



Høgskulen på Vestlandet

M120MU513: Masteroppgave

M120MU513

Predefinert informasjon

Startdato:	02-05-2018 10:30	Termin:	2018 VÅR
Sluttdato:	15-05-2018 14:00	Vurderingsform:	Norsk 6-trinns skala (A-F)
Eksamensform:	Masteroppgave	Studiepoeng:	60
SIS-kode:	203 M120MU513 1 MA 2018 VÅR		
Intern sensor:	Kari Mette Holdhus		

Deltaker

Kandidatnr.: 2

Informasjon fra deltaker

Tro- og lovetklæring *: Ja

Jeg godkjenner avtalen om publisering av masteroppgaven min *

Ja

Trom som du er!

En studie av trommesirkelen som fenomen

Lars Kolstad



Master i musikkpedagogikk

Høgskolen på Vestlandet

Avdeling for lærerutdanning

2018

Abstract

In Community Drum Circles it is often said that there is no such thing as a wrong note. One might ask how that could possibly be true, and – if it really is the case – how can this be so? I have worked as a drum circle facilitator for many years. In this thesis I start by presenting Community Drum Circles as a form of improvisatory group music making, placing drum circles in a practical and theoretical framework. I then lead the reader through a theoretical-philosophical study of drum circles from an insider perspective, using a personal narrative.

I draw on a number of theoretical approaches in order to explore essential phenomena in this form of group music making. The most central theoretical approach in this thesis is Mihaly Csikszentmihalyi's *Flow Theory*, which is seen as being of key relevance to understanding central drum circle phenomena with particular relevance for the field of music education.

The research question addressed in this thesis is: **What new insights in music education can be gained through examining Community Drum Circles in the light of Flow Theory?**

In order to gain essential knowledge at the nexus of theory and my own practice, I make use of three complementary methodological approaches: autoethnography, phenomenology and narrative inquiry. An autobiographic narrative about my own relationship to drumming is used as a methodological device.

Through the discussion I explore the potential effects on music making when it is not possible to play a wrong note, and when the aim of the activity is the activity itself. The findings indicate that Community Drum Circles have considerable egalitarian qualities, which suggests that this form of group music may be suitable for use in music education in schools.

Sammendrag

I den åpne trommesirkel, også kjent som Community Drum Circle, er det etter sigende umulig å spille feil. En kan spørre seg om dette i det hele tatt er mulig, og hvis så er tilfelle, hvordan det kan tenkes å henge sammen. Jeg som har skrevet denne oppgaven har mange års erfaring som trommesirkelfasilitator. Etter å ha presentert trommesirkelen som improvisatorisk samspillform i en praktisk og teoretisk ramme, inviterer jeg gjennom et personlig narrativ leseren med på en teoretisk-filosofisk studie utført fra innsiden av trommesirkelen.

I lys av ulike teoretiske tilnærminger undersøker jeg fenomener som kan tenkes å ligge til grunn for denne samspillformen. En utvidet plass vies Mihaly Csikszentmihalyis *Flow Theory* som nøkkel til å forstå sentrale fenomener med musikkpedagogisk relevans.

Oppgavens problemstilling har følgende ordlyd: **Hvilken ny musikkpedagogisk innsikt kan vi oppnå hvis vi undersøker trommesirkel i lys av Flow Theory?** For å få tilgang til essensiell kunnskap i krysningpunktet mellom teori og erfaring fra egen praksis, benytter jeg tre komplementære metodiske innfallsvinkler: *autoetnografi*, *fenomenologi* og "*narrative inquiry*". Som ledd i det metodiske arbeidet inngår også en selvbiografisk fortelling om min relasjon til tromming.

Jeg undersøker videre hvilken effekt det kan ha for samspillet når det er umulig å spille feil, og når målet for aktiviteten ligger i aktiviteten selv. Funnene fra denne forskningen indikerer at trommesirkelen har vesentlige egalitære kvaliteter, og kan vurderes som en aktuell samspillform for skolens musikkundervisning.

Forord

For en utrolig reise dette har vært – og hvilket privilegium å få lov å dykke ned i eget fagfelt på denne måten!

En stor og varm takk til min veileder Tiri Bergesen Schei, som hele tiden har trodd på at jeg ville klare å gjennomføre dette prosjektet, latt meg bore dypt og favne vidt, og hjulpet meg på plass når jeg trodde jeg hadde mistet retningen. At det skulle kunne bli en masteroppgave av denne reisen, har hele tiden ligget utenfor min fatteevne. Men du har lyttet, kommet med konstruktive innspill og beholdt et stødig blick på kursen for det hele.

Denne oppgaven hadde ikke kunnet bli til uten den uforbeholdne støtten jeg hele tiden har fått fra familien. En varm takk går til mine tre lyttende og kloke sønner Simon, Mikkel og Matias som tålmodig har støttet og oppmuntret meg hele veien.

Og min kjære Beda – uten deg hadde dette prosjektet overhodet ikke vært mulig.

Jeg er dypt takknemmelig for at du har gitt meg ubegrenset frihet til å gjøre det jeg følte jeg måtte, og tatt deg av alt det jeg har forsakert ved å være i min egen boble.

Takk til min venn, kollega og DCF-mentor Mikael Khei for at du har vært der for meg.

Takk til Knut Kristiansen, som viste meg veien hjem, og ga meg et veldig godt råd.

Takk til Torstein Knudsen for gjennomlesning og gode innspill.

Takk til medstudenter for godt samarbeid, gode samtaler og en knall eksamenskonsert.

Og takk til gutta i Stanly Dee; å få komme til regelmessige øvinger med dere har reddet meg.

Takk til gode kolleger ved HVL – jeg har følt at dere har heiet på meg.

En kollegial hilsen går også ut til mine venner i Village Music Circles Global; riddere av det runde bord – med takk for støtte, vennskap og inspirasjon underveis. Det er godt å være del av et så unikt fellesskap, til tross for de hav og kontinenter som skiller oss - share your spirit!

Denne oppgaven er tilegnet Arthur Hull og alle de jeg har fått møte gjennom tromming.

Innhold

KAPITTEL 1: INNLEDNING.....	1
1.1 Tema for oppgaven	1
1.2 Undersøkelse av fenomener	3
1.3 Metodiske implikasjoner	4
1.4 Forankring i noe allment tilgjengelig	5
1.5 Det individuelle og det universelle.....	6
1.6 Mening.....	6
1.7 Narrativ.....	8
1.8 Trommesirkel.....	9
1.9 Egen erfaring.....	10
1.10 Oppgavens videre struktur	11
KAPITTEL 2: METODISKE INNGANGER TIL TEMATIKKEN.....	12
2.1 Innledning.....	12
2.2 Litt om fortolkende autoetnografi.....	13
2.2.1 Teksten som univers	14
2.3 Fenomenologisk perspektiv	16
2.3.1 Intensjonalitet.....	18
2.3.2 Den eidetiske reduksjon	19
2.4 Narrative Inquiry.....	19
2.4.1 Selvbiografien	20
2.4.2 Det tredimensjonale rommet.....	21
2.4.3 Skriveprosessen.....	22
2.4.4 Sentrale begreper.....	23
2.5 Ethiske vurderinger.....	23
KAPITTEL 3: TROMMESIRKEL SOM SAMSPILLFORM	25
3.1 Arthur Hull og Drum Circle Facilitation	25
3.1.1 Transition Point	25
3.1.2 Orchestrational Spot.....	28
3.1.3 Rhythmaculture	30
3.2 Praksis.....	32
3.2.1 Instrumentene.....	32
3.2.2 Fasilitatoren og orkesteret	34
3.2.3 Community Drum Circle.....	34
3.3 Min fasilitatorstil.....	37
KAPITTEL 4: TEORETISK IDENTIFISERING AV FENOMENER.....	38

4.1 Historisk bakgrunn.....	38
4.2 Identifisering av fenomener.....	40
4.2.1 En spesiell form for trommeorkester	40
4.2.2 RYTME.....	42
4.2.3 Entrainment.....	43
4.2.4 Groove	45
4.2.5 Saying something.....	47
4.3 Relasjoner.....	50
4.3.1 Communitas.....	50
4.3.2 Musicking	51
4.3.3 Tuning-in	52
4.3.4 Community music.....	54
4.4 Handling	56
4.4.1 Frihet	57
4.4.2 Ugjenkallelighet	58
4.5 Flyt.....	59
4.5.1 Bevisstheten, selvet og oppmerksomheten.....	60
4.5.2 Forutsetninger for flyt.....	63
KAPITTEL 5: SELVBIOGRAFISK TROMMEREISE.....	66
5.1 I Edens hage	66
5.2 Det tapte paradiset.....	68
5.3 Paddens forbannelse.....	69
5.4 På leting etter gralen.....	72
5.5 Paradiset gjenfunnet.....	73
KAPITTEL 6: DISKUSJON OM TROMMESIRKEL SOM FENOMEN, FUNKSJON OG PRAKSIS.....	74
6.1 Innledning.....	74
6.2 Boundary walkers.....	74
6.3 Rytmiske fenomener.....	75
6.3.1 RYTME.....	75
6.3.2. Entrainment.....	77
6.3.3. Groove	79
6.4. Mellommenneskelige fenomener.....	83
6.4.1 Musicking og relasjoner.....	83
6.4.2 Tuning-in relationship.....	85
6.4.3 Dekonstruksjon, lminalitet og «transition point»	88
6.4.4 Trommesirkel som handling	89

6.5 Flyt.....	90
6.5.1 Forutsetninger for flyt i trommesirkelen.....	91
6.5.2 Flyt i trommesirkelen.....	95
6.6 <i>Det autoteliske i Arendts handling</i>	99
6.7 <i>Avsluttende betraktninger</i>	101
KAPITTEL 7 OPPSUMMERENDE REFLEKSJONER.....	104
7.1 <i>Refleksjon over egen forskning</i>	104
7.2 <i>Valg av design på oppgaven</i>	106
7.3 <i>Etiske refleksjoner</i>	107
7.4 <i>Veien videre</i>	108
7.5 <i>Hva jeg fant</i>	109
LITTERATURLISTE:	111

KAPITTEL 1: INNLEDNING

1.1 Tema for oppgaven

Det er en teoretisk oppgave, der jeg tar for meg fenomenet trommesirkel. Dette gjør jeg gjennom bruk av teori, samt eksempelmateriale fra eget og andres arbeid. Det tas dermed ikke utgangspunkt i empiri i tradisjonell forstand. Empirien er snarere til stede i oppgaven i form av erfaring fra mange års praksis med denne formen for samspill. Denne erfaringen er også utgangspunktet for refleksjon og teoretisk analyse. Hensikten med studien er å vinne ny innsikt i hva som utspiller seg innenfor rammene av en trommesirkel, med fokus på det som fremstår som fenomener. Oppgavens problemstilling har følgende ordlyd:

Hvilken ny musikkpedagogisk innsikt kan vi oppnå hvis vi undersøker trommesirkel i lys av Flow Theory?

Gjennom en slik undersøkelse ønsker jeg å utvide den faglige forståelsen av trommesirkel som samspillform og fenomen. Samtidig vil jeg med denne studien belyse noen aspekter ved musikalsk samspill som er av allmenn musikkpedagogisk interesse.

Jeg vil i de følgende kapitler vise hvordan jeg kom frem til valget av denne problemstillingen. I denne innledningen redegjør jeg for forskningsprosessen knyttet til oppgaven. Jeg tydeliggjør de metodiske grep jeg velger å gjøre, og begrunner disse gjennom tre underkapitler. Til slutt i innledningen gir jeg en kort oversikt over hva som kommer videre i oppgaven.

Det å arbeide frilans med trommesirkel, er en «hands-on»-tilværelse der man er veldig i det praktiske. Samtidig er hver dag fylt av hendelser og opplevelser som innbyr til undring, refleksjon og læring. Jeg så for meg at det å skrive en masteroppgave musikkpedagogikk ville gi meg en anledning til å stoppe opp og reflektere, utvide kunnskapshorisonen og fordype innsikten i det jeg holdt på med. Ved siden av behovet for en dypere forståelse av egen praksis, hadde jeg også tro på at funnene i oppgaven kunne ha allmenn interesse, og være av verdi også for andre musikkpedagoger.

Jeg hadde først en idé om å gjennomføre en empirisk studie av trommesirkel brukt i barnehager. Etter å ha gjennomført prosjektet «Trommeglede» i et hundretalls barnehager, hadde jeg inntrykk av at de ansatte, med noen få unntak, i liten grad fortsatte trommingen med barna i barnehagen. Dette til tross for at det var deres uttrykte intensjon, og at de hadde gitt

uttrykk for inspirasjon og motivasjon under trommeprojektet. Jeg ønsket å undersøke nærmere hva som kunne ligge til grunn for manglende videreføring av projektet. Samtidig ville jeg se om det var noe som kunne gjøres annerledes ved kursing av de ansatte, for å gi trommeimpulsen bedre overlevelsesvilkår. Og ikke minst; - i hvilken grad ønsket de ansatte å tromme med barna i barnehagen, og med hvilken begrunnelse?

Tanken var å kurse noen barnehagelærere i å lede trommestunder med barna, la dem gjennomføre et prosjekt i sin egen barnehage, og så evaluere dette sammen med dem underveis og i etterkant. Så skulle de empiriske funnene sammenholdes med relevant musikkpedagogisk teori, og analyseres med henblikk på interessante resultater. Jeg hadde også et klart inntrykk av at det manglet didaktisk-metodisk materiale for trommesirkel-relatert samspill i barnehagen. Derfor holdt jeg muligheten åpen for at dette projektet kunne bli utgangspunktet for en lærebok i rytmisk samspill for barnehager. Ideen virket så langt både fornuftig og robust.

Tromming kan foregå ut fra mange tradisjoner og læringssyn. Jeg hadde mitt klare ståsted i trommesirkelen, og ville ta utgangspunkt i denne som den sentrale samspillform. Etterhvert som jeg begynte å se for meg innholdet i oppgaven, kom jeg til at en god skriftlig formidling av trommesirkel som idé, praksis og fenomen, var avgjørende for et godt vurderingsgrunnlag. Det viste seg da at trommesirkel, som er så nært for meg i det daglige, var overraskende vanskelig for meg å beskrive på en slik måte at det vesentlige kom tydelig frem. Dette var i seg selv en viktig oppdagelse. De ytre kjennetegnene lot seg lett beskrive, men disse uttrykker i seg selv ikke trommesirkelen og det særegne ved denne samspillformen.

Jeg begynte å søke under den umiddelbare overflaten, på jakt etter det vesentlige; det som på en måte uttrykte trommesirkelens vesen eller mening. Men når jeg var nær noe jeg oppfattet som sentralt, lot det seg ikke uten videre gjengi i ord. Jeg manglet dessuten noe å relatere det til, slik at også andre skulle kunne forstå hva jeg mente. Jeg kom til at jeg kanskje var på leting etter selve *fenomenet* trommesirkel. Når jeg forsøkte å identifisere dette fenomenet, sto jeg imidlertid overfor flere andre fenomener. Jeg var i gang med å åpne Pandoras esker, og så at det som i utgangspunktet var ment som en avgrensning av hva trommesirkel i praksis gikk ut på, isteden utvidet seg og åpnet seg jo mer jeg forsøkte å avgrense det.

Denne erkjennelsen var i seg selv både oppsiktsvekkende, frustrerende og fascinerende, og jeg merket at den tok tak i meg på en måte som fikk meg til å ville fortsette å lete. Når jeg

først hadde begynt å åpne disse eskene, og sett hva som dermed åpenbarte seg, var det som om jeg ikke uten videre kunne lukke igjen lokkene og vende tilbake til utgangspunktet. Jeg begynte å vurdere å forlate den empiriske modellen og heller fortsette utforskningen.

Etter å ha gitt denne muligheten noen ukers betenkningstid, valgte jeg å følge denne innskyttelsen, og isteden skrive en teoretisk - filosofisk oppgave. I det daglige holder jeg allerede på med praktisk-pedagogisk arbeid, så der andre masterstudenter søker ut av lesesalen for å møte realitetene gjennom empirisk forskning, tenkte jeg å gjøre det motsatte, - trekke meg tilbake til lesesalen for å få et nytt og utvidet perspektiv på det jeg holder på med til daglig. Det ga mening.

1.2 Undersøkelse av fenomener

Dermed begynte jeg på en oppdagelsesferd der jeg forsøkte å nærme meg trommesirkelens fenomener via ulike teoretiske perspektiver. Jeg hadde hele tiden det mål og håp at jeg skulle komme frem til et avgrenset rom som inneholdt det mest meningsfulle og essensielle, et slags kjerneområde for det særegne ved trommesirkel. Siden det for meg var uråd å innsnevre hva dette sentrale var - simpelthen fordi jeg ennå ikke visste det, måtte jeg i tur og orden ta for meg en rekke fenomener jeg opplevde som virksomme innenfor trommesirkelen.

Før jeg redegjør videre for denne prosessen, vil jeg kort klargjøre hva jeg forstår med begrepet fenomen, siden det har ulike bruksområder med dertil ulike tolkninger. Jeg har valgt følgende definisjon som utgangspunkt for prosjektet i denne oppgaven:

Phenomenon: «A fact or situation that is observed to exist or happen, especially one whose cause or explanation is in question». (en.oxforddictionaries.com/definition/phenomenon).

Denne betydningen av ordet er relevant når den brukes om naturfenomener, og det er en liknende betydning jeg legger i ordet, her i min norskspråklige tilpasning:

Noe som fremstår for oss på en måte vi ikke umiddelbart kan gjennomskue

Når ett menneske har gjort mange sammenfallende observasjoner av en slik hendelse, vil det kunne fremstå som et fenomen for vedkommende. Men det er først når dette sammenholdes med mange menneskers sammenfallende observasjoner, at det kan forstås som et universelt

fenomen¹. Det er også først da det er mulig å drøfte fenomenet med andre og sette det inn i et større perspektiv.

I min videre undersøkelse av relevante fenomener og tilhørende perspektiver, forsøker jeg både å posisjonere dem i forhold til teoretiske referanser, og samtidig vurdere deres relevans for mitt prosjekt. Jeg undersøker, identifiserer og beskriver det jeg anser som det vesentlige, og går deretter videre. Mens jeg på denne måten lette etter det jeg opplevde som særegent ved trommesirkelen; det jeg skulle vie hoveddelen av oppgaven til, ble det samtidig en tekst av og om denne oppdagelsesprosessen. Siden denne skrivingen var en viktig del av min fremgangsmåte, for å identifisere og undersøke prosjektets tema og problemområde, valgte jeg å la teksten inngå som del av min metode også i selve oppgaven. Dermed blir det også tydeligere hvordan og hvorfor disse fenomen-perspektivene diskuteres mer inngående senere i oppgaven.

1.3 Metodiske implikasjoner

Bakgrunnen for at jeg gikk fra en empirisk til en teoretisk oppgave, ligger både i mitt primære behov for refleksjon over erfaringer fra egen praksis, og den uventede vendingen prosjektet tok da jeg forsøkte å identifisere det essensielle i trommesirkel. Utfordringene jeg her møtte, fikk meg til å ane at her lå det mer enn jeg først var klar over. Trommesirkelen skiftet dermed status fra å utgjøre et musikkpedagogisk redskap, en tatt-for-gitt type praksis, til selv å bli gjenstand for undersøkelsen. Men dermed sto jeg overfor flere metodiske og etiske dilemmaer, dersom mine videre undersøkelser skulle kunne ha verdi som forskning.

For det første måtte jeg allmenngjøre mine spørsmål og svar på en måte som ga dem musikkpedagogisk relevans. Dette er et spørsmål om validitet. Dette spørsmålet behandles nærmere i kapitlene 3 og 6. For det andre måtte jeg forankre mitt prosjekt i forhold til bestående forskning og teori. Dette er et spørsmål om kredibilitet, og behandles mer utførlig i kapitlene 4, 6 og 7. Men den tredje, og største utfordringen min, nå som empirisk materiale ikke lenger skulle representere «virkeligheten», lå i å finne en annen reliabel forankring for prosjektet.

Jeg vil forklare. Hvis jeg skulle bruke empiri i vanlig forstand, for eksempel en evalueringsrapport etter et trommeprojekt i barnehagen, ville den kunne tale for seg.

¹ Se kapittel 2.3.2, eidetisk reduksjon.

Uavhengig av hva jeg selv måtte mene eller ønske, ville det empiriske materiale ha sitt på det tørre, i og med at det peker tilbake på hva som faktisk skjedde, eller ble erfart av de som var til stede. Hvis jeg derimot benytter egen erfaring som empiri, ville jeg lett kunne ende opp i en problematisk dobbeltrolle. Å skulle forske på sin egen personlige erfaring og bruke den som empiri, samtidig som man selv har eksklusiv tilgang til nevnte erfaring, innebærer helt klart et etisk dilemma. Mitt prosjekt kunne lett få karakter av en «bukken til havresekken»-situasjon, med liten anledning til å etterprøve troverdigheten for andre enn meg selv. Som forskning ville dette hatt liten verdi, både for meg selv og for andre.

1.4 Forankring i noe allment tilgjengelig

Jeg var altså nødt til å finne noe som bandt min erfaring til en helhet som også var tilgjengelig for andre. Slik at spørsmålet om troverdigheten av min erfaring, i den forstand at den kan etterprøves, ikke lenger er et springende punkt. Min fascinasjon for trommesirkelen handler ikke bare om hvor gøy og meningsfull jeg selv synes den er. Vel så mye bunner den i fornemmelsen av at det er noe som foregår, noe universelt som utspiller seg mellom oss, som kan erfares av alle. Det er grunnen til at vi kaller slike erfaringer for fenomener. Jeg tar altså utgangspunkt i fenomener, og viser til forskning og teori rundt disse. Jeg anskueliggjør samtidig disse fenomenenes naturlige tilstedeværelse i trommesirkelen som samspillform. Dermed kan jeg ikke se annet enn at mitt prosjekt har forankring i noe som er allment tilgjengelig. Jeg understreker allment tilgjengelig, og ikke nødvendigvis allment akseptert. For også denne forskningen og teorien vil det naturligvis være ulike meninger om.

Det sentrale for holdbarheten i min argumentasjon, er at jeg på denne måten knytter egne erfaringer fra trommesirkelen til en større diskurs eller sammenheng der erfaringene blir kommuniserbare og følgelig kan drøftes. Da har jeg i denne sammenhengen ikke lenger rollen som den som påstår noe; snarere blir jeg den som trekker et teppe til side og peker på noe som er, om enn kanskje fra en uventet og lite anvendt vinkel. Prosjektet får derfor en annen metodisk struktur. Empirien, representert ved eksempler fra egen og andres erfaring, vil dermed ikke få status som objektivt etterprøvbare funn, men som utfyllende materiale for å anskueliggjøre allmenngyldige fenomener.

1.5 Det individuelle og det universelle

Siden oppgaven tar for seg fenomener, kan det være forståelig om man forventer en fenomenologisk protokoll i den videre prosessen. Dette vil imidlertid ikke være tilfelle, og jeg skal nå kort forklare hvorfor. Der fenomenologien særlig tilbyr en metodisk tilnærming for å komme nærmere det enkelte menneskets opplevelser og erfaringer, er jeg i dette prosjektet mer opptatt av fenomenet enn av den individuelle erfaringen. Mens en fenomenologisk tilnærming via ulike reduksjonsnivåer² vil ha som mål å få tilgang til, eller gjenkjenne det essensielle som oppstår i en persons bevissthet, har vi allerede fenomenet som tilgjengelig og omtalt utgangspunkt. Dets universelle karakter styrkes av relevant forskning og teori, og setter det inn i en allmenn begrepsramme. At det er tale om fenomener innebærer i vår sammenheng at vi står overfor noe som gjentatte ganger ser ut til å skje i en gitt situasjon, og at erfaringen av dette ser ut til å være allment tilgjengelig. Dermed har det i vår sammenheng kanskje mer for seg å trekke en parallell til identifisering av naturfenomener. Man observerer at i den og den situasjonen oppstår det og det naturfenomen. Deretter arbeides det med å finne vitenskapelige forklaringsmodeller som gjør det mulig å forutsi at i den og den situasjonen, gitt den og den betingelsen, vil det og det skje. Noe liknende er tilfelle med behandlingen av fenomener i denne oppgaven; vi identifiserer et fenomen, og betrakter det i lys av en teoretisk forklaringsmodell.

I og med at vi befinner oss innenfor det fenomenologiske feltet, finner jeg det likevel naturlig og fruktbart å redegjøre for noen særtrekk og begreper sentralt i fenomenologien. Dette vil gi oss noen referanser som kan gjøre det lettere å navigere i feltet, når vi i kapittel 4 identifiserer fenomener jeg oppfatter som sentrale. Vi kommer tilbake til fenomenologien i det neste kapitlet, som er viet de metodiske retningene jeg har valgt å støtte meg til.

1.6 Mening

Ved at jeg skrev meg gjennom en slags oppdagelsesreise blant fenomenene i forskningsfeltet mitt, skapte jeg samtidig en tekst av prosessen med å hente ut mening fra egen erfaring. Tekstens karakter og primære berettigelse må sees i lys av dette. Dens etterprøvbare referanser i virkeligheten, kommer i denne sammenheng i andre rekke. Dette kan ved første øyekast gi inntrykk av useriøs forskningsetikk, men når vi undersøker saken nærmere, er kanskje det motsatte tilfelle: Autoetnografen Norman K. Denzin påpeker at den som skriver

² Jeg kommer til å redegjøre litt nærmere for fenomenologien i kapittel 2.

egentlig aldri kan gjengi virkeligheten, men isteden skaper en egen virkelighet innenfor, og begrenset av, de tekstlige rammene: «The writer is no longer regarded as the window to the world under study. Rather, the world and the subject³ are textual constructions». (Denzin, 2013, s. 27). Den teksten jeg bruker som utgangspunkt for refleksjon og argumentasjon, har jeg skrevet selv. Det kan derfor virke som nok et eksempel på «bukken og havresekken». Imidlertid bidrar autoetnografien med én viktig distinksjon som får betydning i vår sammenheng:

Når jeg snakker om min erfaring, som den reelt sett ble erfart av meg, snakker jeg om noe virkelig, noe med eksistens i den virkelige verden. Men når jeg skal gjengi den, må den utsettes for både reduksjon og seleksjon før den får sin språklige form. Hvordan skal vel min erfaring som den er kunne gjengis språklig? For å kunne gjengi noe språklig, er mesteparten av det som utgjør den virkelige erfaringen, allerede valgt vekk. Det som står igjen i teksten, og som representerer erfaringen slik den er i virkeligheten, er altså kun en tekstlig konstruksjon, bestående av et konseptualiserbart ekstrakt. (Denzin, 2013, s. 27).

Man kan med rette spørre hvordan det da er mulig å bruke teksten som utgangspunkt for noe som helst av pålitelig karakter: Vi er vant til å tenke at kun det som er i overenskomst med observerbare fakta, er troverdig og dermed god forskning. Dess lengre vi beveger oss ut langs den ontiske⁴ aksen, i retning av det konseptualiserbare, jo riktigere er denne tenkemåten. Men når vi går i motsatt retning, mot det pre-konseptuelle og ontologiske, får vi vanskeligheter. Hvordan kan man få tak i noes eller noens indre mening og erfaring via observerbare fakta? Her er det at autoetnografen søker å trekke ut «(m)eaning from experience rather than to depict experience exactly as it was lived». (Denzin, 2013, s. 27).

Vi er her tilbake til et sentralt prosjekt i min tekst; nemlig å trekke ut mening fra erfaring. Dermed får min tekst form og innhold deretter, mine tekstlige konstruksjoner er tilpasset og tilrettelagt for at denne meningen skal bli tilgjengelig. Samtidig må jeg være transparent med hensyn til mitt ståsted, min biografi og min egen agenda. I kapittel 5 vil mye av dette bli tydelig. Siden jeg har valgt å bruke elementer fra autoetnografien som ledd i min metodiske tilnærming, vil denne bli mer behørig presentert i kapittel 2.

³ Han henviser her både til «the world» og «the subject». Sistnevnte kan ha betydningen fag eller tema, men også den samme som på norsk; subjekt. Nettopp denne betydningen skal vi undersøke nærmere i neste kapittel.

⁴ Begrepsparet ontisk og ontologisk blir presentert i kapittel 2

1.7 Narrativ

Mitt prosjekt må kunne sies å ha en flytende karakter. Med det mener jeg at det stadig har vært og er i forvandling. Dette henger naturligvis mye sammen med den undersøkende og filosoferende formen oppgaven har. Mitt prosjekt har hatt en tilbøyelighet til å endre kurs i tråd med at stadig nye fenomener er blitt belyst og drøftet. Og en slik tilbøyelighet har sine begrensninger, før også strukturen i oppgaven nødvendigvis må endre seg. Dette får uunngåelig følger for tekstens deler, som risikerer å bli omplassert på tvers av kapitler, med den følgen dette får for den kronologiske gangen i oppgaven. Å akseptere og anerkjenne en slik gyngende grunn som arbeidsfelt, føltes først skremmende, og kunne gi inntrykk av å være vinglete og ubesluttsom. Denne situasjonen endret seg imidlertid i konstruktiv retning etter at jeg leste «Engaging in Narrative Inquiry» av Clandinin (Clandinin, 2013, s. 105).

Narrative Inquiry (NI) er en kvalitativ metode som tar utgangspunkt i at vi alle befinner oss *midt i det hele*. Vi befinner oss midt i våre egne liv, i våre relasjoner, i våre kulturer og historier. Hensikten med NI er å kunne forske på hvordan disse livene leves og erfares. ”(n)arrative inquiry is a way of understanding and inquiring into experience. It is nothing more and nothing less». (Clandinin, 2013, s. 11). En følge av dette, er at forskeren må være villig til å tre inn i den samme livsstrømmen som de som er gjenstand for forskningen, være tilstede sammen med dem over tid i det samme tredimensjonale⁵ rommet. Dette er blant annet ut fra erkjennelsen av at livene vi lever er i stadig endring. Men også våre narrativer, våre fortellinger om livene vi lever, er i stadig endring, og disse to dimensjonene griper inn i hverandre, og fører til gjensidig endring.

Dette perspektivet har overføringsverdi også til skriveprosessen. Selv om mine erfaringer i en viss betydning har sin endelige og uforanderlige eksistens i fortiden, er fortellingen om mine erfaringer gjenstand for stadige endringer, ettersom det jeget som skriver, er i stadig endring. Mitt ståsted og perspektiv når jeg gjenkaller en erfaring påvirker hvordan erfaringen blir formidlet. Så i dette ligger en erkjennelse av at jeg i absolutt forstand aldri vil kunne skrive en endelig tekst. Jeg vil alltid være midt i fortellingen. (Clandinin, 2013, s. 48).

Min tekst vil dermed ha karakter av å være skrevet i denne fasen av mitt liv, med Høgskolen på Vestlandet som hovedbase, i interaksjon med faktiske medstudenter, lærere og veileder. Den endelige og uttømmende historien vil jeg aldri kunne skrive. Men istedenfor å oppfatte

⁵ De tre dimensjonene det vises til her, er: tid, rom og relasjon. Jeg kommer tilbake til disse i kapittel 2.

dette som noe problematisk, velger jeg å se det som et livstegn, fortellingen lever. Siden jeg kommer til å bruke elementer av Narrative Inquiry i min metodiske tilnærming, kommer en mer utførlig presentasjon av denne retningen i kapittel 2.

Underveis i arbeidet med oppgaven og teoristudier, støtte jeg flere ganger på en sammenheng mellom grad av vesentlighet av det jeg undersøkte, og vanskelighet med å presisere det samme med ord. Dette blir spesielt tydelig i Ingrid Monsons intervjuer av jazzmusikere (Monson, 2009), der det vi er interessert i å få svar på, gjerne blir beskrevet gjennom metaforer. Jeg har derfor, ut fra en erkjennelse av at det vesentlige eller essensielle av og til ser ut til å befinne seg på et pre-konseptuelt plan, benyttet meg av metaforer der jeg ikke så noen annen utvei.

1.8 Trommesirkel

Siden begrepet trommesirkel sannsynligvis ikke gir så mange assosiasjoner for leseren, samtidig som det er det mest sentrale begrepet i denne oppgaven, er det på sin plass med en kort innføring allerede her i innledningen. En trommesirkel kan beskrives som en samling mennesker som står eller sitter i sirkel, mens de spiller på trommer og rytmeinstrumenter med det felles mål å lage øyeblikksmusikk. En identifiserbar felles puls vil gjerne inngå som et sentralt og samlende rytmisk element. En trommesirkel kan finnes i mange ulike formater, både hva angår antall deltakere, varighet, fokus og kompetanse. Likevel er det den åpne trommesirkel (Community Drum Circle)⁶ som er utgangspunktet for de andre formatene.

Til en åpen trommesirkel er alle velkomne, både barn og voksne, nybegynnere og erfarne, og det er umulig å spille feil. Dette kan virke som oppskriften på et skramleorkester, et lavterskeltilbud forbeholdt de som faller utenfor mer anerkjente former for musikalsk samspill, hvilket det i vid betydning også kan være. Men dette gjør ikke nødvendigvis den åpne trommesirkel mindre attraktiv for den som søker kvalitet i sin musikalske aktivitet. Det er sant at deltakere med begrenset musikalsk erfaring kan delta. Likevel er det ikke på tross av dette, men snarere på grunn av dette at mange øvede musikere også finner veien til den åpne trommesirkelen. Selv kjenner jeg en håndfull musikere som ved siden av sine profesjonelle

⁶ Da vi mangler et passende norsk ord for community i denne sammenheng, har jeg valgt å kalle CDC for «åpen trommesirkel» på norsk, siden den er åpen for alle.

roller i anerkjente symfoniorkestre, med jevne mellomrom oppsøker en åpen trommesirkel, simpelthen fordi det er en form for samspill som byr på noe helt eget.

Det er dette helt egne jeg håper vi skal få mer innsikt i og forståelse av, ettersom oppgaven skrider frem. I denne omgang får det holde å antyde at det innenfor disse tilsynelatende grunne rammene kan oppstå dype og komplekse former for samspill, både på det sosiale, det individuelle, og på det musikalske plan. Det er nettopp ut fra slike erfaringer at undring og spørsmål har meldt seg hos meg: - Hva er det som gjør dette mulig, - hvilke underliggende faktorer er det som ligger til grunn, - hvordan virker disse sammen slik at musikken som kommer til uttrykk oppleves som autentisk, og som noe mer enn summen av delene? Et mål med denne oppgaven blir dermed å undersøke nærmere hvilke forhold, mekanismer og prosesser som er i sving under det som kommer til uttrykk gjennom musikken, og om mulig antyde overføringsverdi til andre arenaer for musikalsk samspill, som for eksempel musikkundervisning i skolen.

1.9 Egen erfaring

I denne oppgaven inngår ikke min praksiserfaring som et direkte ledd i en argumentasjonsstruktur. Da jeg likefullt tror den vil utgjøre et relevant bakteppe for studiet, og gjøre mitt perspektiv tydeligere for leseren, velger jeg her å presentere noen fakta om min egen musikkpedagogiske praksiserfaring:

Jeg har fasilitert to tusen trommesirkler med 35.000 mennesker i løpet av de siste femten årene. Dette har vært grupper innen svært ulike populasjoner, som småroller og foreldre, barnehager, skoler, utviklingshemmede, funksjonshemmede, eldre og demente, pasienter innen psykiatri, incest-grupper, asylmottak, teambuilding, menighetsarbeid, skolekorps, sangkor, og alternativ livsstil-grupper. Før dette underviste jeg i rytmisk musikkpedagogikk i ti år ved Steinerskolen på Skjold. Parallelt med dette har jeg hatt en liten stilling ved musikk lærer-utdanningen ved HiB siden 1995, der jeg hovedsaklig har undervist i rytmisk samspill.

Dette tallmaterialet sier i seg selv ikke noe om hvordan praksisen har foregått, men det gir likevel en pekepinn om erfaringens omfang som grunnlag for de spørsmålene jeg ønsker å undersøke nærmere. Det er tatt med for å vise leseren at det jeg ønsker å undersøke i denne oppgaven ikke er hentet ut av løse luften, men er fenomener jeg over tid har opplevd som reelle, og som jeg nå ønsker å få større innsikt i.

1.10 Oppgavens videre struktur

I kapittel 2 presenterer jeg nærmere de tre «metodiske søylene» oppgaven støtter seg til; autoetnografi, fenomenologi og narrative inquiry, og viser på hvilke måter disse får betydning for oppgavens prosess, form og innhold.

I kapittel 3 redegjør jeg for hvordan trommesirkelen i sin nåværende form oppsto, og gir en kort presentasjon av Arthur Hull. Deretter beskriver jeg noen sentrale og typiske elementer innen trommesirkel som samspillform.

I kapittel 4 vil jeg identifisere fenomener tilknyttet trommesirkelen, og drøfte dem i lys av forskning og teori jeg anser som relevant, i naturlig tilhørende kontekster. Deretter presenteres Flow Theory basert på Mihaly Csikszentmihalyis forskning. I denne tilnærmingen finner jeg spesielt mange felles berøringspunkter med trommesirkelen.

I kapittel 5 deler jeg min historie om hvordan, og muligens også hvorfor, nettopp trommesirkel er blitt min form for musikkpedagogisk praksis.

I kapittel 6 sammenholder jeg sentrale fenomener innen trommesirkel med de teoretiske tilnærmingene og diskuterer interessante perspektiver disse åpner opp for. For å eksemplifisere og kontekstualisere perspektivene, benytter jeg eksempel materiale fra tidligere forskning.

I kapittel 7 reflekterer jeg over egen forskning gjennom arbeidet med dette prosjektet. Jeg oppsummerer relevante funn i oppgaven, og peker på ideer for videre forskning.

KAPITTEL 2: METODISKE INNGANGER TIL TEMATIKKEN

2.1 Innledning

Jeg vil i dette kapitlet redegjøre for de metodiske overveielser og grep jeg har gjort under arbeidet med denne oppgaven. Som det vil fremgå, har jeg valgt en litt utradisjonell metodisk tilnærming, og jeg vil her kort redegjøre for bakgrunnen for dette.

Da jeg opprinnelig forsøkte å definere og innsnevre området for masteroppgaven, visste jeg at det på en eller annen måte skulle involvere trommesirkel. Jeg hadde først en idé om å gjennomføre en empirisk studie av trommesirkel som musikkpedagogisk praksis i barnehagekontekst. Ettersom jeg begynte å se for meg innholdet i oppgaven, kom jeg til at beskrivelsen av trommesirkel som idé, praksis og fenomen, ville være av avgjørende betydning for gjennomføringen av studien. Jeg så likefullt at det genuine ved trommesirkelen ikke uten videre lot seg beskrive, uten samtidig å undersøke de fenomener som lå til grunn. Jeg valgte deretter å forlate planen om en empirisk oppgave, og bestemte meg for en teoretisk-filosofisk oppgave, der jeg ville undersøke fenomener virksomme i trommesirkelen.

Dermed begynte jeg å kartlegge og identifisere fenomener jeg anså som relevante. Teksten som oppsto gjennom dette arbeidet, utgjorde samtidig en teoretisk innføring i det som i realiteten var mitt forskningsfelt. Jeg valgte å la denne teksten inngå i oppgaven som metode, da den hadde relevans for oppgaven som fremgangsmåte for å benevne og undersøke oppgavens tema og problemområde. Denne teksten presenteres i kapittel 4.

Siden fenomenene tilknyttet trommesirkelen gir seg til kjenne gjennom nokså uensartede teoretiske perspektiver, ble det tydelig at jeg måtte benytte ulike metodiske tilnærminger, om jeg skulle kunne innhente nok momenter for en undersøkelse. Jeg ville trenge ulike ståsteder og synsvinkler om jeg skulle få tak i det vesentlige ved fenomenet trommesirkel. Det ble også klart for meg at forskningen måtte ta utgangspunkt i egen erfaring, siden det var her spørsmålene opprinnelig hadde oppstått.

Men med et såpass «flytende» utgangspunkt, trengte jeg metoder som ga meg noe å styre etter, på tvers av skiftende perspektiver. Jeg måtte også være i stand til å distansere meg fra fenomenet trommesirkel som objekt, om ikke mine funn skulle risikere å fremstå som synsing. Om min erfaringsbaserte kunnskap heller kunne fungere som nøytral støtte og hjelp for leseren, var det langt å foretrekke. Jeg har valgt å støtte meg til tre metodiske pilarer i det videre arbeidet: Autoetnografi, Fenomenologi, og Narrative Inquiry. Innenfor hver av disse

retningene har jeg funnet spesifikke perspektiver jeg vil bruke som redskaper i forskningen. Øvrig presentasjon har jeg av plasshensyn utelatt. Min forskning vil således finne sted i møtet mellom de teoretiske inngangene til forskningsfeltet, og de metodiske redskapene jeg henter fra autoetnografien, fenomenologien og narrative inquiry.

Jeg vil begrunne nærmere hvert enkelt valgs betydning for prosjektet, når jeg i det følgende presenterer disse tre.

Når jeg nå bruker egen historie og erfaring som utgangspunkt for forskning, ser jeg at det dukker opp nye metanivåer i og rundt selve teksten: Jeg skriver min egen fortelling som datamateriale for videre undersøkelser. Men når jeg skriver, er jeg en annen enn den jeg skriver om. Når jeg deretter undersøker dette materialet på leting etter noe jeg oppfatter som vesentlig, er jeg med ett en annen enn den jeg er når jeg forteller eller skriver. For nå er det fortalte allerede fortalt, og er blitt tekst.

Ørsmå fragmenter fra den historisk virkelige Lars blir gjenskapt av meg som forteller. Fortelleren overlater denne fragmenterte utgaven av meg til et selvstendig liv i teksten, åpen for tolkninger av meg selv og andre lesere. På toppen av dette sitter jeg som forsker med overblikk over alt dette som uttrykk for datamateriale. Så her foregår det flere parallelle fortellinger, som alle har utgangspunkt i en og samme person, nemlig jeg, Lars. Det kan være nyttig å holde disse ulike narrative fra hverandre, og se på hva som er i aksjon når, og hvordan. Norman K. Denzin redegjør for denne formen for undersøkende forskning i sin bok «Interpretive Autoethnography» (Denzin, 2013).

2.2 Litt om fortolkende autoetnografi

Én måte å nærme seg autoetnografi på, er å se på metoder som ligger tett opptil: En biografi skildrer en bestemt persons historie, som regel en som lever eller har levet, men ført i pennen av en annen. En autobiografi brukes synonymt med selvbiografi, og her forteller subjektet sin egen historie. Det kan gi et skinn av troverdighet å høre eller lese en persons historie om seg selv, det hviler en autoritet over en selvbiografi. Men som vi snart skal se, er denne autoriteten i følge autoetnografen, ikke nødvendigvis reell.

En etnograf er en som forsker på menneskers levesett innen ulike kulturer og samfunnsformer⁷. I følge Denzin oppsto *autoetnografi* som følge av at enhver etnograf bevisst eller ubevisst skrev seg selv inn i teksten, og dermed var handlende i sin egen etnografiske tekst. «The ethnographer's writing self cannot not be present, there is no objective space outside the text» (Denzin, 2013, s. 35).

Så autoetnografen spiller med åpne kort om dette, og bruker heller sin tilstedeværelse i teksten som ressurs for å hente ut mening av den. Forutsetningen er imidlertid at det redegjøres for denne dobbelte tilstedeværelsen: Jeget har en funksjon innad i teksten, det står i relasjon til og peker på andre ord, og gir mening sammen med disse. Men samtidig peker jeget ut av teksten, låner autoritet av den ekte personen som skriver. Det egentlige jeget utenfor teksten er den instans jeget innenfor teksten handler på vegne av. Hvis ikke er ordet meningsløst og har verken kraft eller retning til å utrette noe i tekstens sammenheng.

Denzin peker på nettopp dette, at jeget er performativt, det har autoritet og kraft til å utføre en handling.⁸ Men dette skyldes ene og alene subjektets nevnte dobbeltfunksjon: «The pronoun I is a shifter, and its only reference is in the discourse that surrounds it» (Denzin, 2013, s. 15).

2.2.1 Teksten som univers

Min oppgave har musikkpedagogikk som fagområde. For å gi leseren tilgang til den særegne praksisen trommesirkelen representerer, har jeg valgt å bruke erfaringsbasert kunnskap som utgangspunkt, gjenfortalt av meg selv. Her vil det være tydelig at narrativet er ett av utallige mulige gjengivelser fra egne erfaringer, og sånn sett ikke utfyllende og komplett. Ut fra et autoetnografisk perspektiv kan fortellingen like fullt gi tilgang til verdifull kunnskap. Men for at fortellingen skal kunne fungere som utgangspunkt for forskning, må det redegjøres for teksten som konstruksjon:

The writer is no longer regarded as the window to the world under study. Rather, the world and the subject are textual constructions. The flesh-and-blood subject is always

⁷ Etnografi, studiet av folkenes levesett, blant annet kultur- og samfunnsformer, religion, økonomi. Sommerfeldt, Axel. (2015, 24. februar). Etnografi. I Store norske leksikon. Hentet 10. januar 2018 fra <https://snl.no/etnografi>.

⁸ Performativ, utsagn i første person entall eller flertall hvor selve ytringen eller avgivelsen av utsagnet fullbyrder den handling som utsagnet verb betegner. Eksempler er «Jeg lover deg at ...», «Vi ønsker dere ...». Performativ: filosofi. (2011, 20. november). I Store norske leksikon. Hentet 10. januar 2018 fra https://snl.no/performativ_-_filosofi.

translated into either an analytic subject as a social type or a textual subject who speaks from the author's pages (Denzin, 2013, s. 27).

I dette ligger muligheten til bevisst å skape en tekstlig kontekst, der den som skriver kan formidle mening. Ut fra et slikt perspektiv behøver ikke jeg som forteller å utøve en nitid gjengivelse av de faktiske forhold, så lenge det jeg prøver å si ikke kan bli sagt gjennom dette. Isteden kan jeg skape det tekstlige univers som i samspill med diskursen teksten inngår i, best hjelper leseren med å hente ut mening. «Autoethnographers assert that narrative truth is based on how a story is used, understood, and responded to. Memory is fallible. People tell different stories of the same event or experience» (Denzin, 2013, s. 71).

Siden enhver tekst nødvendigvis er en ufullstendig gjengivelse av de faktiske forhold (Denzin, 2013, s. 25), blir denne tekstens primære funksjon å formidle det jeg anser som meningsfullt for mine forskningsspørsmål. Men teksten kan da ikke stå alene, den må inngå i en sammenheng med det skrivende jeget, som det performative jeget jo opptrer på vegne av. Avgjørende for hvor godt teksten kommuniserer mening, blir derfor hvem dette jeget *utenfor* teksten er. Samspillet mellom disse jeg-ene er avgjørende for så vel tekstens relevans som troverdighet.

Dette var grunnen til at jeg valgte å redegjøre for egen praksiserfaring i kapittel 1, som en faglig forankring for både forteller-jeget som skriver teksten, og forsker-jeget som bruker teksten som datamateriale. Dessuten deler jeg i kapittel 5 en selvbiografisk fortelling om mitt forhold til tromming. Her får leseren innsikt i det personlig erfarte som er bakgrunn for de spørsmål, undersøkelser og analyser jeg behandler i oppgaven. Jeg håper at disse ulike innblikkene i hvem jeg er som forteller og forsker, tilfører mening og troverdighet til prosjektet i oppgaven. «Validity means that a work has verisimilitude. It evokes a feeling that the experience described is true, coherent, believable, and connects the reader to the writer's world» (Denzin, 2013, s. 71).

Fortolkende autoetnografi virker, i henhold til Denzin, ofte å være koblet til arbeid med menneskers egenhistorie, da særlig i forhold til traumer. Det kan være fruktbart å *skrive om* på historien om sitt liv, og velge en versjon som er mer egnet til å gi en konstruktiv forståelse av egen fortid, nåtid og fremtid. (Denzin, 2013, s. 43). Dette perspektivet viser seg gyldig også for meg, når jeg i kapittel 5 deler min selvbiografiske tromeise, og i kapittel 6 drøfter hvilke funn denne metoden åpnet opp for. Dette må imidlertid ikke tolkes slik at den

autoetnografiske metode innebærer å dikte sin egen virkelighet, fritatt fra ethvert krav om etterrettelighet og etterprøvbarehet. Snarere brukes teksten som konstruksjon for å nå frem til mening som ellers kunne vært vanskelig å uttrykke med ord. Men i dette ligger et betydelig ansvar for hvordan jeg velger å presentere mine erfaringer: «However, what counts as experience or performance is shaped by a politics of representation» (Denzin, 2013, s. 27). Det jeg har skrevet må dermed ikke tas bokstavelig, da det alltid vil kunne være gjenstand for diskusjon. Min måte å bruke eget narrativ på, er altså uløselig knyttet til egen agenda, og må således evalueres opp mot hensikten; å få utvidet innsikt i fenomenet trommesirkel.

Jeg har her ønsket å synliggjøre sammenhengen mellom min rolle som forteller og som forsker i denne oppgaven, samt å vise til teksten som en konstruksjon der *mening* kan gjøres tilgjengelig, når den relateres til den diskursen den inngår i.

2.3 Fenomenologisk perspektiv

For å få klarhet i hva ved trommesirkelen det var verdt å undersøke nærmere, valgte jeg å gå igjennom en del av særtrekkene ved denne samspillformen. Det var da ikke de faktiske, objektive forhold som tiltrakk seg min interesse, men hva som så ut til å oppstå innenfor rammene av disse, det jeg valgte å benevne fenomener.

Begrepet fenomen har ulike bruksområder og ulike definisjoner. I dagligtale er det «betegnelse for en begivenhet eller ting av høyst usedvanlig karakter», mens det i filosofien er betegnelse for tingene, den ytre verden, som de viser seg eller fremtrer for oss, eller som vi erkjenner dem, i motsetning til tingene som de «egentlig» eller «i virkeligheten» er, det Kant kalte for «Ding an sich⁹». Den betydningen av ordet som ligger tettest opp til hva jeg selv legger i begrepet i denne oppgaven, er som tidligere nevnt: Noe som fremstår for oss på en måte vi ikke umiddelbart kan gjennomskue.

Fenomener gir meg en fornemmelse av å være omgitt av en virksom intelligens, som jeg bare unntaksvis får glimt av, når den slik viser seg gjennom sanseerfaringer. Objekter kan opptre på måter som indikerer lovmessigheter dem imellom, og likeledes kan de tilsynelatende arbeide i retning av harmoni og balanse på en måte jeg ikke uten videre gjennomskuer. Det kan gi meg en sterk følelse av å være del av noe større enn det jeg umiddelbart er i stand til å

⁹ Alle disse definisjonene er hentet fra: Fenomen. I Store norske leksikon. (Tjønneland, Eivind. (2017, 5. oktober). Hentet 17. januar 2018 fra <https://snl.no/fenomen>).

begripe. Samtidig er det noe levende ved fenomener. Det er bevegelse og retning i deres måte å gi seg til kjenne på, så selv det «livløse» kan opptre som levende.

Naturfenomener har alltid fascinert menneskene, og med tiden har mange slike funnet forklaringer som med en viss sikkerhet kan forutsi; at under gitte forhold vil det og det inntreffe. Selv om disse fenomenene erfares av oss mennesker innenfor og gjennom vår bevissthet, er de utvilsomt generaliserbare, - de opptrer på samme måte uavhengig av hvem som observerer. Når det gjelder erfaring av fenomener som er menneskeskapte eller som opptrer i møte mellom mennesker, står vi i større grad overfor utfordringer hva angår å generalisere. Vi kan ane, og til en viss grad forutsi visse lovmessigheter også her, men i mindre grad forklare dem på et allmenngyldig grunnlag. Dette tror jeg henger sammen med bevisstheten som uåtgripelig dimensjonen, samtidig som den er menneskenes mest selvfølgelig felles forutsetning for alle erfaringer.

Fenomenologene har påtatt seg utfordringen med å nå frem til sikker kunnskap om det som er virksomt gjennom våre erfaringer, slik de opptrer i bevisstheten. Fenomenologiens bokstavelige betydning er i utgangspunktet *vitenskapen om fenomenene*, men den defineres gjerne mer presist som: «(d)en filosofiske grunnvitenskap som ikke bare vil oppholde seg ved tingene som fenomener, men vil trenge inn til deres vesen eller betydning¹⁰». Tenkere som Husserl, Merleau-Ponty og Sartre har på ulike måter forsøkt å vise hvordan fordomsfri og vitenskapelig utforskning av fenomener og deres essens kan utføres.

Selv om jeg undersøker fenomener i denne oppgaven, har jeg ikke valgt en fenomenologisk metode for min tilnærming. Det sentrale for mitt prosjekt har vært å lokalisere og identifisere fenomenene, og se på dem i lys av den teori som ut fra mitt perspektiv ligger dem nærmest. Disse teoriene vil naturlig nok kunne ha fellestrekk med fenomenologien, men der jeg omtaler de ulike fenomenene i oppgaven, har jeg valgt å la fenomenet og den nærliggende teoretiske tilnærmingen få presenteres slik jeg selv ser dem i sammenheng.

I dette kapittelet vil jeg likevel presentere noen begreper fra fenomenologien for å ha som referanser når vi senere i oppgaven skal undersøke fenomener. Jeg har da valgt å ta utgangspunkt i Frede V. Nielsens artikkel om fenomenologi og musikkpedagogisk forskning

¹⁰ I Store norske leksikon. (Fenomenologi. (2017, 28. august). Hentet 17. januar 2018 fra <https://snl.no/fenomenologi>).

(Nielsen, 1995). Ut fra denne artikkelen vil jeg nå redegjøre for begrepene intensjonalitet, eidetisk reduksjon og evidenserfaring.

2.3.1 Intensjonalitet

Merleau-Ponty, skriver: «Fænomenologien er studiet af essenserne..- og det er samtidig en rapport om rum, tid, verden som «oplevde» størrelser¹¹»(Nielsen, 1995, s. 70). Som vi ser er fenomenologiens siktemål noe mer enn å studere fenomenene i seg selv. Det er å nå inn til eller frem til fenomenets vesen eller essens, derav det vesentlige eller essensielle. Vi ser også at det primære fokuset er på de *oplevde* størrelsene og ikke på hvordan de samme størrelsene måtte eksistere utenfor vår opplevelse av dem. Den subjektive opplevelse er derfor helt sentral, og må danne utgangspunktet for enhver undersøkelse av et fenomen, da dette er eneste innfallsport til det å erfare noe. Den subjektive erfaring vektlegges i den grad, at man «ser bort fra objektet som reelt eksisterende adskilt fra subjektets erkendelse og opplevelse» (Nielsen, 1995, s. 71). På dette punktet skiller min behandling av fenomener seg fra fenomenologiens; jeg er opptatt av selve fenomenet der fenomenologen er opptatt av selve erfaringen.

Fra Fenomenologien vil jeg likevel låne en modell til forståelse av *erfaringens* premisser: En forutsetning for enhver erfaring, er at bevisstheten må være rettet mot noe. Først da kan noe oppleves i bevisstheten. Det er dette som menes med *intensjonalitet*. Intensjonaliteten består av to aspekter, *intentum*, som er det bevisstheten er rettet mot, og *intentio*, selve bevisstheten som er rettet mot noe. (Nielsen, 1995, s. 74). Disse betinger hverandre gjensidig; uten et objekt (*intentum*) som vår bevissthet (*intentio*) er rettet mot, får vi heller ingen erfaring¹², og det samme er tilfelle vice versa. Når et menneske hører den samme rytmen mange ganger, eller mange mennesker hører den samme rytmen, vil dette utgjøre et stort antall enkelterfaringer. Hver av disse erfaringene evner ikke å formidle hele rytmen med alle sine kvaliteter og sin universelle essens. Men vi kan ane glimt av det unike ved rytmen (*intentum*). Når mange slike enkelterfaringer legges sammen, og de individuelle, subjektive elementer «trekkes fra», står vi igjen med det essensielle.

¹¹ Merleau-Ponty 1962/1974: vii; her gjengitt i oversettelse etter Kirkeby, 1994. I Nielsen 1995, s 70

¹² Et grunnleggende trekk ved erfaringer er at de ikke bare er opplevelser, men opplevelser av noe. (Nielsen s. 7).

Dette ser jeg som en parallell til refleksjonen jeg gjorde meg etter å ha erfart så mange ulike trommesirkler i løpet av én uke: Så mye var ulikt, og likevel var noe virksomt på tvers av alle ulikhetene, det fremstår dermed som et fenomen og det virksomme som noe essensielt.

2.3.2 Den eidetiske reduksjon

For å nå frem til det essensielle ved et fenomen, forsøker fenomenologen således å trekke fra de individuelle og subjektive elementene i opplevelsen av et objekt, for dermed å komme bakenfor disse og til det universelle, det vesentlige eller essensielle ved fenomenet. En metode for å nå frem til slik erkjennelse, er den såkalte eidetiske reduksjon. (Nielsen, 1995, s. 72). Jeg forstår begrepet som en parallell til refleksjonen jeg nettopp refererte til. Dette viser seg relevant for mitt prosjekt, da jeg i kapittel 6 bruker det som støtte for betraktninger over egen erfaring, særlig der gjentatte eller parallelle hendelser ser ut til på samme tid å uttrykke noe individuelt og noe universelt. Likeledes vil begrepet *intensjonalitet* ha relevans for mine drøftinger i samme kapittel, da særlig sett i forhold til *groove* og flyt-teori.

Fenomenologien har også en transcendent side, blant annet når den antyder at fenomenets essens allerede finnes a-priori i menneskets bevissthet, og således kan gjenkjennes eller korreleres til noe man allerede på et pre-konseptuelt nivå visste. Det er en spesiell form for bekræftelse av en ant sammenheng, - noe man intuitivt kjenner, stemmer overens med det som trer frem for en gjennom en sanseerfaring. Dette kalles *evidenserfaring*. (Nielsen, 1995, s. 78). Jeg ser denne tilnærmingen til fenomener som en mulig parallell til fenomenene *communitas* og *tuning-in-relationship*, som vi kommer tilbake til i kapitlene 4 og 6.

Jeg har nå redegjort for de fenomenologiske begrepene jeg har valgt å ta med meg videre til diskusjonen av oppgavens problemstilling.

2.4 Narrative Inquiry

Som en tredje metodisk innfallsvinkel for min oppgaveskriving har jeg valgt narrative inquiry¹³, fordi jeg bruker min egen fortelling som utgangspunkt for det jeg undersøker. På samme måte som innenfor autoetnografi, stiller forskeren seg her i en dobbeltrolle og blir en

¹³ Jeg bruker det engelske uttrykket, da jeg ikke har lyktes i å finne et tilsvarende godt norsk. Etterhvert går jeg over til forkortelsen NI.

del av fortellingen og materialet, og dels undersøker det samme materialet fra et metanivå. Men der autoetnografen tar utgangspunkt i sin egen fortelling om seg selv ut fra et tilbakeskuende metaperspektiv, befinner man seg i narrative inquiry snarere midt i fortellingen: «We live by stories, we also live in them¹⁴».

Det første utsagnet, som jeg oversetter til at vi *lever til* fortellinger, peker slik jeg ser det på skriptet «historien om meg». Dette sier noe om hvem jeg er, hva jeg pleier, liker, er god til, slik at dette skriptet i stor grad påvirker hvordan jeg lever. Det andre utsagnet peker på at jeg også er den som lever *i* fortellingen, jeg skaper ny historie, som et sansende, følede, tenkende og pustende individ. Av levd liv skapes så nye fortellinger å leve til: «Narrative inquirers study the individual's experience in the world, an experience that is storied both in the living and telling and that can be studied by listening, observing, living alongside an other, and writing and interpreting texts» (Clandinin, 2013, s. 11).

Mens autoetnografien betoner hva jeg *har stått* oppi, fokuserer NI mer på hva jeg *står oppi*, særlig med henblikk på de relasjoner jeg er en uløselig del av: «(n)arrative inquiry is people in relation studying people in relation»(Clandinin, 2013, s. 18). Noen erfaringer blir tilgjengelige først når jeg er villig til å gå i dialog med mine egne fortellinger, både de jeg lever *til*, og de jeg lever *i*. Dette kommer særlig til uttrykk i min selvbiografiske trosserise i kapittel 5.

2.4.1 Selvbiografien

Forut for ethvert nytt prosjekt innen NI, må forskeren skrive en selvbiografisk introduksjon, uten at denne nødvendigvis blir tatt med i den endelige teksten. Den skrives først og fremst for at forskeren selv skal bli klar over hvilke erfaringer og kulturelle praksiser han eller hun tar med seg inn i forskningen. I dette ligger det en biasklarering, men hensikten er vel så mye å la erfaringene kunne komme til sin rett, i møte med andre mennesker som har sine livshistorier: «Narrative inquirers need to begin with personal justifications, that is, by justifying the inquiry in the context of their own life experiences, tensions, and personal inquiry puzzles.» (Clandinin, 2013, s. 27).

Da jeg underveis reflekterte over min skriveprosess så langt, så jeg at selv om jeg brukte mine egne erfaringer som utgangspunkt, var det også mange viktige erfaringer jeg hadde utelatt,

¹⁴ (Okri, 1997 s. 46, i Clandinin 2013, s. 17)

enda disse i stor grad hadde påvirket mine veivalg. Grunnen til dette kan være at jeg oppfattet dem som av «privat» karakter, kanskje også forbundet med mindreverdighetskompleks og skam. Umiddelbart mente jeg at disse ikke hørte hjemme i en akademisk tekst. Inspirert av Clandinin, skrev jeg imidlertid en selvbiografi, i utgangspunktet ment for å bevisstgjøre meg min vinkling inn i prosjektet. Jeg hadde først ikke til hensikt å ta teksten med i oppgaven. Samtidig så jeg at den inneholdt relevant informasjon for forskningsprosjektet, og at jeg ved å utelate den dermed ga leseren en halv fremstilling av hva som var mine motiv og drivkrefter. Min fortelling risikerte dermed å bli en «skinn»-fremstilling; en halvkvedet vise.

Clandinin velger i sin bok å redegjøre for personlige erfaringer helt tilbake til barndommen, for å gi leseren et mer helhetlig bilde av det som ligger til grunn for hennes prosjekt. De utfyllende betraktningene hun på den måten delte, ga meg en ny innsikt som økte mitt utbytte av hennes forskning. Virkningen dette hadde på meg som leser, var avgjørende for at også jeg valgte å innlemme min selvbiografi i oppgaven. Hensikten med dette er å gi leseren et best mulig grunnlag for å forstå mitt prosjekt.

2.4.2 Det tredimensjonale rommet

Tilgang til de delte og levde fortellingene, forutsetter nær interaksjonen med andre menneskers liv - i deres virkelighet. Åstedet for denne samhandlingen beskriver Clandinin som det tredimensjonale rommet. «... we see narrative inquirers and participants as situated within a three-dimensional space with temporality, sociality, and place serving as the three dimensions.» (Clandinin, 2013, s. 29). Det tredimensjonale rommet representerer brennpunktet mellom tre akser alle mennesker befinner seg i sentrum av. Det er det sted hver av oss kan orientere seg bakover og fremover i tid, innover i oss selv og utover i møte med andre, og gjennom nærvær forbundet med dette bestemte stedet til fordel for andre steder, - et «her og nå» – der vi kan interagere med hverandre midt i våre levde fortellinger.

Clandinin understreker også et interessant skille mellom det å tenke *om* fortellinger og det å tenke *med* fortellinger: «Thinking about stories conceives of narrative as an object. Thinking with stories is a process in which we as thinkers do not so much work on narrative as of allowing narrative to work on us» (Clandinin, 2013, s. 23). Den sistnevnte betydningen innebærer i følge henne en villighet til å tre inn i det tredimensjonale rommet, i en interaksjon mellom ulike fortellinger, der vi alle stiller på de samme autentisk sårbare premisser.

Begrepet «det tredimensjonale rommet» som uttrykk for et autentisk møte mellom mennesker, vil jeg komme tilbake til i min diskusjon i kapittel 6, knyttet så vel til Hannah Arendts begrep *handlung*, som til trommesirkelen som autotelisk aktivitet. Begrepsparet «tenke om» og «tenke med» fortellinger, er et nyttig redskap når jeg drøfter min selvbiografiske trommereise opp mot prestasjoner og relasjoner.

2.4.3 Skriveprosessen

Clandinin drøfter også hva det innebærer å skrive en forskningstekst i lys av NI. Hun erkjenner at teksten, i likhet med den interaktive delen av forskningen, går inn og ut av en strøm av hendelser som verken har begynnelse eller slutt. Fortellingen vil fortsette selv etter at teksten er ferdig. Og under arbeidet med teksten, vil det som skrives om noe som har vært, alltid skrives ut fra et nåtidig perspektiv, som et tilbakeblikk. Følgelig vil perspektivet kunne være gjenstand for forandring, slik det sees i relasjon med, og i kontekst med nåtiden.

Men det er ikke bare tidsperspektivet med sine kronologiske årsaksvirkninger som gjør at teksten kan ta nye og uventede retninger underveis. Selve skriveakten er i seg selv oppdagelse: «Writing is a kind of further inquiry» (Clandinin, 2013, s. 150).

I dette ligger en erkjennelse av at fordi alt er i endring, vil jeg egentlig aldri kunne skrive en endelig tekst, den tar stadig nye og uventede veier. Jeg vil alltid være midt i fortellingen. (Clandinin, 2013, s. 48). Hva jeg *tror* jeg skal finne ut, viser seg ofte å være mindre relevant enn det jeg finner ut underveis.

Jeg har nå redegjort for de deler av narrative inquiry jeg velger å bruke som metode i oppgaven. En vesentlig innsikt er at vi lever både i og til våre fortellinger. Dette perspektivet har inspirert meg til å relatere meg til mine egne fortellinger; ikke bare tenke *om* dem, men vel så mye *med* dem. Jeg ser at en slik interaksjon med narrativer kan gi tilgang til essensiell erfaringsbasert kunnskap som via andre kanaler ville vært utilgjengelig. Jeg har formidlet hvordan Clandinins bruk av selvbiografisk datamateriale inspirerte meg til å ta et liknende grep i min oppgave. Jeg har også presentert begrepet «det tredimensjonale rommet» som setting for autentisk feltarbeid innen narrative inquiry. Jeg har betraktet skriveprosessen i lys av realiteten «å alltid være midt i fortellingen», og ser denne erkjennelsen som en forutsetning for å kunne skrive en oppgave som denne.

2.4.4 Sentrale begreper

I denne oppgaven benytter jeg ved flere anledninger begrepene ontologisk og ontisk, slik Pio og Varkøy gjør i sin artikkel «A reflection on musical experience as existential experience. An ontological turn». Begrepene er hentet fra Martin Heideggers ontologi: «To understand how the artwork can have anything to do with Heidegger's notion of being, we must make a difference between the outside of music (the epistemological, the ontic) and the inside of music (the ontological)» (Pio & Varkøy, 2012, s. 211). Jeg forstår dermed det ontiske som det konseptualiserbare laget, det som har navn, form og kvantitet, og som dermed kan presenteres som objektiv viten, mens det ontologiske representerer det pre-konseptuelt erfarte kvalitative, væren. Vi ser at disse to begrepene kan representere ytterpunktene på en akse som strekker seg fra det som foregår i menneskets indre verden, til det som foregår i den ytre verden.

2.5 Etiske vurderinger

Siden dette er en teoretisk- filosofisk oppgave om et tema som i seg selv er veldig praksisrelatert, ønsket jeg å ha med eksempelmateriale for å sette teorien inn i en meningsfull kontekst. Jeg skrev tre case-studier fra trommesirkler jeg har gjennomført i løpet av dette året, samt en konstruert case fra en åpen trommesirkel, for å illustrere hvordan en slik i praksis kunne tenkes å forløpe. Imidlertid har jeg valgt å ta disse ut av oppgaven. Her er min begrunnelse: Til tross for at jeg har en erfaringsbakgrunn som skulle kunne gi støtte til mine praktiske eksempler, vil jeg som forsker komme i en problematisk dobbeltrolle. Hvis jeg bruker eksempelmateriale, må det være for å vise til noe med relevans for oppgaven. Men hvis jeg samtidig er den som skriver det materialet som skal ha relevans, vil det være vanskelig for leseren å vite i hvilken grad jeg tilpasser materialet til tematikken, og i så fall vil hele poenget med å ta inn materialet falle bort. Derfor valgte jeg isteden å bruke utdrag fra Cunninghams studie av trommesirkel og *communitas*, når jeg ville kontekstualisere tematikken (Cunningham, 2008). Ved på denne måten å trekke meg selv ut av eksempelmaterialet, ble det lettere å holde fokus på hva som var hva i drøftingen. Jeg har ved én anledning tatt med et eksempel fra egen praksis, da jeg opplevde den som relevant for diskusjonen i kapitlet. Men dette er hentet fra Rindes masteroppgave, der jeg var informant (Rinde, 2015). Dermed mener jeg å kunne bruke dette utdraget uten å komme i noen interessekonflikt. Jeg har som nevnt valgt å ta med en selvbiografisk tekst, ut fra metodiske begrunnelser redegjort for i dette kapitlet. Denne teksten har en helt annen karakter, da mitt narrativ her bevisst brukes som metode for å få tilgang til informasjon. Jeg har her, etter

overveielse, valgt å la egennavn på de som inngår i fortellingen, stå i original form. Dette har jeg gjort fordi jeg ikke kan se at noen av dem er fremstilt på en uheldig måte. Jeg har også valgt å være åpen om personlige problemer i den livsfasen som beskrives, da dette etter min mening sier noe om tyngden og viktigheten av de funn teksten gir tilgang til.

KAPITTEL 3: TROMMESIRKEL SOM SAMSPILLFORM

3.1 Arthur Hull og Drum Circle Facilitation

Trommesirkelen eller the Community Drum Circle, som den er mest kjent som, oppsto i den form vi kjenner den i USA, i kjølvannet av blant annet den afrikanske oppvåkningen. Mot slutten av 60-tallet, da flower-power generasjonen satte preg på ulike områder av det amerikanske samfunnet, var det for mange vanlig å samles i parken for å tromme. Man tok med seg trommen i parken og sluttet seg til andre som var der i samme ærend. Samspillet hadde form av improvisert jam, øyeblikksmusikk som oppsto spontant ut fra tid, sted og deltakere. En av de som pleide å gå med trommen sin til parken, et sted på vestkysten av USA, het Arthur Hull. Han var lidenskapelig opptatt av tromming, og hadde bakgrunn som trommeslager og perkusjonist både fra latinamerikanske og vestafrikanske perkusjonsensembler. Han tilbrakte mye tid i parken med trommende venner, der de fleste var amatører som trommet for avkobling og fellesskap. Én gang hver sommer ble det arrangert «Rainbow Gathering». Da gravde de ut en stor grop og rigget til med ildsted i midten, så alle kunne sitte på kanten med bena ned i gropen, vendt mot bålet og hverandre. Under slike samlinger kunne de holde trommingen gående døgnet rundt, flere dager i strekk.

3.1.1 Transition Point

En grunn til at de kunne holde på så lenge, kan – foruten at det var gøy - være den tilstanden vedvarende gruppetromming ofte fører til, en tilstand der man ikke i så stor grad legger merke til at tiden går: «The magic place, as we called it, is when you are lost in the rhythms and you are being played by your own drum, as well as by the drum circle that you're in» (Hull, 1998, s. 14). Denne tilsynelatende mysteriøse erfaringen hadde noe uforutsigbart ved seg, i den forstand at den ikke med hensikt lot seg konstruere eller implementere i samspillet. Når den inntraff, var det mer i form av en bølge det gjaldt å være våken og mottagelig for, ikke ulikt en annen vestkyst-erfaring: bølgesurfing. Man kunne legge til rette for at fenomenet lettere skulle kunne inntreffe, blant annet gjennom oppmerksom lytting, og ved ikke å låse seg fast i rytmiske mønstre. Men til syvende å sist var det noe som inntraff snarere enn noe som ble innført.

Hull og andre deltakere hadde over tid vært oppmerksom på et gjentakende mønster i samspillet; enhver groove så ut til å ha en viss, om enn varierende, tilmålt tid med godt samspill før den begynte å stagnere. Dette fenomenet kalte de «Rhythm Burnout». «Rhythm

burnout is usually created when a certain percentage of players are no longer paying attention to the group rhythm - The group then loses the pulse, the rhythm falters and falls apart». (Hull, 1998, s. 14-15). Evnen til å holde oppmerksomheten over tid, hver enkelts «attention span», er ulikt fordelt, men uttømmes for de fleste likevel etter en tid. Det skulle strengt tatt ikke mer til enn én uoppmerksom deltaker, for å spolere den kollektive samhandlingen. På disse «Rainbow Gatherings» var det imidlertid en uskreven lov at ingen hadde lov til å gripe inn og påvirke musikkens gang. Det at alle ut av frihet skulle kunne spille det de ville, var selve grunnpremisset for samspillet.

Hull opplevde dette som et dilemma (Hull, 1998, s. 14); friheten var en forutsetning for at groovene som oppsto, genuint representerte gruppens musikalske uttrykk. Men friheten kunne samtidig være et hinder for det samme, for hvis de som ikke var oppmerksomme på, eller interessert i, denne muligheten - bare fortsatte å tromme etter eget forgodtbefinnende, ville ikke det kollektive samspillet finne sted. «The frustration for me was that each time we would get into a solid rhythmical song as a group, somewhere along the way we would reach rhythm burnout (RB)» (Hull, 1998, s. 14). Det som da fulgte, var det uunngåelige de kalte «Rhythmical Train Wreck». Denne prosessen gjentok seg igjen og igjen, som om grooven ut av nødvendighet måtte falle helt fra hverandre før noe nytt kunne oppstå. Etterhvert merket imidlertid stadig flere deltakere de tidlige symptomene på at en RB var i anmarsj, og en avventende oppmerksomhet begynte å melde seg i denne fasen av samspillet.

Én gang i en slik situasjon begynte Hull å spille en helt ny rytme, høyt og tydelig inn i dette avventende og opprørte farvannet:

Before the rhythm totally fell apart, I solidly threw another rhythm into the circle, over the top of the faltering rhythm. All the drummers with their heads up jumped right into the new groove. All the other drummers, who were heading toward RB, pulled their heads up out of their drums, looked around, and joined us as we headed off into another rhythmical adventure. The transition from one rhythm to the next happened without the traditional fumbling rhythm-burnout ending. (Hull, 1998, s. 15).

Effekten var umiddelbar – med ett var flokken forenet i samspill igjen, uten å måtte gjennomgå de vanlige fasene av frustrasjon og forfall. Det ble en oppvåkning på mer enn én måte. For det første protesterte enkelte som ikke ville ha noen form for innblanding i sin rytmiske utfoldelse; de ville ikke ha noen leder eller noen form for inngrep. For det andre ga

mange andre uttrykk for undring og lettelse over at det var så enkelt å frikoble seg fra en fastlåst situasjon som kun hadde forfall i vente. Isteden kunne de komme seg videre, til nye *rhythmical adventures*. Nå var katten sluppet ut av sekken, og flere enn Hull hadde nå en årvåken forventning i fasen før *rhythm burnout*, noe som førte til at andre deltakere etter tur fulgte Hull's eksempel, tok utfordringen med å lede flokken over den ulendte hengemyra og til nye rytmiske beitemarker. Noen av de som først hadde reagert negativt på inngrepet, endret mening etterhvert som de positive effektene talte for seg selv, mens andre takket for seg og valgte andre konstellasjoner for sin videre tromming.

Hull kom til at akkurat i denne fasen mellom retningsstyrt bevegelse på den ene siden og stillstand på den andre, er det stedet man er mest mottakelig for et nytt initiativ, en ny retning. Det er ikke lenger noe kraftig momentum i grooven som fanger oppmerksomheten, man er på en måte frikoblet fra denne, samtidig som den videre veien er uavklart og usikker. Akkurat da, mellom det som har vært og det som skal komme, er lydhørheten og oppmerksomheten rettet mot å finne en løsning, en farbar vei, i hvert fall blant de som er bevisst situasjonen. Hull og flere andre forstod at nettopp denne fasen hadde et spesielt potensial for forandring:

I realized that now some of us in the circle were listening for the indications of rhythm burnout starting to manifest itself. We were listening not just for rhythm burnout, but also for a style and intention of playing within the group that signaled that it was time to go somewhere else rhythmically.-. It was during this time before rhythm burnout that we were beginning to acknowledge, as a group, that we wanted some sort of change to happen. Instead of a rhythm burnout point, I recognized this as a transition point (Hull, 1998, s. 16).

Å lede samspillet til noen som allerede har en solid groove og trives med den, eller noen som helt har gitt opp, har liten hensikt. I det første tilfellet er tiden ennå ikke moden, i det andre er tiden ikke lenger moden. Gruppen kan i det første tilfellet endog oppleve det som manipulasjon hvis lederen griper inn i et samspill som størstedelen av gruppen opplever som velfungerende, uavhengig av om lederen selv merker klare tegn på oppløsning. Hvis hun eller han derimot venter til grooven er så vaklevoren at de fleste har oppdaget det, er situasjonen en annen. Da er de i større grad klar over uføret, og mer klare for forandring.

I realized during that Rainbow Gathering that just before rhythm burnout occurs, a nebulous, usable energy exists inside a drum circle. I now call that the «transition

point». When I first discovered the transition point, I felt like the ape must have felt who had picked up a bone and for the first time discovered that it could be used as a tool (Hull, 1998, s. 16).

Nettopp denne oppdagelsen må kunne sies å være utgangspunktet for Drum Circle Facilitation. Hvis en trommesirkel fortsatt skulle følge formelen med rhythm burnout og train wreck, ville det ikke vært behov for en leder. Da ville alt kunne fortsette å følge sine vante og forventede mønstre. TP åpner et transformativt felt der en revitalisering av samspillet og en gjenforening rundt en ny felles impuls er mulig. Det er i dette feltet en leder kan operere og utgjøre en forskjell, vel å merke så lenge hun eller han har gruppens mandat. Her som ellers i community music, tilhører musikken deltakerne og ikke lederen. Hull kom etterhvert frem til at lederens rolle hadde en annen funksjon her enn den man ellers tiller en musikalsk leder, som for eksempel en dirigent eller instruktør. I trommesirkelen tilhørte musikken fullt og helt orkesteret. Det var ingen komponist som sto verken innenfor eller utenfor samspillet og hadde mandat til å avkreve at noe spesielt ble fremført. Likeledes var det ingen innenfor samspillet som bedre enn andre kunne vite hvilken musikk som best representerte deltakerne i trommesirkelen. Med utgangspunkt i dette, og med parallell til praksis innenfor community arts, valgte han å kalle lederen trommesirkel-fasilitator (Drum Circle Facilitator), da det å fasilitere betyr «å gjøre lettere». Den eneste hensikt og berettigelse for denne lederrollen, var altså å gjøre det lettere for deltakerne i trommesirkelen å hente ut sitt musikalske potensiale.

I denne måten å forstå og håndtere TP på, eksisterer en form for tillitspakt mellom fasilitatoren og gruppen. Så lenge fasilitatoren har gruppens tillit til at han eller hun vil lede dem til et godt rytmisk beite, og så lenge gruppen opplever at vedkommende gjør nettopp dette, er det faktisk fasilitering som skjer. Da er det ikke en leder som bruker gruppen til å nå egne mål og ambisjoner, men snarere en som med gruppens tillatelse bidrar i en transformasjon gruppen selv ønsker.

3.1.2 Orchestration Spot

Mens de innledende erfaringene i å lede gruppen gjennom TP ble gjort via trommen eller rytmeinstrumentet fra sin egen plass i sirkelen, begynte Hull etterhvert å utforske mulighetene som lå i å operere fra sirkelens midtpunkt. Ved å gå inn dit, tydeliggjorde han at noe skulle skje, og fikk folks oppmerksomhet. Derfra kunne han gjøre ulike grep for å lede oppmerksomheten mot kvaliteter i samspillet, som spesielle instrumenter, skape ny

konsentrasjon om pulsen, eller simpelthen senke volumet. Og når ingen befant seg i sirkelens midte, kunne deltakerne trygt hengi seg til grooven og samspillet.

Det ble fort tydelig hvilken kraftfull posisjon sirkelens midte var, den var et brennpunkt for lyden av de musikalske hendelsene i sirkelen, såvel som det sted der retningen for alle deltakernes blikk møttes. Derfor ble det i begynnelsen kalt the Power Spot. Men da dette av enkelte ble tolket som et sted der man kunne utøve sin makt, og ha gruppen i sin makt - med manipulasjon som resultat, ble uttrykket erstattet med det arthurianske Orchestrational Spot(OS)¹⁵. «By referring to it as the orchestrational spot, I hope to encourage an attitude in facilitators that helps them remember to empower the group process, rather than control it» (Hull, 2007, s. 140). Det er et sted som må respekteres, og kun inntas i form av korte intervensjoner. Det som gjør denne plassen så kraftfull er gruppens musikk, og kun med gruppens tillatelse kan man arbeide med deres musikalske materiale.

Det å komme inn til OS, kan være en intens opplevelse, der man nærmest blir bombardert med inntrykk og hvor det er lett å glemme tid, sted og fokus. I en slik situasjon av å ikke «se skogen for bare trær» kan man lett begynne å eksperimentere med egne ideer uten å huske at stedet tilhører gruppen. Derfor er det arthurianske mantraet «What can I do to serve this circle at this moment?» (Hull, 2007, s. 144) ment som hjelp til å holde rett fokus i det man entrer sirkelens midte. «The less you use it (OS), the more power it has. Overuse takes power away from both the orchestrational spot and you as facilitator» (Hull, 2007, s. 140). Og når man er ferdig med sin intervensjon, gjelder det å gi slipp og overlate resten til gruppen. Her har flere arthurianske mantraer med tiden dukket opp: GOOW! som står for Get Out Of their Way!

Så snart det nødvendige er utført, skal man trekke seg tilbake og overlate musikken til gruppen igjen. Og hvis man snart synes det er på tide å gå inn i sirkelen igjen for å fikse på noe eller prøve ut en annen idé, gjelder neste mantra: STOOW! – STay Out Of their Way! Som man ser ligger påminnelsen om gruppens eierskap til musikken, aldri langt unna.

Ideelt sett skal man bare gå inn og fasilitere når et nytt TP melder seg, slik at tilliten mellom gruppen og fasilitatoren forankres i et reelt behov i en reell situasjon. Imidlertid kan begrensede tidsrammer gjøre at fasilitatoren intervensjoner oftere enn musikken strengt tatt etterspør. Ved å gjennomgå en viss protokoll tidlig i samspillet med gruppen, kan fasilitatoren

¹⁵ «Arthurian words – are words I bring into use to describe processes and ideas for which I could find no appropriate ways to express with existing language» Hull, A. (1998). *Drum circle spirit: Facilitating human potential through rhythm*. Reno, NV: White Cliffs Media Company.

bidra til en kongruent forståelse av blant annet kroppsspråk med ulike tegn og signalers betydning. Kvaliteten på den musikalske interaksjonen kan også vinne mye på noen innledende runder med fasilitatoren – så gruppen resten av tiden i større grad kan utnytte og ha glede av det musikalske samspeillet og mulighetene som finnes der. Dette kommer vi tilbake til senere i kapittelet, når vi skal se nærmere på Drum Call og konkrete eksempler på fasilitering av trommesirkel (DCF). Før vi kommer så langt, vil jeg først utdype det Hull kaller Rhythmaculture, for om mulig for å få et glimt av et menneskesyn som ligger til grunn.

3.1.3 Rhythmaculture

Hulls engasjement handler ikke bare om å gjøre hver enkelt trommesirkel til en vellykket musikalsk erfaring for gruppen. Han ser også ut til å mene at trommesirkel tjener en større hensikt, nemlig å sette oss i kontakt med dypere lag av vår menneskelighet. Han peker på det faktum at alle kulturer, til alle tider har brukt musikk, dans og rytme for å uttrykke og feire livet gjennom hverdagsliv og rituelle sammenkomster. (Hull, 1998, s. 17). Slike kulturer kaller han *rhythmacultures*. “The people of European descent started losing parts of their *rhythmaculture* around the historical period called the Inquisition. Back then, social conditioning was affected in such a way that anything that was considered primal or pagan was frowned upon»” (Hull, 1998, s. 17).

Som følge av dette tapet har vi i den vestlige verden fått en kløft i vår musikalske historie; vi har mistet forbindelsen med våre forfedres uavbrutte musikalske overlevering. Samtidig har vi lært oss å skille mellom det høyaktede og det laverestående, mellom himmel og helvete, geniet og tomsingen, det vi gjerne kaller et dualistisk menneskebilde.

I vår tid finnes det fremdeles en rekke eksempler på *rhythmacultures* som har beholdt forbindelsen med fortiden gjennom muntlig overlevering fra generasjon til generasjon. Hull mener vi har mye å lære av slike kulturer for å finne tilbake til egne musikalske samværsformer med rituell kvalitet. «By studying these *rhythmaculture* traditions, I find the roots of humanity – full of ancient and timeless wisdom as well as universal principles and truths» (Hull, 1998, s. 17). Han nevner også de europeiske kolonistenes undertrykkelse av rytmekulturene som fulgte med slavehandelen til Den Nye Verden, og undertrykkelsen av de opprinnelige amerikanernes kulturelle praksiser. Han peker på hvordan forbud mot trommer førte til at nye former for rytmekulturer oppsto, som stepping i Sørstatene, oljefat-orkestre i Trinidad og Yamburytmer utført på trekasser på Cuba. (Hull, 1998, s. 18).

Disse og talløse andre uttrykk for en rytmisk naturkraft som ikke lot seg kue, er utgangspunktet for nær sagt all form for populærmusikk i dag. Blues, jazz, gospel, rock, funk og pop har alle utspring fra smeltedigelen i sørstatene med New Orleans som kraftsenter. Tilsvarende oppsto son montuno, cha-cha-cha, mambo, salsa og rumba på Cuba i sammensmeltingen mellom de kulturer afrikanere, europeere og amerikanske urfolk bar med seg. Det samme er tilfellet med samba, maracatú, afoxé og talløse andre rytmekulturer i Brasil, foruten størstedelen av mellom-Amerika.

En utfordring hos oss som har denne kløften i vår historie, kan være at vi viderefører en dualistisk tilnærming til musikk, også til den rytmiske populærmusikken. Vi er utøvere og publikum, produsenter og konsumenter, profesjonelle og amatører. Poenget i følge Hull, er å bringe den musikalske praksis tilbake til en form for rituell kontekst der alle er deltakere, alle har noe å bidra med, og alle er mottakere. I denne formen trer det dualistiske tilbake, og erfaringen av enhet og tilhørighet trer i forgrunnen. Forenklet kan man si at Hull med sin trommesirkelimpuls ønsker å gjeninnføre en rytmekultur som er vår egen: «By recreating rhythmaculture we are reaching inside ourselves for the essence that fuels the evolution/revolution of our society back toward community values» (Hull, 1998, s. 19).

Tatt i betraktning det moderne livet som er hverdagen for mange mennesker som lever i og rundt de amerikanske storbyene, med oppløste familiebånd, lange arbeidsdager, pendling til og fra jobb, mangelfull tilhørighet i nærmiljøet, handling og innkjøp med bil i store malls, henting av barn i barnehager, skoler og andre institusjoner, med de gamle plassert på eldresentre, kan Hull ha et poeng når det gjelder behovet for å finne veien tilbake til fellesskapsverdier. For å utdype hva som kan være trommesirkelens potensiale i så måte, tar jeg her med et utdrag fra et intervju Hull hadde med sin mentor, tidligere nevnte Babatunde Olatunji:

Hull: "Why do you think people from all walks of life are picking up a hand drum and getting involved in this hand drumming phenomena that is sweeping the United States now?"

Olatunji: "Well, they are going back to their roots. We're people who started with body percussion, with clapping of the hands, stamping of the feet. I guess it's the way we started to amuse ourselves. That's how we learned to imitate sounds of birds and all kinds of things we hear around us, because of man's capacity to imitate. That's how we figured out how to make different instruments. So we started way back, and now we are going back to just ourselves. Rediscovering ourselves. And from there on we can move forward. We are trying to put

together the great things of the past with the present for the future. You know the sky is not the limit anymore, it is space now. We are discovering that we need to come back down to earth, from where we started. It's as if we are trying to balance things, in essence”.

(Hull, 2007, s. 234).

Arthur Hull (født 1947) grunnla Village Music Circles i Santa Cruz, CA i 1980. Siden det har han årlig reist jorden rundt og holdt workshops i 29 land, og lært opp til sammen 10.000 «Drum Circle Facilitators». Han regnes som grunnleggeren av den moderne trommesirkel¹⁶.

3.2 Praksis

Jeg har nå gitt en innføring i bakgrunnen for og ideen bak trommesirkelen som samspillform. Jeg vil nå redegjøre for hvordan en trommesirkel kan foregå i praksis, uavhengig av hvem som er fasilitatoren. Før jeg presenterer noen typiske trekk ved en åpen trommesirkel, og fasilitatorens rolle i det hele, vil jeg introdusere instrumentene. Disse er artefakter; i seg selv enkle menneskeskapte konstruksjoner som det er lett å få lyd ut av. Like fullt er de av helt avgjørende betydning for trommesirkelens særpreg, og for flere av de fenomener vi snart skal undersøke nærmere.

3.2.1 Instrumentene

Hull valgte å kalle sitt trommesirkelprosjekt «Village Music Circles» inspirert av ordtakene «it takes a village to raise a child». Mangfoldet, de ulike rollene, fasene i livet, ferdighetene, de eldres hukommelse, fortellingene, barnas ubekymrede lek, alt har en plass i helheten. Intet av dette er overflødig. Og her kommer vi til et sentralt kjennetegn ved trommesirkelen; mangfoldet anerkjennes som rikdom, og som helt essensiell for den kollektive bevisstheten uttrykt gjennom musikken. Alle de ulike klangfargene med særpreg fra materialer som tre, metall, skinn, siv, frukter, stein og frø, samt kombinasjoner av disse uttrykker et mangfold av ulikheter, kontraster og motsetninger. Registrene med tonehøyder fra den dypeste buldring til det lyseste kling, fra den helt korte og tørre klang som hos stein og tre til den nærmest evigvarende etterklangen fra et fingercymbal i bronse, kan alle sees som et uttrykk for mangfoldet i landsbyen. Men også de som spiller på instrumentene er ulike, bærer på ulike historier, kulturer og preferanser. Noen er øvede musikere, noen nybegynnere, og de fleste er vanligvis et sted midt i mellom. De utfyller og komplementerer hverandre, som i livet i landsbyen.

¹⁶ Kilde: Remo Percussion; remo.com/team/member/arthur-hull/bio/

Noe av forutsetningen for en vellykket trommesirkel, ligger i det klanglige mangfoldet. Hver instrumenttype utfører sin oppgave på en måte som er annerledes enn for de andres. Derfor vil jeg nå gi en kort presentasjon av instrumentene som vanligvis brukes. Innen den arthurianske tradisjonen, er det vanlig med en blanding bestående av halvparten trommer og halvparten perkusjonsinstrumenter. Trommene kan være av alle slags utførelser, fra rammetrommer til tønnetrommer, fra store basstrommer til lyse dumbeks. Materialet i selve trommekroppen er som regel av tre, men også keramikk, metall, plast og resirkulert kompositmateriale brukes. Trommene er som regel spent med geite- eller kuskinn, men også andre dyreskinn, som fra antilope og bøffel kan forekomme. I den senere tid har det også blitt vanlig å bruke skinn laget av plast og syntetisk materiale. De fleste trommene spilles med hendene rett på skinnen, mens de dypeste trommene og melodiske doundouns spilles med stikke eller klubbe. Det er en fordel at tonehøyde trommene i mellom spenner over et stort register, da dette legger til rette for melodiske og harmoniske overenskomster og temaer i musikken.

Perkusjonsinstrumentene kalles av og til trommenes krydder. Selv om de ikke kan fremskape samme kraft som trommene, kan de bidra med lyder og klanger som ligger utenfor trommenes register. De deles som regel inn i tre klangfamilier; bjeller, treinstrumenter og risteinstrumenter. Bjellene kan være av smijern, som den afrikanske Ghanabjellen, stål som i den brasilianske agogobjellen, samt ulike legeringer brukt i kubjeller av ulik form og størrelse. Triangler, fingercymbaler og andre metallklanginstrumenter som xylofon, hører også innunder bjellene. Treinstrumentene er hovedsaklig av to hovedsorter; skrapere og slaginstrumenter. Skraperne har riller eller hakk i overflaten, og en pinne gnis frem og tilbake over disse. Eksempler er den kubanske guiro av uthult kalebas, den brasilianske reco-reco av bambus eller metallfjærer, eller simpelthen frosker, gresshopper og griser som man kan skrape med en pinne der rillene er saget inn. Av slaginstrumenter er claves (rytmepinner), tibetanske tempelblokker og andre treblokker i forskjellig størrelse og tonehøyde, vanlig. De opprinnelige tretrommene, av uthulte trestykker, er også i bruk.

Risterne kan deles inn i to hovedkategorier; innvendige og utvendige. De førstnevnte har frøene, glassperlene eller hva det er som ristes, inni seg. Maracas, chocalho, eller shaker, i utallige utførelser som frukt og grønnsaker av plast, er utbredt. Hos de utvendige risterne foregår ristingen på utsiden av gjenstanden. Eksempler her er shekére, en stor kalebas med et nett av perler på utsiden, som vrís og dras og slås mot kalebasen, cabasa, som er en industriell variant av det samme, i metall og med metallperler, samt tamburiner med eller uten skinn.

Til tross for store innbyrdes forskjeller i hver av disse tre klangfamiliene, har hver av dem karakteristiske fellestrekk som knytter dem sammen, og skiller dem fra de to andre gruppene: Bjellefamilien bidrar med lang etterklang, toner, melodier og harmonier. Samtidig skiller de seg klart fra de to andre familienes naturlyder; gjennom bjellen trer tonen eller stemmen av mennesket frem. Treinstrumentene har ingen etterklang, de er korte og konsise, harde fakta som bidrar med nitidig tidsreferanse og struktur. De skiller seg fra de to andre gruppene ved at de ikke «fyller» ut lydrommet, og derved etterlater de mye rom rundt seg. Risterne bidrar med liv og røre, er stadig i bevegelse, de fyller ut tomrommene og pulserer gjennom underdelinger. De skiller seg fra de to andre gruppene ved at de kan ristes og dermed kan spilles med én hånd, man skal ikke slå på dem eller skrape dem med noe. De er selvgående.

3.2.2 Fasilitatoren og orkesteret

For fasilitatoren er det en fordel å kjenne til disse ulike kvalitetene, kunne lese samspillet med fokus på balanse, kompleksitet og dynamikk. Men i følge Hull er instrumentene bare redskaper for en aktivitet som foregår på et dypere nivå i og mellom oss når vi spiller. Det finnes som tidligere nevnt trommesirkler med ulike populasjoner og formater, men det er formatet community drum circle som er utgangspunktet for dem alle, og den formen som må læres og forstås for å kunne gjøre andre varianter. Jeg vil derfor forsøke å redegjøre nærmere for hvordan en slik community drum circle kan forløpe.

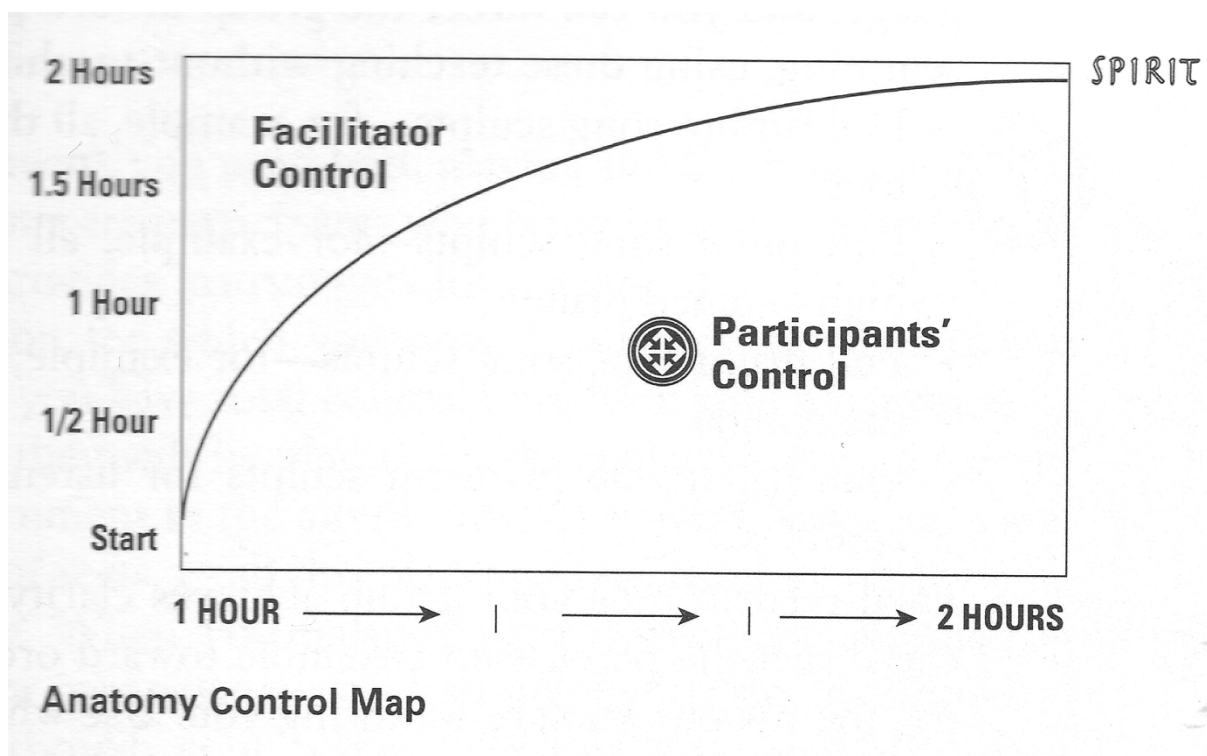
For bedre å kunne identifisere og fasilitere gruppens potensiale under samspillet, er det av avgjørende betydning hvor i tidens løp man befinner seg. Tiden er en viktig faktor – som tas med i betraktning når en trommesirkel skal planlegges og følges opp. Det er for eksempel stor forskjell på samspillet i en gruppe helt i begynnelsen av en trommesirkel – og mot slutten av den samme, to timer senere. Sentralt for fasilitatoren blir da å vite hva og når noe skal gjøres. Dette kommer vi mer utførlig tilbake til senere i oppgaven.

3.2.3 Community Drum Circle

Siden en Community Drum Circle (CDC) er det mest universelle formatet på en trommesirkel, vil jeg her skildre hvordan en slik kan forløpe. Først vil jeg beskrive noen faser i den transformasjonen deltakerne gjennomgår, underveis fra individplan til en kollektiv opplevelse av å være et orkester. Som vist på illustrasjonen nedenfor har fasilitatoren i begynnelsen det meste av kontrollen, mens utover i programmet overføres denne gradvis til deltakerne selv.

I begynnelsen, i det folk kommer inn i lokalet, vil de vanligvis møtes av lyden fra noen som spiller en jevn og identifiserbar puls på de dype trommene. Åpningen av en CDC kalles derfor drum call. På dette tidspunktet, i det stadig nye deltakere kommer inn og slutter seg til samspillet, ofte avventende og oppmerksomme, er det vanlig at de ikke helt vet hva som skal skje. I denne fasen er fasilitatorens viktigste rolle å ønske folk velkommen og hjelpe dem til rette med instrumenter og ledige plasser. Når folk er kommet på plass og er i gang med samspillet, kan fasilitatoren begynne å demonstrere hvordan hun eller han kommuniserer via kroppsspråk. Dette gjøres ved av og til å gå inn til orchestrational spot (OS) og gjøre et enkelt grep som for eksempel å bringe volumet ned, vise stop cut, call to groove og så videre, for deretter å forlate OS; GOOW¹⁷.

Drum call gir således deltakerne anledning til gradvis å venne seg til og oppdage seg selv som del av det tiltagende samspillet. I løpet av denne tiden, ca. 15 - 25 min, gjør fasilitatoren vanligvis 5-6 intervensjoner der tegn, signaler og kroppsspråk demonstreres. Som tidligere nevnt skal slike intervensjoner ideelt sett komme som svar på et transition point, men akkurat i drum call gjøres de hyppigere, for å gi orkesteret en innføring i «kjøreregler» og vokabular, så de raskere kan komme i gang med å lage musikk sammen.



¹⁷ Get Out Of their Way!

Som vist i figuren «Anatomy Control Map», utgjør tiden en vesentlig faktor. Vekselspillet mellom intervensjoner og «let it simmer», er ment å stimulere bevisstgjøring blant deltakerne om hvordan samspillet fungerer, og om hvordan musikken oppstår og ivaretas. Fasilitatorens oppgave endrer seg dermed med denne prosessen, via 4 trinn:

- Instruktør¹⁸ – enkeltindivider. Enkeltindividene instrueres i samhandling, for derigjennom å bli oppmerksomme på seg selv som del av noe større.
- Leder¹⁹ – gruppebevissthet. Nå som deltakerne forstår og er istand til å følge de tegn og signaler som blir gitt, kan de begynne å opptre som gruppe. Deres oppmerksomhet ledes etterhvert mot gruppens felles musikalske uttrykk.
- Fasilitator – perkusjonsensemble. Nå kan de lage musikk sammen, men har ennå ikke fullt eierskap og selvstendighet til å ivareta den. Fasilitatoren tilrettelegger for bevisstgjøring om dynamikk og relasjoner innen musikken, så de lettere kan selv-orkestrere den.
- Dirigent – orkester. Orkesteret er nå nærmest en selvstendig enhet, istand til å ivareta og selv-orkestrere dynamikk og relasjoner i samspillet. Dirigenten får nå, på orkesterets tillatelse, lov til å leke med dem og ta dem til nye høyder.

Dette er de fire fasene fasilitatoren har som mål å realisere i løpet av en CDC, som gjerne varer i 1,5 til 2 timer. I løpet av drum call er det vanlig for fasilitatoren å ta gruppen til midtveis i fase 3, for deretter å overlate ensemblet mer til seg selv. Da vil gruppebevisstheten, instrumentariet og den musikalske interaksjonen for en stor del være oppdaget, og det er mye som skal utforskes. Fra nå av går fasilitatoren sjeldnere inn i sirkelen, da enten som følge av et transition point, eller av hensyn til deltakernes behov for variasjon, bytting av instrumenter, eller annet som er relatert til de fysiske rammenebetingelsene for trommesirkelen. Det å lese gruppen og dens behov, - hvor de er på vei, og hva de trenger - blir dermed en sentral og viktig kompetanse hos fasilitatoren.

Som vi ser, er Drum Call en slags protokoll som gjennomgås for å gi deltakerne et optimalt grunnlag for samspill. Til tross for at alle fasilitatorer har ulike signaturer for å gjennomføre denne fasen, er grunntanken den samme; å legge grunnlaget for selv å bli overflødig. Hva som videre skjer i en CDC, er derfor ikke like lett å beskrive, da det i stor grad er opp til deltakerne

¹⁸ På engelsk brukes her vanligvis Dictator, - «Dictates technology to individuals» (Hull 2006, s. 177). På grunn av betegnelsens negative assosiasjoner, velger noen å bruke ordet instructor i stedet.

¹⁹ Her brukes på engelsk Director, da det viser til «Direct the Group's Consciousness toward Drum Circle Song». (Hull 2006, s. 177). Jeg bruker ordet leder, utfra at han eller hun leder oppmerksomheten mot musikken i ensemblet.

og hvilken retning musikken tar. Dess lengre ut i programmet man kommer, jo mer unikt vil ulike trommesirkler forventelig låte. Vi ser av illustrasjonen ovenfor at fasilitatoren da har gitt fra seg det meste av kontrollen til orkesteret. Likevel er det akkurat i denne fasen at fasilitatoren kan lykkes best med sine intervensjoner, nettopp fordi orkesteret er så samkjørt og nærmest responderer som én størrelse. Det er dermed mot slutten av en CDC at man ofte får de største overraskelsene og opplevelsene, enten man er fasilitator eller deltaker.

3.3 Min fasilitatorstil

Enhver fasilitator utvikler sin stilart utfra bakgrunn, interesse og personlighet. Når jeg arrangerer store trommesirkler, fra 30 mennesker og oppover, følger jeg stort sett protokollen som beskrevet ovenfor, går inn til OS og bruker fullt kroppsspråk. Imidlertid har jeg etter hvert funnet ut at det i mindre grupper, som er det formatet jeg for det meste jobber med, fungerer bedre å fasilitere fra egen stol i sirkelen, der jeg sitter side om side med deltakerne. På den måten føler jeg at jeg blir mer en av dem, siden jeg sitter og deltar i samspillet. Dessuten føles det ikke så invaderende som å stå midt på gulvet tett opp i dem der de spiller. Og den tredje og kanskje viktigste grunnen; jeg kan kvalitetssikre grooven. Dette gjør jeg ved å spille det jeg kjenner det er behov for, for at grooven skal bli robust og stødig, og samtidig åpen og mangfoldig. Ved å bruke pedaler på føttene, har jeg mulighet til å igangsette en rekke markører for videre entrainment. På høyrefoten har jeg en kubjelle, på venstrefoten en tamburin, mens jeg med høyre hånd spiller pulstrommen med en klubbe, og venstrehånden spiller underdelingene med en shaker. Oppå dette bruker jeg så stemmen og kroppsspråk til å gi beskjeder og telle inn og ut. Ut over de tilpasningene jeg på denne måten har gjort for å kunne fasilitere trommesirkel med alt fra spedbarn til eldre, ligger den samme anatomien til grunn som for CDC slik den er beskrevet ovenfor. Der fremgår det også at målet for fasiliteringen er å overlate herredømmet over musikken til orkesteret, trinnvis gjennom små steg. Ved at jeg fasiliterer fra min stol i sirkelen, blir denne transformasjonen etter min erfaring smidigere, da jeg ikke trenger å gå inn i sirkelen med hele meg hver gang noe skal signaliseres.

Jeg har nå gitt en presentasjon av sentrale elementer innenfor trommesirkelen, så vel i dens historie som i tankegang og praksis. Dette er å betrakte som et relevant bakteppe for neste kapittel, der vi skal gjennomgå fenomener jeg ut fra egen erfaring forbinder med trommesirkelen.

KAPITTEL 4: TEORETISK IDENTIFISERING AV FENOMENER

I dette kapitlet presenteres oppgavens teoretiske perspektiver. Disse vil danne utgangspunkt for den diskusjonen som følger i kapittel 6, og utgjør foruten det teoretiske materialet også en anskueliggjøring av de aktuelle fenomener. Det er skrevet som en sammenhengende tekst med preg av å formidle en oppdagelsesprosess. Dette har bakgrunn i at teksten ble til underveis med at jeg utforsket fenomener tilknyttet trommesirkelen. Etter en historisk introduksjon følger presentasjonen av det jeg kaller de rytmiske fenomener, som i trommesirkelsammenheng må sies å danne selve grunnlaget for samspillet. Deretter utforskes det jeg har valgt å kalle de mellommenneskelige fenomener. Siste del av kapitlet er viet flyt-teorien, som viser seg å ha mange relevante paralleller med trommesirkelen.

4.1 Historisk bakgrunn

I encourage all of us, whatever our beliefs, to question the basic narratives of our world, to connect past developments with present concerns, and not to be afraid of controversial issues. (Yuval Noah Harari 2011, introduksjon til boken «Sapiens»).

Det er umulig å tidfeste når mennesket begynte å musisere, siden materialet som skulle kunne bekrefte denne oppstarten, naturlig nok ikke er tilgjengelig for oss i dag. Men funn av gjenstander og hulemalerier viser at musikalske aktiviteter har forekommet lenge før siste istid. Hulemaleriene i Frankrike fra omkring år 13.000 fvt, kalt "Les Trois Frères", viser en dansende sjaman, en fløytespiller samt andre uttrykk for musikalsk virksomhet.

Men atskillig tidligere enn dette, kanskje så langt tilbake som til da Homo sapiens' forfedre begynte å bruke stein og tre som redskaper, altså for mer enn 2,5 millioner år siden, kan utforskning av lyder og rytmer ha begynt. At dette er en rimelig antagelse, underbygges av hva som kreves for å lage redskaper. Som eksempel kan nevnes økser og pilspisser av flint, som vitner om presise og systematiske bevegelser gjennom rytmisk gjentagende bevegelsesmønstre. Likeledes må etterherming av lyder fra fugler og dyr, brukt under jakt, ha gitt utgangspunkt for lek og eksperimentering med lyd. Om rytmene og lydene var de samme i nytte og lek, var konteksten en annen. (Hart, Lieberman & Sonneborn, 1998, s. 13, 30-31).

Selv om dette må anses som lite verifiserbare antagelser, viser de slik jeg ser det en sannsynlig sammenheng mellom evnen til å manipulere lyder og rytmer, og evnen til å overleve. I så fall må vi kunne tilkjenne den tidligste musisering universelt menneskelige

kvaliteter, uavhengig av verdensdel, kultur og klima. Tromming, gjentatte slag på idiofone²⁰ lydtkilder, var antakelig utbredt 30.000 år fvt, mens trommer trukket med skinn dukket opp ca. år 7500 fvt. (Hart et al., 1998, s. 30-31). Tromming har fulgt den menneskelige evolusjonen i alle verdensdeler, og må dermed kunne kalles et universelt fenomen. Den dag i dag ser det ut til at alle verdensdeler har sine tradisjoner med tromming og egne trommetyper; fra Tinya i Peru til Moropa hos Sothofolket i Sør-Afrika, fra Tar i Qatar, til Rnga i Nepal, fra Pahu i Hawaii, til Taiko i Japan, fra Pandeiro i Brasil til Defi i Hellas. Alle har de utviklet seg gjennom unik lokalhistorie, påvirket av faktorer som materialtilgang, folkevandringer og religiøse tradisjoner. Den eneste verdensdelen som ikke i samme grad tar del i denne universelle arven, er den europeiske. Her har vi ikke i samme grad beholdt forbindelseslinjen til våre tidlige forfedres bruk av musikk, dans og tromming. Den danske musikkpedagogen Bernhard Christensen peker på dette bruddet som et resultat av undertrykkelse:

Dansen, menneskets kunstneriske uttrykk ved hjelp av kroppen, er snævert forbundet med musikk i en eller annen form. Der var to hovedårsaker til den undertrykkelse af det RYTMISKE²¹, der var med til at bestemme den europæiske musikkultur op til vore dage: dels den kristne kirkes forbud mod udøvelse af dans og musikk, eller i hvert fald kun under strenge forskrifter, og dels dansen i spændetrøje, tynget af ceremonier og etiketter i de herskende klasser (Christensen, 1983, s. 63).

Vi skal ikke her gå ytterligere inn i denne problematikken, men nøye oss med å konstatere at det i Europa vokste frem et dualistisk menneskebilde. Her representerte ånden det edle og opphøyde, mens kroppen ble betraktet som uren og syndig, med de følgene det fikk for den musikalske praksis. Sett i lys av menneskeslektens tidsperspektiv frem til denne epoken, må vi kunne si at de siste fem hundre årenes vestlige musikkhistorie, representerer et unntak når det gjelder musikkens plass i menneskenes liv og praksis.

At tromming og rytmisk samspill har noe ved seg som fremdeles ser ut til å resonere med noe i menneskene, ble veldig tydelig for en hel generasjon amerikanere som våknet til Babatunde Olatunjis «Drums of Passion» i 1960. Albumet var den første utgivelsen av afrikansk musikk i Vesten som nådde utover en snever etnisk gruppering, og solgte over 5 millioner eksemplarer. Såvel John Coltrane som Santana og Stevie Wonder, for å nevne noen, lot seg

²⁰ Idiofoner, musikkinstrumenter hvor selve materialet i instrumentkroppen settes i svingninger og frembringer tonene, bl.a. de fleste slaginstrumenter (kastanjetter, bekkene; ikke tromme).

²¹ Vi kommer inn på betegnelsen RYTME i et av de følgende delkapitler.

inspirere til å søke tilbake til de opprinnelige afrikanske røttene. Til da hadde afroamerikanerne først og fremst forholdt seg til blues, jazz, negro spirituals, gospel, rhythm and blues som deres egne musikalske arv. Nå kunne gjenopprettingen av et større historisk perspektiv påbegynnes.

4.2 Identifisering av fenomener

Som nevnt i så vel innledning som metodekapittel, mener jeg etter mange års erfaring å gjenkjenne enkelte fenomener som tilstedeværende i trommesirkelen. I dette kapitlet undersøker jeg, i lys av relevante teoretiske perspektiver, noen fenomener jeg anser som sentrale innenfor konteksten av trommesirkelen. Jeg håper på denne måten å bidra til en utvidet forståelse av nettopp hva det er som gjør fenomenet trommesirkel mulig.

4.2.1 En spesiell form for trommeorkester

Jeg var skeptisk da jeg for femten år siden meldte meg på en workshop med Arthur Hull. Det ble reklamert med at jeg der skulle lære å gjøre en hvilken som helst gruppe mennesker til et pulserende trommeorkester i løpet av 45 minutter. Jeg hadde til da arbeidet som musikk lærer innen rytmisk musikkpedagogikk i 10 år. I disse årene hadde elevene og jeg stadig overrasket oss selv, hverandre og publikum med hva vi kunne få til sammen, men det var ikke til å komme utenom at det lå mye øving bak. Derfor følte jeg meg nærmest litt fornærmet ved tanken på at noe liknende skulle være mulig å få til på 45 minutter. Samtidig var jeg nysgjerrig, og innså jeg at jeg hadde lite å tape på å gi det en sjanse.

Siden da har trommesirkel vært levebrødet mitt. Fremdeles kjenner jeg daglig på en fascinasjon over at en slik form for samspill er mulig. Når jeg arbeider med trommesirkel, møter jeg grupper som består av alt fra spedbarn og deres foreldre, eldre og demente, utviklingshemmede, funksjonshemmede, ansatte i bedrifter, og musikere. Variasjonene er store, men grunnkonseptet er det samme. Det var nettopp etter en slik uke, der jeg vekslet mellom alle disse samspillsituasjonene at jeg reflekterte over alt som skilte dem, men hvordan det likevel var noe felles som var virksomt uavhengig av kontekst. Nettopp på grunn av alle ulikhetene, ble fellestrekkene tydelige, og siden de ikke kunne knyttes til spesielle aldersgrupper eller mennesketyper, fremsto de i mine øyne mer som fenomener.

Ettersom jeg begynte å undersøke fenomenene, forsto jeg snart nødvendigheten av å lete utenfor alfarvei for å finne relevant teori. Fenomenene så ut til å peke utover rammene for det allerede svært omfattende musikkpedagogiske feltet. Trommesirkelen er en forunderlig og

grenseoverskridende hybrid som ser ut til å trenge belysning fra et bredt spekter av til dels svært ulike perspektiver. Fire kjennetegn ved trommesirkelen som jeg mener skiller den fra mange andre samspillformer, er følgende:

- Den forutsetter ingen teknisk kompetanse på instrumentene før man kan sette i gang. Ved å slippe hånden på trommen, riste på en maraca eller slå med stikken på en bjelle, får man umiddelbart lyd i instrumentet.
- Muligheten for å spille en sur tone eller i feil toneart er luket bort, da alle trommene og rytmeinstrumentene er forhåndsstemt, og tonene er sånn sett ikke deltakernes ansvar.
- Som improvisasjonsform er den i motsetning til mye annen improvisasjonsmusikk, som folkemusikk eller jazz, - sjangerfri. Musikken blir til der og da, i møtet mellom deltakerne og deres instrumenter.
- Det finnes ingen utenforliggende komposisjon som skal gjenskapes, ei heller skal musikken som skapes der og da, fremføres igjen senere.

Av ovenstående særtrekk følger at det i praksis er umulig å spille «feil²²». Dette kan virke som en hul ansvarsfraskrivelse når det gjelder den musikalske kvaliteten på samspillet, samt en invitasjon til dadaisme. Imidlertid er det min erfaring at dette ikke samsvarer med en typisk trommesirkel. Ut av dette tilsynelatende anarkistiske kaos ser det imidlertid ut til å oppstå noe. Og dette noe oppleves av mange som musikk med mening og retning. Hull bruker uttrykket *rhythmical alchemy* om det som finner sted. Alkymi beskriver det å kunne lage gull av gråstein, eller andre råmaterialer som ikke selv er av gull. På samme måte ser det ut til at trommesirkelens deltakere og deres rytmer, som hver for seg kan oppleves som ytterst ordinære, kan finne sammen på en måte som utløser mer enn summen av delene. Synergi er et annet begrep som brukes om dette fenomenet. De fire nevnte kjennetegnene hjelper oss i seg selv ikke med en direkte forståelse av hvordan en slik synergieffekt kan tenkes å oppstå. Snarere kan de sees som rammebetingelser for at ett eller flere av følgende uttrykk for synergi kan oppstå:

- Mennesker som i utgangspunktet er skeptiske og utrygge på egen musikalitet, ser etter kort tid ut til å være oppslukt av trommingen.
- Kvaliteten på musikken rapporteres ofte å overskride deltakernes forventninger.

²² Hvordan akkurat vissheten om dette påvirker deltakernes utgangspunkt for improvisasjon, er i seg selv et interessant spørsmål, som jeg vil komme tilbake mot slutten av dette kapitlet og i kapittel 6.

- Deltakere opplever å begynne som individer, men å avslutte som orkester.
- Deltakere med ulik bakgrunn og kompetanse gir uttrykk for å finne sine egne vekstsoner innenfor det samme samspillet, og å videreutvikle egne ferdigheter underveis.
- Opplevelse av mestring til tross for manglende øving og forberedelse.
- Utforskning av egen musikalitet midt i samspillet, på en måte man ikke hadde kunnet gjøre alene.
- En opplevelse av å bli båret uten å bære.
- Opplevelsen av en drivkraft med sterkt momentum som gir lyst til å fortsette samspillet.
- Et gradvis tydeligere enhetlig musikalsk uttrykk ettersom samspillet vedvarer.
- Økt energi og glede.

For å få bedre innsikt i hvilke underliggende fenomener som kan tenkes å bidra til denne type erfaringer i trommesirkelen, vil jeg nå presentere noen av disse i lys av relevante teoretiske perspektiver. Målet i denne sammenheng er ikke å forklare hvordan fenomenene i seg selv oppstår, men å vise til fenomenene som nøkkel til å forstå hvordan samspillet i trommesirkelen kan oppstå.

4.2.2 RYTME

Mange mennesker jeg møter gjennom trommingen, sier at de ikke eier rytmesans, og følgelig ikke kommer til å greie å tromme. Like fullt oppfordrer jeg dem til å forsøke, ut fra en erfaring av at den enkelte ofte er i besittelse av langt mer enn vedkommende selv er seg bevisst. Trommesirkelen hviler på en tillit til at det ligger et rytmisk potensial nedfelt i oss som mennesker. Den danske komponisten og musikeren Bernhard Christensen, som studerte ulike kulturers musikalske praksiser, introduserer skillet mellom rytme og RYTME:

(j)eg (vil) i de følgende afsnit bruge betegnelsen rytme i den gængse opfattelse og med RYTME markere den rytmisk-motoriske opfattelse. RYTME fremkommer, som før nævnt gennem et samspil mellem legemets muskler, en helhedsfunktion udstrålende fra de store muskler, lår og bugmuskler. En RYTMISK udfoldelse er derfor udpræget motorisk såvel i det klanglige udtryk som i bevægelse. Jeg fristes til at kalde den RYTMISKE proces for sanselig, endog i en grad, der i sin yderste konsekvens kan minde om ekstase (Christensen, 1983, s. 55).

Her viser han til RYTMEN som en iboende og medfødt naturkraft alle mennesker deler, og altså ikke noe vi får utenfra, slik tilfellet kan sies å være med rytme. Gitt de rette rammebetingelsene kan mennesket kultivere og videreutvikle denne «naturkraften», som også har i seg et frigjørende potensial. Ved på denne måten å bli ett med sin kropp, sine sanseopplevelser og emosjoner, står man i følge Christensen bedre rustet til å bli trygg i seg selv i verden. RYTME representerer i så måte en emansipatorisk dimensjon i oss.

Den danske musikkpedagogen Henny Hammershøj understreker denne rytmiske kraftens avgjørende betydning for mennesket, langt utover det musikalske. Det hun kaller grunnslaget, oppdagelsen av det repeterende slaget, melder seg allerede i første leveår:

Har barnet slått skjeen i golvet én gang, farer armen opp nesten av seg selv, og synker ned i golvet igjen av seg selv.. – Grunnslagsfølelsen eller kraften er selvforsterkende og er en like uunnværlig del av oss som evnen til å trekke pusten. Grunnslagsfølelsen er kroppens motorkraft. Den er nødvendig både når vi går og når vi krabber.

(Hammershøj, 1995, s. 18).

Disse to begrepene, RYTME og grunnslaget er relevante for å forstå fenomenet trommesirkel, fordi de peker på universelle disposisjoner for rytmisk aktivitet, noe som må være en av grunnforutsetningene for at en trommesirkel skal kunne fungere. Like fullt er det et vesentlig sprang fra at hver enkelt spiller ut fra sin RYTME, til at man kan sies å inngå i et samspill med andre. Å kunne tilpasse seg andres rytmer eller bevegelser vil være en avgjørende faktor for å lykkes i samspill. Vi skal nå undersøke noen teoretiske tilnærminger til dette fenomenet.

4.2.3 Entrainment

Det finnes utallige eksempler på at bevegelsesmønstre som er forskjellige, er i stand til å tilpasse seg hverandre og virke sammen. I naturlig form forekommer dette både innenfor biologien, kjemien og fysikken. Det klassiske eksemplet på dette fenomenet, som kalles entrainment, er den nederlandske fysikeren Christiaan Huygens eksperiment med pendel-ur på 1600-tallet. Han registrerte at to pendel-ur festet til samme vegg, tilpasset seg hverandres pendelsvingninger, så de til slutt slo helt synkront.

Musikkforskeren Martin Clayton definerer begrepet slik: «The term entrainment refers to the process by which independent rhythmical systems interact with each other». (Clayton, 2012, s. 49). Disse systemene, kalt oscillatorer, må være uavhengige av hverandre i den forstand at

de er selvgående; tas de ut av entrainment-situasjonen, skal de kunne opprettholde sine respektive bevegelser. Entrainment beskriver altså at to eller flere slike systemer utsettes for hverandres rytmiske impulser, og interagerer. Ved å fange opp hverandres svingninger, tilpasser oscillatorene seg gradvis én felles puls, før de ender opp som synkrone.

Mens entrainment er et fenomen som gjenfinnes overalt i naturen, og som må kunne sies å følge reaktive mønstre, er særphenomenet Beat Induction i følge flere forskere (Clayton, 2012; Honing, 2012), noe mennesket ser ut til å være alene om:

Beat induction (BI) is the cognitive skill that allows us to hear a regular pulse in music to which we can then synchronize. Perceiving this regularity in music allows us to dance and make music together. As such, it can be considered a fundamental musical trait that, arguably, played a decisive role in the origins of music. (Honing, 2012, s. 85).

Dette indikerer at utover de formene for entrainment som følger naturens regelbundne reaksjoner, har menneskene med BI en utvidet tilgang til å utforske og erfare entrainment som et responsivt²³ og kulturelt/sosialt fenomen.

Phillips-Silver et al. (Phillips-Silver, 2010, s. 5) identifiserer tre avgjørende byggestener som må være til stede for at BI²⁴ skal finne sted: Individet må kunne

1. oppdage et ytre sansemotorisk stimuli, input
2. produsere rytmisk-motoriske signaler
3. tilpasse og integrere 1 og 2 med hverandre, uttrykt gjennom en output.

Både entrainment og BI beskriver en prosess for synkronisering av rytmer som i utgangspunktet er uensartede, og der retningen går fra mangfold til enhet. Det som skiller de to, er at entrainment viser til reaktive fenomener innen naturgitte soner, mens BI viser til en kognitiv respons, en valgt sone. Mennesket kan ved beat induction gå utenfor rammene for de naturgitte sonene for entrainment, ved å kunne holde både input og output i bevisstheten samtidig, og integrere disse med hverandre. Sånn sett kan BI ses som en sofistisert form for entrainment. Når jeg bruker begrepet entrainment videre i denne oppgaven, er det primært

²³ Jeg skiller her mellom reaksjon og respons. Med reaksjon forstår jeg noe som kan foregå mekanisk, det ene følger automatisk av det andre. Med respons sikter jeg til en handling med element av bevisst valg, (spons, av lat. Svar. Jamfør eng: re-spons-able, norsk: an-svar).

²⁴ De kaller det ikke beat induction, da de presenterer det som et element i sin økologiske entrainmentmodell.

denne betydningen (BI) jeg sikter til, samtidig som jeg antar at også den mer naturgitte formen for entrainment er virksom, om enn på et mer ubevisst plan.

Begrepet entrainment belyser et fenomen som kan oppstå ved rytmisk improvisasjon i en gruppe. I trommesirkelen spilles ulike rytmer til en felles puls - som på denne måten bekreftes og forsterkes, samtidig som den herigjennom blir mer kompleks. Hver deltaker er således direkte eller indirekte forbundet med de andre deltakerne gjennom dette nettverket av impuls og respons. Vi kan dermed få en kompleks form for entrainment, der deltakerne fra å bidra som individer til en felles puls, i økende grad responderer tilbake på syntesen av deres musikalske responser. Dermed oppstår en sirkulær prosess som beveger seg i retning av en musikalsk overenskomst, en form for harmonisk balanse. Dette ser ut til å være en synergisk spiral.

Jeg har nå pekt på ulike måter entrainment kan ha innvirkning på samspillet i en trommesirkel på, ved at delene tenderer mot synkronisering når de møtes rundt en felles puls. Vi skal nå se litt nærmere på dette møtestedet, samt en mulig opplevd effekt av det, når vi nå tar for oss begrepet groove.

4.2.4 Groove

Rammen for møtet mellom de individuelle rytmene, som vi drøftet i lys av entrainment, velger jeg å kalle grooven. Rent etymologisk viser groove til erfaringen av å komme inn i et selvforsterkende spor²⁵ i rytmisk samspill. På grunn av rytmenes repeterende natur kan sporet betraktes som sirkulært, der hver omdreining innebærer mulighet for ytterligere gjensidig entrainment mellom rytmene. Det jeg her kaller grooven, er imidlertid ikke nødvendigvis kommet inn i et slikt spor, men har i seg potensialet til å gjøre det. Når jeg snakker om grooven som substantiv i denne oppgaven, forstår jeg møtet mellom deltakernes musikalske uttrykk, representert gjennom rytmer, klanger og toner. I og med at de musikalske uttrykkene er uatskillelig forbundet med sine utøvere der og da, forstår jeg også grooven som et sosialt fellesskap.

Men når begrepet groove brukes som verb, sikter det til det fenomenet som oppstår når potensialet utløses, og samspillet oppleves å gå inn i det selvforsterkende sporet. Man sier gjerne at noe *grooves*, og dette sikter til opplevelsen av å befinne seg i sporet: «Groove is

25 A long, narrow cut or depression in a hard material (Oxford living dictionaries).

primarily defined as a psychological construct, characterized by a pleasurable drive toward body-movement in response to rhythmically entraining music». (Vuust & Witek, 2014, s. 9). Her er det opplevelsen av fenomenet groove som beskrives, mens grooven i betydningen møtested altså beskriver syntesen av de ulike rytmiske uttrykkene som er til stede i samspillet. Syntesen er altså ikke nok i seg selv, - fenomenet groove kan først tre i kraft når det oppstår noe mellom delene²⁶, så de nær sagt går opp i en enhet som ikke kun oppleves som summen av delene, men som noe i seg selv. Når det groover, er det dette noe som trer i forgrunnen og erfares. For ordens skyld vil jeg videre i oppgaven skrive groove i betydningen rytmenes møtested, og *groove* om fenomenet - at det *groover*.

Med dette som utgangspunkt, er det forståelig at kunsten å få noe til å *groove*, er en ettertraktet egenskap. Det kan se ut til at noen har den, og andre ikke. Dessuten kan *groove* oppstå i én situasjon, og ikke i en annen, enda de samme utøverne er involvert. Tar vi utgangspunkt i *groove* som et «psychological construct», er det også rimelig å forvente at noen mennesker overfor et stykke musikk vil oppleve at det *groover*, mens andre ikke gjøre det. Det er derfor ikke rart at *groove* som fenomen fascinerer, og har fått forskere til å søke etter den rette formelen for hva det egentlig er som foregår.

En som har engasjert seg i slike undersøkelser, er Charles Keil: «The mystery: how do people and musicking become consubstantial, a communion, communitas, a sacrament, the music inside the people and the people inside the music?» (Keil, 2004, s. 1). Spørsmålet han her stiller, er ytterst relevant i vår sammenheng. Når Keil søker etter svar, ser han ut til å bevege seg i motsatt retning av en psykologisk tilnærming til fenomenet, jamfør Vuust & Witek, og i en mer ontisk retning. I sin *groovology* vektlegger han funn av participatory discrepancies (PD) (Keil, 1987), det vil si rytmiske ujevnheter, for å forklare *groove*.

Den svenske nevrologen Björn Merker viser til sin «groove matrix» som en forklaringsmodell bedre forankret i allment akseptert musikkunnskap:

...it provides a formally defined set of intervals, a temporal “vocabulary,” for a combinatorics of rhythmic patterns potentially consonant with and thus supportive of the predictive synchronizing framework of an isochronous pulse. It supplies, I claim, a

²⁶ Det er egentlig rytmenes, og derigjennom utøvernes relasjoner det her er snakk om. Vi kommer nærmere inn på dette perspektivet senere i kapitlet, under «Relasjoner».

formal scaffolding for rhythmic music quite generally, but more particularly for genres dedicated to the aesthetics of groove or swing. (Merker, 2014, s. 3).

Kort fortalt justerer Merker de pythagoreiske forholdstallene for toneintervallenes svingninger ned så langt som $\frac{1}{2}$ Hz, og ser at de polyrytmiske pulsene følger samme harmoniske struktur. Følgelig er ingen god groove resultat av (tilfeldige) unøyaktigheter. Den opptrer etter forutsigbare og proposjonale naturlover, noen «soner» eller tyngdepunkter der flere pulser møtes. Dermed oppstår oktavpulser, kvintpulser og så videre.

I og med at en trommesirkelgroove kan ses som et pulserende møtested for deltakernes rytmiske uttrykk, er den en foranderlig størrelse som kan romme så vel kaos som orden side om side. Sentrale grunnbetingelser i en trommesirkel er frihet til å spille hva man vil, samt at det er umulig å spille feil. Samtidig er lytting en forutsetning om rytmene skal kunne finne hverandre (BI), gjennomgå entrainment, og eventuelt kunne *groove*. Dog har vi ingen garanti for at det skjer, og om det skjer, oppleves det like fullt som en form for nådegave.

En fasilitator har trommesirkelgrooven som arbeidsfelt. I dette ligger også en tillit til at potensialet for entrainment og *groove* er til stede i denne grooven, side om side med motsetninger, spenninger og kaos. Oppgaven blir derfor å legge til rette for og hjelpe dette potensialet til å forløses og finne sitt uttrykk. For å lykkes med dette, ser det ut til at fasilitatoren må spille på lag med sammenhenger utover de musikalsk tekniske og formmessige sidene ved samspillet. Det ligger i sakens natur at perfeksjon på det formmessige plan ikke kan forventes i en åpen trommesirkel. Dermed kan det ha mer for seg å søke etter det essensielle i det formløse, det som måtte foregå *mellom* delene. Men dette er et felt vi ikke uten videre kan nå frem til på et konseptuelt plan. Det blir vanskelig å peke på det og si: - der er det. Dette kan virke som et paradoks som avstenger tilgangen til feltet for videre forskning. Én som ikke virker å akseptere dette paradokset som en blindvei, men snarere som en inngang til noe vesentlig, er musiker og forsker Ingrid Monson.

4.2.5 Saying something

I «Saying something – Jazz improvisation and interaction» lar Monson erfarne jazzmusikere sette ord på sin kunnskap om samspill, og de kommer blant annet inn på hva som ut fra deres innsikt kjennetegner *groove* og swing.²⁷ Det er mulig å tolke tittelen på boka som uttrykk for

²⁷ Swing refererer til dette samme noe – synergien som kjennetegner *groove*, men er mer relatert til jazzens karakteristiske swing-form: «It don't mean a thing if it ain't got that swing».

noe av det jeg nettopp var inne på; at det kanskje ikke er mulig å nå frem til det vesentlige, dette noe, med ord. Og likevel sies noe.

En kvinnelig musiker Monson intervjuet, Joanne Brackeen, benevner musikk som energi og sier videre:

It's not that (musical energy is) not definite. It's more definite than things that are described by words in a definite form. You know, the only reason that we think something is definite is that we put on the clothes of language to it, and then, you know, people read books, and all it is is language.

(Brackeen 1989 i (Monson, 2009, s. 218).

Hun ser språket som de klærne vi putter på fenomenet; - det primære målet for vår interesse, og som er mer nøyaktig definert uten språk enn med språk. Den direkte kunnskapen er tilgjengelig i musikken, i det musikerne spiller, den snakker for seg selv, er pre-konseptuell.

Det kan her være fruktbart å understreke forskjellen mellom den pre-konseptuelle direkte kunnskap, av ontologisk dimensjon, og den konseptuelle kunnskap om noe, som uttrykk for en ontisk dimensjon. Vi må anta at de erfarne musikerne Monson har snakket med, vet direkte hva dette noe er, gjennom mangfoldige erfaringer fra musikalsk interaksjon. Det kan oppfattes som et dilemma at de som vet (direkte), ikke nødvendigvis kan formidle denne kunnskapen med ord. Men grunnen kan altså være at erfaringen hører hjemme i den ontologiske dimensjonen, og følgelig må anses som pre-konseptuell, forut for ordene. Når disse musikerne snakker om noe vesentlig i musikken, benytter de seg derfor ofte av metaforer. Ved å peke på noe annet og si at «det er som...», kan man gjenkjenne og ane essensen i et fenomen, speilet via et annet eksempel fra en annen kontekst med andre ontiske kjennetegn. Dermed kan det som er virksomt, det essensielle, bli stående igjen og gjenkjennes.

Bassisten Phil Bowler beskriver for eksempel bassens rolle slik: «It's like the earth – you walk on the earth – the bass is the earth» (Bowler 1989 i (Monson, 2009, s. 43). Bassen og jorden har til felles underlaget som strekker seg dypt under alt som foregår på overflaten. Michael Carvin, som Monson gikk og tok trommetimer hos, snakket om viktigheten av en god «time feel» som grunnlag for at solisten skulle våge å ta sjanser: «Gravy is nice, but you have to have something to put it on» (Monson, 2009, s. 28). Det er bra med saus (solo), men du må ha noe å helle den over(groove). Og når Monson ble litt vel ivrig med sine

solofraseringer, avbrøt Carving med å si at han hørte sausen, « - but where's the dinner? (Carvin 1990 i (Monson, 2009, s. 28).

Tilsvarende brukes metaforer om groove og swing:

Both Richard Davis and Kenny Washington emphasized the interpersonal aspect of groove by comparing it to «walking down the street» with someone. Davis's description likened groove to a romantic or familial relationship, Washington's to walking «arm-in-arm» with someone. (Monson, 2009, s. 68).

Som tidligere nevnt er *groove* i følge Vuust og Witek (2014) et psykologisk konsept, og følelsen eller fornemmelsen musikken vekker i en, er «the proof of the pudding». Det er altså ikke hva man spiller som er det vesentlige, men hvilke følelser dette korresponderer med. Don Byron beskrev det å *groove* som «a euphoria that comes from playing good time with somebody.. – it's like feeling that time itself is pleasurable» (Byron 1989 i (Monson, 2009, s. 68).

Instrumentene og måten disse brukes på, utgjør de ytre attributtene for den underliggende mellommenneskelige prosessen:

The use of the term feeling as a synonym for groove underscores the emotional and interpersonal character of groove – something negotiated between musicians that is larger than themselves. Good time in this sense produces not only the physical patting of the feet but an emotional response as well. Phil Bowler called it a «mutual feeling of agreement. (Monson, 2009, s. 68).

Det er altså snakk om universelt gjenkjennbare følelser. «Once established, there is something inexorable about groove as well. Kenny Washington talked of the feeling that the «instrument is playing by itself» (Monson, 2009, s. 68).

Selv om den musikalske kompetansen til musikerne intervjuet i Monsons bok ligger langt over det som er vanlig i en åpen trommesirkel, opplever jeg disse musikernes intuitive og metaforiske omtale av musikalsk interaksjon, som relevante og essensielle. Jeg gjenkjenner flere av beskrivelsene fra trommesirkelens kontekst, blant annet disse tre utdragene; «time itself is pleasurable», «mutual feeling of agreement», og «the instrument is playing by itself». Jeg oppfatter dem som uttalelser med universell betydning, som ikke begrenser seg til profesjonelle jazzmusikerens erfaringsramme. Da de primært peker på indre og gjenkjennbare

erfaringer, kan de være relevante for svært ulike sammenhenger, også relatert til en åpen trommesirkel. Siden årelang erfaring i musikalsk samspill imidlertid ikke kan forutsettes her, ledes vi til å se etter noe annet enn tusenvis av øvingstimer og samspill som forklaring på hvordan *groove* også her kan erfares.

Jeg vil derfor i neste delkapittel se nærmere på fenomener som har noe sosialt overskridende i seg, der fokus rettes mot hva som oppstår mellom deltakere i et samspill, og hvor individuelle begrensninger og motsetninger ikke ser ut til å være et hinder.

4.3 Relasjoner

Vi har nå så vidt utforsket RYTMEN som har sitt utspring i kroppen, og vi har sett på hvordan denne gjennom entrainment opp mot andres RYTMEr kan inngå i en groove. Vi har videre stoppet opp ved fenomenet *groove*, og belyst dette fra to ulike perspektiver, det vi kan kalle et ytre og et indre perspektiv. Jeg vil nå se nærmere på den kollektive opplevelsen i seg selv, rette fokus mot det potensialet som ligger i ethvert menneskelig fellesskap som deler en erfaring. Målet for vår interesse blir da det som foregår mellom mennesker, det jeg her velger å benevne relasjoner.

4.3.1 Communitas

Opplevelsen av delt oppmerksomhet og fokus kan være intens i trommesirkelen. Amy Cunningham, som inntil da aldri hadde deltatt i en trommesirkel, tok for seg nettopp dette fenomenet i sin studie «Drumming Toward Communitas: A casestudy of facilitated recreational musicmaking and the Arthurian²⁸ method». Her undersøkte hun trommesirkel med fokus på fenomenet communitas:

The phenomenon of communitas has been described as a moment 'in and out of time' in which a collective of individuals may be experienced by one as equal and individuated in an environment stripped of structural attributes. In these moments, emotional bonds form and an experience of perceived 'oneness' and synergy may be described. (Cunningham, 2008, s. 4).

Begrepet, som knyttes til antropologene Esther og Victor Turner, innebærer en transformasjon fra individuell til kollektiv bevissthet. Tilstanden assosieres ofte med religiøse fellesskapsopplevelser eller andre rituelle hendelser. Opplevelsen av tid og sted kan

²⁸ Arthurian method viser til Arthur Hulls praksis og filosofi.

tilsynelatende opphøre, man oppgir sin individuelle bevissthet, ytre motsetninger avtar, og bevisstheten erfares som en kollektiv enhet. Man kan komme inn i et lokale med de forskjelligste identiteter, og én time senere komme ut fra samme lokale opplevd som et vi. En forutsetning for denne transformasjonen fra individuell til kollektiv bevissthet, er en mellomfase av liminalitet. Denne kan kjennetegnes av sårbarhet og motsetninger, da individuelle holdepunkter for trygghet og kontroll mister gyldighet, mens opplevelse av en kollektiv bevissthet ennå ikke har innfunnet seg.

Siden jeg videre i dette kapitlet kommer til å bruke begrepene *community* og *communitas* om hverandre, vil jeg kort redegjøre for hva jeg legger i disse begrepene. Ordene har samme opphav; *communis* – latin for felles, men peker på to ulike dimensjoner ved fellesskapet. Mens *community* kan beskrive et fellesskap definert av fysiske og geografiske betingelser, viser begrepet *communitas* til de båndene som oppstår mellom menneskene, eller med Esther Turners ord; «togetherness itself²⁹». Vi har tidligere i oppgaven vært inne på rytmens plass i menneskenes historie, og det universelle ved det å bruke rytmer i musikalsk praksis. Vi skal nå rette fokus mot betydningen av det fellesskapet som oppstår i og gjennom musikk, med utgangspunkt i den funksjonen musikalsk praksis ser ut til å ha hatt i menneskenes historie.

4.3.2 Musicking

Christopher Small beskriver i sin bok «Musicking» hvordan mennesket til alle tider har funnet sammen, feiret og dyrket symboler, ritualer, og seremonier. (Small, 1998, s. 90). Han understreker betydningen av å tilhøre et fellesskap, en flokk, og å feire denne tilhørigheten gjennom blant annet ritualer der ens verdi knyttes mindre til ferdighet enn til tilhørighet og kollektiv identitet. Ritualet er en form for organisert sameksistens der deltakerne utforsker og bekrefter delte ideer om sammenheng, og gjennom handling viser de hvordan de selv inngår i denne sammenhengen. (Small, 1998, s. 95).

During the enactment of the ritual, time is concentrated in a heightened intensity of experience. During that concentrated time, relationships are brought into existence between the participants that model, in metaphoric form, ideal relationships as they imagine them to be. In this way the participants not only learn about those relationships, but actually experience them in their bodies. (Small, 1998, s. 96).

²⁹ Bye, Tor Anders 2016 i Store norske leksikon: <https://snl.no/communitas>.

Musikk har alltid hatt en sentral plass i slike rituelle handlinger, og Small hevder at det nettopp er gjennom slike meningsbærende handlinger som ritualer at musikken får størst verdi. ”- The fundamental nature and meaning of music lie not in objects, not in musical works at all, but in action, in what people do.” (Small, 1998, s. 8). Musikk blir følgelig et verb: to music is musicking. Han tar videre utgangspunkt i Gregory Batesons relasjonsbegrep, og understreker at det er relasjonene som skapes innenfor konteksten av musicking, som til syvende og sist er meningsbærende.” (t)he ”I” and the ”you” are not stated, and there is no way in which they can be stated. Only the relationship that unites us, is stated”.

(Small, 1998, s. 58).

Smalls understrekning av at musikkens betydning ligger i relasjonene, er relevant med henblikk på trommesirkelen, nettopp fordi musikken her må kunne sies å være nærmest uten objektiv verdi. Den utgis ikke med det mål å lytte til den, og den fremføres heller ikke som konsert. Den er kun for deltakerne, – og har verdi utelukkende gjennom aktiviteten selv, og relasjonene som derigjennom bekreftes. Som vi har sett, kan musikk bidra til sterke kollektive opplevelser og bygge broer mellom mennesker. Small nedtoner de musikalske objektene, og fremhever den musikalske aktiviteten, musicking, samtidig som han påstår at musikken selv kun er å finne i relasjonene den skaper. Jeg vil nå presentere et perspektiv som peker på noe som gjør musikk særlig egnet til å knytte mennesker sammen.

4.3.3 Tuning-in

Jeg har stadig oftere tenkt på musikk som en måte å dele tid på. Veldig mye av det vi mennesker deler gjennom kommunikasjon foregår på idé - og begrepsplan, der den indre tiden hos den ene ikke behøver å være i flux med den indre tiden hos den andre. Vi kan gå inn og ut av tidsstrømmen til våre minner, tanker, ut til samtalen igjen, i det hele tatt ganske fragmentarisk, og likevel ha en fruktbar samtale. Men musikken foregår i reell tid, - den indre tiden utspiller seg synkront i de som deltar i en musikalsk aktivitet, enten de hører på en grammofonplate sammen eller er til stede på en konsert, som utøvere eller publikum. Den fysiske musikken foregår i den ytre tiden. Men den oppleves og gis mening i den indre tiden.

Antropologen Alfred Schütz beskriver forbindelsen mellom den egne indre tid og den delte ytre tid slik: «Making music together is an event in outer time, presupposing also a face-to-face relationship, that is, a community of space, and it is this dimension which unifies the fluxes of inner time and warrants their synchronization into a vivid present». (Schütz, 1951, s. 177). Så i og med musikken har vi ut fra Schütz noe som forbinder oss med den samme tiden.

Det kan forsterke opplevelsen av delt bevissthet, vi skjer samtidig. For at vi skal kunne tre inn i den samme opplevelsesstrømmen, forutsettes en allerede nærværende dimensjon der dette kan finne sted. Denne dimensjonen, som gjør det mulig for oss å erfare musikalske aktiviteter³⁰ innenfor den samme tiden, kaller Schütz «the tuning in-relationship»:

In the essentially polythetic character of the communicated content, that is to say, in the fact that both the ux of the musical events and the activities by which they are communicated, belong to the dimension of inner time” (Schütz 1964, p. 173) so that performer and listener, tuned-in to one another, “are living together through the same ux, are growing older together while the musical process lasts.
(Schütz 1964, pp. 174–175, i (Belvedere, 2014, s. 211).

Vi må i følge Schütz først være koblet til en a priori dimensjon av samhörighet, en delt virkelighetserfaring, før kommunikasjon skal kunne eie rom:

- all forms of communication presuppose the existence of some kind of social interaction which does not enter the communicative process and is not capable of being grasped by it (Schütz 1964, p. 161)... “the ‘I’ and the ‘Thou’ are experienced by both participants as a ‘We’ in vivid presence.”

(Schütz 1964, p. 161 i (Belvedere, 2014, s. 210).

Jeg har nå tatt utgangspunkt i *communitas*-erfaringen, som en relevant tilnærming til å forstå universelt menneskelige erfaringer innen et fellesskap. Liminalitet beskriver en sårbar fase som inntreffer i overgangen fra individuell identitet til kollektiv bevissthet. Small understreker musikkens funksjon i menneskenes rituelle handlinger, og hevder musikk er handling, og at musikkens verdi ligger i relasjonene. Schütz viser en måte å forstå det unike som oppstår gjennom musikk, da vi deler så vel indre som ytre tid, og «blir eldre sammen», mens musikken pågår. Han forutsetter også en pre-konseptuell dimensjon mellom menneskene som muliggjør kommunikasjon, det han kaller «the tuning-in relationship». Musikken blir dermed en unik form for kommunikasjon i dette relasjonsrommet: «Music is, precisely, this kind of interaction. So it should be understood as “a meaningful context which is not bound to a conceptual scheme ” (Schütz 1964, pp. 159, 166 i (Belvedere, 2014, s. 210).

³⁰ Schütz knytter the tuning in relationship også til andre former for kommunikasjon mellom mennesker, men påpeker musikkens fortrinn.

Hvis musikken representerer så unike muligheter for mellommenneskelig relasjon som vi her antyder, skulle vi anta at arenaer for slike opplevelser var tilgjengelige for alle. Det institusjonaliserte musikklivet preges imidlertid av krav til så vel kompetanse som øving hos deltakerne. Dette medfører at mange blir stående utenfor, enten på grunn av manglende ferdigheter, eller at de ikke ønsker å investere tilstrekkelig av tid og krefter på øving. I noen land, særlig Storbritannia, Australia og USA, har derfor alternative former for musikkliv vokst frem, som en gren av Community Arts -bevegelsen. Innenfor denne arenaen definerer folk selv hvilken form og plass kunstneriske aktiviteter skal få ha i deres liv.

4.3.4 Community music

Jeg har lenge visst om begrepet community music, og at dette i enkelte land er et utbredt alternativ til formell musikkpraksis. Jeg har selv vært informant i en masteroppgave, i egenskap av å være community-musiker i Norge, enda begrepet inntil da var ukjent for meg. En grunn til at dette begrepet er lite kjent her til lands, er sannsynligvis at vi i Norge har et utvidet musikkundervisningstilbud finansiert av det offentlige, og at dette fanger opp mange ulike behov for musikalsk praksis.

I mange land er dette imidlertid ikke tilfelle, og dermed har alternative former for musikalsk praksis oppstått, særlig i Storbritannia, Australia og USA. Lee Higgins beskriver fenomenet community music slik: «Community music is an intentional intervention, involving skilled music leaders, who facilitate group music-making experiences in environments that do not have set curricula. (Higgins, 2012, s. 4). Community music kan således forstås som et alternativ til institusjonell musikkpraksis, med langt lavere kompetansekrav (om noen i det hele tatt), og der alle er velkommen til å delta.

Som filosofisk forankring for denne tilnærmingen til musikalsk praksis, trekker Lee Higgins frem blant andre Jacques Derrida's og Emmanuel Levinas' tenkning. Derrida med sin idé om dekonstruksjon, og Levinas med den ubetingede anerkjennelsen av den andre. (Higgins, 2012). Begge disse tilnærmingene bidrar med relevante perspektiver til vår undersøkelse av trommesirkelen som fenomen, noe jeg her kort vil redegjøre for.

Jeg forstår Derrida's idé om dekonstruksjon som en anerkjennelse av at alt er i forandring, og at våre konstruksjoner må ta høyde for dette. Dette innebærer at selv om noe har gyldighet nå, behøver det ikke ha det i morgen, og følgelig - det som hadde gyldighet i går behøver ikke ha det i dag. Dette konstruerte, representerer den første av tre faser. Dette må vi, i følge Derrida,

etter som behov og situasjon endres, være villig til å rive ned, eller dekonstruere, som betegner den andre fasen. Endelig kan noe nytt oppstå ut fra reell situasjon og behov, eller rekonstrueres, som utgjør den tredje fasen. Denne prosessen representerer for meg blant annet en kritisk grunninnstilling til vedtatte sannheter.

Pedagogikk, musikkvitenskap og menneskesyn er eksempler på områder som er i stadig forandring, enten dette er ut fra endring i samfunnsforhold eller nye ideer. Hvis disse områdene ikke revurderes og tilpasses de rådende forhold og behov, oppstår det en kløft mellom konstruksjonenes potensiale og de reelt eksisterende behov. I et slikt perspektiv kan community music sees som et korrektiv til deler av det bestående og institusjonaliserte musikklivet. Selv om disse forhold ikke direkte virker inn på fenomenet trommesirkel, mener jeg de likevel kan være tilstede i form av de håp, forventninger og behov som deltakerne bringer med seg til trommesirkelen. Jeg tror disse kan ha en innvirkning på hvordan interaksjonen kan komme til å forløpe, kanskje nye drømmer og retninger prøves ut - på en måte det tidligere ikke har blitt gitt anledning til.

Levinas på sin side, understreker at «det samme» tradisjonelt har hatt en forrang fremfor «det andre», og hevder at den andre ikke kun skal ses som lik eller ulik det samme, da dette egentlig innebærer en egosentrert tilnærming til den andre, med «meg selv» eller «oss selv» som målestokk (Higgins, 2012, s. 12). I stedet må den andre anerkjennes som unik som seg selv, slik at annerledesheten hviler i seg selv. Av dette følger at vi må si «velkommen som du er» til den andre. Ingen av oss står i posisjon til å dømme eller avgjøre om noe eller noen er bra nok eller ikke, i og med at ingen av oss kan vite fullt og helt hvordan det er å være den andre. Isteden oppfordres vi til å anerkjenne den andre som hun eller han er, fremfor hvordan vi mener den andre burde, skulle eller kunne ha vært. En slik holdning er sentral i community music, og vi finner den også i trommesirkelen.

Så er spørsmålet om vi gjennom dekonstruksjon og den velkommende holdningen bedre kan forstå det som foregår i trommesirkelen. Kan disse som premisser virke inn på samspillet i trommesirkelgrooven, som nå engang er det som er fokus for denne oppgaven? Jeg tror så er tilfelle, og jeg diskuterer dette nærmere i kapittel 6. I denne sammenheng er det nok å peke på det nokså radikale utgangspunktet at man ønskes velkommen og anses som god nok til å delta i samspillet, selv om man mangler tidligere erfaring og ikke forplikter seg til å øve. Og like fullt – selv om man er god nok - er det mulig å videreutvikle kompetanse underveis, både samspill og teknikk. Dess større kompetanse man utvikler, jo større utfordringer kan man gi

seg i kast med. Og dess større utfordringer man gir seg i kast med, jo mer utvides kompetansen. Det ser altså ut til å være en positiv og selvforsterkende spiral. Denne effekten kommer vi tilbake til når vi senere i kapitlet skal ta for oss flyt-teorien. Nå tar vi steget fra community music, der musiseringen ikke ser ut til å tjene annen hensikt enn *glede over å musisere med andre*, til Hannah Arendts begrep *handling* som slik jeg ser det peker på en tilsvarende egalitær kvalitet.

4.4 Handling

Hannah Arendt skilte i sin bok «Vita Activa» mellom de tre formene for aktiviteter som utgjør det aktive menneskelivet (i motsetning til hennes bok *vita contemplativa*):

1. Arbeidet (Labour), uten begynnelse og slutt, uttrykker selvoppholdelsesdriften.
2. Produksjonen (Work/fabrication) har begynnelse og slutt, - som å snekre en stol.
3. Handlingen (Action) har begynnelse men ingen definert slutt, utgjøres av sosiale aktiviteter og handlinger.

De to første har nytteverdi, da de viser til aktivitet som middel for noe annet, mens den tredje viser aktiviteten som mål i seg selv. I sin artikkel «A reflection on musical experience as existential experience. An ontological turn», tar Pio og Varkøy til orde for at musikken feilaktig plasseres i de to første kategoriene (Pio & Varkøy, 2012). Med henvisning til Small's musicking-begrep, mener de den hører hjemme i den tredje, siden handling, i likhet med musicking, refererer til aktiviteten som mål i seg selv. Med dette gir Pio og Varkøy musikken et eget rom, der den er fri for krav og begrunnelser utenfra.

En annen som relaterer Arendts *handling* til musikk, er P. A. Kanellopoulos, i sin artikkel «Musical Improvisation as Action: An Arendtian Perspective». Artikkelen har et politisk siktemål:

«A basic premise of this essay is that music education practice is a form of—a broadly conceived notion of—political practice insofar as it creates situations where specific meanings are produced, attitudes built, identities shaped, and hierarchies of musical and social values constructed” (Kanellopoulos, 2007, s. 97).

Såvel Pio og Varkøy som Kanellopoulos har det vi kan kalle musikkpolitiske agendaer med sine artikler. Jeg mener på ingen måte at dette aspektet er mindre interessant, når jeg i det

videre unnlater å følge det opp, - snarere tvert i mot. Når jeg i denne sammenheng utelater det meste av den politiske debatten, er det ut fra en innsnevret interesse rettet mot fenomenet trommesirkel. Jeg er med andre ord ute etter perspektiver som kan utvide vår forståelse for hva som foregår innenfor den musikalske improvisasjonsformen trommesirkel.

Kanellopoulos understreker skillet mellom improvisasjon som «teknikk», og improvisasjon som prosess, der den sistnevnte uttrykker en åpen holdning til å skape musikk i øyeblikket, en måte å tenke og handle på som ikke er bundet eller begrenset av stilistiske improvisasjonsteknikker. Denne improvisasjonsformen innebærer utførelse (performance):

The notion of free collective improvisation designates a mode of performance that does not aim at emulating particular musical styles, but strives to experiment with sounds, techniques and ways of sound organization, beginning from the simplest and most modest idea and proceeding to explore sounds and relationships among sounds and musicians in situ, 'as if for the first time' (Prévost 1995, s. 3 i (Kanellopoulos, 2007, s. 101).

I denne samspillformen ligger en frihet fra krav om rett og galt, samt måling opp mot nytteverdi. Men denne friheten har, som vi skal se, i følge Arendt en uatskillelig konsekvens.

4.4.1 Frihet

Frihet kan i følge Arendt kun erfares i det frie sosiale rom - relasjonelt med andre mennesker, og er dermed ikke noe man kan erfare alene, - det fordrer et sosialt samspill. Det å kunne initiere nye begynnelse, det hun kaller natalitet, er den eksistensielle betingelsen for frihet: «Denne begynnelsen, som mennesket er for så vidt som det er «noen»³¹..(er) begynnelsen til et vesen som selv har evnen til å begynne, det er begynnelsens begynnelse eller begynnelsen selv» (Arendt, 1958/1996, s. 178). Slik gis individualiteten en stemme, handlingen selv uttrykker hvem vi er, da den ikke peker på noe verken i fortid eller fremtid for å rettferdiggjøre sin plass; - handlingen uttrykker individet, og bærer således individets navn. Dermed åpner dette frie fremtredelsesrommet også opp for ulike individualiteter, og kommunikative handlinger. Denne pluralismen er todelt; den innebærer både likeverd og distinksjon. Å bli tydelig som den man er, forutsetter et sosialt fremtredelsesrom: «[I]t is only

³¹ I motsetning til *noe*.

in the presence of other people, other actors, that one may achieve personal distinctiveness» (Kanellopoulos, 2007, s. 105).

4.4.2 Ugjenkallelighet

Utøvelsen av handling kan ikke tilbakekalles eller gjøres ugjort, da dens verdi ikke ligger i noe annet utenfor den selv. «Dens aktualitet ligger utenfor kategorien mål-middel. Midlene for å oppnå dette målet ville med andre ord selv være et mål, og dette «målet» kan ikke i sin tur bli et middel for et nytt mål, siden det overhodet ikke finnes noe man kan oppnå utenfor utførelsens aktualitet» (Arendt, 1958/1996, s. 213). Intensjonen med å gi seg hen til denne åpne utvekslingen av kommunikasjon, er det viktige. Man kan ikke forutsi utfallet av det man spiller, - hver tone, hvert slag er intensjonal. «To act communicatively (e)ntails delving into a communicative performance whose outcome is not known or knowable in advance. It is also a performance where the distinction between means and ends collapses: action is thus irrevocable or irreversible» (Kanellopoulos, 2007, s. 103).

Ved å akseptere at fortiden er uforanderlig, flyttes fokus til øyeblikket vi befinner oss i. Selv om det finnes et utall muligheter for improvisasjonens fortsettelse, føles det som spilles akkurat nå, som det eneste som (kan) spilles, og det kan ikke tas tilbake. «Experiencing the unfolding of patterns as belonging to a whole, but without knowing what this whole is» (Kanellopoulos, 2007, s. 110). Musikken snakker for deretter å forsvinne. Denne intensjonen om å bidra til et hele som ennå ikke er blitt fullbrakt, er et særmerke ved improvisasjon.

Den improviserende musikeren er således kun fri ved ansatsen av den første tonen. Fra da av inngår hun eller han i et samskapende hele, og står til ansvar ikke bare overfor seg selv, men også overfor den kollektive prosessen man er en del av: «In Arendtian terms, a music-making practice ‘whose very essence is freedom’ is at the same time a moment where freedom is denied» (Kanellopoulos, 2007, s. 112). Det løftet vi gir hverandre om sammen å komme fram til en dynamisk, inkluderende overenskomst, er hva Arendts begrep promise viser til:

Improvisation is a distinctive musical act, a distinctive realm of experience that ‘dictates’ that we cannot just step out, stop or destroy the piece. In other words, there is nothing that can ‘save’ the process from collapsing but the promise that one will keep fighting for the best, even at moments perceived as problematic. (Kanellopoulos, 2007, s. 113).

Ugjenkalleligheten, som vi har sett er sentral i improvisasjonshandlingen, kan i følge Arendt innløses gjennom tilgivelse. I dette ligger å gi slipp – «gjort er gjort», frafalle retten til å felle en dom. Dette muliggjør at det som først oppleves som en «feil» (i forhold til noe), gjennom tilgivelse kan bli en åpen dør, til nye løsninger og erfaringer.

Jeg har her presentert noen betraktninger rundt musikalsk improvisasjon med utgangspunkt i Arendts begrep handling. Foruten den særkvaliteten som ligger i aktivitet uten nytteverdi, er flere implikasjoner av en slik form for handling blitt presentert. Det fremkommer at under overflaten av det tilsynelatende frie handlingsrom, eksisterer et nettverk av relasjonelle bånd som griper inn i et større sosialt hele. Dette bidrar med interessante perspektiver til vår forståelse av hva som kan tenkes å utspille seg innenfor rammene av en trommesirkel.

4.5 Flyt

Jeg vil nå ta for meg et teoretisk perspektiv som i denne oppgaven er et hovedbegrep, nemlig Flow – theory, heretter kalt flyt-teori. Jeg har gjennom mange år intuitivt brukt ordet *flyt* om en tilstand erfart i trommesirkelen; når man føler at man nærmest surfer på en bølge og er ett med aktiviteten. Da jeg senere ble oppmerksom på at det fantes noe som het flyt-teori, ble jeg straks nysgjerrig, og begynte å lese om fenomenet flyt. Jeg fant da mye jeg kunne relatere til erfaringer fra trommesirkelen. Det ble imidlertid tydelig at langt flere perspektiver måtte til, om jeg skulle kunne uttrykke det vesentlige ved fenomenet trommesirkel. Nå som de andre perspektivene er presentert, er tiden inne for å introdusere flyt-teorien.

Den ungarsk-fødte psykologen Mihaly Csikszentmihalyi tilbrakte 25 år med å forske på i hvilke situasjoner mennesker rapporterte å være lykkelige, og eventuelt om det var fellestrekk knyttet til disse opplevelsene som kunne lære oss noe om hvordan lykke oppsto. Første delen av hans forskningsprogram henvendte seg til noen hundre «eksperter»; idrettsutøvere, kunstnere, musikere, sjakkspillere og kirurger, som alle hadde det til felles at de holdt på med noe de brant lidenskapelig for. Med utgangspunkt i hvordan disse beskrev sin opplevelse av, og kontekst rundt lykke, utarbeidet han en teori om flow som den optimale erfaring, kjennetegnet ved at man er så oppslukt av noe at alt annet trer i bakgrunnen: «The pursuit of a goal brings order in awareness because a person must concentrate attention on the task at hand and momentarily forget everything else. These periods of struggling to overcome challenges are what people find to be the most enjoyable times of their lives» (Csikszentmihalyi, 1990, s. 6).

Siden arbeidet et stort team forskere fra University of Chicago og senere fra universiteter over hele verden med å kartlegge forekomsten av flow. Undersøkelsen inkluderte mennesker av begge kjønn, alle aldre, og med ulike kulturelle og materielle livsbetingelser. I begynnelsen foregikk undersøkelsene ved hjelp av intervjuer og spørreskjemaer, men etter en stund utviklet teamet til Csikszentmihalyi den såkalte Experience Sampling Method. Nå ble deltakerne utstyrt med et lite, elektronisk apparat de skulle rapportere sine tanker og opplevelser til hver gang det pep, noe som skjedde 10 ganger daglig, til uforutsigbare tider og med ujevne intervaller. Det viste seg at flyterfaringen ble beskrevet nokså likt uavhengig av de utallige kontekstene de inngikk i. Da resultatet av det 25 år lange prosjektet; boken «Flow – the psychology of optimal experience» gikk i trykken, hadde over hundre tusen mennesker bidratt med sine erfaringer.

Konklusjonen var at denne form for lykke ikke er noe som skjer på slump – men følger av hvordan det enkelte mennesket velger å forholde seg til livet og dets realiteter. Som nevnt har trommesirkelen mange felles berøringspunkter med flyt-teorien, og flere av begrepene har direkte overføringsverdi. Dette vil tydelig fremgå videre i oppgaven. Jeg vil nå redegjøre for hvordan Csikszentmihalyis mener flyt oppstår, men først vil jeg presentere noen begreper han benytter, og som er sentrale i dette teoretiske perspektivet.

4.5.1 Bevisstheten, selvet og oppmerksomheten.

Det første vi må berede grunnen for, er forståelsen av bevisstheten (consciousness). I denne sammenheng gir det mening å forstå bevisstheten som en dimensjon eller et indre rom hvor det er mulig for informasjon som tanker, følelser eller sanseintrykk å dukke opp, og hvor vi følgelig kan bli disse bevisst. Dette jeg som er i posisjon til å erfare det som dukker opp i bevisstheten, kaller han selvet (The self). Men selv om informasjon dukker opp i bevisstheten, er det ikke gitt at selvet blir det bevisst. For at dette skal kunne skje, må selvet rette oppmerksomhet (attention) mot det som dukker opp. Oppmerksomheten kan metaforisk likne en spotlight som selvet retter mot informasjonen, både på den måten at den valgte informasjonen lyses opp og gjøres bevisst, men også ved at den omkringliggende informasjonen trer i bakgrunnen, ligger i mørke utenfor oppmerksomhetens lys.

Hvor mye informasjon som til enhver tid er sluppet inn i bevisstheten, beror på våre egne valg. Det er mer eller mindre selektive og bevisste valg vi gjør, og som vi må gjøre, siden informasjonen der ute er uendelig, og vi bare kan ta mål av oss til å erfare en forsvinnende liten brøkdel av det. «In any case, an individual can only experience so much. Therefore, the

information we allow into consciousness becomes extremely important; it is, in fact, what determines the content and the quality of life. (Csikszentmihalyi, 1990, s. 30). Overfor dette innholdet, spiller oppmerksomheten en nøkkelrolle. Med denne som spotlight velger selvet ut noe fremfor noe annet, trekker inn informasjon fra hukommelsen, evaluerer og tolker, og velger eventuelt en handling. Men oppmerksomheten har sine begrensninger; den kan ikke holde på med mer enn den simultant kan prosessere.

Because attention determines what will or will not appear in consciousness, and because it is also required to make any other mental events – such as remembering, thinking, feeling, and making decisions – happen there, it is useful to think of it as psychic energy. Attention is like energy in that without it no work can be done, and in doing work, it is dissipated. We create ourselves by how we invest this energy. Memories, thoughts, and feelings are all shaped by how we use it. And it is an energy under our control, to do with as we please; hence, attention is our most important tool in the task of improving the quality of experience. (Csikszentmihalyi, 1990, s. 33).

Hvordan vi velger å investere vår psykiske energi er altså direkte avgjørende for kvaliteten av våre erfaringer. Dette er grunnforutsetningene for at flyt skal kunne oppstå.

Når det er uorden i bevisstheten, får vi det forfatteren kaller psykisk entropi. Dersom oppmerksomheten forstyrres av annen informasjon som dukker opp i bevisstheten, forhindres den målrettede aktiviteten. Den psykiske energien mister sin ensretting, og istedenfor at den «forbrennes» fullt og helt gjennom aktiviteten, kommer den på avveier i bevisstheten uten å få noe gjennomført.

Den optimale indre tilstanden erfarer vi når det er orden i bevisstheten, noe som kan oppstå gjennom aktiv handling. Det forutsetter at oppmerksomheten; den psykiske energien, er investert i oppnåelige mål som ligger innenfor personens ferdighetsnivå. Da kan oppmerksomheten vies fullt og helt til oppgaven, og omsette sin energi uten forstyrrelse. Det er dette som er flyt: «Concentration is so intense that there is no attention left over to think about anything irrelevant, or to worry about problems. Self-consciousness disappears, and the sense of time becomes distorted» (Csikszentmihalyi, 1990, s. 71).

Flyt er ofte forbundet med anstrengelse, og dette kan virke overraskende på mange. Det er lett å tolke flyt som at alt flyter lett og uanstrengt av seg selv, men de fleste flytopplevelser må i følge Csikszentmihalyi viles, og tilrettelegges for. Det kan innebære at man går i gang med

noe man i utgangspunktet er uvillig til. Denne motstanden pleier imidlertid å forsvinne etter hvert som man kommer i gang, og begynner å få feedback på det man gjør. Slik feedback kan enten komme fra et annet menneske eller fra aktiviteten selv. Aktiviteten selv begynner da å oppleves som belønning for anstrengelsen, og man kjenner glede (enjoyment). Forfatteren understreker i denne sammenheng at orden i bevisstheten også kan oppnås gjennom nytelse (pleasure): «Pleasure is a feeling of contentment that one achieves whenever information in consciousness says that expectations set by biological programs or by social conditioning have been met» (Csikszentmihalyi, 1990, s. 45).

Nytelse innebærer imidlertid ikke investering av psykisk energi, den er kun et uttrykk for gjenoppretning av opprinnelig orden i bevisstheten, en slags mett tilfredshet. Glede derimot, forutsetter investering av psykisk energi i noe vi må strekke oss etter. Resultatet er at når orden igjen oppstår i bevisstheten, er dette en utvidet og mer kompleks orden. Selvet har utviklet seg og vokst, og er ikke lenger helt det samme: «Enjoyable events occur when a person has not only met some prior expectation or satisfied a need or a desire but also gone beyond what he or she has been programmed to do and achieved something unexpected, perhaps something even unimagined before» (Csikszentmihalyi, 1990, s. 46). Flyterfaringen kjennetegnes følgelig ikke bare ved glede under selve aktiviteten, men også av vekst som følge av aktiviteten.

For at en handling skal kunne ha kvalitet av flyt, må den ha iboende (intrinsic) verdi. Her ser jeg en parallell til trommesirkelen, siden musikken her blir improvisert frem i øyeblikket, uten noen utenforstående standard å forholde seg til. Aktiviteten er da selv målet, og det forfatteren kaller autotelisk³²: «It refers to a self-contained activity, one that is done not with the expectation of some future benefit, but simply because the doing itself is the reward»(Csikszentmihalyi, 1990, s. 67).

Det motsatte er tilfelle når man utfører en handling med fokus på konsekvensene, som for eksempel betaling, straff eller belønning. Sjansen er da stor for at man har fokuset et annet sted enn i selve aktiviteten. Man kan se for seg en noe sjeløyd situasjon; det ene øyet deltar i selve aktiviteten, mens det andre har blikket rettet mot et ytre og gjerne fremtidig mål. Det sier seg selv at mye psykisk energi ville løpe mellom disse to instansene, med lite til overs for fordypning og engasjement i selve aktiviteten. Det blir kort og godt umulig å fokusere, og

³² Autotelisk, av latin: auto = selv, telos = mål.

situasjonen må kunne sies å være kontraproduktiv. Prestasjonsangst og panikk er eksempler på hva som i verste fall da kan oppstå.

Så for at vi skal ha en reell sjanse til å oppnå flyt, er det en stor fordel at både veien og målet ligger i aktiviteten selv. Da har vi så å si alt vi trenger, og behøver ikke ta fokus bort fra aktiviteten for å sjekke, rapportere og sammenlikne, med det tap av konsentrasjon om selve oppgaven dette ville innebære.

4.5.2 Forutsetninger for flyt

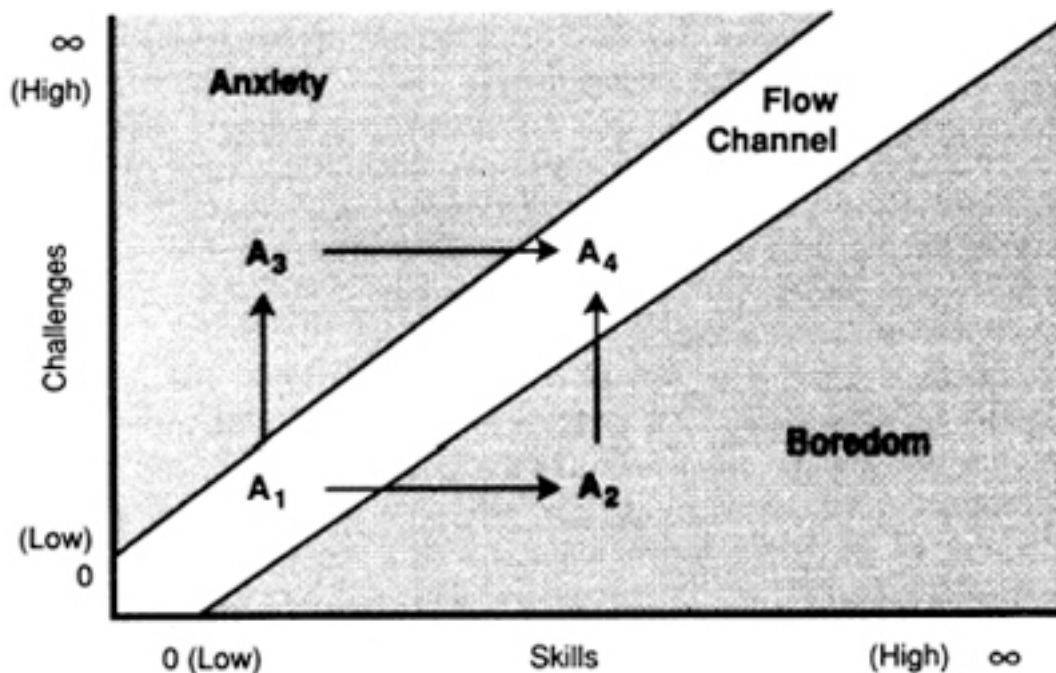
Foruten det autoteliske aspektet, peker forfatteren på noen universelle kjennetegn ved flyt-aktiviteter: De må være målrettede og knyttet til visse regler. Det må investeres psykisk energi, og ferdighetsnivået må samsvare med vanskelighetsgraden i aktiviteten.

(Csikszentmihalyi, 1990, s. 67). Med *målrettet* menes at aktiviteten har en retning, at oppgaven eller oppgavene er åpenbare. Det handler om *hva*, som for eksempel å slå ballen tilbake over et tennisnett, løse en intrikat annengradslikning, eller akkompagnere en sanger ved hjelp av gitar. Uklarhet om hva som er målet og retningen, ville kunne åpne for tvil, tilbakeholdenhet og reservasjon mot å investere energi.

Reglene det siktes til, handler om hvordan, og kan uttrykkes så eksplisitt som for eksempel serve-reglene i tennis, eller hvordan sidene i en likning kan bearbeides, så sant det samme skjer på begge sider av likhetstegnet, men også mer implisitt som konvensjoner knyttet til musikalske stilarter for akkompagnatøren. Reglene kan følgelig komme til uttrykk på mange måter, det vesentlige er at aktøren har en oppfatning av rammene for hvordan aktiviteten kan eller skal utføres. Investering av *psykisk energi* har vi allerede vært inne på, det er et kriterium for glede (i motsetning til for nytelse), men også for personlig vekst.

Men så kommer en helt avgjørende forutsetning for flyt; - det må være samsvar mellom personens *ferdighetsnivå* og aktivitetens *vanskelighetsgrad*: «Enjoyment appears at the boundary between boredom and anxiety, when the challenges are just balanced with the person's capacity to act»(Csikszentmihalyi, 1990, s. 52). Det er altså ikke optimalt å bare ha høyt ferdighetsnivå, som man umiddelbart kanskje ville tro. Et for høyt ferdighetsnivå og for små utfordringer, ville ifølge Csikszentmihalyi føre til kjedsomhet, og tilsvarende ville for

store utfordringer og for lavt ferdighetsnivå, kunne føre til angst.



Som vi ser av figuren, utgjøres ikke flyt av en fiksert linje som uttrykk for balanse mellom de to variablene. Snarere ser vi en «sone» som dekker det dynamiske rommet for måloppnåelse. Denne flytsonen har også en selvforsterkende effekt: Etterhvert som man anstrenger seg gjennom en utfordrende aktivitet, - investerer psykisk energi, vil selvet utvikles og bli mer komplekst, - og følgelig øker ferdighetsnivået. Dette kan medføre kjedsomhet, som igjen kan elimineres ved å øke vanskegraden, og dermed er man i gang med en ny runde av samme prosess. For å kunne komme inn i denne sonen, er god *feedback* om måloppnåelse i følge Csikszentmihalyi helt avgjørende. Innenfor aktiviteter der mål og regler er eksplisitte, som i idrett, spill og skolens matematikk-undervisning, er det enkelt for den utøvende å hele tiden sjekke grad av måloppnåelse.

Men mange flytaktiviteter er av mer subtil art, som en del kunstneriske aktiviteter. At det her ikke i samme grad finnes uttalte kriterier for måloppnåelse, hindrer ikke utøveren i å innhente nødvendig feedback på om aktiviteten er på rett vei. Om det er sjangerforståelse, wow-faktor eller intuisjon som gjør utslaget, spiller ingen rolle. Det avgjørende for flyt-erfaringen, er at individet selv opplever å finne reliabel feedback, om den så er å finne i selve aktiviteten.

Som en følge av den intense oppmerksomheten i flytaktiviteten, kan man risikere å glemme det som vanligvis er hovedfokus for es oppmerksomhet; nemlig seg selv. Når all psykisk

energi er investert i selve aktiviteten, er det ikke noe igjen til å opprettholde et selv som står ved siden av og kommenterer, dømmer og sammenlikner. «And being able to forget temporarily who we are seems to be very enjoyable. When not preoccupied with our selves, we actually have a chance to expand the concept of who we are». (Csikszentmihalyi, 1990, s. 64). Når man på denne måten er ett med aktiviteten, uoppmerksom på seg selv som noe utenfor denne, kan det også oppstå en form for spontanitet, der ens handlinger skjer ut av en slags selvfølgelighet, da ingen oppmerksomhet er ledig til å rettes mot eventuelle alternativer. Beskrivelser av slike erfaringer, utgjør de mest typiske tilbakemeldingene fra deltakere i trommesirkel.

Jeg har nå gitt en innføring i sentrale elementer innen flyt-teori. Som nevnt kommer *flyt* til å være et hovedbegrep videre i oppgaven, noe som innebærer at det også vil kunne brukes i sammenheng med andre teoretiske og metodiske perspektiver det i utgangspunktet ikke knyttes til. I kapittel 6 vil vi vende tilbake til de teoretiske perspektivene redegjort for i dette kapitlet, og diskutere disse i lys av trommesirkelen som musikalsk samspillform. Vi vil videre trekke tråder mellom de ulike perspektivene, og se hvilke innsikter dette kan gi i møte med trommesirkelen som fenomen.

KAPITTEL 5: SELVBIOGRAFISK TROMMEREISE

For å få bedre kontakt med hva min interesse for tromming bunner i, og derigjennom forhåpentligvis få øye på hva det er ved trommesirkelen som så sterkt appellerer til meg, har jeg skrevet det jeg kaller for min selvbiografiske trommereise. Det er mitt håp at den vil bringe frem aspekter jeg ellers ikke ville fått tilgang til, og som kan være med på å kaste lys over trommesirkelen som fenomen.

5.1 I Edens hage

Tromming har alltid vært min greie, helt fra jeg var liten.

Jeg har et vagt minne om at mor tok meg med til en såkalt musikalsk barnehage. Hun har siden fortalt meg at hun forhørte seg om hvorvidt de hadde trommer der, for jeg drev og trommet på alt inventaret hjemme, og hun mente en ordentlig tromme måtte være neste steg. Jo da, sa «tantan»; her har vi tromme. Dermed fikk jeg oppleve musikalsk barnehage á la 1967. Og ganske riktig; på slutten av en av sangene lød strofen: så spiller vi på tromme, bom, bom, bom. Og akkurat der, på disse tre slagene, skulle jeg slå forsiktig med en filtklubbe på en flat Orff-tromme. Og det var det hele. Sånn var tromming der. Som en uekte fetter av triangelen eller xylofonen, fløyten eller klaveret. Det var første og siste gang jeg var i musikalsk barnehage. Jeg må ha vært totalforvirret. Hvis dette var å tromme, hva var da det jeg holdt på med hjemme, til mors og fars LP-plater, på puter, lamper, kasseroller og kasser? Pussig nok har dette spennet mellom den pene kunstmusikktradisjonen og den umiddelbare kroppslige utfoldelse forblitt en kulturell kløft i min musikalske historie. Men heldigvis fortsatte jeg med trommingen, og mor så hvor godt jeg hadde av det, og støttet meg så godt hun kunne.

Fra tidlig skolealder begynte jeg å spare på gammelt trommeutstyr til jeg som 12-13 åring endelig hadde noe som kunne kalles et trommesett, eller batteri, som vi kalte det da.

En nabogutt spilte piano, og sammen jammet vi og gjorde våre versjoner av Elton John og the Beatles. Etterhvert ble jeg kjent med en gutt på skolen som også spilte piano, og sang i tillegg, og sammen med en litt eldre gutt som spilte el-gitar, startet vi band. Vi spilte relativt enkle sanger og arrangementer, og jeg tror jeg spilte den samme rytmen til alle sangene. Men jeg husker ikke at det var et problem. Det jeg imidlertid husker, var da vi fikk lov å spille på 7.-klassefesten på skolen, og at alle jentene og noen gutter bare danset og danset, og vi måtte spille de 4-5 låtene vi hadde øvd inn om og om igjen. Og jeg husker at alle, både vi som spilte, og de som danset, var gjennomsvette, og at det var helt greit. Det var ingen som syntes

det var ekkelt. Og jeg husker at stortrommen gled lenger og lenger ut mot dansegulvet, og at jeg derfor av og til måtte stoppe å spille midt i sangen for å hente den tilbake igjen. Og jeg husker det som om både de to andre i bandet og alle de på dansegulvet så på det som den naturligste ting i verden, at de måtte stoppe litt før de kunne fortsette med å spille eller danse til jeg igjen nådde stortrommepedalen med foten. Da var jeg 13 år, og noe i meg visste at dette er min greie, dette skal jeg fortsette med.

Et annet minne jeg har fra den alderen, var da et tradjazzband spilte konsert på skolens julemarked. Jeg så at trommeslageren, som var 4 år eldre enn meg, ikke fikk det til sånn at de andre i bandet var helt fornøyd. Samtidig kjente jeg tydelig inni meg hvordan jeg ville spille til den musikken. Etter konserten spurte jeg om å få prøve trommene, og da jeg spilte en enkel swingrytme, begynte de andre å spille sammen med meg. Jeg følte at de store guttene hadde sett og anerkjent noe i meg som betydde mye for meg. Senere ringte de meg noen ganger når de hadde spillejobb i brylluper og 50-årsdager, og trommeslageren deres ikke kunne være med. Det gikk vel sånn passe, men jeg visste i hvert fall at jeg var bedre enn deres egen trommeslager, og det holdt for min del.

Ellers spilte jeg mest til LP-plater og kassetter hjemme. Med én gang jeg kom hjem fra skolen, gikk jeg inn i stuen, hvor trommene sto i et hjørne, så vred jeg balansen på stereoanlegget helt over til den høyttaleren som sto ved trommene, og satte på musikk jeg likte å spille til. Jeg hadde ikke noe særlig teknikk, hadde aldri lært det. Men jeg spilte det jeg følte, og syntes stort sett det var knallbra. Jeg la håndklær oppå trommene, for å dempe dem så ikke tante Ruth i etasjen over skulle banke i gulvet. Dessuten låt trommene mer dumpt og kult da, som de jeg hørte på platene. Jeg hadde ikke peiling på hvordan man stemte en tromme. Sånn holdt jeg på. På ungdomsskolen ble det flere band, men de varte sjelden mer enn noen øvinger. Det var spennende de første gangene, men så stoppet det liksom opp. Ingen av oss visste helt hvordan vi skulle komme videre.

Da jeg gikk på videregående, var det noen eldre karer med jobb og bil, som av en eller annen grunn visste at jeg spilte trommer, og ønsket meg til å prøvespille for bandet deres. De hadde en trommeslager, men han skulle de si opp hvis de var fornøyd med min prøvespilling. Og det må ha gått greit, for jeg fikk plassen, men jeg måtte kjøpe nye trommer. Det gamle sammenraskede skrotet holdt ikke i deres sammenheng. Jeg lånte penger av mor, og kjøpte et splitter nytt batteri. Dette bandet hadde eget øvingslokale i en liten hage på Kampen. To ganger i uka var vi der og øvde. De lagde sine egne låter, og jeg fikk være med å påvirke på

min måte. De var gjennomgående greie med meg, og fornøyde med det jeg gjorde. Det var alltid god stemning, mye fleiping og varm humor. Jeg følte at jeg hørte til. Med dem ble det flere spillejobber, á la Berg-rock, Fagerborg-rock, Nissen-rock og Ullern-rock, alt etter hva den videregående skolen het, som arrangerte, den fredagen eller lørdagen.

På disse arrangementene var det mye nerver for min del. Jeg skulte på de andre bandene som deltok, var redd for at det var noen der som var bedre enn meg på trommer. Og lydforholdene var ofte så krevende at vi ikke hørte hverandre mens vi spilte, og det var en guffen følelse, for vi ante ikke hvordan det låt. Og responsen var stort sett laber. Men det var særlig én spillejobb vi hadde som jeg likte godt. Det var på Kunst-og Håndverkskolen. Der var det bare oss som spilte, ute i borggården en vårkveld, og publikum var eldre og virket tryggere.

Der opplevde jeg igjen dette å bare kunne spille og spille, mens folk bare ville danse og danse. Isteden for å ta alle låtene flere ganger for å ha noe å spille, la vi inn åpne partier i låtene, og jammet så lenge vi syntes vi kunne tillate oss. For meg var oppgaven å holde *grooven*, og jeg forenklet den for å gjøre den mest mulig dansbar. Jeg spilte til jeg fikk vannblemmen i hendene. Jeg spilte til vannblemmene sprakk, og til hendene etterhvert var blodige. Men jeg stoppet ikke. Alt det kom i annen rekke. Jeg måtte være der for *grooven*, holde den gående - så folk kunne få fortsette å danse til oss, bekrefte oss, digge det vi gjorde, like oss! Jeg husker jeg følte at musikken spilte seg selv, og at jeg ikke kunne svikte den ved å kaste inn håndkleet.

5.2 Det tapte paradiset

Så langt hadde min suksessformel som trommeslager vært intuitivt enkel: Jeg spiller den eller de rytmene jeg kan, og følgelig kan jeg spille trommer. Jeg fylte hele mitt eget univers, ofret ikke en tanke på andre rytmer som jeg ikke kunne; de fantes rett og slett ikke for meg. Men paradiset dager var talte.. Samme år spilte jeg i skolens revy-band, under en kapellmester som var mange-og-tyve år og proffmusiker. Her var det ulike sjangre som skulle spilles, og jeg ristet oppgitt på hodet over flere av de rytmene han ville ha meg til å spille. Mener du jeg skal spille dette? Så demonstrerte jeg det på en sånn måte at det selvfølgelig låt dårlig. Kan jeg ikke heller spille denne? og så tok jeg en av de jeg kunne. Jeg var helt uvant med å kunne tilpasse meg annen musikk enn det jeg kunne spille fra før. Jeg hadde så langt alltid greid å dreie det som skulle spilles over på min banehalvdel. Uten at jeg var klar over det, var det nok de andre som måtte tilpasse seg meg, og da var jeg fornøyd, for da låt det sånn som jeg ville

ha det. Ingen skulle få ta fra meg min komfortsone. Men i denne sammenhengen var jeg tvunget til å spille noe jeg ikke kunne fra før, og jeg husker jeg syntes jeg strakte meg langt.

På premiefesten gikk jeg bort til kapellmesteren, som het Jo, og spurte hvordan han syntes det gikk, hvordan han syntes bandet var. Jeg hadde ikke fått noe skryt så langt, og ville hjelpe ham litt på vei. Jo da, svarte han; det er en lærerik erfaring å spille med en trommis som ikke *groover*. Jeg fikk sjokk. Mente han virkelig det? Jeg hadde da bare fått gode tilbakemeldinger på trommingen min hele veien, hvem trodde han at han var? Heldigvis spurte jeg hva han mente, og hva jeg kunne gjøre, jeg spilte rollen som kul, enda jeg hadde fått en stor klump i halsen, og jeg kjente tårene sprengte på. Nå virker det kanskje som om han var spydig og arrogant mot meg. Men det var ikke tilfelle. Han var velmenende og ærlig. Du kan jo bli med på Josefine i morgen, så kan du høre Paolo spille, sa han. Neste kveld dro jeg til vertshuset Josefine og håpet å få avkreftet mistanken om at jeg ikke holdt mål. Jeg ønsket at også denne Paolo, når jeg fikk tatt ham nærmere i øyensyn, skulle vise seg å være harmløs som trussel for mitt selvbilde. Men der gikk jeg på en durabelig smell. Jeg mistet munn og mæle fullstendig, og ble helt blåst av banen. Den energien han skapte med trommingen sin, den helhjertede måten å spille på, den kreative og lekne galskapen han kontinuerlig utforsket, hele tiden mens det svingte og *groovet* så man ikke kunne stå stille, - jeg måtte bare like det! Skuffelsen min forsvant fort. Man diskuterer ikke med et naturfenomen. Jeg var totalt overvunnet. Jeg skjønte hva kapellmesteren mente. Og jeg var beskjemmet over at jeg selv ikke hadde visst bedre.

Fra da av begynte jeg å gå på Josefine på jam-ene, søndager og tirsdager. Der vanket alle som telte av musikere i den tidens Oslo. Noen ganger fikk jeg snakket litt med Paolo i pausen. Han var veldig vennlig og oppmerksom, og ga meg tips og velmente råd. Én gang vinket han meg opp fra der han satt bak trommene, og spurte om jeg ville prøve. Jeg takket ja og prøvde, omgitt av de beste av de beste musikerne. Og det gikk som en lek å spille. Jeg fikk til alt jeg prøvde på, jeg ble leken og kreativ, jeg var trygg. Jeg fikk smil og vennlige ord fra de andre musikerne. Og ros og anerkjennelse fra Paolo selv.

5.3 Paddens forbannelse

Fra den dagen av, hadde jeg alltid masse sommerfugler i magen når jeg gikk dit. Jeg håpet å få å spille, samtidig som jeg fryktet det for mitt bare liv. Etter min «oppvåkning», var denne trommingen blitt som en altopplukende besettelse. Noen av de første gangene gikk det helt strålende, jeg var i himmelen der jeg satt bak Josefinetrommene og spilte fra hjertet, omgitt av varme, rause og dyktige musikere. Jeg må ha identifisert meg så kraftig med det å være

trommeslager at det var som om hele min eksistens sto og falt med dette. Og etterhvert begynte jeg å kreve av meg selv at jeg skulle innfri. Det var ikke lenger nok å sitte der og ha det gøy. Jeg har fremdeles vanskelig for å forstå hva som var galt i det. Det var som om jeg var blitt glupsk på mer, jeg skulle vise at jeg var noe spesielt. Jeg hadde så enormt mye å ta igjen, og hvis jeg ikke greide det, var det som om verden raste sammen for meg. De emosjonelle opp-og-nedturene som bølget i kjølvannet av kravene jeg stilte til meg selv, styrte etterhvert tilværelsen. Enten var jeg høyt oppe, på vei til å bli verdens beste trommeslager, eller jeg var langt nede, det ynkeligste og mest mislykkede av alle kryp.

Jeg begynte å panikk-øve, gjerne midt på natten, ut fra et brennende begjær etter å bli bedre, fort. Det var gjerne etter å ha gått hjem fra jam, en time over midnatt, og ønsket om å kunne spille som Paolo, brant så sterkt at jeg ikke hadde samvittighet til å sove. Da satt jeg gjerne med trommestikkene i sengen når jeg kom hjem, og øvde på noe jeg hadde sett ham gjøre. Det er ikke å undre seg over at resultatene uteble etter sånn øving, men jeg ikke bare undret meg, jeg ble fortvilet. Så langt hadde jeg altså greid meg som trommeslager uten å øve, og når jeg da endelig nedlater meg til å øve, så får jeg ikke noe igjen for det!?

Mitt forhold til øving var grunnt og naivt. Jeg var utålmodig. Hvis ikke resultatene kom med én gang, mistet jeg motet og trodde det var noe galt med meg. Jeg prøvde og prøvde, og når jeg fremdeles ikke fikk det til, prøvde jeg hardere. Jeg hadde simpelthen aldri knekket koden med øving, der tiden er en faktor; - repetisjon, rutiner, standhaftighet og gleden over de små fremskritt var nok vel og bra for kjedelige folk. Men for meg var det uaktuelt, jeg var ikke en sånn en. Jeg visste jo hvordan jeg ville spille, så hvorfor kunne jeg ikke spille det, nå med én gang? Så fikk jeg senebetennelse i begge hendene, og var satt sjakk matt. Etter ulike behandlingsformer og en sommerferie der jeg fikk bruke kroppen på andre måter, forsvant betennelsen. Men følelsen av å ikke duge, at det var noe galt med meg, begynte å oppta meg mer og mer, som et problem jeg måtte løse. Nå senere i etterkant kan jeg bedre forstå hva som skjedde med meg. Denne lille fabelen, fritt etter Michael Ende, sier det jeg tror er vesentlig:

Det var den store midtsommerfesten i skogen, der alle dyrene var samlet rundt den store hvite stenen som skinte under fullmånen. På denne stenen kom de frem og opptrådte for hverandre, for da kunne alle de som sto rundt se hva som foregikk, i det klare måneskinnet. Den ene etter den andre opptrådte, bukket og neiet mens de tok imot applausen fra det begeistrede publikummet. Og så, til slutt, var det tusenbenet som skulle gjøre sitt glansnummer, tusenbendansen! Og tusenbenet danset, så ikke et

øye var tørt, og alle var oppslukt av det fantastiske nummeret de nå fikk oppleve. Men ved siden av steinen satt det en padde. Den hadde aldri opptrådt for de andre dyrene, og den var etterhvert blitt svært sjalu. Da tusenbenet var ferdig med sitt nummer, og hadde høstet de lovord og bravorop som høstes kunne, hvisket padden: «Si meg, ærede tusenben; - hvordan vet du i hvilken rekkefølge du skal plassere bena i dansen?». Og siden den dagen har tusenbenet tilbrakt tiden med å gruble på hvordan i all verden den skal klare å danse.

Jeg grublet og grublet, prøvde det ene og det andre. Og det begynte å haste. Det ble stadig mer jeg måtte ta igjen, etter all den tiden jeg ikke hadde fått det til. Jeg var ikke lenger fornøyd bare med å spille og være glad. Jeg ville nå lenger, bli noe mer, være som de jeg så opp til. Jeg opplevde ikke lenger meg selv som én som kunne, jeg begynte å tvile på det jeg hadde, og ble mer og mer overbevist om hva jeg manglet.

Mens dette pågikk, befant jeg meg i den sene ungdomsalderen. Jeg var nitten år. Ting var ikke lengre en lek. Rundt meg dro kamerater i militæret, kom inn på krevende studier, reiste jorden rundt, - det lå i luften at nå skulle det skje noe, et solid rykk opp til et nytt nivå. Dette ville også jeg leve opp til. Og på utsiden så det nok ut til å gå riktig bra, jeg ble antatt til å turnere som trommeslager med Rikskonsertene, jeg ble tatt opp som skuespiller i studentrevyen og siden i et eget revykompani. Men inni meg ble jeg mer og mer ulykkelig og fortvilet, uten å skjønne hvorfor. Jeg trodde fremdeles at det måtte være noe jeg ikke hadde skjönt, og at hvis jeg bare fant den rette løsningen, ville alt gå seg til.

Men samtidig begynte jeg å få hastverk, godt hjulpet av alle de sedvanlige spørsmålene fra de voksne om studier og karriereplaner. Hvis jeg bare overbeviste nok som trommeslager, ville de kanskje la meg i fred, selv om jeg ikke fulgte normen. Men da hastet det. Jeg trodde at når jeg ikke klarte det jeg prøvde på, var det fordi jeg ikke prøvde hardt nok. Derfor kjørte jeg meg selv hardere og hardere, men dess mer jeg prøvde, jo verre ble det. Og dess verre det ble, jo viktigere ble det å fikse det. Min prestasjonsangst var ikke lenger bare en krusning på overflaten, den var blitt et hav i storm. Den fungerte slik at dess viktigere det var å lykkes med noe, jo mer anstrengte jeg meg for å lykkes, men siden angsten for å mislykkes vokste proporsjonalt med viktigheten av å lykkes, var jeg bondefanget. Jeg prøvde å lure systemet ved å late som ting ikke var viktig, og dermed slippe unna angsten. Men det tok ikke mange gangene før også denne utveien var stengt.

5.4 På leting etter gralen

Da jeg var toogtyve, sa det stopp. Jeg greide ingen ting lenger uten å få angst. Jeg var helt utkjørt av å prøve å gjøre det jeg tidligere bare gjorde. Paddens utspekulerte spørsmål hadde på et vis invadert også min naturlige væremåte, og nå befant jeg meg i en knipe jeg ikke greide å komme ut av. To år med intensiv terapi fulgte. Så flyttet jeg til Bergen for å begynne med blanke ark. Men trommesettet var med på lasset, og det tok ikke lang tid før det samme mønsteret begynte å gjenta seg med trommingen, når jeg nå forsøkte å få innpass i Bergens musikkmiljø. Likevel sto jeg på. Denne gangen var det ikke begjæret og panikken som drev meg. De to årene med terapi hadde hjulpet meg ut av det utføre. Nå var det en litt mer reflektert form for problemstilling som drev meg, bygget på min dype erkjennelse av at jeg skulle drive med tromming. Jeg visste at jeg skulle ha noe med tromming å gjøre. Så jeg sto på, gikk på jam, prøvespilte med band, hang opp lapper, tok vanskelige telefoner, promoterte meg selv. Selv om det ikke kjentes rett, gjorde jeg det, for dette var den eneste veien jeg visste om. Snart var spillegleden igjen forsvunnet, jeg handlet nå kun ut av plikt mot denne overbevisningen jeg visste var der. Til slutt fikk jeg nok; - hvis jeg skulle bli ulykkelig for å følge drømmen, fikk det heller være. Jeg ville ikke gå inn i en ny depresjon. Dermed solgte jeg trommesettet mitt tvert. Omtrent samtidig møtte jeg min første djembe på lærerhøgskolen, meldte meg på Knut Kristiansens halvårsenhet «Rytmask musikkpedagogikk», og et nytt kapittel begynte i min trommereise.

Her var det ikke enkeltprestasjonene man fokuserte på, men inkluderende samspill. Her fikk jeg endelig fred fra prestasjonsmaset mitt, samtidig som jeg fikk tromme, spille, synge og danse med andre. Og gleden over å få denne musikken til å *groove*, kjentes som noe langt større enn den jeg opplevde når jeg spilte trommesett. Grooven var fellesskap, grooven var noe å høre til i, noe vi eide sammen. Her kunne jeg være én av flere likeverdige, der fokus lå på selve samspillet, hva vi sammen var i stand til. Her var det et poeng at alle skulle lære alle delene av arrangementet, vi roterte på instrumentene. Ved å kjenne figuren til de du spiller med, er ikke figurene knyttet til enkeltpersoner, men til samspillet. Der det i et jazzband var etikette for trommeslageren å legge inn fills og trommesoloer med wow-faktor, var slike innfall betraktet som noe uvesentlig innen rytmisk musikkpedagogikk. Her var fokuset på relasjonene, uttrykt gjennom rytmen og musikken. Som musikk lærer ble jeg mer enn god nok trommis til å lykkes med det jeg ønsket, nemlig å få klassen til å spille sammen, få se de blyge slippe seg løs og de kjepphøye tilpasse seg fellesskapet.

5.5 Paradiset gjenfunnet

Og innenfor denne settingen fant jeg igjen spillegleden og den gode, dansbare *grooven*. Jeg opplevde en lettelse over å slippe den selvsentrerte trommeslageren Lars. Isteden kjente jeg på raushet, lek, kropp og tilhørighet. Jeg hadde skiftet retning fra prestasjoner til relasjoner, og merket at det ga meg mye. Dette kjentes som min vei. Og det var den i ti år.

Da jeg etter 10 år som musikk lærer nærmest snublet over Arthur Hulls trommesirkel-konsept, representerte dette nok en utvidelse av mitt trommelandskap. Særlig bet jeg meg merke i påstanden om at det var umulig å spille feil. Dette representerte enda et kvantesprang for meg. I RMP øvde vi inn arrangementer, og følgelig var det strengt tatt noe som var riktig og noe som var feil, selv om dette kom i andre rekke. Men hvordan kan man stille med et så betingelsesløst utgangspunkt som at det er umulig å spille feil, uten at det blir totalt kaos, bråk og anarki? Det var særlig denne nysgjerrigheten som fikk meg til å melde meg på mitt første kurs med Arthur Hull. Nå har jeg holdt på med trommesirkel i snart 15 år uten å ha opplevd noen spille feil.

KAPITTEL 6: DISKUSJON OM TROMMESIRKEL SOM FENOMEN, FUNKSJON OG PRAKSIS

6.1 Innledning

I dette kapitlet vil jeg dele og drøfte med leseren det jeg oppfatter som ny kunnskap knyttet til trommesirkel, både som samspillform og fenomen. Jeg vil redegjøre for hvordan denne kunnskapen er blitt tilgjengelig i møte med teori, metode og selvbiografi. Underveis har jeg valgt en presentasjonsform med et personlig narrativ. Dette gjør jeg for bedre å kunne hjelpe leseren inn i relevante problemstillinger i et forskningsfelt som må antas å være ukjent for de fleste. Jeg bruker meg selv som en slags mediator, en som står «midt i fortellingen» i det tredimensjonale rommet (Clandinin, 2013), med nærhet til de ulike perspektivene som er virksomme i diskusjonen. Jeg trekker linjer mellom teori og praksis, samtidig som jeg kontekstualiserer ved hjelp av eksempelmateriale og egen erfaring. Slik søker jeg å åpne nye innfallsvinkler til trommesirkelen, og utvikle ny teori som har musikkpedagogisk relevans.

Etter en innledende betraktning om det å være community musiker i Norge, diskuterer jeg det jeg kaller de rytmiske fenomenene i oppgaven. Vi ser blant annet på entrainment i kontekst av trommesirkel, før vi diskuterer *groove* i lys av så vel et ontisk som et ontologisk perspektiv. Deretter tar jeg for meg noen funn og oppdagelser jeg særlig knytter til de mellommenneskelige fenomenene introdusert i kapittel 4. Vi skal undersøke relasjonenes betydning i det musikalske samspillet, med utgangspunkt i Smalls begrep *musicking*. Videre vil jeg drøfte *tuning-in* lansert av Schütz, opp mot Turners' *communitas*-erfaring. Deretter presenteres trommesirkelen som *dekonstruksjon*, knyttet opp mot begrepet liminalitet. Trommesirkelen drøftes deretter som et uttrykk for Arendt's *handling*, med unyttighet som fellestrekk. Til sist i kapitlet vil jeg legge frem ny kunnskap av musikkpedagogisk interesse, knyttet til trommesirkelen sett i lys av flyt-teori.

Diskusjonen suppleres underveis med utsagn fra deltakere i trommesirkel. Disse er hentet fra fokusgrupper Amy Cunningham gjennomførte i forbindelse med sin studie om *communitas* og trommesirkel. Disse utdragene tar jeg med fordi de med autentisitet uttrykker den enkeltes opplevelse, og på den måten bidrar med relevant kontekst til diskusjonen. Samtidig kan de fungere som nøytral dokumentasjon fra det som er mitt forskningsfelt.

6.2 Boundary walkers

Parallelt med oppgaveskrivingen har jeg hatt arbeidsuker med stor spredning i type oppdrag, og gruppene har bestått av eksempelvis spedbarn, flyktninger, barnehagebarn og voksne synshemmede. Dette får meg igjen meg til å reflektere over denne merkelige profesjonen det er å være en «community musiker». Higgins refererer i boken sin til uttrykket *boundary walker*: «Community musicians are boundary-walkers. Uncertain as to their own professional status they inhabit territories that lie between other professions (Kushner, Walker and Tarr 2001, s. 4 i (Higgins, 2012, s. 6). Dette er en situasjon jeg kjenner meg igjen i. Det er sant at jeg er litt usikker på min profesjonelle status, men jeg ser det ikke som noe problem, så lenge jeg opplever mening i det jeg gjør. Inntil nylig har da heller ikke benevnelsen «community musician» vært særlig mye brukt i Norge. Dette skyldes selvfølgelig den engelske ordlyd, men kanskje vel så mye at begrepet community ikke vekker klare assosiasjoner til norske forhold.

Rinde og Schei påpeker utfordringene som følger med at det i Norge er opprettet et bachelorstudium i community music. Dette både utfra erfaringen at så snart et emne tilpasses akademia, har det en tendens til å forandre seg, men også ut fra det paradoksale at vi i Norge ikke har et tilsvarende ord for community, og likevel kaller det community music. «As this new sub-field emerges, and before it becomes set in stone, we should consider critically whether the terminology is useful and actually adds value in a Norwegian context. What does the ‘community’ in community music signify in our region?». (Rinde & Schei, 2017, s. 9). Mens den videre diskusjonen rundt disse spørsmålene er av stor betydning for hvilken plass og innhold community music vil få i Norge fremover, vender vi nå tilbake til det som handler om fenomenet trommesirkel.

6.3 Rytmiske fenomener

Jeg vil nå ta for meg de fenomenene jeg i teorikapitlet knyttet til RYTME, entrainment og *groove*. Jeg velger å presentere disse tre i sammenheng, da de alle er nært forbundet med rytme. Dette skiller dem fra de fenomener som drøftes i neste delkapittel, de mellommenneskelige. Mine betraktninger rundt *Groove* vil bli delt opp i ett avsnitt med fokus på *groove* som form, det vi kan kalle et ontisk perspektiv, og et annet med hovedvekt på *groove* som erfaring, som er mer ontologisk i sin retning.

6.3.1 RYTME

Grunnen til at jeg har valgt å trekke inn Christensens RYTME-begrep i oppgaven, er for å underbygge antagelsen om at mennesket er utstyrt med en medfødt rytmisk disposisjon.

Mange av deltakerne jeg møter gjennom trommesirkelen, hevder bestemt at de mangler rytmesans. Hvis de med det mener rytme med små bokstaver, så er det absolutt mulig at de har rett. Men det som overrasker meg, er at såvidt mange ser ut til å være uoppmerksom på egen RYTME³³. Og at det nærmest blir en sjokkartet overraskelse for dem å oppdage at de kan tromme, uten å ødelegge for samspillet:

The intimidation of actually just playing a drum you know, like sounds would come out of it and you don't know like, you've never played before, you don't know how it's going to sound, or what it's going to be about, but its like you kind of get this feeling where like you can, you just get engulfed in it.

(Male, Circle Two i (Cunningham, 2008, s. 84).

Dette fenomenet, at kroppen – når den er blitt hjulpet i gang, ser ut til å kunne respondere med en kroppslig erfart puls, anser jeg som en sentral grunnbetingelse for at samspillet i trommesirkelen skal kunne være mulig.

Jeg har valgt å forholde meg til Christensens RYTME-begrep, til fordel for *locomotion*-begrepet som vanligvis beskriver menneskets motoriske bevegelseskraft. De peker på det samme fenomenet, men ut fra ulike perspektiver. Siden Christensen fremhever det rytmisk-musikalske aspektet, som uttrykk for en sansemotorisk erfaring, ser jeg hans perspektiv som relevant for tematikken. Hammershøjs betegnelse *grunnslaget*³⁴ peker på et annet uttrykk for det samme fenomenet. Hun ser det som forløperen til og forutsetningen for en rekke av de mest grunnleggende ferdigheter et menneske må utvikle for å overleve. Denne iboende ferdigheten som går ut på å være i bevegelse fysisk, men samtidig «hvile» i det forutsigbare som ligger i gjentakelsen, er noe vi deler med resten av dyrelivet på jorda. Kroppen har en formidabel kapasitet til å lære ferdigheter den etterhvert kan utføre på egenhånd, og derigjennom frigjøre psykisk energi som kan rettes mot andre sider ved aktiviteten, som oppmerksom lytting og observasjon.

RYTME innebærer også fenomenet entrainment, men her på intra-individuelt plan. Her er det de ulike muskelgrupper som, i kinestetisk samspill med ulike instanser som pust, synsevne og balanseevne for å nevne noen, koordinerer den optimale samhandling.

³³ RYTME - se kapittel 4.2.2

³⁴ Oppdagelsen av det repeterende slaget, se kapittel 4.2.2

6.3.2. Entrainment

Vi kan følgelig se for oss at entrainment i en trommesirkel foregår både på det intra-personlige og det inter-personlige plan. Men mens den førstnevnte formen er skjult for omverdenen, er den inter-personlige formen for entrainment mer tilgjengelig, den er oppe i dagen - i den ytre tiden. Cunningham, som var observerende deltaker i en trommesirkel, beskriver den lyttende orienteringen som vender seg både innover og utover:

This connection to self and others happened simultaneously for me as a participant observer, in that I had to turn inward to allow my self to feel the rhythms I was playing before I could let go and trust these internal rhythms and enter a flow experience. As a participant observer, I experienced a sense that I can only describe as "finding the common denominator" amongst my fellow in-the-moment music makers. (Cunningham, 2008, s. 87).

I dag hadde jeg trommesirkel i en barnehage. I en gruppe med 1-2 åringer, merket jeg at kun noen av barna var med å spille. De fleste satt på et voksenfang og observerte. Det var bare 2-3 ivrige smårollinger som spilte sammen med meg. Grooven var ennå en uferdig konstruksjon, med mitt «stillas» og noen tilsynelatende vilkårlige slag fra barna her og der. Da minnet jeg de voksne om å være med å spille de også, om det så bare var med én hånd, på en tromme eller rytmeinstrument. Effekten av at de fire voksne tilstedeværende begynte å spille, var påtagelig, selv om det var relativt enkle bidrag. Jeg merket at stabiliteten og kompleksiteten i grooven ble bedre. Vi var flere som bekreftet det samme prosjektet. Det virker som at med en viss kritisk mengde rytmer, ble tyngdepunktene dem i mellom tydelige, og opplevdes som et spor, en groove å følge.

Etter kort tid var de fleste barna på en eller annen måte med å spille. Dette kan skyldes de voksnes betydning som rollefigurer, at de gikk foran og viste hvordan det skulle gjøres, og at det var trygt. Men samtidig var det mitt inntrykk at det musikalske, både slik det kom til uttrykk gjennom kroppslig bevegelse og klanglige kjennetegn, var så markant at det så å si kalte på barna, vekket lysten til å delta. Dette forstår jeg som en form for entrainment, at man så å si dras inn i en strøm som har retning mot et samlende uttrykk. Cunningham beskriver hvordan fasilitatorens kroppslige bevegelse var av betydning for henne:

From my perspective as an observer, I found that Anne's own sense of rhythm helped me get into the beat. It was quite obvious that she felt the music kinesthetically, which

means that she held the beat in her body. I found my self and other participants mimicking her knee bounces and toe taps to a beat and tempo she must have heard in her head. (Cunningham, 2008, s. 110)

Noen ganger kan denne ensrettede strømmen av musikk og bevegelse oppleves så total at man nærmest mister seg selv i helheten, uten at dette behøver å oppfattes negativt:

I think it was cool, like sometimes I would just pick up a new instrument and I wouldn't really know what it sounds like. And I would start playing and I still wouldn't really know what it sounds like, but I would know that it is part of the whole big beat...and it was just cool. (Female, Circle Two i (Cunningham, 2008, s. 140).

Deltakeren Cunningham her refererer, kunne ikke høre hvordan hennes instrument låt, men hun merket at helheten låt bra, og følgelig låt også hennes instrument bra.

Clayton (2012) nevner tre rytmiske strukturer entrainment kan følge: *Unison*, det vil si at vi spiller den samme rytmiske figuren, enten i fase eller grader av motfase, som for eksempel spørsmål/svar. *Hierarkisk* peker på underdelingene som følger innunder et slag, eksempelvis fjerdededelsnoter, åttendedelsnoter og sekstendedelsnoter. Entrainment med hvert av disse nivåene for underdeling vil dermed samtidig være forbundet med den samme pulsen. Den tredje strukturen er *polyrytmikk*. Her foregår to eller flere ulike pulser samtidig, og mengden av mulige utgangspunkt for entrainment øker radikalt.

I et samspill som det jeg opplevde i dag, er det følgelig mange strukturelle referanser som kan bidra til å stimulere entrainment. Det at flere ble med å spille, kan tolkes som at flere opplevde musikken som passende med deres egne behov eller rytmiske soner. Evnen til beat induction aktiveres eksplisitt i samspillet: «When you're playing, you're um, always listening to other people, and like playing off of that». (Woman in circle two, i (Cunningham, 2008, s. 86). Tendensen i en groove med en felles puls som fundament, vil i følge entrainment være å gå mot synkronisering og større grad av enhet. Dette betyr vel å merke ikke at rytmene som sådan blir mer og mer like, oftere tvert imot. Når pulsen oppleves som en trygg forankring, stimulerer dette ut fra hva jeg har erfart, snarere til å utforske kontrastene i mangfoldet. Men det betyr at *tyngdepunktene* i de ulike rytmene beveger seg i retning av synkronitet, og at den rytmiske distinksjon rundt pulsen går mot en smidigere sameksistens. Tendensen går altså fra noe som ikke henger helt sammen, til noe som henger mer og mer sammen, i den grad at det oppleves som en enhet.

6.3.3. Groove

Går det an å fastslå at noe groover eller ikke? For å komme tettere på erfaringsbaserte refleksjoner rundt dette, vil jeg igjen benytte meg av et personlig narrativ: Da jeg nylig hadde trommesirkel med en gruppe voksne flyktninger, der språk og kulturforskjeller gjorde det vanskelig å kommunisere verbalt, ble den musikalske kommunikasjonen desto viktigere. Mot slutten av programmet hadde vi en groove som for en lang periode så ut til å engasjere alle. Jeg lyttet både til musikken og mine egne følelser, og kjente at det *grooвет*. Samtidig hørte jeg noen slag og lyder her og der, som ikke var synkronisert med resten, uten at de kunne rokke ved min grunnfølelse av *groove*. Jeg forsto det som at et kritisk flertall av oss var synkronisert, og at det dermed ikke spilte noen rolle om ikke alle var det. Men om vi alle følte det på samme måte, kunne jeg ikke vite. Da slo det meg at kanskje er det ikke bare det å *spille groove* vi i varierende grad er i stand til, men også det å *oppleev groove*.

Om *groove* er en psykologisk konstruksjon, så skapes den inni det enkelte menneske; som sitert tidligere «(c)haracterized by a pleasurable drive toward body-movement in response to rhythmically entraining music». (Vuust & Witek, 2014). Da må det jo være individuelle grader av en slik erfaring. Mens én lytter begynner å klappe hånden på låret, hører sidemannen kanskje bare lyder uten struktur. Således må det nødvendigvis være *ulike grader av opplevd groove*. Dette var en viktig innsikt, som jeg vil komme tilbake til.

Samtidig vil det også være ulike grader av objektivt identifiserbar *groove*, for selv om *groove* først og fremst skulle være en psykologisk konstruksjon, er det hevet over tvil at *groove* av et signifikant antall mennesker erfares som et reelt fenomen. Vi ser det blant annet ut fra den fascinasjonen den vekker, og som får forskere som Keil (2005) og Merker (2014) til å engasjere seg i å utvikle teoretiske modeller for å lokalisere nøkkelen til mysteriet.

Groove som form: Da jeg først leste Keils redegjørelse for hvordan nøkkelen til *groove* sitter i de upresist plasserte slagene, PD, var min første reaksjon at vi var på rett spor. Erkjennelsen av at det som får oss til å bevege oss til musikken, ikke kan stamme fra en maskin, men må være noe organisk og menneskelig «u-perfekt», ga mening. Men hvis han dermed trekker slutningen at fordi *groove* har PD, følger at PD gir *groove*, har jeg vanskeligere for å følge ham. Jeg ser faktisk ikke helt for meg hva vi kan bruke målt PD til. Jeg har vanskelig for å forestille meg en trommeslager som lykkes med å spille disse unøyaktighetene, slik at det blir *groove* av det. Det blir litt som melde inn forrige ukes vinnerrekke i Lotto og tro at man igjen har en sikker vinner. Vi sitter etter min oppfatning kun igjen med de ontiske attributtene av

noe som har foregått, enten det er rytmen eller trekningen. Keils betoning av PD som *groovens* oppholdssted og ikke kun som de ontiske følgene av *groove*, blir da også imøtegått av flere forskere innen feltet, blant andre David Ake: «I fear that some of the current work along these lines has become more obsessed with a systematic mapping of chronometric fluctuations between players than with a broadly canvassed approach to cultural musicking» (Ake, 1997, s. 2).

Likeledes tilbakeviser den svenske nevrologen Björn Merker PD som forklaring på hvorfor noe *groover* som følge av avvik fra regulære slag: «The claim that deviations from isochrony³⁵ constitute the phenomenon of groove or swing is so counter-intuitive as to be tantamount to a contradiction in terms.»(Merker, 2014, s. 2). Merker foretrekker sin groove matrix, som viser naturlige proposjonale relasjoner mellom pulser, på samme måte som vi finner mellom tonene i intervaller, men da med radikalt lavere svingningstall. Dette virker som en langt mer plausibel tilnærming, da den bygger videre på pythagoreernes forholdstall for toneintervallene. Det er lettere å ha tillit til noe som baserer seg på fysiske lovmessigheter enn rytmiske unøyaktigheter. Hvis bruken av hans matrise imidlertid fordrer at musikeren har kjennskap til polymetriske pulser for å kunne spille *groove*, har den uansett liten relevans for trommesirkelen, da vi her må være realistiske nok til å avskrive en slik forforståelse. Vi skal selvfølgelig ikke utelukke at vi ubevisst kan trekkes mot disse sonene for pulsfelleskap, men uansett faller det utenfor hva vi kan si noe om. Felles for Keils og Merkers tilnærminger, er slik jeg forstår dem, at de er spisset mot musikernes ontisk målbare utøvelse når de søker forklaring på fenomenet *groove*. Det virker med andre ord som om de fokuserer på forhold som ligger i selve «konstruksjonen» av grooven, dens *formmessige* karakter.

Som mangeårig trommeslager i band, har fenomenet *groove* selvfølgelig opptatt meg. Når man leter etter *groove* på den måten jeg gjorde, som om det var noe jeg manglet, er det lett å fikse på det formmessige, det ontiske og konseptuelle. Denne dimensjonen gir den takknemmelige fordel at det går an å peke på noe og si at der er det. Det er også fullt mulig å snakke om det, og dermed føle at man handler. Det lar seg måle, telle, beregne og systematisere; noe som alt sammen gir en komfortabel følelse av kontroll og oversikt. Men som vi så, var ikke dette noe som førte rette veien for mitt vedkommende. (Se kapittel 5).

³⁵ «Isochrony is the reguarity of tasks being performed even though they are not required to» (Nugent, Pam M.S. Psychology Dictionary, professional reference, <https://psychologydictionary.org/isochrony>).

Det hender jeg spør nybegynnere i en trommesirkel, når jeg ser at de er positivt overrasket; om å sette ord på hva som gjør at de gjenkjenner det vi spiller som musikk. Følgende karakteristikk går da igjen: «Vi legger merke til mønstre og strukturer som gjentar seg, vi hører melodier og harmonier, og vi opplever en slags ordnet sammenheng mellom rytmene». Felles for alle disse karakteristikkene, er at de omhandler musikkens form, med andre ord det vi kan peke på og sette ord på. Det vil ikke nødvendigvis bety at det er disse karakteristikkene som motiverer dem til å komme på trommesirkel, men kanskje heller at det er disse kjennetegnene de kan sette ord på. Om det andre kan det være vanskelig å si noe.

Groove som erfaring: Noen av musikerne Monson (2009) intervjuet, valgte en ganske annen tilnærming til det å snakke om *groove*. Noen uttrykte *groove* som en følelse av å være sammen med noen, for eksempel å gå arm i arm nedover gaten. Det er interessant å merke seg kontrasten mellom den musikalske kompetansen hos disse musikerne, og mangelen på bastante og skråsikre påstander. Snarere kan det gis inntrykk av at ingen av dem ønsker å gi «svaret». Dette kan i første omgang virke som et paradoks, men når vi ser litt nærmere etter, kan det kanskje ikke være annerledes. Uvillighet til å feste et fenomen i form av ord, behøver som tidligere nevnt ikke skyldes uvitenhet, da det her kan være tale om *direkte* kunnskap. Det kan snarere skyldes en anerkjennelse av et fokusområde som befinner seg utenfor ordenes rekkevidde.

Bruken av metaforer ser ut til å dukke opp der hvor andre og mer direkte beskrivelser ikke fungerer. I stedet for å fikse noe med ord, overlater man gjennom metaforbruk et frirom til den andre, så vedkommende kan la sine egne assosiasjoner tre frem for bevisstheten og gjenspeile det essensielle. Sånn sett kan det virke som om metaforer er fenomenenes foretrukne språk. Tilnærmingen kan i den betydning være mer av fenomenologisk art, og metaforer kan fungere som en form for eidetisk reduksjon, - de trekker det universelt essensielle, ekstrakter ut, og lar skallet, det individuelle formmessige stå igjen. Sånn sett går det kanskje an å snu om på oppfatningen av uvilligheten til å si noe direkte om fenomenet. I stedet for å tolke det som uvitenhet; - kan det heller tolkes som tegn på stor grad av vesentlighet. Da er det ikke selve det vesentlige som reduseres (som i reduksjonisme), men de uvesentlige attributtene, så det som til slutt står igjen er det essensielle ved fenomenet. På den måten gis fenomenet rom, uten å bli ilagt ordenes bånd. I stedet tar vi bort alt som *ikke* hører til, til kun en ekstrakt eller essens står igjen, - uten at dette er et konseptuelt *noe*. Så det nærmeste vi kommer definisjonen av groove i Monsons bok, er ved å henvise til en følelse, som for eksempel å gå nedover gaten arm i arm med noen. Om vi tar vekk det å gå nedover

gaten arm i arm med noen, men tar vare på følelsen det etterlot; da er vi kanskje et lite steg nærmere *groove* som fenomen.

For å oppsummere kan vi si at vi gjennom disse to perspektivene på *groove*; gjennom form og erfaring, har drøftet den ontiske og ontologiske karakteren ved fenomenet. Man kan i varierende grad være i stand til å spille på en slik måte (form) at tilstrekkelig mange er i stand til å gjenkjenne følelsen av *groove* (erfaring).

Jeg har lenge vært klar over at det å kunne spille *groove*, ser ut til å være en ferdighet som er ujevnt fordelt, og mitt fokus som trommeslager har vært rettet mot å øve denne ferdigheten. Ut fra min refleksjon rundt graden av *opplevd groove* hos deltakerne i gruppen av flyktninger, og Vuust og Witek sin beskrivelse av *groove* som «a psychological construct», forsto jeg noe nytt. Det ble klart for meg at det å *oppleve* noe som *groove* også er noe man i større eller mindre grad er i stand til. Og i min situasjon som trommesirkelfasilitator, er denne «ferdigheten» faktisk viktigere enn den første.

Så en liten diskusjon til spørsmålet jeg innledet dette delkapitlet med; - Er det mulig å fastslå at noe *groover* og noe ikke? Spørsmålet har fått en dobbelt betydning ut fra min nye innsikt, med både en subjektiv og en objektiv dimensjon; - er det mulig for meg å *oppleve* at noe *groover* og; er det mulig at *en rytme* i seg selv *groover*..?

Mitt svar er at hvorvidt en rytme i seg selv *groover*, kan vanskelig kategorisk fastslås, da ingenting kan *groove* for seg selv. Det må opptre i bevisstheten til et individ om det skal kunne erfares. Der blir det rekonstruert av det som måtte være tilgjengelig i den enkeltes bevissthet, og dette vil igjen være preget av vedkommendes erfaring og musikalske anlegg. Ut fra en slik forståelse er mitt svar at absolutt og objektivt verifiserbar *groove* ikke kan finnes, da det er evnen til å *oppleve groove* som uansett vil være det avgjørende og springende punkt. Dette vil også være musikerens utgangspunkt: «(w)e must never forget that the player is always the principal listener». (Small, 1998, s. 221). Ut fra en slik forståelse ser det ut til at en musiker som ikke er i stand til å *oppleve groove*, heller ikke vil være i stand til å spille *groove*.

Fenomenene RYTME og entrainment ser hver for seg ut som premisser for *groove*, RYTME som den medfødte disposisjonen kroppen har for å falle inn i et gjentakende bevegelsesmønster; entrainment som det som samkjører og synkroniserer slike bevegelsesmønstre. I og med at det er vanskelig å se for seg *groove* uten hjelp fra begge disse

fenomenene, forstår jeg *groove* som en synergieffekt av disse to. Sammen med de lettspilte rytmeinstrumentene, utgjør synergien av disse tre fenomenene slik jeg ser det et egalitært utgangspunkt; - et minste felles multiplum for deltagelse og mestring i et musikalsk samspill. Slik kan de danne grunnlag for erfaringer av samme karakter som vi finner innen mer krevende og betingede samspillformer. De rytmiske fenomener bereder sånn sett veien for erfaring av det jeg har valgt å kalle *mellommenneskelige fenomener*.

6.4. Mellommenneskelige fenomener

Her vil jeg fortsette å drøfte hva jeg har funnet av ny kunnskap som kan kaste lys over trommesirkelen som fenomen. Mens vi i 6.3 tok for oss rytmiske fenomener, vil vi nå se på fenomener som i seg selv ikke har noe med rytmer å gjøre, noen av dem har strengt tatt heller ikke med musikk å gjøre. De er først og fremst knyttet til de menneskelige relasjoner som kan oppstå i og rundt trommesirkelen, og det er disse som i følge Small (2011) gir musikken sin verdi.

6.4.1 Musicking og relasjoner

Når Small hevder at musikkens verdi ikke ligger i de musikalske objektene, men i relasjonene, må jeg innrømme at dette først fremsto som en radikal tanke for meg. Påstanden virket nærmest som et ran overfor alle former for musikalske objekter, også de jeg forbandt noe positivt med. Men med bakgrunn i fenomenologiens erkjennelse av bevisstheten som det eneste stedet der noe kan erfares, har det etterhvert gitt mening. Et objekt kan ikke erfares, kun persepsjonen av det kan, som et uttrykk for vår relasjon til objektet. Det er følgelig først i det vi *erfarer* musikken, at det *blir* musikk.

Et partitur er sånn sett i seg selv ikke musikk, kun et papir med blekk. Men det kan fungere som nøkkel til å utløse noe som via persepsjon kan erfares som musikk. Når vi erfarer musikk, er det i følge Small gjennom de relasjonene musikken uttrykker, enten det er de relasjonene som finnes mellom tonene i en harmoni, melodi, rytme, eller den som oppstår mellom lytterne. Det er sånn sett ikke grenser for hvor mange relasjoner som på ulike nivåer kan uttrykkes gjennom musikken. (Small, 1998, s. 198). De musikalske objektene i seg selv, er i følge ham uten mening. Men det betyr ikke, som jeg først fryktet, at de ikke har verdi, bare at de ikke selv kan utløse den. Small har sånn sett ikke fjernet noe fra musikken, bare foretatt en slags opprydning i mytene om hvor musikken finnes.

Musikken utfører sitt arbeid i spennet mellom to eller flere størrelser, subjekter eller objekter: Når Small skriver: ”- (t)he ”I” and the ”you” are not stated, and there is no way in which they can be stated. Only the relationship that unites us, is stated”. (Small, 1998, s. 58), får jeg assosiasjoner til sitatet der Brackeen uttalte: «It’s not that (musical energy is) not definite. It’s more definite than things that are described by words in a definite form» (Brackeen 1989 i (Monson, 2009, s. 218). Her oppfatter jeg Brackeens «musical energy» som en parallell til Smalls «relationships». Begge benevnelsene peker på noe som utspilles *mellom* det som kan beskrives objektivt.

Hvis vi forstår energi som potensial til å utføre et arbeid, kan Brackeens musical energy forstås som evnen til å levendegjøre relasjoner. Det er først når musikken som energi utfører en slik handling, blir et verb, at den også kan erfares. Da kan den gjøre noe med oss, uttrykke noe, minne oss om noe, bevege seg, og i oss beveger noe seg med den. Objektene gir struktur til det musikalske potensialet, men skaper selv ikke. Det er hva som utspiller seg i handlingsrommet *mellom* objektene, som er det virksomme, transformerende og performative. Derav verbet musicking.

Når jeg flytter fokus fra objektene til relasjonene som oppstår mellom dem, blir jeg oppmerksom på nye muligheter. Jeg blir klar over at det som tidligere «bare» har vært mellom de viktige objektene, kanskje hele tiden har vært selve åstedet for det vesentlige. Ved å rette fokus mot det som ligger *mellom*, åpner det seg et landskap. Det minner meg om noen strofer fra «I rörelse» av Karin Boye: «Väl finns det mål och mening i vår färd - men det är vägen, som är mödan värd.»

Når Small beskriver utøvelsen av ritualer, er det nettopp med blikket rettet mot det som ligger mellom objektene. Disse objektene er bare punkter mellom hvilke relasjoner kan utspille seg. Dette innebærer et fokusskifte. Blikket faller lett på objektene, mens livet utspiller seg mellom dem. Jeg ser flere fellestrekk med trommesirkelen:

During the enactment of the ritual, time is concentrated in a heightened intensity of experience. During that concentrated time, relationships are brought into existence between the participants that model, in metaphoric form, ideal relationships as they imagine them to be. In this way the participants not only *learn about* those relationships, but actually experience them in their bodies. (Small, 1998, s. 96).

Hvis vi relaterer dette sitatet til trommesirkelen, blir vi oppmerksomme på noe som skiller denne samspillformen fra mange andre. Her uttrykker ikke musikken verket til en komponist. Ei heller uttrykker den noen annen form for ideell musikk, noe den skal ligne. Den uttrykker rett og slett relasjonene slik de spilles ut, utforskes og skapes, oppløses og gjenfinnes, og musikken er det hørbare uttrykket for denne prosessen. Lydene kommer fra instrumentene, men det som gjør det til musikk, er relasjonene de gjenspeiler.

We hear the sounds (...) What we do *not* hear is the relationships between them. Relationships are mental, not physical events. They are made in our minds, and it is our minds that place the sounds we hear into those often extremely complex relationships with one another, too complex to be articulated in words. (Small, 1998, s. 112).

I trommesirkelen blir disse sammenhengene ekstra tydelige, siden intet utenfor konteksten av samspillet har aktualitet. Musikken referer kun til de handlinger og relasjoner som utspiller seg i øyeblikket. Her ser jeg paralleller til såvel den autoteliske aktivitet som Arendts *handling*, som jeg begge snart kommer tilbake til.

Tar jeg et tilbakeblikk på min egen trommehistorie, gjenfinner jeg det jeg nettopp har utdypet. I og med at jeg aldri øvde, var min spilltekniske kompetanse på et minimumsnivå. Men det lille jeg hadde, var som regel nok. Jeg kjente andre trommeslagere på min alder som var meg overlegne rent teknisk, men som ikke fikk musikken til å fungere. Stilt overfor disse to alternativene, var jeg tross alt glad for at jeg var en trommeslager som bidro til at musikken kunne fungere der og da. Og det er som om trommeslageren jeg var da, og trommesirkelen som jeg kjenner nå, deler noe: Her mangler teknisk ekspertise, det objektivt anerkjennbare - men likevel blir det musikk. Det kan tolkes som at det vi mangler, ikke er det avgjørende eller essensielle. Da har vi likevel *noe* som all verdens teknikk ikke kan erstatte. Her er vi inne på et tema som hadde fortjent en mer utdypende diskusjon, noe jeg av plasshensyn må la ligge.

6.4.2 Tuning-in relationship

At musikalsk samspill ser ut til å kunne løfte deltakere ut av den individuelle sfære, og ut i en større felles bevissthet, synes dokumentert både av Small og Turners. Men hva det er ved musikk spesielt som i så stor grad bidrar til dette, ble mer forståelig for meg da jeg leste hva Schütz skrev om den ytre og indre tiden: «Making music together is an event in outer time, presupposing also a face-to-face relationship, that is, a community of space, and it is this

dimension which unifies the fluxes of inner time and warrants their synchronization into a vivid present». (Schütz, 1951, s. 177). Dette kan se ut til å belyse fenomenet *communitas* fra et nytt perspektiv, noe jeg nå vil redegjøre nærmere for.

Hvis vi ut fra Schütz forutsetter at musikken *utspilles* i en ytre tid som alle har tilgang til, vil den *erfares* parallelt i den indre, både hos meg og de andre tilstedeværende. Dette innebærer i en viss forstand min tilgang til erfaringen av den indre tid også hos de andre, noe som kan gi en opplevelse av å være «alle steder samtidig». Det kan se ut som om *communitas* beskriver bevisstheten om denne simultane tilstedeværelsen, i den grad at indre og ytre tid oppleves som det samme. Nettopp her ser jeg en mulig parallell til *evidenserfaringen* nevnt i kapittel 2.3.2. Når intet annet finnes i bevisstheten enn en intens tilstedeværelse, vil det som erfares ikke stå i forhold til noe annet, og simpelthen fremstå *som det er*:

Husserl forstår evidens som vores erfaring af, at det intenderede objekt fremtræder *originært* i «egen person», dvs. så oprindeligt og originalt som muligt. Når genstanden ikke blot er ment, men foreligger intuitivt, er den givet med evidens. (...) (d)er er intet specielt privat ved evidensen. Tværtimod indebærer den en fordring om at være intersubjektivt gyldig. (Zahavi, 2001, s. 52)

Selv om det her er gjenstander som erfares, mener jeg det samme må være tilfelle når nærværet av andre mennesker erfares, og da ser det for meg ut til å uttrykk nettopp *communitas*.

Don Byron beskrev i Monsons bok det å *groove* som «a euphoria that comes from playing good time *with* somebody.. – it's like feeling that time itself is pleasurable» (Byron 1989 i (Monson, 2009, s. 68). Her løftes nettopp den delte tiden som egen dimensjon, frem som selve essensen i opplevelsen av *groove*. Er det mulig å si noe mer eksakt om dimensjonen ved denne «tiden» som vi tilsynelatende er i stand til å kunne «koble» oss på? La oss se hva Schütz sier om forutsetningen for at kommunikasjon i det hele tatt skal kunne finne sted: ”- (a)ll forms of communication presuppose the existence of some kind of social interaction which does not enter the communicative process and is not capable of being grasped by it (Schütz 1964, p. 161 i (Belvedere, 2014, s. 210). Den sosiale interaksjonen han forutsetter før kommunikasjon kan finne sted, er så visst ingen sosial interaksjon i vanlig forstand: Siden den ikke lar seg begripe, og ikke kan ta del i selve kommunikasjonen, må den være av pre-konseptuell art. Siden den ikke selv kan ta del i selve kommunikasjonen, gir den inntrykk av å

være det som *omgir* kommunikasjonen, og således dimensjonen der kommunikasjonen kan finne sted.

I kapittel 4 viste jeg til Csikszentmihalyis forenklete modell for bevisstheten, hvor den kunne forstås som «den dimensjon hvor hendelser som sanseinntrykk, tanker og emosjoner opptrer for selvet». Dette kan se ut som en parallell til Schütz's, «some kind of social interaction», bortsett fra at det hos sistnevnte da blir tale om *delt* bevissthet. I såfall beskriver den nettopp Communitas-dimensjonen, rommet hvor de konseptuelle hendelser kommer og går, og som i liminalfasen trer tilbake sammen med de individuelle identitetene. Når disse trer tilbake, er bare den romlige dimensjonen igjen, selve communitas-erfaringen, eller «togetherness itself». Det kan følgelig se ut som om communitas og det Schütz kaller «some kind of social interaction» peker på det samme fenomenet. En slik forståelse setter egne erfaringer fra trommesirkelen i perspektiv. Den kanskje sterkeste erfaringen når det gjelder å få et glimt av denne dimensjonen, vil jeg dele her. Den er hentet fra Rinde sin masteroppgave (2016) der jeg var informant, og refererer til en erfaring jeg hadde for snart ti år siden:

He recounts how a strongly autistic adult he had in a regular drum circle suddenly got a regular beat going in one session, after months of enthusiastic but uncoordinated and highly individual banging on the drum. Lars managed to steer the group's common pulse towards this participant's beat so that they all fell – and stayed – in synch. Lars recounts how this person appeared to light up at this experience of connection, and regularly on subsequent occasions managed to tune in and latch on to the common pulse in the group. Lars describes how it might feel for someone normally so isolated from social interaction to suddenly find themselves "in the midst of a group working with a common course and purpose, able to feel that all are pulling in the same direction, and that they were for once at the centre of it (Rinde, 2015, s. 67).

Å få anledning til å dele slike erfaringer med andre mennesker gjennom tromming, oppleves veldig meningsfullt. Og paradoksalt nok var det denne mannen, som til tross for - og på grunn av, sin sterke autisme, viste meg det rommet hvor vi kan forenes: «(s)o that performer and listener, *tuned-in to one another*, “are living together through the same ux, are growing older together while the musical process lasts.” (Schutz 1964, pp. 174–175, i (Belvedere, 2014, s. 211) Min italic og bold).

6.4.3 Dekonstruksjon, limalitet og «transition point»

Som nevnt i kapittel 4, kan Derrida's dekonstruksjon være en relevant modell for å forstå de samfunnsmessige betingelsene for community music. Imidlertid finner jeg en annen betydning i dekonstruksbegrepet som mer direkte angår fenomenet trommesirkel. Som tidligere nevnt er det et kjennetegn ved trommesirkelen at grooven hele tiden er i endring. Sånn sett kan vi si at det foregår kontinuerlig dekonstruksjon midt i samspillet. Musikken vil til enhver tid være svaret på de spørsmål, behov og svar som lever i øyeblikket.

Dette perspektivet gir mening også ut fra den tilliten jeg som fasilitator er nødt til å møte hver situasjon og deltaker med. Jeg er simpelthen avhengig av å ha tillit til at løsninger vil gi seg selv ut fra den situasjonen og det materialet vi har til rådighet. I dette ligger også en aksept av at løsninger presset frem av meg som leder, ikke vil ha den samme effekten, og heller ikke vil oppleves som et autentisk uttrykk for deltakernes musikalske overenskomst: «Deconstruction is not a method or some tool that you apply to something from the outside, deconstruction is something that happens and which happens inside». (Derrida 1997b, p.9 i (Higgins, 2012, s. 11). Sett i lys av denne måten å forstå dekonstruksjon på, kan den samtidig fungere som en slags sikkerhetsventil for at noe ikke varer lengre enn det er grunnlag for. Det innebærer en aksept av at alt er i forandring, og at det i trommesirkelen vil dukke opp nye muligheter når en groove ikke lenger er levedyktig.

Hull beskrev fasen som kom når en groove viste tegn på å gå i oppløsning, og hvordan veien videre som regel medførte det han kalte et *rhythmical trainwreck*. Deretter kunne en ny groove igjen bygges opp, og samspillet kunne omsider re-etableres og vedvare en stund, til neste oppløsning var et faktum. Dette ser ut til å beskrive en gjentatt dekonstruksjonsprosess. Som vi så i kapittel 4, inntreer communitaserfaringen gjerne etter en fase av liminalitet; «(n)oe som innebærer en tilstand av midlertidighet, sårbarhet og usikkerhet».³⁶ Begrepet er kjent fra antropologiske studier, der fasen ofte forbindes med overgangsriter, som ved overgangen fra ungdom til voksen. Dermed innvarsler liminalfasen også en mulig ny begynnelse; noe er blitt brakt til ende, og det nye har ennå ikke funnet sted. Denne sårbare fasen kan således innebære både frykt og håp rettet mot det som ennå ikke har manifestert seg. Dette kan komme til uttrykk gjennom en årvåkenhet ikke ulik den Hull tilskriver transition point.

³⁶ Bye, Tor Anders. (2016, 29. februar). Communitas. I Store norske leksikon. Hentet 18. april 2018 fra <https://snl.no/Communitas>.

Det spesielle inntraff når Hull initierte en ny retning, midt i denne fasen før grooven gikk i oppløsning «(j)ust before rhythm burnout occurs, a nebulous, usable energy exists inside a drum circle». (Hull, 1998, s. 16). Ved å utnytte det spesielle potensialet som lå i transition point, ble det mulig å ta vare på energien og det kollektive fokuset, og revitalisere samspillet uten å gå gjennom hele nedbrytelsesprosessen. Selv om det fysiske, formmessige nødvendigvis må forlates og gis slipp på, behøver ikke deltakerne som sådan å bli med i fallet. Midt i dekonstruksjonen forblir noe intakt, kanskje det nettopp er det som kan kalles den delte bevisstheten, eller *communitas*-erfaringen.

Det kan se ut som om disse tre begrepene og tilhørende fenomener; dekonstruksjon, liminalitet og transition point, uttrykker kvaliteter med essensielle likhetstrekk.

Transition point og liminalfasen innebærer begge mulighet for en transformasjon til et nytt nivå. Men samtidig foreligger en fare for sammenbrudd dersom dette nye ikke inntreffer. I trommesirkelen kan vi få *rhythm burnout* med påfølgende *rhythmical train wreck*, mens man i et ufullendt overgangsrituale risikerer å havne på bar bakke og må begynne å bygge seg opp fra grunnen av.

Det kan altså se ut som fasilitering i en trommesirkel innebærer muligheten for en «tørrskodd» revitalisering og nystrukturering av samspillet, dersom dette da er ønskelig. Selv foretrekker jeg av og til å la grooven falle helt fra hverandre, før noe igjen bygges opp. Gjort med en aksepterende holdning tror jeg dette kan gi god øvelse i «selv-fasilitering».

Fasilitatorens endelige mål er å gjøre seg selv overflødig, ved å gradvis overføre kontrollen til orkesteret. Gjennom å erfare de naturlige fasene i en «*rhythm burn out*», kan deltakerne bygge kompetanse i selv å velge når og hvordan en transformasjon skal foregå. Jeg har fått en utvidet forståelse av hva transition point innebærer, ved å studere trommesirkelen i lys av liminalitet og dekonstruksjon.

6.4.4 Trommesirkel som handling

Trommesirkel er en egen form for improvisasjonsmusikk. Som vi har vært inne på, har den utgangspunkt i rytmiske fenomener som ser ut til å virke sammen. Sammen med de lettspilte rytmeinstrumentene utgjør dette fundamentet for en samspillform som svært mange mestrer.

I kapittel 4 så vi at musikalsk improvisasjon har flere felles berøringspunkt med Arendts *handling*. Eksempler på dette er at improvisasjon, i likhet med *handling*, ikke er knyttet til

nytte utenfor handlingen selv, samt at den handlende er en *begynner* i en pågående samhandling uten reell begynnelse og slutt. Da jeg først leste om *handling*, gjenkjente jeg straks grunnpremissene fra trommesirkelen, som et universelt uttrykk for det som trommesirkelen modellerer innenfor begrensede rammer. Vilkårene er de samme; - handlingen tjener ingen hensikt. Likevel kommer mennesker sammen og hengir seg til den. Det må bety at det å delta i *handling* i seg selv oppleves som belønning. Den britiske jazzimprovisatøren og forskeren Eddie Prévost sier det slik: «The only way to create a meaningful piece of music is to work on the moment and to be prepared to develop, to combat and at times to struggle, in the collaborative effort. Such efforts nourish the music» (Prévost, 1995, s. 123).

Improvisasjon skjer i kontinuitet, mens *komposisjon* er diskontinuerlig i sin form, da man her stadig må orientere seg fremover og bakover i tid. Man må vite hva som har vært, og hva som kommer etter, og man befinner seg i så måte på et *horisontalt* plan. Man jobber her med musikalske elementer ut fra å ville utvikle et musikkstykke, et objekt. Følgelig må komposisjon ut fra Arendts *vita activa* kunne kategoriseres som *produksjon* (work, fabrication). I improvisasjon er man på det *vertikale* planet; det er øyeblikket som utforskes. Musikken snakker for deretter å forsvinne. Denne intensjonen om å bidra til et hele som ennå ikke er blitt fullbrakt, er et særmerke ved improvisasjon. Det å ikke være betinget av en hensikt i *handling*, gir en egenartet form for frihetsfølelse, - man står i utgangspunktet fritt i å velge hva man vil. Men i realiteten kommer en annen form for ansvarlighet inn i bildet; overfor dem man står i relasjon til gjennom aktiviteten.

Det er min erfaring at det er nettopp denne virkeligheten som griper tak i en og rykker en ut av fortid og fremtid, og inn i det mylder av relasjoner som utspiller seg her og nå i trommesirkelen. Gjennom møtet med Arendts *handling*, ble jeg vår nettopp den effekten eller det potensialet som utløses innenfor rammene av det «hensiktsløse.» Selve fenomenet har jeg erfart i trommesirkelen, men det var ikke før nå at jeg gjennomskuet hvilke underliggende forhold som så ut til å utløse det.

6.5 Flyt

Som vi så i kapittel 4, betegner flyt en tilstand der man er helt oppslukt av aktiviteten. Flyt-teorien er Csikszentmihalyis redegjørelse for hva som ligger til grunn for og kjennetegner

dette fenomenet. Et sentralt utgangspunkt er hans beskrivelse av bevisstheten, selvet og oppmerksomheten. Flyt betegner den orden som oppstår i bevisstheten når oppmerksomheten fullt og helt er rettet mot en aktivitet. Dette relaterer jeg til begrepet *intensjonalitet* fra kapittel 2.3.1. Jeg ser *intentio* som parallell til oppmerksomheten i flyt, og *intentum* som parallell til selve aktiviteten:

When all a person's relevant skills are needed to cope with the challenges of a situation, that person's attention is completely absorbed by the activity. There is no excess psychic energy left over to process any information but what the activity offers. All the attention is concentrated on the relevant stimuli. (Csikszentmihalyi, 1990, s. 53).

På grunn av denne totale hengivelsen til aktiviteten, kjennetegnes flyt blant annet av en manglende referanse til størrelser som tid og sted. Som vi så i kapittel 4, må noen forutsetninger innfris for at flyt skal kunne oppstå: Klare regler og mål for aktiviteten, investering av psykisk energi, samsvar mellom ferdighetsnivå og vanskelighetsgrad, umiddelbar feedback på utførelsen, samt at aktiviteten oppleves som autotelisk. Jeg vil i det følgende drøfte i hvilken grad og på hvilken måte disse forutsetningene kan gjenfinnes i trommesirkelen.

6.5.1 Forutsetninger for flyt i trommesirkelen

Her repeterer jeg forutsetningene for flyt, slik de ble presentert i kapittel 4. Dette gjør jeg ved først å presentere den enkelte forutsetning for flyt, og så relatere den til trommesirkelen.

Regler og mål: Klare regler er et spørsmål om *hvordan* aktiviteten skal utføres. At aktiviteten er målrettet vil si at den har en retning, og at oppgaven er åpenbar, det handler om *hva*. Klare regler kan i utgangspunktet virke som fremmedelementer i en trommesirkel, i og med den ene regelen som sier at det er umulig å spille feil, hvilket kan oppfattes som fravær av regler. Tilsvarende kan klare mål for aktiviteten være vanskelig å få øye på. Dette i og med at musikken oppstår i øyeblikket, noe som tyder på mangel av så vel forberedt mal som fremtidig mål. I en trommesirkel vil vi ikke finne klare regler og mål for aktiviteten som for eksempel på fotballbanen eller i et strykeorkester. Imidlertid må forutsetningen forstås i lys av selve aktiviteten, mer enn de ytre kjennetegnene. Det avgjørende er i hvilken grad deltakeren selv opplever å være innforstått med «kjørereglene»; hvordan aktiviteten foregår. En invitasjon fra fasilitatoren til å bidra med en rytme til helheten, bruke trommen som

kommunikasjonsmiddel, eller å spille noe man ønsker å høre i musikken, kan sånn sett fungere som regler. Når det gjelder spørsmålet om målretning i aktiviteten, kan det gå ut på at vi som deltakere skal spille vår egen musikk i øyeblikket, uttrykke oss gjennom instrumentene, eller utforske vår plass i helheten. Som vi ser, er ikke målet noe vi skal komme frem til, det er mer en retning for aktiviteten. Dermed er det heller ikke noe klart skille mellom regler og mål i trommesirkelen, men som sagt er det vesentlige at deltakeren er inneforstått med hva aktiviteten går ut på.

Investere psykisk energi: Som vi vil huske fra kapittel 4, skiller Csikszentmihalyi mellom to former for orden i bevisstheten. Mens *nyttelse* skyldes at basale behov er dekket, forutsetter *glede* en form for anstrengelse. Den som setter seg enklere mål enn hva han eller hun har potensiale for, vil sånn sett kunne *nyte* aktiviteten (pleasure), men vil i følge Csikszentmihalyi ikke kunne oppleve glede (enjoyment), da dette forutsetter noe mer enn status quo for basale behov. «We can experience pleasure without any investment of psychic energy, whereas enjoyment happens only as a result of unusual investments of attention» (Csikszentmihalyi, 1990, s. 46). Mens det å investere psykisk energi strengt tatt ikke er en forutsetning for å delta i en trommesirkel, kan det altså sees som en forutsetning for å oppleve *flyt* i trommesirkelen. Å investere psykisk energi kan her innebære villighet til å utfordre grensene for egen komfortsone, som ved å forsøke å finne på en ny rytme, lytte til de andre mens man spiller, eller noe annet der man må strekke seg litt utover det vante.

Mens det i mange andre aktivitetsformer forutsettes og kreves en innsats fra deltakeren, gjelder ikke dette i samme grad i en trommesirkel. For en nybegynner kan bare det å være tilstede i en trommesirkel, i seg selv oppleves som å utfordre komfortsonen. Sett i ett slikt perspektiv, kan det dermed synes unødvendig å investere ytterligere psykisk energi, siden man uansett er akseptert som deltaker, og med god samvittighet kan nyte sin trygge nybegynner-sone. Imidlertid kan en slik intensjon vise seg vanskelig å etterleve:

Participants seemed to become absorbed and lose themselves in the overall sound and experience of the circle and one female in Circle Two explained that "things would sort of drift off...and like, you're playing or maybe you're not, or whatever, but you're just part of the whole beat! (Cunningham, 2008, s. 85).

Det kan altså se ut til at noe ved den sosiale interaksjonen tar tak i en, og at man som deltaker i denne, handler mer som sosialt vesen enn som musikalsk utøver. (Se 6.4.4.). Dermed

investerer man psykisk energi i en situasjon der fokus er endret fra prestasjoner til relasjoner. Ved på denne måten å glemme utgangspunktet for egen komfortsone, kan man risikere å utvide den uten å bli klar over det før etterpå.

Feedback: Det å kunne få umiddelbar feedback på grad av måloppnåelse i aktiviteten, er som nevnt helt avgjørende for flyt. Hvis man ikke vet om man er på rett vei eller ikke, kan man heller ikke korrigere kursen. Og hvis man må rette fokus for oppmerksomheten ut av aktiviteten for å få svar på dette, er det mindre oppmerksomhet igjen til aktiviteten. I begge tilfeller vil det gå på bekostning av flyt. Hva den enkelte oppfatter som reliabel feedback, vil avhenge av situasjonen. Det avgjørende er at personen selv opplever å få de tilbakemeldinger som er nødvendig for å opprettholde aktiviteten.

I trommesirkelen vil den mest direkte form for feedback være musikken selv. Høres det man spiller ut som det man føler man spiller? Hvordan oppleves grooven som helhet? Ønsker jeg å fortsette som nå, eller prøve å forandre på det jeg spiller, og se hva som skjer?

Hvis det låter bra, er det en oppmuntrende tilbakemelding, «if it ain't broke, don't fix it» og hvis det ikke låter så bra, gir det anledning til å utforske videre. Mange oppgir også opplevelsen av kommunikasjon med de andre deltakerne som en bekreftelse: «There was someone who lives in my house across the circle, so we'd like work with each other in a sense of like mimicking each other's beats or complimenting them». (Male, Circle Two i (Cunningham, 2008, s. 86). For begynneren vil det også kunne oppleves som betryggende med noen vennlige bekreftende ord og smil fra de mer erfarne. Hvis man i tillegg greier å se prøving og «feiling» som del av målet for aktiviteten, vil dette i seg selv virke inn på hva som oppleves som måloppnåelse. Her ga fasilitatoren anledning til nettopp dette: "(s)he [Anne] allowed us to feel comfortable with our instruments, and made us feel comfortable to try" (Cunningham, 2008, s. 109).

Den autoteliske aktiviteten: Som vi så i kapittel 4, er det også en forutsetning at målet for aktiviteten ligger i aktiviteten selv, at den er det Csikszentmihalyi kaller autotelisk: «It refers to a self-contained activity, one that is done not with the expectation of some future benefit, but simply because the doing itself is the reward» (Csikszentmihalyi, 1990, s. 6). Sett i lys av hvordan han beskriver bevisstheten, ser vi at oppmerksomheten da får det mye enklere enn hvis målet for aktiviteten ligger utenfor selve aktiviteten. Vi kan finne det vi trenger for å opprettholde flyt innenfor aktivitetens egen kontekst.

Når vi går tilbake til de fire kjennetegnene for trommesirkel som samspillform i kapittel 4.2.1, og da særlig det fjerde: «Musikken blir til der og da, i møtet mellom deltakerne og deres instrumenter. Det finnes ingen utenforliggende komposisjon som skal gjenskapes, ei heller skal musikken som skapes der og da, fremføres igjen senere», ser dette ut til å samsvare godt med det vi forstår med en autotelisk aktivitet: Verdien av det som spilles nå, betinges kun av det som skjer innenfor rammene av aktiviteten i øyeblikket. Nettopp ved at man «slipper» å sammenlikne det man spiller med noe annet enn det man opplever her og nå, kan man gi seg fullt og ubetinget hen til aktiviteten.

Sett i lys av ideen med trommesirkel som en pågående dekonstruksjonsprosess (6.4.3) vil den viktigste fasen alltid være den som foregår akkurat nå. Selv om vi erfarer at en rytme er i ferd med å gå i oppløsning, og at en ny rytme ennå ikke har innfunnet seg, så er ikke den inneværende fasen kun et ledd på vei mot en ny orden. Den er fullverdig i kraft av seg selv, hva den enn måtte romme av kaoskrefter, spenninger og motsetninger. I dette ligger også en aksepterende holdning; at ting ikke har verdi opp mot en ekstern standard, men ut fra seg selv - som det er. Dette gir assosiasjoner til Levinas og den ubetingede anerkjennelsen av *den andre*. (Higgins, 2012, s. 12). Parallellen ligger i den uforbeholdne aksepten av noe som man rent konseptuelt ikke gjennomskuer. (Se kapittel 4.3.4). Nettopp denne aksepterende oppmerksomheten overfor det som foregår her og nå, kan legge fundamentet for at når forandringen kommer, er det ut fra en modning og nødvendighet. Motsatt kan en manglende aksept av situasjonen som den er, og iver etter å komme til neste fase, forsere de prosessene som må til om en transformasjon skal være mulig, når tiden for dette er moden.

Ferdighet/vanskelighetsgrad: For at investeringen av psykisk energi skal bære frukter, må ferdighetsnivået hos individet i følge flyt-teorien stå i forhold til utfordringen i aktiviteten. Hvis vanskelighetsgraden overgår ferdighetene, kan det føre til angst, mens hvis ferdigheten overgår vanskelighetsgraden, kan kjedsomhet oppstå. (Csikszentmihalyi, 1990, s. 52). I begge tilfeller virker det negativt inn på gjennomføringen av aktiviteten, og man vil ikke oppnå flyt. Potensialet for flyt ligger altså i sonen mellom *for vanskelig* og *for enkelt*; mellom angst og kjedsomhet. Her kan det oppstå en egen, selvforsterkende dynamikk mellom de to variablene, slik at de nærmest veksler på å trekke hverandre frem til et nytt nivå, men aldri mer om gangen enn at det mestres.

Før vi ser nærmere på vanskelighetsgraden i trommesirkelen, vil jeg først utdype et aspekt ved vanskelighetsgrad og ferdighetsnivå i gruppeaktiviteter generelt, siden det har betydning

for den videre diskusjonen. Flyt innen individuelle aktiviteter er en sak mellom utøveren, med sitt ferdighetsnivå, og aktiviteten, med sin utfordring. Skal vi derimot undersøke betingelsene for flyt i en gruppeaktivitet, blir situasjonen mer kompleks. Selv om vi kan gå ut fra at utøverne har sine gitte ferdighetsnivåer, blir spørsmålet om vanskelighetsgrad mer uoversiktlig. Vanskelighetsgraden uttrykker her et visst nivå for aktiviteten, enten dette er i form av krav satt av trener eller dirigent, eller det representerer det gjennomsnittlige ferdighetsnivået i gruppen. Siden individets ferdighetsnivå i en gitt situasjon må kunne anses som konstant, må det følgelig være vanskelighetsgraden som skal tilpasses den enkeltes ferdighetsnivå, om flyt skal finne sted. Men hvis vanskelighetsgraden skal tilpasses hver enkelts ferdighetsnivå, kan man med rette spørre om det fremdeles er en gruppeaktivitet.

Ut fra ovenstående resonnement kan det se ut som om at flyterfaringen i gruppeaktiviteter er forbeholdt de som opplever samsvar mellom eget ferdighetsnivå og aktivitetens vanskelighetsgrad. De resterende vil i ulik grad kunne oppleve eget ferdighetsnivå som enten under eller over det som behøves for å komme i flytsonen. I følge flyt-teorien vil deres opplevelse helle i retning av enten angst eller kjedsomhet, og uansett fravær av flyt i aktiviteten. Jeg vil her skyte inn at dette er en teoretisk argumentasjon, basert på det jeg oppfatter som allmenne sammenhenger, og logiske slutninger av disse. Flyt må heller ikke kunne betraktes som en menneskerett. Mitt poeng er kun å vise til visse forhold som angår individuell flyt³⁷ i gruppeaktiviteter, for dermed å kunne undersøke betingelsene for individuell flyt i trommesirkelen.

6.5.2 Flyt i trommesirkelen

Flytsonen: Hvis vi undersøker tilsvarende betingelser i trommesirkelen, ser det ut til å stille seg litt annerledes enn ovenfor. Nesten uansett hva man her spiller, kan dette skje uten å ødelegge for andre deltakeres opplevelse. Dette beror blant annet på at faren for sure toner, feil toneart og dårlig spilleteknikk for en stor del er luket bort. Dessuten har vi sett hvordan rytmiske fenomener som entrainment kan bidra til å synkronisere rytmene og lede aktiviteten inn på et enhetlig spor. I mange organiserte sosiale aktiviteter, enten det er kortspill, fotball, ballett eller sangkor, blir man lett oppmerksom på det «svakeste leddet» som begrensning for

³⁷ Individuell flyt peker på individets opplevelse av flyt i egen aktivitet, innenfor rammene av den kollektive aktiviteten. Kollektiv flyt vil således være en delt erfaring, muligens sammenfallende med *communitas*.

hva gruppen som helhet kan oppnå. Dette blir særlig tydelig fordi deltakerne i stor grad bygger på hverandres kompetanse, og en kjede er aldri sterkere enn det svakeste leddet.

Det som synes å være tilfelle i trommesirkelen, er at det sånn sett ikke er én flytsone, relatert til aktivitetens vanskelighetsgrad, men like mange individuelle flytsoner som det er deltakere. For å illustrere hva jeg mener, vil jeg ta utgangspunkt i en annen sosial aktivitet; det åpne dansegulvet, slik det arter seg på en fest eller et diskotek. Her er det ikke én bestemt form som skal fremføres; enhver kan bevege seg som en måtte føle for, til pulsen av musikken. Sånn sett er det like mange flytsoner som det er dansere. Slik er det også i trommesirkelen; orientert rundt en felles puls spiller man på sine trommer og rytmeinstrumenter hva man måtte føle for, uten at det går utover andres anledning til å delta. Men i motsetning til på dansegulvet, kommer effekten av samhandlingen her til uttrykk som musikk, som igjen kan fungere som feedback for hver enkelt i sin flytsone.

Flytsonen er som nevnt en funksjon av samsvaret mellom den enkeltes ferdighetsnivå og gjeldende vanskelighetsgrad. I trommesirkelen kan det altså se ut til at enhver, akkurat som på dansegulvet, kan legge vanskelighetsgrad der ens eget ferdighetsnivå ligger, uten at dette får negative konsekvenser for de andre. I trommesirkelen vil det sånn sett ikke finnes noe generelt nivå aktiviteten skal foregå på. Vi kan kanskje si at grooven er enheten eller standarden for samspillet. Og i og med at grooven ikke består av annet enn syntesen av deltakernes rytmer, vil den nødvendigvis passe overens med deres ferdigheter. Det kan dermed se ut til at enhver kan finne sin egen flytsone innenfor rammene av samspillet i trommesirkelen. Dette representerer, slik jeg ser det - en vesentlig kvalitet ved trommesirkel som samspillform.

Differensiering og integrering - kompleksitet: Her bringer jeg inn noe fra flyt-teorien jeg ikke omtalte i kapittel 4. Grunnen til at jeg gjør dette er todelt: det sier noe om *følgen* av flyterfaringen, økt kompleksitet, og det beskriver en slags struktur for denne kompleksitetsprosessen. Begge aspektene finner jeg relevante for diskusjonen som knytter trommesirkelen til flyt-teori. Vi har sett at orden i bevisstheten både kan erfares som *nyttelse* og *glede*. Men i motsetning til hva som er tilfelle ved nytelse, kommer gleden altså som følge av at vi har utfordret egen komfortsone, og derigjennom forandret oss. Det Csikszentmihalyi kaller selvet har utviklet seg og blitt mer komplekst, som følge av to psykologiske prosesser; *differensiering* og *integrering*. Differensiering betoner det unike, det som går sin egen vei og skiller seg fra andre. Integrering handler om å forene og bringe sammen.

Når kompleksitet ofte oppleves som noe uoversiktlig og problematisk, henger det i følge Csikszentmihalyi sammen med manglende integrering. Ved stadig å knoppskyte nye ideer og retninger gjennom differensiering, uten at disse samles og forankres innenfor en helhetlig sammenheng gjennom integrering, vil vi få ubalanse og forvirring. Han sier videre at en person med et overdifferensiert selv vil kunne utvise imponerende ferdigheter, men samtidig kanskje fremstå som sær og egosentrisk. Tilsvarende kan et overdrevent integrert selv fremstå som samlet og trygg, men mangle egenart og originalitet. Det er kun ved å investere like mye psykisk energi i begge disse prosessene, at selvet kan bli harmonisk i sin kompleksitet. Grunnen til at jeg bringer inn disse momentene, er fordi jeg ser dem som relevante i forhold trommesirkelen som musikkpedagogisk arena. Her med vekt på det pedagogiske, i form av vekst og utvikling for den enkelte i et sosialt samspill, ut fra egne forutsetninger. I og med at flyt i følge Csikszentmihalyi leder til større kompleksitet, utgjøres flytsonen ikke kun av et samsvar mellom ferdighet og utfordring, men også av en balanse mellom differensiering og integrering. Vi kan dermed forestille oss en egen dynamikk mellom disse fire komponentene i flytsonen.

Hvis vi går ut fra, som antydnet i forrige avsnitt, at den enkelte deltaker i trommesirkelen kan definere sin egen flytzone, var dette med utgangspunkt i samsvar mellom ferdighet og utfordring. Nå vil jeg undersøke forutsetningene for flyt i trommesirkelen ut fra kompleksitetens komponenter; differensiering og integrering.

Som vi var inne på i diskusjonen rundt entrainment i 6.3.2, kan det oppstå en egen dynamikk mellom alle de ulike rytmene og pulsen i en groove. Dess tryggere pulsen er som fundament for rytmene, jo mer distinksjon og mangfold kan rytmene tillates å utforske uten at grooven blir skadelidende. Sagt på en annen måte: Hvis et prosjekt har en tydelig identifiserbar retning å enes om (felles puls), tør man lettere å satse og ta sjanser (individuelle rytmer), da man har en trygg base å utgå fra. Denne sammenhengen uttrykker i praksis hvordan jeg fasiliterer trommesirkler; jeg tilbyr en trygg base gjennom pulsen, og inviterer til en fri og utforskende rytmisk samtale med denne basen som utgangspunkt. Jeg opplever videre at disse motsetningene gjensidig bekrefter og beriker hverandre. Hvis vi ser disse tendensene som ytterpunkter på en vektstang; vil økt differensiering på den ene siden, ut fra behov for en helhetlig balanse trenge økt integrering på den andre siden. Slik jeg ser det, kan rytmenes mangfold og pulsens enhet dermed se ut til å uttrykke nettopp differensiering og integrering, periferi og senter. Å spille tett på pulsen, vil for den enkelte deltaker kunne kjennes trygt, samlende og integrerende, mens å utforske unike rytmers egenart kan resonere med spenning,

eventyrlyst og differensiering. I sonen mellom disse ytterpunktene, kan enhver utforske grensene for hvor langt man vil bevege seg i den ene eller andre retning.

En betraktning knyttet til flyt, *communitas*, differensiering og integrering: Hvis vi tar utgangspunkt i at hver enkelt deltaker i trommesirkelen har sin flytsone, kan hver enkelt deltaker også ha *orden* i bevisstheten samtidig. Flyt kjennetegnes jo av at det ikke er oppmerksomhet til overs: «(w)hen you are lost in the rhythms and you are being played by your own drum, as well as by the drum circle that you're in» (Hull, 1998, s. 14). Men nettopp hvis vi på denne måten, hver for oss har orden i bevisstheten, innebærer det at intet annet finnes i bevisstheten; den er «tom». I et tenkt eksempel, der alle erfarer flyt innen sine individuelle soner, muliggjøres dermed en samtidig dimensjon av delt bevissthet, da intet annet er til stede og kan forstyrre i bevisstheten. På denne måten kan, slik jeg ser det, flyt i trommesirkelen knyttes til *communitas*-erfaringen; det Esther Turner kalte «togetherness itself».

Tar vi utgangspunkt i alle de ulike flytsonene som samtidig kan være tilstede i en trommesirkel, slik de vil være tilpasset hver enkelts behov og kompetanse, ser jeg dette som et uttrykk for differensiering. I det tilfellet at alle deltakerne samtidig erfarer flyt, vil det ut fra ovenstående tankegang kunne innebære *communitas*, eller «sammenhet» forstått som en samlende eller integrerende kvalitet. Differensieringen betoner således mangfoldet i de ulike rytmene, mens integreringen betoner den nærmest motsatte erfaring; det at vi *ikke* er forskjellige, - selve sammenheten.

Ut fra et slikt perspektiv kan vi ane en dypere kompleksitet i vår tilstedeværelse i trommesirkelen, der vi - fullt oppslukt av våre individuelle rytmer – samtidig kan kjenne at vi er ett.

Amatør, dilettant og det autoteliske: I følge Csikszentmihalyi har det moderne samfunns økte vektlegging av utenforliggende verdi til fordel for den iboende, hovedskylden for at ord som *amatør* og *dilettant* i våre dager har fått en negativ klang. I utgangspunktet beskrev disse to ordene høyt aktede og anerkjente uttrykk for livskvalitet. Ordet *amatør* ble brukt om en person som elsket det han eller hun holdt på med. (Latin: *amare* = å elske). Tilsvarende betydde *dilettant* «en som finner glede i aktiviteten» (Latin: *delectare* = å finne glede i). Strengt tatt viser disse to begrepene dermed til den autoteliske erfaring.

Hvis suksess og oppnåelse av instrumentelle mål prioriteres til fordel for å holde på med noe man elsker, innebærer det i følge Csikszentmihalyi at kvaliteten på *ytelsen* er blitt viktigere enn kvaliteten på *erfaringen*. Dette er et interessant apropos til kunnskapssamfunnets økende krav om ytelse og prestasjoner, selv om det til syvende og sist kun er *erfaringen* vi har tilgang til: «Subjective experience is not just one of the dimensions of life, it is life itself. Material conditions are secondary: they only affect us indirectly, by way of experience».

(Csikszentmihalyi, 1990, s. 192). Her har vi en parallell til det fenomenologiske perspektivet; kun det som dukker opp i bevisstheten kan erfares, og kun erfaringene setter oss i forbindelse med verden.

Tilbake i trommesirkelen kan vi sånn sett si at selv den profesjonelle musikeren igjen blir amatør, siden det innenfor denne konteksten kun er øyeblikket som teller. Dette innebærer nettopp *denne tiden* og *dette stedet*, med nettopp denne musikken, disse menneskene, instrumentene og ressursene. Jeg får her assosiasjoner til Clandinins tredimensjonale rom (2.4.2), som tydelig beskriver brennpunktet mellom aksene av tid og rom som møter aksene fra hver deltakers indre og ytre verden. Det drar fokus mot det unike i ethvert møte; til hvor mange forutgående hendelser og valg som ligger til grunn for at et gitt møte skal kunne oppstå. Sett i et slikt perspektiv, er ikke dette øyeblikket, denne situasjonen kun et trinn på vei til noe viktigere. Det er selve det viktige. Det er ikke noe annet sted å ankomme, og ei heller en annen tid. Den eneste mulige situasjonen er *denne*, i *dette* tredimensjonale rommet.

6.6 Det autoteliske i Arendts *handling*

Som vi så i kapittel 4.4, beskriver Arendts *vita activa* tre former for menneskelig aktivitet. Den tredje formen; *handling*, skiller seg fra de to første, *arbeid* og *produksjon*, ved det at den er helt uten nytte. Dette ser ut til å være en klar parallell til den autoteliske aktiviteten, hvor fokus ligger i aktiviteten, med aktiviteten selv som «belønning». Denne kan dermed ikke erverves eller innløses på noen annen måte enn gjennom aktiviteten selv, den har ingen utenforliggende nytteverdi. Mål og middel faller sammen, og gjør samtidig *handlingen* ugjenkallelig. Dette innebærer en frikobling fra alt annet enn handlingen selv. Her ser jeg altså det autoteliske og *handling* som sammenfallende. Videre har Arendts begrep *natalitet* (4.4), om friheten i å initiere nye begynnelse, fellestrekk med følgende uttalelse fra Csikszentmihalyi:

Enjoyable events occur when a person has not only met some prior expectation or satisfied a need or a desire but also gone beyond what he or she has been programmed to do and achieved something unexpected, perhaps something even unimagined before. (Csikszentmihalyi, 1990, s. 46).

I likhet med Arendts *handling*, setter det autoteliske en ramme for aktiviteten som kan forløse noe i den sosiale samhandlingen. Det at vi ikke er der på grunn av noe annet, eller av hensyn til noe annet, setter oss i samme båt, med den samme friheten, men og sårbarheten:

Siden denne relasjonsveven – med sine talløse, gjensidig motstrebende hensikter og mål – alltid har vært der, før handlingen i det hele tatt kom i gang, kan den handlende så godt som aldri virkelig gjøre sine mål i den rene formen han opprinnelig forestilte seg. (Arendt, 1958/1996, s. 186).

Når Csikszentmihalyi beskriver det han kaller *systemet*, likner dette Arendts *relasjonsvev*, og jeg merker meg samtidig deres ulike ståsteder: Arendt ser ut til å betone det halvtomme glasset, Csikszentmihalyi det halvfulle:

A person who pays attention to an interaction instead of worrying about the self obtains a paradoxical result. She no longer feels like a separate individual, yet herself becomes stronger. The autotelic individual grows beyond the limits of individuality by investing psychic energy in a system in which she is included. Because of this union of the person and the system, the self emerges at a higher level of complexity. This is why 'tis better to have loved and lost, than never to have loved at all.

(Csikszentmihalyi, 1990, s. 212).

Den bittersøte kommentaren til slutt relaterer jeg til hva Arendt skriver om frihetens paradoks; «Ingen steder, med andre ord, hverken i arbeidet (...), eller i produksjonen (...), virker det som mennesket er mindre fritt enn i de evnene som jo på den annen side er de eneste som garanterer frihet og på det området som utelukkende er menneskeskapt» (Arendt, 1958/1996, s. 240).

Som det tydelig fremgår, har disse to tenkerne forskjellig tilnærming til den sosiale interaksjon. Men både i *handlingen* og det autoteliske trer relasjonenes dimensjon i forgrunnen, som mål i seg selv. Dette forutsetter som vi har sett at man gir slipp på fortid og fremtid samt andre konseptuelle «steder».

6.7 Avsluttende betraktninger

Når jeg med dette utgangspunktet vender tilbake til min selvbiografiske trommereise, blir noe annet tydelig for meg. Jeg har som tidligere nevnt oppdaget den rollen relasjonene har spilt for mine erfaringer med tromming. Retrospektivt har jeg erkjent at det for meg var relasjonene og ikke prestasjonene som ga meg en opplevelse av verdi og mening. Og det er i forlengelsen av dette jeg igjen ser på det autoteliske: Hvis jeg hadde akseptert meg selv som jeg var, våget å tro at jeg allerede hadde det som skulle til, kunne jeg lettere hengitt meg til aktiviteten. Enten det var under øving eller spilling, ville jeg sluppet å sammenlikne meg med noe utenfor situasjonen. Jeg kunne hvilt min oppmerksomhet i selve spillingen, for så å tenke *med* fortellingen fremfor å tenke *om* den. (Se kapittel 2.4.2). Isteden ser jeg at etter min kalddusj av en «oppvåkning», begynte jeg stadig å sammenlikne meg med andre trommeslagere eller andre utenforliggende standarder. Sammenlikning forutsetter noe å tenke *om*, for eksempel en prestasjon. I relasjonene er det ikke noe *om*, der tenker vi *med* fortellingen. Igjen bringer jeg inn Clandinins distinksjon: «Thinking about stories conceives of narrative as an object. Thinking with stories is a process in which we as thinkers do not so much work on narrative as of allowing narrative to work on us» (Clandinin, 2013, s. 23). I den fasen av mitt liv var jeg for øvrig ikke klar over at jeg levde *i* fortellingen, jeg hadde kun fokus på å greie å leve *til* fortellingen. Med andre ord var jeg ikke fullt og helt i situasjonen når jeg øvet eller spilte; tankene mine var et annet sted, på jakt etter bekreftelse på at jeg var på rett vei. Som vi behørig har slått fast; flyt oppstår ikke i en sånn situasjon.

Denzin peker på det han kaller *åpenbaringer* (epiphanies) (Denzin, 2013, s. 6) som punkter i ens biografi, der noe med ett er blitt klart for en. For mitt vedkommende er det særlig tre slike åpenbaringer som blir stående som vesentlige i min selvbiografiske trommereise. Den første var da jeg på skolekonserten i 7. klasse erkjente at *det er tromming jeg vil drive med*. Den neste var da kapellmesteren vekket meg opp til en ny og utvidet virkelighet, der trommeslagere som Paolo også fantes. Og den tredje var da jeg oppdaget gleden over den kollektive grooven jeg opplevde gjennom rytmisk musikkpedagogikk. Rent tematisk knytter

jeg disse tre åpenbaringene til *relasjoner*. Den første var følgelig et uttrykk for at jeg ville fortsette med de relasjonene jeg erfarte gjennom tromming. Den andre representerer det å oppleve å falle ut av relasjonen, eller mer presist; å oppleve at jeg allerede hadde falt ut av relasjonen, uten å ha fått det med meg. Deretter fulgte år med troen på *prestasjonen* som løsning. Og den tredje episoden peker på å finne igjen relasjonen, på et nytt bevissthetsnivå. Men det var først da jeg skrev selvbiografien, at denne tematikken trådte frem for meg. Det ble tydelig for meg at *relasjonen* var det bærende element i mitt forhold til musikk. Det var også kun i de situasjonene der jeg var midt i relasjonen at jeg opplevde flyt.

Selve ordet flyt kan gi assosiasjoner til noe friksjonsløst og uanstrengt, en nærmest overflatisk prosess. En slik forståelse av begrepet flyt er som vi har sett misforstått. For det første understreker Csikszentmihalyi at flyt krever anstrengelse, man må være villig til å strekke seg etter noe man ennå ikke har nådd. Dernest peker han på betydningen av hvordan vi bruker oppmerksomheten; hva denne rettes mot er direkte avgjørende for kvaliteten i våre erfaringer. Og sist men ikke minst gjør han oppmerksom på at selvet gjennom flyt utvikler seg og blir mer komplekst.

Flyt representerer dermed i realiteten et perspektiv på hvordan menneskelig vekst og selvrealisering kan foregå. Gjennom å ha kunnskap om disse prosessene, kan jeg som fasilitator bedre lykkes med å tilrettelegge for at de skal kunne finne sted i en trommesirkel. Trommesirkelen som en autotelisk aktivitet innehar så vidt jeg kan se, et potensial for at slike flytsoner; såvel individuelle som kollektive, kan realiseres.

Som jeg innledningsvis antydte, er trommesirkelen en hybrid som må forstås i lys av ulike perspektiver. Like fullt er mitt hovedperspektiv det musikkpedagogiske, og det er herfra jeg må trekke mine slutninger. Slik jeg ser det, muliggjør trommesirkelen en form for samspill der alle kan delta. Likeledes ser det ut til at enhver skal kunne finne sin flytsone for egen vekst og utvikling, så vel rent rytmisk-musikalsk som menneskelig. Samtidig ser jeg en stor sosial egenverdi av å kunne skape noe sammen, på tvers av ferdighetsnivåer og sjangerpreferanser.

Når jeg sammenholder de funn jeg har gjort, med problemstillingen **Hvilken ny musikkpedagogisk innsikt kan vi oppnå hvis vi undersøker trommesirkel i lys av Flow Theory?**

er det særlig tre innsikter som jeg anser som sentrale:

1. Det ser ut til at i trommesirkelen kan enhver delta ut fra sin egen individuelle flytsone.
2. Trommesirkelen er en erfaringsbasert aktivitet med autoteliske kvaliteter.
3. Trommesirkelen gir rom for utvikling gjennom så vel differensiering som integrering.

Disse tre funnene knytter jeg i særdeleshet opp mot problemstillingen, da de peker på kvaliteter spesielt sentrale innen musikkpedagogisk praksis. De betoner alle et sterkt egalitært potensial i det musikalske samspillet, noe jeg med utgangspunkt i Small's begrep *musicizing* ser som en primær oppgave for musikkpedagogen. Som det tydelig har kommet frem gjennom diskusjonen i dette kapitlet, er også andre relevante funn blitt gjort. Disse vil jeg kort oppsummere i kapittel 7.

KAPITTEL 7 OPPSUMMERENDE REFLEKSJONER

7.1 Refleksjon over egen forskning

I denne masteroppgaven har jeg påtatt meg den krevende rollen å være selv-narrativ, parallelt med at jeg har utviklet teori innenfor et felt som jeg er svært involvert i. Dette har jeg gjort fordi jeg har villet identifisere og utforske fenomener sentrale for trommesirkelen som samspillform. Gjennom nær-lesing av ulike teoretiske tekster, har jeg kunnet utdype min forståelse for disse fenomenene. Min forskning har således bestått i litteraturstudier, drøfting opp mot erfaringsbasert kunnskap, samt teoriutvikling gjennom utforskende skriving. Forskningen må sees som uttrykk for én av mange mulige tilnærminger til temaet trommesirkel som fenomen.

Det har underveis vært en utfordring å opprettholde dobbeltblikket; å være trommesirkel-fasilitator og dermed helt inne i materien, og likevel greie å trekke seg tilbake og betrakte fenomenet i et metaperspektiv. Metodevalgene har vært helt avgjørende når jeg skulle distansere meg fra det jeg forsket på, og ivareta så vel retning som balanse. Da jeg skrev metodekapitlet, opplevde jeg det som om resten av oppgaven fullstendig endret perspektiv, uten at jeg hadde flyttet på så mye som et komma. Dette valgte jeg å ta som et tegn på at metodene var kompatible med oppgavens struktur. Særlig var narrative inquiry uvurderlig som styringsredskap, tatt i betraktning prosjektets omskiftelige og mangefasetterte karakter, det ga meg aksept for å være midt i en fortelling jeg ikke kjente utgangen på.

Betydningen av å kjenne sitt felt såpass godt, har vært todelt: Det er en fordel å kjenne trommesirkelpraksisen godt når jeg skal lete etter noe vesentlig. Men samtidig er det vanskelig å ta seg selv ut av bildet, eller som Denzin påpekte: «The ethnographer's writing self **cannot not** be present, there is **no** objective space outside the text» (Denzin, 2013, s. 35). Sånn er det og med meg og mitt praksisfelt; tilgang gis kun via egen erfaring. Dette faktum er det samtidig verdt å stoppe opp ved. Mens mye av oppgaven har handlet om fenomener og om trommesirkelen, har det i mindre grad handlet om *meg*³⁸. Jeg vet ikke helt hva som handler om meg, da jeg ikke kan trekke meg ut av konteksten, og samtidig erfare den. Men slik fortelleren er til stede i teksten, slik er jeg tilstede i trommesirkelen, så det er innlysende at jeg må ha noen form for betydning. Utfordringen er imidlertid å kunne ekstrahere seg selv fra situasjonen. Nora Bilalovic Kulset (2016) har forsket på nettopp dette, relatert til

³⁸ Om vi da ser bort fra selvbiografien, som jo ikke handlet om meg innenfor konteksten av trommesirkelen.

musikkundervisning i multikulturelle barnehager. I artikkelen «It's you, not the music» (Kulset, 2016) problematiserer hun grenseoppgangene mellom hva som er musikken og hva som er henne.

Underveis har jeg levd tett på oppgavens tematikk. Jeg har arbeidet meg relativt dypt inn i hvert tema. Dette har vært avgjørende for om jeg skulle komme frem til noe essensielt, som igjen har vært en forutsetning for å se sammenhenger på tvers av ulike teoretiske og metodiske perspektiver. Litteraturen, både teori og metode, har også hatt overføringsverdi til selve arbeidet med oppgaven. Betydningen av full oppmerksomhet, investering av psykisk energi, samt opplevelsen av forskjell mellom nytelse; som å sitte i solsteken etter å ha spist, og glede; som i å ha skrevet et nytt delkapittel jeg ikke visste fantes, er eksempler på erfaringer som har knyttet meg sammen med tematikken.

Et heller smertefullt uttrykk for en slik parallell mellom liv og lære, var da jeg skulle skrive siste del av kapittel 6, der tema var flyt og den autoteliske aktiviteten. Her fikk jeg kjenne på det paradoksale i å skulle skrive om *det å være i flyt* uten å være i flyt. Tilsvarende var fokuset mitt splittet mens jeg skrev om det autoteliske. Med innleveringsfristen noen få uker unna, hadde jeg en overveiende følelse av å skrive for å bli ferdig. Fokus ble dermed dreid ut av oppgaven og over på utenforliggende faktorer som begynte å gjøre seg gjeldende. Følgen var at nettopp denne delen av oppgaven, som ut fra mine forventninger skulle være selve «sjarmøretappen», var den jeg slet mest med å få skrevet. I et begrenset perspektiv opplevdes dette negativt, men i et større perspektiv bekreftet det egentlig bare evidensen av det jeg prøvde å skrive, nemlig at flyt forutsetter en autotelisk aktivitet. Dette eksemplet viser samtidig at det autoteliske aspektet ved en aktivitet er relativt, og indikerer at strukturerte rammer således kan spille en positiv rolle for aktiviteten.

Jeg har underveis gjort den oppdagelsen at de av mine skriveøkter som har vært preget av flyt, uten unntak har vært når jeg har oppdaget nye sammenhenger, videreutviklet teorier, kommet på sporet av ny erkjennelse. Da er det åpenbart at verdien ligger i selve aktiviteten. Motsatt; når jeg allerede vet hva jeg skal skrive, har jeg hatt fokus på å bli ferdig, og skrivingen har vært en kamp, ord for ord. Situasjonen har klar forbindelse til det autoteliske, men den kan også relateres til *teksten som konstruksjon* (Denzin 2014, s. 27); jeg kjenner allerede innholdet, stoffet og erfaringene inni meg som noe jeg eier, men må oversette det til ord og skrift. Dette innebærer også valgets kvaler, og den politiske handlingen det er å velge språklig representasjon av noe pre-konseptuelt. Her aktualiseres skillet mellom *direkte* kunnskap, i

motsetning til kunnskap *om* noe, som jeg problematiserer i forbindelse med *groove* som fenomen (4.2.5), men det er også en parallell til Clandinins *tenke med* fortellinger og *tenke om* fortellinger (2.4.2).

Slik jeg ser det, er den forløsende fellesnevneren for alle disse perspektivene den samme: *Nataliteten* som Arendt skriver om (Arendt, 1958/1996, s. 178). I det å være en begyner, ta fatt på noe nytt, *tenke med* fortellingen, ligger friheten til å skape i ordets egentlige forstand. At dette også kan innebære smerte og risiko, understrekes av blant annet Csikszentmihalyi, som minner om at flyt forutsetter en anstrengelse; man må være villig til å strekke seg utenfor sin komfortsone. Det er smertefullt, for det er skapelse; - fra intet og til å bli noe *i verden*. For meg har dette vært en dobbeltsidig erkjennelse; både i forhold til egen forskningsprosess, og som bekreftelse på den autoteliske aktivitetens betydning for flyt, som tema i oppgaven.

7.2 Valg av design på oppgaven

Det har vært krevende å ha et så spesielt design på oppgaven. Jeg har ikke gjort det lett for meg selv ved å gå til verks på så vidt ulike teoretiske og metodiske perspektiver og midt i det hele ta utgangspunkt i egen erfaring praksis. Jeg måtte over lang tid opprettholde det Csikszentmihalyi nok ville kalt en differensiert situasjon, uten å vite hvordan og i det hele tatt *om* en integrering ville kunne finne sted. Like fullt kjente jeg at jeg ikke kunne gjøre det annerledes, om jeg skulle komme til noen innsikt av betydning. Det hele bunner jo i at trommesirkelen er en hybrid som ikke passer i noen av de boksene jeg fra før kjente til. Dermed måtte designet bli til rundt trommesirkelens spesielle karakter eller natur. Så fikk jeg heller ta følgene. Jeg er i ettertid glad for at jeg valgte å følge innskyttelsen med å droppe min opprinnelige empiriske oppgaveplan, og isteden følge det jeg ønsket å lære mer om. Dette ga meg en drivkraft som har vært avgjørende. Til tross for at jeg underveis kunne møte motgang og være sliten, kjente jeg en genuin motivasjon til å fullføre dette prosjektet. Jeg kunne virkelig kjenne at jeg brant etter å finne mer ut av disse fenomenene og deres måte å virke inn i trommesirkelen på. Sånn sett har dette vært en autotelisk oppgave; drivkraften og motivasjonen har hele tiden ligget i oppgaven selv, bortsett fra litt mot slutten av skrivingen, som nevnt ovenfor.

Jeg har valgt å la være å bruke eget eksempelmateriale i oppgaven. I tillegg til tre reelle case-eksempler fra egen praksis, hadde jeg også opprinnelig med en konstruert case fra en åpen

trommesirkel. I kapittel 2 redegjorde for hvorfor jeg valgte å utelate disse tekstene. Nå i etterkant ser jeg at det var et godt valg. Det gjorde det lettere å beholde dobbeltblikket, noe som opplevdes som krevende nok i et stadig omskiftelig landskap. Det eneste jeg brukte av eksempel materiale fra egen praksis, var det jeg hentet fra Rindes masteroppgave, der jeg var hennes informant.

I min problemstilling hadde jeg helt til det siste også Hannah Arendts begrep *handling* som teoretisk hovedperspektiv ved siden av flyt-teori. Mot slutten av løpet så jeg imidlertid at en forsvarlig presentasjon av hennes teorigrunnlag ville sprengte rammene for hva jeg hadde plass til. Jeg måtte velge én av de to, og valgte *flyt*, da dette var den teorien jeg hadde arbeidet mest med. Imidlertid ble det tydelig under diskusjonen i kapittel 6 at Arendt nok hadde større innvirkning på oppgavens innhold enn jeg først var klar over, da hennes *handling* viste seg å ha mye å tilføre de andre teoretiske perspektivene. Et eksempel på dette er *nataliteten* som relevant for Clandinins tredimensjonale rom og det å *alltid være midt i det hele*. Jeg tenker derfor at jeg heller skulle ha konsentrert meg om kun disse to teoretiske hovedperspektivene, og heller supplert med annen teori der det falt naturlig. Samtidig vet jeg at det ikke kunne blitt annerledes denne gangen; jeg behøvde den prosessuelle innføringen i feltet for min egen del. Dessuten ser jeg i diskusjonskapitlet at det har oppstått mange spennende møter også mellom de øvrige teoretiske perspektivene.

7.3 Etiske refleksjoner

Utover de etiske betraktningene jeg redegjør for i kapittel 2, kan jeg ikke se at jeg på noen måte skulle ha utført noe som vil kunne ramme andre eller meg selv, faget eller forskningen. Jeg har likevel behov for å drøfte bakgrunnen for valg av oppgavens tittel; «Trom som du er». Tittelen er valgt ut fra de relevante assosiasjonene setningen gir, og hva det performativt uttrykker. Man kan si at det spiller på likheten til «kom som du er» som har klare paralleller til Community Music og Levinas' ubetingede anerkjennelse av *den andre*. Imidlertid uttrykker setningen noe mer, den anerkjenner ikke bare hvem du er, men også hvordan du trommer. Dette er, slik jeg har nevnt i kapittel 6, etter min oppfatning en ytterst radikal invitasjon, som skiller seg fra så å si enhver annen musikalsk samspillsammenheng, særlig om vi har voksne mennesker i fokus. En tredje kobling er mellom det å være og det å tromme - at tromming blir en form for *væren*, en eksistensiell uttrykksform, en måte å være seg selv på.

Tar vi også i betraktning at trommene og rytmeinstrumentene kan anses som kommunikasjonsredskaper, uttrykker slagordet også en invitasjon til fri sosial interaksjon.

Når jeg nå tar opp valg av tittel på oppgaven, er det fordi jeg har hatt uttrykket som slagord for min trommesirkel-virksomhet siden oppstarten for 15 år siden. Det kan dermed gis inntrykk av at jeg reklamerer for egen virksomhet. Ved nærmere ettertanke mener jeg en slik hensikt faller på sin egen urimelighet, da det sannsynligvis vil være under en håndfull mennesker som leser denne oppgaven. Det kan også innvendes at tittelen ikke er original, at jeg bruker en tittel jeg har kommet på tidligere. Dermed er den allerede utprøvd, og kan følgelig betegnes som «safe», ut fra at den har fungert over tid som merkevare for min virksomhet. Overfor et sånt argument er jeg fristet til å si at i så fall er den det eneste *safe* ved hele oppgaven, og sånn sett unntaket som bekrefter regelen.

Jeg velger å bruke tittelen utelukkende ut fra de konnotasjoner jeg har nevnt ovenfor. Jeg synes den er dekkende for oppgavens tema, både fordi jeg er en community musiker, fordi den viser til det at man ikke kan spille feil, samt at den viser til en ontologisk dimensjon som jeg opplever som et bærende element i trommesirkelen.

7.4 Veien videre

Som den sammensatte og mangefasetterte oppgaven dette er, peker den i mange retninger også når det gjelder ideer til videre utforskning. Likevel er det noen møtepunkter mellom alle de ulike perspektivene som etter min oppfatning særlig peker mot musikkundervisning i skolen. Jeg tror trommesirkel her vil kunne representere et fruktbart alternativ hva angår personlig vekst, sosial utvikling og musikalsk samspill. Som jeg var inne på i kapittel 6, ser jeg Clandinins tredimensjonale rom som kompatibel med trommesirkelen. Mens det for henne legges hovedvekt på verbal kommunikasjon, vil trommesirkelen ha sitt tyngdepunkt i rytmisk-musikalsk kommunikasjon, men de tre dimensjonene er like fullt nærværende. Jeg skulle gjerne utforsket trommesirkelen som potensiell samspillform i skolen, ut fra de funnene jeg har gjort hva angår inkludering, mangfold, mestring, individuelle flytsoner og vekting av relasjon fremfor prestasjon. Jeg har hatt mange trommesirkler på skoler, på de ulike alderstrinn, men da uten mulighet til oppfølging over tid. Jeg hadde derfor hatt stor interesse av å gjennomføre et utviklingsarbeid med musikk-lærere over tid, der trommesirkelen tilbød en musikalsk arena som tredimensjonalt møtested for unge mennesker som er midt i det hele.

7.5 Hva jeg fant

Det som for meg personlig var det mest betydningsfulle funnet, var erkjennelsen av at det ikke hadde vært prestasjonene, men relasjonene som for meg ga musikken mening. Denne sjokkerte oppdagelsen gjorde jeg lenge etter å ha lest Smalls bok «Musicking», men det var først gjennom å skrive min selvbiografi at tyngden av denne sannheten gikk opp for meg, som en kroppsliggjort erfaring. Dette innebar også en slags emosjonell forløsning, en bevisst gislipp på det prestasjonsrettede, som jeg inntil da snarere hadde unnveket enn bevisst valgt bort.

En annen sentral oppdagelse, var at trommesirkelen er en utpreget autotelisk aktivitet. (Kapittel 6). Dette innebærer igjen gode betingelser for flyt, som i sin tur innebærer vekst i retning av økt kompleksitet. Men det autoteliske setter også trommesirkelen i forbindelse med Arendts aktivitetskategori *handling*, den eneste form for aktivitet der mennesket i følge henne kan erfare frihet. Dette er i seg selv en betydelig ontologisk kvalitet i en tid da så mye ser ut til å være betinget av nytteverdi og ontiske attributter.

Ved første øyekast kan koblingen mellom trommesirkel og *handling* se ut til å ha lite med musikkpedagogikk å gjøre. Dette vil i så fall være ut fra et tradisjonelt syn på musikkpedagogikk, der verdien ligger i de musikalske objekter. Tar vi imidlertid utgangspunkt i Smalls *musicking*, der musikkens verdi ligger i relasjonene den uttrykker, og der musikk er noe vi gjør sammen; en samværsform, - da har trommesirkel i betydning *handling* stor musikkpedagogisk relevans.

Det faktum at man ikke kan spille feil, har jeg forholdt meg til siden jeg første gang deltok i en trommesirkel. Men likevel er det først nå, etter arbeidet med denne oppgavens tematikk, at jeg fullt tar innover meg hvor radikalt dette løftet er. Samtidig er det ikke kun et løfte, det er også en kjensgjerning, hvilket er en forløsende erkjennelse. Når man eliminerer premissene for feil og riktig, forsvinner samtidig nødvendigheten av å orientere seg i forhold til absolutte størrelser utenfor aktiviteten. Isteden er det de relative størrelsene i selve aktiviteten som gjelder.

Oppdagelsen av at det *er* umulig å spille feil, er således noe mer enn en flåsete måte å drive reklame på. Det er fullt ut seriøst og kanskje hele bærebjelken i trommesirkelen som konsept, - det dreier utvilsomt fokus *fra prestasjon til relasjon*. For meg kan det se ut som nettopp denne kjensgjerningen kanskje er den særkvaliteten som mest knytter trommesirkelen til det

autoteliske aspektet; som gjør at man kan være fullt og helt i aktiviteten. Det autoteliske er igjen en forutsetning for *flyt*, men også for *handling*, begge er uttrykk for egalitære, universelt tilgjengelig kvaliteter.

Forståelsen av trommesirkelgrooven som en pågående dekonstruksjonsprosess, gir også fruktbare og overførbare perspektiver. Når enhver fase der har sin egen verdi, funksjon og betydning, kan man ikke vinne noe på å forsere en fase, da det ikke er noen fase som er viktigere å komme til enn andre. Dette inviterer igjen inn Levinas' perspektiv om *den andre*, i den forstand at enhver eksistens, ethvert uttrykk, enhver fase har verdi og mening ut fra seg selv.

Et annet perspektiv som for meg gir mening, er *groove* som psykologisk fenomen. Det peker på *groove* som en *følelse* som kan oppleves, formidles og vekkes gjennom musikalsk samspill. Dermed ligger det ontologiske aspektet forut for det som kommer til uttrykk på det ontiske planet, og ikke omvendt. Jeg har også erkjent at det å være i stand til å oppleve *groove* gjennom lytting, også må være en form for egenskap, en egenskap som er sentral når jeg skal fasilitere en trommesirkel. Jeg ser en parallell til empatisk lytting etter det som ligger «mellom linjene»; som lytter må jeg uansett gjenskape en meningsfull helhet i bevisstheten. Det vesentlige er *opplevelsen* «playing good time *with* somebody», som jazzmusikeren Don Byron uttrykte det. (Byron 1989 i (Monson, 2009, s. 68). Oversatt til norsk gir det dobbelt mening, både kvantitativt og kvalitativt.

Det at trommesirkelen ser ut til å by på individuelle flytsoner for hver deltaker, har vært en helt sentral oppdagelse. Likeledes trommesirkelen som et tredimensjonalt rom for genuin kommunikasjon. Det er også en vesentlig innsikt at de rytmisk betingede fenomener, sammen med instrumentene som artefakter, legger premisser for at de mellommenneskelige fenomener skal kunne realiseres. Dette ser igjen ut til å gi trommesirkelen et særtrekk som skiller det fra mange musikalske samspillformer.

Studiet av Arendts *handling*, forstått som musikalsk improvisasjon av Kanellopoulos, fikk meg i en periode til å forlate perspektivet knyttet til undring over trommesirkelen som fenomen. Isteden ble jeg opptatt av å utforske trommesirkelens potensial som egalitær samspillform. Etterhvert erfarte jeg at begge disse aspektene lot seg integrere gjennom flyt-teorien, som både antyder hvordan flyt i trommesirkelen oppstår, og hvilket potensial flyt i trommesirkelen kan ha for menneskelig vekst og utvikling.

LITTERATURLISTE:

- Ake, D. (1997). *Music Grooves - Book Review* (American Music 07344392, 19452349). University of Illinois Press. Hentet fra <http://www.jstor.org/stable/3052737>
- Arendt, H. (1958/1996). *Vita Activa - Det virksomme liv*. Oslo: Pax forlag.
- Belvedere, C. (2014). The Tuning-in Relationship: From a Social Theory of Music Towards a Philosophical Understanding of Intersubjectivity. I *The Interrelation of Phenomenology, Social Sciences and the Arts* (s. 209-227). Sveits: Springer.
- Christensen, B. (1983). *Mit motiv: musikkpædagogik bygget på rytme og improvisation*. København: Gyldendal.
- Clandinin, D. J. (2013). *Engaging in Narrative Inquiry*. New York, NY: Routledge.
- Clayton, M. (2012). What is entrainment? Definition and applications in musical research. *Empirical musicology review.*, 7(1-2), 49-56.
- Csikszentmihalyi, M. (1990). *Flow: the psychology of optimal experience*. New York: HarperPerennial.
- Cunningham, A. (2008). *Drumming toward communitas: a case study of facilitated recreational music making and the Arthurian method* Brock University, Ontario, Canada.
- Denzin, N. K. (2013). *Interpretive autoethnography*. University of Illinois at Urbana-Champaign: Sage Publications.
- Hammershøj, H. (1995). *Barnets musikalske vei: barn og musikk fra 0-6 år*. Oslo: Tano Aaschehoug.
- Hart, M., Lieberman, F. & Sonneborn, D. A. (1998). *Planet Drum: a celebration of percussion and rhythm*. Petaluma, CA: Acid Test Productions.
- Higgins, L. (2012). *Community music : in theory and in practice*. Oxford: Oxford University Press.
- Honing, H. (2012). Without it no music: beat induction as a fundamental musical trait. *Annals of the New York Academy of Sciences*, 1252(1), 85-91.
- Hull, A. (1998). *Drum circle spirit: Facilitating human potential through rhythm*. Reno, NV: White Cliffs Media Company.
- Hull, A. (2007). *Drum circle facilitation: Building community through rhythm*. Santa Cruz, CA: Village Music Circles.
- Kanellopoulos, P. (2007). Musical improvisation as action: An Arendtian perspective. *Action, Criticism, and Theory for Music Education*, 6(3), 97-127.
- Keil, C. (1987). Participatory discrepancies and the power of music. *Cultural Anthropology*, 2(3), 275-283.
- Keil, C. (2004). Groovology and the Magic of Other People's Music. Hentet fra <http://www.musicgrooves.org/articles/GroovologyAndMagic.pdf> (acesso em 20 de janeiro de 2008).
- Kulset, N. B. (2016). "It's you—not the music": musical skills in group interventions in multicultural kindergartens. *Nordisk musikkpædagogisk forskning.*, 17, 137–166.
- Merker, B. (2014). Groove or swing as distributed rhythmic consonance: introducing the groove matrix. *Frontiers in human neuroscience*, 8, 1-4.
- Monson, I. (2009). *Saying something: Jazz improvisation and interaction*. Chicago: University of Chicago Press.
- Nielsen, F. V. (1995). Fænomenologi i relation til musikkpædagogisk forskning. *NORDISK MUSIKKPEDAGOGISK FORSKNING*, (2), 68 - 97.
- Phillips-Silver, J., Aktipis, C. A., & Bryant, G. A. (2010). The ecology of Entrainment: Foundations of coordinated rhythmic movement. *Music Perception: An*

Interdisciplinary Journal, 28(1), 3-14. Hentet fra
<http://doi.org/10.1525/mp.2010.28.1.3>

- Pio, F. & Varkøy, Ø. (2012). A reflection on musical experience as existential experience: An ontological turn. *Philosophy of Music Education Review*, 20(2), 99-116.
- Prévost, E. (1995). *No Sound is Innocent: Art and the Practice of Self-Invention, Meta-Musical Narratives, Essays*. near Harlow, Essex, UK: Copula: Matching Tye.
- Rinde, F. B. (2015). *Come as you are! Approaches to practice in three community music activities in Western Norway* Høgskolen i Bergen, Bergen, Norway.
- Rinde, F. B. & Schei, T. B. (2017). Towards an understanding of community music in Norway. *International Journal of Community Music*, 10(1), 19-31.
- Schütz, A. (1951). Making music together: A study in social relationship. *Social research*, 76-97.
- Small, C. (1998). *Musicking: The meanings of performing and listening*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Vuust, P. & Witek, M. A. (2014). Rhythmic complexity and predictive coding: a novel approach to modeling rhythm and meter perception in music. *Frontiers in psychology*, 5, 1-13.
- Zahavi, D. (2001). *Husserl's fenomenologi*. København: Gyldendal.