

Masteroppgave i musikkpedagogikk  
Griegakademiet, Avdeling for lærerutdanning  
Høgskolen i Bergen

SILJE STRAND

# Opplevelse av musikk

- en fenomenologisk studie

Bergen 2006

## FORORD

Denne studien handler om noen måter som opplevelse av musikk kan framtre på.

Mine intervjupersoner og deres livsverden har vært avgjørende for innholdet i oppgaven.

Takk til dem!

Om beskrivelsene treffer leseren, kan dette arbeidet bevisstgjøre aspekter ved leserens egne opplevelser, og kanskje gi musikkpedagogiske impulser.

Takk til veileder Eiliv Olsen!

# 1. INNHOLD

1. kapittel	INNLEDNING .....	5
	PROSJEKTET .....	5
	PROBLEMSTILLINGEN OG DENS AVKLARINGER .....	5
	<i>Fra startgrop til problemstilling</i> .....	5
	<i>Opplevelse av musikk i forhold til opplevelse av kunst</i> .....	6
	<i>Opplevelse</i> .....	6
	<i>Musikk</i> .....	7
	<i>Opplevelse av musikk</i> .....	7
	OPPGAVENS FORM .....	7
	RELEVANT FORSKNING .....	8
2. kapittel	TEORI .....	10
	FENOMENOLOGI .....	10
	<i>Det levde</i> .....	10
	<i>Livsverden</i> .....	11
	<i>Intensjonalitet</i> .....	11
	<i>Den fenomenologiske metode</i> .....	12
	HERMENEUTIKK .....	13
	NARRATIVER .....	14
	HERMENEUTISK FENOMENOLOGI .....	15
	<i>Oppsummering av fenomenologiens metodiske implikasjoner</i> .....	16
	MAURICE MERLEAU-PONTY .....	16
	<i>Den levde kroppen</i> .....	16
	<i>Persepsjon</i> .....	17
	<i>Sansning</i> .....	18
	<i>Intensjonalitetens aspekter</i> .....	18
	<i>Teoriens relevans for prosjektet</i> .....	19
	OM PSYKOLOGISK TEORI .....	20
3. kapittel	METODE .....	21
	INTERVJUENE .....	21
	<i>Intervjuguide</i> .....	21
	<i>Prøveintervju</i> .....	22
	<i>Utvalg av intervjupersoner</i> .....	22
	<i>Analyse</i> .....	23

4. kapittel	<b>OPPLEVELSE AV MUSIKK</b> .....	24
	<i>Musikk og mening</i> .....	24
	<i>Om valg av kategorier</i> .....	24
	- SOM FRAMTREDEN AV NOE KOGNITIVT .....	25
	<i>Innledning</i> .....	25
	<i>Tenknings fravær eller nærvær</i> .....	26
	<i>En ikke-kritisk, ikke-analyserende holdning som premiss</i> .....	29
	<i>Opplevelsens framtrøden som følelse av fullendthet</i> .....	32
	<i>Opplevelsens framtrøden som "å kjenne lyden på kroppen"</i> .....	34
	<i>Opplevelsens framtrøden som tilstedeværelse</i> .....	35
	<i>Framtrøden av noe kognitivt i forhold til tiden</i> .....	35
	<i>Framtrøden av noe kognitivt i forhold til opplevelsens kvalitet</i> ...	37
	- SOM FRAMTREDEN AV NOE FØLELSESMESSIG .....	38
	<i>Innledning</i> .....	38
	<i>Musikk og følelse</i> .....	39
	<i>Opplevelsens framtrøden som å føle en følelse</i> .....	42
	<i>Negative reaksjoner</i> .....	43
	<i>En "gateopplevelse" som opplevelse av musikk</i> .....	44
	- SOM FRAMTREDEN AV NOE TERAPEUTISK .....	46
	<i>Opplevelsens framtrøden som å få utløp for følelser</i> .....	46
	<i>Opplevelsens framtrøden som løft</i> .....	47
	<i>Opplevelsens framtrøden som et trygt sted å være</i> .....	49
	- SOM FRAMTREDEN AV NOE KREATIVT .....	50
	<i>Opplevelsens framtrøden som kreativitet</i> .....	50
	<i>Opplevelsens framtrøden som fysisk inspirasjon</i> .....	51
	- SOM FRAMTREDEN AV NOE KOMMUNIKATIVT .....	52
	<i>Opplevelsens framtrøden som kommunikasjon</i> .....	52
	<i>Opplevelsen framtrøden som møte med noe menneskelig</i> .....	54
	- SOM FRAMTREDEN AV NOE VANSKELIG BESKRIVBART	56
	<i>Opplevelsens framtrøden som deltakelse i noe større</i> .....	57
	<i>Opplevelsens framtrøden som opphør av eksistens</i> .....	57
	<b>OPPSUMMERING AV VESENSTREKK</b> .....	59
5. kapittel	<b>MUSIKKPEDAGOGISKE REFLEKSJONER</b> .....	61
	<i>Opplevelse i praksis</i> .....	61
	<i>Bidrag til en fiktiv læreplan for grunnskolen</i> .....	62
6. kapittel	<b>AVRUNDENDE REFLEKSJONER</b> .....	63
	<i>Forskerens intensjonalitet</i> .....	63
	<i>Kunnskapsgenerering i oppgaven</i> .....	64
	<b>KILDER</b> .....	65

# 1. Innledning

## PROSJEKTET

Opplevelser av musikk kan virke som de går sterkt innpå mennesket. Noen mener at opplevelser av musikk kan gi dem nye perspektiver på tilværelsen. Andre fremmer det terapeutiske aspektet ved slike opplevelser. Andre igjen hevder at opplevelse av musikk kan gi innsikt i grunnleggende eksistensielle problemer. Jeg kunne stilt spørsmålet (som mange har gjort): hva *er* det med musikken?

Jeg tror i det øyeblikket jeg eller en eller annen kan forklare det og si at det er det, da tror jeg at noe har blitt tapt. Jeg tror at det "noe" er drivet, at det er grunnen til at man studerer musikk, forsker på musikk, spiller musikk, jeg tror det er noe av hele, det øyeblikket hvor det blir så tingliggjort så tror jeg ikke det er så interessant heller. (fra intervju med Tom, l. 346)

Toms utsagn kan tolkes som en kritisk holdning til en forskning som har til hensikt å *forklare* musikkens mysterium. Fra mitt ståsted, det fenomenologiske, er imidlertid ikke *musikken i seg* viktig før den blir *musikk for meg*, - før den blir møtt av et menneske. Det vi kan si noe om er den virkeligheten som skapes i møtet mellom mennesket og musikken. Det er denne menneskeskapte virkeligheten som er opplevelsen av musikken. Sett på denne måten vil en fenomenologisk forskning på opplevelse av musikk muligens kunne løfte ørlite på gardinene inn til musikkens mening.

## PROBLEMSTILLINGEN OG DENS AVKLARINGER

### Fra startgrop til problemstilling

Denne studien startet som et ønske om å finne ut noe om hva opplevelse av musikk kan være. Gjennom refleksjoner over forholdet mellom menneske og musikk, ble jeg klar over det jeg var nysgjerrig på var det ved opplevelser som ikke er knyttet til kontekstuelle størrelser. Jeg stilte meg undrende til om opplevelser som innebærer at bevisstheten og persepsjonen er rettet mot andre ting enn den klingende musikken, kunne beskrives som opplevelse av musikk. Kort sagt, det jeg vil vite noe om er hva som kan sies å være opplevelse av musikk og ikke

opplevelse av andre ting i forbindelse med musikk. En fenomenologisk tilnærming, med fokus på fenomenenes vesen og abstrahering fra det subjektive trådte på dette grunnlag fram som en hensiktsmessig innfallsvinkel. I fenomenologien er *vesen* eller *essens* sentrale begreper (Alvesson&Sköldberg 1994: 96)(Rønholt, Holgersen, Fink-Jensen & Nielsen 2003:60). ”Vesenstrekk” henspeler på et fenomens invarianser, noe universelt ved fenomenet (Nielsen 1995: 72). Det universelle, i fenomenologisk forstand, refererer til *den mulige eller sannsynlige (possible) menneskelige opplevelse* (Sævi 2005:91). *Vesenstrekk* ved opplevelse av musikk er dermed mulige måter som opplevelsen kan framtre for et subjekt.

Med bakgrunn i fenomenologiens vektlegging av *vesenstrekk* som et mål for forskning, bruker jeg dette begrepet i min problemstilling:

*Hvilke vesenstrekk kan jeg finne i fire musikeres beskrivelser av opplevelse av musikk?*

#### Opplevelse av musikk i forhold til opplevelse av kunst

Jeg har valgt opplevelse av musikk som gjenstand for min fenomenologiske undersøkelse. Mange vil nok anta at det finnes sammenhenger mellom opplevelse av musikk spesielt, og av kunst generelt. Som forsker bør man ha kunnskap om temaet som er til undersøkelse, og min kunnskap ligger i musikkens område. Det er ikke umulig at opplevelser av andre kunstformer kan ligne på opplevelser av musikk, men av den nevnte årsak finner jeg det hensiktsmessig å begrense studien til å gjelde musikk.

#### Opplevelse

I dagligtale brukes begrepet ”opplevelse” generelt om betydningsfulle og/eller usedvanlige begivenheter man er vitne til. Vi kjenner også til bruken av begrepet når det gjelder religiøse begivenheter og i forbindelse med kunstuttrykk. I mitt prosjekt benytter jeg ”opplevelse” i en vid betydning, - som noe kognitivt og/eller følelsesmessig idet mennesket møter noe. Med tanke på at Merleau-Ponty hevder at den levde kroppen ikke kan sees som objektiv (Merleau-Ponty 1945/1962:92), blir et skille mellom det følelsesmessige og kognitive innhold inni og utenpå kroppen lite hensiktsmessig. Jeg lar derfor *følelsesmessig og kognitivt innhold* omfatte både fysiske og mentale hendelser i subjektet. Jeg bruker begrepet ”følelse” om menneskets subjektive reaksjoner i opplevelse av musikk.

Opplevelse kan lett forveksles med begrepet erfaring. I denne studien bruker jeg erfaring om opplevelser som tidligere har funnet sted, og som individet bevisst kan nyttiggjøre seg her og nå (Raaheim 1983:28).

### Musikk

Idet prosjektets tema er opplevelse av musikk står musikken alltid i forhold til et menneske. Jeg bruker begrepet musikk om det som framtrer som musikk for det gjeldende subjekt.

### Opplevelse av musikk

I mitt prosjekt har jeg valgt å bruke ”opplevelse av musikk” i stedet for ”musikkopplevelse”. Idet jeg leter etter vesenstrekk ved opplevelse av musikk ville det vært problemer knyttet til bruken av et konvensjonelt ladet begrep som ”musikkopplevelse”. Ut i fra en antagelse om at ”musikkopplevelse” oftest er brukt når det gjelder framtreder av klassisk musikk, og kanskje oftest om spesielt sterke slike, mener jeg at et slikt begrep vil virke styrende på min egen, intervjupersonenes og leserens *intensjonalitet* (se s.11). Når jeg bruker ”opplevelse av musikk” forsøker jeg i tråd med en fenomenologisk holdning å komme fenomenet mer fordomsfritt i møte. Som utgangspunkt bruker jeg opplevelse av musikk om *noe kognitivt og/eller følelsesmessig idet et menneske er rettet mot noe som for det framtrer som musikk*.

## OPPGAVENS FORM

I behandlingen av min problemstilling vil jeg benytte meg av et hermeneutisk-fenomenologisk perspektiv. Dette vitenskapsteoretiske ståstedet og dets tilhørende metodiske implikasjoner gjør jeg rede for i teorikapitlet (kap. 2). I samme kapittel legger jeg fram Maurice Merleau-Pontys persepsjonsfenomenologi. Denne bruker jeg som hovedteori i belysningen av mine intervjupersoners framtreder av opplevelse av musikk. I metodekapitlet (kap. 3) viser jeg hvordan jeg har arbeidet med empirien, fra innsamling av data til analyse av intervjuutsagn. Det følgende kapitlet (kap. 4) er analysedelen av oppgaven. Her behandler jeg kognitive og følelsesmessige aspekter ved opplevelse av musikk som framtrer i intervjupersonenes beskrivelser. Det musikkpedagogiske kapitlet (kap. 5) viser musikkpedagogiske refleksjoner som har trådt fram i arbeidet med oppgaven. I det avrundende, siste kapitlet reflekterer jeg over arbeidet med oppgaven.

## RELEVANT FORSKNING

I innledning til *Music and emotion* skriver redaktørene at *en eller annen form for følelsesmessig opplevelse*<sup>1</sup> i forbindelse med musikk, trolig er hovedgrunnen til de fleste menneskers engasjement i musikk (Juslin&Sloboda (red.) 2001:3). Med utgangspunkt i det skulle man tro at et område som angår følelser og musikk er et av musikkvitenskapens hovedanliggender. For Juslin&Sloboda virker det som om *studiet av musikalisk følelse er i den pre-paradigmatiske fasen*<sup>2</sup> (ibid:5). Med ”pre-paradigmatisk” mener de at det på feltet fortsatt er mange uenigheter, at feltet mangler allmenne begrepssett, definisjoner og metodologier for studiet av musikk og følelse (*emotion*) (ibid.)

I psykologisk forskning har man forsket på sammenhengen mellom følelsesreaksjoner og musikk (Jørgensen 1988:51). Disse studiene har ofte hatt som utgangspunkt en klar sammenheng mellom følelsesmessige opplevelser og fysiologiske forandringer i kroppen (ibid.). Det er grunn til å være skeptisk til slik forskning, idet forbindelsen mellom disse reaksjonene er uklar (ibid.).

En annen metode forskere har brukt i undersøkelse av følelsereaksjoner på musikk er verbale metoder(ibid.) Et eksempel på en slik studie er Leo Shatins undersøkelse fra 1970; *Alteration of mood via music: A study of the vectoring effect* (ibid.) I denne studien skulle 76 mannlige collestudenter lytte til en musikk som hadde blitt valgt ut av en musiker og en psykolog. I følge musikeren og psykologen uttrykte musikken fire følelsesforandringer (for eksempel fra trist til glad). Lytterne skulle oppgi ”den måte du følte på ” fra begynnelsen til slutten av lytteeksemplet. Svarmulighetene var de samme fire som musikken (utifra musiker og psykolog) skulle illustrere, pluss en mulighet til å svare at ”ingen av disse passer”. Vi ser at denne metoden er svært enkel, og at den gir lite rom for subjektet til å beskrive opplevelsen som den framtrer for dem, og da eventuelle andre følelsesreaksjoner de må ha hatt. Min studie vektlegger subjektets beskrivelser, og prøver å ivareta fenomenets mangfold, ved å la disse intervjubeskrivelsene være styrende for analyseprosessen.

---

<sup>1</sup>some sort of emotional experience (Juslin&Sloboda (red.) 2001:3)

<sup>2</sup> the study of musical emotion is pretty much in its ”pre-paradigmatic” phase, to borrow from Kuhn’s (1962) terminology(ibid :3)



I forord til *Perception and cognition of Music* skriver Michel Imberty at det framtrer fire grupper av forskningsarbeider når det gjelder persepsjon og kognisjon av musikk (Deliége & Sloboda 1997: xiv) Den første gruppa dreier seg om forskning som dreier seg direkte om kognitiv psykologi, og i mindre grad musikk(ibid.). Den andre gruppa av studier angår musikken direkte og er sentrert rundt komponering, lytting og læring(ibid.). Slik forskning dreier seg mer og mer om undersøkelser av konkret atferd i *real time*, for slik å progressivt konstruere en modell av en lytter (ibid:xv). Min studie dreier seg om framtredden av opplevelsen og prøver å finne noe allment i slike. Den har ikke som mål å lage subjektprofiler. Den tredje gruppa er forskning om kulturell påvirkning på kognisjon og persepsjon av musikk (ibid). I min studie ligger ikke fokus på analyse av opplevelsens påvirkningskilder, men på fenomenets levde aspekter. Den siste typen av forskning er studier som arbeider med problemet omkring *musical time* gjennom de strukturelle formmessige aspektene i musikken, - korte sekvenser som komplette musikkverk(ibid.)

Knut Wiggen skrev i 2004; *Musikkens psykiske fundament – en dør til musikkens opplevelser*. Dette er en bok om hans egne observasjoner av musikkopplevelsens detaljer og helhet (Wiggen 2004: 9). Slik kan dette sees som en bok med fenomenologisk tilsnitt. Han undersøker opplevelsens framtredden for ham selv, et studie av sin egen livsverden. Han skriver om en terminologi for å beskrive opplevelser, om opplevelsen av symbolet, og om opplevelsen av form, uten henvisning til andre enn seg selv.

## 2. Teori

### FENOMENOLOGI

Fenomenologi kan sies å være en måte å se ting på, et ståsted eller perspektiv. Fenomenologi er å gå til sakens kjerne, - til essensen av det vi undersøker (Merleau-Ponty 1945/1962: vii). Det er i møtet med verden, i gjenstanders framtrødelse for et subjekt, at dets fulle mening åpenbarer seg. Man vektlegger fenomenet-som-framtrøder, fordi selve framtrødelsen er den eneste måten vi har adgang til virkeligheten (Rønholt, Holgersen, Fink-Jensen & Nielsen 2003:59). Fenomenologien er slik sett ikke interessert i å si noe om verden i seg, da dette ville krevd reduksjoner som ville gått på bekostning av fenomenenes kompleksitet.

Det var den tyske matematikeren og filosofen Edmund Husserl som på begynnelsen av 1900-tallet lanserte idéen om ”å gå til saken selv” (Rønholt, Holgersen, Fink-Jensen & Nielsen 2003: 51). Etter Husserl, og samtidig med ham, har fenomenologien utviklet seg i flere retninger (ibid.). Alle fenomenologer ser imidlertid som vitenskapens oppgave å ”gå til fenomenene selv”, til ”sakens kjerne” eller til ”essensen” (ibid.).

#### Det levde

Gjenstander i sin framtrøden for et subjekt sees som verken subjektive eller objektive; de er *levde*. Det levde skiller seg fra det subjektive ved at det dreier seg om innholdet i tankeprosesser, uavhengig av individet som tenker (Alvesson & Sköldbørg 1994: 96). Det levde skiller seg også fra det objektive; gjennom førstepersonsperspektivet; selv om det bare er innholdet i tankeprosesser det er snakk om, så ligger opprinnelsen til prosessene i et subjekt. I en fenomenologisk studie som denne skreller man slik vekk tankeprosessenes kontekst (subjekt og situasjon) og står igjen med en kjerne som er det levde fenomenet.

Når en fenomenologisk forskning fokuserer på den menneskeskapte virkelighet som utgangspunktet for forskning, er den del av et konstruksjonistisk eller konstruktivistisk vitenskapsperspektiv:

Det (konstruktivisme) hevder at et eller annet fenomen, som vi normalt oppfatter som uavhengig eksisterende, i virkeligheten er frambrakt eller ”konstruert” gjennom menneskers tenkning, språk og sosiale praksiser (Collin 2003).

### Livsverden

Alle aspekter av livet kan sees på som levde. I den forbindelse vil jeg gjøre rede for et begrep; *livsverden*. Vår livsverden sentrert rundt den levde kropp, det levde rom, den levde tid og de levde menneskelige relasjoner (van Manen 1990:101). Vårt forhold til den objektive verden, *verden-i-seg*, er et levde forhold (Rønholt, Holgersen, Fink-Jensen & Nielsen 2003: 53). Det er altså dette forholdet som er vår livsverden; *verden-for-oss*. Livsverden kan slik sees som en konstruksjon, et resultat av bearbeidelse av stimuli som vi mottar fra den fysiske virkeligheten. Livsverden er den del av livet som vi tar for gitt, som vi ikke reflekterer over. For livsverden finnes det like mange teorier som det finnes mennesker, og den kan slik sies å være førvitenskapelig.

Fenomenologien understreker vitenskapens og livsverdens dynamiske forhold, deres gjensidige påvirkning (ibid:55). Som forsker må jeg være bevisst at jeg med min subjektposisjon i noen grad vil være styrt av min livsverden (ibid.). Vi kan slik forstå at vitenskapelige utfordringer har utspring i en livsverden, og at vitenskapelige innsikter over tid kanskje vil kunne bygges inn i vår livsverden, vår forutinntatthet (Zahavi 2003:30-31). Så kan vi også forstå fenomenologiens syn på livsverden (og for så vidt vitenskapen) som en evig tilblivelse. Den skapes og forandres kontinuerlig.

### Intensjonalitet

Den fenomenologiske *intensjonalitet* er ikke det samme som intensjon. Intensjonalitet handler om at vi alltid er rettet mot noe, - en gjenstand, et objekt. Denne gjenstanden kan være av hvilken som helst beskaffenhet. Det kan for eksempel være en fysisk ting, en forestilling eller en tanke.

Det finnes to typer av fenomenologisk rettethet; funksjonell intensjonalitet og aktintensjonalitet (Zahavi 2003:38-39). *Den funksjonelle intensjonalitet* er en førspråklig væren-i-verden (ibid.). Dette dreier seg om en type rettethet som gir umiddelbar forståelse. I den funksjonelle rettetheten er man rettet mot gjenstander på en slik måte at man uten å reflektere mestrer og/eller forstår disse. Hverdagslivet er fylt av gjøremål og ting som man retter seg mot på funksjonelt vis. *Aktintensjonalitet* er en type rettethet som er grunnlaget for abstrakt tenkning (ibid.). Denne studien kan sees som et uttrykk for en slik intensjonalitet. Aktintensjonaliteten består av en bevissthetsakt, **noësis**, og en fenomenologisk gjenstand, **noëma** (Alvesson & Sköldberg 1994: 96). Noëma konstitueres gjennom noësis, som altså er en bevisst erkjennelsesprosess (ibid.). I mitt fenomenologiske prosjekt er den fenomenologiske gjenstand (noëma) opplevelse av musikk, og mine refleksjoner omkring fenomenet kan sees som uttrykk for bevissthetsakten (noësis). De meninger som mine refleksjoner avstedkommer, er i følge fenomenologien fenomenet. *Aktintensjonaliteten* er objektiverende ved at det gjør meningene uavhengige av subjektet (ibid.).

### Den fenomenologiske metode

Den fenomenologiske undersøkelse går fra *det som er gitt* til det essensielle, og metoden er reduksjon og refleksjon.

Den mest grunnleggende reduksjonen i fenomenologisk metode inneholder en undrende innstilling (Sævi 2005:90). Dette kalles *den heuristiske reduksjon* (ibid:90).

Wonder is the unwilling willingness to meet what is utterly strange in what is most familiar (Max van Manen i Sævi 2005:90).

En slik undring tillater oss å være åpen nok til å kunne se det rare i det kjente og vanlige, og vil sånn sett kunne generere spørsmål omkring fenomenet. Slike spørsmål kan være med på å bevare fenomenets mangfold.

When struck by wonder, our preoccupations seem somehow to have momentarily evaporated, and our minds clear to meet the phenomenon, speechless and assumptionless (Sævi 2005:90)

Den heuristiske reduksjon er en innstilling som har potensial til å smadre tattforgittheten.

*Den naturlige innstilling* kaller Edmund Husserl vår antagelse om at verden er gitt på en bestemt måte, uavhengig av vår bevissthet (Zahavi 2003: 20). Han innfører en metodisk teknikk han kaller *den fenomenologiske epoché* (av gresk~tilbakeholdelse) (Alvesson og Sköldberg 1994: 97). Gjennom epochéen skal forskeren *sette parentes* rundt sin naturlige innstilling (Zahavi 2003:21). Det vil si at forskeren må forsøke å være seg alle sin naturlige innstilling bevisst og undersøke dens gyldighet (ibid.).

*Den fenomenologiske reduksjon* innebærer at fenomenet tilbakeføres til å finnes i sammenhengen mellom subjektet og verden (ibid:22). Det vil si at man ikke prøver å si noe om gjenstanden, fenomenet i seg selv, men bare om dets åpenbarelseform (Alvesson & Sköldberg 1994: 96). Vi ser framtreddelsen uavhengig av all kontekst. Det kontekstuavhengige innholdet i framtreddelsen er fenomenet, - det levde. I objektivering setter forskeren seg selv, sin naturlige innstilling og den reelle verden i parentes. Dette vil ikke si jeg skal ignorere min kunnskap om fenomenet, men jeg skal undersøke denne kunnskapen nøye. Dette for å kunne belyse fenomenet. Målet er en beskrivelse av fenomenet.

I *den eidetiske reduksjonen* er målet å nå fram til fenomenets vesen, essens eller kjerne (ibid.). Fenomenets vesen kan sees som en samling med allmenne trekk, en *invariants* (uforanderlighet) (ibid:97). Denne *invariantsen* er fenomenet. Hvis vi finner invariante trekk (vesenstrekk) kan vi argumentere for at fenomenet faktisk fortjener et navn og se at det er hensiktsmessig å skille det fra andre fenomener. For eventuelt å nå fram til fenomenets *invariants* har Edmund Husserl innført en teknikk som han kaller *wesensschau* (ibid.). *Wesensschau*, eller vesensanskuelse, er en tankeprosess som dreier seg om å tankemessig variere gjenstanden for å se hvilke trekk som nødvendigvis hører til den, og hvilke trekk som kan sees bort fra, når vi setter som kriterium at den skal fortsette å være seg selv (ibid.). Denne tankeprosessen preger i dette tilfelle hele forskningsprosessen.

## HERMENEUTIKK

Jeg ser at tolkning blir en nødvendig del av mitt prosjekt. *Hermeneutik er fortolkning og læren om fortolkning* (Kjørup 1996: 265). Innen hermeneutikken finnes mange retninger (ibid.). Jeg vil ikke gå spesifikt inn på alle de ulike retningene, men si noe om hva

hermeneutikk handler om. Målet med hermeneutikk er å forstå. For å forstå må man studere noe og tolke det. Man tolker alltid i en retning, tolkning skjer alltid med grunnlag i noe, i forhold til noe. Med en hermeneutisk tankegang innser man at det ikke er mulig å stille seg fri fra konteksten. Når vi innser at det vi retter oss mot er påvirket av våre tidligere erfaringer, kan vi se at den fenomenologiske aktintensjonalitet er en type hermeneutisk tolkning. Slik sett kan man si at all fenomenologisk forskning har hermeneutiske trekk.

## NARRATIVER

Jeg har valgt å bruke intervjuformen for å skaffe meg beskrivelser av fenomenets framtrede. Det dukker imidlertid opp problemer når man skal finne det fenomenologiske i andres fortellinger. Hvis jeg ser det "vesentlige" ved et fenomen som abstrahert fra subjektet, blir det mulig å forstå det paradoksale i å lete etter dette i andres kontekstfulte fortellinger. I *Historier og terapi* (1998) skriver Geir Lundby om den økende bruken av narrativer i samfunnsvitenskapen de siste tiåra:

Det er ikke vanskelig å se at noe av det spesifikt menneskelige: hvordan vi handler, føler, kommuniserer og skaper mening i tilværelsen, ikke er lett å gripe med et strengt vitenskapelig kunnskapsideal. Alternativet som har vokst fram de siste 20 årene handler om narrativer og historiefortelling. Det er alternativ som fokuserer på mennesker som aktive sosiale vesener, og som retter oppmerksomheten mot hvordan vår personlige og kulturelle virkelighet blir konstruert. (Lundby 1998: 29)

Bruken av fortellinger innen vitenskap fokuserer altså på mennesket som sosialt vesen, og ser på hvordan menneskets virkelighet konstrueres. Lundby skriver om hvordan vi konstruerer virkeligheten gjennom fortellingene vi forteller:

Vi mennesker er tolkende skapninger, vi er aktive i tolkningen av erfaringene våre gjennom hele livet. Men vi kan ikke tolke erfaringene våre i et vakuum, vi trenger forståelige rammer som kan gi en kontekst for erfaringen vår. Historier er det som gir oss disse forståelige rammene. Den mening vi skaper ut av tolkningsprosessen – historiene vi forteller om oss selv – er ikke nøytral i virkningen de har

på våre liv. De har en virkelig effekt på hva vi gjør, på de skrittene vi tar i livet (ibid: 30).

Som Lars og Anja (intervjupersoner i studien) selv sier det:

det blir jo da min tolkning av hva jeg tenkte ...(Lars, l. 374)

Ja, det er selvfølgelig mulig at du kan si at det er noe jeg tenker nå i dag og liksom... Men det er en sånn opplevelse som jeg selv mener at jeg husker da (Anja, l. 779).

Vi får gå ut fra at mine intervjuer sier noe om hvordan opplevelse av musikk framtrer for mine intervjupersoner. Idet vi erkjenner at enhver fortelling er fortolket og fortolkende innser vi imidlertid at det i intervjupersonenes fortellinger ligger kun et utvalg av opplevelser og også utvalgte måter å snakke om disse. Disse valgene kan være bevisste eller ubevisste, jeg ser ikke det som et hovedpoeng i denne sammenheng. Jeg må altså være bevisst at fortellingene jeg får høre allerede er fortolket av fortelleren. De etablerer slik sett ingen sannheter, bare noe som kan virke sannsynlig (Jerome Bruner i Lundby 1998: 28).

## HERMENEUTISK FENOMENOLOGI

Max van Manen forklarer fenomenologiens og hermeneutikkens bidrag til *hermeneutisk fenomenologi*, og understreker denne tilnærmingens krav til måten å skrive hermeneutisk-fenomenologiske tekster:

Phenomenology describes how one orients to lived experience, hermeneutics describes how one interprets the "texts" of life, and semiotics is used (...) to develop a practical writing or linguistic approach to the method of phenomenology and hermeneutics (Max van Manen i Sævi 2005: 80).

### Oppsummering av fenomenologiens metodiske implikasjoner

I dette fenomenologiske prosjektet må jeg møte mine intervjupersoners beskrivelser av opplevelse av musikk med en undrende innstilling (heuristisk reduksjon) for å bevare fenomenets mangfold. Jeg må undersøke hva slags antagelser jeg gjør meg omkring framveksten av et fenomen (opplevelse av musikk), og prøve å hindre at disse antagelsene utelukker andre fokus (fenomenologisk epoché). I verste fall får jeg undersøke deres påvirkning på min rettethet i et etterpåklokskaps lys. Mine refleksjoner omkring teori og empiri kan sees som en bevisstgjøring gjennom kartlegging av empiri. Jeg vil beskrive variasjoner av livsverdener som jeg treffer på og reflektere over disse ved hjelp av andre livsverder og teori (eidetisk reduksjon). Slik vil jeg muligens kunne argumentere for tilsynekomsten av et eller flere vesenstrekk ved opplevelse av musikk. Mens jeg iakttar fenomenet skal jeg være bevisst intervjupersonenes subjektposisjon i forhold til fenomenets framreden. Jeg skal også være bevisst min egen subjektposisjon i forhold til refleksjonene, slik at jeg forsøker å unngå å tilskrive intervjupersonene min teoretiske kunnskap om fenomenet, som om det er den som ligger til grunn for deres uttalelser.

### MAURICE MERLEAU-PONTY (1908-1961)

I sitt hovedverk *Phenomenology of perception* (1945) presenterer Maurice Merleau-Ponty en persepsjonsteori som tar utgangspunkt i kroppen som persiperende helhet. Han hevder at vår forståelse av verden utledes av våre kroppers forståelse av sine omgivelser og sin situasjon (Dag Østerberg i Merleau-Ponty 1945/1994:vi). Han hevder at det er gjennom kroppens framreden for subjektet, - *den levde kroppen*, at vi får tilgang til verden. Dette understreker det fenomenologiske ved hans teori.

### Den levde kroppen

Kroppen er ikke noe mennesket står overfor. Vi er våre kropp (Merleau-Ponty 1945/1962: 107). Han hevder at vår levde kropp ikke kan tilhøre det objektive område, fordi den beveger oss mot gjenstander som i forveien må eksistere for den (ibid: 92). Det må bety at den levde kroppen lærer av sine erfaringer. Med dette tar Merleau-Ponty avstand fra det tradisjonelle skillet mellom kropp og sjel.



### Persepsjon

Merleau-Ponty hevder at mennesket persiperer med kroppen. Han ser kroppen som en kjennskap til verden, som besittende av kunnskap (Merleau-Ponty 1945/1962: 277).

Kjennskapen til verden utvikles gjennom erfaringer med den (ibid.). I persepsjonen tenker vi ikke objektet, og vi tenker ikke oss selv tenke det (ibid.). Vi blir overgitt til objektet og vi smelter sammen med kroppen, som er bedre informert enn oss om verden og om motivene vi har (ibid.). Kroppen er også informert om de tilgjengelige midlene som vi har for å syntetisere objektet (ibid.). Det er gjennom persepsjon at kroppen blir levd, at vi opplever kroppen.

... my act of perception occupies me, and occupies me sufficiently for me to be unable, while I am actually perceiving the table, to perceive myself perceiving it (Merleau-Ponty 1945/1962:276).

Vi utvider vår *væren-i-verden* gjennom tilegninger av nye vaner (Merleau-Ponty 1945/1994: 99). En ny vane medfører innlemmelse av nye redskaper for persepsjon (ibid.). Et eksempel (ibid:109-110): En blind mann kan gjennom bruk av blindestokk komme til et punkt hvor han ikke lenger persiperer stokken og dennes trykk på hånden. Stokken blir slik en forlengelse av hans levde kropp, han persiperer med stokken. Merleau-Ponty benevner dette som tilegnelse av en vane (ibid.). Den motoriske vane er som beskrevet samtidig en perseptuell vane (ibid.). Omvendt er enhver perseptuell vane samtidig en motorisk vane, og også her skjer gripen av betydning gjennom kroppen: Merleau-Ponty eksemplifiserer utvidelsen av en perseptuell vane (ibid:110-111): Et barn lærer å skjelne fargen rød fra blå. For at barnet skal kunne oppfatte rød og blå under kategorien farge, må den være rotfestet i en opplevelse av fargene.

At lære at se farver vil si at tilegne sig en særlig synsstil, en ny anvendelse af egenkroppen, at berige og reorganisere kroppsskemaet. Som system av motoriske eller perseptuelle krefter er vår kropp ikke gjenstand for et "jeg tenker": den utgjør en helhet av opplevde betydninger som streber etter likevekt. (ibid.)

Det vil ved enhver gjenstand være aspekter som er skjult for oss(ibid:1). Merleau-Ponty hevder at kroppen, i den strøm av mening og meningsløshet som verden er, søker mening gjennom konstituering av helheter eller fenomener:

Vor perception fører til genstande, og når genstanden først er konstitueret, fremtræder den som grunden til alle de opplevelser af den, vi har haft og vil kunne få (ibid.).

### Sansning

Sensory experience is unstable, and alien to natural perception, which we achieve with our whole body all at once, and which opens on a world of inter-acting senses. (Merleau-Ponty 1945/1962:262)

Den *naturlige persepsjon* oppnås gjennom kroppen som et hele (ovenfor). Merleau-Ponty ser sansning som tilhørende den konstituerte og ikke den konstituerende tanke(Merleau-Ponty i Rasmussen 1996:63). For den intellektuelle del, opptrer *sansning og sanser* bare idet vi reflekterer over en konkret kunnskapshandling for å analysere den (Merleau-Ponty 1945/1962:262). Sansningen er et resultat av tankens feilaktige og (men) nødvendige måte å forstå seg selv på (Merleau-Ponty i Rasmussen 1996: 63).

### Intensjonalitetens aspekter

Et sentralt begrep i Merleau-Pontys fenomenologiske persepsjonsteori er *intensjonalitet*. Intensjonalitet har jeg gjort rede for i metodekapitlet om fenomenologi. Merleau-Ponty hevder at intensjonaliteten har et pre-objektivt aspekt(Dag Østerberg i Merleau-Ponty 1945/1994:vii). Den pre-objektive intensjonalitet er den levde kroppens retting mot fenomener som ikke (ennå) har trådt fram som fenomener for oss (ibid.). Han hevder at det mellom oss og objektet ligger en *latent kunnskap som blikket (gaze) vårt bruker* (Merleau-Ponty 1945/1962:277). Idet vi retter oss mot et slikt pre-objektivt fenomen, vil kunnskapen vi brukte for å "lete" akkurat der, kun være antagelser som ligger forut for vår persepsjon (ibid). Den *latente kunnskapen* kroppen benytter seg av er slik sett ubevisst. Våre perseptuelle erfaringer vil utvide kroppens *latente kunnskap*, og på den måten påvirke framtidige opplevelser.

Merleau-Ponty hevder at fenomenene i det pre-objektive er mangetydige og at de ikke blir objekter før de vederfares av refleksjonen. (ibid: 264) hevder at vi forlater det opplevende felt når vi stiller spørsmål omkring hva det er vi opplever. Idet jeg vil beskrive min opplevelse brytes den *naturlige transaksjon (natural transaction)* mellom min kropp og verden (ibid:263). I refleksjonen trer kroppen fram for oss som et objekt (Duesund 1995:36). Min naturlige helhet som persiperende subjekt blir altså ødelagt (Merleau-Ponty 1945/1962:264), og jeg blir sittende igjen med svar på en type spørsmål som bare angår en del av min persepsjon (ibid:263), nemlig den delen av det opplevende felt jeg av en eller annen grunn velger å fokusere på. Den objektive tanken presenterer seg selv med en ferdiglaget verden, og behandler persepsjonen som en av denne verdens mange mulige hendelser (ibid:240). Refleksjonen er slik en bevisst del av intensjonaliteten, og er fundert i den kroppslige verden. Merleau-Ponty understreker at erfaringen kommer før analysen av erfaringen, at noe må oppleves for å kunne forstå opplevelsen (Duesund 1995:32). Han skiller altså mellom et opplevende og et analyserende felt i persepsjonen, og vektlegger det opplevende felt som basis for refleksjon. Refleksjonen vil ikke fatte seg selv fullt ut, hvis den ikke refererer til de ureflekterte opplevelsene som den antar ut i fra, og som konstituerer en form for opphavlig fortid, - en fortid som aldri har vært nåtid (Merleau-Ponty 1945/1962:281-282).

### Teoriens relevans for prosjektet

Når jeg har definert ”opplevelse av musikk” *som noe kognitiv og/eller følelsesmessig idet et menneske er rettet mot noe som for det framtrer som musikk* (s. 6), ser jeg at sentrale dimensjoner ved opplevelse av musikk må ta utgangspunkt i mottakelse, utvelgelse og ordning av musikalske inntrykk. Han forsøker å forklare hvordan mennesket mottar og bearbeider inntrykk slik at de framstår som meningsfulle. I refleksjonen omkring de beskrivelser av livsverdener som min empiri har generert, fant jeg at særlig Merleau-Pontys syn på persepsjon i det opplevende felt, - som preges av en naturlig transaksjon mellom den levde kropp og verden, kunne være relevant belysning.

## OM PSYKOLOGISK TEORI

Jeg bruker noen psykologiske teorier som belysning i denne oppgaven; bl.a. gestaltpsykologiske og psykoanalytiske bidrag. Både fenomenologi og psykologi er opptatt av hvordan vi tolker sanseintrykk og hvordan disse blir gjort bevisste (Søreide Brekke 2003:42). Merleu-Ponty beskriver den naturlige persepsjon som konstituering av helheter eller fenomener. Gestaltpsykologien leverer teorier om hvordan denne konstitueringen skjer. Psykoanalytiske teorier blir aktuelle som belysning idet de sier noe om hvordan og hvorfor reaksjoner til musikk oppstår.

### 3. Metode

Innen fenomenologi skal den vitenskapelige metode ikke velges ut fra et spesielt vitenskapsideal.

The methodical reduction brackets all established methods and techniques, and seeks to invent the most appropriate "method" for the particular phenomenological topic of interest (Sævi 2005:92).

En representativ empiri i min forskningsoppgave må være beskrivende om opplevelser av musikk. Det jeg er ute etter er nyanserte beskrivelser. Jo mer eksplisitt opplevelsene blir beskrevet, jo lettere blir det for meg å finne gyldig empirisk materiale.

#### INTERVJUENE

Jeg bruker det halvstrukturerte livsverdensintervjuet (Kvale 1997: 21) som metode for å skaffe meg innblikk i ulike livsverdener. Når det gjelder intervjuer i fenomenologisk forskning presiserer Steinar Kvale:

Et fenomenologisk perspektiv fokuserer på personens livsverden. Det er åpent for intervjupersonens erfaringer, fremhever presise beskrivelser, forsøker å se bort fra forhåndskunnskaper, og søker etter beskrivelsenes sentrale betydninger (ibid: 40)

#### Intervjuguide

I planlegging av intervjuene satte jeg opp en intervjuguide. Utover hovedtema for intervjuene; *beskriv hvordan opplevelse av musikk kan være for deg*, inneholder guiden forslag til spørsmål som jeg kunne stille hvis samtalen ikke naturlig genererte oppfølgingsspørsmål. Det skulle vise seg at intervjuene fløt så godt at jeg sjelden søkte støtte i de forberedte oppfølgingsspørsmålene. De ble imidlertid ofte likevel besvart. (Se vedlegg nr. 1 )

### Prøveintervju

Jeg gjorde et prøveintervju med Lars for skaffe meg erfaring med intervjuforberedelse og – situasjon. Det skulle vise seg at beskrivelsene fra prøveintervjuet var interessante nok til å brukes som fullverdige bidrag.

### Utvalg av intervjupersoner

Fenomenologiske vesenstrekk er mulige framtrederer for et subjekt. Slik sett er det ikke avgjørende å ta hensyn til variabler som alder, kjønn og geografisk tilhørighet. Muligens ville jeg ha funnet andre framtrederer hvis jeg hadde valgt andre intervjupersoner, men når jeg ikke har ambisjoner om å avdekke alle mulige framtrederer ved opplevelse av musikk, ser jeg ikke dette som noe problem ved metoden. Det følgende skal derfor oppfattes som rene saksopplysninger:

Jeg har valgt å intervju voksne mennesker. Aldersmessig er intervjupersonene mine alle i nærheten av 30-tallet. Når det gjelder kjønnsfordeling er intervjupersonene kvinne:mann 1: 3. Jeg har holdt meg til Kvaales utsagn i valg av antall intervjupersoner: *Intervju så mange personer som er nødvendig for å finne ut det du trenger å vite* (ibid: 58). Etter transkribering av det fjerde intervjuet mente jeg at jeg hadde tilstrekkelig med analysestoff for masteroppgaveformatet.

Intervjupersonene jeg har valgt har ulike sjangertilhørighet: Anja og Tom har sin musikalske hovedinteresse innen pop/rock og jazz, mens Lars og Albert har mest kjennskap til og fokus på klassisk musikk. Jeg understreker at informantenes sjangertilhørighet ikke vil lede meg ut i en studie av forholdet mellom sjangere og opplevelse. Lars og Albert har utøvende musikkutdanning, Tom har pedagogisk musikkutdanning, mens Anja ikke har utdanning i musikk. Anja er derimot engasjert i musikk som konsertgjenger og – arrangør og korist. Alle intervjupersonene er musikkutøvere.

I denne studien bruker jeg altså intervjupersoner som er både utøvere og lyttere. Når noe framtrer som musikk for et menneske vil det si at han eller hun lytter til eller utøver dette som framtrer som musikk. Noen vil hevde at det er umulig å utøve musikk uten å lytte til musikken. Om dette er mulig eller ikke vet jeg ikke. Hvordan ville i så fall noe kunne framtre som musikk for utøveren? I henhold til hvordan ”opplevelse av musikk” brukes i min

problemstilling (s. 6), ser jeg at subjektet i en slik opplevelse er en lytter, og muligens både utøver og lytter. Det kan ikke utelukkes at opplevelse av musikk som utøver kan innebære andre aspekter enn opplevelsen til en som kun lytter. Jeg gjør likevel ikke dette prosjektet til en studie av hvordan forholdet mellom lytting og utøving kan påvirke opplevelsen.

### Analyse

Intervjuene ble foreviget med minidiscspiller. Jeg har anonymisert intervjupersonene ved å gi dem fiktive navn. I transkribering av intervjuene har jeg skrevet alle setninger slik jeg har hørt dem, og forsøkt å formidle stemning ved å bruke parentes, som f.eks: (ler). I sitatene som jeg bruker i oppgaveteksten har jeg normalisert språket, og fjernet småord som jeg har vurdert som meningsløse i sammenhengen. Sitatene blir notert med henvisning til intervjupersonens fiktive navn og linjenummer i intervjuet.

Jeg brukte *meningsfortetting* som den står beskrevet i *Det kvalitative forskningsintervju* (Kvale 1997:126-129) som utgangspunkt for analysen underveis og i etterkant av intervjuene. Meningsfortetting handler om å komprimere tekst; først til meningsenheter og videre til sentrale temaer. *Forskeren forsøker her å lese intervjupersonens svar på en så uforutinntatt måte som mulig, og å tematisere uttalelsene ut fra hennes [intervjupersonens] synsvinkel – slik forskeren tolker denne* (ibid:127) På denne måten fikk jeg plassert beskrivelsene i ulike hovedkategorier.

## 4. Opplevelse av musikk

### Musikk og mening

Synet på musikk og mening skiller seg i to grunnleggende retninger basert på ulike utgangspunkter: at musikkens mening ligger *i musikken* eller *utenfor musikken* (Meyer 1956:1). Når man sier at musikkens mening ligger i musikken (absolutisme), menes at musikken ordnes i former og helheter som danner mening (Jørgensen 1988:4). De som mener musikkens mening kun ligger utenfor musikken (referensialister) hevder at musikken har mening i den grad den kan uttrykke noe om forhold utenfor musikken (Meyer i Jørgensen 1988:4). Distinksjonen mellom *formalisme* og *ekspresjonisme* er ikke den samme distinksjonen som trekkes mellom absolutt og referensiell mening (Meyer 1956:2) Både formalistene og ekspresjonistene kan være absolutister; se musikkens mening som intramusikalsk, liggende i musikken. Der formalistene vil hevde at musikkens mening ligger i persepsjonen og forståelsen av musikalske forhold, og at mening i musikk er primært intellektuell, vil ekspresjonistene hevde at disse samme musikalske forhold i noen grad er i stand til å <sup>3</sup> trigge følelser og emosjoner i lytteren (ibid:3). De absolutte ekspresjonister tror på at følelsesmessig mening oppstår som respons på musikk, og at disse eksisterer uten referanse til den ekstramusikalske verden av begreper, handlinger og menneskelige følelsestilstander (ibid.). De referensialistiske ekspresjonister vil hevde at det følelsesmessige uttrykk er avhengig av en forståelse av det referensielle innhold i musikk (ibid.). Når jeg leter etter vesenstrekk ved opplevelse av musikk, ser jeg at jo mer et subjekt vil rettes mot mening i forhold utenfor musikken, jo mindre påvirkning vil musikken muligens ha på det som framtrer, og jo mindre sannsynlig er det at det som subjektet retter seg mot vil framtre som musikk (se min bruk av opplevelse av musikk s. 7). Jeg ser derfor det referensialistiske perspektiv på musikken som mindre relevant i denne studien.

### Om valg av kategorier

Jeg har som utgangspunkt brukt opplevelse av musikk; *om noe kognitivt og/eller følelsesmessig som framtrer idet et menneske er rettet mot noe som for det framtrer som musikk* (se s. 7). I analysen trådte det fram seks hovedkategorier av framtreder av opplevelse av musikk. Noen framtreder jeg fant har jeg tolket som noe kognitivt eller følelsesmessig. Andre framtreder kunne jeg ikke uten videre ”plassere” som kognitiv eller

---

<sup>3</sup> exciting feelings and emotions in the listener (Meyer 1956:3)



følelsesmessig. Derfor har jeg valgt å strukturere analysekapitlet i disse seks kategoriene; **framtredden av noe kognitivt, følelsesmessig, terapeutisk, kreativt, kommunikativt og vanskelig beskrivbart.**

## OPPLEVELSE AV MUSIKK SOM FRAMTREDEN AV NOE KOGNITIVT

### Innledning

I persepsjonen av alle ting i livet er menneskets grunnleggende holdning at vi må skape mening, vi vil forstå det, eller sette det i kategorier eller under kjente begreper og teorier. Slik kan vi si at vi rydder verden og gjør den forståelig for oss. Det som unnviker vår mening og som vi ikke kan sette inn i en sammenheng, glir forbi oss uten å etterlate noe som gjør at vi senere kan huske det og snakke om det. Et argument for å se persepsjon av musikk som opplevelse av sammenheng og form blir nødt til å ligge i selve definisjonen av musikk. Musikk må sees som mer enn toner etter hverandre uten mening i forholdet mellom dem. Ser vi det slik, blir det uriktig å snakke om en *fenomenal* (mulig framtredden av) opplevelse av musikk hvis det ikke har oppstått meningsdannelse. Hvor og hvordan oppstår meningsdannelse i opplevelse av musikk? I analysen av mine intervjuer kom det fram, på tvers av intervjupersoner og situasjoner, utsagn som omhandler tenkning:

Når du klarer å... når fokuset bare gjør at du slutter å tenke litt... At det ikke er så voldsomt sånn: Ja, nå skjer det og nå skjer det og... nå føler jeg det og nå tenker jeg det og... det var fint... eller... (Albert, l. 45)

Peder Christian Kjerschow uttaler at tenkning synes å være den ene siden av alle fenomener (Kjerschow 1993:8). Hvordan arter tenkningen seg i forhold til opplevelse av musikk? Er den fraværende i opplevelsen (Albert ovenfor)? Eller er den til stede uten at den opplevende opplever det slik? Hvordan er den i eventuelt til stede? Det følgende blir et forsøk på å finne noen vesenstrekk, altså mulige måter opplevelse av musikk framtrer i mine intervjupersoners beskrivelser, som gjelder noe kognitivt.

Underveis er de største musikkopplevelsene ikke så veldig sånn... ledsaga av så mye tanker (Albert, l. 43).

Alberts utsagn avdekker fire problemstillinger vedrørende det kognitive i opplevelse av musikk:

- Tenkningens fravær eller nærvær i opplevelsen ("så mye tanker")
- Det kognitive kvaliteten i opplevelsen ("ledsaga") – mulige framtreder
- Det kognitive i opplevelsen sett i forhold til tiden ("underveis")
- Det kognitive i forhold til opplevelsens kvalitet ("største")

Disse problemstillingene ivaretar jeg i denne delen av analysekapitlet (- om opplevelse av musikk som framtreder av noe kognitivt).

### Tenkningens fravær eller nærvær

Jeg tror et tegn på at du kommer i en "sone" er ...plutselig så tenker du ikke mer. (Tom, l. 155)

Tom beskriver en opplevelse av tenkningens fravær som et tegn på at han har kommet i en "sone" ("sone" er en av hans metaforer for sin opplevelse av musikk). Merleau-Ponty hevder at den naturlige persepsjonen opptar mennesket til den grad at det vanskelig kan persipere seg selv persipere (Merleau-Ponty 1945/1962:276). Hvis vi ser Toms opplevelse som naturlig persepsjon kan han altså vanskelig oppleve seg selv som persiperende subjekt. Kan det være opptattheten (*occupation*) som gjør at Tom beskriver opplevelsen som tankeløs (ibid.)? Hvis han i opplevelsen av musikken mister seg selv av syne på denne måten, vil det være naturlig å tro at hans uttalelser og refleksjoner omkring sin egen kognitive prosesser blir lite pålitelige. Kan vi stole på at Tom vet når han tenker og når han ikke tenker? Når mitt mål er å fastslå noe om opplevelsens vesen, er det hans opplevelse av opplevelsen, dens framtreder for ham som er relevant (jf. fenomenologisk reduksjon). Slik er det Toms *levde verden*, hans konstruerte *livsverden*, som blir viktig. En mulig framtreder av opplevelse av musikk kan derfor beskrives som en opplevelse av tenkningens fravær.

Albert beskriver de beste øyeblikkene i forbindelse med musikk:

De beste øyeblikkene er både når du spiller og lytter og er...  
når du klarer å... når fokuset bare gjør at du slutter å tenke  
litt... At det ikke er så voldsomt sånn: Ja, nå skjer det og nå  
skjer det og.. nå føler jeg det ... Eller kanskje ikke slutte å  
tenke, men du reflekterer ikke så mye over, hva er det som  
akkurat skjer nå.(Albert, 1.42-49)

I et forsøk på å nyansere sier han her noe om det kognitives kvalitet i sin opplevelse av musikk. Idet vi ser et aspekt ved opplevelse av musikk som en *naturlig transaksjon* mellom den levde kroppen og musikken (Merleau-Ponty 1945/1962:263), avdekker Albert visse betingelser for hva en eventuell tenkning kan være: Når den naturlige transaksjon innebærer at man ikke kan persipere seg selv persipere (ibid:276), virker det sannsynlig at refleksiv tenkning ikke kan være del av denne. Refleksjonen vil alltid måtte avbryte en naturlig transaksjon. Når vi ser hans beskrivelse i lys av Merleau-Ponty vil *de beste øyeblikkene* oppstå når det finnes en naturlig transaksjon mellom kroppen og musikken. Med bevissthet om at de litt mindre gode øyeblikk også kan være fenomenal opplevelse av musikk; kan vi anta at et aspekt ved opplevelse av musikk kan beskrives ved Merleau-Pontys *naturlige transaksjon*? Dette vil i så fall utelukke refleksiv tenkning som del av en fenomenal opplevelse av musikk.

Den franske filosofen Henri Bergsons sier noe om det kognitives kvalitet i opplevelsen av musikk. Hans teori om den opplevde tid er knyttet til et begrep som på norsk kan benevnes som "varighet" (la durée) (Kolstad 2001:61). Hans Kolstad hevder at varigheten kan beskrives som bevissthetens innhold i dens rene uforfalskethet (ibid:62). Bergson beskriver musikken som et varighetsfenomen, og kritiserer det faktum at slike fenomener ofte behandles som om de er ting i rommet. Musikken utgjør en kvalitativ tidsdimensjon som Bergson kaller "den rene varighet" (Kjerschow 1993: 82).

I følge Bergson er en tenkning tilstede underveis i opplevelsen av musikk. Om hans syn på tenkningens tilstedeværelse skriver Kjerschow:

I denne grepethet er tenkningen i den grad fjernet at det er lett å overse dens tilstedeværelse: Den har nok med å tie og lytte. (Kjerschow 1993:114)

Bergson skiller mellom intuisjon og intelligens, og hevder at intuisjon er den evne som gjør det mulig å tre erkjennende inn i musikken. Denne intuisjon er en *ikke-analyserende deltakelse i selve fenomenets fremtreden, underveis i sin formtaging* (Kjerschow 1993:89). Den består i en opplevd tilstand. Den er kort sagt bevisstheten satt i bevegelse. (Kolstad 2001: 205) Denne bevegelse bevarer seg selv, og må slik forstås som en bevegelse som forblir nærværende overfor ethvert øyeblikk i sitt forløp. Intuisjonen kommer først til bevissthet om seg selv ved at den legges ut i rommet. (ibid: 206)

Når det gjelder spørsmålene omkring tenkning i opplevelse av musikk, hevder Bergson altså at ikke noe foregår utenfor tenkningen, men derimot forut for begrepene. Kjerschow prøver å beskrive Bergsons *intuisjon* ved å si at i en lyttende fase er tenkningen en bevissthet til disposisjon, en ren avventende oppmerksomhet (ibid: 103). Underveis i opplevelsen av musikk er det noe potensielt aktivt som forholder seg passivt (passiv i betydning å være undergitt) (ibid.). Man befinner seg altså i en tilstand hvor musikken som møter en ”*får overtaket*”, og *setter en i en tilstand av grepethet, - en passivitet som gir plass til (følelses)fylde* (ibid.)

Med utgangspunkt i Bergson ser vi at det kan være tenkningens tiende, lyttende kvalitet som gjør at det er lett å overse dens tilstedeværelse. Jeg ser for øvrig ingen motsetninger mellom Merleau-Pontys persepsjonsteori og Bergsons filosofi omkring tenkningens kvalitet. Når tenkningen i opplevelsen av musikk sees som før – begrepslig, kan vi forstå at den vanskelig kan oppleves som tilstedeværende av oppleveren. Hvordan skal man kunne sette ord på en tenkning som ikke innebærer begreper?

Gabriel Marcel (1889 -1973) beskriver tenkning som *opplevende* eller *medlevende* (ibid:96). Denne tenkningen opptrer i et samliv med det som møter den, i vårt tilfelle musikken. Dette samlivet utgjør en *væren* som ikke kan tenkes, men som *viser seg* eller *gjør seg gjeldende*. (ibid.) Han beskriver tenkningen i opplevelsen av musikk slik:

Musikken var for aktiv i selve min tenknings bevegelse til at den kunne bli gjenstand for min tenkning.” (Marcel i Kjerschow 1993:95)

Vi kan se tenkningen i opplevelsen som før-begrepslig, altså tenkning som går forut for all diskursiv tenkning. (Kjerschow 1993: 91) Vi kan si at Marcel slik tegner et skille mellom før-begrepslig tenkning og begrepslig tenkning.

De objekter som er ferdige, som ”falne frukter” – dvs. avsluttede fakta – synes å ”trives” bedre med sin objektstatus enn fenomener hvis vesen er å være underveis, under tilblivelse, altså levende. Disse krever ”medlevelse” for å bli forstått. De ferdige fakta har på en måte objektivert seg selv, de er falt ut av den skapende helhet idet de er ferdige (i alle ordets betydninger) (ibid:100-101)

Marcel ser den objektiverende tenkning som reduserende når det gjelder fenomenene, men nyanserer mellom fenomener i tilblivelse og ”avsluttede fakta”. Han hevder at fenomener hvis vesen er å være underveis, som skapes idet de oppfattes, krever medlevelse for å bli forstått (ibid: 95).

Når ”det andre” [her musikken] er utstøtt og forlatt og dermed brakt til taushet, er utstøteren, det tenkende subjekt, nødvendigvis situasjonens herre (igjen) med sin distanserende og reduserende tankeevne. (Marcel i Kjerschow 1993: 95)

I leting etter vesenstrekk som gjelder det kognitive kvalitet så er det mulige eller sannsynlige framtreddelser av det kognitive jeg er ute etter. Bergsons tiende, lyttende tenkning er slik sett en mulig måte å beskrive et kognitivt aspekt ved opplevelse av musikk. Marcells før-begrepslige, medlevende tenkning er en annen mulig beskrivelse. Disse beskrivelsene kan vel heller sies å overlape enn å utelukke hverandre.

#### En ikke-kritisk, ikke-analyserende holdning som premiss

Albert beskriver en opplevelse av musikkens og musikerens ærlighet som premiss en holdning som gjør at *da kommer på en måte musikkopplevelsen:*

For det var sånn... ikke nødvendigvis fordi at det var så veldig bra, men fordi det var så veldig ærlig. Akkurat som da blir musikkopplevelsen.. da slutter du å være kritisk... når du møter noen som er ærlig I: Så du slipper opp

kritikken, da..?A: Ja, jeg slipper opp kritikken, for du tenker at dette kan jeg stole på ...I: Og da kommer..?A: Ja, da kommer på en måte musikkopplevelsen, hva nå det enn måtte være (Albert, l. 200)

Det kan se ut som Alberts vektlegging av en ikke-kritisk holdning idet subjektet møter musikken, støtter relevansen for Merleau-Pontys teori når det gjelder opplevelse av musikk. Merleau-Ponty hevder, som nevnt, at den kritiske, analyserende holdning fører subjektet vekk fra den helhetsøkende naturlige persepsjon (Merleau-Ponty 1945/1994:1).

Ja, da er du veldig i et veldig sånn kritisk, analyserende kritisk hjørne, og det er ofte ikke de største musikkopplevelsene der, synes jeg. (Albert, l. 55)

Når man spør seg angående et Bergsonsk varighetsfenomen som f.eks musikk:

”Hva er dette?”, ligger det gjerne i spørsmålet en trang til å forstå fenomenet som noe annet enn det det umiddelbart framstår som, en trang til å forstå det som noe i bunn og grunn kjent – forkledd i ukjent drakt, dvs. i en ny kombinasjon. Spørsmålet bærer i seg en forventning (”en baktanke”) om at det skal være mulig å tilbakeføre fenomenet, redusere det til elementer som man allerede er fortrolig med. Man håper på et svar som involverer kjente begreper, hvilket er forutsetningen for at det skal blir et forståelig svar.” (Kjerschow 1993: 88)

Alberts beskrivelse av en frigjøring fra den kritiske innstilling som utløser for *musikkopplevelsen* kan også belyses ved hjelp av Schopenhauers tro på musikken som en mulig vei til frigjøring fra viljen:

Arthur Schopenhauer (1788-1860) hevder at menneskets vesen består i at ”viljen” streber, blir tilfredsstilt og streber på nytt(Schopenhauer 1988:65). Han ser musikk som en avbildning av viljen (ibid:62). De andre kunstartene hevder han kun er avbildninger av idéene, og mener slik at musikken har sterkest virkning av alle kunstarter (ibid.).

Fordi musikken ikke fremstiller idéene eller trinn av viljens objektivering, slik alle de andre kunstartene gjør, men umiddelbart fremstiller viljen selv, lar det seg også forklare at musikken virker umiddelbart inn på tilhørerens vilje, dvs. følelser, lidenskaper, og affekter, på en slik måte at den raskt forsterker dem eller forandrer dem (ibid:76).

Kjerschow henviser til Schopenhauers avsløring av fornuftens lathet. Fornuften har en tendens til å ville ordne alle ting under begreper:

Således dveler det vanlige menneske ikke lenge ved den rene anskuelse, fester dermed ikke blikket lenge ved gjenstanden, men søker ved alt som byr seg frem for det, kun raskt begrepet som det skal underordnes, likesom den dovre søker en stol...(Schopenhauer i Kjerschow 1993:67)

Schopenhauer ser kunsten og særlig musikken som en mulighet til å nettopp dvele ved den rene anskuelse (Kjerschow 2000:63). Den rene anskuelse karakteriseres ved en frigjøring fra begreptenkning, og fra tendensen til å ville ordne det anskuede under kjente begreper (Kjerschow 1993:63). Den musikalske erkjennelse er, sett med Schopenhauers briller, ikke viljestyrt, men er for erkjennelsens egen skyld. Fornuften mangler evnen til tre i et slikt sant erkjennende forhold til verden fordi den er opptatt med å tilfredsstillе viljens behov. Den musikalske anskuelse er en måte å slippe fri fra fornuftens avhengighet av viljen (Kjerschow 1993:67). Schopenhauers *sanne erkjennelse* kan beskrives som en *evne til å spore helhet og sammenheng forut for begrepene* (ibid:65). En slik *ren anskuelse* vil i følge Schopenhauer ha som premiss og utgang at subjektet møter musikken uten interesser, altså uten at den viljestyrt fornuften leder tankene i bestemte retninger. Her kan vi muligens skimte en annen måte å beskrive et vesenstrekk ved opplevelse av musikk: framtrede av opplevelse som ren anskuelse?

### Opplevelsens framtrede som følelse av fullendthet

Når Anja skulle forsøke å beskrive hvordan opplevelse av musikk kunne arte seg for henne, så kom hun blant annet med disse utsagnene:

... når du føler at det her er så utrolig fullendt. Det er så perfekt, det er så... alt henger i hop, og bare... jeg kan godt bruke ordet "det svinger" for eksempel. Eh.. Du bare føler når det er riktig, liksom (Anja, l. 190).

Det kan liksom ... det hadde ikke vært mulig og fått det på en bedre plass, sjøl om det kan være litt sånn skakt, kan være den rette plass på en måte, litt på halv åtte kan være den rette plassen (Anja, l. 591)

Når vi ser den levde kropp som intensjonal i persepsjonen av alle ting i verden, og her i persepsjonen av musikken, betyr det at mennesket retter seg mot utvalgte størrelser i møte med musikk. Slik ser vi at mennesker idet de møter musikk har en del forventninger om hvordan den skal være. Det virker naturlig å tro at forventningene i møte med en musikk avhenger av subjektets kjennskap til musikk og musikkstil. I følge Merleau-Ponty søker kroppen mening i verden gjennom konstituering av helheter eller fenomener (Merleau-Ponty 1945/1962:1). Anjas beskrivelser ovenfor kan tolkes som om hun finner mening gjennom en innfrielse av slike forventninger.

Kohut og Levarie (1950) og Kohut (1950) ser på lytting som en aktiv prosess, fordi vi bruker musikken som et middel til å oppnå noe (Jørgensen 1988: 63). De ser lytting til musikk som en oppgave som gir oss mulighet til å oppleve at vi mestrer noe. Det styrende og organiserende aspektet av vår personlighet, vårt ego er det som gjennomfører slike mestringsoppgaver (ibid:62). De ser slik musikk som en ego-funksjon. Siden musikk er organisert lyd, kan vårt ego finne fram til organiseringen og mestre lydene. Kompleksheten avgjør om vi klarer å mestre den, hvis ikke fører den til spenning og ubehag (ibid.). I en persepsjon av musikk (Anja ovenfor) så er det ikke umulig at innfrielse av forventninger kan skape mestringsfølelser i subjektet.



Gestaltpsykologene har vært opptatt med å studere menneskets bevissthet med utgangspunkt i perseptuelle opplevelser (Helstrup og Kaufmann 2000: 14) De legger vekt på mekanismer for organisering av perseptuelle elementer, og fremhever at når elementene blir organisert i helheter, kan de ofte få en egen karakter som er mer enn bare summen av delene som inngår i helheten (ibid.). Eksempel på en slik organiseringsmekanisme kan være at elementer som har nærhet i tid og rom grupperes sammen (ibid.). Produktet av en slik gruppering, - det vi oppfatter og husker – framtrer alltid som en helhet, med en viss struktur eller skikkelse (tysk:gestalt), som både er viktigere og mer opprinnelig gitt enn de deler vi eventuelt finner når vi forsøker å analysere den (Raaheim (red.) 1984:25). Gestaltpsykologien har også gitt viktige bidrag til tenkningens psykologi (Helstrup og Kaufmann 200:15). Gestaltpsykologene har vært svært opptatt av å understreke hvilke ”bindinger” og ”fikseringer” som kan oppstå når man har etablert en bestemt metode for å løse et problem(ibid:15). De hevder at erfaring slik sett ikke bare kan være positiv, den kan også virke negativt når viktige endringer i problemløsende atferd er påkrevd(ibid.). Hvis vi ser gestaltpsykologisk på persepsjon av musikk så ser vi at vi har visse mekanismer for organisering av helheter og mønstre i musikken. Slik sett kan Anjas tilfelle tolkes som om hun opplever at hun mestrer organiseringen av musikalske inntrykk. Hvis vi ser persepsjon av musikk som en problemløsende akt, så ser vi at etablerte ”fikseringer” kan utelukke andre (muligens nødvendige) måter å oppfatte musikken på. I Anjas tilfelle kan vi tolke det dit hen at hun opplever at hun har ”lykkes” i sin problemløsning.

Susanne Langer har en mening om hvordan kunst gir intellektuelle opplevelser:

Et kunstverk... formulerer våre begreper om følelser og våre begreper om den visuelle, faktiske og høremessige virkelighet. Det gir oss former for forestillinger og former for følelser, det vil si at det klargjør og ordner vårt fantasiliv (”intuition”). Derfor har det slik åpenbarende kraft og gir følelse av dyp intellektuell tilfredsstillelse, selv om det ikke utløser noe bevisst intellektuelt arbeid (tenkning) (Langer i Jørgensen 1988: 49)

Hun mener altså at det er de mer ubevisste kunnskaper musikken gir om følelseslivet som er de viktigste intellektuelle reaksjonene (Jørgensen 1988: 50). Slik sett kan vi si at Langer tillegger musikken en kognitiv funksjon. Sett i lys av Langers utsagn (sitat ovenfor) kan Anjas framturen av fullendthet kanskje stamme fra en *klargjøring av fantasilivet* (ibid.)

### Opplevelsens framtrede som "å kjenne lyden på kroppen"

Anja beskriver en reaksjon i forbindelse med lytting til musikk:

akkurat som jeg på en måte nesten kunne kjenne inni meg på en måte nesten, lyden da, av og til, fordi at når du spiller et blåseinstrument, så blir du jo.. det blir en slags forlengelse av deg, så det blir nesten som en del av kroppen. Og når du hører på musikk som er saxofon, da, så i tillegg til at du hører det, så kan du også nesten kjenne musikken, følte jeg da. (Anja, l. 200)

I følge Merleau-Ponty kan perseptuell og motorisk øvelse gjøre at et menneske kan utvide sine perseptuelle og motoriske vaner (Merleau-Ponty 1945/1962:99). Anjas utsagn kan tolkes som om hun har kjent på kroppen hvordan et instrument kan bli som en forlengelse av denne. Hun har muligens en gang vært "hjemme i instrumentet". Det at hun kan kjenne det på kroppen når hun hører lyden av det samme instrumentet kan tolkes som om hennes levde kropp husker følelsen av å spille. Muligens kan Anjas reaksjon på lyden av saxofon sees på som en klassisk betinget respons<sup>4</sup>, i og med at hun selv har spilt saxofon, og sannsynligvis (Anja ovenfor) en gang har kjent instrumentet som en utvidelse av sin perseptuerende levde kropp.

Vi kan spørre oss om Anja er rettet mot musikk idet følelsen av å nesten kjenne det på kroppen (Anja ovenfor) trer fram. Når dette utsagnet er hentet fra Anjas forsøk på å beskrive hvordan opplevelse av musikk kan framtre for henne, så må vi stole på at hun er rettet mot noe som for henne framtrer som musikk (se min bruk av begrepet musikk s. 7).

---

<sup>4</sup> Klassisk betinging er en læringssituasjon som ble utforsket av Pavlovs læringssituasjon *klassisk betinging* (Raaheim 1984: 93). Klassisk betinging tar utgangspunkt i en ulært refleksforbindelse mellom en ubestemt stimulus og en ubetinget respons (ibid.). I følge Pavlov vil andre stimuluspåvirkninger som inntreffer i nærheten av den ubetingete stimulus kunne komme til å utløse en reaksjon meget lik den ubetingede respons (ibid.).

### Opplevelsens framtrede som tilstedeværelse

Lars forsøker å beskrive en opplevelse av musikk:

... en følelse av ekstrem tilstedeværelse, uten å være bevisst på det... tror jeg kanskje er den beste beskrivelsen jeg kan gi av det.. fordi... du kan på en måte.. når du jobber kan du konsentrere deg så ekstremt mye som du bare kan, men du føler deg enda mer tilstede hvis du klarer å slippe det (Lars, l.160)

Den *ekstreme tilstedeværelse* kan sees som en måte å være i verden, og kan trolig være kroppslig, følelsesmessig og/eller knyttet til kognitive prosesser. Lars gir tilstedeværelsen en spesiell styrke ved å benevne den som *ekstrem*. I følge ham kommer den ekstreme tilstedeværelsen hvis *du klarer å slippe det*. Jeg tolker *slippe det* i retning av en unnslippelse fra konsentrasjonen, eller den bevisste tanke. *Slippe det* kan, slik sett, beskrives ved en rettethet mot noe annet enn deg selv som persiperende individ. At du ikke er bevisst din egen tilstedeværelse idet du er tilstede. Dette sier noe om det kognitives kvalitet i tilstedeværelsen: At du er tilstede i verden ved eller gjennom noe annet enn deg selv, muligens musikken? Kun hvis du *slipper* bevisstheten, eller det bevisste ved konsentrasjonen, så kan du hengi deg til musikken på en måte som Lars beskriver ved *ekstrem tilstedeværelse*. Dette kan også forklares gjennom Merleau-Ponty's *naturlige transaksjon* (Merleau-Ponty 1945/1962:263).

### Framtrede av noe kognitivt i forhold til tiden

Når vi avdekker ulike kvaliteter av de kognitive aspekter i opplevelse av musikk, dukker det opp spørsmål omkring omfanget av fenomenet. Skal fenomenet begrenses til å gjelde den naturlige refleksjonsfrie transaksjon, eller skal refleksjoner i etterkant og underveis i musikkens framtrede for subjektet skal sies å tilhøre den fenomenale opplevelsen: Er en fenomenal opplevelse av musikk slutt idet oppleveren retter seg mot seg selv som persiperende subjekt?

Vi har sett at opplevelsen av musikk i varigheten, altså mens den klinger, kan innebære en bevissthetsmodus som er pre-refleksiv (Dag Østerberg i Merleau-Ponty 1945/1994:vii). Vi har beskrevet dette ved begreper som naturlig transaksjon og ren anskuelse. Når refleksjonen inntreffer blir de før-objektive helheter til objekter, og lar seg slik beskrive og diskutere og bedømme. Men disse objektene er noe annet enn musikken:

sonatens musikalske betydning kan ikke adskilles fra de toner, som bærer den: inden vi har hørt den, kan ingen analyse sætte os i stand til at gætte den; når opførelsen er slut, kan vi i våre intellektuelle analyser av musikken kun hænsette os til opplevelsesøyeblikket; mens den spilles, er tonerne ikke bare sonatens ”tegn”, men den eksisterer gjennom dem, den stiger ned i dem. (Merleau-Ponty 1945/1994:148)

Merleau-Ponty ser musikken som meningsbærende i seg selv, og ikke som symboler for andre meninger. Musikken er mening. Slik sett kan det bli riktig å si at forståelse av musikken (og da den meningsbærende opplevelsen av den) kun kan foregå i umiddelbar kontakt mellom mennesket og musikken.

Det finnes eksempler på mennesker som ”hører musikken inni seg”, ved studering av noter eller som minner fra en musikk framtrøden. Slike hendelser innebærer kanskje kognitive elementer som er forskjellig fra, eller ulike i styrke, i forhold til de som opptrer i forbindelse med lytting og utøving av musikk? Kan slike hendelser gi fenomenale opplevelser av musikk? Når jeg i denne studien bruker ”opplevelse av musikk” som: *kognitivt, følelsesmessig, og/eller kroppslig innhold idet et menneske er rettet mot noe som for det framstår som musikk*, kan det argumenteres for dette i tilfeller hvor ”den tause musikken” framtrer for oppleveren som musikk.

Harald Jørgensen påpeker at de fleste som lytter til musikk ikke er helt konsentrert om musikkens forløp (Jørgensen 1988:49). Om den type tankevirksomhet som knyttes til det musikalske forløp sier han:

Lytteren kan nøye seg med å registrere det som skjer (”nå kommer sidetemaet”, ”der satte messingblåserne inn”), eller være mer aktivt problemløsende. Da kan han formulere forventninger om det musikalske forløpet, og høre om det som skjer er i tråd med forventningene. Eller han kan stille spørsmål til musikkens forløp og virkemidler, noe som krever en analyse av hva som skjer. Alt dette er intellektuelle reaksjoner som for mange lyttere helt kan dominere opplevelsen (ibid.)

Jeg vil i henhold til Jørgensens utsagn ovenfor anta at mennesket når det blir ”utsatt for” musikk forandrer både innstilling og bevissthetsaktivitet i løpet av musikkens varighet. Kan det kognitive i forbindelse med musikk beskrives som en veksling mellom en naturlig transaksjon og refleksjoner over denne og andre ting i verden. Om da ikke refleksjonen hører til den fenomenale opplevelse av musikken, er den dog en måte å være i verden på, som kan være inspirert av musikken.

*Framtreden av noe kognitivt i forhold til opplevelsens kvalitet*

Det er utsagn som; ”det var en stor opplevelse!”, eller ”det var en fantastisk musikkopplevelse!”, man oftest støter på når man er på leting etter beskrivelser av opplevelse av musikk. (Eventuelt; ”det var bare sånn; oj!”). Hva så med den litt mindre flotte opplevelsen? Inneholder også den de fenomenale kjennetegn til opplevelse av musikk. Sier opplevelsens ”størrelse” eller ”fantastiskhet” noe om det kognitive innholdet?

Når vi ser et aspekt ved opplevelse av musikk som Merleau-Pontys naturlige persepsjon, så kan vi spørre om det er noe som skiller den perseptuelle opptatthet i opplevelse av musikk fra opptatthet i persiperingen av andre ting? Er det mulig at det finnes grader av denne opptatthet, og at den ved opplevelser av musikk finnes i stor grad? Man kunne kanskje tenkt seg at jo mer kompleks en gjenstand er jo større opptatthet kreves det av oss som persiperende subjekter. Vi kan høre en klingende musikk som en eneste stor helhet (sett i tidsperspektiv), og i denne helheten finnes det et uvisst antall helheter, former, og strukturer. Er det musikkens kompleksitet som fører til en frigjøring fra en refleksiv tenkning?

## OPPLEVELSE AV MUSIKK SOM FRAMTREDEN AV NOE FØLELSESMESSIG

### Innledning

I lys av Merleau-Ponty, Bergson, Marcel og Schopenhauer har jeg beskrevet kognitive aspekter av opplevelsen: det som gjelder mottakelse, utvelging og ordning av musikkinntrykk. Jeg har også beskrevet hvordan forventninger til musikk kan oppstå. I forlengelsen av eller forut for en persepsjon som med Merleau-Ponty kan beskrives som pre-refleksiv eller før-begrepslig, som preges av helhetssøking på basis av kroppslige antakelser, finnes et innhold av følelser, stemninger eller humør. Når subjektet oppfatter musikken, i forventningen til musikken, eller i etterkant av musikkpersepsjonen vil det altså ligge et subjektivt innhold, - noe følelsesmessig.

Følelser kan være forbigående eller stabile, medfødte eller lærte. De kan trolig påvirkes av personlighetstrekk, situasjon, samfunnsforhold og/eller kultur. Med hensyn til mangfoldet av følelsenes påvirkningskilder, og vanskeligheten med å skille disse fra hverandre, må man være varsom med bastante meninger omkring sammenhengene mellom musikk og menneskets følelsesliv (Jørgensen 1988:63).

Våre reaksjoner til musikk utvikles i press fra musikkuttrykk, personforhold, forhold til lyttesituasjon og samfunnsforhold. De som søker etter enkle og begrensede forklaringer på musikkens virkning og våre reaksjoner til musikk, leter etter noe som ikke finnes (ibid:66).

For mange er musikken bare en utløser for private assosiasjoner og tankerekker (ibid:49). Slike private assosiasjoner følger mer sin egen logikk enn musikkens (ibid.). Noen reaksjoner til musikk kan være betinget av kulturen vi lever i, og slik kan en musikk utløse *kollektive assosiasjoner* (ibid.). Det er ikke nødvendigvis musikken som utløser følelsene men at vi feilaktig hevder dette. Musikk kan sette i gang tanker, assosiasjoner og minner om hendelser som det er knyttet følelser til. Slik kan følelsene indirekte bli utløst av musikken.

Yet, in spite of the many and cogent objections which can be leveled against the relevance of such responses [følelsesreaksjoner indirekte utløst av musikken], it seems probable that conscious or unconscious image processes play a role of great importance in the musical affective experiences of many listeners. Indeed, it is often difficult for even the most disciplined and experienced listeners to escape the deep-seated power of memory over affective experience (Meyer 1956: 258).

Dette er beskrivelser av referensielle reaksjoner til musikk. Hvis vi antar at vår væren – i – verden vil påvirkes av en rettethet mot musikken også når det gjelder det følelsesmessige, så må vi perspektivere fenomenet opplevelse av musikk med teori som ser musikk mulig kilde til subjektive reaksjoner.

I henhold til blant annet Jørgensens utsagn (ovenfor) ser jeg at det blir vanskelig å skrelle vekk de irrelevante følelseskildene som ligger i rammebetingelsene for opplevelsen; situasjon og subjektets livsverden. Hvordan fjerne det subjektive og finne fram til det levde i en følelshendelse? Det jeg vil er å beskrive følelsesmessig *innhold* idet subjektet retter seg mot noe som for dem framstår som musikk. Slik abstraherer vi vekk subjektet (fenomenologiske reduksjon), og sitter igjen med beskrivelser av det levde.

Idet jeg ser forholdet opplevelse av musikk og følelser i et fenomenologisk lys, blir spørsmålene; *hvilke framtreder av opplevelse av musikk når det gjelder det følelsesmessige kan jeg finne i mine intervjupersoners beskrivelser?*

### Musikk og følelse

Albert avdekker her et grunnleggende problem når det gjelder forholdet musikk og følelser:

Og da kan du få, da får du ofte en opplevelse som er, det kan også være en opplevelse som ikke er relevant for musikken, det er ikke sikkert at musikken uttrykker, jeg har tenkt mye på det når du blir trist og når du blir glad, eller. Om det er en egenskap ved musikken, eller om det bare er noe du tillegger musikken som ikke den har der(...) Men om det er noe ved musikken. Det

er sånn fascinerende, om musikken kan være glad eller trist eller, eller om det er bare noe du tolker inn i den (Albert, 1.290)

Albert har, med basis i sin egen livsverden, lagt til grunn at mennesker kan bli følelsesmessig engasjert i forbindelse med musikk. Alberts problem kan sies å være et spørsmål om hvorvidt musikken i seg selv kan uttrykke følelser. Hvis musikken kan uttrykke følelser, hvordan skjer dette? Og hvordan reagerer i så fall subjektet på disse uttrykte følelser? Hvis musikken ikke kan uttrykke følelser, hvordan oppstår så følelsesreaksjoner i et subjekt som er rettet mot den?

Susanne Langer presenterte sin filosofi om kunst som symbolsk aktivitet i boken *Philosophy in a new key* (1942). Hun videreførte tankene om kunst som symbol i *Feeling and form* (1953), og innfridde forventningene til en kritikk av kunst som "serious and far-reaching" (Langer 1953:vii). Langer må kunne sies å være absoluttist, idet hun finner kilden til musikkens mening i musikalske form og formløp. Hun ser meningene som intramusikalske, som liggende i musikken. Hun kan kalles ekspresjonist idet hun hevder at disse musikalske forhold er årsaken til følelsesreaksjoner i mennesket, *og at disse eksisterer uten referanse til den ekstramusikalske verden av begreper, handlinger og menneskelige følelsetilstander* (Meyer 1956:3).

Art is the creation of forms symbolic of human feeling  
(Langer 1953: 40)

Susanne Langer hevder at et kunstverk uttrykker følelser ved å benytte former som er kongruente med følelsers former. Hun benytter *form* som et objekts omriss – ikke bare om statiske objekter (Reese 1977). Strukturene i musikk ligner de menneskelige følelsers former (ibid.). Hun bruker begrepet *feeling* i vid betydning, som det subjektive aspekt ved vår erfaring (ibid.).

... menneskelige følelser er en vev, ikke en vag masse. Den har et intrikat dynamisk mønster, kan kombineres og oppta i seg nye fenomen. Denne veven har et mønster av stemninger og spenninger som gjensidig er avhengig av og



påvirker hverandre, et mønster av nærmest ubegrenset kompleks stigning og fall... Disse er de dypere underliggende områder som danner bakgrunn for våre emosjoner og gjør menneskelivet til et følelsenes liv i stedet for en ubevisst kjemisk prosess i cellene avbrutt av følelser (Langer i Reese 1977)

Hun hevder at menneskets evne til å gjenkjenne en form som analog til en annen er en innebygget psykologisk prosess (Reese 1977). Sett på denne måten blir musikk en tonal analog til menneskelig følelsesliv:

The structures we call "music" bear a close logical similarity to the forms of human feeling-forms of growth and of attenuation, flowing and stowing, conflict and resolution, speed, arrest, terrific excitement, calm, of subtle activation and dreamy lapses - not joy and sorrow perhaps, but the poignancy of either and both - the greatness and brevity and eternal passing of everything vitally felt. Such is the pattern, of logical form, of sentience; and the pattern of music is that same form worked out in pure, measured sound and silence. Music is a tonal analogue of emotive life (Langer 1953: 27)

Videre beskriver hun musikkens funksjon; ikke som stimulering av følelser, men som et uttrykk av følelser (ibid:28). De følelsene som musikken uttrykker er ikke komponistens symptomatiske uttrykk, men er et symbolsk uttrykk for hans eller hennes kunnskap om formene til følelseslivet (sentience)(ibid.). Musikken sier slik sett heller noe om komponistens fantasi omkring følelser enn hans eller hennes egen følelsesmessige tilstand(ibid.). Musikken uttrykker komponistens kjennskap til "the so-called inner-life"(ibid.).

Langer ser at musikken har egenskaper som kan minne om språk:

Music, like language, is an articulate form, its parts not only fuse together to yield a greater entity, but in so doing they maintain some degree of separate existence, and the sensuous character of each element is affected by its function in the complex whole (ibid:31)

Hun tar imidlertid avstand fra synet på musikk som et følelsenes språk. Dette begrunner hun med at musikkens elementer ikke som ord er uavhengige assosiative symboler med konvensjonsbestemte referanser (ibid.). Musikkens symboler kan altså ikke sies å besitte bestemte meninger på samme måte som språket. Musikken kan slik sett ikke tillegges mening i strikt betydning av ordet (Reese 1977). Hun hevder at musikken likevel har betydning:

Music has *import*, and this import is the pattern of sentience  
- the pattern of life itself, as it is felt and directly known  
(ibid.)

Der språket kommer til kort med å gjengi noen sammensatt følelse, reflekterer musikkens former følelsenes naturlige former. Musikk er betydningsfull form (significant form), og denne signifikansen er den til et symbol, et artikulert sanselig objekt, som gjennom sin dynamiske struktur kan uttrykke vitale opplevelers former (ibid:32). Symbolet peker ikke ut over seg selv slik at ens tanker passerer videre til det som symboliseres, men idéen forblir bundet til den form som gjør sanseinntrykket mulig (Langer i Reese 1977) Slike vitale opplevelser konstituerer dermed musikkens betydning (Langer 1953: 32).

#### Opplevelsens framturen som å føle en følelse

Mange opplever å bli følelsesmessig engasjert i forbindelse med musikk (se Albert, s. 39). Idet mennesket går inn i musikken med sin personlige erfaringspakke, sin levde kropp, vil det være naturlig å tro at det følelsesmessige innhold i møte med musikken kan arte seg på ulike måter.

... men hele effekten da... av musikk... er sånn som jeg  
tenker... den får fram alle mulige følelser... også følelser  
som du ikke visste at du hadde... og som du kanskje  
egentlig har og som du har undertrykt eller som du kanskje  
ikke har undertrykt men som allikevel kommer fram  
...(Lars, l. 414)

Lars uttaler seg generelt om det følelsesmessiges framturen i opplevelse av musikk. Når han sier at *den får fram alle mulige følelser*, kan det tolkes slik at han føler følelsene.

Hvis vi ser musikalske symboler som uttrykk for følelser kan vi se den følelsesmessige responsen som en empatisk reaksjon. Stephen Davies behandler problemet omkring følelsesmessige responser på musikkens uttrykksfullhet (Juslin&Sloboda 2001). Han nevner en mulig måte å forklare følelsesmessige responser på musikk: Mennesket kan gjennom empati og sosial kompetanse fange opp følelser og stemninger som gjelder i musikken(ibid.). Grunnet mangel på relevante kognitive objekter for disse følelsene eller stemningene så er det bare gjennom en *smitte* eller *osmose* at de kan engasjeres (ibid: 40). Det følelsesmessige i en opplevelse av musikk vil slik påvirkes sterkt av musikken, men idet man avviser musikkens elementer å inneha mening på samme måter som ord har i språket (Langer 1953:31), vil subjektets livsverden påvirke tolkningen av de musikalske symbolene i stor grad. Slik kan vi si at opplevelse av musikk kan bestå av et følelsesinnhold som påvirkes av de musikalske symboler gjennom subjektets livsverden. Subjektet tolker symbolene på en måte. Slik kan vi muligens forklare at ulike mennesker har ulike opplevelser av for eksempel samme konsert.

### Negative reaksjoner

Følelsesreaksjoner til musikk kan skille seg kvalitativt fra reaksjoner i hverdagslivet. En lytter som kjenner tristhet i møte med musikk vil sannsynligvis ikke tro at musikken lider. Hva er det som kan skille det kvalitative ved følelsesreaksjonene til musikk fra andre følelsesreaksjoner? Noen prøver å omgå problemene ved å antyde at reaksjonene til musikk ikke er følelser, men noe annet som har annet innhold. Vi kan muligens lett fint fjerne oss fra problemene ved å ikke kalle det følelser, men for at dette skal være relevant og interessant må man si noe om hva reaksjonenes innhold er.

... og i dette tilfellet her så var det sorg (Lars, l. 416)

I opplevelse av musikk trer det fram følelser og stemninger som ikke ville vært ønskelige i det utenommusikalske liv. Likevel virker det ikke som de *negative følelsesmessige reaksjonene* vi kan oppleve hindrer oss i å oppsøke den aktuelle musikken på nytt. Vi kan muligens forstå at likevel gjenoppsøker den aktuelle musikken ved å se de negative aspektene som integrerte i en musikalsk helhet. Hvis ønsket om å forstå og sette pris på musikken er stort nok, så kan vi muligens leve med det negative som følger med en slik forståelse (Davies 2001: 41).

Det kan være mye å glede seg over i en musikkens framtrøden som utløser negative reaksjoner: verkets skjønnhet, komponistens instrumentering, osv. Når de negative følelsene i tillegg

mangler *life implications* kan man smake på å undersøke sine responser og slik komme til en bedre forståelse av følelsen samtidig som man får bekreftelse på sin egen følsomhet (Levinson i Davies 2001:40) Hvis vi trekker disse tankene inn i idrettens verden så blir det lettere å forstå at mennesker frivillig vil gjennomgå ubehagelighet for å oppnå de gode følelsene og/eller sine mål. Hvis noe allment i opplevelse av musikk som gjelder følelser kan beskrives som empati og å være sosialt konstruert, blir opplevelsens funksjon satt til å være en bekreftelse av det menneskelige følelsesliv, og en kjennskap til dette.

Lars påpeker (s. 40) at musikken får fram; *også følelser som du ikke visste at du hadde*. Dette kan antyde en terapeutisk dimensjon ved opplevelsen. Idet vi innser at det følelsesmessige er en subjektiv størrelse, vil en rettethet mot musikk som uttrykker følelser påvirke subjektet i en følelsesmessig retning. Stemningen som subjektet så preges av vil igjen virke styrende på åssen hun eller han tenker og føler omkring hendelser. Slik kan kanskje et subjekt bli klar over sine egne potensielle følelser. Innen psykoanalytisk tradisjon hevdes det at *musikk kan nå direkte ned i det ubevisste, og således bringe fram materiale som igjen øker pasientens selvinnsikt* (Ruud 1990: 215).

### En "gateopplevelse" som opplevelse av musikk

Når Tom i intervjuet skulle beskrive opplevelser av musikk kom følgende skildring:

...jeg er mye og spiller i Oslo. Og jeg er ferdig sånn fire - halv fem om morgenen, og det er noen ganger jeg sitter faktisk i de verste strøka, jeg spiller rundt i de verste strøka, og det ... i Oslo som er omtalt mye i media, jeg bor der..(ler) Og det å sitte og høre på de lydene der, sånne der lyd- ... med skrik og rop og slåssing og det er politibiler som kommer og det er en gatesanger som står og synger oppi der og det er ganske sånn, nesten psykedelisk...(...) Og alt fungerer på en eller annen måte, det er en eller annen.. sånn rytme i det. Og det er sånn halv fire - kvart på fem om morgenen, og da har jeg noen ganger stoppa, bare stoppa sånn et minutt eller to, og har egentlig ikke tenkt på, i begynnelsen tenkte jeg; hvorfor; altså, hvorfor står jeg her nå, hvorfor går jeg ikke... jeg er trøtt, jeg vil hjem, jeg vil sove. Da, jeg tror det er litt den der, jeg må jo bare innrømme det nå, jeg er femogtredve at det som opptar meg mest når det gjelder sanseintrykk er lyd (Tom, l. 277).

Jeg synes det, i forbindelse med disse, på nettene når jeg går fra jobb, i Oslo, når du hører en sånn derre fet bass fra en eller annen sånn feit bil, ikke sant, hvor det sitter da, som liksom lever opp til denne myten om, med liksom juggel og gull rundt halsen og alt, det bildet der liksom og fire svarte som sitter der og huet går i sånn derre typisk måten de digger det på, det er sånn (lager rytmer) samtidig som det er liksom folk rundt deg og det er dopsalg på hjørnet og det er skrik og det er slåssing og det er politibil bak, altså det er noe med hele bildet liksom, åssen skulle du fange det i en sang, det er nesten umulig, jeg tror ikke du kan kopiere det, du må være der. Også er du jo en del av det sjøl og (Tom , l. 323).

Hvis vi ser Toms ”gateopplevelse” (ovenfor) i lys av Langer, ser vi at inntrykkene som Tom stilles ovenfor, og som han selv mener han er en del av, muligens framtrer for Tom som meningsfulle i sin form (*det er noe med hele bildet liksom*). Susanne Langer hevder at musikk er signifikant form, og denne signifikansen er den til et symbol, et artikulert sanselig objekt, som gjennom sin dynamiske struktur kan uttrykke vitale opplevelsers former (Langer 1953:32).

Toms ”gateopplevelse” kan altså sees som framtredden av *signifikant form med dynamisk struktur* (ibid.) Når Tom beskriver denne opplevelsen i sammenheng med opplevelse av musikk, kan det tolkes som om denne meningsfulle, dynamiske formen trer fram som musikk for ham. I henhold til bruken av ”opplevelse av musikk” i min problemstilling (se s. 7) kan denne ”gateopplevelsen” tolkes som en framtredden av opplevelse av musikk (*.. det er en eller annen... sånn rytme i det...*).

En slik framtredden av meningsfull, dynamisk form innebærer flere tolkningsmuligheter for subjektet. Det må kunne sies å ligge en kime til undring i at Tom tolker denne framtredden som musikk. Den engelske kulturteoretikeren Paul Willis bruker et kulturbegrep som han kaller ”*Common culture*” (Ruud 1992:214). ”*Common culture*” legger vekt på kulturen som stedet hvor det foregår et symbolarbeid, et nødvendig arbeid på, med, og gjennom symboler (ibid.). Symbolressurser som f. eks. beherskelse av språket eller utnyttelse av kroppens potensial for symbolframstilling kan bidra til å produsere ny mening som knyttes til følelser, energier, opphisselse, psykisk bevegelse (ibid:215) Ved å utnytte råmaterialet slike symbolressurser representerer, gjenskaper vi verden for oss selv idet vi skaper og finner vår plass og identitet

(ibid.). Muligens finnes det i Tom symbolressurser som gjør det lett å tolke symboler som musikk (*det som opptar meg mest når det gjelder sanseinntrykk er lyd*)?

## OPPLEVELSE AV MUSIKK SOM FRAMTREDEN AV NOE TERAPEUTISK

### Opplevelsens framreden som å få utløp for følelser

Lars ser musikken som *trigger til hele følelesspekteret* (Lars, l. 619), og beskriver en opplevelse hvor han fikk utløp for aggresjon, eller en slags rastløshet *bare ved å sitte og høre på* (Lars, l. 298). Han beskriver det slik:

... vi gikk absolutt hele dagen... lengste skituren jeg har gått... og den følelsen når du kommer fram der ... den er ... da er du ...hvis du ikke er sportsutøver ikke sant så blir du jo helt kake.. helt pudding du blir jo ødelagt i muskulaturen i flere dager etterpå, men samtidig så er det utrolig god følelse fordi du har fornemmelsen av at du har brukt deg... av at du har vært til... at du har ...den samme følelsen kan du da tilsvarende ha opplevd bare ved å sitte stille å lytte... (Lars, l. 331)

Det er forskjell på det at følelser oppstår, og på å få utløp for følelser. Et utløp for en følelse sees vel tradisjonelt som et sunt uttrykk, som ofte innebærer fysiske responser. Det kan virke som om Lars mener at han får utløp for sin aggresjon ved å lytte til musikken på samme måte som man kan få utløp for aggresjon ved å utfolde seg fysisk. Susanne Langer hevder at musikk kan utløse følelser ved at musikkens form og formløp er lik våre følelsers form og formløp (Jørgensen 1988:59). Innen gestaltpsykologien brukes et begrep *isomorfisme* (formlikhet) – likhet mellom det vi opplever og de tilhørende hjerneprosesser (ibid.). Kan vi slik se opplevelse som en måte å få utløp for følelser? Idet en retting mot musikkens former kan drive følelseslivet ut i analoge former (Langer 1953), ser vi musikkens potensielle styring av følelseslivet. Mellom rettingen mot de musikalske former og følelsene som genereres i mennesket ligger en tolkning som avhenger av subjektets livsverden.

Innen psykoanalytisk tradisjon er det blitt sagt at *musikken "likner" i sin form selve strukturen til ubevisste erfaringer og konflikter* (Ruud 1990: 215), og videre at musikken kan aktivere slike erfaringer og konflikter. I psykoanalytisk tenkning står idéen om hvordan vi til daglig

preges av vårt ubevisste liv sentralt (ibid:101). Skal vi oppnå å forandre oss, er det nødvendig på en eller annen måte å få tilgang til den informasjon som ligger lagret i vår underbevissthet(ibid.). Men fordi det er ømtålelig stoff som ligger lagret her, konflikter vi gjerne helst vil slippe å møte igjen, er det ubevisste ofte et utilgjengelig land for oss (ibid.). Musikk kan altså omgå ego og nå direkte ned i det ubevisste, og således bringe fram materiale som igjen øker pasientens selvinnsikt (ibid: 215). Med et psykoanalytisk perspektiv på følelser i opplevelse av musikk ser man at musikken kan gi utløp for bevisste eller fortrenge drivkrefter og impulser (id). Dette kalles gjerne ”katharsis” (Jørgensen 1988:63). Musikkens aktivering av følelseslivet hevdes å forenkle det direkte eller indirekte uttrykk for konflikter (ibid). Dette ved at musikken tilbyr en måte å kanalisere drifter og impulser inn i en sosialt akseptert form (Ruud 1992: 215).

### Opplevelsens framreden som løft

Det vil være naturlig å tro at idet kognisjonens preges av naturlig transaksjon eller intuisjon så gjør det noe med mennesket. Albert beskriver hvordan opplevelse av musikk kan virke på ham:

Det er jo ofte at du får sånn store musikkopplevelser hvis det er noe i livet ellers som er alvorlig, eller... sånn voldsomme emosjoner på et annet plan, som ikke har noe med musikk å gjøre.. Det er ofte da jeg har de største musikkopplevelsene, på en måte, for da kan musikken være en slags sånn redskap til å løfte deg ut av situasjonen du er.. Også ser du på hele tilværelsen din på en litt annen måte (Albert, l. 22).

Albert beskriver det som om musikkopplevelsene kan gi ham rom, eller mulighet til å komme vekk fra tenkningen omkring viktige hendelser i livet. Slik gir opplevelsene andre perspektiver på hans liv. Tom beskriver noe lignende:

Ja, men det er veldig sånn der god følelse for du tenker lette tanker og ting som var et problem, er fortsatt et problem, men du ser at; ok, det er andre måter å se det på. Det blir en sånn letthet du får inni deg. Så det er klart at, for meg så, det har jeg mange ganger tenkt på når jeg sitter og spiller og sånn at, jeg har vært overbevist om at det har en sånn

terapeutisk effekt, altså, det har det... på flere måter....  
(Tom, l. 220)

Det er muligens allmenn visdom at det å komme vekk fra tenkningen omkring et problem kan føre til at problemet løses idet man bevisst går inn i det igjen. Kan vi da se musikkopplevelsene som en av mulighetene mennesket har til å få "livet" på avstand. I så fall kan vi argumentere for en psykologisk terapeutisk effekt av musikkopplevelsene. Schwabe hevder at gjennom en identifikasjon med det emosjonelle og kognitive innhold i musikken kan pasienten få et utvidet og fordypet opplevelsesområde (Schwabe i Ruud 1990: 153). Dette kan virke som en støtte for personligheten, som en nødvendig motvekt i en alt for planmessig - rasjonell livsinnstilling (ibid.).

Det stilles muligens visse krav til slike "terapeutiske musikkopplevelser"? Det blir for lett vint å anta at når folk settes i forbindelse med klingende musikk så får mennesket andre perspektiver på livet. Det som kreves fra subjektet er muligens en hengivelse til musikken som helhetsfenomen, slik som de foreliggende kognitive vesenstrekk antyder.

Tom og Albert sine utsagn (ovenfor) kan også muligens være beskrivelser av stemningskifter. Det kan være flere måter å betegne situasjonene som vi befinner oss i forut for en opplevelse av musikk. Vi kan betegne situasjonene som preget av "Heideggerianske stemninger" (vi befinner oss alle til enhver tid i en eller annen stemning) (Ruud 1990:154). Stemningen vi er i på et gitt tidspunkt har stor påvirkning på måten vi ser oss selv på, og på hvordan vi betrakter omverdenen og andre mennesker (ibid). Er det mulig at slike opplevelser av musikk som Tom og Albert beskriver, kan virke inn på vårt stemningsgrunnlag? Å forandre stemning vil i så fall kunne være et skritt i retning av en mer omfattende forandringsprosess (ibid). Kanskje er det slik at vi har en eller flere livsstemninger, og da livsinnstillinger, som påvirker våre tolkninger av både musikken og resten av verden?



### Opplevelsens framtrede som et trygt sted å være

Tom beskriver tilværelsen i *sona*, som er en av hans metaforer for sin opplevelse av musikk:

Når jeg virkelig har den der, er i den "sona" da, du glemmer livet, du glemmer bekymringer, altså du, du er i en sånn behagelig boble, det er trygt der, du... (Tom, l. 162)

Vi ser at Tom understreker opplevelsen som mulighet til å frigjøre seg fra hverdagslivets bekymringer. Idet han hevder at *det er trygt der* åpner han muligens for enda en dimensjon ved opplevelse av musikk. Kommer Toms trygghetsfølelse av at de følelsene som dukker opp i musikkopplevelsen er rettet mot et ufarlig objekt? – At han kan "kjenne på" følelser uten at det får konkrete konsekvenser for livet i etterkant.

Det Tom sier om at han kommer inn i en *behagelig boble* kan også tolkes som en henvisning til en tenkning i et frigjørende modus, som gjør at han slipper unna tenkning omkring hverdagslivets bekymringer. I motsetning til de psykoanalytiske perspektivene vi har sett på hevder Willms (1977) at musikken heller er med på å fortrenge og holde konfliktfylt materiale borte fra bevisstheten, enn å utløse og aktivisere dette (Ruud 1990: 152). Hvis vi ser bevisstheten i opplevelse av musikk som preget av naturlig persepsjon (Merleau-Ponty 1945/1962:262) og en tiende, lyttende tenkning (Kjerschow 1993:114) virker det sannsynlig at bevisstheten kan holdes fri for angstfylt innhold. Willms mener at musikk er anvendbar til å muliggjøre avspenning nettopp fordi den skaper en angstfri atmosfære (Ruud 1990: 152).

Ridgeway og Roberts mener at mange mennesker oppfatter musikkens struktur og forløp som et symbolsk uttrykk for sosiale handlingsnormer og følelser mellom mennesker (Jørgensen 1998:63). De hevder at mennesker som ikke mestrer sosiale aspekter ved dagliglivet kan bruke musikken som et middel til å dempe den angst og det ubehag de har opplevd i det sosiale livet (ibid.). I musikken kan oppleveren få mulighet til å oppfatte de uttrykk for følelsene og handlingene som de muligens ikke mestrer i hverdagslivet. Slik kan de kjenne på følelser i en situasjon som ikke er truende (ibid.).

## OPPLEVELSE AV MUSIKK SOM FRAMTREDEN AV NOE KREATIVT

### Opplevelsens framtredden som kreativitet

blir du veldig inspirert av de som er der. Akkurat som det skjer noe sånn kreativt: Du finner... I: Som gir seg utslag i musikken da, eller? A: Ja, som gir seg utslag i hvordan du spiller. Plutselig får du masse nye idéer. Du spiller liksom fraser på en helt annen måte en du trodde du kunne. Akkurat som du blir, akkurat som de gjør deg mer musikalsk, på en måte, du blir mer kreativ, i hvert fall. Det trigger en slags sånn kreativitet, og det skjer ofte etter en liten stund, hvis du føler at det liksom er en kommunikasjon med publikum, der. Ofte vil det være en eller annen, da som du føler at du kommuniserer med, uansett antall publikummere. En eller annen som: yes, det var bra! (Albert, l. 350)

Bennett Reimer ser den kreative responsen til musikk som en forlengelse av den perseptuelle responsen (Reimer 1989:129). I tillegg til persepsjon av ekspressive musikalske hendelser og reaksjoner på disse, inkluderer den kreative responsen en konstant tilbakekalling (recall) av og forventning om musikalske hendelser (ibid.). Reimer reduserer ikke den kreative responsen til å kun være knyttet til komponering og utøving. Han vektlegger at all *musikkopplevelse* er noe subjektet selv skaper (ibid:130)

His [oppleverens] musical perception and musical reaction are brought to bear in such a way that he is, in a real sense, *creating along with the music*. He is absorbed in the world of expressive sound, both molding the experience by his active participation and being molded by the events as they interact with his expectations. There is a sense of “oneness” with the music – of being submerged in expressiveness while at the same time influencing the amount and quality of expressiveness gained (Reimer 1989:129)

Når jeg ser denne framtredden av kreativitet i lys av Reimer, ser vi at forventningene til musikken kan ha stor innflytelse på en slik opplevelse. Muligens er graden av kjennskap til musikk en viktig påvirkning når det gjelder det kreative. Andre størrelser kan selvsagt også være avgjørende når det gjelder å skape forventninger til en musikk. Av mulige

påvirkningskilder for forventninger vil jeg vil trekke fram musikken selv, i opplevelsesøyeblikket, som en sannsynlig kilde.

### Opplevelsens framreden som fysisk inspirasjon

Tom og Albert beskriver framtredeener av opplevelse:

få en veldig sånn voldsom inspirasjon, på en måte. Som er.. som jeg synes er litt fysisk, for du får liksom lyst til å omsette ting i ikke bare sånn intellektuelt tenkende, men enten spille selv, eller bevege deg litt... (Albert, 1.68)

Å groove med å stå og trampe takten med det høyre bein, riste på hodet og lukke øynene (Tom, l. 45)

Disse reaksjonene til musikk kan sees som ønske om å få utløp, eller som utløp for følelser. De kan også sees som konvensjonelt framkalte reaksjoner gjennom assosiasjon. Hvis de sees som konvensjonelt frambrakt, vil subjektene intensjonalitet muligens ligge i retning av forestillingen mer enn i musikken. Slik sett vil slike fysiske responser være referensialistiske reaksjoner til musikk, og ligge utenfor området hvor jeg finner vesenstrekk ved opplevelse.

Hvis det finnes noe i musikken som framkaller slike fysiske responser, så kunne jeg argumentere for deres tilhørighet blant vesenstrekk. Når jeg bruker Merleau-Ponty som bærende teori, ser vi at hans syn på den levde kropp muligens kan belyse fysiske responser til musikk: Merleau-Ponty ser kroppen som en kjennskap til verden, som besittende av kunnskap (Merleau-Ponty 1945/1962:277). Han hevder at den levde kroppen beveger oss mot gjenstander som i forveien må eksistere for den (ibid:92). I en retting mot noe som framtrer som musikk for et subjekt, er det altså subjektets levde kropp, - kroppen som den framtrer for han eller hun, som er rettet mot musikk. Er det mulig å tro at den levde kroppen, i en naturlig transaksjon mellom seg og musikk (ibid:263), kan rette seg mot strukturer i musikken gjennom bevegelse? Dette på en lignende måte som når kroppen retter seg mot glasset når vi skal drikke av det?

## OPPLEVELSE AV MUSIKK SOM FRAMTREDEN AV NOE KOMMUNIKATIVT

### Opplevelsens framreden som kommunikasjon

Albert beskriver opplevelse i en lyttende fase i forhold til musikerens vilje (eller evne?) til kommunikasjon:

Sånn generelt, om jeg får en god opplevelse eller ikke er ofte veldig avhengig av om det er noen som vil gi noe. Det er liksom utgangspunktet....Om noen har lyst å kommunisere. Og hvis de har de, så blir det om du er enig i, om du fenges av det de kommuniserer. Men det er liksom utgangspunktet.(.....) Ja, det kan selvfølgelig være noen som gir mye, men som du ikke synes har noe, ja de har veldig mye på hjertet, men du er liksom ikke interessert i det de har å gi, på en måte. Det hender jo ofte, men det er tross alt, på en måte en bedre opplevelse, for da har du noe du kan ta stilling til. Så det kan være veldig enkelt.. Du har en frase på fire takter og så har den et høydepunkt, også har den en.. Du må ville kommunisere det, på en måte, eller et eller annet. Ikke bare avlevere det som åtteogtjue noter. (Albert, l. 247)

Det er tydelig at Albert mener at det er en kvalitativ forskjell på opplevelsen når utøveren ønsker å kommunisere med publikum, i forhold til *avlevering av noter*. De møtene med musikk hvor Albert opplever det som om utøveren ikke vil kommunisere ser han som *de dårligste opplevelsene* (Albert, l. 260). De møtene med musikken hvor Albert mener at utøverne har vilje til å kommunisere noe, men *du liksom ikke er interessert i det de har å gi* hevder han er bedre opplevelse, *for da har du noe å ta stilling til*. Vi kan se Alberts opplevelse av at utøverne kommuniserer noe som han kan ta stilling til, som om at de i sin utøving understreker de strukturer og helheter som Albert har evne til å persipere, og er rettet mot. At de musikalske fenomener – potensielle helheter som Albert har evne til å rette seg mot blir *formidlet* av musikerne. Er det da sånn at de beste opplevelsene inntreffer når lytter og utøver retter seg mot de samme musikalske fenomener? Blir ikke opplevelsen slik redusert til å bli innfrielse av forventning? Albert hevder at opplevelsen kan overraske deg:

Ja, du møter motstand i et eller annet. Enten noe du ikke skjønner helt, eller noe du ikke er enig i, eller.. Det er en slags sånn motstand.. i musikken. Og så må du... og så

trigger det nysgjerrigheten din, eller. Det kan jo kanskje skje med ofte ny musikk, asså dette skjønner jeg ikke båret av. Asså ... du sitter der og tenker at åh: hva er meninga med dette, liksom? Ja, eller idéen. Asså er dette bare rekker tilfeldige toner satt sammen, uten mål og mening. Er det sånn... skal dette noen vei, liksom Og det kan jo både være... det kan bare være destruktivt også kan du tenke at: ja men... Enkelte ganger kan det bare være sånn: ja ok, dette finner jeg ikke noe i liksom, det er ikke.. nei, det er ikke noen vits. Jeg orker ikke, gidder ikke eller... bruke den energien. Og så innimellom kan det være sånn; oj! Hva er dette? Hva er det som rører seg her? Så kan det trigge nysgjerrigheten, også kan du, så kan du kanskje få opplevelse av musikk som du ikke liksom, i utgangspunktet fikk noe særlig ut av. Det kan være et stykke jobb, rett og slett (Albert, l. 388).

Med tanke på at de perseptuelle evnene til et individ naturlig nok vil kunne utvides også i løpet av et stykke musikk, er det ikke unaturlig å tro at en leting etter perseptuelle helheter og refleksiv tenkning suksessivt kan føre til fenomenale opplevelser av musikk. Alberts utsagn (ovenfor) kan se ut som en beskrivelse av en slik ”vellykket” perseptuell utvidelse. Kanskje er det derfor han her beskriver det perseptuelle som en jobb?

men da må jeg ta meg tid, da må jeg sette meg ned og prioritere det, på en måte. Det kan ikke være sånn som bare dukker opp og, mens du er litt ufokusert og i andre tanker eller... Det krever en sånn, ja det krever veldig mye fokus. (Albert, l. 141)

Det vil være naturlig å tro at en utvidelse av perseptuelle evner krever noe av subjektet. I de tilfeller hvor Albert ikke opplever vilje til formidling, idet han opplever som en *avlevering av notene*, kan det være at utøverne retter seg mot noe annet enn musikken? Det kan også være at det er Albert som av en eller annen grunn ikke er rettet mot musikken. Han beskriver også hvordan det kan være hvis publikum legger demper på kommunikasjonen:

Hvis det er noen som ikke lytter, som du merker ikke er villig til å gi deg en sjanse til å lytte til det du spiller, noen som på en måte nekter å la energien flyte, løfte seg. Det kan

være veldig provoserende, også som konsertgjenger. Noen som liksom, du føler at de holder energien nede...(..)Ja, blant publikum. Det kan også være en spærre for musikkopplevelsen. Særlig på konsert, for da må det liksom være en litt sånn kollektiv greie (Albert, l. 327)

Utøverens og publikums manglende hengivelse til musikken kan sikkert ha flere årsaker. I avsnittet om *en ikke-kritisk, ikke-analyserende holdning som premiss for opplevelsen* (s. 28 ) har jeg antydnet at nettopp en kritisk, analyserende holdning kan være en slik årsåk

I en *framtræden av kommunikasjon* vil det mest sannsynlig være noe som kommuniseres. Alberts utsagn om *så blir det om du er enig i, om du fenges av det de kommuniserer* (se s. 49) kan tolkes som at det som kommuniseres påvirker subjektet på et vis. Anja prøver å beskrive hvordan en fengende musikk framtrer for henne:

Fengende, det er når du føler at den låten her er bare helt riktig, og at den er litt fullendt på en måte, at den er veldig bra, og for å dekke ordet fengende så må det vel også være litt sånn, en rytme eller et eller annet som du føler at du liksom beveger deg til, eller som beveger deg, eller et eller annet sånt. Og det må ikke være noen ting som er irriterende med låten, liksom, du må like den. (Anja, l. 60)

Sett med det fengendes framtræden for Anja (ovenfor) kan muligens Alberts reaksjoner på en framtræden som kommunikasjon avgjøres av det kommunisertes evne til å *bevege*, eller om det finnes noe han *beveger seg til* (Anja ovenfor).

### Opplevelsens framtræden som møte med noe menneskelig

Albert beskriver en opplevelse av musikk:

Og det er også møte med sånn menneskelighet, på en måte. Det er litt sånn, i hvert fall de Chopinmazarkaene var veldig sånn: oj! Du blir litt sånn nysgjerrig på hvem er det som spiller. Etterpå...(..)... Ikke akkurat da, men du blir liksom fascinert av den... Fordi han viser en sånn utrolig sånn tør å vise fram en veldig sånn sårbarhet i musikken(..)... Så da blir liksom musikkopplevelsen en slags sånn kontakt (...) du føler en kontakt med et annet menneske, (Albert, s.220)

Denne beskrivelsen kan tolkes som om Albert øyner en personlighet i musikken. Han har tidligere hevdet det nakne og ærlige som premiss for opplevelsen (se s. 28). Muligens er det et vesenstrekk ved Alberts opplevelse at han har et menneskelig (forestilt) objekt for sine følelsesreaksjoner? I noen tilfeller tror oppleveren at musikkens uttrykker følelser som er følt av komponisten eller utøveren. I slike tilfeller er det uproblematisk å forstå de følelsesmessige reaksjonene. (Davies 2001:38) Når vi reagerer på en persons emosjonelle tilstand vil responsen være rettet mot personen dem og ikke mot deres uttrykksfulle atferd, selv om det er denne som gjør oss klar over deres (mulige) tilstand (ibid). Objektet for responsen vil i slike tilfeller kunne være komponisten eller utøveren, eller muligens andre forestilte bevisste vesener. Empatiske reaksjoner på menneskelige følelsesuttrykk må vel kunne sies å være et vesenstrekk ved menneskelig væren. Hva med intensjonaliteten i slike opplevelser? Davies hevder at selv om responsen er rettet mot *the persona*, det menneskelige objektet, så vil likevel musikken like fullt være responsens mål, fordi det er i musikkens verden at objektet forestilles å eksistere (ibid). Med Merleau-Pontys persepsjonsteori som bærende kognitiv teori i denne studien kan jeg ikke se noe som gjør at jeg må se bort i fra fantasi og forestilling som følelsenes objekt. Når jeg tolker Alberts uttalelser som at han er rettet mot noe som framtrer som musikk, blir teorien om et forestilt objekt for følelsen en holdbar belysning av denne framtreddenen.

Peter Kivy har forsøkt å gi et perspektiv på musikalsk uttrykk som stort sett er basert på en analog mellom musikalsk og menneskelig uttrykk (Kivy 2002:37).

...., there seems to be a direct analogy between how people look and sound when they *express* the garden-variety [i hverdagen]emotions (at least *some* of them) and how music sounds or is described when it is perceived as *expressive* of those same emotions. (ibid:37)

Likheten mellom musikkens lyder og lydene av mennesket som uttrykker følelser har vært hevdet siden antikken (ibid: 38). Kivy skiller tydelig mellom å være i en bevissthetstilstand og å uttrykke en bevissthetstilstand (Kivy 1980:12). Han ser følelser som bevissthetstilstander og hevder at musikk ikke har evne til å bestå av slike (Kivy 2002: 32). Han differensierer videre mellom å *uttrykke* (to express) følelser og å *være uttrykk for* (to be expressive of) følelser (Kivy 1980: 12). Han beskriver hvordan en St. Bernhard (hunderase med trist fjes) kan *være uttrykk for* tristhet uten å *uttrykke* tristhet (hunden er jo sannsynligvis ikke i en konstant trist

bevissthetstilstand)(ibid.). I analog til hundens uttrykk for følelse beskriver han hvordan musikk eksempelvis ikke kan være trist, men være uttrykk for tristhet (Kivy 1980: 13).

It seems fairly clear that the sadness of the St Bernard's face is there in virtue of our seeing it as a kind of caricature – but a recognizable resemblance – of the human visage when expressing sadness (Kivy 2002:37).

Kivy diskuterer om det kan være slik at uttrykksfull musikk står i samme forhold til det menneskelige uttrykksfulle ansiktstrekk, som hundens fjes gjør (ibid:38). Det vil si at musikk kan være uttrykk for følelser idet den ligner på det menneskelige idet mennesket uttrykker følelser. Det er mulig at en opplever umiddelbart kan høre følelsene som musikken er uttrykk for, men likevel ikke være bevisst de musikalske kjennetegn som disse følelsene springer ut fra (ibid:40). I og med det komplekse ved musikken vil mange følelser uttrykkes på en gang. Med et slikt utgangspunkt kan vi anta at det for mennesket i persepsjonsprosessen trer fram ulike helheter, og at (muligens ubevisste) assosiasjoner framkaller følelsesmessige responser. Hvis vi ser Alberts utsagn om møte med en menneskelighet i lys av Kivys teori kan den menneskeligheten som framtrer for ham tolkes i retning av en assosiasjon med menneskelige uttrykk for følelser.

## OPPLEVELSE AV MUSIKK SOM FRAMTREDEN AV NOE VANSKELIG BESKRIVBART

Når lufta dirrer og det er sånn totalt fokus, fylt med noe som er sånn veldig menneskelig og litt sånn.. kan bli nesten litt sånn religiøs opplevelse. Hvor du føler at det er et eller annet annet... i møte med et eller annet annet, på en måte. (Albert, l. 525)

Flere av mine intervjupersoner tar opp dimensjoner ved opplevelse av musikk som virker relativt abstrakte og utfordrende å beskrive.



De gamle hadde et uttrykk for dette: *Mysterium tremendum et fascinans*. Det angir den dirrende skremselen og henrykkelsen ved møtet med det navnløse, når vante forståelsesformer kollapser. Slike erfaringer går tusener av år tilbake og finnes i tallrike kulturer. De har blitt tolket som religiøse fenomener, metafysiske, kulturelle, psykologiske, estetiske, hellige, mysteriøse. (Guldbrandsen og Varkøy: 8)

### Opplevelsens framturen som deltagelse i noe større

... man får følelsen av å ta del i noe som er større enn en sjøl... (Lars, l. 114)

I forord til *Musikk og mysterium* skriver redaktørene Guldbrandsen og Varkøy om tolkningen av, og påfølgende ordbruk om; *visse, sjeldne øyeblikk som et skakende møte med noe utenfor oss selv, noe helt annet, das ganz andere* (Guldbrandsen og Varkøy: 8):

Vi trenger ikke nødvendigvis bruke store ord. Åpent å trekke veksler på personlig erfaring er nedvurdert som kunnskapskilde i dagens kunsthøgskole (Guldbrandsen og Varkøy: 8)

I denne uttalelsen kan jeg hente støtte for å se det vanskelig beskrivbare som mindre mystisk. Slik kan jeg se denne framturen som en levd erfaring - et møte mellom musikk og subjekt hvor en virkelighet skapes.

### Opplevelsens framturen som opphør av eksistens

Lars forsøker å beskrive en framturen av opplevelse av musikk:

hvor jeg opphørte å eksistere (Lars, l. 390)

ekstremt ydmyk følelse av at jeg ble borte... det var bare musikken som stod der.. (Lars, l. 407)

Roberto Assagioli viet et helt liv til utviklingen av *det transpersonlige*, som handler om *det overbevisste*, - et bevissthetsrom som kan åpne seg for eksempel når vi lytter til musikk (Ruud 1997: 177). *Det transpersonlige rom* handler om opplevelser som kan ha karakter av intuisjon, glimtvisse erkjennelser og inspirerte øyeblikk (ibid.) Assagioli snakker om opplevelser av fordykning, av å bli hevet opp, av bevissthetsutvidelse, av fornyelse, frihetsfølelse, glede osv...(ibid.) Denne framturen som opphør av eksistens kan tolkes som en framturen av bevissthetsutvidelse eller som å bli hevet opp. Slik kan den sees som et møte med det transpersonlige rom.

Lars sier noe om språkets manglende evne til å dekke alle dimensjoner i opplevelse av musikk.

Hvis jeg skulle lært deg det så ville jeg gjort det gjennom musikk. Det er jo mye lettere å lære deg å forstå åssen jeg opplever det hvis jeg får lov å la deg ta en del i det (Lars, l. 549)

Vi ser at Lars sine beskrivelser kan tolkes som om de sprenger grensene for hva språket kan formidle. Slik er muligens Lars sine framturener i nærheten av det som ikke kan sies om fenomenet.

Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen (Wittgenstein i Osa 2000: 10)

Med dette utsagnet sier Wittgenstein noe om språkets utilstrekkelighet. I denne fenomenologiske studien søker jeg etter vesenstrekk ved opplevelse av musikk. Når framturelser som intervjupersonene tydelig ønsker å beskrive vanskelig lar seg beskrive, kan jeg ikke uten videre avskrive disse framturelserne som vesenstrekk. Slik vil et vesenstrekk ved opplevelse av musikk innebære noe vanskelig beskrivbart, og kanskje utsigelig.

## OPPSUMMERING AV VESENSTREKK

I analysen av intervjuene har det kommet fram flere mulige framtredder av opplevelse av musikk som gjelder noe kognitivt. Tom beskriver en framtredden av opplevelse av musikk som tenkningens fravær (se s. 26). Med Merleau-Ponty som belysningskilde har vi sett at et vesenstrekket kan belyses ved den *naturlige transaksjon*, - en persepsjon i et opplevende felt som preges av fravær av refleksiv tenkning (se s. 27). Med Bergson har vi sett at et kognitivt aspekt ved opplevelse kan beskrives som en *tiende, lyttende tenkning*; en ikke-analyserende deltakelse i fenomenets framtredden (se s. 28). Marcell's før-begrepslige, *medlevende tenkning* er også en mulig måte å belyse framtreddelsen av tenkningens fravær (se s. 28). Vi har sett at en ikke-kritisk, ikke-analyserende holdning kan legge til rette for opplevelse av musikk. Med Schopenhauers syn på musikken, ser vi at et vesenstrekk kan beskrives ved *den rene anskuelse* (se s. 31). Anja beskriver en framtredden av opplevelse som en følelse av fullendthet, dette belyser jeg ved at hun får sine forventninger innfridd (se s. 32). Denne følelsen av fullendthet kan også sees som en opplevd mestring i forhold til musikkens strukturer (se s. 33) Anja beskriver at hun kan *kjenne lyden på kroppen*. Dette ser jeg i lys av Merleau-Ponty, som ent kroppslig minne fra den gang hun var "hjemme i instrumentet" (se s. 34). Tom beskriver en framtredden som tilstedeværelse. Denne tilstedeværelsen kan belyses ved den naturlige transaksjon (se s. 35)

Vi har sett at vesenstrekk ved det følelsesmessige i opplevelse kan beskrives som om man føler en følelse (se s. 42). De følte følelsene i opplevelse av musikk kan arte seg forskjellig fra følelser i hverdagslivet. Tom beskriver en framtredden av opplevelse av musikk ved å skildre en "gateopplevelse" (se s. 44). Sett i lys av Susanne Langer er dette opplevelse av meningsfull, dynamisk form. Å tolke bilder og lyder fra "gata" som musikk, krever noe av symbolressursene til subjektet.

Jeg har funnet vesenstrekk som har terapeutiske dimensjoner: Et vesenstrekk ved opplevelse av musikk kan beskrives som å få utløp for følelser (se s. 46). Et annet vesenstrekk beskrives som *løft*, eller det å få andre perspektiver på tilværelsen (se s. 47). Tom beskriver opplevelse av musikk som *et trygt sted å være*, - et sted hvor man kan kjenne på følelser i en situasjon som ikke innebærer noe truende (se s. 49).

Et vesenstrekk kan beskrives som en kreativ respons. - En følelse av være skapende ”langs musikken” (se s. 50).

Jeg har også funnet vesenstrekk med kommunikative aspekter: - framtreten som kommunikasjon (se s. 52) . Opplevelsen kan også framtre som et møte med noe menneskelig som kan sees som uttrykk for en forestilling om et menneskelig objekt i opplevelsen (se s. 55). Er musikken uttrykk for noe som ligner menneskelige uttrykk? Er det derfor opplevelsen framtrer som møte med noe menneskelig (se s. 56)?

Til slutt i analysedelen har jeg tatt for meg noen vanskelig beskrivbare framtreten av opplevelse av musikk (se s. 56); framtreten som deltakelse i noe større, og som opphør av eksistens. Disse har jeg sett som eksempler på vesenstrekk som gjelder en vanskelig beskrivbar dimensjon ved opplevelse av musikk.

## 5. Musikkpedagogiske refleksjoner

### Opplevelse i praksis

Hvis vi tar utgangspunkt i de aspekter ved persepsjonens og tenkningens framtrede som har kommet fram i denne studien, hva kan vi si om opplevelsene som kan framtre for aktører på ulike musikkpedagogiske felt? I noen musikkpraksiser som for eksempel kor, korps og orkester, har ofte lederen en pedagogisk rolle. Mye av tiden i slike praksiser brukes til innøving av stemmer og oppøving av instrumentteknikk. Mine funn i denne studien omkring persepsjonen i opplevelse av musikk antyder et fravær av en bevissthet omkring sin egen persepsjon. Kan det tenkes at slike musikkpraksiser ikke legger til rette for opplevelser av musikk under øvelsene?

Når koristen eller korpsmedlemmet er bevisst rettet mot noe, når han eller hun tenker på noe i utøvelsen av musikken, så er det ikke musikken de opplever. Hva er det da som oppleves? Det er naturlig å tro at en bevisst konsentrasjon om noe i utøvelse av musikk kan ha terapeutiske implikasjoner, ved at utøveren må legge vekk andre, hverdagslige og kanskje problematiske tanker og følelser. Opplevelser i slike musikkpraksiser kan også være sosiale; samhandling kan gi opplevelser av samhold, - at man ikke er alene i verden. Og kanskje opplevelse mestringsfølelser på lik linje med andre ting i livet; mestring i forhold til det som anses som viktig innen praksisen, - av teknikk eller notelesning, noe som føles godt å "få til"?

Noen ledere av slike praksiser bruker også tid på bevisstgjøring rundt musikalske elementer, og på hvordan disse bør formidles. En slik vektlegging av bevissthet rundt utvalgte musikalske elementer kan føre til en form for analyserende holdning, som ut i fra mine funn kan virke styrende for persepsjonen, og dermed muligens forbigå andre viktige dimensjoner ved musikken. Slik skapes en opplevelse av noe ved musikken, men ikke en helhetlig opplevelse av musikken.

Hvordan kan da ledere for slike praksiser, om mulig, legge til rette for opplevelser av musikk? Selv i lærings situasjoner som kor og korps kan være, må det være mulig å innimellom skape stemninger eller atmosfærer som er så åpne og frie at medlemmene kan møte musikken med sin egen intensjonalitet, rette seg mot musikken på sine egne premisser. - Premisser som ofte er påvirket av erfaringer med musikk, og andre erfaringer. Mine funn omkring tenkning og

det kognitive antyder at konsertsituasjonen kan være en åpner for opplevelsen. Når tiden er inne for konsert legger lederen ofte fra seg en analyserende innstilling og setter fokus på musikkproduktet som helhet. Hvis utøverne har kommet over stadiet med bevissthet rundt stemmeføringer, tekniske utfordringer og hvordan musikalske elementer skal formidles, kan de muligens ”slippe” bevisstheten i utøvelsen, og slik gi rom for opplevelse av musikk. Hva med å etterligne et slikt ”konsertmodus” i øvelsene?

Intensjonen med en slik refleksjon rundt opplevelse av musikk i musikkpraksiser med pedagogisk innhold er ikke å kritisere disse. Arbeid i slike praksiser har jo andre viktige mål enn å gi de involverte opplevelser av musikk. Muligens kan foreliggende refleksjon være en impuls til leserenes egne refleksjoner rundt hva som er opplevelse av musikk, og hva som er opplevelser av andre ting i forbindelse med musikk.

#### *Bidrag til en fiktiv læreplan for grunnskolen*

Hvis en praksis eller undervisning hadde hatt som hovedintensjon å gi de involverte opplevelse av musikk, hva ville vært hensiktsmessige pedagogiske trekk sett ut i fra mine funn? Vi har sett at det å skape en åpen, ikke-kritisk holdning (se s. 29) til musikken er avgjørende for opplevelse av den. Slik sett ville en undervisning hvor musikalsk mangfold, - det å gi kjennskap til ulike musikalske sjangere og musikalske uttrykk, være viktig.

Refleksjoner rundt musikk kan gi begrepslig kunnskap om musikk. Slik kunnskap er ikke uten videre nødvendig for opplevelse av musikk. Reflekterende undervisning vil kunne være med å gi elevene ”knagger å henge musikken på”, noe som er positivt i den forstand at det kan hjelpe dem å organisere musikalske mønstre, men lite hensiktsmessig for en åpen holdning. Slik reflekterende undervisning må derfor balanseres mot direkte, umiddelbar omgang med musikk, gjennom lytting og utøving. Umiddelbare møter kan utvide elevenes perseptuelle evner. Hvis pedagogen styrer elevenes bevissthet ved å gi hint om hva de skal rette seg mot, vil elevene kunne utvide sitt perseptuelle verktøy i møter med musikk. Slik undervisning kan være viktig for utvikling av elevers muligheter til opplevelse av musikk. Umiddelbare møter med musikk, som er ment å gi elevene opplevelse av musikk, bør skje uten et ”bevissthetsstyrende” forarbeid fra pedagogens side. Det er gjennom slike aktiviteter at elevene får kjennskap til musikk, og får lære å oppleve musikk.

## 6. Avrundende refleksjoner

### *Forskerens intensjonalitet*

Min intensjonalitet som forsker handler om hva jeg retter meg mot forskningsprosessen, fra valg av vitenskapsperspektiv, planlegging av datainnsamling, intervjuprosessen, og i analysen av intervjuene. Det bevisste aspektet av min intensjonalitet har vært preget av vesensanskuelse (Alvesson & Sköldbberg 1994:97) (se s.13). Jeg har hatt fokus på beskrivelser av mine intervjupersoners opplevelse av musikk. I utvalget av analysemateriale har jeg gjennom refleksjon funnet utsagn som for meg har trådt fram som relevante i forhold til problemstillingen min (se s. 6) Disse har jeg forsøkt å belyse gjennom et bevisst utvalg av eksisterende teoretiske bidrag. Denne teorien har hjulpet meg å forstå intervjuutsagn. Mine refleksive operasjoner og avgjørelser i alle deler av forskningsprosessen har nødvendigvis vært påvirket av min naturlige innstilling (Husserl), eller med Merleau-Ponty; det førbevisste aspektet av intensjonaliteten. Slik ville det ganske sikkert i en hypotetisk studie av en annen forsker med samme problemstilling og med bruk av det samme empiriske materialet kommet fram andre vesenstrekk ved opplevelse av musikk. Jeg har satt min naturlige innstilling i parentes ved å være stille kritiske spørsmål til meg selv ved avgjørelser underveis i arbeidet.

Med tanke på at pre-objektive intensjonaliteten er førbevisst, så vil en vurdering av dennes påvirkning i forskningsarbeidet måtte komme etter at avgjørelsene er lagt ut i rommet, for eksempel ved skriving. Slik har min fenomenologiske studie vært preget av skriving og reskriving. (jf. van Manen 1990:131-133)

Særlig har jeg underveis vært kritisk til min organiseringen av framtredder i analysekapitlet. For i størst grad å bevare fenomenets mangfold har jeg forsøkt å strukturere framtreddenene slik at enhver fruktbar belysning kunne benyttes. Arbeidet har derfor også vært preget av strukturering og restrukturering. Vel vitende om at ting i virkeligheten ofte kan gli mer over i hverandre, har strukturen jeg endte opp med vært mitt eget valg, ut i fra hvordan framtreddenene trådte fram for meg.

Jeg har vært bevisst i valget om å ikke benytte begrepet "estetisk" i oppgaven. Når ingen av mine intervjupersoner bruker begrepet, har det vært mest naturlig å ikke bruke det.

### Kunnskapsgenerering i oppgaven

I følge Merleau-Ponty kan mennesket finne mening i verden gjennom *refleksjon* eller gjennom *integrasjonens vei* i handling (Duesund 1995:35). Vi kan se meningsgenereringen i denne studien som et resultat av en refleksjon som har som oppgave å gjenvinne den ureflekterte opplevelsen av verden, og så på nytt møte denne med en verifiserende holdning og refleksive operasjoner, og slik vise at refleksjon er en mulig måte å være – i – verden (Merleau-Ponty 1945/1962:280). Merleau-Ponty hevder at kunnskapens form og stoff (innhold) er resultat av analyse. Kunnskapen genereres gjennom en kritisk holdning til den persepsjonsinspirerte primære tro, altså det pre-objektive aspektet av intensjonaliteten. Refleksjonen er slik sett fundert i den kroppslige verden. Vi kan slik sett se min studie som et forsøk på å finne mening i og få kunnskap om opplevelse av musikk. Den vil ikke kunne gi en kjennskap til opplevelse av musikk, den kan kun komme gjennom integrasjonens vei i handling, ved å *kjenne den* på kroppen.



## KILDER

Alvesson, Mats & Kaj Sköldbberg (1994): *Tolkning och reflection. Vetenskapsfilosofi och kvalitativ metod* Studentlitteratur, Lund

Brekke, Elin Søreide. (2003): *Kan gestaltterapi være en metode for brukermedvirkning?* Dissertation Gestalt-Akademien i Skandinavien: Sverige og University of Derby

Collin, F. (2003): *Konstruktivisme*. Fredriksberg: Samfundslitteratur

Davies, Stephen (2001): Philosophical perspectives on music's expressiveness. I: Juslin, Patrik N. og John A. Sloboda (red.) *Music and emotion*. Oxford University Press. Oxford

Deliège, Irene og John Sloboda (red.) (1997): *Perception and cognition of music*. Psychology Press a member of the Taylor & Francis group: East Sussex

Duesund, Liv (1995): *Kropp, kunnskap og selvopfatning*. Universitetsforlaget AS, Oslo

Guldbrandsen, E. E. og Ø. Varkøy (red.) (2004): *Musikk og mysterium* Oslo: Cappelen Akademisk Forlag

Helstrup, T. og G. Kaufmann (2000): *Kognitiv psykologi*. Fagbokforlaget Vigmostad og Bjørke AS: Bergen

Juslin, N. Patrik og John A. Sloboda (red.) (2001): *Music and emotion*. Oxford University Press

Jørgensen, Harald (1988): *Musikkopplevelsens psykologi*. Norsk Musikkforlag A/S. Oslo

Kivy, Peter (1980): *The corded shell – Reflections on Musical Expression*. Princeton University Press, Princeton, New Jersey

Kivy, Peter (2002): *Introduction to a philosophy of music*. Oxford University Press. Oxford

- Kjerschow, Peder Christian (1993): *Tenkningen som deltakelse*. Oslo: Solum Forlag
- Kjerschow, Peder Christian (2000) *Før språket. Musikkfilosofiske essays*. Erasmus Vidarforlagets kulturbibliotek
- Kjørup, Søren (1996): *Menneskevidenskabene*. Roskilde Universitetsforlag
- Kolstad, Hans (2001): *Henri Bergsons filosofi –betydning og aktualitet*. Humanist forlag, Oslo
- Kvale, Steinar (1997): *Det kvalitative forskningsintervju*. Gyldendal Norsk Forlag AS
- Langer, Susanne (1953): *Feeling and form*. Routledge & Kegan Paul Limited. New York
- Lundby, Geir. (1998): *Historier og terapi. Om narrativer, konstruksjonisme og nyskriving av historier*. Tano Aschehoug.
- Merleau-Ponty, Maurice (1945/1994): *Kroppens fenomenologi*. Pax Forlag A/S
- Merleau-Ponty, Maurice (1945/1962): *Phenomenology of perception*. Routledge Classics. London and New York
- Meyer, Leonard B. (1956): *Emotions and meaning in music*. The University of Chicago Press. Chicago
- Nielsen, Frede V. (1995): *Fænomenologi i relation til musikkpædagogisk forskning i*  
Jørgensen, Harald og Ingrid Maria Hanken (red.) *Nordisk musikkpædagogisk forskning*. NMH-publikasjoner (1995:2)
- Osa, Tom Eide (2000): *Kunnskap i musikkutøving –lyssett av kjelder som problematiserer artikulering av kunnskap*. Hovudfagsoppgåve i musikkpædagogikk, Høgskolen i Bergen, avdeling for lærerutdanning.

- Rasmussen, Torben Hangaard (1996): *Kroppens filosof Maurice Merleau-Ponty* Semi-forlaget, København
- Reese, Sam (1977): *Forms of feeling: The aesthetic theory of Susanne K. Langer*. Music educator Journal, 63 (8) s. 23-26. Oversatt av Nini B. Holmgren
- Reimer, Bennett (1989): *A philosophy of music education*. New Jersey: Prentice-Hall
- Rønholt, Helle, Svein-Erik Holgersen, Kirsten Fink-Jensen og Anne Maj Nielsen (2003): *Video i pædagogisk forskning – krop og udtryk i bevægelse*. Forlaget Hovedland, Institut for Idræt, Københavns Universitet.
- Ruud, Even. (1990): *Musikk som kommunikasjon og samhandling*. Solum Forlag. Oslo
- Ruud, Even. (1992). ”Metropolens lydspor” I Berkaak, Odd Are og Even Ruud (1992): *Den påbegynte virkelighet*. Universitetsforlaget. Oslo
- Ruud, Even. (2005): *Lydlandskap. Om bruk og misbruk av musikk*. Fagbokforlaget Vigemostad og Bjørke AS
- Ruud, Even. (1997): *Musikk og identitet*. Oslo: Universitetsforlaget
- Raaheim, Kjell (red.) (1984): *Psykologi – en grunnbok*. J. W. Cappelens Forlag AS: Oslo
- Raaheim, Kjell (1983): *Opplevelse og erfaring*. Sigma Forlag A/S
- Schopenhauer, Arthur (1988): *Schopenhauer om musikken*. H. Aschehoug & CO. Oslo
- Sævi, Tone (2005): *Seeing Disability Pedagogically. The Lived Experience of Disability in the Pedagogical Encounter*. The degree doctor philosophiae, University of Bergen
- Van Manen, Max (1990): *Researching Lived Experience*. The University of Western Ontario, London, Ontario, Canada

Wiggen, Tore (2004): *Musikkens psykiske fundament – en dør til musikkens opplevelser*.  
Paradigma forlag: Fredrikstad

Zahavi, Dan. (2003): *Fænomenologi*. Roskilde Universitetsforlag.

## INTERVJUGUIDE (Vedlegg nr. 1)

### Hovedoppfordring:

Beskriv hvordan opplevelse av musikk kan være for deg. Du må gjerne fortelle om konkrete hendelser. Prøv å beskrive opplevelsen så nyansert som mulig.

### Oppfølgingsspørsmål:

Hvorfor velger du å fortelle om akkurat denne opplevelsen?

Hvis det var musikken som gjorde at du opplevde det slik - kan du si noe om **hva** det var med/i musikken?

Hvilke forventninger hadde du før opplevelsen?

Kan du si noe om hvilken stemning du var i før opplevelsen?

Hadde du kjennskap til musikken fra før?

Hvordan var det underveis?

Hvordan var det etterpå?

Var denne opplevelsen helt spesiell eller opplever du ofte musikk på denne måten?

Kan du fortelle om en annen opplevelse som du husker - (annen sjanger?)

Er det noe du vil utdype eller rette opp?