



MUSIKKTERAPEUTENS ULIKE KOMPETANSER

Tre musikkterapeuters beskrivelser av egne
kompetanser i yrkesutøvelsen

Per Haarr

Masteroppgave i musikkterapi. NMH 2023.

Abstract

This qualitative study is based on the descriptions of competencies in music therapy with adolescents provided by three music therapists. The aim of the study is to gain a deeper understanding of the qualities and skills that are valued within this field. The therapists' reflections and opinions are explored through three individual semi-structured research interviews, and a thematic analysis is performed to interpret the interviews and discuss them in relation to key perspectives in music therapy. The competencies described by the therapists are considered in light of expected competencies for music therapists upon completion of their education, as outlined in study plans and selected literature. The therapists' descriptions of musical and personal competencies are discussed in relation to their professional practice, with specific competencies highlighted as valuable in working with adolescents. Challenges, opportunities, and ethical considerations are addressed, and implications for further research are discussed. The results reveal a range of competencies identified by the therapists, including concrete musical skills, relational competencies, and skills that appear to be specific to this field.

Sammendrag

Denne kvalitative undersøkelsen bygger på tre musikkterapeuter sine beskrivelser av egne kompetanser i musikkterapeutisk arbeid med ungdom. Studiens hensikt er å innhente mer kunnskap om hvilke egenskaper og ferdigheter som løftes frem innenfor dette feltet.

Musikkterapeutenes refleksjoner og meninger utforskes gjennom tre individuelle semistrukturerte forskningsintervju. Gjennom en tematisk analyse har intervjuene blitt fortolket, deretter drøftet opp mot noen sentrale musikkterapeutiske perspektiver.

Kompetansene som beskrives ses i lys av hva studieplaner og et utvalg av litteraturen sier er forventede kompetanser hos musikkterapeuten ved fullført utdanning.

Musikkterapeutenes beskriver av musikalske -og personlige kompetanser ses i forhold til egen yrkesutøvelse, og de trekker frem spesifikke kompetanser som de mener er verdifulle i arbeid med ungdom. utfordringer, muligheter og etiske overveielser løftes frem og implikasjoner for videre forskning belyses.

Resultatene viser at informantene trekker frem et spekter av kompetanser, både konkrete musikalske kompetanser, kompetanser på det relasjonelle arbeidet, og kompetanser som virker å være spesifikke for dette feltet.

Forord

Denne masteroppgaven markerer en slutt på min tid som student. Da jeg var 19 år, sluttet jeg i jobben på Q-meieriene fordi jeg så det var ledig restplass på Årskurs i Musikk på Stord. Der ble jeg værende og snublet inn i en bachelorgrad i Community Music, som viste seg å gi grunnlag for å søke videre på Musikkterapi. Gjennom denne reisen har jeg fått være med på musikkprosjekter på asylmottak, fengsler, skoler og institusjoner. Erfaringer som har forsterket min tro på musikk som en brobygger og et universelt språk. Jeg har lært mye om meg selv, som person, som musiker og som medmenneske. Her kommer en liten takkeliste til de som har gitt meg inspirasjon, pågangsvilje og latter.

Jeg vil takke min veileder Ingeborg Nebelung for stødig veiledning gjennom hele prosessen! Ditt positive lynne har vært betryggende og du hjalp meg med å få tankene mine ned på jorden.

Takk til informantene mine! Deres ærlige refleksjoner har gitt meg mer å tenke over og jeg lærte mye av å prate med dere.

Takk til mine to gode klassekamerater Øivind og Gaute for dagene på biblioteket og ved bordtennisbordet. Jeg hadde ikke greid dette hvis jeg hadde måttet sitte i det alene!

Takk til ungdommene og kollegene mine på Stovner Rockefabrikk for ukentlig inspirasjon!

Takk til klassen min, dere er en fin og klok gjeng som det er trist å reise fra. Jeg ønsker dere alt godt!

Til slutt vil jeg takke min kjæreste Martyna som har holdt ut med mitt ustrukturerte vesen, og hatt troen på at jeg får det til.

Per Haarr

Oslo, 2023.

Innholdsfortegnelse

1.0 Innledning	1
1.1 Valg av tema.....	1
1.2 Problemstilling.....	3
1.3 Begrepsavklaringer.....	3
1.4 Litteratursøk.....	5
2.0 Metode	7
2.1 Kvalitativ metode.....	7
2.1.1 Intervjuundersøkelsens syv stadier.....	7
2.2 Det kvalitative forskningsintervjuet.....	8
2.3 Informantene.....	9
2.4 Intervjuguide.....	10
2.5 Samtykkeerklæring.....	11
2.6 Refleksivitet.....	11
2.7 Transkribering- og etiske overveielser.....	12
2.8 Analyse av datamaterialet.....	13
2.9 Oppsummering.....	14
3.0 Teori	15
3.1 Forventede musikkterapeutiske kompetanser.....	15
3.1.3 Studieplan for Master i Musikkterapi.....	18
3.2 Musikkterapeutens roller.....	20
3.3 Samfunnsmusikkterapi.....	21
3.4 Tillit og relasjon.....	23
3.4.1 Selvavsløring og autentisitet.....	25
3.4.2 Erfaringsbasert kompetanse.....	26
3.5 Øvrig litteratur.....	27
3.5.1 Skadelig bruk av musikk.....	27
3.5.2 Musikkteknologi.....	28
3.5 Oppsummering.....	29
4.0 Resultat	30
Musikalsk kompetanse.....	30
Musikalsk bakgrunn som formgivende faktor.....	31
Musikkstudio som musikkterapeutens instrument.....	33
Personlig kompetanse.....	34
Musikkterapeuten som tillitsperson.....	35
Tydelighet i møte med ungdom.....	39
Spesifikke kompetanser.....	41
Rollefleksibilitet.....	42
Musikalsk fleksibilitet.....	46
5.0 Diskusjon	47

5.0 Nivåer av praksis.....	48
5.2 Musikalsk bakgrunn som formgivende faktor	49
5.3 Musikstudio som musikkterapeutens instrument.....	50
5.4 Tillit og relasjonsprosesser.....	52
5.5 Tydelighet og rammer	53
5.5.1 Skadelig bruk av musikk.....	55
5.6 Musikkterapeutens ulike roller	56
5.6.1 Rollen som terapeut	58
5.6.2 Hvor stopper kompetansen?	58
5.7 Musikalsk fleksibilitet	59
6.0 Konklusjon	60
6.1 Avsluttende tanker og videre forskning	62
7.0 Litteraturliste	64
Vedlegg 1.....	67
Vedlegg 2.....	68
Vedlegg 3.....	70

1.0 Innledning

Dette er min masteroppgave i musikkterapi. Jeg har nå snart fullført 3 år på Norges musikkhøgskole, først et årsstudium i Musikk & Helse, og så to år med Master i Musikkterapi. Denne oppgaven bygger på mine erfaringer både som student, praksisstudent og arbeidstaker. Gjennom mine år som praksisstudent og arbeidstaker har jeg fått jobbet med musikk og mennesker i ulike livssituasjoner og settinger. På disse ulike stedene har jeg jobbet sammen med blant annet musikere, pedagoger, musikkterapeuter og barnevernspedagoger. Hva er det som skiller musikkterapeutene fra disse andre profesjonsgruppene som arbeider med musikk og mennesker? Musikkterapeuter arbeider innenfor flere ulike felt; eldreomsorg, tvungen psykisk helsevern, skoler, rusomsorg, palliative avdelinger, kriminalomsorg og fritidsklubber. Hva er felles for disse musikkterapeutene? Hvilke kompetanser er det de besitter? Hva er det de har med seg fra før, og hvilke kompetanser er det de bruker i yrkesutøvelsen?

Dette er spørsmål jeg har stilt meg, og fortsetter å stille meg nå som jeg nærmer meg fullført musikkterapiutdannelse. Det er også mye av grunnen til at jeg har valgt å skrive denne oppgaven.

Grunnen til at jeg har valgt å utforske dette med vekt på musikkterapeuter som arbeider innenfor ungdomsfeltet, er litt på grunn av at det er det feltet som jeg har mest erfaring med, men også på grunn av egen ungdomstid.

1.1 Valg av tema

Som ungdom brukte jeg mye tid på rommet med gitaren. Musikk var en veldig sentral del i min identitetsdannelse. På ungdomskolen var det vanskelig for meg å holde konsentrasjonen oppe i undervisningssettinger. Det førte til at jeg ofte sonet ut og begynte å gjøre andre ting. En av lærerne på skolen var musiker, og han samlet oss som ikke så ut til å få særlig utbytte av undervisningen til en samspillsgruppe. En time hver uke, møtte vi opp i aulaen uten å helt vite hvem som kom eller hva vi skulle, men vi skulle drive med musikk.

Gjennom dette som endte opp med å bli en bandsamspillsgruppe, fortsatte noen av oss i som rockeband etter skoletid. Vi begynte å lage egne låter og plutselig spilte vi rundt omkring på scener i distriktet som 15-åringer.

For meg var musikken, og identiteten som fulgte med det å spille i band, en viktig ressurs i møte med ungdomstiden. Fortsatt er musikken en helt vesentlig del av mitt liv, og musikken som ble viktig for meg i ungdomsårene, er den musikken som har satt dypest spor, og som jeg fortsatt verdsetter høgt, den dag i dag.

For tiden jobber jeg på et musikkhus for ungdom. Et gratis, by-omfattende fritidstilbud for barn og unge med interesse for musikk. Ungdommene som kommer hit kan selv velge hvordan de ønsker å disponere tiden, om det er en-til-en undervisning på et instrument, jobbe med elektronisk musikk i studio, spille i band, eller rett og slett bare henge med venner, lage mat og snakke med oss voksne som jobber der. Behovene, og hvilke tilnærminger jeg bruker i møte med ungdommene, varierer veldig. I en økt møter en ungdom hvor vi improviserer frem stemninger og melodier til karakterer i et dataspill han ønsker å lage, mens i neste møter jeg en gjeng med ungdommer som vil lære en Metallica-låt, hvor noen kanskje trenger forenkling eller veiledning på instrumentene.

I jobben møter jeg barn og ungdom fra ulike kulturer, i ulike livssituasjoner, med ulike utfordringer. I kollegiet er vi en gruppe mennesker i ulike livsløp og fra ulike fagtradisjoner. Felles for oss som jobber der, er en musikalsk kompetanse og et ønske om at barn og unge i Oslo skal få et godt musikktilbud. Den musikalske kompetansen hos oss som jobber der, er bygget på forskjellige grunnlag og interesser. Noen har fordypet seg i programmering av beats og har bred kompetanse i bruk av datamaskinprogramvare. Noen har en kompetanse som bygger på en mer tradisjonell tilnærming, hvor instrumentalopplæringen skjer ved hjelp av noter, mens andre har bygget sin kompetanse gjennom aktiv utøvelse som musiker, og har en forkjærlighet for bandmetodikk og samspill.

En av grunnene til at jeg vil undersøke musikkterapeuters ulike kompetanser, er fordi vi møter så mange forskjellige mennesker, med ulike interesser, utfordringer, styrker og behov. For meg virker det som at dette fordrer en bred kompetanse og en fleksibilitet, for å på best mulig måte kunne møte disse menneskene på en god måte og tilfredsstille deres behov.

Jeg begynte å stille meg spørsmål om mine egne kompetanser; Hvilke kompetanser er det jeg tar i bruk? Hvor lærte jeg de? Er det andre musikkterapeuter som jobber slik som jeg gjør?

Nå har jeg vist til bakgrunnen for at jeg har valgt å undersøke dette temaet, i neste del skal jeg vise til problemstillingen som jeg har formulert.

1.2 Problemstilling

Jeg har formulert oppgavens problemstilling slik:

Hvordan beskriver musikkterapeuter innen ungdomsfeltet sine ulike kompetanser i yrkesutøvelsen?

For å belyse denne problemstillingen ytterligere, har jeg valgt tre forskningsspørsmål:

1. *Hvordan beskriver musikkterapeuter sin personlige kompetanse?*
2. *Hvordan beskriver musikkterapeuter sin musikalske kompetanse?*
3. *Er det spesifikke kompetanser som fremheves innenfor dette feltet?*

1.3 Begrepsavklaringer

I oppgaven kommer jeg til å bruke noen begreper, flere av de kan forstås og defineres på forskjellige måter ut i fra kontekst og sammenheng. Jeg har forsøkt å finne frem til definisjoner som gir mening i denne konteksten, og som best mulig klarer å romme nyanser og kompleksiteter.

Kompetanse

Jeg kommer til å bruke kompetansebegrepet mye i denne oppgaven, og har valgt å bruke en definisjon hentet fra Regjeringens nettside.

Regjeringen bruker definisjonen til OECD som sier at kompetanse er:

«Evnen til å mobilisere kunnskap, ferdigheter, holdninger og verdier, kombinert med en reflekativ læringsprosess, for å kunne engasjere og samhandle»

(NOU 2018: 2, 2018).

En slik definisjon rommer bredt og vil derfor være treffende slik jeg, fra intervjuene og til drøftingen har brukt begrepet. Noe av det som ligger i min forståelse, er at det man som student har med seg av verdier og erfaringer, blir en del av kompetansen når man utøver musikkterapifaget.

Musikkterapi

Definisjonen til OECD rommer også flere aspekter av slik Kenneth Bruscia har definert musikkterapi.

Music therapy is a reflexive process wherein the therapist helps the client to optimize the client's health, using various facets of music experience and the relationship formed through them as the impetus for change. As defined here, music therapy is a professional practice component of the discipline, which informs and is informed by theory and research.

- (Bruscia, 2014, s. 36)

Jeg mener denne definisjonen sier noe om kompleksiteten ved musikkterapien. Den sier også noe om hvordan jeg forstår, og kommer til bruke *musikkbegrepet* videre i denne oppgaven. I min erfaring, med å ha jobbet musikalsk sammen med mennesker, er det ikke nødvendigvis det musikalske produktet som er det viktige. Som Bruscia sier, er det de ulike aspektene ved musikalske opplevelser og relasjonene som kan formes gjennom de, som er drivkraften for å kunne oppnå endring.

Musikkterapi skal også være en refleksiv prosess, som handler om å stadig reflektere rundt valgene du tar. Refleksivitet har også vært viktig for meg i gjennomføringen av denne forskningen, som jeg skal komme nærmere inn senere.

Å forstå musikken, ikke bare som et verk, men noe som *gjøres*. Christopher Small (1998), introduserte begrepet *musicking*, som gjør musikkbegrepet om til et verb og definerer det slik: *To music is to take part, in any capacity, in a musical performance, whether by*

performing, by listening, by rehearsing or practicing, by providing material for performance (what is called composing), or by dancing (Small, 1998, s. 9).

Musicking begrepet er relevant for i denne konteksten fordi mye av min jobb og mye av det som informantene forteller, legger til grunn at musikk er noe som gjøres. Når vi på min jobb arrangerer konserter, trengs det for eksempel folk som kan rigge opp og ned på scenen, sette opp et bord med kaffe og te, ta bilder og video og bestemme hvem som spiller når.

Diverse begreper

I musikkterapifeltet brukes det ulike betegnelser på de som mottar musikkterapijenester. Klient, bruker, deltaker, elev, pasient, beboer, ungdom er noen eksempler. Betegnelser på mennesker blir stadig diskutert, også i musikkterapifeltet. Ingen av musikkterapeutene jeg har intervjuet jobber innenfor en klinisk setting med mennesker som mottar helsehjelp, der man ofte bruker betegnelsene pasient, bruker eller klient. De brukte i all hovedsak betegnelsene *ungdom* og *deltaker*, noe jeg også har valgt å gjøre videre i teksten.

1.4 Litteratursøk

Da jeg fant ut at dette var et tema som jeg ville undersøke, gjennomførte jeg et litteratursøk for få en oversikt over hva som tidligere har blitt skrevet om *musikkterapeuters kompetanse*. Dette ble gjort høsten 2022, i databasene RILM og ORIA. Jeg brukte søkeordene: «music therapy competencies» og «musikkterapeutens kompetanser». Jeg gjorde også noen mer avanserte søk der ordene *kompetanse* og *competencies* skal være representert i tittel og frase har vært: «music therap* skills», «music therap*competencies» og «music therapist competencies». Gjennom disse databasene, med disse søkeordene, fant jeg lite norsk forskning på temaet. Jeg merket tidlig at mye av forskningen gjort på kompetanser hos musikkterapeuten, i stor grad har vært amerikansk eller fra øvrige land.

Flere publikasjoner ble avgrenset fordi mye av forskningen jeg fant omhandlet kompetanser som klienten har, eller kan tilegne seg. I tillegg var mange artikler direkte knyttet til et spesifikt felt, og gitte kompetanser musikkterapeutene bør ha, innenfor det feltet.

Søkeordet «music therap* skills» fikk 53 treff i ORIA-databasen. Jeg fant to publikasjoner som virket relevante i denne konteksten. Begge omhandlet stemmebruk for musikkterapeuter, og begge var fra samme forfatter. Etter å ha lest introduksjonen, og med

hensyn til temaet som jeg ønsker å undersøke, så jeg bare den ene som relevant; “Basic Verbal Skills for Music Therapists” (Schwartz, 2019). Denne boken handler om hvordan, hvorfor og når musikkterapeuter skal ta i bruk det forfatteren omtaler som grunnleggende verbale ferdigheter. Det er relevant i denne konteksten, fordi det trekkes frem en spesifikk ferdighet som ikke omhandler det musikalske.

Søkeordet “music therapy competencies” fikk 22 treff i ORIA. Her var det også flere publikasjoner som ikke omhandlet kompetanser hos musikkterapeuten. Av de som jeg ikke allerede hadde funnet, var de resterende publikasjonene ikke relevante i denne konteksten. I RILM-databasen fikk det samme søket 23 treff, og jeg fant artikkelen “The Effects of Music-Based Experiential Supervision on Perceived Competency with Music Therapy Practicum Students” (Zanders, 2020). Artikkelen bygger på en undersøkelse som er gjort på en gruppe musikkterapistudenter, hvor hensikten er å lære mer om hvilke kompetanser musikkterapeuten trenger gjennom *erfarings-basert* læring under faglig supervisjon.. Forfatteren argumenterer for at erfaring-basert læring bør være en sentral del av musikkterapistudiet.

Søkeordet “music therapist competencies” fikk 99 treff. Av de 99 treffene fant jeg to artikler utenom de jeg allerede hadde sett på: “What factors shape a music therapist?: An investigation of music therapists’ professional identity over time in New Zealand” (Warren & Rickson, 2016), undersøker på hvordan et utvalg musikkterapeuter ser på sin egen profesjonsidentitet. De ser på hvilke aspekter er det som har formet og påvirket profesjonsidentiteten til et utvalg musikkterapeuter, og muligheten for at aspektene også kan ha vært med å forme og påvirke musikkterapi-profesjonen.

Den andre artikkelen jeg fant var “The musical identities of Danish music therapy students: A study based on musical autobiographies” (Bonde, 2013). Denne danske studien tar for seg musikkstudenters *musikalske autobiografier*, og tar i bruk det samme metodiske rammeverket som Even Ruud gjorde i boken “Musikk og Identitet” (Ruud, 2013). Videre vil jeg bruke boken til Ruud, da denne er mer omfattende og satt i en kontekst av Norsk Musikkterapi.

I teorikapittelet går jeg nærmere inn på disse publikasjonene jeg har funnet.

Dette litteratursøket må ikke ses på som en fullstendig oversikt over temaet.

Hadde jeg benyttet meg av flere søkeord, i flere databaser, hadde jeg i større grad kunnet vist til hva som finnes av relevant forskning på temaet. I neste kapittel skal jeg fortelle om metoden jeg har brukt i forsøket på å innhente ny kunnskap om temaet.

2.0 Metode

Forskningsspørsmål og forskningsfelt krever ulike tilnærminger, og det finnes ikke en universal metode. Kvalitative tilnærminger egner seg spesielt for å undersøke fenomener som ikke kan tallfestes eller som krever innsikt i deltakernes perspektiver (Brinkmann & Tanggaard, 2015).

2.1 Kvalitativ metode

Jeg har ønsket å innhente mer kunnskap om musikkterapeuters beskrivelser og tanker rundt egne kompetanser, og hva de får bruk for yrkesutøvelsen.

Siden det er beskrivelser og refleksjoner som i stor grad danner grunnlaget for den nye kunnskapen, er dette en tydelig kvalitativ studie. Kvalitative metoder kan tas i bruk når vi skal innhente kunnskap om menneskelige egenskaper som for eksempel holdninger, erfaringer, opplevelser og tanker (Malterud, 2017, s. 31). Denne studien beveger seg innenfor et konstruktivistisk paradigme som tar utgangspunkt i at den nye kunnskapen skapes eller konstrueres av meg som forsker, og av menneskene som er deltakere i studien (Postholm et al., 2018).

2.1.1 Intervjuundersøkelsens syv stadier

Jeg har støttet meg til Kvale og Brinkmann sine syv stadier for en intervjuundersøkelse. Allere først handlet det om finne ut av hva jeg skulle undersøke hva og hvorfor, før jeg kunne ta stilling til valg av metode. I begynnelsen av planleggingen var jeg inne på tanken om å intervju ungdommene på jobben min, med et fokus på meg selv og mine roller, ungdommene og arbeidsplassen. Jeg bestemte meg etter vært for å ikke gå videre med denne idéen. Først og fremst kommer ikke de ungdommene jeg møter, for å drive med musikkterapi. Jeg er musikkterapistudent, men det er ikke noe jeg aktivt har uttalt, med mindre det har kommet opp i en samtale. Relasjonen mellom meg og ungdommene er

bygget på tillit, og dersom det plutselig skulle vise seg at min intensjon var å forske på dem, kunne fremstått uærlig og etisk problematisk.

Som nevnt, hadde jeg en forforståelse og flere spørsmål rundt temaet som direkte knyttet seg til musikkterapeutens perspektiv. Jeg hadde både konkrete spørsmål som, hvordan ser de på sin rolle som musikkterapeut? Hvordan arbeider de rent praktisk? Jeg hadde også filosofiske og eksistensielle spørsmål rundt musikk og mennesker, det er så komplekst og stort, hvordan kan jeg forske på dette?

Jeg måtte være pragmatisk og tenke på hva det er jeg faktisk har mulighet til å finne mer ut av, med den tidsrammen jeg har. Jeg landet på idéen av å intervju musikkterapeuter på bakgrunn av disse spørsmålene jeg drev å stilte meg selv. Det virket gjennomførbart med hensyn til disse syv stadiene som Kvale og Brinkmann skriver om. Jeg begynte å forhøre meg om hvilke musikkterapeuter i Norge er det som jobber med ungdom.

Gjennom tips fra medstudenter og veileder, fikk jeg noen navn og begynte å formulere mine tanker om til spørsmål. Det endte opp med en intervjuguide som jeg, i samråd med veileder opplevde som dekkende i forhold til hva jeg skulle undersøke. Intervjuene ble gjennomført med grunnlag i intervjuguiden, to av de hvor vi begge var tilstede fysisk, og et via gjennom Zoom. Intervjusituasjonen beskriver mer inngående i neste kapitel. Datamaterialet jeg satt igjen med etter intervjuene, ble transkribert (se kapitel 2.7) og analysert av datamaterialet ble gjort gjennom en tematisk analyse (se kapitel 2.8). Tolkningen om hvorvidt dette datamaterialet kan bidra med ny kunnskap i forhold til min problemstilling, har vært med meg store deler av prosessen, også i rapporteringen. Disse fasene blir beskrevet ytterligere videre i dette kapitlet.

2.2 Det kvalitative forskningsintervjuet

For å kunne svare på problemstillingen har jeg gjennomført kvalitative forskningsintervju med et utvalg musikkterapeuter. Det var viktig for meg å stille spørsmål som kunne skape rom for informantenes tanker, perspektiver og forståelse av temaet. Dette gjorde jeg ved hjelp av en *semistrukturert* intervjuguide. At intervjuguiden er semistrukturert, innebærer at den skal inneholde en oversikt over de temaene som skal dekkes, og forslag til spørsmål (Kvale et al., 2021, s. 162) Beskrivelsene jeg var ute etter handlet i stor grad om hva de gjør i

yrkesutøvelsen og hvorfor de gjør det. Kvale & Brinkmann bruker begrepet *livsverdenintervju*; Denne fenomenologisk inspirerte karakteriseringen brukes når det skal innhentes kunnskap om intervjuobjektets dagligliv, og forstå temaer og fenomener ut fra deres perspektiv (2015, s. 46). Jeg valgte å studere dette fenomenet på bakgrunn av min forforståelse om at vi musikkterapeuter både har en *faglig kompetanse* og *levd kompetanse*, som vi har med oss inn i yrkesutøvelsen.

Med faglig kompetanse menes det som intervjuobjektene opplever å ha lært gjennom studiet, mens den levde kompetansen er de egenskapene, verdiene og ferdighetene som de har ervervet gjennom sitt livsløp.

Videre skriver Kvale & Brinkmann at når det er semistrukturert er det verken en åpen samtale, eller en lukket spørreskjemasamtale. I mitt tilfelle var spørsmålene nøye gjennomtenkt, og jeg stilte de ordrett til hver informant. Grunnen til det var fordi jeg var interessert i hvordan disse spørsmålene ble mottatt og tolket av de ulike informantene. Oppfølgingsspørsmålene mine varierte i større grad, fordi det ofte kom svar som beveget oss inn på temaer og fenomener som var uforutsette og spennende. Da vi kom inn på disse uforutsette temaene, var det noen av informantene som ofte avsluttet med å si «vet ikke om dette er relevant for oppgaven din». Dette kan peke på at mine spørsmål ikke var formulert presist nok, men også på temaets dybde. Å bli bedt om å beskrive dine personlige kompetanser og musikalske kompetanser, er å bli bedt om å åpne seg opp og grave i egen personlige historie. Malterud (2017) skriver at det som tilsynelatende virker som et sidespor, ofte kan inneholde den nye kunnskapen. Balansen mellom å være fleksibel og samtidig styre intervjuet kan være krevende, noe jeg også opplevde under intervjuene. Dette kommer jeg tilbake til.

2.3 Informantene

Proessen med å velge ut aktuelle intervjuobjekter ble gjort ved at jeg først forhørte meg med veiledere, lærere og klassekamerater. Utvalget var strategisk, i den forstand at jeg ønsket å finne musikkterapeuter som best mulig kunne svare på min problemstilling. Jeg hadde noen kriterier på forhånd:

1. De jobber, eller har tidligere jobbet som musikkterapeuter med ungdom.
2. De er ferdig utdannet musikkterapeuter (mastergrad)
3. Representanter fra begge utdanningsinstitusjonene (UiB & NMH)
4. Både kvinner og menn representert i utvalget.

Grunnen til at jeg ville ha representanter fra begge utdanningsinstitusjonene var fordi studiene er strukturert på forskjellige måter. Ved Universitetet i Bergen går musikkterapiutdanningen over fem år, mens ved Norges Musikkhøgskole i Oslo, går den over to år. Informantene kan potensielt sett ha andre synspunkter og beskrivelser på bakgrunn av hvor de har tatt sin mastergrad. Grunnen til at jeg ønsket å ha både kvinner og menn i utvalget var på bakgrunn av at kjønn potensielt kan ha en betydning i denne konteksten. Det kan være ulike forventninger til kvinner og menn hos deltakere i musikkterapi, arbeidsplasser, hos dem selv og i samfunnet generelt.

Gjennom dette utvalget endte jeg opp med tre informanter:

- Informant 1 er musikkterapeut og jobber på et åpent fritidstilbud for barn og unge.
- Informant 2 er musikkterapeut som jobber med ungdommer som er tilknyttet barnevernet.
- Informant 3 er musikkterapeut som tidligere jobbet med barn og ungdom tilknyttet barnevernet.

2.4 Intervjuguide

Jeg utarbeidet en intervjuguide (se vedlegg 1) med syv åpne spørsmål med to eller tre presiserings – eller oppfølgingsspørsmål. I starten ba jeg informantene å fortelle litt om veien inn til musikkterapistudiet og hvordan de havnet i ungdomsfeltet. Deretter beveget vi oss mer inn på beskrivelser og tanker om egen musikalsk kompetanse, og så videre til spørsmål om hvilke personlige kompetanser de vil trekke frem viktige i sitt arbeid. Mot slutten stilte jeg et spørsmål på bakgrunn av min forforståelse om at jeg tenker profesjonskompetansen er summen av personlig, musikalsk – og faglig kompetanse. Det var interessant for meg å vite hva informantene tenker om dette, samt hvordan deres kompetanser eventuelt skiller seg fra kollegers kompetanser. Samtlige intervjuer varte i over en klokke, fra 70 minutter til 90 minutter.

2.5 Samtykkeerklæring

I forkant av intervjuene, etter at jeg hadde etablert kontakt med informantene, sendte jeg over en samtykkeerklæring (se vedlegg 2). I skjema er jeg tydelig på at det å deltakelsen er frivillig, og at du som informant, når som helst kan trekke deg fra studien. Før intervjuet startet, ble også deler av den uttrykt muntlig.

2.6 Refleksivitet

Gjennom dette prosjektets ulike faser har jeg forsøkt å være refleksiv. Som forsker styres jeg av mine motiver, indre bilder og forestillinger, det kan jeg ikke komme bort fra (Malterud, 2017). Derfor er det viktig at jeg er klar over min forforståelse, og være åpen om dette ovenfor leseren, som jeg har vært ovenfor informantene mine. Grunnen til at jeg ville forske på dette temaet var som nevnt på bakgrunn av min forforståelse om at profesjonskompetansen til musikkterapeuten er bygget på dens musikalske kompetanse, personlige kompetanse og den faglige kompetansen. Jeg har vært forberedt på muligheten om at mitt syn og mine tanker rundt dette ikke stemmer overens med slik informantene tenker og forstår det. Kanskje de med lengre fartstid enn meg tenker på en helt annen måte rundt sin yrkesutøvelse og profesjonskompetanse.

Nerver i forkant og underveis i intervjuet var noe både jeg og informantene kjente på. Intervjusettingen var ny for både meg og informantene. To av informantene fortalte i forkant, at de kjente på en nerve knyttet til det å gi svar som var relevante for oppgaven, samt det å skulle formulere seg på en god måte. For meg var det nerver knyttet til det å skulle utdype hva jeg mente med spørsmålene. Et konkret eksempel på der min manglende erfaring som intervjuer kom til syne skjedde under mitt andre intervju. Ganske tidlig i intervjuet bevegde informanten seg litt ut til siden av det spørsmålet egentlig dreide seg om. Han fortalte at det hender han reflekterer rundt rollen som musikkterapeut og viste til spørsmål som:

«Er dette musikkterapi? Har jeg rollen som gitarlærer nå? Vi improviserer jo ikke, er dette egentlig miljøarbeid? Det er et spennende tema egentlig.»

Disse spørsmålene er veldig interessante for min problemstilling, og mye av kjernen i hvorfor jeg ville forske på akkurat dette. I stedet, svarte jeg:

«Ja, jeg har mange av de samme spørsmålene og det er veldig spennende, men vi skal ikke gå så langt inn på det nå, kan du fortelle om din musikalske bakgrunn?»

Som uerfaren forsker og intervjuer, må jeg erkjenne at slike ting kan ha preget datainnsamlingen. Likevel, utover i prosessen fikk jeg en mer refleksiv holdning til min intervjuguide og forholdt meg i større grad rolig og engasjert under slike sidesprang. Informantenes tanker og refleksjoner utover spørsmålene, har i etterkant vist seg å utgjøre mye av den nye kunnskapen jeg skal vise til i resultatkapitlet.

2.7 Transkribering- og etiske overveielser

Intervjuene ble tatt opp på en digital opptaker, filene ble så overført til en ekstern harddisk som jeg kunne lytte til og gjøre om råmaterialet til tekst. Stort sett snakker ikke mennesker på en måte som gjør at man kan få en gyldig gjengivelse av samtalen ved å skriftliggjøre den (Malterud, 2017). Mye av den non-verbale kommunikasjonen er også vanskelig å gjengi i et skriftlig format. Kvale og Brinkmann understreker at allerede fra når intervjuet blir til et lydopptak, mister man kroppsspråk som kroppsholdninger og gester. I transkripsjonen mister man enda mer, det som innebærer stemmeleie, intonasjon og åndedrett (Kvale et al., 2021, s. 205).

I første omgang transkriberte jeg ordrett, og tok med informantenes «eh»-er og «mm»-er. Men som jeg skal snakke mer om i neste avsnitt, ble transkripsjonene og lydopptakene tolket i flere omganger. I resultatkapitlene har jeg valgt å ikke ta med ordlyder som «eh», fordi jeg ikke opplever ikke at de bærer særlig mening i denne konteksten.

Informantenes anonymitet har vært en viktig etisk overveielse gjennom hele prosessen. Jeg har forsøkt så godt jeg kan å bevare samtlige informanternes anonymitet. Musikkterapi miljøet er ikke veldig stort, og spesielt når det snevres inn til de som jobber, eller har jobbet innen ungdomsfeltet. Av hensyn til informantenes anonymitet har jeg forsøkt å ikke komme med beskrivelser som kan avsløre arbeidsplassene hvor de jobber eller hvor i landet de holder til.

2.8 Analyse av datamaterialet

Jeg gjorde en tematisk analyse av datamaterialet, sterkt inspirert av de seks fasene som Braun og Clarke skriver om i sin artikkel «Using thematic analysis in psychology» (Braun & Clarke, 2006).

Først skal jeg kort forklare hva som inngår i de seks fasene, før jeg beskriver hvordan jeg endte opp med å gjøre det.

- Fase 1: Gjøre deg kjent med datamaterialet.
- Fase 2: Kode seg gjennom datamaterialet. Det handler om å identifisere aspekter som tilsynelatende virker interessante, relevante eller meningsbærende i forhold til det som undersøkes.
- Fase 3: Generere de første temaene fra kodene. Temaene skal være bredere enn kodene, som gjerne omhandler en spesifikk mening.
- Fase 4: Utvikling og revurdering av temaene. De skal gi mening i forhold til kodene, men og i forhold til temaets problemstilling.
- Fase 5: Temaene finjusteres og blir gitt navn som skal være konsise og informative.
- Fase 6: Datamaterialet gjøres om til skriftlig form.

(Braun & Clarke, 2022, s. 35-36)

Jeg begynte med å ta notater fra transkripsjonene. Da finleste jeg transkripsjonene og skrev ned i stikkordsform hva informantene sa, som en måte å gjøre meg kjent med datamaterialet på. Dokumentene jeg da satt igjen med, printet jeg ut, så begynte jeg å kode. Cresswell og Poth definerer koding som en tildeling av etiketter eller koder til tekst for å kunne systematisere og kategorisere meningsinnholdet i dataene (Cresswell & Poth, 2018). Jeg begynte med å samle aspekter ved datamaterialet som virket å kunne passe inn i en felles kode. Det var viktig under denne fasen at jeg ga alle aspekter den samme oppmerksomheten og ikke lot meg styre av hva jeg husket fra intervjuene, eller som jeg ønsket skulle være relevant. Jeg satt igjen med mange flere koder enn jeg kunne sett for meg før jeg begynte. Deretter begynte prosessen med å finne temaer.

For å kunne demonstrere refleksivitet i arbeidet med den tematiske analysen, er det ikke tilstrekkelig å gjøre en oppsummering av kodene og kalle det et tema. Min jobb har vært å utforske hvordan like og delte idéer og meninger kommer til uttrykk i ulike kontekster (Braun & Clarke, 2022).

Jeg brukte tankekart i denne fasen, hvor jeg lagde utkast til temaer som ble til undertemaer, og motsatt. Denne fjerde fasen var både krevende og kreativ, og handlet om å finne temaer som kunne romme kodene jeg hadde lagd.

Det tvang meg også til å studere det som informantene hadde sagt på en mer åpen og kritisk måte; «Hva er det egentlig de sier her?». Noen av kodene inneholdt datamateriale som var vanskelig å plassere under et gitt undertema. Jeg prøvde meg frem med å endre på undertemaene, men det igjen ekskluderte andre aspekter. Da måtte jeg til slutt se nøye på materiale og om det i det hele tatt er relevant for hva jeg skal undersøke. Noen ganger var det ikke det, og selv hvor interessant jeg syntes det var, svarte de ikke på problemstillingen og ble derfor ikke med videre i oppgaven. Til slutt endte jeg opp med tre temaer, med to undertemaer hver.

2.9 Oppsummering

For å belyse problemstillingen min har jeg valgt å gjennomføre tre semi-strukturerte forskningsintervjuer med tre musikkterapeuter. Musikkterapeutene har jobbet, eller jobber med ungdom, både innen barnevernsfeltet og gjennom fritidstilbud. Jeg har analysert datamaterialet ved å følge Braun og Clarke sine seks faser i den tematiske analysen, og prøvd å være så transparent som mulig rundt mine tanker og forståelse av temaet. I neste kapittel skal presentere det teoretiske rammeverket, som sammen med datamaterialet fra intervjuene skal besvare min problemstilling, hvordan beskriver musikkterapeuter innen ungdomsfeltet sine ulike kompetanser.

3.0 Teori

I dette kapitlet skal jeg vise til litteraturen som, sammen med resultatkapitlet, skal legge grunnlaget for drøftingen til slutt. Prosessen med å finne relevant litteratur, har bestått i å gjennomføre et litteratursøk, gjort snøballsøk, samt forsøkt å finne empiri i etterkant av den tematiske analysen, i forsøk om å finne noe som kan være med å belyse det informantene snakker om. Min fremgangsmetode kan derfor plassere seg både innenfor en deduktiv tilnærming og en induktiv tilnærming. Det som gjerne best beskriver min fremgangsmåte er en abduktiv tilnærming. Abduksjon forstås som en kontinuerlig interaksjon mellom teori og empiri, der ingen av de ses som å ha en ledende rolle (2018).

Før jeg går videre med å vise den litteraturen jeg har valgt ut, skal jeg først si litt om hvordan jeg har delt inn kapitlet. Først skal jeg presentere de to publikasjonene jeg har funnet som på en overordnet måte forteller konkret, hva musikkterapeuten skal kunne. Etter det presenterer jeg teorier og litteratur som jeg mener er relevante på bakgrunn av det informantene har sagt, og det som jeg tenker sier noe om kompetansene som trengs inn mot ungdomsfeltet.

3.1 Forventede musikkterapeutiske kompetanser

En av de tingene jeg ba informantene om, var å beskrive sin musikalske kompetanse. Alle tre hadde tanker og refleksjoner rundt dette, og ikke minst hvilke kompetanser de faktisk har nytte av i yrkesutøvelsen.

De to publikasjonene jeg nå skal vise til, har listet opp kompetansene som de mener musikkterapeuter *skal* ha. Den første er et kapittel fra boken «Utdanningsforskning i musikk – didaktiske, sosiologiske og filosofiske perspektiver» (Nielsen et al., 2017). Etter å ha lest kronikken «Lik men unik» (Ruud, 2017b), gjorde jeg snøballsøk og fant primærkilden, som jeg nå skal se nærmere på.

«Handlemuligheter og musikalsk aktørskap. Om å avgrense musikkterapi fra musikkpedagogikk» (Ruud, 2017a)

Denne teksten er veldig nært knyttet til mine spørsmål rundt musikkterapeutens kompetanser.

Ruud skriver om hvordan musikkterapiprofesjonen skiller seg fra andre profesjoner, og da hovedsakelig helsearbeidere og pedagoger. Ruud hevder at summen av kompetansene som musikkterapeuten bør beherske, er det som skiller profesjonsgruppen fra andre profesjonsgrupper. I forhold til min problemstilling og mine forskningsspørsmål er det relevant å se nærmere på hva disse kompetansene er.

Det første punktet til Ruud kaller han for *musikalsk kompetanse*. Innledningsvis poengterer Ruud at det kreves gode musikalske ferdigheter for å komme gjennom opptaksprøver for å tas inn til studiet. Dette begrunner han med at studieprogrammene er underlagt Grieg Akademiet i Bergen, og Norges Musikkhøgskole i Oslo. Musikkterapeuter har i følge Ruud, et høyt nivå på sitt hovedinstrument, i tillegg til gode improvisasjonsferdigheter.

Videre trekker han frem *metodisk kompetanse*, og begrunner det med at arbeidsfeltene til musikkterapeuter varierer såpass bredt og at man møter mennesker fra ulike kulturer, livsfaser og med ulike musikalske preferanser. For å kunne møte disse menneskene på en god måte, med bruk av musikk, må man i følge Ruud ha et bredt spekter av metodiske tilnærminger og teknikker.

Det tredje punktet omhandler *kunnskap om målgrupper*. Ruud skriver at på studiet legges det opp til at studentene tilegner seg en viss kunnskap innenfor, psykologi, pedagogikk, musikkvitenskap, spesialpedagogikk, musikk og hjerneforskning, i tillegg til kunnskap knyttet direkte mot en spesifikk klientgruppe.

Relasjon- og kommunikasjonskompetanse er det fjerde punktet som trekkes frem.

Ruud beskriver at essensen her handler om en villighet og en evne til å leve seg inn i en annens situasjon, tanker og følelser. *Intersubjektivitet* trekkes frem som sentralt her.

Det siste punktet dreier seg om kompetanse innenfor teori og forskning. Å lese forskningslitteratur, kunnskap om vitenskapsteorier, forskningsmetode og kriterier til evidens, er noe Ruud trekker frem.

I boken «Defining Music Therapy», skriver Bruscia (2014) kort om forventede kompetanser hos musikkterapeuten. Han viser til American Music Therapy Association sin nettside, hvor det er blitt gjort en grundig, punktlig, oppstilling av disse kompetansene (Bruscia, 2014).

Denne skal jeg nå presentere nærmere.

«**Professional Competencies**» (American Music Therapy Association, 2008).

Det er viktig for meg å understreke at det finnes kulturelle og politiske forskjeller mellom Norge og USA. Jeg er bevisst på at dette kan være med å prege musikkterapifeltet, som i ulik grad, påvirkes av samfunnet vi lever i. Likevel mener jeg den er relevant i denne kontekst, og boken «Defining Music Therapy» er en sentral del av pensumlitteraturen ved Norges Musikkhøgskole. Punktlisten er svært omfattende og jeg skal ikke gå grundig inn på hvert enkelt punkt, men kort vise frem hva trekkes frem som essensielt. De forventede kompetansene hos musikkterapeuten deles inn i tre kategorier: Musikkterapi, klinisk grunnlag og musikalsk grunnlag. Nå skal oppsummere hva AMTA legger i det forventede musikalske grunnlaget.

Musikkterapeuten skal ha kunnskap om musikkteori og musikkhistorie, ferdigheter innen arrangering- og komponering, fremførings- og dirigeringsferdigheter, bevegelsesferdigheter, og funksjonelle ferdigheter. Med funksjonelle ferdigheter menes det å kunne samspille med andre på ulike instrument, akkompagnere og lede, spille akkordprogresjoner i flere tonearter, blad-lese enkle komposisjoner på kort tid, bruke perkusjonsteknikker, harmonisere og transponere, samt kunne synge og spille et variert repertoar uten at musikken er nedskrevet. Siste underpunkt er at musikkterapeuten skal kunne utvikle originale melodier og musikkstykker med ulike stemninger, i forskjellige stiler, både med bruk av stemme og instrument.

AMTA sitt andre punkt dreier seg om musikkterapeutens *kliniske grunnlag*. Punktet omhandler den terapeutiske kompetansen, og deler den i tre underkategorier: terapeutisk anvendelse, terapeutiske prinsipper og den terapeutiske relasjonen. Av hensyn til min oppgave, har jeg valgt å fokusere på det siste punktet, den terapeutiske relasjonen. Her forventes det at musikkterapeuten kan gjenkjenne egne følelser, holdninger og handlinger overfor klienten og den terapeutiske prosessen. Etablere og bevare mellommenneskelige relasjoner, og ta i bruk dynamiske prosesser i grupper for å oppnå terapeutiske mål. Det siste punktet jeg vil trekke frem som jeg synes resonnerer med min problemstilling, sier at musikkterapeuten bruker seg selv på en nyttig måte i terapeutrollen. Det eksemplifiseres med å ha en autentisk og empatisk tilnærming, i tillegg til å være selvavslørende på en passende måte.

Det siste punktet kaller de *musikkterapi*, og inneholder elleve underkategorier som jeg skal vise til, uten å gå videre inn på hver enkelt.

Det forventes at musikkterapeuten har kunnskap om grunnleggende prinsipper, og er kjent med ulike måter å evaluere klientene på. Musikkterapeuten skal kunne planlegge et behandlingsforløp, og se klientens behov i forhold til behandlingsplanen. Kunnskap i hvordan man dokumenterer og journalfører, samt hvordan terminere/avslutte musikkterapien på en skånsom måte. Musikkterapeuten skal være profesjonell og forholde seg til de etiske retningslinjene, kunne jobbe tverrfaglig med andre profesjonsgrupper og kolleger, kunne veilede og gjøre administrativt arbeid, og kunnskap om teori og forskning.

3.1.3 Studieplan for Master i Musikkterapi

Disse to publikasjonene jeg nå har vist til: (American Music Therapy Association, 2008; Ruud, 2017a), sier noe konkret om hva som er forventede kompetanser hos musikkterapeuten. For meg har det også vært relevant å se på hva studieplanen for Master i Musikkterapi ved Norges Musikkhøgskole, sier at musikkterapeuten skal ha kunnskap om. Norges Musikkhøgskole er en av to institusjoner som utdanner i Norges musikkterapeuter. Jeg har gjort en avgrensning ved å ikke se nærmere på studieplanen for Master i Musikkterapi ved Grieg Akademiet. Grunnen til det handler om at jeg har gjennomgått studieprogrammet ved Norges Musikkhøgskole, og har derfor en levd erfaring som kan supplere det som står i studieplanen.

Det skal likevel understrekes at i Bergen, går studiet over fem år, altså et integrert masterprogram. (UiB, u.å). Den studieplanen som jeg har forholdt meg til er nylig blitt revidert, og den nye studieplanen for 2023 er kom ut mens jeg har skrevet denne oppgaven. Jeg kommer til å forholde meg mest til den forrige studieplanen, men supplere med den nye utgaven der det er relevant.

Musikkterapistudiet er satt sammen av to deler, en profesjonsdel og en vitenskapsdel. Siden mitt fokus i denne oppgaven, er rettet mot de metodiske og de praktiske aspektene ved musikkterapifaget, vil jeg utelate vitenskapsdelen.

For å kunne være kvalifisert til opptak kreves en bachelorgrad som inneholder minst 60 studiepoeng i enten musikk, helse og sosialfag, eller pedagogiske-/psykologiske fag. Årstudiet Musikk & Helse eller tilsvarende, skal også være en del av fagbakgrunnen. Studiet legger opp til 160 timer med praksis. Hovedsakelig skal studenten gjennomføre praksis ved tre ulike praksissteder. Det er også mulig for studenten å gjennomføre en egenpraksis. Da er det ikke en musikkterapeut på stedet, men studenten får individuell, ekstern veiledning (NMH, 2021).

På nettsidene står det at studiet bygger videre på kompetansen som studenten har tilegnet seg fra tidligere utdanning. En viss kompetanse kreves før man får starte på musikkterapistudiet ved Norges Musikkhøgskole. I den reviderte studieplanen fra 2023 er noen sider ved studieplanen blitt utfyllende i forhold hvilke kompetanser som forventes at studenten allerede har. For å komme videre fra opptak krever det at studenten kan demonstrere følgende kompetanser:

- Spille/syng et forberedt stykke/låt i valgfri sjanger på hovedinstrument og bruksinstrument
 - Syng/framføre en forberedt sang/rap uten akkompagnement
 - Spille/syng etter noter eller besifring (søkeren får utdelt dette)
 - Dialogisk improvisasjon sammen med en i opptakskomiteén
 - Spille uten noter (gehør)
 - Transponering (spille i forskjellige tonearter)
- (NMH, 2023)

Jeg kommer til å referere til studieplanen, både 2021-utgaven og den revurderte utgaven, videre i kapitlet. Studieplanen er sentral i forhold til hva den ferdig, utdannede musikkterapeuten sitter igjen med av kompetanser. Derfor vil jeg bruke studieplanen sporadisk, som et supplement til den litteraturen og de teoriene jeg nå skal belyse. En side ved min forforståelse er at musikkterapeuten ofte innehar flere roller. Dette baserer på min egen erfaring både som praksisstudent og som arbeidstaker. Jeg spurte også informantene mine om de hadde arbeidsoppgaver som de ikke direkte, ville knyttet til det musikkterapeutiske arbeidet. På bakgrunn av dette, er det relevant å se nærmere på hva litteraturen sier om musikkterapeutens roller.

3.2 Musikkterapeutens roller

På grunn av feltets store variasjoner i forhold til arbeidsplasser og klientgrupper, kan det skape en viss uklarhet i forhold hva musikkterapeuten egentlig skal bidra med. Dette er spesielt viktig å tenke på i forhold til klientene, som har krav på å få vite hva slags behandling de kan forvente når de oppsøker musikkterapeutisk praksis (Schwartz, 2019, s. 35).

Dersom det oppstår en uklarhet i forhold til rollen som musikkterapeut, og hvilket område musikkterapeuten praktiserer, kan det føre til uklarhet rundt hvilke kompetanser som trengs.

Boken «Basic Verbal Skills for Music Therapists» av Elisabeth Schwartz, har som hensikt å gi en bredere forståelse av hvordan språk og uttryksformer er med oss i yrkesutøvelsen. Det bør være en supplerende kompetanse hos musikkterapeuten og vite *når, hvorfor og hvordan* man skal ta i bruk verbal språk i en musikkterapisetting. Forfatteren viser til Bruscia (2014) sine *nivåer av praksis*, for å utdype hvordan ord og uttryksformer bestemmes av hvilket *nivå* og *område* musikkterapeuten befinner seg i.

Område er oversatt fra «area» og defineres av hva det primære, kliniske fokuset er, eller hva som ligger til grunn for at musikkterapeuten og klienten er sammen.

Nivå er oversatt fra «level» og skal beskrive bredden, dybden og det betydningsfulle i terapiprosessen og hvilke endringer som oppstår innenfor den (Bruscia, 2014, s. 203-205, min oversettelse).

Nivåene av praksis er delt i fire kategorier, som jeg kort skal gjøre rede for.

- *Auxiliary level*
- *Augmentative level*
- *Intensive level*
- *Primary level*

Auxiliary retter seg mot praksis som har musikalske eller ikke-musikalske mål, men som er fordelaktig, men ikke helsereelatert. Praksisen defineres ikke som terapi. *Augmentative* retter seg mot praksis der musikkterapien fungerer som supplerende til annen behandling.

Intensive inkluderer praksis der musikkterapien har en betydningsfull rolle i adresseringen av klientens helsebehov, og gjør betydningsfulle endringer i klientens situasjon. På det siste nivået som Bruscia kaller *primary level*, har musikkterapien en uunnværlig eller en singularer rolle i møte klienten terapeutiske behov og gjør gjennomgripende endringer i klientens livssituasjon (Bruscia, 2014, s. 207-209, min oversetting). Schwartz skriver at bruk av ord i musikkterapisettingen, bestemmes av terapiens mål og ønskede utfall. For eksempel ville en musikkterapeut som praktiserer innenfor det første nivået (auxiliary), brukt ord med hensikt å informere og dirigere, men ikke for å behandle (Schwartz, 2019, s. 49)

3.3 Samfunnsmusikkterapi

Jeg hadde en forforståelse av at mye av musikkterapeutisk praksis med ungdom, kan plassere seg innenfor samfunnsmusikkterapien. På arbeidsplassen hvor jeg jobber er vi opptatt av at ungdommene i nærområdet skal ha et godt og omfattende musikktilbud, som ikke skal styres av hvor mye penger foreldre eller omsorgspersoner kan disponere. Vi driver både med en-til-en undervisning, grupper/band og har konsertproduksjoner. Jeg har sett ungdommer som har begynt med konsertfremføringer på våre interne konserter, og gjennom denne sosiale arenaen, skaffet seg nye forbindelser og tilpass i nye miljøer. Lydvo (2017) skriver også om konsert som en måte å styrke sosiale nettverk gjennom kulturell deltakelse.

En av informantene mine, beskriver et tilbud som minner om det jeg nettopp beskrev. Informanten er ansatt som musikkterapeut, og forteller jobben og arbeidsplassen plasser seg innenfor samfunnsmusikkterapeutisk praksis. Dette skal jeg se nærmere på i kapittel 5. Til sammen gjorde dette at det var relevant å lete etter litteratur og forskning som er gjort på samfunnsmusikkterapi.

Mye av forskningen som er gjort på musikkterapi innenfor ungdomsfeltet, forholder seg til en barnevernkontekst. Viggo Krüger er en av de i Norge som har forsket mye på dette, og ofte fra et samfunnsmusikkterapeutisk perspektiv.

«I samfunnsmusikkterapien er man opptatt av hvordan musikken kan brukes for å hjelpe den enkelte til deltakelse og kvalifisering til selvstendighet i overganger mellom for eksempel det å bo på en barnevernsinstitusjon og det å skulle flytte på egen hybel» (Krüger & Strandbu, 2015, s. 48).

Forfatterne utdyper at musikkterapeuten kan ha ulike roller i et slikt hjelpearbeid. Gjennom en lengre periode vil ofte rollene utvikle seg til å bli det forfatterne kaller *differensierte roller*. At terapeutens roller differensieres, handler om at det i starten av et musikkterapeutisk forløp handler om å bygge tillit og trygghet. Den terapeutiske, eller relasjonelle kompetansen til musikkterapeuten er sentral i denne fasen. Over et lengre forløp kan terapeutens rolle utvikle seg til å handle om å tilrettelegge for aktivitet og tiltak (Krüger & Strandbu, 2015, s. 48).

Samfunnsmusikkterapien retter fokuset mot å mobilisere ressurser som kan gi mennesker mulighet til å vokse innenfor samfunnets rammer og strukturer. Samfunnsmusikkterapien åpner opp for nye, estetiske muligheter gjennom samarbeid, deltakelse og inkludering i musikk (Stige & Aarø, 2012).

Stige & Aarø skriver at samfunnsmusikkterapien er performativ innenfor en økologisk kontekst. Økologimetaforen handler om at det finnes flere nivåer av samhandling, både på og mellom individet, grupperinger, organisasjoner, samfunnsmessige og diverse mikrosystemer. Det performative aspektet handler om menneskets mulighet for å utvikling gjennom handling og *fremføring* (Stige & Aarø, 2012).

Fremføring i denne sammenheng ses på som noe mer enn konsertfremføring. Det handler om hvordan vi som mennesker viser ulike sider av oss selv i de situasjonene vi deltar i, og eventuelt hindres fra å delta i.

Samfunnsmusikkterapien kan ha som mål å finne nye muligheter for deltakelse, i de settinger hvor mennesker blir avgrenset fra deltakelse (Krüger & Strandbu, 2015, s. 49).

Samfunnsmusikkterapien kan foregå i samhandling med for eksempel helsevesenet, men er sjeldent en del av sektoren sjeldent et behandlingsfokus og har ikke nødvendigvis et behandlingsfokus (Stige & Aarø, 2012, s. 23).

Krüger skriver i sin doktorgradsavhandling, om *møteplass* som strategi innenfor samfunnsmusikkterapien. Avhandlingen bygger på intervjuer med ungdommer som er tilknyttet barnevernet, om deres musikkferinger og musikkbruk. Møteplass er i denne konteksten rockeband, samtalegrupper eller revygrupper. Ungdommene forteller i studien at møteplassene har hatt stor betydning. Det har gitt mulighet for å være sammen med

ungdommer i lignende situasjon, de beskriver å ha fått lære av andres og egne feil, samt et sted hvor de har fått mulighet til å artikulere meninger og oppfatninger.

Møteplassen gir, i følge Krüger muligheten for arbeide på tvers av og i overganger mellom felleskap. Musikkerapeutens skal ha et bevisst forhold til sin rolle i denne konteksten, å ikke dominere eller påvirke sosialiseringssprosessene i for stor grad (Krüger, 2012).

Jeg har nå sett nærmere på samfunnsmusikkterapi som en tilnærming innenfor musikkterapien. Det økologiske aspektet synes jeg resonnerer i forhold til å jobbe med musikk og ungdom. Vi har ikke bare en personlig identitet, vi har også en sosial identitet (Ruud, 2013). En samfunnsmusikkterapeutisk tilnærming kan, slik jeg ser det, bidra til å gi mennesker muligheter for identitetsutvikling på flere arenaer og i ulike sosiale settinger. Å jobbe som musikkterapeut innenfor en slik kontekst, hvor du skal tenke økologisk og bidra med å hjelpe klienten i sin prosess mot en økt deltakelse i sosiale settinger, kan fordre visse kompetanser, slik jeg ser det.

3.4 Tillit og relasjon

Mye av litteraturen som tar for seg musikkterapi i Norsk barnevernkontekst, virker å være preget av en samfunnsmusikkterapeutisk tilnærming. Det kan være en av grunnene til at det ikke er skrevet så mye om en-til-en relasjonen mellom musikkterapeuten og ungdommen. Dette er noe som også påpekes av Wilhelmsen & Fuhr (2019), som i sin artikkel «Musikkterapi som relasjonsarbeid med ungdom i barnevernet», viser de til mangler i forskningen på akkurat dette temaet. De skriver til at det har blitt gjort forskning på relasjonell musikkterapi innenfor ungdomsfeltet, blant annet «Ungdom, samspel og komponering» (Fugle, 2009) og «Musikkterapi som gruppetilbud for ungdom» (Stene, 2009), som begge disse retter seg mot et psykoanalytisk perspektiv.

De trekker også frem Katrina McFerran sin forskning på ungdommers musikkbruk og bruk av psykodynamisk musikkterapi i sorgprosesser (McFerran, 2000) og (McFerran et al., 2010), men som i liten grad fokuserer på det relasjonelle forholdet mellom ungdom og musikkterapeut. Artikkelen «Music therapy practices and processes with foster-care youth: Formulating an approach to clinical work» (Zanders, 2015), er den eneste publikasjonen som trekkes frem, som direkte omhandler relasjonen mellom ungdom og musikkterapeut i

praksis. Siden det har Fuhr skrevet doktorgradsavhandlingen «I don't think of you as my therapist you know: exploring relationships between adolescents and music therapists in the child welfare services». Dette er en omfattende undersøkelse som bygger på både ungdommenes og terapeutenes beskrivelser av relasjonen i musikkterapien (Fuhr, 2022).

Før jeg går nærmere inn på artikkelen til Wilhelmsen og Fuhr (2019), skal jeg først se nærmere på begrepet *relasjon*. Relasjonen er en sentral del av det musikkterapeutiske arbeidet. Gro Trondalen skriver om et relasjonelt perspektiv i musikkterapien; «Individet inngår i et likeverdig forhold med et likeverdig menneske der begge har muligheten til å påvirke samspillet» (Trondalen, 2008, s. 29).

Det relasjonelle perspektivet knyttes til et humanistisk menneskesyn, og mennesket betraktes som meningsøkende og intensjonelt. Unni Johns peker på viktigheten av å være bevisst på hvordan terapeuten går frem i etableringen av felleskap mellom terapeut og klient. Tidlig i prosessen bør det etableres en felles forståelse i forhold til mål og oppgaver i terapien. Dette kalles ofte for *terapeutisk allianse*.

Forfatteren viser til Bordin (1994) sin forståelse av begrepet allianse. Videre skal jeg benytte meg av oversettingen gjort av Johns (2008). Den terapeutiske alliansen bygger på tre forhold: *Mål, oppgaver* og det *emosjonelle båndet* (Bordin, referert i Johns, 2008).

At målene for terapien er forhandlet frem i felleskap mellom partene, er en viktig del av alliansebyggingen. Oppgavene, omhandler de spesifikke aktivitetene eller fremgangsmåtene som partene skal delta i, for å oppnå endring/utvikling. Bordin skriver at det å knytte et emosjonelt bånd med klienten, har vekket både oppsikt og kontrovers. Han argumenterer for en relasjon som er drevet av overføring og ekthet mellom partene. Et emosjonelt bånd mellom klient og terapeut vil, i følge Bordin, bidra til en relasjon bygget på tillit, forståelse og respekt over hverandre (Bordin, 1994).

I kontekst av hva jeg undersøker, tenker jeg dette er et viktig poeng. Som musikkterapeut som for eksempel jobber innenfor fritidssektoren, eller gjennom en organisasjon som selger musikkterapijenester til barnvernsektoren, slik mine informanter gjør, vil klarhet i forhold til dette være viktig.

Wilhelmsen & Fuhr (2019) skriver at deres erfaring er at ungdommene de møter, deltar på musikkterapi fordi de er interessert i musikk, ikke terapi. Musikkterapeuten skal derfor være transparent og bevisst sin rolle og intensjon. De trekker frem ungdommers potensielle skepsis til terapeutbegrepet, og forteller at ungdommer som er tilknyttet barnevernet omgis terapeuter og hjelpepersoner på daglig basis. Da kan det føles overflødig at det skal komme inn enda en terapeut. Videre skriver de at for å hindre en fremstilling av musikkterapi som terapeutisk behandling, kalles tilbudet for enten bare musikk eller musikkverksted. De poengterer at musikkterapeuten ikke kommer bort fra sitt helseorienterte fokus og sine terapeutiske mål for musikktilbudet. På den måten kan det kan stilles spørsmål ved musikkterapeutens autenticitet og ærlighet. Skjulte intensjoner fra både ungdom og musikkterapeut, bør legges frem for hverandre så tidlig som mulig for å kunne etablere en relasjon som er tillitsbasert (Wilhelmsen & Fuhr, 2019, s. 32).

3.4.1 Selvavsløring og autenticitet

Autenticitetsbegrepet synes jeg er interessant å se nærmere på i denne konteksten. Det er et begrep som stadig kommer frem når det snakkes og skrives om relasjon. Det var også tema som dukket opp under noen av intervjuene, hvor det ble knyttet til ærlighet og tillitsbygging. Autenticitet ses ofte i sammenheng med selvavsløring Rolvsjord (2010).

I boken «Resource-oriented music therapy in mental health care», skriver Rolvsjord om autenticitet og selvavsløring sett i sammenheng med tanken om gjensidighet mellom terapeut og klient. Delte erfaringer er en viktig del av den terapeutiske relasjonen, men noen ganger deles det kun fra klienten sin side. Som terapeut skal en være bevisst på hva som er hensynsfullt å dele og ikke. Rolvsjord (2010) skriver at en god relasjon fordrer at selvavsløringen balanseres med en distanse (Rolvsjord, 2010, s. 228).

En autentisk, eller genuin tilnærming i det terapeutiske arbeidet, åpner opp for ulike metoder for samarbeid, samt utfall og utvikling i terapeutiske arbeidet.

“If we try to develop the same degree of intimacy and the same type of relationship with every client, we seem to overlook the core of a relationship: that it unfolds between people” (Rolvsjord, 2010, s. 230).

Det understrekes at de terapeutiske prosessene blir påvirket av relasjonen og at den kan variere fra menneske til menneske. Dette skal en være bevisst, slik at man ikke tror at den

samme fremgangsmåten, teknikken eller metoden er like effektiv for alle klienter, i alle situasjoner Rolvsjord (2010).

3.4.2 Erfaringsbasert kompetanse

I forhold til å ha dette med å bruke seg selv og være autentisk som musikkterapeut, vil jeg se nærmere på faget Relasjon og – kommunikasjon. Det er et av fagene som undervises begge årene på musikkterapistudiet. Jeg har alltid forstått denne delen av faget som den delen av musikkterapifaget som omhandler den *terapeutiske* kompetansen. Når det er sagt, skal ikke musikken ekskluderes, men det fokuseres på andre aspekter ved musikkterapifaget som jeg nå skal se nærmere på. Læreplanen jeg har forholdt meg til, fra 2021 skriver følgende om læringsmålene i Relasjon og- kommunikasjon:

- Studenten skal skaffe seg erfaringer med både ekspressive og reseptive musikkterapeutiske tilnærminger
- Den musikkterapeutiske samtalen
- Vurdere og reflektere over individuelle og gruppedynamiske prosesser
- Studenten skal *trene* på og kjenne andres grenser og å være nærværende
- Undervisningen legger opp til praktisk utprøving av forskjellige aktiviteter (NMH, 2021).

Ser vi nærmere på den reviderte studieplanen fra 2023 har disse læringsmålene blitt utdypet noe. I tillegg til læringsmålene fra 2021, skal studenten ved emnets avslutning:

- Ha avanserte ferdigheter i å tilpasse seg språk og musikkterapeutiske tilnærminger til ulike målgrupper
- Vise selvstendighet i møte med musikkterapeutiske utfordringer og etiske problemstillinger
- Kunne reflektere over egne styrker og utviklingsbehov i en fremtidig rolle som musikkterapeut
- Kunne reflektere kritisk over egen rolle i møte med mennesker (NMH, 2023).

Det er visse aspekter ved yrket som en ikke kan lese seg til, det må *gjøres* (Zanders, 2020). Zanders argumenterer for mer erfaring-basert læring på studiet, for å kunne gjøre studenten i stand til å møte arbeidslivet og arbeidsoppgavene som musikkterapeut. Den erfarings-baserte læringen Zanders skriver om, skal foregå under faglig veiledning og være et supplement til praksisfaget. Undersøkelsen som ble gjort på en gruppe musikkterapistudenter hadde fire likeverdige mål:

- a) Formidle kunnskap og ferdigheter i hvordan musikkterapi brukes
- b) Forstå hvordan ulike tilnærminger i musikkterapi kan oppleves av klientene
- c) Utvikle empati for klientene
- d) Utvikle selvbevissthet som musikkterapeut

(Zanders, 2020, s. 19)

Undersøkelsen ble gjort på bakgrunn av en økende etterspørsel etter mer erfarings- basert læring som en del av musikkterapistudiet. Wheeler (2005) trekker også frem dette i sin bok, «Clinical training guide for the music therapist» og lener seg til konseptet, *active experience*. Det handler om å tilegne seg fysisk, emosjonell og intellektuell selv-erfaring (Maslow, 1999 i Wheeler et al., 2005, s. 4). Forfatteren utdyper dette med at musikkterapeuter gjerne ønsker å legge til rette for at klientene skal tilegne seg slike erfaringer, men at slike erfaringer også har verdi for musikkterapeuten (Wheeler et al., 2005).

3.5 Øvrig litteratur

I dette siste undertemaet skal jeg trekke frem noen temaer som jeg mener må belyses, på bakgrunn av hva som ble snakket om i intervjuene. Kompetansene som informantene beskrev, omhandlet noen spesifikke aspekter ved yrkesutøvelsen, slik jeg forstår det. Disse aspektene vil jeg se litt nærmere på.

3.5.1 Skadelig bruk av musikk

Et spørsmål som reises i boken «Musikk, Ungdom, Deltakelse» er om musikk alltid er bra (Krüger & Strandbu, 2015). Musikk er sammensatt og svært komplekst, og temaet om skadelig bruk av musikk er for omfattende for meg å gå grundig inn på i denne oppgaven.

Når det er sagt, var dette et tema som en av mine informanter tok opp i forhold til egen kompetanse. Jeg skal se nærmere på det i kapittel 5.0.

Ungdommers bruk av musikk som inneholder tydelige referanser til vold mot enkeltpersoner, forherligelse av rus som tydeliggjøres av eksplisitte musikkvideoer, var noe av det som ble snakket om (se kapittel 5). Krüger & Strandbu (2015) belyser temaet om skadelig bruk av musikk i en historisk kontekst. De viser til eksempler med artister som Lana Del Ray, Marilyn Manson og Ian Watkins (Lostprophets). Disse artistene ble beskylt for å blant annet forherlige selvmord, og å føre lyttere til kriminelle handlinger. Musikk har blitt brukt som inspirasjon, eller som ritualer i forbindelse med terrorhandlinger.

Forfatterne viser til Stroud (2013) som har sett på hvordan sagainspirert pop-musikk var en del av ritualet i forkant av terrorhandlingen 22. Juli 2011 (Stroud, 2013 i Krüger & Strandbu, 2015). Dette sier noen om omfanget av temaet, og om hvordan musikk kan treffe et bredt spekter av menneskers tanker, følelse, emosjoner og motivasjoner. McFerran poengterer også dette og skriver at et stort utvalg av menneskets emosjoner kan trigges når vi engasjerer oss i musikken, også de negative emosjonene.

Den generelle psykiske helsen, vil utgjøre forskjeller i hvordan musikken oppleves, til og med ved bruk av samme musikk (McFerran, 2016).

Kathrina McFerran har skrevet mye om ungdom og musikkbruk, og skriver i boken «Adolescents, Music and Music Therapy: Methods and Techniques for Clinicians, Educators and Students» enten kan få voksenpersoner til å tenke tilbake på egen ungdomstid, der for eksempel Bob Dylan og Elvis Presley ble ansett som ondskapsfullt. Andre vil reagere og prøve å styre det som de opplever som skadelige lyttevaner (McFerran, 2010).

Under innledningen til sitt kapittel «Music and adolescents», poengterer McFerran at musikk har et destruktivt potensiale for mennesker med psykiske lidelser (McFerran, 2011).

3.5.2 Musikkteknologi

Bruk av musikkteknologi og musikkstudio virker å bli mer og mer brukt i musikkterapeutisk praksis, og det trekkes frem som nyttig kompetanse i det musikkterapeutiske arbeidet (Cobbett, 2009; Johansson, 2019; Kolstad, 2017; Viega, 2019).

Som jeg skal vise til i kapittel 5, snakker mine informanter også om verdien av musikkteknologi og musikkstudioet som verktøy. Michael Viega (2019) skriver om dette i sitt kapittel «Globalizing adolescence: Digital music cultures and music therapy». Han forteller at gjennom å tilegne seg kompetanse i bruk av utstyret, kunne det terapeutiske arbeidet flyte bedre uten å bli avbrutt teknologiske problemer. Et annet positivt aspekt med bruk av musikkteknologi, var at ungdommene han jobbet med kunne skape musikk på det nivået de følte var komfortabelt. Utstyret han beskriver besto av blant annet, GarageBand, lydkort, et MIDI-keyboard, og diverse synthesizere og trommemaskiner.

Viega (2019) skriver også om etiske hensyn som musikkterapeuten bør være bevisst, når musikkteknologien får en såpass sentral rolle. Han peker på at musikk fra hele verden er tilgjengelig ved noen tastetrykk, og at dette kan lede til appropriasjon av musikk og kulturer. Det andre aspektet handler om rettigheter og kreditering, samt ulovlig fil-deling. Han peker på en økning i bruk av *sampling*, *mash-ups* og manipulering av musikk, som tilhører noen andre. Den siste etiske overveielser som bør tas i forhold til dette, er når deltakere i musikkterapi ønsker å publisere låtene de har skrevet.

Viega viser til Baker (2015), som skriver om risikoen knyttet til å gi klienten låtfiler som er laget i musikkterapien. I noen tilfeller kan publisering på sosiale medier være skadende for klienten, spesielt dersom den blir tatt ut av kontekst og delt med andre. Det kan føre til at verket latterliggjøres og låtskriveren blir utsatt for nettmobbing og hets. Baker (2015) peker også på risikoen for at familiemedlemmer/venner hører sangen og tolker det på en måte som ikke var ment av låtskriveren, potensielt kan føre til brudd i relasjoner (Baker, 2015).

3.5 Oppsummering

Gjennom teorikapittelet har jeg forsøkt å belyse aspekter som omhandler musikkterapeutens ulike kompetanser. Noen har vært mer konkrete (American Music Therapy Association, 2008; Ruud, 2017a), andre har handlet om kompetanser og aspekter innenfor musikkterapeutiske perspektiver: (Johns, 2008; Rolvsjord, 2010; Stige & Aarø, 2012; Trondalen, 2008), mens andre har vært rettet mot mer spesifikke kompetanser og aspekter knyttet til musikkterapi og ungdom (Krüger & Strandbu, 2015; Viega, 2019; Wilhelmsen & Fuhr, 2019). Det som jeg nå har presentert, skal sammen med resultatene, skape grunnlaget for drøftingen i kapittel 5.

4.0 Resultat

I dette kapitlet skal jeg presentere resultatene som er samlet inn gjennom de kvalitative intervjuene og den tematiske analysen. Datamaterialet vil bli presentert som tre temaer, med hver sine to underkategorier. Det første temaet har jeg kalt musikalsk kompetanse, som rommer undertemaene; *musikalsk kompetanse som formgivende faktor* og *musikkstudio som musikkterapeutens instrument*. Mitt andre tema har jeg kalt personlig kompetanse, og har undertemaene; *musikkterapeuten som tillitsperson* og *tydelighet i møte med ungdom*. Spesifikke kompetanser er mitt siste tema, og har undertemaene *rolleflexibilitet* og *musikalsk fleksibilitet*. For å demonstrere ytterligere, har jeg plassert dette i følgende modell:



Videre skal jeg ta for meg disse temaene etter tur. Før hver underkategori har jeg tatt med et sitat fra en av informantene, som står for seg selv. Sitatene skal være med å bygge opp under beskrivelsene som kommer frem i den gitte underkategorien.

Musikalsk kompetanse

At informantene skulle fortelle om sin musikalske bakgrunn var opprinnelig ment som en slags isbryter på starten av intervjuet, en måte å starte intervjuet på en litt forsiktig måte. Det viste seg at informantene hadde mye å si om sin musikalske bakgrunn, og hvordan den har preget dem i andre faser av livet.

Ordet formgivende handler her om hvordan den musikalske bakgrunnen har formet de som musikere og som yrkesutøvere. Som jeg nå skal vise til er det ulike ting informantene trekker frem når de greier ut om sin musikalske bakgrunn.

Musikalsk bakgrunn som formgivende faktor

Allerede der kom litt dette med å ofre sin egen musikalitet, eller sitt ego, for felleskapet.

- Informant 1

Informant 1: Den barndommen jeg hadde, med trommesett som var tilgjengelig, bass som var tilgjengelig, et piano som sto der, at jeg selv hadde gitaren, gjorde at jeg kunne rullere på instrument. Jeg hadde det veldig gøy med å rullere på instrument. Allerede der kom litt dette med å ofre sin egen musikalitet, eller sitt ego, for felleskapet. Det å fylle en plass, fylle et behov, være fleksibel.

Informant 1 forteller her om en barndom der instrumenter lå tilgjengelig i huset til å kunne rulleres på. Det var starten på å utvikle ferdigheter på flere av bandinstrumentene. Senere opplevde informanten at dette var nyttig i samspillsituasjoner på skolen.

Også på folkehøgskolen var det å være allsidig en kjempefin ting. Å kunne spille trommer, spille gitar og bass og litt piano. Briljerer du på gitar får du veldig mye komplementer for at du kan trommer også.

Informanten forteller å få anerkjennelse og skryt for sin fleksibilitet og utdyper at dette ble et mål inn mot å musikkterapistudiet.

På veien inn til musikkterapi, var målet mitt å bli mest mulig allsidig. Jeg rullerte og øvde på ulike instrument, fordi jeg tenkte «jeg vet ikke hvilket behov jeg må dekke». Derfor vil jeg bli god på trommer, bass, piano og gitar.

Musikkterapipraksisen ble sett på som bred i forhold til hvilke behov som må dekkes. Derfor var det å tilegne seg en ferdigheter på flere instrument, en måte å forberede seg og øve på.

Informant 2: Det startet med skolekorps. Men jeg var ikke god å øve, og det døde litt ut frem til jeg gikk i 7-klasse og begynte å høre på Deep Purple og Led Zeppelin. Så da ble fort Rock n roll og jeg begynte å spille bass i et Green Day cover-band. Siden det har spilt jeg spilt i flere band for gøy opp gjennom ungdomskolen og videregående.

Informant 2 beskriver en musikalsk bakgrunn der bandspilling og rockemusikk var det som gav mestring og motivasjon til å fortsette med musikken.

Videre trekker informanten frem verdien av det å «kaste seg litt på»

Informant 2: Jeg alltid vært glad i å jamme og improvisere, kaste seg litt på. For eksempel så kan en ungdom som jeg har time med vise meg en låt jeg aldri har hørt før, og da tenker jeg, hva får vi til på en time? Skal vi bare prøve å spille den? Det å være trygg nok til å «oi, jeg kan jo spille en feil akkord», men å bare kaste seg ut i det.

Her beskrives en tilnærming, der musikken ufarliggjøres, og hvor partene prøver seg litt frem uten at det trenger å være perfekt. Slik jeg ser det er det likheter mellom denne tilnærmingen i musikkterapien og hvordan han har vokst opp med å spille i band for gøy.

Informant 3: Pianoundervisning var vel det første jeg starta med i 6-7 års alderen, men jeg vil nok si at jeg identifiserer meg som sanger, men det er ofte det jeg bruker minst på jobb faktisk. Også da jeg gikk de to årene på musikkhøgskole så tok jeg en fordypning i komposisjon og produksjon, så da lærte jeg meg musikkproduksjon, lærte meg Logic og innspilling og musikkredigering, og det hadde veldig nytte av, ekstremt nytte av, når jeg begynte å jobbe med ungdom.

Informant 3 trekker raskt frem verdien av å lære seg musikkproduksjon. En kompetanse som ble tilegnet før studiet, men som viste å være svært verdifullt i yrkesutøvelsen. Dette er noe som samtlige av mine informanter trekker frem, og i neste del skal jeg gå nærmere inn på dette.

Musikkstudio som musikkterapeutens instrument

Når vi driver med låtskriving, er det ikke på penn og papir, det er i et studiprogram der du hører at låten blir til

- Informant 1

DAW er forkortelsen for *Digital Audio Workstation*, som vil si digitale datamaskinprogramvarer som brukes til å lage musikk. Jeg kommer til bruke ordet *musikkstudio* videre i teksten, fordi jeg mener det også sier noe om rammen som tilføres. Musikkterapien endrer seg på mange måter i tråd med samfunnet. Musikken som for tiden topper hit-listene, er i stor grad programmert og sendt gjennom diverse filter og digitale programvarer. Det å lage musikk på datamaskin blir mer og mer tilgjengelig for oss og det finnes utallige videoer og hjelpeartikler som kan gi opplæring i hvordan lage en låt på datamaskinen. Informantene mine forteller at som musikkterapeuter, har vi stor nytte av å tilegne oss kunnskap om dette og vite hvordan vi skal bruke det som et av våre instrument.

Informant 3: Jeg tenker det er veldig verdifullt å ha noe målrettet arbeid å gjøre, og ungdommen får også være med å utvikle noen ferdigheter hvis de vil det selv. Hvis ikke, så er det det her med å skape noe, noe håndfast, noe å lytte til og vise frem hvis de vil det.

Å jobbe i musikkstudio gir deltakerne mulighet til å ta aktiv del i det rent tekniske, men også mulighet for å kunne sitte ved siden å høre at låten blir til. Informant 2 trekker også frem dette aspektet, men at han gjør det i forkant eller etter øktene.

Informant 2: Akkurat nå har jeg en del ungdommer som rapper eller synger, men som ikke har den iveren etter å sitte å gjøre musikkproduksjon på PC selv. Det er veldig behagelig kontorarbeid og sitte å jobbe med produksjon på en låt.

Informant 1 forteller at det er ønskelig at deltakerne tar en aktiv del i denne prosessen, og at de ofte har klare meninger på hvordan produktet skal låte.

Informant 1: Jeg er mye mer interessert i prosessen, og å ha med meg ungdommene i «hvordan syns du vokalen høres ut, hvordan er auto-tunen, høres det hardt ut? Er det hardt komprimert? Er det for lyst, er for skarp lyd?» Fordi når de får slike spørsmål har de mange meninger, også kan jeg manipulere lyden gjennom programmet basert på deres meninger.

Her beskrives det en prosessorientert tilnærming når han jobber med ungdommer i studio. Denne tekniske kompetansen utdypes.

Jo mer jeg kan av studio-teknikker, for eksempel legge inn automasjoner på en klang, slik at klangen endrer seg i løpet av opptaket, eller at tempoet på delayen kan endre seg. Alle disse verktøyene i studiprogrammet, det påvirker jo produktet også. Jo mer du kan tilfredsstillende et godt produkt, jo mer fornøyd blir deltakerne.

Videre trekkes linjen til musikkindustriens produsenter, og beskriver hvordan musikkterapeuten skiller seg fra musikkprodusenten.

Jeg jobber først og fremst veldig relasjonelt. Jeg skal ikke være en vanlig produsent som skal tilfredsstillende et marked, jeg skal tilfredsstillende en ungdom som har sin visjon og sin ide. Jo mer jeg kan i studio og jo mer jeg kan om relasjon og kommunikasjon, jo mer kan jeg tilfredsstillende ungdommer sine behov og interesser.

Personlig kompetanse

Musikkstudioet blir beskrevet som et av musikkterapeutens instrument i relasjonsbyggingen. Dette kapitlet dreier seg om hvordan musikkterapeutene beskriver sine *personlige kompetanser* i arbeid med ungdom. Personlig kompetanse kan være ulike ferdigheter, verdier og erfaringer som musikkterapeuten har med seg inn i yrkesutøvelsen. Å bygge tillit virker å være helt sentralt i arbeidet til alle tre informantene. Videre skal jeg belyse informantenes beskrivelser av sine egne, personlige kompetanser, som trekkes frem som nyttige i relasjonsbyggingen.

Musikkterapeuten som tillitsperson

«Det er deg jeg vil prate med, ikke saksbehandleren min eller barnevernspedagogen min eller miljøterapeuten, men det er musikkterapeuten som skal gjøre dette»

- Informant 3

Informant 3 reflekterer rundt det å møte mennesker i uro og stress, og det å være en trygg voksenperson i vanskelige samtaler.

Jeg vil si en personlig egenskap er det å klare å sette i gang samtaler, lytte og det å tørre å gå inn på vanskelige temaer. Jeg tenker det er en egenskap, det å tørre å sitte å høre om ting som kanskje er litt tøft og som man kanskje ikke helt vet hvordan man skal respondere på. Ja.. det å møte i den uroen, i stress, i det som disse ungdommene går rundt å bærer på da.

Informanten forteller under denne delen av intervjuet at praksisstudenter har kommet og spurt om hjelp og overtakelse fra informanten, når det har oppstått samtaler og temaer som har gjort dem ukomfortable.

Informant 3: Jeg tror veldig på at tillit kommer av det å være ærlig, så hvis man selv da, som musikkterapeut, ikke er helt sikker på hvordan man skal respondere så skal man bruke den ærligheten å si det som foregår i seg selv. «Akkurat nå så kjenner jeg at jeg ikke helt vet hvordan jeg skal respondere på det du sier», i stedet for å skulle komme med det riktige svaret, eller det riktige spørsmålet eller den riktige teknikken.

Dette utdypes med at en slik tilnærming, hvor man er ærlig på hvilke følelser som foregår i seg selv, har vært med på å styrke deltakerens opplevelse av tillit.

Å være åpen og ærlig, bruke seg selv og sine følelser, ikke bare speile ungdommen men også tørre å speile seg selv litt, tilbake til ungdommen. Det har gjort at jeg ofte har fått responsen «Du tørr å si det akkurat som det er, du er ikke her for å prøve å fikse meg»

Informant 3 trekker frem ærlighet som en viktig faktor i tillitsbyggingen. Det er flere måter to mennesker kan bygge en tillitsbasert relasjon.

Å møte ungdom på en genuin måte, trekkes frem av informant 1. Det å kunne vise en ekte, positiv interesse for den andre, beskrives som en personlig kompetanse.

Informant 1: Det som er typisk ungdom er at de er usikre på seg selv, de er i ferd med å skape sin identitet, men ingen er født i ei form. Den skal skapes, og det er en usikkerhet i denne skapelsen av egen identitet om hvem du vil være og hvem du vil bli.

Informanten sier at ungdomstiden er preget av en generell usikkerhet, og en usikkerhet knyttet til identitet.

Informant 1: Det at det da er en person, for eksempel en musikkterapeut, som kan vise en genuin interesse for dine musikalske ideer, dine låter, og som vil gjør musikk sammen med deg på en genuin måte. Det tror jeg er veldig viktig i møte med ungdommer, slik at de ser at det er noen som virkelig bryr seg om meg og min musikk, min musikalitet, min identitet.

Informanten snakker her om en type ekthet i møte med ungdom og utdyper videre at dette både er vitenskapelig fundert, samtidig som det er en personlig kompetanse.

Informant 1: Carl Rodgers kaller det for unconditional positive regard. Jeg har oversatt det selv til uforbeholden positiv interesse. Dette er faglige begrep men også en personlig kompetanse. At folk klarer å utøve den der, med smil, med en væremåte som du ikke kan lese deg til. Den ligger der.

Videre trekker informanten frem sin personlige, religiøse tro som en kompetanse og mener det er viktig å ha en forståelse for at det kan være viktig for folk.

Det er en veldig personlig kompetanse, og det er ikke snakk om et misjonerende utgangspunkt hvor jeg skal fortelle om hva som er riktig, men jeg kan gå personlig til verks og si «jeg tror også».

Her snakker informanten om å bruke seg selv og sine personlige tanker og følelser knyttet til religion, og utdyper:

Da åpner det opp for at vi kan snakke om ambivalens knyttet til religion, dette med å tro og tvile, hvordan troen kan ligge mye dypere i oss enn meninger og tanker, og som river og sliter i oss om hva som er rett og galt og hva jeg burde gjør og ikke gjør. Jeg har hatt mange fine samtaler med ungdommer der dette har vært et tema.

Informant 1 snakker å bruke seg selv, sine verdier og sine erfaringer som et troende menneske. Informanten sier videre at vi alle har et livssyn, og det skal ikke skyves unna.

Det å ha en forståelse om at alle mennesker har et livssyn, om de velger å følge en oppskrift eller ikke. Men å ha en dialog om det, at det ikke er en nøytralitet rundt det, men en verdibevissthet rundt det. Det har jeg med meg inn i jobben og det er personlig kompetanse, i aller høyeste grad.

Informanten løfter frem verdien av å kunne ha en dialog om livssyn og tro.

Sitatene viser også en evne til å reflektere rundt egne verdier, samt en bevisstgjøring på hvordan de kan påvirker oss.

Informant 2 snakker om at man ikke skal være redd for å prøve og feile som musikkterapeut.

Informant 2: En ungdom som viser meg sin favorittsang, så prøver jeg å spille den og prøver å være med å synge den også treffer kanskje ikke de høye tonene til Beyoncé eller.. Der er avvæpnende, at de kan se at musikkterapeuten, og egentlig kanskje deres lærer og «eksperten», ikke heller er perfekt.

Informanten forteller at perfekt er et ord som ofte går igjen hos ungdom, og at det derfor er viktig å vise at selv «eksperten» ikke er perfekt.

Da vi snakket om personlig kompetanse, og dette med å bygge og etablere tillitt, kom det frem andre aspekter ved arbeidet som ikke direkte handler om det personlige. Informant 1 trakk frem noen rammefaktorer ved sin tidligere arbeidsplass, og hvordan de var med på å påvirke prosessen. Informant 1 arbeidet med ungdom tilknyttet barnevernstjenesten, og beskriver hvordan musikkterapeuten ofte ble en tillitsperson.

Informant 3: Igjen og igjen så opplever jeg at det her musikkrommet og disse musikkaktivitetene ofte leder til en rolle og en relasjon hvor det åpnes opp for noe mer. Av og til har jeg følt at den rollen med at jeg ikke er en miljøterapeut som må skrive journal på hver samtale vi har, gjør at ungdommene som regel tørr å åpne seg i det musikkrommet på en helt annen måte, enn det de selv sier at de tørr å åpne seg for en psykolog eller en miljøterapeut.

Organisasjonen som informanten jobbet i, solgte musikkterapijenester til kommunen og andre barnevernsinstitusjoner.

Informant 3: Det var stor forskjell på de som jeg hadde time med gjennom en institusjon, hvor det var institusjonen jeg hadde kontakt med, og de som kom frivillig på disse tilbudene.

Her snakker informanten om den delen av tilbudet der musikkterapijenestene foregikk på et eksternt lokale. I noen tilfeller var det ingen ledd mellom musikkterapeutene og brukerne av tilbudet.

Kontaktinformasjonen min sto på nett, og ungdommene kunne selv kunne ta kontakt med meg uten at det var en mellomperson, en miljøterapeut, eller en saksbehandler, foresatt eller en fosterforelder.

Videre forteller informanten at slike løse rammer, kunne skape utfordringer.

Det var ofte de relasjonene som gjorde det mest vanskelig, som gjorde at det ble veldig mye ekstra. De søkte veiledning og samtaletid. Noen ganger så var det OK, i andre perioder så har det ført til, en del ekstra arbeid og oppfølging av ungdommer som kanskje har hatt spesielle utfordringer, eller et ekstra behov for å bli sett.

I en slik kontekst som informant 3 beskriver, der rammene kan være uklare, trekkes tydelighet i møte med ungdom, frem som en viktig kompetanse.

Tydelighet i møte med ungdom

Jeg stopper opptaket ditt, vi fortsetter ikke med låtskriving fordi dette er ikke greit.

- Informant 1

I denne delen skal jeg vise til informantenes ulike beskrivelser av hvordan tydelighet er en viktig kompetanse i møte med ungdom.

Informant 3: Man kan bli en tryggere person hvis man er tydelig. Tydelig forhold til hvor mine grenser går, tydelig på når jeg kan kontaktes og ikke, tydelig på hva jeg tenker vi kanskje burde bruke tiden vår sammen på.

Det er flere måter å være tydelighet på. Informant 3 løfter frem tydelighet når det gjelder grensesetting, men også tydelighet i forhold til tidsbruk og rammevilkår.

Informant 1 forteller at som musikkterapeut på et åpent fritidstilbud, kan man ofte møte på etiske problemstillinger knyttet til ytringsfrihet, og skadelig bruk av musikk.

Informant 1: Tydelighet går igjen for meg. Det handler om å være profesjonell.

Tydelighet i kommunikasjonen, tydelig på hvor en står, tydelig på hva som er greit og hva som ikke er greit. Et eksempel på det, dette er jo et spørsmål om verdier også, hva er greit og ikke innenfor ytringsfrihet og Rap-musikk?

Informant 1 mener at som musikkterapeuter, må vi være tydelige og bruke det at vi har en profesjon i møte med ungdom og skadelig bruk av musikk. Informanten forteller om å jobbe med en rap-grupper hvor tematikken i teksten har vært problematisk.

Informant 1: Det er såpass tydelige referanser til vold om å skyte noen med våpen, oppgi adresse, oppgi område, nevne våpentype, skytevåpen, skarp gjenstand, stomp.. Man må være tydelig i kommunikasjonen på hvorfor dette ikke er greit.

I slike tilfeller har det vært nødvendig å se til lovverket, og bruke det for å kunne sette en grense.

Jeg må sette meg inn i det juridiske og ytringsfrihet og der står det ganske tydelig at du kan ytre deg om så og si alt, men det er unntak som er dette med direkte trusler om vold.

I denne tydeligheten, skal det også ligge en forståelse i følge informant 1.

Samtidig må jeg må vise litt forståelse, eller et skjønn, for at det som er ekstremt, det fenger oss på en helt annet måte enn det det straighte gjør.

Skadelig bruk av musikk var et tema som informant 1 var opptatt av, og sier at som musikkterapeuter må vi kunne oppfatte det, og tørre å konfrontere det.

Informant 1: Det som jeg vil trekke litt frem, som er litt min kjepphest når det kommer til utførelsen av musikkterapi er at musikk ikke alltid er bra. Det er en type kompetanse som jeg har som ingen av mine kolleger har.

Dette utdypes med at informanten, gjennom erfaring, har lagt merke til en bruk av musikk som informanten mener er skadelig.

Hva gjør vi når ungdommer bare konsumerer og konsumerer musikk som forherliger rus? Musikk som gir ideer av bruk av vold, musikk som skaper et bilde av seksualitet og kvinner og måter å snakke om kvinner på.

Dette blir spesielt problematisk når det dreier seg om ungdom i utfordrende livssituasjoner.

Jeg tror musikk kan være en helsetrussel for noen, og jeg erfarer det i praksis. Fordi jeg har deltakere som har påvist psykiske lidelser, som har havnet i et miljø der det er musikken som forherliger rus, og kombinasjonen med psykiske helseutfordringer og rus er i dette tilfellet kjempeskadelig.

Informanten utdyper at denne forherligelsen av rus forsterkes gjennom musikkvideoer som skaper et positivt og forvrengt bilde av det å være ruset, som deltakerne «bader» i.

Det er så giftig, at jeg reagerer

Informanten uttrykker et alvor knyttet til dette og mener at som musikkterapeuter må vi skape en motstand til dette.

Vi er nødt til å komme ut der uttale oss om den farlige musikkbruken blant unge. Også er dette vanskelig; fordi ungdommer vil fortsette å like det som er ekstremt, Elvis og Beatles var ekstreme når de kom.

Avslutningsvis poengteres det at dette er en vanskelig problemstilling, og at temaet er komplisert.

Spesifikke kompetanser

Jeg har nå vist til de beskrivelsene informantene har kommet med i forhold til sin personlige kompetanse. Mitt siste tema har jeg kalt for *spesifikke kompetanser*. Her skal jeg belyse noen aspekter ved yrkesutøvelsen som løftes frem av de tre informantene. Jeg har kalt underkategoriene for *rolleflexibilitet* og *musikalsk fleksibilitet*.

Rollefleksibilitet

Jeg føler meg av og til som musikalsk vaktmester

- Informant 1

Å være fleksibel er et aspekt som har dukket opp flere ganger i intervjuene.

Fleksibilitetsbegrepet rommer bredt i denne konteksten og jeg skal nå se nærmere på hvordan fleksibilitet beskrives som en kompetanse i yrkesutøvelsen.

Informant 1 forteller at i jobben sin er det mye å gjøre utover det som direkte har med det musikkterapeutiske å gjøre.

Informant 1: Veldig mye av jobben handler faktisk om å holde orden på musikkutstyret. Hvis ikke musikkutstyret vårt funker, så påvirker det hele musikktilbudet. Hvis ting er ødelagt og ikke blir fikset så sender jo det signal til deltakerne om at «her funker ikke ting».

Andre arbeidsoppgaver er å passe på at huset er i forsvarlig stand. Informanten forteller om et ansvar for koble på elektrikere når det trengs, finne ut hva som trengs for å skulle rigge en scene til konsert, sjekke at led-lys i taket fungerer som de skal og er festet på trygg måte.

Veldig mange ting som på en måte handler om å skape gode rammer og rigge til en setting for musikkaktivitet, og at det blir trygt, selvfølgelig i tilfelle brann.

Informant 1 beskriver en jobbhverdag hvor det skal dekkes ulike behov som har med rammene rundt musikken å gjøre, for eksempel det å gjøre lydteknikk på en konsert.

Hvordan bruke en kompressor, hvordan bruke DS'er, hvordan bruke en Equalizer, hvordan legge instrument i ulike DSA grupper, hvordan opprette buzzkanal, hvordan legge instrument i monitorkurser, det å lytte til musikere og passe på å ikke gå over anbefalt DB-mengde i salen.

Informanten forteller at dette har vært en viktig kompetanse i møte med musikkterapien.

Fordi, si at du skal jobbe innenfor samfunnsmusikkterapien, vil du da bruke mange tusen i alle dine prosjekt på en lydteknikker, eller kan du ha den rollen selv?

Et annet som kom frem under to av intervjuene, som jeg syntes var interessant, var informantenes forhold til bruken av terapi- og terapeutbegrepet i møte med ungdom. Både informant 1 og informant 2 beskriver en bevisstgjøring av at terapi- og terapeutbegrepet kan gi deltakerne forventninger og assosiasjoner som ikke er ønskelig.

Informant 1: Den informasjonen som er å finne av meg er at jeg er musikkterapeut. Også pleier jeg å presentere meg som musikkterapeut, overfor ungdommer.

Informanten sier videre at dette har det blitt reist spørsmål om, hvorvidt dette terapeutbegrepet skaper en avstand til deltakerne. Informanten forteller om utelukket positiv erfaring med å være uttalt musikkterapeut.

Det som jeg blir møtt med er at «selvfølgelig er musikk terapi», også sier jeg «ja, ikke alltid, men musikk *kan* være terapi» og min jobb er å sørge for at det kan bli.

Informanten ser på det som viktig å tydeliggjøre hva som kan forventes.

Informant 1: «Det vi gjør her, det er ikke terapi-session, vi har ikke terapi nå»

Det gjøres klart at selv om man er musikkterapeut, betyr ikke det at ungdommene som kommer skal i terapi.

Informant 2 beskriver også et bevisst forhold til terapeutbegrepet.

Informant 2: Her kaller vi det for musikkverkstedet. Jeg forteller jo at jeg er musikkterapeut, det er ikke noe jeg skyver unna, men jeg vil alltid fortelle det på en avvæpnet måte.

Informanten utdyper at det ikke er terapien som skal være i fokus.

Informant 2: Ikke fokusere terapien.. Heller fokusere på, for eksempel når jeg treffer en ny ungdom så snakker jeg om det vi kan gjøre, det vi kan gjøre i lag.

Om ungdommen ønsker å lære seg et instrument, skrive låter, vise frem musikken de liker å lytte til, lytte til musikk sammen

Fokuset rettes bort fra terapibegrepet og mot hva de to kan gjøre, sammen.

Informant 3 beskrev en personlig kompetanse i det å møte mennesker i uro og stress, og være en trygg voksenperson i møte med ungdom. Dette var noe som ble reflektert mer over ut i intervjuet, og hvordan hun i rollen som musikkterapeut har etterspurt mer kompetanse på det terapeutiske.

Informant 3: Når jeg gikk på studiet, og det er noen år siden nå, så opplevde jeg at det var noe mangelfullt der. At vi ikke hadde like mye fokus kanskje på det rent terapeutiske, hvor ikke musikken skulle være på en måte behandling og terapi da. Fordi jeg ser at det har vært viktig i møte med ungdom.

Informant 3 utdyper dette:

Ofte opplever jeg at når vi snakker om musikkterapi så snakker vi om den effekten som musikken kan ha som terapi, men det er så mange flere lag som jeg føler kan være terapeutisk.

Informant 2 snakker også om dette, og at dette var utfordrende da informanten startet å jobbe som musikkterapeut.

Når det kommer opp temaer som er vonde, veldig såre eller ubehagelige, når ungdommen betror seg til deg eller forteller om ting som er vanskelig.

Det var vanskelig å vite hvordan man snakker om det, og noe som satte meg litt ut de første gangene.

Informant 2 beskriver et ubehag i rollen med å være en som ungdommene betror seg til. Dette var er noe som stadig kan forbedres, og informanten forteller at veiledning og samtaler med andre kolleger har hjulpet.

Erfaring og veiledning. Jeg har fått mye av personalet og de som jobber på boligene, som er med disse ungdommene døgnet rundt. Veldig dyktige fagpersoner. Men det er noe som jeg ikke lærte så mye om på skolen, og det er absolutt noe som jeg alltid vil prøve å bli bedre på.

Gjennom erfaring og veiledning fra andre faggrupper, ble informanten tryggere i denne rollen. Og avslutter med at dette er et kontinuerlig arbeid, der en ikke blir utlært. I møte med sårbar ungdom, som kanskje har opplevd traumer og har det vanskelig, skulle informant 3 ønsket seg mer å tilby som terapeut og peker på evnen til kunne hjelpe deltakerne med bearbeiding og etterarbeid.

Hvordan jobbe i gjennom de tingene som dukker opp når man holder på med de aktivitetene, de tingene som gjør at det trigger en del ting i ungdommen, eller ungdommen kommer og forteller en hel masse ting som de har opplevd eller som de tenker på.

Videre sier hun at musikkterapien har en forankring i psykologien, og sammenligner profesjonene.

I mitt hode så likestiller jeg meg selv av og til litt som en psykolog, og tenker at vi jobber med det psykomotoriske, og ting som har med psyke og sinn, og det er en del av terapien da.

Videre reflekterer hun om hvorvidt dette er en rolle som forventes at musikkterapeuten har.

Vi skal jo skille mellom hva man skal ta tak i og ikke, og hva som er vår rolle i det hele. selvfølgelig finnes diskusjonen «er det noe en musikkterapeut skal?» Inni også.

Til slutt sier hun at dette ville vært en styrke dersom dette var en rolle musikkterapeuten kunne tre inn i.

Hadde det ikke vært en fordel om vi kunne litt mer om det, slik at vi kunne på en måte tilrettelagt eller vært til hjelp, kanskje supplerende i lag med en psykolog? Jeg tenker det ville vært en fordel å kunne mer om det.

Musikalsk fleksibilitet

Jeg vet ikke hvilket behov jeg må dekke.

- Informant 1

Informant 3: Jeg tenker også det er en god egenskap å være en som har flere kort i lomma på. En som klarer å sette i gang ting, og en som klarer å gjøre ulike øvelser fordi veldig ofte i møte med ungdom, så vet ikke de hva de vil holde på med, eller de har en veldig klar ide om hva de vil holde på med.

Informanten beskriver en form for refleksiv fleksibilitet, som handler om å tenke raskt og ha flere øvelser eller aktiviteter som kan settes i gang.

Det og kunne da være en musikkterapeut som er observant nok til å klare å lete etter ulike aktiviteter som man ser en ungdom vil eller ikke, altså teste ut ulike ting og klare å ha den følelsen av at dette funker, eller dette funker ikke.

En slik fleksibilitet krever at man er observant og refleksiv underveis i musikkøkten.

Informanten understreker at som musikkterapeuter er vi på jobb for noen andre.

Informant 3: Ikke bare gønne på med det man tenker er bra, eller gønne på med det man kanskje selv har lyst til, men ha den tilpasningen da, til den ungdommen eller det individet man skal møte.

Tidligere i kapitlet viste jeg til informantenes beskrivelser av deres musikalske bakgrunn, og hvordan den har vært med å forme de som musikere, og hvordan den har vært med å skapt noen kompetanser som de får bruk for i yrkesutøvelsen.

Som jeg viste til i det kapitlet, fortalte informant 1 at allerede som barn lå forholdene til rette for å kunne lære seg ulike instrument. Gjennom livsløpet har denne kompetansen vist seg nyttig både som elev på videregående skole, folkehøgskole og som musikkterapeut.

Informant 1: På veien min inn til musikkterapi, var målet mitt å bli mest mulig allsidig, så jeg rullerte og øvde på ulike instrument, fordi jeg tenkte «jeg vet ikke hvilket behov jeg må dekke».

Informanten utdyper at det er tilfellet i jobben; Man vet ikke hvilke behov som må dekkes.

For eksempel har vi jam. Der kommer det et band som mangler trommis, hvor jeg kan fylle inn, og de får en opplevelse av groove og en stødig beat. Det kan gi de gode musikalske opplevelser som er det vi musikkterapeuter kanskje jakter etter.

Informanten kommer med et konkret eksempel på hvordan en slik musikalsk fleksibilitet kan utøves i rollen som musikkterapeut.

5.0 Diskusjon

Mitt siste kapittel har jeg kalt for diskusjon. Her skal jeg løfte frem det som informantene har beskrevet i forhold til egen yrkesutøvelse og ulike kompetanser. Dette skal presenteres og drøftes i lys av teorien jeg har valgt ut gjennom min abduktive tilnærming. Jeg skal studere og fortolke sitatene nærmere, og sette de i sammenheng med hverandre og knytte de opp mot musikkterapi som fagfelt. Jeg skal ta for meg tema for tema, i den samme rekkefølgen som jeg gjorde i forrige kapittel. Når det er sagt, var det noen informantene mine som nevnte at det kan være vanskelig å skille mellom hva som er musikalsk og hva som er personlig kompetanse.

Når jeg nå skal ta fatt på drøftingen, vil noen av kompetansene som er plassert i en gitt underkategori, kunne ha dimensjoner ved seg som tilhører en annen underkategori. På grunn av dette så kan sitater fra forskjellige temaer, drøftes opp mot hverandre uten hensyn til den forrige rekkefølgen.

5.0 Nivåer av praksis

Før jeg tar for meg tema for tema, og diskuterer datamateriale ut fra et musikkterapeutisk ståsted, kan det være hensiktsmessig å prøve å forstå hvor de ulike praksisene kan plasseres i forhold til Bruscia sine nivåer av praksis.

Det er relevant å se nærmere på arbeidsplassene og forholdene som disse musikkterapeutene jobber under, for å få en bedre forståelse av kompetanser som trengs og som løftes frem.

Når musikkterapeutisk praksis skal plasseres innenfor ett, eller flere nivå, kan det gjøres på bakgrunn av to ting slik jeg ser det. Hvem er klientgruppen og hvilken sektor eller behandlingsområde er musikkterapien en del av (Bruscia, 2014). Informant 1 jobber forebyggende, på et åpent fritidstilbud for barn og unge. Målgruppen kan derfor ses som et bredt spekter av mennesker fra ulike kulturer og livssituasjoner med varierende grad av utfordringer. Det ble presisert under intervjuet at informanten er tydelig overfor ungdommene at det de skal drive med, *ikke* er terapi.

På den måten kan musikkterapipraksisen, ses innenfor et *auxilliary* nivå, med musikalske mål i et forebyggende perspektiv, men ikke med et behandlingsfokus.

For informant 2 og 3, som har sin praksis innenfor barnevernssektoren. Informant 2 og 3, forteller at musikktilbudet foregår på to ulike måter. Enten foregår musikktilbudet på et eksternt lokale som leies av arbeidsgiver, eller så reiser musikkterapeuten på hjemmebesøk. Slik jeg ser det, kan også musikkterapeutisk praksis innenfor barnevernet plasseres på nivået, *auxilliary*.

Musikkterapi i barnevernskonteksten, kan ha flere ulike mål, også helse-relaterte. Likevel ser man ikke ordet «behandling» så ofte i forskningen på musikkterapi og barnevern. Begrepet *deltakelse* og forskningen til Viggo Krüger har i større grad preget dette forskningsfeltet i Norge, der han blant annet skriver om og økt deltakelse i forhold sosiale, sosiokulturelle,

musikalske og samfunnsrelaterte arenaer, gjennom en musikkterapeutisk praksis (Krüger, 2012). Målgruppen slik jeg ser det, vil være bred på lik linje som på fritidsklubben, men det er likevel noen forskjeller som er kan være betydelige. For eksempel det å bo på institusjon eller fosterhjem.

Å bo på institusjon kan føre med seg visse utfordringer og strukturelle aspekter som kan ha betydning for det musikkterapeutiske arbeidet. Som Wilhelmsen og Fuhr (2019) viser til, kan deltakelse i musikkterapien være drevet av forventninger fra andre, og ikke fra egen motivasjon. Allerede i denne introduksjonsfasen, kan det se ut til å være en vesentlig forskjell fra praksisen på fritidstilbudet. Deltakelse i musikkterapien kan sende positive signal til saksbehandlere og omsorgspersoner, som igjen kan gi ungdommen fordeler i andre aspekter ved tilværelsen. Eller det kan være slik Wilhelmsen og Fuhr (2019) skriver, at ungdommene får mulighet til å røyke på musikktilbudet.

5.2 Musikalsk bakgrunn som formgivende faktor

Informant 1 og informant 2 sine beskrivelser av kompetanser, virker å sammenfalle. Begge beskriver en musikalsk bakgrunn som bar preg av lekenhet og utprøving. Informant 1 beskrev en oppvekst hvor det lå forskjellige instrumenter tilgjengelig i huset, som gjorde det mulig å bli en fleksibel instrumentalist, fra tidlig alder. Informant 2 fortalte om å spille i flere band for gøy, gjennom ungdomsskole-årene, og trakk frem band-spilling og rock 'n' roll, som inngangen til mestring. For meg er det noen fellestrekk med hvordan informant 1 og informant 2 beskriver sin musikalske bakgrunn. Det å lære seg et instrument, kan være en krevende og frustrerende jobb. I noen tilfeller kan det være forbundet med press i det å skulle prestere og en følelse av å ikke være god nok. Informant 1 og 2 virker å ha hatt ett forhold til musikk der det å prøve seg frem, feile og lære har foregått på en trygg måte.

Informant 2 beskriver det «å kaste seg litt utpå», som en kompetanse i yrkesutøvelsen, noe informant 2 bruker aktivt i arbeidet med ungdom. Det beskrives som en nyttig egenskap når er når en ungdom kommer til musikkterapien og har med seg sin nye favorittsang. Da kan denne lekenheten brukes på en måte som avværner musikken. For eksempel dersom den nye favorittsangen av Beyoncé, så kan det å musikkterapeuten prøver å synge den, selv om den går alt for lyst, gjøre musikken mindre farlig. Dette som informant 3 beskriver, virker for

meg å kunne passe inn i alle tre temaene. Den kan ses på som en spesifikk kompetanse i ungdomsfeltet, hvor det kan begrunnes med at ungdomstiden kan være preget av usikkerhet og streben etter å være bra nok. Det kan forstås som en tilnærming i relasjonsbyggingen, der «eksperten» tørr å vise seg sårbar og imperfekt. Når det gjelder musikalsk kompetanse, virker den å resonnerer med punktet «funksjonelle musikkferdigheter» (American Music Therapy Association, 2008).

Informant 1 trekker frem kompetansen i å kunne rullere på instrument, som en av måtene for å kunne være en fleksibel musikkterapeut. Informant 3 identifiserer seg som sanger, og en musikalsk bakgrunn med piano og sang -undervisning. Bruk av sang trekkes frem som en nyttig musikkterapeutisk kompetanse (American Music Therapy Association, 2008; NMH, 2021).

Informant 3 fortalte at sang var det som ble minst brukt i yrkesutøvelsen og samtalen om musikalsk bakgrunn gikk raskere frem til høgskole og universitetsalder, hvor informanten lærte seg musikkproduksjon.

5.3 Musikkstudio som musikkterapeutens instrument

Samtlige informanter snakket om kompetanse innen musikkteknologi og studioarbeid som verdifullt i musikkterapisammenheng. Det er flere sider ved informantenes beskrivelser og tanker om musikkproduksjon som jeg vil trekke frem.

Et interessant aspekt ved bruken av musikkproduksjon, var grad av deltakelse, fra ungdommenes side. Informant 2 beskrev musikkproduksjon som behagelig kontorarbeid, i forkant av timene, da ungdommene stort sett ikke er interessert i å drive med produksjonsarbeid selv. Informant 3 beskrev musikkproduksjon som et målrettet arbeid. Ungdommene kan få mulighet til å utvikle disse ferdighetene dersom de har lyst, hvis ikke så har de et håndfast produkt som de lytte til og vise frem dersom de ønsker det.

Informant 1 fortalte om en prosessorientert tilnærming i musikkstudioet, der det er ønskelig å ha med seg ungdommene i produksjonen. Informant 1 forteller at flertallet som kommer og booker studiotid, driver med rap-musikk og har klare idéer om hvordan de vil at det musikalske produktet skal låte. Informanten viser til eksempler på spørsmål som kan være hvordan «auto-tunen» høres ut, eller om det låter for skarpt eller for lyst.

På denne måten kan lyden manipuleres og programmeres ut fra ungdommens meninger. Musikkproduksjon kan, som med alle instrumenter, drives med på forskjellige nivåer av utførelse. Slik informant 1 beskriver sitt tekniske arbeid med produksjonen, kan det vitne om et høyt nivå av utførelse, som krever mye mer enn å koble til en mikrofon og et MIDI-keyboard, opprette et spor og trykke «play». For meg er det interessant at samtlige av mine informanter, i tillegg til litteraturen: (Cobbett, 2009; Kolstad, 2017; Viega, 2019) trekker frem musikkproduksjon som en sentral kompetanse i sitt arbeid. Hverken Ruud (2017a), (American Music Therapy Association, 2008) eller NMH (2021) nevner musikkteknologi som forventet kompetanse hos musikkterapeuten. Mens jeg har skrevet denne masteroppgaven, har den reviderte studieplanen for Master i Musikkterapi blitt publisert.

Her har de inkludert denne kompetansen i det nye emnet «MTMUS70 Musikalsk Utvikling», og skriver at «ved fullført emnet skal studenten ha *erfaring* med musikkteknologi og konsertproduksjon» (NMH, 2023). Det kan tyde på at forskningen og den økende anerkjennelsen fra feltet, har fått utslag.

Når det er sagt, er det fortsatt grunner til å rette et kritisk blikk mot bruken av musikkteknologi (Viega, 2019), og informantenes beskrivelser som jeg har vist til. I noen tilfeller kan et generelt mål med musikkterapideltakelse, være at musikken på et tidspunkt skal bli en selvstendig aktivitet som deltakerne kan drive med på fritiden. Om en da ikke tilegner seg de nødvendige ferdighetene for å kunne drive med den musikken man ønsker, kan det, slik jeg ser det, føre til en svekket progresjon og en dalende interesse. Samtidig, skriver Viega (2019) at man skal være bevisst på ungdommenes digitale vaner og stress knyttet til det. Å skulle gi deltakere enda en applikasjon som krever tid og krefter for å lære seg å bruke, kan bidra til mer stress og frustrasjon. Her kan også etiske overveielser knyttet til deling av musikk på sosiale medier, og utfordringer knyttet til rettigheter trekkes inn. (Baker, 2015; Viega, 2019). En dialog mellom musikkterapeut og ungdom som tar for seg videre bruk av musikk materialet og hvem som har eventuelle rettigheter i forhold til distribusjon, kan være gunstig å få tydeliggjort, slik jeg ser det.

Nå har jeg sett på informantenes beskrivelser musikalsk kompetanse. Musikkproduksjon og studioarbeid trekkes frem som en sentral kompetanse av alle tre informantene.

Som jeg nevnte i innledningen til kapitelet, er det ikke vanntette skott mellom temaene og underkategoriene mine. Flere av informantenes beskrivelser av personlige- og spesifikke kompetanser, har en musikalsk dimensjon ved seg. Likevel var flere av kompetansene de trakk frem da vi snakket om personlig kompetanse, på siden av det musikalske.

Det skal jeg nå se nærmere på.

5.4 Tillit og relasjonsprosesser

Under intervjuet trakk Informant 3 tidlig frem en personlig kompetanse i å sette i gang samtaler, og være en trygg voksenperson i vanskelige samtaler. Kompetansen bygger på erfaringer i følge informanten, som videre utdyper dette. Ærlighet og en form for selvavsløring trekkes frem som viktig i å etablere en trygg relasjon, som gir rom for å snakke om vanskelige tema. Informantens eksempel på det jeg tolker som en type selvavsløring, går ut på å dele hva som foregår på innsiden når noe blir vanskelig å skulle respondere på.

I stedet for å skulle komme med den rette teknikken eller det «riktige» svaret, så kan du som musikkterapeut være ærlig på at du ikke helt vet hvordan du skal respondere på det som blir sagt. Slik jeg forstår konseptet selvavsløring Rolvsjord (2010), virker det å omhandle deling av personlige erfaringer eller opplevelser, i terapirommet. Den speilingen av seg selv, tilbake til ungdommen som beskrives av informant tre kan slik jeg ser det, også være en form for selvavsløring. Informant 1 snakker å møte ungdommene på en *genuin* måte. Informanten begrunner genuinitet i en ekte, positiv interesse overfor ungdommens musikk, musikalitet og identitet. Det er personlig egenskap i følge informanten, som du kan lese deg til, den er integrert i deg som menneske.

Videre forteller informant 1 om sin religiøse tro, som en personlig kompetanse. Religion og religionens plass i terapirommet er omfattende tematikk, det er noe som diskuteres på tvers av profesjoner og kan også diskuteres opp mot den humanistiske tradisjonen som den Norske musikkterapien forholder seg til.

Jeg skal ikke gå inn i en diskusjon om religionens plass i terapirommet, men jeg ønsker å løfte frem det Informant 1 sier, å se det i lys av autenticitetsbegrepet. Informanten understreker at religion ikke skal trekkes frem med et misjonerende utgangspunkt, for å fortelle deltakere hva som er riktig. Hadde det vært tilfelle, ville det vært relevant for meg å gått inn i diskusjon på temaet. Informanten snakker om verdien av å kunne gå personlig til

verks, de gangene temaet religion har kommet opp. Det å kunne snakke sammen ungdommen om ambivalens, knyttet til religion, har vært utgangspunktet for mange fine samtaler, i følge informanten. Dette virker å resonnerer med slik Rolvsjord (2010) snakker om selvavsløring og autentisitet i rollen som musikkterapeut, og understreker at selvavsløring skal være balansert med en viss avgrensning.

Jeg vil også løfte frem noen potensielle etiske problemstillinger knyttet til å være selvavslørende som musikkterapeut. Rolvsjord (2010) skriver om musikkterapi i en mer «tradisjonell» setting, hvor det helserelaterte fokuset er mer fremtredende enn i praksisen som mine informanter beskriver. Den etiske refleksiviteten er fortsatt viktig, slik jeg ser det. Når musikkterapeuten beretter noe personlig overfor en deltaker, slik som eksempelet med informant 1, er det vanskelig å vite hva deltakeren kan gjøre med den informasjonen som blir gitt. Informasjonen kan bli delt i settinger som ikke er ønskelig av musikkterapeuten, det også kan bli brukt som en måte for å prøve å såre eller skade musikkterapeuten, dersom det skulle skje et brudd i relasjonen. Et annet etisk aspekt ved selvavsløring er at ungdommen kan ha definerte eller udefinerte hjelpebehov, mens den andre parten er musikkterapeut/hjelperen. Rolvsjord (2010) understreker at selvavsløringen skal ikke ødelegge klientens flyt i terapien, musikkterapeuten må være oppmerksom på å ikke bli påtrengende. Maktskille er ikke å komme utenom som musikkterapeut, og er en vesentlig del av refleksiviteten i yrkesutøvelsen (Bruscia, 2014).

5.5 Tydelighet og rammer

Tydelighet var et tema som kom opp under intervjuene med informant 1 og informant 3. De trakk frem tydelighet i møte ungdom, som en nyttig kompetanse i yrkesutøvelsen.

Som jeg nå skal vise til, kan tydelighet demonstreres på ulike måter og være nyttig på ulike områder. Informant 3 sier at tydelighet kan skape trygghet. Både med tanke på å sette grenser, hvordan, om, og når musikkterapeuten kan kontaktes på fritiden og til slutt, musikkterapeutens syn på hva partene bør bruke tiden sammen på.

Sett i lys av Bordin (1994), beskriver informanten en tydeliggjøring av oppgaver fra sitt ståsted. Skal det bygges en god allianse i relasjonen, må også deltakeren få ha en tydelig stemme i denne forhandlingen (Bordin, 1994). Det er viktig musikkterapeuten er bevisst sin tilnærming i etableringen av felles mål og oppgaver (Johns, 2008). En bevissthet i forhold til

egen tydelighet og hvordan tydeligheten uttrykkes, kan være en måte å se informantens beskrivelse i lys av Bordin (1994) og Johns (2008).

Det å bli kontaktet av deltakere utenom arbeidstiden, var en problemstilling som informant 3 fortalte om i forbindelse med oppstarten som musikkterapeut. Informanten beskriver løse rammer og strukturelle utfordringer, som igjen førte til relasjoner som ble vanskelige. Etterhvert skjønnte informanten hvilke rammer som burde ha vært på plass fra begynnelsen, og tydelighet var noe av det som kunne bidra til bedre rammebetingelser. I kapittel 4.0, beskrev informant 3 at disse rammene og strukturene, var med på å gjøre musikkterapeuten til en tillitsperson. Det handlet også, slik jeg forstår det, mye om rollen musikkterapeuten hadde i denne strukturen. Informanten beskriver at musikkterapeuten ble stående litt «på siden», der det ikke skulle skrives journaler for eksempel.

Musikkterapien foregikk ofte på et eksternt lokale, med både deltakere som ble rekruttert gjennom dialog mellom musikkterapeut og institusjon, og deltakere uten noen form for mellomledd som kom på eget initiativ. Ofte var det relasjonen med disse «eksterne» deltakerne, som skapte noen etiske utfordringer. Musikkterapeutens navn og nummer var enkelt å finne på nettet, og informanten forteller at disse relasjonene ofte gjorde at det ble veldig mye ekstra. Ungdom som trengte veiledning og samtale tid, som gjerne sto i vanskelige situasjoner.

Dette er viser et komplisert, etisk dilemma som kan oppstå i musikkterapeutisk praksis. Det er komplisert fordi problemene som ungdommene kan være svært komplekse og alvorlige, samtidig som relasjonen kan være skjør. Det er en vanskelig situasjon å måtte stå i. Dersom slike ting ikke blir tydeliggjort i forkant, kan dette være uklart for deltakeren og derfor kan en avgrensing som kommer for sent, oppleves som en avvisning.

Informant 1 snakket også tydelighet, og hvordan det går igjen i flere aspekter ved jobben. Her trekkes tydelighet frem både overfor deltakerne, men også overfor kolleger og frivillige. Å være tydelig henger sammen med det å være profesjonell, argumenterer informanten. Det at musikkterapeuter har en profesjon, må vises gjennom tydelighet. Informanten snakker om tydelighet i kommunikasjonen, tydelighet i forhold til ståsted og grensesetting, etisk sett. Informanten trekker frem eksempelet på ytringsfrihet i forhold til rap-musikk.

Hvor går grensen for hva som er lov å ytre? Før jeg går videre å ser nærmere på informant 1 sine tanker om dette, så kan det nok en gang være relevant å se på praksisområdet. For klienter innen psykisk helsevern for eksempel, kan det

5.5.1 Skadelig bruk av musikk

Dette er et stort og komplisert spørsmål. Under intervjuet måtte jeg og informanten avslutte samtalen vår om dette, fordi det ble for langt, og litt på siden av det jeg faktisk skal undersøke. Det som er interessant i forhold til hva jeg skal undersøke, er at informanten sier at å oppfatte *når* musikken blir skadelig og *hvilke* aspekter som er skadelige, er en musikkterapeutisk kompetanse.

Det som jeg nå skal vise til, er en for kompleks diskusjon for meg å kunne ta stilling til i denne oppgaven. Likevel ønsker jeg å fremheve det informanten sier, og knytte det til den teorien jeg har greid å finne.

Informanten peker på en ny trend innenfor rap-miljøet, hvor innholdet er såpass eksplisitt, at informanten forteller å ha stoppet opptak for å være tydelig på innholdet krysser en grense. Det gitte eksempelet inneholdt veldig eksplisitte voldreferanser som inneholdt adresse, område og våpentype. Informanten forteller at dette krysser over grensen til trusler om vold, og er derfor ulovlig i følge Lovverket. I slike tilfeller er det veldig viktig å være tydelig, i følge informanten.

Ofte er det ikke like ekstremt som i det gitte eksempelet. Informanten understreker at denne tematikken er vanskelig, fordi det ofte befinner seg i en gråsoner. Musikkterapeuten skal ha en forståelse for at det som strider mot det normative, ofte appellerer i større grad. Eksempler som informanten trekker frem er tekster som forherliger rus, appellerer bruk av vold, skaper et forvrengt bilde av seksualitet, rusbruk og måter å snakke om kvinner på.

Dette trekkes frem som spesielt problematisk, når det kombineres med psykiske lidelser. Deltakere som har påvist diagnoser på psykiske lidelser, som havner i miljøer der rus forherliges, ser informanten på som en direkte helsetrussel. Dette skriver også McFerran (2011), som poengterer at mennesker med psykiske lidelser, i mindre grad klarer å regulere følelser og humør gjennom musikklytting, alene.

Nå er det slik at på fritidsklubben der informant 1 sin praksis, vil det variere stor veldig, i hvilken grad deltakerne har, eller ikke har, psykiske utfordringer. Når deltakerne har påvist psykiske lidelser, som informanten beskriver, kan det være behov for en større musikkterapeutisk involvering i de prosessene som deltakeren opplever.

Når det er snakk om deltakere som ikke har utfordringer knyttet til sin mentale helse, viser McFerran (2011) i sin bok til et argument som sier at ungdommers rebelske holdninger i vestlig kultur, er et svar på en manglende respekt vist av den eldre generasjon. Epstein argumenterer for at ungdommer er like kognitivt kapable, og emosjonelt utviklet som mange flere voksenpersoner (Epstein, 2007 i McFerran, 2011).

Informant 1 begynte med å beskrive en kompetanse i forhold til tydelighet, men som tok oss ut i en samtale om skadelig bruk av musikk. Informanten beskriver en kompetanse i forhold til å vite at musikk ikke alltid er bra, som trekkes frem som en spesifikk kompetanse som ikke kollegene nødvendigvis besitter.

5.6 Musikkterapeutens ulike roller

Spesifikke kompetanser, er de kompetansene som informantene beskrev som jeg tolket som noe spesifikke for ungdomsfeltet. I den første delen skal jeg gå nærmere inn på det jeg skrev litt om i kapittel 5.1, om de ulike rollene musikkterapeuten ende opp med å tilegne seg.

Informant 1 forteller at det av og til føles som å være en musikalsk vaktmester.

Det begrunnes slik jeg tolker det, med at alt som har med musikk på stedet der informanten jobber, er musikkterapeutens ansvarsområde. Informanten forteller at mye av jobben går ut på å holde orden på musikkutstyret, fordi dersom utstyret ikke fungerer slik det skal, så sender det et dårlig signal. Å ha kompetanse i grunnleggende vedlikehold av instrumenter, ses i denne sammenheng som en brukbar kompetanse i yrkesutøvelsen. Det å sette på nye strenger på gitarene, skifte skinn på trommesett, skru sammen mikrofonstativ og hi-hat stativ, er ikke nødvendigvis intuitivt. Det krever kunnskap om instrumentenes oppbygning og materiale. Informanten trakk også frem andre oppgaver, som er mer generelle, men som gjerne har en funksjon i musikalske sammenhenger.

Informanten trekker frem aspekter ved konsertproduksjon, som for eksempel å sjekke at lysene i taket er festet på en forsvarlig måte, og at nødutganger er sikret og at konserten

ikke slipper inn flere folk enn det som brannforskriftene sier. Alt dette som informanten trekker frem, kan slik jeg ser det, plasseres i et *musicking* perspektiv (Small, 1998).

En annen kompetanse, som ikke nevnes av noen andre, heller ikke i litteraturen jeg har vist til, er lydteknikk. Lydteknikk er en helt vesentlig del av det å gjennomføre en konsert, med mindre konserten gjøres helt akustisk.

Informanten beskriver en kompetanse i lydteknikk som er ervervet gjennom tidligere arbeid, og som har vist seg veldig nyttig i den musikkterapeutiske praksisen.

Da jeg viste til informantenes beskrivelser av å drive med musikkproduksjon snakket informant 1 og informant 2 om verdien av å kunne tilfredsstille et godt produkt, for å gi ungdommene motivasjon til å ville fortsette.

Det samme kan tenkes i forhold til konsertproduksjon. I den samfunnsmusikkterapeutiske praksisen, er konserter være en av måtene styrke sosiale nettverk gjennom kulturell deltakelse i samfunnet (Lydvo, 2017).

Dersom deltakerne får en god musikalsk opplevelse med å stå på scenen, der det låter bra og at deltakeren klarer å høre seg selv i god balanse med musikken, kan det føre til et ønske om å ville gjøre det igjen.

Som jeg nevnte i forhold til musikkproduksjon, finnes ulike nivåer av utøvelse, også når det gjelder å styre lyd på konserter. Informanten beskriver en utøvelse som krever et høyt teknisk nivå, som også krever at du er ved mixe-pulten og opererer den mens musikken foregår på scenen. Det er mulig å stille spørsmål ved om dette er en jobb som musikkterapeuten skal ta på seg. Det er mulig at deltakerne opplever det trygt, at musikkterapeuten er ansvarlig for det tekniske. Det kan tenkes på bakgrunn av at de gjennom en-til-en timene har skapt en trygg ramme, der musikkterapeuten også har rollen som produsent. På den andre siden kan noen ha store utfordringer med nerver og angst, og kan ha behov for at musikkterapeuten da er tilgjengelig som en støttespiller ved scenen, både før under og etter konserten.

5.6.1 Rollen som terapeut

Det neste jeg ønsker å løfte frem i forhold til musikkterapeutens roller, har vært et gjengående tema i dette kapitlet. Hvordan informantene forholder seg til og beskriver sitt forhold til terapeutbegrepet.

Wilhelsem og Fuhr (2019), skriver at terapeutbegrepet kan være problematisk i møte med ungdom. De forteller om en skepsis som ungdommer tilknyttet barnevernet, kan ha til musikkterapeuter på bakgrunn av det. Informant 2 som jobber med ungdom tilknyttet barnevernet, kaller tilbudet for musikkverkstedet, slik som Wilhelmsen og Fuhr (2019) beskriver at de også gjør, i sin artikkel. Informant 2 forteller at musikkterapeutbegrepet ikke er noe som skyves unna, men som alltid fortelles på en avvæpnende måte. Informanten forteller at i dette første møtet legges fokuset på hva de to kan gjøre sammen, som virker å være styrt av det ungdommen ønsker. Informanten trekker frem fire aktiviteter: Lære seg et instrument, skrive låter, vise frem musikk de liker, og lytting til musikk, sammen. Jeg tolker det slik at dette er typiske aktiviteter som ungdommene ønsker å drive med.

Informant 1 er også uttalt musikkterapeut, men gjør det klart overfor deltakerne at det som de skal drive med, er ikke terapi. Det kan se ut som at informant 1 er bevisst sitt praksisområde, slik Bruscia (2014) beskriver *auxiliary*-nivået. En slik klargjøring overfor deltakerne blir også trukket frem i artikkelen til Wilhelmsen og Fuhr (2019).

Både Informant 3 og informant 2 forteller om en mangel på kompetanse, i rollen som terapeut. Informant 2 trakk dette frem som et kontinuerlig forbedringsområde. Informanten beskriver at det å være en hjelpeperson som skal snakke med ungdommer om vanskelige temaer, og ikke føle at kompetansen strekker til, har vært utfordrende, spesielt som nyutdannet.

5.6.2 Hvor stopper kompetansen?

Informant 3 utdyper at på studiet var det et manglende fokus på den delen hvor musikken ikke skulle være i fokus, som har vært en viktig del i møte med ungdom.

Erfaringen til informant 3 er at musikken noen ganger ikke er verktøyet som musikkterapeuten trenger, og i de tilfellene så er det mangler på andre verktøy.

Det faget på studiet som tar for seg denne tematikken, er relasjon -og kommunikasjonskompetanse, slik jeg ser det.

Emnet legger opp til at studenten skal lære seg å være nærværende, gjennomgå erfaringsbasert læring om den musikkterapeutiske samtalen, samt å øve seg på å sette seg inn i andres situasjon, tanker og følelser (NMH, 2021; Ruud, 2017a). Det som informant 3 opplever å mangle, er kompetansen i å hjelpe deltakerne med å bearbeide de vanskelige tingene som de forteller til musikkterapeuten. De tilfellene hvor det kanskje ikke er tilstrekkelig å romme følelser og være en empatisk.

Informanten understreker at dette er en diskusjon, hvorvidt musikkterapeutene skal inneha en slik rolle. På dette tidspunktet i intervjuet ble jeg også engasjert, og forsøkte å gi litt motstand med å si at «vi er jo ikke psykologer». Informanten svarte at, «nei, men hadde det ikke vært en fordel om vi kunne mer om det?» På den måten kunne musikkterapeuten vært mer til hjelp, supplert med en eventuell psykolog. Det er et interessant poeng, synes jeg.

Diskusjonen om hvor grensen går på akkurat hva musikkterapeuten skal kunne gå inn på og ikke, i forhold til å hjelpe mennesker med livssituasjoner og emosjonelle vanskeligheter, kan jeg også synes er vanskelig. Flere av publikasjonene jeg har vist til i denne oppgaven, kan være med å belyse denne tematikken.

Det første jeg vil trekke frem er det Schwartz (2019) sier om at deltakerne har et krav på å få vite hva de kan forvente når de oppsøker en musikkterapeut. Sett i lys av det informant 3 sier, så fordrer dette at musikkterapeuten har en klar ide om begrensninger av egen kompetanse. På den måten kan dette legges frem overfor klienten når de sammen skal etablere en felles forståelse av mål og oppgaver (Johns, 2008; Wilhelmsen & Fuhr, 2019). Tankene til informant 3 vitner slik jeg ser det, om en evne til å reflektere over egne styrker og utviklingsbehov, samt evne til å reflektere kritisk over egen rolle (NMH, 2021, 2023).

5.7 Musikalsk fleksibilitet

Det siste punktet jeg skal se nærmere på, er informantenes beskrivelser av musikalsk fleksibilitet, som en verdifull kompetanse. Fleksibilitet i denne konteksten, er nært knyttet til refleksivitet. Informant 3 beskriver egenskapen å kunne «ha flere kort i lomma», som svært nyttig i møte med ungdom.

Informanten begrunner dette med at mange deltakere har en veldig klar tanke om hva de ønsker å bruke tiden på, mens noen har ikke det. Å da kunne utøve en refleksivitet først, som handler om å oppfatte når en aktivitet ikke fungerer, dernest kunne legge om å starte noe nytt.

I underkapittel 5.2, som omhandlet musikalsk bakgrunn som formgivende faktor, snakket informant 1 om sin musikalske fleksibilitet. Å være i stand til å beherske flest mulig instrumenter, var noe informanten tidlig så verdien av. På folkehøgskolen fikk informanten anerkjennelse og skryt fra medelever i samspillsituasjoner hvor hovedinstrumentet ble lagt til siden for å fylle en annen rolle. I eksempelet som beskrives, var det et flertall gitarister, og ingen trommiser. Å da kunne ha et tankesett om at låten og samspillet blir bedre, hvis jeg legger fra meg det jeg er best på, og fyller det behovet som trengs.

Informant 1 kommer med et konkret eksempel fra sin arbeidshverdag, der det kommer et band på jam-kveld. Dette bandet virker, slik jeg tolker det, som et selvgående band som ikke har behov for en musikkterapeut som skal trygge deltakerne, veilede eller instruere. Det som bandet har behov for er en trommeslager, og det er en rolle som denne musikkterapeuten kan ha.

Som informant 3 pekte på, så skal ikke musikkterapeuten gå i gang og gjennomføre aktiviteter på grunn av eget ønske. Som musikkterapeut er en på jobb for noen andre. Å da kunne utøve en refleksivitet som (Bruscia, 2014) skriver om, i tillegg til en type fleksibilitet som informantene beskriver, virker å være verdifullt i yrkesutøvelsen.

6.0 Konklusjon

Jeg har nå presentert og diskutert aspekter ved informantenes beskrivelser av egne kompetanser. Noen aspekter har blitt drøftet i lys av teorien jeg har valgt ut gjennom min abduktive tilnærming. Gjennom denne diskusjonen og fortolkningen av sitatene sett sammenheng med hverandre, håper jeg å ha kunnet bidra til ny kunnskap rundt temaet musikkterapeutens ulike kompetanser i yrkesutøvelsen.

For å avslutte oppgaven skal jeg løfte frem problemstillingen og de tre forskningsspørsmålene mine på nytt:

Hvordan beskriver musikkterapeuter innen ungdomsfeltet sine ulike kompetanser i yrkesutøvelsen?

1. Hvordan beskriver musikkterapeuter sin personlige kompetanse?
2. Hvordan beskriver musikkterapeuter sin musikalske kompetanse?
3. Er det spesifikke kompetanser som fremheves innenfor dette feltet?

Min forforståelse av at personlig kompetanse og musikalsk kompetanse, er med å påvirke hvordan musikkterapeuten utøver yrket, virket å resonnerer med informantene. Da de svarte på mailen jeg sendte til de tre informantene, om de ønsket å delta i denne studien, ble jeg møtt med positive svar og entusiasme for mitt valg av tema. Det gav også, som jeg har forsøkt å vise til i denne oppgaven, grunnlaget for de svarene jeg har fått lagd store deler av grunnlaget for denne oppgaven. Det som kommer til syne i denne teksten, er at musikkterapeuter som jobber med ungdom, framhever et *spekter* av kompetanser.

De beskriver sine musikalske kompetanser på det *konkrete* nivå. Musikalsk fleksibilitet, musikalske ferdigheter, ferdigheter i forhold til vedlikehold av instrumenter og teknisk kompetanse i bruken av musikkteknologi.

De viser også til kompetanser på det *relasjonelle* plan. For eksempel etablering av tillit og rammer, tydelighet både i forhold til kommunikasjon og grensesetting, og bygging av allianse i relasjonen.

Mange av disse kompetansene de framhever, kan ses på som felles for de fleste musikkterapeuter i de fleste felt. Også dette med å reflektere rundt terapeutrollen: *Er jeg musikkterapeut nå? Er dette musikkterapi?*

Dette kan tyde på at musikkterapeutrollen kan være utydelig, også på dette feltet.

Det som framheves som spesifikke kompetanser i arbeid med ungdom, er kunnskapen om at ikke all musikk er bra. Kunnskapen om hvilken musikkbruk som er direkte skadelig. Det er verdt å framheve.

I tillegg fremhever samtlige av informantene mine den musikkteknologiske kompetansen. I lys av det mine informanter sier, er det kanskje den kompetansen det er aller mest behov for akkurat på dette feltet. Det kan ha noe med hvordan vi som samfunn blir mer og mer vant med å forholde oss til de teknologiske fremskrittene som skjer. Musikkteknologien blir mer og mer tilgjengelig og anvendelig, og preger mye av musikken som topper Spotify-listene.

6.1 Avsluttende tanker og videre forskning

Nå har jeg forsøkt å konkludere på en måte som kan svare på problemstillingen min. Jeg vil i dette kapitlet løfte frem noe av det jeg har vist til i det foregående kapitlet. Noen av beskrivelsene som informantene kom med, gjorde at informanten og jeg kom inn på temaer og problemstillinger som jeg syntes var veldig interessante. Temaet som omhandlet skadelig musikkbruk, var et av de. Informanten begynte med å fortelle om en musikkterapeutisk kompetanse i vite *når* musikken blir skadelig. Da vi gikk nærmere inn på temaet, ble det tydeligere og tydeligere, hvor komplisert dette temaet er. Kunsten skal være fri, etter min mening. Likevel er jeg enig med informanten i at dersom personopplysninger og direkte trusler om vold, rettet mot enkeltpersoner, blir uttrykt gjennom kunsten, så krysser det en grense.

Der det blir vanskeligere, er når musikkterapeuter eller andre voksenpersoner, skal mene noe om på hvilken måte andre mennesker tar i mot og bruker musikken som de lytter til. Den litteraturen jeg har greid å finne om temaet skadelig bruk av musikk, er ikke tilstrekkelig for å kunne gå inn i en grundig diskusjon. Slik jeg ser det er det nyttig å få mer evidensbasert forskning på dette temaet. Dersom populærmusikken blir mer og mer eksplisitt slik informant 1 hevder, er det rimelig å anta at dette vil være en tematikk som flere musikkterapeuter vil måtte forholde seg til.

Oppgaven jeg har skrevet, retter seg også mot Musikkterapistudiet, med vekt på Norges Musikkhøgskole. Flere av de kompetansene som informantene trekker frem som nyttige i sin arbeidshverdag og yrkesutøvelse som musikkterapeuter, undervises ikke på studiet (NMH, 2021, 2023). Det er et interessant funn, synes jeg. Jeg vil understreke at det ikke har vært min intensjon å peke på mangler ved utdannelsen.

Det jeg har forsøkt å belyse, er kompleksiteten ved det å være en utøvende musikkterapeut. Musikkterapeuter arbeider innenfor et bredt spekter av *nivåer* (Bruscia, 2014), og som jeg har prøvd å belyse i denne oppgaven, krever det en tydelig forståelse av hvilke fasetter og kompetanser som er nødvendige, og hvilke som må settes til side.

7.0 Litteraturliste

- American Music Therapy Association. (2008). *Professional Competencies*. Musictherapy.org. Hentet 15.05.23 fra <https://www.musictherapy.org/about/competencies/>
- Baker, F. A. (2015). *Therapeutic songwriting : developments in theory, methods and practice*. Palgrave Macmillan.
- Bonde, L. O. (2013). The musical identities of Danish music therapy students : a study based on musical autobiographies. *Centre for Music and Health Publication Series*.
- Bordin, E. S. (1994). *The working alliance: Theory, research, and practice* (A. O. G. Horvarth, Leslie S, Red.). John Wiley & Sons, Inc.
- Braun, V. & Clarke, V. (2006). Using thematic analysis in psychology. *Qualitative research in psychology*, 3(2), 77-101. <https://doi.org/10.1191/1478088706qp063oa>
- Braun, V. & Clarke, V. (2022). *Thematic Analysis: A practical guide*. SAGE Publications.
- Brinkmann, S. & Tanggaard, L. (2015). *Kvalitative metoder : en grundbog* (2. utg.). Hans Reitzel.
- Bruscia, K. E. (2014). *Defining music therapy* (3. utg.). Barcelona Publishers.
- Cobbett, S. (2009). Including the excluded: Music therapy with adolescents with social, emotional and behavioural difficulties. *British Journal of Music Therapy*, 23(2), 15-24.
- Cresswell, J. & Poth, C. (2018). *Qualitative inquiry and research Design: (Book)* Sage Publishing. <https://doi.org/10.2307/j.ctv5kkz5q.22>
- Fugle, G. K. (2009). Ungdom, samspel og komponering. *NMH-publikasjoner*.
- Fuhr, G. (2022). *"I don't think of you as a therapist, you know": exploring relationships between adolescents and music therapists in the child welfare services* [Doktorgradsavhandling, Norges musikkhøgskole].
- Johansson, K. (2019). *Musikkterapi som del av oppsøkende og forebyggende arbeid med utsatt ungdom og unge voksne. Rapport om musikkterapitilbudet i Uteseksjonen i Oslo* (ISBN 978-82-7853-264-5). Norges musikkhøgskole.
- Johns, U. T. (2008). Å bruke tiden, hva betyr egentlig det? : tid og relasjon, et intersubjektivt perspektiv. I E. Ruud & G. Trondalen (Red.), *NMH-publikasjoner* (s. 67-81). Norges musikkhøgskole : I samarbeid med Unipub.
- Kolstad, I. (2017). The Bad Dream. Om låtskriving i computerstudio. I T. R. Næss, Even (Red.), *Musikkterapi i praksis* (s. 77-87). NMH-publikasjoner 2017:1.
- Krüger, V. (2012). *Musikk, fortelling, fellesskap : en kvalitativ undersøkelse av ungdommers perspektiver på deltagelse i samfunnsmusikkterapeutisk praksis i barnevernsarbeid* [Universitetet i Bergen Institutt for musikk, Griegakademiet, GAMUT, Universitetet i Bergen]. Bergen.
- Krüger, V. & Strandbu, A. (2015). *Musikk, ungdom, deltakelse : musikk i forebyggende arbeid*. Universitetsforl.
- Kvale, S., Brinkmann, S., Anderssen, T. M. & Rygge, J. (2021). *Det kvalitative forskningsintervju* (3. utg.). Gyldendal akademisk.
- Lydvo, Ø. (2017). Frå gymsal til Garage. Samfunnsmusikkterapi på DPS. I T. R. Næss, Even (Red.), *Musikkterapi i praksis* (s. 127-150). NMH-publikasjoner 2017:1.
- Malterud, K. (2017). *Kvalitative forskningsmetoder for medisin og helsefag* (4. utg.). Universitetsforl.
- McFerran, K. (2010). *Adolescents, Music and Music Therapy: Methods and Techniques for Clinicians, Educators and Students*. London: Jessica Kingsley Publishers.

- McFerran, K. (2011). Music and adolescents. I N. S. M. Rickard, Katrina (Red.), *Lifelong Engagement with Music: Benefits for Mental Health and Well-Being* (s. 95-105). New York: Nova Science Publishers, Incorporated.
- McFerran, K., Roberts, M. & O'Grady, L. (2010). Music Therapy with Bereaved Teenagers: A Mixed Methods Perspective. *Death Studies*, 34(6), 541-565.
<https://doi.org/10.1080/07481181003765428>
- McFerran, K. S. (2000). From the mouths of babes: the response of six younger, bereaved teenagers to the experience of psychodynamic group music therapy. *Australian Journal of Music Therapy*, 11(2000), 3-22.
<https://search.informit.org/doi/full/10.3316/informit.410304694909719>
- McFerran, K. S. (2016). Contextualising the relationship between music, emotions and the well-being of young people: A critical interpretive synthesis. *Musicae Scientiae*, 20(1), 103-121.
- Nielsen, S. G., Varkøy, Ø. & Johansen, G. (2017). *Utdanningsforskning i musikk - didaktiske, sosiologiske og filosofiske perspektiver* (Bd. 2017:10). Norges musikkhøgskole.
- NMH. (2021). *Studieplan for mastergradstudiet i musikkterapi (MAMT)*. Norges Musikkhøgskole. <https://s3.eu-north-1.amazonaws.com/nmh-nettsted/files/Studieh%C3%A5ndb%C3%B8ker/2021/Mastergradsstudiet-i-musikkterapi-2021.pdf>
- NMH. (2023). *Studieplan for mastergradstudiet i musikkterapi (MAMT)*. Norges Musikkhøgskole. <https://nmh-nettsted.s3.amazonaws.com/files/Studier/Revidert-studieplan-MAMT-2023.pdf>
- NOU 2018: 2. (2018). *Fremtidige kompetansebehov i Kunnskapsgrunnetet*. Kunnskapsdepartementet.
<https://www.regjeringen.no/contentassets/e6acac1df4964805a34c767fa9309acd/no/pdfs/nou201820180002000dddpdfs.pdf>
- Postholm, M. B., Jacobsen, D. I. & Søbstad, R. (2018). *Forskningsmetode for masterstudenter i lærerutdanningen*. Cappelen Damm akademisk.
- Rolvjord, R. (2010). *Resource-oriented music therapy in mental health care*. Barcelona Pub.
- Ruud, E. (2013). *Musikk og identitet* (2. utg.). Universitetsforl.
- Ruud, E. (2017a). Handlemuligheter og musikalsk aktørskap. Om å avgrense musikkterapi fra musikkpedagogikk. I S. G. V. Nielsen, Øivind (Red.), *Utdanningsforskning i musikk: Skriftserie fra CERM (Center for Educational Research in Music)*. Norges musikkhøgskole.
- Ruud, E. (2017b). *Kronikk: Lik men unik*. Norsk Forening For Musikkterapi.
<https://www.musikkterapi.no/nyheter/kronikk-lik-men-unik>
- Schwartz, E. (2019). *Basic verbal skills for music therapists*. Barcelona Publishers.
- Small, C. (1998). *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Middletown, CT. 06459: Wesleyan University Press.
- Stene, I. (2009). Musikkterapi som gruppetilbud for ungdom. I E. Ruud (Red.), *NMH-publikasjoner*. Norges musikkhøgskole.
- Stige, B. & Aarø, L. E. (2012). *Invitation to Community Music Therapy*. Routledge.
- Trondalen, G. (2008). Musikkterapi : et relasjonelt perspektiv. I E. Ruud & G. Trondalen (Red.), *NMH-publikasjoner (trykt utg.)* (s. 29-48). Norges musikkhøgskole : I samarbeid med Unipub.
- UiB. (u.å). *Studieplan for MAHF-INMUT Musikkterapi, master, 5 år, vår 2023*. Universitetet i Bergen. <https://www.uib.no/studier/MAHF-INMUT/plan>

- Viega, M. (2019). Globalizing adolescence: Digital music cultures and music therapy. I K. McFerran, P. Derrington & S. Saarikallio (Red.), *Handbook of Music, Adolescents and Wellbeing* (s. 117-124). Oxford University Press.
- Warren, P. & Rickson, D. (2016). What factors shape a music therapist?: An investigation of music therapists' professional identity over time in New Zealand. *New Zealand journal of music therapy*, 14(14), 55-81.
<https://doi.org/10.3316/informit.693070443145604>
- Wheeler, B. L., Polen, D. W. & Shultis, C. L. (2005). *Clinical Training Guide for the Student Music Therapist* [Book]. Barcelona Publishers.
<https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=e000xww&AN=445794&site=ehost-live>
- Wilhelmsen, C. & Fuhr, G. (2019). Musikkterapi som relasjonsarbeid med ungdommer i barnevernet. *Tidsskriftet Norges barnevern*, 96(1-2), 22-35.
- Zanders, M. L. (2015). Music Therapy Practices and Processes with Foster-Care Youth: Formulating an Approach to Clinical Work. *Music therapy perspectives*, 33(2), 97-107.
<https://doi.org/10.1093/mtp/miv028>
- Zanders, M. L. (2020). The effects of music-based experiential supervision on perceived competency with music therapy practicum students. *Canadian journal of music therapy/Revue canadienne de musicothérapie*, 26, 18-29.
<https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=rft&AN=A2145143&site=ehost-live>

Vedlegg 1

Intervjuguide

Kan du fortelle om veien din til musikkterapistudiet?

- Når hørte du om musikkterapi?
- Hvordan havnet du i ungdomsfeltet?
- Hvilken utdanning har du i bunn?

Kan du fortelle om jobben din?

- Hva gjør du rent praktisk? (tenk på en dag som så ut som det pleier..)
- Gjør du mer enn direkte musikkterapi?

Hvordan ville du beskrevet din musikalske kompetanse?

- Din musikalsk bakgrunn
- Får du bruk for dette i jobben? På hvilken måte?

Personlig kompetanse

Med personlig kompetanse tenker for eksempel på egenskaper og ferdigheter, verdier og erfaringer, som du har med deg inn i yrkesutøvelsen.

Er det noen personlige kompetanser som du har, som du vil trekke frem som viktige i ditt arbeid?

- Hvorfor er de viktige?
- Er det personlige kompetanser ved deg selv som kommer spesielt til syne i arbeidet med ungdom?
- Har du opplevd at det er kompetanser du følte du manglet? Som du har måttet lære deg?

Nå har vi snakket om musikalsk kompetanse og personlig kompetanse, og jeg lurte på dette med profesjonskompetanse, og hvordan den dannes. Profesjonskompetansen blir på mange måter summen av det vi har med oss.

Hva tenker du om det?

-

Skiller din kompetanse seg fra andre kollegers kompetanse? På hvilken måte?

-

Er det noe rundt dette temaet du vil legge til?

Vil du delta i forskningsprosjektet

Musikkterapeuters ulike kompetanser I arbeid med ungdom

Foreløpig Problemstilling:

Hvordan beskriver musikkterapeuter innen ungdomsfeltet sine ulike kompetanser i yrkesutøvelsen?

- Hvordan beskriver musikkterapeuter sin personlige kompetanse?
- Hvordan beskriver musikkterapeuter sin musikalske kompetanse?
- Er det spesifikke kompetanser som fremheves innenfor dette feltet?

Dette er et spørsmål til deg om å delta i et forskningsprosjekt hvor formålet er å få tak i mer kunnskap om kompetansene til musikkterapeuter som arbeider med ungdom. I dette skrevet gir vi deg informasjon om målene for prosjektet og hva deltakelse vil innebære for deg.

Formål

I denne mastergradsavhandlingen ønsker jeg å se nærmere på hvilke kompetanser musikkterapeuter i ungdomsfeltet innehar. Hva kompetanser har du med deg fra før, hva læres på studiet og hva læres eventuelt i jobben? Gjennom 3-4 semi-strukturerte, kvalitative intervju med et utvalg musikkterapeuter, skal jeg forsøke å innhente kunnskap om dette.

Hvem er ansvarlig for forskningsprosjektet?

Norges musikkhøgskole er ansvarlig for prosjektet.

Hvorfor får du spørsmål om å delta?

Utvalget av informanter har blitt gjort på bakgrunn av tips fra eget nettverk. Veiledere og lærere på skolen har gitt meg navn på musikkterapeuter som er aktuelle for denne oppgaven.

Hva innebærer det for deg å delta?

Målet med de semistrukturerte intervjuene er å få tak i beskrivelser som skal gi mer informasjon om temaet. Intervjuet vil omtrent ta 30 – 45 minutter.

Det er frivillig å delta

Det er frivillig å delta i prosjektet. Hvis du velger å delta, kan du når som helst trekke samtykket tilbake uten å oppgi noen grunn. Alle dine personopplysninger vil da bli slettet. Det vil ikke ha noen negative konsekvenser for deg hvis du ikke vil delta eller senere velger å trekke deg.

Ditt personvern – hvordan vi oppbevarer og bruker dine opplysninger

Vi vil bare bruke opplysningene om deg til formålene vi har fortalt om i dette skrevet. Vi behandler opplysningene konfidensielt og i samsvar med personvernregelverket.

Intervjuet vil bli tatt opp på en lydopptaker som ikke kan kobles til internett, og lagret på en passord-beskyttet, ekstern hardisk. Jeg og veileder er de eneste som har tilgang på personopplysningene som kommer frem.

Hva skjer med personopplysningene dine når forskningsprosjektet avsluttes?

Prosjektet vil etter planen avsluttes 15.06.2023. Personopplysningene blir slettet ved prosjektslutt.

Hva gir oss rett til å behandle personopplysninger om deg?

Vi behandler opplysninger om deg basert på ditt samtykke.

På oppdrag fra Norges Musikkhøgskole har Sikt – Kunnskapssektorens tjenesteleverandør vurdert at behandlingen av personopplysninger i dette prosjektet er i samsvar med personvernregelverket.

Dine rettigheter

Så lenge du kan identifiseres i datamaterialet, har du rett til:

- innsyn i hvilke opplysninger vi behandler om deg, og å få utlevert en kopi av opplysningene
- å få rettet opplysninger om deg som er feil eller misvisende
- å få slettet personopplysninger om deg
- å sende klage til Datatilsynet om behandlingen av dine personopplysninger

Hvis du har spørsmål til studien, eller ønsker å vite mer om eller benytte deg av dine rettigheter, ta kontakt med Norges Musikkhøgskole ved:

- Student Per Haarr på epost perha@nmh.student.no
- Veileder Ingeborg Nebelung på epost ingeborg.nebelung@nmh.no
- Vårt personvernombud: Rolf Haavik på epost pvo@nmh.no

Hvis du har spørsmål knyttet til vurderingen som er gjort av personverntjenestene fra Sikt, kan du ta kontakt via:

- Epost: personverntjenester@sikt.no eller telefon: 73 98 40 40.

Med vennlig hilsen

Ingeborg Nebelung
Prosjektansvarlig
(Forsker/veileder)

Per Haarr
Student

Samtykkeerklæring

Jeg har mottatt og forstått informasjon om prosjektet *Musikkterapeuters ulike kompetanser*, og har fått anledning til å stille spørsmål. Jeg samtykker til:

- å delta i forskningsprosjektet

Jeg samtykker til at mine opplysninger behandles frem til prosjektet er avsluttet

(Signert av prosjektdeltaker, dato)

Vedlegg 3

14.05.2023, 01:55

Meldeskjema for behandling av personopplysninger



[Meldeskjema](#) / [Musikkterapeuters ulike kompetanser i arbeid med ungdom](#) / Vurdering

Vurdering av behandling av personopplysninger

Referansenummer
511307

Vurderingstype
Automatisk 🤖

Dato
26.01.2023

Prosjekttittel

Musikkterapeuters ulike kompetanser i arbeid med ungdom

Behandlingsansvarlig institusjon

Norges musikkhøgskole / CREMAH - Senter for forskning i musikk og helse

Prosjektansvarlig

Ingeborg Nebelung

Student

Per Haarr

Prosjektperiode

01.02.2023 - 15.06.2023

Kategorier personopplysninger

Alminnelige

Lovlig grunnlag

Samtykke (Personvernforordningen art. 6 nr. 1 bokstav a)

Behandlingen av personopplysningene er lovlig så fremt den gjennomføres som oppgitt i meldeskjemaet. Det lovlege grunnlaget gjelder til 15.06.2023.

[Meldeskjema](#) ↗

Grunnlag for automatisk vurdering

Meldeskjemaet har fått en automatisk vurdering. Det vil si at vurderingen er foretatt maskinelt, basert på informasjonen som er fylt inn i meldeskjemaet. Kun behandling av personopplysninger med lav personvernulempe og risiko får automatisk vurdering. Sentrale kriterier er:

- De registrerte er over 15 år
- Behandlingen omfatter ikke særlige kategorier personopplysninger;
 - Rasemessig eller etnisk opprinnelse
 - Politisk, religiøs eller filosofisk overbevisning
 - Fagforeningsmedlemskap
 - Genetiske data
 - Biometriske data for å entydig identifisere et individ
 - Helseopplysninger
 - Seksuelle forhold eller seksuell orientering
- Behandlingen omfatter ikke opplysninger om straffedommer og lovovertridelser
- Personopplysningene skal ikke behandles utenfor EU/EØS-området, og ingen som befinner seg utenfor EU/EØS skal ha tilgang til personopplysningene
- De registrerte mottar informasjon på forhånd om behandlingen av personopplysningene.

Informasjon til de registrerte (utvalgene) om behandlingen må inneholde

- Den behandlingsansvarliges identitet og kontaktopplysninger
- Kontaktopplysninger til personvernombudet (hvis relevant)
- Formålet med behandlingen av personopplysningene
- Det vitenskapelige formålet (formålet med studien)
- Det lovlege grunnlaget for behandlingen av personopplysningene
- Hvilke personopplysninger som vil bli behandlet, og hvordan de samles inn, eller hvor de hentes fra
- Hvem som vil få tilgang til personopplysningene (kategorier mottakere)
- Hvor lenge personopplysningene vil bli behandlet

<https://meldeskjema.sikt.no/511307-511307-4907-9407-9472066/0830nskriv>

1/2

14.05.2023, 01:55

Meldeskjema for behandling av personopplysninger

- Retten til å trekke samtykket tilbake og øvrige rettigheter

Vi anbefaler å bruke vår [mal til informasjonsskriv](#).

Informasjonssikkerhet

Du må behandle personopplysningene i tråd med retningslinjene for informasjonssikkerhet og lagringsguider ved behandlingsansvarlig institusjon. Institusjonen er ansvarlig for at vilkårene for personvernforordningen artikkel 5.1. d) riktighet, 5.1. f) integritet og konfidensialitet, og 32 sikkerhet er oppfylt.