter, spiller eller komponerer.

## 6.5. Aspekter ved følelseskunnskap

### 6.5.1. Innledning

Foreløpig har fokuset vært på musikkopplevelsen og aspektene ved denne, knyttet til følelseskunnskap. Nå settes fokuset på kunnskapen selv, men fortsatt mediert av musikkopplevelser. Som nevnt er FK-kategoriene mer fundert i teoristudier enn tilfellet var med MO-kategoriene. Intervjuene og analysen førte likevel til endringer i min forståelse av begrepet emosjonell kompetanse, og til innføringen av begrepet følelseskunnskap. Feltet presenteres her som de kategoriene den innledende analysen munnet ut i; *tilgjengelighet, bevissthet, forståelse, refleksjon, ekspressivitet, empati, regulering og samspill*. De teoretiske studiene som ble gjort etter denne analyserunden, har endret begrepsbruken og ført til en sammenslåing av flere kategorier. Man kan se konturene av en ”perspektivdannelse” ikke ulikt den vi var vitne til innen MO-kategoriene. Men mens det her er kategoriene som bærer tydeligst preg av teoripåvirkning, har de overordnede perspektivene trått fram mer i samspill med empirien, og de abduktive bevegelsene mellom teori og empiri i hovedanalysen. Det kommer jeg tilbake til i kap.7 og 8. Her presenteres resultatene fra den innledende analyserunden. I de første kategoriene er sitatene nærmest utelatt fordi de presenteres i kap.7 og 8. I de resterende kategoriene er det også kun et meget begrenset antall sitater. De eksemplifiserer innholdet i kategoriene, men viser ikke bredden og mangfoldet en grundigere analyse kunne gitt.

### 6.5.2. Tilgjengelighet

Den innledende analysen hadde fortsatt et skille mellom tilgjengelighet og bevissthet, grunnet intervjuenes tendens til å markere tilgjengelighet og bevissthet som to atskilte fenomener. I EK-lista er emosjonell bevissthet satt som det første hovedområdet, slik vi også finner det i EI/EK-tradisjonen. Kroppslig tilgang til følelser finnes rett nok i underpunktet ”evne til å oppleve egne følelser”, men begreper som emosjonell tilgjengelighet, tilgang og mottakelighet hadde en betydelig plass i empirien. Det ga inntrykk av at noe med større kroppsfokus ”manglet i forkant av” den mer mentale kategorien, og behovet for kategorien tilgjengelighet ble tydelig.

Vi så over at musikkopplevelsen synes å fungere som å minne om eller åpne en dør til kjente følelser. Det er tydelig at man gjennom musikkopplevelser kan få tilgang til følelser man har erfart før. Frida (M13) snakker om å holde fast ved og bli påminnet en emosjonell tilgjengelighet, Bjørn om et sted hvor

tilgjengeligheten til ulike følelser vedlikeholdes (M38) eller tas vare på (M17). Men denne følelsetilgangen gir også rom for følelser man ikke vanligvis har tilgang til eller mulighet til å uttrykke. Janne (M34) forteller hvordan hun tillater gråten å komme når hun er alene med musikk, men også at musikkopplevelser gir deg ”lov” til å være glad (M38). Gunn beskriver hvordan arenaer for musikkopplevelse også gir større mulighet for følelsesuttrykk sammen med andre (M15), og Anna (M11) og Ivar (M12) sier man gjennom musikkopplevelsen blir klar over at det finnes en verden der man kan oppleve slike sterke følelser.

De sterke musikkopplevelsene som berører og åpner nye rom, lærer oss at slike følelser finnes, og at vi har tilgang til dem gjennom musikk, ifølge Anna (M14-15). Dette skillet mellom en mer indre fundamentert kunnskap, og en kunnskap som i større grad ”ligger i redskapet” musikkopplevelse, vil synliggjøres gjennom hele dette studiet. Uavhengig av om man mener man kan velge å få slike opplevelser eller ei, så kan man i det minste velge det ”verktøyet” som gir tilgang til slike følelser, musikkopplevelsene. Men selv om det er snakk om å møte følelser for første gang, så er det tydelig at de fleste ser på opplevelsen som et møte med følelser vi har iboende i oss, ikke følelser som konstrueres der og da. Daniel sier det var følelser han ikke visste han hadde, men som allikevel var gjenkjennende (M4), og det gjelder ikke bare kategorialfølelser. Også det som er relatert til vitalitetsfølelser synes å tydeliggjøres i musikkopplevelsen, ikke minst følelsenes dynamikk eller styrkegrad. Gunn sier for eksempel at musikkopplevelsene forsterker det dramatiske i livet (M66).

Mottakelighet for andres følelser berøres også i intervjuene, og viser den intersubjektive tilgjengeligheten og bevisstheten som utdypes i hovedanalysen. I dette ligger også sensitivitet for musikk og de følelsesuttrykk som er i den. Selv om det å være mottakelig for musikk er noe annet enn å være mottakelig følelsesmessig, er følelsesmessig tilgjengelighet og sensitivitet nødvendig for at man også skal få tilgang til eller på musikkopplevelser, ifølge flere intervjupersoner. Samtidig kan musikkopplevelser være med på å skape ”et indre rom for tilgjengelighet og mottakelighet” (Frida (M27)). Det å være sensitiv er ikke ensidig attraktivt i vårt samfunn. Verdien kan variere i forhold til kjønn eller ulike diskurser/subkulturer. For Bjørn kan emosjonell tilgjengelighet og mottakelighet komme i veien for evne til å kontrollere følelsene (M9). Men sensitivitet anses likevel stort sett som positivt, og nærmest som en del av tilgjengelighetskunnskapen. Anna hevder det er denne tilgjengeligheten til følelsene som er det viktigste med musikken (M52).



### 6.5.3. Bevissthet

Intervjuene skilte i utgangspunktet mellom bevissthet og tilgjengelighet. Man kan være seg meget bevisst enkelte følelser, også uten å ha egen (kroppslig) tilgang til dem, og et lite barn vil naturlig nok ha tilgang til følelser uten at det følger med en (tradisjonelt refleksiv) bevissthet om det. I kategorien bevissthet er tilgjengelighetens kroppslig-emosjonelle fokus byttet ut med en mer tradisjonell mental-intellektuell tilnærming. Man *legger merke til* noe. Ifølge Frida er musikken med på å styrke den emosjonelle bevisstheten (M24), og skal man kunne forandre noe i det ytre verden, må man være bevisst på sitt indre liv. Både bevissthet og tilgjengelighet er for henne forutsetninger for å kunne utvikle de andre sidene ved følelseskunnskapen. Ivar bekrefter musikkopplevelsens evne til å styrke den emosjonelle bevisstheten i beskrivelsen av en biltur han hadde rett etter å ha truffet sin (nåværende) kone, og hvordan han begynte å gråte som en følge av musikken i bilstereo: ”Hadde ikke sangen vært der, så hadde jeg bare kjørt”, sier han (M36). Senere tolker han dette til at han lærte noe, ikke bare om kjærligheten, men om at også en voksen mann kan begynne å gråte av musikk (M40).

Det ble allerede i den innledende analysen klart at bevissthet på mange måter ble en mellomposisjon mellom tilgjengelighet og forståelse. Sitatet fra Ivar bekrefter vanskeligheten med å skille den refleksive bevisstheten fra andre sider av følelseskunnskapen, både mer kroppslig tilgjengelighet og forståelse. Når Ivar likevel snakker om bevisstgjøring mer enn kunnskap, er det mulig det har noe å gjøre med hans nevnte mer skolebaserte kunnskapsbegrep (M41).

Grensen mellom en refleksiv bevissthet og det jeg kaller refleksjon, ble etter hvert også vanskelig å trekke, både i forhold til forståelse/refleksjon, ekspressivitet og regulering. Hanne mener den emosjonelle bevisstheten er styrket i møte med musikk på en måte som har gitt henne mulighet til å analysere og kontrollere følelser (M20). Det å kunne sette seg ned og (si) ’hva er det du føler nå’ når hun hører musikk (M21), gir henne både bedre mulighet til å godta følelsene og til å bearbeide dem.

### 6.5.4. Empati

I tråd med et syn på følelser og intellekt som uatskillelige, defineres empati her som en form for innlevelse der både en intellektuell forståelse og emosjonell og kroppslig innlevelse gjør det nødvendig med et annet begrep enn sympati, innlevelse eller forståelse – nemlig empati. Dessuten har empatien en kommunikativ eller intersubjektiv handlingskomponent i det at man også forholder seg empatisk til andre. I kap.5. ble empatibegrepet utdypet i forbindelse med

forståelse, og sitater fra kategorien finnes i mangfold i kap.8, nettopp fordi empati kan ses som en form for forståelse, en egen forståelsesmodus. Når empati i den innledende analysen var en egen kategori, var det fordi fenomenet både hadde tentakler inn i de fleste andre kategoriene og samtidig kunne ses som et selvstendig felt av følelseskunnskapen, faktisk som et av de viktigste i forhold til musikkopplevelse.

Empati ble som sagt først forstått som en måte å leve seg inn i kunst på (Eisenberg 2000:677). Gunn er overbevist om at det også går andre veien, at musikken kan være ”en kilde til å gjøre et menneske mer empatisk”. For ”har du spilt en Chopin, så tror jeg det har gjort noe med sinnet ditt, som gjør at du, at det kan åpne for at det kan forstå et annet menneske” sier hun (M74). Her blir dannelsesdiskursens klassiske musikkpreferanse og personlighetsutviklende fokus meget synlig. Daniel beskriver en konsertopplevelse der han fikk hjelp av en medmusiker og sier ”han hadde nok for meg også, nok overskudd og kjærighet og empati. Han så meg jo” (M25). I Daniels opplevelse utvides empatien også i retning av omsorg, og i det blir også empatiens kommunikative aspekt ekstra synlig. Akkurat som foreldre i følelsesinnstillingen viser barnet en emosjonell vei, kan musikeren vise vei inn i nye emosjonelle rom (jf. Batt-Rawden kap.4). Musikken blir altså et verktøy, både for videre utvikling av egne empatiske evner og for å stimulere andres. Bjørn mener også at musikkopplevelser har stimulert hans empatiske evner, og ikke minst den nærliggende evnen til varhet:

T: For du sa ordet empati.

Bjørn: Ja, (...) Det er et positivt ladet begrep, men jeg opplever nok at jeg har noen trekk ved det. (...) Så for meg, når jeg opplevde det museumsmøtet for andre gangen: Søren, det berørte meg like mye nå, så var jeg nok i sum mer tilfredshet enn nederlagsfølelse. (...)

T: Så evnen til å leve seg inn i andre mennesker, den mener du er blitt stimulert av det estetiske, og kanskje særlig det musikalske? Musikkopplevelsen?

Bjørn: Ja, en sånn varhet for... varhet. (M39)

For Bjørn er dette knyttet til lytteopplevelser. Carl mener kravene utøveren stilles overfor med hensyn til å kunne skille mellom forskjellige uttrykk, også kan gjøre ham mer sofistikert i det å lese verden rundt ham, og dermed også gi større mulighet for å opptre empatisk (M57). Anna gir uttrykk for det samme. Hun kaller empati en av de viktigste nøkkelordene for henne som musikkarbeider, og forklarer det som at hun kan ivareta og forstå og sette seg inn i den andres verden via musikken (M43). Anna mener også hun har økt sin empatiske forståelse med musikk, og snakker om at musikken både har blitt et empatisk verktøy og gjort

henne mer empatisk utenfor musikk situasjonen. Hun berører både det mer kommunikative, det innlevende og det mer intellektuelle i form av forståelse. Men det som får mest plass er likevel det å kunne dele, skape en arena for deling og samforstand (M44).

Noe av det samme møter vi hos Frida. Når hun snakker om musikkopplevelser hun deler med barnebarnet sitt, snakker hun om ”en empatisk – på en måte – sfære som du kommer inn i” (M28). På den ene siden lever *vi* oss inn i musikken, på den andre siden oppleves musikken som en empatisk sfære, et sted vi kan la følelser få uttrykk og hvor vi blir sett og holdt. Hvis vår opplevelse av musikk som knyttet til følelser har å gjøre med at vi er mottakelige for, og overfører til oss selv, de energier og emosjonelle former som vi mener finnes i lyden utenfor oss, er det lett å finne paralleller til hva som skjer når vi lever oss inn i et annet menneskes følelser.

Det har vært poengtert at empatien til slutt er avhengig av en refleksiv bevissthet eller forståelse. Er en slik forståelse avhengig av at man selv har opplevd noe tilsvarende? Anna sier at empati er ”evnen til å kunne sette seg inn i andre, men også evnen til å kunne forstå seg selv” (M46). Det gir en interessant vri på teorien om at selvinnsettelse er en viktig forutsetning for empati. Hun peker på muligheten til også å øke denne selvinnsettelsen gjennom musikkopplevelse og innlevelse i andre. Musikkopplevelsen som medierende for empati, ligger altså på flere plan: For det første lever *vi* oss inn i *musikken*, for det andre oppleves musikken som en empatisk sfære, et sted vi kan la følelser få uttrykk, og hvor vi blir sett og holdt. For det tredje blir musikken et sted hvor vi kan leve oss inn i og bli nærmere kjent med andre mennesker, men for det fjerde også bli kjent med oss selv, akseptere oss selv, vise omsorg for oss selv (Anna M46, Frida M51, se kap.7 og 8).

### **6.5.5. Forståelse**

Emosjonell forståelse skiller seg fra bevissthet i den meningsprosess som er en nødvendig del av forståelsen, den grad av intellektuell, kroppslig og refleksiv aktivitet som forståelse krever. Forståelse tangerer også Mayer & Saloveys (1997/2004) andre hovedpunkt, det å bruke følelser i tenkningen, og på den måten oppnå en ny og emosjonell forståelse av sider ved livet. Med denne bruken av følelsesmessige opplevelser i utviklingen av forståelse, synliggjøres også forståelsen som prosess, og med det dens nære slektskap med empati og refleksjon. Dette utdypes i hovedanalysen.

Å forstå seg selv, betegnes her som selvinnsikt. Men selv-inn-sikt forteller mye om den individuelle, vestlige forståelsen av følelser. Selv de mer kognitivt og psykodynamisk inspirerte teoretikerne i kap.5 viste til et mer eller mindre tett samspill mellom forståelse av en selv og andre, og det er med begrunnelse i dette tette samspillet at selvinnsikt og emosjonell forståelse av andre ble plassert som samme kategori allerede i den innledende analysen.

Bjørn mener musikken gir noen møter med ham selv som han ”antakeligvis må lære litt av”. Denne type kommunikasjon eller refleksjon ”bidrar til noen typer selvforståelse” (M45). Det gir altså selvinnsikt å finne seg selv igjen i musikkopplevelsen. Carl understreker også musikkens unike rolle som et sted for økt selvinnsikt fordi den reflekterer personen og livet. Dessuten kan musikken ”bidra til å henge riktig merkelapp på typen energi, sånn at du vet hva som er hva i større grad, for du lærer deg selv å kjenne” (M62). Det er altså ikke bare kategorialfølelser men også mer energipregede aspekter som kan gis en ”merkelapp” med musikk.

Janne kaller musikken en terapeut (M29), og påstår man også i møte med musikk kan lære noe om seg selv, fordi hun der tør å kjenne på andre følelser enn hun ellers gir uttrykk for (M30). For Janne blir musikken både et redskap i håndtering av følelser og en arena for utvikling av ny selvinnsikt, ikke minst hva som er emosjonelt nødvendig for henne. Hanne er også meget klar på musikkens (og dansens) funksjon i forhold til det å forstå seg selv, og ser på kunst som noe som kan få folk til å tenke selv (M35). Blir du kjent med deg selv, er det lettere å forstå andre, påstår hun. Etter å ha fortalt om musikkstykket som vekket så sterke, gode følelser hos henne, uten at hun forstod hvorfor, og som viste seg å være et stykke foreldrene ofte sang da hun var baby, beskriver hun hvordan denne musikken i det siste har vært en viktig faktor i det å forstå og sette ord på en trygghetsfølelse og å tenke hva det er som skaper trygghet (M8). Her blir altså en sterk musikkopplevelse både medierende for selvinnsikt og for videre refleksjon rundt temaet, og med det forståelse også i forhold til andre og potensielle andre.

”Nå synes jeg at jeg forstår så mye mer av det her eksistensielle, for det at jeg har musikken å henge det på”, sier Anna (M32). Gunn, som befinner seg nærmere siste del av livet, snakker om en forståelse fra musikkopplevelsene som går på livet, men også styrker selvinnsikten (M70). Hun sier musikken ”har et annet perspektiv og, at det har noe med livet å gjøre og”. Hun innser at hun er mange år og ikke har så mange igjen. ”Og da kan det nok hende at alle følelser forsterkes, at du tenker at, nei, dette må jeg høre ordentlig på, dette må jeg ta inn over meg”, sier hun (M31). Musikken synes altså å bli et redskap for refleksjon,

forståelse og ytterligere selvinnsikt, noe å spille ball med, som gjør erfaringene eksplisitte, gjør det mulig å se livet i et annet perspektiv enn da hun var yngre.

Flere trekker også en kobling mellom selvinnsikt og identitet (Anna M37, Gunn M59). Å lære om seg selv vil si å lære om hvem man er, samtidig som det også er snakk om å skape eller velge seg selv (Anna M28). Og fra identitetsaspekter er ikke veien lang til det 'å få lov til å være seg selv'. Både Daniel (M10) og Hanne (M62) kaller scenen et friområde der de er mye mer seg selv. Hvis musikken er en arena hvor man er *mer* seg selv, er det ikke så rart om dette også gir mulighet til selvinnsikt. For Gunn eksisterer det også en overføringsverdi mellom musikkopplevelsen og forståelse av andre (M74). Anna (M18) gir et eksempel på dette når hun forteller at datteren er nysgjerrig på foreldrenes musikk fordi hun skjønner den har gitt dem like sterke følelser som hennes musikk gir henne. Her blir nettopp musikkopplevelser en arena for økt forståelse av andre. Men musikken kan både skille og forene. Bjørn (M34) og Janne (M25) savnet begge å kunne dele 'sin musikk' med ektefellen. Et mer intersubjektivt perspektiv på forståelse presenteres i kap.8.

### **6.5.6. Refleksjon**

Å reflektere og å forstå er begge verb og handlinger, men slik begrepene er brukt i den innledende analysen, er forståelse i større grad noe vi har, mens refleksjon mer er noe vi gjør. Refleksjon som en form for følelseskunnskap, er solid dokumentert av de fleste følelsteoretikerne i kap.5, og er tidligere definert både som tankeprosess og gjenspeiling. Intervjuene bekrefter denne todelingen, og viser ikke minst hvor tett refleksjon ligger mot enkelte av metaforene jeg tidligere har presentert som aspekter ved musikkopplevelsen (gjenhøre, gjenspeile etc.). Carl (M12) kaller musikken refleksjon på liv, og sier musikk er refleksjon på liv fordi det vil være et speilbilde av en impuls eller et ønske, gjennomtenkt eller ikke gjennomtenkt.

Einar snakker om hvordan et musikkstykke møter en følelse du har, og hvordan man da legger den følelsen i musikken. "Musikken blir liksom det karet du legger den følelsen i" (M 34), "et speil av måten vi fungerer på" og hvordan vi tenker, føler eller resonnerer og fungerer fysisk på (M17). Han trekker også inn en forutsetning for at vi skal kunne reflektere rundt følelser i møte med musikk, nemlig oppfattelsen av at musikken har et budskap, og at dette budskapet også kan ha med følelser å gjøre.

Einar: Musikken sorterer noe som vi prøver å sortere selv (...) 'Nå stemte det', og det som stemte det var noe som stemte med måten jeg for eksempel prøver å sortere tankene mine (på), eller handlingsmønster eller kroppsutfoldelse eller noe sånt. Så musikken kan være med å få de brikkene til å falle på plass. (M18)

Speilet, karet og musikken synliggjør det vi ikke ellers kan se, og legger slik et grunnlag for videre tankeprosesser. Men sitatet over viser også hvordan refleksjon går over til også å være en tankeprosess, der prosessene i lydførøpet blir en parallellføring og støtte til tankeprosessen. På samme måte som språket, blir musikken ifølge Einar en måte å sortere følelser på, å bli "kompetent på følelser" på (M19).

Janne snakker om at musikken, både melodiene og teksten i den, får henne til å tenke gjennom livet. Hun bruker musikken som en samtalepartner og terapeut (M29). I det ligger også refleksjon. Hanne sier hun har begynt å reflektere over hva hun føler og hvordan hun uttrykker det, "og da har det alltid vært i en setting hvor det er musikk" (M24). I kap.8 utdypes emosjonell refleksjon i møte med musikk på en måte som viser at hun reflekterer i musikk, *uten* ord (M21, 22, 26). For enkelte kan det virke som det er en direkte vei mellom den tilgjengelighet og bevisstgjøring av følelser som skjer i musikkopplevelsen, og den mulighet til nonverbal og verbal refleksjon rundt de samme følelsene som her medieres av musikkopplevelsen, og i voksenalder også kan finne sted uten musikken som hjelp. I så fall er det ikke bare snakk om at redskapet tilbyr andre handlingsmuligheter der og da, men også en varig endring av følelseskunnskap. Dette belyses videre i kap.8.

### **6.5.7. Ekspressivitet**

Tilgjengelighet, bevissthet, refleksjon, forståelse, og delvis også empati, er kategorier som forfølges videre i hovedanalysen. Enkelte sitater innen kategorien møteformer i dette kapitlet handlet også om ekspressivitet, dvs. det å uttrykke følelser, ikke minst knyttet til egen utøving. Kategorien ekspressivitet setter derimot fokus på emosjonell ekspressivitet, mediert av musikkopplevelse. Ekspressivitet overlapper av og til også emosjonell tilgjengelighet og forståelse, og særlig kap.8 har en rekke sitater med ekspressivitet som forståelse. Likevel ligger både ekspressivitet, regulering og samspill stort sett utenfor hovedanalysens område, og vil videre dokumenteres og eksemplifiseres med flere sitater. Men kategoriens rikdom og bredde vil likevel ikke rettferdiggjøres i denne innledende analysens enkle og kortfattede presentasjon.

Ekspressivitet ble i den innledende analysen brukt om evnen til å uttrykke sine følelser. "Expression of emotion" er del av første punkt innen EI-modellen til Mayer & Salovey (1997/2004) og er også solid forankret i Monsens (2000) forståelse av følelsemessig bevissthet, da som emosjonell og begrepsmessig ekspressivitet (se kap.5). Hos disse teoretikerne synliggjøres også at evnen til inntrykk og uttrykk henger tett sammen. Saarni (1999) knytter ekspressiviteten til pkt.3, "The Ability to Use the Vocabulary of Emotion and Expression" (ibid:131). Ekspressivitetskategorien dreier seg om å klare å uttrykke det man reelt føler, men i det ligger også å forstå det man føler, og å kunne uttrykke seg i samsvar med kulturens normer. Dermed tangeres også kategoriene forståelse, regulering og samspill.

Todelingen mellom musikkopplevelsen som medierende for kunnskap man kan anvende også utenfor de musikalske møtene, og musikkopplevelsen som et redskap som kan hjelpe en å uttrykke følelser der og da, framtrer også i empirien rundt ekspressivitet. Det dreier seg bl.a. om et redskap for å "lette på trykket". Særlig i den selvpsykologiske tradisjonen er det å kunne gi utløp for følelser viktig for god helse. Det er en diskurs som er kjent også for intervjupersonene. Når Janne blir bedt om å si noe mer konkret om hva hun har lært om musikk, svarer hun "Å tørre å kjenne på andre følelser enn hva du gjerne tør gi uttrykk for" (M30), og bruker begrepet 'trykkokeren'(M33). Carl snakker om 'ventilen' (M62) og Anna om å 'få det ut' (M28). Her er det tydelig at det forløsende ved musikalsk aktivitet ikke bare er forbundet med den emosjonelle tilgjengeligheten presentert over, men også med muligheten til å uttrykke følelser, ekspressivitet.

Intervjuene viser også at musikkopplevelsen kan gi rom for å uttrykke de følelser og følelsesstyrker miljøet ellers ikke er så begeistret for, ikke minst innen sinne, aggresjon, tristhet og lidenskap. Janne forteller hvordan hun på den ene siden opplevde å ha lov til å være glad da hun hørte på musikk, selv om faren nylig var død (M38), og på den andre siden i større grad ellers kan tillate seg å la tårene trille, alene med musikk (M34). Hanne nevner det samme i forhold til det å få uttrykke sider ved seg selv som hun ellers må legge bånd på (M31, 62).

Utøveren Carl konkluderer med at man kan utvide sin mulighet til å uttrykke seg ved å drive med musikk (M57), men ikke-musikeren Frida (M32) er ikke sikker på om den ekspressive evnen er forandret. Musikken beskrives av henne nesten instrumentelt, som noe som "røyker ut" følelsene, og at den "møter henne", som en hun har noe felles med, nemlig det å kunne uttrykke følelser. Dermed får vi en spiraleffekt, der de som er gode til å uttrykke følelser også klarer dette bedre i møte med musikk.

Under møteformer ble det klart at ekspressiviteten er en av kategoriene som kan synes mer relevant for spill, sang, dans, komposisjon osv. og mindre for lytting. Selv om Ivar ikke lenger spiller, har han som alle andre en musikalsk uttrykkskanal i sangen. I forlengelse av en historie da han satt i bilen og begynte å gråte av en sang, ble han spurt om han synger høyt i bilen:

T: Det er ikke da du begynner å synge høyt i bilen da?

Ivar: Å, hver gang. Ja, det gjør jeg alltid det, både når jeg bruker bil og når jeg er ute og sykler og, av og til på jobb og.

T: Ja vel hh.

Ivar: Helt til noen kommer bort og sier 'hmm'. Jeg kan ikke synge så godt.

T: Å? Men hva er det du får ut med sangen da?

Ivar: Behovet for å gjøre noe, behovet for å leve, trangen til ikke å sitte i ro.

T: Blir det for mye inne i deg, på en måte, bobler det litt over?

Ivar: Ja.

T: Behov for å leve, ja, det sa du.

Ivar: Ja, se der!

T Så du på en måte får uttrykt at 'ah, livet er [sterkt!']

Ivar: [Jess!] Stemmer det. Det gjør du når du synger som en gal. (M37)

Skolering er altså ikke nødvendig for det å uttrykke følelser med musikk, men det påvirker definitivt muligheten til å uttrykke følelser. Ett og samme menneske kan føle seg hemmet i én uttrykkskanal, og flytende i en annen (se Hanne M69, over). Einar er også helt klar på at gode evner innenfor én uttrykkskanal ikke nødvendigvis gjør deg god i en annen:

Einar: Personen kan snakke på en stakkåndet måte, men spille på en veldig flytende måte. Man uttrykker seg – man stammer på en måte – i en side av sitt uttrykk, og så er man flytende på et annet. Akkurat som noen kan synge men ikke snakke. Det er jo noen som stammer, men ikke når de synger for eksempel. Og så er det noen som spiller[ T:]Ganske stammende hhh.

Einar: Ganske stammende, nettopp hhh. Det er nettopp det, Og så er det noen som er ganske virtuose verbale personer, sosiale, og som er dårlige til å spille, som spiller hakkete. Så det er jo ikke noe en-til-en mellom det å uttrykke seg musikalsk og det å uttrykke seg sosialt, verbalt. (M51)

Einar mener videre at man kan bli så ensidig i sin (musikalske) uttrykkskanal at det går ut over den sosioemosjonelle kompetansen ekspressiviteten. Musisering kan slik



sett begrense evnen til å uttrykke følelser på andre måter. Carl har likevel et poeng når han sier at ved å utsette seg for alle de forskjellige meldingene som er musikk, høre det og utøve det, kan du også utvikle evnen til å forstå og å sende noe tilbake. Når jeg spør om dette er overførbart mellom musikk og følelser, svarer han ”Ja, ja, helt soleklart” (M58). Carl knytter altså ekspressivitet til forståelse. Ferdigheter som utøver i musikk vil i så fall kunne påvirke ikke bare musikalsk ekspressivitet, men også den emosjonelle. Både Carl (M50) og Anna (M18, 21, 46) sier man kan bli kjent med et annet menneske, dets personlighet, gjennom dets musikalske uttrykk. ”Man kommer veldig nær andre med å oppleve sånne ting sammen”, sier Anna (M21). Men også der personen ikke har ferdigheter i tradisjonell musisering, kan det uttrykkes følelser, for eksempel ved hjelp av CD eller radio. Både Bjørn (M51-53) og Janne (M26-28) opplever å få uttrykt kjærlighet til et menneske gjennom musikk. Selv i begravelsen, da faren ikke levde lenger, opplevde Janne det:

Janne: Hun som sang, hun sang så enormt fint at det var så fint å gi det til far. Jeg vet ikke åssen jeg skal fortelle det, han liker så godt musikk, han likte så godt musikk, og så ga du ham noe som han likte. (M3)

Janne blir bedt om å utdype hvilken funksjon sangen får i begravelsen, og forklarer det som en slags avskjed, og at den gjenværende familien ga ham noe: ”Vi ga ham noe, ga ham det siste vi kunne, og det var musikk som han likte” (M12).

Man trenger altså ikke være utøver for å ha hjelp av musikken i å uttrykke følelser. Men om det når fram til de man ønsker å kommunisere med, er en annen sak, også om de er til stede. Janne har et håp om å kunne dele tanker og følelser med ektemannen gjennom bevisst å sette på musikk og sangtekster som formidler det hun egentlig ville si selv. De deler ikke musikksmak, og kommunikasjonen strander, men hun fortsetter stadig å prøve (M25, se kap.8.). Om utøverne har større sjanser for å nå fram, kan ikke intervjuene egentlig si så mye om. Men hvis musikken hjelper oss å uttrykke følelser, har alle en arena for helsebringende og kunnskapshevende erfaringer med følelser. Og hvis den musikalske ekspressiviteten blir *oppfattet* fordi andre kan lese den som uttrykk for følelser, kan den også inngå som en fullverdig ekspressivitetsform med de samme egenskaper som de Monsen (2000) beskriver for den verbale og kroppslige(emosjonelle) ekspressiviteten og kommunikasjonen.

### 6.5.8. Regulering

Regulering av følelser står sentralt i EI-tradisjonens forståelse av følelseskunnskap. Det er da snakk om å regulere både egne og andres følelser. I den opprinnelige EK-listen stod følelsesreguleringen som ytre handling knyttet til egne følelser og ytre handling knyttet til andres følelser, begge med en rekke underpunkter. Ikke alle disse ble like godt berørt i intervjuene, og teoriens tidvise inkludering av motivasjon ble heller ikke utforsket. Det finnes likevel mange forskjellige begreper fra intervjuene som retter seg mot regulering av egne og andres følelser, for eksempel det å hente fram, fremme, velge, styre og å kontrollere. Dessuten pekte empirien på problemer med et klart skille mellom å det regulere egne og andres følelser. Kategoriseringen her er likevel trofast mot det som skjedde under den innledende analysen, der feltet fortsatt var delt i to; regulering (av egne følelser) og samspill (inkludert regulering av andres følelser).

Salovey et al (2000:ibid:508f) spør hva som kreves for å kunne utnytte emosjonell innsikt til emosjonell regulering/ønsket handling, og påstår at veldig lite forskning er gjort på forskjellen mellom disse, selv om "regulatory skills are needed in order to put metaemotional knowledge into action." (ibid:509). Også innen denne kategorien kom et viktig skille til syne mellom det å bruke musikkopplevelsene som et redskap for å regulere følelser der og da, og musikkopplevelsenes mulighet for å mediere en følelseskunnskap som gjorde det mulig å regulere følelser bedre også uten(for) musikalske møter:

Anna: Jeg kan bruke musikk bevisst for å sette meg på et annet spor, hvis jeg har det vondt, eller hvis jeg har en følelse som jeg ikke har lyst å sitte med. Så kan jeg bruke det bevisst. Men jeg kan også bruke, og det gjorde jeg kanskje i større grad under puberteten og sånn, bruke (musikk) for å kjenne litt på smerte og, man må ha litt smerte også her i livet, ikke sant, og kjenne at man virkelig lever. (M57)

Her er det musikkopplevelsen som redskap som framtrer mest konkret. Det er en kunnskap (om et redskap) man har også utenfor musikkopplevelsen, men redskapet trengs for å kunne nyttiggjøre seg kunnskapen. Gunn (M19) klarer å få bukt med det tunge og vanskelige ved å spille eller synge. Janne bruker lytteopplevelser på samme måten:

Janne: Det føles mye lettere av og til, med musikken, mye lettere. Det er så mye som forsvinner, noen kilo, hvis du forstår hva jeg mener.  
T: Altså, du blir lettere?

Janne: Ja lettere i kroppen av å høre på god musikk, all ting går så mye lettere. (M42)

(...)

T: Er nesten musikken en smørning i[

Janne: ]Maskineriet! Det gjør kjedelige ting... setter du på en god plate så går det så mye lettere, ja. (M47)

Bjørn bruker også musikalske møter til å hente fram andre følelser (M5), og sier at "hvis folk hadde hørt mer musikk, så hadde verden vært mindre vond" (M18). Han kaller sangene til kjente visesangere for "kampredskaper" og sier at når musikken "fremmer sånn vilje til sverdslag, så er det jo for en bedre verden" (M18). Bjørn gir følgende konklusjon knyttet til musikkens vekking av sosial harme og engasjement som viser noe om forholdet mellom motivasjon og regulering:

Bjørn: Men det er det jeg har sagt nå som går litt på (...) det å tenke at 'søren, denne verden har jeg et ansvar for'. (...) Så sånn sett så fremmer musikken, (...) en vilje til sverdslag for denne verden, det er en ganske åpenbar dimensjon ved musikk som da går mye mer gjennom følelsesmessig engasjement enn gjennom en sånn kognitiv greie. Den dagen jeg leser en tekst og sier noe om hvor galt det er, det er en sånn kognitiv sak, men koblinga, mellom viljen og engasjementet, akkurat det der å aktivisere det følelsesmessige engasjementet, der er musikken viktigere. (M70)

Sitatet viser også noe av problematikken knyttet til positive vs. negative følelser som forfølges i kap.7, og Parrotts (2002:346) ønske om å inkludere de negative følelsene som en del av EI. Han vil vi heller skal vurdere folks evne til å regulere intensiteten på disse følelsene, deres evne til å søke dem når de kan være nyttige, og deres evne til å håndtere dem på en hensiktsmessig måte i de konkrete situasjonene. Det er jo nettopp det Bjørn viser her.

Regulering knyttes også til det tidlige samspillet med omsorgspersoner. Hanne beskriver hvordan musikkopplevelser kan gi kunnskap om det å skape ro og trygghet rundt seg (M5). Bare tanken på sangen kan være nok til å regulere følelsene, og da er verktøymetaforen og tidsbegrensningen i det musikalske møtet overskredet, og vi kan snakke om musikkopplevelsen som medierende for en mer indre kunnskapsendring. Det samme så vi under refleksjon, der Hannes tidligere bruk av musikk hadde ført til refleksive vaner som ikke lenger trengte musikken (utdypes i kap.8). For Hanne henger derfor både bevissthet, refleksjon (analyse) og regulering tett sammen:

T: Men bevisstheten din, kan du si noe om bevisstheten din følelsesmessig har blitt styrket innen musikken?

Hanne: Ja, bevisstheten sånn at jeg har mulighet for å analysere følelser og kunne kanskje på en måte i større grad kontrollere dem, og [det]

T: ]Kontrollere det og?

Hanne: Ja. (M20)

Anna bekrefter at det skjer en endring i evnen til å regulere, uavhengig av det musikalske møtet:

T: Er det noe i disse (musikk)opplevelsene, eller de følelsene som du har beskrevet, som du tar med deg til andre sider av livet?

Anna: Ja, jeg gjør i grunnen det. Jeg synes, når du har så sterke opplevelser på ett område, så blir andre utfordringer veldig små, hvis du skjønner hva jeg mener. De falmer lite grann fordi man har så sterke opplevelser, for å si det sånn.

T: Blir det lettere å mestre andre sterke følelser, kanskje negative følelser tenker jeg på da?

Anna: Ja, det tror jeg faktisk at jeg kan si. (...) Da jeg var (på skolen) så hadde vi sang (en dag i uken), i en sånn stor sal. (Hele skolen) var samla, og det husker jeg; de forskjellige samlingene, de var veldig viktige for samholdet eller for identiteten på skolen. Så jeg husker jeg i ettetid tenkte at alle de andre konfliktene på den skolen ble små fordi vi hadde det fellesskapet. Det er noe som jeg har tatt med meg videre. (M23)

Carl mener man som utøver i større grad trenes, ikke bare i å uttrykke seg mer nyansert, men også i det å forholde seg til følelser med en viss distanse, og kontrollere uttrykket. ”Hvis du blir for aggressiv eller for sippete eller for sånn og sånn, så ødelegger du for uttrykket”, sier han (M63) og understreker at det må være en sterk disiplin til stede hos musikere for at de skal klare å uttrykke det de vil. Lytterne kan derimot la seg rive med. Det kan altså synes som om lytteopplevelser i hovedsak gir mulighet til å hente fram visse følelser mens utøveropplevelser mer direkte medierer økt regulering av følelser. Dette underbygges av at lytteren Bjørn ikke har Carls erfaringer, men beskriver seg selv som en som er letrørt, og gir musikken noe av æren for at han fortsatt har tilgang til slike reaksjonsmønstre (M58). ”Jeg har ikke lyst til å ha mer kontroll over det der, jeg”, sier han til og med (M60). Janne (M43) mener heller ikke at musikken i så stor grad har hjulpet henne med å håndtere følelser bedre overfor andre, men den hjelper henne i forhold til det hun må holde for seg selv.

### 6.5.9. Samspill

Regulering har til nå dreid seg om regulering av egne følelser. Regulering av andres følelser ble plassert under samspill, ut fra realiteten i den innledende analysen. Men valget viser samtidig den tette sammenhengen mellom regulering og samspill. I *Pedagogisk- psykologisk ordbok* (Kunnskapsforlaget 1991:176) står ”sosialt samspill” som ”samarbeid og påvirkning individer imellom”. Når jeg snakker om emosjonelt samspill, er det for å understreke at jeg innenfor det sosiale feltet har et fokus på følelsene. Men det sosiale og emosjonelle henger samtidig tett sammen, det er ikke tilfeldig at ”det sosioemosjonelle” er et ord i stadig anvendelse. Med en forståelse av følelser som noe som eksisterer ikke bare i enkeltindivider, men også *mellom* individer, blir det emosjonelle og det sosiale feltet umulig å skille helt.

I kap. 5. ble det å kunne identifisere andres følelser definert som avgjørende for å forstå sosiale situasjoner, og også for å vite hvordan vi selv bør reagere. Med en mer dialogisk forståelse av følelser, blir det nødvendig også å se på hvordan vi forholder oss til andres følelser. Egne og andres følelser må forstås i et samspill, og samspill forstås som mer enn regulering. Her kommer alle de emosjonelle handlingene overfor andre til syne, forstått som håndtering av mellommenneskelige forhold, nå med større fokus på den andres følelser og hvordan intervjupersonene som subjekter ser på sine muligheter og kunnskaper til å samhandle med andre følelsesmessig.

Enkelte av intervjupersoner vegrer seg for å snakke om sin regulering av *andres* følelser. Regulering er muligens et ord med konnotasjoner til manipulering og en styring av andre, som man ikke ønsker å være del av. Like fullt kan vi ikke unngå å påvirke andres følelser, og hvis egne følelser aldri skjer isolert fra verden rundt, og man f.eks. lar seg påvirke av følelsene i musikken eller i andre mennesker, vil det alltid være en flytende overgang mellom det å regulere egne og andres følelser. I kap.5 ble det å styre andre menneskers følelser kalt selve kjernen i kunsten å takle mellommenneskelige forhold (Goleman 1997:129). Det er lettere å få samspillet til å fungere godt hvis man er flink både til å avstemme sine sinnsstemninger etter andre og kan påføre andre sine egne (ibid:134). Musikkarbeideren Carl viser en tydelig bevissthet i forhold til det å bevege publikum, og sier at musikere blir flinkere til å ”manipulere” (M57). Han er heller ikke fremmed for at denne egenskapen er noe han tar med seg til andre deler av livet:

T: Du snakket om å manipulere, kan man nesten bli flinkere til å manipulere andres følelser?

Carl: Ja. Som utøver, jeg manipulerer jo hele tiden, det er min rolle det. Folk kommer inn i et rom hvor det i utgangspunktet ikke skjer en dritt, og så skal jeg få dem i løpet av en time til å føle alt mulig rart. Det er manipulasjon.

T: Men da hhh må jeg spørre, bruker du det utenom musikken og? Hhhh.

Carl: Alltid, alltid, og ikke sant, det gjør alle mennesker. (M59)

Carl mener han som musiker har måttet trene seg i å skille mellom de ulike følelsene, uttrykt som stemninger, vibrasjoner etc., og at det også har økt hans evne til å lese alt han har rundt seg. Han mener det har gitt ham større mulighet både til å forstå, til å opptre empatisk, men altså også til å manipulere. Gunn (M76-77) bekrefter at musikere kan manipulere med sitt spill, og sier at hvis det finnes muligheter i musikkopplevelsen til å styre og påvirke andres følelser positivt, så kan det også brukes negativt. Men hun opplever ikke at hun har endret sin kunnskap om dette utenfor det musikalske rommet. Hun ønsker å være forsiktig med å manipulere, selv om hun anerkjenner at det å påvirke andres følelser er en del av jobben hennes (M21).

Amatøren Frida peker også på hva musikken som et medierende redskap kan gjøre under en begravelse:

T: Tenker du at musikk kan være med og manipulere sånn?

Frida: Ja, følelsesmessig så kan den det. Jeg tror jo at du kan ha sentimental musikk for eksempel som er med på å styre følelser i en bestemt retning, ja, det tror jeg helt sikkert, og det tenker jeg jo av og til når du er i begravelse i kirken og sånn, så er det helt klart at det er, om ikke manipulerende, så styrer det ganske mye både en sorgprosess og en aversjon. Begge deler. Jeg tror det kan være en forsterkning i sorgprosessen, men jeg tror også det kan skape en aversjon mot sånn søtladenhet og vemmenhet. (M37)

Musikkopplevelsen fungerer altså som et redskap for å regulere/manipulere/styre andres følelser i tillegg til våre egne, men ikke alltid etter hensikten. Man kan aldri forutsi sikkert hvordan andre reagerer. Det er mer empirisk materiale om regulering blant musikkarbeiderne enn amatørerne, og det virker naturlig at den ”forføring” som publikum kommer for å oppleve på konserter, er noe musikkarbeideren må tenke mer bevisst på. Men evnen til å påvirke andres følelser er ikke forbeholdt utøvere. Den kommersielle muzaken er en form for manipulering der man ikke trenger en musikers ferdigheter for å styre andre. Anna kaller bruken av musikk i kjøpesentra for ”tendensiøs” (M35, se kap.6.6) og noe som heller forringer folks følelseskunnskap.

Emosjonelt samspill dreier seg om langt mer enn regulering av andres følelser. Jeg har ikke bedt intervjupersonene snakke om deres evne til å etablere eller vedlikeholde sosiale relasjoner eller nære personlige vennskap, ei heller om de mestrer ulike sosiale miljøer, viktige aspekter i sosial kompetanse og med det emosjonelle samspill. Slik tematikk er likevel berørt i intervjuene:

Einar: Det om hvem som tar mest plass, det er jo klart til stede. (...) Jeg husker en gang jeg skulle spille firhendig (...), og det ga seg i grunnen med en gang han satte seg på krakken, for du har jo en felles krakk...

T: Ja, hh.

Einar: Ikke sant, jeg tenkte: hvis han har tenkt å ta tre kvart av den krakken, hvordan har han da tenkt at vi skal klare å spille sammen! (M44)

I sitatet over er det snakk om en klassisk musikkdiskurs. Einar omtaler også jazzten, og mener at dens manglende noter gir en helt annen fleksibilitet og en måte musikkerne jobber sammen på, som kan være et bilde på hvordan mennesker kan fungere sammen sosialt (M42):

T: [Og det] er lettere hvis du ikke har noten mener du?

Einar: Ja, det er det (...). For da har du egentlig ubegrenset frihet til å ta valg og gjøre endringer i en situasjon. Og du kan jo velge å overdøve, eller du kan velge å ignorere, eller du kan velge å underlegge deg, eller du kan velge å kommentere, eller du kan velge å gå tvert i mot, å diskutere. Og attitydene kan du velge der og da. Hvor mye det er følelser, vet jeg ikke, men det er et interessant samspill, i alle fall, det er samspill, menneskelig samspill. Og så er det litt retorikk. Altså hvordan du disponerer denne, et sånt dobbeltspor, multitaskingretorikk. Du er ikke bare din egen taler, men du er manager for den andres tale også. Og skal du slippe fram den neste setningen, og så skal du selv komme inn med en setning deretter, (...) du er med og lage hans tale også, og regisserer på en måte den. Til en viss grad, i improvisasjon, hvis begge skal på en måte adlyde hverandre, og ta hensyn til hverandre hele tiden, så blir det en forferdelig kjedelig improvisasjon, for da blir det egentlig ingen som vil noe, da blir det bare sånn pingpong. (M45)

I musikalsk improvisasjon er man altså manager for den andres tale. Jeg vil hevde at dette ikke begrenser seg til musikken, i enhver samtale finner man det samme fenomenet. Men fordi man "kan snakke i munnen på hverandre" musikalsk og med det skape enda finere musikk, blir det tydeligere i musikken. Samtidig gir dette muligheter for å gjøre disse sosiale mekanismene mer eksplisitte. Siden

lydforløpet, og den løpende opplevelsen av denne, hele tiden gjengir den dialogiske prosessen, blir det klingende resultatet en avslørende dommer eller et speil. Spørsmålet blir om den kunnskapen man utvikler er situert, eller om den kan overføres til sosialt liv utenfor musikken. Sitatene her må bare ses som en antydning bekreftelse på det siste. Uansett kan folk med sosiale problemer finne en arena i musikken hvor de ikke ”stammer”, og dermed erfare en sosial arena der de kan oppleve en annen, og eventuelt mer velfungerende dialog. Dette blir selvsagt særlig tydelig for utøverne selv, men kan også oppleves utenfra (Gunn M37; Daniel M34).

## **6.6. Kan musikkopplevelse mediere forringende følelseskunnskap?**

I det foregående har vi stort sett holdt oss innenfor den i teorien definerte rammen for emosjonelle kompetanser. Men innholdet i intervjuene sprenget denne rammen og viste nødvendigheten av et videre begrep, følelseskunnskap. Ett slikt område er kunnskap om følelser som retter seg spesifikt mot det å kunne oppleve, skape eller uttrykke musikken. Det kan kalles følelseskunnskap også det å vite hvordan melodien må fraseres, anslaget utføres osv. for å få fram den ønskede følelsen. Slik kunnskap er nedtonet i dette prosjektet. Det mest skrikende behovet for et utvidet begrep, dreide seg under den innledende analysen om kunnskap av mer negativ, forringende art, hvis man ser den i et sosioemosjonelt perspektiv. Det er det jeg tar for meg her. Videre forskning vil garantert peke på ytterligere områder for utvidelse, det kan foruten den musikkspesifikke kunnskapen for eksempel dreie seg om kunnskap som vanskelig lar seg synliggjøre i handling, og om kunnskap knyttet til kategorialfølelser (også denne lite handlingsrettet). Elementer av dette har allerede fått plass i hovedanalysen.

Mens erfaringene tidligere har fokusert på førsteperson, altså den intervjuede selv, er det påfallende at erfaringene av forringende følelseskunnskap hos intervjupersonene stort sett dreier seg om tredjeperson. Det er altså ikke snakk om at de intervjuede selv har erfart forringende kunnskap, de har bare sett det skje med andre. Det får validitetsmessige konsekvenser allerede drøftet i kap.3, og begrenser i mine øyne verdien av de følgende resultatene. Når de likevel er med, er det fordi resultatene også her peker på vitensområder det er verdt å studere nærmere. Kap.4 presenterte Lauritz’ møte med pianospill (Rusten 2006), som tre års ubehag og tvang. Rusten hevdet disse musikkopplevelsene ikke rommet ”dannende potensiale” (ibid:223). Jeg mener de gjør det, eller at opplevelser



knyttet til tvang, avsky og (prestasjons)angst i alle fall kan mediere ny følelseskunnskap.

T: Hvis du evner å uttrykke deg selv gjennom musikken, vil du da også ha en økt kompetanse til å uttrykke deg selv på andre områder i livet for eksempel, er det mulig? Eller kan det gå andre veien? (...)

Einar: Ja det kan gå andre veien, at du bruker alt du har på å uttrykke deg i musikk, så er det ingen ting igjen til å oppføre deg normalt, holdt jeg på å si, sosialt. Det er noen som går helt inn i det musikalske uttrykket, så blir de autistiske omtrent, eller bare kan snakke om sin egen musikk eller sin egen karriere eller, ja, alt som relaterer seg til jobben eller jobben i orkesteret eller platesamlingen sin eller noe sånt. (M71-72)

Under emosjonelt samspill snakket Einar om å være sosialt stammende, men musikalsk flytende. Da er det lett å søke musikalske arenaer, og hvis erfaringen derfra ikke kan overføres til andre arenaer, har musikkopplevelsene i praksis forhindret (annen) sosial erfaringsutvikling. Einar mener altså at noen blir så oppslukt av musikken at de ikke får tid og energi til normal sosial utvikling. Han mener å ha opplevd tilfeller av lite følelseskunnskap som nettopp skyldes ensrettet fokus på musikk. En 'musikkbroiler' kan ikke komme ut av øverommet og tro han/hun har de samme erfaringene som de som har levd 'ute i dagen' hele tiden. Einar sier også at det finnes utøvere som kunne utviklet seg på instrumentet nettopp ved å utvikle seg som mennesker sosialt:

Einar: Jeg tror det er like mye den andre veien gitt, det er mange som er flinke til å spille et instrument, men som er det på kanskje en grunn måte, som hadde spilt bedre hvis de hadde utviklet seg bedre som mennesker, fått flere dimensjoner inn i uttrykket da. (M73)

En eventuell følelsesmessig bevissthet og kunnskap utviklet i musikalske møter, kan altså ikke automatisk overføres til samfunnet utenfor. Å påstå at det kan overføres den ene veien, men er situert den andre, er neppe Einars intensjon. Dette sier vel heller noe om både situerte og ikke-situerte aspekter ved læring, like mye som det sier noe om at for mye og ensidig aktivitet kan være uheldig, også innen musikk. Frida har erfart hva musikerlivet førte med seg på godt og vondt for en nær venn:

Frida: Det var så mye som fulgte med musikken. (...) Det tok en fasong og hadde ting med seg som jeg ikke uten videre likte.

T: Hva da?

Frida: Mye natteliv, alkohol. Mye, hva skal jeg si, egosentrisitet rundt det. (M41)

Kunnskap om hvordan få tilfredsstilt sitt eget behov for eksempel selvbekreftelse, kan også ses som følelseskunnskap, men det er vanskeligere å kalle det emosjonell kompetanse eller EI. Frida snakker om egosentrisitet. Et annet interessant begrep hun bruker er ”innadvendt kompetanse” (M42):

Frida: (Min venn) som var musiker, hadde en enorm innadvendt kompetanse i forhold til dette. (Han) var veldig glad i musikk, lyttet mye til musikk, og på en måte ble litt autistisk da, kunne sitte i timesvis å spille(..) og jeg må si at jeg likte det veldig godt og, men det er klart at da blir det ikke så mye samtale. (...)

T. Så om ikke akkurat musikkopplevelsen som sådan, så kan det å drive mye med musikk også få fram personlighetstrekk som ikke nødvendigvis bare er positive?

Frida: Ja, helt klart. (M42)

Fridas erfaring er altså at et liv preget av mye musikk kan føre til både egosentrisitet og nesten autistiske trekk. Einars sitat over (M72) bruker også ”autistisk” om hvordan noen kan gå helt opp i det å spille musikk. Men det må understrekes at autismebegrepet neppe er ment som noen reell diagnostisering, heller for å beskrive personlighetstrekk som jo har sine fellestrekk med Kemps (kap.5) beskrivelse av musikere som introverte. Når man bruker musikkterapi som behandlingsform, skyldes det ofte musikkens evne til å nå inn, til kommunikasjon ved hjelp av et annet medium enn det verbale. Her får musikken motsatt funksjon, den blir et stengsel for at man *kan* nå inn – med andre medier. Frida bekrefter at musikken har noe som ikke andre medier kan tilby:

Frida: Det var ikke noe annet som kunne gi ham det han ville ha, jeg tror det var det som ga ham det han trengte, og at han ble relativt hard på det. Det trengte han, og det skulle han. (M43)

Med musikkens kvaliteter og/eller publikums begeistring, blir musikken en usedvanlig sterk arena for selvbekreftelse. Kan det kalles en annen form for spilleavhengighet, som ødelegger sosiale liv, slik andre former for spill og rus kan gjøre? Jeg kan ikke trekke mine intervju svar så langt. Men det er tydelig at det er en kraft i musikken knyttet både til mer sanselige og kroppslige opplevelsesaspekter, til det relasjonelle, til det å bli sett, til det å bli holdt, og muligens også til det å finne dypere mening, som er meget sterk. Garred (2008:106) snakker om dette i forbindelse med musikkterapeutisk behandling. Han

sier at det skjer ”en endring i den implisitte relasjonskunnskapen” (ibid) som utøveren/klienten har i forhold til sitt publikum, at ”publikum” også blir bedre kjent med utøveren. Dette innebærer en mulig endring også i det jeg kaller følelseskunnskap. Det kan gi gode opplevelser og utviklingsmuligheter, men det kan også vippe over til å bli noe destruktivt, emosjonelt innsnevrende og i alle fall i andres øyne vanskelig å leve med.

I selvspsykologien snakker man om selvobjekter. De er vesentlige for struktureringen av individets selvopplevelser, og defineres som ”den funksjon og betydning et annet menneske, et dyr, en ting, en kulturmanifestasjon eller en idétradisjon har for opprettholdelse av ens følelse av å være et sammenhengende og meningsfylt selv” (Karterud 1997:18). Det kan se ut som om musikkopplevelser også kan fungere som selvobjekter, og slik påvirke individets følelseskunnskap, både i positiv og negativ retning. Anna snakker både om musikk som dop (M57), om å måtte ha musikk å ruse seg på (M27) og om at musikk kan brukes på en tendensiøs måte:

T: I hvilken retning da?

Anna: Ja, kommersiell musikk for eksempel, måten kommersiell musikk blir brukt på.(...) Nå tenker jeg på (...) sånn tendensiøs bruk av musikk for å øke kjøpelysten til folk, (...) måten utesteder og sånn bruker musikk på, gire folk opp, ha behov for mer alkohol og rus og den slags.

(...)

I de mest ekstreme tilfellene tror jeg det er veldig skadelig, jeg tror vi kan bli veldig gale av det, rett og slett.

T: Hvordan gal da.

Anna: Utagerende rett og slett, det er veldig naturlig.

T: Så musikk kan være med på å øke aggressiv atferd?

Anna: Ja, det tror jeg. (M35)

Hva vi kaller økt eller forringet kompetanse, vil med dette kunne være knyttet til situasjonen kunnskapen brukes i og de diskurser situasjonen oppstår i. Når butikkeiere eller militære i krig bruker musikk til å endre folks handlinger, forteller det om en meget kynisk kunnskap om følelser. Å bruke slik kunnskap gir mistanke om forringet, mer enn økt, emosjonell kompetanse. Hvis musikken kan virke særlig sterkt følelsesmessig, og har gode muligheter nettopp for å gi opplevelser som medierer ny følelseskunnskap, kan den også virke sterkere i en forringende retning. Bjørn mener musikkopplevelser ikke har hjulpet ham å regulere sine følelser(M58), men han ser ikke det som forringende. Samtidig som det anerkjennes som følelseskunnskap å kunne styre sine følelsesuttrykk, er det å

kunne tåle følelser eller det å slippe følelsene løs også verdsatt, og lar seg ikke alltid forene. Økt kompetanse på ett område kan altså medføre forringelse på et annet, selv om begge deler kan kalles følelseskunnskap. Blant intervjupersonene synes det mentalhygieniske å veie tyngre enn evnen til å uttrykke seg på en måte som kulturen finner passende:

Carl: Du kan være flinkere til å være tørr i øyekroken i alle sammenhenger, men du kan være mye fjernere fra dine egne emosjoner. Hva er da verst, eller best? Selvfølgelig må man ha selvkontroll, det å bli sippet opp i trynet til enhver tid er ganske ulidelig. Men på en annen side, som person, for den det gjelder, så må det være viktigere å være i kontakt med egne følelser, med seg selv, og kunne leve med det. Det gir jo mye større styrke enn å bare ha sånn maske som man driver og bærer. (M61)

Følelsesstyring uten følelseskontakt er altså ingen verdsatt (kompetansehevende) følelseskunnskap. Men det var særlig gråt som ble tematisert i forhold til manglende følelsesk kontroll. Aggresjon ble kun nevnt i forhold til andre personer og andre sjangere enn man selv (orket) lyttet til. Gunn mener heavy metal kunne gjort noe med sinnet hennes (M7), at sjangeren medierer aggresjon. Hun skremmes, og tror ikke det vil være godt å få ut vonde følelser gjennom den musikken, for da vet hun ikke hvordan hun skulle ha kommet seg ovenpå igjen (M9, se kap.7). Men hvorfor skulle det være annerledes enn med sorg og gråt, hvorfor skulle ikke aggresjon i musikk kunne føles godt, slik sorg gjør? Ingen av intervjupersonene føler heavy eller black metal som ”sin musikk sjanger”. Andre preferanser kunne muligens gitt andre resultater. På den annen side understreker så ulike personer som Carl, Gunn og Ivar alle at den klassiske musikken kan uttrykke alle følelser, også aggresjon og sinne, men de har få tanker om at den kan øke lytternes aggresjon utenfor det musikalske møtet. Det kan virke som om de aggressive sidene av mennesket får større spillerom i enkelte sjangere enn i andre, og at de måtene følelsene framtrer på innen andres sjangere, lett forblir skremmende eller uforståelige.

Et annet felt for mulig forringende følelseskunnskap, er prestasjonsangst:

T: Kan nettopp musikken være med på å gjøre et menneske mindre også?

Gunn: Ja, det er klart den kan det, hvis det får et nederlag på det, så kan det jo det. Og du vet det at vi har vel opplevd da vi var barn og skulle spille på elevaftener hvor knærne skalv og hendene skalv og... (M27)

Å erfare prestasjonsangst trenger ikke i seg selv å være negativt, men for noen tar prestasjonsangsten overhånd, og lærer dem at musikkopplevelser også kan være meget ubehagelige, og noe det er verd å unngå. Også utenom scenen kan musikkopplevelsene være preget av krav og prestasjoner. Musikkopplevelsene Frida hadde på skolen, var av dette slaget (M38). Likeså Bjørns minner fra oppvekstens fritidsaktiviteter. For ham var ikke mestringen nødvendigvis negativ, men det ga musikkopplevelser som han ikke knyttet til følelser:

Bjørn: Min kompetanse på orgelspill var liksom på det nivået at jeg kunne klare å spille 4 stemmer fra korallboka. Men det var ikke så mye følelser knytta til det tror jeg, det var gleden av å klare å utvikle en ferdighet.

T: Mer mestring?

Bjørn: Mer mestring enn følelse. Og likens da jeg begynte i skolemusikken (...) så var det jo sånn mestring. (M28)

Intervjupersonene selv setter ikke disse pedagogiske musikkopplevelsene i sammenheng med følelser, og viser at musikkundervisning på ingen måte automatisk setter følelsene i høysetet eller medierer følelseskunnskap, selv om for eksempel Carl viste at det også var mulig.

## 6.7. Oppsummering

I dette kapitlet har jeg dokumentert at hovedproblemstillingen ble bekreftet: Musikkopplevelse *kan* erfares som et medierende redskap for følelseskunnskap. Men det ble også dokumentert at slik erfaring kan ”sitte langt inne”, og for mange være uvanlig og vanskelig å snakke om, samt at følelseskunnskap mediert gjennom musikkopplevelser også kan være av negativ eller forringende art. Videre ble det synlig at forholdet mellom følelseskunnskap og musikkopplevelser kan være gjensidig, i den forstand at følelseskunnskap også kan påvirke mulighetene for musikkopplevelse. Det samme kan være tilfellet i forhold til referensialitet, det er ikke bare musikken som gir referanser til livet, livet kan også gi referanser til musikk.

De aspektene ved musikkopplevelse som var erfart som medierende redskap for følelseskunnskap, ble presentert i fire hovedperspektiver; det relasjonelle, det referensielle, det tilretteleggende og det strukturelle. Kategoriene som grupperte seg under de læringsteoretisk og musikkpsykologisk inspirerte perspektivene var meget empirinære, og ble i denne innledende analysen beskrevet som følgende:

<b>Det dialogiske perspektiv</b>	<b>Det referensielle perspektiv</b>	<b>Det tilbydende perspektiv</b>	<b>Det strukturelle perspektiv</b>
<i>alene</i>	<i>å beskrive</i>	<i>å åpne</i>	<i>møteformer</i>
<i>fellesskap</i>	<i>å minnes</i>	<i>å gi seg hen</i>	<i>musikkelementer</i>
<i>dialog</i>	<i>gjenklang</i>	<i>å vekke</i>	<i>sjangere</i>
<i>møte</i>	<i>kroppslighet</i>	<i>å styrke</i>	
<i>omsorg</i>		<i>å fortette</i>	
<i>anerkjennelse</i>		<i>å endre</i>	

Ramme 7: Kategoriene knyttet til musikkopplevelse

Siden musikkopplevelsen er en helhetlig erfaring, vil det alltid være snev av flere perspektiver og kategorier i en og samme opplevelse. Vår livsverden inkluderer kontinuerlig relasjonelle, referensielle, tilbydende og strukturelle forhold som vil være med på å påvirke våre læringsprosesser, og med det vår følelseskunnskap. Den oppdeling som er presentert her, er et forsøk på å gjøre de rikholdige mulighetene mer synlige, for med det å kunne vise det emosjonelle læringspotensialet i musikkopplevelsen.

FK-kategoriene er i dette kapitlet presentert slik de framstod i den innledende analysen, klart inspirert av teoristudiene. Men også her er båndene mange, og et mer begrenset antall perspektiver begynte å tegne seg i overgangen til hovedanalysen. Det førte der til at bevissthet og tilgjengelighet ble slått sammen til det jeg videre har kalt en *hovedkategori*. Det samme skjedde med refleksjon, deler av empatikategorien og forståelse, som i hovedanalysen er én hovedkategori, forståelse. Sannsynligvis vil også FK-kategoriene som er utelatt av hovedanalysen bli vurdert for sammenslåing:

<i>Emosjonell tilgjengelighet</i>	<b>Hovedkategori:</b> <b>Emosjonell tilgjengelighet</b>
<i>Emosjonell bevissthet</i>	
<i>Emosjonell empati</i>	<b>Hovedkategori:</b> <b>Emosjonell forståelse</b>
<i>Emosjonell forståelse</i>	
<i>Emosjonell refleksjon</i>	
<i>Emosjonell ekspressivitet</i>	<b>(Evt. Hovedkategori:</b> <b>Emosjonelt samspill)</b>
<i>Emosjonell regulering</i>	
<i>Emosjonelt samspill</i>	

Ramme 8: Kategoriene knyttet til følelseskunnskap

# **Kapittel 7**

## **Emosjonell tilgjengelighet**

### **7.1. Innledning**

Kap.1. formulerte følgende delproblemstilling: *Hvilke aspekter ved emosjonell tilgjengelighet kan erfares som mediert av musikkopplevelse?* Hovedkategorien emosjonell tilgjengelighet er en samling av kategoriene tilgjengelighet og bevissthet fra den innledende analysen. Sammenslåingen ble gjort ut fra analysen av empirien, nærmere studier av fenomenologisk bevissthetsteori, og ut fra ønsket om å inkludere en kroppslig og nonverbal/prerefleksiv tilnærming til bevissthetsfeltet.

”If a particular way of experiencing a phenomenon is seen in relation to particular features of an awareness, then the varying ways of experiencing that phenomenon should be seen in relation to particular features of diverse awarenesses”, sier Marton & Booth (1997:108). I så fall blir bevissthet- eller oppmerksomhetsform avgjørende for hva slags følelseskunnskap vi kan tilegne oss, og vår forståelse av bevissthetsfenomener styrende for vår forståelse av kunnskap og opplevelse, ikke minst estetiske opplevelser (jf. Salovey & Mayer 1990:197). Alle slike ulike oppmerksomhetsformer eller bevissthetsformer omtales altså i dette kapitlet som tilgjengelighet (se def. kap.1).

Hovedkategorien emosjonell tilgjengelighet har vært gjennom flere analyserunder, og i den sammenheng også vært delt i ulike underkategorier. Måten feltet presenteres på her, er farget både av de første analysefasenes empirinærhet og de senere fasenes teoritilfang og mer abduktive tilnærming. Derfor ses materialet ut fra tidvis kryssende dimensjoner. Den første dimensjonen, der det er snakk om vedlikehold eller utvikling av ny kunnskap, stammer opprinnelig fra empiriens fokus på å opprettholde sensitivitet og muligheten for å åpne nye følelsesmessige rom. Den viser det tette båndet bl.a. til MO-kategorien *å åpne*, men får også bryne seg på EI-teoriens vektlegging av å utvikle en moden evne til å

tåle en slik tilgjengelighet. I den andre dimensjonen peker empirien på ulike sider av det emosjonelle i form av det som i møte med musikkpsykologi og følelsesteori må betegnes som tilgjengelighet på kategorial-, dimensjonal- og vitalitetsfølelser. Mens forskningen til nå har hatt hovedfokus rettet mot kategoriale aspekter, antyder empirien at vitalitetsaspekter får en mer sentral rolle i møte med musikk. Den siste dimensjonen ser det kroppslige, det nonverbale og det prerefleksive i forhold til det refleksive, det verbale og mer tradisjonelt kognitive. De utgjør alle ulike nivåer av tilgjengelighet og (med det) bevissthet. Det var nettopp fordi alle disse nivåene fantes i empirien at det ble nødvendig å trekke inn fenomenologisk inspirert bevissthetsteori. Innen slik teori kan vi også finne en mer intersubjektiv bevissthetsforståelse. Denne dimensjonen har gjort det mulig å utforske intervjuenes formuleringer om mottakelighet og det å være tilgjengelig for andre, i noen grad også det som empirien omtaler som et transcendentalt nivå.

## 7.2. Vedlikehold eller ny kunnskap

En viss lesevennlighet gjør det nødvendig å begrense lengden på de fleste intervjusitatene i den videre presentasjonen. Det er likevel ønskelig å kunne gjengi noen av intervjuenes konkrete musikkopplevelser mer helhetlig, for på denne måten å vise hva de reflekterer, evt. ”synsende”, sitatene i etterkant har sitt utspring i, samt for å gi leseren bedre mulighet til å trekke egne konklusjoner. Åpningen av intervjuet med Anna skal derfor få illustrere hvordan en musikkopplevelse kan berøre flere av tilgjengelighetskapitlets nevnte dimensjoner:

T: Hvis jeg hadde spurt deg om å fortelle om en musikkopplevelse som du knytter til ganske sterke følelser, hva er det som popper opp i deg da?

Anna: Altså, sånn med en gang, så tenker jeg på en spesiell opplevelse. Jeg har jo hatt mange, men jeg tenker med en gang på én spesiell, og det var første gang jeg hørte (det klassiske musikkstykket). Det var en sånn grensesprengende opplevelse på mange måter, (...). Læreren kommer inn og sier ingen ting, og setter på den voldsomme (...) satsen, og den er veldig... den gikk rett i magen på meg. Ja, den er overveldende for å si det sånn. Kjenner du til den?

T: Ja, det er mange som synes den er veldig vakker.

Anna: Mm. Ikke bare vakker, men den er veldig... Og egentlig var det nok med bare de to taktene i begynnelsen, faktisk (...). Det er veldig rart.

T: Hva var det den gjorde med deg der og da?

Anna: Er det det vi kaller for sånn transcendentalfølelse?

T: [Ja hh]



Anna: [Opplevelse? Den satte meg litt ut av sammenhengen, kjentes veldig grensesprengende, rett og slett, gikk rett i ryggmargen på meg, en sånn kroppslig opplevelse, som gikk rett i, ja, som jeg gikk og skalv av lenge etterpå, sånn fysisk, sånn blanding av både mind and body, der var alt integrert. (...)]

T: [Du]sier mind and body, og du sier du skalv, det er en kroppslig reaksjon. Men hva var det i hodet som skjedde da?

Anna: Ja, det syns jeg er vanskelig å beskrive faktisk. Men det er sånn: "er det mulig", altså, "er det mulig å kjenne noe så sterkt", liksom. Veldig, veldig beveget, rett og slett, veldig berørt, sterkt berørt som menneske.

T: Kan du beskrive de følelsene du hadde da?

Anna: Hh, det er det jeg prøver på! Det er ikke noe sånn lykkefølelse eller noe sånn, det er bare en veldig stor følelse, veldig stor opplevelse på en måte, (...).

T: Men betyr det også at det er (...) en annen følelse enn du har andre steder i livet?

Anna: At den var kun knytta til musikken på en måte?

T: Ja, altså siden du sier det er vanskelig å beskrive, nettopp fordi du ikke har så mange andre referanser enn musikk til en sånn følelse, og da tenker jeg bare...

Anna: Det var en veldig sånn musikalsk opplevelse. (M1-6)

Noe av det mest sentrale her er tilgangen til/på emosjonelle styrkegrader som ikke er så vanlige, samt følelsenes kroppslige fokus, der kategorialbetegnelser som lykke må vike plassen for mer vitalitetspregede aspekter som "stor", "transcendental" og "grensesprengende". Annas beskrivelse har også klare likhetstrekk med den følelsesmessige vekking eller interessestyrking beskrevet (kap.5) som "arousal", likeså med beskrivelser i Gabrielsson og Lindström Wiiks (2003) nevnte forskning på musikkopplevelser, og deres snakk om for eksempel endret innstilling, endret opplevelse av situasjon, kropp og sinn, tap av kontroll, vekking av minner og følelse av helhet. Underkategoriene som 'Spesiell åpenhet og mottakelighet' (2003:174) og 'Eksistensielle og transcendentale aspekter' (ibid:180) synes også å peke på de samme muligheter for nye følelserfaringer som i sitatet fra Anna, og – som vi skal se – også fra andre intervjupersoner.

### **7.2.1. Åpen dør til kjente følelser**

Monsens (2000) peker på to forhold som er avgjørende for den emosjonelle opplevelsessevnen; oppmerksomhet og toleranse. I Mayer & Saloveys modell (1997/2004) er persepsjon av følelser presentert som første nivå, og det nærmeste de kommer Monsens oppmerksomhet. Tilgang eller åpenhet til et stort antall

følelser blir hos Mayer & Salovey mer sett i sammenheng med toleranse, det å *tåle* følelsene, og altså en ”høyere” utviklet emosjonell kompetanse eller intelligens.<sup>32</sup> Intervjupersonene kommer inn på begge funksjoner, men det er utvilsomt oppmerksomhetsfunksjonen som dominerer. De beskriver tilgjengelighet (og bevissthet) som noe vi i utgangspunktet har, og ser musikkopplevelsen som et sted hvor tilgjengeligheten til ulike følelser vedlikeholdes. Med vedlikehold siktes det altså til følelser man på et eller annet vis kjenner fra før. Musikkopplevelsen blir en påminner og en arena hvor man kan ivareta evnen til å være åpen for disse følelsene, det å være emosjonelt tilgjengelig:

T: Om du lærte noe av (den musikkopplevelsen), kan du si, i vid forstand?

Frida: Ja, altså jeg tror det har vært med på at jeg holder fast ved og minner meg på en emosjonell tilgjengelighet som jeg har i forhold til musikk og som åpner andre dører inn i meg enn en del andre ting. (M13)

Musikkopplevelsen er noe som minner Frida på den emosjonelle tilgjengeligheten hun flere steder i intervjuet understreker som viktig å holde fast ved. Hun ser det som et ideal å kunne kjenne eller oppleve ulike følelser, å ha dem tilgjengelig. Men da er det snakk om å ta vare på noe, eller opprettholde kunnskap. I hvilken grad hun ser på det som å *utvide* sin følelseskunnskap, er mindre tydelig her, selv om sitatet over nettopp er et svar på om hun har lært noe. Samme tvetydighet eller skepsis mot å snakke om forandring, kan vi finne hos Anna:

T: Tenker du at du forandret deg på grunn av den opplevelsen?

Anna: Jeg tror ikke, jeg tror jeg var meg, og at jeg er meg og sånn, men at det bare var en veldig forsterking av det hele. Jeg har ikke snudd på flisa, men jeg tror kanskje, hvis jeg kan bruke et sånt begrep som du bruker, emosjonell kompetanse, så ser jeg at jeg er blitt rikere av det, så jeg har jo på en måte litt, en slags kompetanse, for jeg vet at det er der, jeg har erfart det, ikke sant. Og så jeg har (det) å øse av. Jeg øser av det på en måte i ettertid. (M14)

Å snakke om å ha blitt forandret er i utgangspunktet vanskelig, slik vi så hos flere i kap.6. Men ved nærmere ettertanke er Anna blitt rikere av det, og har med det fått ”en slags kompetanse”. Samme skepsis til om det skjer forandring, og enda større vektlegging av ivaretaking og vedlikehold finnes hos Bjørn. Det ble allerede

---

<sup>32</sup> ”Only if a person attends to feelings can something be learned about them. For that reason, this highest level branch begins with openness to feelings” (Mayer & Salovey 1997/2004:39).

tydelig i kap.6, da han snakket om å vedlikeholde porene, endog ”å holde tårekanalene i gang” (M38). Her knyttes det også til en konkret musikkopplevelse:

Bjørn: En sånn situasjon opplevde jeg i (konsertsalen) i godt voksen alder, (...) Og jeg husker det var (den komponistens sin) symfoni[  
T:[mm]

Bjørn: ]Og den er regnet som et sånt høydepunkt(...), men om jeg ikke hadde visst noe om det, så ville jeg trodd følelsene var like sterke, og særlig den hornsoloen. (...) Det er en uendelig vakker hornsolo (...). Og da begynte jeg å grine, jeg, og det syntes jeg på mange måter var upraktisk. Ikke sånn at jeg satt og hulka, men tårene rant og alle ville sett at jeg satt og gråt, hvis de hadde brydd seg med meg som satt der. Og det var en sånn sterk opplevelse både av de vanskelige sidene av livet knytta til sånn nære relasjoner og ekteskap og slikt, men samtidig og de gode. Jeg satt der og hadde barn og syntes verden var både vanskelig og vakker. Så alt det blir sånne sterke opplevelser, og da aktiviserte musikken følelser, helt åpenbart. (M2-4)

(...)

T: Forandret det deg følelsesmessig etterpå, lærte du noe av det, følelsesmessig tenker du?

Bjørn: Jeg tror ikke jeg forandret meg, men det bekrefter noen dimensjoner som jeg gjerne vil ta vare på. (M17)

Bjørn mener altså at musikken aktiviserer følelser, men at det er mest snakk om å ta vare på noe han allerede besitter, eller bekrefte noen dimensjoner. Her er det også veldig tydelig at det er Bjørns (og ikke musikerens/komponistens) følelser som aktiviseres/vekkes. Han kommer stadig tilbake til det å vedlikeholde en åpenhet, og bruker ”porene” og ”tårekanalene” (M38) både direkte og som metaforer, altså fenomener knyttet til både inntrykks- og uttrykkssiden av det emosjonelle. Han sier at musikken er den viktigste kilden for å holde disse følelsesmessige kanalene åpne. Det er altså snakk om å ha tilgang til en opplevelsestrategi mer enn en læringsstrategi, helt i tråd med det kap.5. sa om at den emosjonelle læringen knyttet til musikkopplevelse sjelden er målrettet.

Salomon & Perkins (1998) snakket om ”Learning effects *with* the tool” og ”(Learning) effects *of* the tool”. I sitatene over framstår musikkopplevelsene som et redskap til å ivareta en emosjonell tilgjengelighet der og da, men tilgjengeligheten er ikke begrenset til de musikalske møtene. Det er også en vedvarende kompetanse eller følelseskunnskap, men for å vedvare, trengs det påfyll. Stadige musikkopplevelser må til for at denne åpenheten ikke skal bli borte. Sitatene er også preget av det jeg vil kalle en folketeoretisk og psykodynamisk tenkning, der følelser ikke primært konstrueres i de sosiale/musikalske møtene,

men altså åpner opp eller vekker/påminner om noe som allerede finnes. Nyengs (2006:13) påstand om vår tids forestilling om at vi har et indre mentalt liv som huser våre følelser, er slik sett bekreftet i intervjuene. Innledningssitatet fra Anna viser også – sammen med sitatet fra Bjørn – at selv om begge opplevelser var ”opplevelser for livet”, er det stor variasjon i hvor referensielle opplevelsene er, begge kan dokumentere både indre og ytre kilder til følelser.

Sitatene viser også flere av begrepene og metaforene fra MO-kategoriene. Mest påfallende i forhold til det strukturelle perspektivet er Anna og Bjørns henvisning til et lite sted i musikken som høydepunktet, i form av hhv. de to første taktene i stykket, og den vakre hornsoloen (se også det lille stikken beskrevet av Einar (M12, 29, 32, kap.6). Rustens (2006:285) funn om hvordan helt bestemte musikalske elementer synes å føre til helt bestemte følelsesopplevelser, bekreftes altså i dette materialet. Men det er musikkopplevelsens evne til å åpne for følelser som i denne sammenheng tydeligst synes å mediere emosjonell tilgjengelighet, med ”åpne andre dører” og ”holde de derre kanalene åpne” som konkrete eksempler. ”Å øse av”, å ”holde fast ved”, ”minne meg på”, ”bekrefte” og ”huskelapp” er andre metaforer fra det tilbydende perspektivet i kap.6 som handler om tilgjengelighet på kjente følelser.

### **7.2.2. Verktøy eller huskelapp**

I sitatet av Anna (M14), ble kunnskapen om redskapet tydelig. Hun vet hun har musikken å øse av, og det er en form for tilgjengelighetskunnskap i seg selv. Denne tilgangen tangerer også MO-kategorien å minnes. Musikkens evne til å minne oss på gamle hendelser, og med det de følelsene som var knyttet til disse hendelsene, er solid dokumentert i kap.4 og 5, med bl.a. Davies’ (1978:69) ”Darlin’ they’re playing our tune”-fenomen og Slobodas (2005) ytre, episodiske assosiasjoner.

Bjørn var usikker på om musikkopplevelsene fungerte som et nødvendig og endrende redskap, eller om de bare var mer perifere huskelapper, en påminner i referensiell forstand og ”bare minner om at de er der” (M47). Salomon & Perkins (1998:11) beskriver denne distinksjonen som hhv. ”means to act upon the world” og ”cognitive scaffolds that facilitate such actions” (ibid). Ivar befinner seg et sted midt i mellom, og snakker om musikken som budbringer:

T: Det er ikke sånn at når du hører en låt så ’ åh, det var den perioden’?

Ivar: Ikke i forbindelse med kjæreste, men som periode, ja. Så musikk har sin epoke, har sine minner og, ja.

T: Ok.

Ivar: Når du var der, og når du var på ferie der og slike ting. Så kommer det tilbake igjen med musikken som budbringer.

(...)

T: Men var det minner, eller kom det opp følelser i deg også?

Ivar: Jeg vil si at minner er en del av følelser, ja.

T: Det er følelsesminner kan du si?

Ivar: Ja det vil jeg si. For minner uten følelser, det er jo bare at du husker hva du skal kjøpe i butikken. (M18)

Minner *er* følelser, sier Ivar. I så fall står opplevelsen i seg selv meget tett på kunnskapen, hvis emosjonell tilgjengelighet ses som en kompetanse eller kunnskap. Sitatet peker også på kroppens rolle, og at musikkopplevelsen er noe mer enn en huskelapp for minnene, nettopp fordi følelsene er så sterkt involvert. Hos Janne er det å åpne (med sin kroppslige nærhet) og huske (som en mer kognitiv ferdighet) enda tydeligere avhengige av hverandre. Når jeg i begynnelsen av intervjuet spør om hun kan komme på noen konkrete musikkopplevelser knyttet til følelser, svarer hun som tidligere nevnt at det er når man hører musikken igjen, at følelsene dukker fram igjen (M1). Janne er altså avhengig av den klingende musikken, ikke bare for mediering av følelser, men også som mediering av minner om følelser, og med det den evt. kunnskapen som ligger i disse minnene. Dette samsvarer med Grellands (2005:136) påstand om at vår tilgang til følelser først og fremst er gjennom kroppsfornemmelser, og at følelsene viser seg når de blir vekket. Janne gjør som Grelland; tar utgangspunkt i situasjoner som vekker følelser, i dette tilfellet musikk.

Tilgang til minner blir altså en tilgang til de følelser som er knyttet til minnene, og med det en form for bevissthetsøkning i forhold til også den kunnskap som ligger innbakt i (følelses-)minnene. Men når musikkopplevelsen omtales som mer ”åpnende” enn andre medier/huskelapper, er det fordi den setter oss, kroppene våre, i større grad tilbake i følelsen, inn i forelskelsen, sorgen osv., og ikke som ”minne uten følelser”, jf. Ivar over. Selv om det å vite at man kan anvende ”huskelappen” i seg selv er kunnskap som har innvirkning på ens følelsesliv, blir det tydelig i intervjuene at musikkopplevelsen også kan gå dypere enn som så, og oppleves som å åpne for følelser, som et mer transformerende verktøy. I det blir også musikkopplevelsens (strukturelle og ikonisk) åpnende funksjon vel så viktig som (den episodiske) huskelappfunksjonen, jf. Slobodas indre og ytre kilder.

I kap.6 spurte jeg om det å kunne gå tilbake og kjenne på de følelsene var noe Anna så på som vesentlig for utviklingen hennes videre. Det bekreftet hun (M17), og sa at hvis hun ville kjenne på en person, eller tenke på en person, så

kunne hun gå og sette på den musikken som minnet om personen for å bringe fram de samme følelsene:

Anna: Den musikken jeg hørte på den gangen, (den) bringer jo med en gang tilbake følelsene i den tiden. Da kjenner du de samme følelsene som den gang. Samme sorgen av tapet av gutten, eller intense situasjoner og sånne ting. (M17)

Jeg spurte etterpå om det var noe i disse opplevelsene, eller de følelsene som hun hadde beskrevet, som hun tok med seg til andre sider av livet:

Anna: Ja, jeg gjør i grunnen det. Når du har så sterke opplevelser på ett område, så blir andre utfordringer veldig små, hvis du skjønner hva jeg mener. De falmer litte grann fordi man har så sterke opplevelser, for å si det sånn.

T: Blir det lettere å mestre andre sterke følelser, kanskje negative følelser tenker jeg på da?

Anna: Ja, det tror jeg faktisk at jeg kan si. (M22)

Verktøyet er altså ikke bare avgjørende for å tre inn i følelsene, men har også gitt henne andre muligheter til å håndtere følelsesmessige utfordringer utenfor musikkopplevelsen. Det er ikke bare snakk om "Learning effects *with* the tool", men også om "effects *of* the tool", og kunnskap som overskrider tilgjengeligheten og nærmer seg regulering av følelser.

I sitatet over er Anna selv meget aktiv og bevisst hvilke minner som skal frambringes, ikke ulikt kvinnene i DeNoras (2001, 2002) undersøkelse. Hvor aktiv personen er i denne åpneprosessen varierer, men selv om språkbruken i intervjuene viser en oppfattelse av *musikken* som meget aktiv, er det ingen tvil om at musikkopplevelsens egenskaper gjør personen sterkt til stede, og det er også en form for aktivitet. Det å kunne *ta imot* er like mye en handling som det å gi. Musikken oppleves tydelig som den som gir, til og med påfører (åpner). Men dens egenskaper gjør det også mulig for personen i musikkopplevelsen å (aktivt) åpne opp. Teorikapitlet problematiserte en rekke perspektiver på relasjonen musikk–følelser i forhold til om det er snakk om følelser vi mottar fra musikken, eller følelser vi selv skaper, og ikke bare i forhold til arousal- og ekspressivitetsteori. Empirien viser at det i opplevelsen ikke trenger å være snakk om et enten eller. Musikkopplevelsen har rike muligheter som medierende redskap for emosjonell tilgjengelighet, både i forhold til kunnskapens varighet, musikkens sentralitet og

personens egen aktivitet, og i forhold til tilgjengelighet som både påført, regulert eller uttrykt av musikken, konstruert, tolket og oppfattet av mennesket.

Dette mangfoldet fundamenteres også i at kulturen påvirker mulighetene til emosjonell tilgjengelighet på flere vis. Selv innen den mer psykodynamiske atmosfæren som preger de fleste intervjuene, blir diskursens betydelige rolle synlig. Intervjupersonene synes å mene at ikke alle mennesker har like stor evne til å åpne opp, og heller ikke at musikken kan gi en slik tilgang til alle. Frida har sine tanker om hvordan slike forskjeller kan oppstå:

Frida: Det er mennesker som ikke kan si hvor de har vondt. De kjenner ikke såpass mye innover at de vet at det er der eller der, men de bare sier 'jeg er så vond i kroppen'. (...) Så jeg tror jo at hvis du har fått lov å oppleve en familie eller en oppvekst, et miljø, stemning hvor det var like mye verdifullt å tenke innover som å tenke utover, så tenker jeg jo at musikken vil skape andre ting i en sånn person enn det gjør i en sånn person som ikke har fått lov til å tenke innover. Eller blitt oppmuntret til det. (M53)

Familiesituasjonen under oppveksten påvirker i så fall mulighetene til emosjonell tilgjengelighet, og ikke bare i forhold til det musikalske klimaet i familien, men også i forhold til følelsesklimaet. Dette samsvarer med det flere av teoretikerne i kap.5 sa om sammenhengen mellom følelsesdifferensiering og selvartikulering, ikke minst med det selvpsykologene sa om at omsorgspersonens evne til sensitiv og differensiert innlevelse i barnets følelser bidrar til dets artikulering av selvopplevelse (og tydeligvis også musikkopplevelse). Det krever omsorgsgivere med evne til å gi gode gjensvar på barnets ulike følelsestilstander (Monsen 1997:134).

Jørgensen (1989:66) sa at reaksjonsformene for det aller meste er lært i det samfunnet vi vokser opp i, og avhengig av hvordan vi selv, lyttesituasjonen og kulturen omkring oss har formet vårt forhold til musikk. Siden vår vennekrets og vår kultur også kan sees som vår (stor-)familie, vil alle de diskurser vi deltar i kunne påvirke på samme måte. Hvis man i musikalske møter oppfatter det som mer akseptabelt med uttrykk for ulike følelsestilstander, og musikken synes å gjenspeile kjente følelsestilstander for personen, vil det også være en form for artikulering av selvopplevelser og anerkjennende gjensvar. Men det er for Frida snakk om en spiraleffekt, der musikkopplevelsen kan mediere tilgjengelighet, og der også den emosjonelle tilgjengeligheten er med på å avgjøre muligheten for musikkopplevelsen og for ytterligere tilgjengelighet.

### 7.2.3. Tilgang til nye følelser

Enten musikkopplevelsen ses som et viktig redskap for å ta vare på emosjonell tilgjengelighet eller som noe som minner oss om følelsene våre, så har opplevelsene foreløpig primært vært en åpen dør til *kjente* følelser og vedlikeholdt kunnskap vi (evt. taust, prebevisst) allerede besitter. Det har stort sett også betydd at følelsene er kjente fra andre arenaer enn musikalske møter.

Kan musikkopplevelsen også være en dør inn til nye, ukjente følelser og følelsesnyanser, en døråpner til følelser man ikke har tilgang til i andre sammenhenger, eventuelt gi tilgang til nye følelsesuttrykk? Sloboda (2005) sa at musikken ikke skaper eller endrer følelsene, men gir en person tilgang til følelsesopplevelser som ikke er gjennomarbeidet, men allerede er 'på agendaen' for den personen. Men i Ruuds forskning (kap.5) ble ukjent musikk sammenliknet med å tre inn i ukjente rom eller ukjente deler av en selv. Selvintervjuet peker også i den retning, og mange av de konkrete musikkopplevelsene til "mine" ti intervjupersoner bekrefter dette. Selv om Anna er skeptisk til å si at musikkopplevelsen forandret henne, er det definitivt mer enn vedlikehold det er snakk om når hun bruker ord som transcendent (M3) og veldig musikalsk (M6) opplevelse. Jeg tolker henne til å si at musikken har gitt henne tilgang til en egen og meget sterk følelsesmessig opplevelseshet. Er det i så fall et felt av følelseskunnskapen som er meget situert og forbeholdt musikalske møter? Selv om jeg, ut fra både teorien og empirien, støtter den antakelse at musikkopplevelsens følelser er av samme slag eller kvalitet som andre følelser, forhindrer ikke det at det kan være former, nyanser og styrkegrader som stort sett oppleves i møte med musikk.

Hos Frida forbindes også musikkens strukturer med forventninger, overraskelser og nye følelser. Men kunnskapen selv er likevel tettere forbundet med det vi tradisjonelt forstår som emosjonell kompetanse, via musikkopplevelsens referensielle egenskaper:

Frida: Jeg er veldig glad i å bli overrasket. I forhold til originalitet, i forhold til sammensetning av ting, i forhold til klanger som du sier, i forhold til måter å sette ut musikk på. Det er fantastisk for meg, det der å bli overrasket, så det er først og fremst det med musikken. Og så igjen dette med at det da får en gjenklang i meg som gjør at jeg også blir overrasket på mitt eget følelsesliv. Jeg gjør det. (M47)

Musikalske overraskelser gir altså en gjenklang som fører til emosjonelle overraskelser, og med det tilgang til nye sider av eget følelsesliv. Det er sannsynlig at denne innstillingen også preger hennes opplevelse av musikken som åpnende for



følelsesmessige rom generelt. Slobodas indre kilder til følelser dreier seg om musikkens egne strukturer og forventninger. Her synes nettopp strukturene selv å være det medierende redskapet for følelseskunnskap. Likevel er det en ytre, ikonisk assosiasjonsfunksjon som gjør dette relevant i forhold til følelseskunnskap, fordi de musikalske overraskelsene også gjør henne overrasket på eget følelsesliv, hun lærer noe nytt om seg selv. Dette meyerske utgangspunktet motsier likevel ikke Slobodas (2005:199) påstand om at hver følelse erfart i musikalske møter, sammenfaller med en tilsvarende følelse i en ikke-musikalsk situasjon.

Bjørn snakker også om overraskelse. Han kan bli overrasket over at han sitter og gråter i konsertsalen (M46), og berøres av enkeltsteder og spesielle strukturer i musikken på en måte som peker mot “musikken selv”, for eksempel i den ’uendelig vakre hornsoloen’ (M2-3). Likevel bekreftes det referensielle tyngdepunktet i opplevelsene:

Bjørn: Så når musikk skal berøre meg så sterkt, så er det nok i situasjoner hvor det henter inn andre sider ved livet mitt. Jeg tror ikke jeg kan oppleve å minnes at det var pur musikk, altså at den ikke berørte noe i meg ellers.(M15)

Følelsene han har under musikkopplevelsen berører altså noe annet i livet også. Det er egentlig bare Einar som viser en reell absolutt eller autonom tilnærming:

Einar: Når jeg hører på musikk, da er jeg veldig inni musikken, da går jeg veldig teknisk inn i den, og jeg refererer den til annen musikk, og jeg ser meg selv i den, hvordan ville jeg selv spilt eller skrevet eller forandret på dette, jeg ser på det som noe jeg kan ta og bruke og... et objekt som jeg kan smelte om til mine egne formål. Jeg ser veldig lite på det som noe del av livet utenfor (M14).

Selv når han ser seg selv i musikken, går det på hvordan han ville spilt eller skrevet dette selv, og ikke på ”livet utenfor”. Men hva mener han med sine egne formål, hvor dypt går det absolutte, selv hos Einar? Når jeg videre (M15) spør hva han tror det er som får han til å ville gjøre ting annerledes, svarer han ”stilforståelse”, ”personlig stil” og ”det som har resonans i deg”. Han fortsetter med å framheve hvor viktig det er at musikken kommuniserer noe, og på spørsmålet om hva dette noe er (M17), svarer han: ” Det må jo nødvendigvis være et speil av måten vi fungerer på, da, og hvordan vi enten tenker eller føler eller resonnerer eller fungerer fysisk” (se sitat M16-19 kap.8). Selv ikke Einar synes å komme unna det heteronome og referensielle til slutt, når mening skal verbaliseres. Men det får unektelig et annet preg hos en som har et så tett forhold til musikken.

Det er mulig det kunne vært nyttig med en inndeling av disse ”nye følelsene” som liknet på Slobodas kildeinndeling. Da kunne vi sagt at tilgangen til nye følelser i møte med musikk både oppleves som musikkspesifikke, som referanse mellom musikken strukturer og livet utenfor, og som nye følelser relatert til livet.

#### 7.2.4. Tilgang til nye følelsesarenaer

I denne siste enden av skalaen finner vi Janne, som viser det referensielle aspektet på en annen og sterkere måte i en barndomsopplevelse med faren, dog dessverre med flere formuleringer lagt i munnen på henne av intervjueren. Her er musikken bare en av flere ingredienser:

T: Men hva gjorde det med ditt forhold til faren din, hadde det vært annerledes hvis ikke han hadde sunget?

Janne: Det vet jeg ikke (...).

T: Men det er ikke (sånn at) du tenker at når dere sang så opplevde du for eksempel at dere prata godt etterpå, eller en spesiell nærhet, at du fikk masse fysisk kontakt, [

Janne: ]Du fikk jo masse fysisk kontakt for du satt i armkroken og oppå han, og der du klarte å komme deg til, ikke sant.

T: Gjorde du det mer når du sang?

Janne: Åja!

T: Var det mer lov nesten å sitte i fanget når han sang?

Janne: Ja, det var jo det, hh, det var kosestund.

(...)

T: Ok så på en måte ble sangen da koblet til det å få lov å få den intimiteten, fysiske nærheten?

Janne: Ja det er det jeg føler i dag og, liksom kos. Når jeg hører fin musikk så er det kos.

T: Er det litt sånn at du ble holdt, sånn som du ble når du var liten?

Janne: Ja, det kunne godt vært det, ja. (M11)

Musikk kobles altså til kos hos Janne. Følelsen av kjærlighet blir mer fysisk og konkret. Musikkopplevelser er kosestunder, det var det med faren da hun var liten, men er det også fortsatt, som om musikken er et slags overgangsobjekt, eller får en omsorgsfunksjon. Det virker i alle fall som om musikken her har overtatt litt av omsorgspersonens rolle. I sitatet er ikke fokuset på om følelsen er ny eller forbeholdt musikken. Men arenaen, fanget og musikken, gir definitivt nye muligheter, dokumentert allerede i kap.4 av Rustens (2006:149) ”klingende mamma”. Jeg vil legge til at både Janne og Rustens Lauritz synes å bli mer bevisst foreldrenes kjærlighet pga. musikken, og altså lærer noe om andres følelser for dem selv, i møte med musikk.

Ikke bare lyden, men også situasjonene, de kontekster musikken vanligvis framtrer i, synes altså i stor grad å tillate følelserfaringer, til og med sterke følelsesuttrykk av ”positiv” og ”negativ” art, og slik sett også gi rom for nye følelserfaringer. Gunn beskriver hvordan arenaer for musikkopplevelse også gir større mulighet for følelsesuttrykk sammen med andre:

Gunn: Det var så stille i salen, det pleier det jo å være, men det var helt, det ble en helt sånn fortettet atmosfære. Og så kom jeg til å se på benken foran meg, for der satt (en berømt mann) og han gråt så tårene trillet. (M15)

Det er neppe snakk om nye følelserfaringer eller -uttrykk for denne mannen, men det er unektelig snakk om en arena som tilbyr tilgang til et mindre vanlig sosialt følelsesuttrykk, slik Bjørn (M1–4) også kom inn på.

Det er tidligere gjengitt uttalelser som peker mot at kunnskap om redskapet framtrer som ny følelseskunnskap i seg selv. Hos Ivar innebærer det både et ytre, fysisk spillerom, og et indre personlighetsutviklende rom. Men læringsaspektet er aller tydeligst forbundet med det medierende redskapet selv: Det finnes et medierende redskap, og med det arenaer, som kan berike tilværelsen, åpne for nye følelsesmessige erfaringer, og som man vet man kan oppsøke og nyte. Hadde du ikke blitt kjent med musikken, så hadde du ikke visst det, sier Ivar (M12). ”Man blir klar over at det finnes en verden der man kan oppleve den slags, (...) at man har tilgang på noe slikt” bekrefter Anna (M 11). For Anna fører disse nye følelsesmessige rommene også til en retning og ny mening i livet. I refleksjonen over musikkopplevelsen beskrevet i innledningen, uttaler hun:

Anna: Det her er høydepunktsopplevelser, sant. Enhver sånn høydepunktsopplevelse fører livet videre. Gir en retning på en måte. (...). Det er litt av det som jeg vil bringe videre til de andre menneskene rundt meg, (...). Altså det å kunne oppleve sterke følelser gjennom musikk, få tilgang til følelser og mening, meningsfullhet, gjennom musikk. (...) Jeg tror at musikken, og det at man kan jobbe gjennom musikken, (det gjør at) man får tilgang til disse rommene. At det fører veldig mye med seg i livet. (M15)

I så fall vil disse sterke musikalske opplevelsene også føre til forandring i personen, og dennes følelseskunnskap, kunnskap basert på at man har fått tilgang til nye emosjonelle arenaer, ”tilgang på følelser og mening” som Anna selv sa.

Intervjuene har brukt rommetaforen både om indre mentale erfaringer og om ytre fysiske arenaer. Når sitatene peker på fysiske arenaer for nye

følelsererfaringer, vises en markant overgang til å fokusere på det ekspressive, om tilgang til uttrykk for eksempel i form av gråt. Men det er fortsatt tilgangen til egne følelser man omtaler. Det ekspressive beskrives mer som en ”forlengelse av det de føler”, og ikke primært tenkt i kommunikativ forstand som rettet mot eller stimulert av andre. Jeg tolker dette til å henge sammen med den psykodynamiske og individfokuserte folketeori som preger intervjuene. Diskurser der følelser primært forstås som mellommenneskelige fenomen, er i denne sammenheng mindre framtrepende, selv om andres reaksjon på egne følelser er en referanse man hele tiden kommer tilbake til, og selv om det intersubjektive skal vise seg å få en større plass i empirien enn i mye av teorien.

### **7.2.5. Hint om noe nytt – og gjenkjennelig**

Skillet mellom det kjente og det nye er altså ikke så tydelig i empirien. Det kan være snakk om ulike anvendelser av metaforene rom og arena, ulik grad av åpenhet, og med det usikkerhet i om det er snakk om følelser man aldri har erfart før, eller om følelsene oppleves nye i og med at settingen er ny. Med den nevnte psykodynamiske diskursen, med følelser som i utgangspunktet finnes i oss fra før, er det sjelden snakk om at vi ”konstruerer” nye følelser i møte med musikken. Det ble også tydelig hos Daniel (M4, se kap.6) da han sa at første gangen musikken virkelig gikk inn på ham, var det fordi han opplevde følelser han ikke visste han hadde, men som allikevel var gjenkjennende. Daniel fortsetter med å si:

Daniel: ... og det førte jo til da på en måte at musikken ble et sånt – for meg da, et verktøy for en psykologisk reise. Og jeg opplevde at jeg ikke forstod musikken, men at jeg var veldig fascinert av den. Den tiltalte det nysgjerrige i meg, i påvente av å komme dit selv. (M4-5)

Daniel bekrefter Slobodas (2005) forskning der han under kategorier som intensifisering og frigivelse viser til uttalelser som at ”’Music helps me discover what I am actually feeling’. Music reconnects me to myself” (idib:204). De nye følelsene – som Daniel ikke visste han hadde – opplevdes likevel som gjenkjennelige. Men etterpå sier han også at musikken gir hint om en forståelse, i påvente av at han kommer dit selv. Ennå forstår han ikke, men musikken peker mot noe som skal komme. Jeg skal komme tilbake til dette, både under bevissthetsnivåer, og musikkens mulighet til å endre på disse, samt under forståelse, og ikke minst Bollas’ (1994) utenkte kjente. Men musikk oppleves altså som så spesiell, og knyttet til så sterke følelsesmessige opplevelser, at den åpner

for nye følelsesmessige rom, nye følelsererfaringer, og henter med det om ny følelseskunnskap. Senere sier Daniel også at et viktig aspekt ved det å være musikkarbeider ”handler om å kunne bidra til å vise de emosjonelle rom som de ikke har kjent på” (M26, se sitat kap.8).

Spørsmålet om nye eller kjente følelser vanskeliggjøres også av teoriens utvidede og nyanserte anvendelse av bevissthetsbegrepet. De ulike bevissthetsnivåene, ikke minst konkretiseringen av det tause og prebevisste som kan skje i musikkopplevelsen, får betydning for om følelsen oppleves som ny. Vi kan ha møtt – i nonverbal eller kroppslig forstand – det vi i vår refleksive bevissthet ser på som nytt. Hanne viser et annet forhold knyttet til nye og kjente følelser i møte med musikkopplevelsen:

Hanne: Sinne i ren og enkel form kan absolutt uttrykkes. (...) Men jeg kjenner at jeg har en følelsedel som ennå ikke har kommet i kontakt med musikk, og som jeg da personlig ikke har helt kontroll over. [

T: ]Ok. Ja, hva tenker, når du sier det, hva tenker du da?

Hanne: Ja, det var en ny tanke for meg, skjønner du, så...

T: Så du kobla det til at du har ikke brukt musikken som middel til å bli kjent med det området, til ikke ha kontroll over det området?

Hanne: Mm.

T: Spennende.

Hanne: Ja! (M46)

Hanne snakker om at det er følelser hun ennå ikke har kontroll over *fordi* hun ikke har møtt dem i musikken. Tidligere har hun også sagt at den følelsesmessige bevisstheten har blitt styrket med musikken fordi hun der har større mulighet til å kontrollere følelsene (M20). Her er det ikke snakk om helt ukjente følelser, men hvis følelsene ikke er berørt i musikkopplevelsen, har hun ikke samme kunnskap om dem, hun har ikke blitt like godt kjent med dem. Monsen (2000:138) sier at det å miste evnen til å oppleve og uttrykke sine følelser, vil være opphav til manglende kontroll av egen atferd. Musikkopplevelser tilbyr en arena der følelsesuttrykkene aksepteres. Hvis man i det musikalske uttrykket opplever å få gjenspeilet sine følelser, begrepsliggjøre dem musikalsk så å si, vil man også kunne bli kjent med dem og forstå dem. Da er det ikke rart om musikkopplevelsen også erfares som å bedre muligheten til å ha kontroll over følelsesuttrykkene, og at det nye likevel er gjenkjennelig.

## 7.2.6. Tilgjengelighet som å tåle følelser

Sitatet av Hanne (over) kan sies å nærme seg Salovey og Mayers perspektiv, der deres parallell til tilgjengelighet i større grad dreier seg om å *tåle* følelser.

Tidligere synliggjorde også Bjørn (M2-4) konsertarenaen som et sted der *andre tåler* å se ham gråte, og der dette også gjør det mer tålelig for ham selv. Det kan være ”upraktisk” at musikken lettere åpner/aktiviserer gråt, men man ”bryr” seg ikke i konsertsalen. I en omsorgssammenheng ville det å ikke bry seg være negativt. I en konsertsituasjon er det like mye et uttrykk for aksept og diskresjon, ja, til og med omsorg og kjærlighet:

Bjørn: Det er gode fortellinger jeg har måttet rømt unna, (...) fordi at jeg blir så sterkt berørt at jeg... Det blir helt upraktisk, jeg har måttet gå. Men i musikk er det ikke det, du kan sitte der i konsertsalen, om det er noen nære ved, så er det ikke så farlig om de ser at du blir berørt av det. Snarere så blir vi mer glad i hverandre da. (M59)

Det er neppe enestående for musikalske kontekster at man føler omsorg for mennesker som viser seg følelsesmessig berørt, men uttrykkene er der mer akseptert, og i det også mindre ubehagelig for de andre.

I teorikapitlet ble det klart at man både søker negative og positive følelser i musikalske kontekster. En mulig begrunnelse for dette var at følelsene ikke har de samme konsekvensene der som i ”det virkelige” livet, og at årsaken til smerten (altså den ”negative” følelsen) ikke lå i musikken – egentlig. I så fall kan vissheten om at den andre ikke nødvendigvis har det så vondt, også være noe av grunnen til at man lettere aksepterer gråt. Hannes behov for å få kontroll med vonde følelser gjennom musikkopplevelse, kan være en annen årsak. Empirien peker likevel bare delvis mot forklaringene fra kap.5. Å tåle følelser har i EI-teorien et fokus på individets intrasubjektive modning. I empirien understrekes de musikalske kontekstene som mer ”holdende” og aksepterende for slike følelser. Det dialogiske eller intersubjektive aspektet av å tåle får altså mer plass:

Daniel: Det som gjør at musikken har en sånn kraft, er at musikken på en måte aksepterer alle disse følelsene, alle disse rommene. Og vi gjør det sammen. Og det tror jeg er den mystiske hellige gralen som musikk har blitt pålagt gjennom alle tider, det ligger kanskje der, at det er et sted vi kan gå og gjøre dette sammen, og det er akseptert. (M29)

Realiteten av et tåle-aspekt bekreftes, enten det er snakk om kjente eller nye følelser, men igjen går det å tåle ikke bare på å tåle egne følelser, men også på at

miljøet aksepterer dem, i Daniels ord til og med at *musikken selv* tåler dem! Da nærmer vi oss MO-kategorien omsorg og følelsenes intersubjektivitet. Er det våre første erfaringer med musikk – som en del av samspillet med nære omsorgspersoner – som gjør at vi oppfatter musikken på den måten? Ruud (1997) pekte på en slik mulighet. Igjen kan det hevdes at musikken fungerer som et slags overgangsobjekt, uavhengig av alder og modning ellers. En slik tankegang underbygges også av at aksepten for sterke følelser, og kanskje særlig gråt, blir like tydelig i uttalelser der intervjupersonen er alene i møte med musikken:

Janne: Jeg har jo ganske godt humør, jeg ler av det meste. Gjennom det så ler jeg i stedet for å gråte, men alene med musikken kan jeg gjerne la tårene trille. (M34)

Musikkopplevelsen gir altså en utvidet tilgang til gråt, enten det skjer i konsertsalens sosiale diskurs eller i en mer ”individuell diskurs”, alene i egen stue. I en situasjon der man er alene, er det i mindre grad andres forventninger som styrer ens følelsesuttrykk. Likevel opplever Janne en økt tilgang til følelsene. Daniels snakk om at musikken selv tålte våre følelser, sammen med egenskapene musikken har når vi møter den alene, gjør det naturlig også å spørre om ikke det er kvaliteter/egenskaper tettere knyttet til lyden som gir impuls til å slippe tårene løs, jf. det strukturelle perspektivet av MO-kategoriene og Slobodas indre kilder.

Wennberg (2001:18) påstår at det som avgjør graden av emosjonell intelligens, er i hvilken utstrekning man som barn fikk ”retten” til å føle det man følte, med andre ord om samfunnet rundt tåler ens følelser. Hvis vi anerkjenner det dialogiske og intersubjektive som alltid tilstedeværende, vil heller ikke det å tåle sine følelser kunne skilles fra om samfunnet rundt tåler dem. Dette kan også ses som å ikke regulere bort følelser. Men for å klare å ta vare på noe, må man vite at det er der, man må både ha tilgang til det og (refleksiv) bevissthet om det. Hvis man – for å bli en dyktig musiker – må tenke gjennom de ulike følelsene og velge hvilke av dem man vil uttrykke i musikken, så trenes ikke bare evnen til emosjonell tilgjengelighet, men også større refleksiv bevissthet og forståelse om følelser. Det gir et større handlingsrom, også utenfor musikkopplevelsen, når man kan erkjenne at ”det er sinne jeg føler” og man ikke bare *er* sint. Å tillate seg å bli følelsesmessig påvirket, kan kreve en evne til å slippe kontroll. Å velge å la være å regulere (bort følelser) er også en form for regulering:

T: Klarer du si noe mer konkret om hva du har lært om deg selv gjennom musikken?

Janne: Av og til å tørre å kjenne på andre følelser enn hva du gjerne tør gi uttrykk for. Når jeg er alene, for jeg er ikke den som viser uttrykk for følelser med andre, men for meg selv, så tør jeg gi disse følelsene ut (...).

T: Er det godt å ha et sånt rom hvor du kan uttrykke det?

Janne: Ja.

(...)

Janne: Så liksom, at du tør. Sånn som nå: Barnebarna, så er jeg redd for de, hva som skal skje, men du må tørre ta fram de følelsene.

T: Mmm

Janne: Ja, du kan ikke bare stenge de nede for da koker trykkokeren over, du må tørre ta fram de følelsene.

T: Men du gjør det når de ikke er der?

Janne: Ja, jeg må være alene. Jeg må være alene.

T: Er det også en måte å gi slipp på dem på, la de få lov til å leve livet selv om du er redd for dem, på en måte?

Janne: Ja, da har du musikken (...).

T: Opplever du også at du har fått andre redskaper til å håndtere disse følelsene gjennom musikken? (...)

Janne: Ja. (M30, 33)

Janne, som har opplevd å miste et barn, har sannsynligvis enda større behov for et slikt redskap enn (beste)foreldre flest, men kanskje nettopp derfor også en større bevissthet om nødvendigheten av et slikt redskap, av en slik arena for emosjonell tilgjengelighet. Dette blir også tydelig når samtalen glir over mot det å romme eller å tåle sorgen. Når jeg påpeker at mange sier musikken forsterker følelsen som allerede er der, bekrefter hun dette, også i forhold til sorgen over et barn. Men i musikkopplevelsen har hun et redskap som både hjelper henne til å romme sorgen og til å bli mindre sorgfylt. Hun trenger både å få ut sorgen og å minnes, sier hun: ”Der har du sorgen og der har du de gode minnene” (M37). Janne ser det som et vesentlig poeng å kunne veksle mellom de to, og at det ikke er farlig å veksle mellom dem.

Anna bekrefter også det å tåle som del av tilgjengelighet:

Anna: Jeg tror, som jeg har sagt til deg hele veien, jeg tror det er lettere tilgjengelig, rett og slett, så jeg kan skaffe meg de følelsene hvis jeg vil, jeg vet hvordan jeg skal få tak i dem, dopet.

T: Klarer du også å skyve dem vekk lettere?

Anna: Det kommer jo an på selvfølgelig. Ja, men jeg kan bruke musikk bevist for å sette meg på et annet spor, hvis jeg har det vondt, eller hvis jeg har en følelse som jeg ikke har lyst å sitte med. Så kan jeg bruke det bevisst. Men jeg kan også bruke, og det gjorde jeg kanskje i større grad under puberteten og sånn, bruke (musikk) for



å kjenne litt på smerte og. Man må ha litt smerte også her i livet, ikke sant, og kjenne at man virkelig lever. (M57)

Sitatet blir ikke bare et eksempel på hvordan tilgjengelighet kan tangere regulering av følelser, men også på hvordan musikkopplevelsen kan erfares som en *tilgang til endring*. Den økte emosjonelle tilgjengeligheten Anna opplever fordi hun vet at hun kan nå disse følelsene gjennom musikken, gir henne samtidig et endringsredskap til å styre sine følelser. Den tilgang og refleksive bevissthet som er nødvendig i de prosessene Janne beskriver, viser at Salovey og Mayers tilgjengelighet som evne til å tåle følelser dokumenteres av empirien, og at den, slik de hevder, er knyttet til refleksjon og forståelse, og slik jeg hevder også til regulering. Tilgjengelighetskategorien får dermed en bredde, ikke bare i forhold til grad av refleksivitet, men også i forhold til det å ivareta en ”naturlig” åpenhet vs. å utvikle evne til å tåle hele følelsespaletten.

Hvis noen følelser kan forenkle visse måter å tenke på, og forvanske andre, jf. kap.5, blir også den emosjonelle tilgjengeligheten, ikke minst tilgangen til både positive og negative følelser, avgjørende for videre tankeprosesser. Allerede i dette kapitlet har intervjupersonene vist at de kan styre tenkning basert på følelser knyttet til hendelser og objekter, og framkalle følelser for å forenkle vurderinger og minner og se noe fra flere sider.

Dette rommet og endringsredskapet bidrar også til den motstandskraft eller robusthet som Saarni (1999:2ff) snakker om. Men et komplett søk i intervju materialet viser at begrepet ’robust’ rett og slett ikke finnes. Det er høy sensitivitet de fleste legger vekt på. Selv om enkelte ser på denne sensitiviteten som tidvis ubehagelig og som mangel på kontroll, er målet å tåle hele følelsespaletten. ”Jeg er veldig bevisst på at jeg ikke må fortrenge noe”, sier Hanne (M48). Hvis Saarni (1999:98f) har rett i at vår følelsesmessige bevissthet kompromitteres av at vi hele tiden prøver å skjule hva vi føler, vil de nevnte egenskapene ved musikkopplevelsen og dens diskurser/arenaer være et argument for musikkopplevelsen som medierende for følelseskunnskap, i alle fall emosjonell bevissthet og det jeg her kaller tilgjengelighet, uavhengig av om årsaken ligger i musikkopplevelsens indre eller ytre kilder til følelser.

### **7.3. Tilgang til kategorial-, dimensjonal- og vitalitetsaspekter ved følelser**

Innen emosjonspsykologien er det vanlig å dele inn i enten en kategorial, en dimensjonal eller en prototyp tilnærming til følelser, ifølge Sloboda & Juslin

(2001a:76ff). I tillegg trekker de to inn en tilnærming litt på siden av de andre, som særlig tar for seg vitalitetsfølelser. Jeg har allerede understreket både min hang til å se kategorier som prototyper uten klare grenser, og interessen for de mer form- og energimessige aspektene ved følelser som synliggjøres gjennom fokus på vitalitetsfølelser. Jeg forholder meg derfor til tilnærmingene mer som supplerende og overlappende enn som motsatser. Innen den dimensjonale tilnærmingen til følelser, er det dessuten vanlig å dele i positive og negative følelser, ut fra termer som glad og trist eller anspent og avspent. (Strongman 2000; Juslin & Sloboda 2001). Heller ikke den dimensjonale tilnærmingen trenger derfor å stå i noen motsetning til de andre.

I det videre er det først tilgang til ulike kategorialfølelser som omhandles. I de innledende analyserundene ble mediert kunnskap om kategorialfølelsene skilt ut som et eget kunnskapsområde, atskilt fra de mer ferdighetsbaserte EK-kategoriene, og noe av bakgrunnen for opprettelsen av begrepet følelseskunnskap. Spesifikke kategorialfølelser er lite omtalt i EI/EK-tradisjonen. Men under hovedanalysen ble det tydelig at det jeg hadde plassert som en egen kategori, i høyeste grad dreide seg om emosjonell tilgjengelighet/bevissthet og forståelse – av kategoriale følelsesaspekter.

Dimensjonen positiv vs. negativ, og med det kategorialfølelsene glede vs. sorg, er et tema som kan ses i direkte sammenheng med musikkopplevelsens egenskaper i forhold til det å tåle følelser. Mens psykologene Monsen, Salovey og Mayer synes å anse lykke og glede som tegn på emosjonell vellykkethet, mener filosofen Nyeng (2006:105) at vi i vår kultur har en tendens til å se på glede som manglende modenhet. Han viser til våre ”romantiske forestillinger om den tristes dybde og den glades ivrige overfladiskhet” (ibid). Ingen av de to påstandene er særlig framtreddende i materialet. Det som er gjennomgående for intervjuene, er å betrakte musikkopplevelsen som en arena der det er rom for både glede og sorg, og der det heller er pokerfjes og kjølig distanse som er dimensjonens uønskede motsats. Det brukes mer tid på sorg enn glede i intervjuene. Det står i motsetning til tidligere forskning (Gabrielsson & Lindström Wiik 2003:179, Sloboda 2005:183, Sloboda & Juslin 2001b:89), og kan ha med intervjuerens forhold til musikk å gjøre. Men det er nettopp det positive i sorgen, og det tidvis uvesentlige i om det er glede eller sorg man føler, som er noe av det mest interessante i materialet. Dermed blir dette dimensjonale aspektet også en bro mellom kategorialfølelsene og vitalitetsfølelsene.

### 7.3.1. Kategorialfølelser og musikkopplevelse

Empirien inneholder en rekke uttalelser om følelser vi opplever at musikken kan referere/gjengi/inneholde etc., et perspektiv som ble godt dekket av andre i kap.4 og 5. Men selv under formuleringer om musikkens følelser, kan det ligge spirer til svar på spørsmålet om *tilgjengelighet* på ulike kategorialfølelser. Språkbruken i intervjuene er ofte preget av en diskurs der man snakker om hvilke følelser musikken kan inneholde eller vekke, noe intervjueren må ta sin del av skylden for. Men hvis musikken oppleves som å vekke en bestemt følelse i mennesket, er det mulig å tolke dette som at den følelsen er erfart som tilgjengelig i musikkopplevelsen. Selv følelser vi observerer i andre, kan gi oss kunnskap, også om det vi observerer er musikk. Men det er viktig å ikke ta for gitt at de følelsene intervjupersonene beskriver i musikken også har gjort de samme følelsene tilgjengelige i personen.

I kap.5 ble det påstått at de såkalte positive følelsene dominerte musikkopplevelsene. Tilgjengeligheten på slike følelser er også vel dokumentert i empirien. Ivar (M45) snakker om nytelse og iver, Gunn (M71) om hvor glad musikkopplevelser kan gjøre henne. Janne kobler musikk til yrhet (M28). Humor finnes også i musikk (Janne M17). Kjærlighet (Daniel M6), trygghet (Hanne M6), ro og sjelefred (Janne M21), evt. uttalt som bliss (Daniel M21), er andre eksempler på positive følelser som beskrives som tilgjengelige i musikkopplevelsen. Gunns åpningsuttalelse peker i samme retning:

Gunn: Egentlig så; jeg har bare positive opplevelser.

T: Det er jo veldig fint, ja[

Gunn: ]Ja, det har jeg, fordi jeg kan ikke si at musikk noen gang har gjort noe med meg som er vondt. Og jeg er jo så veldig glad i det sitatet, vet du, at musikken, den fordobler gleden og forskjønner sorgen. (M1)

Når samtalen går mer i detalj på ulike opplevelser og følelser, blir inntrykket mer nyansert, og det bekreftes at negative følelser som angst, sinne og sorg også er del av musikkopplevelsen. Men legg merke til at Gunn ovenfor snakket om (positive) følelser i *henne*, mens hun videre går over til å snakke om det som finnes i *musikken*:

T: Du har snakket om glede, sorg og omsorg, ja.

Gunn: Ja, og samhörighet og...

T: Fellesskapet.

Gunn: Fellesskapet.

T: Og du har snakket om [aggresjon]

Gunn: [Naturglede], og aggresjon og frykt.  
T: Frykt, ja.  
Gunn: Sinne.  
T: Og alt det finner du i musikken?  
Gunn: Ja, det er jo der. Det er jo det.  
T: Hva med avsky?  
Gunn: Eh ja. Hvis du tar store operaverk, så finner du jo...  
T: Det meste?  
Gunn: Det meste. (M58)

”Den klassiske musikken kan du dekke hele livet med”, sier Ivar (M47). Det kan i alle fall konstateres at både såkalt positive og negative følelser oppleves som tilgjengelige i musikkopplevelser, og at både basale og mer sammensatte og motstridende følelser oppleves i musikken, og oppleves som vekket i en selv, av musikalske møter. Nedenfor blir det dokumentert at ”negative” følelser som frykt, angst, frustrasjon, sinne, forakt, sjalusi og misunnelse også er tilgjengelige i møte med musikk. Dermed går empirien klart ut over de generelle konklusjonene fra kap.5. Det er vel naturlig å spørre om ikke følelser som vemod, lengsel og ikke minst sorg også skal inn blant de negative følelsene, selv om de ikke oppleves slik i møte med musikk, og er ytterligere en påpekning av begrensningene i en slik positiv vs. negativ dikotomi.

Selv om ingen følelser synes totalt utilgjengelige i musikkopplevelser, er det ingen tvil om at enkelte følelser nevnes oftere, og også synes å være tilgjengelig for flere. Helt i tråd med teorien i kap.5, er glede, trygghet, kjærlighet, sorg, melankoli, lengsel, hengivenhet, ro og oppstemthet følelser som går igjen. De følelsene for eksempel Daniel i størst grad forbinder med musikk, er glede, melankoli, sorg, bliss og kontemplativ ro (M28). Han beskriver også varm, inkluderende kjærlighet som noe han søkte og fant i musikkopplevelser (M6). Det aller viktigste i Jannes forhold til musikk, er også sjelefreden (M21). Men hun peker på hvordan forskjellig musikk gjør forskjellige følelser og følelsestilstander tilgjengelige. Mye blir hun yr og glad av, noe blir hun alvorlig av. Den musikken får henne til å tenke mer på livet (M28). Dette viser også hvordan ulike musikkopplevelser kan innebære ulik tilrettelegging for følelseskunnskap ut over tilgjengelighet. For Bjørn er gråt, og da med følelsen sorg, særlig tilgjengelige i musikkopplevelser. Dessuten nevner han forelskelse og kjærlighetssorg, og den sosiale harmen:

Bjørn: For meg er det så jeg begynner å gråte når disse følelsene blir sterke.  
T:[ja]

Bjørn: ]Ella jeg kan bli sint. Jeg kan jo oppleve sånne kampsanger, demonstrasjoner eller sånn... På 70-tallet brukte vi jo visene. Da kunne jeg oppleve sånne sterke følelser med det, og da var det også nesten slik at den gråtestemningen i meg... men også vilje til å knytte hendene, gå videre. (M5)

I så fall er det grunn til å nyansere Slobodas (2005:228) påstand om at sinne forringet musikkopplevelsen. Sloboda sa at for å være åpen for sterke musikkopplevelser, er det viktig å ikke være redd, sint etc. Slike følelser er ikke optimale utgangspunkt for følelsessterke musikkopplevelser. Det er jo vanskelig å vurdere om opplevelsen til Bjørn ville vært bedre uten sinnet, men han uttaler intet om en forringet opplevelse i slike sammenhenger. Sinnet fører derimot til kampvilje, og gir også befatning med en vilje til godhet:

Bjørn: Og så sitter jeg og hører på musikk, og så drikker jeg et glass vin, og så leser jeg i avisa eller noe sånt, og så tenker jeg: Hvis det er noe... Det blir på en måte en sånn vilje til godhet. Det er ingen jeg klarer tenke (om) at det er noen ufordragelige folk, jeg synes folk er voldsomt greie, og min vilje til å bli grei, den blir liksom understreka. Jeg tenker: Søren, nå må jeg prøve å ta vare på denne evnen til å være grei med folk. Og da har jeg tenkt sånn, at hvis folk hadde hørt mer musikk, så hadde verden vært mindre vond. Det er jeg ganske trygg på. Og når den fremmer sånn vilje til sverdslag, så er det jo for en bedre verden. (M18)

Nå må det påpekes at mens Sloboda snakker om å møte musikken i sinne, snakker Bjørn om at musikken gjør ham sint. Det er en avgjørende forskjell i forhold til tilgjengelighet. Men den videre opplevelsen synes ikke forringet av sinnet som er vekket i Bjørn.

Frida (M25) snakker om ydmykhet, glede, melankoli og lengsel som sentrale følelser i forhold til musikk. Senere (M51) utdyper hun dette med glede, og sier det er snakk om fryd og en dyp glede der hele kroppen er med. Dessuten oppleves møtene med det tause som berikende og gledelige, selv sorgen blir vakker. Andre følelser forbinder hun ikke i like stor grad med musikkopplevelser:

T: Hva med stolthet for eksempel

Frida: {hoderisting}

T: Det ... ikke i musikk. Hva med sjalusi?

Frida: Nei, kjenner ikke det.

T: Verken at du har sittet og hørt på musikk og kjent på sjalusi, eller at du har tenkt at den musikken er "sjalu"?

Frida: Nei, aldri. Aldri.

(...)

T: Hva med sjenanse, tror du musikken kan uttrykke sånne ting?

Frida: Nei, nei.

T: Avsky da, det er ikke en sånn følelse, det er jo mer grunnleggende?

Frida: Nei, jeg kan finne musikk kjedelig, men ikke avsky. Men kjedelig, og overfladisk, det kan være ord for meg. (M50)

Sitatet er et godt eksempel på hvor viktig det i slike intervjuer er å ha klart for seg om det er musikkens uttrykk, eller følelser vekket av musikken, det er snakk om. Her er det primært om følelser hun finner i musikken. En annen ”følelse” som er lite tilgjengelig ifølge det empiriske materialet, er seksualitet:

Bjørn: Seksualitet er kanskje noe annet. Har aldri opplevd at jeg har blitt tent på musikken. Men i møte kan jo musikken gå inn i det, men ikke i seg selv. (M67)

Men i den videre diskusjonen modifiserer han dette synet noe, og bekrefter at det finnes musikk som kan fremme en erotisk dimensjon, for eksempel i filmer, og at lyden er meget viktig i slike sammenhenger (M89-90). Ergo kan heller ikke seksuelle følelser utelukkes som tilgjengelig i møte med musikk. I intervjuet med Bjørn var det jeg som spurte spesifikt om seksualitet som følelse. Carl trekker fram seksualiteten uoppfordret som en vanlig følelse i rytmisk musikk (M24). Det er likevel påfallende at temaet seksuelle følelser er nesten fraværende i samtalene, til tross for det jeg vil kalle vårt seksualiserte samfunn, med en populærmusikalsk diskurs der seksualitet er meget synlig. Skyldes det at emnet fortsatt er tabubelagt, eller er ikke seksuelle følelser sentrale i musikkopplevelser? Ville resultatet sett annerledes ut hvis intervjupersonene i større grad hadde lyttet til hitlister og sett på dagens musikkvideoer?

En følelse som er enda tydeligere utelatt av mine intervjupersoner, er hat. Hvorfor er hat nærmest et ikke-tema i denne avhandlingen? Er vi i vår norske diskurs så heldige at folk flest sjelden konfronteres med hat i oss selv og andre? Ønsker vi ikke å møte en slik følelse, ikke engang i musikk, eller finnes den likevel som ingrediens i skildringene av sjalusi eller aggresjon?

### **7.3.2. Ikke alt er tilgjengelig for alle – aggresjon som eksempel**

At følelsene er tilgjengelig i den som opplever musikken, er heller ikke det samme som at alle følelsene er tilgjengelige for alle gjennom musikkopplevelser. Ikke alle ville anerkjenne angst som mulig resultat av musikken alene. Gunn sa i utgangspunktet at musikken ikke gjorde henne redd, men bekreftet senere at

musikken kunne være skummel (se M59, under). Janne nyanserer samme tematikk:

T: Har du blitt redd musikk noen gang?

Janne: Nei.

T: Så når det er krim på TV'n og de setter på musikk for å få det ekstra skummelt, så har ikke det noen virkning på deg?

Janne: Jo du kjenner det krible i magen, men hadde jeg hørt den på radio, så hadde jeg ikke enstet den. (M16)

Musikken synes her å forsterke en følelse som ikke kunne bli skapt av musikken alene. Nå er angst for høye lyder velkjent fra psykologien, særlig i forhold til mindre barn (Imsen 1998:65). Det var også følelseskunnskap om angst som ble den mest tilgjengelige følelsen i selvintervjuet. Men legg merke til at jeg spurte Janne om hun var blitt "redd musikk". Antakelig ble det oppfattet som det mer naturlige "redd av musikk". For barn, derimot, er det ikke uvanlig at de blir redde musikken (Vist 2005:80). For Gunns del går manglende emosjonell tilgjengelighet i møte med musikk, særlig på aggresjon og angst:

Gunn: Det som jeg ikke forstår, og som jeg tror kan gjøre noe med sinnet mitt, det er når jeg hører metal music. Det orker ikke jeg å høre på, så når det fyller stua her, så må jeg skru av.

(...)

Gunn: Jeg klarer det ikke. Det er helt forferdelig å si det: Det synes jeg er avgrunnen.

T: Men reflekterer da den musikken andre følelses aspekter, som også for så vidt[er innenfor den menneskelige rammen?]

Gunn: [Ja].

(...)

Gunn: Det er den forferdelige dunk-dunken. Og det er noe raskap eller hva det er for noe som du ikke vil fylle sinnet med, eller: Du drar ned en rullgardin og tenker at nei, dette vil jeg ikke. (M7-8)

Gunn tror ikke det vil være noe godt å få ut vonde følelser gjennom det hun kaller "metal music". "Da vet jeg ikke åssen jeg skulle kommet meg ovenpå igjen", sier hun (M9). Vi skal la sjangerdiskusjonen ligge. Det vesentlige for problemstillingen er her at musikkopplevelser også kan stenge for følelser hun erfarer i musikken, hun nekter altså å gjøre seg emosjonelt tilgjengelig for den "raskapen" hun mener finnes der. Dessuten kan det se ut som om det å uttrykke vonde følelser, gjennom visse typer musikk, oppleves som farlig fordi hun da ikke har redskaper som kan hjelpe henne "ovenpå" igjen. (Jf. sinnet Hanne ikke hadde fått kontakt med gjennom musikken ennå, og derfor 'ikke hadde kontroll' over.) Kraften i

musikkopplevelsen som andre steder skildres som grunnlaget for musikkens evne til å nettopp endre følelser i positiv forstand, kan altså også være destruktiv. Men det betyr ikke at ikke musikken gjør andre vonde følelser tilgjengelige, selv om det ikke er det første Gunn tenker på:

T: Har du opplevd angst og redsel i forbindelse med musikk?

Gunn: Du vet du, at jeg har ikke det, jeg.

T: Ikke når du hører på krim på TV og de bruker musikken til å [

Gunn: ]Jo, det er jo da jeg kanskje reiser meg opp og går ut (...) Den musikken kan jo være skummel!

T: Musikk kan være skummel.

Gunn: Ja, det er klart den kan det.

T: Det kan skape[

Gunn: ]Ja, men, jeg har aldri fått angst av musikk bortsett fra det vi snakket om med heavyrock og det der. Det kan nok være en slags angst, at jeg tenker: Den verden vil ikke jeg inn i, det tør jeg ikke. Og det er ikke meg. (M59)

Råskapen eller aggresjonen i ”heavyrock” er ikke en tilgjengelig følelse, men den samme musikken kan skape angst i henne. Har Gunns følelseskunnskap endret seg i møte med denne musikken? Jeg spurte henne ikke om det, men tolker de sterke uttalelsene hennes som erfaringer som har gitt henne en ny bevissthet om visse sider ved menneskesinnet og sitt eget forhold til disse. Det blir en påminnelse om menneskers råskap og samtidig en visshet om hvem hun er – eller i mer konstruktivistisk forstand: Hvem hun ønsker å være. Å komme så nær følelser hun vanligvis ikke har tilgang til, gir henne ny følelseskunnskap, selv om det kan diskuteres om hennes emosjonelle tilgjengelighet i dette tilfellet øker eller minker.

Bjørn mener i utgangspunktet heller ikke at musikk(-opplevelsen) fremmer aggresjon (M19), men når jeg spør om det han opplever som sosial harme kunne oppleves som aggresjon av en annen, svarer han:

Bjørn: Det kan jeg ikke vite så godt. Black metal, eller satanistenes musikk, hvis den fremmer viljen til å både brenne kirker og ... Han der greven gjorde vel begge deler, både stakk ned folk og brente kirker og var opptatt av musikk. Den musikken har jeg ikke noe nært forhold til, men jeg har jo hørt litt av ham. (M20)

Det sinnet som Bjørn selv kjenner i forbindelse med musikk, er mer en form for sosial harme, et sinne mot det onde i verden (M18) og muligens også i slekt med lengselen etter en bedre verden.. Bjørn ser heller ikke det destruktive som en del av sine egne musikkopplevelser:



Bjørn: Hvis jeg tenker jeg bruker all tida mi på jobber, (...) så tenker jeg: Hva er meningen med dette her, sitte her for meg selv, og liksom verden forbi utenfor som jeg ikke får ta del i, så kan jo det oppleves voldsomt som sånne destruktivt greier. (...) Men hvis jeg da setter meg ned og tenker, lar radioen velge noe musikk, så blir det helt uaktuelt å bli sånn selvdestruktiv. Det blir lettere å hente inn andre dimensjoner som både gjør det utholdelig og dermed en sånn type verdighet. Det er ikke noe skarpt skille mellom verdighet og vakkert. (M25)

Selv om Bjørn andre steder sier at musikken ikke kan vende sorgen til pur glede, så er det tydelig at han bruker musikken for å unngå å ende i mer destruktive tanker. Musikken hjelper ham til å få se det verdige og vakre, den skaper mening. Igjen berører tilgjengeligheten regulering av følelser. Senere i intervjuet kommer vi tilbake til samme tematikk:

T: Ville musikken kunne forsterke forakt?

Bjørn: Ja, det er jo et underspørsmål kobla til et større: Kan vi fremme destruktive stemninger i oss.

T: [Ja, og da er vi tilbake i den]

Bjørn: [og da] så sier jeg nei, i meg gjør den ikke det. Det er ikke slik at alt blir forsonlig (...) snarere tvert om. Vilje til: 'søren, dette kan vi ikke finne oss i', altså mobiliseringen av en sånn vilje til sverds slag (er der), men i en litt sånn ettertenksom og ikke destruktiv stemning. (M71)

Musikkopplevelsen kan altså gjøre aggresjon og forakt tilgjengelig for mulig tredjeperson, men ikke for ham selv. Selv Daniel, som i stor grad beveger seg innenfor rytmiske musikkjangere, avgrensner seg også mot aggressive aspekter i musikken:

T: Men er det noen følelser du vil si at du IKKE kjenner i musikken? [det er lov å svare nei og]

Daniel: [Ja.] Ja, altså jeg må jo si at... Hvis musikk er bitter eller aggressiv eller noe sånt, så er ikke jeg interessert, verken som lytter eller utøver.

T: Nå svarte du egentlig på noe annet, men det var like godt svar, fordi du sa egentlig da at musikken KAN være bitter, og den[]

Daniel: [Ja], det kan den være. (M31)

Bitterhet og aggresjon finnes altså i musikken, selv om det gjør Daniel uinteressert. Hanne har også problemer med enkelte negative følelser i musikkopplevelsen, hun

føler at det ødelegger litt for musikken, og bekrefter Slobodas påstand når hun sier...

Hanne: Musikk for meg er så bra, at hvis jeg hører på en sang, og jeg er veldig sint, så føler jeg kan ødelegge den sangen, jeg vil ikke koble musikk mot det å være frustrert. (M42)

Men hun bekrefter at musikk kan uttrykke sinne, eller at ”sinne i ren og enkel form kan absolutt uttrykkes” som hun allerede har uttalt (M46).

Hvorfor vegrer så mange av mine intervjupersoner seg for å gå inn i de negative og særlig aggressive følelsene under musikkopplevelsen? Forteller det noe om musikkopplevelsen, eller er det bare et uttrykk for en generell vegring, hvordan vi er oppdratt til å helst ikke føle slike følelser? Er diskursen i vår kultur å sky aggresjon? Gir det derfor ubehag å koble musikk og aggresjon i vår diskurs? Vil en slik diskurs i så fall begrense musikkopplevelsens mulighet som medierende redskap for følelseskunnskap, eller hjelper en slik kultur oss til ikke å få forringet vår følelseskunnskap, i alle fall vår (sosio-)emosjonelle kompetanse pga. musikkopplevelser?

Intervjuene gir intet klart svar på om tendensen til vegringen mot aggresjon skyldes diskurser eller musikkens mer interne egenskaper. Jeg tolker empirien til å beskrive et typisk trekk i vår kultur som får konsekvenser for hvordan vi møter musikken, og hvordan vi kan oppleve den. De ti intervjupersonene er sannsynligvis mer verbale og har noe større interesse for klassisk musikk enn et antatt snitt av befolkningen i Norge ville hatt. Ville jeg fått et annet svar hvis jeg intervjuet personer med sterke preferanser innenfor for eksempel death metal, eller er myter om *andres* aggresjon ved musikalske møter sterkt overdrevet?

### **7.3.3. Tilgang til en sammensatt følelse – sjalusi som eksempel**

De sammensatte følelsene er det uenighet om i det hele tatt kan knyttes til musikk, jf. Juslins (2001) studier, der det som kunne kommuniseres pålitelig med musikk bare var helt basale følelseskategorier. Begrunnelsene i kap.5 gikk på at de sammensatte følelsene (som sjalusi, misunnelse etc.) er av en mer kognitiv karakter enn det musikkopplevelsen stimulerer, og at nyanser er vanskeligere å kommunisere sikkert gjennom musikk. Denham & Kochanoff (2002) sier at kognitivt sammensatte følelsene som skyld, skam, flauhet og stolthet ikke blir korrekt betegnet eller beskrevet i livet ellers heller, før ungene er minst 6 år

(ibid:253). Men på et generelt nivå vil altså mennesker innenfor samme kultur beskrive musikken med samme basale følelse, selv om nyansene varierer (Bunt og Pavlicevic 2001:188ff; Sloboda & Juslin 2001a; Sloboda 2005:238; Juslin 2001; Jørgensen 1989:13ff). Ivar bekrefter noe av dette:

T: Er det noen følelser som du tenker at over hode ikke kan vises i musikk, som ikke kan uttrykkes i musikk?

Ivar: Jeg tror du kan bruke musikk *til* alle følelser, men når du sier uttrykke, mener du da at jeg skal kunne komponere musikk som du skal kunne forstå at 'nå mener jeg den følelsen'?

T: Mm

Ivar: Hvordan skal du skille savn i fra sorg, for eksempel med musikk? (M45)

Savn vs. sorg ligger altså på et detaljnivå som ikke kan kommuniseres musikalsk, ifølge Ivar. Likevel viser empirien at tilgjengelighet til sammensatte og mer kognitive følelser klart er mulige, også som del av musikkopplevelsen. Som eksempel på en sammensatt følelse, spurte jeg intervjupersonene om sjalusi var noe de hadde tilgang til gjennom musikkopplevelser. Kan musikken beskrive eller uttrykke sjalusi, kan den vekke sjalusi i oss, og hvordan kan musikkopplevelsen hjelpe oss å håndtere sjalusi? ”Det er ikke noe i musikkens vesen som fremkaller sjalusi”, sier Gunn (M61). Anna (M39) og Hanne (M47) har heller ikke erfart sjalusi uttrykt i musikken, men alle bekrefter at musikalske situasjoner de har vært i, har framkalt sjalusi i dem. Janne bekrefter det samme, men kommer med en interessant nyansering:

T: Hva med misunnelse eller sjalusi og sånne følelser?

Janne: Ja, hvis de synger om det.

T: Hvis de synger OM det?

Janne: Ja, hvis de synger om det.

T: Men hadde det da vært helt likt[

Janne: ]Men jeg kommer ikke på at når jeg hører musikk, at jeg er sjalu på en eller annen (måte), nei det gjør jeg ikke.

T: Men du kan oppleve at musikken uttrykker sjalusi eller?

Janne: Ja, den gjør jo det.

T: Gjennom teksten?

Janne: Gjennom teksten, så gjør den jo (det). Det er jo sanger om det, ja. (M19)

Ser man teksten som en del av musikkopplevelsen, kan den altså uttrykke sjalusi, men ikke nødvendigvis vekke sjalusi i lytteren. Anna peker heller på musikkopplevelsens evne til å fjerne sjalusi (M40):

T: Ville musikken kunne forandre (sjalusien)?

Anna: Ja det trur jeg.

T: I hvilken retning?

Anna: Den skaper distanse, den kunne blitt fjernere.

(...)

Anna: For det er andre ting som kommer i forgrunnen for å si det sånn. Musikk virker sånn, i alle fall på meg, så er det disse herre rike, eller de følelsene som ligger lenger framme, som jeg sa til deg og, mange utfordringer på skolen ble mindre pga. den store musikkfølelsen som lå i fellesskapet. (M40)

Da er vi over i å snakke om en økt evne til å styre vekk fra uhensiktsmessige og uønskede følelser, og over i regulering. I en kultur som ser på sjalusi som en lite hensiktsmessig og heller ydmykende følelse, blir *det* lett en emosjonell kompetanse.

Bare klassisk skolerte Carl kom med et konkret eksempel på sjalu musikk:

T: Er det noen følelser som du tenker at det har ikke noe i musikken å gjøre?

Carl: Nei.

T: Ingen?

Carl: Nei.

T. Så Sjalusi?

Carl: Åja, klart det. Men altså, det er vanskelige begreper.

Misunnelse. Ikke sant.

T: Avsky?

Carl: Avsky, fromhet. Masse sånne begreper som er veldig uklare.

Avsky er enklere.

T: Ja, jeg er enig i det.

Carl: Det er rett opp i tryne.

T: Det er ikke så intellektuelt[

Carl:]Så du kan si.. Jeg har tilgode å høre et, skal vi si, populærmusikalsk uttrykk som kan representere sjalusi for eksempel, eller misunnelse.

T: Kan du klare å nevne et i en annen sjanger som kan representere sjalusi eller misunnelse?

Carl: Ja, det er (en klassisk) konsert for eksempel. Den er giftgrønn. Som tyter ut alle veier, den er veldig interessant. (M41)

Det kommer ikke helt klart fram om konserten er giftgrønn av sjalusi eller misunnelse, men begge er betegnet som sammensatte, kognitive følelser. Han mener det er musikkens egne strukturer som representerer følelsen, og for Carl har ikke alle sjangere like gode strukturer for dette:

Carl: Du finner det meste i alle sjangere med unntak av sånne litt vanskelige begreper som jeg snakket om[

T:[Sjalusi]

Carl: ]For eksempel. Litt sånne ting. Det krever en komplisert strukturering av det musikalske for at du skal evne å uttrykke det. (M45)

Einar har også klassisk skolering, men ser ikke sjalusi som en del av selve musikken. Han viser heller til de ytre, sosiale aspektene ved musikkarbeid, og hvordan sjalusi kan være en del av dette, og dermed også endre relatert følelseskunnskap. ”Det om hvem som tar mest plass, det er jo klart til stede”, ifølge Einar, men han er ikke sikker på om det er en særlig ”avansert følelse” (M44, se kap.6 for historien om krakken). Meningsenheten fortsetter:

Einar: Den sjalusien som da eventuelt oppstår, eller den sosiale ubalansen mellom den som dominerer og kanskje er litt umusikalsk på flere måter, og en annen som kanskje er for avventende sosialt, den har jo ingen ting med musikken å gjøre. Det er jo bare mellommenneskelig. Det ligger ikke i den komposisjonen de spiller, og OK: hvis det ligger i måten de spiller på, så synes jeg ikke det er det mest interessante musikalske planet. (M44)

Tre nivåer, som altså alle kan relateres til sjalusi på en eller annen måte, framtrer hos Einar: Om sjalusi kan ”ligge i musikken” er han usikker på. At det kan ligge i måten de spiller på, er mer trolig, men lite interessant. Sjalusien trer tydeligst fram i det sosiale samspillet som er en del av det musikalske møtet. Men det kan også gi følelseskunnskap, og i spillemåten evt. få en konkret og avslørende referanse. Daniel bekrefter delvis dette synet, men legger større vekt på det musikalske samspillet:

T: Sjalusi, har du opplevd det i musikk?

Daniel: Ja, det er det mye av. Ja. Det er det masse av. Det er det masse av hhhh.

T: hhh?

Daniel: Jeg bare ler fordi det i denne muntlige tradisjonen, folkemusikktradisjonen, band, rytmisk musikk og sånn, så er det veldig sterke (...) islett av nettopp det, fordi det ofte er sånn utøvere imellom. Jeg har jo spilt med musikere som hhh er blitt mye mer selebre enn meg, som jeg har hatt veldig problemer med å spille med fordi de spiller ikke unntatt når de selv er i søkelyset.

T: Konkurransen i fokus?

Daniel: Ja, hvor de fungerer bare når de kan ta energi. De klarer ikke gi energi tilbake til de andre musikerne. På den måten så blir de

veldig tydelige, kan liksom stå sånn i bakgrunn og spille gitar eller piano eller trommer eller... Og de gir ingen ting til medmusikantene, og heller ikke til publikum, før de plutselig har en solo eller noe sånt. Da suger de all... – lystyver er det en kollega som har kalt de.

T: Hh.

Daniel: Og da kan jeg merke sjalusi i musikk fra andre musikere og sånn.

T: Ja, på frasering og sånn, ja?

Daniel: Jeg hører det veldig tydelig i måten de forholder seg til hverandre på. Det er et demonstrativt fravær av tilstedeværelse fra kollegaene når sånne ting skjer. (M32)

Hvis vi ser tilbake til tematikken under forringende kunnskap i kap.6, viser sitatet et slektskap til både de nevnte autistiske og de mer ”må-bli-sett”-trekkene. Men også her beskrives tredjeperson når temaet er såpass negativt. Over er det rytmiske musikere som får gjennomgå, men det klassiske miljøet slipper heller ikke unna:

Daniel: Jeg opplever det mye i klassisk sammenheng, klassisk musisering.

T: Ja, i klassisk samspill, men også i klassiske komposisjoner?

Daniel: Ja, ikke i komposisjoner, ikke i de gode. Men i kammermusisering så er det veldig tydelig, ofte, at man sloss med hverandre, akkurat som vi gjør i samtaler og samvær.

(...)

Daniel: Veldig mye sånn dysfunksjonalitet som godt kan skape suksessfylte framføringer. Det ligger mye gjenkjennelse i det og, tror jeg, i forhold til lytterne. (M34)

Sjalusien ligger først og fremst i samspillet, både det sosiale og det musikalske, ifølge Daniel. Både Einar og Daniel snakker altså om sjalusi som et sosialt forhold i musikalsk samspill mer enn som noe musikken selv uttrykker, men sier samtidig at sjalusi kan komme til syne i måten musikerne spiller på. Sitatene forteller også om mulighetene til å prøve ut egen sjalusi og håndteringen av denne, og at dysfunksjonelle relasjoner likevel kan gi et godt musikalsk resultat. Både Daniel (M34) og Gunn (37) har konkrete eksempler på grupper som klarer dette. Det emosjonelle spenningsnivået – på et sosialt plan – forplanter seg altså til musikken, og blir hørbart for publikum, men ikke alltid på en ødeleggende måte. Hvis Daniel har rett i at sjalusien gjenkjennes, kan man få en mulighet til å lære noe – universelt eller om seg selv. En annen mulighet er om musikken kan bli et fristed, der mennesker som ellers sliter i sine relasjoner kan legge dem til side og fungere sammen på en god måte, eller på annen måte prøve ut sine følelser. Empirien viser uansett at musikkopplevelsen *har* mulighet for å mediere også sammensatte

følelser, og fungere som medierende redskap også for emosjonell tilgjengelighet som dreier seg om disse, men at det ikke er like utbredt. De enkle, basale følelsene framtrer oftere.

#### **7.3.4. Når gråten er god**

EI-teoretikeren Parrott (2002:341ff) tar for seg de negative følelsene sorg, sinne, skyld, skam, redsel osv. Han mener som nevnt at Salovey og Mayers EI-modell forsøker å eliminere negative følelser (ibid:350), og sier vi må inkludere de negative følelsene som en del av det å være emosjonelt intelligent. ”There is more to emotions than pleasant or unpleasant feelings, and there is more to human decision making than hedonism” (Parrott 2002:341).<sup>33</sup> Allerede i kap.5 var det mye som tydet på at kategorialfølelser kan være uavhengig av mer dimensjonale aspekter som behagelig-ubehagelig i møte med musikk (Juslin 2001:122). Det får folk også til å søke musikk som på et eller annet vis frambringer savn, lengsel, sorg eller smerte. Kreutz, Ott, Teichmann, Osawa & Vaitl (2008:110ff) fant for eksempel en tett sammenheng mellom sorg og fred/ro som også kan være med på å forklare hvorfor sørgelig musikk likevel synes å gjøre oss så godt og være forbundet med gode minner.

Tugade & Fredrickson (2002:324) mener man kan styrke sitt psykologiske velvære og sin fysiske helse ved å dyrke fram opplevelser av positive følelser for å håndtere de negative. Det å ”prøve å se det positive i det”, skape opplevelser av positive følelser, kan gi det nødvendige støtet for å komme videre i livet. ”Similar result can be seen in research pointing to the benefits of seeking visual art, music, and nature” sier de (ibid:331). Da får man i så fall også tilgang til nye regulerings- og refleksjonsstrategier. Er man glad, blir man mer kreativ, og man forholder seg mer intuitivt og ekspansivt til det å assosiere. En mer trist stemning får oss ofte til å løse problemene i et roligere tempo, med sterkere fokus på detaljer og mer gjennomtenkte strategier. Mens angst, sinne, avsky osv. snevrer inn tankebanene våre, synes positive følelser å utvide dem (ibid:320ff). Dette ble bekreftet av Batt-Rawden (2007:140).

Et særtrekk ved gråteopplevelsene intervjupersonene har hatt i møte med musikk, er at gråten er god. Nå må det påpekes at mens tristhet og sorg er følelsesbetegnelser, er gråt primært beskrivelse av et følelsesuttrykk, og velkjent

---

<sup>33</sup> Jeg deler Parrotts inntrykk av Salovey og Mayer på dette felt, men helt konsekvente er de ikke. De sier også at ”The full expression of emotions seems to be a primary human motive” (Salovey & Mayer 1990/2004:2).

også i sterkt rørende gledessituasjoner. Vi finner altså gråt forbundet med glede, også utenfor musikken. Men i musikkopplevelsene blir forholdet mellom sorg og glede enda mer sammensatt. Bjørn (M24) snakker om det godvonde, og at musikken bidrar til godhet i sorgsituasjonen, Hanne om en følelse som er både god og trist:

Hanne: Så den følelsen rundt den musikkopplevelsen, det er en følelse jeg vil tilbake til, en god følelse, både når det var trist og..., ja, som sagt: Sangene kan få meg til å gråte og kan være veldig fine når jeg har det vondt og, fordi det å føle sorg er... som sagt: En lever da og, holdt jeg på å si. (M11)

Sitatet viser muligheten av at også tristhet og gråt kan oppleves som positive følelser i tilknytning til musikk. Frida bekrefter at musikken gjør noe positivt med tradisjonelt negative følelser:

Frida: Det forsterker gleden og jeg synes jeg holder ut smerten [bedre].  
T: [OK. Forsterker] det sorgen også? Men[  
Frida: ]Ja, men det gjør den dypere på en god måte, tenker jeg.  
T: Det er rom til den?  
Frida: Ja, jeg synes det. I livets vanskelige situasjoner, så har jeg økt intensiteten av å spille musikk. (M14)

Musikkopplevelsen forsterker gleden og gjør smerten lettere å holde ut, for eksempel ved at den gjør sorgen dypere på en god måte – den ”forskjønner sorgen” slik Gunn (M1) uttalte. Davies (2001) sa i kap.5 at vi søkte slike negative følelser i musikk fordi opplevelsen mangler ”life implications” (ibid:40). Jeg mente dette ble for enkelt, følelsene musikken frambringer gir så absolutt mening, også for vårt liv ellers. Empirien viser at implikasjonene ikke mangler, men de er annerledes. Dessuten gjør formen i uttrykket, ”forskjønnelsen”, følelsen meningsfull på en annen og mer positiv måte. Det oppleves heller ikke negativt at musikken øker *intensiteten* i vonde følelser. Janne (M36, se kap.8) sier, etter å ha fortalt om barnets død, at musikken har mye å si for å minnes barnet – noe som gjør henne godt.

Dette godvonde formuleres av og til også som en form for lengsel. I kap.5 var kombinasjonen av uttrykk som ble vurdert til å være mest ekspressiv omtrent identisk med ømhet og tristhet. Juslin (2001) foreslo et særlig tett forhold mellom tristhet/ømhet og ekspressivitet. Tristhet og ømhet ble ofte forvekslet, mens trist og glad nesten aldri ble det. Lengsel er også en sammensatt følelse, bestående av



tristhet og ømhet, i kombinasjon med savn, muligens også lidenskap, som blir tett knyttet til musikk av flere intervjupersoner. ”Lengsel er et godt uttrykk”, sier Anna (M31). Frida forbinder også noe positivt med lengselen i musikkopplevelsen:

Frida: Det er de veldig vokale tingene hennes som jeg liker veldig godt, og jeg opplever at (en sanger) rører meg på noe som jeg veldig sjelden opplever ellers.

T: Ok. I sted så snakket du om at musikken åpnet opp, eller holdt visse følelssesignaler åpne. Er det helt spesifikke emosjonelle sider ved deg selv som da kanskje ellers ikke [er så lett å åpne, men som hun åpner?]

Frida: [Ja, hun fremmer] noe jeg lengter etter som jeg ikke kan sette ord på.

T. Lengte[

Frida: ]Mm ja,

T: En lengsel ja.

Frida: Ja, helt klart, helt klart. Jeg tenker da at den lengselen må jeg holde ved like. (...)

T: Hvorfor det?

Frida: Jo, for hver gang jeg hører den lengselen så er det akkurat som jeg holder på å gripe noe, og så forsvinner det for meg igjen. Så jeg tror, derfor så hører jeg det veldig ofte, for jeg har vel en tanke på at jeg skal få mer, grepet det mer fatt. (M16)

Her knyttes lengselen ikke bare til noe hun ikke har, men også til taus kunnskap, til det hun bare nesten kan (be)gripe, muligens også til Vygotskijs (1934/2001) sone for proksimal utvikling og Bollas' (1994) utenkte kjente. Og hun må høre musikken ofte for å være nær denne kunnskapen og lengselen. Dette kommer jeg tilbake til i kap.8.

Forskernes rapportering i kap.5 av musikkopplevelsene som primært forbundet med glede og positive følelser (Gabrielsson 2001:437; Sloboda 2005:181), nyanseres altså ytterligere her, med tradisjonelt negative følelser opplevd som noe positivt. Allerede Salovey & Mayer (1990/2004:14) påpekte at det hedonistiske prinsipp ikke holder i alle situasjoner, at vi kan søke følelsesopplevelser av mange slag, også negative, og at musikken er et av områdene der dette skjer: De sa estetiske opplevelser tillot oss ”to practice feeling negative affect (with little consequence), perhaps so as to become more motivated to seek pleasant experiences and to avoid negative ones that do matter” (ibid).<sup>34</sup> Da er det ikke rart de samme opplevelsene gjør det lettere å tåle ulike følelser. Men

---

<sup>34</sup> Jeg gjør oppmerksom på at Salovey og Mayer ikke ser på emosjoner relatert til musikkopplevelser som av et annet slag enn andre emosjoner, selv om de altså ikke får samme konsekvenser.

Salovey & Mayers slutning om at dette kanskje motiverer en sterkere til bare å søke positive opplevelser og unngå negative, er i mine øyne ren gjetning og underbygges ikke av intervjuene. Resultatet fra empirien peker heller mot at disse følelsene også har verdi, og at musikken gir følelsene både dybde, intensitet og mening, på en god måte. En lever da også, for å sitere Hanne (over).

Salovey & Mayer (ibid) foreslår også at vår søken etter sorgopplevelser innen kunst kan komme av at man må oppleve sorg *for* å føle glede. Dette aspektet bekreftes i intervjuene (Anna M31, 58) men uten å overskygge det faktum at sorgopplevelser med musikk har mening og verdi også i seg selv. I litt mer kverulerende formuleringer blir heller spørsmålet om man kan skille mening fra glede. Vil ikke enhver følelse som gir mening også gi en form for tilfredsstillelse, endog glede, og derfor måtte anses som positiv? En slik filosofisk drøfting skal ikke utdypes her, men kan brukes som eksempel på det problematiske i å inndele i positive og negative følelser, som om disse var absolutter i vår livsverden.

Bollas' (1994:17) idé om at vi kan søke negative estetiske opplevelser fordi disse kan bekrefte tidligere ubehagelige opplevelser, og med det forstå strukturen i "det utenkte kjente", er også interessant i forhold til hvorfor vi søker å 'kjenne litt smerte for å føle at vi lever' (Hanne M11, Anna M31, 57). Hvis musikken gir ikoniske assosiasjoner til slike hendelser, bekreftes noe kjent som kan gjøres mer meningsfullt i en lydlig setting man allerede er positivt stemt til, eller 'har mer kontroll over' enn den opprinnelige hendelsen.

Goleman (1997:87) sier at teorien om at det gjør godt å gråte, er misvisende. Gråt som forsterker grubling, forlenger lidelsen. Ting som avleder oppmerksomheten og fungerer som atspredelser er bedre, hevder han. I lys av empirien blir dette en urimelig påstand. Dessuten erkjenner også Goleman at det ferniss av ro som kan prege den type mennesker som er flinke til å avlede de vonde følelsene, ofte blir motsagt av kroppene deres. Det blir i mine øyne merkelig å ignorere kroppens uttrykk, som om dette ikke teller, og umulig i en studie som denne.

### **7.3.5. Glede i sorg og tåre vakkert**

Den samme musikalske diskursen som tillater oss å gråte i møte med musikk, synes også å tillate glede i tradisjonelle sorgsituasjoner. Janne snakker om å *få lov til å være glad* med musikk:

Janne: Jeg hadde et problem, jeg mista far, og så (kort tid) etterpå, så fikk jeg et barnebarn. Og så var det det å gi deg lov til å være

glad. Du blir fryktelig glad for et barnebarn, og så samtidig har du mista far din. Har du lov å være glad? Ja, du har lov å være glad, det er noe du må gi deg lov til.

T: Og musikken gir deg litt lov til det?

Janne: Ja, da får du lov til det. Ja. Musikken gir deg lov til det.

T: Men hvis du ikke hadde fått et barnebarn. Er det litt sånn at musikken gir deg lov til å være glad sånn uansett?

Janne: Ja, når det er frisk god musikk, sånn som gir deg gode minner, så har du lov å være glad. (M38)

Musikken ga henne altså tilgang til en følelse som i en spesiell livssituasjon ellers var vanskelig tilgjengelig. Igjen kan det se ut som om vi har en musikkopplevelsesdiskurs som gir oss lov til å være i flere følelser enn ellers. Hvis Wenneberg (2001:18) har rett i sin påstand om at det som avgjør graden av emosjonell intelligens, er i hvilken utstrekning man som barn fikk ”retten” til å føle det man følte, kan musikken ha en positiv funksjon i vår emosjonelle utvikling, langt ut over barneårene. Men legg merke til at det hos Janne ikke er snakk om at musikken henter fram gleden – det gjør den også – men at ”frisk og god musikk”, musikk vi kan anta i kulturen er anerkjent for å trigge det gode humøret, tillater henne å vise glede i en situasjon der vår kultur forventer noe annet. Musikken, med sitt følelsesbaserte imperativ og kroppslige fokus, overskrider altså kulturelle og diskursive rammer, og kunnskap om det hjelper henne.

Tosidigheten mellom sorg og glede går flere veier. Glede og kjærlighet kan utenfor musikkopplevelsen av og til få fram tårene. Hanne sier om et musikkstykke at ”det er så vakkert at du får lyst til å gråte” (M3). Frida bekrefter denne egenskapen ved musikken, og knytter det til en bredere estetisk dimensjon:

Frida: Det de estetiske, sammen med den svulmende musikken som kommer... Og jeg tror at jeg gren i alle fall sånn mer eller mindre gjennom hele greia, jeg griner veldig ofte når jeg er glad. (M2)

Beskrivelsen kom i forbindelse med en viktig konsertopplevelse hun hadde sammen med mannen sin. Ivar opplevde noe av det samme på en musikkarena som i våre dager betyr mye for mange (også Frida M33), og hvor man er alene – nemlig bilen:

T: Har du sterke sånne gåsehudopplevelser når du sitter alene og?

Ivar: Ja, jeg kjørte bil en gang og hørte på, hva var det det var – da begynte jeg faktisk å grine og. Det var det merkeligste...

T: Fortell!

Ivar: Ja, hva var det? Det var (den musikken) Den hørte jeg på en gang jeg kjørte bil (til et sted) og den slo meg helt ut, da lå jeg bare... og wow! Skjønnte ingen ting! masse lyd og, []

T: Så da kom tårene?

Ivar: Ja, og som en voksen mann! Sånt skjer.

T: (...) Husker du noe om det var noen assosiasjoner utenfor musikken som fikk deg til å gråte, eller var det bare disse formene i musikken som[

Ivar: ]Nei, det mener jeg var kun musikken, ja jeg minnes ikke noe annet enn det. Sant, perioden var jo fin. Så det var sikkert en liten faktor. Veldig fin periode. Nettopp funnet en kjekk dame som jeg er gift med nå og som... hh.

T: Hhhh. For du snakket i sta om dette behaget i musikken, og nå fikk musikken deg til å gråte, og så snakker du likevel om at det var en fin periode. Gråt du nesten av glede, var det mer det?

Ivar: Njaaaaa. (M35)

I utgangspunktet peker Ivar her på musikken selv, men den videre beskrivelsen får meg til å tolke situasjonen annerledes, som om musikken heller gjenspeiler noen følelser som også har fått plass i livet hans, i møte med den han senere giftet seg med. Den emosjonelle tilgjengeligheten bedres ved at musikken forsterker følelsene.

Bjørn har et perspektiv på musikken i begravelser, kanskje knyttet til at han er så letrørt, der han sier at disse følelsene; det nære, vakre og gode på den ene siden og det triste, såre og ensomme på den andre, er i nært slektskap:

Bjørn: Jeg blir ikke glad, men det blir liksom litt verdighet i sorga. Far (levde lenge med en dødelig sykdom). Både (under) sykdommen og da han døde, kunne jeg si at dette er liksom noe godvondt. Fordi vi kom nærmere hverandre, og det var en godhet i den sorgsituasjonen. Og det bidrar musikken til. Jeg blir ikke mer lei meg, men det blir noe vakkert. (M24)

(...)

Bjørn: Det oppleves for meg som å være liksom nært slektskap mellom alle de der, og de blir ofte aktivisert, når jeg snakker om godvonde situasjoner, altså også den pur vakre, tonesløyfa til (den ene konserten) eller soloen (i den andre), de aktiviserer både det vakre og det såre samtidig. (M69)

Ordtaket om at musikken forskjøner sorgen stadfestes gang på gang. Musikken aktiviserer altså motsatte følelser på samme tid, og tilslører dikotomien positiv vs. negativ. Scherer & Zentners (2001) påstand om at det i møte med musikk er mindre nyttig å operere med standardfølelser som trist, glad, sint, og at man heller

bør fokusere på følelsetermer som er ”more subtle, music-specific” (ibid:381), bekrefte altså. Spørsmålet er om den egentlig viser at heller ikke utenfor musikken oppleves dette enkle skillet som tilfredsstillende for alle situasjoner:

Hanne: Kanskje sorg, eller ett eller annet sårt noe, er for meg litt den samme følelsen som reell glede, men med motsatt fortegn, det trigger nesten det samme stedet. (M9)

Hvis motsatte følelser ”trigger nesten samme sted”, er det et paradoks at det er disse ”motsetningene” vi bruker når vi begrepsliggjør og kategoriserer følelser. Et nært slektskap mellom ulike følelser og negative vs. positive følelser i tradisjonell forstand, synliggjør andre dimensjoner av følelsesfeltet enn kategorialfølelsene, og kan gi oss annen følelseskunnskap.

### **7.3.6. Flerdimensjonal mening**

Intervjumaterialet avfeier altså gråt og glede, smerte og nytelse, som endimensjonale motsetninger. Monsen (1997) sa at syntetisering av motstridende følelsesopplevelser er viktig følelseskunnskap. I hans sammenheng dreide det seg om omsorgsgivere som kan gjøre motstridende opplevelser begripelige og akseptable for barnet ved å vise at de kommer fra et enhetlig og sammenhengende selv. Kan et musikkstykke, med varierte og gjerne motstridende følelsesuttrykk, gjenspeile og dermed gjøre gjenkjennelig det evt. motstridende og ubegripelige? ”Fordi det å føle sorg er... Som sagt, en lever da og”, svarte Hanne (M11). Bevisstheten om at man lever synes styrket, også i lengselen og det smertefulle. ”Det er godt å kjenne på smerten litte granne”, sier Anna (M31), og fortsetter senere slik:

Anna: Jeg kan også bruke, og det gjorde jeg kanskje i større grad under puberteten, bruke (musikk) for å kjenne litt på smerte og. Man må ha litt smerte også her i livet, ikke sant, og kjenne at man virkelig lever.

T: Ja, var det derfor, for å kjenne at man lever?

Anna: Kjenner at man lever litt.

T: Eller var det en annen mer behagelig måte å kjenne smerten på? Nå er jeg ledende igjen.

Anna: Ja, nå er du ledende igjen. Det er jo en fortsettelse etter komma av det som jeg sa. Det henger jo sammen med forløsningen, forløse følelsene og forløse smerten, sant. Vi har alle destruktive

tendenser inne i oss, så hvordan skal vi klare å være litt lystdestruktivister?

T: Det er jo egentlig ganske konstruktivt det da!

Anna: Mm. Det er godt med det som kommer ut, sier jeg bare. (M57-58)

Annas påstand om at vi alle har destruktive tendenser i oss, kan sies å bekrefte folketeoriens mer freudianske sider. Hvorfor er det å kjenne smerte forbundet med det å kjenne at man lever? Er det, som Anna sier, det forløsende som gjør at man søker det smertefulle? Er det det godvonde i følelser som for eksempel lengsel? Eller er det som Anna sier; godt med alt som kommer ut, som gis et uttrykk og ikke setter seg fast inni oss? Her trekkes tilgjengelighet mot det forløsende i å få uttrykke følelser, også de ”negative”, og mot en mulighet til å føle seg levende. Det gir mening. Dermed blir det (destruktive i) å forløse smerte også menings- og lystbetont. Psykoanalytisk inspirerte Bollas påpeker at vi kan søke negative estetiske opplevelser også fordi disse kan bekrefte tidligere ubehagelige opplevelser ”and registers the structure of the unthought known” (Bollas 1994:17). Det er snakk om å minnes sin opprinnelse eksistensielt, i hans øyne, i mine kanskje også å repetere kjente og trygge mønstre.

I begrepet ”lystdestruktivister” synliggjøres igjen flerdimensjonaliteten, ikke bare mellom trist og glad, men også mellom nytelse og smerte. Einar (M32) trekker også inn det nære forholdet mellom disse to og viser hvordan de ofte begge er til stede i noe av det mest basale i det å være menneske, både i musikken og seksualiteten. Den samme flersidigheten bekreftes av Bjørn i forbindelse med konsertopplevelsen der han ”syntes verden var både vanskelig og vakker” (M4). Gir musikkopplevelsen en mulighet til å romme motsetninger som oppleves mer helhetlige, mer flerdimensjonale? Rommer de dermed også en større del av det livet, den virkeligheten vi er i? Det kan i alle fall se ut som om musikken gir tilgang til motstridende følelser, uten nødvendigvis helt å avfeie funnene i kap.5 om sammensatte følelser.

Anna forklarer dette som flere følelsesnivåer:

Anna: Jeg tenker at musikken kan være flere lag av følelser. Det kan være for eksempel både trist og veldig lykkefølelse samtidig, og lengselsfullt, for eksempel, melankolsk og ja, flere lag, hvis du skal si sånn. Det er kanskje mer presist.

T: Mange følelser samtidig?

Anna: [Det] kan være flere nivåer, og flere ulike typer følelser som er smeltet sammen (...).

T: Og da er vi tilbake til det du sa med en rik følelse.

Anna: Ja, egentlig. (M38)

Hvis vitaliteten, energiene, formen og intensiteten i følelsen er mer i fokus enn valøren, kategorien følelse, er det ikke så usannsynlig at flere kategorier kan opptre samtidig. Er det slik at i et helt menneske finnes det meste på en gang, er det meste tilgjengelig? I kjærligheten ligger alltid savnet – i alle fall redselen for å miste, i sorgen alltid lengselen, minnet om noe gledelig osv. Disse beskrivelsene synliggjør en følelsesmessig flerdimensjonalitet som har levd i skyggen av emosjonsteoriens sterke fokus på kategorialfølelser: I musikkopplevelsen tilgjengeliggjøres både følelsesmessighetenes kompleksitet, deres mange lag og følelsenes mer prosessuelle sider, det Stern kaller vitalitetsfølelser. Det synliggjøres og tilgjengeliggjøres en følelsesmessig palett som inneholder mange muligheter for mening og berikelse. ”Awareness of experiencing multiple emotions or conflicting emotions (as in ambivalence) is a development that may appear as early as 5 or 6 years of age (...) or not until late childhood” sier Saarni (1999:91). En bevissthet om slike motstridende og sammensatte følelser henger hos henne sammen med en mer moden, refleksiv bevissthet, som hos Lane og Pollermanns (2002: 273ff) bevissthetsutvikling. Kan musikken fremme en slik utvikling?

### **7.3.7. Tilgjengelighet og vitalitetsfølelser**

Selv om musikkopplevelsens følelser kan ha andre konsekvenser enn følelser på andre arenaer, tar jeg her utgangspunkt i det syn at det ikke er snakk om en annen type følelser. Innledningssitatet med Anna dokumenterte likevel særtrekk ved følelsene vi møter i musikkopplevelser. Det bekreftes også av andre:

T: Men det er ikke følelser som du bare kobler til musikken, og som du aldri egentlig kjenner ellers?

Ivar: Som kun musikken gir alene, som ingenting annet kan gi? Ja det må være de frysningene det.

T: Ja, de frysningene...

Ivar: Ja, og kun det vil jeg si. (M19)

Frysninger må sies å være en form for fysiske fornemmelser, vel dokumentert som del av musikkopplevelser (Jørgensen 1989). Når det likevel anses som relevant her, er det ut fra at reaksjonen ikke skyldes kulde i form av lav gradestokk, men er et resultat av en helhetlig og kroppslig musikkopplevelse, samt at intervjupersonen selv opplever det som en følelse. Med vitalitetsfølelsene inkludert i det

emosjonelle feltet, kan slike fysiske fornemmelser også kobles til følelsenes forside, både i konkret og metaforisk forstand.

Selv om det empiriske materialet har mange uttalelser om kategorialfølelser, varierer det mye hvor vesentlige intervjupersonene synes de er for musikk- og følelsesopplevelsen. Einar synes at også følelsesbegrepet selv blir mer problematisk i møte med musikk:

Einar: Jeg synes det er vanskelig det med følelser, jeg er skeptisk til det begrepet, fordi jeg tror at det er veldig ofte ambivalent. Det er vanskelig å si om det er svart eller hvitt i en del tilfeller, tror jeg. (M31)

Han fortsetter med å eksemplifisere ut fra de passasjene og akkordskiftene der han opplevde ”en liten spiss som stakk” som en liten nål (se sitat M32 kap.6). Einar sier det er hinsides om dette er (kategorialfølelsene) glede eller sorg, eller (dimensjonen) vondt eller godt. Han er likevel klar på at det er følelser, det han opplever i møte med musikk, og foreslår selv (M33) å kalle det affekter. Beskrivelsen gir klare assosiasjoner til de følelseskonturer (affektkonturer) Stern skildret i forbindelse med sine vitalitetsfølelser i kap.5.

Når Einar beskriver et musikkstykke, konstaterer han at det var lite følelsesuttrykk der, ”bare fysiske beskrivelser” (M64):

Einar: Så dette er jo et skritt nærmere fysiske følelser (...) dette er tilstander som er litt mer på grensen til fysisk sa[nselighet].

T: [Men] samtidig så er jo dette gode metaforer på nyanserte følelser?

Einar: Ja.

T: Men på et annet plan enn glad og trist?

Einar: Ja, de er nyanser, eller sanselighet, en sånn sanselig dimensjon på (at) man kan ha en ru sorg eller en glatt sorg eller en flammende sorg, eller man kan ha et isende sinne, eller man kan ha et brennende sinne, men grunnaffekten er faktisk utskiftbar, hvis du skjønner hva jeg mener. Om det er sinne eller sorg eller glede, det sier det ikke noe om, men at det er ru og flammende, eller glatt, det sier det noe om. (M65)

Musikkens følelser ligger altså for Einar tidvis nærmere en fysisk sanselighet. Jeg mener vitalitetsaspektet ved følelsene også gjør det, med sitt kropps-, energi- og konturfokus. Og med denne sanseligheten får Einar mulighet til å beskrive følelsene *mer* nyansert, ikke bare som kategoriene sorg eller glede, men som en nyanse av sorg, verbalisert med metaforer som ru, glatt, flammende og isende osv.



I dette undergraves igjen påstanden om at følelser i musikk bare kan forstås på et mer generelt plan. Nå skal det samtidig sies at det jo ikke er sikkert at Einars ru sorg kunne kommuniseres til publikum, altså om vi enes om sorgens ruhet slik vi i andre sammenhenger enes om et musikkstykkets generelle kategorialfølelse. Det som synliggjøres er musikkopplevelsens mulighet til å gjøre slike følelsesaspekter tilgjengelige.

Når Einar sier at grunnaffekten er utskiftbar, forstår jeg det som at kategorialfølelser som (i dette tilfelle) glede, sorg og sinne ikke er det vesentlige for uttrykket, og altså kan skiftes ut. Det er en tendens i hele materialet at de følelsesaspektene som henspeler på vitalitetsfølelser, energier, de mer sanselige metaforene, er mer sentrale enn man kunne tro ut fra det umiddelbare inntrykket av teorien om følelser og musikk (kap.5). Men som nevnt pekte i alle fall Scherer & Zentners (2001:381) forskningsresultater i samme retning. Juslin (2001:317) sier også at mye av musikkens ekspressivitet ligger i endringsmønstre knyttet til tempo, artikulasjon og lydnivå.

Jeg nevnte tidligere at dikotomien innhold-form blir for enkel i denne sammenheng. Men det gir mening til Einars uttalelse. Hvis amodal persepsjon, de tilhørende aktiveringskonturene den former i hjernen, og de vitalitetsfølelsene vi opplever, gir en forklaring på hvordan musikken blir meningsfull i forhold til livet ellers, kan "ru sorg" eller "isende sinne" sies å verbalisere både musikkopplevelser og følelseskunnskap. Carl kommer også inn på at musikken trigger "fysisk helt basale ting", at den appellerer til helt grunnleggende ting i kroppen som hjerteslag og frykt, og derigjennom kan oppleves livgivende rent fysisk (M16, se kap.6). Men selv om referansen er grunnleggende fysisk, kan vi også hos Carl trekke en tydelig linje fra fysiske fornemmelser (hjerteslag), via vitalitetsfølelsenes følelseskonturer (når det går langsommere betyr det noe) og til kategorialfølelser (frykt). Carl sier også at det er viktig å få utløp for energi. Å brenne inne med energi er usunt, "musikk kan bidra til å henge riktig merkelapp på typen energi" (M62) sånn at du lærer deg selv å kjenne, og vet "hvor du skal rette ventilen" (M62). I så fall må musikken både kunne være et medierende redskap for menneskelig energi, kunne representere denne i en annen modalitet, samt – ifølge Carl – også hjelpe oss å konseptualisere (henge merkelapp på) den. Med det har musikkopplevelsen også gjort oss refleksivt bevisste på den energien det ifølge Carl ikke er sunt å brenne inne med. Jeg påstår det også har gjort oss mer bevisste en vitalitetsfølelse.

### 7.3.8. Dynamiske og kinestetiske følelseskvaliteter

Stern beskrev vitalitetsfølelser som dynamiske, kinetiske kvaliteter som tilsvarer organiske livsprosesser i stadig endring, og sier at vi opplever dem som dynamiske skift eller strukturerte forandringer i oss selv eller andre (Stern 1985/2000:205). Metaforer som frysninger, boblende, isende osv. binder fysiske fornemmelser i musikkopplevelsen tettere sammen med kategoriale følelsesaspekter, og det på en måte som gjør bevegelsesaspektene, de mer prosessuelle og dynamiske vitalitetsfølelsene sentrale. Einar bekrefter flere steder at kategoriale følelsene er utskiftbare, og at noe som likner på det Stern kaller vitalitetsfølelser står sentralt:

T: Er det noen følelser du mener ikke kan knyttes til musikk, eller blir det bare sånn spørsmål som du tenker, 'det går ikke an å svare på'.

Einar: Ja det gjør det. Altså, det går ikke an å svare på det.

T: Ok hhh.

Einar: Ja, for det blir så vanskelig å si. 'Hva er egentlig følelser', må du spørre, du må på en måte definere det. Nå har vi snakket om grunnaffekter som sorg og glede og hvor jeg mener at det er veldig vanskelig å definere det, knytte det en-til-en til musikk. Det er nesten sånn uskiftbart, to sider som du kan dreie rundt. Og så har du disse affektene som er mer relatert til hvordan du oppfører deg fysisk, eller føler sanselig, og der er det med en gang en forbindelse. (M67)

I musikkopplevelsen kommer altså mer prosessorienterte aspekter, tilsvarende vitalitetsfølelser, i forgrunnen. Dermed framtrer enda et argument for å bruke betegnelsen følelser og ikke emosjoner, siden det å føle på norsk kan dreie seg både om å føle smerte, kulde og andre fysiske fornemmelser og om å føle (emosjoner som) sorg glede osv. Men vitalitetsfølelsene dreier seg ikke nødvendigvis om fornemmelser i huden. De går også på et kinestetisk, eller indre kroppslig plan.

Neste kapittel innledes med et lengre sitat av Hanne, der hun snakker om følelser i kroppen i forbindelse med musikkopplevelser. Hun beskriver dem bl.a. som boblende, og kriblende (M6), og bekrefter at sangen forsterker vitaliteten i den følelsen du har, enten det er tristhet eller glede. Forsterkings- og vitalitetsmetaforer går igjen hos mange (se bl.a. Bjørn M70, Hanne M14 kap.6 under kategorien å styrke). Musikken "forsterker jo så veldig det dramatiske i livet" sier Gunn (M67), og utdyper dette i forbindelse med å spille et instrument:

Gunn: Jeg kaller det mentalhygiene for meg selv, at jeg kan få en ny energi til å tenke klarere og få ting på avstand, og få bagatellisert litt

større ting og tenke at det kanskje er ikke så farlig for musikken jevner (det ut). (M72)<sup>35</sup>

Det kan være vi, i vansker med å verbalisere musikkopplevelser, lett tyr til kategorialfølelser for å beskrive musikken, og at vi da lett sier at musikken er genuin i seg selv osv. Men når dette forfølges som det gjør i en tett intervju samtale, kommer beskrivelser knyttet til energi og sansbarhet, og det jeg her kaller vitalitetsfølelser. Etter at Anna har snakket om sterke musikkopplevelser som eksistensielle og kroppslige erfaringer som åpner opp andre emosjonelle rom, spør jeg:

T: Kan det knyttes til noen spesielle følelser? (...)

Anna: Jeg klarer ikke nødvendigvis knytte det til, altså sette navn (på), mer enn at det er veldig grunnleggende. (...) Men ikke noe sånn spesielt; lykke eller vanskelig. (...) Den var genuin i seg selv for å si det sånn. At den var veldig svær og kroppslig, fortetta. Ga mening, på en måte, (...) Men jeg klarer ikke knytte den til f.eks. til en type følelse som tristhet, gladhet. (M13)

Selv verbalt kompetente Anna møter grensen for hva hun klarer å formulere her. Men ”kroppslig fortetta” forteller ikke bare om et sterkt kroppslig fundament. Det forteller også om en generell meningsfylde, og at dette er sentralt og grunnleggende, også uten å måtte begrepsliggjøres i kategorier som glad og trist.

Einar har beskrevet et håndverksmessig fokus som utøver, et mer emosjonelt som lytter. Når jeg spør hva som er i fokus i den skapende opplevelsen, svarer han:

Einar: Der er det et system av forskjellige faser som du jobber i. Klart, det du bruker mest tid på, det er å bare sitte og tenke, men det er ikke alltid det er emosjonelt. Det kan hende du tenker på strukturelle løsninger. (...) Men veldig mye tid går med på å prøve å parre de to områdene, det å se hvordan jeg kan få disse strukturene jeg jobber med nå, den planen, den arkitekturen til å stemme med det emosjonelle. ‘Stemmer det, gjør det det?’ prøver jeg å kjenne etter. Det bruker jeg nok en del tid på. (M60)

Strukturen i musikken og følelsene, de to modalitetene, skal samstemme, slik Stern beskriver med sitt følelsesinntonings- og følelseskonturbegrep (se kap.5). Der en mor med sin mimikk og lyd forsøker å samstemme med sitt barn i en følelsesinntoning, forsøker musikkarbeideren med musikkens strukturer en liknende inntoning. Dette

---

<sup>35</sup> Men her har intervjueren introdusert energibegrepet først.

viser musikkopplevselens unike referensielle muligheter, og kan fungere som et meget godt eksempel på Slobodas ikoniske kilde til følelse og disses tette samspill med de indre kildene. Einar beskriver samtidig en kryssmodalitet i musikkopplevselen som kan understøtte Sterns påstander om kryss- og amodal persepsjon generelt. Egentlig er det ikke så ulikt det vi alle gjør når vi prøver å få dansebevegelsene til å stemme med musikkens form, eller legger ønsket følelsesuttrykk i en musikalsk framførelse. Gunn sier rett og slett ”at vi er laget av et sånt grunnstoff som har musikk i seg” (M67). Det kan se ut som om en unik kunnskap om følelsenes *mange* aspekter og dimensjoner, og med det en annen form for følelseshelhet, er tilgjengelig i musikkopplevselen. Som Anna sa: musikk kan være flere lag av følelser (M38). Det man i størst grad har hatt en refleksiv, verbal bevissthet om, i alle fall i psykologien, er kategorialfølelser. Bevissthetsnivået kan synes lavere på de mer prosessuelle, dynamiske følelsesaspekter, vitalitetsfølelser. Selv om også vår tilgjengelighet på kategorialfølelser har hatt nytte av våre musikkopplevelser, indikerer empirien at vår følelseskunnskap om vitalitetsaspektene kan heves opp på et betydelig mer eksplisitt og refleksivt nivå med musikkopplevselen som medierende redskap.

## **7.4. Emosjonell tilgjengelighet og bevissthetsnivåer**

### **7.4.1. Innledning**

I den innledende analysen var intervjupersonenes egen begrepsbruk helt avgjørende for hvordan sitatene ble kategorisert. En kroppslig tilgjengelighet, mottakelighet og sensitivitet ble atskilt fra en mer mental bevissthet. Omfanget av sitater om tilgjengelighet var definitivt størst. Den kroppslige tilgangen til følelser stod mye mer sentralt i materialet enn en mer kognitiv eller mentalt basert bevissthet. Ut fra teorien kan man da spørre om det var flere funn av prerefleksiv enn refleksiv bevissthet i materialet. Men deler av det som passer under tilgjengelighet kunne også være refleksiv bevissthet, verbal eller i videre forstand, dog med et kroppslig tilgjengelighetsfokus.

Jeg skal nå ta for meg de ulike bevissthetsnivåene. Bevissthet brukes som nevnt om alt fra oppmerksomhet til refleksjon (Klawonn 2003:90), og benyttes her fordi jeg forholder meg til intervjupersonenes og teoriens språkbruk. Jeg mener fortsatt at refleksiv bevissthet kan forsvares som en form for tilgjengelighet, både ut fra empirien og ut fra mitt ønske om et mer kroppslig fokus på bevissthetsprosesser. Vi både *har* og *er* en kropp, også i våre mest mentale og intellektuelle øyeblikk.

Emosjonell tilgjengelighet dekker altså et vidt felt, fra prerefleksiv/primær-/kjernebevisstheten og den kroppslige tilgangen til følelser, til det fenomenologiske bevissthetsteorier beskriver som refleksiv bevissthet, konkretisert (eller reflektert) i symboler som ord og musikk, og tidvis vanskelig å skille fra forståelse og refleksjon. Dessuten dekker feltet også intersubjektiv bevissthet.

Kap.5 presenterte ikke de bare ulike nivåene, men også en problematisering av dem. Hvis både begreper og forståelse kan formes i kropp og musikk, kan man i så fall også *reflektere* med musikk(opplevelser) som redskap? I så fall blir heller ikke refleksiv bevissthet det samme som verbalisert bevissthet. Og hvis det kan argumenteres for at også kroppen er et slikt refleksjonsmedium, problematiseres grensene for refleksivitet ytterligere. Hensikten med å problematisere prerefleksiv og refleksiv bevissthet er ikke å løse noen bevissthetsgåte eller sette nye bastante grenser for hva som er refleksivitet. Jeg ønsker derimot å synliggjøre variasjoner innenfor hovedkategorien emosjonell tilgjengelighets ulike nivåer eller lag av tilgjengelighet/bevissthet, og på den måten øke leserens refleksive bevissthet (!) om feltet.

Med (verbalt) intervju som metode er det betimelig å spørre om ikke alt som omtales nødvendigvis må være refleksiv bevissthet. Refleksiv bevissthet viser seg selvsagt i intervjustamtalene, men ifølge intervjupersonene har de også erfaringer som i utgangspunktet ikke var like refleksive. Sitatene kan derfor beskrive prerefleksiv bevissthet og nonverbal refleksivitet, både på og mellom linjene. Dessuten framkommer det i sitatene at tilgjengelighet og bevissthet er noe som skjer mellom mennesker, derfor et begynnende fokus på det intersubjektive.

Hanne presenteres her med et lengre sitat. Håpet er at sitatet synliggjør sammenhengen mellom en konkret musikkopplevelse og refleksjonen i etterkant, her i forbindelse med ulike bevissthetsformer:

Hanne: Jeg har vel egentlig ikke reflektert så mye over det, jeg kan ikke huske når første gangen var, men det er en sang, spesielt en sang, som får meg til å føle ting jeg ikke helt klarer å beskrive, fremdeles. Og ut i fra sånn som jeg har snakket med mamma, så tror jeg (at) jeg var ganske liten første gangen jeg (sa) 'mamma, hvilken sang er dette?' Det var en sang som bare traff meg, (...) det er på en måte en musikkjanger som vanligvis ikke ville truffet meg på den måten. Så derfor så var jeg litt sånn 'hvorfor denne sangen', og da kunne mamma fortelle at dette var en sang de ofte sang (...) når hun var gravid og når jeg var opp til halvannet år. (...) Og etter det så lå den noen år på hylla. Jeg tror det var før jeg begynte på skolen at jeg fant en kassett, eller om den ble satt på (...), og fikk høre den sangen, og jeg visste ikke om jeg skulle le eller grine. Jeg fikk lyst til å grine, og, liksom veldig sånn klisjé-emosjonelt (...) Det er så

vakkert at du får lyst til å gråte. Jeg følte meg rett og slett trygg på at det var en god sang. Så (det var) veldig sterkt, og fremdeles (en) litt sånn uforklarlig følelse rundt den sangen.

T: Men du sier uforklarlig, og så sitter du her og snakker, og da er det ofte at det kommer noen nye tanker mens du snakker. Er det noe du tenker, at hvis du skulle prøve å forklare det nå, da...

Hanne: Ja.

T: Hvordan ville du prøvd å forklart det?

Hanne: Jeg har tenkt litt på det nå i det siste, og nå har jeg bodd hjemmefra (noen) år, og jeg begynte å innse at når mamma sa 'du vet ikke hvor godt eller hvor trygt du har det', så var det faktisk sant. (...) Jeg innser mer og mer nå, (at) familien, og den tryggheten som jeg hadde som barn, det er virkelig den ultimate trygghetsfølelsen og en følelse av på en måte nærhet og fellesskap og kanskje litt religiøst på en måte og.

(...)

Hanne: Jeg tenkte aldri på teksten da jeg var liten (...), så det var jo melodien, (...) det var jo den følelsen av å være så trygg og elska og sånn. Og som sagt: Nå når jeg mer og mer har begynt å forstå, og kan formulere og se for meg begrepet å være trygg, å ha en trygg oppvekst, å ha et fellesskap og kanskje det med kjærlighet, (...) det er et begrep som sikkert vokser når man blir eldre, så derfor så føler jeg det er litt uforklarlig, for jeg føler det er så stort, og jeg vet at... Ja, det er veldig sånn følelse som jeg nesten ikke har ord på, Og ja, rart rett og slett.

(...)

Hanne: Det var flere år jeg ikke tenkte på den opplevelsen, (...). Nå har jeg spilt den, av og til så holder det bare å tenke på det og. Og så gir sangen meg mer konkrete assosiasjoner til sånne trygge opplevelser senere i livet.

T: Altså, du sier det gir assosiasjoner til trygge opplevelser seinere i livet. Du forstår andre situasjoner i lys av den første, er det dét du[tenker på?]

Hanne: [Ja], når jeg senere har tenkt denne sangen her, den gir meg... som sagt; med følelsen av trygghet så kommer det opp et bilde av ting som er trygt og godt. Men det var derfor og at denne sangen var litt uforklarlig i begynnelsen fordi akkurat den trygghetsfølelsen som jeg følte med den sangen hadde ingen bilder. Jeg var jo som sagt baby, og jeg har snakket med mamma, jeg har ingen konkrete bilder. (...) Jeg har ingen sånne visuelle bilder og ingen konkrete opplevelser forbundet med sangen i utgangspunktet. (...)

T: Du sa du ikke hadde hatt noen visuelle bilder. Har du noen kroppslige bilder, altså noen følelser i kroppen?

Hanne: Boblende, litt sånn oppstemthet og lykke og... håp og, (...) Kriblende og ja, jeg føler det er et eller annet som åpner seg som sagt, jeg får lyst til å gråte og jeg blir på en måte litt trist og lei av å tenke på sangen, (...).

T: Så den sangen den forsterker egentlig vitaliteten i den følelsen du har, enten det er tristhet eller glede?

Hanne: Ja.

T: For du sier boblende, og så snakker du om trygghet. For meg har liksom, boblende har liksom ahhh {energisk utbrudd}

Hanne: Ja.

T: Mens trygghet er mer ro og sånn, men likevel så[

Hanne: ]Men da jeg var liten så var jeg veldig sånn utadventd og veldig vilter og veldig over alt, vært veldig sånn boble-boble og oiii og sånn. Og veldig spontan. Og jeg ser tilbake på at grunnen til at jeg kunne være så spontan, var at jeg hadde foreldre som var en trygg ramme. Så det var veldig trygt for meg å kunne boble og sånn, for jeg ble alltid dratt ned, og henta inn og plukket opp og tatt imot og... (M3-7)

Sitatet viser hvordan musikkopplevelsen kan berøre mange ulike bevissthets- eller tilgjengelighetsnivåer, fra det prerefleksive, opplevelsesnære som spedbarn, via det kroppslige/nonverbale og til det soleklart refleksive. Tar vi med de formulerte tankene i etterkant, glir vi umerkelig også helt inn i det som må kunne kalles refleksjon og forståelse. Foreldrenes rolle, både da hun var liten og i etterkant av opplevelsen, peker også mot et intersubjektivt aspekt, der verken følelsenes tilgjengelighet som liten eller den refleksive bevisstheten som voksen ville vært den samme uten samspillet hun har med dem. Samtidig blir skillene mer uklare, for eksempel med Hannes påstand om manglende bilder, der hun på direkte spørsmål likevel snakker om bilder i form av kroppsfølelser som kan kalles (nonverbalt) refleksive, og som under intervjuet ikke bare verbaliseres, men også gis en utvidet forståelse og forklaring nettopp fordi kroppsopplevelsen ”boblende” i første omgang ikke responderer til intervjuerens kroppsopplevelse av trygghet og ro.

#### **7.4.2. Tilgjengelighet som prerefleksiv bevissthet**

I hovedanalysens arbeidsprosess har altså refleksjonsbegrepet utvidet seg, og gjort det vanskeligere å peke på det som ikke er refleksivt. Påstanden var at hvis ikke bare ord, men også kropp og musikk kan fungere som begreper, kan musikken og kroppen selv også ses som refleksjonsmedier, og da kan man i verste/beste fall påstå at alle ”inntrykk” som rammer kroppen blir ”uttrykt” og ergo reflektert. Men da mangler nesten enhver avgrensning, og begrepet mister både mening og relevans. Her skal jeg – uten å gi noen løsning på problemet – se på noen intervjusitater som prerefleksive. Det er allerede presentert en lang rekke slik sitater. Carl beskriver oppmerksomheten i en musikkopplevelse som ”jævlig

påtrengende” (M28), fordi den treffer deg fysisk, i hele kroppen, ikke bare øret. Kunnskapen om at organismens egen tilstand er blitt forandret av et musikkobjekt (jf. Damasio 2002:35, se kap.5), er utvilsomt til stede i Carl. Anna sa at musikken gikk rett i magen (M1) og ryggmargen (M3) på henne. Vi befinner oss altså på det umiddelbare opplevelsplanet, ikke på begrepsplanet, jf. Stern (1985/2000:47), den oppmerksomhet Stern (2004) sier er en primitiv form for bevissthet, bundet til det øyeblikket opplevelsen skjer. For Einar er musikken ren stimulans:

Einar: Det åpner opp en sanseinngang, akkurat som du kjenner at nå lukter det kaffe av kaffetrakteren, ikke sant, et sansestimuli. (M76)

Vi kan ikke lukke nesen eller ørene, sansestimuli kan være vanskelige å stenge ute. I tillegg treffer lydbølgene kroppen. Det er nettopp noe av grunnen til musikkens opplevelsstyrke og bevissthetsøkningen som allerede er omtalt. Det å ha tilgang til følelsene er også kunnskap om denne organismens endrede tilstand. Det er ingen tvil om at det her er snakk om prerefleksiv bevissthet, i verbal forstand, men opplevelsen gjenspeiles eller reflekteres i kroppen, og derfor trer den fram for oss.

”Det er en sang, spesielt en sang, som får meg til å føle ting jeg ikke helt klarer å beskrive, fremdeles”, sa Hanne innledningsvis. Selv i voksen alder er bevissthets på dette punktet vanskelig å verbalisere. Den opprinnelige opplevelsen kan forsvares som en forholdsvis prerefleksiv tilgang til følelser, ikke minst pga. Hannes unge alder og den uforklarlige trygghetsfølelsen av sangen som ikke hadde noen bilder.

Kjerschow (2000), som i en drøfting av det preverbale i forhold til musikkopplevelsen og musikkens vesen, snakker om at det før den bevisste intensjonale meningsrettethet finnes en annen mening som ikke er mening *om* noe, men en åpenhet, et favntak. Ifølge Kjerschow er denne verdens første mening en forutsetning for all videre meningsdannelse. Musikken, med dens lydige egenskaper og særegne energi, kan bedre enn noen annen erfaringsdimensjon gi oss en forståelse av verden som dette favntaket. Det gir også assosiasjoner til det første samspillet. Men hvis kroppen er den gjenstand som først forårsaker en ’tilbakekasting av en lys- eller lydbølge’, er det også den som gir mulighet for videre tankevirksomhet/refleksivitet. Det er lyden som ’treffer deg fysisk’, men musikkopplevelsen som ’går rett i ryggmargen’, og i den ligger følelser og en helhetlig mening som også er knyttet til andre sider av livet.

Anna har tidligere sagt (M15) at det å få tilgang til følelser og mening gjennom musikk kan føre veldig mye med seg i livet:



Anna: Jeg tror egentlig at den store forskjellen med musikk, er at du får tak i følelsene på en måte. De er ikke tydelige nødvendigvis, men da har du i alle fall tilgang til dem. (M52)

Det er den prerefleksive, og i alle fall nonverbale bevisstheten som umiddelbart framtrer her. Følelsene er ikke tydelige, selv om hun andre steder sier at det er den følelsesmessige styrkegraden i musikkopplevelsen som gjør at man der for første gang får tak på følelsen. Det er mulig dette følelsessterke området av virkeligheten oppleves utydelig av mangelen på verbale begreper. Ser vi sitatet fra Anna i forhold til Lane & Pollermanns (2002) bevissthetsutvikling, viser det nettopp deres første to bevissthetsformer; oppmerksomhet på fysiske fornemmelser og handlingstendenser. Når Anna sier at følelsene ikke nødvendigvis er tydelige, tolker jeg henne til å mene kategorialfølelsene, Lane & Pollermanns tredje nivå.

Hannes (M46) uttalelse om at hun har en følelsesdel som ennå ikke har kommet i kontakt med musikk, og som hun da personlig ikke har helt kontroll over, og Daniels (M5) opplevelse om at han ikke forstod musikken, men at den tiltalte det nysgjerrige i ham, i påvente av at han kom dit selv, viser også et prerefleksivt nivå (under den konkrete opplevelsen), også her i påvente av Lane & Pollermanns tredje nivå. Frida (M53) uttalte at det er mennesker som ikke kan si hvor de har vondt, men de bare sier 'jeg er så vond i kroppen' (Lane & Pollermans første nivå). Den vonde kroppen er de jo i dette tilfellet refleksivt bevisst, men i Fridas øyne burde bevisstheten vært mye større. Det samme gjelder muligens for henne selv når hun beskriver sangeren som fremmer noe hun lengter etter, men som hun ikke kan sette ord på, og som hun holder på å gripe, men så forsvinner det for henne igjen (M16). Men da kan vi også snakke om en nonverbal refleksivitet og forståelse. Som svar på et spørsmål om hva slags glede Frida forbinder med musikk, kom følgende ordveksling:

Frida: Fryd, og så er det den der dype gleden i forhold til at det når hele kroppen din.

T: Helhets...

Frida: Hele – og det er den sterkeste. Jeg føler at jeg renner over, ja, og det er altså så vidunderlig. Jeg føler at jeg blir badet i musikken, og det er helt vidunderlig. Men så kan jeg også bli taktsom. At det åpne(s) opp dører som... du blir taktsom i forhold til opplevelsen.

T: Taktsom. Det tenker ikke jeg som et følelsesbegrep, men du...

Frida: (...) Jeg føler jeg er i nærheten av å gripe noe som smetter fra meg.

(...)

Frida: Det er veldig forankret i kropp og følelser fordi det er det som åpner opp, det er evokativt. Men likevel så får jeg ikke tak i hva det

er, men jeg får tak i at det er noe der, som jeg kjenner, men som jeg ennå ikke har tenkt på. Så du ser det er liksom en blandingssak, at det er noe som kommer meg i møte, men som ikke helt er der, og som er enormt ... Det er så berikende (M51).

Det kroppslige står fortsatt sentralt. Hun ”blir badet i musikken”, opplevelsen er ”forankret i kroppen”, og ”evokativ”. Men hun blir også ”tenksom i forhold til opplevelsen”. Da nærmer vi oss både refleksiv bevissthet og refleksjon. Likevel er det selv i det tenksomme og refleksive ikke alt som er like lett å gripe. Refleksiviteten er ikke stabil, og i alle fall ikke verbal. Tidligere, under en samtale om forskjellen mellom musikk og litteratur, sier Frida at litteraturen går mer til hodet, mens musikken åpner mer, og går mer direkte til kroppen. Det som er med musikken, er at den går ”rett inn” (M34). Selv om det mer refleksive og tenksomme også medieres av musikkopplevelsen, framstår det tradisjonelt prerefleksive som det mest sentrale i forhold til andre kunstarter. Rolvsjord (2002:3) skiller i stedet mellom det umiddelbare og det middelbare. Med umiddelbar mener hun det som ikke er bestemt av kulturelle konvensjoner, men erfares direkte. Fridas kroppslige ”rett inn”-opplevelse av musikken er definitivt umiddelbar. Men den er sjelden alene, og blandes med mer middelbare og refleksive opplevelsessider, også om den holder seg nonverbal. Samme sted gjentar Frida at noe ”åpner seg”, og at gjensynet med dette oppleves som ”Ahhhh, åh, der er det gode igjen” (M35). Noe berikende og gledelig reflekteres, uten at hun helt klarer å gripe det. Da synliggjøres en parallell mellom prerefleksiv/verbal-refleksiv bevissthet og taus/uttalt kunnskap som jeg kommer tilbake til i kap.8 og 9.

Anna (M14) sa at vi blir rikere av musikkopplevelser, Ivar (M10) at han ville blitt fattigere uten. De sterke musikkopplevelsene som berører og åpner nye rom, lærer oss at slike følelser finnes, og at vi har tilgang til dem gjennom musikk, både på refleksive og mer prerefleksive måter. Gunn sa tidligere at musikkopplevelsen forsterker det dramatiske i livet (M66). Også i sitatene over vises tydelig slektskapet mellom den følelsesmessige tilgangen med den tilhørende åpnemetaforen, og de aspektene ved musikkopplevelsen som har med berikelse, forsterking og turbometaforen å gjøre. Musikkopplevelsens bevissthetsøkende kvaliteter synes tett knyttet til opplevelsesstyrken som kjennetegner de musikalske møtene og diskursens aksept for at vi åpnes følelsesmessig.

### 7.4.3. Tilgjengelighet som refleksiv bevissthet

“*Consciousness* refers to the process of being aware that you are aware, or meta-awareness” ifølge Stern (2004:123). Hadde jeg delt feltet i primær- og metabevissthet (evt. metaemosjon), hadde jeg kunnet snike meg rundt det vanskelige begrepet refleksivitet. Men problemet hadde ikke forsvunnet, ikke fra annet enn den tradisjonelt verbal-refleksive bevissthet og den herværende refleksjonen rundt denne (!).

Det innledende sitatet med Hanne forteller ikke bare om prerefleksivitet og nonverbal bevissthet. Hun kaller den konkrete sangen for trygg, og viser en (verbal) refleksiv, emosjonell bevissthet i forhold til ”den følelsen av å være så trygg og elska og sånn” og sier selv at hun nå kan formulere og se for seg ”begrepet å være trygg, å ha en trygg oppvekst”, ja selv begreper som fellesskap og kjærlighet har hun nå en større refleksiv bevissthet om. Sangen gir også konkrete assosiasjoner til trygge opplevelser senere i livet.

Anna (M52) mente at det viktigste med musikken var at du får tilgang til følelsene, og var først skeptisk til om evnen til å verbalisere følelser øker i møte med musikk, men synspunktene hennes utviklet seg gjennom intervju samtalen:

Anna: Gripe følelsene er ikke det samme som å verbalisere de.

(...)

Anna: Jeg er ikke nødvendigvis blitt noe flinkere med ord, hvis du tenker på det.

(...)

Anna: Fordi at jeg klarer å få tak i følelser, så vil jeg også bli bedre til å... Da blir jeg jo mer klar over de, og da vil jeg tro at jeg blir bedre til å uttrykke de.

(...)

Anna: Jeg tror egentlig at den store forskjellen med musikk, er at du får tak i følelsene på en måte. De er ikke tydelige nødvendigvis, men da har du i alle fall tilgang til dem, og da blir det lettere å sette noen navn på de seinere. (M48-52)

Til slutt bekrefter altså Anna, om enn nølende, både Lauritz’ påstand om at musikken er en intellektuell prosess som setter oss i stand til å uttrykke oss verbalt (Rusten 2006:331), Mayer og Saloveys (1995) påstand om at verbalisering øker bevissthetsnivået, og Lane & Pollermanns (2002:276) påstand om at det skaper en mer fleksibel mental håndtering av følelsenes innhold. Hvis musikken fungerer som begreper på linje med ordene, og ikke minst der ordene ikke slipper til, kan det være en forklaring på at både musikk og ord fører til en bevissthetsøkende prosess.

Frida bruker ofte tilgjengelighetsbegrepet, men hun trekker også inn bevissthetsbegrepet, og da nettopp i forhold til en refleksiv bevissthet:

Frida: Bevissthet synes jeg er et godt ord. Følelsesmessig bevissthet eller en emosjonell bevissthet. For hvis du tenker at musikk kan være med på å styrke *den*, så har jeg ingen problemer med å se at det har i hvert fall skjedd med meg, det er jeg ikke i tvil om. (M24)

Frida har altså erfart at musikken kan styrke den emosjonelle bevisstheten. Samtidig bekrefter hun Mayer og Saloveys (1995) påstand om at mulige emosjonelle reaksjoner (i den ytre verden) er avhengig av bevissthetsnivået som er tilgjengelig. Og skal man kunne forandre noe i det ytre, må man være bevisst på sitt indre liv, ifølge Frida. Både refleksiv bevissthet og den mer kroppslige tilgjengeligheten synes for henne å være forutsetninger for å kunne utvikle de andre delene av følelseskunnskapen. Musikken åpner for følelseslivet, og da mer kroppslig enn verbalt, men det igjen kan hjelpe henne til begrepene (M22). Hun mener også at det verbale er med på å åpne for det musikalske (M21), så igjen bekreftes en spiral mellom verbalitet og musikalitet, på samme måte som beskrevet mellom følelser og musikalitet.

Ivar refererer til den sterke musikkopplevelsen da han kjørte bil og han begynte å gråte, som at ”hadde ikke sangen vært der, så hadde jeg bare kjørt”(M36). Senere peker han på hendelsen også som bevisstgjøring:

T: Synes du musikken har bevisstgjort deg på noen måte når det gjelder følelser?

Ivar: Ja. Jeg er glad i å tenke konkret jeg, jeg må ikke tenke så konkret, men du lærer jo det at du som en voksen mann kan begynne å gråte av musikk, sant, det er jo en bevisstgjøring. For å være konkret. (M40)

Sitatet av Ivar viser også hvordan den refleksive bevisstheten knapt kan unngå å føre til kunnskap. Hanne bekrefter dette:

Hanne: All musikk, for meg, er forbundet med mye følelser. Og når jeg skal sette på musikk, så må jeg alltid tenke over hvilken følelse er jeg i nå. Noen ganger så vet jeg med en gang hva jeg vil høre på; jeg er veldig *der* og må ha (akkurat det) men det hender ofte jeg slår på musikk, og så bare, å nei, jeg skrur av, dette var feil. (M17)

Når Hanne snakker om å være ”der”, og at musikken kan bli feil, er det fortsatt en kroppslig tilgjengelighet som er det primære, og en bevissthets- og

kunnskapsendring som følge av musikkopplevelsen. Men når hun sier at hun alltid må tenke over hvilken følelse hun er i når hun skal sette på musikk, er det snakk om å hente fram noe allerede eksisterende i forkant av opplevelsen, også hun beveger seg klart over i det refleksive.

Er emosjonell tilgjengelighet noe man må passe på å ikke miste, eller er den noe man utvikler, spurte jeg innledningsvis. Hva med den refleksive bevisstheten, er den også noe man tar vare på, eller er den noe man utvikler? Ser vi tilbake på Saarnis utviklingsrelaterede teori, er refleksiv bevissthet noe som utvikles gjennom hele livet. Intervjusitatene tyder på det samme. Men en synliggjøring av at musikkopplevelsen også har refleksive kvaliteter, må ikke grave grunnen under anerkjennelsen av de (tradisjonelt) prerefleksive, umiddelbare, kroppslige aspektene. Kanskje er det en sammenheng mellom et snevert læringsbegrep og et snevert bevissthetsbegrep. Kanskje kan det igjen kobles til det fokus språket har hos oss. Da mister man lett av syne musikkopplevelsens mange læringsmuligheter.

#### **7.4.4. Tilgjengelighet som nonverbal refleksivitet**

Jeg har allerede presentert en rekke intervjusitater som kan illustrere *ulike* bevissthetsnivåer, og ikke minst musikkopplevelsens evne til å gjøre noe *mer* bevisst, i det oftest også mer refleksivt bevisst, enn nonverbalt. Når Frida (M13) sier musikken har gjort så hun holder fast ved følelser, eller at den gir en gjenklang i henne som gjør at hun også blir overrasket over sitt eget følelsesliv (M47), vises nettopp hvordan musikken kan øke bevisstheten og gjøre noe refleksivt. Det samme kan sies når Janne (M1) må høre musikken for at følelsene og minnene om følelser skal dukke fram, eller Anna (M17) som sier at ”man blir klar over at det finnes en verden der man kan oppleve den slags, (...) at man har tilgang på noe slikt” (M11). Ivars ”Hadde du ikke blitt kjent med den (musikken), så hadde du ikke visst det” (M12) viser også refleksiv bevissthet, uten at alle deler av den er verbal.

Under intervjuene opplevde folk for første gang også å verbalisere noe de selv mente hadde vært refleksivt bevisst lenge – men artikulert i musikk. Det gjelder bl.a. Frida (M12), når hun beskriver sin favorittsanger, som hun sier har en veldig ”naken” (M15) stemme og fremmer noe hun lengter etter som hun ikke kan sette ord på (M16). Det har også fellestrekk med Sterns (1985/2000:94f) kryssmodal persepsjon, der noe (nytt) oppleves som kjent, men nå forstått i en annen modalitet. Jeg tolker dette likevel som refleksivitet, og jf. Pavlicevic (1997:10), som et eksempel på at musikken kan holde fast det ordløse, og dermed gjøre det refleksivt. Einar viser det samme når han refererer til musikken som et

kar å legge følelsene i (M34). Han viser likevel til viktigheten av språket for å ”bli kompetent i sine egne følelser”, men kaller både musikken og språket en måte å sortere følelsene på, helt i tråd med gjeldende konstruktivistisk tankegodt:

Einar: Ordene, språket er med og får de brikkene til å falle på plass, og det tror jeg er den funksjonen musikken har også, den blir på en måte (et) sånn system, som får enten følelser eller hva du nå velger å kalle det da, (...)som du jobber med, og er utsatt for, (...) få de til å falle på plass. (M19)

Den ordløse musikken er et system på linje med verbalspråket som kan begrepsliggjøre følelser. Men ikke alle opplever at ord og musikk har så parallelle egenskaper. Bjørn sier at en ikke trenger ord for følelser, at de kan bli hentet fram uten ord også (M 68). Carl uttaler at man gjerne bruker musikk for det man ikke så lett kan snakke om (M14), ikke ulikt Reimer (2005:92f).

Sloboda & Juslin (2001a:85f) sier det ikke er nødvendig at personen er seg bevisst hva slags mening som medierer følelsene i musikkopplevelsen. Man kan bryte ut i tårer av en musikkopplevelse uten å ha tilgang til, eller si noe om, hva i musikken eller opplevelsen som fikk fram tårene. Forståelsen og den verbalt-refleksive bevisstheten er altså mangelfull, selv om tilgangen til en følelse er god. Hvis følelsene (jf. kap.5) går for å være prerefleksive, kan vår oppfattelse av musikkens følelsesuttrykk påvirke oss følelsesmessig, selv om vi ikke er det Sloboda & Juslin (2001a:86) kaller ”consciously aware” denne prosessen. Slobodas (2005, se kap.4) påstand om at følelsene som framtrer i musikkopplevelsen er noe vi allerede har på agendaen, peker også mot en slik prerefleksiv bevissthet. Da har vi forlatt det umiddelbare og kroppslige, og – til tross for et verbalt fravær – nærmet oss det Witkin definerte som ”the organised process of subject-reflexive action” (1974:30), der man bearbeider den opprinnelige følelsesimpulsen gjennom estetisk mediering.

Vi kan altså ha en refleksiv bevissthet selv om vi ikke kan ordsette det vi har oppmerksomheten rettet mot. Men tanker som ikke formuleres verbalt, kan lett skli ned i ubevisstheten og gå tapt, sa Pavlicevic (1997:10), ikke ulikt Fridas (M51) beskrivelse av yndlingssangeren, som forhindrer tanken i å skli tilbake i det ubevisste. Det er derfor fristende å svare ’ja’ når Pavlicevic spør om bevissthet kan være et *rent* musikalsk fenomen (ibid:171). Men vi må ta det forbehold at det musikalske, som det verbale og alt annet, alltid vil henge sammen med resten av vår oppfattede virkelighet og det vi har lært – også verbalspråket. En bevissthet

kan derfor i mine øyne aldri være ”ren”, forstått som formet av kun ett medierende redskap.

Refleksiv bevissthet vektlegger også hos meg en *begrepsliggjøring* av følelser, men da i både verbal, musikalsk eller kroppslig forstand. Også musikken lar oss gripe noe. Den konkretiserer noe, og den reflekterer ”noe annet” i en ”konkret” lydlig form. Varela, Thompson & Roschs (1993:27) perspektiv, der refleksjon ikke bare ble sett på som ”an abstract, disembodied activity”, men en kroppslig opplevelse, får også følger for den refleksive delen av bevisstheten.

#### **7.4.5. Tilgjengelighet som intersubjektiv bevissthet**

Å ha tilgang til følelsene ble i utgangspunktet sett som en tilgang ”innover” i individet, i tråd med vår tids forestilling om at vi har et indre mentalt liv som huser våre følelser (Nyeng 2006:12f). Den hindrer oss i å se at vi lever gjennom kroppens fornemmelser, og at følelser eksisterer mellom mennesker. Jeg hadde definitivt en forforståelse av bevissthet som var individfokuset. Etter hvert ble det klart at det ikke kunne skilles fra en tilgang utover, rettet mot verden. I intervjuene snakkes det om å ta imot, å være sensitiv og mottakelig osv., og ikke minst om å være tilgjengelig for andre. Også ut fra de valgte teoretiske perspektiver blir det naturlig å se tilgjengelighet – og bevissthet – i et mer sosialt og intersubjektivt lys, både ut fra fenomenologiens rettethet mot verden, Vygotskijs sosiale læring og ut fra Sterns intersubjektive bevissthet. Med dem blir det synlig hvordan læringsprosesser både skjer i individet og sosialt, også når det gjelder følelseskunnskap.

I det innledende, lange sitatet av Hanna, er det atmosfæren av trygghet og ro, skapt i samspill med foreldrene, som Hanna har sterkest bevissthet om, og som gjør at hun har tilgang til den kroppslige frie, boblende utfoldelsen. Hun ikke bare henter kunnskap om minnet fra foreldrene i ettertid, foreldrene er tydelig også med på å gjøre opplevelsen – og bevisstheten om den – trygg i første omgang. Frida er ikke i tvil om at musikkopplevelsene bidrar til en intersubjektiv tilgjengelighet eller bevissthet:

Frida: Jeg tror (musikkopplevelsen) bidrar til min mellommenneskelighet, og min tilgjengelighet, ikke tvil. Og jeg tror jo det at blir du mer tilgjengelig i deg selv, så blir du mer tilgjengelig i forhold til andre. Du er jo en klangbunn i forhold til hva du kan ta imot og sånn, ja, det er jeg ikke i tvil om. Så det er jo på en måte å utvide klangbunnen, hvis du skal bruke det begrepet. (M17)

Tilstedeværelse kan være et synonym både for tilgjengelighet, mellommenneskelighet og bevissthet. Når lydbølgene treffer instrumentet, resonnerer klangbunnen. Så også mennesket, når dette ”treffes” av andres følelser. Og musikkopplevelsen kan utvide denne mellommenneskelige klangbunnen, den klinger lenger, eller er mer til stede. Med den emosjonelle tilgjengelighetens tette bånd til musikkopplevelsens åpnende aspekt, blir det fristende å beskrive tilgjengelighet som hudløse partier, også mot verden og andre personer.

Disse hudløse partiene gjør en samtidig sårbar selv. Den samme todelingen finnes i kategorien empati. Hudløsheten som musikken kan skape, er ikke alltid like lett å håndtere – for eksempel når man blir avbrutt midt i en musikkopplevelse:

Hanne: Hvis mamma da plutselig banker på og sier ‘middag’ sant, så bare... [raser]

T: [Den kokongen blir borte?]

Hanne: Ja, sant. Og det er litt det samme som når jeg lekte da jeg var liten, man skal ikke avbryte barna midt i leken. Det å slå av en sang midt i sangen, nei, det må fades, du må forberedes. Og hvis noen for eksempel kommer og bare slår av og du er midt inn i en sånn veltende prosess, og du føler at nervene bare: ‘fri flyt’, og du får ikke tid til å samle deg sammen, du får ikke tid til å snøre igjen før det er ‘all over’, så... (M58)

Det kan se ut som om møtet med musikk vanskeliggjør det å umiddelbart forholde seg til en ytre verden. Musikkens følelsesmessige rom kan være så sterke, og så annerledes enn hverdagens, at man kan oppleve noe av det samme som i annen dyp konsentrasjon, meditasjon eller søvn, der en avbrytelse ikke gir tid til å samle seg og ”snøre igjen”. Men er konsentrasjonen rettet mot lyden, noe utenfor oss selv? Hanne sier det er nervene som er i fri flyt. Mon tro om hun like gjerne kunne kalt det følelsene. Bjørn har en uttalelse som skulle tyde på at hvis du er emosjonelt mottakelig, så har du heller ikke alltid kontroll (M60). Han sier følgende, i forbindelse med et museumsbesøk der musikk inngikk som en sentral del av museumsopplevelsen:

Bjørn: Et museum, et helsikes museum. Jeg har prøvd å ikke bli så berørt av det men jeg taper hver gang. (M9)

Å bli berørt kan altså oppleves som et tap, i alle fall av kontroll. Rusten (2006:151) viste til samme tendens hos Lauritz, som ”mistet fotfestet” og ”datt sammen som en klut”. Under det å tåle sine følelser, ble det kommentert at tilgjengelighet ikke



alltid går hånd i hånd med det å regulere følelser. Bjørn synes likevel det er verdt å ta vare på denne formen for varhet. Frida knyttet også emosjonell tilgjengelighet til sensitivitet og tilstedeværelse. Hun brukte begrepet tilstedeværelse sammen med sensitivering (M29) og beskriver en empatisk sfære (M28) som man da kan komme inn i gjennom musikkopplevelser. Også for henne er sensitivitet klart positivt, og nærmest en del av tilgjengelighetskunnskapen.

Begrepet mottakelighet brukes også når det intersubjektive kommer i fokus og det bl.a. er snakk om å være tilgjengelig, empatisk, sensitiv, eller ha varhet overfor andres følelser. Alle disse begrepene har en felles motsats i det å være emosjonelt avstengt. Det som skiller er energien: Hvor den rettes, og om den er passiv eller mer aktiv i forhold til andre. Bjørn (M82) beskriver seg selv som mer emosjonelt mottakelig når han er sliten. Einar kommenterer hvor forskjellige vi kan være utrustet når spørsmålet er...

Einar: ... om mennesker er mottakelige, om du kan styre andre menneskers følelsesliv med musikk. I sånn sammenheng som vi snakker om nå, så blir det som regel veldig overfladisk, for de (...) har sikkert ulik mottakelighet for musikk. Og kanskje er det noen som er helt desperat glade i klassiske musikk, og kanskje ber deg spille mer og mer, men så ser du det er noen som ikke er så veldig interessert, og så prøver du å si OK det er greit, jeg spiller et stykke til, og så er det ferdig. Man slutter mens leken er god. Men så treffer du noen ganger noen mennesker som blir dypt rystet når du spiller noe for dem, eller du tar dem med på en konsert eller du gir dem en plate. (De) som kommer med kommentarer tilbake på musikken som ikke en gang du har tenkt på, eller du har tenkt på det men ikke verbalisert det, eller bevisstgjort deg det. Men du ser når du får de kommentarene, at det er faktisk akkurat sånn, dette inneholder jo denne musikken, jeg har bare ikke sagt det sjøl. Her er plutselig et menneske som har evnen til å lytte på det, oppleve det sånn som JEG gjør det, men som i tillegg sier noe om hvordan det virker. (M77)

Det å være mottakelig for musikk er noe annet enn å være mottakelig følelsesmessig, men Einar beveger seg fra å snakke om det ene til det andre. Det henger sammen med uttalelser fra kap.6, der medieringen også gikk ”andre veien” – fra følelseskunnskap til musikkopplevelse. Vår kulturs (meget eksplisitte) holdning til at vi er ulikt utrustet i forhold til musikalsk mottakelighet, viser i sitatet muligheten for at like store forskjeller også gjelder emosjonell mottakelighet – og tilgjengelighet, og igjen hvordan både mottakeligheten og musikkopplevelsen kan påvirke og endre den andre. Jeg leser i alle fall Einar til å mene at en viss

emosjonell mottakelighet eller sensitivitet også er nødvendig for at man skal få tilgang på musikkopplevelser.

Frida snakker samtidig om tilgjengelighet, sensitivering, tilstedeværelse, mottakelighet og styrket opplevelsessevne i forbindelse med å la barnebarnet få oppleve musikken uten hennes innblanding:

Frida: Der må du være enormt var og varsom for å kunne fremme dette hos barn. Veldig. Og når jeg tenker på mine barnebarn og mitt sterke ønske om at de skal få noe av dette, den sensitiviteten i forhold til musikk, så har det først og fremst vært å sitte med de, og kanskje se på de eller smile, men veldig lite si noe. Veldig lite si noe. Så kan kanskje barnebarnet mitt si 'å det var flott', kan han si, og da vet jeg jeg pleier å være veldig forsiktig: 'åja', sier jeg bare. Jeg begynner ikke å verbalisere rundt det. Så jeg tenker det der med den sosiale kompetansen, eller den emosjonelle kompetansen som du kaller det for, så tenker jeg at det er noe med å gi seg hen.

T: Mm.

Frida: Og så la andre gi seg hen, ikke få styre for mye av det. For jeg tror at når den døren åpnes, og hvis den døren får lov til å åpnes mange ganger, så tenker jeg da skapes et indre rom for tilgjengelighet og mottakelighet. (M26-27)

Selv om Frida her beskriver en lytte- og samspillsituasjon mellom bestemor og barnebarn, er det ikke den tradisjonelle kryssmodale følelsesinn-toningen som framtrer. Her er dyaden byttet ut med den to-sfærede trekanten som Garred (2004:204) beskriver mellom omsorgsperson/terapeut, barn/pasient og musikk, samtidig som noe av poenget i sitatet er nettopp at dyaden mellom barnet og musikken også finnes og skal respekteres uten intervensjon av tredjepart.

Det å dele følelsesmessige tilstander er det mest relevante trekket ved Sterns intersubjektive relatering (Stern 1985/2000:186). To menneskers bevisstheter i et intersubjektivt møte overlapper hverandre, også her, det er snakk om bevissthet om å dele det samme mentale landskapet (Stern 2004:125). Stern mener vi er konstruert til å resonnerer med andres opplevelser, og forstå dem fra en (ofte gjenkjennende) følelse i egen kropp. I kap.5 ble det sagt at deling av følelsesmessige stemninger kommer før deling av mentale tilstander som refererer til objekter utenfor mor-barn-dyaden (Trevvarthen & Hubley 1978). I musikkopplevelsen "deler" vi musikkens følelser, enten vi er alene eller lytter i fellesskap med andre. Her deltar også et "objekt"; musikken (selv om det kan diskuteres om det i større grad er snakk om et subjekt-subjekt-subjekt-forhold). Den voksnes intersubjektive bevissthet er likevel mest rettet mot barnet. Frida er tydelig bevisst faren for å forringe opplevelsen, og gjøre den mindre delt, ved å i

for stor grad verbalisere den overfor barnebarnet. Hun ønsker å la barnebarnets opplevelse reflekteres i hennes øyne og kroppsspråk, uten språkets tveeggede sverd.

En slik fellesskapsfølelse, med deling av opplevelsen, framtrer i flere sitater, men her problematiseres den også: Krever den at man får være i fred? Kan noe ødelegges hvis ikke ens grenser respekteres – her, som i andre deler av livet? Frida snakker om å la den andre gi seg hen, uten at man styrer. Jeg tolker henne til å mene en tilgjengelighet på følelsesrom som gjør en mottakelig – nok til å respektere den andres grenser – og heller ”la musikken holde”.

Hva skjer i så fall hvis noe oppleves som invaderende? Sitatet fra Hanne (M58) ovenfor, der musikkopplevelsen plasserer henne midt i en ”veltende prosess” hvor hun føler at nervene er i fri flyt, og hun ikke får tid til å samle seg – ”til å snøre igjen”, kan tyde på at stor mottakelighet krever varsomhet hos andre, og kanskje nettopp tilgang til egne følelser og erfaringer vedrørende det samme. Eller som Hanne sa i det lange innledningssitatet: ”Grunnen til at jeg kunne være så spontan, var at jeg hadde foreldre som var en trygg ramme” (M7).

I kap.5 ble det hevdet at spesielt nære sosiale møter, som mellom mor/far og barn, er involvert når det implisitte kan bli reflektivt bevisst hos små barn. Det er min påstand at samme nærhet og mulighet til å gjøre noe eksplisitt ligger i det musikalske møtet, uavhengig av om det er andre til stede. Intersubjektiv bevissthet er for Stern først og fremst den andres opplevelse av barnets opplevelse, reflektert tilbake til barnet gjennom den andres øyne, kroppsspråk, stemmeklang etc. I så fall er vi tilbake til at både andre mennesker og musikken presenterer *din* opplevelse for deg. Det er nettopp det vi har sett, for eksempel hos Frida (M51) og Daniel (M4).

Hva skjer da når det *både* er musikk og andre til stede? Carl sa at situasjoner med masse publikum, og når ting ”funker”, ikke kunne sammenliknes med noe (M8). Anna snakket om musikalsk samspill og samvær som den beste måten å være sammen på, og at de som ikke hadde slike muligheter gikk glipp av...

Anna: En intensitet kanskje, inderlighet. Tror jeg. Og så er det veldig deilig å dele de, akkurat de følelsene med andre. Er du ikke enig hh?  
T: Jo.

Anna: Det tror jeg. Kanskje beste måten å være sammen på, rett og slett. Hvis du sammenlikner med mange måter å være sammen på, så er det... Man kommer veldig nær andre med å oppleve sånne ting sammen. (M21)

Sitatet ble også brukt i kap.6. under dialogperspektivets fellesskapsteori. Musikkopplevelsens sterke kvaliteter på det dialogiske og relasjonelle området, gjør en intersubjektiv forståelse av tilgjengelighetskategorien særlig relevant. Daniel har tidligere forklart dette med at vi i musikkopplevelsen kan akseptere og romme alle følelsene *sammen*. Det er musikkens kraft og ”hellige gral” (M29). Han peker i denne sammenheng også på kommunikasjonsformen i de musikalske møtene:

Daniel: Når vi mennesker kommuniserer, (da er) stillhet er en like stor del av kommunikasjonen som ordene. Hele dette spillet med å være orientert mot hverandre, sammen om noe, det er veldig allmennmenneskelig. Jeg tror vi jobber med dette hele tiden, og vi som da er musikere, vi har en mulighet til å gå litt tettere opp til det enn mange andre. (M46)

Daniel, som musikkarbeider, mener musikerne har en mulighet til å ”gå litt tettere opp” i måten de er orientert mot hverandre på. Ser vi på sitatene over, for eksempel på Fridas beskrivelse av samspillet med barnebarnet, kan det se ut som om også amatører kan ”gå tettere” med en musikalsk ramme. Dette får også konsekvenser for hvordan vi kan lære om våre egne og andres følelser. Læring som relasjon stod sentralt i fenomenografien (Marton og Booth 1997). Monsen (2000) pekte også mot det intersubjektive. Hans påstand var at hvis personlig utvikling skal finne sted, må vi ha en *intrapsykisk* struktur som er i *interaksjon* med omgivelsene. Men også som voksne, med omsorg for andre, blir tilgjengelighetens intersubjektive side vesentlig, ikke minst i det å være tilgjengelig for andre (Abrahamsen 1997, 2004).

#### **7.4.6. Et transcendentalt bevissthetsnivå?**

Intersubjektivitet hører til i et sosialt rom (j.fr Ruud 1997, kap.6), selv om noen i vår diskurs sikkert har opplevd formuleringene som litt vel ”magiske”, i den forstand at de gir assosiasjoner til å se inn i – om ikke glasskula, så i andre mennesker. Dette ”overnaturlige” forsterkes ytterligere når musikkopplevelsen kobles mot en eksistensiell dimensjon som gir oss følelsen av å være forankret i en meningsfull virkelighet utenfor oss selv, i det transpersonlige rom. Opplevelsene er ofte koblet til sterke kroppslige reaksjoner og beskrives som å føre oss til et annet sted, gjerne utenfor oss selv, til en endret bevissthet (Ruud 1998:46).

Anna (M3) beskrev innledningsvis en musikkopplevelse som transcendent. Det var en integrert opplevelse, der både hode og kropp var med, som satte henne ut av sammenhengen hun var i, kjentes grensesprengende og gikk rett i kroppen hennes, slik at hun skalv lenge etterpå. Gabrielsson og Lindström Wiik (2003) hadde i sin persepsjonsforskning en egen kategori for eksistensielle og transcendentale aspekter (ibid:180) som passer godt til Annas beskrivelse.

Daniel har også hatt uttalelser knyttet til musikkopplevelse og emosjonell tilgjengelighet som viser hvordan musikkopplevelser kan mediere bevissthetsnivåer av det mer transcendentale eller overskridende slaget. I sammenlikningen av tre musikkopplevelser, uttaler Daniel at det er snakk om...

Daniel: En slags sånn ro, en slags sånn avklarhet, dette de på religiøst kaller bliss.

T: Jeg er ikke så inne i det, men jeg skjønner hva du mener når du sier...ro.

Daniel: Bliss, ja, lykkosalighet eller (...). Og det er en type tilstedeværelse, i det, veldig sånn man er nær livet, men det er verken glede eller sorg, hvis du skjønner, det er bare{lang utpust}.

T: Kontakt?

Daniel: Ja, (...) jeg har drevet med Yoga i alle år, og da gjør vi jo sånne ting, da bruker vi tre uker på å komme dit jeg veldig enkelt kan komme med å spille konsert, for eksempel. Det er veldig rart å oppleve, det er de samme prosessene som ligger der i mye sånn spiritualitet og religiøsitet (...). Jeg tror nesten jeg må bruke litt sånn religiøse metaforer, fordi det er sånn jeg har lært meg å se på det. Og det er en tilværelse hvor tiden står stille, hvor man ikke teller tiden, og derfor så opplever man på en måte at man verken er gammel eller ung, man bare, man lever akkurat der og da så lever man evig, hvis du skjønner. Og det er på en måte et sted hvor det ikke er noe spor. Det er ikke noen føringer, det er helt flatt landskap, ikke et eneste fotavtrykk, ikke, det bare rett og slett, det er ro. Det er ingen ting å se, man bare gjør det man må. Og vurderer ikke, på en måte. (M20-21)

Daniel er den som i størst grad trekker religiøse og meditative paralleller til musikkopplevelsene, og beskriver følelser som ro, avklarhet og bliss. Selv om bliss kan betegnes som en kategorialfølelse, er kategorialfølelsene her mindre viktige, borte i en form for intet, hinsides tiden, et sted man bare *er* og gjør det man må.

Daniels beskrivelse gir visse assosiasjoner til den meningsfortetting og tilfredshet som finnes i flyt-begrepet (Csikszentmihalyi 2002), men aller mest likner dette på meditasjon og sjelefred, og på et mer østerlandsk ideal av tomhet, i alle fall hva gjelder kategorialfølelser. Når Varela, Thompson & Rosch (1993)

ønsker å trene oss i en form for refleksjon som bringer oss ”from an abstract, disembodied activity to an embodied (mindful), open-ended reflection” (ibid:27), så peker de nettopp mot Østens meditasjonsteknikker og mye av det som Daniel beskriver over. Moro er det også at de bruker en musiker som ideal på det de kaller ”mindful” (ibid:29). Men: ”the practices involved in the development of mindfulness/awareness are virtually never described as the training of meditative virtuosity (...) but rather as the letting go of habits of mindlessness, as an *unlearning* rather than learning.” (ibid:29). Det kan se ut som om Daniel også er inspirert av østerlandske idealer om meditativ bevissthet. Også han snakker om å være avlært (M15). Er dette i så fall en bevissthetstilstand der man ikke lærer noe om følelser? Hvis det gir ro, tilfredshet og ikke minst mening med livet, kan det definitivt også kalles en arena for følelseskunnskap. Daniel sier dessuten at han tror han oppfattes som mye mer emosjonell i dette rommet:

Daniel: Dette er kommet gradvis, men jeg kan peke på noe i mitt eget sinn, som ikke gir noen mening å referere til her men, noen spesifikke konserter, hvor jeg har opplevd at jeg ikke lenger spiller musikken, men at jeg bare er i det. Og dette refererer vi jo ofte til som emosjonelt. At jeg gjør bare det jeg må, jeg har ikke på en måte noen agenda i forhold til det å manipulere eller, jeg har lært meg å fristille meg selv, å være da i rommet bak tvilen eller vurderingene eller... Og jeg er ikke så sikker på om jeg er emosjonell når jeg er der, men jeg tror jeg oppleves som mye mer emosjonell, fordi jeg er mye mer meg selv. (M10)

Hvis han lærer seg å fristille seg fra vurderinger, forventninger og det å skulle manipulere andre, lærer han definitivt noe om følelser. Han sier til og med at han er mye mer seg selv i dette rommet. Å kjenne og å kunne være ”seg selv” er viktige sider ved følelseskunnskapen, noe jeg kommer tilbake til i kap.8. Men er en slik tydelig selvbevissthet også refleksiv? Det er i alle fall ikke en verbal refleksivitet:

Daniel: Når du spør meg om jeg kan beskrive de følelsene jeg har når jeg bare er i musikken, og bare gjør det jeg må – og det kan jo bare være en måte å uttrykke det på, så er det veldig vanskelig, for det er ikke noe godt eller vondt eller moralsk i det, det er, det er bare et sted hvor man er, hvor frykt er borte og håp er borte og man skal ikke noe sted. Og da faller jo hele hierarkiet med kvalitetsspekteret og målbare enheter bort. (...) Det er som et lite svart hull, ikke sant, hva skal man si om det, man kan si noe om alt rundt, men det du egentlig ønsker er å... (M49)

I sitatet avbryter Daniel seg selv. Det er mulig han nettopp kom til den grensen for det ordløse som han (likevel delvis) har klart å beskrive. Med dette studiets utvidelse av begrepet refleksiv, er det naturlig å svare ja på spørsmålet over. Noe blir tydelig, nettopp fordi bakgrunnen ikke er hverdagens kaos av små tanker, men ro og avklarethet. Men det er fristende å si at han her også viser grensen mellom det refleksive og (ikke prerefleksive, men) postrefleksive, eller at han overskrider refleksiviteten, i og med at tomhet egentlig ikke kan endre vinkelen på en stråle så den reflekteres tilbake til seg selv. ”Man skal ikke noe sted”, sier han. Refleksjon krever bevegelse.

Naturlig nok blir også dikotomien individ vs. verden – det intra- vs. intersubjektive – vanskelig å opprettholde her, selv om de konkrete sitatene av Anna og Daniel beskriver en opplevelse som er påfallende og overraskende individorientert. Nå har begge tidligere gjort det klart at det er det å oppleve *sammen* som gir de sterkeste opplevelsene. Dette ble bekreftet av Carl (M8) i hans lille kommentar om at situasjoner med masse publikum, og når ting ”funger”, ikke kunne sammenliknes med noe. Carl trekker ikke inn begrepet transcendent, men jeg mener opplevelsen likevel kan karakteriseres som det. Det samme gjelder muligens for Bjørn:

Bjørn: Jeg var en gang i (et annet land) i påsken, så gikk jeg påskedag i (...) katedralen, der er det sikkert plass til et par tusen mennesker (...). (Dette folkeslaget) synger ganske mye (...). Det blir jo i seg selv en sånn følelsesmessig opplevelse, bare i kraft av styrken, altså krafta.

T: Dynamikken?

Bjørn: Dynamikken, mer enn teksten, det er en flott tekst og, den ble sunget på (morsmålet). (...) Da kom det følelser, henta ut i dynamikken og krafta fra fellesskapet. Altså: Fremmede mennesker, vi står der og synger noe sammen. (M35)

Kraften, fellesskapet og den sterke følelsesmessige opplevelsen kjennetegnet altså Bjørns kirkeopplevelse, og må kunne plasseres i Ruuds (1997) kategori det transpersonlige rom. Om Bjørn kunne beskrevet den som transcendent er uvisst. Det transcendentale som en overskridelse av dikotomien intra/intersubjektiv, sier derfor intervjuene lite konkret om, men i mine øyne er det *intersubjektive* i seg selv overskridende, i alle fall når temaet er bevissthet.

## 7.5. Oppsummering

Dette kapitlet har presentert hovedanalysen av emosjonell tilgjengelighet, delt i tre tidvis kryssende dimensjoner. Den første dimensjonen utforsket tilgjengeligheten som vedlikehold av, eller tilgang til og på ny følelseskunnskap. Her viste musikkopplevelsen seg først og fremst som en *åpen dør til kjente følelser*. Den ble en påminner og en arena hvor man kunne ivareta evnen til å være åpen for disse følelsene. Musikkopplevelsen minnet intervjupersonene på en emosjonell tilgjengelighet som ble ansett som viktig å holde fast ved, musikken aktiviserte følelsene og bekreftet dem. Selv om det ble uttrykt behov for stadig å få bekreftet denne kunnskapen med nye opplevelser, var det tydelig at erfaringen også hadde endret personene mer varig, også utenfor det musikalske møtet.

Kapitlet bekreftet også at musikkopplevelser kunne gi *tilgang til nye følelser*, og ny følelseskunnskap, bl.a. gjennom å overraske og ved den særlige styrken i opplevelsen. Dessuten ga musikkopplevelsen tilgang til nye følelsesarenaer, mentale og fysiske rom, der det var akseptert å ha tilgang til andre følelser, og å uttrykke dem. Men selv der følelsene opplevdes som nye, var det mange som poengterte at de likevel var gjenkjennelige, som følelser de ikke visste at de hadde. Hovedtyngden i denne dimensjonen dreide seg om *å ta vare på eller beholde tilgang til en bred følelspalette*. Men empirien bekreftet også at denne følelspaletten utvikles og utvides gjennom livet, og ikke minst at det å ha tilgang til følelser også dreier seg om *å tåle følelser*. Det var ikke her bare snakk om å tåle de følelser man hadde ”inni seg”, men også relatert til hva andre tåler/finner akseptabelt og hva vi er mottakelige for hos andre.

Den andre dimensjonen tok for seg emosjonell *tilgjengelighet av kategorial-, dimensjonal- og vitalitetsfølelser*. Mens emosjonsteoretisk forskningen ofte har et hovedfokus rette mot kategoriale aspekter, viste empirien at mer prosessuelle og dynamiske kvaliteter ved følelsene også har en sentral rolle i møte med musikk. Sterns (1985/2000) vitalitetsfølelser kan sies å bli bekreftet som relevant perspektiv på musikkopplevelse og følelseskunnskap. Dette prosjektet har likevel en påfallende bred presentasjon av kategorialfølelser i forhold til det som for eksempel framkommer i anvendt teori fra EI-tradisjonen. Det ble bl.a. presentert funn om tradisjonelt negative følelser i delvis motsetning til den anvendte musikkpsykologiske forskningen. Tradisjonelt har de ”positive” følelsene vært klart overrepresentert når emnet er musikkopplevelse. ”Negative” følelser som sorg, sinne, sjalusi etc. ble her presentert i større antall, og som noe mer likeverdig de positive, men uten å gjøre opplevelsen negativ av den grunn. Det var nettopp det godvonde og vakre i for eksempel sorgen som dominerte, og uttalelsene om at også negative følelser er livgivende, verdifulle og opplevs



positive, var meget iøynefallende. Videre dokumenterte empirien også sammensatte følelser som f.eks. sjalusi, selv om disse ikke er like vanlige som enkelte av de basale følelsene. På den annen side kan det virke som om heller ikke alle de basale følelsene er like tilgjengelige for alle. Særlig aggresjon og sinne er det noen som vegrer seg mot å møte i musikk.

Den siste dimensjonen så på emosjonell tilgjengelighet som *nivåer av bevissthet*. Som i flere andre sammenhenger, understrekte empirien det kroppslige, det nonverbale og det prerefleksive som vesentlige sider av følelseskunnskapen, sammen med mer refleksive, verbale og kognitive kunnskapsaspekter. Denne delen problematiserte grensene for det refleksive, ved å poengtere at hvis begreper ikke må være verbale, men også kan være kroppslige og musikalske, trenger heller ikke den refleksive bevisstheten være verbal. Det refleksive, i form av refleksiv bevissthet, kan i så fall få form av en refleksiv musikalsk tankerekke, eller til og med som kroppens mer umiddelbare gjensvar på et inntrykk. Det gjør grensene for refleksivitet vanskeligere å trekke. Likevel ble tilgjengelighet etterpå presentert både som prerefleksiv og refleksiv bevissthet i mer tradisjonell forstand. Anvendelsen av en bredere refleksivitetsforståelse ble mer synlig i de to delkapitlene om nonverbal refleksivitet og intersubjektiv bevissthet. Disse kan også sies å dokumentere to av de mest interessante trekkene i empirien. Overskridelsen av en tradisjonell individbasert bevissthet ble avsluttet med en kort dokumentasjon av emosjonell tilgjengelighet som et mulig transcendentalt bevissthetsnivå.



# Kapittel 8

## Emosjonell forståelse

### 8.1. Innledning

I den refleksive bevisstheten ligger allerede en viss refleksjon og forståelse, og hvis en form for bevissthet er til stede i enhver opplevelse, vil egentlig et minimum av forståelse også være det. Dette fordi opplevelse innebærer mening, og forståelsen (i et fenomenologisk perspektiv) kan være prerefleksiv, kroppslig (for)forståelse som møter oss allerede i opplevelsen. Men vi kommer til et punkt i den refleksive bevisstheten der graden av meningskonstruksjon og tankeprosess er så stor at det er mer naturlig med begreper som innsikt, forståelse og refleksjon. Hovedkategorien forståelse skilles fra tilgjengelighet i den meningsprosess som skjer i og i forkant av forståelsen, den grad og type av intellektuell, emosjonell og kroppslig aktivitet som forståelsen krever. Dette involverer selvsagt også økt bruk av hukommelse, eller i det minste overskridelse av øyeblikket. En klar grense mellom de to hovedkategoriene er dog umulig å trekke. Kap.1 definerte emosjonell forståelse som forming av mening (meningskonstruksjon og tankeprosess), som sammenhengende dybdekunnskap eller innsikt i emosjonelle prosesser og uttrykk. Men det ble understreket at selv om forståelse har sterkere innslag av kognitive kunnskapsprosesser enn tilgjengelighetskategorien, viser empirien at kropp og handling, intersubjektivitet og det nonverbale har en viktig rolle, også i emosjonell forståelse.

Kap.1 formulerte delproblemstillingen: *Hvilke aspekter ved emosjonell forståelse kan erfares som mediert av musikkopplevelse?* For å ta optimalt hensyn til det som kom fram gjennom hovedanalysen, ble det nødvendig å vise at emosjonell forståelse også finnes innen andre kategorier fra den innledende analysen. Særlig påtrengende ble behovet for å knytte forståelsen tettere til

refleksjon, inkludere deler av empatikategorien, samt peke på mulighetene for en mer sosial eller intersubjektiv forståelse.

Jeg har tidligere nevnt at selvinnsikt og forståelse peker på produktliknende fenomener, mens refleksjon i større grad viser til en prosess og en mental handling. Selv om det å reflektere og det å forstå begge er verb og handlinger, blir forståelse ofte sett på som noe vi har mens refleksjon fortsatt er noe vi gjør. Men hvis vi anerkjenner dynamikken og bevegelsen i vår livsverden, blir heller ikke forståelsen statisk. ”Forståelse ligger ikke bare i gjenkjennelse og bekreftelse av et begreps innhold, men i evnen til å benytte det på nye og kreative (...) måter”, sier (Säljö 2006:135). Med det kroppslige og prerefleksive sterkt representert, samt et perspektiv på det estetiske feltet mer i tråd med både Säljö og Elliott (1995), kan forståelse ses som handling, og vanskeligere skilles fra refleksjonen som både kan ha vært *forut for* den, og som blir en naturlig *følge av* den. Et dialogisk-relasjonelt perspektiv på læring, der kunnskapen og forståelsen også ses i relasjonen mellom aktørene, understreker dette ytterligere. Forståelsen er i stadig forandring, fordi den er så tett sammenvevd med aktørene og refleksjonen. Van Manen (1993) sier den pedagogiske forståelsen er sammensatt av refleksjon og interaksjon, at den er nær beslektet med omtenkksomhet og at den realiseres i praksis som pedagogisk takt (ibid:78). Det viser også nærheten mellom forståelse og refleksjon, og dem begge som handling og empati. Tendensen forsterkes når han også sier at den viktigste egenskapen for pedagogisk forståelse er tillitsfull samforstand (ibid:89).

Gadamer (2007) så (kap.1) forståelse som en hendelse som utvikler seg i personen i lang tid etter opplevelsen. Man bearbeider opplevelsen ved å reflektere over dens følelsesmessige innhold. Forståelse og refleksjon ble derfor satt i samme hovedkategori. En slik veksling i kategoriinndeling kan oppleves forvirrende. Men den viser forskningsprosjektets reelle utviklingsprosess. Våre måter å kategorisere verden på er dessuten aldri målet i seg selv, men kun det meningsgivende redskapet som vi så kan møte dagen, verden og de andre med. Dessuten er en veksling i redskapsbruken også en form for perspektivering.

Refleksjon finnes likevel fortsatt som underkategori, definert både som tilbakekasting av lys- eller lydbølge, og som ettertanke, overveielse, indre dialog, tankerekke og gjennomtenkning av noe (se kap.1). En annen underkategori er selvinnsikt, brukt i forbindelse med selvforståelse. Forståelse av andre utgjorde lenge en tredje underkategori. Empirien plassert her var preget av innlevelse, empati og det å dele, og i liten grad distansert og kjølig analyserende. Delen som fokuserer på forståelse av andre, kalles derfor intersubjektiv forståelse. Det innebærer en viss utvidelse i forhold til Sterns intersubjektivitetsbegrep i retning av fenomenologiens rettethet mot verden, og fenomenografisk og sosiokulturell

læringsteori sin vekt på det relasjonelle og sosiale. Analysen avrundes med en ytterligere parallell til kap.7: Nonverbal tematikk fra intervjuene i møte med det teoretiske feltet taus kunnskap. Verbal vs. nonverbal kan ses som et overordnet perspektiv på all følelseskunnskap, men intervjupersonenes egne uttalelser knytter det ofte til forståelse. Polanyis (1967/2000) tause kunnskap går ikke bare på at vi kan vite mer enn vi kan si, men også på innlevelse. Det er ved å 'være i tingene', ikke bare verbalisere dem, vi kan forstå deres samlede mening. Det passer godt til empiriens intersubjektive forståelsesfokus.

Forståelseskategorien rommer altså både prosess- og produktrelaterte, inter- og intrasubjektive, samt verbale og nonverbale dimensjoner. Da intervjuene ble gjennomført, var min oppfatning av forståelsesbegrepet mer preget av en kognitiv tradisjon. Likevel plasserte jeg forståelse før refleksjon, fordi refleksjon syntes å kreve et *forståelses*grunnlag. Dette viste seg senere å samsvare med fenomenologiens ideer om refleksjon som det å tre et skritt tilbake, mens forståelsen allerede framtrer i vår kroppslig funderte (for)forståelse. Etter nye studier i fenomenologiens bevissthetsteori, ble bildet mer sammensatt, og det begynte å framtre en todeling, både av forståelses- og refleksjonsbegrepet. Forståelsesbegrepet hadde klare paralleller til både prerefleksiv og refleksiv bevissthet, og det samme gjaldt refleksjon – forstått som gjenspeiling eller tankerekke. Når refleksjon her presenteres før selvinnsikt og intersubjektiv forståelse, settes fokus på den ubrutte linje mellom refleksiv bevissthet, refleksjon som gjenspeiling og videre som tankerekke. Men det viktigste er at refleksjon, selvinnsikt og intersubjektiv forståelse er tett sammenfiltret, og kunne vært satt ved siden av hverandre hvis tekst som medium hadde hatt mer flerdimensjonale egenskaper.

Kapitlet er delt i fire hoveddeler; refleksjon, emosjonell selvinnsikt, intersubjektiv forståelse og emosjonell forståelse som nonverbal kunnskap. Ønsket om å vise særpreget i empirien har igjen gjort det naturlig å ofre en stringent analyse- og kapittelstruktur basert på over- og underkategorier. Jeg trekker også ut refleksjon i forhold til sorg som et eget, utdypende eksempel. Ved å gi det design av et lite "casestudy", gis en litt annen mulighet til innlevelse og forståelse, slik deler av teorien og empirien selv argumenterer for. I det store og hele er det likevel *mulighetene* jeg leter etter, og presentasjonen ellers holder fast ved "surveytendensen". Videre fikk refleksivt nivå prege inndelingen av både refleksjon og selvinnsikt, men ble forlatt under intersubjektiv forståelse, for å få fram nettopp forståelse som noe relasjonelt. Kapitteldelen emosjonell forståelse sett som nonverbal kunnskap, forfølger tråden fra det nonverbale i kap.7, og setter samtidig punktum for analysedelen.

## 8.2. Refleksjon

Tidligere har Einar blitt sitert på at han mener musikken sorterer noe vi prøver å sortere selv. Som en innledning til analysen av refleksjon, presenteres her sitatet i en større sammenheng.

Einar: En av de tingene jeg er opptatt av, er at musikk kan snakke, som man sier. Det skal være et utadrettet uttrykk som vil si noe, enten du blir forstått eller ikke. (...) Du skal prøve å oppfatte at noen prøver å si noe til deg når du lytter, enten du forstå det, for det vil jo være veldig ulikt fra lytter til lytter, eller ikke. (...) Det som er veldig allment er om du oppfatter at musikken sier noe til deg, snakker til deg, henvender seg til deg, eller ikke. Det går an å oppfatte uavhengig av hvor kompetent du er som lytter.

T: Men dette noe: 'si noe' sier du. Hva tror du dette 'noe' er da?

Einar: Det må jo nødvendigvis være et spill av måten vi fungerer på, da, og hvordan vi enten tenker eller føler eller resonnerer eller fungerer fysisk, tror jeg. Sånn at musikken da sorterer noe som vi prøver å sortere selv (...) 'Nå stemte det', og det som stemte det var noe som stemte med måten jeg for eksempel prøver å sortere tankene mine eller handlingsmønster eller kroppsutfoldelse (på). Så musikken kan være med å få de brikkene til å falle på plass, akkurat som kroppsbevegelse kan få emosjonelle brikker til å falle på plass hos noen mennesker (...).

Hos barn er jo språk enormt viktig, for å få følelser, altså man blir jo mer og mer kompetent i sine egne følelser etter hvert som du kan si ja og nei, og flere og flere ord, ikke sant, så blir jo språket en måte å sortere følelsene på, så kan du etter hvert mestre dem, (...). Ordene, språket er med og få de brikkene til å falle på plass, og det tror jeg er den funksjonen musikken har også. Den blir på en måte (et) sånn system, som får følelser, eller hva du nå velger å kalle det (...), men altså prosesser inne i deg selv som du jobber med, og er utsatt for. Bevegelser, få de til å falle på plass. (M16-19)

Sitatet sier noe om de forståelsesmuligheter musikkopplevelsen inneholder, ikke minst det sosiale eller intersubjektive i dens karakter. Det synliggjør også de refleksjoner som kan komme som en del av opplevelsen og de som relatert til erfaringer med musikk kan framtre i en samtale etterpå. Sorteringsmetaforen er her brukt både nonverbalt og som en parallell til verbalspråket, og viser sammen med speilmetaforen begge de nevnte definisjoner av refleksjon.

### 8.2.1. Musikkopplevelsen som gjenspeiling

Refleksjon kan altså forstås som gjenspeiling. Når mediet er lyd, er det like naturlig å snakke om gjenklang. Både lyd- og lysbølgen kan treffe en flate og endre retning. I kap.6 ble kategorien gjenklang presentert som et aspekt ved musikkopplevelsen, under det referensielle perspektivet. Perspektivet synliggjorde kryssmodaliteten eller tosidigheten mellom musikken og følelsene, og de aspektene ved musikkopplevelsen som refererer til eller gjenspeiler noe ”utenfor”. Det ble også påpekt at empirien inneholdt flere begreper som viste til ulike sansemodaliteter: gjenklang, gjenkjennelse, gjensyn og gjenspeiling. Det fordrer kryssmodalitet eller amodalitet å kunne be- holde og be- handle et fenomen på denne måten. Men akkurat som vi kan se en glassflate som et tredimensjonalt ansikt, har de fleste også mulighet for å oppfatte en melodi som en følelse. Stern (1985/2000:192) understreket at gjenspeiling av spedbarnets følelsestilstand er viktig for kunnskapsutvikling knyttet til (barnets egen) affektivitet og selvfølelse. Hvis vår følelsestilstand senere i livet gjenspeiles av musikken, er det ingen grunn til at ikke også denne skulle kunne være med på å utvikle følelseskunnskap.

Når refleksjon som gjenspeiling trekkes inn som følelseskunnskap, blir *evnen* til å kunne la ’noe’ gjenspeiles i ’noe annet’, selve kompetansen eller kunnskapen. Samtidig vises nærheten til forståelse, for skal dette gi mening må vi også *forstå* dette noe som noe annet. Det innebærer også å assosiere. ”Tankevirksomhet av ett eller annet slag er en del av de aller fleste musikkopplevelsene. Assosiasjoner og forestillinger, bruk av begreper og kunnskaper og problemløsende aktivitet er eksempler på slik virksomhet” sier Jørgensen (1989:49.) Carl er en av dem som benytter refleksjonsbegrepet både som tankevirksomhet og som gjenspeiling. Men han kobler ikke alle assosiasjoner til refleksjon:

Carl: Hver gang jeg lytter så blir jeg gitt bilder. Når man møter en ting for første gang, så er den første gangen så overveldende. Men sånne typer assosiasjoner er noe av det som musikk gir. Det gir deg masse bilder som er sammensatte, eller som kan være entydige også, men det er ikke nødvendigvis bilder som er konkrete heller. Jeg ble gitt et bilde hvor jeg satt og nistirret på et platecover. Det var bildet av en ballerina under et tre, og hun står der, stille selvfølgelig, sånn {viser med hendene over hodet}. Og så hører jeg denne musikken, og så begynner jeg å fantasere om det bildet som er på platecoveret, og hva slags liv den musikken gir til det bildet, i mitt hode. Så det var en opplevelse som jeg husker. Fordi da forstod jeg at musikken som ikke var barnlig eller enkel kunne gi meg, kunne

sette i gang (..) bilder, assosiasjoner. Uten at jeg reflekterte over det, den bare gjorde det. Men det gjør jo musikk alltid. (M32)

I sitatet viser Carl til assosiasjoner uten at det i hans øyne innebærer refleksjon. Men er ikke assosiasjon en form for gjenspeiling? Musikken kan sette i gang bilder og assosiasjoner, sier Carl. Noe settes i bevegelse, musikken assosieres til, eller ”reflekteres” som bilder, den gis mening eller forstås som bilder. Den forståelse som springer ut av musikkopplevelsen, kan være både intuitiv og taus og oppleves ureflektert. Men å høre musikken får ham til å fantasere. Kan ikke fantasiene som settes i gang også forstås som gjenspeilinger og tankerekker – og med det refleksjon ut fra dette prosjektets brede definisjon? Assosiasjoner er i mine øyne også en form for gjenspeiling, fordi de vil måtte reflektere noe annet, i og med at de er tuftet på vår (for-)forståelse. Settes sitatet opp mot anvendt teori, kan opplevelsen beskrives som refleksjon primært som gjenspeiling, men også som ’tankeprosess i handlingsøyeblikket’ og på van Manens første nivå, det prerefleksive som ikke ordlegges.

En slik argumentasjon er ikke uproblematisk. Refleksjon som begrep kan fort miste sin verdi hvis grensene mot ikke-refleksjon blir borte. Men de ti intervjuene bekrefter ikke bare at begreper kan være nonverbale (i dette tilfelle kroppslige og musikalske). De synliggjør også visse konsekvenser av et slikt syn. I dette kapitlet betyr det at den refleksjon som bruker (de nonverbale) begrepene også blir nonverbal, og selvsagt også den tilhørende forståelsen. I Witkins følelsesintelligens har vi allerede nonverbal refleksjon i og med at den estetiske handlingen kalles en refleksiv handling. Mer umiddelbare følelsesuttrykk kaller han reaktive. Ovenfor var ikke Carl villig til å kalle sine assosiasjoner for refleksjon. Tidligere i intervjuet viser han likevel tydelig hvordan refleksjon også kan være mer ”reaktiv” gjenspeiling:

T: Opplever du at når du spiller så er det en form for refleksjon?  
Carl: Både ja og nei. Du kan si at mennesket er en refleksjon på liv, også. Så det kommer litt an på hva vi snakker om her. Man kan jo komme med en ytring selv om det ikke er gjennomtenkt. Likevel så reflekterer den et liv. Altså, man kan komme med en spasme, en spasme reflekterer et liv, ikke sant. En lyst kan reflektere et liv. (...) Så det er ikke slik at musikk per definisjon er gjennomreflektert. Men det reflekterer liv, for skriver jeg en tone så er det fordi at jeg har lyst til det, eller fordi jeg ikke har lyst til det, men uansett, samme faen, hvordan du snur og vender på det, så vil det reflektere en impuls. Og den impulsen er del av livet. Det er liv. Så sånn sett så reflekterer det liv.  
(...)



Musikk er refleksjon på liv fordi det vil være et speilbilde på den impulsen, altså det vil fortelle andre om et ønske, behov, gjennomtenkt eller ikke gjennomtenkt, som vedkommende som har skrevet noten har hatt i det han har skrevet den. (M12)

En spasme er reaktiv i Witkins terminologi, men i Carls også refleksjon på liv. Sitatet bygger opp under hermeneutikken og den sosiokulturelle teoriens forståelse av at vi tilegner oss vår kulturs tenkemåter (Gadamer 2007; Vygotskij 1934/2001; Bakhtin 1998; Säljö 2004) og at vi alltid vil fortelle noe om kulturen når vi uttrykker oss, selv om vi ikke vet det eller har tenkt gjennom det selv. Når vi snakker, er det alltid med de andres og en kulturs stemme. Musikkopplevelsen er altså ikke bare et spill på egne følelser, men på hele den verden som vi forholder oss til. Nettopp derfor kan gjenspeilingen også generere ny forståelse – om oss selv, andre og den verden vi lever i:

Carl: Musikk representerer jo forskjellige karakterer, altså i utgangspunktet: Musikk er refleksjon på liv. Og den tar tak i forskjellige uttrykksregistre, på forskjellig vis da, både emosjonelt og intellektuelt.

(...)

Så da sier det seg vel selv, etter som musikken er skapt av et menneske, så vil (den) reflektere også det syn på mennesket eller det liv som det mennesket er del av på en eller annen måte, og sånn sett være del av en karakter, som man kan forholde seg til i større eller mindre grad. (M9-10)

Livet, også her og nå, dets emosjonelle og intellektuelle uttrykksregistre, kan altså reflekteres eller gjenspeiles i musikken. Einar snakket i det lange innledningsintervjuet (M16-19) også om musikken som et spill på måten vi fungerer på. Det er et speil på hvordan vi tenker, føler, resonnerer eller fungerer på fysisk. Den reflekterer mennesket på alle nivåer. Janne viser også ulike refleksjonsnivåer, ikke minst forskjellen på reaktiv og refleksiv, når hun kaller musikken en terapeut (M11) og forteller at hun alene med musikken kan få gitt uttrykk for sine følelser, selv om det er ektemannen hun er sint på:

T: Er det godt å ha et sånt rom hvor du kan uttrykke det?

Janne: Ja.[]

T: ]Det er en slags terapi?

Janne: Det er en slags terapi, du må ha det.

T: Du må ha det, ja?

Janne: Ja, du må ha det. Du har en hel familie du skal tenke på, noe må ut. Du kan ikke bare klakke en stekepanne i hodet på ham, og så hhhhh.

T: hhh nei, helst ikke hh. (M30)

Stekepannen kategoriseres definitivt som et reaktivt uttrykk. De musikalske alenemøtene tangerer derimot det musikalsk refleksive, noe som for hennes del utdypes senere.

### **8.2.2. Refleksjon som gjenklang og gjenopplevelse**

Jeg har sagt at det ikke egentlig er større forskjell på refleksiv bevissthet og refleksjon som gjenspeiling enn at de kunne blitt presentert i samme kapittel, men at intervjupersonene omtaler dem som to fenomener. Her vises også det uklare skillet mellom de to refleksjonsdefinisjonene, at de ikke alltid finnes i ”ren” form.

’Å bli gitt bilder’ var Carls metafor for den fantasering og de assosiasjoner som fant sted i musikkopplevelsen, kanskje fordi det i eksemplet også lå et konkret bilde (et platecover) til grunn. Hvis vi ser assosiasjoner som en form for gjenspeiling og gjenklang, knyttes refleksjon også til det å minnes. I kap.7 ble det å minnes trukket fram som verktøy eller huskelapp for å få tilgang til følelser. Det særegne var at ikke bare hendelsen, men også følelsene fra minnet kommer tilbake, ble tilgjengelige. Men å gjenoppleve øyeblikk gjennom musikk, er også en måte å re-konstituere opplevelsen på (DeNora 2002:66). Det er en måte å omfortolke tidligere erfaringer på, og med det utvikle en annen og ev. bedre forståelse av det som hendte. Da går vi ut over den ene (refleks-)bevegelsen i gjenspeiling og bruker minnet framkalt av musikken som element i tankerekken, refleksjonen. Musikken fungerer som en støtte for hukommelsen, og kan altså få fram, ikke bare latente minner og følelser, men også latente muligheter til refleksjon og forståelse. ”[H]vis du blir en intellektuell person som voksen, og den musikken fremdeles er med deg, så vil du jo tenke på hva som har skjedd, da”, sa Rustens intervjuperson (2006:320).

Når man møter de gamle minnene med ny livserfaring, erfares også følelsene fra ”en annen vinkel”. Dermed kan de bearbeides på nytt og være gjenstand for videre refleksjon og forståelse. Anna sier hun forstår så mye mer av det eksistensielle fordi hun har musikken (M32), og snakker om musikken som noe hun kan henge ”det” på. Utsagnet understøtter forståelsen i musikkopplevelsen som en annen begrepsliggjøring enn ordene, og dermed også en annen refleksjonsarena. ”Nå stemte det”, sa Einar innledningsvis. Han snakket om at musikken både kunne hjelpe oss å sortere tankene (refleksjon som tankeprosess)

og få det til å stemme/falle på plass (forståelse). Musikkopplevelsen kan altså få en refleksiv og forståelsesfremmende funksjon som ikke er så ulik verbalspråkets funksjon.

Einar trakk i innledningen også inn en forutsetning for at vi skal kunne reflektere, han sa at musikken må snakke til oss, ikke ulikt barns animasjonstendens, der livløse gjenstander blir gitt menneskelige egenskaper. ”This imaginative thinking may help the child generalize from himself to others”, sier Mayer & Salovey (1997/2004:36) Det ser ut som også voksne kan “generalisere” følelsene fra seg selv til også å gjelde musikk. Oppfattelsen av at musikken har et budskap, og at dette budskapet også kan ha med følelser å gjøre, er for Einar en forutsetning for at vi skal kunne reflektere i møte med musikk. Hvis musikken snakker (til oss), vil den også kunne bli en samtalepartner i refleksiv forstand. Musikkopplevelsen forteller deg noe om hvordan du fungerer, speiler hvem du er, hva du tenker, føler, resonnerer – eller reflekterer. Med det blir den også en refleksjonspartner som kan få deg til å reflektere videre over både deg selv og den verden du deltar i.

Frida (M47) sa i kap.7 at hun var veldig glad i å bli overrasket av musikk, og at det hadde å gjøre med en gjenklang som gjorde henne overrasket over eget følelsesliv. Gjenklangen ”klinger igjen”, henspeler på noe i hennes eget liv. Likevel utvidet hun sin emosjonelle forståelse. Men hvis musikken viser henne noe nytt, hvorfor da ”gjenklang”? Sloboda ville ha sagt at det er fordi musikken bare kan lære henne det som er ”på agendaen”. Det kan også være at den prerefleksive, kroppslige erfaringen reflekteres i musikken og med det blir mer refleksiv, dog fortsatt ikke alltid i verbal forstand. Fridas utsagn om at hun likevel ikke får helt tak i hva det er, og at det er noe hun ennå ikke har tenkt på, gjør det også fristende å trekke inn Bollas’ (1994) utenkte kjente, og at vi kan huske gamle opplevelser gjennom den overføring (gjenspeiling) som skjer i møte med musikken. Det kan se ut som musikk kan trigge oss på nesten samme måte som Bollas’ terapeut. Kunst kan som nevnt bli et ”transformational object” (ibid:4), slik som en mor, og gjenopplive det tidligere forandringsobjektet. Det estetiske øyeblikket innebærer altså tilgang til det utenkte kjente (ibid:32), og dermed også på ny forståelse. Opplevelsen har også likheter med Polanyis (1967/2000) tause kunnskap og dennes proksimale og distale ledd, der musikkopplevelsen blir det distale leddet som henter om gamle ( gjerne relasjonelle) opplevelser skjult i det proksimale leddet.

Gadamers (2007) beskrivelse av forståelse som noe som overskrider det vi forventet, passer også godt til Frida. Under beskrivelsen av en konsertopplevelse, kommer følgende digresjon:

Frida: Når jeg hører musikk som rører meg, så er det akkurat som hjertet vokser. (...) Jeg har hatt det sånn i forhold til teori og. (...). Husker jeg satt på lesesalen (et sted og) strevde og strevde og tenkte: dette her... Og så plutselig, så så jeg det, og da husker jeg jeg måtte reise meg, for det er akkurat som jeg blir større innvendig. Og litt sånn er det at jeg husker jeg strakk ut beina når jeg satt der og kjente bare hvordan det bølga (i meg). (M3)

Opplevelsen tvinger henne til å strekke ut beina, forståelsen oppleves som utvidende. Dermed kan sitatet klart plasseres som det Søndena (2002:22ff) kaller refleksjon som transcendens, selv om det her er fristende å si at det er forståelsen som er transcendental, i tråd med Søndenas' ”overskriding av tidligere forståelse” (ibid:141). I sin avhandling om refleksjon i førskolelærerutdanningen, viser Søndena to ulike diskurser: Refleksjon som immanens og transcendens. Søndena hevder at ”Evnen til å makte og til å ta metaperspektiv på situasjonen utgjør ein markant skilnad mellom henholdsvis ein immanent og ein transcendent refleksjonsdiskurs” (ibid:166). Metaperspektivet, i alle fall som verbal-refleksiv bevissthet, er ikke framtreddende i sitatet fra Frida. Men overraskelsen i det som er reflektert tilbake til henne er stimulerende, også for eventuell videre refleksjon. Erfaringen er dessuten sterkt kroppslig, men altså vanskelig å gripe (verbalt).

I kap.7 har Frida allerede beskrevet en annen musikkopplevelse som ”veldig forankret i kropp og følelser fordi det er det som åpner opp, det er evokativt” (M51). Det er når musikken overrasker, når denne naturlige tilstand brytes og vi ikke lenger tar verden for gitt, at vi kan se noe nytt, forstå på en ny måte, åpne for at noe kanskje er annerledes enn vi trodde, enten det dreier seg om musikalske eller emosjonelle forløp. Daniel (M4) har tidligere på en tilsvarende måte beskrevet følelser han ikke visste han hadde, men som allikevel var gjenkjennende i møte med musikk. Musikken ble en unik mulighet for ham til å bli kjent med seg selv. Med det blir også musikkopplevelsens refleksjon av ham selv utgangspunkt for en psykologisk reise.

Når vi ser film, vil de emosjonelle assosiasjonene generert av musikken automatisk klistre seg til det visuelle fokuset på lerretet, eller den implisitte fortellingen (Cohens 2001). Filmens innhold er det som gir objekt til følelsene generert av filmmusikken. Jeg mener det er grunn til å se våre indre fortellinger på samme måte. Selv om musikken genererer følelser også ut fra sine strukturer etc., vil enkelte av våre livsnarrativer klistre seg til musikkopplevelsen, gi ytterligere objekt til følelsene, og med det reflektere dem. Noen av dem kan være ubevisste, slik Frida hentyder, andre kan ta så stor plass at enhver musikkopplevelse lett vil

handle om det samme. Vi gjensker, gjenkjenner, gjenspeiler eller gjenklinger livene våre i musikken.

Einar fortalte i kap.6 at når han har vært med og framført egne stykker, har det hendt han har hatt en følelse av ”at nå er vi liksom kommet i mål”. Han beskriver det som ”et punkt hvor du har kontakt med det du mente da du startet det arbeidet” og ”du føler at den stemmen i deg synger” (M4). Einars bruk av formuleringen ”den stemmen i deg synger” er interessant også i lys av gjenklangbegrepet. Gjenklangmetaforen fundamentierer Sterns kryss- og amodale persepsjon som sentral i den estetiske opplevelsen. Senere i intervjuet sier Einar:

Einar: Jeg tror at du har disse skjæringspunktene noen ganger mellom følelser i livet og musikken, for eksempel kan du oppleve det ved sorg. I begravelser kan det komme et sånt punkt hvor et musikkstykke liksom akkurat møter en følelse du har, og da legger det jo på en måte den følelsen i musikken, musikken blir liksom det karet du legger den følelsen i. (M34)

Situasjonen viser kryssmodaliteten mellom følelse og musikk. Hvis refleksjonsbegrepet trekkes ”ned” til speilmetaforen, berøres også andre redskapsmetaforer som kan konkretisere eller gjøre noe eksplisitt. Her er vi innom en beholdermetafor. Karet er ikke bare en beholder, det gir også assosiasjoner til klangbunn, i dette tilfelle en klangbunn for følelser, et instrument som gjør det mulig å høre, som forsterker og tar vare på noe, i tillegg til å reflektere.

’Å falle på plass’ er en annen metafor. Opplever man noe gjenkjennende i musikken, kan både utøvere og lyttere komme med et dypt sukk, et ’sånn var det, ja’- eller ’der-falt-det-på-plass’-sukk (jf. Gadamer 2007:111), det som van Manen (2001:27) kaller Buytendijks fenomenologiske nikk. Man ser plutselig hva et mønster forestiller. Anna trekker fram det gjenkjennende sukket ved flere anledninger, både i møte med musikken og i musikalske møter med andre mennesker:

Anna: Så var det et NRK-prosjekt der jeg var med og skulle komponere (...). Og så stod vi i studio og skulle ta det opp, og jeg husker bare opplevelsen mens vi drev og jobba med det, at plutselig så satt hele greia veldig bra, og at det klang, ja det var veldig midt i blinken med en gang på et visst tidspunkt. Og det husker jeg alle sammen sukket over; hvor flott eller hvor deilig det var akkurat der og da (...)[men det er] flere som etterpå har sagt at det var et spesielt øyeblikk. (M19)

Når opptaket av hennes egen komposisjon ”sitter”, inntreer et spesielt øyeblikk der de involverte sukker. Hun sier senere (M33) at hun i arbeidet sitt har sett hvor viktig musikkopplevelsene blir som kilde til å bli møtt, og hvordan dette sukket på sett og vis nettopp innebærer det å bli møtt. I så fall møtt på hva, møtt av hvem? Man kan bli møtt av andre mennesker, men vel så viktig er det å få møte seg selv. Det kan dreie seg om å bli møtt som den du er, men også om mulighet til å forstå hvem du er, og se at den andre ser deg, jf. Sterns intersubjektive bevissthet:

Carl: Både når du utøver og opplever musikk, så vil du jo oppleve en del av din egen personlighet, og bidra til å få styrket den, gjennom å gjenkjenne dine egne reaksjoner.

(...)

Carl: Det som er mer interessant, synes jeg, er hvordan man kan bruke musikk for å definere sin egen person. Hvis man stiller med blanke ark, helt åpen, hvis man blir utsatt for samme uttrykk gjentatte ganger, så får man mer eller mindre den samme reaksjon, for det vil trigge deg på den samme måten. Og gjennom å få vite hva det faktisk er som kommer i mot deg, og etter hvert gjenkjenne de reaksjoner du da får, vil du etter hvert lettere kunne forstå hvem du er, for da ser du din reaksjon gjennom det du utsetter deg for. (M 24-26)

Da er vi over i forståelse og refleksjon som tankeprosess, og vi kan snakke om en auditiv følelseskunnskap. Er det tilfeldig at både Carl og Frida snakker om at noe kommer imot dem? Det kan se ut som bli-møtt-funksjonen, som bl.a. ble berørt i dialogperspektivet (kap.6), og gjenspeilingen vi her har presentert som at noe treffer noe annet og endrer retning, kan sees som beslektet. Å bli møtt innebærer i det ene tilfellet den andres forståelse og oppmerksomhet, i det andre tilfellet ens egen.

Frida synes det var vanskelig å vite hva som kom imot henne. Carl sier han gjennom å utsette seg for samme (musikken) gang på gang kan få vite hva dette er. Som musikkarbeider har han i motsetning til Frida erfart hva det vil si å møte samme musikkstykke hundrevis av ganger i øvesituasjoner. Det er ikke rart om noe blir tydeligere da. Ved å utsette oss for musikk og så gjenkjenne våre egne reaksjoner, kan vi bedre forstå hvem vi er, sier Carl. Det er altså snakk om å gjenkjenne egne reaksjoner, å reflekteres i egne handlinger – gang på gang. Men dette er noe mer enn både refleksiv selvbevissthet og gjenkjenning. Bevegelsen mellom handling/reaksjon og gjenkjenning gir ny forståelse, ikke bare som refleksjon-i-handling jf. Schön (1988:22ff), men som mer systematisk refleksjon jf. van Manens (1993) 3. nivå. Dermed bekreftes igjen den glidende overgangen

mellom tilgjengelighet og refleksiv bevissthet på den ene siden, og gjenspeiling, gjennomtenkning og forståelse på den andre.

### **8.2.3. Refleksjon som indre dialog eller tankerekke**

Musikkens kraft ligger i å la oss føle refleksivt om følelsen selv, sier Reimer (2005:99). Sitatene over har vist at refleksjon som gjenspeiling sjelden finnes i ”ren” form, overgangen til refleksjon som indre dialog og tankerekke er glidende. Hvis vi ser musikkopplevelsen som et sted der vi kan konkretisere og gripe våre følelser i en lydlig form, vil det samtidig være et sted der musikkens gjenspeiling av følelser blir ansatsen til å tenke og reflektere i dem og rundt dem. ”[B]y having access to representations of our emotional experiences, we can further elaborate on them, integrate them across contexts, and compare them with others’ representations about emotional experiences”, sa Saarni (1999:131). I Mayer & Saloveys (1997/2004) andre hovedpunkt brukes følelser til hjelp i tenkingen. Der er det snakk om å utvikle og styre tanken ved å la følelsene peke ut den viktige informasjonen, et ’potential space’ der de kan genereres, kjennes på, manipuleres og vurderes for å bli bedre forstått. Her er det musikken som er til hjelp. Men med følelsenes viktige plass i musikkopplevelsen, er følelsene til hjelp også her, representert eller gjenspeilet i et konkret lydmateriale, ikke bare i kroppen.

En av metaforene som kan knyttes til en slik funksjon, er som nevnt sorteringsredskap, slik Einar brukte den i innledningssitatet. For ham er musikken et redskap som hjelper ham å sortere tanker, handlingsmønstre, kroppsutfoldelse og bli ”kompetent på følelser” (M19). Da faller brikkene på plass og gir opplevelsen av at ’det stemte’. Sorteringsegenskapen er ifølge Einar noe musikken deler med ordene. Det kan forstås som at musikken begrepsliggjør fenomenet slik ordene gjør, ikke ulikt Reimers (2005) påstand, og slik Johnson (1990) har uttalt at kroppen også kan gjøre.

Noe tilsvarende skjer i ”den helsikes” (M9) museumsopplevelsen til Bjørn:

Bjørn: Og så bruker de (musikk), (...) og tekstene er gjort så flott, de er så nydelig formet. Og så sier (museumsguiden): Her gir vi ingen andre kommentarer enn at dere skal få... Her kan dere tenke gjennom hva slags liv disse folkene har levd (...). Og så spiller de (flere typer musikk). Første gangen begynte jeg å grine, hh, og da henta det fram at jeg er vokst opp i (et særegent miljø). Jeg så hvordan både min egen far og slektningene, (...) hvordan de investerte hele sjela si i (dette miljøet). Så andre gangen tenkte jeg at nå skal jeg klare å komme gjennom dette rommet [hhhh  
T:[hh]

Bjørn: Juten å bli helt tatt tak i, (...). Og så gikk det akkurat på samme måten. Så står jeg der, helt alene. Jeg tror andre var berørt og, men jeg måtte liksom lure meg vekk. Og hvis de hadde tatt vekk musikken, så ville nok effekten blitt mye svakere. (M10-11)

Her er altså musikken en av flere aktører i en opplevelse og refleksjonsprosess som munner ut i ny forståelse, i den forstand at han ser sitt eget liv i et nytt lys, både emosjonelt og intellektuelt. Her er ikke de menneskene som medfører innlevelsen til stede, faktisk opplever han å være alene, men opplevelsen som helhet rommer likevel dette intersubjektive som vi senere skal se preger forståelse av andre, mediert i musikkopplevelser.

Hvordan passer så Reimer, Witkin og EI-tradisjonen til Einar og Bjørn? Siden svarene deres er gjort verbalt, beveger de seg allerede på kanten av Witkins følelsesintelligens, og mot det han kalte object knowing, mer på linje med Mayer & Saloveys (1997/2004) andre hovedpunkt. I mine øyne ekskluderer ikke det at en evt. nonverbal følelsesintelligens kan ligge til grunn for det de sier. For Bjørn og Einar klarer begge i intervjusituasjonen å formidle verbalt at musikken har særlige kvaliteter – nettopp pga. dens tilknytning til følelser – som hjelp i tenkning, ikke ulikt det Reimer beskriver (2005). Frida sier:

Frida: Jeg spiller musikk både når jeg er lei og når jeg er glad, og jeg spiller også musikk når jeg tenker. (M13)

Vi så tidligere at ”negative” følelser innsnevrer og fordyper tenkemåten og ”lead to reallocation of limited mental resources to the goals and projects that need one’s attention” (Parrot 2002:346), mens de positive er utvidende og kreative. Å konfronteres med negative følelser kan derfor være nyttig, i våre emosjonelle refleksjoner. I hvilken grad Fridas gråt kan ses som en negativ følelse, og med det også innsnevrende og fordypende, er uklart. Hva skjer når tradisjonelt negative følelser også oppleves som positive? Får man utnyttet både dybden i innsnevringen og rikdommen i utvidelsen? Kan det av og til være snakk om en mer intellektuell refleksjonsprosess der musikken bare inngår som et underordnet redskap for tenkningen, på samme måte som stillhet kunne vært for andre? Mens Einar lar musikken selv begrepsliggjøre følelsene, lar Bjørn musikken spille ball med de ( gjerne verbale) tankene som kommer opp i møte med musikk- og museumsopplevelsen, mens Frida blir stående i en mellomposisjon. Janne viser til de samme tre elementene som Frida, men står nok nærmere Bjørns opplevelsesstrategier:



Janne: Mye blir du yr og glad av, og noe blir jeg alvorlig (av), tenker mer. Du kan óg bli alvorlig og tenker mer på livet, liksom.

T: Så musikken stimulerer deg til å tenke på livet?

Janne: Ja, gjennom teksten da, hva er det de synger, eller melodien.

T: Så det må ikke være teksten, det kan være at musikkens former i seg selv også får deg til å tenke gjennom livet.

Janne: Ja mmm.

T: Men når du sier 'tenke gjennom livet' [

Janne: ]Hva som har hendt, hva som har skjedd opp gjennom.

T: Men betyr det, for da bruker du musikken nesten som en samtalepartner til å reflektere og?

Janne: Det går i meg selv, liksom. Du har ikke noen å snakke med, når du går hjemme, så du går gjennom musikken, altså du, hva skal jeg si, du bruker den som terapeut. Musikken er jo en slags terapeut. Det har den jo vært i alle tider den har vært oppfunnet. (M28-29)

Janne knytter altså musikkopplevelsen til terapi, musikken blir en terapeut som hjelper henne å tenke gjennom livet. En terapeut er også en refleksjonspartner, og med musikken blir dialogen en indre dialog med "overveielser og ettertanker", jf. definisjonen. Men det er musikken hun blir alvorlig av som får henne til å tenke. Er dette bare et utslag av det Nyeng kalte folketeorien om den glades overflatskhet og den tristets dybde? Jeg mener det også kan vise noe om de ulike tenkemåtene for negative og positive følelser, presentert over.

Hanne finner også mulighet til en indre dialog i musikkopplevelsen, til å reflektere rundt sine egne følelser:

Hanne: Jeg kan få skikkelig noia og angstanfall av den minste ting, hvis jeg er litt stressa, så kan det at flybilletten som jeg egentlig skulle bestilt i går, og nå har gått opp 50 kroner... Det er krise. Og av og til kan jeg gå rundt og være deppa, eller gå rundt på en måte og føle et ubehag og føle litt angst. Og det å kunne sette seg ned og 'hva er det du føler nå' liksom... Av og til så kan det hende at jeg hører en sang og så bare 'ja, der er det jo', og så kan jeg på en måte enten godta det eller bearbeide det, eller finne ut at, 'men det er jo helt ubegrunna å gå og føle sånn', men det er på en måte å få et bevisst forhold til følelsene kanskje, fordi sanger er, i alle fall mine sanger er, på en måte knytta til konkrete... Jeg vet at har jeg den følelsen som er i den sangen, så føler jeg sånne ting. Det er de settingene når jeg føler sånn, da vet jeg kanskje hvorfor og, det gir følelsene mine både verbalt språk og musikalsk språk. Jeg får definert det og...

T: Går det an å si du får reflektert det, men uten ord, men mer i musikken?

Hanne: Mm.

T: Ja?

Hanne: Mm. (M21)

Hanne kan altså velge om hun vil stoppe når hun ser (og blir bevisstgjort) gjenspeilingen, eller hun kan bearbeide det videre, som en tankeprosess både i verbalt og musikalsk språk.

Det er snakk om evne til å bli oppmerksom på og innrømme følelsesreaksjoner for seg selv, kunne la følelsene virke i seg, eller også finne ut hva som har virket, i hvilken sammenheng følelsesreaksjonene hører hjemme, osv., jf. Monsens (2000:242f) ”personlig refleksjon”. Det har også likhetstrekk med en dypere forståelse og en terapeutisk diagnostisering, og også med emosjonell refleksjonsevne som selvevaluering, og mulighet til nye veivalg og mål, jf. Søndena (2002). En av Batt-Rawdens intervjupersoner snakker om det samme: “I have started to think about what I hear and why it moves me, for example when I listen to country and western music, it bring back so many good memories that comfort me and give me strength to carry on” (Batt-Rawden 2007:114). Intervjuet med Hanne fortsetter slik:

T: Men du setter deg altså ned, og du kan da reflektere, men da med musikk? Eller er det også sånn at du klarer det uten hjelp av musikken?

Hanne: Nei, nå kan jeg, det hender ofte at jeg setter meg ned og at det på en måte ikke har, noe med musikk å gjøre. At jeg liksom: ‘nå føler jeg meg sånn, hva er det nå som er galt. OK ja jeg er stresset for det’. Nå kan jeg på en måte bruke det som en egen greie, men de sterkeste følelsene har jeg på en måte hatt med musikk i ulike situasjoner. Og sanger knytter man gjerne opp til sånn: ‘å i fjor sommer var den sangen en hit, og den ga meg en sånn (følelse), og hva var det jeg gjorde i sommer, hva var det jeg følte i sommer, hva var det det gikk i da?’, det gir meg visuelle bilder på ulike sinnstemninger. (M22)

Her beveger hun seg fra å snakke om refleksjon som tankeprosess til igjen å nærme seg gjenspeilingen og bevisstgjøringen av minner. Det er dessuten ikke bare snakk om musikkopplevelsen som et redskap der og da, men om at den har gitt henne en utvidet mulighet til refleksjon også uten musikken. Tidligere kom det fram at hvis du har erfart at musikk kan brukes i refleksjonsprosesser, er det lettere å se musikken på samme måte neste gang. Her er det snakk om at man har erfaringer om en refleksjonsprosess som senere også kan klare seg uten musikken.

T: Hvis jeg tegner en linje på at du allerede som liten opplevde sterke følelser i forbindelse med musikk, du opplevde det trygt osv, til at du

altså gjennom musikken mer sånn nonverbalt eller ubevisst fikk kontakt med egne følelser også videre til at du kunne på en måte bruke musikken til å roe deg ned, til å sette deg ned og: 'hva føler jeg nå', og til at du nå ikke trenger en gang musikken? Det er nesten litt sånn at nå skal du danse uten musikk?

Hanne: Ja.

T: Nå at du kan reflektere på samme måte, bearbeide følelser uten musikk nå? Er det en linje som du på en måte kan kjenne deg igjen i?

Hanne: Ja, absolutt. (M26)

Når jeg oppsummerer hennes uttalelser for å verifisere dem, bekrefter hun altså at det har skjedd en utvikling i refleksjonskompetanse, og at musikkopplevelsen har spilt en rolle der. Det synes å være en direkte vei mellom den tilgjengelighet og bevisstgjøring av følelser som skjer i musikkopplevelsen, den mulighet til refleksjon rundt de samme følelsene som medieres av musikkopplevelsen, og den som senere også kan finne sted uten musikken som hjelp. Det konkrete ved å gjenkjenne følelser i musikkopplevelsen og bruke musikken til å forstå egne følelsesreaksjoner, har fungert som "våttrenging" for samme refleksjonsevne uten musikken som redskap. "Learning effects *with* the tool" har også ført til "(Learning) effects *of* the tool" jf. Salomon og Perkins (1998:11). Hvis Nyeng (2006:85) har rett i at den beste forståelsen av hva vi føler ikke nødvendigvis oppstår mens vi opplever følelsen, blir det enda viktigere at det ikke bare er under (den følelsessterke musikkopplevelsen) at refleksjon og kunnskapsutvikling skjer. Egentlig er intervjuene i seg selv også en dokumentasjon på refleksjon *etter* musikkopplevelsen, selv om dette studiet ikke er ute etter å måle slik endring.

Musikkopplevelsen kan altså også stimulere til refleksjon på mange plan, også etter selve opplevelsen, også uten at opplevelsen der og da erfares som et sted for refleksjon:

T: Du snakker om å jobbe med dine egne tekster, men hva med å jobbe med ditt eget følelsesliv (...) som den følelsen med (den komponisten under den konserten): Var det en refleksjon som skjedde også samtidig, i forhold til de temaene som du følte deg berørt av, som atskillelse og ekteskap og[  
Bjørn: ]Nei, jeg minnes den situasjonen bare som det var en sterk opplevelsessituasjon. Da var det nok ikke sånn særlig strategitenkning om hvordan jeg skulle ordne dette nå. Jeg bestemte meg ikke for å flytte for meg selv (under selve musikkopplevelsen). (M34, se fortsettelse kap. 8.4.2.)

Det er altså opplevelsen og ikke refleksjonen som står i sentrum under selve konserten. Likevel ble en musikkopplevelse ifølge Bjørn selv sterkt utslagsgivende

for ekteskapsbrudd. Den satte i gang tankeprosesser som i alle fall ikke – uavhengig av når de begynte – ble avsluttet idet opplevelsen eller musikken sluttet. Gadamers (2007:68) utsagn om at det å bearbeide en opplevelse er en lang prosess, bekrefter slik at kunnskapen mediert under eller i etterkant av en sterk musikkopplevelse, utvikler seg i personen i lang tid etterpå. Det er ikke nødvendigvis i det opprinnelig erfarte at betydningen består (ibid). Hvis musikkopplevelser åpner for andre følelser og nye følelsesdimensjoner, er det ikke rart om det også genererer nye tanker og at disse følelsene og tankene bearbeides og reflekteres over i etterkant av opplevelsen. Slik kan enkeltopplevelser forandre livet, og slik blir det også vanskelig å sette fingeren helt sikkert på hva som endret oss.

Det var mest i lyttesammenheng at musikken ble et refleksjonsredskap for Hanne. I dansen har hun også hatt en arena hvor følelsesrefleksjonen settes mer konkret i sammenheng med følelsesuttrykket:

Hanne: Vi ble bedt om å ikke bare gå rundt og føle for oss selv, men faktisk uttrykke følelser i lag med musikk. Og da er vi nødt til å finne ut hva vi føler, hva skal vi uttrykke. Så det er nok et par år siden, i forbindelse med dans, at jeg har begynt å reflektere over hva jeg føler og hvordan jeg uttrykker det, og da har det alltid vært i en setting hvor det er musikk da.

T: Men dansen har nesten gjort det mer konkret for deg da?

Hanne: Ja.

T: At du skulle gjøre det i kroppen?

Hanne: Mm. (M24)

Er dette Donald Schöns (1988:26) refleksjon-i-handling? Refleksjon-i-handling skiller seg fra andre former for refleksjon ved at den er umiddelbart anvendelig i handling (ibid:29). Hannes beskrivelse går ut over en slik begrensning, og viser egentlig at refleksjonen starter i den umiddelbare handlingen, men ikke er klart skilt fra en videre bearbeiding og refleksjon, verken verbal eller nonverbal.

Dansen er altså en arena hvor Hanne kan reflektere over hva hun føler og hvordan hun uttrykker det. Her vises hvordan det å skulle uttrykke seg i et kunstnerisk medium, gir mulighet for ytterligere konkretisering og refleksjon rundt følelser. Man blir ikke bare nødt til å bevisstgjøre det, man blir også nødt til å reflektere rundt følelser for å klare å gi dem et adekvat uttrykk. Samtidig gir uttrykket, enten det er musikk eller dans, en motstand i det at noe konkretiseres i et medium som nettopp eksplisiterer det man vil uttrykke, lar det komme til overflaten, så å si. Vi kan finne det samme hos den mer ”passivt” lyttende Bjørn når han (i kap.6) beskriver at han sitter i konsertsalen i en slags indre samtale med

seg selv, som han antakeligvis må lære litt av, ikke minst om seg selv (M45). Bjørns kommentar til selvinnsikt henviser også til definisjonen av refleksjon *som dialog*. Dette er i tråd med Vygotskijs (1934/2001) idé om tanken som en indre tale. Man kan si at musikkopplevelsen reflekterer alle de andres stemmer også, de diskurser, de kulturelle holdninger og de medmennesker man tidligere har forholdt seg til. Man diskuterer aldri bare med seg selv. Refleksjonen, både som speil og tenkt dialog, kan oppleves som en gradvis overgang fra å se (speilbildet av) seg selv eller andre, via å se de andre (stemmene), til å kommunisere med dem – og dermed også seg selv.

Saarni (1999:131) mener at tredje punkt i hennes teori, evnen til å begrepsliggjøre og verbalisere følelser med ord, forestillinger og symboler, fremmer både muligheten til å kommunisere våre emosjonelle erfaringer og tilgangen på representasjoner som vi så kan videreutvikle. Sitatene over viser at musikken også er et slikt symbol vi kan kommunisere og reflektere med og over. Og det er mange aspekter ved refleksjon, jf. teorigrunnet, som er berørt. Det gjelder bl.a. også vanens (1993) daglige vaner, mer tilfeldig og mer systematisk refleksjon (nivå 1-3). Intervjuene i seg selv viser også refleksjon om refleksjon (nivå 4).

#### **8.2.4. "Da var det sanger som kom" – Sorgarbeid som eksempel på refleksjon**

Noe av det viktigste intervjupersonene til DeNora (2002) brukte musikken til, var å huske deres livs sentrale personer, ikke minst de som nå var døde, "and, with these memories, emotionally heightened phases or moments in their lives" (ibid:63). Sloboda og O'Neill (2001) trekker tråden videre fra DeNora og viser at lytterne bruker musikk som en slags selvterapi. Batt-Rawdens intervjupersoner dokumenterer det samme:

[Edwin:] I was afraid of seeking professional help (...) In really bad periods I have just sat down to play, particularly keyboard (...) and then I start crying and then I feel, oh, my God, I am here, and then I get this feeling of recovering... I am pulled together again, I need to do this to heal...myself. (Batt-Rawden 2007:127)

Vi har sett at musikkopplevelsen anses som en arena som ikke bare får fram følelsene i minnene, men som også i uvanlig grad tillater, åpner opp og kan framkalle sorg. Sorg og lengsel var viktige følelser i musikalske møter, og det ble pekt på at sorgreaksjoner under musikkopplevelse ikke fikk samme konsekvenser

som ellers, at det var rom for sorgen, og ikke minst at sorgen kunne oppleves som god. Dermed kan det også settes i gang en bearbeiding av sorgen, et sorgarbeid. Musikkopplevelsens funksjoner i sorgarbeid vil i mange tilfeller primært være terapeutiske. Men det betyr ikke at det ikke samtidig skjer en forståelses- eller refleksjonsprosess, og at det som skjer slik kan ses på i et kunnskapsperspektiv.

Jeg skal nå gå inn på et enkelt eksempel der refleksjonen er en del av en større helhet både terapeutisk og kunnskapsmessig. Janne opplevde å miste et barn. I det ble musikkopplevelsen både et mestringsredskap, et utluftingsredskap, et (følelses)kontaktredskap, og et sorterings- og refleksjonsredskap. Eksemplet berører altså en lang rekke kategorier innen følelseskunnskap, både det ekspressive og regulerende i tillegg til tilgjengelighet og forståelse. Og nettopp i spennet mellom disse ligger muligheten til indre dialog, til refleksjon:

T: Du tenker på livet, og du lærer om deg selv, sa du vel sånn ca.

Janne: Ja, (du) lærer om deg selv, du tenker på hva som har skjedd – for jeg har jo opplevd ganske mye opp igjennom – at du tør ta frem de følelsene som du hadde den gangen. Ikke sant. Det er noe med det og. For det er jo skremmende.[

T [du synes følelsene er skremmende]

Janne: ]Ja, det er skremmende, da du mista (barnet) ditt, så er det jo skremmende følelser.

(...)

Da har du musikken på og så tenker du tilbake igjen, og så må du være alene og så, ja...

T: Opplever du også at du har fått andre redskaper til å håndtere disse følelsene gjennom musikken? Jeg tenker på særlig det med (barnet ditt) altså, de følelsene der er jo for de fleste mennesker helt ubærelige?

Janne: Ja.

(...)

T: Det er kanskje vanskelig å si, men hva lærte du da om deg selv, om dine følelser da (barnet ditt) døde?

Janne: At alt ble bare kaos. Da forstod jeg ingen ting. Alt inni huset var bare kaos, det var totalt mørklagt alt. Kunne se ut, (...) naboen gikk på jobb, jeg kunne ikke forstå at de gjorde det. Jeg fattet ikke at de klarte ta føttene fatt og gå på jobb. Selvfølgelig, det var ikke de det rammet, men for meg var hele verden gått totalt i... (...).

T: Men hvilken rolle fikk musikken i en sånn livssituasjon som det der?

Janne: Da var det sanger som kom. Jeg liker godt (en dansebandgruppe), og de har mye sånn musikk som er enkel å forstå. Du glir rett inn, du trenger ikke gruble, det glir bare rett inn. Og da minnes du, det er spesielt en sang, jeg har fått det ødelagt på lydbåndet nå, og da synger hun om å miste kjæresten sin, (...), og han tar farvel med henne, og du håper det kunne vente til dagen

etterpå. Og du har så lyst til å se (ungen din) én gang til, én gang til, bare én gang til, du klarer ikke gi slipp men du må.

T: Var det litt sånn med (unge din) også?

Janne: Ja den dagen (ungen min) ble begravet var det så endelig at...

T: Huff av meg.

Janne: Den dagen kom uansett, om du utsatte det, om du ville opp og se (han/henne) en gang til, så måtte du.

(...)

Så der har musikken mye å si, til å minnes (han/henne), som gjør meg godt. Ja, du ligger og ser på bildene, hører fin musikk. Med det samme kunne jeg ikke det, men nå er det (så mange) år siden, så du får et annet... du blir aldri ferdig med det, men du får et annet forhold (til det). Og du minnes (ungen din) på en god måte. Ja. Ikke bare trist. Du minnes også på en god måte.

T: Men det er mange som sier at musikken forsterker de følelsene som allerede er der[

Janne: ]Åja, åja.

T: I denne sammenhengen er det snakk om sorg, tross alt, men allikevel sier du at musikken får deg til å minnes på en god måte? Hjelper nesten musikken deg til å, til å romme sorgen, eller til å ikke være så sorgfylt eller hva?

Janne: Begge deler. Du trenger begge deler for å få ut sorgen, og så det å minnes. Der har du sorgen og der har du de gode minnene. At du kan veksle mellom, at det ikke er farlig å veksle mellom. (M32-37)

Musikken fikk mye å si for å kunne sortere følelsene og veksle mellom sorgen og de gode minnene. Overgangen mellom det terapeutiske og kunnskapsmessige er ikke alltid så klar.

Ligger noe av terapien nettopp i kunnskapsdimensjonen – i muligheten for å sortere og reflektere, og i det finne ny mening og forståelse? Intervjuren får som fortjent når hun på ganske intellektuelt vis spør om læring etter en slik hendelse. Janne svarer med å beskrive det totale og meningsløse kaos. Men på spørsmålet om musikkens rolle svares altså at ”det var sanger som kom”. Kom musikken til henne? Når intet annet nådde inn, i dette totale kaos, da verden der ute gikk sin meningsløse gang uten at hun kunne forstå det, og langt mindre henge med, da kom musikken – *til henne, inn* i hennes kaotiske boble. Selv om musikken også hjalp henne ut av boblen, vil jeg understreke denne todelingen: Musikken trakk henne ikke bare ut av kaosen, eller lot henne gli rett inn, men den møtte henne der hun var, der inne. Det er forskjell på å bli trukket ut av noe utenfor, og å bli møtt og hentet. Dette kan ses som en parallell til en omsorgspersons følelsesinntoning (Stern 1985/2000) og evne til å møte det lille barnet, og det bekrefter også, i alle fall for undertegnede, holde-funksjonen som allerede er beskrevet i kap.6. I mine øyne er musikkens evne både til å ”nå inn” og også å ”åpne opp” for følelser en

viktig mulighet i musikkterapi. Musikkterapeuten og forskeren Stige (2003:307f) beskriver et liknende vendepunkt i et terapiforløp, da sangen ”Lykkeliten” åpnet for sorgen overfor tapet av et barn, som pasienten hadde prøvd å stenge ute.<sup>36</sup> Batt-Rawden (2007:126) viser til en litt annen side av forholdet mellom musikk og sorgbehandling med en intervjuperson som spiller trist musikk når han eller andre er triste. ”[T]o play sad things for people when they are grieving helps them and it helps sharing and that there are other people there with you...you put things into perspective and work through it” (ibid).

Janne har tidligere uttalt at både teksten og melodien selv kan reflektere – som gjenspeiling – følelsene. Her er det tydelig at i alle fall teksten gjør det. Janne identifiserer seg så med teksten at hennes egen uttalelse glir over fra å beskrive sangerens ønske om å se kjæresten til hennes eget behov for å se barnet sitt bare én gang til, og én gang til, før det skulle begraves. I dette ligger ikke bare at teksten så til de grader reflekterer Jannes egne erfaringer. I dette spranget mellom tekst og liv ”bøyes tanken tilbake til seg selv”, nettopp slik som beskrevet i refleksjonsdefinisjonene.

Er så resultatet av denne refleksjonen ny forståelse, økt følelseskunnskap? Musikken fikk mye å si for å minnes barnet, og for å minnes det på en god måte. Dansebandlåta – som muligens ble spilt sønder og sammen – har en tekst som gjenspeiler minner og følelser fra dagene rundt begravelsen, og påstanden om at musikken forsterker de følelsene man har, bekreftes. Likevel snakker Janne om å minnes barnet på en god måte med musikkopplevelser, i alle fall nå, etter mange år. Og det er her Janne synes å ha fått en følelseskunnskap, en evne til refleksjon og en forståelse for det å leve med sorg og savn som musikkopplevelsene har vært med på å utvikle: Du trenger både det å få ut sorgen, bl.a. i gråt (noe Janne best klarer alene, og da ikke minst i møte med musikk) og det å kunne minnes barnet på en god måte. Man må kunne romme begge deler, og vite at det ikke er farlig å veksle mellom dem, at man mestrer å veksle mellom dem. Samtidig avslører disse setningene hvordan ord blir fattige, ikke bare i en sorgsituasjon, men også i en forskers mulighet til å vise den kunnskap – om livet og følelser – som gjennomsyrrer sitatet over, og som vel best kan forstås av en leser ved å ta for seg sitatet selv.

---

<sup>36</sup> Det må nevnes at jeg lette lenge, og kontaktet 5-6 musikkterapeuter før jeg fant Stiges eksempel. Jeg trodde denne egenskapen ved musikken var noe av kjernen i musikkterapeutisk arbeid. Samtlige musikkterapeuter bekreftet at de hadde erfart, både i eget liv og i møte med pasienter, musikkens evne til å trenge igjennom og ”komme inn til dem”. Men skriftlig dokumentasjon var det foreløpig mindre av.



Cohen (2001) har i tidligere forskning kommet fram til åtte funksjoner musikk har i film: 1) skjule støy (som den opprinnelige fra filmframviseren), 2) skape kontinuitet mellom ulike kutt, 3) rette oppmerksomheten vår mot det filmskaperen ønsker (med det Cohen kaller ”structural or associationist congruence”, *ibid*:258), 4) sette oss i en spesiell stemning, 5) kommunisere mening og videreføre narrativet, særlig i tvetydige situasjoner, 6) gjennom hukommelsens assosiasjoner, integrere musikken med filmen, 7) styrke følelsen av realitet i filmen, eller øke vår evne til å absorberes av filmen, og 8) øke filmens estetiske kvaliteter og effekter. Når Janne bruker musikk i sorgprosessen, kan musikken, foruten å skjule ”støy fra hverdagen”, skape kontinuitet mellom de øyeblikk hun kan være i sorgen, og ikke minst rette oppmerksomheten mot barnet og sette Janne i en spesiell stemning knyttet til hendelsene rundt barnets død. Musikken integreres som en del av historien rundt hendelsen, styrker minnene og med det muligheten til å tenke og reflektere. Den kommuniserer altså mening i en situasjon som ikke bare er tvetydig, men må oppfattes totalt meningsløs og kaotisk i lang tid. Hukommelsens assosiasjoner integrerer liv og musikk, og selv om det blir feil å påstå at musikken øker de estetiske kvalitetene, vil den som Janne sier gjøre det lettere å minnes barnet på en god måte.

”Emotional competence entails resilience and self-efficacy”, ifølge Saarni (1999:2). Den robusthet og fleksibilitet til å komme seg etter kriser som hun legger vekt på i sitt EK-begrep, er mye å forlange når mennesker må forholde seg til kriser av den art Janne har erfart. Men særlig fleksibiliteten synes i eksemplet berørt og styrket med musikkopplevelsen. Saarnis begrep ”self-efficacy” oversetter jeg med en selvmestring i emosjonell forstand, der følelsene eller vår selvforståelse er formålstjenlig. Musikkopplevelsen var for Janne en arena der det var lettere å mestre seg selv i krisen og etterpå. Og selv om musikkopplevelsen her er et redskap der og da, synes livskvaliteten og mestringen av krisen totalt sett å ha blitt bedre, hun har fått mestringsstrategier ikke bare i musikkopplevelsen, men også av musikkopplevelsen.

Janne ser ikke rom for eller mulighet til å uttrykke alle følelser i møte med andre mennesker. Hvis det er mulig i møte med musikk, kan den reelle samtalen og refleksjonen mellom mennesker med fordel erstattes av refleksjon/indre dialog i møte med musikk. Musikken blir med det et redskap som øker evnen til å takle sorg og til å forholde seg konstruktivt til livet etterpå gjennom den forståelse som skapes. Men det intellektuelle aspektet overskygges av at det også er en arena der du kan gjenkalle følelser, slippe løs følelser og jevne ut trykket i ”trykkokeren” (Janne, M33). Musikkopplevelsen synes til og med å kunne bli en arena som gjør det mulig å gi litt mer slipp på de man har vært glad i.

“Music can be employed by the ego in its adaptive reorganizational response to loss” uttaler psykoanalytikeren Stein (2004:806) i forbindelse med forskning etter 11. septembertragedien. Dette bekreftes i sitatene fra Janne. Stein sier videre: “Our relationship with music fosters a restructuring of emotional experience, especially during periods in which trauma and sorrow have created a world experienced as fragmented, disorganized, isolating, distemperate or monochromatic” (Stein 2004:807). Fragmenteringen, kaoset, isoleringen osv. er tydelig beskrevet hos Janne, likeså restruktureringen i møte med musikk. Denne restruktureringen mener jeg kan ses som en form for refleksjon – bygging av forståelse. Men musikken tilbyr også andre muligheter. Stein mener det viktigste trøstende elementet er musikkens evne til å mediere *selvempati* (ibid:807), ikke minst når andre mislykkes i tilstrekkelig grad i å trøste, holde osv. I intervjuet med Anna (M46) blir også ordet *selvempati* brukt, nærmest humoristisk, i forhold til en selvforståelse som også inkluderer selvomsorg. Det å lytte til musikk ”is a creative internalization of the properly attuned and regulated self-other interaction”, sier Stein (ibid:807). Musikken vekker, slik Stein ser det, opp en internalisert annen, og blir ikke bare et objekt som forandrer, men også et objekt som gir gjensvar på den sørgendes uttrykk. Musikken blir altså en objektrelasjon. Med henvisning til Bollas snakker han om en slags mors tilstedeværelse som muliggjør ”...a restitutive transformation of internal experience and affect; we feel held, understood, consoled” (ibid:807). Musikken gir oss trøst, i tillegg til at den kan fungere som en medhjelper for å uttrykke sorgen og kan gi stemme til følelser som ellers ikke lar seg uttrykke.

Det er ingen mor som kommer tydelig fram i intervjuet med Janne, men kanskje nettopp erstatningen for en. I alle fall er det noe som *kommer til henne* – med trøst og støtte. Og kanskje er det aller mest henne selv som gjennom et refleksivt møte med musikken klarer å utvikle den selvomsorg og selvforståelse – self-efficacy, ifølge Saarni – nødvendig for å komme videre etter sterke sorgopplevelser.

### **8.3. Emosjonell selvinnsikt**

Selvinnsikt dreier seg om den innsikt eller forståelse man har av seg selv, her på det emosjonelle området. Wennberg (2001) beskrev selvinnsikt i relasjon til EQ som kunnskap om egen selvfølelse, selvtillit og eget forsvarssystem, evnen til å identifisere og sette ord på sine følelser, samt å føle følelsene i kroppen. Det siste er i dette studiet allerede dekket under tilgjengelighet. Men allerede i disse momentene får vi en påminnelse om de mer prosessuelle sidene av forståelsen og

det tette båndet til refleksjonen. Det vil finnes refleksjon også i de kommende sitatene, selv om analysen nå fokuserer på noe annet. Jeg sa i kap.5 at selv om Selv-inn-sikt i mine øyne er et betegnende ord, forteller det samtidig mye om den individuelle, vestlige forståelsen av selvet som noe man bør kunne se inn i. En nyttig motsats til dette ligger i et mer sosiokulturelt syn, der følelsene i større grad skapes og forstås i samspillet med andre. Hvis vi som nevnt over alltid er i dialog med andre, blir ikke skillet mellom selvinn-sikt og intersubjektiv forståelse like tydelig.

### **8.3.1. Forståelse og selvinn-sikt som prerefleksiv?**

Nå har jeg vist at fenomener kan være refleksive også utenom det verbale, og brukt refleksjonsbegrepet også i forbindelse med gjenspeiling. Det gjør begrepet prerefleksiv problematisk, men blir her likevel anvendt for å markere en fenomenologisk tilnærming til forståelse, i forbindelse med en første, gjerne kroppslig, ikke-verbalisert selvinn-sikt. Gadamer (2007:96) har tidligere blitt sitert på at også den estetiske erfaring er en måte å forstå seg selv på, og at vi ikke kan unngå å lære noe om både oss selv og verden i møte med musikk. Bjørn var i utgangspunktet skeptisk til at musikken skulle ha lært ham så mye (se kap.6). Men han erkjente likevel at det ga noen former for selvforståelse, en indre samtale som ga noen ”møter med meg selv” (M45).

Hvis grunnlaget for erfaring er en stillestående kroppslig viten, så er det mulig å se Bjørns uttalelser som at denne mer kroppslige og i alle fall tause kunnskapen/og forståelsen synliggjøres eller aktiveres i musikkopplevelsen. Musikkopplevelsen gir mulighet for noen møter med ham selv, den blir det som reflekterer den forståelsen han allerede har, og gjør den eksplisitt. Men fortsatt beveger vi oss i grenselandet mellom refleksiv bevissthet og inn-sikt/forståelse.

Bjørn fortsetter med å definere det å lese, sitte på teateret eller i konsertsalen som dialoger, samtaler med seg selv som han lærer litt av, som bidrar til selvforståelse. Ved nærmere ettertanke konkluderer altså Bjørn likevel med at musikkopplevelsen kan mediere en viss selvinn-sikt, også i refleksiv forstand:

Bjørn: På en måte kan (jeg) være overraska over at jeg sitter og gråter i konsertsalen - og det har nok hendt noen ganger, det. Eller for så vidt, i den der museumsopplevelsen (...) Så gir det jo selvinn-sikt å finne seg selv igjen i den situasjonen og de er nok mer knyttet til musikken enn teateret. Men om jeg skjønner noe stort mer enn at jeg på en måte registrerer noen trekk ved meg selv, det er jeg usikker på. Og i dine sånn invitasjonspapirer, så skriver du noe om det der om hvor vidt det gir en sånn følelsesmessig ja, om det former

oss. Det er jeg altså usikker på. Det vedlikeholder meg. Det er mer snakk om å vedlikeholde enn å forme. Eller å bekrefte noe. Og det gir på en måte litt selv... Hvis jeg tenker meg at jeg ikke hadde hørt musikk, liksom alle de konsentrerte møtene, så hadde jeg nok mangla noe av bildet av meg selv. Men hvis jeg hadde reist ut på fjorden en vakker sommerkveld, så kunne jeg møtt meg selv igjen, altså litt av det samme i meg. (M46)

Det er ikke bare snakk om emosjonell tilgjengelighet, men tilgang til en emosjonell forståelse som er der fra før, i fenomenologisk forstand prerefleksivt. Det gir selvinnsikt å finne seg selv igjen i musikkopplevelsen. Det er mer snakk om å bekrefte noe enn å forme noe, men i bekräftelsen ligger likevel ny selvforståelse eller selvinnsikt. Det er mulig Bjørn innledningsvis så på innsikt og forståelse som noe som krever noe ut over det umiddelbare, som for eksempel et resultat av ”å ha blitt formet”, der noe er lært etter en refleksjonsprosess. Når han likevel kommer fram til at han har fått en viss selvinnsikt, så er det ikke nødvendigvis utenfor denne forståelsesdefinisjonen, men det viktige er en innsikt av det ordløse, mer umiddelbare slaget. Det er nettopp opplevelsens ”uløselig forbindelse med dette individuelle liv som helhet” (Gadamer 2007:68), som preger opplevelsesøyeblikket.

Heller ikke Anna så (i kap.6) på endring i følelseskunnskap som en selvfølge:

T: Ga det deg noen mulighet til å forstå følelsene dine? (...)

Anna: Det er litt vanskelig å svare på, faktisk. For det er kanskje mer at man får kjenne på følelser, at det blir en tilgang mer enn ’sånn er det’ og ’sånn er det’. (...). Men når man har tilgang, så er det jo åpent på en måte, da kan det jo komme det som kommer [komplisert]

T [da har du grunnlag] for...

Anna: Grunnlaget er der på en måte.

T: Men du sier da egentlig at de aspektene ved følelsene som på en måte er mer knyttet til kognisjon, sammen med intellektuell virksomhet, at de kanskje ikke egentlig er så sentrale deler av musikkopplevelsen? At det legger grunnlag for det i så fall, men at de i seg selv ikke er så relevante [for musikkopplevelsen]?

Anna: [Man] blir ikke klok av det sånn med en gang, men man blir kanskje det og hhh.

T: Hh.

Anna: Det er litt dobbelt skjønner du, for det er én verden, og man blir et helere menneske for å si det sånn, jeg tror faktisk at man blir litt dypere. Ikke nødvendigvis mer klok sånn sett, man blir dypere, har større følelsesregister. (M30)

Kan også dette ses i lys av en fenomenologisk, mer prerefleksiv forståelse? Den emosjonelle tilgangen er åpenbar, men om den fører til forståelse, så skjer det ikke nødvendigvis der og da, eller i så veldig tydelige former. Det kan virke som den eventuelle selvinnsikten som kommer av musikkopplevelsen for noen er så vag at det blir for instrumentelt å verbalisere den, den blir ikke ”riktig” i en slik verbal kontekst. Hvis verken intervjuer eller intervjupersoners forforståelse inkluderer ”embodied knowledge”, blir lett det verbaliserbare eneste positive svarmulighet. Med et fenomenologisk begrepsapparat kan man likevel snakke om forståelse.

Da Sloboda (2005:375) beskrev hvordan enkelte musikkstykker allerede fra 5-årsalderen snakket til ham som intet menneske hadde gjort, sa han at musikkopplevelsen handlet om å lære hvem han var, om ”self-knowledge” (ibid). Som voksen klarer han å verbalisere disse erfaringene. Som liten var muligens følelsene det eneste han kunne trekke ut eksplisitt av musikkopplevelsen, og kanskje var opplevelsen umulige å verbalisere. Å være inne i musikken er å (be-)gripe den innenfra, samtidig bli grepet av den, og i det oppnå en mening der ordene er unødvendige, men muligheten til selv-inn-sikt stor.

### **8.3.2. Refleksiv selvinnsikt**

Refleksivitetens utvidede eller utvannede grenser førte til at overskriften prerefleksiv selvinnsikt ble formulert som et spørsmål. Det er ikke nødvendig her. Da Janne kalte musikken en terapeut, ble hun fulgt opp med dette spørsmålet:

T: Men en terapeut, altså hvis du går i terapi, så vil jeg påstå at da lærer du noe om deg selv...

Janne: Men det gjør du med musikk og. (M30)

I kap.7 fortsatte sitatet med en beskrivelse av hva hun har lært om seg selv. Det gikk på å tørre å kjenne på og uttrykke andre følelser alene med musikken enn ellers. Her viser Janne til musikkens terapeutiske funksjon, og forklarer det som å bli kjent med seg selv. Det å ha mulighet til å uttrykke følelsene, er for Janne en måte å bli kjent med seg selv på, som om det i følelsesuttrykket allerede lå en taus kunnskap om henne selv som hun mer refleksivt kan få innblikk i. Det realiserer kroppsuttrykket – kroppen som sanset – blir også en flate, som kroppen som sansende forholder seg til. Sitatet åpenbarer hvordan det å (gjen)kjenne er å ha en kroppslig forståelse eller innsikt. Det musikalske og emosjonelle uttrykket viser dermed både refleksjonens tosidighet i gjenspeiling og tankeprosess, og

forståelsens tosidighet, som den umiddelbare fenomenologiske forståelsen, og den mer tradisjonelt refleksive.

Det å kjenne og være bevisst hvilke følelsesprosesser som foregår, men samtidig klare å skille det fra uttrykket, og ikke minst hva man velger å uttrykke, var sentralt i de fleste EI/EK-teoriene. Musikken er en arena der Janne viser at hun har kunnskap om dette skillet. Sitatet (M30) avslutter med utsagnet allerede brukt under refleksjon, der hun gjentar at musikken er en slags terapi som hun bare ”må ha”, fordi hun har en hel familie å tenke på, og ikke bare kan klakke en stekepanne i hodet på ektemannen. Janne kan altså noe om sitt eget behov for å gi uttrykk, og hun har kunnskap om hvordan gjøre det på en bedre måte enn å bruke stekepannen, hun forstår noe om hvordan hun fungerer følelsesmessig, og hva som er nødvendig for henne. Det er også selvinnsikt. Det samme så vi da hun fortalte om det å miste et barn. Jeg beskrev det som en refleksjonsprosess, men det ga utvilsomt også ny selvinnsikt og intersubjektiv forståelse.

Gunn har et heteronomt musikkssyn. På spørsmål om musikkopplevelsene hun har i dagens (sene) livsfase kan være like sterke som i ungdommen, svarer hun:

Gunn: Ja. Ja, det kan de, de kan være overveldende, synes jeg. Ja, det synes jeg det kan. Og kanskje det at musikken har et annet perspektiv og, at det har noe med livet å gjøre og. Man ser kanskje i øynene at man er (mange) år, og er jeg heldig har jeg kanskje (ganske få) år igjen, og da kan det nok hende at alle følelser forsterkes, at du tenker at: nei, dette må jeg høre ordentlig på, dette må jeg ta inn over meg. (M31)

Igjen ser vi at musikkopplevelsen står i forhold til (og reflekterer) livet til den som opplever. Musikken får et annet perspektiv fordi livet har det, når det nærmer seg slutten. Å se dette i øynene er også en form for emosjonell selvinnsikt, og en emosjonell kompetanse i det at hun både evner å skape livskvalitet der hun er i livet, og samtidig akseptere livets gang. I Eriksons (1983) utviklingsteori innebærer alderdommens ”krise” å se sitt eget liv og døden i et videre perspektiv. Det er snakk om integritet vs. fortvilelse, om ikke å frykte døden, og heller se seg selv i det som lever videre (Erikson 1983:58ff). Samtalen med Gunn viser en fortsatt appetitt på livet og samtidig også et avslappet og avklart forhold til sin høye alder og døden. Musikkopplevelser synes å ha spilt en vesentlig rolle i utviklingen av – og med det refleksjonen i forkant av – den selvinnsikt hun sitter med. Erikson hevder den spesifikke styrke som kan utvikle seg i denne siste

livsfasen er visdom, en ”oplyst og uhildet interesse for selve livet ansigt til ansigt med døden” (ibid:58):

T: Men har det emosjonelle spilt den samme rollen da i de ulike livsfasene også, eller er det en forskjell der?

Gunn: Jeg synes at alderdommen har åpnet veldig for musikkens verden for meg, fordi at jeg har jo med meg et knippe erfaringer vet du, og jeg tror at jeg like lett kan begeistres og bli grepet av musikk nå som jeg var da jeg var ung, altså.

T: Veldig godt å høre, veldig betryggende for... hhhh.

Gunn: Ja hhhh. Ja, jeg tror det. For som jeg sa: At livet, det er i et annet perspektiv enn det var. (M43)

Gunn sitter med lang livserfaring. I møte med musikken trekker hun inn disse erfaringene. Da har vi også ”ingrediensene” til refleksjon. Men musikken bidrar også til refleksjonen med sine egenskaper, i form av å stimulere for eksempel sterke følelser og sterk mening. Egentlig kunne vi trødd hele Cohens (2001) rekke av egenskaper (se Jannes sorgbearbeidelse) over sitatene fra Gunn også. Musikken synes altså å ha blitt et redskap for refleksjon, forståelse og ytterligere selvinnsikt, noe å spille ball med, som gjør erfaringene eksplisitte, gjør det mulig å se livet i et annet perspektiv enn da hun var yngre. Det er mulig å tolke de terapeutiske kvalitetene Janne viste til som bidrag til en positiv utgang på Eriksons ”krise”. I så fall ligger muligens årsaken til dette i den livskvalitet hun forbinder med musikalske møter. De gir mening – i det også selvinnsikt og visdom – og kanskje også en form for trøst. Musikkopplevelsene er et mål i seg selv, de gjør henne glad. I den atmosfæren er det også lettere å reflektere/gruble over livets store tema. Hun konkluderer selv med følgende ord:

Gunn: Jeg tror det at selvinnsikten er styrket. At du kan, selv om det kanskje er veldig vanskelig å sette ord på det, at du lærer deg selv litt bedre å kjenne, gjennom de opplevelsene du kan ha gjennom musikk. Jeg tror det gjør noe med deg. (M70)

Selvinnsikten kan altså styrkes med musikkopplevelser, men hvor unike er dens muligheter? Bjørn påpeker at han kunne fått samme selvinnsikt knyttet til naturopplevelser. For Daniel ble musikken det han kaller ”et verktøy for en psykologisk reise” (M4), men han kommer (M 50) også inn på at ikke-musikere sannsynligvis har andre kilder. Ut fra empirien kan det altså se ut som om også andre, ikke minst andre meditative og estetiske aktiviteter, kan ha liknende egenskaper. Den har derimot spilt en unik rolle i Gunns liv. For Carl (M62) står

også musikkopplevelsens muligheter som medierende for selvinnsikt i en særklasse:

Carl: Jeg tror at musikk kan bidra til å henge riktig merkelapp på typen energi, sånn at du vet hva som er hva i større grad, for du lærer deg selv å kjenne, og sånn sett kan det være lettere å vite hvor du skal rette ventilen. (M62)

Musikken kan øke den emosjonelle bevisstheten om oss selv, fordi musikk reflekterer personen og livet. Metaforen ”henge riktig merkelapp på typen energi”, er spennende både fordi den sier noe om å skape mening, på samme måte som metaforen sorteringsredskap, samtidig som den sier noe om det dynamiske aspektet av livet den henger merkelappen på: ”Typer energi” gir klare assosiasjoner til vitalitetsfølelser jf. Stern, men kan også forstås som en mer mangesidig følelspalett. Å forstå disse energiene, vil si at følelsene vi registrerer i oss selv gir mening, enten de er sterke eller ei.

Hanne er også meget klar på musikkens (og dansens) funksjon i forhold til selvinnsikt og intersubjektiv forståelse:

T: Hva med det å tolke andres emosjonelle uttrykk, har musikken hjulpet deg noe der, har dansen hjulpet deg noe der? Har du fått noen kompetanse på en måte for å forstå andre mennesker?  
Hanne: For å forstå andre, så må man jo forstå seg selv. (...) Barn lærer først å se verden fra sin side, og så lærer å forstå at andre har en annen oppfatning. Du må på en måte begynne med deg selv, gjerne, og bevissthet om hvordan jeg skal uttrykke meg.  
(...)  
Sånn kunst som provoserer og sånn, det er kanskje ikke for å uttrykke min mening, men for å få folk til å tenke selv. Men som sagt: å bli kjent med seg selv, da kan en lettere forstå andre og hva andre vil uttrykke og. (M35)

Hanne ser altså på kunst som noe som kan få folk til å tenke selv og bli kjent med seg selv. Og kjenner du deg selv, er det lettere å forstå andre. Den anvendte teorien gjennomsyres også av et slikt syn. Saarni (1999) la vekt på at det å utvikle EK er bygget på selvforståelse, Monsen (2000) mente at hvis man ikke kjenner sine følelser, vet man heller ikke hva man gjør og hvem man er. Også Lundgren (1992:54ff) understreket hvor viktig selvinnsikt er for – i hennes tilfelle – empati, og Wennberg (2001) definerte rett og slett EQ til å være ”evnen til å tolke og forstå våre egne ekte følelser og derav trekke adekvate konklusjoner. Av dette følger evnen til å tolke og forstå andre menneskers følelser og å trekke adekvate



konklusjoner av dem” (ibid:22). Selv EI-tradisjonen understrekte selvinnsiktens rolle både i vurderingen og empatiseringen av andre (Salovey et al. 2000; Mayer og Salovey 1997/2004).

Etter å ha fortalt om musikkstykket som vekket så sterke, gode følelser hos Hanne, uten at hun forstod hvorfor, ble Hanne spurt om følgende:

T: For hvordan ville du vært uten denne opplevelsen? (...)

Hanne: Nei, det er vanskelig å si. Det ga meg jo blant annet en grunn til å spørre hva mamma og pappa gjorde da jeg var baby og hva jeg var med på, når jeg var liten. Hvorfor føler jeg det sånn og... hva gjorde jeg som på en måte minner om ett eller annet. (...) I mange år så hadde det jo kanskje ingenting å si, fordi jeg ikke vektla det, eller ga det mening, eller tenkte så mye over det. Men nå i det siste så har det jo vært en viktig faktor i det å på en måte forstå og sette ord på en trygghetsfølelse og kanskje til og med tenke hva er det som skaper trygghet for, hva er det som gjør at jeg føler meg trygg, og hva er det som gjør at jeg kan gjøre mine barn trygge en gang. (M8)

Det er vanskelig å si noe sikkert om hva som skjedde da hun var baby, hvilken evt. prerefleksiv selvinnsikt som kunne startet allerede der. Likevel erfares altså den sterke musikkopplevelsen senere i livet som både medierende for selvinnsikt og for videre refleksjon rundt temaet, og med det også en mer intersubjektiv forståelse. Empirien sett under ett, undergraver ikke at selvinnsikt kan forstås som å se inn i seg selv, men sitatene åpenbarer at speilflaten som gjør en sikt ”innover” mulig, er vår livsverden. Vi kan ikke oppnå selvinnsikt uten å forholde oss til de andre, enten det innebærer å konfronteres med andres musikk, eller deres reaksjoner på våre følelser. Er vår forståelse for andre dårlig, påvirker det vel også vår selvinnsikt? Sammenhengen mellom dem gjør at det ene i mine øyne vil påvirke det andre – uansett.

### **8.3.3. Selvinnsikt og identitet**

Identitet er lite framme i den anvendte EI-/EK-teorien. Emosjonell selvinnsikt assosieres først og fremst med å forstå eget følelsesliv. Men hvis vi tar ’forståelse som handling’ på alvor, vil hvem vi framstår som, knyttes tettere til også den innsikt vi har i og om oss selv. Monsen (2000:143) sier følelsene utgjør vårt individuelle selv ved at de definerer kvaliteten i vårt forhold til oss selv og andre. Jeg ser dette også som et perspektiv på identitet.

Musikken kan brukes som redskap i folks identitetsarbeid, i deres refleksjon knyttet til hvem de er (DeNora 2002:63). Even Ruud (1997) mener det er

”gjennom refleksivitet og selvbevissthet at individet bekrefter sitt selv, sin identitet” (ibid:49). Det å lytte, utøve eller snakke om musikk, er en måte å framføre vår opplevelse av oss selv, vår identitet på (Ruud 1998:31). Flere av intervjupersonene koblet også selvvinnsikt til identitet, og med det til et mer konstruktivistisk tankesett enn i resten av intervjuet. Det er ikke bare snakk om å ha mulighet til å finne ut hvem man er, men også å utvikle, konstruere eller handle fram sin identitet. I det synliggjøres også et intersubjektivt aspekt:

Anna: Det er nært sammenhengende med det, identitet og selvvinnsikt. At jeg blir mer klar over meg selv og mine muligheter, og andre også, det speiles jo og i andre. (M37)

Forholdet mellom inter- og intraperspektivet blir et annet her enn der selvvinnsikten er nødvendig for å forstå andre. Hvis det er sammenheng mellom selvvinnsikt og den identiteten vi uttrykker, blir selvvinnsikt også en kompetanse for at andre skal forstå deg, i betydningen hvilken identitet du kommuniserer og hvem du ønsker å være. Ruud innleder boken *Musikk og identitet* med overskriften ”Si meg hvilken musikk du liker, og jeg skal si deg hvem du er?” (Ruud 1997:9). De musikalske sjangere og diskurser vi velger, har altså med vår identitet å gjøre. Innsikt i musikk gir (emosjonell) innsikt i en selv og andre, og andres mulighet til innsikt i en selv. Men Ruud fortsetter med å påpeke at det er musikkopplevelsene, og ikke musikken, som danner utgangspunktet for identitetsarbeid. I så fall vil den opplevelsestrategien sjangeren eller musikken diskursivt er knyttet til også kunne påvirke innsikten.

Tidligere har Gunn uttalt en vegring mot den aggresjonen hun opplever i visse rockesjangere. På spørsmål om hun hadde opplevd angst og redsel i forbindelse med musikk, svarte hun først nei, men legger til ” bortsett fra det vi snakket om med heavyrock og det der” (M59, sitat kap.7). Den verden vil hun ikke inn i, det er ikke henne. Angst er altså ikke noe Gunn assosierer med musikk, men i refleksjonsprosessen under intervjuet, nyanseres dette. Man kan si at hun lærer noe nytt om hvem hun er, samtidig som det også er snakk om at hun konstruerer seg selv, velger seg selv. I samspillet mellom disse to (vitenskapsteoretiske og psykologiske motsetningene) ligger en dynamikk som gir muligheter både til selvvinnsikt og til å kunne utvikle nye sider ved seg selv. Carl er ellers ganske psykodynamisk innstilt, men med identitet som tema viser han det samme spennet:

Carl: En vesentlig verdi ved musikk er at musikken er identitetsskapende og identitetsstyrkende, sånn at både når du utøver og opplever musikk, så vil du oppleve en del av din egen

personlighet, og bidra til å få styrket den, gjennom å gjenkjenne dine egne reaksjoner. (M24)

Musikkopplevelse gir altså mulighet til å oppleve vår personlighet og gjenkjenne egne reaksjoner, noe Carl mener både styrker og skaper identiteten. Ingen av intervjupersonene problematiserer denne motsetningen direkte. Motsetningen fungerer som et fruktbart spenn mellom det vi bærer med oss og det vi har frihet til å bli. "[N]oen ganger har jeg en opplevelse av at musikken kan gi uttrykk for noen dypere lag i meg selv", forteller (Ruud 1997:5), men definerer rett etter likevel identitet som "noe vi skaper gjennom de historiene vi forteller om oss selv ut fra viktige minner om opplevelser som har berørt oss" (ibid:10). I så fall vil også erfaringene fra musikkopplevelser, og med det intervjuer med historier om musikkopplevelse og følelseskunnskap, være med og skape identitet. Ruud beskriver disse historiene som tråder i et mønster, en vev vi kan kalle vår identitet. Han understreker at identitet ikke er gitt en gang for alle, men er i stadig bevegelse og utvikling. Musikken kan signalisere hvor vi ønsker å høre hjemme sosialt og kulturelt, men både *i* det og *i tillegg til* det kan vi etter min mening også avsløre mer implisitte sider ved oss selv og også konstruere og gjøre eksplisitt nye sider ved oss selv.

Men hvis musikken i sterkere grad enn mye annet plasserer oss i en sosial gruppe, må det også erkjennes at dens egenskaper kan få oss til å avvise sider ved oss selv og andre, og med det også følelseskunnskap. Hvis man lever innenfor en mer psykodynamisk forståelse av at man allerede *er* sånn eller sånn, kan man komme til å velge bort visse møter med seg selv, og derfor også kjennskap til andre sider ved seg selv. Når jeg forsøker en første verifisering av det Gunn allerede har sagt, går det slik:

T: Interessant, for du sier 'det er ikke deg', men sånn som du snakker, når du sier 'det vil jeg ikke inn i, det er ikke meg', er det noe med at vi selv er med på å bestemme hvordan vi skal være?

Gunn: Ja det er klart vi er det, ja det er vi.

T: Og at du på en måte da ser at musikken kan konstruere deg nærmest, på en eller annen måte. Altså: Du velger vekk *det*, du velger *det*.

Gunn: Ja.

T: Du må stoppe meg hvis jeg tenker annerledes enn det du snakker om...

Gunn: Men det tror jeg óg har noe med personlighet og erfaringer å gjøre, at du velger. Og jo mer erfaringer du har, og jo mer du har spilt selv, jo mer musikk du har lyttet til, jo større erfaringer har du. (M60)

Mye musikkerfaring gir altså mulighet til både selvinnsikt og valgfrihet i forhold til hvem man vil være, ifølge Gunn. Men hva hvis erfaringen er ensidig rettet mot visse sjangere? Hvis ulike sjangere har ulike perspektiver på for eksempel følelser og med det ulik mediering av evt. følelseskunnskap, vil det å velge vekk være å velge vekk enkelte perspektiver på følelseskunnskap.

Når Anna snakker om musikkopplevelser i ungdomstida, kommer hun inn på hvordan man da både utviklet og bevisstgjorde seg sin identitet. Anna viser en forståelse for hvordan vi konstruerer vår identitet knyttet til lyttesituasjonen, som også går på selvinnsikt:

Anna: Det er den lengselen som det intervjuobjektet (ditt snakket om): man har behov for å trenge inn i noe, forstå noe, og samtidig kunne slippe litte grann, flykte litt (...) Så det er jo det som skjer i lyttingen, man skaper jo den, så man skaper jo sin egen identitet og selvinnsikt, man sitter ikke bare som passive greier. (M 47)

Man skaper/konstruerer sin egen lyttesituasjon/musikkopplevelse, og i det også sin egen identitet og selvinnsikt. Anna understreker at vi ikke er passive i vårt møte med musikk, og dermed heller ikke overfor den innsikt musikalske erfaringer innebærer. Dette stemmer godt med DeNoras (2001; 2002) forskning rundt konstruksjon av følelser i sosiale praksiser. DeNora viser bl.a. hvordan musikk kan bli brukt aktivt ”to construct self-identity and to create and maintain a variety of feeling states (DeNora 2001:167). Hun fant at man bruker musikken bevisst og aktivt som et redskap til å strukturere sitt personlige liv, hvor man ønsket å være eller gå, følelsesmessig som fysisk (ibid:171).

Identitet knyttes også til det å selv utøve musikk. Anna snakker om det å komme i et musikkmiljø på denne måten:

Anna: Det har vært veldig forløsende for meg, (...) for jeg fikk uttrykt, fikk en plass å utfolde meg på, som ble veldig viktig, som var med å skape meg som person. Så det ble en veldig viktig arena, veldig viktig betydning for meg som person.

T: Skape deg som person?

Anna. Ja, faktisk. (M28, forts. Kap.6)

Man skaper seg selv ved å skape/utøve musikk. I mine øyne viser dette også hvor tydelig det blir at identitet også er et bilde på kunnskap, kunnskap om en selv og helt uatskillelig fra det, kunnskap om verden og hvordan det er å være meg i verden. Men de musikalske møtene til Anna var altså både forløsende og

skapende. Noe nytt ble skapt, men det fornekter ikke at noe (allerede eksisterende) også ble forløst. Igjen blir denne tosidigheten mellom det konstruktivistiske og psykodynamiske tydelig som relevant for måten selvinnsikt (og her identitet) forstås på av intervjupersonene. Hanne opplevde nesten å skape seg sin egen identitet gjennom en spesiell musikk og dansesjanger:

Hanne: Salsa har jeg og oppdaget, for noen år siden, og jeg hadde en veldig sånn salsaperiode. Nå er jeg jo ganske lys, men etter at jeg var konfirmant, ble håret mørkere og mørkere og lengre, og litt sånn señorita, høge heler og[

T: [hhh]

Hanne:] Skapte meg nesten en identitet, ut fra den salsamusikken. (M29)

På samme måte som musikken, gir dansen mulighet til å prøve ut væremåter eller roller. Nå kan det synes som om hele miljøet rundt dansen, ikke bare det estetiske uttrykket, i dette tilfellet stimulerte til utprøvinger av en ny, voksen kvinneidentitet. Som med musikkjangere, synes salsa som (også) dansesjanger å være innleiret i en historisk og kulturell diskurs. Det er vanskelig å destillere lyd fra bevegelse.

Både det samspillmessige og kroppslige kan naturlig nok prøves ut gjennom dansebevegelser likeså vel som gjennom lyd. Undertegnede har for eksempel opplevd å kunne utforske både feminine og maskuline sider i den samme danseformen (Vist 2007). Hanne er inne på det samme:

Hanne: Når jeg danser på én måte, er det rom for å uttrykke ting uten at noen andre skal tillegge det noe, det er lov å drive skuespill. Altså, der er regler og du kan på en måte flirte eller få litt kontakt uten at det skal bety noe annet enn at vi kommuniserer, vi danser sammen nå, og til forskjell fra ellers i kommunikasjonen der alt du sier og gjør blir tolket oppetter og nedetter og, hvis du stirrer noen i senk eller er borte i noen fysisk ute på byen, noe annet enn å skubbe borti, men liksom tar i noen. Du kan ikke holde i hendene til kompisene dine, skulle jeg si, men når du danser, så kan du gjøre det og. (M60)

Tidligere ble det tydelig at de fleste intervjupersonene opplevde større romslighet for emosjonelle uttrykk i møte med musikk enn mye annet. Hanne opplever altså en større romslighet i forhold til fysiske uttrykk i den type musikkopplevelse som innebærer dans. Det gir også større rom for emosjonell utforskning, læring og selvinnsikt:

Hanne: Det med å sende signaler.

T: Det med å sende signal?

Hanne: Ja, jeg har funnet ut at jeg var, eller kanskje fremdeles er, veldig dårlig på det å ta signal, men óg å vite hvilke signaler jeg sender.

(...)

Det å ta på folk, og hvordan jeg står eller hvordan jeg holder meg og hvordan jeg beveger meg, jeg har lært at det sender signaler. Og folk som på en måte ikke er vant til et sånt forhold til kropp og uttrykk, vil da på en måte tolke voldsomt, så de senere årene har jeg på en måte forstått at.... ja, også det å forstå de signalene andre sender, det er jeg fremdeles fryktelig dårlig på hh. (Og) å holde tilbake sitt eget uttrykk. Men når man danser salsa bl.a. så trenger man ikke det. (M61)

Musikkopplevelser som inneholder dans blir altså i stor grad en arena for utprøving av forholdet til andre. Diskursen rundt salsa synes å romme muligheter for flirt som også gir kunnskaper i og om relasjonen mellom (særlig) menn og kvinner. Det er ikke så rart om dansen synes mer konkret enn rene musikkopplevelser i slike sammenhenger, i og med at det er den samme kroppen som sender signaler både i dans og i sosioemosjonelt samspill. Men siden det er musikkopplevelsen vi har fokus på, blir det naturlig å påpeke at kroppen alltid er deltakende uansett om man danser eller ei.

Når Carl trekker koblinger mellom selvinnsikt og identitet, peker han samtidig på ulike ”nivåer” av identitetsarbeid i møte med musikk:

Carl: Den mest perifere delen av den identitetsgreia er jo veldig hyppig brukt da, nemlig symbolverdien. Så folk samler seg om en musikkform hvor imaget til popartisten representerer en drøm som de har og deler, og (...) ’de som hører på det er kjempeteite, mens de som hører på det er kjempekule’. (M25)

Her er han inne på sosial tilhørighet og også på det konstruktivistiske aspektet av identitet. Men det han synes er viktig i forhold til musikk og identitet, ligger ikke på et slikt ytre og konstruert gruppeplan:

Carl: En sånn type symbolverdi er som regel til stede for å definere en gruppe (...) til å bidra til å definere sin egen tilhørighet i en spesifikk gruppe. Mens det som er mer interessant, synes jeg, er hvordan man kan bruke musikk for å definere sin egen person. Altså, hvis man stiller med blanke ark, helt åpen, hvis man blir utsatt for gjentatte ganger samme uttrykk, så får man mer eller mindre den

samme reaksjon, for det vil trigge deg på den samme måten. (M26, se videre fra samme under Refleksjon)

De samme musikalske formene trigger på samme måte. Er det fordi vi tross alt er ”den samme”? Helt den samme er vi aldri. Frida sa (M48) at gleden ved å la seg overraske av samme musikken gang på gang, nettopp handler om at man selv er på et annet sted. Jeg støtter likevel Carl i at øvesituasjonen konfronterer deg på en helt spesiell måte med de samme utfordringene gang på gang, og selv om øvingen nettopp gjør at man mestrer dem, så bekreftes ofte de samme følelsesreaksjonene, og med det også kunnskapen man har om seg selv. Det kan både føre til klarere selvinnsikt, fundert identitet – og tidvis også en mer usunn tendens til å repetere gamle (psykologiske og musikalske) mønstre.

#### **8.3.4. Å være seg selv – selvinnsikt og identitetsarbeid?**

Fra identitet er ikke veien lang til det ’å få lov til å være seg selv’. I teorikapitlet ble det uttrykt at vår følelsesmessige bevissthet kompromitteres hvis vi hele tiden prøver å skjule hva vi føler, og at vår emosjonelle bevissthet ”blekes” av at vi hele tiden undertrykker følelser og ikke gir uttrykk for våre følelsesmessige opplevelser (Saarni 1999:98f). I et konstruktivistisk perspektiv er det på sin plass å spørre hva som er høna og egget her, men uavhengig av bakgrunn, kan de fleste kjenne seg igjen i ubehaget hvis forventningene fra andre kolliderer med selvpoppfatning og følelser. For Janne var det å få lov til å uttrykke de følelsene som ikke var så aksepterte ellers, en viktig grunn for musikalske møter. For Hanne gikk det på fysiske uttrykk. Spørsmålet er om det å oppleve at man klarer å være den man er, kan kalles en kompetanse og følelseskunnskap, og om dette er en mulig setning i et delvis konstruktivistisk identitetsperspektiv. Er det likevel mulig, anerkjennes samtidig at andre er med på å bestemme hvem vi får lov til å være. Og at ulike diskurser kan gi ulikt rom.

Bjørn og Janne beskrev gråt som mer tillatt i møte med musikk. Hanne kaller scenen et friområde:

Hanne: Og så når du står på scenen. Da er det meg. Tolk gjerne, men det er et friområde liksom, der ingen ting ikke er lov. Det er ingen begrensninger, ingen ’fy, fy’, ’å, se på henne’ og ’hva er det hun tror hun er’ og litt sånn. Der er jeg meg. (M62)

I tidligere sitater ble salsa beskrevet som et sted der hun skapte seg en identitet ut fra det å prøve ut nye roller. En skulle tro at scenen generelt stimulerte til

rolleutprøving. Men her er fokuset et annet: På scenen er hun (også) seg selv. Der finnes ikke janteloven eller andre begrensninger. Da er vi bokstavelig talt tilbake til Ruuds (1998:31) omtale av musikk som en måte å framføre ("performing") vår opplevelse av oss selv på. Hanne har tidligere i intervjuet poengtert at det er ikke det å bli sett som er viktig med musikk og dans, det er mer at det er plass til henne selv:

Hanne: Når jeg føler at jeg møter veggen i skole eller i utdanningssammenheng, så er det å komme tilbake til den følelsen av, den boblende tryggheten av å være meg og bruke musikken og kroppen og bevegelse. Da liker jeg ikke kalle det dans liksom, noen ganger er det bare 'fri flyt'. (M34)

Hannes estetiske rom er et friområde der hun både kan prøve ut roller og være seg selv. Med andre ord finnes spenningen mellom de to motpolene fra identitetsforståelsen, den konstruktivistiske og den mer psykodynamiske, også her. Men nå vektlegges det å få lov til å være seg selv – dvs. at diskursen, verden for øvrig, aksepterer den man er eller ønsker å være.

Hanne: Musikk og det uttrykket har på en måte gitt meg ord og et språk for å uttrykke følelser, men samtidig så føler jeg og at noe av det beste med musikk er at det ikke trenger være *mer* enn følelser. Du kan bare føle og være, ikke mene og syns. (M61)

Musikken har gitt Hanne et språk for å uttrykke følelser, og det er rett og slett nok. Følelsesuttrykket krever ikke noe mer. Da forlater identitetsarbeidet forståelseskategorien og retter seg mot emosjonell tilgang igjen, som det viktigste.

Det å få lov til å være seg selv, aksept for den man er, uten kobling til prestasjonspress eller forventninger, har ulike vekstvilkår i ulike diskurser, også blant musikkarbeiderne. Daniel opplever også at musikken er et sted han kan "bare være". I kap.7 beskrev han at han ikke lenger spiller musikken, men bare er i det (M10). Han gjør bare det han "må" uten at dette innebærer en agenda fra ham selv eller krav og forventninger fra andre. Han har lært seg å fristille seg selv. Det er en kompetanse i møte med andre som tangerer både selvinnsett og mer intersubjektiv følelseskunnskap i det at det er en sterk form for selvaksept. Daniel har mange år som profesjonell musikkarbeider bak seg, og stiller slik med et annet utgangspunkt enn Hanne, men det er interessant at de begge møtes i scenen som et sted det er lov å være seg selv. Det er også interessant at de begge trekker inn fraværet av prestasjonskrav, enten det gjelder Hannes "tolk gjerne", eller Daniels manglende agenda i forhold til det å manipulere. Det er altså en gjensidighet i dette



musikalske rommet, det er ikke bare de på scenen som aksepteres som de er, men en toleranse for begge parter i møtet.

For mange kan det nok virke paradoksalt å se på scenen som et fristed der de kan være seg selv. Det er en idyll i sterk kontrast til beskrivelser av for eksempel den klassiske musikkdiskursen, der tomatkasting og prestasjonspress kan hemme musikkleden. Rampelys kan også være hemmende for selvtutfoldelse og mer nærende for prestasjonsangst og andres forventninger. Gunn (M27) refererer til dette i form av egne barndomsminner hvor hun skulle ”spille på elevaftener hvor knærne skalv og hendene skalv”. Men er vi enige om vår kulturs tendens til å kreve prestasjoner, og dagens krav om at man ikke bare *er* seg selv, men også *gjør* seg selv, vil en arena der det er lov å bare være, ha stor verdi for de som oppfatter det sånn. Og det blir viktig å synliggjøre de muligheter for følelseskunnskap som kan ligge i slike diskurser. Visse musikalske arenaer, knyttet til for eksempel det tidlige mor–barnsamspillet, er noe veldig mange har deltatt i. Hannes beskrivelse over gir assosiasjoner nettopp til dette ikke-sceniske og omsorgsfulle møtet hvor følelsen av å bli holdt, sett og akseptert er framtrepende.

Hvis musikken er en arena hvor man kan være *mer* seg selv, enten i form av flere og sterkere følelser eller i det å få lov å bare være, er det ikke så rart om dette også gir mulighet til følelseskunnskap. Samtidig er det snakk om mulighet til økt selvfølelse, det å bli trygg på seg selv, trygg på ens egenverdi uavhengig av prestasjoner. Daniel viser paralleller til andre områder enn musikk, og poengterer at det er heller det å gå i dybden innen ett område som gir denne muligheten til å komme på innsiden av en selv:

Daniel: Ved å liksom gå inn i ting, jobbe med det, se på det, akkurat som man gjør i en vitenskapelig prosess eller en kunstnerisk prosess, se på det fra mange forskjellige sider, noe lite, lenge, så kan jeg skalle av det som kommer fra tradisjonen, fra forventningene, fra føringene. Jeg får øye på føringene, så får jeg øye på hva JEG.., altså min begrensning eller mitt rom. (M15)

Dette kunne også stått under refleksjon, og viser nettopp hvordan det å få være seg selv innebærer å få lov til å sende ut de signaler som nødvendigvis skifter retning og sendes tilbake igjen i den intersubjektive dialogen med andre. Uttalelsen bunner selvsagt i en spesifikk diskurs som ikke alle intervjupersonene er like bevisste på. Her beskriver egentlig Daniel kunsten som en måte å drive diskursteoretisk analyse på, men samtidig uten helt å forlate motpolen, med dens essensielle og ”egentlige”. Et annet sted trekker han direkte inn det teoretiske grunnlaget for den diskursen han mener fortsatt preger samfunnet vårt:

Daniel: Det var tvert imot dette herre schopenhauerske perspektivet som vi har litt av. I det romantiske idealet vi fortsatt svømmer i i vår kultur, så er musikken et absolutt språk, en mulighet for å nå det egentlige i oss. Og jeg ser at mange refererer til det, i intervjuer med musikere og sånn. (M7)

På den ene side virker han kritisk til Schopenhauers romantiske ideal, men han er likevel preget av musikken som ”en mulighet for å nå det egentlige i oss”. Med utgangspunkt i intervjuene kan det synes som om dette idealet heller ikke er begrenset til musikkarbeidere, selv om det er tydeligere uttalt hos disse. Musikkopplevelsen synes å mediere muligheter for selvvinnsikt, både ut fra de følelsene den vekker, ut fra at man i møte med musikken blir konfrontert med egne reaksjoner, og ut fra opplevelsarenaenes aksept for å være både i følelsene og i seg selv. Men fordi musikkopplevelsen alltid innebærer en sosial og kulturell kontekst, vil den forståelsen man utvikler også være en forståelse av andre og en (større eller mindre) handlingskompetanse mot andre.

## **8.4. Intersubjektiv forståelse**

Selvvinnsikt og forståelse av andre framtrådte først som to selvstendige områder av følelseskunnskap, slik de også gjør hos Saarni (1999). Hovedanalysen synliggjorde derimot atskillig tette bånd mellom dem. Jeg skal i det videre ikke *utelate* selvvinnsikt, men presentere emosjonell forståelse mediert av musikkopplevelser i mer generell forstand, og legge hovedvekten på forhold som oppleves mer som utsikt enn innsikt, og da særlig til andre mennesker.

Empirien som omtalte forståelse av andre var i liten grad distansert eller kjølig analyserende, og heller preget av innlevelse, empati og det å kunne dele. Det sosiale eller intersubjektivitet viste seg som både en følge av, og en klar forutsetning for, emosjonell forståelse i møte med musikk. Derav tittelen intersubjektiv forståelse. Men innholdet preges i større grad av at ’jeg forstår andre’ enn det å se at ’den andre forstår meg’, jf. Stern (1985/2000).

### **8.4.1. Å forstå andres følelser**

Selvvinnsikt er viktig, men ikke det eneste saliggjørende her i livet. Einar ser for eksempel ikke sitt eget speilbilde som noe mål:

Einar: Noen har behov for å sitte ved pianoet og spille sin egen musikk. Jeg gjør ikke egentlig det. Jeg skriver meg på en måte gjennom musikken min, jeg. Så er den ferdig. (...) Å spille mine låter, det har jeg ikke noe behov for i det hele tatt. Det blir som å ha et speil foran seg, sånn, ikke sant, rett i fleisen. Ja, jeg liker heller følelsen av å se lengre inn. (M59)

Einar utforsker seg selv i komposisjonsprosessen. Det mer narsissistiske ved å stirre/lytte på sitt eget (ferdige) uttrykk har han ikke behov for. Da vil han heller se lengre ”inn”. Det blir ikke utdypet hva han mener med det, om han – ikke ulikt fenomenologene – ved å se ”innover” mot ”kjernen” av et fenomen møter en mer generell forståelse av verden. Han ser i alle fall noe annet. Selvforståelse fullbyrdes først i forståelsen av noe annet, bekrefter Gadamer (2007:96). Carl (M4) mener det er noe i musikken som muliggjør ”møtet med personen”. Kan musikkopplevelser også bidra til mer mellommenneskelig forståelse?

Frida: Det må et indre liv til, som du er bevisst på, for at du skal kunne gjøre noe i den ytre verden. (...)Og det der med at jeg føler både en ydmykhet i forhold til hva musikk gjør med meg, jeg føler en glede over hva musikk gjør med meg, jeg føler en melankoli i forhold til musikk.

(...)

så blir jeg veldig oppmerksom på mine egne prosesser i forbindelse med det, og jeg tror at det gjør at jeg kan kjenne igjen andres prosesser.

(M24-26)

Også Frida peker på selvinnsikt som en vei til å forstå andre. Mer spesifikt ser hun en tett kobling mellom oppmerksomhet på egne følelsesprosesser og det å kjenne dem igjen – jeg tolker det til også å kunne forstå dem – hos andre. Anna (M37) og Hanne (M35) var inne på det samme. Samlet gir sitatene i overgangen mellom selvinnsikt og forståelse av andre et inntrykk av at også i forståelsen av andre er egenerfaringen usedvanlig viktig.

Referansen, for forståelsen, som gjør det mulig å forstå andre, finner disse jentene altså i seg selv. Da er det ikke rart musikkopplevelsen får mening og verdi – blir forstått – når den er referensiell, og relateres til egne følelser. Gunn mener det også eksisterer en direkte overføringsverdi mellom *musikkopplevelsen* og det å forstå andre:

Gunn: Jeg (er) helt sikker på at musikk er en kilde til å gjøre et menneske mer empatisk, det tror jeg.

T: Hvorfor det, eller hvorfor er det så godt egnet til det?

Gunn: Ja, hvorfor. Du skjønner, jeg tror at har du 'spilt en Chopin' så tror jeg det har gjort noe med sinnet ditt, at det kan åpne for at du kan forstå et annet menneske. (M74)

Gunn er i godt selskap. "Music is a unique way of extending (refining, enhancing, deepening etc.) our emotional lives" sier Reimer (2005:89). Han mener at musikken klargjør, organiserer, utdyper, konsentrerer, forfiner, sensitiverer, disiplinierer, internaliserer følelsene, eller lar oss føle refleksivt om følelsen selv (Reimer 2005:99), ikke bare våre egne. Goleman (1997:113) kaller evnen til å avlese ikke-verbale kanaler som tonefall, faktorer, ansiktsuttrykk for nøkkelen til å kunne registrere andre menneskers følelser intuitivt. Anna sier at hun er blitt flinkere til å gjenkjenne følelser generelt pga. omgangen med musikk, det være seg i musikken, i ansiktsuttrykk eller kroppsspråk (M42). Det kan altså se ut som om det å gjenkjenne følelser i musikken, og med det utvikle forståelse for hva musikken "uttrykker", utvikler et læringsredskap som ikke bare er situert til musikalske møter, men også gjør en mer oppmerksom på, flinkere til å forstå, andres følelser. Gunn fortsetter med å konkretisere påstanden i en historie fra eget liv:

Gunn: ...og så sa han: (Gunn), det var gråt i de tonene. Så det følte den lille gutten. Og han sa det jo så nydelig, at det er gråt i de tonene.

T: Så når du snakker om at man gjenkjenner de følelsene i musikken, mener du at man da etterpå også kan gjenkjenne det i andre mennesker?

Gunn: Ja, det tror jeg, og at man kanskje kan hjelpe andre. Jeg tror musikk kanskje kan åpne sinnet slik at du kan være mer følsom og mer forståelsesfull og mer vennlig mot andre. (M74)

Den mening eller erfaring den lille gutten ilegger musikkopplevelsen, og som for henne altså er så tett knyttet til det å være menneske at det også gir henne større menneskelig erfaring, gjør henne mer forståelsesfull mot andre. Men dermed blir ringen sluttet: Selvinnsikt gir større mulighet for emosjonell forståelse av andre. Å forstå andre gir ny mulighet til selvinnsikt, musikkopplevelsen gir mulighet for selvinnsikt og forståelse for andre fordi følelsene den frambringer er kjente fra livet ellers, vårt eget og andres. Vi gjenkjenner både musikken og den andre i oss selv, og oss selv både i musikken og den andre. Dermed trer innlevelse og empati fram som sentralt, og det intersubjektive i vid forstand kan påstå å karakterisere den emosjonelle forståelsen man oppnår i møte med musikk. Det lille barnets speiling av seg selv i den andre, dets 'jeg ser at den andre forstår meg', jf. Stern, er

mulig fordi forståelsen også i begynnelsen av livet går begge veier. Musikk kan oppleves som å være denne andre som 'forstår meg', og som gjør det mulig for musikken å hjelpe meg å forstå andre, for jeg er jo også de andre.

#### **8.4.2. Forståelse som å dele – eller ei**

”Å bli berørt og beveget av andre hører til vår livsform – å hevde at vi prinsipielt er avskåret fra andre menneskers følelser, eller at våre sosiale følelser bare er en av mange former for selvopptatthet, gir derfor ikke mening”, sier Nyeng (2006:181). Men det er ingen selvfølge at musikkopplevelsen fungerer som medierende redskap i forståelsen av andre. Hele intervjuet med Janne akkompagneres av bassfrekvensene fra sønnens stereoanlegg. Janne har en uttalelse som forteller noe om at (emosjonell og annen) forståelse mellom foreldre og tenåringsbarn ikke alltid er lett, og indirekte også noe om forholdet mellom forståelse og det å dele hverandres følelser og opplevelser:

T: Hva med å forstå andres følelser, tenker du at musikken har hjulpet deg til det?

Janne: Nei, når du hører på det (fra min sønns rom), så forstår jeg ikke det at han får gode følelser av å høre på det der.

T: Du forstår ikke sønnen din bedre av å lytte til musikken hans?

Janne: Nei, for jeg klarer ikke dele den musikken med ham. (M45)

Når musikken brukes så mye for å markere identitet og hvem man har noe felles med, vil den selvsagt også kunne brukes til å markere avstand. Manglende evne til å dele musikk kan også ses som manglende forståelse, og da blir musikken neppe en arena for økt fellesskap eller innlevelse i den andre. Men det er interessant at hun sier hun ikke *klarer dele* musikken med sønnen sin. Naturlig nok er det et ønske om å dele og delta når den andre er en man er glad i. Det samme gjelder for Bjørn:

Bjørn: Da jeg bestemte å flytte for meg selv, så var det erfaringen at vi ikke kunne oppleve noe sammen.(...) Jeg husker noen kommentarer som på en måte var medvirkende til at jeg bestemte meg for at nå må jeg (forlate henne). Skal vi få et liv som ikke bare er destruktivt, så må vi begynne på det nå snart. Og det var knyttet til musikk, men ikke sånn direkte opplevelse til musikk, men i sammenhenger, fordi jeg var i (byen) og da spurte jeg (datteren min) om hun ikke ville være med på (konsert). (...) Og så satt jeg og tenkte under den konserten at siste året, så hadde jeg vært i teateret og i konsertsalen (mange) ganger, og jeg har vært alene hver gang.

Og etterpå sa jeg til (datteren) tusen takk for at du var med, og så refererte jeg – og det var vel litt uforskamma gjort antageligvis men, jeg sa hvor mye jeg hadde vært alene, og så at tårene spratt i øynene på henne, og så sa hun at 'pappa sånn kan du ikke ha det i livet ditt'. Og det var en ganske viktig kommentar, og jeg skjønnte at jeg ville få en viss forståelse for at jeg avvikla en sånn form for situasjon. (M34)

Sitatet viser forståelse på mange plan. For det første viser det selvsagt datterens (emosjonelle) forståelse av farens ensomhet og mulige konsekvenser av ensomheten. For det andre viser det manglende musikalske fellesskapet med kona også til en savnet forståelse dem imellom. Janne *klarer* ikke dele, og i det ligger også en hentydning til at hun har prøvd eller gjerne skulle klart det. Det å dele musikalsk smak dreier seg slik sett ikke bare om identitet og fellesskap, men om å bli forstått, delta i hverandres liv. Da er heller ikke veien lang til MO-kategorier som å bli sett eller holdt.

Det er altså flere vitnesbyrd om hvor viktig det er å kunne dele musikkopplevelser med de man er glad i, likeså dokumentasjon på at det kan være vanskelig. Selv om musikken synes å være en arena der man kan ha sterke opplevelser av å dele, av å bli sett og forstått, er det mange som i møte med musikk nettopp blir klar over at den emosjonelle forståelsen mangler, og det kan se ut som om også savnet (det er jo også en følelse) blir tilsvarende tilgjengelig, eksplisitt og sterkt. Janne deler heller ikke musikksmak med ektemannen. Likevel har hun et stadig håp om forståelse når hun prøver å kommunisere med ektemannen gjennom bevisst å sette på musikk og sangtekster som formidler det hun egentlig vil si selv:

Janne: (Mannen min) kan ikke komme og si: hør den fine sangen, og så får du den fine følelsen, for vi har ikke samme smak. Hh.

(...)

Vi er ikke så flinke til å kommunisere, meg og (mannen min), så hvis du har musikk av en eller annen, og spiller det for han: 'hør hva de synger'... Men han får det ikke inn, for han oppfatter ikke ordene, at det er noe jeg vil si ham.

T: Med musikken?

Janne: Med musikken, men det oppfatter han ikke. Så jeg går liksom og nynner på det, og vil liksom si han det, men du får det ikke til når du skal gjøre det selv, da får du det ikke til, og så sier du: (Mannen min), hør den musikken, hør den fine musikken, hør hva den sier. Og så: 'Hæ?' Da blir du litt skuffet.

T: Men dere har jo levd sammen ganske lenge?

Janne: Ja.

T: Du bruker da musikken egentlig til å uttrykke noe som du ikke helt klarer å uttrykke med ord ellers?

Janne: Nei, for det er mye du ikke klarer å si.

(...)

Janne: Du kan ikke si det mens (barnet ditt) er der, ikke sant. Men du kan si det med musikken. Hør her, hør hva han synger nå, ikke sant, så kan han ta det til seg da.

T: Men hender det at han gjør det óg, siden du da tydeligvis fortsetter å prøve?

Janne: Nei, men jeg prøver, jeg gir ikke opp! Hhh. (M23-25)

Janne har en drøm om ”den fine følelsen”. Slik jeg forstår henne, er den koblet til følelse av fellesskap, at man forstår hverandre, og i det ser hverandre og deler noe. Et annet sted i intervjuet beskriver hun barndommens sangstunder på pappas fang (M11, se kap.7), og forteller at med sangen kom også ”masse fysisk kontakt, for du satt i armkroken og oppå han, og der du klarte å komme deg til”. Sangen tillot, eller ble koblet til, det å få intimitet, fordi det var kosestund. Så selv i dag er det slik at når hun ”hører fin musikk, så er det kos” (M11). Og selv om hun ikke opplever det samme fellesskapet med mann eller sønn, så gir hun ikke opp. Er det fordi hun tross alt har opplevd det før? Erfaringene fra barndommen kan ses som en følelseskunnskap, om muligheter. Hun vet at nærhet kan finnes, og hun vet om noe som kan frambringe det.

Ikke alle foreldre erfarer det samme som Janne:

Anna: Det er spesielt (datteren min), hun var (...) veldig opptatt av musikk, hører masse og har veldig sterke følelser for musikk. Så hun forstår jo at jeg har hatt det sånn, og at faren har hatt det sånn, derfor er hun nysgjerrig på vår musikk, hun er veldig opptatt av det. (M18)

Annas datter lytter altså til foreldrenes musikk, og moren tolker det til å være en nysgjerrighet på foreldrene. Andres musikk blir en måte å bli kjent med dem på, musikkopplevelser blir en arena for økt forståelse av andre i generell forstand. Hvis man spiller sammen, deles ikke bare musikken, men også dens mening, og med det en forståelse. ”Hvis du spiller sammen med noen, så får du gleden av å dele direkte med noen andre en forståelse” sa Carl (M23).

Jeg har tidligere skilt mellom økt følelseskunnskap under selve musikkopplevelsen og musikkopplevelsens egenskaper som kunnskapsendrende utover øyeblikket. I eksemplene over må musikken være til stede, det er tross alt den de deler. I hvilken grad dette har gitt økt evne til emosjonell forståelse av andre utenfor musikken, varierer i forhold til hva som nådde den andre i

kommunikasjonen. Der musikken ikke kan deles, kan like godt det motsatte skje. Hvis Gadamer (2007) har rett i at forståelse krever åpenhet og tillit, blir musikkopplevelsen som en arena som kan åpne, også en arena som kan lukke, og et opplevelsesområde som både kan mediere økt og minket forståelse.

Det kan for noen virke som om opplevelsen forsterkes jo flere som er samlet. Etter beskrivelsen av musikkopplevelsen i katedralen (se kap.7), sier Bjørn (M54) at ”hadde du tatt vekk de andre 2000, så hadde jeg hatt en annen opplevelse”. Daniel har ikke samme erfaring. For ham har ”lufta gått ut av ballongen” hvis han spiller for eksempel på et stadion. Det er i alle fall ikke der han endres:

Daniel: Og ut av det kommer også forståelsen av noe annet som er veldig viktig for meg: Alt som er stort for meg i mitt liv, det er lite, det er intimt. Det begynner i det små. Igjen dette sårbare, skapte. Det er i små sammenhenger, kanskje små konsertsaler, sammen med musikerne, sammen med venner. Det er der jeg endres bit for bit, skritt for skritt. Det er der jeg KAN endres.

T: Så i det intime så tør vi være emosjonelle? Er det nettopp fordi musikk (...) skaper mulighet for det intime, så skaper det også mulighet da for emosjonell endring?

Daniel: Ja. (M41)

Noen vil nok være uenige i at ikke de store stadionopplevelsene kan være med og endre en, men det er altså i det nære og intime at Daniel tør ta fram følelsene. Han står midt i livet, i en fase med bl.a. omsorg for barn, og som med flere av de foregående sitatene kobles musikken til det å dele med de man er glad i. Bjørn trekker stadig fram musikkopplevelsens fellesskapsdimensjon – og fravær av fellesskap:

Bjørn: Du kan jo ofte oppleve en ensomhet i det fellesskapet fordi den du særlig ville delt med ikke er der, eller (er) uopnåelig, aller mest.

T: Det kan jo til og med skje hvis den sitter der og du vet at den ikke deler din opplevelse [ ].

Bjørn: Ja kjenne på sorga på det. (...) Det var en gang vi var (et sted), på en konsert i en kirke, og det var en brutal opplevelse at vi ikke opplevde det, at det ikke var fellesskap der det skulle være (...) Da er det like greit at den ene sitter (hjemme) antakeligvis. (...) Det noe med at musikken på en måte gjør oppmerksom (på det), med å konstituere fellesskapet eller brutalisere opplevelsen av at det ikke er der.

T: Mm.

Bjørn: Den, den...[



T [den] avslører?

Bjørn: Avslører. Fellesskap er (et) sånt stort stikkord knytta til musikk.

T: Ensomhet, fellesskap, nærhet?

Bjørn: Ja, svære størrelser ved dette. (M55)

Musikkopplevelser kan altså avsløre manglende forståelse i manglende fellesskap. Paradoksalt nok kan det i seg selv være en form for emosjonell forståelse i forhold til andre. Det blir også tydelig hvor vanskelig det er å skille emosjonell forståelse av andre fra dialogiske, empatiske og samspillmessige aspekter ved musikkopplevelse og følelseskunnskap. En klar tendens i sitatene er altså hvordan forståelsesbegrepet nærmer seg empati og samforstand:

Frida: Når det er en god relasjon, så er det akkurat som det blir usynlig fordi at det går akkurat som det skal. Du ser det er noe behagelig over det, du ser det er noe rolig over det, men du ser også at det er noe kjent over det, akkurat som de kan hverandres trinn, og de kan hverandres sinnsstemninger. Og litt sånn tenker jeg med musikk, det treffer noe kjent i meg. Som gjør at jeg gir noe kjent tilbake, men så blir det kjente veldig mye mer mangefasettert.

(...)

Jeg har ikke tenkt på det før, men vet du, (det er) akkurat som de sier, "ja det er sånn det er", sier vi, det er litt sånn. (M8-9, se også kap.6 for utelatt del av sitatet)

Igjen kommer vi tilbake til dette sånn-er-det-sukket, der ting faller på plass. Frida beskriver den gode relasjonen som usynlig, som om deltakerne "kan hverandres trinn". Her er vi i kjernen av hva emosjonell forståelse av andre synes å være. Den gode relasjonen gis altså en metafor fra estetisk samspill – dans, og den forutsetter forståelse. Og så sier hun at det er sånn det er med musikk også, det treffer noe kjent (forstått?) i henne. Musikkopplevelsen har altså klare paralleller til det gode samspillet, der man forstår hverandre, og ikke minst der forståelsen også foregår på et kroppslig, nonverbalt og innlevende plan. Janne lengter etter dette når musikken ikke gir det, og det kan se ut som om lengselen også er knyttet til minner fra barndommen – følelseskunnskap – om at det *kan* være slik. "There are other memories of this period of our life, such as aesthetic experiences when a person feels uncannily embraced by an object", sier Bollas (1994:4) i forbindelse med det utenkte kjente. Lengselen jeg tidligere påviste som sentral for flere av intervjupersonene, synes i dette lyset å bl.a. være knyttet til en følelseskunnskap som handler om hva relasjoner og forståelse mellom mennesker kan være på sitt beste, og som ofte er en form for kroppslig og nonverbal kunnskap.

I musikalsk arbeid av pedagogisk og terapeutisk art, finnes det mange situasjoner der ordene ikke strekker til fordi personene man jobber med har et dårlig verbalspråk, det være seg små barn eller funksjonshemmede:

T: For som (musikkarbeider), så opplever du da at det er lettere å forstå den andre pga. det den uttrykker musikalsk?

Anna: Det er i alle fall lettere å skape en arena for samforstand. Forståelse, sant. Fordi veldig mange ganger, når vi mennesker skal møtes, (...) så mangler vi et mulig fellesfokus, altså intersubjektiv mulighet (til å) kunne dele. Der er det veldig mange muligheter med musikk. Og som vi allerede har snakket veldig lenge om, så setter det i gang følelser, og i møte med mennesker, så er jo det den beste måten, en betingelse for at man skal engasjere seg overfor andre. Sette i gang via følelser. Ellers er det jo heller ikke interessant, rett og slett, og musikken fortetter mange typer følelser, det er en fortetning av følelser. Engasjere rett og slett. Empati. Det er jeg ganske overbevist om at som menneske så har jeg økt min empatiske forståelse ved å jobbe som (musikkarbeider), gjennom musikk, med musikk, det vil jeg tro. (M44)

Der ordene mangler, kan musikken skape en arena for samforstand. Den gir en mulighet til å kunne dele, slik vi har sett også i noen av sitatene foran. For Anna er følelser en forutsetning for engasjement, og det å dele for å ha et fellesfokus, være motivert og evne å se/høre på det samme.

Empirien bekrefter altså at musikk både kan skille og forene, åpne og sperre for forståelse. Mens man for eksempel i forskning knyttet til identitet har vært mer opptatt av dette på et gruppenivå, viser intervjuene at de samme mekanismene også er til stede på individnivå, og at dette for enkelte kan synes som viktigere. Men det er påtakelig at så langt, har emosjonell forståelse for andre i stor grad dreid seg om å dele, om innlevelse, samt om kroppslige og nonverbale, mindre kognitive aspekter, langt unna det som i mine øyne karakteriserer Salovey og Mayers forståelseskategorier. Det betyr ikke at ikke den forståelsen som er oppnådd også har kognitive eller intellektuelle kvaliteter. Men formuleringene samsvarer mer med forståelse som emosjonell kommunikasjon innen relasjoner, jf. Saarnis pkt. 7, og Sterns intersubjektivitet. Forståelse og bevissthet om relasjonens struktur er ofte definert av hvordan følelser er kommunisert, ifølge Saarni, og en form for følelseskunnskap er det unektelig når man bruker musikken dialogisk, og etterpå snakker som de gjør i intervjuene. De har kunnskap om et kommunikasjonsredskap, som kan brukes i relasjonene med andre. Utsagnene tyder også på at kunnskapen strekker seg ut over redskapets anvendelse, slik at de i alle fall i egne øyne forstår andre bedre.

### 8.4.3. Forståelse som empati

Med det å dele som fokus i forståelseskategorien, blir det også aktuelt å se på de ulike sidene i dele-relasjonen. Da er vi over i to av kategoriene fra den innledende analysen; empati og ekspressivitet. Jeg skal trekke fram materialet fra disse kategoriene som særlig peker mot emosjonell forståelse. Empati er nå vanligvis forstått som evne til å føle og oppleve som en annen, å kunne leve seg inn i andre og å oppfatte situasjoner fra andre synspunkter enn sitt eget (se kap.5). Empatien har både en emosjonell, en kognitiv og en kommunikativ side, og da er vi jo tilbake i det å dele, samt i nærheten av Sterns følelsesinntoning og intersubjektivitet.

I EK-listen ble empati opprinnelig plassert på 'uttrykkssiden', fordi det også er noe man gir/viser andre. Forståelse stod på 'inntrykkssiden'. Ikke rart at skillet mellom inntrykk og uttrykk kan bli problematisk. I empatien omformes inntrykket til uttrykk i egen kropp, og med det avsløres en kunnskap om andres følelser, enten den er mediert direkte fra et annet menneske eller fra musikk. Det ble derfor etter hvert umulig å ikke se empati som en del av hovedkategorien forståelse. Både teoriens relasjonelle fokus og empiriens demonstrasjon av forståelse som empati, innlevelse og det å dele, viser at emosjonell forståelse også er intersubjektiv kunnskap.

Emosjonell forståelse hadde en klar intellektuell vektning i både EI- og EK-tradisjonen, og som nevnt også i mitt eget utgangspunkt. Det var muligens noe av grunnen til at empati automatisk ble sett på som en egen kategori. Men empati vekkes i mine øyne når vi forholder oss til den andre som subjekt. I forbindelse med vitenskapelig forståelse av følelser, spurte Nyeng (se kap.5) om vi må kjenne energien i følelsen for å kunne si at vi forstår den, om vi må være på "parti med den hatefulle" (Nyeng 2006:29). Emosjonell forståelse av andre er i et slikt perspektiv helt avhengig av egen erfaring og empatiske evner. Anna sier empati...

Anna: ...er en veldig viktig overskrift. (...) Det er kanskje en av de viktigste nøkkelordene for meg som (musikkarbeider), altså at man kan ivareta og forstå og sette seg inn i den andres verden via musikken. (M43)

Når jeg videre spør om hun opplever at det er lettere å forstå andre ut fra det denne uttrykker i musikken, svarer hun at det i alle fall er lettere å skape samforstand (se M44, over). Musikkopplevelsen brukes her som redskap i den intersubjektive forståelsen, for økt situert empati. Innlevelsen i den konkrete musikken i

situasjonen er en kjent side ved det musikalske møtet. Her brukes den for å skape et felles fokus, for å kunne dele, og for å kunne høre den andre, også der ordene ikke strekker til. Med musikkopplevelsen som et parallelleksempel, kan man se den andre personen. Man lever seg inn i personen slik man lever seg inn i musikken. Det gjør situasjonen og opplevelsen meningsfull, og det utvikler emosjonell forståelse. Tidligere har jeg delt mellom musikkopplevelsen som et redskap der og da, og følelseskunnskap mediert av musikk, men varig også ut over det musikalske øyeblikket. Men har du først lært noe, forstått noe om en person, vil det leve videre i din måte å møte personen på senere, også om du er avhengig av musikken for å oppnå slik forståelse. Slik sett blir problematikken tredelt: Mediert empati gjennom redskapet i øyeblikket, forståelse ut over øyeblikket, og evne til ny empatisk forståelse også uten redskapets tilstedeværelse. Slik jeg leser Anna, er alle tre dimensjonene til stede i det som er hennes musikalske arbeidssituasjon.

Daniel snakker om empati han har opplevd fra en annen musiker i det musikalske uttrykket:

Daniel: Så spilte jeg da alene en stund, (...) Da merket jeg at jeg ble ukomfortabel, jeg mistet tilstedeværelsen min, og det er det veldig sjelden at jeg gjør, men da klarte jeg rett og slett ikke å bare være der, jeg ble hh satt ut, og jeg ble selvkritisk og mistet på en måte den naturlige musiseringen og (muligheten til) å være i det rommet jeg skulle være i. Så kommer (han) ut, så spiller han...

T: Mens du på en måte[

Daniel: ]Ja, mens jeg står der, ja, og så er det akkurat som han bare, (...). Han spiller da noen ting, noen enkle fraser musikalsk, som gjør at jeg føler at han...{armbevegelse}

T: Holder deg?

Daniel: Ja, han tar meg inn igjen. Han bare omfavner meg, og så sier han, det er helt OK dette her, som en far som har kjærlighet nok til sin sønn, hvis du skjønner, (...). Og jeg bare puster ut, og kommer inn i det igjen og finner på en måte tilbake. Og det der er noe av det rareste jeg har opplevd noen gang, (...) Han hadde nok for meg også, nok overskudd og kjærlighet og empati. Han så meg jo. Ikke bare så han meg, at jeg hadde problemer, og hørte det, men han kunne også få meg inn igjen i stedet for (en annen musiker) som er en helt annen type, han vill ledd av det hele, brukt det. Vi har sånne maktstrukturer vi musikere og. Men det han gjorde den kvelden for meg, det var helt fantastisk. (M25)

Her er det snakk om en annens forståelse, innlevelse og omsorg. Det er ikke bare musikken som redskap der og da som får Daniel til å føle seg sett og omfavnet. I

hvilken grad det er musikken som har utviklet disse evnene hos den andre, er det imidlertid vanskelig å si noe om. Musikkopplevelsen knyttes til empati ut fra den atmosfæren som skapes, ikke ulikt det som kan skje i et foreldre–barnsamspill. I så fall er det mulig det kan stimulere til ytterligere emosjonell forståelse. Daniel lærer utvilsomt noe om følelser av opplevelsen. Dessuten vises empatibegrepets omsorgsdimensjon i modellen ”en far som har kjærlighet nok til sin sønn”. Daniel snakker også om empati i forhold til fellesskapet mellom de som er til stede på en konsert:

Daniel: Dette handler ikke bare om andre utøvere, det handler om publikum også, det handler rett og slett om at man kan se de og. Og dette er ren emosjon. Ren emosjon. For det er empati. De kommer, de betaler penger – det er nå så – men jeg vil kommunisere med de, jeg vil ta dem på alvor, og det er jo det jeg har opplevd som så problematisk i forhold til alt jeg har lært som komponist, og også som alt jeg har lært som musiker, fordi i komponistsammenheng, samtidskomponistene er ikke opptatt av kommunikasjon, tvert i mot, de har avskrevet den, de sier det er ikke viktig. For de sier at vårt teknologiske prosjekt er så mye mer interessant.

T: Så de er på en måte opptatt av musikken, som du da kaller en illusjon, mens du da er opptatt av menneskene?

Daniel: Ja, og det felles emosjonelle rom som en konsert er. Og da er jeg tilbake til min formative opplevelse som lytter, at det handler om å kunne bidra til å vise de emosjonelle rom som de ikke har kjent på. (M26)

Det er altså ikke bare publikum som lever seg inn i musikken. Musikeren kan også se – og leve seg inn i – publikum. For Daniel er det et aspekt av kommunikasjonen mellom musiker og den som lytter. Og akkurat som foreldre i den affektive inntoningen viser barnet en emosjonell vei, kan musikeren vise vei inn i nye emosjonelle rom. Musikken blir altså både et redskap for empati der og da, men også medierende for videre utvikling av egne og andres empatiske evner. Men det kan også finnes begrensninger i anvendelsen av dette verktøyet:

T: Evnen til å uttrykke følelser, du har jo da trent den som håndverker eller som musiker kan du si, innen musikk, men har det også gitt deg andre muligheter til å uttrykke følelser utenfor musikken?

Daniel: Ja, men jeg vil ikke si på noen anvendbar måte. Altså, fordi det er – og det er jo en veldig all right ting med musikken – at hvis man bruker den riktig, så oppøves evnen til empati. Men empati i virkelig forstand er jo ikke noe, hvis den utøves. Hvis jeg går bort til deg og begynner å klappe på deg og sier jeg vet hvordan du har det,

så blir det på en måte borte. Det er nettopp fordi det er en stillestående overensstemmelse om at ja, dette vet vi begge to, så det hjelper meg ikke i noen annen forstand enn at jeg forsones oftere med meg selv.

(...)

Men i de fleste tilfeller er det jo bare det der at 'dette kjenner jeg igjen fra musikken, denne følelsen kjenner jeg'. (M43)

Holm (2005:64) sier at store deler av den empatiske prosessen er ubevisst eller prerefleksiv, men at det empatiske sluttproduktet er bevisst. På Daniel kan det virke som om empatien kan dunste bort hvis den kles i ord eller tydelig kroppsspråk, og blir for refleksiv, slik musikkopplevelsen også for noen kan ødelegges hvis den verbaliseres. Også her kan språket tydeligvis bli et tveegget sverd.

Empati kan også gi ulemper, som "empatismerte" (Wennberg 2001:50). For sterk innlevelse i andre kan gjøre oss invadert av andres følelser. Vi trenger derfor også evne til å danne en "empatisk mur" av og til. I intervjuene finnes lite fokus på denne siden empatiske kunnskap. Gode empatiske evner synes i stor grad å være ensbetydende med stor innlevelse og sensitivitet. Og hvis vi ser på vektleggingen av tilgjengelighet og mottakelighet, blir det tydelig at selv om det å lett bli berørt av musikk kan være ubehagelig, er det likevel en egenskap de fleste ikke ville vært foruten. "Jeg har prøvd å ikke bli så berørt av det men jeg taper hver gang", sa Bjørn (M 9) om musikkopplevelsen i et museum. Gråten kom hver gang, men skapte mer tilfredshet enn nederlagsfølelse.

Grelland (2005) sier grunnen til at det ikke finnes mer empati i verden, når det i utgangspunktet er en prerefleksiv evne, utenfor vår kontroll, er våre motstrategier. Vi beskytter oss mot vår egen empati ved å objektivere andre (ibid:105). Jeg ser ikke vårt behov for å ta vare på oss selv som identisk med å gjøre andre til objekt. Likevel er dette interessant i forhold til hvordan vi forholder oss til musikk. En tradisjonell analyse av musikken, som formal lytting, kan ses på som en objektivisering av musikken. I så fall skulle andre tilnærminger til musikk bedre ivareta det empatiske møtet. Hvis Daniels påstand om samtidskomponistene stemmer, så tilbyr heller ikke de en diskurs optimal for musikkopplevelsen som medierende redskap for empati.

Inntrykket av musikkopplevelsen som medierende redskap for empati er ikke helt gjennomført. Einar har en forståelse av empati som noe som ekskluderer musikken som en empatiske sfære:

Einar: Nei, jeg vet ikke om empati... Tenker på torturistene som lyttet til Mozart og...

T: Hh.

Einar: Ja, empati forbinder jeg med noe som eksisterer i en sånn jeg-du-relasjon, (...). Det eksisterer ofte en kommunikasjon, men det er jo i bunn og grunn meg det dreier seg om, enten jeg føler sånn eller jeg opplever det. Mens empati er jo ikke det i det hele tatt, for det er en jeg-du-relasjon.

(...)

Einar: Da legger du bort deg selv,[ ja] da blir du Florence Nightingale, da legger du fullstendig bort ditt egen behov for å reagere, spille, leve ut noe, bare ta inn over deg en annen sin situasjon og det ja, det er mer, det er liksom ikke en sånn type emosjon, føler jeg.

(...)

Det kan ikke eksistere bare med deg og musikken. Empati er jo for noe, noe du føler for noen andre, så hvis det blir vekket opp når du hører på et musikkstykke, så er det gjerne fordi du er i den modusen eller det er en person du tenker spesielt på, som du er opptatt av eller fordi den musikken vekker opp et minne fra en gang du var sammen med noen. (M68-69)

Nå kan det diskuteres i hvilken grad det er mulig å totalt "legge bort seg selv". På den annen side viser dette sitatet klare islett av et mer absolutt musikkssyn, og en nærhet til musikken som i usedvanlig stor grad skiller mellom det å tenke på musikken og det å tenke på andre når man lytter til musikk. Å beskyldte Einar for objektivisering er det likevel ikke grunnlag for. Faktisk viser jo han i andre sammenhenger å leve mer intenst med, og i samspill med musikken enn de fleste andre. Men med så sprikende uttalelser blant intervjupersonene, kan man lure på om musikkopplevelsen hos ulike personer gir forskjellige muligheter i forhold til empati, og i forhold til å oppleves som et subjekt-subjekt- eller subjekt-objektforhold, med de følger det får for utvikling av relasjoner, følelser og følelseskunnskap.

Carl trekker inn hva det å spille selv kan gjøre for eventuelle empatiske evner.

T: Kan man altså da utvide sin mulighet til å uttrykke seg, eller til ekspressivitet ved å ha musikalske møter, ved å drive med musikk?  
Carl: Ja. (...) Nei men det er klart, det å trene seg til å kunne skille mellom de forskjellige uttrykkene, stemningene, vibrasjonene, alt det som måtte være i et rom, og forstå hva de kan bety. Jo mer, sofistikert du blir til å lese alt du har rundt deg, jo større mulighet har du for å opptre empatisk, under forutsetning at du ikke har et formål om å bare være destruktiv jævel, det er en forutsetning. Men de aller fleste menneskene har en kime i seg som går på en konstruktiv overlevelse og overlevering til neste generasjon, og, så du kan bygge

empati. Du kan utvikle evner til å forstå, og lese, du kan bli flinkere til å manipulere, ved å være god gjennom musikk. Jo mer du skjønner, jo mer du klarer å fange inn, jo mer du klarer å skille mellom og jo større mulighet har du til hva som helst. Og musikk er en måte å trene det på. (M57)

Her kobles det ekspressive aspektet ved empati sammen med dens mulighet til forståelse. Man kan i Carls øyne utvide sin mulighet til å uttrykke seg ved å drive med musikk. Jo mer man trener på å skille mellom de forskjellige uttrykkene, stemningene, vibrasjonene og forstå hva de kan bety, jo mer sofistisert blir du i å lese alt rundt deg, og jo større sjanse har du for å opptre empatisk. Og musikkutøvelse er for ham en måte å trene det på. Men sitatet er også et godt eksempel på forståelsen av empati som noe man bygger, ikke bare som en medfødt egenskap å ta vare på. Dette bekreftes av Grelland (2005:103). Han sier medfølelse bygger på et dypt opplevelsesfellesskap, men er også resultat av trening. Det betyr videre at ”jeg responderer følelsesmessig på denne forestillingen om den andres verden” (ibid:104). Da trekkes empatien mot en mer sosial og kommunikativ kompetanse, og som utøver er det jo nettopp forestillinger om andres verdener, deriblant komponistens og Carls egen, som det er Carls jobb å kommunisere.

Som forståelsesmodalitet, er empati avhengig av selvinnsikt (Lundgren 1992:54ff, Holm 2005:42ff; Goleman 1997:112ff). Men forholdet er tosidig:

T: Når du satt alene og lyttet til musikk, da levde (du) deg inn i musikken. Vi har snakket om at den var knyttet til følelser(...) mener du at sånne situasjoner har vært med på å øke din empati i forhold til andre mennesker?

Anna: Ja, (...) Altså empati er jo da evnen til å kunne sette seg inn i andre, men også evnen til å kunne forstå seg selv, for det er ikke alltid så enkelt. Nemlig. Så () å kunne få tilgang til seg selv, og sitt turbulente følelsesliv.

T: at det også er en forutsetning for å få forståelse for andres følelsesliv? Selvempati hh. (M45-46)

Stein (2004:807) brukte selvempati i forbindelse med å ivareta seg selv ved behandling av traumer. Empatisk forståelse for andre kan også gjøre det lettere å tåle eller forstå seg selv, enten ”andre” er mennesker eller musikk. Ved å klare å leve seg inn i andre, er det lettere å se det samme i seg selv, kanskje nettopp fordi aksepten for det hos andre kan gjøre det mulig å akseptere det samme i en selv, enten det i utgangspunktet var for smertefullt, for ubehagelig eller for vagt. Har man sjenerøsitet til å akseptere andres mangler, er det også lettere å beholde selvrespekt og selvverd i møte med egne dårlige sider. Dermed er ”selvempati”



ikke bare et humoristisk paradoks, men nettopp avgjørende for å *klare* å forstå og ha omsorg med seg selv og andre.

Så langt er det stort sett musikkarbeidere som har uttalt seg om empati. Uttalelser fra amatørerne er færre, men de finnes også. Bjørn er allerede trukket inn. Frida kommer inn på empati som en empatisk ”sfære som du kommer inn i” (M28). På den ene siden lever vi oss inn i musikken, på den andre siden oppleves musikken som en empatisk sfære, et sted vi kan la følelser få uttrykk og hvor vi blir sett og holdt. Og hvis affektinntoning, og det å bli sett og holdt, er avgjørende for barns emosjonelle utvikling jf. Stern (1985/2000), burde en slik empatisk sfære også gjøre noe med følelseskunnskap, også etter de første barneårene.

#### **8.4.4. Forståelse og emosjonell ekspressivitet**

Evnen til å uttrykke og oppfatte følelser er muligens resultat av to forskjellige prosesser. Men det å se uttrykket i et annet fjes, kan vekke tilsvarende, imiterende muskelbevegelser, og disse igjen føre til stemningskifter (Elfbein & Marsh & Ambady 2002:50). Uansett kan evnen til å uttrykke egne følelser ses som intersubjektiv forståelse, likeens det å forstå meningen i andres emosjonelle uttrykk.

Hvis vi er klar over hvordan vi kommuniserer våre følelser med andre, og med det hvordan vi kommuniserer i forskjellige relasjoner, står vi bedre rustet til å oppnå det vi ønsker og til å justere kommunikasjonen for å fininnstille samspillet, sier Saarni (1999:251). Under tilgjengelighet ble det tydelig at musikkopplevelsen også hadde en viktig funksjon som arena for følelsesuttrykk. Den tillot i større grad tilgang til sterke følelser, og følelser som i andre sammenhenger lett kunne anses som upassende.

Carl har tidligere sagt (M62) at hvis du brenner inne med energi, så kan det være usunt. Det musikalske mediet gir i Carls øyne en større mulighet til å uttrykke seg, og med det også til forståelse. Hanne sa at hun var blitt nødt til å finne ut hva hun følte, i forbindelse med dans (M24, se over). Skal du utøve dans eller musikk, må du ifølge Hanne finne ut hva du vil uttrykke, og dermed kan utøvelse være en gunstig måte å sette i gang den emosjonelle refleksjonsprosessen på, og med det også øke den emosjonelle forståelsen. Det er snakk om å komme nærmere det språket du bruker til å uttrykke følelsene:

Carl: Jo tettere du kommer det språket, jo flere ting hører du, og jo mer du hører av det språket, i større grad er du i stand til både å uttrykke det og forstå. Det er det samme med musikk. Musikk er veldig masse forskjellige meldinger, og gjennom å utsette seg for

det, og høre det og utøve det eller være i en musikalsk sammenheng, jo mer kan du utvikle evne til å forstå mangfoldet. Og jo mer mangfold du er i stand til å forstå, jo større mulighet har du igjen for å kunne sende noe tilbake, uttrykke deg eller bruke det på en eller annen måte.

T: Du snakker jo nå på en måte om musikk, mens jeg i utgangspunktet tenkte emosjonelt og. Men du mener at det er overførbart?

Carl: Ja, ja, helt soleklart. (M58)

I innledningen sa jeg at jeg ønsket å styrke handlingsaspektet i forståelsen. Da primært rettet mot refleksjonsprosessen. Jeg har også pekt på handlingen i det å leve seg inn i det den andre vil dele. Men verken refleksjonen eller forståelsen/empatien kan – i et dialogisk og handlingsrettet perspektiv – skilles fra uttrykket, fra det ekspressive. Hvis det du da uttrykker i musikk er refleksjon på liv, ikke minst livets følelser, er det ”solekart” at musikken bedrer uttrykksevnen også for følelser generelt, ifølge Carl. Utøvere tenker nonverbalt i handling, reflekterer i handling og vet i handling, sa Elliott (1995:56). Han mente det var nødvendig å selv være utøver for å få tilgang til mye av denne kunnskapen. Empirien i dette prosjektet gjør det helt klart at utøving ikke er eneste vei til slik kunnskap og forståelse. Selv i sitatet over er det det ”å utsette seg for” musikken som er avgjørende. Enda tydeligere er det i sitatene fra ikke-utøvere som Bjørn og Frida. Men Elliotts poeng finner likevel sin gjenklang i empirien, i den forstand at de særegne mulighetene som ligger i det å selv utøve musikk, ikke minst i forhold til ekspressiv følelseskunnskap, blir borte eller krymper hvis man ikke spiller, synger eller komponerer selv (se kap.6 om ekspressivitet). Det er altså ekspressive aspekter ved følelseskunnskapen som utvikles klart tydeligere hos utøvere, tidvis også hos musikalske amatørutøvere. Men det aller viktigste er likevel: Utsetter du deg for musikk, så utsetter du deg også for følelser, og gis mulighet til å forstå dem og uttrykke dem, som Carl sa over.

Et annet spørsmål knyttet til ekspressivitet og forståelse, er om man kan forstå personlighetstrekk og emosjonalitet ut fra måten andre spiller på. Carl sa (kap.6) at man på visse felt kan komme veldig nær når man er utøver, du klarer ikke å skjule så mye. Men du får ikke hele bildet:

T: Du sa du får ikke hele bildet, men kan du nesten få et annet bilde? Blir personen en annen når dere blir kjent som musiker?

Carl: Ja, (...) men da kommer det litt an på hva du tenker på fordi: Er en væremåte nødvendigvis det som representerer personens innerste vesen? (...). Hvis du med andre ord kan være en jævla drittsekk i det virkelige liv, og så spille mykt som et lam, hva er da sant?

T: Kanskje begge deler?

Carl: Ja, ikke sant. Men ofte så kan musikk gi deg en mulighet til å eksponere ting uten å måtte bufre. Mens en persons væremåte til det vanlige er jo ofte speilvendt i forhold til det indre. (M50)

Man kan altså lære å forstå andre sider ved en person gjennom musikkopplevelser enn gjennom samtaler. Dette henger godt sammen med at de musikalske møtene tillater andre, og ofte sterkere følelser enn andre sosiale rom. Andres musikalske uttrykk, og derigjennom deres ekspressivitet, oppleves altså som en viktig kilde til å forstå *dem*. I sitatet fra Anna (M18), der datteren hørte foreldrenes musikk, gikk forståelsen mer på å lære noe om enkeltmennesker ved å lytte til den musikken som betyr noe for dem, mens Carl kommer nærmere inn på og blir kjent med gjerne *andre* sider enn det som framkommer i verbal samtale.

I enhver kultur vil det være enkeltfølelser som er dårligere mottatt. Carl opplever at man i musikken kan eksponere seg uten å måtte "bufre". Men er det så sikkert at dette gjelder hele følelsespaletten? Finnes det følelser som ikke er så akseptert i musikalske møter? Gunn, med sin motstand mot heavyrock, trakk inn aggresjon. Tilgjengelighetskapitlet viser også andre følelser som er lite framme, tilsynelatende fordi de var vanskelige å uttrykke musikalsk. Hat er nærmest et ikke-tema i intervjuene. Man kan ikke se bort fra at det også har å gjøre med diskursive forventninger, men mangler uttrykket, mister man også en mulighet til forståelse. Trekker vi inn Vygotskys (1934/2001) påstand om språkets meget avgjørende rolle for tenkning og forståelse, og anerkjenner musikken som et tilsvarende medium, blir det lettere å se ekspressivitetens rolle i utviklingen av emosjonell forståelse. Det å bare kunne lytte til, men ikke selv kunne snakke sitt morsmål, anses som et stort handikap, ikke bare kommunikativt, men også mentalt. Et handlingstungt perspektiv, jf. Elliott (1995), ville kanskje sagt at forskjellen er like stor musikalsk. Jeg går ikke så langt, og empirien har egentlig dokumentert at lytting i stor grad er en musikalsk handling også i refleksiv forstand. Men uttalelsene innfor ekspressivitet (kap.6) viser som sagt at utøvere har en særegen mulighet til følelseskunnskap. Anvendelse er en like viktig del av det hermeneutiske problem som forståelse og fortolkning, sier Gadamer (2007:293). Kompetanse er altså noe annet enn forståelse, det å kunne uttrykke seg musikalsk, gir andre muligheter til følelseskunnskap.

I spørsmålet om man kan bli kjent med en annens personlighet gjennom dennes musikalske utøving, er det bare musikkarbeiderne som svarer positivt, og viser at musikken *også* fungerer som kommunikasjon og språk, og er avgjørende for å utvikle forståelse for andre. Det finnes ikke tilsvarende sitater fra ikke-musikkarbeidere:

T: Men opplever du da ... for eksempel når du er på en konsert, at den fiolinistsolisten som står foran der, at du nesten ser personen, at du forstår ham som person, ikke bare musikken hans?

Frida: Det har jeg aldri tenkt på. (M30)

Å forstå den konkrete utøveren, bli kjent med en annen person direkte gjennom dennes musikalske uttrykk, slik musikkarbeiderne mener de kan, er altså ikke noe Frida har tenkt på. Kanskje hadde hun svart annerledes hvis jeg hadde formulert meg om barnebarnet, og det finnes helt sikkert også amatører som ville sagt det motsatte av Frida. Det eneste jeg kan si er at ikke alle har erfart emosjonell forståelse av andre ut fra måten de spiller på. Om dette har med fokus og diskurs å gjøre, og om den grundige musikalske kompetansen til musikkarbeidere påvirker muligheten til slik følelseskunnskap, gjenstår å se.

#### **8.4.5. Det eksistensielle som emosjonell erkjennelse**

Det er ikke fritt for at intervjupersonene av og til tøyler følelsesbegrepet, og forteller om forståelseserfaringer på et bredt felt av livet, der følelsene selvsagt inngår som en del av helheten. Jeg forsker på følelseskunnskap, men det er ikke mitt ønske å ekskludere funn som av intervjupersonene ble definert innenfor det gitte temaet, selv om jeg delvis leser det som utenfor. Det gjelder ikke minst eksistensielle sider ved tilværelsen:

Anna: Nå synes jeg at jeg forstår så mye mer av det her eksistensielle, for det at jeg har musikken å henge det på, på mange måter. (M32)

Flere snakker om det eksistensielle, disse store spørsmålene i livet som ifølge Anna "kan henges på musikken". Carl har sagt at musikken reflekterer livet. Det ekskluderer verken det hverdagslige eller det eksistensielle. Her understreker han også fortettingen som i mine øyne preger all kunst (Vist 2000). Det kunsten reflekterer, og som vi evt. kan forstå, fortettes i forhold til hva du ville klart å oppnå i livet ellers:

T: Går det an å si noe mer om hva den musikken klarer å få uttrykt som ellers er vanskelig å [ Carl:] Jeg tror det er fortettingen av stemninger. En film klarer å fortelle om en persons liv, og du sitter igjen med en forståelse av hva det livet innebar i løpet av halvannen time, det er noe av det samme. Så du har et musikkstykke som er ganske kort, og så forstår du

referansepunktene sånn ganske umiddelbart, og så setter komponisten fingeren ned på ett eller annet punkt hvor alle disse referansene samles mot noe, og da får du en dybde. Er det et bra verk, trenger du ikke lange tiden på å bli sugd inn i det øyeblikkets dybde. (M15)

Å si mye i det lille, å fortette følelser, stemninger eller meninger har vært framme i flere sitater allerede. Carl berører noe sentralt når han påpeker at skaperen av musikken/filmen osv., klarer å sette fingeren på et punkt der mange referanser samles, klarer å gi uttrykket en form og et innhold som oppleves som fortettet meningsfullt. Denne fortettingen gir også opplevelse av dybde, en annen ofte brukt metafor. Den kan peke mot mange lag, mot det grunnleggende eller mot det som ligger langt nede, eventuelt også det mer eksistensielle. Gunn uttrykte (M31) at i hennes (høye) alder fikk musikken et annet perspektiv, at den hadde noe med livet å gjøre. Hun hadde ikke så mange leveår igjen, sa hun, og ble av musikken minnet om å leve sterkt mens hun kunne:

Gunn: Jeg fant (en note) her en dag, og det er et stykke der som jeg spilte da jeg var ung, og det tok jeg igjen. Jeg har jo litt gikt, og jeg fikk det ikke til, men likevel så ga det meg noe. Og da synes jeg jeg forsto det bedre enn jeg gjorde sist jeg spilte det.

T: Mm.

Gunn: Så det er vel det at du drar med deg en rekke erfaringer kanskje, musikalske erfaringer er det noe som heter.

T. Men er det da også emosjonelle erfaringer?

Gunn: Ja, det tror jeg. Jeg tror det er veldig mye på det emosjonelle planet. (M44)

Den forståelse, erkjennelse som Gunn her først kaller musikalske erfaringer, er altså samtidig en emosjonell forståelse. Det virker som de eksistensielle livstemaer som preger de ulike livsfasene, fra omsorg/tilknytning i småbarnsalderen, via kjærlighet i ungdomsårene til tanker om liv og død i alderdom, flettes inn i musikkens mening og uttrykk, og med det også dens budskap, gjenspeiling og erkjennelsesmulighet.

Gunn: Det kan være at det er livet selv som forklares, som forklarer noe for oss. Selve musikken er jo et byggeverk som har alle menneskelige komponenter i seg, tror jeg da.

T: Musikken er et byggverk som har alle menneskelige komponenter i seg?

Gunn: Ja. (M75)

Livet forklares i musikken som et byggverk med alle menneskelige komponenter. Det passer godt inn i en sosiokulturell forståelse av det medierende redskapet som bærer både av naturbaserte og kulturelle aspekter ved det å være menneske. Det passer like godt med Gadammers (2007) historisk og kulturelt innleirede forståelse. Musikken er konkretisering av menneskers tanker. De selv, kulturen og livet snakker gjennom den.

Det musikkopplevelsen tilbyr i så måte har sine særtrekk. Museumsgjenstander er andre medierende redskaper. Den erkjennelse eller forståelse som kom ut av Bjørns (M9-11) kombinerte musikk- og museumsopplevelse, var også av eksistensiell art, med gjenstander og musikk som talte til ham. De reflekterte livet i sin helhet, med Bakhtins andre stemmer, med historisk og kulturelt innleiret forståelse som resultat. Men uten musikken hadde ikke forståelsen vært den samme, eller opplevelsen vært like følelsessterk.

## **8.5. Emosjonell forståelse som nonverbal kunnskap**

### **8.5.1. Innledning**

Hvis forståelse framtrer i handling – ikke bare for andre, men også for en selv, så er det bl.a. fordi ”kroppen” allerede vet og forstår – på sin nonverbale måte (hodet er fortsatt en del av kroppen). Hvis forståelse også framtrer i estetiske handlinger og verk, begynner de nonverbale områdene til forståelse å bli mange og store. Duesunds (1997:32) påstand om at det er kroppen som først forstår verden, får ytterligere mening i møte med musikk, ikke minst som intersubjektiv, emosjonell og nonverbal forståelse.

Jeg sa i kap.7 at forholdet mellom refleksiv og prerefleksiv tilsløres i mitt uttalte syn på også nonverbale aspekter av refleksivitet. Dette synet kan settes i sammenheng med min definisjon av begrep som noe mer enn et ord, og refleksjon som noe som kan skje i andre medier enn ordet. Dermed finnes også en nonverbal forståelse. Pavlicevics (1997:10) formulering om at også andre uttrykksmedier enn ord kan holde på en tanke og forhindre den i å skli tilbake i det ubevisste, gjelder også den meningsdannelse som ligger til grunn for forståelse.

Varela et al (1993:27) foreslo en endring i hvordan vi oppfattet refleksjon; fra en abstrakt, ikke kroppslig aktivitet til en kroppslig åpen refleksjon.”[R]eflection is a form of experience itself”, sa de (ibid), og viste med det også nærheten mellom forståelse og opplevelse. I kap.7 er det allerede flere eksempler som tangerer ordløs refleksivitet. De kan også tangere en kroppslig-

emosjonell forståelse (se for eksempel Frida M12, M16). Å kjenne etter er noe annet enn å tenke etter, sa jeg der. Det kunne virke som om følelser og musikkopplevelser gjorde kroppen mer synlig. På samme måte vil en nonverbal forståelse, enten den er kroppslig eller musikalsk fundert, ha andre kvaliteter enn en verbal forståelse.

De fleste intervjupersonene setter et større eller mindre fokus på musikkopplevelsens ordløse dimensjoner. Musikk forstås som et nonverbalt medium, musikkopplevelse medierer ofte forståelsen i nonverbale former. Ruud (1997:74) viste empirisk hvordan sangen hjalp den voksne til å uttrykke følelser som ikke alltid lot seg formulere i ord. Dette studiet viser at musikken også hjelper barn og voksne til å *forstå* følelser som ikke like lett lar seg *forstå* i ord.

### **8.5.2. Nonverbal forståelse**

Selv når musikkopplevelser er det medierende redskapet, kan erfaringene og kunnskapen fra dem formidles verbalt i et intervju. Visse sider av følelseskunnskapen vil kanskje aldri synliggjøres med et slikt metodevalg, det meste av den vil forandres, men nonverbale aspekter ved musikkopplevelsen kan også gis en viss mening formulert i ord, og det gjør samtlige av mine intervjupersoner. Einar (M19) viste i kap.7 til viktigheten av språket for å ”bli kompetent i sine egne følelser”, men påpekte at det finnes flere ”språk” som kan få følelser til å ”falle på plass”, ikke minst musikken. Den ordløse musikken blir altså et medierende redskap på linje med verbalspråket som kan begrepsliggjøre følelser, og med det mediere følelseskunnskap, slik også Reimer (2005) uttalte. Einar viser at vårt behov for å begrepsliggjøre, konkretisere, kategorisere, dvs. reflektere og forstå, ved å se likhetstrekk mellom forskjellige fenomener, ikke begrenser seg til verbal refleksjon. I samspillet med nære personer blir musikken ”en kanal for utveksling av tanker og følelser, et objekt å handle mot for å tydeliggjøre innholdet i dette mellommenneskelige samspillet”, sa Ruud (1997:70). Det kan virke som dette samspillet også kan foregå uten andre mennesker til stede, fordi vi alltid er i samspill med verden, også i alenemøter med musikk. Men nettopp musikkens abstrakte natur gjør dens begreper mer flertydige:

Carl: Det er jo et språk som kan bety ganske mange ting samtidig. Jeg opplever flere ting enn (i) noen annen kunstform. (Musikken) er den rikeste kunstformen, men også den vanskeligste, kan være den vanskeligste, for den er såpass lite håndfast. (M19)

Denne avhandlingen sidestiller stadig musikk og ord, for å synliggjøre noen av musikkopplevelsens muligheter i forhold til følelseskunnskap. Det er derfor på sin plass med en påminnelse om at mediene jo er ganske så ulike, og ikke kan erstatte hverandre. Her berøres Molanders (1998) første variant av taus kunnskap, den uttømmelige, foruten det som rett og slett er så lite konkret at det er vanskelig å verbalisere. Metaforene kan fortelle oss noe om problematikkens natur. Det er nettopp det at musikken er så lite *hånd*-fast, som gjør opplevelsen av den vanskelig å *be-gripe* i ord. Men den er rik, og til tross for det ordløse er ikke Carl helt ubevisst om dens rikdom. Når jeg forteller Carl at det er teoretikere som ikke tror vi kan tenke uten verbalspråket, svarer han:

Carl: Bare ta et lite barn. Et spedbarn før det har språk, har jo menneskelige behov. Det menneskelige behovet blir ikke definert av muligheten ungen får etter som det har fått et språk, til å kunne definere en følelse, det blir helt fullstendig ko-ko for meg. Du er sulten uansett om du kan prate eller ikke! (M56)

Carls syn harmonerer godt med det som gjennomsyrrer de fleste intervjuene og også dette arbeidet. Mer indirekte kommer denne kritikken mot visse poststrukturalister til syne i Fridas omtale av sin favorittsanger (M16, kap.7). Hun er mer på linje med Polanyis (1967/2000) uttalelse om at vi kan vite mer enn vi kan si, når hun uttaler at sangeren fremmer noe hun lengter etter som hun ikke kan sette ord på. Sangen blir her det distale ledd, innholdet i lengselen det proksimale. Og hver gang hun hører denne sangen/lengselen, er det akkurat som hun holder på å gripe noe, og så forsvinner det for henne igjen. Derfor hører hun sangen ofte, hun tenker at "den lengselen må jeg holde ved like" (M16).

Denne sangeren synes å ha en helt spesiell kunnskap og forståelse – *om* stemmen, og hvordan den kan brukes for å uttrykke det hun vil. Men hun har også en kunnskap *i* stemmen, en forståelse av følelser artikulert i stemmen som (på "et mer proksimalt nivå") gir Frida en større emosjonell forståelse av sin egen lengsel. Barchorowski og Owren (2002) sier alle er påvirket av lyder som andre produserer, og kan selv påvirke på samme måte. Måten vi bruker lyd på, hvordan vi opplever, vurderer og svarer på andres, ser de som en del av EI (ibid:12). Det bekreftes av Goleman (1997:113) og Wennberg (2001:50). EI-tradisjonens interesse peker altså mot det sosiale, mot ekspressiv kunnskap og forståelse av hvordan andre bruker stemmen. Med en viss inspirasjon fra Polanyi, kan vi kalle dette et mer "distalt nivå" av kunnskapen. Men sangeren fremmer en lengsel i Frida som neppe fullt ut kan (distalt) verbaliseres.



Carls "lite håndfast" ble hos Frida byttet ut med å ikke klare å gripe noe før det forsvinner igjen. Derfor må hun høre musikken ofte. Hun beveger seg ikke bare i det nonverbale, men også i grenselandet mot det prerefleksive. En uttalelse hos Hanne har mange av de samme trekkene:

Hanne: Av og til så får jeg på en måte følelsen av at her er det ett eller annet jeg ikke vet å sette ord på, og det er litt samme følelsen som den sangen ga meg første gangen: nå føler jeg masse, for jeg følte masse, det var veldig sterkt, men jeg vet ikke hva det er. (M36)

Er det her snakk om noe underforstått som trekker noe ut av det prerefleksive, eller er det noe ordløst som får en artikulert form, ikke verbalt, men som musikk? Underforstått brukes mer om det vi tar for gitt, handlingsvaner etc. (se kap.5). Om det er snakk om at musikken reflekterer og dermed medierer ny forståelse (et objekt å handle mot), eller om forståelsen bare artikuleres, er vanskelig å formulere klart i ord.

Det er flere av opplevelsene fra intervjuene som peker mot det utenkte kjente (jf. Bollas 1994). Det passer i alle fall på en beskrivelse av en trygg og følelsessterk opplevelse sammen med foreldrene fra tidlige barneår, som i Hannes tilfelle over. Både Carl, Hanne og Frida beskriver muligheten til (nesten) å gripe noe, jeg tolker det til å forstå noe, se noe, bli kjent med noe, evt. gjenkjenne noe, som man klart har en opplevelse av at er der, og også en forståelse av at er der. Bollas (1994:35f) sier at vi lærer grammatikken eller strukturen i vår væren før vi lærer språkets regler, at vår kroppslige måte å møte verden på, innebærer en form for forståelse som synliggjøres i handling. Vi bærer med oss strukturen i denne morsmålestetikken videre i flere medier eller modaliteter. I så fall kan den også ta bolig i våre musikkopplevelser.

I M17 svarer Frida at hun tror beskrivelsen gjengitt ovenfor og i kap.7 bidrar til hennes mellommenneskelighet og tilgjengelighet. Koblingene mellom tilgjengelighet eller nonverbal forståelse og det mellommenneskelige eller dialogiske er flere. Når Bjørn snakker om omsorg for små barn, og kommunikasjonen i kjærlighetsfylte møter, trekker også han fram det nonverbale, og sier vi ikke trenger ord for følelser (M68).

Bjørn: I de tosomhets-, eller de nære vennerelasjonene, så er det kanskje ikke noen andre kunstformer som konkurrerer med musikken. Da kan du ikke hente inn teateret, lyrikken, antakeligvis, du kan lese dikt, og du kan gå ut i måneskinnet eller den vakre solnedgangen, men musikken er nesten en sånn, like viktig som vinen. (M92)

Dette sitatet hadde også passet under forståelse som det å dele, en nonverbal deling. Musikken som nonverbal kommunikasjon står for ham i en særstilling i nære relasjoner. (Minner om at Bjørn eksplisitt uttalte at for ham var musikk det samme som musikkopplevelser i M19). Daniel trakk konsekvensen av dette da han (M46, kap.7) sa at stillhet var en like stor del av kommunikasjonen som ordene, og påpekte musikkarbeidernes spesielle muligheter i å være orientert mot hverandre.

Det nonverbale trekkes altså fram når temaet er det intersubjektive, der emosjonell forståelse i stor grad nærmer seg sosial kunnskap eller kompetanse. Men det utelukker ikke mer individbasert forståelse. Når jeg prøver å verifisere noe av det Carl allerede har sagt, trekker han inn ulike former for forståelse som resultat av musikkopplevelser:

T: Nå skal jeg prøve å tolke litt, tenke litt her: Enhver refleksjon, eller altså speilbilde, refleks, hva man enn kaller det, er på en måte også en slags konkretisering, så man ser noe tydeligere enn man gjorde før, er du enig i det?

Carl: Ja, altså det er jo. Det er jo en viktig verdi ved musikk, at det kan gi en forståelse. Musikk dreier seg i stor grad om forståelse. At du skal forstå det emosjonelt, intuitivt, eller intellektuelt eller alt mulig rart.

T: Forstå DET emosjonelt... hva mener du med DET da?

Carl: Ja, altså det som eventuelt måtte ligge, altså det som måtte bli uttrykt der og da, i den musikken. Og du kan si, man bruker gjerne musikk fordi man ikke så lett kan snakke om akkurat det spesifikke, men musikk gir en opplevelse av tid som er ganske unik, og du kan få en dybdeforståelse av øyeblikket som du ikke ellers kan få så lett, så det er en døråpning inn til et annet rom, så... ja, hva var spørsmålet igjen? (M13-14)

Carl snakker bl.a. om å forstå emosjonelt. Det kan være snakk om et kunnskapsinnhold knyttet til tiden og øyeblikket som er unik, men som altså ikke nødvendigvis dreier seg om følelseskunnskap direkte. Men *forståelsen* er emosjonell – som i Abrahamsens (2004) emosjonelle læring.

### 8.5.3. Vanskelig å verbalisere

En følge av musikkens nonverbalitet, er at dette heller ikke er så lett å snakke om. Anna sa at dette var vanskelig å beskrive (M4). Sitatet fra kap.7 tåler gjentakelse:

T: Kan du beskrive de følelsene du hadde da?

Anna: Hh, det er det jeg prøver på! (M5)

Et tema som ikke så lett lar seg verbalisere, fører altså til at intervjueren fortsatt venter på et svar som den intervjuede synes hun har gitt. Dette har selvsagt også metodiske implikasjoner, men sitatene som presenteres her, illustrerer samtidig noe av den nonverbale tematikken knyttet til musikkopplevelsen, for eksempel som et bedre medierende redskap enn verbalspråket når emnet er følelseskunnskap. I et noe opphetet øyeblikk sier Carl:

Carl: Men, det er bare piss, selvfølgelig, det går ikke an å si sånt, for at det[

T: ]Men du sier det likevel!

Carl: Jo, men hva skal man si, da?

T: [ ]

Carl: [Du skal ha] et enkelt svar på noe det ikke går an å gi et enkelt svar på, det går ikke an å snakke om dette her! (M64)

Han har altså sagt ja til et intervju om noe det ikke går an å snakke om. Sitatet med Carl illustrerer godt den frustrasjonen som kan komme til syne nettopp når de musikalske begrepene oppleves som vage og ugripelige, eller totalt umulige å overføre til et verbalt medium. Her ville nonverbal dokumentasjon i form av musikk gjort bedre nytte, men instrumentet – tilgjengelig rett ved siden av oss – fikk være i fred. Hos Daniel skaper ikke verbaliseringen bare frustrasjon:

T: Er det da også forskjell på hva de tre musikkopplevelsene har tilbydd deg følelsesmessig?

Daniel: Det du egentlig ber meg om nå, er å kjenne etter, ikke sant?

(...)

Det er jo, selv om spørsmålet er litt ledende, så er det jo det. Det er det også. Det er likheter og det er ulikheter. Jeg kan beskrive prosessen rundt, jeg kan beskrive min søken etter å gi de opplevelsene mening, for dette er jo kvalitative størrelser, eller målbare størrelser på en måte. Men selve følelsen er jo helt immateriell. Det er umulig for meg å...

T: ... si med ord?

Daniel: Ja.

(...)

Daniel: Det er nesten litt skremmende å tenke at jeg skal gå inn i de følelsene og prøve å beskrive de, det er veldig personlig. (M20)

Å skulle ”kjenne etter” for å verbalisere opplevelsen, gripe den, avsløre den, er altså skremmende for Daniel fordi det er så ”veldig personlig”, og fordi den er ”helt immateriell”. Det er mulig det føles blottleggende, at intervjueren her står på grensen av å invadere i uønsket grad. I meningsenhetene som følger, gir han

likevel flere gode beskrivelser presentert tidligere i avhandlingen. Men han kommer tilbake til den vanskelige verbaliseringen senere også:

Daniel: Og hvis vi ser på det rent emosjonelle, hvis vi går så inn i det at det nesten er vondt å beskrive det eller vi ikke kan beskrive det, som jeg opplever at det er dit du vil, så... (M33)

Det er mulig Daniel her treffer på inngangen til Molanders (1998) tredje variant av taus kunnskap, den som ikke har fått en stemme ennå, men uttrykk som skremmende og vondt viser at erfaringen går ut over det å gi stemme til noe taust. Senere prøver han å forklare hvorfor det er så vanskelig å verbalisere. ”Det er som et lite svart hull, ikke sant. Hva skal man si om det? Man kan si noe om alt rundt, men det du egentlig ønsker er å... (M49, se lenger sitat kap.7). I begge disse siste sitatene stopper samtalen litt opp, og jeg får aldri høre hva ”du” egentlig ønsker og vil. Kanskje viser det helt konkret grensen mot det nonverbale for ham der og da. Men rett etterpå sier han noe som likevel kan stå som en konklusjon:

Daniel: Så mitt svar på hele det dilemma som du skisserer og som du skal befatte deg med i oppgaven din, MITT svar på det, det har vært å skape imot. Å gå inn i[

T: ]Svare med musikk?

Daniel: Ja, det er det eneste jeg kan gjøre. Det er det jeg kan gjøre, det er det jeg er skikket til å gjøre. Det er min rolle i dette. (M51)

Sitatene gjør det klart at denne tematikken neppe diskuteres daglig. Carl sa vi nettopp bruker musikken til å kommunisere det som ikke så lett *kan* formuleres i ord. Dermed kommer vi inn i en nonverbal sirkel der verdien ligger i at noe kan formuleres i musikk som ikke kan verbaliseres, men siden dette heller ikke kan argumenteres for verbalt som kunnskap, forblir det også ofte usynlig i en pedagogisk debatt. Ivar synes heller ikke det er lett å uttrykke i ord hva han har lært i musikkopplevelsen:

Ivar: At det er et eller annet der, men det er vanskelig å sette ord på konkret, hva det er for noe, for noe er det jo. Men når du lærer noe, så har du et pensusm: 'Dette her har du lært nå'. Men i musikken, hvordan skal du kunne si hva vi har lært. Det ikke lett.

T: Nei, det er ikke lett. Du er ikke den første som sier det.

Ivar: Nei, det var godt hhh. (M15)

Nei, hvordan skal du *si* hva du har lært, hvis det du har lært ikke berører det du til daglig har verbale begreper for? Daniel kaller rett og slett verbale prosjekter som dette studiet en avsporing:

Daniel: For meg er det på veldig mange måter en avsporing, fordi det er nettopp det immaterielle, det rent emosjonelle som er den egentlige verdien i musikken, og det er det at den ikke er målbar[ T;[og ikke kan uttrykkes i ord?]

Daniel: Og ikke er, ja, formulerbar, som gjør at den er så fantastisk. (M45)

Musikkopplevelsens mulighet til å gripe noe som ellers er vanskelig å (be)gripe blir altså i dette studiet – til tross for vanskene med å legitimere det i ord – omtalt som noe av det verdifulle ved musikkopplevelsen.

Lever man seg inn i frustrasjonen sitatene gir uttrykk for, blir den kroppslige kunnskapen jeg (som forsker) opplever i intervjupersonene også meget påtrengende hos meg (som leser). Jeg blir også frustrert. Og jeg lever meg inn i frustrasjonen ut fra min egen kroppslige erfaring av musikkopplevelser som vanskelige å ordlegge, en nonverbal forståelse jeg deler med mine intervjupersoner. Språket får bare tak i en del av opplevelsen, og det som språkliggjøres blir endret og atskilt fra opplevelsen som helhet, og kan endog ødelegge den, se Stern (1985/2000:224f). I så fall er det bare å erkjenne intervjuenes og avhandlingens begrensninger. Man kan enes om en refleksivitetsdefinisjon som går utenfor ordene, men denne avhandlingen er like (fordømt) avhengig av dem. Jeg mener likevel at den får sagt noe om at det er viktig å inkludere kroppen og ulike kunstmediers egenskaper som refleksive medier i vår livsverden, og at den har forskjøvet grensene for det verbaliserte, jf. van Manens idealer. Men hvis musikken kan fungere som et medierende redskap for refleksiv bevissthet, kan *den* også distansere og endre opplevelsen? Sitatene tyder på at den i alle fall presenterer noe annet enn ordene, og innenfor feltet følelser, en viktig og rikere del av opplevelsen. Når jeg ser hva mine intervjupersoner klarer å uttale, er det dessuten ingen tvil om at mange verdifulle aspekter ved følelseskunnskap *kan* uttales verbalt, og i det også vises som verbalisert forståelse. Fenomenet er neppe mulig å *tømme* verbalt, jf. Molander (1998), men det er ingen tvil om at det kan være kroket av formulerbar kunnskap som ikke er uttalt *ennå* eller som er *underforstått*.

## 8.6. Oppsummering

Dette kapitlet tok for seg hovedanalysen av forståelse, hovedkategorien som inkluderer de innledende analysekategoriene refleksjon og forståelse, og trekker inn deler av empati- og ekspressivitetskategoriene. På samme måte som i kap.7 ble en stringent kategorisering i underkategorier forlatt, til fordel for fire tidvis kryssende dimensjoner:

*Emosjonell refleksjon* ble presentert ut fra den todelte definisjonen i kap.1, der refleksjon forstås både som en ”tradisjonelt prerefleksiv” gjenspeiling, og som en indre dialog eller tankerekke. Her presentertes musikkens minne-egenskaper fra en ny vinkel, og viste igjen hvordan tradisjonelt verbale grenser for refleksivitet legger relevante aspekter ved refleksjon i skyggen. Refleksjon som indre dialog eller tankerekke, tok for seg sitater innenfor en mer tradisjonell refleksjonsforståelse. Som et konkret eksempel på slike indre dialoger, ble Jannes håndtering av egen sorgprosess studert inngående. En av metaforene for refleksjon var ’sorteringsredskap’, men det ble også påpekt at kunnskapen i å bruke musikk på denne måten kunne utvikle evnen til å reflektere rundt egne følelser utenfor det musikalske møtet. Refleksjon som tankeprosess kunne skje både som del av en lytteprosess og i form av refleksjon-i-handling, gjennom musikalsk utøvelse.

Kapitlet tok videre for seg *selvinnsikt*. Å ha bevissthet og innsikt i egne følelser ble uttalt som en særlig viktig følelseskunnskap, og også fundament for andre deler av feltet, ikke minst intersubjektiv forståelse. Det ble konkludert med at det bør være mulig å snakke om prerefleksiv og refleksiv selvinnsikt og forståelse på samme måte som man snakker om prerefleksiv og refleksiv bevissthet. I så fall blir jo refleksjon som speilbilde speil på den (for)forståelsen man allerede har i fenomenologisk forstand. Under refleksiv selvinnsikt er det refleksive framme i mer tradisjonell drakt. Men vi kan ikke oppnå selvinnsikt uten også å forholde oss til de andre. Hvis vi tar ’forståelse som handling’ på alvor, vil hvem vi framstår som knyttes tettere til også den innsikt vi har i og om oss selv, og identitetsarbeidet være med på å utvikle vår selvinnsikt. Musikkopplevelser kan gi oss mulighet til å utprøve identiteter og dermed også utvikle vår emosjonelle forståelse av oss selv og andre. Men kapitlet viste også at musikkopplevelsen kan gi en særlig mulighet for å være seg selv.

Kapittdelen om *intersubjektiv forståelse* presenterte ulike aspekter ved det å forstå verden og de andre. Omtalen av dette temaet var i empirien preget av innlevelse, empati og det å kunne dele. Det sosiale eller intersubjektivitet viste seg som både en følge av, og en klar forutsetning for, emosjonell forståelse av andre i møte med musikk. Dermed ble konklusjonen at musikkopplevelsen gir mulighet for selvinnsikt og forståelse for andre fordi følelsene den frambringer er kjente fra

livet ellers, vårt eget og andres. Den intersubjektive forståelsen er ikke bare en sosial avleiring i felles kulturuttrykk, og heller ikke bare forståelse *mellom* mennesker, men også forståelse *i oss*. Men empirien viste at det var ingen selvfølge at musikkopplevelsen fungerte som medierende redskap i forståelsen av andre. Musikk kan både skille og forene, åpne for og sperre for forståelse.

Med det å dele som fokus i forståelseskategorien, ble det nødvendig å innlemme deler av empati- og ekspressivitetskategoriene fra den innledende analysen. Musikken ble et redskap til å leve seg inn i andre, både som musikkarbeider og i livet ellers. Ekspressivitetsdelen ble ikke sett bare som uttrykk, men som emosjonell forståelse for det å uttrykke følelser. Både muligheten til å uttrykke egne følelser gjennom et musikalsk medium, og muligheten til å refleksivt behandle tanker gjennom gjentatte musikkuttrykk, ga egne muligheter for emosjonell forståelse. Denne hoveddelen ble kort avrundet med eksistensielle aspekter ved forståelsen, fordi dette ble trukket fram av flere intervjupersoner, selv om dette området ikke kun dreier seg om følelseskunnskap.

Den siste hoveddelen tok opp tråden fra kap.7, og presenterte *emosjonell forståelse som nonverbal kunnskap*. Hvis forståelse framtrer i handling – ikke bare for andre, men også for en selv, så er det bl.a. fordi ”kroppen” allerede vet og forstår – på sin nonverbale måte. Jeg sa i kap.7 at forholdet mellom refleksiv og prerefleksiv tilsløres i mitt uttalte syn på også nonverbale aspekter av refleksivitet. Da kan selvsagt også forståelsen være nonverbal. Kapitteldelen dokumenterte en lang rekke av teoredelens nevnte former for taus kunnskap, deriblant det utenkte kjente og Polanyis proksimale og distale ledd. Kapitlet ble avrundet med sitater som viser både det metodisk vanskelige i et delvis nonverbalt problemfelt, og intervjupersonenes frustrasjon i møte med grensene for det som lar seg verbalisere. Det er likevel ingen tvil om at mange verdifulle aspekter ved følelseskunnskap uttales verbalt her, og i det også vises som verbalisert forståelse.





## **DEL IV**

### **Kapittel 9**

#### **Videre spørsmål og drøfting**

##### **9.1. Innledning**

Dette siste kapitlet gir en kort oppsummering av prosjektet og tar opp enkelttemaer fra analysen i en videre musikkpedagogisk, -psykologisk og avsluttende drøfting. Kapitlet peker også på ubesvarte spørsmål og tematikk som kan utgjøre framtidige muligheter for forskning knyttet til musikkopplevelse og følelseskunnskap.

I resultatkapitlene, del III, presentertes empirien i lys av den anvendte teorien. I en slik presentasjonsform ligger også en begynnende drøfting. Alvesson & Sköldberg (1994) ser på empiri bl.a. som ”*argument* för eller mot förfäktande av teoretiska idéer” (ibid:356), og hevder at den bør ses som argument i en debatt og ikke som beviser på hvilke argumenter som er sanne. Mange av ”argumentene” i kap.6-8 er heller formulert som spørsmål, dvs. som begynnelsen på den debatten. Dette kapitlet kan bare gi svar på noen av disse spørsmålene, og da gjerne ikke som annet enn nye spørsmål. Det kan likevel føre oss videre i en pedagogisk drøfting av musikkopplevelse som medierende redskap for følelseskunnskap, og ikke minst vise videre forskningsmuligheter.

Etter oppsummeringen av resultatene, drøftes følelseskunnskapens plass i musikkpedagogikken, også i forhold til ulike musikksyn. Siden refleksjon og intersubjektivitet viste seg som sentrale aspekter ved begge av hovedanalysens to valgte områder, gis de også plass her. Videre brukes det i utgangspunktet kognitivt baserte begrepet læringsstrategier som didaktisk perspektiv på musikkopplevelsen. Det nonverbale, sentralt i flere av avhandlingens kapitler, avrundes med en drøfting og tydeliggjøring av undertegnede ståsted. Det vitenskapsteoretiske og metodiske har fått behørig plass tidligere, men gis til slutt noen kommentarer i forhold til kategorifeil og et eventuelt kjønnsperspektiv. Kapitlet avsluttes med å peke på ytterligere anvendelsesmuligheter i materialet.

## 9.2. Oppsummering og resultater

Tidlig i avhandlingen ble det vist at vår kultur synes å bære med seg en holdning til musikk som ikke bare er knyttet til følelser, men som også anser musikk som personlighetsutviklende på et generelt plan. Dette studiet ønsket å se om koblingen mellom våre musikkopplevelser og følelser mer spesifikt også kunne erfares som om vi lærte noe om følelser i møte med musikk, formulert i problemstillingen *”Kan musikkopplevelse erfares som et medierende redskap for følelseskunnskap? I så fall hvordan?”*

Prosjektet er empirisk, og selv om avhandlingen viste til en rekke ”pilotprosjekter”, er den anvendte empirien fra ti halvstrukturerte, individuelle intervjuer av 5 kvinner og 5 menn i ulike aldre. Det er snakk om 5 musikkarbeidere og 5 innen andre yrker, med forskjellige sjangerinteresser. Det ble også påpekt at mer implisitte utvalgskriterier hadde vært styrende, ikke minst en antatt interesse for temaet musikk og følelser og antatt gode verbale evner.

Analysen foregikk i flere omganger, og kan kalles en ideografisk innholdsanalyse, mer konkret i form av meningsfortetting, med klare islett av meningskategorisering og meningsfortolkning, men primært inspirert av van Manens hermeneutisk-fenomenologiske og Giorgis fenomenologisk-psykologiske metoder. Studiet har altså et fenomenologisk utgangspunkt som ser opplevelse som virkelighet. Men ut fra en forståelse av fortolkning som noe man ikke kommer utenom, verken som forsker eller intervjuperson, var ikke bare intervjupersonenes ”rene” opplevelser, men også deres erfaringer verdsatt som datamateriale. Analysen støtter seg derfor i tillegg på fenomenografien. Også i forhold til refleksivitet og mer sosiokulturell og diskursiv tenkning, trekkes studiet noe vekk fra utgangspunktet. De første analyserundene var ganske empirinære, mens de siste gir en rekke fagteoretiske emner betydelig plass, både innen musikkpsykologi, emosjonsteori og læringsteori. Prosjektet blir dermed i stor grad stående ”mellom prototypene” både vitenskapsteoretisk og fagteoretisk.

Den innledende analysen delte materialet i meningsenheter. Det ble også gjennomført en kategorisering av hele materialet ut fra de to delproblemstillingene *Hvilke aspekter ved musikkopplevelse kan erfares som medierende redskap for følelseskunnskap?* og *Hvilke aspekter ved følelseskunnskap kan erfares som mediert av musikkopplevelse?* Aspektene ved musikkopplevelse var i utgangspunktet mange, men ble gruppert innen fire overordnede perspektiver med tilhørende kategorier: Et strukturelt perspektiv, med kategoriene *møteformer*, *musikkelementer* og *sjangere*; Et relasjonelt perspektiv, med kategoriene *alene*,

*fellesskap, dialog, møte, omsorg og anerkjennelse*; Et referensielt perspektiv, med kategoriene *å beskrive, å minnes, gjenklang og kroppslighet*, samt et tilbydende perspektiv, med kategoriene *å åpne, å gi seg hen, å vekke, å styrke, å fortette og å endre*. Aspekter ved følelseskunnskap ble i den innledende analysen delt i kategoriene emosjonell tilgjengelighet, emosjonell bevissthet, emosjonell empati, emosjonell forståelse, emosjonell refleksjon, emosjonell ekspressivitet, emosjonell regulering og emosjonelt samspill.

I hovedanalysen måtte problemstillingene begrenses til *Hvilke aspekter ved emosjonell tilgjengelighet kan erfares som mediert av musikkopplevelse?* og *Hvilke aspekter ved emosjonell forståelse kan erfares som mediert av musikkopplevelse?* Delproblemstillingen knyttet til emosjonell tilgjengelighet dreide seg i hovedanalysen både om den kroppslige tilgjengeligheten og den mentale bevisstheten, ikke minst ut fra ulike bevissthetsnivåer. Fenomenologisk bevissthetsteori ga mulighet til å trekke inn den kroppslige, prebevisste tilgjengeligheten som del av bevissthetsbegrepet, og som motsats til det man tradisjonelt kaller refleksiv bevissthet. Grensene for refleksivitet ble debattert, bl.a. ut fra et kroppslig fokus som med formuleringer fra empirien viste at det var mulig å se på den første kroppslige reaksjonen på verden også som første bevegelse i en refleksjon. Videre ble det argumentert for at refleksiv bevissthet også kan være nonverbal, og at vår vestlige, individfokuserende bevissthetsforståelse kan dra nytte av mer intersubjektiv bevissthetstenkning.

Kapitlet viste også hvordan situatene understreker at følelsene involvert i musikkopplevelser ofte erfares som gjenkjennelige, også om de er "nye". Det viste at musikkopplevelsen kan fungere både som et nødvendig verktøy, som en mer perifer huskelapp, og som noe som endrer evnen til emosjonell tilgjengelighet også uten musikk til stede. Tilgjengelighet ble videre sett i lys av det å ivareta emosjonelle rom vs. det å tåle dem. Det ble også sett på om tilgangen dreier seg om kategoriale, dimensjonale eller vitalitetsmessige aspekter ved kunnskapen. Alle tre var godt representert i empirien, men det ble understreket at vitalitetsfølelsene får en viktigere rolle i møte med musikk enn de til nå har hatt i emosjonsteori. Det samme gjelder for de tradisjonelt negative følelsene i forhold til tidligere musikkpsykologiske funn, men de oppleves ikke nødvendigvis som negative i musikkopplevelsen.

Den første delen av kapitlet emosjonell forståelse dreide seg om refleksjon, forstått både som gjenspeiling og tankerekke, og med klar parallell til hhv. prerefleksiv og refleksiv bevissthet. Den andre var emosjonell selvinnsikt. Der ble bl.a. identitet trukket inn, både som forståelse av hvem man er, hvem man søker å være, samt det å søke å være seg selv. Også denne delen forholdt seg til en todeling

av refleksivitet. Anerkjennes fenomenologiens bidrag innen bevissthets- og forståelsesteori, bør det være mulig å snakke om prerefleksiv og refleksiv selvinnsikt og forståelse på samme måte som man snakker om prerefleksiv og refleksiv bevissthet.

Forståelsen rettet mot andre ble her kalt intersubjektiv forståelse fordi det sosiale (det å dele, det relasjonelle, det empatiske og det ekspressive) stod sterkt i empiriens beskrivelser. Det i utgangspunktet ganske tradisjonelt individbaserte perspektivet ble altså i begge hovedkategoriene tvunget i retning av et mer intersubjektivt perspektiv, der følelseskunnskapen ikke bare er en sosial avleiring i felles kulturuttrykk, og ikke engang bare ses som fellesskap *mellom* mennesker, men også *i oss*. Forståelseskapitlet ble avsluttet med uttalelser om nonverbal forståelse og kunnskap, som synes å være meget sentral i musikkopplevelser.

## 9.3. Følelseskunnskap i musikkfaget

### 9.3.1. Reelt læringsinnhold i musikkpedagogikk?

Kap. 6-8 har presentert musikkopplevelser av mange slag, også opplevelser knyttet til øvesituasjoner og musikkundervisning. Det har i denne sammenheng ikke vært nødvendig å rangere de ulike kontekstene, bare erkjenne at *også* musikkundervisning *kan gi muligheter* for følelseskunnskap. Dessuten rommer musikkpedagogikken kontekster langt utenfor den tradisjonelle musikk-/spilletimen, ikke minst i forhold til øving, CD-/konsertopplevelser, samspill/oppsetninger etc. Det er i grunnen få arenaer for musikkopplevelse som ikke kan forsvares som mulig å inkludere i det musikkpedagogiske feltet.

I kap.1 ble det uttalt at musikkens tilknytning til følelser er velkjent, men at følelseskunnskap mediert av musikalske opplevelser ikke har samme anerkjennelse i vår kultur. Det fører, slik jeg ser det, til at man ikke fokuserer på alle mulighetene som ligger i musikken, heller ikke i musikkpedagogikken. Når musikk knyttes så tett til følelser som teorien viser, og resultatene i dette prosjektet viser at man også kan lære noe om følelser i møte med musikk, bør ikke da musikkklærere også være bevisste på dette? Bør de ikke da bli eksplisitt presentert for det i sin utdanning – og se det som del av det reelle læringsinnholdet i musikkpedagogisk virksomhet? Det vil i så fall tvinge oss til å ta noen bevisste pedagogiske valg, av og til kanskje også velge annerledes. Men det kan også få oss til å se tydeligere de stedene der følelseskunnskap allerede er representert, for eksempel når utøvere jobber med musikalsk ekspressivitet eller lyttemetodikken fokuserer på sensitivitet og emosjonelt uttrykk.

### 9.3.2. Instrumentalisme og absoluttisme

I kap.1 pekte jeg på meg selv som referensialist, til tross for mange likhetstrekk med ekspresjonismen. Jeg så referensialismen som erkjennelse av det referensielle, og vil (igjen) påpeke at erfaringen av musikk som å referere til noe annet må skilles fra temaet instrumentell bruk av musikk. Man kan endog hevde at de mest ekstreme absoluttister er instrumentelle i sin bruk av musikk, ikke minst når de forsøker å opprettholde deres egen virkelighetsforståelse og definisjonsmakt knyttet til denne.

Spenningen mellom det instrumentelle og humanistiske er i mine øyne alltid til stede, på samme måte som mellom det objektiverende og relasjonelle eller Bubers (1923/2007) Jeg-Det og Jeg-Du. På et visst nivå er selv musikken som allmenndannelse og personlighetsutvikling instrumentell hvis man velger å bruke musikken til å påvirke andre. Resultatene i dette studiet kan selvsagt brukes instrumentelt. Men også i forhold til følelseskunnskap og musikk kan man snakke om grader av instrumentalisme, og se det i forhold til menneskets frie vilje og pedagogers og andres respekt, fokus og anerkjennelse av folks mulighet og rett til selv å velge. Å eksponere folk for muligheter (til følelseskunnskap) er å *tilby* dem noe, men også å *påføre* dem noe de ikke nødvendigvis har bedt om, kontroll med, forståelse for eller interesse av.

Varkøy (2003:28ff) ser referensialismen tettere mot det instrumentelle, og uttrykker en klar bekymring for en musikkpedagogisk ”banalisering” og ”pedagogisk forflatning” (ibid:124), hvis vi ser musikkens primære funksjon bare som glede og rekreasjon. Han er redd for at kunsten også som uttrykk for angst og lidelse kan marginaliseres i det han kaller ”velferdsstatens moderne pedagogiske prosjekt” (ibid), og gjør et poeng av at den forrige læreplanen for grunnskolen, L97, bare snakker om musikk og følelser i forbindelse med gledesbegrepet (ibid:97). Han mener vi langt på vei allerede står overfor et instrumentalisert musikkfag, der ønsket om nyttige borgere har ført til en banalisering av kunsten (ibid:104, 156).

Dette studiets resultater kan nok også utnyttes av en slik pedagogisk-politisk nyttetenkning, selv om mange av resultatene her peker klart vekk fra en musikk-som-nytte-og-glede-tenkning. Til tross for tidligere forsknings vektlegging av positive følelser knyttet til musikk, viser dette studiet at musikkopplevelser rommer *både* glede og sorg, og verdsettes for dem begge. Tradisjonelt negative følelser er en del av musikkopplevelsen, men trenger ikke oppleves som negativt. Det å møte sorg i musikkopplevelser gir mening og tilfredsstillelse, og det å møte

gleden og det vakre i musikkopplevelse får fram både vrede, sårhet, lengsel og gråt. Men jeg støtter Varkøy i hans opplevelse av skole- og kulturpolitikken som et sted der man ofte definerer musikkfaget innenfor rammer av glede og rekreasjon. Og hvis reaksjonen mot tidligere tiders fokus på flid og prestasjonskrav ikke ender i noe annet enn underholdning, er vi ikke kommet særlig langt. Men vi skal være forsiktige med å underbygge fordommen som Nyeng (2006) kalte den tristest dybde og den glades overflatiskhet. Kan det være at (heller) ikke skolepolitikere synes det er lett å formulere seg verbalt om dette temaet, og at gledes-terminologien egentlig bare viser den meningsfylde og positivitet som kommer av at faget gir rom for *alle* følelser, også negative, men på en måte som oppfattes som positiv?

Hvis musikk kan sidestilles med musikkopplevelse, slik det egentlig ble forfektet i kap.1, blir formuleringer som ”i musikken selv” (Varkøy 2003:42) og ”utenommusikalske” vs. ”faglige mål” (ibid:95) problematiske. For hva er i så fall de ”innenommusikalske”? Varkøy (2003:28ff) understreker også selv det problematiske i å opprettholde et skille mellom autonomi- og heteronomi-estetikken, og påstår det ”*alltid* vil være utenommusikalske mål for *all* beskjeftigelse med musikk” (ibid:37). Han begrunner i stedet autonomiestetikken ut fra et behov for ”å redde” musikken fra *for* sterke eller banale bindinger til det utenommusikalske (ibid:30), og ser uenigheten mer som en diskusjon rundt ”*hva* musikken fungerer som et *middel* til” (ibid). I så fall får middeltenkningen påfallende stor plass, også hos en musikkpedagog med sterke bånd til absolutt ekspresjonisme. Og da bør det være mulig å unngå et rigid og banaliserende middelstempel også på en avhandling med begrepet ”medierende redskap” i problemstillingen.

Jeg har tidligere antydnet at med tradisjonell estetisk terminologi, kan en mer referensiell tilnæringsmåte synes å gi bedre kår for følelseskunnskap enn en absolutt tilnærming som fokuserer på det intellektuelle, det analytiske og gleden ved å følge det musikalske forløpet. En ikke-analytisk hengivenhet, der umiddelbare følelser og følelsererfaringer fra eget liv får lov å stå i fokus og kan følges både under opplevelsen og etterpå, ble påstått som vel så nyttig i forhold til mediering av følelseskunnskap. Men forsøket på å forstå Reimer ut fra et fenomenologisk opplevelsesperspektiv, har synliggjort andre måter å se forholdet mellom autonomi og heteronomiestetikken på. Det muliggjør en påstand der mediering av følelseskunnskap kan ses som ”innenommusikalsk” og autonom ut fra hva musikk er – når det i et fenomenologisk perspektiv ses som *musikkopplevelse*:

Hvis musikk ses som det samme som musikkopplevelse, settes samtidig et sterkere likhetstegn mellom følelser og lyd. Lydbølger og følelser blir begge nødvendige ingredienser i det vi opplever som musikk. Da blir Reimers syn autonomt også i mitt hode. Og i så fall er følelsene ”innenommusikalske”. Men hvis musikk = musikkopplevelse, blir ikke egentlig det referensielle generelt en indre egenskap ved musikken?

### **9.3.3. Intersubjektivitet i musikkopplevelse**

Det er tidligere nevnt at MO-kategoriene overrasket meg mens FK-kategoriene i større grad bekreftet det teoretiske utgangspunktet. Men to av dimensjonene i tilgjengelighet og forståelse fikk også overraskende stor plass. Det gjaldt refleksivitet og intersubjektivitet. For hvis følelsene er iboende i musikkopplevelsen, vil ikke da også intersubjektiviteten være det? Jeg sa i kap.5 at empatibegrepet opprinnelig ble brukt i tilknytning til estetikk, som det å leve seg inn i kunstverk (Eisenberg 2000:677). Hvis kunstverket ikke kan skilles fra menneskene som har skapt det, og heller ikke fra de som opplever det, vil ikke det bety at et menneskelig fellesskap og felles handlingsrom også er iboende i kunstverket? Følelsesinntoning er ikke det samme som empati, men når Stern (2004, 1985/2000) spør hvordan og i hvilken grad to personer kan dele samme opplevelse, og bl.a. viser til følelsesinntoning og vitalitetsfølelsene konturer, er det fristende å minne om at han må ty til musikkbegreper for å verbalisere disse følelsene og konturene, og at musikkens bånd til følelser kan tyde på at musikkopplevelsen er et særlig viktig område for intersubjektivitet.

I den opprinnelige EK-lista er det intersubjektive ett av aspektene som har forandret seg mest, selv om selvintervjuet i etterpåklokskapens lys kan sies å fortelle noe om det som skulle komme. Fra å snakke om det ekspressive og det sosiale som noe klart atskilt fra inntrykkssiden og det individuelle, har både teori og empiri synliggjort en relasjonell væren-i-verden-tenkning som jeg altså har valgt å kalle intersubjektiv. Begrepet ble hentet fra Stern (1985/2000, 2004), men trekker i tillegg veksel på forståelsen av læring som *også* sosial (Vygotskij 1934/2001; Säljö 2004) og Giorgios (1985) uttalelse (kap.2) om intensjonaliteten som viser at mennesker alltid er rettet mot noe annet enn seg selv. I kap.8 ble det dessuten klart at vi ikke kan oppnå selvvinnsikt uten å forholde oss til de andre. Intersubjektiviteten blir et resultat av dette, ikke bare som en kognitiv og kroppslig intensjonalitet, men som en intensjonalitet direkte mot andre mennesker, med sterkere emosjonell og relasjonell nærhet enn jeg i utgangspunktet antok var realiteten i de valgte kategoriene.

Den sterke emosjonelle og relasjonelle nærheten finnes også i MO-kategoriene, og selvsagt mest i det relasjonelle perspektivet og dets metaforer om bl.a. å bli sett og holdt. Den mening som de fleste tilla musikkopplevelsen, var så tett knyttet til det å være (med)menneske at det også ga større mellommenneskelig erfaring. Kap.7 viste at bevissthet ikke bare dreide seg om egne følelser, og at egne følelser av og til er vanskelige å skille fra andres. Kap.8 viste at selvinnstikt ga større mulighet til å forstå andre, samtidig som det å forstå andre ga ny selvinnstikt. Musikken ga mulighet for både selvinnstikt og forståelse av andre. Er det fordi den fungerer som det nevnte fellesskap og handlingsrom? Uansett må slike erfaringer ses som en av flere mulige, og med det også mulige strategier for læring og opplevelse i møte med musikk. Det kommer jeg tilbake til.

Å tilegne seg et språk er en interpersonlig oppgave, der betydningen i ordene er et resultat av interpersonlige forhandlinger (Stern 1985/2000:219). Hvis språket går fra å være en sosial aktivitet til å bli et redskap for tanken (Vygotskij 1934/2001), bør samme linjen kunne ses i musikk. På samme måte som vi ikke kan eliminere en verbal dimensjon etter at vi har lært oss språket, kan vi ikke eliminere at vi lever/har levd i relasjoner til andre mennesker. Musikkens sterke motivasjon tidlig i livet, er ofte grunnet i tilknytningen til nære omsorgspersoner (Ruud 1997, 1998). Kan den senere fungere som et nesten like godt – og enklere – kjærlighetsobjekt? Det lille barnets 'jeg ser at den andre forstår meg', jf. Stern, er mulig fordi forståelsen også i begynnelsen av livet går begge veier. Kap.7 omtalte tilgjengelighet også som å tåle egne og andres følelser. I den sammenheng snakket Daniel om hvordan *musikken selv* tåler dem. Kan musikk oppleves som å være denne andre som tåler, godtar eller forstår meg, og som gjør det mulig å hjelpe meg å forstå andre (for jeg er jo også 'en av de andre')?

En intersubjektiv tilnærming til musikken kan åpne for mange mulige forskningsspørsmål. Et eksempel fra empirien er *om musikken og musikkopplevelsen kan fungere som et overgangsobjekt*<sup>37</sup>, ut fra særlig MO-kategorien omsorg og musikkopplevelsen som medierende for å tåle følelser. EI-forskerene Niedenthal; Dalle & Rohmann (2002:167ff) sier at objekter, folk og hendelser som har vekket de samme følelsene i et individ, blir kategorisert sammen og behandlet som det samme, og argumenterer for at kategorisering ut fra

---

<sup>37</sup> Winnicotts begrep brukes også her som noe som gir trygghet og som erstatter noe savnet. Abrahamsen (1997) kaller det "symboler på samspillopplevelser og den kroppslige nærheten til kjærlighetsobjektene" (ibid:103). I selvpsykologi snakker man i tillegg om selvobjekt (se kap.6.6). Det er *ikke* det samme som overgangsobjekt, men kunne vært like interessant å utforske i forhold til musikkopplevelse, og dennes evt. funksjon som selvobjekt, vesentlige for struktureringen av individets selvopplevelser og følelseskunnskap.



følelsesreaksjoner reflekterer emosjonell intelligens. Dette prosjektet har flere ganger trukket inn musikkens rolle i det nære samspillet mellom foreldre og barn, og det musikalske fellesskap som synes sentralt i det første samspillet (Frida M10, Bjørn M66). Jeg spurte om det er våre første erfaringer med musikk, som en del av samspillet med nære omsorgspersoner, som gjør at vi oppfatter musikken på den måten. Kan man også si at musikken erstatter det opprinnelige fellesskapet? Gir den i så fall samme nærhet og trygghet som et tradisjonelt overgangsobjekt? Hva slags følelseskunnskap er dokumentert med vanlige overgangsobjekter, og vil jeg kunne trekke paralleller til musikkopplevelsen?

Holgerson (2007:90) bruker Sterns teori til å vise hvordan barnets forståelse av moren konstrueres gjennom ”gentagne, relativt små samspilsmønstre” (ibid). Han sier slike erfaringer eller representasjoner av måter å være sammen med andre på, også brukes av barnet til å fremkalle en ledsager, og at et typisk eksempel kan være barnet som synger på måter som trer i stedet for sanger som omsorgspersoner har sunget for barnet før. Kjerschow (2000) snakker om rytme og klang i dialogen mellom mor og barn som en musikk som er uatskillelig fra omsorgspersonen. ”Musikken blir kjærlighetens manifestasjon” sier han (ibid:117). Vi så noe liknende hos Rusten (2006) og hans formulering rundt en ”klingende mamma” (ibid:149), der Lauritz forstod og så foreldrenes kjærlighet bedre pga. musikken. Likeså da Bjørn beskrev slektskap mellom følelsen som aktiviseres i møtet når han leker kjærlig med det lille barnebarnet, og følelsene som aktiviseres i møte med musikk (M66). Han sa også at i det å stimulere fellesskapet mellom to, står musikken i en særstilling, også i forhold til andre kunstarter (M92). Vil man søke slike fellesskapsopplevelser også andre steder i livet, i andre felles rom, eller blir man ”mettet” i selve musikk situasjonen og tror at fellesskapet bare kan søkes i musikalske situasjoner, med den følge at ens sosioemosjonelle søken og utvikling snevres inn?

Garred (2008) hevder at terapeutiske endringsprosesser i psykoterapi kan skje både gjennom interpretasjon i samtaleterapi og gjennom selve forholdet mellom terapeut og klient. ”[D]et 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” (ibid:103). Men hvis endringsposessene også skjer gjennom selve forholdet mellom de involverte, blir konsekvensen av Garreds eget utsagn ikke bare *musikk som terapi*, men også *musikk som terapeut*. Musikken er ikke bare et medierende redskap som vi kan reflektere i, på linje med språket. Dens relasjonelle egenskaper kan også gi opplevelsen av at den er noe(n) vi kan reflektere *sammen med*. Da gir

fenomenografiens utsagn om læring som relasjon god mening, likeså at kunnskapen kan ligge i relasjonen, ikke bare i individet eller artefakten.

#### **9.3.4. Refleksjon og refleksivitet**

Å presentere et filosofisk og psykologisk emne som refleksivitet har tidvis vært litt ubehagelig. Min anvendelse av begrepene refleksivitet og refleksjon kan sikkert oppleves både som naiv og feil av filosofer og psykologer, på samme måte som vi innenfor musikkfaget av og til kan sukke over naiviteten andre veien. Jeg håper likevel at det jeg presenterer om refleksjon og musikkopplevelse kan stimulere andre til å drøfte dette videre. For hvis den verbale tanke er en form for intrapersonlig kommunikasjon, der man ”snakker” med imaginære andre, bør det kunne overføres til andre ekspressive uttrykksformer. I så fall har både musikalsk og kroppslig refleksjon dette intrakommunikative aspektet. Hva med å øve, kan det sidestilles med egosentrisk tale i den forstand at man kommuniserer med seg selv som om det var et publikum til stede? Vil det ikke alltid være en sosial dimensjon, en medmenneskelig skygge til stede når man spiller? Og hva med den indre talen/språklige tenkningen, har den en parallell i komponister som hører musikk i alt de opplever? Med dette studiets forståelse av intersubjektivitet og refleksjon, vil de to dimensjonene stadig berøre hverandre.

Jeg har i dette studiet brukt termene prerefleksiv og refleksiv bevissthet, for så å vise hvordan den nonverbale prerefleksiviteten kan forstås som å spise seg inn i det tradisjonelt refleksive. Jeg har også brukt termen refleksjon både om gjenspeiling og tankerekke, og igjen underbygget en til tider uklar utvidelse av begrepet i forhold til både vanlig bruk og de fleste teoriene som er anvendt. Det er betimelig å spørre om jeg ikke heller burde valgt en annen, mindre forvirrende begrepsbruk. Det kunne garantert ført oss til *andre* spennende steder. Argumentet for anvendelsen er forbundet med ønsket om å vise hvordan den store plassen vi gir verbaliteten i vår tenkning også smitter over på vår forståelse av tenkningen, og på hvordan vi tilegner oss, utvikler og ivaretar kunnskap. Sosiokulturell teori (Vygotskij 1934/2001; Säljö 2004, 2005, 2006) har fått oss til å se at det ikke bare er bøker det bor kunnskap i, kunnskapen er også innleiret i artefaktene, alle ting som vi skaper eller former. Andre har vist at begreper ikke trenger å være verbale, men kan støtte seg på vår kroppslige forståelse av verden (Aksnes & Ruud 2008; Johnson 1990; Varela et al 1993). Merleau-Ponty (1945/1994) viste dessuten tidlig at kroppen allerede har reagert, gitt et uttrykk, når vi oppfatter/blir refleksivt bevisste noe i vår verden.

Et eksperiment: Hva skjer hvis jeg nå forholder meg til refleksjonsbegrepet i videste forstand, slik jeg har beskrevet over, og kjenner på termen MUSIKK. Riktig gir plass til dette kroppslige uttrykk for inntrykket av begrepet MUSIKK. Så trekker jeg pusten på nytt, og kjenner på en annen term, på samme måte: MUSIKKOPPLEVELSE. Å 'kjenne på' vil innebefatte å 'føle hva som skjer' (jf. Damasio 2002), hvilken følelse eller tilstand som vekkes i min kropp av å tenke på/la kroppen reflektere de to termene. Ved min kropps uttrykk og tilbakekastelse av termene tydeliggjøres to ulike reaksjoner/refleksjoner (som speilbilde). Kroppen føles annerledes i møte med MUSIKK enn i møte med MUSIKKOPPLEVELSE. Termen musikk ga altså en annen refleksjon enn termen musikkopplevelse (og 'musikken som opplevd' evt. en tredje). Så nyanserte er kroppene våre – dvs.: så nyanserte er *vi*. Jeg kalte i kap.1 det å sidestille musikk med musikkopplevelse for en forenkling. Den blir paradoksalt nok enda større hvis man lar kroppen komme bedre til uttrykk som et refleksivt medierende redskap. Så skulle jeg altså ikke tillatt meg en slik forenkling? Jo, både den teoretiske og empiriske begrunnelsen for den står ved lag. Og dette arbeidet hadde blitt et helt annet uten.

Introspektiv bevissthet kan nevrologisk forklares med at signaler går fra en cellegruppe i hjernen til en annen, for så å gå tilbake til den første, ifølge Stern (2004:125ff). Mange slike looper får en til å se noe fra flere sider – "utenfra". På samme måte skjer en loop *mellom personer* i den intersubjektive bevisstheten, og man får mulighet til å se seg selv utenfra, og se at man er sett (ibid). Men hvis musikken oppleves som å besitte eller uttrykke følelser, blir spørsmålet om ikke slike lyder kan oppleves på samme måte som andre mennesker, og "loopen" kan gå mellom et individ og musikken som opplevd. Vi har ikke mye forskning om musikk som refleksjon. Garred (2008:100) bekrefter en tilsvarende mangel på teori om det han kaller musikk *som* terapi. Men forskning på musikk som språk kan i begge tilfeller hjelpe oss. Språket er konstituerende for vår måte å se virkeligheten på, ifølge Säljö (2004:92). Det styrer også vår mulighet til refleksjon. Det å lære er for Säljö et spørsmål om "å tilegne seg språklige distinksjoner – intellektuelle/diskursive redskaper – som en kan bruke til å forstå nye og hittil ukjente fenomener (...) på en stadig mer differensiert og nyansert måte" (Säljö 2004:93). Hvis musikken også kan ses som et språk, kan dette bety at en som har tilegnet seg musikalske distinksjoner og kunnskaper, kan bruke dem i møte med stadig nye musikalske og emosjonelle opplevelser, og dermed videreutvikle seg musikalsk og emosjonelt. Hvis diskursen ikke rommer annet enn verbale distinksjoner, vil kunnskapen innenfor områder som det emosjonelle konstitueres annerledes.

Säljö (2004:85ff) nevner tre språkfunksjoner som kunne gi perspektiver også på videre forskning rundt musikk som refleksjon. Språkets har bl.a. *en utpekende eller indikativ funksjon*. I det ligger også muligheten til å snakke om det som ikke er synlig, ikke har noen direkte fysisk eksistens eller er dekontekstualisert fra den situasjonen vi befinner oss i. Musikken kan også fungere som en pekefinger. Men mens språket *refererer* til noe annet, vil musikken i større grad *bringe oss følelsesmessig nærmere* dette andre, slik vi så i kap.7. Språket (og musikken) forteller også noe om et fenomenets betydning, mening og innhold, det Säljö kaller språkets *semiotiske funksjon*, dessuten har det en *retorisk funksjon*. ”Vi former oss selv og andre, vår etikk og moral, i og gjennom kommunikasjon”, sier Säljö (2004:91). Vår utvikling, også den emosjonelle, ”skjer innenfor rammen for de interaktive forutsetningene og utfordringene omgivelsene byr på” (ibid). Mitt spørsmål blir da om ulike medierende redskaper former oss på ulike måter, og om det å ha flere medierende redskaper å velge mellom kan gi oss bredere mulighet til utvikling, refleksjon og læring.

## **9.4. Opplevelsesstrategier for følelseskunnskap**

### **9.4.1. Strategier og diskurser**

Dette studiet viser at musikkopplevelser kan være medierende redskap for følelseskunnskap, men det er ingen selvfølge at de er det. ”[M]usic’s affordances are constituted through the ways music is framed or prepared for use”, sier Batt-Rawden & DeNora (2005:296). Hvis vi anerkjenner at vi til en viss grad konstituerer eller konstruerer vår virkelighet, så former vi også forutsetningene for å få virkeligheten slik vi vil ha den. Igjen blir det vanskelig å komme helt unna et diskursivt blikk, og hvilke kulturer og tankesett som synes å tilrettelegge best for hvilken følelseskunnskap. Jørgensen (1989:66) sa tidligere at reaksjonsformene for det aller meste er lært i det samfunnet vi vokser opp i, og avhengig av hvordan vi selv, lyttesituasjonen og kulturen omkring oss har formet oss og vårt forhold til musikk. Jeg mener det også er en sammenheng mellom hvordan folk opplever musikk, og hva de lærer av opplevelsene. Et videre forskningstema kunne vært: *På hvilke måter bidrar ulike diskurser til musikkopplevelsespraksiser som kan fungere som medierende redskaper for følelseskunnskap?* Det er snakk om å finne ut hvordan man forholder seg til musikkopplevelsen de gangene den oppleves å føre til emosjonell læring og kunnskap.

Man kunne også spurt: *Hvilke læringsstrategier og læreprosesser kommer til syne i musikkopplevelsespraksiser som relateres til følelseskunnskap?*

Forståelsen av diskurser som tankesett, gjør veien kort til det mer kognitivt relaterte begrepet læringsstrategier. Hvis vi kunne forklare forskjellene i tilnæringsmåter, ville vi ha bedre forståelse for hva som gir god læring og kunnskap, ifølge Marton & Booth (1997). I kap.1 ble det henvist til deres tre læringsprosessfaser for å legitimere begrepet følelseskunnskap i både tilegnelsesfasen, vitensfasen og bruksfasen (Marton & Booth 1997:41f). Da spurte de også om strategier: "How do you acquire that which you learn?", "In what form does it persist?", "How do you make use of it?" (ibid:42). De deler både læringsprosessen og læringsresultatet inn i hva og hvordan, og finner med dette perspektivet store kvalitative forskjeller i hvordan oppgavene ble oppfattet, hvilke tilnæringsmåter som ble brukt, og hva som ble læringsresultatet (ibid:33). Det er altså en sammenheng mellom de læringsstrategier individet velger ut fra situasjon og bakgrunn, og det læringsresultat som oppnås (Uljen 1989:73). Dessuten:

[T]here are two overriding categories of how students conceptualize learning. On the one hand, there are students who *see learning as being intimately related to the actual tasks of learning*: They describe *learning with a focus on gathering facts and information from a text*, and possibly memorizing them for later use. On the other hand, there are people who *see learning as finding meaning through the medium of learning tasks*: They see things in a new light; they relate them to their earlier experiences; they relate them to the world they live in; they see *learning as changing oneself in some way*. (mine uthevelser, Marton & Booth 1997:35)

Jeg minner om at Marton & Booth primært forholder seg til andre (skole)fag enn musikk. En overflatetilnærming til læring fokuserer på det vi kan kalle tegn, mens dybdetilnærmingen ser mer på meningen i teksten (ibid:22). Hvis vi går tilbake til den mer tradisjonelle forståelsen av et absolutt og referensielt musikksyn, blir det for lett å si at den første kjennetegner et absolutt syn, men det er min påstand at den siste beskriver en mer heteronom og referensiell tilnærming til "mediet", anvendelig hvis man ønsker musikkopplevelser som medierende redskap for følelseskunnskap.

Marton & Booth (1997:36ff) refererer Martons tidligere forskning, der han skilte ut seks ulike læringskonsepter/måter. Dette kan også ses som eksempler på ulike læringsstrategier, eller resultatene av disse. De første tre fokuserer primært på reproduksjon av kunnskap: 1) læring som økt kunnskap, med "consumption" som den viktigste metaforen; 2) læring som memorering og repetisjon, og 3)

læring som anvendelse i andre sammenhenger. De siste tre retter seg mot læring som menings søking: 4) læring som forståelse (og refleksjon), 5) læring som å se noe på en annen måte (verden oppleves annerledes etter den nye lærdommen, man får gjerne et mer dynamisk blikk på verden, og 6) læring som endring i personen. Her er det snakk om en så dyptgripende erkjennelse at læringen langt overskrider det området den egentlig kommer fra, og berører kjernen i oss som mennesker.

Hvis vi tar for oss et tradisjonelt kunnskapsinnhold i musikk, j.fr. kap.1, vil det klart også berøre de tre første. Intervjusetatene berører sporadisk også disse tre, men dreier seg primært om de tre siste. Da er vi igjen tilbake til den siste av de to overordnede strategiene, der man søker mening ut over mediet selv, og ser læring som endring også på et personlig plan. Reimer sa (kap.1) at musikk er et alternativ til verbalspråk for å bli kjent med oss selv og andre, og at musikkopplevelser, enten man skaper, utøver eller lytter til musikk, gjør det samme for følelsene som det å skrive og lese gjør for tanken/fornuften eller refleksjonsevnen ("reasoning") (Reimer 2005:93). Musikken lot oss føle refleksivt om følelsen selv (ibid:99), den utdannet i det å føle. I så fall er det avgjørende at vi som jobber med utdanning forholder oss til dette. Det krever noen valg, også på et strategisk plan.

#### **9.4.2. Læringsstrategier og opplevelsesstrategier**

I kap.5 ble begrepet 'metaemosjon' litt humoristisk foreslått i forbindelse med at emosjonell tilgjengelighet og forståelse kan ses som 'kunnskap om emosjon' og refleksjon kan være 'effektiv bruk av denne kunnskapen'. Å reflektere rundt følelser, enten det skjer verbalt eller musikalsk, kan i høyeste grad være en metakognitiv eller metaemosjonell aktivitet, jf. det å forbedre egen læring gjennom selektiv bruk av metakognitive strategier, og bruker læringsstrategier for å velge, strukturere og organisere læringsmaterialet (Nielsen 1998:35f). Nielsen (1998:38ff) sier det er uenighet i om en læringsstrategi må være bevisst og viljestyrt, strategier kan bli automatiserte og dermed utenfor vår bevissthet. I dette studiet kan det være nyttig å prøve ut et enda videre strategibegrep: La oss tenke oss at strategien ikke trenger å ha vært (refleksivt) bevisst i individet noen gang, bl.a. fordi den kan ligge innbakt i kulturenes måte å forholde seg til verden på (jf. de andre stemmene, læring som først sosial, og det utenkte kjente).

Fenomenografien kritiserer kognitivistenes skille mellom en indre og en ytre verden, og knytter seg mer til et relasjonelt perspektiv på læring. De snakker ikke om læringsstrategier som mentale, statiske modeller, men ser dem mer som et bevegelig redskap i møte mellom personen og den sosiale situasjonen. Da blir også læringsprosessene og strategiene sosiale og innebygget i en sosial kontekst. Da

kommer de i mine øyne også nærmere opplevelsen. Med studiets nærhet mellom opplevelse og læring, er det fristende å innføre *opplevelsesstrategier* som perspektiv på egen data. Forskning om læringsstrategier synes meget fokusert på læringens mål, selv om man selvsagt ikke helt kan bestemme hva andre skal lære. Snakker man om opplevelsesstrategier, blir opplevelsen selv i større grad målet. Selv om man bevisst og målrettet går inn i et musikalsk møte, er det vel så vanskelig å *bestemme* opplevelsen, likeså hva slags læring som skal komme ut av den. Det gjelder selvsagt også der man ønsker å tilrettelegge for ny følelseskunnskap. Men anerkjennes virkelighetens diskursive og konstruktivistiske dimensjoner, har vi (og kulturen) likevel foretatt noen valg, og vi *har* til en viss grad styrt opplevelsen. Det innebærer også strategivalg, både for opplevelse og læring. Den emosjonelle læringen knyttet til musikkopplevelse er muligens mindre målrettet og bevisst enn de læringsområder der teorier om læringsstrategier vanligvis brukes. Det ekskluderer ikke muligheten for opplevelsesstrategier i møte med musikk, og heller ikke strategienes mulighet til å påvirke vår følelseskunnskap. På sitt vis er dette allerede berørt i kap.5 av Hedden (1973), Myers (1922) og Jørgensen (1989).

Teorier om strategiene har til og med mulighet til å påvirke våre teorier om følelseskunnskap. Da blir et relevant forskningsspørsmål *hvilke opplevelsesstrategier som kan være et medierende redskap for følelseskunnskap*, og både diskursteori og metaforsteori kunne supplert musikkopplevelses- og læringsteorien som analyseredskaper for å avsløre de strategier som brukes når musikkopplevelse erfares som å føre til følelseslæring og -kunnskap.

Kaster vi et blikk på resultatene i kap.6-8, blir vi minnet om viktigheten av innlevelse. I møte med Stern og fenomenografiens relasjonelle læringsfokus, kan intersubjektivitet, innlevelse og empati som opplevelses- og læringsstrategi bli et meget spennende område å utforske. Hvis vi trekker fokuset vekk fra redskapene og ser på aktørene, vil deres ulike bevissthets- og forståelsesmodus framtre som mulige årsaker til at musikkopplevelsen kan mediere følelseskunnskap.

### **9.4.3. Følelseskunnskap som strategi for musikkopplevelse?**

Følelseskunnskap kan altså påvirke musikkopplevelsen. Dermed kan følelseskunnskap selv inngå i læringsstrategier, ikke bare for musikkopplevelse, men i andre hånd også for følelseskunnskapen selv. Davies (2001) sier at "listeners must be suitable qualified if they are to be capable of detecting and appreciating music expressiveness" (ibid:28). Man må kjenne sjangeren, gjenkjenne om det

spilles feil, kunne skille det forutsigelige og det uvanlige osv. Hvis vi her begrenser oss til musikkopplevelsens emosjonelle dimensjon, og ikke minst hvis vi ser tilbake til det som er nevnt om strukturelle og assosiative metaforer, samt de indre og ytre kilder til følelser, ser jeg ingen grunn til å kreve musikk- og sjangerforståelse for å forvente opplevelse. Davies' krav til forforståelse virker meget intellektuelt basert. Det er musikalske kvalifikasjoner det dreier seg om, han har ingen krav til *emosjonell* forforståelse eller kunnskap. Man kan selvsagt misforstå komponist eller utøvers intensjoner, og forforståelsen vil alltid prege opplevelsen, men ens egen opplevelse er uansett reell, og det å forstå egne følelser i møte med musikk, krever følelseskunnskap vel så mye som musikkunnskap. Det å gjenkjenne andres emosjonelle uttrykk i musikken er knyttet til den emosjonelle utviklingen generelt (Sloboda og Juslin 2001b:89). Følelseskunnskap kan altså være en viktig ingrediens i de opplevels- og læringsstrategier vi kan bruke for å legge til rette for musikkopplevelse. Og selv om dette studiet måtte avgrense problemstillingen til ikke å se på *følelseskunnskap som et medierende redskap for musikkopplevelse*, kunne videre forskning dratt god nytte av en slik vinkling. I et antropologisk perspektiv blir det opplagt at læring og kompetanse, enten den er musikalsk eller emosjonsrettet, vil påvirke musikkopplevelsen. Både musikk og følelser kan man lære noe om, og ens forforståelse vil prege både opplevelsstrategi og ”lyttehabitus” (Becker 2001).

Dermed inngår også personforhold i mengden av videre forskningsmuligheter, for eksempel i spørsmålet: *Hvilke følelser- og personforhold og hvilken forhåndskunnskap kan inngå i (musikk)opplevelsesstrategier som fremmer følelseskunnskap?* I kap.5 ble personlighetstrekket introversjon forbundet med musikk. Evnen til å takle sorg er tilsvarende eksempel fra empirien, tilgang på negative og positive følelser likeså. Hvis “Different emotions create different information-processing styles” (Salovey et al 2000:506, se kap.5), vil både opplevelsesstrategi og refleksjonsprosess variere etter følelseskategori. Vil i så fall personer med god tilgang på både negative og positive følelser også ha tilgang på andre lærings- og opplevelsesstrategier? Hvis musikkopplevelsen gir bedre tilgang på enkelte følelser, innebærer det også bredere strategier for bearbeidingen av dem? Trekker vi med oss kunnskapen fra Tugade & Fredrickson (2002:319ff), og anerkjenner at negative følelser/emosjoner innsnevrer tanke- og handlingsmulighetene, vil slike følelser kunne ha noe viktig å gi oss i forståelsen av de situasjonene som har utløst følelsene, ja, også av følelsene selv. Fokus og ensretting kan føre til skylapper, men også dybdekunnskap og nye muligheter til å forstå ens eget liv.



Parrott (2002), som kritiserte Salovey og Mayer for å ville unngå de negative følelsene, mener vi må inkludere dem i det å være emosjonelt intelligent, fordi de får oss til å hente fram mentale ressurser som gir fokus mot det som trenger vår oppmerksomhet (ibid:346, se kap.8). Når han foreslår at vi heller vurderer folks evne til å regulere intensiteten på disse følelsene, søke dem når de kan være nyttige, og håndtere dem på en hensiktsmessig måte i de konkrete situasjonene, er det egentlig strategier han snakker om. En annen ”strategi” framkom i Bollas’ beskrivelse av å søke negative estetiske opplevelser fordi disse kan bekrefte tidligere ubehagelige opplevelser og gi kontakt med det utenkte kjente (Bollas 1994:17).

Jeg vil også sette spørsmålstegn ved om det alltid er dikotomien negativ–positiv som forteller om en følelse smalner eller utvider vår forståelseshorison. Har vi ikke ordtaket ”kjærlighet gjør blind” fordi intensiteten i følelsen spiller en vesentlig rolle for om perspektivet smalner eller berikes, i større grad enn type følelse? Hvis energiene, formen og intensiteten i følelsen (vitalitetsfølelsen) settes mer i fokus enn valøren (kategorialfølelsen), vil det da være naturlig at nettopp mange ”lag” kan opptre samtidig, og at grunnaffekten blir utskiftbar, som Einar sa.

#### **9.4.4. Opplevelsesstrategier og musikkjangerer**

Kreutz, Ott, Teichmann, Osawa & Vaitl (2008:110ff) har et interessant funn i forhold til opplevelsesstrategier. De fant at folk med mindre musikalsk erfaring viste seg å ha den sterkeste følelsesreaksjonen på musikkopplevelser, de profesjonelle fokuserte mer på tekniske og motoriske aspekter. Nå må det påpekes at disse forskernes formidling av sine resultater kan virke merkelig. De fant også at preferanser for klassisk musikk signifikant påvirket både hvor spesifikk og hvor intens opplevelse man hadde, og avslutter artikkelen med å si: ”Liking for classical music is thus a prerequisite for securing strong emotional responses” (ibid:120), men uten å minne om at eksemplene brukt i forsøket var utelukkende klassiske musikkseksempler, mens forsøkspersonene hadde ulike sjangerpreferanser, noen også utenfor den klassiske musikken (!).

Slik forskning, ikke minst innen eldre musikkpsykologisk forskning, har gjort det viktig for meg å ikke velge fokus på sjanger. Jeg har derfor holdt tilbake flere spennende sjangerrelaterte intervjuuttalelser. Andre ble likevel presentert under MO-kategorien sjangerer (kap.6), for eksempel uttalelsene om heavyrockens skremmende aggressivitet og erfaringen av å kunne oppleve flere følelser med klassisk musikk. ”Den klassiske musikken kan du dekke hele livet med”, sa Ivar (M47). Det finnes også uttalelser om populærmusikken:

Carl: Det jeg hører er liksom aggresjon, jeg hører seksualitet, jeg hører melankoli, og sånn sint, glad.

T: I pop?

Car: Ja, så de typer ting. Men de litt sånn sammensatte, de har ikke jeg hørt. (M 24)

Derimot mener han å ha hørt mer komplekse følelser i mer klassiske/seriøse musikkformer, de han selv trakterer. Senere (M45) sier han også noe om jazzmusikere som er...

Carl: ... usannsynlig melankolsk og levde i uttrykk. Det er virkelig ordentlig nerve. Og på mange måter, når du peker på de legendene, så synes jeg det er et mye mer sammensatt uttrykk i den verdenen enn i en popverden.

(...) Du finner det meste i alle sjangere med unntak av sånne litt vanskelige begreper som jeg snakket om[

T:[sjalusi?]

Carl: For eksempel. Litt sånne ting. Det krever en form, en komplisert strukturering av det musikalske for at du skal evne å uttrykke det. Det er sikkert noen mennesker som kan, gjennom å være den de er, evne å uttrykke sånne ting. Men det er i grunnen vanskelig for én person å uttrykke sånne ting også, for det er såpass vage følelser.

T: Men umiddelbart så tenker jeg at ville ikke da disse jazzlegendene, med deres kontroll (...) i stemmestrukturen, så er det så mange nyanser at de også kan uttrykke sjalusi?

Carl: Helt sikkert, jeg har bare ikke hørt det ennå. (M45)

Ligger i så fall sjangerforskjellene i de indre eller ytre kildene til Sloboda? Ligger de i lydstrukturer eller i diskursen? Vi kan sannsynligvis ikke utelate noen av de nevnte kildene.

Det er intet i materialet som tilsier at ikke alle sjangere kan bidra til følelseskunnskap. Daniel (M27) ga i kap.6 en fruktbar sammenlikning mellom musikkjangere og gastronomi som både viser sjangrenes muligheter og heller ikke skjuler forskjellene. Samtidig må det erkjennes at ulik mat gir ulik næring, og ikke minst at ulike måter/strategier kulturer har for å tilberede maten på, påvirker vår matopplevelse og ernæring. Jeg anser det som viktig å være på vakt mot sjangerfordommer, uansett hvilke tradisjoner de utgår fra, men ønsker vi å utvikle vår musikkpsykologiske og -pedagogiske viten, må vi heller ikke kaste barnet ut med badevannet. Heller ikke tidligere fordommer skal forhindre oss i å se evt. særegne kvaliteter i ulike sjangere, enten de skyldes musikkens lydstrukturer eller mer kulturelle og diskursive forhold. Det kan ligge spennende pedagogiske og

forskningsmessige muligheter også i et sjangerperspektiv, i alle fall hvis vi har som hensikt å berike vår tilværelse med *ytterligere* lærings- og opplevelsestrategier, ikke å ta vekk eller fordømme de som andre allerede har.

Kan det være fruktbart å se på *diskursen* som har preget den klassiske musikken, og om den på en egen måte stimulerer til en opplevelsestrategi som fokuserer på et bredere spekter av følelser? Kan det være at visse pop- og rockesjangere bedrer tilgjengeligheten på enkelte følelsesuttrykk, både på godt og på vondt? Hva i lyden eller diskursen kan i så fall fortelle oss noe som kan bidra til følelseskunnskap også for de som lytter på annen musikk? Er den utrolige gleden som i alle fall undertegnede opplever i møte med salsa knyttet til bevegelsesdiskursen som hører med, eller strukturer i musikken? Spørsmålene er ubegrensede, og i alle tilfeller kan sjangrenes utøvere og elskere ha noe å lære bort til de som ønsker musikkopplevelser som et medierende redskap for følelseskunnskap.

Antropologen Becker (2001:135ff) viser hvordan mye forskning innenfor musikk er gjort med informanter som er vant til å lytte til klassisk, vestlig musikk. I denne musikkformen er den stillesittende, introspektive lyttingen idealet. Tanker og følelser er vendt mot ens eget indre. Gjennom imitasjon av modeller rundt oss, har vi lært å lytte med et bestemt fokus. I hvilken grad dette innebærer bevissthet om følelser, er kulturbestemt, ifølge Becker. Er dette med selvinnsikt og følelseskunnskap en del av vestens "lyttehabitus", noe som forekommer hos oss fordi vi er kultivert inn i denne måten å (musikk)oppleve på? Nå viser intervjusitatene at selv innen en vestlig kulturkrets er det vanskelig å snakke om en enhetlig lyttehabitus eller lyttestrategi. Det gjelder både mellom sjangere og innenfor én sjanger og de ulike musikksyn og lyttemåter som finnes der. Et mulig videre forskningsperspektiv kan være *om ulike personer varierer i forhold til om musikkopplevelsen erfares som et subjekt-subjekt- eller subjekt-objektforhold*. Svar på et slikt spørsmål kan også få følger for utvikling av relasjoner og følelseskunnskap. Hvis ulike diskurser har ulike perspektiver på følelser og evt. også ulik mediering av følelseskunnskap, vil det å velge *vekk* kunne være å velge vekk muligheter for følelseskunnskap, uavhengig av om det er grunnet i musikkens diskurser eller lydstrukturer.

## 9.5. Verbalspråket og det nonverbale

### 9.5.1. Innledning

Når man jobber med musikk, blir nonverbal tematikk relevant i mange sammenhenger. Så også i denne avhandlingen. Barchorowski & Owren (2002) sier at alle er påvirket av andres lyder, og kan selv påvirke andre på samme måte.

”How sounds are used, and the exact ways in which listeners perceive, appraise, and respond to sounds, thus constitute an important part of emotional intelligence” (ibid:12). Muligheten til å kommunisere egne og påvirke andres følelser er både knyttet direkte til lyden som produseres der og da, og mer indirekte gjennom lærte emosjonelle reaksjonsmønstre der lyd er blitt knyttet til følelser og hendelser. Swanwicks (1994) ”knowledge by acquaintance” og Reimers (2005:94) ”knowing within” ble i kap.1. presentert som en form for nonverbal fortrolighetskunnskap i musikk som ga assosiasjoner til empati, innlevelse og en kroppslig-emosjonell strukturering og begrepsliggjøring. Grunnlaget for avhandlingens syn på forståelse og begreper som (også) nonverbale, ble videre underbygget med Johnsons (1990) teori om ”embodied understanding” og Polanyis (1967) tause kunnskap.

I dag anerkjennes altså begreper, kunnskap og forståelse som nonverbale. Det ble støttet av empirien. Og hvis begrepene vi bruker i våre refleksjonsprosesser er nonverbale, og den forståelse og kunnskap som refleksjonsprosessene munner ut i/gir videre grobunn for, er nonverbal, da må også refleksjonsprosessene som begrepene brukes i og som kunnskapen stammer fra selv kunne være nonverbale, sa jeg tidligere.

Vi kan altså ha en refleksiv bevissthet selv om vi ikke kan ordsette det vi har oppmerksomheten rettet mot, fordi vi likevel kan artikulere og gripe det i andre medier enn verbalspråket. Under intervjuene ble den ordløse musikken forstått på linje med verbalspråket som noe som kan begrepsliggjøre følelser. Det ble også tydelig at musikken hjelper barn og voksne til å forstå følelser som ikke like lett lar seg forstå i (møte med) ord, og at musikken som nonverbal kommunikasjon står i en særstilling i mange nære relasjoner. Men materialet i kap.6-8 gjør det klart at denne tematikken neppe diskuteres daglig. Carl hevdet at vi bruker musikken til å kommunisere det som ikke så lett *kan* formuleres i ord. Da er det lett å komme inn i en nonverbal sirkel der verdien ligger i at noe kan formuleres i musikk som ikke kan verbaliseres, men siden dette heller ikke kan argumenteres for verbalt som kunnskap, forblir det også ofte usynlig i en pedagogisk debatt. Relasjonen mellom nonverbal og refleksiv er fortsatt komplisert, og prosjektet har utforsket det i forhold til en mulig nonverbal refleksivitet, uten på noen måte å ville trekke bastante konklusjoner om hva som er refleksivitetsbegrepets ideelle grenser.

### 9.5.2. Når språket skaper skygger

Innen deler av diskursteorien, og særlig innen strukturalistisk og poststrukturalistisk språkfilosofi, kan man støte på påstander som ”at vores adgang til virkeligheden altid går gjennom sproget. Ved hjelp af sproget skaber vi repræsentationer af virkeligheden” (Jørgensen og Phillips 1999:17). I en slik diskurs er all kunnskap, endog enhver tanke, avhengig av verbalspråket, eller som Wetherell (2001) sier: ”We come to know what the experience is because we have the words or language games available to us” (ibid:187). Billig (2001:210) går så langt som å kaller det andre beskriver som indre prosesser for ”ghostly essences”.

Kirkeby (1994:248) sier at en eventuell opplevelse av det sansede som selvstendig i forhold til språket sannsynligvis er en illusjon. Han mener det er mye som taler for at ”det er en konvensjon at tro at sanseopplevelser er noget der foregår ”utenfor” eller ”ved siden af” sproget, og dermed at gjenstande eksisterer før vi benævner dem” (ibid:248). Da nærmer vi oss den sosiokulturelle læringsteorien som flere steder har fått påvirke dette prosjektet, og deres syn på språket som menneskets aller viktigste medierende redskap, og mest unike bestanddel i kunnskapsbygging (Säljö 2004:84). Men sosiokulturell teori mener ikke at språk og tenkning er det samme. Likevel står også Säljö i fare for å krysse nonverbale sider ved tilværelsen når han sier at... ”Det vi kan studere, er hva mennesker sier, skriver eller gjør, det vil si kommunikative og/eller fysiske praksiser. Det er det vi har tilgang til” (ibid:118). En påstand som at vi ikke har noen sikker eller erkjennende tilgang til virkelighetens vesen utenfor språket, undergraver ikke bare musikkens erkjennende tilgang til følelser og økt følelseskunnskap, den gjør det også vanskeligere å befatte seg vitenskapelig med mitt emne.

Sanser vi ikke det vi ikke kan verbalisere? I så fall, hvordan lærer vi de aller første verbale termer? Og hvordan forklares Polanyis (1967/2000) tause kunnskapsbegrep eller menigmanns estetiske opplevelser i en slik virkelighet? Hva med psykisk utviklingshemmede uten språk, hva med spedbarnet? Å begrense vår erfaring med fenomener til det vi kan verbalisere, oppleves som en forarming av virkeligheten som jeg på ingen måte vil delta i, heller ikke som forsker. Det er ikke mitt ønske å benekte språket som viktig, men det å formulere det – i nettopp verbalspråket – som viktigst, gir egentlig ingen legitimitet. De andre medierende redskapene forblir naturlig nok tause.

”Når vi tar stilling til et problem, tenker vi som regel i ord og delsetninger” sier Woolfolk (2004:71). Jeg vil påstå at når vi tar stilling til et problem, tenker vi også i kroppsfølelser og energier, i bilder, rytmer og minner om lukt. Disse

redskapene er der før språket, de utvikles sammen med språket og preges av det, slik språket også preges av dem. Mitt behov for å sette fokus på nonverbale medierende redskaper signaliserer at jeg synes språkets plass er blitt for stor, eller i alle fall til tider setter de nonverbale ufortjent i skyggen (Vist 2008). Jeg ønsker heller ikke å motsi at språket i stor grad preger våre tankemønstre og at det i stor grad konstruerer det vi tenker på. Men det er min påstand at det verbale ofte blir det eneste vi ”ser”, og at vi begrepsliggjør virkeligheten på langt flere måter enn verbalspråklig. I møtet med konstruktivistisk litteratur, opplever jeg at en dimensjon, et vitalitetsspenn, mangler. Den lille ikke-språklige glippen under verbalitetens dør er kanskje smal, men den er der likevel, og den kan fortelle oss noe om det som døra skjuler, og som lett forsvinner i det vi åpner den.

### **9.5.3. Å verbalisere taus kunnskap?**

På den annen side har jo dette prosjektet nettopp forsøkt å verbalisere det som for mange oppleves som det ordløse, det usigelige. Van Manen (2001) sa (kap.2) at en forsker innenfor hans felt må klare å beholde full tillit til ordenes mulighet for å gjøre forståelig det som synes å ligge utenfor språket, selv om den forståelsen man forsøker å utvikle er nonverbal eller nonkognitiv (ibid:xviii). Dette prosjektet har krevd samme tillit, og intervjuene har med sine elleve (!) deltakere i mine øyne vist seg tilliten verdig. Men for mange estetikere vil det sikkert si å skyte på feil blink, slik Daniel hentydet i kap.8. For enkelte vil jeg få tak i noe annet enn det essensielle ved musikkopplevelsen fordi det viktigste ikke kan formes i ord. For andre vil jeg altså konstruere et annet fenomen.

Tidligere ble det poengtert at betegnelsen taus ikke passer på musikalsk *lyd*. Men i en musikkpolitisk sammenheng kan betegnelsen likevel være på sin plass, siden tematikk rundt følelseskunnskap og dennes plass i den musikkpedagogiske debatten til tider kan synes stemmeløs. I løpet av denne forskningsprosessen har jeg flere ganger fått kommentarer i retning av ”går det an å forske på det a’?” og ”dette er det ingen som har forsket på før”. Tematikken virker muligens utforsket, men det forteller i mine øyne også noe om hva nye perspektiver og nye begreper kan gjøre med ”gamle fenomener”. For som det allerede ble konstatert i kap.1, så er vår kultur bærer av en holdning til musikk som både knyttet til følelser og personlighetsdannende. Tidvis nærmer man seg også følelseskunnskap mer konkret, for eksempel hos Reimer (1989, 2005), eller Varkøy, som sier at ekspresjonistene ser på kunst som... ”et erkjennelsesredskap for følelser. (...) Noe av musikkens største verdi og betydning ligger dermed i å kunne gi innsikt og forståelse for det menneskelige følelseslivet” (Varkøy 2003:33).

Selv om fenomenet forandrer seg med ulike diskurser og språkdrakter, er det like relevant å snakke om et gammelt fenomen som dette prosjektet har gitt en stemme med begreper fra vår tids emosjonelle, pedagogiske og musikalske debatt. I så fall er det snakk om en form for taus kunnskap av den typen Molander (1998:42ff) beskriver som ennå ikke formulert, muligens kombinert med den han kaller underforstått. Ved å sette ordet følelseskunnskap på feltet, framtrer det tydeligere og på en annen måte enn andre begreper ville ført til. I det kommer også et konstruktivistisk islett til syne, der verbalspråklige begreper får betydning for hva vi ser som vår virkelighet.

Den nonverbale forståelsen presenterte intervjuutater som viser validitets- og reliabilitetsproblematikk i forhold til de verbale intervjuene og intervjupersonenes uttalte problemer med å formulere sine opplevelser og erfaringer i ord. Resultatet tatt i betraktning, har det likevel vist seg at ved å snakke med flere mennesker, som alle klarer å uttale en liten bit, kan vi samlet formulere oss på en måte som både er gjenkjennende for andre og som lar andre oppdage nye sider av egen virkelighet. Hvis vi kan enes om at ikke alt kan verbaliseres, står vi igjen med at noen kan verbalisere erfaringer fra den felles verden vi bebor mer enn andre, og at vi alle kan verbalisere litt. Det gagnar oss både musikkpolitisk og musikkpedagogisk at dette temaet *også* ordsettes, også om fenomenet dermed framtrer annerledes enn i våre kropper.

#### **9.5.4. Fra språk til musikk**

Selv om denne avhandlingen ofte søker å verbalisere det ordløse, har den også hentet inspirasjon fra verbalspråket. Det kan gi et begrepsapparat som forklarer mye av musikkens mening på en måte som er forståelig for mange pedagoger uten særlig musikalsk bakgrunn, samtidig som det kan utvikle vår forståelse av hvordan emosjonell læring kan foregå knyttet til musikkopplevelse (Vist 2008). I *Tenkning og tale* (1934/2001) sier Vygotskij at ”de språkstrukturene barnet tilegner seg, blir de grunnleggende strukturene i barnets tenkning” (ibid:94). Han sier også at vi kan forestille oss tenkning og tale som to sirkler som skjærer hverandre, der de delene som overlapper, framkaller det som kalles språklig tenkning. Men: ”Det er et veldig felt av tenkningen som ikke har noen direkte forbindelse med tale. Den tenkningen som kommer til uttrykk ved bruk av redskaper hører med til dette feltet, i likhet med praktisk intellekt generelt” (Vygotskij 1934/2001:90).

Vygotskij understreker også at talens struktur ikke nødvendigvis gjenspeiler tankens struktur, og ”derfor kan ikke tanken kle seg i ord som et ferdigsydd plagg” (ibid:191). Jeg vil da spørre om ikke andre medierende redskaper av og til kan

fungere som klær i mer passende størrelse, for eksempel når det er snakk om å uttrykke seg *om* følelser og *i* følelser. Vygotskij sier videre at ”Tanken finner ikke bare sitt uttrykk i talen; den finner sin virkelighet og sin form.” (ibid). Ja, klær skaper folk. Men jeg vil påstå at den finner *en av sine virkeligheter*. Det er helt på det rene at språket former tanken, men i møte med andre språk, ikke minst kunstspråk, vil den finne en annen form og et annet perspektiv på virkeligheten (Vist 2008). ”Bak ordene ligger tankens selvstendige grammatikk, ordbetydningens syntaks ”, sier Vygotskij (ibid:193). Denne grammatikken kan av og til passe bedre til musikkens former enn ordenes, jf. Susanne Langer (1942/1979).

Når Vygotskij (1934/2001:184) konkluderer med at ”Det finnes åpenbart en førspråklig periode i tenkningen og en førintellektuell periode i talen også i barnets utvikling”, så vil jeg argumentere for at det ikke bare er snakk om en periode. Hvis vi ikke kan sette språket til side når det er lært, er det grunn til å tro vi heller ikke kan sette de førspråklige erkjennelsesformene helt til side, selv om vi også kan anvende språket.

### **9.5.5. Hva skjer hvis vi bare bruker verbalspråket?**

Säljö (2004) viser hvordan ulike medierende redskaper gir ulike muligheter og spør: ”Hvilke måter å forholde seg til omverdenen og til kunnskap på vokser fram når skrift blir en dominerende kanal for kommunikasjon?” (ibid:192). Her kan vi heller spørre hva som vokser fram av et samfunn som domineres av verbal kommunikasjon, eller et samfunn der academia forholder seg til verbalspråket som nærmest enerådende. Valget vårt er ikke hvorvidt vi lærer noe eller ei, men *hva* vi skal lære oss i de situasjoner vi går inn i, ifølge Säljö (2004:28). Hvis han også har rett i at ” de *måtene* vi lærer og tar del i kunnskap på, er avhengig av hvilke kulturelle forhold vi lever under” (ibid:14), snakker vi fortsatt om opplevelses- og læringsstrategier. Noen kulturers musikkdiskurs og pedagogiskdiskurs vil kunne underbygge musikkopplevelsen som medierende redskaper for følelseskunnskap, andre vil kunne undergrave den. Den variasjonen i tilgang til kulturelle redskaper som finnes i samfunnet utenfor individet, må ha sitt motstykke i individets tenkning og ferdigheter. Kultur og kognisjon er gjensidig konstituerende, ifølge Säljö (2004:160). Da kan det skapes en vond spiral hvis et samfunn utdefinerer enkelte typer medierende redskaper og baserer seg alene på verbalspråket. Det styrer individets og kulturens tenkning, som igjen styrer hvilke behov for redskaper man blir bevisst på at man har.



I kap.5 ble det påpekt at når vi behersker verbalspråket, kan nye deler av vår bevissthet deles med andre. Men Stern (1985/2000:211) sa at språket også kan skille og fremmedgjøre, og kalte det et tveegget sverd. Selv om språket kategoriserer bra, er det alltid bare en del av opplevelsen som kan beskrives. For Stern blir det viktig å integrere erfaringer fra nonverbale selvdomener i den selvbiografiske historien (og det narrative selvet). Nå må det samtidig sies at det narrative selv også rommer andre symboluttrykk enn ordet. Det blir viktig å huske på i forhold til musikkopplevelsen: Skaper musikken den samme splittethet som ordet? Musikken har andre egenskaper, men også andre begrensninger i forhold til å gjengi en helhetlig opplevelse. I så fall vil den nevnte fremmedgjøringen være til stede også her, selv om empirien i dette prosjektet har gitt klare indikasjoner på at musikken har verdifulle supplerende egenskaper i forhold til følelser. En ensidig mediering gjennom språk vil i alle fall gi et ensidig perspektiv, og liten fokus på de områder av vår tilværelse som ikke like lett lar seg mediere språklig. Hvis de ulike intellektuelle redskapene skal være "effektive ressurser å tenke med" (jf. Säljö 2004:102), så må vi ha en velutstyrt redskapsbod. Som Säljö selv sier: "Ulike måter å mediere på gir også ulike perspektiver på et objekt eller et fenomen og kan gjøre det enklere eller vanskeligere for oss å forstå" (ibid:99).

De (akademikerne) som får utgitt sin kunnskap i artikler og bøker, har tidvis større verbale evner enn majoriteten av befolkningen. De har perfektionert sitt verbalspråklige redskap, og foretrekker å bruke dette i stedet for andre medierende redskaper. Vi vil alle gjerne ha våre egne valg og ideer bekreftet. Men hvis en snever medieringsforståelse har definisjonsmakten i alt fra lærebøker og fagplaner til forskningspolitikk, kan det få store følger. Andre kan ha behov for å utvikle erkjennelsesformer basert på andre medierende redskaper enn verbalspråket, og hvis disse ikke får reell plass i vår virkelighet, kan mange muligheter til berikende liv og utnyttelse av potensielle ressurser gå tapt. Vi erkjenner viktigheten av et biologisk og kulturelt mangfold. Vi bør i mine øyne erkjenne viktigheten av et medierende mangfold også, som del av det kulturelle (Vist 2008).

Språket er også med på å forme følelsene. Musikken likeså. Samtidig kan man si at verbalspråket er med på å forme musikkopplevelsen, og dermed også andre språk om følelser. En konstruktivistisk forståelse "synliggjør hvordan språkets styrende rolle overføres til vårt følelsesliv" (Nyeng 2006:86). Med det formuleres enda et argument for å ha tilgang på flere språk, slik at ikke forståelsen av vårt følelsesliv blir så snever som gjennom kun verbalspråket – eller kun musikken for den saks skyld.

Hvis alle mentale prosesser på høyere nivå blir mediert av psykologiske verktøy som språk, tegn og symboler, ligger alt til rette for at også nonverbale ”språk” har en rolle i vår mentale utvikling. Hvis vi utvikler kunnskap, også om følelser, gjennom å tilegne oss måter å handle og tenke på som finnes i kulturen, blir det avgjørende hva denne verktøykassa inneholder. Godt verktøy er halve jobben, sies det. Det er i alle fall ingen tvil om at visse arbeidsoppgaver utsettes eller neglisjeres hvis ikke verktøyet er tilgjengelig. Et samfunns kunnskapsutvikling kan ta dramatisk forskjellig retning ut fra hvilke psykologiske verktøy som er tilgjengelige, enten det er i skolens, hjemmets eller forskningens kontekst. Woolfolk (2004:71) har et godt eksempel: Hun sier at så lenge kulturen bare stilte romertall til rådighet for å representere kvantitet, ble mange matematiske tenkemåter vanskelige eller umulige. Et arabisk system med uendelig antall tall, negative tall, desimaler og null gir helt andre muligheter, også for kognitiv utvikling. I forhold til for eksempel emosjoner, vil musikk gi helt andre muligheter enn språk, slik Langer (1942/1979) allerede har formulert.

Det er nevnt at våre mentale strukturer og prosesser stammer fra vår samhandling med andre. Da er det naturlig å anerkjenne den første dialogen barnet har med sine omsorgspersoner som sentralt utspring for utvikling. Her er musikken og musikalske/kroppslige elementer vel så vesentlige som verbale (Stern 1985/2000; Vist 2005). Hvis vi ikke kan eliminere en verbal dimensjon etter at vi har lært oss språket, kan vi sannsynligvis heller ikke eliminere våre tidlige kroppslige og musikalske erfaringer.

## **9.6. Avslutning**

Hva er det så jeg ikke har sagt noe om? Hva er mine svake punkt og blinde flekker? Mine blinde flekker er det leseren som best kan si noe om. Men jeg skal til slutt kommentere noen av dem, sammen med noen muligheter for videre forskning.

### **9.6.1. Om kategorier og kategorifeil**

Vår viten er ikke et speilbilde av virkeligheten, men et resultat av hvordan vi kategoriserer verden: Virkeligheten er bare tilgjengelig for oss gjennom våre kategorier (Jørgensen & Philips 1999:13f). Det blir tydelig bekreftet i en avhandling som kategoriseringsmessig har valgt å presentere to ”virkeligheter”. Nå er de selvsagt ikke så ulike, men den innledende analysens kategorier bærer likevel klart større preg av EI-tradisjonens mer kognitive virkelighet og samfunnsnyttige

vestlige menneskeideal. Hovedanalysens to kategorier er videre og mindre stringente, og viser en mer fenomenologisk virkelighet, ikke minst i forhold til vår intersubjektive væren i verden og ulike nivåer av bevissthet.

Säljö (2004) kom tidligere inn på kategorier fra en annen vinkel. Han kalte det kategorifeil når forskeren i en intervjuundersøkelse vil finne ut hva folk tenker om et fenomen (som musikkopplevelse), ved å studere et annet fenomen (kommunikasjonen i intervjuet), for så å uttale seg om et tredje (her erfaringene til intervjupersonene), vil jeg tilføye. Det vi kan studere, er kommunikative og/eller fysiske praksiser, det er det vi har tilgang til, ifølge ham (ibid:118). Hans innvendinger mot intervju som metode er viktige å forholde seg til, men jeg kan ikke se at de begrunner et så ”behavioristisk” syn at man bare skal forske på det man kan ”si noe sikkert om”, her i form av verbal kommunikasjon og fysiske praksiser. Å forske på kommunikasjonen når de som kommuniserer opplever fenomener som reelle og viktige i deres liv, gir ikke bare et snevert perspektiv på vår mangfoldige virkelighet, det er dessuten etisk problematisk fordi det lett innebærer å forske på noe annet enn det intervjupersonen tror han/hun blir intervjuet om. Det kan dessuten neppe bidra optimalt til den kunnskapsutvikling som Säljö selv sier har best av perspektivmangfoldighet. Jeg erkjenner at fenomenene ikke lar seg skille fra diskurs og ord. Men jeg setter ikke likhetstegn mellom form og innhold fordi om de ikke kan skilles fra hverandre. Å påstå at man bidrar til den eneste mulige kunnskap om fenomenet musikkopplevelse når man som Säljö mener man bare kan undersøke diskursen den er innleiret i, er i mine øyne også en kategorifeil.

### **9.6.2. Kjønnsperspektivet**

I begynnelsen av dette prosjektet var det et par kvinner som ble forbauset over at jeg, med et slikt emne, ikke hadde valgt et kjønnsperspektiv. Men å ikke bruke feministisk teori er også et kjønnsperspektiv. Likeså å tro at begge kjønn kan bidra til likeverdige data eller å bevisst søke gode mannlige intervjupersoner. Da jeg fortalte at jeg skulle intervju folk om musikkopplevelse og følelseskunnskap, var det nemlig flere som uttykte at ’det måtte det være lettere å spørre kvinner om’. Det var tydelige holdninger om at kvinner hadde lettere for å snakke om følelser, også blant musikkarbeidere av begge kjønn. Uttalelsene oppildnet meg til å tenke at jeg *skulle* klare å finne like mange og gode mannlige som kvinnelige intervjupersoner. Det er mulig jeg derfor hadde et større fokus på å finne gode menn, men jeg brukte ikke lenger tid på å finne dem. Resultatet ble uansett 5 kvinner og 5 menn, og empirien er verken kvalitetsmessig eller kvantitetsmessig i

menneskes disfavør. I hvilken grad *flertallet* av kvinner kunne gitt mer og bedre data enn *flertallet* av norske menn, forholder ikke en slik studie seg til. Her er det mulighetene som utforskes, og mulighetene er klart og godt til stede hos begge kjønn.

Selvsagt hadde det gått an å fokusere på skillelinjer i resultatene som går mellom kjønn. En feministisk tilnærming kunne vært spennende, for eksempel i en analyse av aktive og passive metaforer eller i et diskursperspektiv som vurderte begrensningene i ulike kjønns begrepsbruk og kommunikasjon om emnet. Einar (M78) knyttet også lyttemåter til kjønn. Hvis våre diskurser er preget av det menn har vedsatt som lyttemåter, og hvis det stort sett er menn som også har preget den underviste lyttemetodikken, kan nye spennende muligheter ligge i kvinners tilnærming til musikk. Men jeg har knapt brukt feministisk teori, og heller ikke kategorisert eller analysert med tanke på å synliggjøre et kjønnsperspektiv. Jeg ser det som særlig viktig at jeg som kvinne anerkjennes den samme frihet til metodevalg som mannlige forskere. Det fremmer ikke likestilling å forvente at kvinner må velge blant et snevrere vitenskapsteoretisk og metodisk grunnlag. Jeg vil til og med argumentere for at ved å sette kjønnsperspektivet i skyggen, og ved å vise mulighetene for musikkopplevelsen som medierende redskap for følelseskunnskap både for kvinner og menn, kan jeg nettopp være med på å trekke denne verden i en mer likestilt retning. For det første ved å kommunisere et emne jeg (som kvinne?) synes verden bør fokusere mer på. For det andre ved å viderefremme menns erfaringer fra dette feltet, og dermed være med på å knytte det tradisjonelt kvinneassosierte følelsesbegrepet til det å være mann og menns diskurser – og til det å være forsker.

Wideberg (1992:63) opplevde at hennes egen sosialisering til forsker handlet om en disiplinering til uærlighet, og sier at det ikke fantes språk for hennes kunnskap. Hun beskriver hvordan følelser omvendes til fornuft, dvs. vitenskapelige resonnement med distansen som et pålitelighetskriterium, og hevder nærhet, engasjement og følelser blir noe mistenkelig som vi må prøve å holde tett om. Jeg sitter ikke med samme erfaring. Det kan jo komme av mine nevnte blinde flekker, og at det å velge bort et feministisk perspektiv gjør det vanskeligere å avsløre slike tendenser. Men det kan også komme av det mer fenomenologiske og empatiske (jf. kap.3) perspektivvalget. Selv om fenomenologiske tenkere også i hovedsak har vært menn, har denne tradisjonen i mindre grad tilsidesatt følelsene og kroppen i sine vitenskapelige resonnement.

Uærligheten handler ikke bare om språket, men om hele måten å være på, sier Wideberg, og spør: "Hur mycket kvinna och vad slags kvinna får jag vara som vetenskaps "man"?" (1992:63). Spørsmålet er altfor viktig til å begrenses til å

gjelde halvparten av menneskeheten. For hvor mye *menneske* får vi være i et vitenskapssamfunn som gir så trange rammer å utvikle og uttrykke kunnskap i at det er snakk om 'emner det ikke går an å forske på', 'kategorifeil' og 'kvinnespråk'? Jeg opplever Widebergs hovedpoeng å være at forskning må inkludere hele mennesket, og utvikle språk for hele mennesket, inklusive emosjonelle og musikalske (tanke)prosesser. Men da kan det hende vi skal passe oss for det berømmelige badevannet igjen. Det finnes sannsynligvis ulik kunnskap i de ulike (kvinne- og mann-) diskursene, og rikere muligheter både for forskning og liv hvis vi synliggjør dem alle.

I sin første EI-artikkel sa Salovey & Mayer at en rekke forskere hadde funnet kvinnene generelt bedre til å gjenkjenne følelser i ansiktsuttrykk enn menn, med unntak av sinne (Salovey & Mayer 1990/2004:10). Brackett, Mayer og Warner (2003/2004:223ff) undersøkte senere sammenhengen mellom EI-gruppens MSCEIT-test og selvrapportert atferd som et mulig uttrykk for EI. De fant signifikante forskjeller mellom menn og kvinner. Kvinnene skåret høyest på EI, og menn med lav EI rapporterte selv å ha dårlige relasjoner og større vansker med å etablere gode mellommenneskelige relasjoner. Men i Saarni (1999) hentyder flere forskere at når det ble rapportert om store kjønnsforskjeller for eksempel på empati, var det ofte snakk om selv-rapport av et eller annet slag. Kvinner beskrev altså seg selv på en måte som framstod mer empatisk enn mennene, men når selve handlingen ble vurdert (av kvinner eller menn?), forsvant kjønnsforskjellen. Kan samme tendens gjelde kvinnelige forskere? Jaggard (1990) sier at kvinners arbeid med "känslomässig fostran har krävt att de utvecklar en särskild känslighet när det gäller att känna igen gömda känslor och att förstå deras ursprung" (ibid:38), og at dette nå gir kvinner en emosjonell fordel. Monn tro om ikke kvinner, når temaet er følelser, fort kan bli 'hvite mann', og stå i fare for å framtre med selvtilfredshetens manglende evne til å se andres kvaliteter og egne begrensninger.

### **9.6.3. Materialets videre muligheter**

Under dette arbeidet uttalte en kollega at det forbauset ham hvor ofte musikere *ikke* klarte å anvende musikkopplevelsens følelsererfaringer utenfor, i det "virkelige" (sam)livet. Det kan heller ikke denne avhandlingen gi svar på. Men både fra musikerne og amatørerne i materialet er det beskrivelser som viser at selv om musikken kan fungere som en person man samspiller med og gjør emosjonelle erfaringer med, så kan det også bli en form for "tørrtrening". Og i mer ekstreme tilfeller, der musikken nærmest blir en erstatning for vanlig sosioemosjonelt samkvem, vises det i personen som klare mangler i dennes sosiale og emosjonelle

kompetanse. Følelseskunnskap framtrer på mange vis, også mediert av musikkopplevelse, men vi trenger likevel hverandre. Er det mulig at musikkopplevelsen kan være et medierende redskap for emosjonell tilgjengelighet, bevissthet, refleksjon, selvinnsikt, forståelse – endog innlevelse, men at kunnskapen krever anvendelse også på det konkrete området den skal gjelde? Selv om hovedanalysens tilgjengelighet og forståelse viser at musikkopplevelse kan erfares som medierende for bedre emosjonelt samkvem mellom mennesker, og at det intersubjektive nærmest er innleiret både i emosjonell forståelse og musikkopplevelse, vil det kreve ytterligere analyse av kategoriene ekspressivitet, empati, regulering og samspill for å gi et mer solid svar. Det er kategoriene som ble utelatt fra hovedanalysen som aller sterkest også knyttes opp mot sosial kompetanse, og det ligger spennende muligheter i empirien hvis denne for eksempel får møte teori mer direkte knyttet til sosial kompetanse, samspill og – som nevnt – fra tradisjoner innen affektregulering og musikkterapi.

MO-kategoriene måtte i denne anledning også utelates fra hovedanalysen. Jeg har allerede pekt på de muligheter jeg mener ligger i å la dem møte læringsteori, også på en mer grundig måte enn det som førte til de fire overordnede perspektivene. Det er mitt håp at MO-kategoriene også kan analyseres ut fra metafor-teori. Den poetiske hermeneutikken, og også Gadamer, mente at språkets – og med det også tankens og forståelsens – vesen dypst sett var metaforisk-poetisk, og ikke logisk-formelt (Alvesson og Skjöldberg 1994:139). Johnsons (1990) ”embodied mind” er også nyttig i denne sammenheng. Sammen med Lakoff (Lakoff & Johnson 1980/2003) har han utviklet en nå anerkjent teoretisk vinkling der metaforer ses i nær sammenheng med vår kroppslige væren. Ulike metaforer er med på å forme vår forståelse av både språket, følelser og musikkopplevelser. ”Ved å lese følelseteori metaforisk ivaretar vi en fruktbar følsomhet for det vitenskapelige språkets makt og styrende funksjon for tenkingen” sier Nyeng (2006:20). Men det blir også viktig å lese intervju-sitatene metaforisk fordi de forteller mye om de forståelsene intervju-personen – og dennes diskurser – har, både når det gjelder følelser og musikkopplevelser.

#### **9.6.4. Siste ord – ikke sagt**

På den ene siden råder det sterk konsensus om at følelser og musikk er sterkt knyttet sammen, og at de emosjonelle aspektene ved musikkopplevelsen nærmest også er dens kjerne. På den annen side er det lite forskning som dokumenterer følelseskunnskap mediert av musikkopplevelse, og følelseskunnskap er oftest en marginal del av den eksplisitte musikkdidaktikken. I begynnelsen av

drøftingskapitlet ble det stilt noen spørsmål. Når jeg nå skal avrunde, våger jeg å droppe spørsmålsteget: *Hvis musikk knyttes så tett til følelser som teorien viser, og resultatene i dette prosjektet viser at man også kan lære noe om følelser i møte med musikk, bør musikk lærere også være bevisste på dette og ha det som en eksplisitt del både i sin utdanning og i sin egen musikkpedagogiske virksomhet.*

Jeg må til slutt minne om at kvalitativ forskning ofte ses som indisier mer enn harde bevis (Fog 2001:170). Dette prosjektet kan i tillegg kalles en form for grunnforskning, i forhold til hvor lite vi vet om emnet fra før. Avhandlingen viser folks opplevelser og erfaringer – folks synsing, i noens øyne. Jeg håper lesingen uansett innstilling har bidratt til et mer refleksivt forhold til egen musikkopplevelse og gitt ideer til nye måter å møte musikken på, nye opplevelsese- og læringsstrategier, og ny følelseskunnskap. Det viktigste er ikke hvor unike musikkens egenskaper i forhold til følelseskunnskap er. Vi lever i en verden der mange løser sine konflikter med ”å kakke stekepannen i hodet på ham”, selv om vi i alle fall på individnivå har lover og regler mot vold. På makronivå, når statsledere erstatter stekepannen med bomber og tanks, har vi ikke engang fungerende regler. Det bør derfor ikke være noen tvil om at vi trenger å utvikle vår følelseskunnskap. Og hvis resultatene i denne avhandlingen kan bidra til forskning innenfor andre medierende redskaper for følelseskunnskap også, er det bra. Mitt håp er i alle fall at siste ord ikke er sagt om medierende redskaper for følelseskunnskap.





## Kilder

- Abrahamsen, Gerd (2004): *Et levende blikk: Samspillobservasjon som metode for læring*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Abrahamsen, Gerd (1997): *Det nødvendige samspillet*. Oslo: Tano Aschehoug.
- Aksnes, Hallgjerd & Even Ruud (2008): Body-based schemata in receptive music therapy. I: *Musicae Scientiae*, 7(1). 49-74.
- Alvesson, Mats & Kaj Sköldberg (1994): *Tolkning och reflektion: Vetenskapsfilosofi och kvalitativ metod*. Lund: Studentlitteratur.
- Aristoteles (1997): *Statslære*. København: Gyldendal.
- Austring, Benny D. & Merete Sørensen (2006): *Æstetik og læring: Grundbog om æstetiske læreprocesser*. København: Hans Reitzels Forlag.
- Bachorowski, Jo-Anne & Michael J. Owren (2002): Vocal Acoustics in Emotional Intelligence. I: Barrett, Lisa F. & Peter Salovey (red.): *The Wisdom in Feeling: Psychological Processes in Emotional Intelligence*. New York: Guilford Press. 11-36.
- Bakhtin, Mikhail (2003): *Latter og dialog: Utvalgte skrifter*. Oslo: Cappelen Akademisk forlag.
- Bakhtin, Mikhail (1998): *Spørsmålet om talegenrane*. Bergen: Ariadne forlag.
- Bamford, Anne (2006): *The wow factor: Global research compendium on the impact of the arts in education*. New York: Waxmann.
- Bar-On, Reuven & James D. A. Parker (red.) (2000): *The Handbook of Emotional Intelligence: Theory, Development, Assessment and Appreciation at Home, School and the Workplace*. San Francisco: Jossey-Bass.
- Barne- og familiedepartementet (1995): *Rammeplan for barnehager*. Oslo.
- Batt-Rawden, Kari Bjerke (2007): *Music and health promotion: the role and significance of music and musicking in everyday life for the long term ill*. Exeter: The University of Exeter
- Batt-Rawden, Kari & Tia DeNora (2005): Music and informal learning in everyday life. I: *Music Education Research*, 7(5). 289-304.

- Becker, Judith (2001): Anthropological perspectives on music and emotion. I: Juslin, Patrik & John Sloboda (red.): *Music and emotion: Theory and research*. Oxford: Oxford University Press. 135-160.
- Benestad, Finn. (1983): *Musikk og tanke*. Oslo: Aschehoug.
- Billig, Michael (2001): Discursive, Rhetorical and Ideological Messages. I: Wetherell, M., Taylor, S. & Yates, S. J. (red.): *Discourse Theory and Practice: A Reader*. London: Sage Publ. Ltd. 210-221.
- Bjørkvold, Jon-Roar (1989): *Det musiske menneske*. Oslo: Freidig Forlag.
- Blacking, John (1973): *How musical is man?* Seattle: University of Washington Press.
- Bollas, Christopher (1994): *The Shadow of the Object: Psychoanalysis of the Unthought Known*. London: Free Association Books.
- Bonde, Lars Ole; Inge Nygaard Pedersen & Tony Wigram (2001): *Musikterapi: Når ord ikke slår til: En håndbog i musikterapiens teori og praksis i Danmark*. Århus: Klim.
- Bowlby, John (1987): Susceptibility to Fear and the Availability of Attachment Figures. I: *Attachment and Loss Volume II: Separation: Anxiety and Anger*. Harmondsworth: Penguin Books. 234-244.
- Brackett, Marc A, John D. Mayer & Rebecca M Warner (2003/2004): Emotional Intelligence and its Relation to Everyday Behaviour. I: Salovey, Peter, Marc A. Brackett & John D. Mayer (red.): *Emotional Intelligence: Key Readings on the Mayer and Salovey Model*. New York: Dude Publ. 223-241.
- Bråthen, Ivar (2005): Ulike perspektiver på læring. I: *Læring i sosialt, kognitivt og sosialt-kognitivt perspektiv*. Oslo: Cappelen Akademiske Forlag. 11-30.
- Buber, Martin (1923/2007): *Jeg og Du*. Oslo: Cappelen.
- Budd, Malcolm (1992): *Music and the Emotions: The Philosophical theories*. London: Routledge.
- Bunt, Leslie & Mercedes Pavlicevic (2001): Music and emotion: Perspectives from music therapy. I: Juslin, Patrik & John Sloboda (red.): *Music and emotion: Theory and research*. Oxford: Oxford University Press. 181-204.
- Chamorro-Premuzic, Thomas & Adrian Furnham (2007): Personality and music: Can traits explain how people use music en everyday life? I: *British Journal of Psychology*, 98(2). 175-185.
- Christensen, Gerd & Dan Zahavi (2003): Subjektivitet og naturalisering: En introduktion. I: Zahavi, Dan & Gerd Christensen (red.): *Subjektivitet og videnskab: Bevidsthedsforskning i det 21. århundrede*. Fredriksberg: Roskilde Universitetsforlag. 5-12.

- Cohen, Annabel J. (2001): Music as a source of emotion in film. I: Juslin, Patrik & John Sloboda (red.): *Music and emotion: Theory and research*. Oxford: Oxford University Press. 249-272.
- Cook, Nicholas & Nicola Dibben (2001): Musicological approaches to emotion. I: Juslin, Patrik & John Sloboda (red.): *Music and emotion: Theory and research*. Oxford: Oxford University Press. 45-70.
- Csikszentmihalyi, Mihaly (2002): *Flow: The classic work on how to achieve happiness*. London: Rider.
- Damasio, Antonio (1996): *Descartes' Error: Emotion, Reason and the Human Brain*. London: Papermac.
- Damasio, Antonio (2002): *Følelsen av hva som skjer: Kroppens og emosjones betydning for bevisstheten*. Oslo: Pax.
- Davies, John Booth (1978): *The psychology of music*. London: Hutchinson.
- Davies, Stephen (2001): Philosophical perspectives on music's expressiveness. I: Juslin, Patrik & John Sloboda (red.): *Music and emotion: Theory and research*. Oxford: Oxford University Press. 23-44.
- Denham, Susanne A. & Anita Kochanoff (2002): "Why is she Crying?": Children's Understanding of Emotion from Preschool to Preadolescence. I: Barrett, Lisa F. & Peter Salovey (red.): *The Wisdom in Feeling: Psychological Processes in Emotional Intelligence*. New York: Guilford Press. 239-270.
- DeNora, Tia (2001): Aesthetic agency and musical practice: New directions in the sociology of music and emotion. I: Juslin, Patrik & John Sloboda (red.): *Music and emotion: Theory and research*. Oxford: Oxford University Press. 161-180.
- DeNora, Tia (2002): *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dissanayake, Ellen (1999): *Homo Aestheticus: Where Art Comes From and Why*. Seattle: University of Washington Press.
- Dissanayake, Ellen (2001): Antecedents of the Temporal Arts in Early Mother-Infant interaction. I: Wallin, Nils, Björn Merker & Steven Brown (red): *The Origins of Music*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology Press. 389-410.
- Duesund, Liv (1997): *Kropp, kunnskap og selvoppfatning*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Dufrenne, Mikel (1979): Phenomenology of the Aesthetic Object. I: *The Phenomenology of Aesthetic Experience*. Evanston: Northwestern University Press. 1-238.

- Dysthe, Olga & Mari-Ann Igland (2001): Vygotskij og sosiokulturell teori. I: Dysthe, O. (red.): *Dialog, samspel og læring*. Oslo: Abstrakt forlag. 73-90.
- Einbu, John (2002): *Bevissthetens logikk: En teori om bevissthet*. [Nesbru]: Akershus bokhus.
- Eisenberg, Nancy (2000): Empathy and Sympathy. I: Lewis, Michael & Jeanette M. Haviland-Jones (red.): *Handbook of Emotions. 2<sup>nd</sup> Edition*. New York: Guilford Press. 677-691.
- Elfenbein, Hillary A, Abigail A. Marsh & Nalini Ambady (2002): Emotional Intelligence and the Recognition of Emotion from Facial Expressions. I: Barrett, Lisa F. & Peter Salovey (red.): *The Wisdom in Feeling: Psychological Processes in Emotional Intelligence*. New York: Guilford Press. 37-59.
- Elliott, David J. (1995): *Music Matters: A New Philosophy of Music Education*. New York: Oxford University Press.
- Erikson, Erik H. (1983): De viktigste stadier i den psykosociale utvikling. I: *Livsringen sluttet*. København: Hans Reitzels forlag. 52-80.
- Fink-Jensen, Kirsten (2003): Den forskende lærer i et fænomenologisk perspektiv. I: Rønholt, Helle; Sven-Erik Holgersen; Kirsten Fink-Jensen & Anne Mai Nielsen (red.): *Video i pædagogisk forskning: – krop og udtryk i bevægelse*. København: Forlaget Hovedland. 241-282.
- Finnegan, Ruth (2003): Music, Experience, and the Anthropology of Emotion. I: Clayton, M., T. Herbert and R. Middleton (red.): *The Cultural Study of Music: A critical introduction*. New York: Routledge. 181-192.
- Fisher, Seymour & Rhoda Lee Fisher (1951): The effects of personal insecurity on reactions to unfamiliar music. *The Journal of Social Psychology*, 34(82). 265-273.
- Flavell, John H. (1987): Speculations about the nature and development of metacognition. I: Weinert, Franz & Rainer Kluwe (red.): *Metacognition, Motivation and Understanding*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates Publ. 21-29.
- Fog, Jette (2001): *Med samtalen som udgangspunkt: Det kvalitative forskningsinterview*. Viborg: Akademisk forlag.
- Frantzen, Unni (1999): Om erkjennelse og forskning. I: Bae, B. & J. E. Waastad (red.): *Erkjennelse og anerkjennelse: Perspektiv på relasjoner*. Oslo: Universitetsforlaget. 227-244.
- Fredens, Kirsten & Kjell Fredens (1991): *Musikalsk Odysseé; Barnets musikalske utvikling i teori og praksis*. Herning: Folkeskolens Musiklærerforening.

- Gabrielsson, Alf (2001): Emotions in strong experiences with music. I: Juslin, Patrik & John Sloboda (red.): *Music and emotion: Theory and research*. Oxford: Oxford University Press. 431-449.
- Gabrielsson, Alf (2008): *Starka musikopplevelser: Musik är mycket mer än bara musik*. Hedemora: Gidlunds Förlag.
- Gabrielsson, Alf & Erik Lindström (2001): The influence of musical structure on emotional expression. I: Juslin, Patrik & John Sloboda (red.): *Music and emotion: Theory and research*. Oxford: Oxford University Press. 223-248.
- Gabrielsson, Alf & Siv Lindstöm Wik (2003): Strong experiences related to music: A descriptive system. I: *Musicae Scientiae*, 7(2). 157-217.
- Gadamer, Hans-Georg (2007): *Sandhed og metode: Grundtræk af en filosofisk hermeneutik. 2. udgave*. Århus: Academica.
- Gadamer, Hans-Georg (2001): Estetik og hermeneutikk. I: Læg Reid, S. and T. Skorgen (red.): *Hermeneutisk lesebok*. Oslo: Spartacus. 137-145.
- Gardner, Howard (1985): *Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences*. London: Paladin Books.
- Garred, Rudy (2008): Et dialogisk perspektiv på musikk som terapi. I: Trondalen, Gro & Even Ruud (red.): *Perspektiver på musikk og helse: 30 år med norsk musikkterapi*. Skriftserie fra Senter for musikk og helse. Oslo: Norges musikkhøgskole. NMH-publikasjoner 2008:3. 99-109.
- Garred, Rudy (2004): *Dialogical Dimensions of Music Therapy: Framing the Possibility of a Music-based Therapy*. Thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy. Aalborg: Aalborg University, Institute of Music and Music Therapy.
- Gibson, James J. (1986): Part Two. The Information for Visual Perception. I: *The Ecological Approach to Visual Perception*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Ass. Publ. 47-143.
- Gibson, James J. (1966): Learning the Affordances of Objects. I: *The Senses Considered as Perceptual Systems*. Boston: Houghton Mifflin Company. 285.
- Giorgi, Amedeo (1989): Some theoretical and practical issues regarding the psychological phenomenological method. I: *Saybrook Review*, 7(2). 71-85.
- Giorgi, Amedeo (1985): *Phenomenology and Psychological research*. Pittsburg: Duquesne University Press.
- Giorgi, Amedeo (1975): An Application of Phenomenological Method in Psychology. I: Giorgi, Amedeo, Constance T. Fisher & Edward L. Murray (red.): *Duquesne Studies in Phenomenological Psychology: Volume II*. Pittsburg: Duquesne University Press. 82-103.

- Giorgi, Amedeo (1971): A Phenomenological Approach to the Problem of Meaning and Serial Learning. I: Giorgi, Amedeo, William F. Fisher & Rolf Von Eckartsberg (red.): *Duquesne Studies in Phenomenological Psychology I*. Pittsburg: Duquesne University Press. 88-100.
- Goleman, Daniel (1997): *Emosjonell intelligens*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Grelland, Hans H. (2005): *Følelsenes filosofi*. Oslo: Abstrakt forlag.
- Haldar, Marit (2006): *Kjærlighetskunnskap: Tolvåringers fortellinger om romantikk og familieliv*. Avhandling for Dr.polit. Institutt for sosiologi og samfunnsgeografi, Det samfunnsvitenskapelige fakultet, Universitet i Oslo. Oslo: Unipub.
- Hanken, Ingrid (2007): *Studentevaluering av individuell hovedinstrumentundervisning: En case-studie av en høyere musikkutdanningsinstitusjon*. Avhandling til graden Dr. philos. Det utdanningsvitenskapelige fakultet, Universitetet i Oslo. Oslo: NMH-publikasjoner 2007:1
- Hanken, Ingrid & Geir Johansen (1998): *Musikkundervisningens didaktikk*. Oslo: Cappelen.
- Hansen, Bjørg R. (2003): Innledning. I: Stern, Daniel N.: *Spedbarnets interpersonlige verden*. Oslo: Gyldendal. 9-26.
- Hansen, Susan R. (1997): *Mulighetene og mulighedsbegrænsningerne i at skabe videnskabelig erkendelse om uheldbredeligt kræftsyge patienters oplevede lidelse: – Relateret til en fænomenologisk tilgang repræsenteret ved E. Husserls, M. Merleau-Ponty, A. Giorgi og M. Van Manen*. Århus: Danmarks Sygeplejerhøjskole ved Aarhus Universitet.
- Hedden, Steven K. (1973): Listeners' response to music in relation to autochthonous and experiential factors. I: *Journal of Research in Music Education*, 21. 225-238.
- Heritage, John (1984): Conversation Analysis. I: *Garfinkel and Ethnomethodology*. Bambridge: Polly Press. 233-292.
- Hjort, Mette & Sue Laver (1997): *Emotion and the Arts*. New York: Oxford University Press.
- Holgersen, Sven-Erik (2003): Deltagelse som fænomen. I: Rønholt, Helle; Sven-Erik Holgersen; Kirsten Fink-Jensen & Anne Mai Nielsen (red.): *Video i pædagogisk forskning: – krop og udtryk i bevægelse*. København: Forlaget Hovedland. 201-240.
- Holgersen, Sven-Erik (2007): Kan Daniel Sterns kernebegreber bidrage til en fænomenologisk orienteret musikpsykologi? I: *Psyke & Logos*, 28(1). 86-102.

- Holm, Ulla (2005): *Empati: Å forstå menneskers følelser*. Oslo: Gyldendal.
- Hutchby, Ian & Robin Wooffitt (1998): Foundations of Conversation Analysis." I: *Conversation Analysis: Principles, Practices and Applications*. Cambridge: Polity Press. 38-69.
- Imsen, Gunn (1998): *Elevers verden*. 3. utgave. Oslo: Tano Aschehoug.
- Ingarten, Roman (1985a): On Philosophical Aesthetics. I: McCormick, Peter J. (red.): *Selected Papers in Aesthetics*. München: Philosophia Verlag. 17-24.
- Ingarten, Roman (1985b): Phenomenological Aesthetics: An Attempt at Defining its Range. I: McCormick, Peter J. (red.): *Selected Papers in Aesthetics*. München: Philosophia Verlag. 25-44.
- Ingarten, Roman (1985c): Aesthetic Experience and Aesthetic Object. I: McCormick, Peter J. (red.): *Selected Papers in Aesthetics*. München: Philosophia Verlag. 107-132.
- Jaggard, Alison M. (1990): Kärlek och kunskap I: *Häftan för Kritiska Studier*, (1). 22-43.
- Johansen, Geir (2003): *Musikkfag, lærer og læreplan: En intervjuundersøkelse av læreres fagoppfatning i musikk og en ny læreplans påvirkning av denne*. Avhandling for graden Ph.D. Norges Musikkhøgskole. Oslo: NMH-publikasjoner 2003:3.
- Johnson, Mark (1990): *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Juell, Einar (2003): *Refleksjon: Innspill til nye utspill*. Oslo: Damm.
- Juslin, Patrik (2001): Communicating emotion in music performance: A review and a theoretical framework. I: Juslin, Patrik & John Sloboda (red.): *Music and emotion: Theory and research*. Oxford: Oxford University Press. 309-337.
- Juslin, Patrik & John Sloboda (2001a): *Music and emotion: Theory and research*. Oxford: Oxford University Press.
- Juslin, Patrik & John Sloboda (2001b): Music and emotion: Introduction. I: Juslin, Patrik & John Sloboda (red.): *Music and emotion: Theory and research*. Oxford: Oxford University Press. 3-20.
- Jørgensen, Arne (2007): Oversætters indledning. I: Gadamer, Hans-Georg: *Sandhed og metode: Grundtræk af en filosofisk hermeneutik*. 2. udgave. Århus: Akademika. vii-xxviii.
- Jørgensen, Harald (1989): *Musikkopplevelsens psykologi*. Oslo: Norsk Musikforlag.
- Jørgensen, Marianne W. & Lousie Phillips (1999): *Diskursanalyse som teori og metode*. Fredriksberg: Roskilde universitetsforlag.

- Karterud, Sigmund. (1997): Heinz Kohuts selvpsykologi. I: Karterud, Sigmund & Jon T. Monsen (red.): *Selvpsykologi: Utviklingen etter Kohut*. Oslo: Ad Notam Gyldendal. 13-28.
- Kaschub, Michele (2002): Defining Emotional Intelligence in Music Education. I: *Art Education policy Review*, 103(5). 9-15.
- Kemp, Anthony E. (2004): *The Musical Temperament: Psychology and Personality of Musicians*. Oxford: Oxford University Press.
- Keston, Morton J. & Isabelle M. Pinto (1955): Possible factors influencing musical preference. I: *The Journal of Genetic Psychology*, 86.101-113.
- Kirke-, utdannings- og forskningsdepartementet (1997): *L-97. Læreplanverket for den 10-årige grunnskolen*. Oslo.
- Kirkeby, Ole Fogh (1994): Sandhedsbegrebet. I: Andersen, Heine (red.): *Videnskabsteori og metodelære*. Fredriksberg: Samfundslitteratur. 247-264.
- Kivy, Peter, (1999): Feeling the Musical Emotions. I: *British Journal of Aesthetics*, 39(1). 1-13.
- Kjerschow, Peder Christian (2000): *Før språket: Musikkfilosofiske essays*. Oslo: Vidarforlaget.
- Klawonn, Erich (2003): Den prærefleksive bevidstheds ontologi. I: Zahavi, Dan & Gerd Christensen (red.): *Subjektivitet og videnskab; Bevidsthedsforskning i det 21. århundrede*. Fredriksberg: Roskilde Universitetsforlag. 89-112.
- Kreutz, Gunter, Ulrich Ott, Daniel Teichmann, Patrick Osawa & Dieter Vaitl (2008): Using music to induce emotions: Influences of musical preference and absorption. I: *Psychology of Music*, 36(1). 101-126.
- Kuhn, Thomas & Rune Nydal (2007): *Vitenskapelige revolusjoners struktur*. Oslo: Bokkubben.
- Kunnskapsdepartementet (2006a): *Læreplanverket for kunnskapsløftet: Midlertidig utgave juni 2006*. Oslo.
- Kunnskapsdepartementet (2006b): *Rammeplan for barnehagens innhold og oppgaver*. Oslo.
- Kunnskapsforlaget (1978): *Fremmedordbok*. Oslo.
- Kunnskapsforlaget (1991): *Pedagogisk-psykologisk ordbok*. Oslo.
- Kunnskapsforlaget (2005): Erfaring. I: *Aschehoug og Gyldendals Store norske leksikon*. Oslo. Bind 4. 537
- Kunnskapsforlaget (2006): Refleksjon. I: *Aschehoug og Gyldendals Store norske leksikon*. Oslo. Bind 12. 380
- Kvale, Steinar (2002): *Det kvalitative forskningsintervju*. Oslo: Gyldendal.
- Lakoff, George & Mark Johnson (1980/2003): *Metaphors we live by*. Chicago: The University of Chicago Press.



- Lane, Richard D. & Branka Z. Pollermann (2002): Complexity of Emotion Representations. I: Barrett, Lisa F. & Peter Salovey (red.): *The Wisdom in Feeling: Psychological Processes in Emotional Intelligence*. New York: Guilford Press. 271-293.
- Langer, Susanne K. (1942/1979): *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*. 3<sup>rd</sup>. Edition. Massachusetts: Harvard University Press.
- Lave, Jean & Etienne Wenger (2003): *Situert læring og andre tekster*. København: Hans Reitzels Forlag.
- Lie, Jorunn B. & Eva Ski (1995): *Hør på meg 'a: Om musikk-estetiske væremåter hos førskolebarn*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Lindahl, Marita (u.å.a): Videografi i kvalitativ pedagogisk forskning. Upublisert ark brukt på kurset *Video i kvalitativ forskning*, HiS 2003-4.
- Lindahl, Marita (u.å.b): Videografisk förfaringssätt. Upublisert hefte brukt på kurset *Video i kvalitativ forskning*, HiS 2003-4.
- Lundgren, Nina Cecilie (1992): *Empati i sangundervisningen: Betydningen av selvinnsikt og empati hos sanglæreren i undervisningssituasjonen*. Hovedoppgave i musikkpedagogikk. Oslo: Norges musikkhøgskole.
- Marton, Ference (1992): På spaning efter medvetandets pedagogik. I: *Forskning om utbildning. Tidsskrift för analys och debatt*, 4. 28-40.
- Marton, Ference & Shirley Booth (2000): *Om Lärande*. Lund: Studentlitteratur.
- Marton, Ference & Shirley Booth (1997): *Learning and Awareness*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, Publ.
- Maslow, Abraham H. (1987): *Motivation and Personality*. 3<sup>rd</sup> Edition. New York: Harper Collins.
- Matravers, Derek (2001): *Art and Emotion*. Oxford: Clarendon Press.
- Mayer, J. D. & P. Salovey (1997/2004): What is emotional intelligence? I: Salovey, Peter, Marc A. Brackett & John Mayer (red.): *Emotional Intelligence: Key Readings on the Mayer and Salovey Model*. New York: Dude Publ. 29-59.
- Mayer, John D. & Peter Salovey (1995): Emotional intelligence and the construction and regulation of feelings. I: *Applied & Preventive Psychology*, 4(3). 197-208.
- Mayer, J. D., P. Salovey & D. Caruso (2000/2004): Models of emotional intelligence. I: Salovey, Peter, Marc A. Brackett & John Mayer (red.): *Emotional Intelligence: Key Readings on the Mayer and Salovey Model*. New York: Dude Publ. 81-119.

- Merleau-Ponty, Maurice (1945/1994): *Kroppens fenomenologi*. Oslo: Pax Forlag AS.
- Merleau-Ponty, Maurice (1986): Preface. I: *Phenomenology of Perception*. New Jersey: Routledge & Kegan Paul. vii-xxi.
- Meyer, Leonard B. (1956): *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: Chicago University Press.
- Meyer, Leonard B. (2001): Music and emotion: Distinctions and uncertainties. I: Juslin, Patrik & John Sloboda (red.): *Music and emotion: Theory and research*. Oxford: Oxford University Press. 341-360.
- Molander, Bengt (1998): *Kunnskap i handling*. Göteborg: Daidalos.
- Monsen, Jon T. (1997): Selvpsykologi og nyere affektteori. I: Karterud, Sigmund & Jon T. Monsen (red.): *Selvpsykologi: Utviklingen etter Kohut*. Oslo: Ad Notam Gyldendal. 90-136.
- Monsen, Jon T. (2000): *Vitalitet, psykiske forstyrrelser og psykoterapi: Utdrag fra klinisk psykologi*. Oslo: Tano.
- Myers, Charles S. (1922): Individual differences in listening to music. I: *British Journal of Psychology*, 8. 52-71.
- Myskja, Audun (2000): *Den musiske medisin: Lyd og musikk som terapi*. Oslo: Grøndal Dreyer.
- Mørch, Audun Johannes (2003): M. M. Bakhtin. I: Bakhtin, Mikhail: *Latter og dialog. Utvalgte skrifter*. Oslo: Cappelen Akademisk forlag.
- Nerland, Monika (2004): *Instrumentalundervisning som kulturell praksis: En diskursorientert studie av hovedinstrumentundervisning i høyere musikkutdanning*. Avhandling for graden dr.polit. Pedagogisk forskningsinstitutt, Universitetet i Oslo 2003. Oslo: NMH-publikasjoner 2004:1.
- Nerland, Monika (1999): Musikernes yrkeskunnskap: En drøfting av kunnskapens egenart og framtreten, sett i et vitenskapsteoretisk lys. Upublisert essay i kurs i vitenskapsteori, Oslo: SV-fakultetet, Universitetet i Oslo.
- Niedenthal, Paula M., Nathalie Dalle & Anette Rohmann (2002): Emotional Response Categorization as Emotionally Intelligent Behavior. I: Barrett, Lisa F. & Peter Salovey (red.): *The Wisdom in Feeling: Psychological Processes in Emotional Intelligence*. New York: Guilford Press. 167-190.
- Nielsen, Frede V. (1995): Fænomologi i relation til musikpædagogisk forskning. I: Jørgensen, Harald & Ingrid Maria Hanken (red.): *Nordisk musikkpædagogisk forskning*. NMH-publikasjoner 1995:2. Oslo: Norges musikkhøgskole. 68-97.

- Nielsen, Frede V. (1994): *Almen musikkdidaktik*. København: Christian Ejlerts' Forlag.
- Nielsen, Siw Graabræk (1998): *Selvregulering av læringsstrategier under øving: En studie av to utøvende musikkstudenter på høyt nivå*. Avhandling for graden dr.polit. Pedagogisk forskningsinstitutt, Universitetet i Oslo. Oslo: NMH-publikasjoner 1998:3
- Nordhaug, Odd (2004): Kompetansebegrepet. I: *Strategisk kompetanseledelse: Teori og praksis*. Oslo: Universitetsforlaget. 27-32.
- Nyeng, Frode (2006): *Følelser: – i filosofi, vitenskap og dagligliv*. Oslo: Abstrakt forlag.
- Nørager, Troels (1995): *Fornuften. I: System og Livsverden: Jürgen Habermas' Konstruktion af det Moderne*. Fredriksberg: Forlaget Anis.
- Parrott, W. Gerrod (2002): The Functional Utility of Negative Emotions. I: Barrett, Lisa F. & Peter Salovey (red.): *The Wisdom in Feeling: Psychological Processes in Emotional Intelligence*. New York: Guilford Press. 341-359.
- Pavlicevic, Mercedes (1997): *Music Therapy in Context: Music, Meaning and Relationship*. London: Jessica Kingsley Publishers.
- Peretz, Isabelle (2001): Listen to the brain: A biological perspective on music and emotion. I: Juslin, Patrik & John Sloboda (red.): *Music and emotion: Theory and research*. Oxford: Oxford University Press. 105-134.
- Platon (2001): *Kleitofon; Staten*. Oslo: Vidarforlaget.
- Polanyi, Michael (1967/2000): *Den tause dimensjonen: En innføring i taus kunnskap*. Oslo: Spartacus.
- Postholm, May Britt (2008): Vygotskij og Bakhtins perspektiver: I teori og praksis. I: *Norsk pedagogisk tidsskrift*, 92(3). 33-51.
- Rasmussen, Torben Hangaard (1996): *Kroppens filosof. Maurice Merleau-Ponty*. København: Semi-forlaget.
- Reimer, Bennett (1989): *A Philosophy of Music Education. 2<sup>nd</sup> Edition*. New Jersey: Prentice hall.
- Reimer, Bennett (2005): *A Philosophy of Music Education; Advancing the Vision. 3<sup>rd</sup> Edition*. New Jersey: Prentice hall.
- Rolvjord, Randi (2002): *Når Musikken blir språk: Musikalsk kommunikasjon i musikkterapi: – et didaktisk perspektiv*. Oslo: Unipub forlag.
- Rosch, Eleanor (1978): Principles of Categorization. I: Rosch, Eleanor & Barbara B. Lloyd (red.): *Cognition and Categorization*. New Jersey: Lawrence Erlbaum. 27-48.
- Ross, Malcolm (1982): *The Development of Aesthetic Experience*. Oxford: Pergamon Press.

- Ross, Malcolm (1984): *The Aesthetic Impulse*. Oxford: Pergamon Press.
- Rusten, Einar (2006): *Musikk som dannende virkeligheter: - musikalsk livserfaring i lys av dannelsese teori*. Avhandling for graden Ph.D. Norges musikkhøgskole, Oslo: NMH-publikasjoner 2006:3.
- Ruud, Even (1998): *Music therapy: improvisation, communication, and culture*. Gilsun: Barcelona Publ.
- Ruud, Even (1997): *Musikk og identitet*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Rønholt, Helle (2003): Didaktiske irritasjoner. I: Rønholt, Helle, Sven-Erik Holgersen, Kirsten Fink-Jensen og Anne Mai Nielsen (red.): *Video i pædagogisk forskning: – krop og udtryk i bevægelse*. København: Forlaget Hovedland. 106-153.
- Saarni, Carolyn (1999): *The Development of Emotional Competence*. New York: Guildford.
- Salomon, Gabriel & David Perkins (1998): Individual and Social Aspects of Learning. <http://construct.haifa.ac.il/~gsalomon/indsoc.htm> 1.12.06 (*Review of Research in Education*, 23(1). 1-24)
- Salovey, Peter & John D. Mayer (1990/2004): Emotional Intelligence. I: Salovey, Peter, Marc A. Brackett & John Mayer (red.): *Emotional Intelligence: Key Readings on the Mayer and Salovey Model*. New York: Dude Publ. 1-27.
- Salovey, Peter; John D. Mayer & David Caruso (2002/2004): The positive psychology of emotional intelligence. I: Salovey, Peter, Marc A. Brackett & John Mayer (red.): *Emotional Intelligence: Key Readings on the Mayer and Salovey Model*. New York: Dude Publ. 61-79.
- Salovey, Peter, Marc A. Brackett & John Mayer (2004): Introduction. I: *Emotional Intelligence: Key Readings on the Mayer and Salovey Model*. New York: Dude Publ. i-v.
- Salovey, Peter, Brian T. Bedell, Jerusha B. Detweiler & John Mayer (2000): Current Directions in Emotional Intelligence Research. I: Lewis, Michael & Jeanette M. Haviland-Jones (red.): *Handbook of Emotions. 2<sup>nd</sup> Edition*. New York: Guilford Press.504-520.
- Salovey, Peter & John D. Mayer (1990): Emotional Intelligence. I: *Imagination, Cognition and Personality*, 9(3). 15-211. (Originalartikkel, samme som 1990/2004.)
- Scherer, Klaus R. & Marcel R. Zentner (2001): Emotional effects of music: Production rules. I: Juslin, Patrik & John Sloboda (red.): *Music and emotion: Theory and research*. Oxford: Oxford University Press. 361-392.
- Schön, Donald A. (1988): *Educating the Reflective Practitioner*. San Francisco: Jossey-Brass Publ.

- Seale, Clive, Giampietro Gobo, Jaber F. Gubrium & David Silverman (2004): *Qualitative Research practice*. London: Sage Publ.
- Silverman, David (2001): Interviews. I: *Interpreting Qualitative Data: Methods for Analysing Talk, Text and Interaction*. London: Sage Publications Ltd. 83-118.
- Simonton, Dean Keith (2001): Emotion and composition in classical music: Historiometric perspectives. I: Juslin, Patrik & John Sloboda (red.): *Music and emotion: Theory and research*. Oxford: Oxford University Press. 205-222.
- Sloboda, John (2005): *Exploring the musical mind: Cognition, emotion, ability, function*. Oxford: Oxford University Press.
- Sloboda, John (1992): Empirical studies of emotional response to music. I: Jones, Mari Riess & Susan Holleran (red.): *Cognitive bases of musical communication*. Washington, DC: American Psychological Association. 33-46.
- Sloboda, John & Patrik Juslin (2001a): Psychological Perspectives on Music and Emotion. I: Juslin, Patrik & John Sloboda (red.): *Music and emotion: Theory and research*. Oxford: Oxford University Press. 71-104.
- Sloboda, John & Patrik Juslin (2001b): Music and emotion: Commentary. I: Juslin, Patrik & John Sloboda (red.): *Music and emotion: Theory and research*. Oxford: Oxford University Press. 453-462.
- Sloboda, John & Susan O'Neill(2001): Emotions in everyday listening to music. I: Juslin, Patrik & John Sloboda (red.): *Music and emotion: Theory and research*. Oxford: Oxford University Press. 415-429.
- Stein, Alexander (2004): Music, Mourning, and Consolation. I: *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 52(3). 783-811.
- Stensæth, Karette (2008): *Musical Answerability: A Theory on the Relationship between Music Therapy Improvisation and the Phenomenon of Action*. Submitted for the Degree of Ph.D.; Norwegian Academy of Music, Oslo 2007. NMH-publikasjoner 2008:1.
- Stern, Daniel N. (2004): *The Present Moment In Psychotherapy and Everyday Life*. New York: Norton.
- Stern, Daniel N. (1985/2000): *Spædbarnets interpersonelle verden: Et psykoanalytisk og utviklingspsykologisk perspektiv*. København: Hans Reitzels Forlag.
- Stige, Brynjulf (2003): *Elaborations toward a Notion of Community Music Therapy*. Dissertation for the Degree of Dr. art. Oslo: University of Oslo.
- Storr, Anthony (1988): *Solitude: A Return to the Self*. New York: The Free Press.

- Strauss, Anselm & Juliet Corbin (1990): *Basic Qualitative Research: Grounded Theory Procedures and Techniques*. California: Sage publ.
- Strongman, Kenneth T. (2000): *The Psychology of Emotion: Theories of Emotion in Perspective*. 4<sup>th</sup> Edition. Chichester: Wiley.
- Sundin, Bertil (1995): *Barns musikaliska utveckling*. Stockholm: Liber Utbilding.
- Swanwick, Keith (1994): *Musical Knowledge: Intuition, Analysis and Music Education*. London: Routledge.
- Säljö, Roger (2006): *Läring og kulturelle redskaper: Om læreprosesser og den kollektive hukommelsen*. Oslo: Cappelen akademisk forlag.
- Säljö, Roger (2005): *Läring, kunnskap og sosiokulturell utvikling: Mennesket og dets redskaper*. I: Bråten, Ivar (red.): *Läring i sosialt, kognitivt og sosialt-kognitivt perspektiv*. Oslo: Cappelen Akademiske Forlag. 31-57.
- Säljö, Roger (2004): *Läring i praksis: Et sosiokulturelt perspektiv*. Oslo: Cappelen Akademiske Forlag.
- Søndenå, Kari (2002): *Tradisjon og Transcendens – ein fenomenologisk studie av refleksjon i norsk førskulelærerutdanning*. Avhandling for Ph.D.-graden. Göteborg: Acta universitatis gothoburgensis.
- Thompson, Ross A. (1999): Foreword. I: Saarni, Carolyn: *The Development of Emotional Competence*. vii-xi.
- Thøgersen, Ulla (2004): *Krop og fænomenologi: En introduktion til Merleau-Pontys filosofi*. Århus: Systeme Academic.
- Trevarthen, Colwyn & Penelope Hubley (1978): Secondary intersubjectivity: Confidence, confiders and acts of meaning in the first year. I: Lock, Andrew (red.): *Action, gesture and symbol*. New York: Academic Press. 183-229.
- Trondalen, Gro (2004): *Klingende relasjoner: En musikkterapistudie av "signifikante øyeblikk" i musikalsk samspill med unge mennesker med anoreksi*. Doktoravhandling for graden Ph.d. Norges musikkhøgskole. Oslo: NMH-publikasjoner 2004:2.
- Tugade, Michele M. & Barbara L. Fredrickson (2002): Positive Emotions and Emotional Intelligence. I: Barrett, Lisa F. & Peter Salovey (red.): *The Wisdom in Feeling: Psychological Processes in Emotional Intelligence*. New York: Guilford Press. 319-340.
- Tønsberg, Knut (2007): *Institusjonaliseringen av de rytmiske musikkutdanningene ved Høgskolen i Agder*. Avhandling for graden Ph.D. Norges musikkhøgskole. Oslo: NMH-publikasjoner 2007:2.
- Uljens, Michael (1989): *Fenomenografi – forskning om oppfatningar*. Studentlitteratur, Lund.

- Varela, Francisco J., Evan Thompson & Eleanor Rosch (1993): *The embodied mind: Cognitive Science and Human Experience*. Massachusetts: The MIT Press.
- Varkøy, Øivind (2003): *Musikk – strategi og lykke: Bidrag til musikkpedagogisk grunnlagstenkning*. Oslo: Cappelen.
- Van Manen, Max (2001): *Researching Lived Experience. Human Science for an Action Sensitive Pedagogy. 2<sup>nd</sup> Edition*. Ontario: The Althouse Press.
- Van Manen, Max (1993): Pedagogikk i praksis. I: *Pedagogisk takt: Betydning av pedagogisk omtensksomhet*. Nordås: Caspar Forlag. 77-112.
- Vist, Torill (2008): Musikken som medierende redskap. I: Nielsen, F. V., S. G. Nielsen & S.-E. Holgersen (red.): *Nordisk musikkpedagogisk forskning. Årbok 10 2008*. Oslo: NMH-publikasjoner 2008:6. 185-204.
- Vist, Torill (2007): Dans som utforskning. I: *Stavanger Aftenblad 5.6.07*, del 2. 32.
- Vist, Torill (2006): Self interview: relevance in research? I: Varkøy, Øivind, Siw G. Nielsen & Bjørg J. Bjøntegaard (red.): *Flerstemmige innspill 2006: en artikkelsamling*. NMH-publikasjoner 2006:5. 83-91.
- Vist, Torill (2005): I lyden bor barnet, i barnet bor lyden. I: Haugen, S., M. Røthle, & G. Løkken (red.): *Småbarnspedagogikk: Fenomenologiske og estetiske tilnærminger*. Oslo: Cappelen Akademisk forlag. 75-91.
- Vist, Torill (2002): Musikalsk opplevelse og samspill - den første nøkkel til verden. I: Lea, Martha (red.): *På vei videre... Jubileumsskrift for førskolelærerutdanningen i Stavanger*, Stavanger: Høgskolen i Stavanger. 75-91.
- Vist, Torill (2000): Er du veldig glad og vet det, ja, så klapp! Musikk som emosjonell opplevelse, erkjennelse og utvikling hos små barn. I: *Arabesk*, 1. 26-30.
- Vist, Torill (1992): *6-åringers motoriske forutsetninger for å spille piano*. Hovedoppgave i musikkpedagogikk, Oslo: Norges musikkhøgskole.
- Vygotskij, Lev (1934/2001): *Tenkning og tale*. Oslo: Gyldendal Akademisk.
- Vygotsky, Lev S. (1981): The Instrumental method in psychology. I: Wertsch, James V. (red.): *The concept of activity in soviet psychology*. New York: Sharpe.134-143.
- Vygotsky, Lev S. (1925/1971): *The psychology of art*. Cambridge: The M.I.T. Press.
- Wennberg, Bodil (2001): *EQ; Emosjonell intelligens i livet og på jobben*. Oslo: NKS Forlaget.
- Wertsch, James V. (1991): *Voices of the mind: A sociocultural approach to mediated action*. London: Harvester Wheatsheaf.

- Wetherell, Margaret (2001): Part Three: Minds, Selves and Sense Making. Editors Introduction. I: Wetherell, M., S. Taylor & S. J. Yates (red.): *Discourse Theory and Practice. A Reader*. London: Sage Publ. Ltd. 186-197.
- Widerberg, Karin (1992): Hur mycket kvinna får jag vara som vetenskaps-man? I: *Kvinnovetenskaplig tidskrift*, (3). 58-63.
- Wille, Gunnar E. (2003): *Kompetanseledelse: Samvirke mellom menneske, organisasjon og teknologi*. Trondheim: Tapir akademisk forlag.
- Winnicott, D. W. (1993): *Playing and Reality*. London: Routledge.
- Winnicott, D. W. (1988): The Capacity to Be Alone. I: *The Maturation Processes and the Facilitating Environment: Studies in the Theory of Emotional Development*. Madison: International Universities Press. 29-36.
- Witkin, Robert W. (1974): *The Intelligence of Feeling*. London: Heinemann Educational Books.
- Woolfolk, Anita (2004): *Pedagogisk psykologi*. Trondheim: Tapir akademisk forlag.
- Zahavi, Dan (2003a): Førspreglig selvbevidsthed. I: Zahavi, Dan & Gerd Christensen (red.): *Subjektivitet og videnskab: Bevidsthedsforskning i det 21. århundrede*. Fredriksberg: Roskilde Universitetsforlag. 113-142.
- Zahavi, Dan (2003b): *Fænomenologi*. Fredriksberg: Roskilde Universitetsforlag.



# Vedlegg

- Vedlegg 1: Informasjonsskriv for forskningsprosjekt om musikk og følelser
- Vedlegg 2: Informasjon og samtykkeerklæring for intervjupersonene
- Vedlegg 3: Kvittering fra personvernombudet
- Vedlegg 4: Spørreskjema for pilotundersøkelse
- Vedlegg 5: Intervjuguide, matrise
- Vedlegg 6: Eksempel på intervjuguide, enkeltintervju
- Vedlegg 7: Godkjenning av sitatbruk

## Vedlegg 1: Informasjonsskriv for forskningsprosjekt om musikk og følelser

### *Forskningsprosjekt om musikk og følelser*

#### **Musikkopplevelse som grunnlag for emosjonell kompetanse**

De fleste steder i verden, og flere tusen år tilbake i tid, har musikk blitt knyttet til våre følelser på en eller annen måte. Vi finner også fraser som knytter musikk til følelser og personlig utvikling i læreplaner og fagplaner. Forskere har også beskjeftiget seg med musikkopplevelsen, og dens evne til å påvirke oss følelsesmessig på en eller annen måte. Men om vi påvirkes følelsesmessig av musikkopplevelsen, *forandres* vi også av den? Lærer vi noe om følelser av våre musikkopplevelser? Hvordan har musikkopplevelsen innvirket på vår følelsesmessige eller emosjonelle kompetanse? Har vi endret oss følelsesmessig, og i så fall; på hvilken måte? Tror vi at vi ville vært annerledes uten musikk(opplevelsen)? For å få vite noe om emnet, henvender dette prosjektet seg til voksne mennesker med et sterkt forhold til musikk. Gjennom *kvalitative, individuelle intervjuer*, skal de intervjuede fortelle om sine musikkopplevelser og tanker de selv har, knyttet til emnet.

I tillegg til spørsmål som går direkte på hvilke musikkopplevelser den intervjuede selv beskriver som følelsesmessig viktige, vil det være aktuelt med spørsmål knyttet til de tanker og "teorier" den intervjuede har om hvordan hans og hennes musikkopplevelser har innvirket på personlighet og emosjonell kompetanse. I den sammenheng kan det også være aktuelt å snakke mer generelt om musikk og følelser og om den intervjuedes følelsesmessige opplevelse av seg selv. Prosjektet ønsker først og fremst å fokusere på de intervjuedes egne erfaringer og tanker.

Både forsker og veileder er underlagt taushetsplikt. All informasjon vil derfor behandles konfidensielt. Det vil bli gjort lydopptak av intervjuene. Disse skal etterpå skrives ut av Torill Vist. Hun er den eneste som får høre lydopptakene, som etterpå plasseres i låst safe og slettes ved prosjektslutt. Det vil bli oppbevart en navneliste med nummer som kobler datamaterialet til de intervjuede for at disse skulle kunne kontaktes igjen i løpet av prosjektperioden. Navnelisten blir slettet senest ved prosjektslutt. Intervjuutskriftene vil bli tilslørt slik at ingen indirekte personidentifiserbare opplysninger fremkommer i disse. Dersom noen skulle omtale 3. personer i intervju situasjonen vil opplysningene umiddelbart etter intervjuet kunne slettes fra lydopptaket.

Materialet vil videre brukes av Torill Vist som empiri i hennes doktorgrad i musikkpedagogikk ved Norges musikkhøgskole. Intervjuene vil dermed også omtales og siteres fra i avhandlingen som er planlagt levert i 2008, og i ev. foredrag og artikler tilknyttet prosjektet.

Intervjueren (Torill Vist) vil oppsøke de som skal intervjues, slik at intervjuene kan foregå i egnet rom og skape minst mulig bry for de intervjuede. For mange vil det være ønskelig å kunne eksemplifisere det de sier gjennom musikk – for eksempel ved å spille eller synge.

Intervjuene er basert på frivillighet. Det kan være aktuelt å intervju noen flere ganger, men det er mulig å trekke seg på et hvilket som helst tidspunkt, helt fram til prosjektskutt 1.2.2008, uten at det får konsekvenser for den intervjuede. Prosjektet er meldt til Personvernombudet for forskning, Norsk samfunnsvitenskapelig datatjeneste AS.

Spørsmål om prosjektet kan knyttes til: Førstelektor/stipendiat Torill Vist,  
Tel 95948907/51861673, e-post: [torill.vist@lu.his.no](mailto:torill.vist@lu.his.no) (torill.vist@uis.no)  
eller adr. Norges musikkhøgskole, Pb 5490 Majorstua, 0302 Oslo

## Vedlegg:2: Informasjon og samtykkeerklæring for intervjupersonene

Føstelektor/stipendiat Torill Vist,  
Norges musikkhøgskole,  
Pb 5490 Majorstua,  
0302 Oslo  
Tel /fax: 51861673,  
Mobil: 95 94 89 07  
e-post: torill.vist@uis.no

### **Forskningsprosjekt om musikk og følelser: Musikkopplevelse som grunnlag for emosjonell kompetanse**

#### **Informasjon og samtykkeerklæring**

Takk for at du vil delta i forskningsprosjektet *Musikkopplevelse som grunnlag for emosjonell kompetanse*. Dette skrevet er utformet på bakgrunn av etiske spilleregler for slike prosjekter. De sier at jeg skal innhente ditt *informerte samtykke* til deltagelse. Det går ut på at jeg informerer deg om prosjektet og hvordan det du sier i intervjuet vil bli brukt. Du kvitterer for at du aksepterer at informasjonen blir brukt som beskrevet.

#### **Prosjektet**

De fleste steder i verden, og flere tusen år tilbake i tid, har musikk blitt knyttet til våre følelser på en eller annen måte. Vi finner også fraser som knytter musikk til følelser og personlig utvikling i læreplaner og fagplaner. Forskere har også beskjeftiget seg med musikkopplevelsen, og dens evne til å påvirke oss følelsesmessig på en eller annen måte. Men om vi påvirkes følelsesmessig av musikkopplevelsen, *forandres* vi også av den? Lærer vi noe om følelser av våre musikkopplevelser? Hvordan har musikkopplevelsen innvirket på vår følelsesmessige eller emosjonelle kompetanse? Har vi endret oss følelsesmessig, og i så fall; på hvilken måte? Tror vi at vi ville vært annerledes uten musikk(opplevelsen)?

Hensikten med prosjektet er altså å få vite noe om emnet musikk og følelser, nærmere bestemt om musikkopplevelsen ikke bare påvirker oss følelsesmessig der og da, men om vi også mer langsiktig erfarer å forandre oss følelsesmessig pga. våre musikkopplevelser, om vi lærer noe om følelser av våre musikkopplevelser, om musikkopplevelse kan danne grunnlag for det jeg har kalt 'emosjonell kompetanse'.

For å få vite noe om emnet, ønsker jeg at du, i et *kvalitativt, individuelt intervju*, skal fortelle om dine musikkopplevelser som du anser som følelsesmessig viktige, og om tanker og "teorier" du har om hvordan dine musikkopplevelser har innvirket på din personlighet og emosjonelle eller følelsesmessige kompetanse. I den sammenheng kan det også være aktuelt å snakke mer generelt om musikk og følelser og om din følelsesmessige opplevelse av seg selv. Prosjektet ønsker først og fremst å fokusere på dine egne opplevelser, erfaringer og tanker.

#### **Henstilling om intervju**

Jeg ber deg altså om et intervju på mellom 1 og 2 timer. Intervjuet vil foregå til avtalt tid, på et sted som du kan foreslå, slik at det vil skape minst mulig bry for deg. Men det er viktig at vi kan sitte uforstyrret, og kanskje vil det være ønskelig for deg å kunne eksemplifisere det du sier gjennom musikk – for eksempel ved å spille eller synge.

### **Bruken av materialet**

Både jeg og min veileder er underlagt taushetsplikt. All informasjon vil derfor behandles konfidensielt. Det vil bli gjort lydopptak av intervjuene. Disse skal etterpå skrives ut av meg. Jeg er den eneste som får høre lydopptakene, som etterpå plasseres i låst safe og slettes ved prosjektslutt. Det vil bli oppbevart en navneliste med nummer som kobler datamaterialet til de intervjuede. Dette fordi jeg ønsker å kunne kontakte deg igjen i løpet av prosjektperioden. Navnelisten blir slettet senest ved prosjektslutt. Intervjuutskriftene vil bli tilslørt slik at ingen indirekte personidentifiserbare opplysninger fremkommer i disse. Dersom du skulle omtale 3. personer i intervjusituasjonen vil jeg umiddelbart etter intervjuet kunne slette disse opplysningene fra lydopptaket.

Materialet vil videre brukes av meg i en doktorgrad i musikkpedagogikk ved Norges musikkhøgskole. Intervjuene vil dermed også omtales og ev. siteres fra i avhandlingen som er planlagt ferdig i 2008. Din anonymitet sikres selvfølgelig i avhandlingen og i alle ev. artikler, foredrag etc. som kunne komme ut av prosjektet.

### **Om meg – intervjuer og prosjektleder**

Jeg er utdannet musikkpedagog ved Norges musikkhøgskole, og har også en master som pianist. Jeg har jobbet både med musikkbarnehage og i ulike skoleslag, men har de siste 10 årene mest erfaring fra Avdeling for lærerutdanning, Høgskolen i Stavanger (nå Humanistisk fakultet, Universitet i Stavanger) og Sola musikksskole (nå Sola kulturskole), der jeg har vært særlig engasjert i de yngste barna, både i barnehagen, i musikkgrupper og i instrumentalundervisningen. Jeg er bosatt i Stavanger og har to barn.

### **Frivillig**

Deltakelsen er frivillig. Det kan være aktuelt å intervju noen flere ganger, men det er mulig å trekke seg på et hvilket som helst tidspunkt, fram til prosjektslutt 1.2.2008, uten at det får konsekvenser for deg. Prosjektet er meldt til Personvernombudet for forskning, Norsk samfunnsvitenskapelig datatjeneste AS.

### **Samtykkeerklæring**

Som samtykkeerklæring er disse to sidene utformet i to eksemplarer, det ene kan du beholde, det andre er det fint om du sender til meg i vedl. frankerte konvolutt.

Stavanger

Torill Vist  
Prosjektleder

Jeg har lest det overstående og sier meg villig til å delta i prosjektet. Jeg aksepterer at informasjonen blir brukt som beskrevet.

---

prosjektdeltaker

## Vedlegg 3: Kvittring fra personvernombudet

### Norsk samfunnsvitenskapelig datatjeneste AS

NORWEGIAN SOCIAL SCIENCE DATA SERVICES



Hans Holmboes gate 22  
N-5007 Bergen  
Norway  
Tel: +47/ 55 58 21 17  
Fax: +47/ 55 58 96 50  
nsd@nsd.uib.no  
www.nsd.uib.no  
Org.nr. 985 321 884

Torill Vist  
Institutt for musikkpedagogikk, musikkteori og  
skapende musikkfag  
Norges musikkhøgskole  
Postboks 5190 Majorstua  
0302 OSLO

Vår dato: 23.06.2004

Vår ref: 200400697 PB /RH

Deres dato:

Deres ref:

### KVITTRING FRA PERSONVERNOMBUDET

Vi viser til melding om behandling av personopplysninger, mottatt 03.06.2004. Meldingen gjelder prosjektet:

*11146 Musikkopplevelse som grunnlag for emosjonell kompetanse*

Norsk samfunnsvitenskapelig datatjeneste AS er utpekt som personvernombud av Norges musikkhøgskole, jf. personopplysningsforskriften § 7-12. Ordningen innebærer at meldeplikten til Datatilsynet er erstattet av meldeplikt til personvernombudet.

#### Personvernombudets vurdering

Etter gjennomgang av meldeskjema og dokumentasjon finner personvernombudet at behandlingen av personopplysningene vil være regulert av § 7-27 i personopplysningsforskriften. Dette betyr at behandlingen av personopplysningene vil være unntatt fra konsesjonsplikt etter personopplysningsloven § 33 første ledd, men underlagt meldeplikt etter personopplysningsloven § 31 første ledd, jf. personopplysningsforskriften § 7-20.

Unntak fra konsesjonsplikten etter § 7-27 gjelder bare dersom vilkårene i punktene a) – e) alle er oppfylt:

- a) førstegangskontakt opprettes på grunnlag av offentlig tilgjengelige registre eller gjennom en faglig ansvarlig person ved virksomheten der respondenten er registrert,
- b) respondenten, eller dennes verge dersom vedkommende er umyndig, har samtykket i alle deler av undersøkelsen,
- c) prosjektet skal avsluttes på et tidspunkt som er fastsatt før prosjektet settes i gang,
- d) det innsamlede materialet anonymiseres eller slettes ved prosjektavslutning,
- e) prosjektet ikke gjør bruk av elektronisk sammenstilling av personregistre.

Personvernombudets vurdering forutsetter at prosjektet gjennomføres slik det er beskrevet i vedlegget.

Behandlingen av personopplysninger kan settes i gang.

Avdelingskontorer / District Offices:

OSLO: NSD, Universitetet i Oslo, Postboks 1055 Blindern, 0316 Oslo. Tel: +47/ 22 85 52 11. nsd@uio.no  
TRONDHEIM: NSD, Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet, 7491 Trondheim. Tel: +47/ 73 59 19 07. kyre.svana@svt.ntnu.no  
TROMSØ: NSD, SVF, Universitetet i Tromsø, 9037 Tromsø. Tel: +47/ 77 64 43 36. nsdmas@sv.uio.no

### **Ny melding**

Det skal gis ny melding dersom behandlingen endres i forhold til de punktene som ligger til grunn for personvernombudets vurdering.

Selv om det ikke skjer endringer i behandlingsopplegget, skal det gis ny melding tre år etter at forrige melding ble gitt dersom prosjektet fortsatt pågår.

Ny melding skal skje skriftlig til personvernombudet.

### **Offentlig register**

Personvernombudet har lagt ut meldingen i et offentlig register, [www.nsd.uib.no/personvern/register/](http://www.nsd.uib.no/personvern/register/)

### **Ny kontakt**

Personvernombudet vil ved prosjektets avslutning, 01.02.2008, rette en henvendelse angående status for prosjektet.

Vennlig hilsen

  
Bjørn Henriksen

  
Pernilla Bollman

Kontaktperson: Pernilla Bollman tlf: 55583348

Vedlegg: Prosjektbeskrivelse

## Vedlegg 4: Spørreskjema for pilotundersøkelse

### **Musikk og følelser**

Kan du komme på en musikkopplevelse som var knyttet til ganske sterke følelser?

- Forandret opplevelsen noe i deg, for eksempel følelsesmessig?
- Hva lærte du av den?
- Har du andre eksempler på danse- og musikkopplevelser som har endret deg eller lært deg noe følelsesmessig?
- Har du eksempler på at din mer jevnlige omgang med dans og musikk/dine musikalske vaner har vært med på å forme deg følelsesmessig?
- -Hvilke følelser knyttes i størst grad til danse- og musikkopplevelse?
- -Er det følelser du mener ikke kan knyttes til musikk eller dans?
- Hvilke typer musikkopplevelse har størst innvirkning på dine følelser? (lytting, utøving, komponering, dansing...)

Praksis-diagonal	Fokus	Felt	Teori-diagon
<p>-Har du eksempler på musikkopplevelser – enkeltopplevelser eller mer jevnlig om gang med musikk – som har forandret deg?            Hvordan møte/brukte du musikk i ulike faser av livet?            -Har du eksempler (på musikkopplevelser – enkeltopplevelser eller mer jevnlig om gang med musikk ) som har forandret deg følelsesmessig?            -Kan du fortelle om det?            -På hvilken måte ble du følelsesmessig forandret?            -Var det noe i din følelsesmessige bevissthet, innsikt og forståelse som forandret seg?            -Har du forandret den måten du uttrykker følelser på?            (se iforhold til em.komp.modell)            -Har du eksempler på musikkopplevelser hvor du har lært noe om følelser?            -Har denne kunnskapen forandret deg? (følelsesmessig/som person...)            Kan du fortelle om en musikkopplevelse du mener forandret deg også i ettertid (følelsesmessig)            Hvis ikke, hva er kjernen i ditt forhold til musikk?            Alt:</p>	<p>Hvorfor denne éne musikkopplevelsen?</p>	<p>-Er du enig i at musikk/-opplevelser påvirker oss følelsesmessig?            -Hvordan lar vi oss påvirke?            (Er det vår egen følelsesmessige respons på musikk vi opplever, er det en mer generell gjenkjennelse av følelser, innlevelse i andres følelser eller...?)            -Har du noen tanker om hvorfor musikk/-opplevelser virker så knyttet til våre følelser?            Er det følelser som du vanskelig kan knytte til musikkopplevelse?            Hvilke følelser er mest knyttet til musikk (-opplevelse?)            Hvis nei, hvordan begrunner du det?            -Er det noe spesielt i musikk/-opplevelsen som påvirker følelsesmessig?            -Har musikkopplevelser gitt deg kjennskap til følelser og følelsesstyrker du ikke ville kjent ellers?            -Er det sang/spill eller lyting som påvirker deg mest følelsesmessig?            -Er det alenemøter eller fellesopplevelser (konsert/samspill) som i størst grad påvirker deg følelsesmessig?            -Er det forskjellige følelser som fokuseres i forskjellige typer musikk/-opplevelser?            -Danner ulike musikkulturer ulike rammer for følelsesmessig opplevelse og endring?            Hvilke musikkелеmter er knyttet sterkest til følelser, ev. hvilke følelser?</p>	
Musikk-akse	<p>beskrive egne musikkopplevelser som forbindes med følelser / som har ført til endring?</p>	<p>Teorier, tanker om musikkens tilknytning til følelser</p>	



<p>Følelses-akse</p>	<p><b>Tror du musikkopplevelse kan danne grunnlag for følelsesmessig endring og det jeg kaller emosjonell kompetanse, (følelsesmessig bevissthet, innsikt, forståelse, uttrykk og handling)?</b>  <b>Tror du din emosjonelle kompetanse ville vært annerledes, større, mindre hvis du ikke hadde drevet med musikk?</b>  <b>Hvis nei, hvorfor ikke?</b>  <b>Hvordan definerer du opplevelse og følelsesmessig endring og kompetanse?</b>                  Alt:                  Tror du musikkopplevelse kan være med på å endre folk følelsesmessig?                  Tror du musikkopplevelse kan endre det jeg kaller emosjonell kompetanse, (følelsesmessig bevissthet, innsikt, forståelse, uttrykk og handling)?                  -Tror du din emosjonelle kompetanse ville vært annerledes, større mindre hvis du ikke hadde drevet med musikk?                  Hvordan påvirkes emosjonelle evner/kompetanse i forbindelse med musikkopplevelser?</p>	<p>teorier, tanker om musikkopplevelse kan danne grunnlag for emosjonell endring og kompetanse?                  Hvis vanskelig å beskrive, be om bilde, metafor</p>	<p>egne tanker om eget følelsesliv og kompetanse</p>	<p><b>-Hvordan vil du beskrive deg selv følelsesmessig?</b>  <b>-Hvilke sterke og svake sider har du følelsesmessig/emosjonelt?</b>  <b>-Hvilken rolle har det emosjonelle spilt for dine musikkopplevelser i ulike faser av livet?</b>  <b>-Kan du fortelle om det?</b>  <b>-Hva i hvilke sider ved din emosjonelle kompetanse er blitt påvirket av musikkopplevelser – enkeltopplevelser eller mer jevnlig om gang med musikk?</b>                  Alt:                  -Hvordan har musikk/-opplevelsen preget deg?                  -Har du gjennom musikk/-opplevelsen lært noe om ditt eget og andres følelsesliv? I så fall, hva?                  -Har musikk/-opplevelsen påvirket dine følelsesmessige evner? I så fall hvordan og hvilke?                  -Har musikk/opplevelsen påvirket dine sosiale evner? I så fall hvordan, og hvilke?                  -Kan du beskrive det ved å si hvordan du tror du hadde vært uten musikk, uten musikkens påvirkning?                  -Er det forskjell på følelser i musikkopplevelsen og i dagliglivet?                  -Hvilke følelser får du uttrykket gjennom musikken?                  -Hvilke følelser preger dine musikalske inntrykk?                  -De følelsesinntrykk og -uttrykk du få utløp for musikalsk, hvordan blir de mottatt utenfor musikk situasjonen?</p>
----------------------	--	--	--	---

Innledningsspørsmål vedr. musikalsk bakgrunn og forhold til musikk, ev også annen relevant bakgrunn.  
 Se en personen og velg et av fire områder.  
 Feltområde utdypes hvis nødvendig for å ha en bakgrunn for å snakke om fokusområdet.

## Vedlegg 6: Eksempel på intervjuguide, enkeltintervju

### Intervjuguide 2005

- Oppsummere om prosjektet: at vi vet mye om musikk og følelser, men skjer det en endring, etterpå, endres vår følelsesmessige kunnskap, emosjonelle kompetanse...

- Kjønn, alderskategori og yrke/type musikkarbeider, sjangertilknytning, identitet...

- Jeg pleier begynne med å be folk fortelle om en eller annen musikkopplevelse de knyttet til sterke følelser. Er det noe som dukker opp i deg når jeg sier det?

- Forandret det noe i deg, for eksempel følelsesmessig, hva lærte du (der og da og på lang sikt)?

- Har du andre eksempler på musikkopplevelser som har endret deg følelsesmessig som person, påvirket din emosjonelle kompetanse?

- Har du eksempler på at din mer jevnlige omgang med musikk/dine musikalske vaner har vært med på å forme deg følelsesmessig, dannet grunnlag for din emosjonelle kompetanse? (i ulike livsfaser)

Er det forskjell på m.o. knyttet til

<b>Lyttetyper</b>	<b>Sjangre</b>		<b>Musikklementer</b>	
Formal, Absolutt, referensiell ekspressiv		Lytte utøve Skape		Alene Samspill Samlytt

-Hvilke følelser knyttes i størst grad til musikkopplevelse?

-Er det følelser du mener ikke kan knyttes til musikk?

Glede, tilfredshet, jubel Stolthet, kjærlighet, Sinne, redsel, Sorg, tristhet, Angst, frykt Avsky Forakt, misunnelse Sjalusi, Sjenanse flauhet
--

- Hvilke sider ved emosjonell kompetanse kan påvirkes i forbindelse med musikkopplevelse?

1)Bevissthet - oppleve	Selvinnsikt, opplevelsesevne, empati, identifikasjon
2)Ekspressivitet - uttrykke	Selvtuttrykk, vurdere, tolke andres
3)Forstå – indre handling	Påvirke egne uttr. Forstå andres
4)Agere – ytre handling	Styre egne følelser, påvirke andres, manipulere, tåle...

- Ville du vært en annen person emosjonelt uten musikken, i så fall på hvilken måte?

## Vedlegg 7: Godkjenning av sitatbruk

Torill Vist  
Skeieneset 47  
4085 Hundvåg

### Godkjenning av sitatbruk i doktorgradavhandlingen:

**Jeg ønsker ikke lese sitatene, og vil heller få lese hele avhandlingen i ferdig form.**

Sted \_\_\_\_\_ Dato \_\_\_\_\_ Signatur \_\_\_\_\_

\_\_\_ Jeg har lest sitatene og ev. anmerkninger om nødvendige endringer er notert på dem. Sitatene sendes tilbake til Torill i lukket konvolutt, ATSKILT fra denne signaturen. (Torill tar kontakt for å bekrefte at mine anmerkninger blir tatt hensyn til.)

Sted \_\_\_\_\_ Dato \_\_\_\_\_ Signatur \_\_\_\_\_



## **Summary in English**

Our culture seems to carry an idea of music being closely connected to emotion (Benestad 1983; Budd 1992; Dissanayake 2001; Hjort & Laver 1997; Juslin & Sloboda 2001b; Langer 1942/1979; Matravers 2001; Meyer 1956; Myskja 2000; Swanwick 1994). On a general level, this even includes developing human personality (Aristoteles 1997; Elliott 1995; Gadamer 2007; Platon 2001; Reimer 2005). This project investigates music experience more explicitly in the way it relates to emotion learning and knowledge. Its research question is: *Can music experience be considered to be a mediating tool for emotion knowledge? If so, how?*<sup>38</sup>

The project is empirical and based on ten semi-structured, individual interviews of five women and five men of different ages and with different genre preferences. Five of them are music professionals and five are from other professions. The analysis, which was performed in several sequences, can be called ideographic content analysis, or more specifically meaning condensation, with elements of meaning categorization and meaning interpretation, primarily inspired by van Manen's (2001) hermeneutic-phenomenological and Giorgi's (1985, 1989) phenomenologic-psychological methods.

The study started with a phenomenological approach, seeing experience as reality. However, it acknowledges that avoiding interpretation is impossible. Therefore, not only lived experience, but also the knowledge learned from the experiences, were considered relevant data. Accordingly, this analysis is also inspired by phenomenography (Marton & Booth 1997), socio-cultural (Vygotskij 1934/2001; Säljö 2004, 2005, 2006) and discursive (Heritage 1984; Hutchby & Wooffitt 1998; Winther Jørgensen & Philips 1999) thinking. The initial analytical steps were very close to the empirical material, while the later ones took into

---

<sup>38</sup> The term 'emotion knowledge' is used for instance by Denham & Kochanoff (2002:239ff), but here it is a translation of the Norwegian term 'følelseskunnskap'. In the translation of this term, 'emotion' is preferred to 'feeling' because in English, the term 'feeling' is often connected only to the (conscious) sensation of emotion, whereas in Norwegian, 'emosjon' is not colloquial.

account theory from music psychology (Juslin & Sloboda 2001a; Jørgensen 1989; Sloboda 2005), emotion theory (Mayer & Salovey 1997/2004; Monsen 2000) and learning theory. The project could thus be considered to be in-between several “prototypes” (Rosch 1978).

The preliminary analysis categorized the empirical material as a whole, dividing the material into two research questions: ‘*What aspects of music experience can be considered to mediate emotion knowledge?*’; and ‘*What aspects of emotion knowledge can be considered to be mediated by music experience?*’ The many aspects of music experience were grouped into four perspectives: the structural perspective includes the categories *manners of meeting, music elements* and *genres*; the relational perspective is divided into the categories *alone, interaction, dialogue, meeting, care* and *acknowledgement*; the referential perspective comprises the categories *describe, remember, reverberation* and *embodied*; the affording perspective includes the categories *open, abandon, awake, strengthen, care* and *change*.

In the preliminary analysis, the aspects of emotion knowledge were categorized as *emotion(al)*<sup>39</sup> *availability, consciousness, empathy, understanding, reflection, expressivity, regulation* and *interaction*. In the main analysis, the research questions were limited to ‘*What aspects of emotional availability can be considered to be mediated by music experience?*’ and ‘*What aspects of emotional understanding can be considered to be mediated by music experience?*’ The question related to availability includes both the more embodied awareness and the mental consciousness inspired by the phenomenological theory of consciousness (Christensen & Zahavi 2003; Merleau-Ponty 1945/1994). However, the limitations of reflection were discussed based on an embodied focus and formulations from the interviews which regarded the first bodily reaction as the first movement in reflection, and considered reflection also to be non-verbal. Furthermore, the western individually-based understanding of awareness was inspired by more intersubjective thinking (Stern 1985/2000, 2004). The analysis also emphasized that the emotions involved in music are often experienced as recognizable, even though they seem to be “new”, and that the music experience can be a necessary tool, a more superficial memorandum, and something which changes the ability to be emotionally available whether music is present or not. Availability was further seen in the light of attending different emotional spaces, and enduring them. The

---

<sup>39</sup> The most consistent term would be ‘emotion availability’, though this may sound strange. However, certain theoretical perspectives consider emotion learning to be about emotional *content*, while emotional learning mainly refers to the form (of any learned content). This study focuses on *emotion(al) content*, also on this categorical level. Whether the two are possible to separate is another discussion.

data were also analyzed in relation to categorical, dimensional and vitality aspects of the knowledge. They were all represented in the material. However, vitality affects (Stern 1985/2000) seem to have a more important role in music experience than they have in general emotion theory. The same is the case for traditionally negative emotions, compared to older research in music psychology, although “negative emotions” are not necessarily experienced as negative in music experience.

The first part of the analysis of emotional understanding concerned reflection, understood as both a mirror/echo and a sequence of thought. The second part focused on self-knowledge, including material on identity. This part also acknowledged the possibility of both a pre-reflexive and reflexive understanding, paralleling the pre-reflexive and reflexive consciousness. Emotional understanding of others was called intersubjective understanding because of the social aspects. The issues of sharing, relations and empathy were strongly emphasized in the data. Although the starting point was rather traditional in its individual focus, both of the categories from the main analysis were led in a more intersubjective direction. The chapter on understanding was concluded with material on nonverbal understanding and tacit knowledge, which seemed to be very important in music experience.

The last chapter discusses some of the pedagogical and psychological questions raised or alluded to in earlier chapters. It discusses whether emotion knowledge, as a part of the intrinsic content of music education, also deserves a more explicit space. Problems of referentialism and absolutism are discussed in relation to the phenomenological stance and instrumentalism, and the topics of intersubjectivity and reflection are developed into further discussions and questions. Another possibility for further research into the topic is related to theories of learning strategies, possibly also defined as appreciation strategies. The chapter also includes a discussion of the nonverbal aspect of the topic, the problems it caused and the problems it could cause in a society which relies heavily on the verbal development of knowledge alone. The chapter concludes with some reflections concerning categories, gender perspectives and further research into the empirical material.

