

# Hva hørte du nå?

---

*En kvalitativ studie av hvordan elever ved en musikklinje lytter til og benytter seg av musikk i hverdagen.*

Masteroppgave i anvendt musikkteori

Norges musikkhøgskole, våren 2017

Bjarne Chr. B.B. Gustavsen



## Sammendrag

Denne masterstudien handler om kognitive og perseptuelle sider ved lytting til innspilt musikk, slik den oppleves hos elever ved en musikklinje. Studien består av kvalitative intervjuer med 9 elever fra alle tre klassetrinn ved en musikklinje. Gjennom intervjuer med elevene vil jeg undersøke hvordan de lytter til og benytter seg av musikk i sin hverdag. Oppgaven tar utgangspunkt i elevens forhold og tilnærming til musikk som fenomen, og hva musikken tilbyr dem tilbake. Funnene fra intervjuene analyseres mot et teoretisk grunnlag bygget på en økologisk tilnærming til kognitiv musikkpsykologi.

## Abstract

This master thesis deals with cognitive and perceptual aspects of musical listening, as experienced by students at an upper secondary school with a music program. The study contains qualitative research interviews with 9 students from all 3 grades. By interviewing the students, the thesis seek to investigate how the students listen to and make use of recorded music in their everyday life. The thesis investigates their relationship with and approach to music as a phenomenon, and what the music affords them. The results of the research will be analyzed using theories based on an ecological approach to music psychology.

## Forord

Det er et godt tegn, når jeg etter å ha jobbet lenge og hardt med et prosjekt, endelig kan skrive et forord. Dette masterprosjektet har vært spennende, om enn tidkrevende og utfordrende for både meg og mine nærmeste i perioder. Jeg ønsker derfor å vise min takknemlighet overfor alle som har bidratt til å gjøre dette prosjektet mulig å gjennomføre.

Jeg vil først få takke informantene som sa seg villige til å delta i denne undersøkelsen. Deres åpenhet og villighet til å snakke om sitt forhold til lytting, gav meg masse materiale til bruk i oppgaven, som igjen gav meg nye innsikter i hvordan verden høres ut for en elev på en musikklinje. Takk også til utdanningsleder ved den videregående skolen der intervjuene fant sted, for all hjelp med utvelgelse av informanter, koordinering og tilrettelegging av intervjusamtalene.

En stor takk til min veileder Inger Elise Reitan, som med sin erfaring og sitt kloke, kyndige blikk, har sett muligheter og veier der de har vært skjult for meg. Jeg vil også takke for at hun ikke har lagt løsninger i hendene på meg, men sendt meg ut fra veiledningssamtaler med spørsmål i hodet som har hjulpet meg frem til å finne løsningene på egen hånd. Takk også til Gjertrud Pedersen og mine medstudenter for gode innspill underveis i dette prosjektets tidlige fase

Takk til Johan A. S. Jørgensen for å ha lest korrektur og kommet med nyttige innspill på oppløpssiden.

Til sist vil jeg rette en stor takk til min familie; Mor, far, og svigermor som har stilt opp som barnevakter når oppgaveskriving har sammenfalt med våronn. Takk til Herman, som i løpet av dette prosjektets forløp har vokst fra å være en liten baby til å bli en 3-åring som stadig beriker min tilværelse ved sin tilstedeværelse. Helt til slutt vil jeg takke min kone, Anny Guro, for at du hele tiden har støttet meg i dette arbeidet, for tålmodighet, for motiverende pep-talks når det har røynet på, for innspill og korrektur i sluttfasen av prosjektet, og generelt for alt du er!

Bjarne Gustavsen

Klavestad, mai 2017

# Innholdsfortegnelse

SAMMENDRAG.....	
ABSTRACT .....	
<b>FORORD.....</b>	
<b>1. INNLEDNING.....</b>	<b>1</b>
1.1. BAKGRUNN FOR VALG AV TEMA.....	1
1.2. ANNEN RELEVANT FORSKNING.....	3
1.3. HVEM ER STUDIEN BEREGNET FOR.....	3
1.4. PROBLEMSTILLING.....	4
1.4.1. Avgrensing .....	4
1.5. BEGREPSAVKLARING .....	5
1.5.1. Musikk.....	5
1.5.2. Lytting.....	5
1.5.3. Økologi.....	5
<b>2. TEORETISKE KONSEPTER.....</b>	<b>6</b>
2.1. LYTTING .....	6
2.2. OM MUSIKALSK PERSEPSJON OG SPRÅK. ....	7
2.2.1. Fonemer .....	8
2.2.2. Syntaks.....	9
2.2.3. Semantikk.....	10
2.2.4. Kulturelle forutsetninger.....	11
2.2.5. Feilkoding og kulturell interferens.....	12
2.2.5. Oppsummering av kapittel 2.2.....	14
2.3. AFFORDANCES/HANDLINGSMULIGHETER.....	15
2.3.1. Om persepsjon og musikk i et økologisk perspektiv .....	17
2.4. MUSIKK OG BEVEGELSE.....	19
2.5. SUBJEKTPOSISJONER I MUSIKK.....	24
2.6. METAFORER OG ASSOSIASJONER .....	28
2.6.2. Autonomi .....	32
2.7. AGENCIES.....	39
2.8. OPPSUMMERING .....	42
<b>3. METODE.....</b>	<b>43</b>
3.1. VALG AV FORSKNINGSMETODE .....	43
3.2. VALG AV INFORMANTER.....	44

3.3. FORBEREDELSE, UTFORMING AV INTERVJUGUIDE .....	46
3.4. PILOTUNDERSØKELSE .....	47
3.4.1. <i>Transkribering</i> .....	47
3.4.2. <i>Funn og erfaringer fra pilotundersøkelse</i> .....	48
3.5. INTERVJUUNDERSØKELSE.....	49
3.5.1. <i>Lytteeksempel - Check it out</i> .....	50
3.5.2. <i>Utvalg</i> .....	50
3.5.3. <i>Gjennomføring av intervju</i> .....	51
3.5.4. <i>Transkripsjon</i> .....	51
3.6. OBJEKTIVITET .....	52
3.7. RELIABILITET.....	53
3.8. VALIDITET .....	53
3.9. DISKURSSAMFUNN OG KRYSSENDE DISKURSER.....	54
3.10. OPPSUMMERING AV METODEKAPITTEL.....	56
<b>4. FUNN OG RESULTATER .....</b>	<b>57</b>
4.1. INFORMANTENE OG DERES MUSIKK.....	57
4.1.1. <i>Cecilie</i> .....	58
4.1.2. <i>Tuva</i> .....	58
4.1.3. <i>Sara</i> .....	60
4.1.4. <i>Geir</i> .....	61
4.1.5. <i>Gunnar</i> .....	62
4.1.6. <i>Tor</i> .....	63
4.1.7. <i>Pernille</i> .....	63
4.1.8. <i>Terje</i> .....	64
4.1.9. <i>Sunniva</i> .....	65
4.2. VALG AV MUSIKK .....	65
4.2.1. <i>Hva informantene velger</i> .....	65
4.2.2. <i>Drøfting av funn</i> .....	69
4.3. Å VELGE BORT MUSIKK.....	73
4.3.1. <i>Drøfting av funn</i> .....	75
4.4. AUTONOM LYTTETILNÆRMING .....	78
4.4.1. <i>Drøfting av funn</i> .....	80
4.5. NOMADISK OG STASJONÆR LYTTING .....	82
4.5.1. <i>drøfting av funn</i> .....	83
4.6. Å LYTTE ALENE ELLER SAMMEN MED ANDRE .....	85
4.6.1. <i>drøfting av funn</i> .....	88

4.7. LYTTING TIL "CHECK IT OUT" – STEVE REICH .....	89
4.7.1. Innledning om lytteseansens forløp.....	89
4.7.2. Beskrivelse av stykket .....	89
4.7.3. funn og drøftinger av informantenes lyttetilnæringer til "Check It Out" .....	91
4.8. OM Å VELGE STILLHET .....	99
4.8.1. Drøfting av funn .....	100
<b>5. AVSLUTTENDE REFLEKSJONER .....</b>	<b>103</b>
5.1. AVSLUTTENDE OPPSUMMERING.....	103
5.2.SVAKHETER I STUDIEN .....	106
5.3. VIDERE FORSKNING .....	107
AVSLUTTENDE KOMMENTAR.....	107
<b>6.KILDER OG LITTERATUR .....</b>	<b>108</b>
<b>7. ALBUMLISTE FRA INTERVJUER.....</b>	<b>112</b>
<b>8.VEDLEGG.....</b>	<b>113</b>
8.1. VEDLEGG NR 1 - SAMTYKKEERKLÆRING.....	113
8.2. VEDLEGG NR 2 - INTERVJUGUIDE.....	115
8.3. VEDLEGG NR 3 – VURDERING OG GODKJENNING FRA NSD .....	117

# 1. Innledning

## 1.1. Bakgrunn for valg av tema

Grunnen til at jeg vil undersøke hvordan elever ved en musikklinje lytter til musikk kan deles i to hovedårsaker. På den ene siden har det med personlige forhold knyttet til min egen musikalske bakgrunn å gjøre, mens den andre årsaken har med forhold knyttet til erfaringer som lærer ved en musikklinje.

Gjennom min egen oppvekst, helt fra jeg fikk min første kassett med Øystein Sundes "Kjekt å ha" som 8-åring, og frem til i dag, har det å lytte til musikk vært en viktig del av min hverdag. Særlig har jeg benyttet det å lytte til musikk via en bærbar musikkavspiller og høretelefoner i forbindelse med forflytning. Fra kassettspiller og walkman, til diskman (med "antishock"funksjon så den ikke skulle hoppe i musikken ved rystelser), via et kort blaff med minidisk og mp3-spiller, til i dag hvor jeg i likhet med de fleste har tilgang til et musikkbibliotek jeg ikke aner omfanget av på mobiltelefonen, via strømmetjenesten Spotify. Å kunne ha musikken "min" med meg nær sagt overalt har ført til mange gode lytteopplevelser i svært forskjellige omgivelser, der musikken har gjort at omgivelsene oppleves annerledes. I situasjoner der jeg ikke har ønsket å involvere meg med det som foregår rundt meg, har musikk på øret også vært et middel til å kunne få være i fred.

Da jeg begynte å spille piano som 8-åring, og etter hvert som jeg utviklet meg på instrumentet, oppdaget jeg at jeg kunne overføre ting jeg hadde hørt i musikken over til instrumentet. Dette kulminerte i at jeg utviklet en praksis der jeg lurte pianolæreren min til å spille stykker og vanskelige partier for meg. Ved å lytte til hvordan noe skulle spilles, kombinert med å se på hendene til læreren på tangentene, kunne jeg lære meg det som skulle spilles. (Noe noteslesningen min lider under den dag i dag..) Musikk jeg likte å lytte til forsøkte jeg også ofte å gjenkalle på pianoet, uten noen bevissthet om hva akkordene jeg spilte het, men utfra en forestilling knyttet til hvordan det jeg hørte "så ut" på pianoet. Da jeg etter hvert startet på videregående skole og musikklinjen, fikk alle disse navnløse tingene jeg hadde lagt merke til i musikken plutselig navn i form av verbale symboler som sekst, moll7, 1.omvending og kvintbass. Slik ble



persepsjonsevnen min endret fra å ikke bare kunne gjenkalle noe fra hvordan det så ut på et klaviatur, men til å kunne visualisere inni meg med de symbolene jeg hadde lært.

Den andre årsaken som spiller inn i valget av temaet for denne studien, har å gjøre med erfaringer fra arbeid som vikarlærer på en musikklinje, der jeg underviste i hørelære, anvendt musikkteori og piano. I arbeidet med å forsøke å formidle teoretiske og tekniske sider ved musikk oppsto en økende grad av nysgjerrighet på hva det er som foregår når vi lytter til musikk, ikke nødvendigvis helt ned på det fysiologiske nivået<sup>1</sup>, men for eksempel med tanke på hva det er som gjør at to personer kan høre samme stykke musikk på så forskjellige måter. Noe av det mest fascinerende jeg hører i hverdagen, er når en person ytrer at vedkommende "hater" en artist, låt eller musikk sjanger. Å hate er et ganske sterkt uttrykk, men i sammenhenger der vi diskuterer musikk er dikotomier om hat/elsk-forhold ganske vanlige og til en viss grad aksepterte. Men hva er det i vår bevissthet og i vår persepsjon som får oss til å innta slike holdninger? Hvorfor velger vi det ene og ikke det andre? Hva er det vi lytter etter og får ut av musikken vi velger å lytte til? Og hvor og når lytter vi til musikken vi bruker? Disse beskrivelsene og spørsmålene kan kanskje få leseren til å fundere på hva dette kan ha med anvendt musikkteori å gjøre, siden diskurs om musikksmak tilsynelatende hører bedre hjemme i sosiologien og ikke i en studie innenfor musikkteori. Selv om det sosiale aspektet er veldig tilstede når man undersøker noe så personlig, som valg av musikk å lytte til kan være, er det mitt prosjekt å forsøke å belyse disse spørsmålene ut fra konsepter knyttet til teori om musikalsk persepsjon. Fokuset blir da på hvordan vi behandler den informasjonen musikken bærer med seg ved hjelp av våre kognitive ferdigheter. Men lytting til musikk skjer sjeldent i et sosialt tomrom, særlig ikke i en skolehverdag der man forholder seg til andre mennesker og et bombardement av visuelle, lydlige, romlige, taktile, gestiske, kinetiske og emosjonelle inntrykk gjennom dagen. Hvilken rolle spiller omgivelsene på valg av musikk?

For å undersøke disse spørsmålene vil jeg i denne studien intervju 9 ungdommer fra en musikklinje om deres forhold til det å lytte til musikk i ulike sammenhenger, og belyse svarene deres ut fra teoretiske konsepter om musikalsk

---

<sup>1</sup> (Hørsel, 1981). Hvordan ørene virker lærte jeg av Trond Viggo Torgersen da jeg var liten via "kroppen min"-serien på NrK.

persepsjon i et økologisk perspektiv.<sup>2</sup> Selv om det finnes forskning knyttet til ungdommers lyttevaner,<sup>3</sup> ser det ut til at det er lite som tar for seg de perseptuelle sidene av lytting uavhengig av fagdisipliner og helsemessige forhold. Derfor håper jeg denne studien kan gi et nyansert bilde på hvordan elever ved en musikklinje lytter til og benytter seg av innspilt musikk i og utenfor skolehverdagen.

## 1.2. Annen relevant forskning

Innen musikkterapi er det forsket en del på musikksosiologiske aspekter knyttet til musikklytting. Jeg vil nevne Hege B. Beckmanns relativt ferske doktoravhandling *Den livsviktige musikken – en kvalitativ undersøkelse om musikk, ungdom og helse* (Beckmann 2014) der hun gjennom kvalitative intervjuer med 18 ungdommer kartlegger deres forhold til musikk i hverdagen og undersøker hvordan musikkbruk kan inngå som en helsefremmende ressurs i hverdagen. (Ibid s.4)

Innen musikkteori dreier mye av den tidligere forskningen knyttet til lytting seg om fag eller utøving, og da gjerne på høyere utdanningsnivåer. Som Inger Elise Reitans studie "Listening to music with professional ears" (Reitan 2013 s.53) der hun intervjuer profesjonelle orkestermusikere om hvordan de lytter til musikk. Selv om studien tar for seg profesjonelle musikere, har denne studien vært nyttig for å ha en referanse å se til for hvordan man kan undersøke lyttepraksis ved kvalitative intervjuer.

Min egen studie befinner seg i et krysningspunkt mellom det musikkteoretiske og det sosiologiske, med vekt på det musikkteoretiske. Boken *Ways of listening – An Ecological Approach to the Perception of Musical Listening* av Eric F. Clarke (2005) har vist seg å by på mange interessant og nyttige perspektiver i arbeidet med min egen studie, da Clarke kobler kognitive aspekter ved musikalsk persepsjon, til sosiologiske og psykologiske prinsipper for meningsdanning.

## 1.3. Hvem er studien beregnet for

Studien er beregnet på pedagoger innenfor videregående skole med tilknytning til musikkfag, samt personer som har interesse av å danne seg et nyansert bilde av

---

<sup>2</sup> Disse og andre begreper vil bli gjennomgått senere i oppgaven.

<sup>3</sup> Se eget kapittel om annen relevant forskning

årsaker til lytting som et sosialt fenomen utfra et musikkpsykologisk perspektiv. Selv om studien i seg selv ikke har et pedagogisk fokus, ligger tematikken likevel nært opp til situasjoner og fenomener i forbindelse med lytting, som har koblinger til fagområder det undervises i ved en musikklinje.

#### 1.4. Problemstilling

Den overordnede problemstillingen er:

**«Hvordan lytter elever ved en musikklinje til musikk?»**

I tilknytning til hovedproblemstillingen har jeg følgende underordnede forskningsspørsmål:

**Hva er deres preferanser med tanke på hvor de henter musikken fra, og hva er de opptatt av ved valg av musikk å lytte til?**

**Hvordan benytter de seg av musikkens iboende handlingsmuligheter? <sup>4</sup>**

**Er musikklyttingen formålet i seg selv, eller ett middel for noe annet?**

**Hvordan er forholdet mellom musikken man velger, og konteksten den skal brukes i?**

**Hva lytter de etter?**

##### 1.4.1. Avgrensning

Oppgaven tar for seg kognitive prosesser knyttet til lytting til musikk hos personer mellom 16 og 18 år av begge kjønn som er elever ved en musikklinje. Studien er ikke knyttet til fag ved skolen og har ikke et pedagogisk eller didaktisk fokus. Studien ønsker ved en fenomenologisk tilnærming og ved delvis strukturerte intervjuer å undersøke elevenes forhold til musikklytting og på hvilke måter lytting til musikk har relevans i deres hverdag knyttet til teori om musikalsk persepsjon i et økologisk perspektiv.<sup>5</sup> Selv om studien ikke har direkte pedagogisk eller didaktisk relevans håper jeg den vil kunne bidra til et nyansert bilde av hvordan elevenes verden høres ut i og utenfor skoletiden, og hvordan de bruker sin persepsjon i møte med ulike typer musikk.

---

<sup>4</sup> Begrepet "iboende handlingsmuligheter" gjøres rede for i kapittel 2.3.

<sup>5</sup> Dette gjøres nærmere rede for i metodedel.

## 1.5. Begrepsavklaring

### 1.5.1. Musikk

Musikkteoretikeren Philip Tagg beskriver musikk som:

Den formen for mellommenneskelig kommunikasjon der menneskelig organisert, ikke-verbal lyd som følger kulturspesifikke konvensjoner kan bære på mening relatert til emosjonelle, taktile, kinetiske, romlige, gestiske og prosodiske mønstre av kognisjon. (Tagg 2012 s. 44. Min oversettelse.)

I tråd med denne definisjonen, anses musikk her som mer enn et lydlig fenomen. De teoretiske konseptene jeg benytter for å danne et kunnskapsgrunnlag om musikalske fenomener, tar høyde for at musikk kan bære med seg alle de ovennevnte egenskapene. Når det gjelder utvalget av musikk som benyttes i selve undersøkelsen består det for det meste av musikk informantene selv bringer med seg.<sup>6</sup>

### 1.5.2. Lytting

Lytting viser i denne oppgaven primært til en persons forhold til det å velge og høre på innspilt musikk, enten på hodetelefoner eller på en eller annen form for høyttaler. Det viser også noe til lytting i forbindelse med utøving. Jeg drøfter ikke lytting i tilknytning til fagdisipliner i skolen.

### 1.5.3. Økologi

Begrepet *økologi* er hentet fra tittelen på en av de sentrale referansekildene til oppgaven *Ways of listening – an ecological approach to the perception of musical meaning* av Eric Clarke, som tar for seg hvordan omgivelsene våre på ulike måter er en viktig faktor for hvordan vi opplever musikken vi lytter til. Clarke baserer en del av sine argumenter på prinsipper etablert av James Gibson, som beskriver økologi slik: "Ecology is a blend of physics, geology, biology, archeology and anthropology, but with an attempt at unification." (Gibson 1966 s. 29) Basert på et slikt syn på økologi blir min egen tilnærming påvirket til å se *økologi* som et begrep til å sammenfatte hvordan ulike fenomener i omgivelsene er med på å forme tilværelsen hos individene som ferdes i et miljø. Selv om agronomiske aspekter kan være relevante, (som vel er den sammenhengen folk flest møter begrepet i) er det først og fremst forhold knyttet til musikalske opplevelser som her sees i et økologisk perspektiv.

---

<sup>6</sup> Se side 112 for verksliste.

## 2. Teoretiske konsepter

### 2.1. Lytting

Lytting til musikk er den aktiviteten og det fenomenet denne studien skal undersøke. I dette kapitlet vil jeg gjøre rede for en del sentrale aspekter knyttet til lytting som fenomen i lys av ulike innfallsvinkler til kognitiv teori om musikalsk persepsjon. Jeg vil innledningsvis gjøre rede for ulike syn på lytting. Hvordan vi lytter er styrt av en rekke faktorer, og flere har forsøkt å definere kategorier av lyttemåter. James Mursell beskriver fire lyttemåter der *intrasubjektiv-* og *assosiasjonslytting* betegner en emosjonell og assosiativ tilnærming til det man hører, mens *karakterlytting* og *objektiv lytting* har med musikkens karakter, og dens objektive bestanddeler å gjøre. (Reitan 2007 s. 127)

Den franske komponisten og musikkinnovatøren Pierre Schaefer benyttet fire varianter av samme verb for å beskrive ulike lytteintensjoner.

*Écouter* er en måte å lytte på der man retter oppmerksomhet mot og identifiserer objekter og hendelser. *Comprendre* er å lytte til lyd som tegn for noe utenom musikken, å *forstå* meningen med det musikken bærer med seg. *Ouïr* er en ufokusert lyttemåte der man simpelthen registrerer at en lyd har funnet sted. *Entendre* er å lytte selektivt med oppmerksomhet på enkelte elementer i lydbildet.<sup>7</sup> Basert på Schaefers prinsipper har Lasse Thoresen vært sentral i utviklingen av verktøy for å analysere musikk ved hjelp av symboler som representerer ulike egenskaper ved lyder som ikke et tradisjonelt notesystem kan fange opp. Ved bruk av disse symbolene, med betydninger som refererer til ulike lydkarakteristikker kan man nå inn til de innerste strukturene i musikk utfra hvordan den klinger, uten å gå veien om tradisjonell notasjon. (Thoresen 2015)

---

<sup>7</sup> Gjengitt i Clarke 2005. S. 143. Min oversettelse i teksten.

Musikkteoretikeren David Huron foreslår 21 ulike lyttemodi. En av lyttemåtene Huron beskriver kaller han *reminiscent listening*, eller *mimrelytting*<sup>8</sup> der lyttingens formål er å frembringe minner knyttet til tid og sted for når musikken man lytter til først ble hørt. En annen måte kalles *kinestetisk lytting* som henviser til hvordan lytteren i opplevelser med visse typer musikk vil kunne føle behov for å bevege seg. Selv om det er interessant å se hvordan folk definerer ulike kategorier av lytting, og at det går an å identifisere mange forskjellige måter å lytte på, ser det ut til at de fleste heller mot to hovedskiller i lyttemåter, og det er mellom de tilnærminger til lytting som fokuserer på elementer i musikken i seg selv, og de måtene som fokuserer på musikken i forhold til lytteren og omgivelsene.

I de påfølgende delkapitlene i teoridelen av oppgaven vil jeg gjøre rede for noen konsepter og tilnærminger til lytting som knytter indre kognitive prosesser og musikalsk persepsjon opp mot sosiale aspekter som har å gjøre med kulturelle forutsetninger, omgivelser og relasjoner.

## 2.2. Om musikalsk persepsjon og språk.

I dette delkapittelet vil jeg gjøre rede for en tilnærming til oppfattelse av musikk som sammenlikner musikalsk persepsjon og språkforståelse.

La oss forestille oss at vi står på et fortau en dag i midten av mai idet vi får øye på en gruppe mennesker kledd i matchende uniformer som nærmer seg. De beveger seg synkront, midt i veien og alle bærer instrumenter de blåser inn i eller slår på. Lydene de lager treffer oss, først diffust, men blir tydeligere etter hvert som de kommer nærmere. Stortrommen merkes dumpt i mellomgulvet, og etter hvert hører vi også de andre instrumentene tydelig. Uten at vi har tenkt over det blir vi med et bevisst på at vi tramper i takt med stortrommen og at vi inni oss kan synge med på melodien på sangen de spiller, selv om vi ikke husker hva den het, men etter korpset følger et langt tog av barn som synger høyt med på sangen, og den siste brikken faller på plass i det vi selv åpner munnen og synger med på "hvor hen du går i li og fjell". Slik kan en opplevelse med lytting til musikk arte seg, med noe av det det innebærer av kognitive prosesser.

---

<sup>8</sup> (Huron 2002) Min oversettelse fra *reminiscent listening*, *reminiscent* betyr "å minnes", men jeg vurderer sammenhengen til å passe med det norske "å mimre".

John Sloboda(2005) deler de kognitive prosessene som inngår i en musikalsk opplevelse i fire stadier:

1. Deltakelse
2. Koding/kategorisering
3. Strukturering
4. Respons

Først av alt må oppmerksomheten vår rettes mot lydkilden, vi må engasjere oss og *delta* i det vi hører. Lytteren må *kategorisere* de individuelle lydene, som så settes sammen i meningsbærende strukturer eller mønstre, og til slutt fører disse prosessene til en eller annen form for respons. (Sloboda 2005 s. 176) Det første stadiet om deltakelse og oppmerksomhet mot lydkilden vil jeg drøfte mer utførlig i delkapittel 2.4 om musikk og bevegelse, mens jeg i det følgende vil ta for meg stadiene som har med kategorisering og strukturering å gjøre.

Sloboda trekker paralleller mellom musikk og språk basert på Noam Chomskys kognitive tilnærming til språkdannelse, og Heinrich Schenkers system for analyse av strukturer i vestlig klassisk musikk.<sup>9</sup> På samme måte som i språket mener Sloboda at musikk kan sees som et hierarkisk system der *fonemer* utgjør de minste byggesteinene av enkeltlyder, *syntaks* organiserer disse lydene i et slags grammatisk system, og *semantikk* har å gjøre med hva språket representerer utenfor språket selv, med andre ord hva det kan bety. Jeg vil i det følgende ta for meg de ulike delene av dette hierarkiske systemet.

### 2.2.1. Fonemer

I talespråket vårt utgjør fonemene de minste meningsbærende lydenhetene. I ordet "bok" er det for eksempel tre fonemer, eller lydenheter representert ved hvert sitt symbol i form av bokstaver. På samme måte kategoriserer vi lydene vi oppfatter i meningsbærende enheter når vi lytter til musikk. Denne *kategoriserende persepsjonen* er sentral for vår evne til å skille ulike lydkvaliteter fra hverandre og videre sette dem sammen i meningsbærende strukturer utfra hvilken *verbal merkelapp* vi gir dem. (Sloboda 1985 s. 23) Som et eksempel på hvordan vår persepsjonsevne jobber for å

---

<sup>9</sup> For utfyllende lesning om koblinger mellom språk og musikk, se Kapittel 2 i *The musical mind* (Sloboda 1985 s.11-66)

kategorisere lyder, kan man som et eksperiment lytte til innspillingen av stykket "It's Gonna Rain Part 1" av Steve Reich fra 1965.<sup>10</sup> Stykket er basert på et feltopptak Reich gjorde på gaten i San Fransisco av en pinsemenighetspastor. (Reich 2002 s. 19)

Setningen "It's gonna rain!" blir spilt av i sløyfe<sup>11</sup> på to forskjellige båndavspillere der den ene har en liten tempoforskyvning i forhold til den andre som gjør at de to utgavene av den samme setningen faser sakte ut i forhold til hverandre. Det er interessant å observere hos seg selv hvordan oppmerksomheten flytter seg fra fokus på ordene i setningen til å plutselig høre enkeltlydene i ordene ettersom de kolliderer med hverandre og nærmest flyter rundt i lydbildet.

Dette bringer også på banen et annet aspekt ved vår persepsjon som kan kalles *focal attention*, eller *fokusert oppmerksomhet*. (Sloboda 1985 s. 166) Konseptet fokusert oppmerksomhet, eller lyttefokus går ut på at vi kun kan fokusere på én komplisert kognitiv prosess om gangen. Det er denne mekanismen vi merker når vi for eksempel sitter på en café der det er femti andre samtaler som lyder rundt i lokalet, men vi likevel klarer å fokusere på den ene samtalen vi har med vår kaffepartner.<sup>12</sup> På samme måte vil vi ved lytting til musikk fokusere på én detalj om gangen, men allikevel kunne få med oss helheten når vi kjenner de ulike kategoriene i det vi hører og har klart å plassere dem i et rammeverk, eller grammatikalsk system som vi har navn på og kjenner forholdene til.

### 2.2.2. Syntaks

Syntaks har med hvordan fonemene blir organisert å gjøre. For at språket skal fungere som nettopp språk, må fonemene settes sammen på en måte som gir mening. De

---

<sup>10</sup> Reich. Steve (1965).

<sup>11</sup> Sløyfe eller det engelske "loop", refererer her til en teknikk som oppstod på 1960-tallet for å forlenge enkeltpassasjer i en lydinnspilling der man klippet og limte sammen sløyfer av magnetbånd som inneholdt ønskede passasjer. Når den ble avspilt ville passasjen gjentas i det uendelige. Terminologien fra den tiden har for øvrig overlevd og den dag i dag snakker man i musikkproduksjon fortsatt om å klippe, lime og å lage "looper" med passasjer som skal gjentas.

<sup>12</sup> I filmen *Oslo 31. August* av Joachim Trier (2011) er det en scene der dette fenomenet beskrives godt. Hovedkarakteren i filmen sitter alene på en café og vi får både se og høre hvordan lyttefokuset hans beveger seg mellom ulike samtaler og hendelser i rommet, men alltid er det kun én samtale eller lydhendelse i fokus, med all øvrig lyd i bakgrunn. Fenomenet omtales også som "Cocktailparty-effekten". (Cocktail party effect. 2017)



fleste språk i likhet med en del musikkstiler, kan beskrives utfra sin grammatikk. En grammatikk kan sees som et rammeverk av regler for å generere sekvenser som er akseptable og å skille dem fra sekvenser som er ikke-akseptable. (Sloboda 2005 s.178)

Vi kan merke hvordan dette foregår om vi forsøker å huske en setning der ordene opptrer på riktig plass i henhold til sinne roller som ulike setningsledd, kontra en setning der denne ordenen er forkludret. Det gjelder selv for setninger som gir liten mening. For eksempel er det lettere å huske "fargeløse grønne idéer sover sint", enn "sover grønne sint idéer fargeløse".<sup>13</sup>I vårt vestlige samfunn har de aller fleste hatt omgang med musikk som består av melodier basert på skalaer med syv toner som beveger seg innenfor et harmonisk rammeverk. Derfor utvikler vi også evne til å gjenkjenne og memorere musikalske sekvenser så lenge de opptrer innenfor dette rammeverket, og vi kan derfor også ta stilling til om en sekvens er "uakseptabel" dersom den faller utenfor det rammene tillater. Det kan for eksempel være en feilspilt tone i sangen "Norge i rødt hvit og blått", som vi bare kan registrere som feil eller uakseptabel dersom vi på forhånd har etablert en indre forestilling om hva som er riktig. Det kan også være musikk som befinner seg utenfor de konvensjonene man har lært, for eksempel at musikken er atonal, eller ved at den stammer fra en annen kultur med andre harmoniske rammebetingelser.

### 2.2.3. Semantikk

Semantikk kan sees på som et sett prosesser der språklige symboler representerer objekter, hendelser eller omstendigheter som ikke er en del av språket selv. For å kunne benytte seg ordentlig av språket holder det ikke å bare gjenkjenne ordsekvenser som grammatikalske, man må også *forstå* det, noe som innebærer minst to ting: å kunne identifisere hva de individuelle ordene refererer til, og å kunne identifisere hva ordene beskriver. Barn lærer først ordene når de har etablert en forestilling om hva ordene representerer. For å vite hva ord representerer må man være i kontakt med og på en eller annen oppleve det det snakkes om. (Sloboda 2005 s.179) Å undersøke og måle språkforståelse kan gjøres med relativt stor nøyaktighet, for eksempel ved å be et

---

<sup>13</sup> (Sloboda 2005 s. 177) Min oversettelse.

barn om å "legge den blå bamsen oppå den røde boksen" og observere hva barnet foretar seg.

Når det kommer til musikk og betydning eller mening, finnes det ikke på samme måte noen allmenn mal for om musikkens mening er forstått riktig eller ikke, men mange har skrevet om temaet. <sup>14</sup>Det finnes mange eksempler i musikk der man kan argumentere for sammenfallende konnotasjoner til et spesifikt verk hos en større gruppe individer. "Ja vi elsker", "Glade Jul", og "Her kommer Pippi Langstrømpe" er sanger som hos de fleste vil kunne representere noe som har med henholdsvis nasjonaldag, desember og barne-tv å gjøre. Selv om man kan finne mange eksempler på tendenser til sammenfallende oppfattelse av mening i gitte eksempler, er dette et broket felt når det kommer til forskning. Jeg vil belyse musikalsk mening nærmere i kapitlene 2.4 – 2.6.

#### 2.2.4. Kulturelle forutsetninger

Sloboda(1985) skriver om hvordan læring av musikalske strukturer de første leveårene, som med språket, skjer som et resultat av at vi blir eksponert for musikalske opplevelser innenfor den kulturen vi vokser opp i. Kunnskapen og ferdighetene man tilegner seg på dette tidlige stadiet fra småbarns år er ikke et resultat av bevisste handlinger for innlæring eller opptrening, men foregår ved at barn tilegner seg kunnskap gjennom hverdagslige opplevelser. Som en konsekvens tenderer disse grunnleggende kunnskapene og ferdighetene til å være universelle innenfor en kultur, og danner fundamentet som mer spesialiserte ferdigheter kan tilegnes utfra, gjennom egen innsats. Sloboda sammenfatter disse kulturelt betingede prosessene med begrepet *enculturation*.(Sloboda 1985 s.7) Etersom man utvikler sine ferdigheter innenfor de kulturelle rammene man befinner seg, vil man opptre med voksende grad av "refleksiv årvåkenhet"(Ibid s.214) overfor musikalske strukturer man møter med sin kategoriserende persepsjon, som man opplever som gyldige i henhold grammatikalske reglene som gjelder innenfor den gitte kulturen. (Ibid s.215) I musikken vi hører som befinner seg innenfor rammebetingelsene i den kulturen vi er vokst opp i, vil vi sette sammen enkeltfonemer til større (syntaktiske)strukturer som gir mening for oss i

---

<sup>14</sup> Musikalsk mening vil jeg gjøre nærmere rede for i påfølgende delkapitler fra 2.3 – 2.7

henhold til hva vi har kodet som gyldige musikalske setninger.<sup>15</sup> Vi kan merke hvordan vår kategoriserende persepsjon jobber på denne måten når vi for eksempel for vårt indre øre "retter" på en falsk tone i et lydopptak av en sang vi kjenner, og på hvordan vi når vi hører noen snakke på et fremmed språk uten noen felles referanser til vår egen språkstamme, vil rette oppmerksomheten mot enkeltfonemene i et fåfengt forsøk på å finne en form for gyldig struktur som korresponderer med vår *enculturation*.

Som bachelorstudent i musikkpedagogikk deltok jeg på et seminar der den Sri Lankesiske sangeren Vasuky Jayapalan foreleste om og demonstrerte vuggesanger fra tamilsk sangtradisjon, og studentene skulle synge med. Som oppvarming skulle vi sammen synge det jeg oppfattet som en ren *jonisk* skala (dur-skala). Det viste seg at det seminardeltakerne bestående av etniske nordmenn oppfattet som rent sunget, kom i konflikt med hva som var oppfattet som rent i hos Jayapalan, noe som kan forklares utfra hennes kulturelle bakgrunn fra en tradisjon der skalaer kan inneholde mikrointervaller som ikke finnes i vestlige skalasystemer.<sup>16</sup>

#### 2.2.5. Feilkoding og kulturell interferens

I tillegg til opplevelser med musikk som er geografisk situert langt unna ens egen kultur, foregår også kulturell forming på flere nivåer, for eksempel innen subkulturer knyttet til musikkjangre eller andre uttrykksformer. Når ulike kulturer eller diskurssamfunn innen subkulturer av musikalsk bakgrunn møtes vil det kunne oppstå situasjoner preget av *feilkoding* av perseptuell informasjon og *kulturell interferens*. Disse to fenomenene vil jeg gjøre rede for i det følgende.

I sin bok *Music's Meanings*, skriver Philip Tagg :

For musical communication to work, transmitter and receiver need access to the same basic store of signs, by which I mean a common vocabulary of musical sounds and norms. If the two parties don't share a common store of signs, *codal incompetence* will arise, at either the transmitting or receiving end of the message, or at both ends. (Tagg 2012 s.179)

---

<sup>15</sup> for min del innebærer det en vestlig tonal musikktradisjon der avstanden mellom enkelttonene(fonemene) er slik delt opp at man innenfor en oktav, eller halvering av frekvensen får plass til tolv toner.

<sup>16</sup> (NMH vår 2004)

Denne tematikken har sammenheng med prosessene knyttet til det foregående fenomenet *enculturation*, som handler om hvordan kulturell ballast spiller inn når vi lytter til musikk. Fenomenet Tagg kaller *codal incompetence*, har jeg oversatt til *feilkoding*. Det handler om hvordan musikalske strukturer med iboende egenskaper som representerer en spesifikk betydning utenfor musikken, blir oppfattet eller kodet av lytteren på en måte som ikke samsvarer med intensjonen i musikken. Jeg har selv opplevd situasjoner med feilkoding av musikk, som for eksempel da jeg for ti år siden spilte kontrabass i et bluegrass-band. En av de mest populære sangene vi spilte var "The old home place" av The Dillardards (1963)<sup>17</sup>. Låten har hva jeg vil karakterisere som en lystig tone med en rytmisk fremdrift som kan innby til tramping av takten. Den går i omtrent 128 bpm<sup>18</sup> har en durpreget melodi som beveger seg innenfor et funksjonsharmonisk rammeverk av hovedtreklanger og medianter, og musikerne aksentuerer visse taktslag som gjør musikken rytmisk interessant og suggererende. Enkelte vil antakelig kunne beskrive "the old home place" som en "gladlåt", og jeg tok også låten for å representere en slik kopling mellom musikk og sinnsstemning, helt til jeg ble bevisst på tekstens innhold. Teksten, som i denne sangen bærer det semantiske innholdet av hva sangen vil formidle, forteller en trist historie fra sangerens perspektiv der vedkommende som ungdom reiser bort fra en fremtid med kjæreste og jobb i hjembygda, for så å vende tilbake etter noen år og finne at jenta er gift med en annen, og at det ikke lenger er jobb til ham. Jeg fant også andre eksempler på sanger innenfor sjangeren med liknende forhold mellom tekst og musikk. Utfra hvor jeg var kulturelt situert på det tidspunktet da jeg første gang stiftet bekjentskap med denne musikk sjangeren, knyttet jeg i utgangspunktet høyt tempo, durtreklanger, teknisk virtuost spill og alt annet denne musikken bød på til å representere noe positivt og oppløftende. Etter litt forskning på tekstmateriale, ble det klart at en eiendommelighet

---

<sup>17</sup> The Dillardards 1963.

<sup>18</sup> Beats Per Minute. 128 BPM er for øvrig en svært hyppig brukt temposignatur innenfor elektronisk dansemusikk, i følge en empirisk undersøkelse av temposignaturer fra over 4000 låter innenfor dance-sjangeren. (Sean S. 2016)

ved bluegrass-sjangeren er at sangene ofte består av lystige og oppløftende melodier over et dansbart akkompagnement, som forteller forferdelige historier.<sup>19</sup>

En annen form for feilkoding i møte mellom verk og lytter har å gjøre med det Tagg beskriver som *codal interference*:

*Codal interference* (...) arises when transmitter and receiver *do* share the same basic vocabulary of musical signs but *differ* in terms of *sociocultural norms*. *Codal interference* means that the intended sounds get across and are basically understood but that "adequate response" is obstructed by factors relating to the receiver's world view, set of social or moral values, socialisation strategies etc. (Tagg 2012 s.182)

Jeg har valgt å kalle fenomenet beskrevet ovenfor for *kulturell interferens*.<sup>20</sup> I situasjoner hvor man opplever kulturell interferens, vil man på tross av en fortrolighet med vokabularet og de musikalske symbolene som brukes, likevel føle en forstyrrelse som hindrer en adekvat respons i forhold til det man lytter til. Mange av faktorene som spiller inn kan ha bakgrunn i sosiokulturelle forhold som jeg ikke har anledning til å gå for mye inn på, men i kapittel 4.3, der jeg presenterer resultater og funn fra intervjuundersøkelsen jeg gjennomførte, vil jeg drøfte fenomenet *kulturell interferens* med et forsøk på en tilnærming der perspektivet hviler på årsaker knyttet til musikalske strukturer.

#### 2.2.5. Oppsummering av kapittel 2.2.

I denne delen har jeg gjort rede for noen grunnleggende konsepter knyttet til musikalsk persepsjon. Gjennom Slobodas paralleller til språkdannelse, får vi med oss noen nyttige begreper og konsepter til bruk videre i undersøkelsen, som fonemer, syntaks, semantikk, kategoriserende persepsjon, fokusert oppmerksomhet, kulturelle forutsetninger, feilkoding og kulturell interferens. Jeg vil i påfølgende delkapitler gjøre rede for økologiske tilnærminger til persepsjon og konkretisere teorien med eksempler på forskning knyttet til musikalsk mening og hvordan man kan oppleve slike fenomener i hverdagslige situasjoner.

---

<sup>19</sup> Som i Clarence Ashleys "Little Sadie" fra 1930, der sangeren over et lettbeint rytmisk intrikat banjokomp forteller en historie om lille Sadie som blir drept av "jeg"-personen allerede i andre strofe av første vers. (Ashley 2003)

<sup>20</sup> Jeg mener at situasjonene som beskrives er knyttet til faktorer som kan knyttes til kulturelle forutsetninger.

### 2.3. Affordances/handlingsmuligheter

James Gibson kronet begrepet "Affordances" som en erstatning for begrepet "values" – verdier, som han mente bar på en tung filosofisk byrde. Man snakker gjerne om tingenes "verdi" i seg selv, noe som utelukker muligheten for at ting eller objekters verdi er en dynamisk størrelse som resonerer med objektets mulighet for handling med et individ. Gibson var derfor ute etter et begrep som kunne beskrive hva en ting kan ha boende i seg på godt og vondt, og hva denne tingen tilbyr den som observerer tingene. I boken *The ecological approach to visual perception* skriver Gibson:

...An affordance is neither an objective property nor a subjective property. An affordance cuts across the dichotomy of subjective-objective and helps us to understand its inadequacy. It is equally a fact of the environment and a fact of behaviour. It is both physical and psychical yet neither. An affordance points both ways, to the environment and to the observer. (Gibson 1986 s.129)

Det er her selve økologi-begrepet blir aktuelt. Når dikotomier om objekt-subjekt, fysisk – psykisk, individ-omgivelser ikke lenger gjelder, løftes konseptet persepsjon opp fra å utelukkende være en måte å prosessere informasjon på, til å være handling som foregår mellom individet og omgivelsene som tilbyr dem. Mennesker lærer å gjenkjenne *verdien* eller *meningen* i ting, å oppfatte særegenheter, putte dem i kategorier, legge merke til forskjeller og likheter, og ikke minst lærer vi oss hva vi eventuelt kan gjøre med ting.

Donald Normann utfordret og nyanserte i 1988 Gibsons syn på affordance i sin bok *The design of everyday things*. der han kroner begrepet *percieved affordance* og argumenterer for et syn på fenomenet som noe som refererer både til oppfattede og faktiske egenskaper hos en ting som foreslår hvordan den kan benyttes.

Affordances provide strong clues to the operation of things. Plates are for pushing, knobs are for turning, slots are for inserting things into, balls are for throwing and bouncing. When affordances are taken advantage of, the user knows what to do just by looking, no picture, label or instruction is required.(Normann 1988 s.9)

Der Gibson skriver at handlingsmuligheter oppstår i relasjonen mellom omgivelsene og utøveren, argumenterer Normann for at handlingsmuligheter er intensjonale og forhåndsoppfattede, og dermed noen ganger kan være falske. Det bør nevnes at Normann i egenskap av en lang karriere innen informatikk og industridesign, ofte tar utgangspunkt i industriell design av gjenstander vi i den vestlige verden omgås

og samhandler med i hverdagen, og det er tydelig i argumentasjonen hans at fokuset er på handlingsmuligheter med fysiske og ofte mekaniske ting, som dører, tappekraner, vinduer og apparater, mens Gibson tok for seg konsepter for visuell persepsjon hos dyr og mennesker.<sup>21</sup> I følge Gibsons bruk av affordance vil en ball og en stol i et rom for en person i rommet like gjerne kunne tilby å kaste stolen og sitte på ballen, mens Normann vil si at det er visse egenskaper ved tingene som vil resonere sterkere med vår persepsjon enn andre. Jeg vil heretter benytte begrepet *handlingsmuligheter*<sup>22</sup> når jeg skriver om affordances.

I studien som denne oppgaven baserer seg på, er objektet som tilbyr sine handlingsmuligheter med et individ klingende musikk og ikke en fysisk gjenstand som kan manipuleres på samme måte som et dørhåndtak. Derfor lener jeg meg mest mot den Gibsonianske forståelsen av hva handlingsmuligheter er, samtidig som jeg mener Normann byr på nyttig nyansering av konseptene ved å se på persepsjonen som en aktiv agent som er med og legger premisser for handlingsmulighetene. Gibson mente for øvrig at man bør unngå et skarpt skille mellom natur og kultur, og at man bør unngå å skille mellom materiell og ikke-materiell kultur, der språk, tradisjon, kunst, musikk, lov og religion sees som immaterielt, mens verktøy, bygninger, klær og fremkomstmidler representerer kultur ved noe materielt. At symboler sees som grunnleggende forskjellig fra ting. Gibson argumenterte for at et slikt skille var unødvendig og feil fordi en tradisjon og kultur kan være innprentet like mye i en stol som i et stykke musikk, og at ting og symboler er knyttet til hverandre på tvers av materialitet/ikke-materialitet. (Gibson 1966 s.26)

---

<sup>21</sup> I en artikkel i informatikkfagbladet *ACM Interactions* beskriver Normann sine uenigheter med Gibson angående Affordance-begrepet og hvordan de faktisk gjentatte ganger diskuterte det. "I originally hated the idea. I cared about processing mechanisms and Gibson waved them off as irrelevant. I came to appreciate the concept of affordances, even if I never understood his other concepts(...) He and I disagreed fundamentally about how the mind actually processes perceptual information – that phrase alone would infuriate him. (Normann 1999)

<sup>22</sup> (NMH høst, 2014) Som benyttet av Inger Elise Reitan under forelesning om emnet.

### 2.3.1. Om persepsjon og musikk i et økologisk perspektiv

"Ecology is a blend of physics, geology, biology, archeology and anthropology, but with an attempt at unification."(Gibson 1966 s.29)

Vår persepsjon er utforskende. Når vi hører en lyd som fanger vår oppmerksomhet, vender vi oss mot den. Om vi kjenner en duft i det vi går forbi en hage tidlig i juni, vil vi snuse litt ekstra for å kjenne om det faktisk var syrin vi kjente. Dette er eksempler på hvordan vi resonerer med vårt miljø ved aktivt å engasjere oss i hva som skjer rundt oss. På samme måte resonerer vi med våre omgivelser når vi er i en kontekst med musikk.

I *Ways of listening, an Ecological Approach to the Perception of Musical Listening*, Argumenterer Eric Clarke (2005) for en økologisk tilnærming til persepsjon som ser perseptuell læring som en form for *progressiv differensiering* (Ibid s.22), det vil si at den som oppfatter omgivelsene blir mer og mer sensitiv for variasjoner i stimuli og informasjon som alltid og allerede har vært tilstede i omgivelsene, men som ikke har vært oppfattet tidligere. Dette er ikke noe som læres bort eller som blir trent opp på en organisert måte fra en ekstern pådriver. Det forskes derimot aktivt av individet selv. Måten et individ søker seg inn mot de ulike bestanddelene av sitt miljø er et resultat av fleksibiliteten i persepsjonsevnen og nervesystemets plastisitet i møte med et formende miljø. Når et individ utsettes for formende hendelser i sine omgivelser, som for eksempel å høre en akkordsekvens, vil nervesystemet formes på den måten at det vil oppføre seg på en bestemt måte neste gang det blir utsatt for samme opplevelse av å høre den samme eller liknende akkordsekvenser. I hjernen blir denne adaptive veksten betegnet som *plastisitet*, som blir ansett som en grunnleggende og formende egenskap ved hjernens funksjon. (Clarke 2005 s.30)

Den informasjonen vi resonerer med må være for noe for at vi i det hele tatt skal prosessere den. Handlingsmuligheter er også et produkt av forhold mellom et objekts iboende egenskaper og egenskaper eller behov hos organismen som møter objektet. (Clarke 2005 s.37) Musikk innehar en rekke handlingsmuligheter, og kanskje er det på grunn av alle disse mulighetene for handling at så mange velger å involvere seg med musikk. Sloboda (2005 s.164) argumenterer for en firetrinns modell for musikalsk persepsjon der:



1. Musikk konstrueres utfra en grammatikk. (se kap.2.2.)

2. De mentale representasjonene er ofte hierarkiske, det vil si at prosesseringen av informasjon skjer i nivåer der neste nivå bygger på det foregående, og at dette gjentas med større grad av spesifisering og mer innhold av informasjon for hvert nivå. På nederste nivå som et fundament finner man enklere kognitive prosesser, for eksempel det å oppfatte at en lyd finner sted. Denne informasjonen bringes med til neste nivå som tar for seg enklere egenskaper ved lyden, og informasjonen fra dette nivået bringes videre til neste nivå der man setter sekvenser av toner i strukturer av skalaer og formprinsipper før man på øverste nivå sammenfatter informasjonen fra foregående nivåer og tar stilling til hva lyden representerer med hensyn til estetisk verdi. (Clarke 2005 s.12) En slik sekvens av informasjonsprosessering kan for eksempel lyde slik dersom vi forestiller oss en indre verbal representasjon av et lydinntrykk: "Hva hørte jeg nå? – det var en skarp vedvarende lyd, er det el.gitar? – den melodien kjenner jeg – det låter som den amerikanske nasjonalsangen, men på elektrisk gitar – det må være Jimi Hendrix på Woodstockfestivalen 1969 – jeg kan forstå at den fremføringen ble brukt som symbol for bevegelsen som var mot Vietnamkrigen utfra måten Hendrix får gitaren til å høres ut som bombefly og skrikende mennesker på."

3. Tonalitet, taktart og rytme er psykologisk reelle organiseringsprinsipper. – At musikkteoretiske begreper kan korrespondere med hvordan vi organiserer lydinntrykk.

4. Ulike prosesser, som komposisjon, utøving og persepsjon, har tilgang til samme grunnleggende former for representasjoner. – Spesifikke aktiviteter drar alle nytte av de samme grunnleggende representasjonsformene, selv om det finnes spesielle representasjonsformer som er spesifikke for aktiviteten.

Disse punktene sammenfatter utfra et kognitivt perspektiv og med fokus på informasjonsprosessering hvordan vi oppfatter og kategoriserer tonal musikk. Det gir en logisk forklaring på veien fra å oppfatte og kategorisere enkeltelementer til å sammenfatte mange elementer som settes sammen til en større helhet. Når Clarke argumenterer for en økologisk tilnærming til persepsjon er det særlig i forholdet mellom den som oppfatter og omverdenen at han utfordrer informasjonsprosesseringsorientert tilnærming til musikalsk persepsjon. I følge en slik tilnærming er verden i utgangspunktet ansett som:

a blooming buzzing confusion (...) a maelstrom of sensory stimulation which perceiving organisms organize and interpret with the processes and structures of their perceptual and cognitive apparatus. (Clarke 2005 s.12)

Verden betraktes som en uorganisert malstrøm av informasjon som vi med vårt persepsjonsapparat kategoriserer inntrykkene fra. Problemet med dette utgangspunktet som særlig tydeliggjøres i forhold til trinn 2 fra forrige side, er at erfaringer viser at måten man oppfatter et stykke musikk på ikke nødvendigvis går i hierarkisk klarlagte spor der enklere prosesser følges av mer kompliserte fra bunn til topp, men at disse kan være vilkårlige. I eksempelet med Jimi Hendrix' versjon av "The star sprangled banner", vil enkelte kunne kjenne igjen sangen, artisten, konteksten og en hel rekke andre egenskaper og attributter fra opptaket etter bare å ha fått høre noen få sekunder, før dette i det hele tatt fører til noen videre kategorisering av andre formelle musikalske parametre på et "lavere" kognitivt nivå.<sup>23</sup>

Clarke sammenfatter sin tilnærming til musikalsk persepsjon slik:

The perceptual meaning of sounds, understood as the way in which sounds specify their sources and in so doing afford actions for the perciever, is the central principle in this approach. (Clarke 2005 s.126)

## 2.4. Musikk og bevegelse

Musikk kan være, (og er ofte) et resultat av bevegelse, i alle fall er lyd i seg selv både en indikator og konsekvens av bevegelse. Dersom vi går tilbake til eksempelet med musikkorpset fra innledningen av dette kapittelet, kan vi se for oss at vi står på det samme fortauet med lukkede øyne og så vidt hører korpset spille i det fjerne. Vi kan høre at det beveger seg mot oss på måten lyden tiltar i styrke og på hvordan lydkarakteren forandrer seg fra å være diffus der de instrumentene som lager de lavere frekvensene, som stortromme, tuba og baryton er de som høres best, til å bli klarere etter hvert som de lysere frekvensene også blir hørbare slik at enkeltelementer trer

---

<sup>23</sup> Jeg har faktisk hatt liknende opplevelser med i voksen alder å tilfeldigvis høre en sang på radio som jeg lyttet mye til som ungdom, og jeg kjenner igjen og kan identifisere store mengder informasjon om den respektive sangen iløpet av et sekund, uten at jeg er bevisst på tonalitet eller andre formelle elementer i musikken.

tydeligere frem. De fleste har nok også opplevd å bli oppmerksom på hvordan en ambulanse nærmer seg på måten sirenen tiltar i styrke og på hvordan tonehøyden stiger etter hvert som den nærmer seg, og faller etter som den fjerner seg i det den kjører forbi.<sup>24</sup> Dette er begge eksempler på hvordan vi kan oppfatte bevegelse utfra lyd, og til og med oppleve bevegelse selv også. I dette delkapittelet skal jeg se nærmere på fenomener knyttet til musikk og bevegelse.

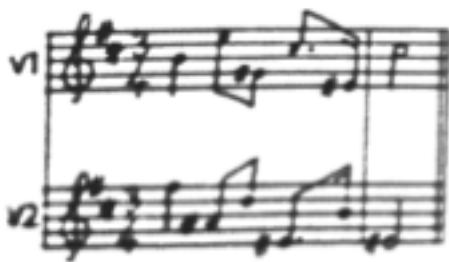
En grunnleggende egenskap ved tonal musikk, er at den består av ulike lydkomponenter som står i et innbyrdes forhold til hverandre innenfor et rammeverk, og vår persepsjon må gjenkjenne disse forholdene og sette dem i system for at vi skal oppfatte det som musikk.<sup>25</sup> Sloboda (1985 s.154-166) skriver om hvordan mye av vår evne til å tolke og kategorisere lyd kan bygge på ferdigheter som stammer tilbake til den tiden da mennesker levde som samlere og jegere. Man kan se for seg en tett skog en overskyet natt, der det sannsynligvis ville utgjøre forskjell på liv og død om man i mørket klarte å identifisere lyder og deres plassering riktig, for eksempel om et knekk av en kvist fulgt av en brummende lyd antydte farlig stort dyr eller harmløst lite dyr. Ved hjelp av den lille forsinkelsen lyd treffer det ene øret med i forhold til det andre orienterer vi oss i forhold til bevegelsen og plasseringen til lydkilder i våre omgivelser. En særegenhet ved vår persepsjon er at vi har en tendens til å gruppere lyder som er nære hverandre i tonehøyde og klangfarge som én kilde, og at tonehøydefaktoren blir en sterkere persepsjonsfaktor enn plasseringen. Tidligere i studieløpet ved NMH i sammenheng med et essay om eksempler på kategoriserende persepsjon, gjenskapte jeg noen av eksperimentene beskrevet i kapittel 5 i *The Musical Mind* (Sloboda 1985 s.157) som omhandler lytting. I undersøkelsen spilte jeg inn noen av noteeksemplene fra de omtalte eksperimentene med instrumenter for å undersøke hvordan jeg forholdt meg til disse når de ble spilt av. Et av eksperimentene gikk ut på at en tostemt melodi (se figur 1), der hver av stemmene hadde store intervaller som hver for seg fremsto som kantete, ble spilt av på høyttalere, med hver av stemmene panorert hardt til hver sin kanal. Som man kan se av bilde 1, er de to melodiene hver for seg relativt kompliserte og gir i grunn liten mening som melodier. Jeg hadde først lyttet til melodiene hver for seg noen ganger for å memorere dem så godt som mulig. Eksperimentet gikk ut på at jeg skulle forsøke å

---

<sup>24</sup> Dette er et resultat av doppler-effekten. (Holtebekk 2009)

<sup>25</sup> Det gjelder i hvertfall for det meste av vestlig, tonal musikk basert på diatoniske skalasystemer.

fortsatt identifisere disse to melodienes bevegelse når jeg hørte begge melodiene avspilt sammen. Det jeg hørte, selv om de to melodiene spiltes av i hver sin lydkanal og jeg således skulle kunne plassere lydkildene, var melodiforløpet vi kan se i figur 2. De to utlignende og kantete melodier ble av min kategoriserende persepsjon satt sammen til to lineære bevegelser, som er bevegelsen dersom man leser annenhver tone fra hver av de to fiolinstemmene.<sup>26</sup> Dette er et eksempel på hvordan fokus mot plassering av lydkilden ble overkjørt av at persepsjonen grupperer nærliggende tonehøyder og sammenfallende bevegelse til å stamme fra samme kilde.



figur 1.



figur 2. (fra Sloboda 1985 s.157)

Sloboda betegner fenomenet som *pitch streams*, eller tonestrøm, som beskriver hvordan vi grupperer små etterfølgende intervaller til å høre sammen. Mens toner i nær avstand gjerne oppfattes som én strøm, blir større intervaller gjerne oppfattet som separate. Ett liknende eksperiment som viser hvordan vi gjerne grupperer liknende bevegelser og mindre intervaller til å høre sammen, kan vi finne ved å lytte til noteeksempelet nedenfor i figur 3 som er hentet fra preludie nr 15 i G-dur BWV 884 fra Das Wohltemperierte klavier II av J.S.Bach. Ved gjennomlytting oppfattes denne melodis ytterpunkter som to separate tonestrømmer.



figur 3. (fra Sloboda 1985 s.158)

I et økologisk perspektiv når man drøfter bevegelse og musikk, blir det lagt vekt på forholdet mellom persepsjon og handling og hvordan en perseptuell opplevelse kan føre til en eller annen form for handling. I tilfeller med lytting til musikk, kan det ofte observeres synlige handlinger i form av tramping av takt, hodebevegelser og i ytterste

<sup>26</sup> Noteeksempelet er fra åpningen av 4. Sats fra symfoni no.6 "Pathétique" av Pjotr Tchaikovskij.

konsekvens dans. Et interessant aspekt knyttet til opplevelse av bevegelse, er oppdagelsen av såkalte "speilnevroner", som er en type nerveceller som aktiviseres like før et individ skal utføre en aktivitet, og som aktiviseres eller "fyrer" når individet observerer den samme aktiviteten utført av andre. For eksempel om man ser en friidrettsutøver hoppe over et hinder, vil de nerveceller knyttet til de samme bevegelsene vi ser bli aktivisert, (dog uten at det fører til noen muskelaktivitet hos den som observerer).<sup>27</sup> Som et mer hverdagslig eksempel, kan fenomenet også relateres til opplevelser med dataspill der man styrer en figur på skjermen via en håndkontroller. Bevegelser hos den figuren man betrakter og styrer på skjermen vil kunne trigge følelser av bevegelse hos en selv når figuren må overkomme ulike hindre for å nå målet i spillet. Når for eksempel Super Mario<sup>28</sup> ikke klarer å hoppe over stupet, men forsvinner ned og ut av skjermbildet vil man kunne kjenne suget i magen fordi "man" døde, fordi man "ble" spillfiguren. Lytting til musikk kunne utløse aktivitet i speilnevroner knyttet til muskelgrupper vi oppfatter at blir benyttet i det vi lytter til.

For å illustrere en slik følelse av selvbevegelse i lytting til musikk, kan jeg bruke et eksempel fra Jan Johanssons innspilling *Jazz på ryska* og sporet "stepp min stepp". Når man lytter til det stykket kan man få en fornemmelse av noe som akselererer og etter hvert beveger seg veldig hurtig, litt som et lokomotiv, samtidig som musikken også kan oppleves statisk på samme tid. Stykket endrer ikke tempo gjennom fremførelsen, men musikerne spiller mer ornamentert og underdelt, særlig slagverkeren, og Johansson improviserer med stadig mer bruk av abrupte 16.delspassasjer utover i stykket. Hele tiden holder bassisten seg til helnoter uten å la seg rive med av de to andre.<sup>29</sup> Dette kan kanskje forklare de formelle sidene ved "Stepp min stepp" som fører til at man opplever både akselerasjon og stagnasjon, men det virkelig interessante spørsmålet i både dette og de andre nevnte musikkeksemlene er: hva er det som beveger seg? Og i hvilket rom?

---

<sup>27</sup> I en studie ledet av Dr. Edward W. Large ved Florida Atlantic University, ble forsøkspersoner scannet for hjerneaktivitet mens de lyttet til musikk av F. Chopin. Forsøkspersonene var både musikere og personer uten instrumenterfaring, men hos begge grupper vist aktivitet i nerveceller i områder knyttet til bevegelse. (Byrne 2012 s.343)

<sup>28</sup> Hovedfigur i tv-spillet *Super Mario Bros* fra 1985 laget for spillkonsollen Nintendo Entertainment System som revolusjonerte og på mange måter satte en ny standard for såkalte plattformspill. (Skramstad 2017)

<sup>29</sup> Johansson 1967.

Og hvorfor faller det seg naturlig å bruke begreper som beskriver bevegelse hentet fra naturen, som *akselerasjon* og *stagnasjon* for å beskrive musikk?

I maleriet "Nattevakten" av Rembrandt fra 1642 brukes farger og ulike teknikker for blant annet å gjenskape effekten av hvordan lys gjenspeiles i en sverdklinge, og for å skape romfølelse som gjør at dersom man betrakter bildet fra den rette vinkelen kan det et øyeblikk virke som at en spydspiss løsriver seg fra lerretet og peker ut i rommet betrakteren står i. Når vi betrakter et maleri kan vi delta i verden der inne, og vi oppfatter bevegelsene som virkelige i den forstand at det vi ser er analogt til hvordan de samme bevegelsene er i den verden vi beveger oss i, samtidig er vi fullt klar over at det vi ser ikke er virkelig som sådan da det kun er sammensetning av farger malt på en overflate. "The picture is both a scene and a surface, and the scene is paradoxically behind the surface."(Gibson 1986 s.281) Akkurat som ulike maleteknikker kan brukes for å skape perseptuelle effekter analoge til den virkelige verdenen, argumenterer Clarke for at musikk på ulike måter kan skape tilsvarende perseptuelle effekter som vi oppfatter og tolker på samme måte som lyd og følelse av bevegelse i den virkelige verden. (Clarke 2005 s.73 ff)

Bevegelse i musikk knyttes ofte til rytme og tempo, noe som er forståelig i den forstand at musikk med rytmiske elementer som fremtredende og bærende parameter og spesifikke tempo som redskap gjerne er musikk som fører til tydelig observerbar fysisk handling gjennom ulike former for kroppsbevegelse.

For å vise at opplevelsen av bevegelse kan stamme fra andre elementer enn tempo og rytmikk bruker Clarke (2005 s.80 ff) et 34 sekunders forløp fra låten "Build it up, tear it down" fra albumet *You've come a long way, Baby* av artisten Fatboy Slim (1998). Låten representerer for øvrig "dance"-sjangeren, men for å vise at det ikke nødvendigvis er bruken av rytmikk fra kraftige slagverkslyder og basslinjer som står for den største opplevelsen av bevegelse tar vi for oss et parti i låten som strekker seg fra 0m28s til 1m02s. Av instrumenter består musikken av i dette partiet av slagverk som spiller et rytmeostinat og en statisk basslinje som veksler mellom H og E. Alle instrumenter prosesseres gjennom et lavpassfilter som trinnløst kan styre hvor mye av lyse frekvenser som slipper i gjennom. I starten av sekvensen (ved 0:28) er dette filteret ganske lukket og nesten bare lavere frekvenser er hørbare. De neste 34 sekundene åpnes filteret gradvis slik at flere og flere lysere frekvenser blir hørbare, noe som gir en suggererende opplevelse av at noe beveger seg mot *noe*. Selv om jeg når jeg lytter til

dette musikkstykket er fullt klar over at det ikke er et slagverk eller en bassist som beveger seg mot meg fra inne i høyttalerne, er den perseptuelle effekten den samme som i eksempelet fra innledningen av dette kapittelet med hvordan man opplever at et musikkorps beveger seg mot en.

Det finnes mange liknende eksempler på bruk av instrumenter og teknikker som skaper virtuelle versjoner av bevegelse som oppleves på samme måte som om de foregikk i den virkelige verden.<sup>30</sup> Måten ulike lydelementer representerer bevegelse i musikk på, er i bunn og grunn de samme prosessene som de som representerer bevegelse i hverdagslige situasjoner. (Clarke 2005 s.89)

## 2.5. Subjektposisjoner i musikk

Som beskrevet i forrige delkapittel vil en oppfatning av bevegelse i musikk kunne føre til sterke opplevelser av fysisk engasjement og involvering hos den som lytter, men det samme møtet med den samme musikken kan også like gjerne tilby lite engasjement, og heller en følelse av fremmedgjøring. Vi vil innta en viss holdning til det vi hører basert på en rekke faktorer som opptrer i et økologisk forhold til hverandre, som kan ha med alt fra musikalsk bakgrunn, oppvekst og kulturelle konvensjoner til humøret i øyeblikket, dagsform og blodsukkernivå å gjøre, for å nevne noe. Vi inntar en subjektiv posisjon til det vi hører. Clarke argumenterer for subjektposisjoner i musikk ut fra et økologisk prinsipp om et gjensidige forhold mellom individet og omgivelsene, subjekt og objekt. Disse manøvrerer på en middelvei mellom idéen om at lytteren eller iakttakeren

---

<sup>30</sup> Et annet kuriøst eksempel på hvordan opplevelse av bevegelse skapes gjennom musikalske virkemidler er hvordan dynamisk oppbygning mot høydepunkter skjer i sanger innenfor "dance"-sjangre. Det er den samme opplevelsen man kan få når man bader i havet og skal hoppe ut i det uten å ha kjent på temperaturen. Det bygges opp spenning mot hva som skal skje. Kontrasten mellom stillheten i det sekundet før man treffer vannflaten og holder pusten, og kakofonien av lyd i det øyeblikket man bryter vannflaten kan være svært suggererende. Jeg mener å ha hatt liknende opplevelser gjennom musikk, som første gang jeg hørte låten "Latch" av duoen Disclosure og Sam Smith (2014), særlig fra partiet som markerer overgang fra vers til refreng fra 0:48 til 1:34. Kombinasjonen av den langsomme oppbygningen mot 1:17 der alt tilsynelatende stopper opp og det påfølgende karaktterskiftet fra 1:19 der synthakkordene viker plass for den abrupte basslinjen mener jeg har perseptuelle effekter hos meg som er analoge til opplevelser av typer bevegelse i den virkelige verden. (Disclosure 2014):

på den ene side skaper sin egen helt individuelle mening eller forståelse av et estetisk objekt, og på den andre side at meningen bor i verket i seg selv.

For å beskrive dette forholdet mellom individets holdning og hva som ligger immanent i verket når det kommer til subjektposisjoner kan vi se til film og filmmusikk. Jeg vurderer krim som en sjanger der man tydelig kan observere hvordan oppbygning og struktur leder den som ser på til å skulle innta en spesifikk holdning til handlingen og karakterene. Film eller serieskaperen leder den som ser på til å henholdsvis mistenke og frikjenne de ulike karakterene, og musikk er med på å bygge opp om disse immanente subjektposisjonene.

I krim-serien *Broadchurch* foregår handlingen i en småby ved kysten av England som rystes av et mord på en 11 år gammel gutt. Serieskaperne lar flere personer i landsbyen få gjennomgå som mistenkte, og musikken som ledsager scener der mistenkte karakterer opptre, er med på skape inntrykk av den holdningen som serien tilsynelatende selv inntar til de mistenkte.<sup>31</sup> Musikkseksempelet med tittelen "Suspects" hentet fra serien er instrumentert med strykekvartett som bærende element. Strykerne spiller en mollpreget akkordprogresjon i relativt fritt og langsomt tempo. En synthesizer spiller basstoner med lyd karakter av sagtannbølge<sup>32</sup> og bruker gradvis åpning og lukking av et lavpassfilter for å forandre grad av overtoner i lyden. Synthesizere brukes også i lysere leie med klanger som veksler mellom konsonans og dissonans mot strykekvartettens akkorder. Alle instrumenter er prosessert gjennom ulik grad av kunstig etterklang. Slik oppfatter jeg de musikalske strukturene og lydobjektene slik de prosesseres i min persepsjon. Om jeg trekker inn et økologisk perspektiv på persepsjon vil jeg også si at musikken har et dvelende mollpreg med noe urovekkende ved seg. Mørke klanger fra synthesizere sammen med strykekvartett spiller en mollpreget akkordprogresjon i relativt fritt tempo, og lyd karakteren i synthesizerne forandrer seg gradvis til å bli skarpere og mer dissonerende mot strykekvartettens akkorder fra ca

---

<sup>31</sup> Arnalds 2015

<sup>32</sup> Sagtannbølge er en bølgeform benyttet i de fleste analoge synthesizere. En oscillator(funksjonsgenerator) produserer elektriske pulser med ulike bølgeformer. Med et klavier kan man kontrollere frekvensen/tonehøyden på disse pulsene og spille toner med dem. Sagtannbølgeformen vil gjennom et oscilloskop se ut som en tann på et sagblad, derav navnet. Lyd karakteren kan beskrives som skarp og klar, og den er derfor en viktig komponent i analoge synthesizere. (Andersen 2009)



0:52 til 1:30. Særlig basstonen trer frem på en måte som for meg kan oppleves ganske ubehagelig.

Disse beskrivelsene kan tjene som eksempler på hvordan holdningene eller subjektposisjonene som kan ligge i verket møter et individ (meg) som bringer med seg sin bagasje av bakgrunn, forutinntatthet, humør, koffeinnivå i blodet, intensjoner, forhold til krim, musikalske preferanser, lyttefokus, holdning til karakterene i serien og egne antakelser om hvem som kan ha utført drapet. Den subjektposisjon jeg inntar påvirker hvordan jeg involverer meg med musikken og hva jeg opplever at den *tilbyr* meg. I konkrete tilfeller i møte med denne serien opplever jeg gjentatte ganger at jeg i møte med scener der mistenkte avhøres eller sees gjøre noe som kan styrke en mistanke om dennes skyld, blir bevisst på at her ønsker serieskaperne at jeg skal mistenke *den* eller *den* personen, og at jeg derfor blir svært mistenksom og bevisst på hvordan musikk brukes for å skape spenninger og i hvilken grad en karakter fremstilles med positive eller negative konnotasjoner i forhold til musikken som følger vedkommende.

Et interessant aspekt ved denne selv-observasjonen knyttet til min opplevelse av tv-serien *Broadchurch* er at jeg blir bevisst min subjektposisjon i forhold til verden, noe jeg ellers i hverdagen ikke reflekterer over, da de fleste situasjoner går ut på sømløs interaksjon med ulike objekter. (Som for eksempel det å skrive masteroppgave på et datatastatur. Bortsett fra at jeg i dette øyeblikk reflekterer over min holdning til det, handler det mest om en mekanisk handling og muskelminne om hvor de ulike tegnene befinner seg på tastaturet)

Om man lytter til et opptak av Jimi Hendrix's versjon av den amerikanske nasjonalsangen "The star sprangled banner" slik den blir fremført på musikkfestivalen Woodstock i 1969<sup>33</sup>, byr den på en rekke muligheter for ulike subjektposisjoner. Fremførelsen står som et viktig kulturhistorisk ikon som representant for hippie-bevegelsen og protestbevegelsen mot USAs krigføring i Vietnam. Diskursen omkring denne innspillingen tenderer mot å oftest handle om hva fremføringen skal ha representert politisk ved å angivelig være en protest mot Vietnamkrigen, og ikke om hva den bærer på rent musikalsk. Som et eksempel på å innta en tydelig subjektposisjon i forhold til hva musikken tilbyr av mening og hvordan musikken blir et symbol på en

---

<sup>33</sup> Hendrix 1969.

rekke ting utefor musikken selv, kan vi lese den amerikanske musikkjournalisten Charles S. Murrays beskrivelse av sin opplevelse av Hendrix' versjon av den amerikanske nasjonalsangen:

The ironies were murderous: a black man with a white guitar; a massive almost exclusively white audience(...) the clear, pure, trumpet-like notes of the familiar melody struggling to pierce through clouds of tear-gas, the explosions of cluster-bombs, the screams of dying, the crackle of flames, the heavy palls of smoke stinking with human grease, the hovering chatter of helicopters. (Murray 1989 s.23)

Murrays tolkninger er sterkt knyttet til temaer som rådet diskursen i det amerikanske samfunnet på den tiden da denne musikkfremførelsen fant sted. Clarke (2005 s.51) viser til hvordan omgivelsene er med på å påvirke Murrays persepsjon av musikken og at:

A sceptic might argue that there is nothing in the sounds themselves that justifies his interpretation, and that the power of the performance derives from a combination of the circumstances and visual spectacle of the performance, and Murray's own projection – a projection generated by his desire to portray Hendrix as a cultural radical, and his music as the nonverbal expression of radical America's conscience.

Clarke gjør videre en analyse av musikkstykket (Ibid s.52-61) der han viser hvordan en økologisk tilnærming til persepsjon kan settes ut i praksis ved å trekke inn ulike perspektiver på hva musikken representerer. Poenget er å vise at den kraften Hendrix' versjon av "The star sprangled banner" hadde, også kan forklares utfra egenskaper i selve lyden. Clarke inntar dermed en holdning til dette estetiske objektet med en bevissthet om og erkjennelse av hva objektet kan representere som et slags *monument*, men der han samtidig velger å høre musikkens ulike lydkarakterer, form og elementer utfra hva de representerer utfra beskrivelser knyttet til musikalske og hverdagslige perseptuelle fenomener som opplevelse av bevegelse, klangfarge, tonehøyde, humør, i en redegjørelse der disse elementene står i et gjensidig økologisk forhold. En interessant merknad gjelder en passasje som Clarke oppfatter simpelthen som en brutt E-dur akkord, men som en amerikansk leser av hans analyse opplever som et lydsignal som ble brukt i militæret for å signalisere at lyset skulle slukkes på brakka. (Ibid s.57) Musikken tilbød altså andre konnotasjoner for den amerikanske militærveteranen enn den gjorde for den britiske akademikeren.

## 2.6. Metaforer og assosiasjoner

Jeg vil i dette kapittelet gå litt nærmere inn på metaforer og assosiative lytteformer, da jeg mener det er relevant for temaet for oppgaven, og på bakgrunn av erfaringer fra studien der assosiative lyttemodus for flere av informantene fremsto som sentrale tilnærminger til det de lyttet til.

If you watch children playing, what they're doing mostly is "let's pretend"(...) When a child is saying let's pretend, what they are actually saying is "let's imagine". Imagining is possibly the central human trick(...)We can imagine worlds that don't exist(...)we can play out whole scenarios in our head in imagination. (BBC radio 6 2015)

Barns lek er fascinerende å observere. En grå trestubbe kan forvandles til en butikk i det ene øyeblikket, til et slott i det neste, og barna kan i denne nyskapte verdenen sette i gang rollelek der et rikt persongalleri spiller ut ulike roller, kun synlige for barnet som er arkitekten bak det hele. Denne evnen til å danne indre representasjoner av objekter, bevegelser, intensjoner, og forhold som ikke er virkelige i den forstand at den kun er sanselig for den som påkaller disse representasjonene er en viktig forutsetning for å kunne benytte metaforer. Det er denne egenskapen Eno beskriver som "The central human trick".

I en artikkel om metaforer og metaforiske uttrykk i tilknytning til norskopplæring beskriver Anne Golden hvordan man skaper metaforer ved at: "Vi henter ord og uttrykk fra ett område – dette kalles kildedomene – og bruker det om et annet tema – et måldomene". (Golden 2006 s.15) For eksempel kan uttrykk fra områder som har med plasseringer i rom benyttes for å beskrive følelsesmessige forhold til et annet menneske. "Det var en stor *mur* mellom oss", eller "Vi har kommet *nærmere* hverandre den siste tiden". I sammenheng med musikk inngår også bruken av metaforer så naturlig at man sjeldent tenker over det. Moll beskrives som *trist*, dur er *glad*, vi snakker om *tonehøyder* og *klangfarge*, *malmfulle røster* og *harde* gitarriff. Mens en metafor kan være en symbolsk representasjon der inntrykk fra ulike områder knyttes sammen, blir en assosiasjon ifølge SNL beskrevet som en "sammenslutning, eller forbindelse av sanseintrykk." (Kjøll 2012) En assosiasjon oppstår gjerne ved at opplevelsen av et sanseintrykk kan knyttes til et annet.<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> Som når instrumentalpartiet i The Beach Boys' "God Only Knows", gir meg assosiasjoner til dansescenen på juleballet fra filmen "Tre nøtter til Askepott".

Tagg (2012) beskriver hvordan representasjoner knyttet til ulike områder(eller domener) av persepsjon kan kobles sammen i det han kaller *cross-domain representations* eller *proto-music*.(Tagg 2012 s.63-64) Med proto-musikk refererer han til en slags ur-musikalsk persepsjon som kan sammenliknes med Slobodas eksempler på perseptuelle egenskaper som kan spores tilbake til menneskehetens tilværelse som samlere og jegere. (se Kap. 2.4.)

Det *fysiske* domenet har med individet og generelle forhold mellom kropp, ens egen og andres, og det rommet den eller de ferdes i. Representasjoner av bevegelse, romfølelse, tyngde, letthet, mengde og singularitet dekkes av dette området.

Det *grovmotoriske* området involverer større kroppsbevegelser som løping, hopping, dansing, dytting, trekking etc. Mens det *finmotoriske* området knyttes til mer subtile bevegelser som blinking, knipsing, fikling, fingerspill.

Det *lingvistiske* området er mest opptatt av prosodiske elementer i tale, det vil si intonasjon, klang, aksenter, rytme, dynamikk, og de soniske karakteristikene i vokaler og konsonanter.

Det *sosiale* området involverer representasjoner av mønstre knyttet til menneskelig samhandling. Det kan for eksempel være hvordan strukturering av stemmer i et musikkstykke som unisone, homofone eller kontrapunktisk polyfone, kan representere ulike forhold mellom individer. Om de ulike stemmene høres som om de fører en heftig diskusjon eller om de samtaler hyggelig om samme tema. (Tagg 2012 s.514)

Det *emosjonelle* domenet involverer å evaluere en situasjon knyttet til ulike tilstander man opplever, som muskulære spenninger eller avspenninger, adrenalinnivå etc.

Disse områdene kan ifølge Tagg representere hverandre på ulike måter, og de kan overlappe på det han kaller *synestetiske* måter. Begrepet *synestesi* er her ikke ment som en klinisk term på en nevrologisk tilstand i persepsjonen der impulser fra et representasjonsområde ufrivillig trenger seg inn på et annet. Begrepet brukes her til å betegne bruk av to eller flere persepsjonsmodus samtidig. Poenget med å nevne alle disse representasjonsområdene er at de ved kombinasjon på ulike måter tilbyr en symbolsk pakkelsesløsning for mening i forholdet til musikk.

As a meaningful system of non-verbal sound, music lets us engage in interpersonal activity on many levels simultaneously, either by making the music or by responding to it individually or together with others. To express ourselves on all these levels at the same time, we don't need to confront each other with verbal outbursts, bodily display or physical interaction: we can use music instead. (Tagg 2012 s.66)

Og det er det som skjer når vi opplever musikk på en måte som gjør musikk til tegn for noe annet utenfor seg selv. Tagg skriver her om kryssende representasjoner eller metaforiske opplevelser på en måte som harmonerer (tilsiktet ordspill) godt med en økologisk tilnærming til persepsjon. Eno argumenterer i sitt foredrag for at vi gjennom kunst kan eksponere oss for både spenninger, problemer, gleder og frihet i møte med en falsk verden som i sin tur kan ruste oss til å møte ikke bare spenninger og problemer, men også glede og frihet når vi møter slike opplevelser i den virkelige verden. (Eno 2015) Musikk kan for eksempel tilby en trygg måte å takle utfordringer på, litt på samme måte som man gjennom å snakke om et vanskelig tema knyttet til en rollefigur i en tv-serie, kan adressere ting som ellers ville være vanskelig å snakke om utfra seg selv.<sup>35</sup>

I boken *Music in everyday life* har Tia DeNora intervjuet 52 kvinner om sitt forhold til bruk av musikk i hverdagen, og basert på utsagn fra informanter knyttet opp mot en sosiologisk tilnærming argumenterer DeNora for at musikk kan opptre som en slags simulator for lytterens følelser:

The music provides a simulacrum for a behavioural impulse.(...)Music gives respondents a medium in which to work through moods. It provides a way of transferring their means of expression from the "real" physical realm(...)to the imagined, the virtual. Music thus provides a virtual reality within which respondents are able to express themselves in a (symbolically) violent manner, for example by choosing aggressive or "anti-establishment" music, or by playing music at full volume. (DeNora 2000 s.56)

Musikk kan altså gjennom sine lydlige egenskaper tilby lytteren en virtuell virkelighet der perseptuelle representasjoner knyttet til emosjonelle områder kan få utløp som i en

---

<sup>35</sup> Våren 2016 ble rollefiguren Noora fra ungdomsserien "Skam" på NRK tv, hyllet av blant andre Kripos og Landsforeningen mot seksuelle overgrep for å ha gitt ofre for overgrep en stemme, og for å ta opp et viktig tema, basert på en scene der Noora konfronterer en person som truer med å publisere kompromitterende bilder av henne tatt uten hennes samtykke. (Jørgensen 2016)

slags simulator, og at det som i en simulator kan være en trygg måte å få utløp for behov som ville kunne være utrygge å realisere i den fysiske verden.

Hvis vi ser tilbake på eksempelet fra forrige delkapittel der musikkskribent Charles Murray gjør rede for sin opplevelse av "The star sprangled banner" slik det ble fremført av Jimi Hendrix på Woodstock i 1969, beskriver han musikken nærmest utelukkende ved bruk av metaforer og assosiasjoner til "skyer av tåregass, eksploderende klasebomber og skrikene fra de døende" noe som både kan spesifisere lytterens subjektposisjon, og hans bruk av musikken som en simulator for egne følelser knyttet til en pågående krig ved å knytte perseptuelle representasjoner fra emosjonelle og sosiale domener til domener som involverer fysiske, motoriske og lingvistiske representasjoner. Utfra et økologisk perspektiv på persepsjon blir det interessant å finne hva det kan være av elementer i musikken som tilbyr muligheter for disse kryssende representasjonene.

The performanc starts on the recording with a fade-in to a high G5 pitch that is arguably of indeterminate instrumental origin for a couple of seconds or so(...) At around 0:03 the sounds of a drum kit begin to become audible as well, and the generic context within which this performance is contained is now clearly specified: after an indeterminate start, the instrumentation specifies the genre of rock music, and furthermore, by about 0:04 when the sounds of a large audience clapping and cheering are audible, it is also evident that this is a live performance.(Clarke 2005 s.53)

Dette er noen avsnitt fra den ellers omfattende auditive analysen av musikkstykket som setter immanente formelle musikalske egenskaper som tonehøyde og tempo i sammenheng med forhold knyttet til miljøet, som for eksempel hvordan forsterkingen av lydsignalet fra gitaren fører til en overstyring av signalet, som igjen produserer en forvrengt og kornete effekt av støy som kan tilby en opplevelse av bevegelse og energiutladning hos den som lytter.

Musikkprodusent og komponist Brian Eno (1996) skriver om hvordan støy og forvrengning tilfører lyd kompleksitet, og hvordan støy historisk sett har trådd inn som et stadig mer sentralt musikalsk parameter. Om man ser til renessansen preges musikken av streben etter klarhet og renhet, mens komponister frem mot i dag har strebet etter måter å bruke støy som et virkemiddel. Eno mener at om man satte opp en hypotetisk skala fra 0 – 100 for støy i musikk gjennom alle tider, ville et symfoniorkester

i beste fall nå 50, mens rock ville starte på 30 og nå helt til 90, og stadig bevege seg oppover:

Rock music is built on distortion, on the idea that things are enriched, not degraded, by noise. To allow something to become noisy is to allow it to support multiple readings. It is a way of multiplying resonances. It is also a way of "making the medium fail" – thus giving the impression that what you are doing is bursting out of the material: "I'm too big for this medium." (Eno 1996 s.195)

Når mediet feiler, som Eno skriver, og man får inntrykk av at musikken er på vei til å sprengte seg ut av det, kan dette forklares i hvordan støy og forvrengning av lydssignaler kan gi assosiasjoner til motstand, og bevegelse med friksjon, som - utfra hva jeg gjennomgikk i kap. 2.4., om bevegelse og 2.5., om subjektposisjoner – vil kunne representere opplevelser av bevegelse og at musikken får personaktige egenskaper for den som lytter.

### 2.6.2. Autonomi

I dette delkapitlet vil jeg gjøre rede for autonomi i tilknytning til det å lytte til musikk. Jeg vil vise ulike tilnærminger til begrepet og konseptet autonomi, i et historisk og musikkpsykologisk perspektiv, og knytte det til visse lyttetilnærminger.

*Autonomi* betyr å være selvstyrende, eller å følge en "indre lovmessighet uavhengig av påvirkning utenfra." (Sagdahl 2014) I sammenheng med musikk bruker man gjerne *absolutt* musikk når man omtaler idéer og konkrete verk med en holdning om at musikken ikke representerer eller uttrykker noe annet enn "seg selv", der dette "selvet" kun er det musikken tilbyr av indre strukturelle egenskaper. Enkelt sagt: Musikk er musikk.

Vi kan sette lyttemåter som Schaefers *Entendre* med fokus på enkeltelementer i musikken, og Mursells *karakterlytting* og *objektive lytting* (se kap.2.1.) i sammenheng med musikalsk autonomi der man befatter seg med musikkens formelle bestanddeler.

Som elev ved en musikklinje møter man slik strukturell lytting i fag som hørelære og i faget lytting.<sup>36</sup>

Før jeg ved hjelp av Clarke gjør rede for en økologisk tilnærming til autonomi i musikk og hvordan en slik tilnærming kan nyansere synet på selve konseptet autonomi, vil jeg kort trekke inn noen idéhistoriske aspekter. Jeg vil vise noen eksempler på hvordan idéen om autonomi har blitt uttrykt og hvordan idéen om den absolutte musikkens superioritet har medvirket til å styre diskurs om musikk. Ulike tilnærminger til musikklytting har blant annet blitt assosiert til å representere ulike verdier knyttet til representasjoner av klassetilhørighet, intellekt, kulturell kapital etc. Tagg trekker frem et sitat fra den tyske filosofen Georg Hegel der denne bruker idéen om absolutt musikk til å skille den "innviede" lytter fra "bermen".

What the layman likes in music is the comprehensible expressions of emotions and ideas, something substantial, its content, for which reasons he prefers accompanimental music. The connoisseur on the other hand, who has access to the inner musical relation of tones and instruments, likes instrumental music for its artistic use of harmonies and of melodic intricacy as well as for its changing forms; he can be quite fulfilled by the music on its own. (Tagg 2012 s.89)<sup>37</sup>

Connoiseuren, eller musikkjenneren som forstår seg på indre musikalske strukturer får altså nok ut av musikken i seg selv, mens "lekmannen" søker gjenkjennbare uttrykk for følelser i musikk, og dermed foretrekker musikk som tonefølge i hverdagen.

Clarke argumenterer for at:

The *idea* of musical autonomy, and of a particular listening attitude in relation to that autonomy, is still a powerful social construct, and one which has important consequences for the ways in which people listen – or perhaps think that they *should* listen – within concert culture. (Clarke 2005 s.128)

Clarke sikter her til forestillinger om hva konsentrert lytting skal innebære, særlig når det kommer til vestlig instrumental kunstmusikk. At det finnes en stereotypisk

---

<sup>36</sup> For drøfting av lyttefagets innhold anbefales "Lytting som undervisningsfag", masteroppgave i anvendt musikkteori av Mats André Soli, NMH 2016, tilgjengelig fra <https://brage.bibsys.no/xmlui/handle/11250/2410874>

<sup>37</sup> Forfatterens oversettelse av en passasje fra Hegels *Åsthetik* hentet fra Zoltai, Dénes (1970 s.260) *Ethos und affekt* – Akadémiai Kiadó



oppfatning av hvordan en viss lyttetilnærming foregår, der man i stillesittende dyp konsentrasjon med lukkede øyne lytter etter musikkens indre strukturer, mens en slik tilnærming til lytting er ganske snever og antakelig lite representativ for lyttevaner hos de fleste. Om vi tar med Hegels innspill, kan en slik holdning til musikk som fremmer hierarkiske idealiserte lyttemåter sees som fremmedgjørende for den som ikke identifiserer seg med slike måter å lytte på, og kanskje bidra til at dikotomier om høy og lavkultur, opphøyet og undermåls musikk opprettholdes av kreftene som til en hver tid styrer diskursen.<sup>38</sup>

I et økologisk perspektiv derimot, handler det om å forstå konseptene absolutt musikk og autonomi i musikk utfra måten lyder spesifiserer musikalske strukturer for lytteren. Det er særlig fire faktorer som spiller inn: (1)lyttemiljøet, (2)forholdet mellom persepsjon og handling, (3)de kompositoriske karakteristikene i musikken, og (4)lytterens mottakelighet og bakgrunn. (Clarke 20015 s.135-141)

Når det gjelder lyttemiljøet knyttes dette i sammenheng med strukturlytting til for eksempel en hørelæretime, eller til konsertkultur i vestlig klassisk instrumentalmusikk, der lyttingen har et teknisk fokus. Dersom vi ser tilbake på den ovennevnte stereotypiske fremstillingen av en idealisert autonom lyttetilnærming, kan den tross alt representere en måte å innrette på seg for å lytte strukturelt, og selv om det har mange positive sider ved å konsentrere seg og forsøke å oppnå en tilstand av fokusert oppmerksomhet mot musikkens strukturelle bestanddeler, for eksempel ved å

---

<sup>38</sup> Som en kommentar med bakgrunn fra egen erfaring som elev og student, hendte det fra tid til annen at klassegruppen ble forespilt et musikkstykke fra stereoanlegget uten å få noen annen instruks enn å lytte. Når stykket var ferdig kunne det bli stilt åpent spørsmål til klassen om hva vi hørte eller tenkte om det vi hørte. Ofte i slike seanser oppsto den samme dynamikken, der ingen ville "starte diskursen". For min egen del tenkte jeg ofte at det var noe spesielt i den musikalske strukturen vi skulle frem til, så kanskje jeg nølende prøvde meg med at jeg hørte et tritonus-intervall, eller at det hørtes ut som noe fra romantikken, alt ettersom. Slik kunne forslagene nølende komme for dagen, og tendensen var ofte den samme: Det var som om hele gruppen svarte utfra hva vi trodde læreren var ute etter, dermed kom det mange svar på fonem og kanskje syntaks-nivå, men omtrent aldri var det noen som våget å si noe som at "dette var utrolig vakkert, det ga meg assosiasjoner til hvor klar luften er i september når lønnebladene får sjatteringer av rødt og gult." Jeg mener ikke å si at læreren i et slikt tilfelle styrer diskursen, men at selve institusjonen av hørelærefag og strukturlytting setter en del premisser og trigger noen utelukkelsesmekanismer.

lukke øynene og å sitte i ro, er poenget om vi tar utgangspunkt i en økologisk tilnærming til persepsjon, at en idealisert lyttetilnærming fokusert på struktur isolert sett ikke nødvendigvis er den eneste riktige tilnærmingen til konsentrert lytting når miljøet man lytter innenfor tilbyr spesifikke tilnærminger til musikken som ikke nødvendigvis retter seg mot formelle strukturer. Dette kan knyttes videre til faktorer som har med forholdet mellom persepsjon og handling å gjøre. Som den økologiske tilnærmingen vektlegger, står persepsjon og handling i et gjensidig forhold der en perseptuell opplevelse fører til en handling like mye som en handling modifierer en perseptuell opplevelse. I en lyttesituasjon som beskrevet over, der man kanskje befinner seg i et rom med hodetelefoner koplet til smarttelefonen vil man når man lytter for eksempel kunne stoppe opp ved passasjer man finner interessante og gjenta dem, eller heve volumet til ønsket nivå for bedre å kunne identifisere detaljer. Sånn sett muliggjør situasjonen og lyttemiljøet at man kan opprettholde en slags persepsjon-handlingssyklus. På den annen side når det kommer til estetiske objekter, har de det med å forstyrre det naturlige forholdet mellom persepsjon og handling og bryte denne koblingen; Et maleri kan vise steder og objekter, men uten den tredje romlige dimensjonen som tilbyr aktiv utforskning, skulpturer blir laget av materiale og teknikker som inviterer til fysisk kontakt, men som man kanskje og ofte ikke får lov til å ta på, et fotografi kan vise objekter, hendelser og mennesker hvis tidsramme og rom man ikke kan innta og filmer ekskluderer en fra handlingen som man må engasjere seg i på avstand. Slik blir en naturlig og praktisk persepsjon og interaksjon slik man i hverdagen forholder seg i møtet med ulike fenomener, erstattet av en distansert påtvunget kontemplativ persepsjonshandling. Når man ikke kan utforske et miljø eller objekt direkte, kan en lytter i en lyttesituasjon der vedkommende ikke får utløp for en iboende trang til handling, ende opp med å føle seg fremmedgjort av musikken og miste fokus på det som lyttes til og heller rette oppmerksomheten mot noe som tilbyr mer. Men vedkommende kan også oppleve å bli tilbudt en annen type oppmerksomhet der den påtvungne passiviteten fører til en estetisk kontemplasjon der den fokuserte oppmerksomheten flyttes fra hva man kan *gjøre* med lydene man hører til hvordan de virker og hva *de gjør*. Som tidligere nevnt i 2.3, om handlingsmuligheter og Gibson, representerer et maleri både den verden det skaper *og* den overflaten det er malt på.

Dersom vi også ser tilbake på eksempelet med "It's gonna rain" av Steve Reich fra kapittel 2.2.1, merker jeg når jeg lytter til det, at jeg først fokuserer på ordene i

setningen som uttales, det semantiske innholdet, samtidig som jeg ser for meg bilder av amerikansk storby og får assosiasjoner til bilder og filmer jeg har sett av afroamerikanske vekkelsespredikanter, minnebilder av afroamerikanske menigheter jeg selv har besøkt i Chicago, jeg ser for meg James Brown og Alan Lomax,<sup>39</sup> for å nevne noe av alt dette lydopptaket tilbyr meg i løpet av sine første 10 sekunder. Ettersom lydsløyfen blir gjentatt og lydopptakene av stemmen blir klippet og avspilt i fragmenter og lag på lag slik at den semantiske informasjonen blir forstyrret, trekkes oppmerksomheten min innover mot selve lydene, hva de tilbyr med hensyn til tonehøyder, klang og tekstur. Jeg inntar en kontemplativ lyttemåte der jeg blir bevisst lyden, eller tingene *i seg selv*, og dermed det lydige objektet, eller musikkens *autonome* egenskaper.

Den tredje faktoren som kan spille inn i for å skape en følelse av autonomi i musikk, ligger i bestemte strukturelle egenskaper i det musikalske materialet. I det gjensidige forholdet mellom kapasiteter og behov hos den som oppfatter, og hva omgivelsene tilbyr, vil ulik musikk i ulik grad tilby handlingsmuligheter knyttet til autonome lyttemåter i møtet den som lytter. Sett i lys av denne faktoren virker påstanden plausibel om at den musikken som tilsynelatende tilbyr flest muligheter for autonom lytting, er musikken som befinner seg innenfor rammeverket av vestlig kunstmusikk. (som er selve det historiske utspringet for idéen om autonomi i musikk) Det er musikk som på ulike måter kjennetegnes ved en form for strukturell integritet, at musikken er selvregulerende i henhold til på forhånd bestemte grammatikalske lover. Vi kan knytte disse prinsippene fra kapittel 2.2., om elementer i språkdannelse og musikk, der man bruker sine perseptuelle evner til å kategorisere fonemer i "godkjente" ord og setninger. I musikalsk sammenheng vil en optimal tilnærming til det lydige materialet være der den fokuserte oppmerksomheten hos lytteren, møter den kompositoriske grammatikken i musikken. Det er kanskje her at synet på vestlig kunstmusikk som best egnet til auditiv analyse styrkes, ved at man kan argumentere for at de musikalske strukturene opptrer i hierarkiske rammeverk på samme måte som språkstrukturer og at:

---

<sup>39</sup> Alan Lomax var en amerikansk folklorist og etnomusikolog som gjennom feltopptak og film i over 60 år samlet folkemusikk fra verden generelt, og rurale områder i USA spesielt. (Godal 2009)

Musical structures that adhere to these constraints will be perceptually compelling for listeners, with the result that compositional organization (immanent structure) will be mirrored by the representation in a listener's mind. (Clarke 2005 s.140)

Det er mitt postulat at en autonom tilnærming til musikk kan knyttes til nær sagt hvilken musikkform som helst med utgangspunkt i fagfeltet sonologi som tilbyr verktøy i form av symboler og terminologi til å beskrive lydfenomener og musikalsk form utfra klingende lydobjekter på en måte som ikke kan fanges i tekst av vårt tradisjonelle vestlige notasjonssystem. Thoresen skriver:

The analysis presented are not made from the score, but from the mental representation of music-as-heard, thus from the performance of the music as supported by a recording (Thoresen 2012 s.xii)

Som en del av studiet som denne masteroppgaven er en del av, hadde jeg et semester med sonologi. Erfaringene fra sonologitimene åpnet noen nye perseptuelle dører hos meg, der musikk og lydfenomener som tidligere kun knyttet seg til språklige metaforer og assosiasjoner til hva de kunne tilby av bilder og følelser nå kunne studeres utfra iboende strukturer og alt det en slik (spektromorfologisk) analyse kunne tilby av muligheter for å beskrive ulike lydobjekters iboende egenskaper med egne symboler som så kunne plasseres i et oversiktlig visuelt rammeverk. Jeg gjennomførte her en studie der jeg kartla lydobjekter i spoken word-<sup>40</sup>stykket "What's he building in there" av Tom Waits.<sup>41</sup> Med en assosiativ tilnærming kan jeg beskrive stykket som et slags skrekk-hørespill, der vi hører Waits i rollen som den nysgjerrige og sladrete mannen som spekulerer på hva det er naboen driver med bak lukkede dører. Den leste teksten får følge av en lydcollage som gir assosiasjoner til småskumle historier om lyssky vitenskapsmenn som Dr Frankenstein, med lyder av det som høres ut som ulike verktøy, metallgjenstander, radiostøy og fragmenter av ulike perkussive lyder. Stykket byr på lite tonalt å feste seg ved, og fleksibiliteten i min kategoriserende persepsjon kobler dermed inn andre metaforiske og assosiative representasjonsområder for å kunne putte verbale merkelapper på lydobjektene, slik at jeg har indre representasjoner og tegn for lydene. Å

---

<sup>40</sup> Spoken word viser her til en performativ kunstart basert på ord. Rap, poesiopplesning, og ulike former for tekstopplesning med fokus på både innholdsmessige og lyd-messige elementer kan gå innunder betegnelsen spoken word. (Spoken Word 2017)

<sup>41</sup> Waits 1999.

identifisere alle de forskjellige lydobjektene og hvordan de ble benyttet innebar mange gjennomlyttinger med fokusert oppmerksomhet mot de ulike objektene, og jeg ble overrasket ettersom jeg trengte dypere inn i stykkets iboende strukturelle integritet over hvilket stort univers som befant seg i lydobjektene i seg selv. Jeg oppdaget også i løpet av analysen at det var tendenser til at lydobjektene ikke var tilfeldig arrangert, men at enkelte elementer opptrådte med en regularitet som kunne tyde på intensjoner om en form, noe som til da var uoppdaget. Poenget med å trekke frem dette eksempelet fra egen erfaring, er at sonologien tilbyr redskaper til analyse av musikk som befinner seg langt utenfor rammene av vestlig tonal kunstmusikk med et perspektiv som kan opprettholde en opplevelse av autonomi i det man lytter til.

Den fjerde faktoren som spiller inn i en tilnærming til autonomi i musikk har med forhold hos lytteren knyttet til mottakelighet og bakgrunn å gjøre. Det er et stort og broket felt, og veldig relevant til min egen studie, da noe av min egen motivasjon for å i det hele tatt gjennomføre undersøkelsen som ligger til grunn for denne oppgaven kan spores tilbake til et ønske om å få svar på hvordan elever ved en musikklinje lytter til musikk blant annet med hensyn til ulike lyttemåter. Temaer knyttet til denne faktoren blir drøftet nærmere i resultatdelen av oppgaven, og jeg anser det som overflødig å foregripe allerede her. Når det gjelder annen relevant forskning omkring ulike lyttetilnærminger henviser jeg til kapittel 1.2.

Jeg vil i det følgende gi eksempler på hvordan ulike tilnærminger og forsøk på å definere kategorier av lyttetypologier basert på ulike idéer og diskurser om idealiserte måter å lytte på kan gi svært forskjellige innfallsvinkler til en lyttesituasjon. Clarke (2005 s.142-43) trekker blant andre frem Theodor Adorno som i *Introduction to the sociology of music* (1976) lister opp ulike lyttetyper basert på egne forestillinger, med merkelapper som "ekspertlytteren":

He would be the fully conscious listener who tends to miss nothing and at the same time, at each moment, accounts to himself for what he has heard. (Adorno 1976 s.4)

Ekspertlytteren beskrives videre som uhyre sjelden og omtrent alltid musiker. I andre enden, eller i bunnen av Adornos hierarkiske system av tenkte lyttetypologier finner vi "underholdningslytteren", beskrevet som et nyttig redskap for "kulturindustrien", for hvem musikk kun er en komfortabel distraksjon, sammenliknet med en sigarett:

The structure of this sort of listening is like that of smoking; We define it more by our displeasure in turning the radio off than by the pleasure we feel, however modestly, while it is playing. (Ibid s.15)

Selv om Adornos lyttetypologier kan vise ulike lyttetilnærminger, fremstår de svært karikerte, og lyttetypene knyttes sterkt til endimensjonale syn på identitet og klassetilhørighet hos lytteren, der denne står uten mulighet til å veksle mellom forskjellige lyttetilnærminger.

Som en kontrast til Adornos elitistiske tilnærming, argumenterer Walter Benjamin(1968) i sitt essay "The work of art in the age of mechanical reproduction" for hvordan utviklingen av ulike teknikker for reproduksjon ved begynnelsen av forrige århundre, på ulike måter gav brukeren, eller den som opplever kunsten mulighet til selv å påvirke hvordan den skulle oppleves, og til å oppheve avstanden mellom kunstverk og publikum der publikum var nødt til å underkaste seg kunstverkets premisser for opplevelse. (For eksempel gjennom konsertsal versus lydopptak, originalmaleri versus fotografisk gjengivelse, scenisk opptreden versus filmopptak.) Benjamin legger blant annet vekt på hvordan en filmatisk gjengivelse av en sceneopptreden gir betrakteren mulighet til åpent å dele sine holdninger og kritiske synspunkter til fremførelsen, uten å måtte vise det offentlig til publikum og skuespilleren, som ville vært tilfelle i en teatersal. (Benjamin 1968 s. 228)

## 2.7. Agencies

Et aspekt som jeg vurderer både kan settes i sammenheng med oppfattelse av bevegelse, holdninger i form av subjektposisjoner, og autonomi i musikk, handler om det som defineres av det engelske begrepet *agency*. Kort oversatt representerer det en "ting eller person som handler for å oppnå et spesifikt resultat." Innenfor sosiologien kan *agency* defineres som en persons evne til å handle selvstendig utfra egne valg.<sup>42</sup> Som en motpol til denne iboende selvstyrende evnen finner vi *strukturer* som utenfra utøver sin påvirkning og som kan virke styrende og begrensende i møtet med en persons følelse av selvstendighet. (Eksempler på slike strukturer kan være sosial klasser, religion, diskurssamfunn, kjønn, sedvaner etc) DeNora utfyller *agency* til også å romme andre

---

<sup>42</sup> Agency (Sociology) 2017.

begreper som kan ha med en persons følelse av selvstendighet og autonomi i forhold til omgivelsene å gjøre:

By the term "agency" here, I mean feeling, perception, cognition and consciousness, identity, energy, perceived situation and scene, embodied conduct and comportment. (DeNora 2000 s.20)

Basert på intervjuundersøkelser og observasjoner av musikkbruk i ulike hverdagslige situasjoner, argumenterer DeNora for hvordan musikk benyttes som det hun kaller "a technology of self", eller "selv-teknologi", der lytteren bruker musikk som verktøy til "the construction of the self as an aesthetic agent." (Ibid s.46) Det kan dreie seg om bruk av musikk for å oppnå en ønsket tilstand, som middel til selvregulering, for å komme i rett modus i forhold til en oppgave som skal utføres, og som en simulator for en opplevd adferd. (se kap. 2.6. om metaforer) (Ibid s.50-59)

I en studie utført av Sloboda (2005 s.204) ble 67 informanter bedt om med egne ord å beskrive verdifulle emosjonelle opplevelser med musikk, og den største kategorien i svarene beskrev musikk som en eller annen form for "agent for forandring." Om vi sammenstiller de to undersøkelsene, kan vi i DeNoras studie se en vektlegging av hvordan personer opptrer som agenter som bruker musikk for å oppnå det de behøver. I Slobodas undersøkelse er tendensen at musikken opptrer som agent for forandring i tilværelsen til den som lytter. Jeg mener man kan argumentere for en gjensidighet i forholdet til musikk med tanke på agencies, fordi disse undersøkelsene viser hvordan individer når de opptrer som agenter, projiserer sin egen identitet på musikken, og at musikkens rolle på sin side både kan formes etter behovene hos den som lytter, og gjennom sine iboende strukturelle egenskaper kan musikken opptre som agent som omstrukturerer individets selvfølelse, eller følelse av selvet.

For å knytte disse konseptene til noe mer hverdagslig, kan vi se for oss fysisk bevegelse til musikk gjennom dans. Clarke skriver:

The unchoreographed dancing that goes on at clubs, discos, and parties is both an expression of the dancer's sense of self projected *onto* the music, and an exploration of what is *in* the music by means of the self. A dancer's movements are both expressive of what a person thinks the music is "about" (...) and also driven by the material characteristics of the music itself (including its tempo, texture, tonality, rhythmic patterns and density). (Clarke 2005 s.149)

Et annet eksempel på hvordan man som en "estetisk agent" bruker musikk for å ivareta sin autonomi, og der musikken opptrer som agent for å omstrukturere tilværelsen hos den som lytter, kan knyttes til det DeNora betegner som en "estetisk refleksivitet". (DeNora 2000 s.51) Det viser med utgangspunkt i intervjuer med mennesker bosatt i urbane, tett befolkede områder til hvordan man i en tilværelse preget av stor grad av anonymitetsfølelse, men liten privat sfære i hverdagen, kan bruke musikk som en estetisering og strategi for å ta vare på sin identitetsfølelse og for å opprettholde sosiale grenser.

I *Lydlandskap* (2005) skriver Even Ruud tilsvarende om konsekvensene av å leve i et "kaotisk sonisk miljø" (Ruud 2005 s.4), og beskriver også hvordan særlig bylivet gjør oss overstimulerte av "visuelle, sosiale og ikke minst auditive stimuli." (Ibid s.110) Gjennom en estetisk refleksivitet kan man ta kontroll over sin identitet, og private sfære, for eksempel ved å bringe med seg musikk på hodetelefoner når man benytter kollektivtransport:

Bruken av bærbare lydspor er en effektiv måte å stenge uønsket lyd ute på. I stedet dukker lytteren ned i et selvvalgt og estetisk mer behagelig lydbad. Man får kontroll over sitt eget soniske miljø(...) Høretelefonene blir et middel til å kontrollere den sosiale avstanden (Ibid s.110)

Når teknologien gir oss muligheter til å ta med oss musikk nær sagt overalt, gir det også nye muligheter for musikkopplevelser der rommet ikke lenger trenger å sette premissene, og der musikk som tidligere kun kunne oppleves i en konsertsal, nå kan tre ut av rommets begrensninger, slik at en t-banevogn, en Volvo 940 eller et gårdsverksted kan være konsertlokaler og by på store musikalske opplevelser.<sup>43</sup> Ruud skriver om det han kaller *nomadisk lytting*, "hvor avstanden mellom musikk og liv er forsøkt opphevet". (Ruud 2005 s. 99) I et annet eksempel fra en hverdagslig situasjon handler det om:

Å velge musikk som passer det landskapet man begir seg ut i. Mye tid brukes til å finne fram til rett musikk. Musikken skal være med på å omforme omgivelsene rundt en til et imaginært filmisk landskap, hvor man selv kan innta en rolle. Denne typen estetisering av omgivelsene gjør brukeren til en "flanør", en betrakter som i sin uforpliktende

---

<sup>43</sup> Med begrensninger mener jeg her hvordan en konsertsal kan virke ekskluderende og påtvinge visse lyttetilnæringer som ikke nødvendigvis resonerer med hvordan alle benytter seg av handlingsmuligheter i musikk.



omgang med byrommet omformer menneskene til statister, og bygninger til kulisser.  
(Ibid s.112)

I en slik lyttesituasjon ser vi tydelig den *estetiske refleksiviteten* i måten lytteren bevisst velger musikk i forhold til behovet, og at musikken gjennom sine iboende strukturelle og semantiske egenskaper tilbyr lytteren et eget miljø, eller en verden der vedkommende både kan utforske og få bekreftet sin identitet. Clarke skriver:

A significant component of music's capacity to engage and transform the listener lies in its power to temporally structure the sense of self.(...) Music provides a virtual environment in which to explore, and experiment with a sense of identity. (Clarke 2005 s.148)

## 2.8. Oppsummering

I denne delen har jeg gjort rede for de teoretiske konseptene som vil ligge til grunn for gjennomføring og analyse av intervjuundersøkelsen om hvordan elever ved en musikklinje lytter til musikk. Vi har gjennom de foregående kapitler sett hvordan kognitiv teori om musikalsk persepsjon kan benyttes sammen med økologiske prinsipper om objekters handlingsmuligheter, og hvordan musikk sosiologiske aspekter også bidrar som viktige faktorer i et individs opplevelse av musikk i sitt miljø.

## 3. Metode

### 3.1. Valg av forskningsmetode

Jeg har valgt å basere denne oppgaven på en kvalitativ studie der jeg har intervjuet 9 elever ved en musikklinje om deres forhold til lytting til musikk. Om forskningsintervju skriver Kvale og Brinkmann at det

(...)bygger på dagliglivets samtaler og er en profesjonell samtale. Et intervju er (...) en utveksling av synspunkter mellom to personer i samtale om et tema som opptar dem begge (Kvale&Brinkmann 2009, s.22)

For å få et innblikk i informantenes livsverden vil jeg forsøke å ha en fenomenologisk tilnærming til intervjuene. Begrepet fenomenologi i sammenheng med kvalitativ forskning " ...peker på en interesse for å forstå sosiale fenomener ut fra aktørenes egne perspektiver og beskrive verden slik den oppfattes av informantene.." (Ibid s.45) Intervjuet som kan betegnes som et livsverdenintervju skal være en samtale omkring temaer jeg har bestemt der informantene får dele sin oppfatning av dette.

Livsverden er verden slik vi møter den i dagliglivet, og slik den fremtrer i den umiddelbare og middelbare opplevelse, uavhengig av og forut for alle forklaringer. (Ibid s.47)

Det å snakke om lytting er ikke nødvendigvis lett. Min erfaring er vel at det tvert imot kan være ganske vanskelig å sette ord på det man hører, og at begreper hentet fra musikkteorien ikke alltid er tilstrekkelig for å kunne beskrive hva det er ved instrumentpartiet i "*God Only Knows*" som gjør at jeg ser for meg et russisk ball på 1800-tallet. Og hvorfor føler jeg (som nevnt i kap.2.4.) hver gang jeg hører "Stepp min stepp" fra *Jazz på Ryska* av Jan Johansson, at noen både løper og står stille på same tid. Hvem er det jeg hører beveger seg? Er det jeg? Er det Jan Johansson? Det er kanskje det at musikken egentlig er utilgjengelig for ordene som kan gjøre det vanskelig å snakke om.

En kvantitativ studie med ferdig formulerte spørsmål kunne sikkert også bidra med nyttige perspektiver, men jeg tror ikke en undersøkelse med fikserte spørsmål med kun et begrenset antall alternativer kan bidra til å gi innblikk i hvordan informanten opplever musikken vedkommende lytter til fra sitt ståsted, ut fra sin måte å oppleve verden på. Jeg har valgt å ikke gjøre en kvantitativ undersøkelse, da jeg så for meg at arbeidsbyrden med å innhente tilstrekkelig data fra ulike skoler, med alt det ville

innebære av planlegging, logistikk og tidsbruk ville bli for omfattende i forhold til oppgavens størrelse, i tillegg til at jeg tror en kvantitativ metode egner seg best til å gjennomføre en undersøkelse som kan svare på min overordnede problemstilling om hvordan elever ved en musikklinje lytter til musikk. Jeg har derfor vurdert kvalitative intervju som den forskningsmetoden som kan bidra best til å gi meg innblikk i og kanskje svar på noe av det jeg undres i mine forskningsspørsmål.

Men hva innebærer det å gjennomføre et godt kvalitativt forskningsintervju? Kvale og Brinkmann skriver:

Et godt intervju vil være avhengig av forskerens håndverksmessige dyktighet, som går lenger enn til mestring av spørreteknikker og også omfatter kunnskap om forskningstemaet, sensitivitet med hensyn til den sosiale relasjonen mellom intervjuer og intervjuperson, og bevissthet om epistemologiske og etiske aspekter av forskningsintervjuet. (Ibid s.185)

I forkant av studien har jeg lagt ned mye tid og innsats i å samle informasjon og kunnskap til et fundament av teoretiske konsepter. Dette sammen med min erfaring vil bidra til trygghet i forhold til tematikken. Når det gjelder min håndverksmessige dyktighet som intervjuer, er den begrenset, men ved å bruke erfaringer fra en pilotundersøkelse vil jeg forhåpentligvis kunne sette premisser for en intervjusituasjon der informanten føler seg ivaretatt og tatt på alvor, og der jeg får undersøkt de temaene jeg har skissert.

### 3.2. Valg av informanter

Prosjektet handler om lytting til musikk blant musikklinjeelever. Grunnen til at jeg valgte elever ved musikklinje på en videregående skole som forskningsfelt har blant annet å gjøre med at jeg har hatt noe tilknytning til en musikklinje som vikarlærer i anvendt musikk, lærer, hørelærer og piano, og at det derfor kunne fungere både som en avgrensning og at elever som informanter kanskje kunne gi meg et innblikk i en "sosiomusikalsk verden" jeg ferdes omkring, men kanskje likevel i egenskap av å være lærer, befinner meg på utsiden av. (Se for øvrig eget delkapittel om avgrensning)

Jeg bestemte meg for å intervju 9 informanter. 3 fra hvert av de tre klassetrinnene. Med tanke på oppgavens størrelse og mengden data jeg antakelig ville sitte igjen med som skulle transkriberes og analyseres vurderte jeg i samråd med veileder at dette ville være et passende antall.

Jeg vurderte i forberedelsene mulighetene for å samle informantene til én gruppe og gjennomføre undersøkelsen som en gruppesamtale. I motsetning til et mer eller mindre strukturert intervju med en intervjuer og en intervjuperson, kan en gruppesamtale by på en mer naturlig samtalsituasjon der samtalen omkring de temaene jeg presenterer vil ha større dynamikk og til dels kunne være selvgående, der man "deltar i en samtale med noen og ikke sitter alene og spekulerer over en eller annen fastlagt tekst." (Kvale&Brinkmann 2009 s.187) Jeg valgte likevel å gjennomføre intervjuene individuelt. Først og aller fremst har det med hvordan jeg vurderer mine kvaliteter som forsker å gjøre, at jeg rett og slett ikke kjente meg erfaren nok eller komfortabel med rollen det ville innebære for meg å skulle lede en slik samtale. For det andre vurderte jeg at for å få en gruppe av denne typen til å fungere ville det krevd mer tid enn jeg hadde til rådighet for å kunne ha flere samtaleøkter for å bygge opp tillit mellom informantgruppa og meg. Ut fra egen erfaring både som elev, student og lærer har jeg sett en tendens til at personer som opptrer ekstroverte har lettere for å ta ordet i en forsamling, mens andre som virker mer av den introverte typen melder seg ut, eller inntar en mer observerende rolle.<sup>44</sup> Dette er naturlige prosesser og alle inntar vi roller i en sosial sammenheng enten vi er det bevisst eller ikke, og selv om det er interessante fenomener å observere, ønsket jeg ikke å studere gruppeprosesser i denne oppgaven. Jeg tror at i en samtalegruppe bestående av personer som i dette tilfellet skal dele av personlige opplevelser og erfaringer med lytting til musikk, vil en kombinasjon av uformelle normer, forventninger, selvoppfatning og speilbilde-selvet kunne være sterke krefter som påvirker situasjonen og styrer samtalen. Eksempelvis kan en uformell norm være at en sterk person eller gruppering i klassen styrer diskursen for hva slags musikk som er akseptert å lytte til og i motsatt tilfelle hva som faller utenfor det som er "innafor". En person som da elsker å lytte til musikk i en sjanger som er uformelt stemplet som utenfor det som er vurdert som "bra", vil da kanskje ende opp med å veie sine ord i en gruppesamtale og hele tiden vurdere sine utsagn i forhold til hvordan andre vil oppfatte disse.

---

<sup>44</sup> Denne tendensen er som sagt noe jeg har observert, jeg har også observert at det ikke alltid er slik. Jeg skal uansett ikke påstå at mine observasjoner og fordommer om disse gjenspeiler den objektive realiteten, og at jeg bærer disse påstandene helt på egne skuldre.

Ved hjelp av språket kan individet tilegne seg hva den andre mener, sette seg i dennes sted og ta den andres innstillinger og handle mot seg selv slik andre ville ha gjort, (Stensaasen&Sletta 1996 s.86)

Disse mekanismene er også i høy grad tilstede under en samtale mellom to personer, der:

Jeg reagerer ut fra min oppfatning av meg selv, av deg og hvordan jeg tror du oppfatter meg. Du reagerer ut fra din oppfatning av deg selv, av meg og hvordan du tror jeg oppfatter deg. (Ibid s.87)

I følge denne speilbildeteorien er det når to personer er samlet egentlig hele seks til stede. Dette til tross, jeg vurderte i dette tilfellet at samtaler med informantene individuelt ville utelukke noen sosiale styringsmekanismer og at jeg forhåpentligvis ville klare å skape en trygg og uformell ramme for å kunne snakke fritt og uten for mye fokus på alle de andre speilede versjonene av oss i rommet.

### 3.3. Forberedelser, utforming av intervjuguide

Undersøkelsen min skulle skje i form av semi-strukturerte livsverdenintervjuer. Et semistrukturert livsverdenintervju brukes når temaer fra dagliglivet skal forstås ut fra intervjupersonens egne perspektiver. Denne formen for intervju søker å innhente beskrivelser av intervjupersonens livsverden, og særlig fortolkninger av meningen med fenomenene som blir beskrevet. (Kvale&Brinkmann 2009 s.47)

At det er semi-strukturert innebærer at:

Det er verken en åpen samtale eller lukket spørreskjemasamtale. Det utføres i overensstemmelse med en intervjuguide som sirkler inn bestemte temaer, og som kan inneholde forslag til spørsmål. (Ibid s.47)

I forkant av intervjuundersøkelsen laget jeg en intervjuguide. (Se vedlegg nr.2) Siden dette skulle være såkalte semi-strukturerte intervjuer, var intervjuguidens rolle å hjelpe meg til å holde en viss struktur på samtalene ved at jeg kunne henvende meg til den for å se stikkord om temaene som skulle drøftes. Guiden inneholdt temaer jeg ville snakke om som: Musikalsk bakgrunn, forhold til lyd i omgivelsene, stillhet, fokus ved lytting, musikk og handling, det indre øre, musikk og identitet, samt et lytteeksempel.

Siden informantene jeg skulle intervjuer antakelig hadde variert kjennskap og erfaring med musikkteoretiske uttrykk var jeg opptatt av å formulere meg så hverdagslig som mulig.

Spørsmålene(...)skal fremme et positivt samspill, holde samtalen i gang og stimulere intervjupersonene til å snakke om sine opplevelser og følelser. Spørsmålene bør være lett forståelige, korte og frie for akademisk språk. Ett begrepsmessig godt tematisk forskningsspørsmål er ikke nødvendigvis et godt dynamisk intervju spørsmål.(Kvale&Brinkmann 2009 s.114)

Det lå muligheter for potensielt store utfordringer og problemer knyttet til hva slags språk jeg brukte under samtalene versus hvordan informantene var vant til å snakke om temaene. Ville vi forstå hverandre? Ville vi ende opp med å tro vi snakket om samme tema, men egentlig snakke om helt forskjellige ting? Dette vil jeg drøfte nærmere senere i kapitlet.

### 3.4. Pilotundersøkelse

Før jeg gikk i gang med selve undersøkelsen, gjennomførte jeg en pilotundersøkelse. Den viste seg å gi mange erfaringer og perspektiver som jeg kunne dra nytte av videre i prosessen, blant annet ved at jeg fikk kjent på hvordan det var å intervju, hvordan jeg fungerte i situasjonen og hvorvidt intervjuguiden fungerte som et hjelpemiddel til å holde en viss struktur og fremdrift underveis. Pilotundersøkelsen ble gjennomført i en klasse på den videregående skolen hvor jeg jobbet på den tiden. Denne klassen hadde jeg for øvrig ikke undervist i tidligere og kjente derfor ikke elevene. Jeg presenterte prosjektet mitt foran klassen og valgte deretter ut tre personer ved håndsopprekning. Disse fikk hvert sitt samtykkeskjema med informasjon om prosjektet. (Se vedlegg nr 1)

Intervjuene ble avholdt individuelt og jeg gjorde opptak med en portabel harddiskopptaker.<sup>45</sup>

#### 3.4.1. Transkribering

Å transkribere samtaler som varte fra 35 til over 50 minutter var relativt tidkrevende, særlig for en som ikke behersker touch-metoden. Først lyttet jeg rett fra harddiskopptakeren, noe som innebar mye tungvint tastelogistikk for å pause og hoppe frem og tilbake i opptaket. Jeg importerte derfor lydfilene til datamaskinen min og inn i musikkproduksjonsprogrammet Ableton Live. Ved hjelp av to sustain-pedaler og en

---

<sup>45</sup> Zoom H4n

usb-kontroller (som vanligvis brukes til å styre parametre i instrumenter på datamaskinen) kunne disse brukes til å starte og stoppe, samt å hoppe frem og tilbake i opptaket, noe som bidro til god flyt i arbeidet.

### 3.4.2. Funn og erfaringer fra pilotundersøkelse

Pilotundersøkelsen var en test av intervjuprosessen for å kunne vurdere hvordan de ulike delene av undersøkelsen fungerte. Det innebar at jeg gjorde lydopptak og transkriberte disse, men jeg har ikke gjengitt noen av informantenes utsagn, da fokuset i piloten var på meg og metoden.

Selv om de tre pilotintervjuene forløp fint i den forstand at alle informantene snakket villig om sitt forhold til musikklytting, vil jeg for min del karakterisere opplevelsen som noe vakkende. Jeg er ikke vant med å intervju, og det kom klart frem etter hvert som jeg transkriberte intervjuene. Jeg stotrer fælt enkelte steder og det virker som jeg snakker før jeg egentlig har bestemt meg for hvordan jeg skal formulere meg, slik at jeg midt i et spørsmål kan ombestemme meg eller fryse på en stivelse, for så å fortsette på en andre og noen ganger tredje tankerekke i en og samme spørsmålsformulering. Her er noen eksempler, gjengitt med transkripsjon nært opptil talespråket:

Bjarne: Så du bruk.. du bruker musikk til å eh, ja ganske aktivt rett og slett, til forskjellige, hva skal man kalle det, faser i døgnet. Så gøy. Hva kan en typisk eh, ja en god natt, eh. Bruker du musikk for å få sove?

Bjarne: Men, eh, nå hoppet jeg litt ut i, til omgivelsene igjen; Hvis vi går tilbake til det med, som vi snakka om at du liker,.. liksom elementene i selve musikken da, hvor du, hvor trommene stikker seg litt ut for deg, så tenkte jeg litt på i forhold til ehm, det med mus.. å drive med musikk sjøl da, ehm når du synger og sånn, hva,.. har du liksom tenkt noe over hva du,.. hva liker du ved musikken du synger, eller lytter du etter noe da, på en måte?

Jeg hadde altså en del vansker med å få flyt i språket og med å stille gode dynamiske spørsmål. Noen steder kommer jeg med svært ledende spørsmål for tilsynelatende å styrke en hypotese, og alt for mange ja/nei spørsmål som ikke akkurat

inviterer til videre refleksjon hos informanten. Det opplevdes ikke som at jeg var så ledende da jeg satt i intervjusituasjonen, men det fremgår tydelig av transkripsjonen. Selv om jeg hadde en intensjon om å lytte åpent og forsøke å forholde meg fenomenologisk til det som skjedde, klarte jeg ikke å fri meg fra å forsøke å få det informantene sa til å passe inn i mine rammer, at hodet allerede i intervjusituasjonen jobbet med å analysere.<sup>46</sup>

Generelt ble det i alle intervjuene litt mye vekt på temaer og spørsmål som kretset mye rundt de sosiale og økologiske aspektene ved musikklytting, og jeg vaklet noe fordi jeg hele tiden sjekket med guiden om jeg kunne "krysse ut" de forskjellige temaene jeg ønsket å snakke om. Dette forstyrret flyten i intervjuene en del ved at det ble for mange tråder som skulle følges opp. Noen temaer ble overfladisk behandlet av meg fordi jeg følte jeg måtte videre for å rekke innom alle kulepunktene mine. Konklusjonen ble derfor at intervjuguiden måtte spisses mer inn mot enkelte temaer, at en del stikkord kunne strykes, og at jeg generelt måtte fri meg mer fra guiden underveis i intervjuene. Om jeg kanskje ikke ville rekke innom alle temaer i alle intervjuer, eller om rekkefølgen ble omkalfatret fra det ene intervjuet til det andre, var det sekundært, da det viktigste ville være å fokusere på å skape en god ramme for en samtale. Jeg bestemte meg også for å spille ett og samme lytteeksempel for alle informantene, noe jeg ikke hadde gjort i piloten der jeg hadde valgt forskjellige stykker.

### 3.5. Intervjuundersøkelse

Funnene og erfaringene fra pilotundersøkelsen var nyttige å ha med seg i det videre arbeidet med å forberede den faktiske undersøkelsen. Intervjuguiden ble revidert og jeg tok vekk noen temaer og overskrifter.

Jeg ville finne et musikkeksempel som alle informantene kunne lytte til og forsøke å analysere. Det kunne bidra til å gi perspektiver og svar på forskningsspørsmålet mitt om hvordan elever ved en musikklinje lytter til musikk. I valg av musikkstykker la jeg vekt på å finne musikk som ikke skulle være for sjangeregent, at det ikke skulle være en erketyrisk reggaelåt, eller fuge fra barokken der man vil henge

---

<sup>46</sup> Jeg ble derfor noe forbauset da jeg så en episode av et kjent samtaleprogram, der det slo meg hvor stotrende programlederen formulerte seg, og hvor forutinntatt og ledende spørsmålene var. Jeg intervjuet altså i tabloid talkshowstil.



seg opp i tiden og stedet hvor musikken er laget i stedet for å lytte etter hva som skjer. Jeg endte med å velge satsen Check it out fra komposisjonen *City Life* av Steve Reich som et utgangspunkt for en lytteseanse.

### 3.5.1. Lytteeksempel - Check it out

*City Life* av Steve Reich er en minimalistisk komposisjon opprinnelig skrevet som bestillingsverk til Ensemble Modern i 1995. Musikken er instrumentert for 2 fløyter, 2 obo, 2 klarinetter, 2 vibrafoner, perkusjon, 2 pianoer, strykekvartett, kontrabass samt to samplere.<sup>47</sup> (Reich 2002 s.190) Fra samplerne spilles det av lydopptak av korte talesekvenser og lyder av omgivelsene som Reich selv har gjort opptak av rundt omkring i New York der han bor. Hver av de fem satsene har tittel som viser til et slikt sample av en talesekvens som er sentral i den respektive satsen. "Check it out" som er satsen jeg lyttet til med informantene er første satsen i verket og har foruten lyden av de nevnte akustiske instrumentene, lyden av en person som sier "Check it out" i en rytme og et tempo som setter tempo for stykket, samt lyder av biler som bruker signalhorn, pneumatisk brems, motordur, trafikkstøy med mer.<sup>48</sup>

### 3.5.2. Utvalg

Jeg ville av reliabilitetshensyn gjennomføre intervjuene på en annen skole enn den jeg jobbet ved. (Se mer utfyllende om reliabilitet i eget delkapittel) Jeg kontaktet derfor en annen videregående skole på østlandsområdet med forespørsel om deltakelse i studien og fikk ganske snart positivt svar. Av praktiske årsaker ville kontaktpersonen min på skolen der jeg skulle gjennomføre intervjuene gjøre utvalg av informanter selv. Det hadde med tidskabel for elevene å gjøre, samt at ved å lede utvelgelsen ville jeg unngå å få ni personer som spilte samme instrument som var de som alltid rakk opp handa og var først frempå til å melde seg frivillig. Jeg innrettet meg etter dette, og det viste seg å være en fordel som sparte meg for en del arbeid og reising for å kontakte og avtale tider med alle informantene på egenhånd.

---

<sup>47</sup> En sampler er en elektronisk lydopptaker og avspiller som kan lagre og spille av flere lydopptak simultant eller enkeltvis. Et lydopptak kalles et sample.

<sup>48</sup> Reich 1995

### 3.5.3. Gjennomføring av intervju

Intervjuene ble gjennomført i tre omganger spredd utover senhøsten og vinteren 2015. Siden skolen tok ledelsen på når jeg kunne gjennomføre intervjuene i forhold til hvordan det passet med opplegget for de respektive klassene det semesteret, ble intervjurundene spredd utover et lengre tidsrom enn jeg hadde sett for meg, noe som forskjøvet tidsskjemaet mitt en del, men utover det var det gode rammer rundt samtalene. De gangene jeg var på skolen for å intervjuer startet jeg med å presentere meg selv og prosjektet mitt kort for den klassen jeg skulle intervjuer fra den dagen. Deretter fikk jeg tildelt et eget lite grupperom. Som i pilotundersøkelsen gjorde jeg opptak med en portabel harddiskopptaker. Musikken vi lyttet til ble avspilt fra min laptop og elevenes telefoner eller laptop'er, og jeg hadde to par gode hodetelefoner samt en anordning for å kunne lytte med begge hodetelefonsett fra samme kilde.

Etter erfaringene fra pilotundersøkelsen og evalueringen av den, fløt disse samtalene langt bedre, og jeg forholdt meg friere til intervjuguiden uten å miste fokuset på temaene jeg ville innom.

### 3.5.4. Transkripsjon

Å transkribere et opptak av en samtale byr på en rekke utfordringer. Ved å forsøke å fastholde alt det som foregår i løpet av en samtale mellom to personer i et rom i en skrift, er sannsynligheten stor for at man ender opp med å skape "...hybrider, kunstige konstruksjoner som kanskje verken er dekkende for den levende muntlige samtalen eller de skriftlige tekstenes formelle stil." (Kvale&Brinkmann 2009 s.205)

Selv om jeg er aldri så detaljert i transkripsjonen fra lydopptakene, er det så mange aspekter og fenomener jeg ikke vil få med i skriften, at studiens reliabilitet settes på prøve. Der ting som ansiktsuttrykk, stemmeleie, grad av energi og fremdrift i samtalen, ironiske fakter og blikk, pust, sittestilling, kløing på nesa hos intervjueren hver gang det snakkes om sosiale relasjoner, lyden av folk utenfor døren akkurat i det informantene skal fortelle om noe personlig, vil være naturlige og viktige deler av det sosiale samspillet som utfolder seg i situasjonen, vil det gå tapt i transkripsjonen. Med bevissthet om disse utfordringene forsøkte jeg å transkribere så tett opptil talespråket som mulig uten å ta den helt ut i en konversasjonsanalyse. En konversasjonsanalyse forsøker å fange så mange nyanser i talen som mulig og innebærer mye bruk av symboler til å representere ulike nyanser av talen. Siden mitt prosjekt først og fremst

handler om å få fatt i og gjengi historiene hos mine informanter virket en konversasjonsanalyse overflødig, men jeg mener likevel at en transkripsjon nært opp til talespråket ville være gunstig for å få med ting som lange pauser, latter, avbrytelser og omformuleringer underveis fordi det sier noe om dynamikken og hvordan enkelte temaer krever mer tid og drøfting for noen å uttale seg om i ord enn det gjør for andre.

I transkripsjonen har jeg som eksempel brukt kommentarer i parentes for å vise til aspekter ved samspill eller ved selve uttrykket hos informanten, som for eksempel "latter", "energisk", "tilbakeholden". Jeg har i tillegg tatt med alle "eh" og "hm" er og andre parasitt-ord som "liksom" og "sånn", fordi jeg oppfattet at disse ordene også fortalte noe om hvordan det var å snakke om de ulike temaene for informanten.

I analysen og de tekstutdragene som brukes i selve oppgaven har jeg valgt å rydde i formuleringene med tanke på lesbarhet. Jeg analyserte intervjuene med utgangspunkt i en *meningsfortetting* (se Kvale&Brinkmann 2009 s.212) der jeg knyttet betydningen av informantenes utsagn til noen for meg logiske kategorier.

### 3.6. Objektivitet

Å være objektiv kan i denne sammenheng bety "*...å avspeile forskningsobjektets natur, å la objektet snakke, å forholde seg adekvat til den gjenstanden som undersøkes.*" (Ibid s.248)

Det er informanten som i dette tilfellet ansees som forskningsobjektet eller *gjenstanden som undersøkes*, og å forholde seg objektiv i en intervjusituasjon henger sammen med en fenomenologisk tilnærming til det jeg skal undersøke. Om jeg ønsker å få vite noe om informantens livsverden slik vedkommende oppfatter og beskriver den, er det viktig at jeg ser og hører den andre personen uten å påtvinge dennes utsagn mine fordommer.

*Objektivitet* blir innenfor fenomenologisk filosofi et "*uttrykk for troskap mot de undersøkte fenomenene*" (Ibid s.46)

En utfordring knyttet til objektivitet i en semistrukturert intervjuundersøkelse har med objektets muligheter for å protestere å gjøre. I en *naturvitenskapelig* undersøkelse vil objektet som studeres på ingen måte la seg påvirke av forskerens vilje eller hensikter. Vi mennesker derimot er svært medgjørlige, noe som kan by på problemer i en forskningssituasjon der en forsøksperson gjerne "har altfor lett for å

oppføre seg som om de var behersket av vitenskapsmannens mål og hensikter.” (Ibid s.248) <sup>49</sup> I motsetning til i en spørreskjemaundersøkelse der forsøkspersonene må svare på spørsmål fastsatt på forhånd, vil informanten i et kvalitativt intervju i prinsippet ha mulighet til å protestere mot forutsetningene for forskerens spørsmål og fortolkninger. Det kan komme an på intervjusituasjonen og hvilke holdninger intervjueren utviser med hensyn til objektivitet og åpenhet til hva informanten forteller.

### 3.7. Reliabilitet

Reliabilitet har med forskningsresultatenes konsistens og troverdighet å gjøre.

Reliabilitet behandles ofte i sammenheng med spørsmålet om hvorvidt et resultat kan reproduseres på andre tidspunkt av andre forskere. (Kvale&Brinkmann 2009 s.250)

Vil en informant svare det samme på de samme spørsmålene, stilt av en annen intervjuer? Og i hvilken grad påvirker jeg svarene ved å stille ledende spørsmål eller ved måten jeg responderer verbalt eller fysisk på svarene jeg får. Ledende spørsmål kan som en negativ konsekvens påvirke informanten til å tilpasse svarene utfra hva vedkommende mener er rett i forhold til han/hun oppfatter at jeg er ute etter å høre. Ledende spørsmål kan også være nyttige for å kontrollere meningen i et utsagn, da i form av oppfølgingsspørsmål for å få bekreftet eller avkreftet hva informanten mener med det vedkommende sier.

### 3.8. Validitet

”Validitet i samfunnsvitenskapene dreier seg om hvorvidt en metode er egnet til å undersøke det den skal undersøke”. (Kvale&Brinkmann 2009 s.250)

---

<sup>49</sup> Et godt eksempel på en studie som viser hvordan mennesker lar seg beherske av autoriteter - i dette konkrete tilfellet en vitenskapsmann - er det såkalte ”Milgram experiment”, der en forsøksperson skulle gi elektriske støt til en annen person som satt i et annet rom via brytere dersom denne svarte feil på spørsmål stilt av forsøkspersonen ved bryterpanelet. Personen som svarte på spørsmålene var i virkeligheten en skuespiller og fikk i virkeligheten ikke elektriske støt, men eksperimentet gikk ut på å se hvor langt forsøkspersonen var villig til å gå under press fra vitenskapsmannen om å gi stadig sterkere støt, opp mot dødelig styrke: (The Milgram Experiment 1962 Full Documentary. 2016)

Vil jeg ved semistrukturerte intervjuer få undersøkt det studien er ment å skulle undersøke? En innvending mot min studies validitet kan være at jeg har for få informanter til å kunne vise en tendens hos musikklinjeelever generelt i forholdet deres til lytting. Som nevnt er utvalget og antall informanter besluttet ut fra en vurdering av hva som er hensiktsmessig i forhold til studiens størrelse og hva jeg har av ressurser, tidsmessig og økonomisk. Ett grep for å sørge for at mine funn skal oppfattes som gyldige har vært å intervjuer 3 elever fra hvert trinn, for å ha noen å sette alles utsagn opp mot og kunne sammenlikne med på alle trinn. Selv om 9 informanter kan virke som i minste laget, mener jeg å kunne vise at utsagnene kan knyttes til kategorier som igjen kan knyttes til tidligere omtalte fenomener og aspekter ved lytting til musikk.

En annen innvending mot min studies validitet kan ha med diskursens orden og hvordan jeg utilsiktet simpelthen ved å komme inn i et miljø som en utenforstående kan påvirke intervjusituasjonen på en måte som igjen kan gi konsekvenser for hvorvidt jeg får undersøkt det jeg mener å undersøke. Jeg vil utdype dette temaet i et eget delkapittel.

Kvale og Brinkmann(2009 s.253) skriver også om hvordan validering ikke er en spesiell undersøkelsesfase, men noe som skal gjennomsyre hele forskningsprosessen. Dette er noe jeg har forsøkt å ha med meg underveis i min studie, blant annet ved å forholde meg til Kvale og Brinkmanns skjema for "Validering i syv stadier" (Ibid s.253), der en form for validering inngår i hvert stadiet av forskningsprosessen. Eksempelvis i selve intervjuingen der jeg var bevisst på å følge opp utsagn med kontrollspørsmål for å være sikker på at det som ble sagt, faktisk var det som ble sagt, eller i analysering av de transkriberte intervjuene der jeg måtte vurdere logikken i min tolkning.

### 3.9. Diskurssamfunn og kryssende diskurser

Avsløring av diskurser og diskursanalyse er i seg selv fascinerende, men feltet er såpass stort at jeg ikke har anledning til å bruke for mange tegn på i denne sammenheng. Jeg anser likevel diskursaspektet som såpass relevant for objektiviteten, reliabiliteten og validiteten for min undersøkelse at jeg vil nevne noen aspekter jeg har vært bevisst på i arbeidet med studien.

I *Mening, Materialitet og makt – en innføring i diskursanalyse* definerer Iver B Neumann (2001) diskurs som:

et system for frembringelse av et sett utsagn og praksiser som, ved å innskrive seg i institusjoner og fremstå som mer eller mindre normale, er virkelighetskonstituerende for sine bærere og har en viss grad av regularitet i et sett sosiale relasjoner.( s.18)

Informantene jeg skal snakke med i min undersøkelse beveger seg alle mellom ulike sosiale relasjoner, og i hvert av disse "relasjonssamfunnene" vil det også vokse frem et diskurssamfunn som blir en slags institusjon for meninger, utsagn og praksiser som for medlemmene vil definere hvordan de mener at verden fremstår. "Det foregår en uopphørlig kamp mellom forskjellige diskurser om å kunne definere de kategoriene og fenomenene som danner vår verden."<sup>50</sup> (Ibid s.21) Akkurat som informantene bærer også jeg med meg min livsanskuelse, og jeg kommer fra et diskurssamfunn med visse praksiser for å snakke om musikkfenomener. Dette var noe jeg ble bevisst på i arbeidet med å forberede pilotundersøkelsen, at hvilke begreper jeg brukte og måten jeg snakket om temaene både kunne virke villedende på informanten og at det som følge av kryssende diskurser kunne oppstå misforståelser. Noe jeg også ville unngå var å begrense diskursen slik at informanten følte ubehag og trakk seg unna. Å skulle samtale og mene noe om et tema man er opptatt av kan være befriende og inspirerende, men det kan også være ubehagelig og sårbart å utlevere noe av sitt innerste. Som Michel Foucault sa det i sin tiltredelsesforelesning holdt ved Collège de France 2.desember 1970:

Jeg vil helst slippe å måtte tre inn i denne diskursens risikable orden, jeg vil helst slippe å ha noe å gjøre med det kvasse og beslutsomme ved den.(Foucault/Schaanning 1970/1999 s.8)

Foucault gjør i dette essayet/forelesningen rede for en rekke måter diskursen blir begrenset på og hvordan diskurs blir brukt til å utøve makt. Selv om Foucault først og fremst retter seg mot større samfunnsinstitusjoner og styrende makter, har jeg likevel

---

<sup>50</sup> Jeg husker hvordan det da jeg selv gikk på videregående kunne være ganske steile fronter mellom forskjellige grupperinger utfra musikksmak, at en låt av en viss sjanger for én gruppe av et diskurssamfunn objektivt sett var god, mens den for andre i et annet diskurssamfunn med sin verdensanskuelse faktisk var dårlig, og alle forsøk på dialog om temaet var mislykket. Det kan virke barnslig og at dette er noe man legger av seg, men det er stort sett de samme tendensene og praksisene man ser på en debatt eller i dagsnytt 18 der voksne mennesker debatterer samme tema ut fra sine ståsteder.

tatt med meg hans betraktninger inn i mitt prosjekt der jeg har vurdert at nettopp innenfor hva slags rammer samtale jeg skal ha med mine informanter foregår i med hensyn til åpenhet, vil ha mye å si for resultatene.

Et grep jeg gjorde for å legge til rette for en åpen samtale der ikke ulike diskurser skulle komme i konflikt eller snakke forbi hverandre, var å forsøke å nøytralisere talespråket mitt og unngå en del faguttrykk som har blitt dagligdagse for meg, men som kanskje kunne virke fremmedgjørende på informantene. Det kunne være formell terminologi knyttet til musikalske parameter eller uttrykk som hadde med interpretasjon å gjøre. For å gjennomføre det uten å låse for mye kognitiv kapasitet til det underveis ble strategien å lytte etter hvordan de ulike informantene brukte språket til å beskrive ulike fenomener og låne deres uttrykk videre i samtalen.

### **3.10. Oppsummering av Metodekapittel**

Jeg har i dette kapittelet gjort rede for og drøftet hvordan jeg kom frem til valg av den forskningsmetoden jeg vurderte som best egnet til å undersøke min problemstilling og mine forskningsspørsmål. Undersøkelsen vil bli gjennomført ved kvalitative intervju med 9 elever fra alle tre trinn på en musikklinje. Selv om det ikke er til å komme unna at det i intervjusituasjonen vil være et "asymmetrisk maktforhold" (Kvale/Brinkmann 2009 s.52) mellom meg og informantene, er det mitt postulat at med en bevissthet omkring potensielle diskursive fallgruver og feller med hensyn til maktutøvelse og begrensning av samtalen, kombinert med bevissthet om hva jeg kan gjøre for å styrke studiens objektivitet, reliabilitet og validitet, vil jeg ha et godt etisk og faglig grunnlag å basere undersøkelsen på.

## 4. Funn og resultater

I dette kapittelet vil jeg presentere og drøfte funn og resultater fra intervjuundersøkelsen. Kapittelet deles i fire hoveddeler.

I del en (4.1.) vil jeg presentere informantene og gjør rede for innledningen av intervjuene der vi lyttet til musikk informantene hadde valgt ut.

I del to (4.2-4.6 samt 4.8.) presenterer jeg funn utfra temaer i intervjuguiden som på ulike måter tilnærmer seg problemstillingen og forskningsspørsmålene. Hvert delkapittel vil ha sammenfattende drøftinger. Grunnen til at 4.8 hører til 4.2 – 4.6, har med hensyn til intervjuenes progresjon i forhold til undersøkelsesmetoden i kapitlene å gjøre.

Del tre (4.7.) vil dreie seg om en åpen lytteoppgave, der alle informantene mot slutten av sine intervjuer fikk lytte til et utdrag fra "Check it out" fra *City Life* av Steve Reich. I dette kapittelet blir funnene presentert og drøftet underveis.

Del fire består av en sammenfatning av funnene og drøftingene fra de foregående delene.

### 4.1. Informantene og deres musikk

I det følgende vil jeg presentere informantene og gjøre rede for hvordan første del av forskningsintervjuene forløp. Jeg innledet hver intervjusamtale med at informanten ble oppfordret til å dele musikk med meg som vi kunne lytte til sammen. Jeg gav få føringer med tanke på hva slags musikk det skulle være, annet enn å foreslå at det kunne være noe de likte, noe de hadde hørt på i det siste, eller noe de hadde lyst til å vise meg. Etter å ha lyttet sammen på musikken de hadde med seg, dreiet første del av samtalene seg om aspekter knyttet til det vi nettopp hadde lyttet til. Navnene jeg har benyttet (foruten mitt eget der det forekommer) er fiktive med forbokstaver som samsvarer med de enkeltes hovedinstrument.



#### 4.1.1. Cecilie

**Cecilie** går VG3 med cello som hovedinstrument. Hun er ambisiøs på instrumentet sitt og har Jaqueline Du Pré som forbilde. Det er også et opptak av Du Pré's fremførelse av *Cellokonsert i e-moll, op.85* av Edvard Elgar hun tar frem når vi skal lytte til et selvvalgt stykke musikk som en innledning til intervjuet.<sup>51</sup> Cecilie liker å se videoklipp av fremførelsen og bemerker hvor avslappet Du Pré ser ut når hun spiller.

Jeg merker at det hjelper for meg når jeg ser folk spille, for da spiller jeg mer avslappet selv også, og at jeg lærer veldig av det jeg ser på.

På spørsmål om hun får noen andre assosiasjoner av å høre på denne musikken, forteller Cecilie at noen av partiene i stykket gir henne assosiasjoner til landskap, og at landskap generelt er en assosiasjon hun ofte får av musikken hun lytter til. Cecilie lytter mest til Klassisk musikk og filmusikk, gjerne av Hans Zimmer eller Thomas Bergersen, og knytter gjerne det til gåturer i naturen "for jeg trives best med å kunne se landskap mens jeg hører musikk".

Hun er bevisst på valg av musikk til ulike aktiviteter og nevner blant annet trening som en situasjon der musikken må ha mer fart og en mer lettbeint karakter siden den ikke skal tolkes eller nytes, men brukes for å få opp energinivået:

(...)for når jeg skal trene så hører jeg ikke på musikk for å nyte den, da hører jeg for å liksom ikke høre pusten min for det første, og for å ha noe som man liksom blir litt gira av da.

#### 4.1.2. Tuva

**Tuva** går VG3 med trompet som hovedinstrument. Hun bruker mye tid på hovedinstrumentet og har ambisjoner om å kunne jobbe som trompetist på heltid, noe hun bygger opp under ved å fortelle at hun ofte velger å lytte til musikk der trompeten opptrer som et sentralt instrument, innenfor flere sjangre. Musikken hun lytter til organiserer Tuva i lister på Spotify og det er fra den rikholdige "trompetlista" hun velger ut en låt vi kan høre på i starten av vår samtale.

Tuva: Skal jeg bare ta en tilfeldig? Jeg har en sånn liste med hundre,hehe..

Stykket vi endte med å lytte til var "Mario" av Ole Edvard Antonsen (2007) fra albumet *Landscapes*. Låten har en enkel, durpreget melodi som beveger seg logisk innenfor et funksjonsharmonisk rammeverk av durakkorder på hovedfunksjonene T – S – D – T.

---

<sup>51</sup> Du Pré 1995.

Akkompagnementet låter som en moderne storband/konsertband-besetning med messing og treblåsinstrumenter, perkusjon, trommesett, el.bass, og keyboard<sup>52</sup> som spiller en krysning av latin, afro-beat og funk.<sup>53</sup> I starten av stykket kan vi høre en munnharpe som sammen med perkusjon danner et rytmisk og harmonisk underlag som melodien introduseres over. Vi kan også høre lyden av gledeshyl og latter fra barn, noe som bygger opp under assosiasjoner til lek, naivitet og positivitet, i hvert fall hos meg. Etter gjennomlyttingen forteller Tuva at denne sangen utmerket seg en gang hun hørte Ole Edvard Antonsen spille den på konsert, og at foranledningen for at låten ble til visstnok var at den ble inspirert av å se sønnen leke. Hun beskriver videre hva musikken representerer for henne og hva den tilbyr, noe som kan tolkes som at dens kvaliteter i forhold til Tuvas bruk av den kan spores til de iboende musikalske strukturene, med en enkel, durstemt melodi over et rytmisk akkompagnement som kan bidra til en opplevelse av bevegelse.

Tuva: Det her kan jeg egentlig høre på når som helst, fordi det er veldig sånn, enkelt å høre på da. En trenger liksom ikke fokusere så veldig for å få med seg alt.(...)Når jeg hører det her så tenker jeg at det er veldig livlig, og at alt er enkelt, enkelt og greit.

Bjarne: Tror du at du velger musikk bevisst som har trompet?

Tuva: Ja, jeg gjør det, hehe, veldig! Også for å høre hvordan andre spiller stykker sånn at jeg får noen idéer selv på hvordan jeg kan forme musikken.

Som nevnt opererer Tuva med lister for musikk hun liker, der innholdet gjerne brukes til en bestemt situasjon eller aktivitet.

Tuva: Jeg har en sånn soveliste...og det er sånn, jeg vet ikke, hjernen er bare innstilt på at "når du hører det skal du sove", så da sovner jeg også.

Bjarne: Hørte du på musikk før du kom inn hit?

---

<sup>52</sup> "Keyboard" er en vag og generell betegnelse, men siden elektriske tangentinstrumenter kan ha samplede lyder av alle mulige instrumenter, og det ikke alltid er lett å høre hvorvidt man hører piano eller "piano", er betegnelsen keyboards av praktiske årsaker blitt en måte å sammenfatte tangentinstrumenter på i omtale av det som oppfattes å være lyden av en form for tangentinstrument, med mindre det fremgår tydelig hva slags instrument det er.

<sup>53</sup> Sjangermerkelappene er utfra min egen opplevelse av musikken og kulturelle bakgrunn. (Antonsen 2007)

Tuva: hehe, ja. Jeg har sånn skoleliste med klassisk rolig musikk til å konsentrere meg når jeg leser.

#### 4.1.3. Sara

**Sara** går VG3, og har sang som hovedinstrument. Hun sier hun liker å synge sanger fra både musikaler, jazz og klassisk repertoar og trekker frem *Les Miserables* som en favoritt. Hvis hun setter på musikk er det helst i sammenheng med en annen aktivitet, eller fordi det er en sang hun skal lære seg. Sara trekker også frem at hun liker stillhet, men at musikk godt kan være i bakgrunnen. Bortsett fra når det er konkrete sanger hun skal lære seg som hun leter opp, er Sara ellers fornøyd med å lytte til musikk gjennom sendeskjemaer fra radio eller ferdig sammensatte spillelister på Spotify. En sang hun liker godt er "Viva La Vida" av Coldplay(2008) fra albumet *Viva la vida or death and all his friends*. Som vi lytter til sammen.<sup>54</sup> "Viva La Vida" er bygd opp rundt en akkordrekke av fire akkorder som gjentas i en sløyfe gjennom hele låten, mens arrangementet varieres og utvikles gjennom de 4 minuttene den varer.<sup>55</sup> Strykerne spiller et rytmisk ostinat som danner fundamentet harmonisk, og som står for mye av fremdriften i låten. Slagverk, kirkeklokker, piano og zitheraktige instrumenter utgjør resten av akkompagnementet. "Viva la vida" har en form og dynamikk som gjør at den kan oppleves som et eneste stort crescendo og låten kulminerer i en tekstløs, suggererende og allsangvennlig strofe mot slutten.<sup>56</sup> Når Sara trekker frem denne sangen som et eksempel på noe hun liker å lytte til, er det et logisk valg utfra hva hun sier om at:

Jeg hører egentlig ikke så mye på musikk, jeg liker at det er stille iblant. Så hvis jeg hører på musikk er det som regel hvis jeg kjører for da er det greit å ha på radioen og sånn, ellers hvis jeg skal øve til noe sangprosjekt eller sånn da må jeg jo, da hører jeg litt. Eller så er det faktisk ikke så veldig mye.

---

<sup>54</sup> Coldplay 2008

<sup>55</sup> Dbadd9 - Eb7sus4 - Ab - fm

<sup>56</sup> "Viva la vida" er en av Coldplays største kommersielle suksesser, med over 6 millioner solgte kopier pr januar 2014, og 265 millioner avspillinger på Spotify pr mai 2017. Sangen har fått et svært bredt nedslagsfelt, og den fotballhymneaktige avslutningen bidrar kanskje til at låten blant annet har vist seg å egne seg godt som klubbhymne for fotballklubben FC Barcelona. (Viva La Vida 2017)

Dersom man, som Sara, gjerne hører på radio, og dermed forholder seg til det som til enhver tid kringkastes av musikk på kanalen man hører på, vil "Viva la vida" antakeligvis være en låt som dukker opp i sendeskjemaer i kraft av sin popularitet og sitt brede nedslagsfelt. Sara trekker frem at sangen har en god melodi, at den har mange lag som hun liker, med band, vokalen og strykerne, og at det rett og slett er en fengende sang.

Bjarne: Men når du hører på musikk hjemme da, da er det fint at det bare er i bakgrunnen?

Sara: M-m, jeg klarer ikke sitte og bare høre på musikk, jeg må drive med noe annet samtidig.

Bjarne: Hva driver du med da?

Sara: Nei, det kan være alt fra lekser til at jeg bare ser rundt på dataen på nettet og ja, litt sånn forskjellig.

#### 4.1.4. Geir

**Geir** går VG1 og spiller el-gitar som hovedinstrument. I tillegg forteller han at han trakterer trommesett og at han driver litt som lydtekniker. Teknikerinteressen har han arvet etter faren som har hjemmestudio i kjelleren. Geir lytter mye til musikk innenfor rock-segmentet fra nyere tid, som bandet Red Hot Chilipeppers, samt Pink Floyd fra 1970-tall og en del punk. Han forteller at han er opptatt av energi og innlevelse i musikken han lytter til, og er derfor bevisst på hva han velger å lytte til. "Det er veldig sjeldent jeg går inn på sånne ferdiglagde lister, jeg finner frem det jeg vil høre på selv." Geir vil altså selv kontrollere og kuratere innholdet i sinne musikalske opplevelser. Det han velger av musikk lytter han til ofte. For å innlede vår samtale lytter vi til sangen "Soul To Squeeze" av Red Hot Chilipeppers.<sup>57</sup> Bandet forbindes med sjangermerkelappen *funk rock*, og låten "Soul To Squeeze" kan sies å befinne seg trygt innenfor de rammene. Mot et akkord og riffbasert elgitarspill, lager trommeslageren rytmeostinater som henter inspirasjon fra funk, mens bassisten på sin side binder sammen elementer fra funk og rock ved både å legge seg tett mot slagverkets markeringer av tunge taktslag, samtidig som han ornamenterer rytmisk og harmonisk på en måte som oppleves improvisert.

Bjarne: Når hører du på det her da?

---

<sup>57</sup> Red Hot Chilipeppers. 2003.

Geir: Så godt som hele tida egentlig. Det er når jeg tar bussen til skolen, eller gjør lekser, går, jobber eller hva enn.. Jeg hører på musikk hele tida egentlig...

Foruten å bruke mobiltelefonen som musikkspiller, er også musikklytting en veldig sosial aktivitet for Geir, og musikk er mye brukt som lydspor til sosiale lag.

Geir: Det er jo oftest hvis vi er sammen en gjeng da på en fredags eller lørdagskveld så har vi alltid musikk i bakgrunnen. Hvis jeg får styre da så blir det mye red hot chilipeppers..

Bjarne: Får du styre?

Geir: Ikke alltid!(latter) Men med den gjengen jeg er med her er det veldig sånn at man bytter på liksom "å nå vil jeg sette på den sangen".

#### 4.1.5. Gunnar

**Gunnar** går VG1 og spiller el-gitar som hovedinstrument. Han spiller "helst rock, blues, hardrock, littegrann metal innimellom og alt innenfor der; alt innenfor rocken stort sett." Flere av artistene Gunnar nevner som han hører på hadde sin storhetstid for over 40 år siden og foruten Rolling Stones, Jimi Hendrix og Turboneger, trekker han spesielt frem bandet AC/DC og gitaristen Angus Young som store kilder til inspirasjon. Dette er musikk han ble introdusert for gjennom sin far og det er også en låt av AC/DC Gunnar ønsker å vise meg som vi lytter til sammen. Låta heter "Night Prowler" og kan beskrives som en langsom bluesrock i 12/8dels takt.<sup>58</sup> Når vi snakker om hva han liker ved akkurat den låten, trekker han frem kontrasten mellom hvordan "det liksom tar av på refrenget", mot det mer tilbakeholdne verset, og at låten har en bra gitarsolo fra forbildet Angus Young (fra 2:30 til 3:00).<sup>59</sup> I soloen er det særlig bruken av bendteknikk som engasjerer, men som er litt vanskelig å beskrive, slik at han gestikulerer med en luftgitar for å hjelpe på i forklaringen. "Den benden, hvordan skal jeg forklare det.." Gunnar lytter mye til sin musikk, har mye kunnskap om historiske forhold omkring artistene han hører mest på, og er også opptatt av hvordan artistene fremstår, hva slags image de utstråler.

---

<sup>58</sup> eller Shufflegroove, som det også heter blant innvidde i rockens diskurssamfunn.

<sup>59</sup> AC/DC. 1979.

#### 4.1.6. Tor

**Tor** går VG1 og har trommesett som sitt hovedinstrument. Foruten trommer spiller han eufonium, trompet, gitar, bass og piano. Blåseinstrumentene lærte han å spille i korps mens han i utgangspunktet er selvlært på trommesett før han begynte på musikklinjen. Tor hører ofte på musikk med ørepropper og foretrekker å høre på musikk alene. Vi hører først på en låt av det amerikanske bandet Rage Against The Machine. Låta "Wake Up" er en tung rockelåt som blander punk rock og hip hop med elementer av funk.<sup>60</sup> Bandet består foruten vokalist av trommesett, elektrisk gitar og bass. I likhet med Red Hot Chilipeppers trekker Rage Against The Machine inn en rekke ulike elementer fra ovennevnte sjangre, som rytmiske ostinater forbundet med funk i trommespillet, riff fra rock i gitar og bass, samt at vokalisten rapper budskapet i teksten med høy energi som tidvis oppleves som svært aggressiv. Etter å ha snakket litt om at Tor ofte legger merke til trommene i musikken han hører på, og at han forsøker å høre etter hvordan trommeslageren spiller, viser han meg også et eksempel på musikk der trommespillet er spesielt fremtredende både i hvor stor plass trommene tar i lydbildet og med tanke på hva trommeslageren bidrar med av rytmiske strukturer som driver låten frem. Låten "The Number Six" av Lamb of God er både komplisert og energisk, med intrikate tilsynelatende modale gitarriff, growl-vokal<sup>61</sup>, og teknisk avansert og hurtig trommespill.<sup>62</sup>

#### 4.1.7. Pernille

**Pernille** går VG2 og spiller klassisk piano som hovedinstrument. Vi innleder vår samtale med å lytte til alt-arien "Ah Ch'infelice Sempre" fra kantaten *Cessate, Omai Cessate* av Antoni Vivaldi.<sup>63</sup> Første gang Pernille hørte og la merke til Arien, var da hun så filmen *Lady Vengeance* (som hun trekker frem som en av sine favorittfilmer) der den inngikk som en del av lydsporet. Arien er tydelig mollpreget, og besetningen foruten alt-solisten består av et mindre strykeorkester og cembalo. Når Pernille forteller om forholdet til dette stykket trekker hun inn aspekter om musikkens iboende strukturelle egenskaper og hvordan disse tilbyr ulike objekter hun kan projisere sin egen identitet

---

<sup>60</sup> Rage against the machine. 1992

<sup>61</sup> Sangteknikk ofte brukt innen heavy metal og beslektede sjangre.

<sup>62</sup> Lamb of God. 2012.

<sup>63</sup> Concerto Italiano. 2007.

på, for eksempel knyttet til hvordan sangeren bruker stemmen, og hvordan musikken kan sette opp tre som en agent som leder henne til å tenke over egen tilværelse.

Pernille: Det er veldig lett når man går til skolen, og bare høre på det og drømme seg bort(...) Det er en ganske nydelig akkordrekke.(...) Det er kult å høre hvordan hun utforsker registeret,<sup>64</sup> det er en del der det går veldig dypt, som var veldig interessant.(...) Så jeg hører liksom på det tekniske der, det er en type fast form der, som er forventet, på en god måte.

Pernille finner frem til musikk blant annet gjennom film, og organiserer det hun lytter til i lister på Spotify med sjangermerkelapper som "klassisk", "folkrock", og "chanson". Foruten barokkmusikk trekker hun frem tidlig Pink Floyd og annen eksperimentell musikk fra 1960-tallet som noe hun liker, at hun hadde en metal-periode, og at hun fint kan høre på og like moderne musikk som lady Gaga og sier at: "det blir kjedelig hvis man skal holde seg til én type sjanger, som mange velger å gjøre." Musikk lytter Pernille helst til alene på hodetelefoner, og når hun spiller piano, liker hun særlig Bach og annen barokkmusikk.

#### 4.1.8. Terje

**Terje** går VG2 og spiller trommesett som hovedinstrument. Han forteller at han hører på mye forskjellig musikk uavhengig av sjanger, men at det er viktig for ham at musikken han hører på skal ha en mening for ham og at han bruker musikk mye for å komme i en spesiell sinnsstemning eller for å kjenne på ulike følelser.

Bjarne: Har du noen flere eksempler på type musikk som du bruker til en spesiell situasjon?

Terje: Eh, jeg hører jo veldig mye på sånn åtti-talls rock, fordi jeg får en sånn.. Det er bare en god følelse å høre på det liksom. Det er bare veldig sånn... Det er enkelt og det høres kult ut. Får sånn kul følelse.

Når vi innledningsvis skal lytte til musikk som Terje har med, setter han på låten "(Sic)" av det amerikanske heavy metal-bandet Slipknot.<sup>65</sup> "(Sic)" er en energisk låt der vokal med growlteknikk kompes av forvrengte gitarer og svært utagerende og hurtig trommespill.<sup>66</sup> Terje forteller at han foruten å lytte til vokalen oftest lytter etter hva

---

<sup>64</sup> Som for eksempel i kadensen ved 5:25. (Concerto Italiano. 2007)

<sup>65</sup> Slipknot.1999

<sup>66</sup> Noe jeg finner spesielt fascinerende ved trommespill innenfor denne sjangeren er disponeringen av ulike underdelinger på trommesettet, der 8.deler eller 16.deler gjerne spilles på stortrommen(e) i høyt

trommeslageren gjør i musikken han hører på, og at det han lytter til ligger nært opptil musikken han liker å spille, noe han blant annet får praktisert i de tre bandene han spiller i på fritiden.

#### 4.1.9. Sunniva

**Sunniva** går VG2 og har sang som hovedinstrument. Hun hører ofte på musikk både på headsett og stereoanlegg, og når hun spiller på stereoanlegg skal det helst være høyt.

Bjarne: Hvorfor høyt?

Sunniva: Fordi da kan jeg faktisk være med uten at noen hører meg, så jeg kan få lov til å ta helt av uten å ha problemer med å gjøre det.

Sunniva liker best musikk innen sjangrene pop-punk og punk-rock, og deler disse sjangerpreferansene med noen få andre i vennekretsen.

Sunniva lager også egne låter med tekster hentet fra egne livserfaringer. Når vi ved starten av samtalen skal lytte til et musikkstykke hun har hatt med, lytter vi til "What happened in Wyoming" av det amerikanske pop-punk-bandet Envoi, en låt Sunniva oppdaget da hun spilte dataspillet "League of Legends" der denne låten var en del av lydsporet.<sup>67</sup>

## 4.2. Valg av musikk

### 4.2.1. Hva informantene velger

De fleste av informantene er bevisste når det gjelder valg av musikk. Det betyr at de opptrer som estetiske agenter som velger musikk utfra ulike behov i ulike sammenhenger. De fleste er også ivrige på å gjøre rede for hvorfor, hvor, og når de hører på musikken sin, og hva de bruker den til.

Cecilie velger musikk utfra sammenhengen hun skal bruke det til, som hun nevner i kap. 4.1.1. Instrumental klassisk musikk knyttes til utvikling og øving på hovedinstrumentet cello. Sammen med filmmusikk benytter hun seg mye av musikklytting i forbindelse med gåturer i naturen. Hun nevner assosiasjoner til natur

---

tempo med begge beina, og noen ganger også unisont med stortromme, skarptromme og hihat, i såkalte "blastbeats."

<sup>67</sup> Envoi. 2013.



som noe hun ofte får utfra særlig klassisk og filmmusikk. I det konkrete tilfellet med Elgars Cellokonsert som vi lytter til første sats av sammen, forteller hun at hun både kan se for seg hvordan det vil være å spille den foran et stort publikum, og at hun etter hvert som hun bli kjent med stykket også ser for seg hvordan det rent teknisk skal spilles. Når hun skal trene velger hun elektronisk dansemusikk for å fokusere på noen annet enn sin egen puls, og for å bli gira.

Som Tuva beskriver i kap.4.1.2, velger hun ofte å lytte til instrumentalmusikk innenfor en rekke sjangre der trompeten og messinginstrumenter er sentrale aktører. Musikken blir organisert i spillelister på Spotify. Hun forteller at hun bruker musikk for bedre å kunne konsentrere seg når hun skal lese, og for å stenge forstyrrelser fra omgivelsene ute. Dette gjelder også når hun sitter på bussen eller toget:

Hvis jeg sitter på bussen eller toget så er det jo alltid andre lyder, så da hører jeg heller på musikk enn på de lydene.

I slike tilfeller bruker hun egne lister med "rolig klassisk musikk til å konsentrere seg". Tuva beskriver spillelistene som praktiske i hverdagen fordi hun kan sette sammen egne lydspor til ulike situasjoner og aktiviteter:

Tuva: Jeg har en sånn soveliste(...)og det er sånn, jeg vet ikke, hjernen er bare innstilt på at "når du hører det skal du sove", så da sovner jeg også.

Dersom hun i en eller annen sammenheng i eller utenfor skolen hører noe som treffer henne, kan hun finne det i Spotify og tildele det en spilleliste.

I presentasjonen av Pernille forteller hun om musikkvalgene sine, og hvordan hun oppdager musikk blant annet gjennom lydspor til filmer, som "Lady Vengeance". Musikken fra filmen som vi lytter til sammen har elementer i seg som Pernille liker, som klassisk sang, akkordrekker og en formstruktur hun kjenner og synes det er godt å forholde seg til. Utfra det hun husker av handlingen i filmen bruker hun også musikken til å "tenke over problemer i mitt eget liv, fremtiden, og masse rart". Hun bruker ofte musikk til å fremme refleksjoner over eget liv og velger musikk fra ulike lister hun setter sammen selv. Pernille forteller også om en fascinasjon for 1960-tallet, hippiekultur og psykedelisk musikk, både som avbrekk til den musikken hun ellers hører på som er preget av forutsigbarhet og strenge formrammer, og for å forestille seg hvordan det var på den tiden.

Pernille: Faktisk blir det nesten som en tidsmaskin av og til når man går tilbake dit og hører sånn tidlig musikk.

Sara forteller at hun egentlig ikke lytter så mye til musikk som en egen aktivitet, og at i den grad hun velger musikk for å lytte til den, har det sammenheng med en annen aktivitet. Hjemme på fritiden kan det være som ønsket lyd i bakgrunnen når hun sitter på pc'en, til husarbeid eller lekser. Hva det er hun lytter til, er ikke så nøye med tanke på artist eller utøver, men musikken må passe den sammenhengen den skal brukes i.

Sara: Hvis jeg skal gjøre lekser, da klarer jeg ikke å høre på musikk der det er tekst, så hvis jeg først skal ha på musikk da må det være noe klassisk der det ikke er tekst da. Da hører jeg ofte på Chopin, pianostykker av ham, det er veldig sånn; "klare å konsentrere meg litt".

Hun forteller at hun egentlig ikke får så mye ut av musikken hun lytter til, og at musikk ikke er noe hun søker tilflukt i. Musikken hun velger har ofte sammenheng med hva hun til enhver tid synger, der hun lytter for å bli bedre kjent med eller lære seg sangen. sangene hun føler treffer henne mest er de som er fra musikalene for de klarer hun å leve seg inn i. Youtube blir derfor et viktig medium for musikkopplevelser for henne, fordi lyden kun er halve opplevelsen i musikalnumrene hun liker.

Geir velger musikk litt ut fra hvor han er og hva han skal. Som han forteller i presentasjonen, er funk rock av typen Red Hot Chilipeppers er representanter for, musikk han gjerne tar med seg overalt. I forbindelse med at han driver med klatring lytter han også til musikk, og da er det viktig at musikken bidrar slik at han kan bli det han beskriver som "pumped", og at musikken han velger da gjerne er punk med vreng-gitar, drivende trommespill og høyt tempo. Hjemme kan han også lytte til vinylplater fra farens platesamling, der særlig musikk av Pink Floyd er noe han knytter gode opplevelser til. Han beskriver det både som "tøft, men også som musikk til jobbing". Generelt trekker Geir frem energi og innlevelse som viktige faktorer i musikken han velger å lytte til.

Når Gunnar forteller om musikken han velger å lytte mest til, forteller han like mye om historie rundt artisten som om musikken selv. Årstall, image til artisten og tilleggsinformasjon til låtene virker som viktige faktorer for hva han velger å lytte til, foruten at musikken i seg selv skal være "tøff" og ha energi

Bjarne: Er det at musikken blir sett på som litt farlig noe som appellerer til deg tror du?

Gunnar: Ja, eller jeg tenker; det ser ikke så farlig ut nå til dags, men før var det jo det. Det var mange som sjokkerte, som Jimi Hendrix. Selv om jeg hører mest på musikken, er imaget også viktig.

Musikken, som helst skal være "Rock, blues, hardrock, littegrann metal innimellom,(...) alt innenfor rocken stort sett" finner han selv på Spotify, men også mye fra farens platesamling, som han forteller at han på mange måter har arvet musikksmaken fra, og også instrumentvalget.

Sunniva, som helst hører musikk i pop-punk og punk-rock-genren, forteller at hun søker spesielt mot musikk med band som har kvinnelige vokalistler:

Sunniva: ...jeg liker veldig kvinnelige sangere da. Altså, i sånne sjangre da, når du hører på menn som synger i det, da er det liksom ikke sånn "Wow", men når det kommer til kvinner og stemmen deres, når de kommer for å ta skikkelig i, da føler jeg at det er skikkelig sterkt! Da får jeg skikkelig lyst til å gjøre noe!

Musikken vi hørte på av bandet Envoi var noe hun oppdaget da hun spilte dataspillet "League of Legends", der "What happened in Wyoming" inngikk som en del av lydsporet. Den sangen og andre sanger fra pop-punksjangeren beskriver hun som musikk til å "få det ut", og til å "ta helt av".

Terje forteller at han i utgangspunktet liker å høre på alt, men at han velger musikk spesifikt utfra ulike sinnsstemninger og hva han ønsker å få fra musikken.

Bjarne: Når hører du på det her da?

Terje: Som regel bare i tøffe perioder. Det er derfor jeg hører litt på det nå, for det er litt vanskelig nå om dagen.

Bjarne: Så, når du hører på Slipknot, hva skjer da?

Terje: Da får jeg liksom ut alt det sinnet jeg har, og alle de vonde tankene jeg har, i stedet for å gjøre noe dumt. Det er bedre å få det ut gjennom musikk. Jeg liker at musikken er så sint. (...)Tekstene også; det er bare sint, det er masse sinne. Det er bare godt å på en måte få følelsene over på et band eller en sanger, og heller få det ut der.

Terje bruker egentlig all musikk på samme måte som Slipknot, selv når han spiller og lytter til reggae.<sup>68</sup> "Alt jeg hører på har en betydning, det skal bety noe." Selv om mye av

---

<sup>68</sup> Reggae er en musikkform med opprinnelse fra Jamaica. Den kan kjennetegnes ved en slepende rytme, særlig karakterisert ved gitarens aksentuering av avslagene, melodisk, fremtredende bass, og generelt langsomme tempi. (Holen 2011)

musikken han lytter til er svært energisk og krevende mener han at musikken kun gir energi, og jeg blir korrigert når jeg påstår noe annet:

Bjarne: Men dette er jo musikk som gir energi og som sikkert tar energi...

Terje: Nei, det tar ikke energi, det bare gir mye!

Tor velger oftest å lytte til musikk i forbindelse med reise, og han velger helst musikk innen rock, funk-rock eller en eller annen form for metal<sup>69</sup> "Det er så mange forskjellige sjangre i metal, jeg blir helt gæern!". Tor trekker frem sinne, aggresjon og energi som viktige faktorer i musikken han velger å lytte til, egentlig uavhengig av humør.

Tor: Hvis jeg er skikkelig sint og sur så setter jeg på noe sint og surt, men jeg gjør det hvis jeg er glad også, men kanskje ikke like sint og surt.

Sangen vi lyttet til av Rage Against The Machine kan han velge å lytte til uavhengig av humør og han forteller at låten har noe å tilby uansett fordi vokalen er aggressiv, mens instrumentene har mye funk-elementer som han beskriver som mer "kult".

#### 4.2.2. Drøfting av funn

Utfra hva informantene forteller om hva de velger å lytte til av musikk, kan vi se noen hovedtendenser når det gjelder sjangermerkelapper. Cecilie og Tuva velger å lytte mest til instrumentalmusikk med vekt på orkestermusikk som inkorporerer deres eget hovedinstrument i en sentral rolle.

Geir, Gunnar, Sunniva, Tor og delvis Terje<sup>70</sup> lytter mest til musikk innenfor en eller annen form for rock, der musikken fremføres av et band bestående av trommesett, minst en elektrisk gitar, elektrisk bass og vokal.<sup>71</sup> Låtstrukturen i musikkstykkene disse presenterer varierer noe, men er i bunn og grunn basert på samme system med intro, vers, refreng, mellomspill, vers, refreng, bro, refreng, refreng, avslutning.

---

<sup>69</sup> Metal er en stor sjangerparaply som rommer et utall underkategorier. (Heavy Metal Genres. 2017)

<sup>70</sup> Terje forteller at han kan lytte til hva som helst, men preferansen på den tiden da intervjuet fant sted dreiet seg om musikk av metal-bandet Slipknot.

<sup>71</sup> Jeg lar her av praktiske årsaker merkelappen *rock* tjene som overbygning for underkategorier som funkrock, punkrock, pop-punk, metal, blues-rock, siden de springer ut fra samme sentrum og besetningen er konsekvent innenfor alle kategorier, med små variasjoner.

Pernille havner i en hybridkategori da hun forteller både om sterke forhold til instrumentalmusikk fra barokken og til musikk av band som Pink Floyd fra 1960-tallet. Sara velger ikke lytting som en egen aktivitet, men kombinerer det å ha på musikk, gjerne fra radio, til andre aktiviteter. Selv om hun er opptatt av at musikken må passe til aktiviteten er det ikke nødvendigvis knyttet til preferanser til sjangre, artister eller utøvere, men mer til hvordan musikken tilbyr det hun trenger i forhold til hva hun skal gjøre. Når Sara velger å lytte til musikk er det fordi hun vil lære seg en sang, eller leter opp sanger hun kan tenke seg å synge via youtube.

Cecilies beskrivelse av forholdet til Jacqueline Du Prés fremførelse av Elgars Cellokonsert viser hvordan musikken tilbyr en hel rekke handlingsmuligheter for henne, og der Cecilies persepsjonsevne lager indre representasjoner av musikken som igjen kobles til andre områder av representasjon. Når vi snakker om assosiasjoner hun eventuelt får når hun hører stykket, nevner Cecilie foruten bilder av landskap, at hun ser for seg at det er hun selv som spiller stykket. Først beskriver hun følelsen av hvordan det vil være å sitte i en konsertsal med stort orkester og publikum, men etter hvert som hun har blitt kjent med stykket kan hun også visuelt og kinestetisk kjenne hvordan stykket skal spilles teknisk, selv om hun ikke har spilt det selv ennå. Cecilie viser at hun klarer å kategorisere inntrykkene fra musikken i meningsbærende strukturer innenfor en grammatikk, i dette tilfelle det harmoniske rammeverket musikken opererer innenfor, og at hun ved å kunne fokusere oppmerksomheten mot celloen, kan følge dens forløp uten å miste den ut av fokus selv om alle orkesterets instrumenter spiller samtidig. Når Cecilie kjenner instrumentet sitt så godt som hun gjør, vil hun når hun lytter til cellokonserten kunne kjenne igjen bevegelser i det hun hører og oppleve hvordan motoriske og fysiske områder av representasjon jobber for å skape en følelse av selvbevegelse hos henne. Fordi musikken hun hører representerer lyden av den fysiske verden slik hun kjenner den når hun selv spiller, slik jeg beskriver det i kapittel 2.4 om bevegelse. At hun aldri har spilt den konkrete sangen hindrer ikke disse prosessene, fordi i følge en modell for informasjonsprosessering som beskrevet i kap. 2.3.1, kan spesifikke aktiviteter dra nytte av samme grunnleggende representasjonsformer. Når Cecilie at på til ser videoer der musikken fremføres av sitt forbilde, vil den visuelle opplevelsen kunne styrke den kinestetiske opplevelsen, da hun kan overføre DuPrés bevegelser til seg selv. (Kap. 2.6 om metaforer) Visuelle representasjoner av Du Prés bevegelser kombinert med musikken, vil skape en

opplevelse av selvbevegelse hos Cecilie, fordi hun kan knytte det hun hører og ser på videoen til hvordan disse fenomenene opptrer i den fysiske verden. Når musikken og videoen tilbyr en slik total opplevelse, skaper musikken nærmest en virtuell verden hun kan utforske, og der Cecilie på sin side kan opptre som en estetisk agent som projiserer sin egen identitet på musikken. (kap. 2.7.) Når hun hører musikken og ser bildene av hvordan det vil være å spille stykket, kan det være et tegn for at hun selv innsettes av DuPré's versjon, eller at DuPré "blir" henne, i en virtuell lydlig verden som musikken tilbyr.

Pernille har etablert at hun er særlig glad i spille musikk av Bach og andre komponister som er noenlunde likt historisk situert, og at hun også liker å lytte til musikk fra barokken. Musikken hun lytter til, representert ved alt-arien fra kantaten *Cessate, Omai Cessate* av Antoni Vivaldi tilbyr vakre melodiføringer og akkordrekker, samt en formstruktur som er forutsigbar eller "forventet på en god måte." I følge Pernille får den henne til å tenke over ulike utfordringer i sitt eget liv. I filmen *Lady Vengeance* følger Vivaldis musikk hovedkarakteren som søker hevn og oppreising for et drap hun ble straffet for, men ikke har begått. Det er mitt postulat at musikken brukes for å påvirke betrakteren til å innta en bestemt subjektposisjon der man sympatiserer med hovedkarakteren og hennes kamp for oppreising. Musikken er tydelig mollpreget, og har en instrumentering, form og bruk av spenninger i harmonikk og dynamikk som innenfor en vestlig kulturell bakgrunnen vil kunne oppfattes som melankolsk. Når de iboende strukturelle egenskapene i denne musikken møter Pernilles kulturelle bakgrunn med sin kodeforsikthet med barokkmusikk, og med sitt forhold til tematikken i filmen der hun første gang oppdaget denne musikken, fremstår det som logisk utfra en økologisk tilnærming til persepsjon at denne musikken tilbyr en kontemplativ fordypning i egen tilværelse hos Pernille. Knyttet opp til filmens tematikk, opptrer musikken her som en agent som tilbyr lytteren et slags virtuelt rom der tematikk fra filmen, og musikkens iboende egenskaper kobler ulike områder av representasjon sammen på en måte som kan sette Pernille i kontakt med tematikk omkring utfordringer i sitt eget liv. (Kap. 2.6, og 2.7.)

Terjes utsagn om hvordan han bruker sin musikk til å kjenne på og få utløp for sinne kan sammenstilles både med Cecilies tilnærming til cellokonserten hun vil lære gjennom å lytte til sitt forbilde fremføre den, og til Pernilles bruk av musikk for å komme

i en tilstand der hun kan reflektere over egen tilværelse. Som jeg skriver om i kapittel 2.6, argumenterer DeNora (2006 s.56) for at musikk kan fungere som en simulator for adferd, der fysisk adferd overføres til en virtuell opplevelse av den samme adferden. Musikken tilbyr her Terje en ufarlig måte å takle utfordringer på. Hvis vi ser nærmere på låten (Sic) av Slipknot som Terje bruker for å få utløp for følelsene sine, kan vi identifisere egenskaper i musikken selv som overføres til ulike områder av representasjon. Et viktig element i lydbildet er det jeg vil karakterisere som støy. Gitarene er prosessert slik at lyden forvrenges, vokalisten fremfører teksten med growl-teknikk som er en måte å forvrengne stemmekarakteren på, trommene er spilt med stor grad av hurtighet og lydbildet er generelt komprimert slik at musikken oppleves å opptre med stor lydstyrke, selv når den avspilles på lavt volum av avspillingsmediet. I kapittel 2.6 skriver Eno (1996 s.195) om hvordan støy som en grunnleggende faktor i rock, blir ansett som et middel for å berike lyden, ikke ødelegge den. Ved bruk av støy kan lyder tolkes på flere måter fordi støyen i form av en forvrengt gitar eller synging med growl-teknikk opptrer på måter som øker opplevelsen av energi, som igjen kan gi opplevelser av at musikken truer med å sprengte seg ut av mediet sitt. Som beskrevet i kapittel 2.4 om opplevelser av bevegelse i musikk, vil lytting til musikk der vi hører utøvere spille med høy energi kunne trigge koblinger av nerveceller hos oss som knyttes til de samme bevegelsene som vi opplever at vi hører.<sup>72</sup> Man kan derfor si at musikkens semantiske innhold som tilbyr handlingsmuligheter der lytteren kan få utløp for følelser, kan spores til iboende musikalske strukturer og hvordan persepsjonen knytter ulike områder av representasjoner sammen til en slags virtuell sonisk simulator.

Geir, Gunnar og Tor snakker også om rock-musikkens energi, innlevelse og aggresjon som viktige faktorer for hvorfor de velger å lytte til den fremfor andre sjangre.

Når Sunniva forteller om hvordan hun søker seg mot kvinnelige vokalistene innen punk-rock, kan dette på samme måte som hos Terje spores til hvordan iboende egenskaper og handlingsmuligheter i musikken møter behovet hos lytteren. Sunniva forteller at hun spiller en del dataspill og at låten vi lyttet til inngår som en del av lydsporet i et av spillene hun spiller. Som beskrevet i kapittel 2.4 om musikk og bevegelse, vil man når man spiller dataspill kunne oppleve følelser av selvbevegelse

---

<sup>72</sup> Såkalte speilnevroner

utfra hvordan karakterer eller *avatarer*<sup>73</sup> beveger seg på skjermen. Låten "What Happened in Wyoming", drar i likhet med annen nevnt musikk innenfor rock-sjangeren nytte av støy som et element for å tilby opplevelser av energi og bevegelse der musikken tilsynelatende trer ut av sitt medie. I kapittel 4.5 om nomadisk og stasjonær lytting vil jeg drøfte Sunnivas lyttetilnærming nærmere.

Sara beskriver et forhold til valg av musikk der dette følger aktiviteter, men at det å lytte til musikk i seg selv ikke tilbyr mange handlingsmuligheter for henne. Et unntak er når hun skal lære seg sanger hun vil synge, eller hun ser på videoer av musikalere. Dette kan tyde på en tendens der handlingsmuligheter i musikk er knyttet til visuelle inntrykk, og at den musikalske opplevelsen springer ut fra visuelle inntrykk som kobles til proto-musikalske områder av representasjon som beskrevet i kapittel 2.6. I en musikal vil man kunne følge ulike subjektposisjoner som etableres av musikken og skuespillernes dramatiseringer, samtidig som opplevelser av bevegelser kan knyttes til det semantiske innholdet i teksten og hvordan musikken understøtter dette. Selv om Saras utsagn kan få en til å trekke en slutning om at hun ikke er interessert eller ikke får med seg musikalske opplevelser fra musikk i seg selv, vil vi se (spesielt i kapittel 4.7) at hun også har sin måte å tilnærme seg musikk i seg selv på der hun forholder seg fenomenologisk og bruker sin persepsjon aktivt for å involvere seg i det hun hører.

I dette delkapittelet har jeg presentert og drøftet funn utfra hva informantene valgte å lytte til når de velger musikk. Jeg har knyttet utsagnene opp mot teori gjennomgått i teoridel der jeg ser deres beskrivelser av musikalske opplevelser i lys av en økologisk tilnærming til musikalsk persepsjon. I neste delkapittel vil jeg undersøke informantenes utsagn om musikk de velger å *ikke* lytte til.

### 4.3. Å velge bort musikk

I samtalene med informantene om hva de valgte å lytte til, var det enkelte som også fortalte litt om musikk de valgte å ikke lytte til. Samtlige kom selv inn på tematikken i forbindelse med at de i utgangspunktet snakket om hva som var de positive egenskapene ved musikken de lyttet til. Utfra en del av samtalen som handlet om sosiale

---

<sup>73</sup> Figur eller bilde som brukes til å representere en person i et dataprogram. (Dvergdsdal 2016)



aspekter og det at forskjellige folk lyttet til forskjellig musikk, kom Gunnar inn på å beskrive sine erfaringer med klassisk musikk:

Gunnar: Det er flere på musikklinja som hører på rock og hardrock og alt det der, og vi spiller jo mye av det når vi har konserter, men vi må jo også høre på sånn klassisk orkestermusikk og sånt da, som jeg ikke er så veldig glad i, men det går fint.

Bjarne: Hva er det som ikke appellerer til deg tror du, i sånn musikk?

Gunnar: Nei, det er rett og slett bare at jeg synes det er kjedelig å høre på, for det skjer ikke så mye. Kjedelige melodier, men det er jo min smak.

Bjarne: Tror du det kan være noen link der mellom hvorfor du kanskje ikke er så interessert i klassisk musikk, fordi det er noe du ikke bruker?

Gunnar: Jeg er ikke sikker, det er mulig, for jeg kan ikke tenke meg å spille noe klassisk musikk, men når jeg hører på musikk som jeg liker så spiller jeg det jo ofte.

Geir forteller om sitt forhold til klassisk musikk med utgangspunkt i to ulike møter med symfoniorkester. Det første møtet var på en skoleekskursjon til Oslo konserthus.

Geir: I starten av skoleåret var vi på konsert med Oslofilharmonien, og det er kult i seg selv det altså, sånne klassiske stykker, men jeg hører ikke på det og leter ikke så mye i det, for jeg føler det blir så fjernt og sånn. Det er jo innlevelse og energi så klart, men ikke på samme måte, så sånt er jeg mer distansert fra.

Bjarne: Du sa "leter ikke så mye i det", hva legger du i det?

Geir: Ja altså når jeg hører det så er det ikke sånn at jeg observerer det så mye, da er det mer bare sånn "muzak". Det kan ha noe med lydbildet å gjøre, at det er ikke min stil, det fenger meg liksom ikke...Tror jeg.

Da skolen hadde besøk av et symfoniorkester i skolens blackbox-sal, som er betraktelig mindre enn Oslo konserthus fikk Geir en litt annen opplevelse:

Geir: Det å være på sånn stor konsert med filharmonien, det var ikke så moro, men da vi hadde besøk av Østfold Symfoniorkester i blackboxen vår og vi satt et par meter fra dem

og sang med dem på en øvelse som var mer uformell, da var det tøft, for da var det på nært hold.

Tuva har på sin side noen negative erfaringer med musikk innen rock-sjangeren som gjør at hun unngår å lytte til rock.

Tuva: Når jeg bare skal ha musikk for å ha musikk på øret, da kan jeg sette på hva som helst egentlig, men jeg er ikke så veldig glad i sånn der veldig rockete eller sånn metal, det er litt utafor, hehe. Jeg har prøvd, jeg har noen venner som har forsøkt å påvirke meg på det, men jeg liker det fortsatt ikke.

Cecilie beskriver et litt ambivalent forhold til den elektroniske dansemusikken hun lytter til når hun trener. Hun beskriver en konflikt mellom det at hun velger musikken fordi den skal få henne "gira", og det at musikken ikke tilbyr noe når den tas ut av den sammenhengen hun er vant til å bruke den i:

Hvis jeg hører på dubstep og ikke egentlig er i humør til å høre på den musikken, så blir jeg frustrert fordi jeg merker at på slutten av en sang at jeg ikke har hørt etter. Jeg pleier å høre på hver lille detalj og ser det for meg, så sånn type dubstepmusikk, jeg føler det er litt hjernedødt.

#### 4.3.1. Drøfting av funn

I de ovennevnte eksemplene kan man observere en nærmest klisje-aktig dikotomisering der klassisk musikk og rock settes opp mot hverandre. Jeg vil her ikke drøfte holdningene som sådan, eller krysse helt over i sosiologiske utlegninger, men undersøke utsagnene utfra et kognitivt persepsjonsbasert perspektiv for å forsøke å danne et bilde av hva det kan innebære når Geir og Gunnar beskriver klassisk musikk som kjedelig og lite engasjerende, mens mer populærmusikalske former som rock og dubstep beskrives som "utafor" og "hjernedødt" av Cecilie og Tuva. Hvis vi ser tilbake til kapitlene 4.1 og 4.2 og hva Gunnar og Geir trekker frem som viktige faktorer i musikken de liker, nevner de energi, innlevelse, at det skal være tøft, lydkarakteren i elgitaren, og at hvordan artisten fremstår i form av et image er viktig for at de skal involvere seg med musikken. Begge nevner de også fedrenes påvirkning i form av platesamling, musikksmak og instrumentvalg. Dette er som nevnt i kapittel 2.2 viktige kulturelle forutsetninger som legger premisser for hva Geir og Gunnar vil kode som godkjente musikalske setninger. Selv om både vestlig klassisk musikk og rock benytter de samme harmoniske rammene med tanke på diatoniske og kromatiske skalaer, kan vi si at det er

stor forskjell i hvilke måter disse strukturelle elementene benyttes i henholdsvis "Night Prowler" av AC/DC og Cellokonsert i e-moll av Edvard Elgar, og at de lydlige egenskapene er svært forskjellige.

I rock er støy en sentral lydkomponent som brukes til å berike lydbildet, og skape en opplevelse av energi. (Kap. 2.6.) I rock kan støyfaktoren nå opp mot 90 (på en imaginær skala som går til 100), mens klassisk orkestermusikk i beste fall kan nå 50 på den tenkte skalaen for støy som komponent i musikk. (Eno 1996 s. 195) Når det gjelder lyttetilnærminger har disse mye å si for hvordan musikken i det hele tatt slipper til i vårt persepsjonssystem. I kapittel 2.6.2 om autonomi og om lyttetilnærminger skriver jeg utfra Clarke (2005 s.135 ff.) om hvordan lyttemiljøet, forhold mellom persepsjon og handlingsmuligheter, musikkens karakter og lytterens mottakelighet og bakgrunn er faktorer som spiller inn i lyttetilnærmingen. Musikkens karakter og lytterens bakgrunn har jeg gjort rede for, men hva med lyttemiljøet? Rock har lydkarakterer som gjør at musikken egner seg best i konsertlokaler der de akustiske forholdene ligger til rette for kort etterklang slik at enkeltelementer i lydbildet skal være mulig å fange opp uten at det fremstår "sølete" når det spilles i høyt tempo med stor lydstyrke. (Byrne 2012 s.22) Musikk innenfor rock-sjangere vil benytte seg av lydanlegg som hjelper å kringkaste lyden tilstrekkelig kraftig og på en måte som gjengir alle frekvenser. Når Gunnar og Geir forteller om utøving av rock skjer dette gjerne i mindre konsertlokaler der det er tett kontakt mellom publikum og utøver. Ser vi til den klassiske orkestermusikken, vil den berikes av et rom med noe etterklang, der resonanser i rommet hjelper instrumentene til å bære og til å fremme visse frekvensområder slik at de mer lydsvake instrumentene skal kunne høres på lik linje med de kraftigere. Det er sjeldent noen ekstern forsterking inn i bildet, og orkestermusikerne streber sammen med dirigenten om å oppnå en såkalt homogen klang. Når Geir da møter et symfoniorkester, kan hans bemerkninger om følelse av distanse og at det oppleves som "muzak", sees i sammenheng med hvordan han opprinnelig er kulturelt situert i sammenhenger der han stort sett hører musikk gjennom forsterkere, tett på kilden. I en konsertsal vil den fysiske avstanden til lydkilden kunne være stor, og lydnivået i et svakt parti kan oppleves knapt hørbart, noe som kan lede den fokuserte oppmerksomheten hos lytteren til å søke etter lydkilder i rommet som tilbyr større handlingsmuligheter. For Gunnar som knytter musikken han foretrekker til egenskaper hos den som fremfører den, kan den klassiske orkestermusikken han blir utsatt for oppleves som fremmedgjørende i den forstand at

den ikke vil tilby representasjoner fra områder han opplever i musikken han liker. Når Bon Scott synger "night prowler" kan Gunnar kjenne bevegelsene i måten gitarriffene spilles på, og hvordan vokalen forteller en historie. Historieinteressert som han er, vil flere områder av representasjon kunne kobles sammen for å danne indre forestillinger av hva musikken forteller i form av akkorder, riff og sangtekst, og i form av når, hvor og av hvem sangen blir spilt. Et klassisk stykke, situert i en tid med stor avstand til vår egen, vil Gunnar kunne oppleve tilbyr ham få handlingsmuligheter.

På samme måte, men i motsatt ende av den kulturelt betingede persepsjonsskalaen vil Tuva og Cecilie kunne oppfatte rock og dubstep som henholdsvis bråkete og hjernedødt, fordi handlingsmulighetene er så annerledes enn hva de ut fra sin kulturelle bakgrunn er vant med, at persepsjonen ikke er innstilt på å forholde seg *til* det, men til å behandle det som noe uønsket utenfor det de opplever som musikk som i sitt indre "kartotek" av godkjente musikalske strukturer. (Se kap. 2.2.) Det som skjer her er eksempler på kulturell interferens, (kap. 2.2.4) der man innenfor en kultur kan forstå de musikalske tegnene og den musikalske grammatikken, men der den forventede eller adekvate responsen til musikken uteblir på grunn av sosiale forhold, eller som i dette tilfellet at man kommer fra forskjellige musikalske diskurssamfunn. Holdningene som opptrer i eksemplene i 4.3 kan også være uttrykk for en feilkoding av musikken, der man rett og slett ikke forstår de musikalske tegnenes betydning riktig i forhold til hva de forteller. Når Cecilie beskriver dubstep'en hun lytter til i forbindelse med trening som hjernedød når hun lytter til musikken for å analysere den, er det kanskje et tegn på at det oppstår en slags kognitiv dissonans i hennes persepsjon når hun påfører musikken de koder hun bruker i lytting til den klassiske instrumentalmusikken, og at dubstep kanskje unndrar seg den måten å bli kodet på fordi de iboende strukturene i dubstep er basert på repetisjon med formforløp som dannes ved prosessering og bruk av lavpassfiltre, som i eksempelet med "Build it up tear it down" av Fatboy Slim fra Kapittel 2.4. Der opptrer musikken som agent for å påvirke til bevegelse hos den som lytter, og ikke til en strukturell analyse.

Jeg har i dette delkapittelet undersøkt informantenes utsagn om hvorfor de velger å ikke involvere seg i visse typer musikk. I neste delkapittel vil jeg undersøke lytting til musikkens grunnelementer og informantenes tilnærminger til dette.

#### 4.4. Autonom lyttetilnærming

Når det gjelder en lyttetilnærming der man fokuserer oppmerksomheten på musikkens iboende strukturelle elementer opptrer dette på ulike nivåer og i ulik grad hos alle informanter. På spørsmål om hva det er i "selve musikken" de fokuserer på eller er opptatt av i det de lytter til, viser svarene en tendens til at det for de fleste av informantene knyttes til et eller flere instrumenter de behersker.

Cecilie forteller at når det er cello i musikk hun lytter til, vil hun rette oppmerksomheten mot den, men at hun på bakgrunn av erfaringer fra arrangering og komponeringsfag på skolen også har begynt å bli mer oppmerksom på instrumentering og stemmeføring i musikken hun lytter til, spesielt i klassisk og filmmusikk. Hun får mye ut av å se videoer av utøvere som fremfører stykker hun selv jobber med eller har lyst til å jobbe med, og at hun lærer mye av å se hvordan andre spiller.

Tuva velger bevisst musikk som har trompet for å høre hvordan andre utøvere former musikken og hva slags klang de har i instrumentet, og for å få idéer til hvordan hun selv kan spille. Hun nevner også at hun etter å ha begynt i andre klasse har blitt mer bevisst på hva bassen gjør i den trompetrelaterte musikken hun lytter til.

Geir skiller mellom det han betegner som "å høre på" og "å analysere", og at selv om han konsentrerer seg om det han hører på, driver han egentlig ikke noen analyse av musikken med mindre det er noe han skal lære seg. Da finner han gjerne akkorder og besifring funnet på internett og spiller disse på gitar sammen med den innspilte musikken han vil lære seg:

Geir: Jeg finner som oftest noen toner på gehør, og så leser jeg besifring for å lete meg frem litt, og så bruker jeg gehør for å skille ut det som er feil, for en kan ikke stole på alt man finner på internett liksom.

Han forteller at dette med lytting har forandret seg noe etter at han begynte på musikklinjen, at han har blitt mer bevisst på hvordan han kan bruke gehøret for å finne ut av ting i låter han finner interessante. Trommene er også noe Geir retter oppmerksomheten mot, og spiller gjerne sammen med musikken han lytter til.<sup>74</sup>

---

<sup>74</sup> Basert på egen erfaring med lytting til Red hot chilipeppers, mener jeg det kan anses som gunstig musikk å lytte strukturelt til, da besetningen og spillestilen til musikerne danner et stort sett oversiktlig lydbilde som gjør at hvert instrument står ut og kan følges dersom man fokuserer oppmerksomheten.

Gunnar retter i likhet med Geir ofte oppmerksomheten mot gitaren når han lytter etter elementer i selve musikken. Gunnar er også opptatt av hvordan lyden og klangen formes av utøveren og av instrumentets iboende egenskaper:

Gunnar: Han (Angus Young red.anm.) spiller på Gibson SG<sup>75</sup>, det er det jeg har.

Bjarne: Det er vel ikke tilfeldig

Gunnar: Nei, hehe. Den lager kul vreng<sup>76</sup>, og ordentlig tøff lyd.

Tor trekker frem sinne og aggresjon som noe han liker i den musikken han lytter mest til, som musikken vi lyttet til sammen representerer. Aggresjonen knytter han mest til vokalen i låtene og derfor blir vokalen viktig for om låten blir interessant for Tor. Trommer og bass er også viktig faktor i musikken han lytter til, der han forsøker å legge merke til hvordan trommeslagerne spiller slik at han kan overføre det til trommesettet når han øver, og finne ut av hva bassisten spiller.

Pernille forteller om hvordan hun liker å spille musikk fra barokken og særlig av Johann Sebastian Bach fordi musikken ligger godt i fingrene, og at det er spennende rytmer og akkordrekker. I forbindelse med musikken vi lyttet til av Vivaldi, trekker hun frem den forutsigbarheten som ligger i formen i den typen musikk som noe som er godt å høre på. På spørsmål om sammenheng mellom instrumentet hun spiller og måten hun lytter til musikk på, bekrefter Pernille at hun gjerne følger pianoet eller cembaloen i det hun lytter til. Hun forteller også at hun noen ganger kan se for seg instrumentet og hvordan det skal spilles i stykker hun kjenner godt.

Bjarne: Hvis du tenker for deg en melodi som du er glad i, kan du på en måte fremkalle den inni deg?

Pernille: Ja! Ikke med en gang jeg har hørt et stykke, men når jeg har blitt ganske godt kjent med det, da greier jeg det helt fint.

Sara skiller mellom hvordan hun lytter til musikk i hverdagen og hvordan hun lytter på skolen.

---

<sup>75</sup> SG er en gitarmodell fra fabrikanten Gibson. Gitarist i AC/DC Angus Young er flittig bruker av Gibson SG.

<sup>76</sup> Vreng refererer her til en ønsket forvrengning av signalet fra en el. Gitar som oppnås ved at instrumentet overstyres inn i gitarforsterkerens forforsterker, noe som fører til en lyd karakter som kan beskrives som skitten og varm.

Sara: Når jeg hører på musikk hjemme så er det egentlig ikke sånn at jeg driver med noe analyse av musikken, jeg bare hører på, jeg fokuserer ikke på teksten heller, jeg bare lar det gå i bakgrunnen. Men når jeg er på skolen er det jo helt annerledes, da hører jeg for å finne ut noe av musikken.

Når hun lytter til musikk med oppmerksomhet mot musikkens strukturelle elementer, er det som oftest i forbindelse med innstudering av en sang hun har fått av sanglæreren eller når hun søker etter sanger hun kanskje kan tenke seg å synge. I slike lytteseanser fokuserer Sara mest på melodien.

På spørsmål til Terje om hva han først og fremst retter oppmerksomheten mot i musikken han lytter mest til bruker han verbet *reagere* og forteller at han reagerer mest på trommer og vokal, og at han kan se for seg hvordan noe skal spilles, men ikke hvordan det skal skrives, noe han har lyst til å lære. Han forteller at han har lært seg å spille slagverk på egen hånd ved å spille etter innspillinger han liker.

Sunniva søker seg mot sanger innenfor pop punk-sjangeren generelt og med sterke kvinnelige vokalistes spesielt. Når det kommer til hva hun fokuserer oppmerksomheten til av elementer i musikken forteller hun at hun først og fremst hører på instrumentene og at vokalen kommer i annen rekke.

Sunniva: Hvis det er veldig kjedelige toner og formen er kjedelig, er det ikke fristende å høre noe mer på den. Om det er bra finner jeg litt mer ut av teksten og hva det handler om.

#### 4.4.1. Drøfting av funn

Alle informantene snakker om lytting til musikkens elementer i seg selv på en måte som tyder på at de alle benytter seg av sin evne til kategoriserende persepsjon for å kode musikken i meningsbærende enheter i henhold til en godkjent musikalsk grammatikk, som beskrevet i kapittel 2.2, om musikalsk persepsjon og språk. Dersom vi også ser utsagnene i lys av en økologisk tilnærming til persepsjon, kan vi undersøke hvordan musikken tilbyr ulike handlingsmuligheter utfra sine iboende strukturelle egenskaper. Jeg vil i denne sammenheng trekke frem og se nærmere på Gunnar, Pernille, Sara og Terje.

Gunnar tar utgangspunkt i og fokuserer oppmerksomheten mot gitaren, når han skal lytte etter strukturen i musikken. Som han nevner, trekker han frem gitarmodellen Gibson SG's lydlige egenskaper blant annet til å lage "kul vreng". Angus Young, gitaristen

i Gunnars musikk eksempel, former lyd karakteren i instrumentet sitt med sine tekniske ferdigheter. Kombinert med de mulighetene gitarutstyret og forsterkeren tilbyr, kulminerer det i det man kaller et "sound".<sup>77</sup> Youngs gitarsound opptrer her som en autonom enhet som tar opp i seg elementer fra ulike områder av representasjoner slik de fremstår for den som lytter. For å eksemplifisere, vil én gitartone fra låten "Night Prowler" for en med Gunnars forhold til bandet og historiske kunnskaper, potensielt kunne representere Gibson SG gjennom overstyrte Marshall-amp i røykfyllt innspillingsstudio i Nord London en kald dag i måneden mars i 1979. Selv om gitartonen i dette eksempelet blir tegn for en rekke utenom-musikalske ting, tider og steder, er det likevel mitt postulat ut fra en økologisk tilnærming til musikalsk persepsjon at Angus Youngs gitarsound og Gunnars tilnærming til den kan betraktes som en autonom tilnærming fordi gitarens lyd karakteristikk og alt den innebærer konstruerer en selvstyrende verden i gitarsoundets "selv".

Når Pernille beskriver hvordan hun kan se for seg instrumentet og noen ganger følge bevegelser i piano eller cembalo i musikken hun lytter til kan vi si at persepsjonen hos henne kopler sammen representasjoner fra det lingvistiske og motoriske området som beskrevet i kapittel 2.6. Vår kategoriserende persepsjon streber etter å finne sammenhenger og mønstre, noe som konkretiseres i hvordan Pernille forteller at hun finner det tilfredsstillende å lytte til musikk fra barokken, som alt-arien vi lytter til, fordi den har en tydelig og fast form som opptrer på en måte som hun beskriver som "forventet". De musikalske strukturene som opptrer innenfor de rammeverkene vi kjenner, vil tiltrekke seg vår oppmerksomhet og den iboende strukturen i det vi hører kan speiles i måten den representeres hos lytteren.

Sara har en tilnærming til lytting til musikk der hun i hverdagslige situasjoner kan innta en lyttetilnærming som kan minne om det Adorno (i kapittel 2.6.2) omtaler som "underholdningslytteren", som bruker musikk som en behagelig distraksjon. Men Sara forteller at hun på skolen eller når hun har behov for det lytter på den måten som kreves for å oppnå det hun trenger. Som nevnt i kapittel 2.7 beskriver Sara hvordan hun

---

<sup>77</sup> Oppgavens tema og omfang tillater meg ikke å undersøke fenomenet sound mer enn å gi en kort beskrivelse. Begrepet som det benyttes i denne sammenheng, viser til de lyd karakteristikk som bidrar som faktorer til å danne en énhetlig oppfattelse av hva som identifiserer lyd karakteren hos en bestemt artist, band eller utøver innenfor ulike sjangre.



kan opptre som en estetisk agent i tilnærming til musikk, der hun kan innta ulike lyttetilnærminger utfra sine behov.

Terje forteller at han ser for seg hvordan musikken han lytter til skal spilles på trommesettet, men ikke hvordan det skal skrives, noe han har lyst til å lære. En forutsetning for at vi skal kunne danne indre representasjoner av det vi hører, er at vi har verbale merkelapper å knytte til de ulike strukturene. Om man ikke har anvendbare verbale merkelapper å putte på hva de ulike rytmiske strukturene man lytter til heter, er det logisk som i tilfellet med Terje, at det man hører kobles til områder av representasjon man allerede har etablert, som det motoriske og fysiske knyttet til det å spille trommer. Det kan innebære at musikken kun kan gjenkalles ved indre representasjon når man er i fysisk kontakt med trommesettet. Jeg forstår derfor godt at Terje nevner et ønske om å lære å skrive ned rytmene han hører, fordi lydobjektene dermed kan representeres ved egne symboler til å representere fonemer, som kan settes sammen i meningsbærende strukturer, noe som igjen gjør gjenkalling av informasjon lettere ved at de samme rytmiske strukturene kan representeres for det indre øret ved å lese symbolene de er skrevet ned med.

Jeg har her drøftet funnene knyttet til lyttetilnærminger til musikkens iboende strukturer og fant at jeg ved hjelp av teori om persepsjon og økologisk tilnærming til begrepet autonomi i musikk kunne undersøke ulike måter informantene benyttet seg av en autonom lyttetilnærming på. I neste delkapittel vil jeg undersøke informantenes utsagn om å ha musikk med seg på ulike steder i hverdagen.

#### 4.5. Nomadisk og stasjonær lytting

Jeg vil i dette kapittelet undersøke hvordan informantene benytter seg av musikkens handlingsmuligheter i forhold til om de reiser eller er i bevegelse fra et sted til et annet mens de lytter, eller om de befinner seg på et sted der de lytter fra en form for fast installasjon.

Samtlige informanter forteller om lyttekontekster der de har musikk med seg i hverdagen, da gjerne ved å bruke smarttelefon og ørepropper på en måte som det Ruud kaller *nomadisk lytting*. (Se kap. 2.7.) Gunnar beskriver det som "underholdning når jeg sitter på toget og sånn", som viser til en måte å bruke musikk til å estetisere en hverdagslig aktivitet som ellers kan oppleves monoton. Pernille beskriver hvordan hun

med musikk på øret kan "drømme seg bort" til Vivaldis "Ah Ch'infelice Sempre", på samme måte som Cecilie som foretrekker å lytte til musikk mens hun er i bevegelse, helst steder med utsikt der hun kan se landskap:

Det jeg ofte gjør, er at jeg pleier å gå en tur på halvannen time for å høre på musikk, for jeg liker veldig godt å gå når jeg hører på musikk, og da prøver jeg å gå i landskap der det er fint for jeg trives best med å kunne se landskapet når jeg hører på musikk.

Musikklytting i forbindelse med reise er gjennomgående hos alle, men med ulik grad av aktive valg av hva man skal lytte til. Geir tar med seg sine favoritter, særlig musikk av Red Hot Chilipeppers som vi lyttet til, overalt:

Geir: Dette hører jeg på så godt som hele tida egentlig, når jeg tar bussen, gjør lekser, går, jobber..

Sara forteller at hun kan høre på musikk "hvis jeg er kjører bil, for da er det greit å ha på radioen".

#### 4.5.1. drøfting av funn

For enkelte foregår lytting når man er alene om det primært via smarttelefon med ørepropper eller hodetelefoner, mens Geir, Sunniva og Sara trekker frem at de også gjerne lytter til musikk ved bruk av mer stasjonære apparater som stereoanlegg eller radio. <sup>78</sup> Sara forteller at hun ofte setter på radioen på stasjoner som NRJ fordi hun liker å ha musikk i bakgrunnen mens hun driver med andre ting, som å sitte på nettet eller til husarbeid. Geir synes det er stas å "slenge på en LP" på vinyl, der han foruten musikk av Red Hot Chilipeppers leter i farens vinylsamling.

Det er interessant å undersøke Sunnivas utsagn om hvordan hun ved å lytte til musikk på stereoanlegg med høy lydstyrke kan involvere seg fysisk med musikken på en annen måte enn det lytting med hodetelefoner tilbyr:

Sunniva: Da kan jeg faktisk være med uten at noen hører meg, og jeg kan få lov til å ta helt av, uten å ha problemer med å gjøre det.

Utfra det Sunniva beskriver tydeliggjør det et hovedskille ved nomadisk og stasjonær lytting når det kommer til begrensninger og muligheter for fysisk handling med musikken. En nomadisk lyttepraksis setter lytteren i stand til å ta kontroll over sitt

---

<sup>78</sup> Stasjonær lytting er mitt begrep i mangel av noe annet til å beskrive lytting til musikk ved bruk av faste installasjoner.

soniske miljø ved å stenge lyder fra den fysiske verden omkring ute, og erstatte disse med sitt eget lydspor. Det Ruud kaller en estetisk refleksivitet. (Kap.2.7.) Musikken kan også tilby en virtuell verden der lytteren kan projisere sin indre representasjon av hva musikken tilbyr tilbake på den fysiske verden. Som i eksempelet med Cecilie, som liker å gå tur i fine landskap mens hun hører på musikk. Hun forteller at musikk, og særlig Elgars Cellokonsert som vi lyttet til, kan representere landskap for henne, slik at om hun lytter til dette stykket innendørs, er det visse partier i musikken som vil koble de musikalske strukturene til områder av representasjon som assosieres med natur. (Kap.2.6.)

Cecilie: Enten så ser jeg for meg at det er jeg som spiller den(...), eller så er de assosiasjonene jeg får når jeg hører den musikken at det er litt trist på noen partier, og litt storslått, og jeg ser vakker natur og reise. Jeg får veldig landskap når det er den (\*synger en strofe fra første sats av Elgars Cellokonsert), også ser jeg liksom utover. Jeg ser ofte for meg landskap når jeg hører musikk.

Den nomadiske private lyttingen tilbyr kontemplativ refleksjon, estetisering av omgivelsene, skapelse av flyktige virtuelle verdener, lytting til iboende strukturelle egenskaper, for å nevne noe. Felles for disse handlingene med musikken er at de er innadvendte i den forstand at det er én lytter, at øreproppene eller hodetelefoner skaper sosial avstand til omgivelsene og at det er begrenset fysisk respons.<sup>79</sup> Som når Tuva markerer sosial avstand og tar kontroll over lydlandskapet ved å ta på ørepropper med musikk for å kunne konsentrere seg om å lese.

Tilbake til Sunniva som liker å lytte til favorittmusikken sin høyt på et stereoanlegg: For henne opptrer musikken i rommet, og selv om lyttesituasjonen er solitær i den forstand at hun er alene i rommet, opptrer musikken som en fysisk agent i større grad når den slippes ut i det fysiske domenet fra en høyttaler. Når Sunniva sier hun opplever at hun kan "få lov til å ta helt av" ved å sette musikken hun vil lytte til høyt på et stereoanlegg, kan det ha å gjøre med hvordan musikkens strukturelle egenskaper opptrer annerledes ved at Sunniva fysisk kan kjenne det i det lydbølgene treffer, ikke bare øregangene, men hele kroppen. Når musikken opptrer fysisk med en styrke det er

---

<sup>79</sup> Det er fullt mulig å utagere fysisk utfra musikk man lytter til på headsett, men jeg vil påstå uten annen empiri enn min kulturelle bakgrunn, at de fleste unngår å gjøre det da man vil kunne tiltrekke seg uønsket oppmerksomhet ved å synge høyt og danse på t-banen til musikk man lytter til på hodetelefoner.

umulig å forholde seg likegyldig til, vil det være muligheter for at flere områder av representasjon kobles sammen og aktiveres. Som nevnt i kapittel 2.7, vil musikken kunne opptre som en agent som omstrukturerer lytterens følelse av seg selv, og eventuelle fysiske responser på musikken vil kunne være en måte for lytteren å projisere seg selv på musikken. I drøfting av informantenes musikkvalg og tilnærming til autonome lyttemåter belyste jeg musikk innenfor rock-sjangeren og trakk frem støy som et viktig virkemiddel i musikken. I tilfellet med Sunnivas lytting til musikk høyt på et stereoanlegg, vil støyfaktoren, som inngår som en del av musikkens iboende strukturelle egenskaper i form av forvrengte gitarer, komprimerte trommer og energisk vokal, nærme seg et én til én-forhold med den fysiske verden som musikken tilsynelatende forsøker å sprengte seg inn i. Et annet viktig element som skiller stasjonær lytting fra nomadisk lytting er hvordan de lengre lydbølgene, eller bassfrekvensene føles fysisk på kroppen når de slippes løs i rommet.<sup>80</sup> Vi kan utfra musikalske strukturer oppleve følelser av bevegelse i musikken, for eksempel i en sang som "What happened in Wyoming", der trommespill og gitarer med repeterende rytmikk preget av 8.deler kan gi en opplevelse av at noe skal fremover. Når musikken at på til slippes ut i rommet via høyttalere vil dette ikke bare være en referanse eller assosiasjon til bevegelse, men en fysisk agent som oppfordrer til bevegelse.

#### 4.6. Å lytte alene eller sammen med andre

Dette er en kategori som står i fare for å bevege seg for langt inn mot det rent sosiologiske, men temaet å lytte alene eller sammen med andre dukket opp som noe samtlige informanter ønsket å snakke om og noe flere hadde sterke meninger om, og jeg har derfor vurdert utfra hensyn til studiens objektivitet at jeg vil ta det med. Jeg vil for øvrig undersøke funnene utfra teorier knyttet til musikalsk persepsjon og økologiske tilnærminger til dette, for å holde perspektivet innenfor studiens grenser.

Sunniva forteller at hun kan høre på musikk med andre, men at hun da tilpasser seg til hva de andre hun er sammen med lytter til.

Sunniva: Jeg hører sammen med folk også, men da må jeg egentlig bare tilpasse meg hva de hører på. Noen ganger så blir det litt for røft for dem, så jeg bare tilpasser meg. Jeg har

---

<sup>80</sup> Frekvensområde fra 20 til ca 100 khz. (Bass (lyd) 2015)

mange venner som hører på mye forskjellig, men de hører ikke så mye på pop-punk og punk-rock og sånt, de er ganske få, kanskje tre stykk.

Hun forteller også at hun ikke liker når hun blir spurt om å sette på musikk hvis hun er ute og kjører bil med venner, på grunn av vennenes negative holdning til musikken hun liker. På spørsmål om de spiller musikk for hverandre på skolen kommer Sunniva med en påstand om at det går et skille mellom de som er veldig fokusert på hovedinstrumentet sitt, og de hun kaller "bandfolk". Bandfolka deler musikk " De er liksom mer: "Hør på det, jeg har lyst til å vise, hør; kanskje vi kan spille det!" ", mens de som fokuserer på instrumentet sitt er i følge Sunniva opptatt av teknikk og klang, og at de ikke deler musikk de lytter til, men vil ha det for seg selv. Selv definerer hun seg for øvrig mest som en bandperson siden det er i band hun utøver for det meste.

Tuva skiller mellom det hun kaller "sin egen" musikk som består av mye musikk for orkester med trompet og andre messinginstrumenter som sentrale aktører, og musikk hun har som lyd i bakgrunnen eller til underholdning. Hun beskytter sin egen musikk og liker ikke å dele den med så mange andre fordi hun opplever at hun får negativ tilbakemeldinger til hva hun lytter til:

Tuva: Min egen musikk føler jeg at er litt min. Jeg føler at hvis jeg spiller det høyt, vil folk bare si: "Å, det er kjedelig musikk, det er gammel musikk", også er jeg sånn "jammen jeg liker det!" Så når det er sånn at noen spør om noen kan sette på noe musikk får jeg heller noen andre til å gjøre det, eller jeg tar bare en sånn standard liste på Spotify.

Slik unngår hun å blottlegge sin personlige mening, fordi hun føler at holdningen mot det hun lytter til er "Du hører på feil musikk." Men hun er også bevisst på at musikken hun lytter til er noe hun har et personlig forhold til, at hun kan være kritisk til hva slags musikk hun vil lytte til, mens hun har inntrykk av at en del kun kopierer det som til enhver tid er topplisten på Spotify og ser seg fornøyd med det "(...)fordi de vet at den musikken de hører på er aktuell, den er populær." Samtidig er hun forsiktig med å vise pop-listen sin til venner som driver med klassisk musikk.

Cecilie forteller at de klassiske sangene hun lytter til kan hun dele med de som har samme interesse, men at hun unngår å spille det for de andre i klassen:

Cecilie: Jeg føler at de som går i klassen min, de spiller veldig andre sjangre bortsett fra hun ene klassiske gitaristen, så jeg gidder ikke vise dem de klassiske sangene for jeg vet at de kommer ikke til å høre etter, de kommer bare til å kople helt ut. Men jeg går på

Barratt Due, og da er det veldig mange med samme interesse som meg innenfor den sjangeren, så der hører vi på hverandres Spotifylister.

Pernille anser seg som åpen om hva hun liker å lytte til, men foretrekker å lytte alene. Det er greit å dele med andre, men:

Pernille: Mange av de folka på min alder er ikke så glad i sånn type musikk da,<sup>81</sup> det blir liksom for avansert eller uvant.

Geir hører gjerne musikk sammen med andre, og forteller om hvordan musikk er medvirkende i sosiale sammenhenger der man deler på å sette på musikk på et stereoanlegg. På samme måte forteller Gunnar at musikken han lytter mest til, deler han også gjerne med andre fordi han synes det er gøy å snakke med andre om den, men at det stort sett foregår med de som har samme eller sammenfallende interesser som han selv når det kommer til musikkvalg.

Sara lytter ikke spesielt til musikk sammen med andre, men synes det er fint når andre setter på noe når man er sammen, så lenge hun slipper å gjøre det.

Sara: Hvis jeg skal høre på musikk med folk, så er det som regel ikke jeg som bestemmer musikken, siden jeg ikke hører på så veldig mye, da er det som regel en annen som bestemmer og setter på noe. Men jeg liker jo de fleste sjangre, så jeg synes det er fint jeg da, at de setter på noe så jeg slipper å få det på meg.

Hun forteller videre at hun kan få litt prestasjonsangst hvis hun er den som blir bedt om å sette på musikk fordi hun ikke vil at de man er med ikke skal like musikken man setter på. Sara mener det kan ha med hva som er sosialt akseptabel i noen sammenhenger å gjøre, og at man ikke vil trå feil. Sara, som har sunget en del jazz den siste tiden, ser for eksempel for seg at en Frank Sinatra-låt i feil sammenheng kan lage dårlig stemning.

Tor foretrekker å lytte alene til den musikken han anser som nærmest, fordi han mener at ikke så mange andre liker den typen musikk og at det gjør det vanskelig å lytte sammen med venner. Derfor setter han heller på noe annet dersom han er sammen med venner og de skal ha på musikk.

Terje forteller at musikken som står ham nært kan deles med andre, men da prøver han å unngå å snakke om hvordan han knytter følelser til sangene, og fokuserer

---

<sup>81</sup> Pernille henviser til kantaten av Vivaldi vi lyttet til sammen.

heller på å snakke om formelle ting som "hvor raskt han synger, eller hvor mange trommiser det er, for det er tre trommiser i Slipknot."

#### 4.6.1. drøfting av funn

Sunniva, som tilpasser seg og toner ned sin egen identitet når det kommer til å spille "sin" musikk sammen med andre, kommer med en interessant påstand om to ulike tilnærminger, eller leire når det kommer til deling av musikk og lytting i felleskap. Utfra utsagnene kan man se tendenser som delvis støtter hennes postulat om at de hun kaller "bandfolka" lytter sammen, mens "instrumentfolka" holder musikken sin for seg selv. Jeg vil i det følgende undersøke disse funnene nærmere.

Tuva, Cecilie og Pernille kan sies å representere en holdning der de i ulik grad, men likevel nokså unisont holder "sin" musikk for seg selv og kun deler den med de som har sammenfallende interesser. Det later til å være en tendens at det oppleves som få som har sammenfallende musikkinteresser, og at det i Cecilies tilfelle innebærer at hun kun utveksler musikk utenfor musikklinjen. Der Pernille er diplomatisk og begrunner hegningen om egen musikk med at det kanskje er uvant og avansert for andre, er Tuva mer defensiv utfra erfaringer med negative kommentarer, mens Cecilie er mer konfronterende og mener det ikke er verdt å dele musikken med folk som likevel ikke vil følge med, men bare kople ut. Om vi ser til kapittel 2.2.4, kan disse holdningene være et resultat av og uttrykk for kulturell interferens som støttes opp av en mulig oppfatning av ideelle lyttetilnærminger med hensyn til autonomi i musikken.

Som en kontrast kan vi ta for oss Geir og Gunnar, som representerer en kultur der man deler musikk som en egen aktivitet, der det er utsiktene til å kunne sette på "sin" låt for de andre som i seg selv kan være motivasjonen. Innenfor rock-sjangeren tilbyr musikken muligheter for subjektposisjoner slik de oppfattes iboende i musikken ved hva sangene representerer, og hvordan man som lytter kan resonere med de subjektposisjonene som tilbys. (Kap.2.5.) Som eksempel kan jeg nevne Gunnars oversikt over artistenes liv og image. Denne kunnskapen gjør at Gunnar vil kunne oppleve at for eksempel "Night Prowler" tilbyr sin subjektposisjon i kraft av formelle strukturer som gitarsoloer, tekst og melodi, men også i form av hva musikken representerer av utenom-musikalske faktorer. Rockmusikkens utøvere, selv av de eldste, er så nær oss i tid at det er mye i livshendelser til artisten man kan kunne relatere til og drøfte som en sosial

aktivitet knyttet til musikken.<sup>82</sup> Poenget med å trekke inn disse sosiale forholdene, er at forskjellig musikk har ulik tilnærming til lytting, der det sosiale *omkring* lyttingen er vel så viktig som selve musikken i noen sosiokulturelle sammenhenger, mens det i andre ikke er like naturlig å samles sosialt for å lytte, fordi det i utgangspunktet er noe musikken i liten grad tilbyr. Om vi ser til kapittel 2.6.2 om autonomi og lyttetypologier, kan det være at klassisk instrumental orkestermusikk tilbyr handlingsmuligheter der en solitær lyttetilnærming er det som gir størst muligheter for handlingsmuligheter med musikken. Dermed er det egentlig ikke et problem at noen lytter alene, mens andre samles, fordi ulik musikk tilbyr forskjellige handlingsmuligheter for forskjellige folk, men jeg vil påpeke at det er en tendens til at diskursen i enkelte tilfeller dreier seg om dikotomier der hva et diskurssamfunn ser som "sin" musikk superioritet vurderes mot en annen underlegenhet.

Det neste kapittelet handler om en lytteoppgave der informantene fikk lytte til et stykke musikk som jeg hadde med, som de ikke hadde hørt før.

## 4.7. Lytting til "Check It Out" – Steve Reich

### 4.7.1. Innledning om lytteseansens forløp

Alle informantene fikk lytte til et utdrag på cirka 3 minutter og 49 sekunder av "Check It Out" fra verket *City Life* av Steve Reich. (Bakgrunn for valg av musikkstykke står det mer om i kapittel 3.5.1.) Jeg vurderte en lytteseanse til å være en måte å avrunde intervjuet på som kunne tilby opplevelser der informantene i praksis fikk konkretisert alle aspektene vi hadde snakket om til da, om hvordan, hvorfor, hvor, når og med hvilken tilnærming de lyttet til musikk. Lytteseansen var ikke konstruert eller målrettet som noen form for ferdighetstest, men som en åpen lytteseanse der jeg hos informantene fikk observere ulike tilnærminger til å lytte til et stykke musikk som viste seg å være ukjent for samtlige.

### 4.7.2. Beskrivelse av stykket

Før vi ser på selve lytteseansen, vil jeg kortfattet beskrive stykket frem til 3:49 utfra en auditiv analyse av "Check It Out" med fokus på lydobjekter og form basert på

---

<sup>82</sup> Dette kalles gjerne trivia, noe personer som Finn Bjelcke har gjort det til en karriere å arrangere konkurranser i hver lørdag i programmet "pop-quiz" på nrk radio.



min egen gjennomlytting med hodetelefoner. Jeg har forsøkt å lytte etter hva lydobjektene forteller meg utfra hva musikken i seg selv autonomt representerer av iboende strukturer, hvordan disse strukturene danner en virtuell verden, og satt det i sammenheng med hva jeg opplever at de musikalske strukturene representerer for meg knyttet til områder utenfor musikken. Man kan si at det er en tilnærming som låner elementer fra sonologi som analyseverktøy av klingende musikk, (Thoresen 2015) og fra en økologisk tilnærming til musikalsk persepsjon der en lyttemåte basert på *entendre* møter en lyttemåte basert på å *comprendre*. (Clarke 2005), (Se kapittel 2.1.)

Som nevnt i kapittel 3.5.1, er "Check It Out" skrevet for 2 fløyter, 2 obo, 2 klarinetter, 2 vibrafoner, perkusjon, 2 pianoer, strykekvartett, kontrabass samt to samplere. Stykket åpner med en slags prolog som varer frem til 0:42 der treblåsinstrumenter, strykere, piano og vibrafon spiller liggende akkorder. Treblåserne og særlig obo er fremtredende. Tempoet er langsomt og tilsynelatende fritt, men instrumentene oppleves som en homogen gruppe som flytter seg samlet fra akkord til akkord. Akkordene oppfattes som modale i den forstand at det høres ut som de beveger seg innenfor en harmonisk ramme bestemt av en spesifikk diatonisk skala som gjør at akkordbevegelsene ikke opptrer med spenninger, avspenninger og et forutsigbart årsak/konsekvensforhold som i et funksjonsharmonisk rammeverk, men at det er de benyttede faste skalatonene som bestemmer akkordene. Akkordene virker tvetydige, de er ikke helt klar moll, eller helt klart dur, og beveger seg noe uforutsigbart rundt et utgangspunkt som vi forlater etter hvert som musikken beveger seg i tid og fjerner seg fra det som innledningsvis kategoriseres som et harmonisk sentrum.<sup>83</sup> Ved 0:38 fastsettes tempoet ( $\downarrow=93$ ) ved at piano og vibrafon 1 bryter ut av den dvelende prologen med et kort rytmisk ostinat som spilles unisont og repeteres noen ganger, før vibrafon og piano 2 samt cello fra 0:48 svarer med fragmenter av det samme ostinatet, men rytmisk forskjøvet som i en fuge. Når andre instrumenter fra 0:58 gradvis kommer inn

---

<sup>83</sup> Åpningsakkorden i "Check it out" har en veldig bestemt og konsekvent forekommende assosiasjon for meg knyttet til låten "So What" av Miles Davis som jeg har et nært forhold til, og som gjør at den ofte når jeg støter på denne akkorden i en eller annen sammenheng, representerer akkordene som utgjør temaet spilt av blåsere og piano i "So what" (fra ca 0:34). (Davis 1959)

med egne ostinater, oppstår ulike polyrytmiske strukturer som går i hverandre og som etter hvert gjør at enkeltelementer forsvinner inn i en vev av større rytmiske strukturer. Fra 0:38 introduseres også ulike fragmenter av lydopptak, eller samples av slamrende bildører, motordur, pneumatiske bremses, bilhorn med ulike tonehøyder, passerende t-banetrokker, samt en person som sier "Check it out". Samplesene trer inn og ut av den allerede etablerte rytmiske strukturen og spilles som instrumenter i den forstand at de befinner seg innenfor samme harmoniske og rytmiske rammeverk som de akustiske instrumentene slik at elektroniske og akustiske instrumenter danner en helhet. I hodetelefoner oppleves instrumentene tydelig panorert til hver sin hørekløkke, slik at den fugeaktige oppdelingen av ostinater kastes fra høyre til venstre, noe som øker den litt kaotiske følelsen og som gjør det vanskelig å fokusere sin oppmerksomhet på et element eller en struktur om gangen. Fra 1:58 til 2:34 startes en ny sekvens der et nytt ostinat med en annen skala bygges opp, før en tredje ostinatvariant og skala introduseres fra 2:33, markert med unison "check it out"-sample og toner i piano og vibrafon. Fra 2:54 endres karakteren i musikken ved at ensemblet deler seg slik at blåserne spiller lengre toner som danner akkordrekker over den pågående polyrytmiske veven. Slik forløper det frem mot 3:49 der jeg fant det hensiktsmessig å gradvis senke lydnivået fordi jeg anså det som et passe langt strekk i forhold til å kunne danne seg et inntrykk av musikken samtidig som det forhåpentligvis ville ta hensyn til korttidshukommelsens begrensninger hos den som lyttet.

#### 4.7.3. funn og drøftinger av informantenes lyttetilnærminger til "Check It Out"

Jeg vil her slippe til informantene med deres egne ord om det de opplevde i møtet med "Check It Out". Jeg vil drøfte funnene underveis.

Cecilie: På starten så hørte jeg mest på den fløyta i bakgrunnen for den har veldig var og fin lyd i forhold til de der blåserne som jeg synes ble veldig skarpe på toppen når de lagde den der akkorden. Også når den bil-lyden kom så skvatt jeg litt, men etter hvert kom flere instrumenter inn og da kom den tutelyden på riktig tone og sånn. Ofte med sånn moderne musikk når de skal putte inn sånne lyder, så driter de litt i om det høres bra ut med resten, det kan ofte bli veldig dissonerende, men her så hadde han tuta inn på riktig tone, det ble en del av musikken og hadde fortsatt litt helhet, med rytme og sånn. Det blir nesten sånn det høres ut når jeg hører på musikk i byen, lydene kommer som støy i bakgrunnen. Det er ikke musikk jeg ville hørt på, for når det blir så gjentakende så kan det bli litt kjedelig etter hvert, men jeg kunne sikkert brukt det i komposisjon, for det

har mye elementer som jeg kan lære av, hvordan han bygger opp og bruker rytmer og synkoper og sånn.

Tuva: Jeg likte starten, men når de der andre lydene kom inn så ble jeg litt sånn (\*gestikulerer at hun skvetter) "Hva er det her?"

Bjarne: Hva likte du ved starten da?

Tuva: Det var liksom veldig flytende og tonalt, jeg er veldig glad i sånne tonale, vanlige akkorder.

Bjarne: Og hva var det du ikke likte ved den neste delen?

Tuva: Jeg syntes det var så fint i begynnelsen, så da synes jeg det ble litt ødelagt, på en måte. Jeg likte jo den melodien i pianoet, men så kom de lydene, hvis det hadde vært i en film så hadde det kanskje vært noe annet, men når det kommer sånn som her så blir det litt sånn "Hjelp hva er det her".

Man tenkte liksom at det kom videre til noe sang eller at det utvikla seg, men det gjorde det ikke. Det starter jo veldig sånn vanlig, litt som moderne kunstmusikk på en måte, men så utvikler det seg litt mer, moderne...ja, hva kaller man det?

Cecilie og Tuva viser her en rekke sammenfallende tendenser i hvordan de tilnærmer seg denne musikken som de ikke har hørt før. Både Cecilie og Tuva skvetter litt når samplesene kommer inn, men Cecilie godtar dem når de finner sine plasser innenfor det rytmiske og harmoniske rammeverket, mens Tuva blir ved at det det ikke passer. Musikkens autonome bestanddeler er det første de retter oppmerksomheten mot. Cecilie bruker sin kategoriserende persepsjon til å hjelpe seg med å finne plasser til de fremmede lydobjektene, som samplesene av bildører og signalhorn. Når alle lydobjekter kan samles i større enheter som etablerer godkjente musikalske setninger utfra Cecilies kulturelle bakgrunn, kan hun bevege sin fokuserte oppmerksomhet mot andre elementer i lydbildet. Utfra progresjonen i hvordan de beskriver sin opplevelse av musikken kan vi se tegn på at fokuset beveger seg fra et lydlig nærbilde på de iboende strukturelle egenskapene i musikken, til et overblikk der de tar inn over seg hva hele musikkstykket som et objekt tilbyr dem av handlingsmuligheter. "Lydene kommer som støy i bakgrunnen", og "Man tenkte liksom at det kom videre til noe sang eller at det utvikla seg, men det gjorde det ikke". Cecilie og Tuva tar stilling til hva musikken tilbyr ved å opptre som estetiske agenter som projiserer hva de har behov for tilbake på musikken. Tuva hadde en forventning om melodi som ikke ble innfridd, og de

repeterende strukturene fremsto for Cecilie som støy. De viser også tendenser til å oppleve et tilfelle av kulturell interferens i måten de til tross for å forstå fonemene, syntaksen og delvis de semantiske aspektene ved musikken, likevel opplever at musikken ikke tilbyr dem noe som kan føre til en videre involvering med den. Med hensyn til subjektposisjoner inntar begge en holdning der de kan identifisere musikkens subjektposisjon og intensjoner, men de godtar dem ikke som gyldige.

Gunnar og Tor viser også noen sammenfallende tilnærminger til "Check it Out", der de innledningsvis gir uttrykk for hvordan musikken for dem kan assosieres med noe "litt morsomt", som hos Gunnar og noe "litt spesielt" som hos Tor.

Gunnar: Det var litt morsomt. Det var gøy at det liksom endra, hva kalles det, humør? Først liksom litt mystisk, og så ble den, hva er ordet for det da...Alt ble liksom roligere. Ja, også var det vel noe tuting og sånn, og noen folk som snakka, jeg hørte ikke hva han fyren sa.

Tor: Det var litt spesielt. Jeg følte liksom ikke at det var en sang, men at det bare var en sånn rytme som gikk igjen liksom. Det virka som at vi på en måte var ute på en gate, også var det noe som hørtes ut som når en lastebil stopper eller noe, så kommer det en sånn der "psssj"-lyd. Det kunne vært bakgrunnsmusikk, men jeg kunne ikke brukt det til å høre på.

Gunnar benytter seg av flere metaforer til å beskrive musikken. Som tidligere drøftet i kapittel 4.3 om å velge bort musikk, forteller Gunnar om instrumental orkestermusikk på en måte som kan tyde på at han opplever kulturell interferens i møte med slik musikk. Dersom lydobjekter opptrer på en måte som trår utenfor en persons kulturelle forutsetninger, blir det vanskelig å identifisere og kategorisere de musikalske fonemene i større meningsbærende enheter, og det blir umulig å knytte verbale merkelapper på disse enhetene. (kap. 2.2.4.) Persepsjonen jobber likevel så lenge man fokuserer sin oppmerksomhet, og som det fremgår av Gunnars beskrivelser, vil man knytte det man hører til andre tegn og symboler som oppleves som adekvate i forhold til hva musikken representerer. Jeg antar at det partiet som her beskrives som "mystisk" er prologen som varer fra 0:42, og som har en karakter som skiller seg fra de påfølgende ostinatpregede delene. Fra 0:42 settes fast tempo og ostinatet kommer inn, noe Gunnar treffende beskriver som en "humørendring". Deretter etableres ostinatveven, noe som kan oppleves som at noe blir "roligere". Vi kan bruke eksempelet fra kapittel 2.4 om bevegelse der jeg demonstrerer øvelser i å identifisere opplevelse av tonestrømmer, der

to ulike tonebevegelser med nærhet i tonehøyde, vil oppfattes som én bevegelse. På samme måte vil man kunne oppleve at ulike ostinater når de legges lagvis, oppfattes som større vever av bevegelser. De beveger seg, men står også stille. Denne repeterende karakteren havner i konflikt med Tors forventninger om det han oppfatter skal være en sang. En situasjon preget av kulturell interferens oppstår og fjerner premissene for videre involvering eller utforskning av lydobjektene.

Jeg var i forkant av lytteseansen med Sara spent på hvilken tilnærming og holdning hun ville innta til "Check It Out", siden hun tidligere i intervjuet hadde snakket om at hun ikke hørte så mye på musikk, og at det ikke var noe hun fokuserte så veldig på eller "søker tilflukt i". Det viste seg å bli en fascinerende fenomenologisk tilnærming til stykket.

Sara: Det var litt av hvert. Jeg fikk jo noen assosiasjoner til byen, etter du sa tittelen, det er jo mye bylyder, biler, og det hørtes ut som noen stablet sekker oppå hverandre, og litt forskjellig damp og gass, så det hørtes ut som en storby da. Men jeg likte også starten veldig godt, for den hadde noen uvanlige akkorder som man kanskje ikke hører så ofte, det var mer enn bare treklang for å si det sånn! Men det hørtes fortsatt fint ut, det var ikke sånn at det ble helt umulig å høre på, det likte jeg. Jeg har ikke hørt noe liknende som det der før, det var gøy å høre på.

Bjarne: Syntes du noe var dissonerende?

Sara: Egentlig ikke, det var litt på kanten, det gikk akkurat. Men hvis du hadde lagt på enda en tone oppå der så ville det kanskje blitt litt... Men sånn som det var så synes jeg det var ganske greit.

Sara veksler her mellom ulike lyttetilnærminger der hun flytter sin fokuserte oppmerksomhet frem og tilbake mellom autonome og heteronome aspekter ved musikken. I starten beskriver hun hvordan musikken gir henne assosiasjoner, der musikken kobles til ulike områder av representasjon. Beskrivelsen skifter deretter kjapt fokus til å handle om iboende egenskaper ved harmonikken. Selv om hun beskriver det som akkorder hun ikke har hørt maken til før, har hun ved hjelp av sin kategoriserende persepsjon fått strukturert akkordene tilstrekkelig i sin indre representasjon til at hun kan vurdere dem som innenfor det som går som en akseptabel musikalsk setning. "det var litt på kanten, det gikk akkurat". Hun plukker opp objektet, utforsker handlingsmulighetene og tar med seg erfaringene fra hva objektet hadde å tilby. Dette

kan begrunnes ut fra hva Clarke (2005 s.22) skriver om *progressiv differensiering* slik jeg behandler det i kapittel 2.3.1. Den som oppfatter omgivelsene blir mer og mer sensitiv for variasjoner i stimuli og informasjon som alltid har vært tilstede i omgivelsene, men som ikke har vært oppfattet tidligere. Denne nyoppdagelsen av akkorder drar også nytte av grunnleggende representasjonsformer Sara allerede har etablert, som konseptet "treklang" eller "akkord". Selv om hun ikke identifiserer hvilke akkorder det er med hensyn til formelle definisjoner, får de sin indre representasjonsform likevel. Saras lyttetilnærming og måten hun involverer seg med musikkens ulike handlingsmuligheter viser at hun har en fleksibel persepsjon som ikke låses til én tilnærming.

Geir og Pernille viser tendenser som sammenfaller med Saras tilnærming til musikken.

Geir: Det var litt kult synes jeg, for det var ikke helt sånn "klassisk", og det var litt "jazzy". Ok, det var ikke jazz, men litt sånn småelementer. Det var morsomt, fordi det var mye som gikk igjen, men instrumenter som datt fra og kom til og sånn, og på den siste delen der så kom det en flytende tone som varte lenge, det var kult synes jeg.

Det kunne funka som filmmusikk, jeg får litt den assosiasjonen. Jeg hadde nok brukt det i en sånn sammenheng, kanskje til å fremstille noe annet i tillegg. Jeg fikk gangsterfilmvibber av den. Jeg tenkte på New York faktisk, for der har jeg vært, jeg tror det har mye å gjøre med det han har tatt opp ute på gata, det gjør veldig mye.

Pernille: Jeg begynte å tenke på New York, og å gå rundt i byen og høre på alt som skjer, folkeliv og sånn. Jeg tenkte litt på det keyboardet som gikk under der (\*informanten nynner noe som minner om et ostinat fra det vi lyttet til), også den "Check it out" eller hva nå enn han sa.

Geir starter med et fokus på hva musikken refererer til av andre sjangre via bemerkninger om form og tekstur, før han ender i en liten drøfting av hva musikken tilbyr av handlingsmuligheter utfra assosiasjoner han får til film.

Pernille starter med å beskrive assosiasjoner, via en kort bemerkning om instrumentasjon, til å ende med en fysisk respons eller gjenkalling av elementer fra musikken i form av nynning og tekstsitering.

De viser begge hvordan vår fokuserte oppmerksomhet og måten vi prosesserer informasjon på i forhold til en hierarkisk organisert informasjonsprosesseringsmodell

som gjennomgått i kapittel 2.3, like gjerne kan skje med utgangspunkt i "toppnivåprosesser" som i prosesser på mer grunnleggende nivå. Når Geir innledningsvis i sin beskrivelse av musikken nevner assosiasjoner til sjangre som "jazz" og "klassisk" innebærer det en hel rekke faktorer med hensyn til hva en sjangermerkelapp bærer i seg av teknikker, lydbilder, instrumenter, stiler, konvensjoner, etc. Som i eksempelet med Sara, viser Geir og Pernilles lyttetilnærminger at vår persepsjon kan være fleksibel, og at den fokuserte oppmerksomheten kan oscillere mellom autonome og heteronome sider ved musikken. I Pernilles tilfelle henger måten hun tilnærmer seg "Check It Out" på godt sammen med hvordan hun tidligere i intervjuet har fortalt om hvordan musikk kan fungere nesten som en tidsmaskin for henne. (Kap. 4.1.7.) Når hun beskriver at hun går rundt i gatene og ser på folkelivet i New York mens hun lytter til musikken, viser det hvordan musikken konstruerer en virtuell verden som Pernille kan involvere seg med.

Når Geir først nevner jazz, og senere "gangsterfilm-vibber" som assosiasjoner i musikken, kan det ha å gjøre med vissheten om at tittelen på stykket er "Check It Out" fra *City Life*, og det faktum at jeg nevner noe om Steve Reich og New York i forkant av lytteseansen. Men jeg vil også argumentere for at musikken i seg selv inntar sterke subjektposisjoner som kan forklare de opplevelsene av handlingsmuligheter Geir får når han nevner at dette er musikk som kunne vært brukt i en gangsterfilm. Elementene av samples med hverdagslyder gir sterke konnotasjoner til amerikansk storby. Frasen "Check it out", lyd av dampventiler, pneumatiske bremses, biler og t-banetrokker vil referere sterkt til amerikansk storby, og særlig New York dersom man i sin kulturelle bakgrunn har sett en form for gangsterfilm, da disse ofte foregår i New York og omegn.<sup>84</sup> Den treblåsbaserte prologen er instrumentert og akkordene arrangert på en måte som kan sammenliknes med hvordan slike strukturer også vil kunne forekomme i et arrangement for en swingjazzbesetning med treblåsere.<sup>85</sup>

Sunniva tar sterkt utgangspunkt i den informasjonen jeg kommer med i forkant av selve lytteseansen, noe som påvirker hennes opplevelse av musikken:

---

<sup>84</sup> Som Gudfaren-trilogien, *Once upon a time in America*, og *Goodfellas* for å nevne noen monumenter innen filmsjangeren.

<sup>85</sup> Som nevnt i tidligere fotnote om min egen assosiasjon til "So What" av Miles Davis.

Sunniva: Det her var veldig musikal tenkte jeg, at det var noe man kunne putta i en musikal.

Bjarne: Hva skulle den musikalen het da?

Sunniva: Jeg vet ikke, men hvis du ikke hadde sagt at han som lagde musikken bodde i New York, så hadde jeg ikke skjønt noe av det. Da hadde jeg ikke tenkt at sangen var starten på sangen i New York. Det var veldig sånn middels rolig, men når det kom til midt på dagen så er det litt mer folk og styr. Men når det kommer til slutten der fløyta kom inn, så var det litt mer sånn avslappet.

Jeg hørte stemmer, og da tenkte jeg på sånn avisgutt.

Informasjonen jeg gav i forkant av lyttingen var svært generell:

Bjarne: Stykket er av en komponist som heter Steve Reich, som bor i New York, og den sangen her heter City Life, eller Byliv,<sup>86</sup>så jeg tenkte vi kan høre noen minutter av det.

Til tross for en presentasjon jeg tenkte skulle være nøytral uten andre føringer, er dette et godt eksempel på at persepsjonen ikke tar hensyn til nøytralitet, men tvert imot streber mot å organisere og putte objekter i kjente kategorier. Når Sunniva derfor nevner at hun ikke hadde fått med seg noe om det ikke var for at jeg hadde nevnt New York, viser dette at persepsjonen griper tak i det den kan kjenne igjen og forsøker å danne mening ut fra det den har. De iboende musikalske strukturene i stykket knyttes derfor til andre fysiske områder av representasjon og assosiasjoner til døgnrytme i en storby, og at Sunniva gjennom musikken opplever et slags narrativ. "Når det kommer til midt på dagen er det litt mer folk og styr.(...) Så var det litt mer avslappet." Utfra kapittel 2.4 om musikk og bevegelse, vil de ulike rytmiske ostinatene slik de veves sammen, av Sunniva kodes til å representere "folk og styr" midt på dagen i en storby, kanskje fordi de musikalske elementene gir en opplevelse av bevegelse som refererer til en hverdagslig opplevelse av bevegelse hun kan kjenne igjen. Da vel og merke med det på forhånd etablerte premisset at vi "er" i New York.

Terje beskriver hvordan han ganske umiddelbart i det musikken starter kjenner opplevelsen av å være i en storby:

Terje: Fikk frem veldig sånn at jeg var i byen, liksom. Det var veldig sånn med en gang det starta egentlig. Første jeg tenkte på var en storby. Det var egentlig veldig bra.

---

<sup>86</sup> Jeg sa ved en feiltakelse tittelen på verket i stedet for satsen.



Det var kjempekult. Jeg likte at de også brukte lyden av dør som lukkes igjen og en som sier "check it out" og alt det der.

Musikkens iboende strukturelle egenskaper opptrer tilsynelatende på samme måte for Terje som de gjorde for Sunniva og Pernille i den forstand at han umiddelbart hensettes i en tilstand der han beskriver at han "er" i byen. Utsagnene hos Terje bærer også preg av å være positivt ladede i forhold til hva han har hørt, noe jeg vil knytte til neste sitatavsnitt:

Bjarne: Jeg la merke til at du liksom fant beat'en i det.<sup>87</sup>

Terje: Ja, uansett hva det er, om det er trommer i musikken eller ikke, så skal jeg alltid finne beat'en.

Bjarne: Her er det jo ikke noen trommer, kunne du fylt inn trommene selv?

Terje: Jeg drev og forestilte meg litt, så kunne sikkert prøvd på det en vakker dag.

Under hele lytteseansen markerte Terje pulsen i musikken samtidig som han også fulgte den ved å bevege overkroppen lett og vekselvis fra side til side. Som nevnt i kapittel 2.3 om handlingsmuligheter, må den informasjonen vi møter være for noe for at de perseptuelle prosessene i det hele tatt skal komme i gang, musikken må tilby noe! I dette tilfellet tilbyr de rytmiske ostinatene i "Check It Out" muligheter for fysisk respons hos Terje der han projiserer seg selv direkte på verket. Som Terje nevner i 4.2.1 der han forteller om musikken han velger å lytte til, ser han ofte for seg hvordan noe kan spilles på trommesettet, men ikke hvordan det skal skrives, altså at han ikke har verbale merkelapper til de ulike musikalske fonemene som kan omsettes til et skriftspråk i form av notasjon. Hans måte å danne indre representasjoner av det han hører later til å være knyttet til områder av kinestetisk representasjon, og i tilfellet med lyttingen til "check it out" kan vi observere hvordan en gjenkalling og involvering i musikken skjer gjennom å fysisk kjenne etter hvordan den er når han finner pulsen og følger musikken via den. Når han sier "Jeg drev og forestilte litt", kan det være et uttrykk for at de rytmiske strukturene i musikken tilbyr indre representasjoner hos Terje der lydobjektene tilegnes deler på et trommesett han kan visualisere at han spiller, og at han dermed også fysisk kan gjenkalle de visualiserte indre representasjonene av hvordan det skal spilles,

---

<sup>87</sup> Brukes ofte i bandsammenheng når man snakker om taktslag og puls.

slik han gjør det ved å banke pulsen og små figurer på lårene mens han lytter til musikken.

Jeg har i dette delkapittelet undersøkt funnene fra informantenes lytting til "Check It Out" av Steve Reich, og drøftet funnene opp mot de teoretiske konseptene fra kapittel 2. I det neste og siste delkapittelet i resultatdelen, vil jeg undersøke informantenes forhold til stillhet.

#### 4.8. Om å velge stillhet

Som et siste apropos i intervjuene stilte jeg spørsmålet om informantene noen gang hadde behov for å ha det stille, og at det ikke skulle være noe musikk. Å regulere sosial avstand og å utøve en estetisk refleksivitet ved å velge lydspor til omgivelsene gjennom musikk på hodetelefoner er én ting. Men hvilke konsekvenser har det egentlig når man bruker ønsket lyd for å stenge ute annen uønsket lyd, selv om den ønskede lyden består av musikk man er glad i? I *Lydlandskap* skriver Even Ruud at:

Vi er i ferd med å ødelegge hørselen, vi er blitt auditivt avstumpede ved å leve i et kaotisk sonisk miljø. Vi er i ferd med å miste evnen til å verdsette det gode, oversiktlige harmoniske miljøet. (Ruud 2005 s.4)

Som lærer ved en musikklinje har jeg selv erfart hvordan en skoledag byr på mye lyd av musikk og svært få - om noen - øyeblikk av stillhet. Selv om musikk er en ønsket måte å fylle tilværelsen med lyd på, er det også et fenomen som innbyr til og nærmest tildrar seg involvering fra lytteren. I kapittelet "Om å åpne ørene" i *Øre for musikk* skriver Anne Katrine Bergby: "Det første skrittet i arbeidet for å åpne ørene vil være å ta stillheten tilbake. Stillhet er mangelvare i vår tid." (Bergby 2007 s.145) Jeg var derfor spent på hva informantene tenkte om fenomenet stillhet.

Sara forteller at hun egentlig ikke hører så mye på musikk i den forstand at hun ikke har behov for å sette seg ned og lytte til musikk, men heller bruker musikk som tonefølge til andre aktiviteter, eller når hun selv skal synges. Hun kan derimot foretrekke at det er stille i den forstand at hun ikke hører på musikk, og heller hører på omgivelsene rundt seg:

Sara: Jeg liker egentlig å ha det litt stille og høre på litt andre ting rundt meg, og ikke liksom "lukke meg selv inne med musikken", at det er alt jeg hører. For eksempel hvis jeg går tur i skogen så har jeg aldri musikk på øret, så kan jeg høre litt på det rundt meg og sånn. Det synes jeg er koselig.

Cecilie beskriver hvordan hun har utviklet seg til å gjerne ville finne ut av alle detaljer i musikken hun lytter til, og at musikk dermed ikke fungerer så bra som avkopling for henne som det har gjort tidligere:

Cecilie: Ja, særlig i det siste. jeg blir litt sliten i øra av det hvis det er mye stress på skolen og sånn og da er det ikke alltid jeg klarer å slappe av med musikk. Jeg tror kanskje jeg har begynt å høre på litt mer avansert musikk som jeg liksom må tenke litt for å høre på, og da er det ikke alltid jeg har energi til det, og da blir det å høre på musikk som ikke er så mye å tenke på, men da føler jeg at det nesten bare blir støy hvis jeg skal slappe av, så i det siste så slapper jeg ofte av uten musikk.

Tuva forteller om hvordan hun noen ganger når hun er hjemme for seg selv ønsker å ha ro og at det ikke skal være noe musikk fordi i hverdagen "er det jo aldri helt stille, med mindre jeg er hjemme alene." På samme måte sier Sunniva at det blir ganske mye lyd i løpet av en dag på musikklinja, og at hun har behov for stillhet når skolen er over og man kommer hjem.

Både Gunnar og Pernille beskriver opplevelser med øresus i forbindelse med hektiske perioder eller overeksponering for kraftig lyd, og at det i de periodene kan være slitsomt å skulle lytte til musikk.

Tor, Terje og Geir forteller derimot at de sjeldent eller aldri har behov for å ha det stille. Tor sier at han ikke har noe i mot stillhet, men at han heller aldri vil slå av musikk dersom den først spiller. Geir sier at hvis han har behov for å ha det mer stille eventuelt kan klimpre litt forsiktig på en kassegitar i stedet for å øve med fullt volum, men at total stillhet aldri er noe behov.

#### 4.8.1. Drøfting av funn

Som flere av informantene forteller, byr hverdagen på mange inntrykk der mange av de er knyttet til lyd, særlig på en musikklinje. Som Tuva påpeker "er det jo aldri helt stille". Utfra utsagnene kan man se tendenser til at konseptet *stillhet* bærer med seg ulike betydninger for den enkelte. Som når Geir forteller at hans tilnærming til stillhet er å bytte fra elgitar til nylonstrenggitar og spille fingerspill, mens det for Tuva betyr å være alene uten å høre på musikk. Om vi sammenlikner Tuva og Geirs tilnærminger til stillhet, kan vi utfra teorier om agencies (kap. 2.7.) si at de på hver sin måte opptrer som estetiske agenter som utøver former for selv-teknologi for å ta kontroll over sitt soniske miljø. Kanskje er Geirs tilnærming til stillhet ved å spille rolig akustisk gitar noe han

finner mer beroligende enn absolutt stillhet, og at gitarspillingen derfor vil kunne ha samme effekt på ham som absolutt stillhet hos Tuva. Det kan også argumenteres med at dette kan ha med instrumentene de spiller å gjøre.<sup>88</sup>Jeg har ikke mulighet til å gå for dypt i å undersøke faktorer som har med utøving å gjøre, av hensyn til oppgavens omfang, men dersom vi kort ser på hvordan lyden produseres på en gitar i forhold til en trompet innebærer det ganske forskjellige prosesser, der trompeten kan sies å være i tett kontakt med fysiske områder av representasjon. Man bruker sine lungers kraft og finmotorikk i lepper og munnhule for å skape lyden, og trompeten blir kun en forlengelse av de fysiske forutsetningene hos utøveren, men uten mulighet til å klinge av seg selv. Om vi ser til kap.2.6 og Taggs områder av representasjoner, vil persepsjonen hos Tuva når hun spiller trompet, koble sammen og dra nytte av mange områder av representasjon for at hun skal kunne produsere de ønskede tonene. Således kan Tuvas behov for stillhet kontra Geirs behov for "stillhet" delvis forklares utfra fysiske belastninger av å spille ulike instrumenter, og hvordan disse igjen krever ulike mengder "perseptuell prosessorkraft" for å kunne prosessere informasjon underveis samtidig som man produserer toner simultant.

Cecilie viser i løpet av studien tendenser til noen bestemte lyttetilnærminger som vi kan observere og sammenlikne utfra hvordan hun forholder seg til ulike typer musikk. Den kulturelle bakgrunnen og hennes mottakelighet bidrar til at hun inntar en holdning der hun fokuserer oppmerksomheten mot musikkens autonomi, hva musikken tilbyr av iboende strukturelle egenskaper. Det er fristende å parafrasere Adorno og si at man kan se tendenser til en lyttetypologi som samsvarer med det han beskriver som ekspertlytteren(1976 s.4), men Cecilie viser at hun benytter seg av musikkens handlingsmuligheter på flere måter, og at assosiasjoner, metaforer og emosjoner også er noe hun opplever representasjoner av gjennom musikk. Cecilie forteller om hvordan hun i hektiske perioder opplever musikk som støy når hun ikke har overskudd til å fokusere oppmerksomheten på detaljer i det hun hører. Som gjennomgått i kapittel 2.2 om musikalsk persepsjon og språk, benytter vi vår kategoriserende persepsjon til å putte verbale merkelapper på det vi lytter til. Når Cecilie ikke orker å rette lyttefokuset

---

<sup>88</sup> Studien dreier seg ikke om lytting i forbindelse med utøving som sådan, men jeg tillater meg å belyse disse aspektene av hensyn til objektiviteten fordi utsagnene kan tyde på en kobling til faktorer som har med utøving på instrument å gjøre.

sitt mot et bestemt område i det hun skal lytte til, vil persepsjonen ikke filtrere relevant informasjon og alle lydinntrykk vil prosesseres likt, noe som vil kunne føre til en følelse av overbelastning, eller at det man lytter til oppleves som uønsket støy.

Saras utsagn er interessante fordi hun beskriver stillhet som en tilstand der hun kan bli bevisst på verden rundt seg, mens det å lytte til musikk for henne kan fremstå som en handling der man lukker seg inne og stenger den fysiske verden ute, som hun opplever negativt. I forrige kapittel kunne vi observere hvordan Sara inntok en fenomenologisk og åpen holdning til musikkstykket "Check it out" som hun aldri hadde hørt før. Om man ser dette i lys av hva Bergby skriver om at vi for å kunne åpne ørene, først må ta stillheten tilbake (2007 s.145), kan man kanskje argumentere for at det er Saras ønske om å ikke bruke musikk til å lukke seg inne, og hennes bevissthet om å verdsette de harmoniske lydene i omgivelsene, som bidrar til hennes åpne holdning til musikalske strukturer hun aldri har hørt før.

I dette kapitlet har jeg presentert funnene fra min studie og drøftet disse ved bruk av de teoretiske konseptene fra kapittel 2. I neste kapittel vil jeg sammenfatte og oppsummere studien.

## 5. Avsluttende refleksjoner

### 5.1. Avsluttende oppsummering

I denne kvalitative studien har jeg undersøkt lytting blant elever ved en musikklinje, med utgangspunkt i problemstillingen:

«Hvordan lytter elever ved en musikklinje til musikk?» I tilknytning til problemstillingen har jeg operert med følgende forskningsspørsmål:

- Hva er deres preferanser med tanke på hvor de henter musikken fra, og hva er de opptatt av ved valg av musikk å lytte til?
- Hvordan benytter de seg av musikkens iboende handlingsmuligheter?
- Er musikklyttingen formålet i seg selv, eller ett middel for noe annet?
- Hvordan er forholdet mellom musikken man velger og konteksten den skal brukes i?
- Hva lytter de etter?

I kapittel 4 har jeg lagt frem funn fra de delvis strukturerte intervjuene og drøftet disse ved å belyse informantenes utsagn utfra ulike perspektiver knyttet til de teoretiske konseptene jeg har brukt som faglig fundament.

Når det gjelder spørsmålet om preferanser med tanke på hvor de henter musikken fra, og hva de er opptatt av ved valg av musikk, er tendensen at faktorer som har med musikkvalg å gjøre står i et gjensidig forhold med de påfølgende forskningsspørsmålene om hva musikken må tilby i forhold til hva den skal brukes til, i hvilken kontekst, hvor, når, og eventuelt med hvem. I et forsøk på å generalisere, delte jeg informantene i fire kategorier med tanke på preferanser og valg av musikk.

1. De som foretrakk instrumental orkestermusikk der deres hovedinstrument var i en sentral rolle. (Cecilie og Tuva),

2. De som lyttet mest til musikk innenfor rock-sjangeren spilt av en eller annen form for band-besetning. I disse tilfellene var også hovedinstrument en faktor, men ikke avgjørende for valg. (Geir, Gunnar, Tor, Terje, Sunniva)

3. En hybridkategori der lytting til instrumentalmusikk med fokus på instrument ble kombinert med rock fra en spesifikk tidsepoke.(Pernille)

4. En tilnærming til valg av musikk der vedkommende valgte å ikke oppsøke spesifikk musikk, med mindre det var en konkret sang som skulle læres. Benytter seg av

lineære sendeskjemaer fra radio, men er også komfortabel med å ikke lytte så mye til musikk i hverdagen. (Sara)

Ettersom vi snakket om valg av musikk, kom vi også inn på musikk man velger bort. Her stakk representanter fra kategori 1 (Cecilie og Tuva) og 2 (Geir og Gunnar) seg ut ved å dele om sine holdninger til musikk de valgte å ikke lytte til. (kap. 4.3.) I drøftingen av funnene undersøkte jeg deres utsagn utfra teoretiske konsepter om handlingsmuligheter og kulturell interferens, og fant at de viste tendenser til å oppleve kulturell interferens utfra sine respektive kulturelle forutsetninger og de musikalske diskurssamfunnene de beveger seg innenfor. Dermed opplevde de at den musikken de valgte å ikke lytte til ikke tilbød noen form for handlingsmuligheter de kunne benytte seg av. (Se 4.3.1 for nærmere drøfting av funn)

På spørsmålet om hvordan de benytter seg av musikkens iboende handlingsmuligheter, er det vanskelig å generalisere siden dette er et slags uuttalt underliggende tema som kan knyttes til alt vi snakket om i intervjuene. Men om vi ser alle informantene som en gruppe på et overordnet nivå, uten hensyn til kategorier som har med preferanser å gjøre, fremgår det av undersøkelsen at den musikken de velger å lytte til, og den musikken de inntar en positiv holdning til og involverer seg med, er den musikken hver enkelt opplever at tilbyr dem *noe*. Hva dette *noe* er, oppleves høyst individuelt, men vi kan likevel se noen tendenser. Alle benytter seg av musikk for å lytte etter andres tilnærming til samme instrument som det de selv spiller. Fokuset kan være på teknikk, uttrykk eller på lydkarakteristikker. Alle benytter seg også av musikk på ulike assosiative og metaforiske måter, der musikken blir et tegn og et middel for noe annet enn seg selv. (Kap. 4.2.)

Når det gjelder spørsmål om hvorvidt musikklyttingen er formål i seg selv, eller middel for noe annet, er tendensen at dette henger sammen med spørsmålet om musikkvalg i forhold til kontekst. Musikklyttingen er i liten grad et mål i seg selv, i den forstand at musikken i seg selv tilbyr informantene handlingsmuligheter knyttet til andre områder. I den grad den fokuserte oppmerksomheten rettes mot musikkens iboende egenskaper, er det likevel knyttet til et ytre mål som kan knyttes til instrumentlæring, lydkarakteristikker, musikk som agent for forandring, musikk som selvteknologi for å komme i en bestemt tilstand, eller musikk som en virtuell verden man kan projisere sin identitet på. (kap 4.2, 4.4.) En viktig bruk av musikk for mange av

informantene er for å regulere og kontrollere sine lydige omgivelser ved å ha musikken sin med seg på høretelefoner slik at lyder fra omverdenen kan stenges ute, og man i stedet erstatter de med "sin" musikk. (Kap. 4.5.) Informantene viser også tendenser til at de tilpasser og begrenser sin egen musikklytting utfra hvem de er sammen med. (Kap. 4.6.) Her opptrer igjen representanter fra de tidligere nevnte preferansekategoriene 1 og 2 som parter med ulike syn utfra de diskurssamfunnene de tilhører og de kulturelle forutsetningene de bærer med seg.

Spørsmålet "hva lytter de etter", fikk jeg delvis belyst gjennom musikken informantene selv hadde med seg og de påfølgende samtalene. (blant annet i kap. 4.2 og 4.4.) For å undersøke spørsmålet i praksis og for å kunne observere informantenes tilnærming, gjennomførte jeg en lytteseanse der informantene fikk lytte til et utdrag fra første sats fra *City Life* av Steve Reich. (Kap. 3.5.1, og 4.7.) Her responderte informantene på en måte som delvis korresponderte med hvordan de underveis hadde beskrevet sitt forhold til lytting. Jeg henviser forøvrig til kapittel 4.7 for detaljert drøfting, men vil i denne sammenheng trekke frem Sara. Gjennom intervjuet med Sara forteller hun flere ganger om hvordan hun kan innta det som kan virke som et distansert forhold til musikk, som noe hun ikke har behov for å "søke tilflukt i", eller "stenge seg inne med", og at hun egentlig ikke lytter så veldig mye til musikk i den forstand at hun helst har det i bakgrunn fra radioen, eller ser youtube-videoer fra musikalere der musikken er knyttet til noe visuelt. Jeg inntok dermed en subjektposisjon overfor Sara der jeg antok at hun ikke ville involvere seg i særlig grad til "Check it out". Det viste seg at hun skilte seg ut fra de øvrige informantene ved den fenomenologiske og åpne holdningen hun møtte musikken med. Hun demonstrerte det jeg tolker som tegn på en fleksibel persepsjon som kan flytte den fokuserte oppmerksomheten mellom ulike enkeltdeler av lydbildet, for å samle det i en større oversikt og fremstilling av hva man hører. (Se for øvrig 4.7.3.)

Til spørsmål om hva informantene lytter etter i det de hører på, kan vi også trekke inn stillhet. (Kap. 4.8.) Jeg ser tre hovedtendenser eller kategorier til hvordan informantene forholder seg til konseptet stillhet i hverdagen:

1. De som kan kjenne på at det kan bli mye lyd og mange inntrykk i løpet av hverdagen, særlig på en musikklinje, og at de dermed har behov for å oppleve stillhet uten musikk.



2. Andre har ikke behov for stillhet, annet enn å dempe lydstyrken i musikken de lytter til eller utøver.

3. Som eneste informant, fortalte Sara at hun kunne velge stillhet i den forstand at hun noen ganger heller ville lytte til og involvere seg med omgivelsene enn å stenge de ute med musikk.

Ut fra funnene i undersøkelsen slik de har blitt drøftet opp mot musikkpsykologiske og musikk sosiologiske konsepter, mener jeg å kunne se tendenser som gjør at jeg etter å ha gjennomført denne studien vil nyansere begrepet "aktiv" lytting til ikke bare å gjelde eksklusivt for den handling der man inntar en fokusert lyttetilnærming mot musikkens iboende strukturelle bestanddeler, som i en hørelæretime. Måten informantene i denne studien forteller om musikalske opplevelser gjennom lytting, mener jeg viser tendenser til at vår persepsjon kan resonere aktivt og involvere seg med musikkens strukturelle bestanddeler på en rekke ulike måter, ut fra hva lytteren opplever at musikken tilbyr. Alle lyttetilnærminger som beskrives i studien er i aller høyeste grad aktive, selv der de ikke er umiddelbart tilgjengelige for observasjon.

## 5.2.Svakheter i studien

I forkant av studien vurderte jeg hvilke utfordringer jeg kunne møte og hva som eventuelt kunne svekke den med hensyn til objektivitet, reliabilitet og validitet. Disse er gjort rede for i metodekapittel.(kap. 3.6, 3.7 og 3.8.) Når jeg nå befinner meg på den andre siden av studien og ser tilbake på undersøkelsen kan jeg forsøke å imøtekomme de vurderingene jeg gjorde i forkant. Når det gjelder objektivitet og reliabiliteten i undersøkelsen har jeg inntrykk av at informantene kunne snakke fritt, at jeg bestrebet meg på å ikke lede deres formuleringer, og at de stoppet og korrigerter der de reagerte på at jeg uttrykte meg på en måte som viste at jeg hadde misoppfattet deres budskap. Som i der informanten protesterer på min påstand og avkrefter en feil oppfatning jeg hadde fått av hva han sa.

Bjarne: Så, dette er musikk som gir deg energi, og det tar sikkert mye energi?

*Informant Terje: Nei, det tar ikke energi, det bare gir mye!*

Min manglende erfaring som intervjuer bød på en del utfordringer, men jeg sitter med et inntrykk av at jeg gjennomførte intervjuene på en god måte i forhold til mine

forutsetninger, der jeg klarte å skape gode rammer for samtalene, som også produserte kunnskap jeg kunne benytte.

Når det gjelder validiteten kan antallet informanter utgjøre en svakhet. Oppgavens størrelse setter noen begrensninger for det. Det ville kunne styrke studien dersom jeg hadde sammenlikningsgrunnlag fra flere informanter for å kunne se tydeligere tendenser og generalisere, men utfra hvordan undersøkelsen min ble gjennomført, har jeg inntrykk av at de informantene jeg hadde representerte bredde og variasjon.

### **5.3. Videre forskning**

I min studie har jeg forsøkt å knytte sammen konsepter fra musikkpsykologisk og musikksosiologisk teori om lytting til musikk. For videre forskning innenfor samme territorium kunne det vært interessant å se mer forskning som tar for seg ungdom i slutten av ten-årene knyttet til musikalsk persepsjon i et økologisk perspektiv. Det finnes mye forskning knyttet til ungdom, helse og musikk, mens forskning som tar for seg rent perseptuelle og musikkpsykologiske prosesser har en tendens til å dreie seg om ferdigheter på instrument eller i fag. Jeg kunne ønske å se mer forskning som tar for seg musikken i seg selv, slik den møter musikkinteressert ungdom utfra både en musikkpsykologisk og musikksosiologisk tilnærming.

### **Avsluttende kommentar**

Dette masterprosjektet har vært en omfattende og lærerik prosess. Gjennom arbeidet har jeg foruten å undersøke lytting blant elever ved en musikklinje, også fått undersøkt og blitt bevisstgjort aspekter ved mitt eget forhold til lytting. Fenomenet fascinerer meg like mye, om ikke mer etter å ha gjennomført kvalitativ forskning om emnet. Jeg håper studien kan bidra til større forståelse og et nyansert bilde av hvordan og hvorfor musikkinteressert ungdom, i en musikklinjekontekst velger å lytte til og uttrykke seg med og om musikk slik de gjør. Jeg mener studien kan bidra med nyttige perspektiver man som lærer kan ta med seg i planlegging av undervisning i programfag for musikk ved en musikklinje.

## 6.Kilder og litteratur

Adorno, Theodor. (1976). *Introduction to the sociology of music*. The seabury press, New York

Agency (Sociology). (2017). *Wikipedia*. Hentet fra:

[https://en.wikipedia.org/wiki/Agency\\_\(sociology\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Agency_(sociology))

Andersen, Paul B. (2009). Funksjonsgenerator. *Store Norske Leksikon*. Hentet fra:

<https://snl.no/funksjonsgenerator>

Arnalds, Ólafur. (2015). *Broadchurch (Music From The Original TV-Series)*. Mercury Classics.

(Streaming) Hentet fra: <https://open.spotify.com/track/49gefXUTqRYrgeZH6N1hCi>

Ashley, Clarence. (2003). *Classic Old –Time Music From Smithsonian Folkways*. Smithsonian

Folkways Records. (Streaming). Hentet fra:

<https://open.spotify.com/track/0Eq4xEbQtMUz52KtIjtXZI>

Bass (lyd). (2015). *Wikipedia*. Hentet fra: [https://no.wikipedia.org/wiki/Bass\\_\(lyd\)](https://no.wikipedia.org/wiki/Bass_(lyd))

Beckmann, Hege B. (2014). *Den livsviktige musikken, En kvalitativ undersøkelse om musikk, ungdom og helse*. (Doktorgradsavhandling). Hentet fra:

<https://brage.bibsys.no/xmlui/handle/11250/226629>

Belder, Pieter J. (2009). *Bach: Das Wohltemperierte Klavier, BWV 846-893*. Brilliant Classics.

(Streaming). Hentet fra: <https://open.spotify.com/track/1q05qdPSwyqaKZskdAk5Nt>

Benjamin, Walter. (1968). "The work of art in the age of mechanical reproduction" .I

Arendt,Hanna (red.), *Illuminations* (s.217-251). Schocken Books, New York

BBC Radio 6. (27. September 2015). *Brian Eno´s BBC music John Peel Lecture* (Podcast).

Tilgjengelig fra: <http://www.bbc.co.uk/programmes/p033smwp>

Bergby, Anne Katrine. (2007). Om å åpne ørene. . I Blix, Hilde S. & Bergby Anne K. (red.) *Øre for musikk*, s. 145-147. Unipub

Byrne, David. (2012). *How music works*. Todo Mundo/Canongate books

Chapin H./ Jantzen K./ Kelso J. A./ Steinberg F./ Large E.(2010). Dynamic, emotional and neural responses to music depend on performance expression and listener experience. Public Library Of Science. Hentet fra: <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0013812>

Clarke, Eric .(2005). *Ways of listening; An ecological approach to the perception of musical meanings*. Oxford University Press

- Cocktail Party Effect. (2017). *Wikipedia*. Hentet fra:  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Cocktail\\_party\\_effect](https://en.wikipedia.org/wiki/Cocktail_party_effect)
- Davis, Miles. (1959). *Kind of blue*. Sony Music Entertainment. (Streaming). Hentet fra:  
<https://open.spotify.com/track/7q3kkfAVpmcZ8g6JUThi3o>
- DeNora, Tia. (2000). *Music in everyday life*. Cambridge university press
- Dillard, The. (1963). *Back Porch Bluegrass*. Elektra Entertainment. (Streaming). Hentet fra:  
<https://open.spotify.com/track/3oYp0QLjfdQLjBMQ3RYajE>
- Disclosure. (2014). *Settle*. Universal Island Records. (Streaming). Hentet fra:  
<https://open.spotify.com/track/51ODNNDZm21HU7wI7cccRr>
- Dvergsdal, Henrik (2016). Avatar – IT. *Store norske leksikon*. Hentet fra: [https://snl.no/avatar -  
 \\_IT](https://snl.no/avatar_-_IT)
- Eno, Brian. (1996.) *A year with swollen appendices*. Faber and Faber Ltd.
- Extract of Oslo 31. August. (2012). (Videoklipp). Hentet fra:  
<https://www.youtube.com/watch?v=XrY9DJLDxOc>
- Fatboy Slim. (1998). *You've Come A Long Way Baby*. Skint Records Limited. (Streaming). Hentet fra: <https://open.spotify.com/track/7c3gg0yaitZpzx3EbuD2ch>
- Foucault, Michel. (1999). *Diskursens orden*. Spartacus Forlag
- Gibson, James J.(1966). *The senses considered as perceptual systems*. London: George Allen & Unwin Ltd
- Gibson, James J. (1986). *The ecological approach to visual perception*. Psychology Press/  
 Taylor&Francis Group
- Godal, Hallvard. (2009). Alan Lomax. *Store Norske Leksikon*. Hentet fra:  
[https://snl.no/Alan\\_Lomax](https://snl.no/Alan_Lomax)
- Golden, Anne. (2006). Metaforer og metaforiske uttrykk i norsk. (Internett), *Språknytt*, 34(1), 14-18, Hentet fra: <http://www.sprakradet.no/localfiles/9999/snytt061a.pdf>
- Heavy Metal Genres. (2017, 29.04.) *Wikipedia*. Hentet fra:  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Heavy\\_metal\\_genres](https://en.wikipedia.org/wiki/Heavy_metal_genres)
- Hendrix, Jimi. (1969). *Live at Woodstock*. Experience Hendrix L.L.C. (Streaming). Hentet fra:  
<https://open.spotify.com/track/3lpa6fzS3rSAbRogEhWxu7>
- Holen, Øyvind. (2011). Reggae. *Store Norske Leksikon*. Hentet fra: <https://snl.no/reggae>
- Holtebekk, Trygve. (2009). Dopplereffekt. *Store Norske Leksikon*. Hentet fra:  
<https://snl.no/dopplereffekt>

- Huron, David (2002) Listening styles and listening strategies – Paper lagt frem på Society of music theory 2002 conference, Columbus, Ohio, November 1, 2002. Abstract hentet fra: <http://www.musiccog.ohio-state.edu/Huron/Talks/SMT.2002/handout.html>
- Hørstel. (1981). (Videoklipp). Hentet fra: <https://tv.nrk.no/serie/kroppen/fbua02005179/sesong-1/episode-5>
- Johansson, Jan. (1967). *Jazz på Ryska*. Heptagon Records. (Streaming). Hentet fra: <https://open.spotify.com/track/4kDOfYVSGIYvOglS4Lb82H>
- Jørgensen, Karina K. (2016, 23.05.). *Mener "Skam" burde være pensum*. Hentet fra: <https://www.nrk.no/livsstil/mener-skam-burde-vaere-pensum-1.12959025>
- Kjøll, Georg. (2012). Assosiasjon. *Store Norske Leksikon*. Hentet fra: <https://snl.no/assosiasjon>
- Kvale S., & Brinkmann S. (2009). *Det kvalitative forskningsintervju*. Gyldendal
- Murray, Charles S.(1989). *Crosstown traffic, the post-war rock&roll revolution*. Canongate Books
- Neumann, Iver B. (2001). *Mening, materialitet og makt: En innføring i diskursanalyse*. Fagbokforlaget.
- Normann, Donald. (1988). *The design of everyday things*. Doubleday
- Normann, Donald. (1999) Affordance, conventions and design – (Internett), *ACM Interactions magazine* , 6 (3) 38-41 Hentet fra: <http://dl.acm.org/citation.cfm?id=301153&CFID=751556745&CFTOKEN=31575322&preflayo ut=flat>
- Reich, Steve. (1965). *It's gonna rain*. Nonesuch Records. (Streaming) Hentet fra: <https://open.spotify.com/track/3A3CoehU4LKShfck8XJYU7>
- Reich, Steve. (2002). *Writings on music*. Oxford University Press.
- Reitan, Inger E. (2007). Lytting. I Blix, Hilde S. & Bergby Anne K. (red.) *Øre for musikk*, s.125-141. Unipub,
- Reitan, Inger E. (2013). Listening to music – with professional ears. A study of orchestral musicians' way of listening. I I. E. Reitan, A. K. Bergby, V. C. Jakhelln, G. Shetelig, I. F. Øye. *Aural perspectives, On Musical Learning and Practice in Higher Music Education*. (S. 53-74). NMH Publikasjoner 2013:10
- Ruud, Even. (2005). *Lydlandskap, om bruk og misbruk av musikk*. Fagbokforlaget
- Sagdahl, Mathias. (2014). Autonomi. *Store Norske Leksikon*. Hentet fra: <https://snl.no/autonomi>
- Sean S. (2016, 16.02.). *Why is house music 128 bpm?*. Hentet fra: <http://www.edmnerd.com/house-music-128-bpm/>

- Skramstad, Torbjørn. (2017). Nintendo. *Store Norske Leksikon*. Hentet fra:  
<https://snl.no/Nintendo>
- Sloboda, John. (1985). *The musical mind; the cognitive psychology of music*. Oxford University Press
- Sloboda, John. (2005). *Exploring the musical mind*. Oxford University Press
- Spoken Word. (2017). *Wikipedia*. Hentet fra: [https://en.wikipedia.org/wiki/Spoken\\_word](https://en.wikipedia.org/wiki/Spoken_word)
- Steensaasen S. & Sletta O. (1996). *Gruppeprosesser*. Universitetsforlaget.
- Tagg, Philip. (2012). *Music's meanings, A modern musicology for the non-musos*. The Mass Media Music Scholars' Press, Inc.
- The Milgram Experiment 1962 Full Documentary. (2016). (Videoklipp) Hentet fra:  
[https://www.youtube.com/watch?v=ek4pWJ0\\_XNo](https://www.youtube.com/watch?v=ek4pWJ0_XNo)
- Thoresen, Lasse. (2015). *Emergent musical form, aural explorations*. Norsk musikkforlag
- Viva La Vida. (2017, 07.05.) *Wikipedia*. Hentet fra: [https://en.wikipedia.org/wiki/Viva\\_la\\_Vida](https://en.wikipedia.org/wiki/Viva_la_Vida)
- Waits, Tom. (1999). *Mule Variations*. Anti Records. (Streaming). Hentet fra:  
<https://open.spotify.com/track/37jhmzEzVKVYGvgZj00XqB>

## 7. Albumliste fra intervjuer

AC/DC (1979). *Highway To Hell*. J.Albert & Son. (Streaming). Hentet fra:

<https://open.spotify.com/track/7w04gIWA7mIbqR03Ghyrkl>

Antonsen, Ole E. (2007). *Landscapes*. Continental Artists Management AS. (Streaming) Hentet

fra: <https://open.spotify.com/track/2ylTqtmYhtEu7eW0JzbbjZ>

Coldplay. (2008). *Viva La Vida Or Death And All His Friends*. Parlophone Records Ltd.

(Streaming). Hentet fra: <https://open.spotify.com/track/1mea3bSkSGXuIRvnydlB5b>

Concerto Italiano, Sara Minigardo. (2007). *Vivaldi: Concerti e Cantate*. Naïve. (Streaming). Hentet

fra: <https://open.spotify.com/track/0HLMNsH9t2wqRwJ17lvzW2>

Du Pré, Jacqueline. (1995). *Dvorak/Elgar Cello Concertos*. EMI Records. (Streaming). Hentet fra:

<https://open.spotify.com/track/76bzcAMft1MGxK5BCjmA0T>

Envoi. (2013). *Changes*. Envoi. (Streaming). Hentet fra:

<https://open.spotify.com/track/69Uac5KnjvQ1YfuttwOVsR>

Lamb Of God. (2011). *Resolution*. Sony Music Entertainment. (Streaming). Hentet fra:

<https://open.spotify.com/track/2YKnitxLP141JVfzRK9Rgq>

Rage Against the Machine. (1992). *Rage Against The Machine*. Sony Music Entertainment.

(Streaming). Hentet fra: <https://open.spotify.com/track/2QiqwOVUctPRVggO9G1Zs5>

Red Hot Chilipeppers. (2003) *Greatest Hits*. Warner Bros Records Inc. (Streaming). Hentet fra:

<https://open.spotify.com/track/3arKRnq90Ud7yq6LRwVW8I>

Reich, Steve. (1995). *City Life*. Nonesuch Records. (Streaming) Hentet fra:

<https://open.spotify.com/track/6KpxuMPf0P37q8lznvC8eA>

Slipknot. (1999). *Slipknot*. The All Blacks USA Inc. (Streaming). Hentet fra:

<https://open.spotify.com/track/1g8IVIsEkDaGD1nKw6fwUb>

## 8.Vedlegg

### 8.1. Vedlegg nr 1 - Samtykkeerklæring

#### ***Samtykkeerklæring om deltakelse i forskningsprosjekt***

##### **"Hva hørte du nå?" – En studie i hvordan elever ved en musikklinje lytter til og benytter seg av musikk.**

Masterprosjekt i anvendt musikkteori med fordypning i gehør ved Norges Musikkhøgskole, av Bjarne Chr B. B. Gustavsen

##### **Bakgrunn og formål**

Jeg ønsker med dette prosjektet å undersøke hvordan elever ved en musikklinje lytter til og benytter seg av musikk i sin hverdag. Grunnen til at jeg har valgt musikklinjeelever som fokusgruppe og deltakere i studien, er at jeg selv arbeider ved en musikklinje og at studien dermed kan gi nye perspektiver til mitt eget virke som pedagog. Jeg har valgt temaet lytting fordi det er noe som fascinerer meg, og fordi jeg ønsker å få et inntrykk av hvordan musikkinteressert ungdom benytter seg av innspilt musikk i hverdagen.

Utvalg av informanter består altså av elever ved en musikklinje. Jeg vil forsøke å sette sammen en gruppe fordelt på klassetrinn, forskjellige hovedinstrument og av begge kjønn.

##### **Hva innebærer deltakelse i studien?**

Studien vil bestå av kvalitative intervju som går ut på at jeg samtaler med deltakerne om temaet lytting. Deltakerne intervjues en om gangen. Jeg vil bruke en temaliste med noen hovedpunkter jeg ønsker at vi snakker om. Jeg vil gjøre lydopptak av intervjuet, som jeg i etterkant transkriberer. Sammen vil dette utgjøre mine data for oppgaven.

##### **Hva skjer med informasjonen om deg?**

Alle personopplysninger vil bli behandlet konfidensielt. Det er kun veilederen min og jeg som vil ha tilgang til personopplysningene, og informantene vil bli anonymisert og navngitt som informant 1 ,2 ,3 osv.

##### **Frivillig deltakelse**

Det er frivillig å delta i studien, og du kan når som helst trekke ditt samtykke uten å oppgi noen grunn. Dersom du trekker deg, vil alle opplysninger om deg bli slettet. Dersom du har spørsmål til studien, ta kontakt med Bjarne Gustavsen, tlf 90637877 (masterstudent) eller Inger Elise Reitan, tlf. 41 42 07 50 (veileder).

Studien er meldt til NSD, Personvernombudet for forskning, Norsk samfunnsvitenskaplig datatjeneste AS.



Samtykkeerklæring

Jeg samtykker i å delta i prosjektet **"Hva hørte du nå?" - En studie i hvordan elever ved en musikklinje lytter til og benytter seg av musikk.**

-----  
Sted                      Dato                      Underskrift

Vennlig hilsen

Bjarne Chr B B Gustavsen

## 8.2. Vedlegg nr 2 - Intervjuguide

### Hva hørte du nå?

*En studie i hvordan elever ved en musikklinje lytter til og benytter seg av musikk*

---

#### Intervjuguide/temaliste

I denne studien ønsker jeg å undersøke hvordan elever ved en musikklinje lytter til og benytter seg av musikk. Gjennom samtaler med ti elever, vil jeg forsøke å danne meg et bilde av hvilken rolle det å høre på musikk spiller i disse ungdommenes hverdag.

#### Bakgrunnsinfo om informanten

Disse opplysningene noterer jeg meg før jeg setter på lydopptakeren.

**Informant nr:**

**Alder:**

**Kjønn:**

**Klassetrinn:**

Opptakeren startes.

#### Om informantens musikalske bakgrunn

**Vil du dele med meg noe av det du hører mest på for tiden?**

(Vi lytter til musikk som informanten velger fra Spotify, itunes, youtube, eller annet format via stereoanlegg.)

- umiddelbare tanker omkring det vi har hørt.
- Assosiasjoner, stemning følelser.
- Kontekst for når denne musikken lyttes til. Når.
- Alene eller sammen med andre.
- Knyttet til annen aktivitet?
- Kriterier for valg av musikk – indre/ytre faktorer, humør, tidspunkt, omgivelser, utøver eller band.

**Hovedinstrument?**

**Musikalsk bakgrunn? – hvordan begynte interessen for musikk/instrumentet?**

- kulturskole, korps/orkester, band, familie, miljø, musikkvalg

**Forholdet til lyd i omgivelsene og stillhet:**

- Musikk som bakgrunnslyd? Støy, stillhet, er det ønsket eller uønsket/ behagelig eller ubehagelig.

**Fokus ved lytting til musikk**

- Assosiasjoner, stemning, følelser, omgivelsene,
- Elementer i musikken, instrument, stemme, estetikk, melodikk, harmonikk, klangfarge, produksjon, energi, tekst.

#### **Musikk og handling**

- Forholdet mellom en type musikk og en aktivitet.
- Hvordan musikk knyttes til/legger opp til/passet til en bestemt aktivitet.
- Musikken i skolen. Hvilke aktiviteter foregår der knyttet til lytting til musikk?

#### **Det indre gehøret**

- Å synge noe inni seg.
- Å høre musikk inni seg.

#### **Musikk og identitet**

- å føle tilhørighet til en gruppe med musikk som identitetsmarkør
- regulere avstand til andre. Musikk på høretelefoner.
- Å bruke musikk til å regulere følelser og stemninger.
- Musikk på øret som en måte å "estetisere" omgivelsene. Gjøre omgivelsene til kulisser for ens egen fantasi.

#### **Jeg spiller til slutt et stykke musikk.**

- Assosiasjoner, umiddelbare tanker om stykket, stemning, følelser.
- Hva innbød stykket til?
- Formelle ting som stil, form, tonalitet, instrumentering, lyd kvaliteter.

## 8.3. Vedlegg nr 3 – Vurdering og godkjenning fra NSD

### Norsk samfunnsvitenskapelig datatjeneste AS

NORWEGIAN SOCIAL SCIENCE DATA SERVICES



Harald Hårfagres gate 29  
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

Inger Elise Reitan  
Norges musikkhøgskole  
Postboks 5190 Majorstua  
0302 OSLO

Vår dato: 20.05.2015

Vår ref: 43081 / 3 / KH

Deres dato:

Deres ref:

#### TILBAKEMELDING PÅ MELDING OM BEHANDLING AV PERSONOPPLYSNINGER

Vi viser til melding om behandling av personopplysninger, mottatt 09.04.2015. Meldingen gjelder prosjektet:

<i>43081</i>	<i>Hva hørte du nå? - En studie i hvordan elever ved en musikklinje lytter til og benytter seg av musikk. Pilotundersøkelse</i>
<i>Behandlingsansvarlig</i>	<i>Norges musikkhøgskole, ved institusjonens øverste leder</i>
<i>Daglig ansvarlig</i>	<i>Inger Elise Reitan</i>
<i>Student</i>	<i>Bjarne Chr Gustavsen</i>

Etter gjennomgang av opplysninger gitt i meldeskjemaet og øvrig dokumentasjon, finner vi at prosjektet ikke medfører meldeplikt eller konsesjonsplikt etter personopplysningslovens §§ 31 og 33.

Dersom prosjektopplegget endres i forhold til de opplysninger som ligger til grunn for vår vurdering, skal prosjektet meldes på nytt. Endringsmeldinger gis via et eget skjema, <http://www.nsd.uib.no/personvern/meldeplikt/skjema.html>.

Vedlagt følger vår begrunnelse for hvorfor prosjektet ikke er meldepliktig.

Vennlig hilsen

Katrine Utaaker Segadal

Kjersti Haugstvedt

Kontaktperson: Kjersti Haugstvedt tlf: 55 58 29 53

Vedlegg: Prosjektvurdering

Kopi: Bjarne Chr Gustavsen [bjarne.gustavsen@gmail.com](mailto:bjarne.gustavsen@gmail.com)

*Dokumentet er elektronisk produsert og godkjent ved NSDs rutiner for elektronisk godkjenning.*

*Avdelingskontorer / District Offices:*

*OSLO:* NSD, Universitetet i Oslo, Postboks 1055 Blindern, 0316 Oslo. Tel: +47-22 85 52 11. [nsd@uio.no](mailto:nsd@uio.no)  
*TRONDHEIM:* NSD, Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet, 7491 Trondheim. Tel: +47-73 59 19 07. [kyrre.svarva@svt.ntnu.no](mailto:kyrre.svarva@svt.ntnu.no)  
*TROMSØ:* NSD, SVF, Universitetet i Tromsø, 9037 Tromsø. Tel: +47-77 64 43 36. [nsdmaa@sv.uit.no](mailto:nsdmaa@sv.uit.no)

## Personvernombudet for forskning



### Prosjektvurdering - Kommentar

---

Prosjektnr: 43081

Vi kan ikke se at det behandles personopplysninger med elektroniske hjelpemidler, eller at det opprettes manuelt personregister som inneholder sensitive personopplysninger. Prosjektet vil dermed ikke omfattes av meldeplikten etter personopplysningsloven.

Det ligger til grunn for vår vurdering at alle opplysninger som behandles elektronisk i forbindelse med prosjektet er anonyme.

Med anonyme opplysninger forstås opplysninger som ikke på noe vis kan identifisere enkeltpersoner i et datamateriale, verken:

- direkte via personentydige kjennetegn (som navn, personnummer, epostadresse el.)
- indirekte via kombinasjon av bakgrunnsvariabler (som bosted/institusjon, kjønn, alder osv.)
- via kode og koblingsnøkkel som viser til personopplysninger (f.eks. en navneliste)