

KROPP OG GESTER I MUSIKALSKE SAMHANDLINGER

Even Ruud

Improvisasjon er en sentral metode i musikkterapien og i de senere år har man forsøkt å se sammenhenger mellom den musikalske interaksjonen som skjer og dynamikken i samspillet mellom spedbarnet og den voksne. Dette åpner opp for å se på kroppens og gestenes rolle i kommunikasjonen, og ved å betrakte musikalske handlinger som gestiske handlinger, etablerer vi en forståelse for noe fellesmenneskelig og kroppsfundert som ligger til grunn for musikkterapeutiske improvisasjoner. Kroppens tilstedeværelse i persepsjonen kommer også til syne ved resepsjon av musikk, noe som gir begreper som kroppskognisjon og endret kroppstilstand en viktig plass i teorien om vårt forhold til musikk og hvordan vi kan danne relasjoner til andre gjennom kroppsbaserte musikalske handlinger.

1. Innledning

Musikkforskningen har i den senere tid beveget seg utover analyser av notebilder og over mot studier av musikk slik den blir framført (performance) (se Small 1998, Cook 2003). Dette åpner opp for at flere musikkvitenskapelige deldisipliner kan bidra til vår forståelse av musikalsk mening, ikke bare disipliner som kontekstualiserer musikken sosialt og kulturelt (som musikk sosiologien og –antropologien), men også musikkpsykologien og nå musikkterapien som i kopling med teorier om kropp, persepsjon og kognisjon, bidrar til å vise noe av grunnlaget for musikalsk meningsdannelse. I denne artikkelen tar jeg utgangspunkt i to sentrale situasjonstyper fra musikkterapeutisk praksis, nemlig improvisasjon og lytting til musikk for å belyse hvordan kropp og gester er konstituerende elementer i opplevelsen av musikalsk mening.

2. Improvisasjon og kommunikasjon: inspirasjon fra spedbarnsforskningen

I den senere tid er det blitt stadig vanligere å se sammenhenger mellom det tidlige samspillet mellom spedbarnet og omsorgspersonen og musikkterapeutisk improvisasjon. Det er viktig å merke seg at det her handler om *musikkterapeutisk* improvisasjon, som nettopp er rettet inn mot å skape musikk ut fra en fri og spontan utveksling av musikalske impulser og ideer, med andre ord en improvisasjon som ikke er regelstyrt av musikalske krav fra forskjellige sjangere, improvisasjonsformler, akkordrekker og lignende som preger musikalsk improvisasjon innenfor eksempelvis jazz og populærmusikk. Det finnes flere improvisasjonstradisjoner innen musikkterapien og i musikkterapeutiske utdanninger, Alfred Schmözl duo-improvisasjon i Wien, Juliette Alvins fritonale improvisasjon i London, Mary Priestleys analytiske utforming, Aalborgskolen (for eksempel arbeidene til Inge Nygaard Pedersen og Niels Hannibal ved Aalborg Universitet), og ikke minst tradisjonen fra Paul Nordoff og Clive Robbins, opprinnelig kalt »clinical improvisation«. (For en oversikt over musikkterapeutiske improvisasjonsmodeller, se Bruscia (1987) og Wigram (2004) for en konkret innføring i mange av de sentrale musikalske teknikkene. Se også og Ansdell og Pavlicevic (2005) og Holck (2006) for analyse og teoretisk drøfting).

Sammenhengen mellom musikkterapeutisk improvisasjon og samspill/samhandlinger mellom et spedbarn og de voksne handler ikke bare om en løs metaforisk sammenheng. Snarere dreier dette seg om faktiske eller konkrete handlinger som i form og innhold danner tydelige paralleller. Tidligere i psykologien rådet det en oppfatning av at spedbarnet var et passivt og hjelpeløst lite individ som gjennom hele første leveåret levde i en slags symbiose med moren. Nyere spedbarnsforskning synes imidlertid nå å vise at det nyfødte barnet er aktivt og utforskende allerede fra det blir født. Barnet forstår tidlig at det er et avgrenset individ som kan handle på bestemte måter for å få kontakt og oppmerksomhet fra den voksne. Det kan med andre ord selv være med på å legge grunnlaget for relasjoner til sine omsorgspersoner (se Bråten 1998).

Vi vet at allerede fosteret er i stand til å oppfatte lyd. Det er forskning som viser at slik tidlig prenatal lydpåvirkning har betydning for barnets orientering mot lyder også etter fødselen (for referanser, se Bjørkvold 1989). Nyere spedbarnspsykologi legger nå større vekt på hvordan samspillet med omsorgspersonene er med på å danne forutsetningen for utviklingen av et sterkt selv, med evne til å føle, tenke og handle. Det legges derfor vekt på å studere de kommunikasjonsmidlene spedbarnet og de voksne har til å søke kontakt med hverandre, til å oppleve samhandling og intensjonalitet. Og det er ikke overraskende at dette samspillet er bygget opp omkring elementer vi tradisjonelt knytter til musikk. Med andre ord: klang, intonasjon i stemme og lyder, rytmisitet og timing, intensitet eller lydstyrke, foruten enkle sammen-

satte forløp av lyder og melodier som kan utgjøre små fortellinger gjennom lyd og musikk. Denne kommunikasjonen er igjen innfelt i en omsluttende og omsorgsfull relasjon. Her kan barnet oppleve at dets følelser og uttrykk deles av andre. Dette danner basis for den fundamentale trygghet som selveste strukturer synes å være avhengig av.

Den britiske utviklingspsykologen Colwyn Trevarthen bygger broer mellom en evolusjonistisk forståelse av musikkens rolle i livet, med vekt på det biologiske grunnlaget for utvikling, og musikalitet. Dette betyr at han knytter musikk direkte til behovet for biologisk overlevelse. Imidlertid er det viktig at vi med denne forståelsen ikke reduserer musikalske uttrykk til enkle biologiske funksjoner. Trevarthen gjør oppmerksom på de sosiale og kulturelle overlageringer som muliggjør den globale kulturelle mangfoldighet hvor lokalt særpreg nedfelles i musikalske samhandlinger. Dette betyr at selv om det ligger biologiske behov bak musikalsk kommunikasjon, vil det musikalske språket alltid være preget av den sjangeren eller den lokale musikkulturen som omslutter musikalske samhandlinger.

Spedbarnets glede over, og affektive tilstedeværelse gjennom å utrykke seg på denne måten, denne musikalske »showing off«, er tidlige tegn på å skape sosiale bånd. Vi velges ut som privilegerte samspillpartnere, skriver Trevarthen (2002). Vi inviteres inn i en lek som samtidig danner grunnlaget for senere kognitiv, språklig og ikke minst sosial utvikling. Det er synd at spedbarnsforskere ikke tidligere har innsett hvordan denne tidlige medfødte evnen til å ville kommunisere er et biologisk særtrekk ved oss som mennesker, skriver Trevarthen.

Det er etter hvert mye forskning som støtter opp under forståelsen av disse tegn på tidlig kommunikativ musikalitet (se Stern 1991, Trevarthen 2002, Dissanayake 2000). Dette handler om funn som bekrefter spedbarnets lytteferdigheter i forhold til foreldrenes musikaliserte henvendelser til spedbarnet. Studiene viser spedbarnets evne til koordinert interpersonlig 'timing' i utveksling av kommunikative signaler mellom barnet og den voksne. Forskningen har også vist oss betydningen av den voksne evne til 'attunement', det vil si evnen til å plukke opp barnets uttrykk, leve seg inn i og reflektere disse i sine egne betoning og intonasjoner. Eller man har vist hvordan deling av musikalske »narrativer«, for eksempel små melodiske forløp, foregår gjennom leken. Dette er elementer som inngår i det som er døpt »proto-konversasjoner«, og som er viktige forberedende ferdigheter for å oppleve såkalt »joint attention«. Denne evnen til delt oppmerksomhet og felles handlinger er igjen avgjørende for språkutvikling.

3. Kommunikasjon og gester

Utgangspunktet for å forstå musikkens mulige rolle i et slikt relasjonsdannende samspill må ligge i en forståelse av hvordan relasjoner mellom barnet

og den voksnes oppstår. Om vi går helt tilbake til en tidlig sosialpsykolog som Georg Herbert Mead, framhever han i en gestisk teori om kommunikasjon hvordan spedbarnets tidlige »konversasjon med gester« skaper en holdning eller orientering mot gjensidighet. En viktig diskurs for å legitimere bruken av musikalsk improvisasjon i musikkterapien har nettopp vært henvisningen til muligheten av å bruke musikk som ikke-verbal kommunikasjon, både i forhold til klienter som ikke har språk og der hvor ord har vært emosjonelt vanskelig tilgjengelig. Nå er selvsagt språket en sentral del av våre sosiale kontaktformer: »Language is a part of social behavior«, skriver Mead, i det han samtidig tilføyer en svært sentral fotnote om gester:

»What is the basic mechanism whereby the social processes goes on? It is the mechanism of gesture, which makes possible the appropriate responses to one another's behavior of the different individual organisms involved in the social process. Within any given social act, an adjustment is effected, by means of gestures, of the actions of one organism involved to the actions of another; the gestures are movements of the first organism which act as specific stimuli calling forth the (socially) appropriate responses of the second organism. The field of the operation of gestures is the field within which the rise and development of human intelligence has taken place through the process of the symbolizations of experience which gestures – especially vocal gestures – have made possible. (...)« (Mead 1934, s. 13-14).

Gester i seg selv oppstår på et rudimentært nivå av biologisk atferd, samtidig som de altså initierer komplekse sosiale handlinger. Lyd og bevegelse fra en organisme påvirker en annen, gestene til en organisme kan forstås som et signal som virker som et stimuli som starter en tilpasnings- og signifikasjonsprosess hos den andre. Alle slike responser kan bli til en gjensidig gest overfor den motsatte organismen, noe som skaper en serie interaksjoner, tilpasninger og endringer i holdning. Det er altså dette samspillet som forstås som en »konversasjon med gester«, det jeg omtalte som protokonversasjoner.

Musikkforskeren Coker framhever med Mead et viktig kjennetegn ved denne konversasjonen, nemlig umiddelbarheten i responsen. Tilpasningen skjer raskt, instinktivt og uten tanke på den andres holdning, skriver Coker (1972, s. 10ff). Her har det også etter Mead skjedd en betydelig bekreftelse av hans forståelse av spedbarnets evne til nettopp å tilpasse sine svar ut fra en tidlig empatisk evne til å leve seg inn i den andre personen. »Taking the role of the other«, som var Meads bud på tidlig intersubjektivitet, skjer nå langt tidligere i barnets liv enn hva vi tidligere trodde. Såkalt »primær intersubjektivitet« oppstår i følge utviklingspsykologen Colwyn Trevarthen allerede fra fødselen av. Umiddelbarheten handler derfor mer om at handlingen skjer på et prelingvistisk nivå, med andre ord uten den selvbevisste

oppmerksomhet eller intensjonalitet. Man kunne kanskje si at på et nivå i dette samspillet foregår utvekslingen av gester uten den bevisste intensjonalitet som preger språk eller regelstyrt atferd, for eksempel regelsett som danner musikalske kulturelle koder. Vi ser her at det skal lite til før partene i et slikt samspill begynner å ane hvilke punktueringsregler (se Ruud 1990) som kan gjelde og slik sett begynne å foregripe og forvente bestemte responser på sine utspill. Dette danner i følge Mead også grunnlaget for forestillinger, ideer eller begreper. Samspill med gester danner med andre ord forutsetning for intensjonalitet i samhandlingen. Ikke bare det, den gestiske dialogen danner forutsetning for bevissthet, for »mind« – »...consciousness is an emergent from such behaviour«, skriver Mead (ibid., s. 17-18). Eller som han sier et annet sted:

»Mind arises through communication by a conversation of gestures in a social process or context of experience – not communication through mind« (ibid., s. 50).

Mead framhever hvordan særlig vokale gester bærer i seg det å ville foregripe hvordan den andre vil svare på lyden. Dette kan rent kommunikasjons-teknisk kanskje skyldes at vi samtidig som vi hører, også kan reagere på vår egen gest samtidig som den eksterne mottaker, noe som ikke skjer i forbindelse med visuell gestikk. Samtidig med å lage lyden produserer man i seg selv den holdningen eller orienteringen man ønsker å frambringe hos den andre. Coker skriver:

»This calling out in one's self what he wants to get from other's responses gives an emphasis to one's gestures. Indeed, the very meaning of our gestures is in the tendency to respond to them – our own tendency and the tendency of others« (1972, s. 13).

Som delvis forklaring på den biologiske eller nevropsykologiske bakgrunnen for denne konversasjonen med gester, protokonversasjonen, har forskerne pekt på hvordan en gruppe såkalte speilnevroner muliggjør tidlig imitasjon.

I sin seneste bok, »The present moment«, peker Daniel Stern på oppdagelsen av en gruppe nevroner, såkalte »speilnevroner« som nevropsykologene nå mener er virksomme ved handlinger som det å lese andre menneskers intensjoner, leve med i andres emosjoner, oppleve noe som andre opplever og gripe en observert handling slik at man kan imitere den, alt dette som handler om empati og dannelse av mellommenneskelig kontakt (Stern 2004, s. 78-79). Disse speilnevronene finner vi ved siden av de motoriske nevronene, og de aktiveres i en observatør som ikke gjør noe annet enn å betrakte en annen person som utfører en handling, f.eks. slår på en tromme. Og det spesielle fyringsmønsteret hos den som observerer reproducerer nøyaktig

det samme mønsteret som observatøren hadde brukt hvis vedkommende selv hadde utført handlingen. Eller som Stern skriver videre:

»In brief, the visual information we receive when we watch another act gets mapped onto the equivalent motor representation in our own brain by the activity of these mirror neurons. It permits us to directly participate in another's action without having to imitate them. We experience the other *as if* we were executing the same action, feeling the same emotion, making the same vocalization, or being touched as they are being touched. (...) This 'participation' in another's mental life creates a sense of feeling/sharing with/understanding the person, in particular, the person's intentions and feelings« (ibid., s. 79).

Her skal vi kanskje ta et hermeneutisk forbehold om at selv om vi kan gjenkjenne andres handlinger og uttrykk i egen kropp, og dermed på et nivå »delta« i denne handlingen, vil ikke dette alltid bety at vi umiddelbart griper meningen bak andres gester og uttrykk. Når vi i det følgende skal flytte framstillingen fra gestiske bevegelser og til lyd og musikk, må vi også ta med i betraktningen hvordan spedbarnet opererer i en såkalt »kryssmodal« modus. Som Daniel Stern påpeker, vil barn kunne svare med respons i en annen sansekanal enn i den kanalen henvendelsen skjer. For eksempel er det vanlig å se at om vi synger til et barn, vil dette ofte utløse bevegelser. For en erfaren musikkterapeut vil disse bevegelsesresponsene være et godt tegn på at barnet reagerer på lyd og gjerne gir sin respons i form av en bevegelse og ikke (bare) lyd. Dette er særlig viktig der hvor barnet er funksjonshemmet og foreldrene ikke får en rask vokal respons på sin egen sang. Tålmodighet og oppmerksomhet overfor de svarene som kommer fra barnets kropp er her forutsetning for å bygge opp et tidlig samspill basert på lyd og musikk.

Musikkforskeren Rolf Inge Godøy (2003) skriver at »kryssmodal« betegner samarbeidet mellom forskjellige sansemodaliteter og har basis i persepsjonens og sansningens økologi, i betydningen slike kognitive funksjoners rolle i forhold til å orientere seg i verden. Godøy foreslår en »triangulær« modell som gir et bilde av forholdet mellom handling, synsinntrykk og lyd i musikalsk persepsjon og kognisjon. En grunnleggende antagelse innenfor en slik modell er følgende: Enhver lyd kan forstås som en del av en handlingsbane. Følgelig vil enhver forestilling knyttet til produksjon av lyd ha både visuelle og motoriske komponenter i tillegg til den »rene« lyden. Likedan vil forestillinger om lydproduserende handlinger spille en medierende rolle mellom det visuelle og det lydlike, det vil si at handlinger kan oversettes fra det soniske til det visuelle, eller fra det visuelle til det soniske (ibid., s. 318). Innenfor en slik modell vil det være meningsfylt å snakke om »lyden av en gest«. Samtidig vil det å utveksle lyder i et improvisert handlingsforløp kunne ligge tett opp til gestisk samspill og samhandling.

4. Gester og musikk

Denne seneste forskningen og teoretiseringen rundt musikkens gestiske natur står innenfor en lang musikkfilosofisk tradisjon hvor musikk, bevegelse og kropp ses i sammenheng (se Gritten og King 2006). »Gester« må her forstås i en utvidet sammenheng, det handler ikke bare om bevegelse, men en bevegelse som kan uttrykke noe, skriver Iazzetta (2000, s. 74). Videre tilføyer han at gester er bevegelser med en spesiell betydning. Det handler om noe mer enn endring i rom, en kroppslig handling eller en mekanisk aktivitet: gester er ekspressive bevegelser som blir virkelig gjennom endringene i tid og rom (loc. cit).

Ikke minst på bakgrunn av sin sentrale rolle i forhold til menneskelig kommunikasjon har gester blitt definert og kategorisert på mange måter. Noen definisjoner tar utgangspunkt i lingvistiske tradisjoner, hvor »tomme håndbevegelser« som ledsager yringer er avgjørende for definisjonen. Andre tilnærminger inkluderer kroppshandlinger - med armer, hode, kroppsstilling (posture), kroppsbevegelse, blick og ansiktsuttrykk som genuine typer av gester. Ved siden av slike konsepsjoner basert på gestens fysiske uttrykk, finner vi tradisjoner som legger vekt på gestens metaforiske hentydninger. Denne forståelsen synes å være fruktbar når vi i det følgende skal søke å forstå hvordan det å lytte til musikk gir opphav til kroppsfunderte metaforer. Innenfor denne tradisjonen finner vi bidrag fra allerede omtalte Coker (1972) og ikke minst Manfred Clynes (1977). Clynes ville vise hvordan emosjoner, eller *sentiske* tilstander som han omtalte det, kunne uttrykkes gjennom en »sounding contour«, altså en klanglig utformet bevegelsesbane, en tonal og temporær dynamikk, snarere enn en konkret melodisk-rytmisk formel. Med andre ord vil det være en langsomt nedadbevegende kromatisk melodisk linje som representerer tristhet (eller melankoli i Purcell og Dowlands musikkulturelle landskap – for eksempel i klagesangen *When I am Laid in Earth* fra Purcells *Dido og Aeneas* – såvel som i Beatles' *While My Guitar Gently Weeps!*)

Populærmusikkforskeren Allan Moore påpeker hvordan alle akustiske musikkinstrumenter (i motsetning til elektroniske) produserer lyd når den menneskelige kropp setter noe i bevegelse, om det være seg en streng (som på for eks. gitar) en luftsøyle (saxofon) eller en membran (tromme). Lyttere har som regel erfart dette visuelt, eller forsøkt det ut i praksis. En lytter kan derfor forestille seg hvordan det er å ha fysisk kontroll over lyden (eksempelet med luftgitar illustrerer dette, se Godøy, Haga og Jensenius 2005). Vi synes å respondere på lyd og musikk fra akustiske instrumenter gjennom gester. På samme måte som vi må produserere spenning og avspenning i stemmebåndene når vi synger en melodi som går opp og ned, vil vi kjenne igjen kroppsspenning når vi lytter til en gitar som stiger i tonehøyde (Moore 1993, s. 136-137).

Utviklingen av improvisasjonsmetodene i musikkterapien har ført til at populærmusikken eller de afro-amerikanske musikktradisjonene er blitt trukket inn i samspillet. Det rytmiske aspektet har kommet i forgrunnen på en måte hvor opplevd fellesskap og samhandling kommer til uttrykk gjennom å dele en felles puls, eller oppleve et »musikalsk groove« (se Ruud 1998), en delt opplevelse av å »svinge sammen« i musikken. Jeg skal senere kommentere hva en slik delt opplevelse av »flow« kan bety for det relasjonelle aspektet i psykoterapi («tredjehet»). Her skal vi se litt på hva populærmusikkforskningen har å bidra med til forståelse av kroppslige og gestiske aspekter ved samspillet.

En sentral populærmusikkforsker, Richard Middleton, er opptatt av hva som produserer mening i musikken og retter seg mot hva han kaller »primary level« av betydningsdannelse, med andre ord selve musikken eller lydene »i seg selv«. I hans teori om musikalsk gestikk tar han utgangspunkt i at hvordan vi føler og forstår musikk, organiseres gjennom prosessuelle former som er analoge med kroppsbaserte gester:

»...how we feel and how we understand musical sounds is organized through processual shapes which seem to be analogous to physical gestures« (Middleton 1993, s. 177).

Eller som Middleton utdyper, med referanse til den ungarske musikkforskeren János Maròthy¹:

»Musical 'gesture' should refer here to the 'performance' – that is, the 'furnishing' of the communicative field with self-validating 'performatives' – of somatic processes through structurally analogous musical processes« (ibid., s. 178).

I praktisk musikkanalyse vil disse musikalske prosessene kunne handle om å bestemme hva som former det gestiske, eller gir retning og form til for eksempel melodiske konturer. Dette kan være bevegelser og avstand i tonehøyder, intervallkvalitet, tonal og harmonisk rytme m.m. Innenfor det melodiske området støter vi således på ulike melodiske intonasjoner som fallende, bueformet, ropt eller sunget, sirkulerende eller narrative (se mer i Middleton 1993, 1990). Trekker vi inn analysen av rytmisk »groove«, ser vi straks hvor komplisert dette bildet blir med forskjellige konfigurasjoner av plassering av tonen i forhold til en virkelig eller virtuell puls, artikulering og aksentuering av forskjellige komponenter i slagsverksgruppen osv. innenfor forskjellige musikalske kontekster som gir føringer mot ulike stiler eller

1 Som ifølge Middleton har skrevet at »Musical space is nothing but an imaginary and ideal spot for the evolution of human gestures« (loc. cit.)

sjangere. Når vi involverer oss i denne musikken, overgir vi oss til en følelse av å bli sluset inn i musikken, en prosess som produserer gestisk identifikasjon og resonans (ibid., s. 179). Dette er vel en beskrivelse som kunne dekke noe av den opplevelsen som dannes også i den musikkterapeutiske improvisasjon.

5. Lytting og kroppsmetaforer

Det vil alltid være en tett sammenheng mellom produksjon og resepsjon av lyd og musikalske uttrykk. Musikalsk improvisasjon er selvsagt avhengig av evne til å lytte som basis for å gi responser. Innenfor musikkterapien finnes også reseptive metoder hvor lytting til musikk danner utgangspunkt for opplevelse, relasjon og terapeutisk intervensjon. Sentral for musikkterapien er den såkalte *Bonny Method of Guided Imagery and Music* (BMGIM) som har utviklet et repertoar av musikkprogrammer og et terapeutisk ritual som starter med samtale og temainnkretsing og avspenning, og fortsetter med lytting til musikk og oppsummerende samtale (for en mer utdypende beskrivelse, se Wigram, Pedersen og Bonde 2002). Ved å trekke på teorier om lytting til musikk og kroppskognisjon, kan vi fange opp ytterligere aspekt ved hvordan kroppen vår er medkonstituerende ved musikalsk meningsdannelse.

Den norske musikkforskeren Hallgjerd Aksnes har argumentert for hvordan kroppsskjemaer (image schemata) er virksomme under lytting til musikk ved å støtte seg til den amerikanske filosofen Mark Johnson (se Aksnes 2002). Johnson beskriver slike »image schemata« som »recurring structures of, or in, our perceptual interactions, bodily experiences, and cognitive operations« (Johnson 1987, s. 79). Johnson legger vekt på hvordan slike grunnleggende strukturer er erfaringsbaserte og at de utvikler seg gjennom våre møter og samhandlinger med omgivelsene. Slike »image schemata« er dynamiske og endres i løpet av vår utvikling, samtidig som de er konstante nok til å gjenkjennes over tid og mellom individer, noe som skyldes våre felles biologiske disposisjoner og grunnleggende kroppserfaringer. Et illustrerende eksempel er vår opplevelse av tyngdekraften.

Også Johnson legger vekt på den amodale kvaliteten til slike »image schemata«, idet han skriver:

»It would seem that image schemata transcend any specific sense modality, though they involve operations that are analogous to spatial manipulation, orientation, and movement« (ibid., s. 25).

Derfor kan disse skjemaene også projiseres over på flere ulike områder, noe som gjør det mulig å knytte assosiasjoner mellom forskjellige kognitive domener.

Et eksempel på et slikt »image schemata« er for eksempel vår erfaring av at musikken beveger seg i en bane (path) og at musikken beveger seg mot en tone som om den blir tiltrukket av denne tone (attraction) (se Aksnes 2002). Enkelte av de teknikkene som musikkterapeutene benytter seg av i improvisasjon, kan bygge på å skape forventninger gjennom musikken (jfr. Meyer 1956, Ruud 1998) som kan innfris for eksempel melodisk. Når vi opplever kognitivt at en tone streber mot en annen, bygger dette på et kroppsskjema dannet på bakgrunn av erfaringer med tiltrekning og spenningsdannelse i forskjellige situasjoner. Mange av de metaforer vi bruker når vi beskriver vår opplevelse av musikken, bygger på slike erfarte kroppstilstander, som »flyt«, »bevegelse«, »motstand«, »ro« osv. (se også Aksnes og Ruud 2006, 2008). Med andre ord, et kroppsbasert metaforsystem er virksomt ved musikalske meningsdannelse.

6. Lytting og kroppstilstand

Innenfor den omtalte reseptive metoden i musikkterapien, BMGIM, skjer det under lyttingen til musikk en endring i vår bevissthetstilstand. Men i stedet for å snakke om at vi kommer i en »endret bevissthetstilstand« (EBT) («altered state of consciousness») kunne vi heller si en »endret kroppstilstand (EKT) («altered body state»). Dette kunne begrunnes ut i fra å postulere at kroppen alltid befinner seg i en eller annen emosjonell tilstand. Denne emosjonelle kroppstilstanden forutsetter at vi ser på kroppen som et persepsjonssystem, og at bevissthet oppstår når denne emosjonelle kroppstilstanden blir endret av inntrykkene fra et objekt, som »følelsen av hva som skjer« (Sletvold 2005, Damasio 2002).

Når vi ser på 2. fase i en BMGIM-session, altså avspenning, handler dette om å indusere klienten, eller den reisende, som han kalles, i en ny kroppstilstand, som en forberedelse til å møte musikken »mest mulig med kroppen«. Når BMGIM-terapeuten snakker om å indusere en tilstand hvor oppmerksomheten eller bevisstheten rettes innad, ved å stenge alle ytre og forstyrrende inntrykk ute, kunne vi snarere si at vi vil indusere en kroppstilstand, hvor selv-bevisstheten eller den reflekterte oppmerksomhet blir tonet ned og hvor den sensoriske eller somatiske persepsjonen kan skje mest mulig direkte og uhindret.

Vi merker at den reisende gjennom ulike faser av reisen befinner seg i forskjellige bevissthetstilstander/kroppstilstander, for eksempel når vi sier at den reisende er i en dyp eller endret bevissthetstilstand der hvor hun er dypt involvert i sine »images«, når det er lite oppmerksomhet på hva som skjer rundt en i rommet, eller til og med i musikken. Pasienten »dukker opp på overflaten« sier vi, når hun kommenterer hva som skjedde i musikken, i seg selv, uvedkommende lyder i eller utenfor rommet, eller til og med henvender seg spørrende til guiden. Vi kunne her si at den reisende forlater

en kroppstilstand hvor oppmerksomheten ikke lenger er rettet mot hva som skjer i egen kropp som reaksjon på musikken. For eksempel vil en reisende i en »dyp« kroppstilstand kunne få opplevelser av avspenning og kroppslig velvære, beskrevet som for eksempel varmfølelse som brer seg utover, av »letthet« osv. Det å være i denne kroppstilstanden gjør det mulig å nå den type bevissthetstilstand som beskrives som »endret«. Med andre ord kommer kroppstilstanden før bevissthetstilstanden, eller disse kan i hvert fall ikke sees atskilt fra hverandre.

Sletvold, med støtte i moderne psykoanalyse, omtaler to grunnformer for emosjonelle kroppsreaksjoner i møtet mellom mennesker. Dette handler om såkalte »autentiske« reaksjoner, dvs. følelsen av å like eller mislike. Den andre reaksjonen er den imiterende, skriver Sletvold, den som »gir oss en følelse av den andres emosjonelle kroppstilstand, gjør oss empatiske, i stand til innlevelse, medfølelse og sympati« (Sletvold, 2005, s. 497). Vi kan også innta en observerende holdning eller et saksorientert, kognitivt fokus. Disse tre holdningene kan betegnes som henholdsvis den subjektive, den intersubjektive og den objektive.

Det er mulig å tenke at disse tre grunnformene for kroppsreaksjoner kan overføres i møte med musikk. Dette forutsetter en bestemt måte å se på musikk på, noe jeg kommer tilbake til. Den autentiske holdningen kjenner vi igjen fra vår umiddelbare reaksjon på musikk i forskjellige situasjoner. Vi avviser for eksempel musikken, gir klart uttrykk for at dette liker jeg ikke, eller dette passer ikke for meg i denne situasjonen. Denne type autentiske reaksjoner er jo svært vanlige, og kan fra et perspektiv forstås som adekvate psykologiske reaksjoner og avgrensinger fra å la oss involvere i en bestemt type musikk. Hvis vi tenker oss en person som i en gitt situasjon opplever at denne musikken forsøker å forføre ham, dvs. sette en i en bestemt kroppstilstand som er gunstig sett ut i fra avsenders posisjon, vil denne avvisningen av musikken bety at man ikke vil la sin egen kropp bli utsatt for å komme i en ny tilstand.

Den empatiske grunnformen for kroppsreaksjon forutsetter at vi besitter en grunnleggende evne til å utføre etterliknende eller imiterende kroppsreaksjoner. Vi må ha evnen til å gjøre vår egen kroppstilstand lik en annens, for å kunne føle hva den andre føler. Dette peker igjen tilbake til de omtalte speilnevronene og deres funksjon ved imitasjon og empati. Dette skulle også bety at en som lytter til musikk, vil automatisk eller ubevisst direkte i kroppen etterlikne de motoriske programmer eller gester som danner det strukturelle grunnlaget for musikken.

7. Affordancebegrepet

I tilknytning til teorien om kroppskognisjon og musikalsk mening, ser vi også nytten av persepsjonpsykologen Gibson's begrep »affordance« (Gib-

son 1979). Gibson utviklet dette begrepet i forbindelse med sin økologiske teori om persepsjon, hvor han ville belyse interaksjonen mellom mennesket og dets omgivelser. Gibson kom fram til at enhver omgivelse tilbyr (affords) et visst antall handlinger og persepsjoner. Musikksosiologen Tia DeNora var blant de første til å innføre Gibsons begrep i musikkforskningen ved å vise hvordan musikk kunne være en ressurs og utgangspunkt for semiotisk aktivitet i arbeidet med å begrepsfeste den sosiale virkeligheten og bearbeide subjektive tilstander, ved å »appropriere« noen av de muligheter som musikken tilbyr (DeNora 2000; se også DeNoras artikkel i dette nummer). Musikkforskeren Eric Clarke presiserer begrepet ved å si at «the affordances of an object are the uses, functions, or values of an object – the opportunities that it offers to a perceiver» (Clarke 2003, s. 117). Clarke legger vekt på hvordan persepsjon og handling er uoppløselig knyttet sammen og peker på det dialektiske forholdet mellom organismen og dets omgivelser. Dette forholdet er imidlertid ikke »a case of organisms imposing their needs on an indifferent environment, nor a fixed environment determining strictly delimited behavioral possibilities« (ibid., s. 118). Det vil alltid være en sosial eller kulturell komponent som påvirker omfanget av de muligheter som er knyttet til sosialt forankrede objekter (Clarke 2005, s. 38). Dette betyr igjen at hvordan slike musikalske »affordances« konkret kommer til syne i musikken og fortolkes av den enkelte lytter, vil påvirkes av den »økologiske« konteksten lyttingen, eller improvisasjonen for sin del, opptrer innenfor. Musikkterapien, om det er gjennom improvisasjon eller lytting, danner en spesiell rituell praksis som i høyeste grad er en meningsbetingende kontekst.

8. Den relasjonelle vendingen i psykologien

Jeg skal avslutningsvis knytte noen tråder mellom en slik kroppsbasert forståelse av musikalske samhandlinger og psykoterapeutisk teori om grunnlaget for terapeutisk endring. Det som i dag betegnes som relasjonell psykoanalyse er en paraplybetegnelse hvori inngår selvpsykologiske, utviklingspsykologiske, tilknytningsteoretiske, nevropsyko-analytiske, interpersonlige, objektrelasjonsteoretiske, sosialkonstruktivistiske, feministiske og nymarxistiske ståsteder og forankringer (se Binder et. al 2006, s. 899).

Særlig sentralt i denne relasjonelle vendingen i psykoterapien står synet på hva som er grunnleggende drivkrefter eller drifter i barnets liv. Fra den tidlige psykologien kjenner vi flere forsøk på å forklare hva som er drivkreftene bak menneskelig handling og søken etter opplevelse. For eksempel ville Freud forklare atferd ut fra to fundamentale drifter i mennesket, seksualitet og aggresjon. Vår interesse for kunst eller musikkopplevelser skulle på denne måten forstås som en kanalisering - eller sublimering - av mer grunnleggende biologiske drifter. Her kunne trekkes fram psykologen Joseph D. Lichtenstein, som ut fra en gjennomgang av empiriske studier fra

spedbarnsforskningen antar at mennesket har fem grunnleggende behov: behov for psykisk regulering av fysiologiske forhold, behov for tilknytning og tilhørighet, behov for utforskning og selvhevdelse, behov for å ta avstand, og behov for seksuell nytelse eller seksuell opphisselse (Hartmann 1997). Drivkreftene bak handling, våre motiver, kan forstås som motivasjonssystemer som er utviklet i forhold til disse grunnleggende behovene.

Innenfor et slikt system blir det relasjonelle grunnmotivet viktig, mennesket betraktes som grunnleggende kontaktsøkende og meningsskapende. »Søken etter gjensvar i et annet menneskes sinn, kreativitet og lekenhet er hva som primært driver oss, og det er disse motivene som gir mening til våre opplevelser av kroppslig drevethet, heller enn omvendt«, heter det hos Binder et. al (2006, s. 900). Med støtte i analytikeren Stephen A. Mitchell, som regnes som opphavsmann til begrepet »relasjonell psykoanalyse«, beskrives denne kontaktsøken som at individet stiger frem og finner seg selv innenfor en 'relasjonell matrise', hvor selvopplevelse blir mulig gjennom at individet er en aktør som samhandler med andre, både på et ytre og et indre plan. Vi får holdepunkter for hvem vi er, gjennom en 'dans' hvor våre initiativ og følelsesmessige henvendelser blir besvart og møtt av andres. Den andre kan svare med anerkjennelse eller neglisjering, kan gi emosjonelle gjensvar eller overvelde oss med egne følelser, og vil hele tiden – bevisst eller ubevisst – formidle fortolkninger av oss gjennom ord, mimikk og kroppspråk.

Vi ser her at den musikkterapeutiske improvisasjonen kan romme denne relasjonelle matrisen og slik sett forstås som en iscenesettelse av de overføringer og motoverføringer som gir informasjon om relasjonen. Improvisasjonen tilbyr samtidig en ny kontaktform, ikke minst på grunn av den frihet som tilbys i den musikalske dynamikken, symmetrien i samhandlingsformen, med andre ord en gjensidig opplevelse av den andre som subjekt. Denne kontaktformen er beskrevet av analytikeren Benjamin som en form for »tredjehet« som oppleves i den »samskapte rytmen og melodien i foreldre-barn-samspillet« (ibid., s. 903), den emosjonelle dansen som Trevarthen beskriver og som vi så ble muliggjort av speilnevronenes funksjoner. Når vi leser analytikernes beskrivelser av dette »tredje«, med all bruken av musikalske metaforer, forstår vi at veien er kort til å se en musikkterapeutisk improvisasjon som nettopp en musikalsk konkretisering av menneskelig samhandling og relasjonsdannelse med alt hva det innebærer av muligheter for også å skape et felles refleksjonsrom. Som psykologene Veseth og Moltu betoner, vil denne form for »tredjehet« være en alternativ forståelse og »sjelfull metafor« for gode måter å være sammen på i det terapeutiske møtet (Veseth og Moltu 2006, s. 925). Det er disse gode møtene, som i musikkterapien er beskrevet som »gyldne øyeblikk«, »meaningful moments« etc. Hvordan disse møtene nettopp kan settes inn i relasjonell sammenheng i musikkterapien er beskrevet av Gro Trondalen (se Trondalen 2004, og Trondalens artikkel i dette nummer).

9. Avslutning

Som jeg har forsøkt å vise i det foregående står musikkterapien i et nært forhold til musikkvitenskapen når det gjelder å finne en forståelse for musikkens rolle i etableringen av kontakt, eller ved etablering av musikalsk mening. Vi vet at både individuelle erfaringer med musikk, samt vår kulturelle tilhørighet vil påvirke vårt forhold til musikk. Ved å anerkjenne kroppens og gestenes rolle i etableringen av tidlig kommunikasjon, samt se sammenhengen mellom kroppslige og musikalske gester, har vi åpnet opp for at kommunikasjon kan etableres ved hjelp av musikk på bakgrunn av noen fellesmenneskelige erfaringer knyttet til kroppens tilstedeværelse i musikalske yringer. Dette åpner også opp for en ikke-verbal opplevelse av samstemthet i samhandling, som innenfor den relasjonelle psykoterapien, så vi, handlet om hva de kaller »tredjehet«. Kroppens tilstedeværelse som betingelse for persepsjon og kognisjon gjør samtidig at våre lytteopplevelser farges av de metaforer og bildeskjemaer kroppen legger grunnlaget for. Dette betyr noe for hvordan vi tenker omkring hva som skjer når vi går inn i en dyp musikkopplevelse.

Med en slik teori om kroppens og gestenes tilstedeværelse i musikalske handlinger og lytteopplevelser, ser vi at teorier om musikalsk kommunikasjon og musikalsk mening kan omfatte både kroppslige, individuelle og kulturelle aspekter.

LITTERATUR

- AKSNES, H. (2002): *Perspectives of Musical Meaning. A Study Based on Selected Works by Geirr Tveitt*. Dissertation for the Degree of Dr. Art. Faculty of Arts, University of Oslo. Acta Humaniora no. 139.
- AKSNES, H. & E. RUUD (2006): Metonymic Associations of Nature and Culture in a BMGIM Program. IN: *Nordic Journal of Music Therapy* (15)1 (s.49-58).
- AKSNES, H. & E. RUUD (2008): Body-Based Schemata in Receptive Music Therapy. IN: *Musicae Scientia* (accepted for publication).
- ANSDELL, G. & M. PAVLICEVIC (2005): Musical companionship, musical community. Music therapy and the process and value of musical communication. IN: I D. Miell, R. MacDonald og D. J. Hargreaves (red.) *Musical Communication*. Oxford: Oxford University Press.
- BINDER, P.E. et.al (2006): Hva er relasjonell psykoanalyse? Nye psykoanalytiske perspektiver på samhandling, det ubevisste og selvet. IN: *Tidsskrift for norsk psykologforening*, nr 9.
- BJØRKVOLD, J.-R. (1989): *Det Musiske Menneske. Barnet, sangen, lek og læring gjennom livets faser*. Oslo: Freidig forlag.
- BRUSCIA, K. (1987): *Improvisational models of music therapy*. Springfield: Charles C. Thomas Publishers.
- BRÅTEN, S. (1998): *Kommunikasjon og samspill. Fra fødsel til alderdom*. Oslo: Tano Aschehoug.
- CLARKE, E.F. (2003): Music and Psychology. IN: Clayton, Herbert and Middleton *The Cultural Study of Music* (s.113-124). New York and London: Routledge.

- CLARKE, E.F. (2005): *Ways of Listening. An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning*. Oxford: Oxford University Press.
- CLYNES, M. (1977): *Sentics. The Touch of Emotions*. New York: Anchor Press/Doubleday.
- COKER, W. (1972): *Music and Meaning. A Theoretical Introduction to Musical Aesthetics*. New York: The Free Press.
- COOK, N. (2003): Music as Performance. IN: M. Clayton, T. Herbert og R. Middleton (red.) *The cultural study of music. A critical introduction*, (s. 204-215). London: Routledge.
- DAMASIO, A.R. (2002): *Følelsen av hva som skjer. Kroppens og emosjonenes betydning for bevisstheten*. Oslo: Pax forlag.
- DENORA, T. (2000): *Music in everyday life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DISSANAYAKE, E. (2000): Antecedents of the Temporal Arts in Early Mother-Infant Interaction. IN: N.L. Wallin, B. Merker & S. Brown (red.) *The Origins of Music*. London: The MIT Press.
- GIBSON, J.J. (1979): *The Ecological Approach to Visual Perception*. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates.
- GODØY, R.I. (2003): Motor-mimetic Music Cognition. IN: *Leonardo*, (s. 317-319), Vol. 36, No. 4.
- GODØY, R.I., E. HAGA & A.R. JENSENIUS. (2006): Playing 'air instruments': Mimicry of sound-producing gestures by novices and experts. IN: S. Gibet, N. Courty, and J.-F. Kamp (red.), *Gesture in Human-Computer Interaction and Simulation: 6th International Gesture Workshop, GW 2005, Berder Island, France, May 18-20, 2005, Revised Selected Papers*, (s.256-267). Volume 3881/2006. Springer-Verlag GmbH.
- GRITTEN, A. & E. KING (red.) (2006): *Music and Gesture*, Aldershot: Ashgate.
- HARTMANN, E. (1997): Joseph Lichtenberg: Selvspsykolog eller motivasjonsteoretiker? IN: Karterud, S. & J. T. Monsen (red.) *Selvspsykologi. Utviklingen etter Kohut*. Oslo: ad Notam Gyldendal.
- HOLCK, U. (2006): »Tur-samspill i musikterapi med børn med svære kommunikationsvanskeligheder. IN: *Dansk Musikterapi*, 3 (2).
- IAZZETTA, F. (2000): Meaning in Musical Gesture«. IN: M. M. Wanderley og M. Battier (red.) *Trends in Gestural Control of Music*. Paris: Ircam Centre Pompidou.
- JOHNSON, M. (1987): *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination and Reason*. Chicago, IL: Chicago University Press.
- MEAD, G.H. (1934): *Mind, Self & Society*. Chicago. The University of Chicago Press.
- MEYER, L.B. (1956): *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University of Chicago Press.
- MIDDLETON, R. (1990): *Studying Popular Music*. Milton Keynes: Open University Press.
- MIDDLETON, R. (1993): Popular music analysis and musicology: bridging the gap. IN: *Popular Music*, (s. 177-190), 12 (2).
- MOORE, A.F. (1993): *Rock: The Primary Text*. Buckingham: Open University Press.
- RUUD, E. (1990): *Musikk som kommunikasjon og samhandling. Teoretiske perspektiv på musikkterapien*. Oslo: Solum Forlag.
- RUUD, E. (1998): *Music Therapy: Improvisation, Communication and Culture*. Gilsum: Barcelona Publishers.
- SMALL, C. (1998): *Musicking. The meaning of performing and listening*. London: Wesleyan University Press.
- SLETVOLD, J. (2005): I begynnelsen var kroppen... Kroppen i psykoterapi: teoretisk grunnlag og terapeutiske implikasjoner«. IN: *Tidsskrift for norsk psykologforening*, (s. 497-504), 42, Juni.
- STERN, D. (1991): *Barnets interpersonelle univers*. København: Hans Reitzels Forlag.

- STERN, D.N. (2004): *The Present Moment in Psychotherapy and Everyday Life*. New York: W.W. Norton & Company.
- TREVARTHEN, C. (2002): Origins of musical identity: evidence from infancy for musical social awareness. IN: MacDonald, R., D.J. Hargreaves & D. Miell (red.). *Musical Identities*. Oxford: Oxford University Press.
- TRONDALEN, G. (2004): *Klingende relasjoner. En musikkterapistudie av »signifikante øyeblikk« i musikalsk samspill med unge mennesker med anoreksi*. Doktoravhandling, Norges musikkhøgskole.
- VESETH, M. & C. MOLTU (2006): Tredjehet: grunnlagsproblemer i relasjonell psykoanalyse i lys av spedbarnsforskning. IN: *Tidsskrift for norsk psykologforening*, nr 9.
- WIGRAM, T., I. NYGAARD PEDERSEN & L.O. BONDE (2002): *A Comprehensive Guide to Music Therapy. Theory, Clinical Practice, Research and Training*. Jessica Kingsley Publishers.
- WIGRAM, T. (2004): *Improvisation. Methods and Techniques for Music Therapy Clinicians, Educators and Students*. London: Jessica Kingsley Publishers.