

# **KULTUR OG MUSIKKTERAPI**

## **SETT FRA JAPANSKE OG NORSKE MUSIKKTERAPEUTERS ØYNE**

En kvalitativ studie om hvordan musikkterapeuter arbeider og reflekterer over sin egen kultur



**Manna Frøyland**

**Masteroppgave i musikkterapi**

**Griegakademiet - Institutt for musikk**

**Universitetet i Bergen**

**Våren 2015**

## ABSTRACT

«Culture and music therapy - through Japanese and Norwegian music therapists' eyes.»

A qualitative research about how music therapists work and reflect about their own culture in music therapy work.

Since the author of this thesis is both Japanese and Norwegian, she chose to interview two Japanese music therapists who work in Japan, and two Norwegian music therapists working in Norway, to see if there were differences between their ways of working as a music therapist. The method used was a qualitative interview in the form of an Email.

Through the process of analysis, two themes became clear. First of all, the culture really does play a role in music therapists' works. The term *culture* would be understood in five different levels in this thesis like nations, regions, institutions, family culture and individuals. All of these levels are interacting with each other, and forming music therapists' ways of being with their clients. This has confirmed that not only our nationality determine how we are acting and thinking. Secondly, the findings indicate that to be aware of own cultural background and situated knowledge is a resourceful tool music therapists can use to build a good relationship with clients. It is because when we are attentive to our own cultures, it would be easier for us to also take clients' cultures into account.

Even though some differences between participants' answers were seen, there is a commonality that both Japanese and Norwegian music therapists are attentive, caring and want to do the best for the clients. Perhaps these are common characteristics for people who want to become a music therapist, across the nationalities and cultures.

## 要旨 (Sammendrag på japansk)

『文化と音楽療法 - 日本とノルウェーの音楽療法士の視点より。』

文化の違う国々で、どのように音楽療法士たちが働き、自身の文化について振り返っているかを調査した定性的研究。

一言に「文化」と聞いてもピンと来ないかもしれません。なぜなら「文化」は、色々な意味を含んだ単語だからです。日本人の母とノルウェー人の父のもとで育った著者は、そんな文化というものが一体どのように音楽療法士の働きに影響するかに興味を持ち、ノルウェー人音楽療法士二名と日本人音楽療法士二名にEメールでインタビュー調査を実施しました。

インタビューの回答を解析した結果、二つのテーマが浮き上がりました。まず初めに、やはり文化は音楽療法士の働きに大きく関わっているということが明らかになりました。ノルウェーという国の文化では、個人個人の意思を尊重し、一人一人がやりたいと思うことをやらせてあげることが大事な概念です。一方日本の文化は、個人への配慮と共に、その個人の周りの家族や社会へも目を開き、常に調和を考えるということに重点が置かれています。こういった国の文化は、それぞれの音楽療法士の働きに表れています。しかし、解析を進めることによって国籍だけの領域で文化を見つめるのでは足りないことが分かり、著者は文化という概念を、次の五つの領域に分けました。1) 国の文化、2) 地域的な文化、3) 機関での文化、4) 家族内での文化、5) そして個人の文化。最終的には音楽療法士自身の性格や趣味、そして家族関係や育った環境など、すべての領域が関係して、それがまたクライアントとの出会いに活かされているようです。

第二に、音楽療法士が自分の文化を認識することの大切さが挙げられます。自分はどのようにこういう考え方をするのか、どうして自分はクライアントにこのような反応をするのか、自分の知識や行動はどこに根を張っているのかを自分で探ることは、クライアントの出会いの中で大変役に立つということが、この研究を通して分かりました。自分の文化をしっかりと認識しているならば、クライアントの文化もそのまま受け入れやすくなるからです。

もちろんノルウェー人と日本人の回答の中には、それぞれ違う考え方も見受けられましたが、違いよりも共通点の方が多かったことも確かです。どちらの国の音楽療法士も、丁寧で、思いやりがあり、クライアントの最善を考えて働いています。こういった資質は、国や文化を超え、音楽療法士になりたいと思う人々全般に埋め込まれているもの («Situated», Haraway, 1988) なのかもしれません。将来は今にも増した「グローカル」(グローバル+ローカル: 日本人音楽療法士の参加者のお言葉) な視点で音楽療法という分野の興行き充実させていけたらいいなと思います。

## FORORD

Takk til min veileder, Randi Rolvsjord, for at du har fulgt meg på veien fra et hvitt ark til ferdig masteroppgave. Takk for at du engasjerte deg i prosjektet mitt og for at du fikk meg ut av egen boble.

Takk til informantene mine for at dere ville stille opp for meg. Hvis dere ikke hadde vært med på dette prosjektet hadde ikke masteroppgaven min blitt slik som den er i dag. Takk for samarbeid og hyggelige mailer. Dere har vært en stor motivasjonskilde i skriveprosessen.

Takk til mine klassevenninner, Guri, Kristelle, Kristine, og Tonje-Lill. De gangene jeg spurte om hjelp var det ingen av dere som klagde over at jeg avbrøt dere i deres masterskriving. Takk for alle gode innspill, gode råd, god mat og mye latter. Jeg kommer til å savne dere til høsten.

Takk til mine språkvaskere, Liv Toril Hartvigsen, Tonje Fyhn og Øystein Eriksen. Det må ha vært en svær jobb, ettersom jeg stadig har diktet opp mine egne norske ord og uttrykk. Takker også Chloé Wilder for at du ville hjelpe meg med engelsken min.

Takk til min familie, Noriko, Erik og Martha Frøyland for all inspirasjon og oppmuntring via lange telefonsamtaler. Spesielt stor takk til mamma for god hjelp med det japanske språket da jeg skulle intervju de japanske musikkterapeutene, og skrive sammendrag på japansk.

Og sist, men ikke minst, takk til Alexander Fenes for at du ville tegne den flotte tegningen på forsiden av denne oppgaven, og at du alltid støtter meg i det jeg gjør.

Takk.

# INNHALDSFORTEGNELSE

## **1.0 INTRODUKSJON s.8**

---

### **1.1 TEMA OG MOTIVASJON s.9**

### **1.2 MUSIKKTERAPI I NORGE og JAPAN: LITTERATURGJENNOMGANG s.11**

#### 1.2.1 MUSIKKTERAPIENS UTVIKLING I JAPAN OG NORGE s.11

### **1.3 MUSIKKTERAPI I NORGE - EN ENKEL OVERSIKT s.12**

#### 1.3.1 HISTORIKK s.12

#### 1.3.2 UTDANNING s.12

#### 1.3.3 PRAKSIS s.13

#### 1.3.4 TEORI s.13

#### 1.3.5 MUSIKKTERAPI I NORGE I DAG s.14

### **1.4 MUSIKKTERAPI I JAPAN - EN ENKEL OVERSIKT s.14**

#### 1.4.1 HISTORIKK s.14

#### 1.4.2 UTDANNING s.15

#### 1.4.3 PRAKSIS s.16

#### 1.4.4 TEORI s.16

#### 1.4.5 MUSIKKTERAPI I JAPAN I DAG s.17

### **1.5 KULTURELLE FORSKJELLER MELLOM JAPAN OG NORGE s.17**

#### 1.5.1 LÆRINGSMODELL s.18

#### 1.5.2 ALDERSTEMATIKK s.18

#### 1.5.3 KOMMUNIKASJON s.18

#### 1.5.4 INDIVID s.19

### **1.6 PRESENTASJON AV PROBLEMSTILLING s.19**

### **1.7 BEGREPSAVKLARING s.20**

#### 1.7.1 MUSIKKTERAPEUT s.20

#### 1.7.2 KULTUR s.21

## **2.0 METODE s.23**

---

### **2.1 KVALITATIV METODE s.23**

### **2.2 DATAINNSAMLING s.24**

- 2.2.1 KVALITATIVT INTERVJU s.24
- 2.2.2 E-POST INTERVJU s.24
- 2.2.3 INFORMANTUTVALG s.26
- 2.2.4 UTVIKLING AV INTERVJUGUIDE s.27
- 2.2.5 GJENNOMFØRING AV INTERVJUET s.28

## **2.3 ANALYSE s.28**

- 2.3.1 NARRATIV ANALYSE s.28
- 2.3.2 GJENNOMFØRING AV PORTRAITURE-ANALYSEN s.30

## **2.4 ETIKK s.33**

- 2.4.1 PERSONVERN s.33
- 2.4.2 FORSKERENS ROLLE s.34

## **3.0 TEORETISKE RAMMER s.35**

---

### **3.1 KULTURSPESIFIKK MUSIKKTERAPI s.35**

### **3.2 KULTURSENTRERT MUSIKKTERAPI s.36**

### **3.3 SITUATED KNOWLEDGE s.38**

## **4.0 PRESENTASJON AV DATA s.40**

---

### **4.1 FIRE KULTURELLE PORTRETTET FRA MUSIKKTERAPEUTER s.40**

- 4.1.1 KRISTINE - Kontakt, bevegelse, stemme s.40
- 4.1.2 ERIKA - Livskvalitet, samhold i musikk, gjensidig forandring s.42
- 4.1.3 TONJE - Ressursorientert, uforutsigbart, variert s.44
- 4.1.4 NORIKO - Én gangs mulighet, inntoning, holistisk tilnærming s.47

### **4.2 SAMMENLIKNENDE ANALYSE s.49**

### **4.3 MUSIKKTERAPEUTENES EGNE REFLEKSJONER s.49**

- 4.3.1 NASJONALITET s.50
- 4.3.2 REGIONALKULTUR s.50
- 4.3.3 INSTITUSJONSKONTEKST s.51
- 4.3.4 FAMILIEKULTUR s.51
- 4.3.5 INDIVIDET s.52

### **4.4 TRE DIMENSJONER s.53**

4.4.1 FOKUS PÅ RESSURS VS. FOKUS PÅ PROBLEM s.53

4.4.2 FOKUS PÅ STRUKTUR VS. FOKUS PÅ FLEKSIBILITET s.55

4.4.3 FOKUS PÅ ENKELTINDIVID VS. FOKUS PÅ FELLESSKAP s.57

## **5.0 DISKUSJON s.60**

---

### **5.1 HVORDAN SPILLER KULTUR INN? s.60**

### **5.2 MUSIKKTERAPEUTENES SITUERTE KUNNSKAP s.62**

5.2.1 KULTURELL BEVISSTHET s.62

5.2.2 BETYDNING AV KULTURELL BEVISSTHET s.63

### **5.3 IMPLIKASJONER FOR PRAKSIS OG FORSKNING s.65**

### **5.4 KRITISKE BEMERKNINGER s.66**

## **6.0 KONKLUSJON s.69**

---

## **LITTERATURLISTE s.71**

## **VEDLEGG s.76**

## 1.0 INTRODUKSJON

«Er det noen som vet hvorfor andre verdenskrig brøt ut?», spurte læreren på min norske videregående skole. Et par elever begynte å snakke samtidig, og etter hvert ble det en stor diskusjon i hele klassen. Læreren sto midt i klasserommet, diskuterte sammen med elevene og smilte mykt. Pulten min var rett ved vinduene, og jeg husker at jeg følte meg litt utenfor, selv om flere av klassevennene mine satt rundt meg. Det som foregikk foran øynene mine var noe jeg ikke helt forstod. Gjennom hele skolegangen min i Japan var jeg mer vant til å se lærerens rygg i klasserommet, fordi de skrev stadig på tavlen. De stilte ikke spørsmål som kunne sette i gang selvstendige tankeprosesser hos meg, som for eksempel, «Hvorfor.....?» eller «Hvordan....?». I historietimene handlet det mye om navn på viktige personer og årstall. *Hvorfor* andre verdenskrig brøt ut hadde jeg aldri tenkt på før jeg satt i historietimen på en norsk videregående skole. Alt jeg hadde lært meg i Japan var fakta jeg hadde pugget.

Etter hvert gikk det opp for meg at jeg ikke eide mine egne meninger om noen ting. «Hvorfor tror du det?» «Hvorfor vil du ikke være med på det?» «Hvorfor er det sånn i Japan?» ... Mange nye spørsmål ble stilt av de norske vennene mine. De hjalp meg til å reflektere over mine egne tanker. Jeg la også merke til at jeg av og til ble misforstått. Fordi jeg aldri stilte kristiske spørsmål til noen, og sjeldent sa mine egne meninger, var det flere som trodde at jeg var en rolig, beskjeden liten jente som ikke brydde seg om noen ting. Flere ganger ble jeg overrasket over at nordmenn ikke forsto det jeg *ikke* sa. Ja, helt riktig. Noe som jeg *ikke* sa. Fremdeles, etter å ha vært i Norge i åtte år, synes jeg likevel denne setningen er underlig. Hvordan kan jeg forstå noe som ikke blir sagt med ord? Det er ikke vanskelig, det er ofte åpenbart (hvertfall for japanere). Det var til og med en slags 'selvfølge' at jeg forsto andre og de andre forsto meg, uten at vi sa meningene våre til hverandre.

Her vil jeg introdusere et japansk begrep, «meiwaku», i håp om å kunne illustrere hva slags kulturell kontekst jeg kommer fra. «Meiwaku» er et typisk begrep som japanere ofte bruker for å beskrive handlinger som er til bry for andre. Å unngå å være «meiwaku» for andre er noe japanere legger stor vekt på i hverdagen. Jeg vil til og med si at det nesten er en frykt for japanere å være «meiwaku» for andre. Hvis du blokkerer rulletrappen for andre er du «meiwaku», hvis du snakker i telefon på bussen er du «meiwaku», og hvis du er på besøk hos noen litt for lenge er du «meiwaku». Slik kan jeg komme på uendelig mange eksempler i forhold til «meiwaku»-handling i japansk



kontekst. Det jeg vil fram til med dette er at selv om du vet at noen er «meiwaku» for deg, er det de færreste japanere som tør å si ifra. Kommunikasjonen i det japanske samfunnet er basert på at man forstår hverandre uten å si ifra. Dette er for å unngå å komme i konflikt med de andre. Japanske mennesker tar stadig hensyn til hverandre, for å opprettholde harmoni med omverden, av og til på bekostning av seg selv. Det var en slik kulturell kontekst jeg vokste opp i, og derfor ble jeg ofte såret av ærlige kommentarer jeg fikk av nordmenn de første årene mine i Norge. Etter hvert forsto jeg at det var greit å si ifra om ting i Norge, og at nordmenn tåler å høre det mer enn japanere. Dette er et eksempel på min læringsprosess når det gjelder kulturforskjeller mellom Japan og Norge, og dette tar jeg med meg videre som en ressurs i livet.

Som musikkterapistudent synes jeg kultur er et interessant aspekt i musikkterapien. Det at jeg har vokst opp i Japan og nå studerer musikkterapi i Norge, har gitt meg mangfold i tankegang og handlinger. I løpet av disse årene har jeg opplevd både frustrasjon og glede på grunn av disse kulturforskjellene. Jeg føler at når man bor i et 'fremmed' land blir både gleder og utfordringer litt større enn de ellers ville vært. Norsk som språk er stadig en utfordring for meg, og norske tradisjonelle skikker overrasker meg stadig. Gjennom praksis på ulike steder har jeg opplevd at det at jeg er fra en annen kultur har gitt utenlandske klienter trygghet. Et eksempel er at når klientene skjønnte at jeg ikke snakket 'perfekt' norsk, opplevde vi gjensidig forståelse og det førte oss nærmere hverandre. I slike tilfeller virket min 'doble kultur' som en ressurs. Slike opplevelser har satt i gang refleksjonsprosesser i meg. Hvordan kan man ta i bruk kultur som en ressurs i musikkterapeutisk arbeid? Er det kun personer med to nasjonaliteter som kan bruke kultur som en ressurs? Er det egentlig bare personer med flere nasjonaliteter som har ulike kulturer i seg? Hvordan er det for nordmenn å leve i Norge, og hvordan er det for en nordmann å jobbe som musikkterapeut? Hva er det med kultur som gjør at man føler seg 'utenfor' eller 'innenfor'? Hvordan kan kultur være ressurs på den ene siden og frustrasjon på den andre siden? Alle disse spørsmålene er bakgrunn for min interesse for å skrive om kultur og musikkterapi i masteroppgaven.

## **1.1 TEMA OG MOTIVASJON**

Det er to grunner for mitt valg av tema. For det første kjenner jeg til kulturen i både Norge og Japan. Jeg er født og oppvokst i Japan, og har derfor stadig følt meg mest som japaner, selv om min far er norsk. Jeg reiste til Norge da jeg var 18 år, fordi jeg ville studere musikkterapi. Grunnen til at jeg valgte å gå på skole i Norge var at musikkterapiutdanningen i Japan ikke var fullt så etablert

som i Norge. Etter å ha vært i Norge i åtte år har jeg også begynt å føle meg norsk. I framtiden kan jeg tenke meg å dra tilbake til Japan og jobbe som musikkterapeut der. Men hvordan kan jeg, som er utdannet i Norge, jobbe som musikkterapeut i Japan uten å forberede meg på kulturforskjellen? Japan og Norge har noen liknende kulturelle trekk, men samtidig er det mye som er forskjellig. Kultur tror jeg spiller inn på blant annet menneskers behov, oppførsel og levemåter. Jeg ønsket derfor å bruke arbeidet med masteroppgaven til å tilegne meg mere kunnskap om japansk og norsk musikkterapi.

For det andre ser jeg at kultur har blitt vist mer oppmerksomhet i musikkterapifaget de siste ti-årene. Rolvsjord og Stige (2015) peker på at flere musikkterapeuter legger vekt på interaksjonen mellom praksis, teori, kultur og kontekst. Ifølge Wheeler og Baker (2010) er det flere musikkterapeuter som har begynt å være bevisst på betydningen av kultur og kulturelle verdier, samt utfordringer i forhold til kulturforskjeller i arbeid med klienter. Kultur er en av de fem viktige dimensjonene som musikkterapi innebærer, sammen med musikkens påvirkning i 1) fysiologi, 2) det ubevisste, 3) selvaktualisering og 4) åndelig utvikling (Bruscia, 2008, s.18).

Stige (2002) bruker begreper som kulturspesifikk musikkterapi og kultursentrert musikkterapi i sin bok, og disse perspektivene legger mye vekt på kulturens påvirkninger innenfor musikkterapifeltet. Samfunnsmusikkterapi (Ansdell, 2002; Pavlicevic & Ansdell, 2004; Stige, 2003; Stige & Aarø, 2012; Stige, Ansdell, Elephant & Pavlicevic, 2010) tar også vare på denne tankegangen, og har bidratt til økende bevissthet rundt kultur og kontekst i musikkterapi. I boken *Where music helps* skriver forfatterne at samfunnsmusikkterapi fokuserer på «working *with* people and situations, not *on* them» (Stige, Ansdell, Elephant & Pavlicevic, 2010, s.305). Jeg vil tro at ved å ta hensyn til klienters kontekst, historikk og bakgrunn kan musikkterapeuten gi klientene trygghet.

Leser man om kultursentrert musikkterapi og samfunnsmusikkterapi ser man fort at navnet Stige ofte er nevnt. I norsk musikkterapi vektlegges kultursensitivitet: «Norwegian music therapists are trained to emphasize human development, health related issues and cultural sensitivity» (Trondalen, Rolvsjord & Stige, 2010). En viktig pioner i norsk musikkterapi, Ruud, er også opptatt av kultursensitivitet: «Music therapists must have a musical cultural understanding, a deep respect for the individual or idiosyncratic and sometimes sub-cultural representation of music» (Ruud, 1998, s. 24). Samtidig er det flere japanske musikkterapeuter som skriver om kulturelle utfordringer de

møter på i sitt eget land. Det vil si at japanske musikkterapeuter også har vært oppmerksomme på kulturens betydning. Slik kan man se at kultur har vært et viktig tema i musikkterapifeltet over lengre tid, også over havet.

Prosjektet mitt fokuserer først og fremst på å se spesifikt på musikkterapi i Japan og Norge, men også på hvordan bevissthet rundt sin egen kultur kan ha betydning i møtet med klienter. Jeg håper at prosjektet mitt kan inspirere musikkterapeuter til å reflektere over sitt arbeid i sin egen kulturelle kontekst.

## **1.2 MUSIKKTERAPI I NORGE OG JAPAN: LITTERATURGJENNOMGANG**

Ett fokus ved denne oppgaven var å finne ut om det fantes kulturelle ulikheter/likheter mellom norske og japanske musikkterapeuters arbeid. For å få forståelse av hva slags kontekst musikkterapeutene jobber i, forsøkte jeg å finne litteratur som omhandlet musikkterapiens utvikling i Japan og Norge. Etter det søkte jeg på tekster som presenterte kulturelle forskjeller mellom Østen og Vesten.

For å finne relevante tekster har jeg søkt i databaser RILM, PsycInfo og PubMed. I tillegg har jeg søkt på tidsskrifter som *Music Therapy Perspectives*, *Nordic Journal of Music Therapy*, *Journal of Music Therapy*, *Voices* og *The Arts in Psychotherapy*. Søkeordene jeg har brukt er: *music, therapy, therapist, culture, cultural, awareness, context, situatedness, Japan, Norway, nationality, location* og *identity*. I tillegg gjorde jeg mye manuelt søk, og kjøpte noen av de japanske bøkene på internett. Jeg ekskluderte tekster som beskrev effekt av musikkterapi. Litteratursøket ble også avgrenset til norsk, engelsk og japansk.

### **1.2.1 MUSIKKTERAPIENS UTVIKLING I JAPAN OG NORGE**

I søkeprosessen ble det synlig at musikkterapi i Japan i liten grad er utviklet som en akademisk disiplin. Derfor møtte jeg på to utfordringer i søkeprosessen. Den første utfordringen var å skille mellom tekster som var skrevet av en forfatter som var utdannet som musikkterapeut og de som ikke var det. Den andre utfordringen var å skille mellom tekster som var basert på forskning og tekster som ikke var basert på forskning. En japansk musikkterapeut, Ikuno (2005a), bekrefter mine utfordringer ved å skrive at musikkterapifeltet i Japan er konstruert på en blanding av tekster som er forskningsbaserte og tekster som ikke er det. For å få tak i forskningsbaserte tekster som er skrevet

av utdannede musikkterapeuter, kontaktet jeg tre japanske musikkterapeuter. Slik har en del av litteratursøkene blitt gjort manuelt.

Litteratur om utvikling av musikkterapi i Japan var vanskeligere å finne enn tilsvarende litteratur i Norge. I mitt første litteratursøk fant jeg kun to slike tekster (Okazaki-Sakaue, 2003; Ikuno, 2005b). Gjennom private samtaler med noen musikkterapeuter i Japan fikk jeg fire nye tekster med liknende innhold, skrevet på japansk (Ikuno, 2005a; Okazaki, 2007; Hoshino, 2008; Nuki, 2013). For å få en bedre forståelse av japansk musikkterapi vil jeg bruke større plass på å skrive detaljert om det. Først vil jeg gi en kort oppsummering av musikkterapiens utvikling i Norge.

### **1.3 MUSIKKTERAPI I NORGE - EN ENKEL OVERSIKT**

#### **1.3.1 HISTORIKK**

Interessen for musikkterapi i Norge vokste fram i 1950-årene (Trondalen, Rolvsjord & Stige, 2010). Praksisen begynte i 60-årene, og i 1970-årene ble Norsk Forbund for Musikkterapi (NFMT) stiftet (Aasgaard & Trondalen, 2004). Data fra 2010 (Trondalen, Rolvsjord & Stige, 2010) sier at det er utdannet cirka 400 musikkterapeuter i Norge, og cirka 20 personer blir ferdigutdannet hvert år (Trondalen, Rolvsjord & Stige, 2010). Det vil si at i 2015 vil det være cirka 500 ferdigutdannede musikkterapeuter. Fra 1970-årene vokste feltet musikkterapi både innenfor praksis, utdanning og forskning (Trondalen, Rolvsjord & Stige, 2010). Ruud (1990) diskuterer grunner til at musikkterapien vokste så fort i 70-årene. Først og fremst foreslår han enkeltpersoners innsats og motivasjon for å skape musikkterapi-miljø som en av årsakene. Den andre årsaken, i følge Ruud (1990) var utviklingen av økonomi, mens den tredje årsaken var et holdningsskifte i norsk samfunn. Dette forklarer Ruud (1990) ved å si at på den tiden økte behovet for terapi, samtidig som det ble mer åpenhet blant nordmenn for mennesker som trengte ekstra hjelp og støtte. Her ble musikkterapien betraktet som et nyttig fag (Ruud, 1990).

#### **1.3.2 UTDANNING**

I dag tilbyr Oslo og Bergen masterstudier i musikkterapi (Trondalen, Rolvsjord & Stige, 2010). I Oslo tilbys et treårig studie som innebærer et årstudium i musikk og helse, og deretter to-årig master. Universitetet i Bergen tilbyr et fem-årig integrert masterstudie, og begge disse stedene tilbyr PhD plasser.

### 1.3.3 PRAKSIS

De første musikkterapeutene jobbet ofte innenfor spesialpedagogiske felt, siden deres tilnærming til faget ofte var inspirert av Nordoff og Robbins (Trondalen, Rolvsjord & Stige, 2010). Fremdeles er det mange musikkterapeuter som jobber i slike kontekster, men samtidig har det pedagogiske feltet utviklet seg til å omfatte barnehager, skoler, voksenopplæring, kulturskoler, fengsel og barnevern. I tillegg er det økende antall musikkterapistillinger tilknyttet til helse- og omsorgssektoren, som for eksempel psykisk helsevern, eldreomsorg og sykehus (Trondalen, Rolvsjord & Stige, 2010).

### 1.3.4 TEORI

Teorier som musikkterapeuter i Norge tar i bruk er bygd på humanistiske verdier (Ruud, 1998; 2008). «Som et humanistisk fag omfatter musikkterapien kunnskap om hvordan musikk virker inn på følelser og tanker ut fra vår historiske og kulturelle situerhet, om betingelser for tolkning og musikalsk meningsdannelse» (Ruud, 2008, s.5). Videre sammenlikner Ruud (2008) humanisme med naturalisme, for å forklare hva slags verdigrunnlag norsk musikkterapikultur står på. Naturalismen ser på et menneske som et vesen som er bestemt av ytre og indre faktorer. Humanismen, derimot, setter menneskers vilje, fornuft og valg opp mot denne deterministiske tankegangen (Ruud, 2008). Norsk musikkterapi er derfor bygd på blant annet interpersonlige relasjoner (Trondalen, 2008), ressursorientering (Rolvsjord, 2008), klienters deltakelser (Stige et al., 2010), kontekstuell musikkforståelse og livskvalitet (Ruud, 2008). Musikkterapeuter i Norge legger også vekt på at musikkterapiens påvirkning ikke kun skal være inne på musikkterapirommet, men også ute i samfunnet og i konteksten der klientene lever i hverdagen (Aasgaard & Trondalen, 2004). Dette begrunner tankegangen om å legge vekt på relasjoner mellom terapeut og klient, samt relasjoner mellom klient og sosiale kontekster rundt klienten (Stige & Aarø, 2012).

På den andre siden er musikkterapeuter i Norge opptatt av å nå individet også (Ruud, 2008). Kontekstsensitivitet har ført til at improvisasjon har blitt en sentral arbeidsmetode i Norge, nettopp fordi improvisasjon kan gi individuell tilpasning, skriver Ruud (2008). På NFMT sin hjemmeside<sup>1</sup> er musikkterapeuters yrke beskrevet som følgende: «Musikkterapeutens arbeid består i ved hjelp av musikkaktiviteter å tilrettelegge forholdene slik at den enkelte klient får mulighet til å utvikle sine ressurser». Her står det at fokuset er lagt på den enkelte. Dette vil si at musikkterapi i Norge er

---

<sup>1</sup> [musikkterapi.no](http://musikkterapi.no)

opptatt av å nå både individet og dets sosiale kontekster. Dette stemmer med det Trondalen et al. (2010) skriver om at helt fra starten har norsk musikkterapi bevart relasjonen mellom kultur, samfunn og musikkterapi, i tillegg til hver enkelt sin kreativitet.

### 1.3.5 MUSIKKTERAPI I NORGE I DAG

Det er i hovedsak tre punkter som kan oppsummere musikkterapiens nåværende situasjon i Norge. For det første finnes det nå to forskningssenter for musikkterapi i Norge. Det ene er GAMUT i Bergen, og det andre er Senter for musikk og helse som holder til i Oslo (Trondalen, Rolvsjord & Stige, 2010). For det andre vil det presiseres at musikkterapeut som yrke enda ikke har en yrkesautorisasjon i Norge, men vi fikk en egen yrkeskode i mai 2014 (Se MFOs hjemmeside<sup>2</sup>). I tillegg har psykoserefningslinjene kommet som oppmuntrer bruken av musikkterapi i behandlinger innenfor psykisk helsevern (Helsedirektoratet, 2013, s.70). Til slutt vil jeg kort tilføye at første kull på integrertmasterstudiet i musikkterapi i Bergen vil bli uteksaminert i 2015. Dette vil forhåpentligvis bidra til å styrke utviklingen innenfor utdanning, forskning og praksis.

## 1.4 MUSIKKTERAPI I JAPAN - EN ENKEL OVERSIKT

I tillegg til seks tekster om utvikling av musikkterapi i Japan (Okazaki-Sakaue, 2003; Ikuno, 2005a; Ikuno, 2005b; Okazaki, 2007; Hoshino, 2008; Nuki, 2013), vil jeg bruke informasjon fra hjemmesiden til Japanese Music Therapy Association<sup>3</sup> (JMTA) og nyhetsbrev som dette forbundet utgir.

### 1.4.1 HISTORIKK

Interessen for musikkterapi i Japan vokste fram i 1956 (Okazaki-Sakaue, 2003). Murai (1987) skriver at bøker fra USA som ble skrevet av Lundin og Podolsky (Lundin, 1953; Podolsky, 1945, referert i Murai, 1987) inspirerte psykologer og psykiatere i Japan. Den spede begynnelsen av musikkterapien i Japan var derfor under innflytelse av fremveksten av musikkterapi i USA (Murai, 1987). Sakurabayashi, Umemoto, Yamamatsu og Kagaya var blant de første personene i Japan som engasjerte seg i musikkterapi (Murai, 1987; Nuki, 2013). I 1967 og 1969 kom en britisk musikkterapeut, Juliet Alvin, til Japan og viste musikkterapi som profesjon og klinisk praksis (Haneishi, 2005; Hoshino, 2008). 15 år senere, i 1984 kom Clive og Carol Robbins (Okazaki-

---

<sup>2</sup> [http://www.musikerorg.no/text.cfm/0\\_1753/seier-for-musikkterapeutene](http://www.musikerorg.no/text.cfm/0_1753/seier-for-musikkterapeutene)

<sup>3</sup> <http://www.jmta.jp/>

Sakaue, 2003), og introduserte kreativmusikkterapi. I 1986 ble Bio-Music Association stiftet, og i 1994 ble Clinical Music Therapy Association etablert (Okazaki-Sakaue, 2003). Året etter ble disse to forbundene slått sammen, og fikk navnet Japanese Federation for Music Therapy, fra 2001 Japanese Music Therapy Association (Okazaki-Sakaue, 2003).

Det er cirka 6000 registrerte medlemmer i JMTA (kilde fra hjemmesiden til JMTA<sup>4</sup>). Ut ifra disse 6000 medlemmene er det 2608 medlemmer som har fått godkjenning fra JMTA som musikkterapeut i dag (JMTA-newsletter, 2014). Dette er forholdsvis lite i forhold til den totale befolkningen i Japan, siden det er cirka 127 millioner som bor i Japan (data fra 01.09.2014, Statistics Japan<sup>5</sup>). Det vil si cirka seks ganger færre musikkterapeuter per innbygger i Japan enn i Norge<sup>6</sup>. De øvrige personene, som ikke har fått godkjenning, kan blant annet være leger, sykepleiere, fysioterapeuter, lærere, eller musikkterapeuter som er blitt utdannet i utlandet (Okazaki-Sakaue, 2003).

#### 1.4.2 UTDANNING

En kvalifikasjonsordning gjennom JMTA ble satt opp i 1997 (Hoshino, 2008). For å bli musikkterapeut som er godkjent av JMTA er det to veier man kan velge mellom (jmta.jp). JMTA har per i dag godkjent 22 skoler, inkludert høyskoler og universiteter, til å utdanne musikkterapeuter (jmta.jp). Disse skolene tilbyr bachelorgrad i musikkterapi (Okazaki-Sakaue, 2003). Når man fullfører dette programmet blir man kvalifisert til å ta eksamener: en skoleeksamen og et intervju (jmta.jp). Når man har bestått begge disse eksamenene blir man musikkterapeut som er godkjent av JMTA (jmta.jp). For de som ikke har anledning til å gå på skole er det mulig å ta de to eksamenene så lenge man har mer enn tre års erfaring innenfor klinisk setting, og har tatt kurs som er sponset av JMTA (jmta.jp). Okazaki (2007) påpeker nødvendigheten av å ha flere gode lærere, praksisplasser og praksislærere. Selv om det finnes et utdanningssystem for musikkterapeuter, er det lov å jobbe som musikkterapeut uten å ha godkjenning fra JMTA (Ikuno, 2005a). I 2011 ble utdanningssystemet gjennom JMTA fornyet igjen (JMTA-newsletter, 2014). Nå er det blitt slik at japanske musikkterapeuter som utdanner seg i utlandet kan få godkjenning fra JMTA gjennom et intervju med komiteen fra JMTA.

---

<sup>4</sup> [jmta.jp](http://jmta.jp)

<sup>5</sup> <http://www.stat.go.jp/data/jinsui/new.htm>

<sup>6</sup> Dette kalkulerte jeg selv ved å dele populasjon i landet på antall musikkterapeuter i landet.

### 1.4.3 PRAKSIS

Musikkterapeutene i Japan er tilsatt i eldreheim, rehabiliteringsinstitusjoner og sykehus (Okazaki-Sakaue, 2003). I 2005 ble det gjort en spørreundersøkelse hvor 2601 musikkterapeuter svarte. Resultatet viste at 32% jobbet innenfor eldreomsorg, 12.3% på sykehus eller klinikker, og 20% på institusjoner for psykisk utviklingshemmede (Hoshino, 2008). Resten jobbet i palliativ omsorg eller på rehabiliteringssenter, og noen jobbet privat (Hoshino, 2008).

Å organisere kor for eldre mennesker har vært og er en viktig del av japansk musikkterapeutisk tilnærming (Ikuno, 2005b). Ikuno (2005b) skriver videre at mindre grupper eller individuelle musikkterapitimer blir også gjennomført med ulike klientgrupper når det trengs, men fremdeles sjeldent. Hoshino (2008) nevner at andelen aktiv musikkterapi ligger på 36.9%, mens reseptiv musikkterapi står for 45.2% av musikkterapipraksisen. Resten kan være tilnærminger hvor både aktiv og reseptiv musikkterapi blir tatt i bruk sammen (Hoshino, 2008). Hoshino (2008) nevner eksempler på aktiv musikkterapi i Japan, som kor, samspill, dans, improvisasjon eller komposisjon. I reseptiv musikkterapi setter terapeuten på en sang som klienten liker å høre på, og bruker den sangen til å få i gang samtale med klienten (Hoshino, 2008).

### 1.4.4 TEORI

Musikkterapifeltet i Japan er bygd på både medisinske, behavioristiske, psykoterapeutiske og humanistiske tilnærminger (Okazaki-Sakaue, 2003). Murai (1987) skriver at musikkterapi er en behandling uten bruk av medisin eller tabletter. Flere musikkterapeuter i Japan er enige med Murai og ser på musikkterapi på lik linje med andre intervensjoner på et sykehus (Okazaki, 2007; Hoshino, 2008). Basert på informasjonen på JMTAs hjemmeside (jmta.jp) virker det som om de fokuserer på fysiologiske effekter av musikkterapi.

På den andre siden er psykoterapeutiske og humanistiske verdier også ivaretatt i Japan. En av pionerne i Japan, Sakurabayashi (1987a), skriver at musikkterapi er psykoterapi gjennom musikk (Sakurabayashi, 1987a, s.31). Han skriver videre at musikkterapi bidrar til å befri mennesker fra stress og ensomhet, fordi musikkterapi kan gi tilhørighet. Sakurabayashi (1987b) forklarer at musikkterapi bør inneholde en helhetlig forståelse av individet og dets sosiale kontekst. Sakurabayashi (1987b) introduserer også Nordoff og Robbins (1971, referert i Sakurabayashi, 1987b) sin tilnærming i sin bok (Sakurabayashi, 1987b, s.199). Han beskriver en tosidighet i



improvisasjon, som både egner seg til å fokusere på et individ, og på samspill mellom flere individer (Sakurabayashi, 1987b). Selv om denne pioneren hevder at musikkterapi bør ha fokus på både individet og sosiale kontekster betyr ikke nødvendigvis at denne tankegangen er tatt i bruk i praksis (Okazaki-Sakaue, 2003). Okazaki-Sakaue (2003) skriver at målet med musikkterapi ofte er gruppeorientert eller familieorientert, altså at ikke mye fokus er lagt på et individ nå til dags.

#### 1.4.5 MUSIKKTERAPI I JAPAN I DAG

Musikkterapien i Japan er nå ikke lenger i medvind, skriver Nuki (2013). Gjennom en privatsamtale med Ikuno fikk jeg vite at det er flere universiteter som nå avslutter musikkterapiprogrammene sine. Nuki (2013) kommer med to mulige årsaker til denne nedtrappingen. Den første årsaken kan være at musikkterapeuter ikke har fått yrkesautorisasjon, og den andre årsaken kan være økonomiske utfordringer. Skadene fra jordskjelv og tsunami i 2011 krever fremdeles mye økonomiske støtte fra landet, slik at myndigheten ikke har kapasitet til å støtte musikkterapikultur (Nuki, 2013). Ikuno (2005b) beskriver utfordringer som musikkterapeuter møter i hverdagen. Musikkterapeutenes lønn er lav, og det krever at de fleste musikkterapeuter skaffer seg andre deltidsjobber for å klare seg økonomisk (Ikuno, 2005b). Det er ikke uvanlig at musikkterapeuter blir avhengige av familiens økonomiske støtte (Ikuno, 2005b). Flere vitenskapelige studier innenfor faget kan kanskje bidra til å få anerkjennelse fra myndighetene (Ikuno, 2013).

### 1.5 KULTURELLE FORSKJELLER MELLOM JAPAN OG NORGE

På biblioteket fant jeg en masteroppgave som er skrevet av en japansk musikkterapeut som er utdannet i Norge, og nå jobber i Japan (Inoue, 2012). Inoue tok med seg den norske formen av «Musikk i livets begynnelse» til Japan, og forsøkte å ha samfunnsmusikkterapeutisk tilnærming i Japan. I forordet skriver hun slik: «Can I describe my work in Japan in English? Can what I describe in English represent what I did in my clinical work and research? Can my description be understood in other culture? I often stopped and became worried» (Inoue, 2012, s.2).

Slik nevner Inoue sin bekymring om å ikke bli forstått av mennesker som bor i andre land enn Japan. Jeg er nysgjerrig på hvorfor hun bekymrer seg for dette. Er det hennes evne til å skrive på engelsk som skaper utfordringer, eller spiller kulturen inn? Kan kulturforskjellen mellom Japan og Norge føre til misforståelser og frustrasjoner? Etter hvert fant jeg et par andre tekster som fokuserte på kultur skrevet av japanske musikkterapeuter (Okazaki-Sakaue, 2005; Ikuno, 2005b). Begge disse

tekstene beskriver tydelige kulturelle fenomener i Japan som kan ha innflytelse i musikkterapeutisk arbeid. Jeg fletter inn både Okazaki-Sakaue og Ikuno sine perspektiver i følgende avsnitt og presenterer kulturelle forskjeller mellom Japan og Norge.

### 1.5.1 LÆRINGSMODELL

I Vesten er det viktig med demokrati, mens i Østen lærer man å respektere folk som har autoritet (Okazaki-Sakaue, 2005). Okazaki-Sakaue forklarer videre at asiatiske barn fort lærer at det er lærerne som har den største makten i klasserommet, og ingen elever kan snakke uten at de rekker opp hånda. Det er uhøflig å stille kritiske spørsmål til en lærer, og elever må alltid spørre om lov dersom han ønsker å gå på toalettet under undervisningen (Okazaki-Sakaue, 2005). Ikuno (2005b) skriver også det samme ved å tilføye at japansk kultur har en tradisjon for at elever blir oppmuntret til å lære nye ting ved å herme etter læreren. Derfor blir musikkterapistudenter i Japan, som drar ut i praksisplasser, formet av lærere de får, mener Ikuno (2005b).

### 1.5.2 ALDERSTEMATIKK

Alderstematikk er typisk for Østen (Okazaki-Sakaue, 2005). Det er positivt å respektere eldre mennesker, men Okazaki-Sakaue (2005) mener at nettopp denne tematikken kan skape en vegg mellom en klient og en terapeut i en musikkterapisetting, siden det kan føre til hierarki. En terapeut blir ofte kalt «sensei» som betyr lærer, og dette kan ødelegge den likeverdige relasjonen mellom klienten og terapeuten (Okazaki-Sakaue, 2005). En annen ting Okazaki-Sakaue (2005) nevner i forhold til alderstematikk er at når en klient er mye eldre enn terapeuten, kan det fjerne klientens motivasjon til å åpne seg for terapeuten. Det er forventet at eldre mennesker skal lære de unge, og ikke motsatt. Hvordan en musikkterapeut definerer seg selv for klientene sine, og bevissthet over sin egen rolle blir derfor spesielt viktig i Japan (Okazaki-Sakaue, 2005).

### 1.5.3 KOMMUNIKASJON

Ikuno (2005b) skriver at engelsktalende personer går rett på sak og sier hva de mener klart og tydelig, mens japanere ofte snakker rundt konklusjonen og til slutt 'svelger' de konklusjonen. Ifølge Ikuno (2005b) har japansk kultur en egenskap hvor folk prøver å forstå hverandre uten å si hva de egentlig mener. Det er slik japanere oppnår å leve dypt og høflig (Ikuno, 2005b). Japansk kultur skaper en slags forventning om å få mennesker til å kontrollere, gjemme og tåle emosjoner (Okazaki-Sakaue, 2005). Japanere har som utgangspunkt at andre mennesker forstår hva de mener

uten at de uttrykker det (Ikuno, 2005b). Dette gjelder ikke kun på verbalt nivå, skriver Ikuno (2005b), hun har opplevd at selv i musikken vil japanere undertrykke sine meninger. Uttrykksfrihet er en viktig del av musikkterapiens arbeidskomponent i Vesten (Okazaki-Sakaue, 2005). I Japan kreves det mye mer avansert tenkning og tolkning rundt uttrykksfrihet, siden japanere uttrykker seg selv ved å prøve å undertrykke egne følelser (Ikuno, 2005b).

#### 1.5.4 INDIVID

Okazaki-Sakaue (2005) sammenlikner Østens kollektivism og Vestens individualisme. Okazaki-Sakaue (2005) skriver videre at i Vesten har folk positivt inntrykk av det å være unik, mens i Østen ser man på dette med kritiske øyne. På skoler i Østen er uniformer en stor del av kulturen, hvor alle skal se like ut (Okazaki-Sakaue, 2005).

Ikuno (2005b) bruker stadig begrepet «fellesskap» i artikkelen sin. Dette begrepet er svært viktig for japanere (Ikuno, 2005b). Tenk på andre før du tenker på deg selv, og ikke prøv å skille deg ut fra fellesskapet, er det japanere lærer seg helt fra barndommen. Et kor for eldre mennesker er dermed en tilegnet musikkterapeutisk tilnærming i Japan, fordi her fokuseres det mer på samspill og fellesskap enn individualitet, og deltakerne føler seg komfortable med å være i gruppen (Ikuno, 2005b). I Japan lever et individ *inni* fellesskapet (eller sammen med fellesskapet), samtidig er fellesskapet balansert av individer (Ikuno, 2005b). Ikuno legger fram to bekymringspunkter rundt dette temaet i lys av musikkterapien. For det første at individet kan bli presset ned av 'fellesskaps-tenkningen' i terapien. For det andre at den ekstreme individualisme – som nå har begynt å bli populært i Japan – passer ikke helt til japansk kultur, og det kan ødelegge relasjoner mellom individer.

#### 1.6 PRESENTASJON AV PROBLEMSTILLING

På bakgrunn av det jeg har skrevet ovenfor, formulerer jeg problemstillingen som følgende:

Hvordan erfares kultur i musikkterapeuters arbeid i Norge og Japan?

Jeg har to hovedfokus på dette prosjektet. Det første er å se på kulturens rolle i musikkterapeuters arbeid. Det andre fokuset er å lære om musikkterapeuters bevissthet på sin kultur i sitt eget land. Det er flere som har skrevet om å ta kultur i betraktning når man jobber med klienter fra ulike

kulturelle bakgrunner (blant annet Moreno, 1988; Ruud, 1998; Shapiro, 2005), mens det ikke er mange musikkterapeuter som har fokusert på å reflektere over sin egen kultur. Her vil jeg utdype de to hovedfokusene jeg har:

- 1) Jeg vil først og fremst sette søkelys på kulturens betydning i musikkterapeuters arbeid i Norge og Japan. Dette vil jeg finne svar på ved å intervju musikkterapeuter i Japan og i Norge, og sammenlikne deres opplevelser. Ved å sammenlikne nordmenns holdning til klientene sine, og japaneres holdning til klientene sine kan det dukke opp ulikheter og likheter. Slik kan jeg undersøke om det finnes ulikheter/likheter i musikkterapeuters arbeid i disse to kulturene.
- 2) Den andre hensikten med dette prosjektet er å lære om musikkterapeuters bevissthet rundt sin egen kultur. Dette vil jeg undersøke ved å komme med tilleggsspørsmål som: «Hva er grunnen til at du brukte denne tilnærmingen for klienten din der og da?» eller «Vil du svare på dette i forhold til din kulturelle kontekst?». Jeg tenker at det er viktig å være bevisst på sin kultur, handling og tankegang når man jobber som musikkterapeut. Jeg vil tro at å være bevisst på mine 'selvfølgelige' handlinger kan hjelpe meg til å bli enda mer avslappet og fleksibel som musikkterapeut. På bakgrunn av dette vil jeg si at dette prosjektet kan være relevant for alle terapeuter, ikke bare de som jobber med klienter fra ulike kulturer, eller terapeuter som jobber i utlandet.

Jeg håper at bidraget mitt kan være med på å utvide kunnskapen om kulturens rolle i musikkterapifeltet.

## **1.7 BEGREPSAVKLARING**

I problemstillingen min har jeg tatt med begrepene musikkterapeut og kultur. Før jeg går til metoddelen vil jeg presisere hva jeg mener med disse to begrepene.

### **1.7.1 MUSIKKTERAPEUT**

Japanske musikkterapeuter og norske musikkterapeuter har ulike definisjoner av musikkterapi, men begge disse musikkterapikulturene er kjent med Bruscia (1998) sin definisjon av musikkterapi.

Boken «Defining music therapy» (Bruscia, 1998) er oversatt til japansk, og denne definisjonen er

en av de første definisjonene man lærer på musikkterapiutdanningen i Norge. I 2014 ble det utgitt en ny versjon av Bruscia sin definisjon, og han definerer en musikkterapeut som følgende:

«A music therapist is a person who has the expertise and credentials required to help clients optimize their health through music-based services provided within the boundaries of a committed, professional relationship» (Bruscia, 2014, s.73).

Bruscia (2014) skriver at en musikkterapeut først og fremst er en som har kvalifikasjon og ferdigheter innenfor det musikkterapeutiske, det kliniske og det musikalske. En musikkterapeut skal jobbe med klienter etter en avtale, og man skal få betaling for det. En musikkterapeut er en som skal hjelpe klienter, og ikke motsatt. Målet for musikkterapien er å hjelpe klienter til å oppnå helse gjennom musikk og musikalsk opplevelse. Derfor blir fokuset på både helse og musikk viktig i musikkterapeuters arbeid.

Som tidligere nevnt er det flere 'musikkterapeuter' som ikke er utdannet som musikkterapeut i Japan. I problemstillingen min har jeg tatt med begrepet musikkterapeut, og med dette begrepet mener jeg en kvalifisert og profesjonell musikkterapeut som er utdannet som musikkterapeut, som hjelper klienter til å fremme helse gjennom bruk av musikk.

### 1.7.2 KULTUR

*Kultur* er et mangfoldig begrep. Det er noe som ikke kan skilles fra menneskets liv: «Everything from how we dress to what we eat, from how we speak to what we think, is culture. You only notice this really when you change place and enter another culture» (Ryan, 2010, s.viii). Mange flere personer har forsøkt å definere kultur. Allerede i 1952 fantes det over 160 ulike definisjoner av kulturbegrepet, og ingen vet hvor mange definisjoner som finnes i dag (Stige, 2002). Williams (1983) hevder at kulturbegrepet er «one of the two or three most complicated words in the English language» (Williams, 1983, s.87).

Kulturbegrepet har vært et sentralt tema i særlig to forskningstradisjoner, skriver Larsen (2013). De to forskningstradisjonene er den humanistiske og den antropologiske forskningstradisjonen. Larsen forklarer at den humanistiske tradisjonen ser på kultur som «symbolske avspeiling av samfunnet» (2013, s.22), altså som kunst. Den antropologiske forskningstradisjonen definerer

kultur som: «...de ferdigheter, oppfatninger og væremåter personer har tilegnet seg som medlemmer av samfunn» (Eriksen, 1993, s.21, referert i Larsen, 2013). Her blir kulturbegrepet forstått som blant annet menneskets språk, skikker og praksiser (Larsen, 2013). Etter at Larsen (2013) har presentert disse to perspektivene i boken sin, introduserer han sosiologiens tankegang om å sette de to perspektivene sammen. Det vil si at sosiologiens definisjon av kulturbegrepet setter sammen estetisk uttrykk på den ene siden og holdninger og meninger på den andre siden. Reed og Alexander (2006, s.111, referert i Larsen, 2013) definerer det sosiologiske kulturbegrepet som følgende: «culture refers to the symbolic elements of social life» (Reed & Alexander, 2006, s.111, referert i Larsen, 2013). Det symbolske uttrykket kan både være musikk, litteratur og kunst, og disse elementene vil prege sosiale relasjoner og historie (Larsen, 2013). Her blir kultur gjerne sett på som noe som kommer til uttrykk gjennom både kunst og verdier.

Stige (2002<sup>7</sup>) foreslår at kultur er «ways of relating to the world, consciously and unconsciously, with and through others» (Stige, 2002, s.2), og kommer med en definisjon for musikkterapeuter: «Culture is the accumulation of customs and technologies enabling and regulating human coexistence. In other words, culture is what happens when people spend time together» (Stige, 2002, s.38). Musikkterapi er et fag som plasserer seg innenfor den humanistiske forskningstradisjonen og som også vektlegger estetikk. Likevel tar Stige (2002) inn menneskers levemåter og samhandling med i sin definisjon. Dette likner på sosiologiens perspektiv.

Stige (2002) skriver videre at kultur ikke bare er noe som er i bakgrunnen, men den skapes av mennesker samtidig som mennesker også blir skapt av kulturen. Derfor kan man ikke si at en person som er født i Japan kommer til å handle akkurat likt alle andre japanere. Kultur blir situert av hvert individ på ulike måter, samtidig som individene blir situert av kulturen på ulike måter. På bakgrunn av dette velger jeg et vidt kulturbegrep, som omfatter kunst, verdier, skikker, sosiale samhandlinger og samvær av mennesker.

---

<sup>7</sup> Jeg har også lest den samme boken på japansk: Stige, B. (2008). 文化中心音楽療法 [Culture-centered music therapy ]. Tokyo: Ongaku no tomosha.

## 2.0 METODE

I dette kapitlet vil jeg introdusere forskningsmetoden som jeg tok i bruk og forklare hvorfor jeg valgte akkurat denne metoden. Deretter vil det bli beskrevet hvordan forskningsprosjektet mitt ble gjennomført.

### 2.1 KVALITATIV METODE

Målet for kvalitativ metode er å forstå (Wheeler & Kenny, 2005). Wheeler og Kenny skriver videre at kvalitative design har tre egenskaper som skiller seg fra kvantitative metoder. Kvalitativ metode er a) ofte gjort i en naturlig setting, b) mer fleksibel og kan forandre plan underveis i forhold til klienter/deltakers behov, og c) kan velge informanter som best mulig gir forskeren nyttig informasjon (Wheeler & Kenny, 2005). Slik har forskningen blitt mer praksisrelevant ettersom kvalitativ metode har blitt tatt inn.

Jeg personlig hadde fått inntrykk av at siden jeg studerte musikkterapi, var det naturlig å velge kvalitativ metode for å utføre masterprosjekt. Det var sikkert fordi det meste av den musikkterapilitteraturen jeg hadde lest hadde gjennomført kvalitativ forskning og ikke kvantitativ forskning. Da jeg skrev prosjektskisse av masterprosjektet, ble jeg spurt av en lærer om jeg hadde tenkt å ta i bruk kvalitativ eller kvantitativ metode. Jeg svarte kjapt at jeg skulle velge kvalitativ metode. Læreren stilte meg et spørsmål som fikk meg til å tenke: «Hvorfor ikke kvantitativ metode?».

Av og til er det lett å ta valg, fordi man ikke tenker nøye nok på de andre valgene man har. Malterud (2011) skriver også at det er viktig å ikke bestemme seg på forhånd hvilken forskningsmetode man skal bruke. Spørsmålet, «Hvorfor ikke kvantitativ metode?», fikk meg til å tenke på formålet mitt og relevansen. Jeg kunne valgt begge metodene, men resultatet og konklusjon ville blitt annerledes. Jeg gikk tilbake til problemstillingen min som er: «Hvordan erfares kultur i musikkterapeuters arbeid i Norge og Japan?», og vurderte om det kunne vært relevant å tatt i bruk kvantitativ metode for å belyse denne problemstillingen. Jeg kunne eventuelt hatt en spørreundersøkelse på internett og sendt den ut til musikkterapeuter i hele Norge og hele Japan. Jeg kunne også ha valgt mixed method og hatt både spørreundersøkelse og intervju. Da hadde jeg sikkert nådd flere musikkterapeuter, og fått et resultat som jeg lettere kunne generalisere. På en annen side kunne jeg også ha gjort en

systematisert litteraturbasert studie på dette temaet, men som allerede skrevet er det relativt lite forskningsbaserte tekster som er skrevet av utdannet musikkterapeuter i Japan. Etter hvert i tankeprosessen, la jeg merke til at jeg var mer interessert i hver enkelt musikkterapeut sine måter å jobbe på, deres tanker rundt hvorfor de gjør det de gjør, og om det har noe å gjøre med kultur. Malterud (2011) skriver at kvalitativ metode er godt tilegnet for å belyse en slik problemstilling som jeg har: «Vi kan bruke kvalitative metoder til å få vite mer om menneskelige egenskaper som erfaringer, opplevelser, tanker, forventninger, motiver og holdninger. Vi kan spørre etter meningen, betydning og nyanser av hendelser og atferd, og vi kan styrke vår forståelse av hvorfor mennesker gjør som de gjør» (Malterud, 2011, s.27). Det er nettopp dette jeg ønsker å finne ut. For å få praksisnære beskrivelser av musikkterapeuter i Japan og Norge valgte jeg å intervju dem direkte, i stedet for å lese artikler eller å regne ut prosent.

## 2.2 DATAINNSAMLING

### 2.2.1 KVALITATIVT INTERVJU

Intervju er den mest utbredte datainnsamlingsmetoden innenfor kvalitativ forskning (Ryen, 2006; Tjora, 2013). Dette kan forklares av at kvalitativt intervju kan gå i dybden. Kvale og Brinkmann (2009) bruker begrepet «livsverden» for å beskrive denne dybden: «Temaet for det kvalitative forskningsintervjuet er den intervjuedes livsverden og hans eller hennes eget forhold til den» (Kvale & Brinkmann, 2009, s.47). Med kvalitativt intervju kan man nå *livsverdenen* hos informanter, fordi forsker kan stille relativt åpne spørsmål og være fleksibel (Tjora, 2013). Siden jeg er mest interessert i å studere *livsverdenen* til informantene – som for eksempel erfaringer, holdning eller meninger – valgte jeg intervju. Innenfor kvalitativt intervju finnes det også flere måter å utføre intervju på. Jeg valgte å gjennomføre intervju via e-post.

### 2.2.2 E-POST INTERVJU

Jeg bestemte meg for å intervju informanter via e-post, én og én. Grunnen til å utføre individuelt intervju og ikke gruppeintervju var å fremme hver enkelt informants fortellinger. Jeg tenkte at individuelt intervju kunne gi alle informantene mulighet til å si det de mener på sitt morsmål, uten å føle at de måtte ta hensyn til hva de andre informantene sa. Samtidig kunne det åpne opp for flere temaer, og kunne føre til unike fortellinger fra hver enkelt. Dette var et godt grunnlag for å sammenlikne de ulike informantenes fortellinger.



Ved en litteraturgjennomgang fant Meho (2006) ut at informantene som deltok på e-post intervju svarte mer presist på intervju spørsmål enn informantene som var med på ansikt-til-ansikt intervju. Dette kan være fordi informantene alltid kan se tilbake på spørsmålene på e-post, og at de får tid til å tenke før de svarer. At informantene får god tid til å tenke før de svarer, er en unik side ved e-post intervju (Meho, 2006; Ryen, 2006). Siden jeg stilte relativt åpne spørsmål i e-post 1, var det hensiktsmessig for informantene å få god tid til å svare. Samtidig var jeg oppmerksom på at det ikke skulle gå for lang tid før de svarte, så jeg satt en uke som svarfrist. I tillegg fikk de beskjed på første e-posten at hvis noen hadde problemer med å holde svarfristen, var det bare å si ifra til meg, slik at vi kunne finne en løsning på det sammen.

Et annet mer pragmatisk argument for å velge e-post intervju var at det ville bli kostnadskrevenende og tidkrevende å møte informantene mine ansikt til ansikt siden halvparten av informantene mine var i Japan. I tillegg var det vanskelig for meg å finne tid til å reise til stedene som de japanske informantene bodde, med tanke på at jeg skulle delta på obligatoriske undervisninger på skolen. I et slikt tilfelle var det nyttig med e-post intervju (Ryen, 2006; Tjora, 2013). Skype var også et av alternativene, men jeg personlig følte at det ville være ubehagelig å snakke med en person over skype for første gang, først og fremst på grunn av språk. Skulle jeg ha intervjuet nordmenn ansikt til ansikt ville jeg vært nervøs, fordi norsk ikke er morsmålet mitt. Tanken på å være en fleksibel forsker som skal komme med godt formulerte spørsmål gjorde meg nervøs. Min nervøsitet ville heller ikke virket beroligende på informantene. Skulle jeg ha intervjuet japanere ansikt til ansikt ville jeg også vært nervøs, siden jeg måtte ha brukt en høflig form av japansk som er forskjellig fra hverdags tale. Når man skal snakke med en man ikke kjenner fra før, eller en som er eldre enn seg selv skal man alltid bruke den høflige formen av japansk. Det er strenge regler rundt hva slags ord man skal bruke i slike settinger. Jeg selv, som forsker, ville føle ubehag dersom jeg skulle gjort intervjuet ansikt til ansikt på skype. I tillegg har jeg en blandet erfaring med skype, at internett plutselig forsvinner, eller at samtalen begynner å hakke. Det er både billig og enkelt å snakke på skype, men disse ulempene ble viktige i forhold til min vurdering.

På intervjuer som blir gjort ansikt til ansikt, er det både verbal og ikke-verbal kommunikasjon tilstede (Ryen, 2006). Ryen (2006) skriver at på e-post forsvinner det spontane kommunikasjons aspektet. Jeg som forsker får ikke mulighet til å oppfatte kroppsspråk, latter, rastløshet eller pauser

(Ryen, 2006; Meho, 2006). Jeg opplevde et tilfelle der jeg, etter at jeg hadde fått svar fra en av informantene, fikk inntrykk av at informanten var oppgitt på grunn av et av spørsmålene mine. Dette opplevde jeg fordi besvarelsen kom kun som en e-post, uten følelser og ansiktsuttrykk. Slik var det av og til vanskelig å 'tolke' emosjonene deres på e-post, men jeg fikk noen 'riktige' emosjonelle inntrykk likevel, da de selv skrev hva de følte og tenkte. Oppfølgingsspørsmål på e-post 2 var derfor svært nyttig i dette tilfellet. Jeg kunne tilpasse kommunikasjon til hver enkelt, og fikk stille utdypende spørsmål til deres fortellinger.

I forhold til kvaliteten på data når de er samlet inn via internett, sammenliknet med data som blir samlet inn på mer tradisjonelle måter er det egentlig ikke mye forskjell, skriver Denscombe (2003, referert i Meho, 2006). Meho (2006) hevder at det er flere som trekker samme konklusjon etter å ha sammenliknet data som er blitt hentet via e-post og ansikt-til-ansikt intervju.

### 2.2.3 INFORMANTUTVALG

I denne studien vil utvalget av informanter være fire ferdigutdannet musikkterapeuter. Jeg har valgt relativt få informanter, først og fremst med tanke på at det ville gjøre det mulig for meg å gå i dybden (*livsverdenen*) med hver enkelt av dem. For det andre fordi selve masteroppgaven ikke krevde alt for stort antall informanter, i tillegg til at jeg var ny som forsker.

To av informantene mine er norske musikkterapeuter som jobber i Norge, og de to andre er japanske musikkterapeuter som jobber i Japan. De to nordmennene som ble intervjuet er personer som er oppvokst, utdannet og jobber/har jobbet i Norge. De to japanerne er personer som har vokst opp i Japan, og jobber/har jobbet i Japan. Disse to japanerne trengte nødvendigvis ikke å være utdannet i Japan, siden utdanningen i Japan i liten grad er utviklet sammenliknet med Norge (se s. 11). Jeg satte slike kriterier for deltakelse, for at de skulle være relevante informanter til det jeg ville undersøke. At de var oppvokst i enten Norge eller Japan var et viktig kriterie, fordi jeg mener oppveksten situerer en person på mange måter. At de var ferdigutdannede musikkterapeuter som hadde jobbet som musikkterapeuter var også viktige kriterier, fordi jeg ville høre om praksis fra jobben deres. Når det gjaldt japanske informanter var det spesielt viktig at de var utdannede musikkterapeuter, siden mange arbeider som musikkterapeuter uten å ha tatt utdanning innenfor musikkterapi (se s.15).

Utvalget ble rekruttert gjennom hensiktsmessig utvalg, og dette ble gjort av studenten. I en kvalitativ metode får man frihet til å velge et utvalg som man tenker har best mulig potensial til å belyse problemstillingen (Wheeler & Kenny, 2005; Kvale & Brinkmann, 2009; Malterud, 2011). I følge resultatet av litteraturgjennomgangen ovenfor, er musikkterapi i Japan konstruert på to perspektiver, behaviorisme og humanisme. Norsk musikkterapi, derimot, er bygd på humanistiske verdier. For at jeg lettere skal kunne gi en riktig sammenlikning av disse landenes kulturelle innvirkninger på musikkterapeutisk arbeid, valgte jeg å spisse utvalget av musikkterapeuter til å gjelde de som har fått humanistisk opplæring. På denne måten har jeg gjort et hensiktsmessig utvalg.

#### 2.2.4 UTVIKLING AV INTERVJUGUIDE

E-post intervju ble gjennomført i to omganger. De norske informantene ble intervjuet på norsk, og de japanske ble intervjuet på japansk. Dette gjorde jeg for at de skulle få mulighet til å uttrykke seg på sitt morsmål. Dermed måtte jeg lage intervjuguide både på norsk og japansk. Først lagde jeg intervjuguide på norsk, så på japansk. Da jeg lagde intervjuguiden på japansk, la jeg merke til kulturforskjeller. Det ble unaturlig å stille akkurat samme spørsmål i samme rekkefølge til japanere som til nordmenn. Jeg ringte til en japansk person og spurte om spørsmålene mine var forståelige etter at jeg hadde oversatt dem fra norsk. Små nyanser, bytting av rekkefølge på spørsmål og formuleringer var jeg nødt til å gjøre, for at den japanske personen skulle forstå hva jeg mente med spørsmålene mine.

Opplysninger som jeg ønsket å samle inn var praksiseksempler fra informantenes arbeidsdag som musikkterapeuter, og deres refleksjoner rundt disse i forhold til kulturell kontekst. For at hver enkelt sine fortellinger skulle komme fram, stilte jeg tre spørsmål i første e-post. Først ba jeg dem om å skrive ned en hendelse fra praksisen. Ønsket mitt var å komme nærmere informantenes *livsverden* ved å lese deres egen beskrivelse av sitt arbeid og deres tanker rundt det. Det var fritt for informantene å velge hva slags episode de ville dele, så lenge det var en episode som var typisk for det musikkterapeutiske arbeidet de drev med. For det andre spurte jeg dem om å reflektere over hva det var som gjorde at de nettopp valgte å skrive om den hendelsen. Hensikten min med dette spørsmålet var å sette i gang informantenes refleksjon rundt sitt arbeid, som kanskje var en 'selvfølge' for dem. I det siste spørsmålet ba jeg dem om å velge tre ord som beskrev arbeidet deres.

I e-post 2 stilte jeg oppfølgingsspørsmål som tok utgangspunkt i det informantene hadde svart på i e-post 1. Spørsmålene ble mer konkret rettet mot kultur og kulturell bevissthet. Eksempler på oppfølgingsspørsmål var: «Hva er det i praksisbeskrivelsen din som kan forstås i forhold til den kulturelle konteksten?» eller «Opplever du at det er ting du kunne ønske å gjøre i musikkterapitimene, som på noe vis ikke er helt akseptabelt i din kulturelle kontekst?». (Se vedlegg 3.)

### 2.2.5 GJENNOMFØRING AV INTERVJUET

Førstegangskontakt med informantene skjedde ved at jeg sendte en e-post med informasjonsskriv og samtykkeskjema. E-posten ble sendt separat til hver enkelt. De japanske informantene fikk tilleggsinformasjon om at masteroppgaven ville bli skrevet på norsk, men dersom de ønsket det, kunne de få et sammendrag av funnene på japansk.

Da jeg fikk tilbake underskrevet samtykkeskjema, sendte jeg ut den første e-posten med intervju spørsmål. Informantene fikk mulighet til å trekke seg når som helst. Hvis noen angret på det de hadde skrevet, eller kom på noe de ville tilføye var det mulig å gjøre det innen 31.januar, 2015. Fra februar gikk jeg videre til analysefasen. Under gjennomføring av intervjurunde 2, mistet jeg kontakt med én av japanske informantene mine. Jeg ventet på svaret hennes i over én måned, men siden jeg ikke hørte mer fra henne, kontaktet jeg en ny informant. Dette var en utfordrende periode for meg, og jeg lærte at for å gjennomføre individuelle e-postintervjuer var jeg avhengig av at informantene svarte meg.

En annen utfordring var at noen svarte ganske utfyllende på spørsmålene mine, mens andre svarte med et par setninger. For at datamengden skulle være cirka lik hos alle, brukte jeg oppfølgingsspørsmål på e-post 2. Jeg stilte korte eller spesifikke spørsmål til de som allerede hadde skrevet mye, og åpne spørsmål til de som svarte lite i e-post 1, med håp om at de ville skrive lengre svar tilbake. Til slutt satt jeg med cirka lik mengde data fra alle informantene.

## 2.3 ANALYSE

### 2.3.1 NARRATIV ANALYSE

Jeg lette etter en analysemetode som kunne passe godt til studien min ved å lese ulike artikler,

masteroppgaver og bøker. Jeg fant etter hvert ut at en analysemetode har mye å si for hvordan man vil presentere dataene senere (Ryen, 2006). For at presentasjonen av data skulle kunne belyse problemstillingen min på en god måte, tenkte jeg at det hadde vært fint om jeg kunne presentert alle de fire informantenes svar som fire ulike episoder – dette kan også kalles for narrativer. Som nevnt ble informantene mine spurt om å komme med en episode fra praksisen sin. Jeg fikk en tanke om at det kunne være naturlig å presentere disse dataene som narrativer. På bakgrunn av dette, valgte jeg å ta i bruk Lawrence-Lightfoot & Davis (1997) sin «portraiture» metode som analysemetode, for å beskrive narrativene levende.

Etter å ha lest i Lawrence-Lightfoot & Davis' (1997) bok har jeg fått inntrykk av at metoden «portraiture» kan sammenliknes med å male et bilde. Jeg som forsker tar et bilde av et fenomen jeg er interessert i, og forsøker å male det bildet med ulike farger, så ekte som mulig. Det er en kunst å lage et narrativ, siden forskeren blir plassert midt i mellom kunst og vitenskap: «In developing the aesthetic whole [narratives] we come face to face with the tensions inherent in blending art and science, analysis and narrative, description and interpretation, structure and texture» (Lawrence-Lightfoot & Davis, 1997, s.243). Jeg syntes dette var en spennende måte å jobbe på, men samtidig utfordrende, særlig når det gjaldt å stå i mellom beskrivelse og min tolkning. Lawrence-Lightfoot & Davis (1997) kommer med konkrete punkter man kan følge i analysestadiet, og det hjalp meg med å holde meg innenfor validiteten.

De skriver at et narrativ dokumenterer menneskers holdning og opplevelser i kontekst: «The context not only offers clues for the researcher's interpretation of the actors' behavior (the outsider's view), it also helps understand the actors' perspective – how they perceive and experience social reality (the inside view)» (Lawrence-Lightfoot & Davis, 1997, s.43). For at et narrativ skal bli til, trenger forskeren å forstå informantens kontekst. Det beste jeg kunne ha gjort var å reise til hver enkelt informants arbeidsplass og observert hvordan de jobbet. Da hadde det vært lettere for meg å skildre hvordan informanten så ut, hvordan musikkterapirommet så ut, hvordan nabolaget var, og alle detaljene i forhold til plassen og arbeidsforhold. Slike detaljer er viktige ingredienser i narrativ metode. Selv om jeg ikke besøkte informantene mine, fikk jeg god hjelp av e-post 1 om hva slags kontekst de jobbet i. Disse episodene ble et godt utgangspunkt for meg for å forstå konteksten deres. I tillegg har jeg bodd både i Norge og Japan, så det var ikke fjernt for meg å se for meg hva slags kontekst de var i heller. Konteksten, eller kultur, i seg selv er en av de sentrale tematikkene i oppgaven min, og det gjorde det enda mer relevant for meg å velge denne analysemetoden.

### 2.3.2 GJENNOMFØRING AV PORTRAITURE-ANALYSEN

Da jeg fikk svar fra informantene, begynte jeg på fortolkningsstadiet (Lawrence-Lightfoot & Davis, 1997). Her var det sortering og organisering, som for eksempel oversetting fra japansk til norsk. Her var det utfordrende å bevare informantenes virkelige stemme i et annet språk. Små forskjeller i nyanser kunne føre til at en egentlig snill person hørtes ut som en streng person. Etter å ha oversatt tekstene, viste jeg de tekstene til noen norske bekjente for at de skulle lese gjennom dem. Vi diskuterte om budskapet var formidlet på en grei måte. Jeg la også merke til at de japanske informantene svarte mer detaljert enn de norske informantene. Dette var en 'overraskelse' for meg, som var mer forberedt på å lese mellom linjene på japanernes enn på nordmennenes svar. Kanskje det er forskjell på når japanere skal forklare noe skriftlig og på når de snakker ansikt til ansikt.

For å analysere mine data, gikk jeg gjennom to analysefaser. Den første fasen var satt sammen av fem analysetrinn (Lawrence-Lightfoot & Davis, 1997, s.193), og den andre fasen inneholdt fire trinn (Lawrence-Lightfoot & Davis, 1997, s.247). Den første fasen var nyttig for å finne hovedtemaer som skulle brukes i endelige narrativer som jeg skulle skrive. Den andre fasen hjalp meg til å bygge opp struktur og fargelegge narrativene. Jeg skal nå presentere hvordan jeg analyserte dataene gjennom disse to fasene.

Den første fasen inneholdt følgende fem trinn:

- 1) «We listen for repetitive refrains that are spoken (or appear) frequently and persistently, forming a collective expression of commonly held views.
- 2) We listen for resonant metaphors, poetic and symbolic expressions that reveal the ways actors illuminate and experience their realities.
- 3) We listen for the themes expressed through cultural and institutional rituals that seem to be important to organizational continuity and coherence.
- 4) We use triangulation to weave together the threads of data converging from a variety of sources.
- 5) We construct themes and reveal patterns among perspectives that are often experienced as contrasting and dissonant by the actors» (Lawrence-Lightfoot & Davis, 1997, s.193).

Det første trinnet handlet om å finne gjentakende utsagn fra informantene. Da jeg fikk et svar fra en informant, kopierte jeg svaret uten navnet til informanten, og limte det på et helt nytt dokument. Jeg skrev ut dokumentet, og leste gjennom det et par ganger før jeg gjorde noe. Deretter begynte jeg å se etter spesifikke begreper eller setninger som ble nevnt flere ganger i teksten. Jeg markerte dem først med en penn. Når det ble mye streker og markeringer på arkene, begynte jeg å fargelegge ulike utsagn og begreper med ulike farger på datamaskinen. Slik laget jeg mine egne fargekoder, og det ble enklere å se hvor mange ganger informantene brukte et spesifikt begrep.

På det andre trinnet lette jeg etter metaforer eller symbolske uttrykk som illustrerte informantenes måter å relatere seg på i virkeligheten. Det kunne blant annet være et begrep som oppsummerte hele svaret, noen setninger som tydeliggjorde informantenes måter å tenke på, hva slags rolle de har som musikkterapeut, eller setninger som uttrykte hvordan de oppfattet klienters holdning og kroppsspråk. Jeg valgte å se etter slike uttrykk, fordi jeg tenkte at disse momentene synliggjorde informantenes måter å relatere på i musikkterapeutens virkelighet.

På analysetrinn tre, forsøkte jeg å finne temaer som hadde kulturell eller institusjonell bakgrunn. Lawrence-Lightfoot og Davis (1997) bruker ordet *kultur* her, og det er svært relevant for studien min. Ved å sammenlikne svarene fra både e-post 1 og e-post 2, fikk jeg relativt god innsikt i informantenes refleksjoner rundt sitt arbeid i kulturelle kontekster. Jeg fokuserte for eksempel på ordbruk hos informantene i forhold til hva de kalte klientene sine, eller hvordan de beskrev klientene sine og deres behov. Det var også relevant å ta arbeidsmetoder med i betraktning her, i tillegg til fokus og mål de hadde i musikkterapien. På e-post 2 ble informantene spurt om å reflektere over sitt arbeid i forhold til sin egen kultur. Svarene på e-post 2 ble dermed svært viktig for dette trinnet, og jeg fikk mye data å analysere. Begrepet «kultur» i seg selv ble diskutert av flere informanter uten at jeg satt i gang den diskusjonen.

Så var det fjerde trinn. Her skriver Lawrence-Lightfoot & Davis (1997) om å bruke triangulering for å flette inn resultater fra ulike kilder for å berike datakvalitet og analysekvalitet. Ved triangulering mener de å bruke ulike datainnsamlingsmetoder som for eksempel både individuelle e-post intervju og fokusgruppe med alle informantene samtidig. I studien min har jeg av praktiske grunner ikke brukt flere datainnsamlingsmetoder. Likevel har jeg fått samlet inn både praksisbeskrivelser, tre ord som beskriver arbeidet deres, og individuelle utdypende svar på e-post

2. Slik har jeg klart å samle inn ulike typer data via én innsamlingsmetode. På bakgrunn av dette valgte jeg å se på alle disse ulike typer data og sammenlikne dem på det fjerde analysestadiet. I tillegg begynte jeg å se på alle de fire informantenes svar på dette stadiet, for å sammenlikne dem med hverandre. Det var spesielt interessant å sammenlikne basvarelsene deres med fokus på analysetrinn 3. Her fikk jeg en rik data over mulige kulturforskjeller og likheter mellom japanske og norske musikkterapeuter. Ferdiganalyserte data fra dette stadiet vil bli presentert som «sammenliknende analyse» senere i oppgaven. Jeg kan også nevne at jeg fikk svar på intervjuene på relativt varierte tidspunkter. Det gjorde det mulig for meg å analysere en informants svar om gangen, og det hjalp meg til virkelig å gå inn i den enkelte informantens *livsverden*. Dette var et spennende stadium hvor jeg fikk sett på helheten.

Helt til slutt skulle jeg konstruere temaer, og finne kontrasterende eller selvmotsigende perspektiver hos informanter. Jeg så først etter selvmotsigende utsagn eller uttrykk hos informantene. Det var for eksempel noen informanter som skrev om indre konflinkter hos seg selv, mens andre ganger var det jeg som fant dissonanser mellom det de skrev som mål og det de faktisk gjorde i praksis. Gjennom alle disse trinnene kom jeg fram til noen hovedtemaer. Jeg vil også tydeliggjøre at på dette stadiet sammenliknet jeg de norske og de japanske informantenes svar. Jeg så etter kontraster og ulike perspektiver mellom dem, før jeg konstruerte temaer. Disse temaene vil bli presentert senere i oppgaven.

Alle disse fem trinnene gikk jeg tilbake til flere ganger. Jeg flyttet på ting, fant noe nytt, tegnet flere tankekart, og sammenliknet dem med hverandre. Til slutt satt jeg med et par nøkkelbegrep til hver informant, og gikk så videre til analysefase 2, som innebar følgende fire dimensjoner: «Conception», «Structure», «Form» og «Cohesion» (Lawrence-Lightfoot & Davis, 1997, s.247).

Disse fire dimensjonene var en god oppskrift som jeg kunne følge for å lage narrativer. I fase 1: «conception», skulle jeg finne overordnede temaer som skulle være grunnlag for narrativene. Jeg tok utgangspunkt i de nøkkelbegrepene jeg kom fram til i analysefase 1. I fase 2: «structure», skulle jeg lage stilas til grunnlaget jeg hadde laget i fase 1. Dette gjorde jeg ved å 'tygge på' overordnede temaene og skrev ned bi-temaer under dem. Dette førte til at jeg satt med fire store tankekart. Disse tankekartene laget en ramme rundt narrativene. I fase 3: «form», skrev jeg førsteutkast av narrativer til hver enkelt. På dette trinnet foreslår Lawrence-Lightfoot & Davis (1997) å ta inn emosjonelle



uttrykk hos informantene, slik at det kan bli flyt i narrativene. Jeg syntes dette var vanskelig, siden jeg ikke hadde truffet informantene mine. Derfor bestemte jeg meg for å bruke praksisbeskrivelsene, som ble skrevet av selve informantene, som utgangspunkt. I fase 4: «cohesion», jobbet jeg med å lage et helhetlig narrativ - altså en episode for hver informant. Her tok jeg tid til å tenke på oppsett (begynnelsen, midten og slutten), og etterhvert flettet jeg inn min egen stemme som forsker i narrativene. Lawrence-Lightfoot & Davis (1997) skriver at det er viktig med forskerens stemme: «The portrait is woven together through the sequencing of events and the repetition of refrains, but also through the lucidity and constancy of the narrator's voice and perspective» (Lawrence-Lightfoot & Davis, 1997, s.259).

Alle disse fire narrativene vil bli presentert hver for seg i empirikapitlet senere i oppgaven. Deretter vil funnene mine bli sammenliknet og diskutert sammen med litteraturgjennomgangen og teorier.

## **2.4 ETIKK**

### **2.4.1 PERSONVERN**

«Forskeren skal sørge for at deltakeren kan kjenne seg trygg på at anonymiteten blir tilfredsstillende ivaretatt, uten risiko for gjenkjennelse» (Malterud, 2011, s.204). Som Kvale og Brinkmann (2009) hevdet, er det informantenes *livsverden* som blir avdekket i et kvalitativ intervju. Dette gjør at informert samtykke blir viktig. Informert samtykke handler om at informantene skal få en skriftlig informasjon om prosjektet de skal være med på, slik at de kjenner det godt nok til å kunne ta stilling til om de vil være med på prosjektet eller ikke. Informasjonen skal gi klar beskjed til informantene om blant annet hva slags personopplysninger som blir samlet inn, hvordan data blir brukt, og hvem som får tilgang til dataene. Som allerede nevnt, fikk alle informantene mine informert samtykke på første e-post, og alle signerte på dette (se s.28).

Personopplysninger som ble samlet inn i prosjektet mitt var kun navn på informantene og e-postadressene deres. Alle informantene ble anonymisert, og det var kun masterstudenten og veilederen som fikk tilgang til navn i forbindelse med datainnsamlingen under databehandlingen og analysestadiet. Det ble også presisert i intervjuet at informasjon om tredjeperson (klienter eller eventuelt klientens omsorgsperson) i eksempel fra praksis måtte anonymiseres. For at jeg kunne intervju informantene mine, var det nødvendig å søke om en etisk godkjenning fra NSD (Norsk

Samfunnsvitenskapelig Datatjeneste) for personvern. Ved å fylle ut meldeskjemaet fikk jeg god hjelp til å planlegge og sette i gang prosjektet. Kvitteing fra NSD er vedlagt.

#### 2.4.2 FORSKERENS ROLLE

Jeg har hatt ulike roller i denne studien. Jeg har vært både forsker, masterstudent, kvinne, musikkterapistudent, japaner og nordmann. Alle disse rollene har vært med på å skape mine forventninger. Denne blandede forsker-identiteten min har stadig vært med på å påvirke min oppfatning av informantenes svar.

Det er derfor viktig for meg å være klar over at jeg har hatt min egen måte å tolke informantenes utsagn på, at jeg har vært med på å velge ut informantene, og at hele denne oppgaven er egentlig basert på et tema som jeg selv hadde valgt. Derfor er «refleksivitet» (Malterud, 2011, s.18) svært viktig. Refleksivitet handler om forskerens evne til å være kritisk til egne prosesser og konklusjoner (Malterud, 2011, s.18). Det er ikke slik at ett kritisk blikk på mine egne framgangsmåter vil forsvare hele prosjektet, men det handler mer om en kontinuerlig prosess. «For at forskningsprosessen skal bringe fram noe annet enn det man på forhånd vet eller har tatt for gitt, er det nødvendig med et åpent sinn, med plass for tvil, ettertanker og uventede konklusjoner» (Malterud, 2011, s.18). Fordi jeg er både japansk og norsk selv, hadde jeg allerede noen personlige hypoteser på hvordan japanere kom til å svare på mine spørsmål og hvordan nordmenn kom til å svare på spørsmålene. Samtidig var det viktig å være bevisst på at min oppfatning av Japan faktisk kunne være annerledes fra de japanske informantenes oppfatning. Det skal alltid være slik at det er informantene som skal guide forskeren i deres verden, og ikke motsatt, skriver Lawrence-Lightfoot og Davis (1997).

Jeg møtte på ulike utfordringer gjennom ulike stadier, for eksempel at jeg overså noe i analyseprosessene. I rollen som både norsk og japansk, hadde jeg en spesiell tilgang til å både lese og overse narrative til informantene. Første gangene jeg leste narrative reagerte jeg ikke mye på noen ting informantene hadde skrevet. Jeg syntes ikke de skrev noe veldig spesielt som var typisk norsk eller typisk japansk. Alt var forståelig for meg, og alt ga mening. Da skjønnte jeg at jeg måtte gå ut av meg selv, for å hjelpe meg selv til å virkelig se etter hva som var bak tekstene. Alt dette handlet om å sette spørsmålstegn ved det som var en 'selvfølge' for meg. Min forskerrolle er derfor både aktiv og passiv, og å holde denne balansen var en utfordring i denne prosessen.

### 3.0 TEORETISKE RAMMER

Innenfor musikkterapifaget finnes det flere perspektiver som retter fokus mot kultur som for eksempel, kultursentert musikkterapi, samfunnsmusikkterapi, feministisk musikkterapi, ressursorientert musikkterapi, multikulturell musikkterapi og krysskulturell musikkterapi. I sin drøfting av slike perspektiver skiller Stige (2002) mellom kulturspesifikk musikkterapi og kultursentrert musikkterapi (Stige, 2002, s.41). I tillegg til å rette fokus på kulturell betydning i musikkterapietinger, er det noen musikkterapeuter som også er opptatt av å fremheve koblingen mellom kultur og enkeltindivider. Valentino (2006) skriver: «It is the current author's belief that an individual's cultural context influences the manner in which he or she learns to relate to the environment, to others, and to the self» (Valentino, 2006, s.108). Wheeler og Baker (2010) også er enige med Valentino og skriver: «A person's worldview is [...] shaped by his or her culture» (Wheeler & Baker, 2010, s.215). Disse sitatene indikerer at kultur gjør noe med våre måter å tenke på, og hvordan vi handler. I tillegg til begrepene kulturspesifikk og kultursentrert musikkterapi, vil jeg også introdusere begrepet «situated knowledge» (Haraway, 1988). Denne teorien kan kobles opp mot reflekterende holdning hos musikkterapeuter.

#### 3.1 KULTURSPESIFIKK MUSIKKTERAPI

Kulturspesifikk musikkterapi handler om å ta kultur opp til i vurdering når man jobber som musikkterapeut, og vise respekt og interesse for klientenes musikk (Stige, 2002). Krysskulturell musikkterapi (Sloss 1996; Dileo, 2000; Valentino, 2006) og multikulturell musikkterapi (Moreno, 1988; Topozada, 1995; Bradt, 1997; Darrow & Molloy, 1998; Yehuda, 2002; Chase, 2003a; Chase, 2003b; Shapiro, 2005; Froman, 2009; Young, 2009) kan plasseres her. Det er lite forskjell mellom disse to perspektivene, og de kan bli brukt om hverandre. Sloss (1996), Dileo (2000) og Valentino (2006) bruker begrepet krysskulturell. Valentino (2006) definerer krysskulturell terapi som: «therapeutic situations in which the client and therapist are from different ethnic groups» (Valentino, 2006, s.109). Dileo (2000) hevder at hvis terapeut i en krysskulturell terapi ikke er oppmerksom på kulturelle forskjeller, kan det påvirke måten man aksepterer klienten på. En krysskulturell situasjon innebærer en større sjanse for terapeuten å misforstå klienter, og minske empatinivå hos terapeuten (Valentino, 2006). Under litteraturgjennomgangen ble det tydelig at asiater og europeere har ulike oppfatninger av personlige emosjoner. Hvordan hadde det vært for en norsk musikkterapeut å hatt musikkterapi med en japaner som klient? Dette er et sentralt tema i

teksten til Okazaki-Sakaue (2005). En asiatisk klient vil forvente at terapeuten skal komme med en løsning, og klienten vil holde igjen emosjonene sine for å vise at man er moden (Okazaki-Sakaue, 2005). På den andre siden ville en europeisk terapeut gjort sitt beste for at klienten skal klare å finne en løsning selv, og å få klienten til å uttrykke sine emosjoner (Okazaki-Sakaue, 2005). Dette kan føre til frustrasjoner på begge sider. Slike frustrasjoner kan oppstå hvis man ikke er kjent til kulturforskjeller. Valentino (2006) understreker derfor viktigheten av krysskulturell undervisning som kan øke forståelser og empatinivå hos musikkterapeuter.

Chase (2003b) definerer multikulturell musikkterapi som følgende: «culturally competent music therapy treatment implemented by a therapist who is prepared to handle such issues» (Chase, 2003b, s.12). Som jeg kan forstå handler krysskulturell musikkterapi om en terapisseting i seg selv hvor klient og terapeut er fra ulike kulturer, mens multikulturell musikkterapi beskriver ikke bare den settingen, men også innebærer terapeutens kompetanse som gjør at terapeuten er forberedt på å møte klienter fra andre kulturer. Dermed handler multikulturell musikkterapi om en aktiv holdning hos terapeuten, som for eksempel å lage et terapimål som samsvarer med klientenes verdier og kulturer. Flere musikkterapeuter som skriver om multikulturell musikkterapi nevner at det er flere musikkterapeuter som jobber med klienter fra andre kulturer, men føler seg ikke kompetent nok til å møte dem (Toppozada, 1995; Darrow & Molloy, 1998; Chase, 2003a; Shapiro, 2005). Dette kan tolkes som at det er flere som jobber i krysskulturell musikkterapi setting, mens de ikke er forberedt på å jobbe i en multikulturell musikkterapi setting.

Kulturspesifikke musikkterapeutiske verdier er relevant i studien min, med tanke på å være bevisst på sin kultur og klients kultur. Likevel er dette ikke nok, fordi både krysskulturell musikkterapi og multikulturell musikkterapi peker mot musikkterapi med en klient som er fra en annen kultur enn det musikkterapeuten er fra. Det jeg har fokusert på i studien min er å se hvordan norske musikkterapeuter jobber i Norge, og hvordan japanske musikkterapeuter jobber i Japan, for å se om det finnes ulikheter og likheter i deres arbeid, samt deres refleksjon rundt sin egen kultur.

### **3.2 KULTURSENTRERT MUSIKKTERAPI**

Mens kulturspesifikk musikkterapi kan bli forstått som bevissthet rundt musikkterapi *i* kultur, kan kultursentrert musikkterapi bli forstått som bevissthet rundt musikkterapi *som* kultur (Stige, 2002, s. 42). Kultursentrert musikkterapi sitt mål er å inkludere marginaliserte mennesker i kulturelle

aktiviteter. Det er derfor klare sammenhenger mellom kultursentrert musikkterapi og samfunnsmusikkterapi<sup>8</sup>. Slik kan menneskene oppleve sosiale nettverk, og føle seg inkludert i et fellesskap. Denne tankegangen springer ut ifra at samfunn og helse henger sammen.

Ansdell og DeNora (2012) skriver: «There is in short no ‘one form’ of health. [...] Our notions of being well are cultural constructions. [...] which health as a state may be seen to emerge from couplings between individuals, practices and modes of experience» (Ansdell & DeNora, 2012, s. 106-107, min understrekning). Ansdell og DeNora (2012) hevder at helse er noe som blir skapt i kulturelle kontekster, i samhandling med andre mennesker. Ruud (1998) skriver også at både samfunnet og kultur er med på å forme vår helse. Bruscia (2014) sin nye definisjon av helse innebærer et holistisk perspektiv: «Health is the process of becoming one’s fullest potential for individual and ecological wholeness» (Bruscia, 2014, s.105, min understrekning). Selvsagt er dette bare en av mange måter å se helse på, men musikkterapeuter som blir utdannet i Norge blir ofte undervist på denne måten. Den norske musikkterapeuten Stige (2002) argumenterer derfor for at å gi marginaliserte mennesker mulighet til å delta på kulturelle aktiviteter kan øke helsetilstanden deres, fordi helse er noe som blir skapt i samhandling med andre, i en økologisk helhet.

Hva menes med økologisk helhet, og hvordan kan en musikkterapeut jobbe økologisk? Det å jobbe økologisk handler om å jobbe med ulike personer rundt en klient, som har noen forbindelser med den klienten. Slik kan en musikkterapeut sette i gang forandringer hos miljøet rundt, samtidig hos klienten. Dette, som allerede skrevet, fordi miljøet og enkeltindivider stadig er i samspill. Derfor skriver Stige (2002) at det er viktig for en kultursentrert musikkterapeut å stadig være engasjert i utdanning, helse og politikk, for å gripe muligheten til å øke livskvalitet hos klientene. Hadley (2013) hevder tilsvarende at: «[...] it is not just a question of identities when we think about whether or not therapists engage in politics [...] if we are not actively working toward social change, we are implicated in a system which is unjust and that is disempowering and oppressive for various groups of people» (Hadley, 2013, s.376). Å undersøke for eksempel, hvordan skolesystem, helsetilbud, eller det sosiale miljøet er i den bydelen som klienten bor i kan gjøre det lettere for klienter å være med på kulturelle aktiviteter. Dette er noe som understrekes i kultursentrerte og samfunnsorienterte perspektiver.

---

<sup>8</sup> I 2002 introduserte Stige kultursentrert musikkterapi, og året etter kom han med et nytt perspektiv, samfunnsmusikkterapi, som innebar liknende verdier som kultursentrert musikkterapi (Stige, 2003).

«Since community music therapy is an ecological practice, values should be considered in relation to different levels of analysis (individuals, microsystems, organizations, localities, and macrosystems). If freedom, for instance, is analyzed at the level of the individual only, implications for the freedom of others, and thus for equality, respect, and solidarity might be neglected» (Stige & Aarø, 2012, s. 197).

I sitatet ovenfor forklarer Stige og Aarø (2012) hvorfor musikkterapeuter bør jobbe på flere lag av denne økologiske modellen samtidig. For å skape forandringer i et nivå av samfunnet er det nødvendig for musikkterapeuter å ta hensyn til andre lag også, for at ingen andre som er på andre lag får negative konsekvenser. Den originale idéen om denne økologiske modellen kommer fra Bronfenbrenner (1979), hvor han forklarer at ulike lag av samfunnet (mikrosystem, eksosystem og makrosystem) påvirker utvikling hos et barn. Det er flere som har utviklet denne modellen etter Bronfenbrenner, blant annet Dalton, Elias og Wandersman (2007). Stige og Aarø (2012) har tatt utgangspunkt i Dalton, Elias og Wandersmans modell, og relaterer denne økologiske modellen i musikkterapi kontekst. Dalton et al. (2007) sin modell setter et individ i midten, og fire lag rundt det individet. Det første laget som er plassert nærmest individet er *microsystems*-nivå. Dette laget inkluderer miljøet som individet har direkte kontakt med til vanlig, som for eksempel familiemedlemmer. Det neste laget er *organizations*-nivå. Kollegaer på jobb eller skolevenner blir plassert her. Det tredje laget er *localities*-nivå. Eksempler på dette kan være naboer som bor i nærheten av individet, eller folk som bor i nærheten av den bydelen individet bor i. Det fjerde laget kalles *macrosystems*-nivå. Her er det snakk om blant annet kultur og myndighet. Kultursentrert musikkterapiteori tar vare på denne verdien om å jobbe økologisk (Stige, 2002). Fordi Stige (2002) mener at også kultur kan bli forstått av mange ulike lag. En kultursentrert musikkterapeut eller samfunnsmusikkterapi-orienterte musikkterapeuter jobber ikke kun innenfor musikkterapirommet, men også utenfor i ulike settinger.

### **3.3 SITUATED KNOWLEDGE**

*Situated knowledge* handler om at kunnskap alltid springer ut fra et eller flere synspunkter som gjerne er knyttet til en spesifikk tid og/eller et sted (Haraway, 1988; Sole & Edmondson, 2002). Situert kunnskap vil også inkludere verdier, tro og kulturelle forskjeller. Dette er ikke noe som bare vil være hos enkeltindivider fra fødselen til man dør, men noe som stadig utvikler seg, fordi situert

kunnskap og samfunnet spiller inn på hverandre. Sole & Edmondson (2002) definerer situert kunnskap som: «knowledge embedded in a physical site or location» (Sole & Edmondson, 2002, s. 7). De skriver videre om at det er folk som bor/er på samme sted har ofte felles situert kunnskap, selv om man har ulike oppgaver og hverdag. I tillegg hevder Sole & Edmondson (2002) at det er vanlig at man tar situert kunnskap for gitt, og derfor er det vanskelig å få innsikt i sin egen situerte kunnskap.

Hadley (2013) skriver om *whiteness* i sin artikkel. Etter at Hadley hadde flyttet til Philadelphia ble hun enda mer bevisst på sin *whiteness*, selv om hun alltid hadde vært hvit i hele sitt liv. I Philadelphia bor flere afroafrikanere enn hvite mennesker, og det gjorde Hadley mer bevisst på sin egen kultur. Hadley (2013) hadde ikke tenkt mye på dette før hun flyttet, siden det var en selvfølge for henne at hun var hvit, fordi *de andre* også var hvite. Samfunnet eller fellesskapet man er i kan av og til blinde enkeltindividens øyne, samtidig kan det åpne opp øynene i andre settinger. Bruscia (2014) knytter dette perspektivet opp til musikkterapiens kontekst og skriver at det er viktig å *situere* seg selv som musikkterapeut og være bevisst på hvor kunnskap kommer fra i møte med klienter. Det vil gjøre det lettere både for terapeuten og klienten til å bygge sunne relasjoner. «To situate is to locate one's own personal and sociocultural identity in relation to the client's. This is important to the therapy process because without understanding and accepting these similarities and differences, it is impossible to develop a working relationship with the client» (Bruscia, 2014, s.62).

Ifølge teorien om situert kunnskap kan man si at hva man *vet*, er innebygd i hans/hennes sosiale kontekster. Denne teorien er viktig å ta med i studien min, fordi studien min handler om musikkterapeuters praksis og deres kunnskap som er situert i deres sosiale kontekster. Problemstillingen min stiller spørsmål til arbeidsmetoder og holdninger hos musikkterapeuter som er situert i to ulike kulturelle kontekster.

## 4.0 PRESENTASJON AV DATA

### 4.1 FIRE KULTURELLE PORTRETTER FRA MUSIKKTERAPEUTER

Fra neste avsnitt presenterer jeg mine data som portretter og sammenlikner informantenes besvarelser. Når det gjelder episoder fra praksis, har jeg valgt å presentere informantenes originale tekster slik de har beskrevet dem. Dette gjorde jeg først og fremst med tanke på at det ville gjøre episodene mer ekte, siden jeg selv ikke har vært og sett på arbeidet deres. For det andre tenkte jeg at de forskjellige skrivemåtene deres kunne være uttrykk for ulike kulturer. Selv om jeg har oversatt de japanske informantenes tekster, håper jeg at tekstene blir formidlet så nært originalen som mulig. Alle informantene har fått fiktive navn, og det samme har klientene som blir skildret i episodene. Hvert portrett har også fått tre ord som tittel. De tre ordene valgte informantene selv, for å beskrive sitt musikkterapeutisk arbeid. I e-post 1 ble informantene spurt om å velge tre ord som beskrev det musikkterapeutiske arbeidet deres (se s.27). Noen av ordene til de japanske informantene ble mer enn ett ord når de ble oversatt til norsk, siden de japanske ordene ikke fantes på norsk.

#### 4.1.1 KRISTINE - Kontakt, bevegelse, stemme

Kristine er en norsk musikkterapeut som jobber med barn med multifunksjonshemming på en barneskole. I episoden som blir presentert nedenfor, har Kristine en individuell time med Vegard. Vegard har store og omfattende hjerneskader. Han har ikke språk og trenger hjelp i alle situasjoner.

*Min elev Vegard og jeg har enetime i musikkterapi. Vegard ligger på en stor klangkasse. Når jeg spiller på den, kan Vegard kjenne vibrasjonene i kroppen sin. Jeg legger merke til hvordan Vegard puster, og legger rytmen jeg spiller tett opp til rytmen fra hans pust. Klangene danner en liten melodi eller et ostinat. Jeg synger om at Vegard og jeg har time i dag. Vegard begynner å lage lyder, jeg imiterer og svarer på hans lyder. Vegard smiler.*

Jeg så for meg Kristine som konsentrerte seg 120% og som skjerpet alle sine sanser for å møte Vegard. Jeg kunne nesten kjenne svetten i mine egne hender, for jeg har også hatt slike intense jakt-på-kontaktpunktene-time, hvor jeg spilte og var tilstede med alle mine sanser. Det er multitasking på høyt nivå når Kristine spiller en melodi på klangkasse, ser etter de minste tingene som skjer hos



Vegard i samspillet, og synger i tillegg. Hun må være på hugget stort sett hele tiden når hun skal være klar for å svare Vegard. Jeg ble nysgjerrig på hvorfor Kristine brukte så mye energi på dette med å svare Vegard.

*Jeg tenker at jeg ved å svare elevene på alt jeg kan se at de gjør, kan være med på å øke deres bevissthet om seg selv som person, og at de kan finne mening og glede i å samspille og samhandle med meg. [...] Jeg tenker at jeg har et ansvar for at de skal oppleve mening i det de gjør. [...] Hvis jeg registrerer glede hos elevene, tar jeg dette som et tegn på at de finner en mening med det vi gjør sammen, derfor er glede og mening i samspill viktig for meg å få til.*

Det var inspirerende å oppdage hvordan Kristine ser på personer med multifunksjonshemming. Hun var ikke forutinntatt angående Vegards evne til å kommunisere med henne. Hun trodde på hans evne og vilje til å samhandle med henne, på tross av stor hjerneskade. Det fikk meg til å lure på om dette er en vanlig tanke blant musikkterapeuter i Norge, eller om tanken er felles for folk flest. Eller er dette kanskje et typisk fokus hos terapeuter?

*Jeg tror at fokuset på enkeltindividet i vår kultur kan virke inn på min musikkterapipraksis. Hvert individ skal utvikle sitt potensiale, og det er jo dette jeg fokuserer på i enetimene i musikkterapi.*

Her forteller Kristine om sitt fokus som sannsynligvis har røtter i norsk kultur. Mennesker er alle forskjellige og har ulike behov. Mitt inntrykk er at hun håper å tilby musikkterapi som er tilpasset til hver enkelt, derfor gjør hun sitt aller beste for å følge Vegard slik som i episoden ovenfor. Hvis alle mennesker hadde vært akkurat like, kunne vi bare hatt en instruksbok i musikkterapi. Når terapeuten fokuserer på den enkelte må hun/han først se, lytte, herme etter, og se om det gir noen respons hos den andre. Slik skaper Kristine kontaktpunkter. Kristine beskriver musikkterapi som en «jakt etter kontaktpunktene».

*Jeg jakter kontinuerlig på hvor og når jeg får kontakt med elevene mine, og prøver å legge opp til aktiviteter der jeg oppnår denne kontakten. [...] Jeg tenker at oppmerksomhet og kontakt er det første trinnet i samspill og en samhandling.*

Tanken min vandrer til Vegard som ligger på klangkassen. Behagelige vibrasjoner når ryggen, nakken og hele kroppen. «Vegard,...» «Vegard,...». Så hører han Kristine synge om ham. Ingen kan vite hva Vegard tenkte akkurat der og da, men det var tydelig at han fikk lyst til å gjøre noe han også. Han laget lyder, og fikk et svar.

*Jeg tror at opplevelse av glede og mening i et samspill/en samhandling kan være en drivkraft for elevene til å ville delta mer aktivt i hverdagen.*

Jeg ser for meg to varme smil, både hos Kristine og hos Vegard.

#### **4.1.2 ERIKA - Livskvalitet, samhold i musikk, gjensidig forandring**

Erika er en japansk musikkterapeut som jobber med barn med multifunksjonshemminger. Erika presenterer klienten Hana som ei jente med ‘alvorlig grad av downs syndrom’, i tillegg til noen autistiske symptomer. Erika forteller fra en praksisepisode.

*En dag jobbet jeg og co-terapeuten min med Hana gjennom en sang som hadde en A-B-A form. Denne sangen legger opp til at Hana skal slå på to klangstaver annen hver gang på A-delen, slå på en slymbal på B-delen, og så tilbake til A-delen med klangstavene. I begynnelsen klarte Hana å slå presist på klangstavene to ganger. Når hun hadde gjort det snudde Hana seg, og ville ikke lenger se på klangstavene. Hana strittet i mot og tok opp klangstavene for å gi dem til co-terapeuten. Co-terapeuten oppmuntret Hana til å spille på klangstavene ved å bringe dem til kyllene Hana holdt i. Hana strittet mer og mer i mot, og kastet klangstavene på gulvet til slutt. Jeg spilte piano på denne sangen, så jeg satt og så på alt dette på avstand, men jeg kunne se at situasjonen begynte å stoppe opp, så jeg gikk videre til B-delen hvor man ikke trengte klangstavene. Her skulle Hana slå på slymbalen. Selv om co-terapeuten ville hjelpe til ved å ta Hana sin hånd, snudde Hana seg på stolen og begynte å slå på ryggen av stolen. Så kom sangen tilbake til A-delen. Co-terapeuten ville ta hånda til Hana for å lede henne til klangstavene igjen, men Hana gikk bare forbi klangstavene og stoppet opp ved trommene. Men så skjedde det. Litt senere begynte hun å rygge tilbake, ved å dytte stolen med rumpa si, og kom nærmere og nærmere klangstavene. Mens hun rygget så hun på*

*klangstavene i ett sekund. Deretter begynte hun å gjøre bevegelsen på hendene sine i luften som om hun spilte på klangstavene. Det var da jeg kom på at musikkterapien ikke handlet bare om klienter, men at det er noe som skjer i mellom klientene og meg. Det handlet jo om en gjensidig forandring!*

Ifølge Erika var denne timen et vendepunkt. Før kunne Erika bli frustrert over at Hana ikke ville gjøre det hun egentlig skulle gjøre. For eksempel å spille presist (korrekt) på riktig instrument på riktig tidspunkt.

*Jeg la vekt på at Hana skulle spille presist, fordi jeg visste at hun hadde lyst å klare det. Hun hadde jo klart litt allerede. Å spille presist kan også være et verktøy for å oppnå mål som for eksempel: koordinering, kognitiv forståelse, emosjonsjustering og sammensetting av sensoriske evner. Selvsagt skal jeg ikke tvinge klientene til å spille presist, men vil gjerne motivere dem til å spille presist ved å skape god atmosfære.*

Mens Erika satt og så på Hana som rygget sakte tilbake til klangstavene, slo det henne som lyn fra klar himmel at Hana gjorde sitt beste der og da, uansett om hun spilte presist eller ikke.

*Mitt fokus i musikkterapi har skiftet fra 'å gjøre noe for den andre for å se hvor mye effekt som blir synlig, altså «intervention»' til 'å kunne være 100% tilstede sammen med den andre, altså «co-presence»'. Før var jeg mer opptatt av å finne ut hva som var klientens utfordring, for å kunne gjøre noe for den personen. Men nå har jeg begynt å tenke: 'Jeg får se det litt an. Jeg får se om jeg får lov å komme inn i klientens verden, så får jeg ta det derfra.'*

Erika påpeker at nå er hun blitt mer oppmerksom på å lage musikkterapi-aktiviteter sammen med klienter, mens flertallet av japanske musikkterapeuter er mer vant til å følge en slags manual eller oppskrift.

*Det finnes mange japanske musikkterapeuter som bare følger det lærere eller seniorer<sup>9</sup> har sagt og gjort. Det er mange lærere som tenker at det er mest pedagogisk å gjøre det slik.*

---

<sup>9</sup> Seniorer på japansk er «senpai». Dette begrepet innebærer ikke kun eldre mennesker i samfunnet, men også personer som har begynt på studiet før deg. For eksempel, jeg blir ferdig utdannet i 2015, og det betyr at alle musikkterapeuter som har blitt utdannet før 2015 er mine «seniorer».

Dette kjente jeg meg igjen i. Jeg husker den tryggheten jeg følte da jeg bare skulle gjøre det læreren sa jeg skulle gjøre.

*Det er en tendens til å ta for gitt dominerende meninger her i Japan. Jeg har fått inntrykk av at evnen til «å reflektere» eller «å forske» i sitt eget hode, er noe som mangler i japansk musikkterapi miljø.*

Det er ikke vanskelig å se at Erika, som japaner, har tilegnet seg evnen til å reflektere over sitt eget arbeid og egne tanker. Ifølge Erika var det Hana som lærte henne det.

*Mine typiske trekk ved musikkterapi er å gjøre det som er meningsfylt for klientene (altså, jeg vil at klientene skal få lov å være seg selv og uttrykke seg selv som de vil, for å blomstre). I japansk musikkterapi miljø er det mer fokus på å få klientene så nær som mulig 'normale personer' i samfunnet, slik at de kan bli selvstendige (altså, japansk samfunn vil at klientene skal tilpasse seg det 'normale' samfunnet).*

Erikas erfaringer har gitt musikkterapien hennes en ny verdi, i tillegg til de hun hadde fra før. Erika og Hana har hatt musikkterapi sammen i ni år nå. Hana holder fortsatt på med den samme sangen, hun kan fremdeles være vanskelig og stritte i mot av og til, men det er helt greit, sier Erika.

*Hana sin opplevelse av god livskvalitet tror jeg ikke lå i det å kunne spille presist på klangstavene. Det var en helt annen ting hun fikk jobbet med videre, og hun har vokst mye!*

### **4.1.3 TONJE - Ressursorientert, uforutsigbart, variert**

Tonje er en norsk musikkterapeut som jobber i psykisk helsevern. I den følgende episoden har hun gruppemusikkterapi på en avdeling. Dette er et frivillig tilbud som foregår hver uke til samme tid. Selv om hun gjør dette hver uke er det alltid like spennende, med tanke på hvilke pasienter som møter opp og hvilke behov disse har. På den måten er ingenting forutsigbart. Her er Tonje sin episode fra en gruppemusikkterapisituasjon med tre klienter, Bård, Guri og Manuni.

*Litt ut i timen, etter at vi har sunget og spilt sammen spør Bård (en norsk mann i 20-årene) om vi kan lytte til musikk nå, han har med seg mp3-spiller og tilbyr seg å sette på noe. Han setter på en låt han sier han liker, av Eminem. Han smiler litt og ser bort på Guri (en norsk kvinne i 60-årene) og sier: 'Jeg vet ikke om du vil like dette'. Vi lytter til sangen, Guri ser skeptisk ut i starten, men etter hvert tramper hun takten og nynner med på refrengene. Manuni (en afrikansk kvinne i 20-årene) improviserer melodier over sangen, enkelte ganger ganske kraftig, men jeg opplever (gjennom blikkontakt og smil) at Bård og Guri synes det er greit. Når sangen er ferdig sier Guri at dette jo ikke var så verst, og spør Bård hva den handler om. De to kommer i snakk om temaet i sangen, 'å føle seg utenfor' (iflg. Bård). Jeg forsøker å involvere Manuni også i samtalen, men hun går ut av rommet. Senere i gruppen spør jeg om Guri har noen ønsker. Hun spør om vi kan synge «Jørgen Hattemaker». Bård fniser litt, sier han ikke har hørt sangen, men at Prøysen ikke er helt hans stil. Blir allikevel med å synge sangen og legger rytmer på trommen, og når vi er ferdige sier Bård at sangen i grunn var ganske fin, og at den jo handler om litt av det samme vi diskuterte tidligere – «å føle seg utenfor». Etter en liten stund kom Manuni tilbake, og deltok i det musikalske.*

En av de første tingene jeg la merke til i denne episoden var at klientene tok flere initiativ enn musikkterapeuten. Bård satte på musikken, Manuni begynte å improvisere selv, Guri ga Bård tilbakemelding på sangen hans, og de begynte å snakke sammen om temaet. Tonje prøvde å samle flokken, men Manuni bestemte selv at hun ville gå ut av stua, og de fortsatte gruppen uten henne en stund. Med en liten oppmuntring fra Tonje, kom Guri med et sangønske og de begynte å synge hennes sang. Manuni bestemte seg for å komme tilbake og deltok igjen mot slutten. Jeg ble fascinert av at gruppen gled så fint uten at musikkterapeuten trengte å styre timen så mye. Tonje bekrefter min observasjon:

*Jeg er opptatt av at pasientene skal komme med initiativ og være med på å forme timene.*

Tonje gav også Manuni, som ikke forstår mye norsk, lov til å gjøre slik som hun ville.

*Det er helt OK å komme og gå litt fra disse gruppene, jeg lar pasientene styre selv hvor mye de ønsker, orker og klarer.*

Dette utsagnet høres kanskje selvfølgelig ut for de fleste musikkterapeuter. Jeg reagerte ikke de første gangene jeg leste Tonjes utsagn. Det er kanskje fordi jeg er utdannet i Norge, og har lært mye om brukerstyring, at jeg ikke tenkte mye over det. Da jeg leste det om igjen et par uker senere følte jeg at jeg så en spotlight på akkurat dette utsagnet. Dette fikk meg til å tenke på de japanske lærerne mine på barneskolen, ungdomsskolen og videregående skole. Det var ikke lov å gå på do uten tillatelse fra læreren, og jeg skulle alltid tilpasse meg de andre i klassen.

*Jeg vil heller ikke si at det er en selvfølge å gjøre det slik, men etter mitt syn er det den mest fornuftige måten å jobbe på her. Blant annet fordi pasientenes hverdag på sykehuset bærer stort preg av å ha liten innflytelse på eget liv og egen hverdag. De får en mer aktiv rolle i eget liv og bedringsprosess.*

Jeg fikk inntrykk av at Tonje prioriterte klientenes behov høyere enn sine egne behov som musikkterapeut. Hun refererer til fokus på individet og dets frihet.

*I min kultur (her tenker jeg på det 'typiske norske') er nok individet og dets frihet mye i fokus. Dette har jeg inntrykk av at er gjengs i mange musikkterapipraksiser i Norge: vi streber etter å følge klientene fremfor å komme med et ferdig opplegg som skal følges til punkt og prikke.*

Et viktig element i denne refleksjonen er balansen mellom brukerstyring og terapeutens lederskap.

*Jeg vil ikke si at pasientene styrer timene, det er det jeg som gjør. Men jeg legger opp til at pasientene i stor grad er med å forme innholdet i timene.*

Musikkterapeutens rolle er å legge til rette for at klientene kan inspirere hverandre. I tillegg inspirerer de musikkterapeuten. Slik jeg oppfatter det tar Tonje lederposisjon i situasjoner der hun ser at pasientenes ressurser kan komme til rette.

*Jeg tenker at en ressursorientert tilnærming er ganske vanlig i norske musikkterapipraksiser. Selvfølgelig kan man ta tak i det som er vanskelig, og jobbe med problemene også, men grunntanken tror jeg i stor grad er at ved at ressurser og sterke sider får mulighet til å*

utvikles vil også bedringsprossessen styrkes.

#### 4.1.4 NORIKO - Én gangs mulighet, inntoning, holistisk tilnærming

Noriko er en japansk musikkterapeut. Hun ble gjennom bekjente introdusert for Tomoe, en 93 år gammel dame. Tomoe har demens og dårlig hørsel. De ble enige om å ha hjemmebasert musikkterapi én gang i måneden.

*Datteren, Marie, kom og hentet meg ved busstoppet. Etter å ha gått i tre minutt kom vi fram til huset deres. Jeg ble ledet til Tomoes rom i andre etasje hvor sola skinte inn, og fikk møte Tomoe for første gang. Tomoe var en liten dame med et skjønt smil. Siden jeg hadde hørt på forhånd at hun ikke hørte så bra, snakket jeg inntil ørene hennes. Tomoe svarte klart og tydelig på spørsmålene mine. Hennes høflige og rene holdning ga meg inntrykk av at hun har vært en dyktig og arbeidsglad dame. Marie viste meg en «scrap book» som Tomoe og et barnebarn hadde laget sammen. Barnebarnet hadde skrevet noen titler i boken som for eksempel: «Bestemors favoritt årstid», «Bestemors favoritt frukt», og «Bestemors favoritt musikk». Tomoe hadde skrevet svarene eller tegnet noen tegninger i boken under titlene. I favoritt-musikk kapitlet fant jeg sangtitler som «Vinterutsikt», «Sangen ved strand» og «Se opp på stjernene i himmelen» (japanske folkemelodier). Jeg viste Tomoe noen små rytmeinstrumenter som jeg hadde tatt med meg. Tomoe sa: «Høres ut som frosker» da jeg spilte litt på frosken. Tomoe likte lyse klanger slik som fingersymbaler lager. Dette ga meg informasjon om at hun har et bredt spekter i klang/hørsel og at hun har god kontroll på fingrene sine. 'Har du lyst å spille piano for meg, Tomoe?', spurte jeg henne. Hun ristet på hodet og svarte: 'Jeg har allerede glemt alt... Jeg er ikke så flink heller...'. 'Hva om jeg spiller litt for deg?', spurte jeg henne, og jeg begynte å spille på pianoet. Datteren Marie kom med en sangbok som tilhørte Tomoe. Jeg begynte å spille på sanger som sto i boken, «Vinterutsikt» og «Jeg er havets barn» (japanske folkemelodier). Tomoe ble med og sang sammen med meg etter hvert. Stemmen hennes var gjennomsiktig og snill, og Tomoe traff toner. 'Så fin stemme du har!', sa jeg til Tomoe. Kinnene hennes ble røde, og hun svarte: 'Det er første gang noen har sagt noe sånt til meg'. Kanskje hun kunne lest tekstene hvis jeg hadde skrevet dem stort, tenkte jeg. Siden dette var aller første time, avsluttet vi timen etter 30*

*minutt.*

Med det samme jeg leste sangtitlene Noriko nevnte i episoden, fikk jeg følelse av hjemlengsel. Noen av dem minnet meg om min mor som nynnet sangen mens hun laget mat, andre minnet meg om skoleturer og kirsebærblomster som sto utenfor gymsalen. Jeg følte at det de gjorde i musikkterapien bar sterkt preg av japansk kultur, som også jeg har et nært forhold til. Deres måte å være sammen på var fylt av respekt, og jeg kunne kjenne den varme atmosfæren i rommet.

*«Å sanse hverandres atmosfære», er vel noe som er veldig japansk, tror jeg. Vi japanere trenger liksom ikke å formidle noe direkte med ord, fordi vi kan sanse dem. Dette er kanskje noe som er enda mer spesielt i musikkterapietinger, siden vi også kan bruke «musikk» som kommunikasjonsverktøy i stedet for «ord». [...] Tomoe var en person som la stor vekt på høflighet. Generasjonen hennes er sikkert en av årsakene til hennes høflige holdning. Hennes holdning mot meg var så høflig, selv om jeg var yngre enn datteren hennes, for hun var bevisst på at jeg var hennes «sensei»<sup>10</sup>. Jeg la også vekt på høflighet mot Tomoe som var eldre enn meg. Dette med gjensidig høflighet mellom oss var noe som var typisk japansk synes jeg.*

Det var enda tydeligere i Noriko sine originale besvarelser på japansk hvor stor respekt hun hadde for Tomoe. Noriko anvendte det japanske språk på det høyeste nivå av høflighet og varme. Noriko er den eneste av de fire musikkterapeutene som nevner hjemmebasert musikkterapi. Jeg ble nysgjerrig på hvorfor Noriko valgte å ha musikkterapi hjemme hos Tomoe.

*Først og fremst fordi det var det familien til Tomoe ønsket seg. Tomoe trivdes ikke så godt i musikkstundene på dagsenteret, på grunn av dårlig hørsel og at det var så mange andre der. Derfor tenkte familien at Tomoe skulle hatt musikkterapi hjemme hos seg selv hvor hun kunne slappe godt av.*

Hjemme hos Tomoe fikk Noriko mulighet til å bli enda bedre kjent med Tomoe. Hun fikk oppleve atmosfæren i huset og fikk anledning til å bli kjent med Tomoes familiemedlemmer. Både datteren og barnebarnet ble viktige støttespillere i den musikkterapeutiske prosessen.

---

<sup>10</sup> «Sensei» betyr først og fremst lærer på japansk. Likevel kan dette begrepet brukes til ulike yrker som har autoritet, som for eksempel, leger og prester. Dette begrepet bruker man hvis man vil vise respekt til den andre.



*Marie (datteren) kom ofte og viste meg forskjellige ting som hjalp meg til å kartlegge Tomoes musikksmak. Slik som Tomoe sin «scrap-book» med barnebarnet, Tomoe sin favoritt-sangbok, en notatbok full av sangtekster som Tomoe hadde skrevet selv også videre. Marie var den personen som stadig motiverte moren sin til å øve på sangene før timen, og det var hun som forberedte kaker til oss etter at vi var ferdige med timen. Hun kom også med tilbakemeldinger som varmet hjertet mitt. Barnebarnet ble også med i musikkterapitimene av og til, for hun kunne spille både ukulele og fiolin. Jeg syntes det ble en fin kombinasjon når barnebarnet og bestemor kunne synges og spille sammen.*

Noriko skrev til meg at hun egentlig ikke var engasjert i arbeid med eldre mennesker før hun traff Tomoe. Møtet med Tomoe og familien smeltet Norikos hjerte, og har gitt et nytt perspektiv på denne målgruppen.

*En dag kom Marie og sa til meg: «Moren min er ikke så interessert i å lytte til musikken fra CD som jeg setter på for henne. Det er noe med musikkterapi som skiller seg fra å bare sette på musikk, tror jeg. Jeg har begynt å skjønne at det ikke er nok med bare musikken, men din tilstedeværelse er så viktig!». Da tenkte jeg at det er nettopp det som er kjerneverdien i musikkterapien. Tilstedeværelsen min og tilstedeværelsen hennes i «her og nå» er så viktig!*

## **4.2 SAMMENLIKNENDE ANALYSE**

Her vil jeg presentere funnene fra den sammenliknende analysen, som er basert både på empiri og teori. Først presenteres musikkterapeutenes egne refleksjoner rundt kulturelle påvirkninger i sitt eget arbeid. Overskriftene (nasjonalitet, regionalkultur, institusjonskontekst, familiekultur og individet) er egne ord som jeg kom fram til gjennom analysen. Deretter presenteres følgende tre dimensjoner: Fokus på ressurs vs. fokus på problem, fokus på struktur vs. fokus på fleksibilitet, og fokus på enkeltindivid vs. fokus på fellesskap.

## **4.3 MUSIKKTERAPEUTENES EGNE REFLEKSJONER**

Alle de fire informantene ga meg inntrykk av at når de snakket om kultur, snakket de ikke bare om nasjonaliteter. Ved hjelp av analyseprosessene kom jeg fram til fem ulike kulturelle lag som er

representert i deres beskrivelser. De ulike dimensjonene av kultur har påvirket alle de fire musikkterapeutenes refleksjoner rundt sitt eget arbeid og valg man tar som musikkterapeut. Informert av den økologiske modellen til Dalton, Elias og Wandersmans (2007), velger jeg å kalle de fem kulturelle lagene nasjonalitet, regionalkultur, institusjonskontekst, familiekultur og individet.

#### 4.3.1 NASJONALITET

De to norske informantene brukte ord som «*I min kultur...*» i besvarelsene sine. Kristine skrev:

*«I min kultur er det vel ganske vanlig for barn å være ute og leke og dermed bevege seg mye [...] Jeg vet ikke om jeg kan si at latter og humor er spesifikt for min kultur, men jeg tror at det å kose seg i det daglige, både på jobb og skole, er viktig i min kultur. Vi skal jobbe, løse oppgaver og gjerne kose oss litt på kjøpet :)».*

Kristine nevnte 'min kultur' flere ganger. Det kan være at hun mente ulike kulturer hver gang hun brukte de ordene, men i den siste setningen skrev hun 'vi' mens hun snakket om 'min kultur'. Jeg fikk inntrykk av at Kristine refererte til generelle uttalelser om norsk kultur som nasjonalitet. Tonje skrev mer konkret: «*I min kultur (her tenker jeg på det "typiske norske") er nok individet og dets frihet mye i fokus*». Verken Erika eller Noriko brukte ordene «min kultur» i besvarelsene, men begge to skrev at de vil fortsette å ta vare på typiske japanske verdier. Noriko skrev i tillegg: «*Men det betyr ikke at jeg nekter å ta inn europeiske verdier. Global + Lokal = Glokal er mitt motto!*».

I tillegg til at de kom med konkrete tanker om hva kultur var for dem, la jeg merke til to ord som norske Kristine og japanske Erika brukte naturlig i besvarelsene sine, «*Allmenn forståelse*».

Kristine skrev: «*Det er også en allmenn forståelse av at lek og bevegelse er viktig og riktig å holde på med*» (min egen understrekning). Erika skrev: «*For det andre vil jeg trekke inn en allmenn forståelse. Å spille presist kan være et verktøy for å oppnå noen mål [...]*» (min egen understrekning). Jeg tenker at en allmenn forståelse er preget av den kulturen man er situert i, og at allmenn forståelse synliggjør kulturen som er på nasjonalt nivå. Det kan være at det de mener som «allmenn forståelse» ikke er helt allment forstått hos mennesker i andre land.

#### 4.3.2 REGIONALKULTUR

Hvor man bor, eller har bodd spiller en rolle når det gjelder musikkterapeutens kunnskap og selvtillitt. Noriko skrev:

*«I tillegg til at jeg ikke hadde noe tilknytning til eldre folk fra før, syntes jeg var vanskelig med Osaka-dialekt (for meg som kommer fra Tokyo-området). [...] Men Tomoe var også fra Tokyo, og de ville ha individuelle musikkterapitimer. Da tenkte jeg at jeg burde tatt denne utfordringen, så jeg gjorde det».*

Her forteller Noriko om sine egne valg i forhold til å takke ja til Tomoes familie sin forespørsel om musikkterapi. Både hvor musikkterapeuten er fra, og hvor klienten er fra spiller en rolle her. I Japan er ikke dialektforskjellene så tydelige som i Norge, men akkurat i Osaka-området har de en tydelig dialekt, og alle japanere kan straks gjenkjenne denne dialekten. Det er ikke vanskelig å forstå Osaka-dialekt, men eldre folk snakker bredere og kanskje enda mindre tydelig enn yngre generasjoner i Osaka. Ulike regioner har ulike kulturer for eksempel når det gjelder matvaner og holdninger. Det var kun Noriko som nevnte dette med regionalkulturer, men jeg vil tro at det samme gjelder i Norge, i forhold til ulike kulturer i ulike regioner.

#### 4.3.3 INSTITUSJONSKONTEKST

Noen av informantene trakk inn arbeidsplassen sin som en del av kulturen de forholdt seg til. Tonje skrev: *«Hvis man tenker på sykehuset som den kulturelle kontekst blir jo noe av det vi gjør i musikkterapijobben sett litt rart på. [...] men dette gjennomfører vi uansett».* Kulturen på sykehuset har satt i gang Tonje sin tankeprosess, og har vært med på å forme hennes syn på det hun gjør som musikkterapeut. Noe liknende har skjedd med Kristine:

*«Jeg har av og til følt at jeg burde hatt mer fokus på læring fordi jeg jobber i et skolesystem, men etterhvert som jeg har blitt tryggere på min identitet som musikkterapeut, har jeg blitt mer bevisst på hva jeg kan tilføre elevene nettopp fordi jeg ER musikkterapeut».*

Den kulturelle konteksten «skolesetting» har satt i gang Kristines refleksjon over eget arbeid, og har styrket hennes identitet som musikkterapeut.

#### 4.3.4 FAMILIEKULTUR

Familie kan også være en del av kulturell kontekst hos en musikkterapeut. Noriko skrev:

*«Min far var en buisiness-man som måtte flytte hele tiden da jeg var liten. Derfor bodde vi stadig langt vekk fra besteforeldre, og for meg var de 'De som av og til kommer på besøk' eller 'De jeg ser i sommerferiene'. Så, jeg hadde ingen tilknytning til eldre folk. Første musikkterapi praksis jeg hadde var på et dagsenter for eldre folk, men jeg trivdes ikke så godt med den målgruppen. Slike ting påvirket meg til å gå vekk fra denne målgruppen - eldre folk».*

Vi ser, i Norikos formuleringer ovenfor, at familiekulturen en vokser opp i kan være et element som påvirker musikkterapeutens valg. I denne situasjonen gjaldt det valg av målgruppe og motivasjonen for å jobbe med denne målgruppen. Noriko var den eneste som nevnte sin oppvekst som en del av kultur.

#### 4.3.5 INDIVIDET

Man kan stille spørsmål ved det å betrakte individet som en kultur. Jeg valgte å ta med individet som kulturelt lag 5, fordi jeg tror individet og de andre lagene av kultur alltid spiller sammen. I tillegg har også Dalton et al. (2007) tatt med seg individet i midten av sin økologiske modell. Individet kan derfor ses som en del av de kulturelle lagene. Jeg vil trekke inn Kristine sine sitater for å vise at musikkterapeutens personlighet også kan spille en rolle i musikkterapeutisk arbeid.

Kristine skrev:

*«Jeg tror det er individuelle forskjeller på hvor bekvemme vi er med å jobbe med kropp og bevegelse, og dette er ikke nødvendigvis så kulturelt bestemt. Vi var lenge to musikkterapeuter som jobbet sammen, og vi jobbet veldig forskjellig. Jeg driver mye med kampsport, og er generelt glad i å bevege meg, derfor tror jeg det er naturlig for meg som person å jobbe mye med kropp og bevegelse. Min kollega jobbet lite med kropp og bevegelse, selv om vi hadde den samme elevgruppen».*

Det er sikkert flere japanske musikkterapeuter som er glad i å bevege seg som vil være enige med Kristine. Individnivået av kulturelle lag kan derfor gjelde på tvers av nasjonalitet. Samtidig er dette kulturelle laget med på å bestemme hva slags arbeidsmetode musikkterapeuten tar bruk i. Individet og de øvrige kulturelle lagene påvirker stadig hverandre og fører til unike arbeidsmetoder hos den

enkelte musikkterapeut.

#### 4.4 TRE DIMENSJONER

De tre ordene informantene valgte for å beskrive sitt arbeid (titlene til narrativene) gav meg inntrykk av at de hadde ganske lik oppfatning av hva de holdt på med. Jeg så etter kulturelle trekk i valg av ordene, og kom på at *ressursorientert* kanskje er en 'typisk norsk' idé innenfor musikkterapi. Likevel hadde de japanske musikkterapeutene liknende verdier som ofte blir nevnt i Norge, som blant annet livskvalitet, gjensidig forandring og inntoning. Det ser ut til at alle informantene uansett nasjonalitet tenker på det beste for sine klienter. Og ut i fra narrativene jobbet de alle for å styrke ressursene hos sine klienter (selv om det uttrykkes ulikt i praksis). De følgende avsnittene vil belyse likheter og/eller ulikheter som ble spesielt synlige gjennom analyseprosessene mine.

##### 4.4.1 FOKUS PÅ RESSURS VS. FOKUS PÅ PROBLEM

Tonje skrev i sin besvarelse at ressursorientert tilnærming er ganske vanlig i norske musikkterapipraksiser. Dette samsvarer med det jeg presenterte i litteraturgjennomgangen. I Norge ligger humanistiske verdier som grunnlag for musikkterapipraksiser og utdanning (Ruud, 1998; 2008). Ressursorientert musikkterapi bygger på humanistisk tankegang, og er et perspektiv som legger vekt på å styrke ressurser hos klienten (Rolvjord, 2008). Rolvsjord knytter det ressursorienterte perspektivet til den norske tradisjonen. Det viser seg at musikkterapeuter i Japan også kan jobbe ut i fra et ressursorientert perspektiv. Jeg vil nå gå gjennom hver av musikkterapeutenes besvarelser for å se hva slags fokus de hadde i møte med klientene sine.

Den norske musikkterapeuten Tonje la vekt på ressursorientering i besvarelsene sine: *«Når jeg bruker det her [ressursorientering] tenker jeg primært en motsats til den mer tradisjonelle medisinske tankegangen som fortsatt preger deler av psykiatrien; man skal kartlegge det syke og så behandle det»*. I episoden var det tydelig at Tonje fokuserte mer på hva Bård, Guri og Manuni var interessert i, enn på hva deres diagnoser og utfordringer var. I tillegg fikk Bård og Guri mulighet til å være *ekspert* på hver sin måte i forhold til sine sanger, mens Manuni fikk friheten til å improvisere musikalsk. Tonje var tilstede og skapte en trygg ramme, slik at alle fikk mulighet til å bruke sine ressurser. *«Selvfølgelig kan man ta tak i det som er vanskelig og jobbe med problemene også, men grunntanken tror jeg i stor grad er at ved at ressurser og sterke sider får mulighet til å utvikles vil*

*også bedringsprossessen styrkes*». Man ser tydelig at Tonjes arbeid er preget av et ressursorientert perspektiv.

Den norske musikkterapeuten Kristine brukte ikke begrepet *ressursorientering*, men hennes tilnærming peker allikevel mot ressursorientert musikkterapi. Kristine skrev følgende: *«Jeg tenker at jeg ved å svare elevene på alt jeg kan se at de gjør, kan være med på å øke deres bevissthet om seg selv som person, og at de kan finne mening og glede i å samspille og samhandle med meg*». De fleste av Kristines elever har ikke språk og trenger hjelp i alle situasjoner. Kristine lar ikke elevens hemninger ta for mye plass i terapien. I episoden gikk Kristine nærmere Vegard, og fant flere kontaktpunkter som kunne gi henne hint til samspillet, blant annet pusting, en liten bevegelse i en kroppsdel og et smil. Kristine jaktet på ressurser samtidig som hun søkte Vegards kontaktpunkt.

Erika og Noriko tar også utgangspunkt i ressursorienterte verdier uten å bruke akkurat begrepet *ressursorientering*. I stedet valgte den japanske musikkterapeuten Noriko *«holistisk tilnærming»* som et av de tre ordene for å beskrive sitt arbeid:

*«Det handler om å ikke fokusere kun på 'handicap'. [...] For eksempel med Tomoe. Først da jeg møtte henne var hun 'en 94 år gammel dame som har demens'. Men etter hvert som jeg hørte mer om hva slags mor hun var, hvordan hun var som kone og hva slags barndom hun hadde, ble jeg ikke forstyrret av at hun hadde demens. Det ble en autentisk glede for meg å være sammen med henne der og da».*

I besvarelsene brukte Noriko en høflig form av japansk språk når hun skildret Tomoe, og dialogene deres var preget av respekt. Dette likner på Kristines fokus i sitt arbeid: *«å øke deres bevissthet om seg selv som person»*. I episoden nevnte Noriko også at hun brukte små rytmeinstrumenter for å kartlegge Tomoes ressurser på tross for demens og dårlig hørsel. Dette skildrer en aktiv ressursorientert musikkterapeut som er åpen for å se etter ressurser.

Den andre japanske musikkterapeuten Erika skrev:

*«Etter mange års musikkterapi med Hana har jeg forstått at [...] hun opplever emosjonell forvirring, fordi hun vet selv at hun ikke kan uttrykke sin glede ovenfor yndlingsmusikken sin.*

*[...] I tillegg er hun en person med en sterk vilje. [...] Et slikt handlingsmønster har nå blitt en slags vane for henne, og derfor er hun ofte trass som stritter i mot ting som andre har sagt at hun skal gjøre. Jeg ser dette som et av få kommunikasjonsmidler hun har».*

Erika har funnet ut at Hana har god evne til å oppfatte musikk tross 'alvorlig grad av' downs syndrom. I tillegg velger Erika å se på Hana sin 'vanskelige' holdning som en ressurs hun har. Ifølge Erika var det Hana som lærte henne å være ressursorientert. Tidligere la Erika mer vekt på å kartlegge funksjonshemminger enn å lete etter det klienten hadde i seg som en ressurs. I narrativet ovenfor ble det presentert at Erikas fokus i musikkterapien hadde skiftet fra *intervention* til *co-presence*. Å være 100% tilstede kjenner vi særlig igjen fra Kristines episode. Når man er helt tilstede kan man lettere oppdage kontaktpunkter og ressurser hos den andre, det er denne holdningen ressursorienterte musikkterapeuter har.

Erika hadde et sitat det er viktig å ta med i forhold til ressursorientert praksis: «*[...] jeg vil at klientene skal få lov å være seg selv og uttrykke seg selv som de vil, for å blomstre*». I stedet for begrepet *ressursorientering*, brukte hun setningen *å få klienten til å blomstre*. Skal musikkterapeuten få klienten til å blomstre, er det nødvendig å legge til rette for muligheten til å blomstre. Det vil være som å lete etter, eller å styrke klientens ressurser. Som man kan se jobber alle disse fire musikkterapeutene ressursorientert. Dette viser at det finnes tydelige likheter mellom hvordan musikkterapeuter jobber i Norge og i Japan.

#### 4.4.2 FOKUS PÅ STRUKTUR VS. FOKUS PÅ FLEKSIBILITET

Selv om alle de fire informantene har liknende mål om å få klientenes ressurser til å blomstre, blir de uttrykt på ulike måter i arbeidstilnærmingen. Det ser ut som om Erika er mer opptatt av å følge former og presisjon, mens de tre andre musikkteapeutene virker mer fleksible i møtet med klientene.

Det Kristine gjorde i musikkterapitimen var å sitte ved siden av Vegard og spille på klangkasse i takt med Vegards pustemåte. Kristine imiterte det Vegard sa, og sang om det hun og han gjorde der og da. Her er det tydelig at Kristine følger Vegard.

Det Erika gjorde i musikkterapitimen var å spille en sang på piano som innebar noen oppgaver for

Hana. Først skulle Hana spille på klangstavene to ganger, og når Erika gikk over til B-delen skulle Hana spille på symbol. Når Erika gikk tilbake til A-delen med sin pianospilling, skulle Hana også gå tilbake til klangstavene. Slike detaljerte spillemåter var bestemt på forhånd. Her la jeg merke til at timen var lagt opp til at Hana skulle følge etter Erika. Hana fikk en sang med forhåndsbestemte aktiviteter.

Det Tonje gjorde i gruppemusikkterapitimen var å la Bård sette på musikken, bli med på Bård og Guris samtale, synge en sang som Guri foreslo, samt å la Manuni improvisere slik hun ville. Også her ser man at det er musikkterapeuten som følger klientene.

Det Noriko gjorde i musikkterapitimen med Tomoe var å komme hjem til henne, bli kjent med hennes familie, og spille sanger som Tomoe likte å synge. For meg ser det ut som om det er musikkterapeuten som følger klienten sin.

Når det gjelder fokus på struktur eller fleksibilitet, har Erika skrevet: « [ ... ] *det finnes mange japanske musikkterapeuter som bare følger det lærere eller seniorer har sagt og gjort. Det er mange lærere som tenker at det er mest pedagogisk å gjøre det slik*». Dette samsvarer med det jeg har funnet i litteraturgjennomgangen. Okazaki-Sakaue (2005) skriver at det er uhøflig å være kritisk mot lærere i Japan. Japansk kultur har skapt en tradisjon hvor elever blir oppmuntret til å lære nye ting ved nettopp å herme etter læreren sin (Ikuno, 2005b). Ikuno (2005b) skriver videre at elever forventes å ta inn kunnskap innenfor en gitt ramme.

På den andre siden har vi Tonjes sitat om musikkterapi i Norge: «*Dette har jeg inntrykk av at er gjengs i mange musikkterapipraksiser i Norge: vi streber etter å følge klientene fremfor å komme med et ferdig opplegg som skal følges til punkt og prikke*». Dette med å strebe etter for å følge klientene kom tydelig fram i episodene til de to norske musikkterapeutene.

Den japanske musikkterapeuten Noriko skrev at det hun fokuserer på i sitt musikkterapeutiske arbeid er å være sensitiv på atmosfæren i møtet med klientene, for å være oppmerksom på om de aktivitetene hun allerede hadde tenkt ut i forkant passer til den atmosfæren de er i. Man kan se i portrettet at Noriko prioriterer Tomoes ønsker først. Likevel indikerer sitatet hennes at hun er vant til å ha forhåndsbestemte aktiviteter i hodet før hun møter klientene sine.



Vignetten i innledningen av opppgaven ga et lite innblikk i forskjellene mellom japansk og norsk skole. Har man vokst opp i et skolemiljø hvor læreren har en absolutt autoritet, helt fra man var seks år til man var ferdig utdannet musikkterapeut, er det kanskje ikke lett å komme seg ut av en slik vane. Det er kanskje naturlig å stille spørsmål ved hvordan det ville være i japansk kultur å tone seg inn - å møte klienter akkurat der de er. Om man ofte bruker forhåndsbestemte aktiviteter vil det være vanskeligere å være spontan og fleksibel. Dette med struktur og rammer kan også være avhengig av spesifikke mål hos noen målgrupper. I norsk pedagogisk musikkterapeutkontekst er det for eksempel ikke sjeldent å bruke sanger som inneholder forhåndsbestemte aktiviteter. Der er det mye fokus på læring, slik at barn av og til må gjøre noe som ikke er deres favoritt-aktivitet. Det er derfor interessant med sitatet til Tonje: *«Jeg vil ikke si at pasientene styrer timene, det er det jeg som gjør. Men jeg legger opp til at pasientene i stor grad er med å forme innholdet i timene»*. Musikkterapeuter er stadig utfordret til å vurdere balansen mellom brukerstyring og terapeutens styring.

Når musikkterapeuten er overbevist om at hun/han kommer med en passende utfordring som kan fremme positive forandringer og ressurser hos klienten, er det lettere å forstå hvorfor klienten skulle få slike utfordringer. Erika har sine egne grunner for at hun har en slik aktivitet og fokus på presisjon: *«Å spille presist kan også være et verktøy for å oppnå noen mål som for eksempel: koordinering, kognitiv forståelse, emosjonsjustering og sammensetting av sensoriske evner. [...] Samtidig så vet jeg at Hana hadde vært glad om hun fikk til det selv»*. Hana og Erika har hatt musikkterapi sammen i ni år nå, og det sier noe om deres relasjon til hverandre. Til syvende og sist er det sikkert ikke arbeidsmetodene som teller mest for klientene, men hvordan musikkterapeutene møter dem, og hvordan relasjonen mellom dem utvikles. Det ser ut til at måten musikkterapeuten møter klienten på kan være situert i musikkterapeutkultur.

#### 4.4.3 FOKUS PÅ ENKELTINDIVID VS. FOKUS PÅ FELLESSKAP

Både Tonje og Kristine skrev til meg at i norsk kultur er det mye fokus på enkeltindividet, og at det virket inn på deres musikkterapi praksis. Begge disse norske musikkterapeutene viste tydelig i episodene sine at de var oppmerksomme på det klientene gjorde, og sensitive på enkeltindividenes behov der og da.

Den japanske musikkterapeuten Noriko, var i sitt arbeid med Tomoe også sensitiv ovenfor Tomoes behov og ønsker. Som allerede nevnt, er Noriko opptatt av den *holistiske tilnærmingen*, og grunnleggende verdier i denne tilnærmingen hviler på å ha fokus på enkeltindividet. Gjennom å snakke med familiemedlemmene til Tomoe, brukte Noriko tid til å bli kjent med ett individ - Tomoe.

Jeg har allerede tatt for meg at Erika brukte en forhåndbestemt aktivitet i arbeid med Hana. Erika sin episode slutter ikke der. Da Erika så at Hana rygget nærmere klangstavene, og beveget hendene sine som om hun spilte på dem, skjedde det noe hos Erika. Hun skrev: *«Det var da jeg kom på at musikkterapien ikke handlet bare om klienter, men at det er noe som skjer i mellom klientene og meg. Det handlet jo om en gjensidig forandring!»*. Disse sitatene viser et fokusskifte i Erikas arbeid. Erika skrev videre: *«Før var jeg mer opptatt av å finne ut hva som var klientens utfordring, for å kunne gjøre noe for den personen. Men nå har jeg begynt å tenke: '[...] Jeg får se om jeg får lov å komme inn i klientens verden, så får jeg ta det derfra'»*. For meg virker det som om Hana fikk Erika til å skifte fokus fra en strukturert arbeidsmetode til en mer sensitiv tilnærming med fokus på enkeltindividet. For ut i fra Erikas beskrivelser virker det som om hun har lyst å gå inn i *«klientens verden»*, og det tyder på at Erika også har fått et individfokus i møtet med Hana.

*«Jeg forsto at jeg hadde sett på henne kun utenfra. Fordi jeg bare så på henne fra ett perspektiv ble jeg ofte frustrert over tankene som: 'Hvorfor gidder hun ikke å spille på klangstavene når hun egentlig kan spille?', eller 'Hvordan kan jeg få henne til å spille på dem?'. Jeg reflekterte over dette selv, og forsto for første gang at denne jenta alltid har gjort sitt beste hver eneste dag for å leve. Det bildet av henne som gjør sitt beste i hverdagen minnet meg om meg selv. Det ble en påminnelse om at vi begge to var samme mennesker på lik linje»*.

I besvarelsene sine skiller hun derfor etterhvert mellom seg selv og de øvrige japanske musikkterapeutene når hun begynner å snakke om at det er flere i Japan som bruker en slags oppskrift i musikkterapien.

Dette fører meg til et annet punkt jeg la merke til i analysestadiet. I besvarelsen tok Erika ofte hensyn til fellesskapet. For eksempel, *«Det er litt farlig å gi generelle uttalelser, så jeg nøler litt,*

men...», «Kanskje det er flere som er enige med meg bare jeg sier meningene mine høyt», eller « [...] når jeg tenker på hele musikkterapimiljøet i Japan kan jeg ikke si at jeg tilhører flertallet».

Erika skrev videre om japansk kultur:

*«Det er ikke mange som har evne til å reflektere i sitt eget hode, men har en tendens til å ta for gitt dominerende meninger som blir sagt av andre. [...] evnen til å 'tenke' eller 'forske' i sitt eget hode er noe som mangler i musikkterapimiljøet i Japan. [...] Musikterapien i seg selv blir fengslet i kulturen vår som har for stor respekt for form og harmoni i fellesskapet».*

I teksten til Okazaki-Sakaue (2005) er dette et sentralt tema. Hun skriver at i Vesten er det positivt å være unik, mens i Østen får man kritisk respons på det. Det er sikkert det som gjenspeiler seg i japansk musikkterapikultur, siden Erika nevnte at japanske musikkterapeuter ikke er vant til å tenke eller forske selv. Shuuji Nakamura er japaneren som i 2014 fikk Nobelprisen for å ha funnet opp blåfargen i LED-lys. Etter å ha fått prisen, holdt han en tale hvor han sa at i Japan mangler det kraft fra enkeltindividet. Det ser ut som flere japanere begynner å bli bevisst på dette temaet, og at flere tørr å si det høyt foran 'de andre'.

Jeg vil også nevne at jeg spurte alle informantene om de noen gang hadde opplevd at det var ting de kunne ønske å gjøre i musikkterapitimene, som på noe vis ikke var helt akseptabelt i deres kulturelle kontekst. Begge de norske musikkterapeutene svarte nei, mens begge japanere kom med et par eksempler der de følte at de måtte gjøre en vurdering. At begge nordmennene følte seg relativt frie til å arbeide slik de tenker er best for klientene i ulike settinger, bekrefter deres situerte kunnskap om *fokus på enkeltindivid og dets frihet*. At begge japanerne viste en mer tilbakeholden holdning i noen settinger, selv om de visste at aktiviteten kunne være bra for klienten der og da, indikerer deres situerte kunnskap om å prioritere harmonien i fellesskapet framfor enkeltindividets frihet. Erika skrev: *«I japansk musikkterapimiljø er det mer fokus på å få klientene så nær som mulig 'normale personer' i samfunnet, slik at de kan bli selvstendig (altså, japansk samfunn vil at klientene skal tilpasse seg det 'normale' samfunnet)»*. I dette utsagnet kan man forstå hvor viktig fellesskapet kan være for japanere.

## 5.0 DISKUSJON

Her vil jeg først oppsummere mine funn i forhold til problemstillingen «Hvordan erfares kultur i musikkterapeuters arbeid i Norge og Japan?». I presentasjonen av problemstillingen la jeg fram to punkter som hovedfokus. For det første ville jeg undersøke hvordan kultur kommer til uttrykk i musikkterapien i Norge og i Japan. For det andre var jeg interessert i musikkterapeutenes egen bevissthet om sin situerte kunnskap i arbeidet.

### 5.1 HVORDAN SPILLER KULTUR INN?

Analysen min viser først og fremst at det er ulike lag av kultur som utspiller seg i musikkterapeutenes arbeid i Japan og Norge. Det vil si at det ikke er kun nasjonalitet eller musikkterapikulturer som kommer til uttrykk hos musikkterapeutenes arbeid, men også institusjonskontekst, familiekultur og individuelle egenskaper. For eksempel har Norikos familiekultur hatt betydning i hennes valg av målgruppe. Tonjes norske musikkterapikultur kom tydelig fram i hennes fleksible holdning. Kristines individuelle engasjement innenfor bevegelser og kampsport er på individuelt nivå av hennes kultur, og kom til uttrykk i hennes arbeidstilnærming. Erika reflekterte over egen identitet i forhold til 'flertallet' av japanske musikkterapikulturer, og det spilte en viktig rolle i hennes identitet som musikkterapeut. Nasjonalitet har også vært med på å forme musikkterapeutene. De norske musikkterapeutene legger for eksempel mer vekt på individet og dets frihet i møte med klienter, mens japanerne legger mer vekt på høflighet og harmoni med de andre i fellesskapet. I tillegg føler de norske musikkterapeutene seg friere til å gjøre det de tenker er best for klientene i alle situasjoner, mens de japanske musikkterapeutene var litt mer forsiktige med å si det. Mine funn kan derfor tyde på at kultur har stor innvirkning på musikkterapeutens arbeid i Norge og Japan.

For det andre viser funnene både likheter og ulikheter i musikkterapeutens arbeid i Norge og Japan. Disse to musikkterapikulturene er uttrykt både likt og ulikt gjennom de følgende tre dimensjonene: Fokus på ressurs vs. fokus på problem, fokus på struktur vs. fokus på fleksibilitet, fokus på individ vs. fokus på fellesskap. I litteraturgjennomgangen og i informantenes besvarelser fant jeg ut at den japanske og den norske musikkterapikulturen har ulikt syn på musikkterapeutens rolle, henholdsvis som en tilrettelegger i Norge vs. en behandler i Japan. Forståelsen av yrket, musikkterapeut, er noe forskjellig i de to landene og dette kommer til uttrykk i musikkterapeutenes arbeid, som for

eksempel, fokus på struktur vs. fokus på fleksibilitet. Likevel la jeg i besvarelsene merke til flere likhetstrekk mellom japanske og norske musikkterapeuter. Selv om JMTA har en mer medisinsk og behavioristisk rettet holdning i forhold til den norske, mer humanistiske tankegangen, ser det ut som om deres felles holdning til klientene er relativt lik - omsorgsfull, ressursorientert og oppmerksom. Denne holdningen kan muligens være universiell for personer som bestemmer seg for å bli terapeut. At alle informantene på tvers av nasjonaliteter har vist relativt like verdier kan skyldes mitt valg av japanske musikkterapeuter som var mer humanistisk orientert enn det som er vanlig i Japan (se s. 27). Hadde jeg kontaktet noen som var mer behavioristiske orienterte, hadde jeg muligens fått annerledes episoder og besvarelser.

For meg var det interessant å se at informantene hadde mye til felles på tvers av nasjonaliteter. Både den norske og den japanske musikkterapikulturen er orientert om musikkterapeutiske arbeid i andre land. Det er også interessant at Clive Robbins<sup>11</sup> var på besøk i både Japan og Norge i musikkterapiens tidlige utviklingen. I begge land oppfordres det til å forske og publisere internasjonale artikler. Det virker som om flere og flere japanere viser interesse for å ha et mer globalisert syn på musikkterapi (for eksempel Norikos idé om «Glokal»). Jeg fikk et positivt inntrykk av de japanske informantene allerede første gang jeg kontaktet dem. De ble engasjert i prosjektet mitt, og uttrykte at de gledet seg til jeg skulle komme tilbake til Japan, slik at vi kunne utveksle kunnskap. Både japanske og norske musikkterapeuter drar på verdenskonferanser, og arrangerer jevnlig nasjonale konferanser. Klarer man å ta vare på sin nasjonalitet og musikkterapikultur, og samtidig være åpen for å lære noe nytt av andre land og deres musikkterapikultur, kan det styrke utviklingen av musikkterapi som fag og profesjon.

Det som ble tydelig i studien min er at alle disse kulturelle lagene er like viktige og påvirker hverandre. Et eksempel kan være at Norikos familiekultur er i interaksjon med regionalkulturen, samtidig som de ulike nivåene av kultur har innvirkning på Noriko sitt arbeid som musikkterapeut. I besvarelsen nevnte Erika flere ganger at 'typisk' japansk musikkterapi var annerledes enn hennes musikkterapi. Dette indikerer at det ikke nødvendigvis er slik at nasjonalitet bestemmer hvordan en musikkterapeut handler, men at både individuell bakgrunn og musikkterapikultur spiller inn.

Siden det var tydelig i portrettene at nasjonalitet kunne reflekteres i musikkterapikultur, vil jeg nå

---

<sup>11</sup> I Norge var det både Nordoff og Robbins på besøk (Ruud, 1990).

nevne interaksjonen mellom musikkterapikultur og nasjonalitet. Et eksempel er at japanere har stor respekt for presisjon og høflighet, det er en del av deres nasjonalkultur, og dette skinte igjennom i Erika og Noriko sine episoder. På den andre siden har jeg fått inntrykk av at vektlegging av enkeltindivider er mest situert hos nordmenn. Slike vektlagte verdier har sammenheng med nasjonalitet, og man kan derfor si at nasjonalitet og musikkterapikultur er noe som ikke kan skilles fra hverandre. Flere kulturelle lag spiller stadig med hverandre i hverdagen. Dette kan knyttes opp til det Rolvsjord og Stige (2015) kaller for «music therapy as interacting contexts» (Rolvsjord & Stige, 2015, s.55).

« [...] we point toward music therapy processes where activities are interlinked with and operate in interaction with a broader ecology of contexts, such as the local community of the client and therapist, the institutional context, the musical culture, the health-care politics, and the context of interdisciplinary academic discourse» (Rolvsjord & Stige, 2015, s.55).

En økologisk tankegang er tydelig i dette sitatet. Rolvsjord og Stige (2015) trekker også inn musikalsk kultur, politikk og den akademiske dimensjonen, som jeg ikke har tatt med meg i denne oppgaven. Dette viser hvor bredt kulturbegrepet kan være.

## **5.2 MUSIKKTERAPEUTENES SITUERTE KUNNSKAP**

I tillegg til at jeg var interessert i å vite hvordan kultur spilte en rolle i musikkterapeutenes arbeid i Norge og Japan, var jeg også nysgjerrig på deres egen bevissthet rundt sin egen kultur - eventuelt egne kulturer.

### **5.2.1 KULTURELL BEVISSTHET**

I analysefasen fant jeg en ny dimensjon av kulturelle uttrykk - hvordan informantene skrev besvarelsene. Begrep som «allmenn forståelse» ble nevnt i sammenliknende analyse. Dette tenker jeg er interessant ordbruk, fordi det indikerer en slags kulturell 'lukt' rundt nasjonalitet. Det er ikke sikkert at det som er allment forstått i Norge også er allment forstått i andre land. Andre kulturelle uttrykk kan være at Erika stadig tok hensyn til 'de andre' i besvarelsene sine, eller nordmenns bruk av smilefjes i besvarelser. Norikos besvarelse var full av den høfligste formen for japansk, og det i seg selv uttrykte japansk kultur. Jeg er ikke sikker på om informantene var bevisste på at de brukte smilefjes i besvarelsen, eller at de brukte den høfligste formen av språket, eller at de brukte

«allmenn forståelse» mens de skrev besvarelsene. Sole og Edmondson (2002) skrev at situert kunnskap ofte er ubevisst, fordi situert kunnskap blir tatt som en selvfølge. Alle disse fire informantenes situerte kunnskap er noe de har plukket opp fra ulike stadier i livet, ulike tidspunkter og fra ulike steder. Alle disse elementene (tid og sted) har vært med på å forme musikkterapeutenes identitet, og de bruker denne kunnskapen i sitt arbeid på hver sine måter. I teorikapitlet ble Hadley (2013) sine refleksjoner om *whiteness* koblet sammen med situert kunnskap, for å belyse betydningen av bevissthet om egen kultur. Swamy (2011) kommer med noe liknende. Swamy (2011) skrev doktorgradsavhandling om hvordan indisk musikk kunne vekke indiske personer sin etniske identitet etter at de hadde flyttet til Amerika. Swamy (2011) dro til fem indiske deltakere for å forske, og én av deltakerne sa til Swamy: «When you're in India, you just are. When you come here [America], you become Indian» (Swamy, 2011, s.114). Det er ikke ofte en trenger å stille spørsmålstegn ved 'selvfølgelige' ting. Hadley (2013) trekker derfor inn Hua (2003, referert i Hadley, 2013, s.377) sine termer som «subject-in-process» i stedet for «identity», og «communities in the making» i stedet for «community». Disse termene viser at alt som har med identitet å gjøre har røtter i samfunnet man er i, og ingen av disse er noe som bare er der uten å forandre seg. Personer og samfunn påvirker stadig hverandre, og dermed utvikles de sammen. Det er nettopp dette Stige (2002) hevder i kultursentrert musikkterapi, at det handler om gjensidige forandringer. Funnene mine har bekreftet det Stige (2002) har sagt, om at kultur har ulike nivåer, og at kultur blir skapt i fellesskapet. Individ og samfunn er begge med på å skape kulturelle lag, uansett graden av bevissthet rundt det.

### 5.2.2 BETYDNING AV KULTURELL BEVISSTHET

Jeg mener det er viktig å være bevisst på egen kultur, fordi det kan gjøre oss mer oppmerksom på andres kultur, noe som vil bidra til større utbytte av musikkterapi. Bevissthet om egne kulturelle lag kan åpne øynene for klientens kulturelle lag, og gjøre det lettere for terapeuten å glede klienten, noe som igjen kan knytte klient og terapeut nærmere hverandre. Det å vite hvem vi er og hvilke verdier vi har for å forstå andre og for å være autentiske som terapeuter, er sterkt understreket i musikkterapien og i annen tilknyttet litteratur (Rickson, 2010). Som nevnt i teorikapitlet, mener Dileo (2000) og Valentino (2006) at en musikkterapeut som ikke er oppmerksom på kulturelle forskjeller vil ha mindre kapasitet til å akseptere klienten slik han er. Valentino (2006) konkluderer med at bevissthet rundt kulturelle forskjeller vil øke empatinivået hos musikkterapeuten, og minske sjansen for å misforstå klientene. Dette vil igjen minske sjansen for at konflikter oppstår. Jeg har

selv opplevd at når jeg er bevisst på hva som kan trigge frustrasjoner hos meg, kan jeg lettere veilede meg ut fra frustrerende situasjoner. Professor i kulturkunnskap, Dahl (2008), skriver at jo mer du lærer om andre kulturer, jo mer forstår du din egen. Å være bevisst på sin egen kultur er dermed begynnelsen på en god sirkel.

Etter at Erika forstod at Hanas måte å leve hverdagen på var annerledes enn hennes egen, fikk hun bedre forståelse for Hanas perspektiv. Det førte til at Erika ble mer avslappet i sin praksis som terapeut. Før hun ble bevisst denne forskjellen mellom seg selv og Hana, hadde hun en tendens til å bli frustrert over Hanas motstand mot å gjøre det hun egentlig skulle i timen. Det mest uheldige er, ifølge Bruscia (2014), når terapeuten er forutinntatt i forhold til likheter eller ulikheter mellom seg selv og klienten. Slike holdninger hos musikkterapeuten kan være skadelig i forhold til opprettelse av god relasjon med klienten (Bruscia, 2014).

Som beskrevet i teorikapitlet, hevder Bruscia (2014) at for musikkterapeuten er det å situere både sin personlige og sin sosiokulturelle identitet svært viktig. For dersom en musikkterapeut ikke er bevisst sin kulturelle lokalitet, kan resultatet bli at verdier presses på klienten, eller at egne verdier vurderes som bedre enn klientens verdier (Bruscia, 2014). Bruscia (2014) sitt utsagn er også interessant fordi han trekker inn sin personlige og sosiokulturelle identitet. Dette passer godt med min studie, for funnene viser at musikkterapeuten blir formet og situert av både mikrosystemnivå (individuell og familienivå) og makrosystemnivå (samfunnsnivå) av kultur. Jeg vil tro det er bedre å være sur når man vet hvorfor man er sur, enn å gå rundt å være sur uten å vite hvorfor. På samme måte vil jeg påstå at det er bedre for musikkterapeuter å ha kontroll på sine egne handlinger, enn å bli kontrollert av handlingene.

Jeg vil tro at det å være bevisst på seg selv ikke er noe som kommer over natta, men er en prosess. Hvordan man går inn i denne prosessen vil være ulikt for alle terapeuter og alle mennesker. Med tanke på Erikas episode ser det ut som det var Hana som fikk Erika til å forandre syn på enkeltindividets kultur. Dette minnet meg på at det ikke alltid trenger å være terapeuten som vet alt, er bevisst på alt, og som skal hjelpe klienten til å bli bevisst på seg selv. Episoden med Erika og Hana viser at det virkelig er en gjensidig prosess. Det var Hana som åpnet Erikas øyne, noe som forandret Erikas holdning i møte med Hana, og det igjen fikk Hanas ressurser til å blomstre. Musikkterapeuter jobber med mennesker, og der mennesker samles skapes det en kultur (se Stiges



definisjon av kultur<sup>12</sup>). Hva slags kultur det kommer til å bli, vil bli bestemt av begge parter - terapeuten og klienten. På bakgrunn av alt dette vil jeg oppfordre musikkterapeuter til å øve seg på å reflektere over sine handlinger og ordbruk i arbeidet. Funnene i denne studien tyder på at det er en ressurs.

### 5.3 IMPLIKASJONER FOR PRAKSIS OG FORSKNING

Jeg tror at funnene mine har implikasjoner på tre ulike nivå. For det første i møte med klienter, for det andre for forskning, og for det tredje for utdanning.

Når en musikkterapeut fokuserer på enkeltindividet, kommer hennes/hans kulturelle forståelse av individualisme til uttrykk, og det vil bli reflektert i praksis med klienten. Hvis musikkterapeuten stadig er opptatt av hemninger og utfordringer hos klienten, vil også dette bli synlig i praksis. Dette kan involvere ulike grader av bevissthet og refleksivitet. Når musikkterapeuten er bevisst sitt fokus, samt grunnen for sitt fokus, vil det være lettere å begrunne hvorfor hun/han vil jobbe på denne måten. Det er sikkert også mer behagelig for en klient å ha en musikkterapeut som vet hva han/hun holder på med, som viser respekt for klientens levemåte. Som nevnt, hevder Bruscia (2014) at uoppmerksom holdning hos musikkterapeuten umulig kan føre til gode relasjoner mellom klient og musikkterapeut. Slik har forståelsen av egen kultur implikasjoner til praksis, og derfor er det viktig for musikkterapeuten å trene på å være refleksiv.

Rolvstjord og Stige (2015) tar tak i den utfordrende diskusjonen om at begrepet «kontekst» har flere betydninger i ulike settinger. De trekker inn boken «Music therapy in context» (Pavlicevic, 1997<sup>13</sup>) som et eksempel. Denne boken er blitt kritisert for at selv om forfatteren jobber i sør-afrikansk kontekst, har hun til tross for boktittelen ikke tatt den sør-afrikanske kulturelle konteksten med i boken. Pavlicevic har skrevet denne boken i lys av ulike teoretiske kontekster, og det er derfor hun bruker begrepet «kontekst» i tittelen. Kritikken kommer fra nasjonalitetsnivået av kulturelle lag, mens Pavlicevic sine tanker kommer fra musikkterapikulturens nivå. Når musikkterapeuten er bevisst på slike ulike kulturelle lag, kan han/hun unngå å bli misforstått, og kan tydeliggjøre sitt eget ståsted. Når vi er bevisste på hvem vi er og hva vi gjør blir det lettere for oss å sette ord på det

---

<sup>12</sup> «Culture is the accumulation of customs and technologies enabling and regulating human coexistence. In other words, culture is what happens when people spend time together» (Stige, 2002, s.38).

<sup>13</sup> Pavlicevic, M. (1997). Music therapy in context: Music, meaning, and relationship. London: Jessica Kingsley Publishers.

vi gjør. Det vil gjøre det enklere for oss å formidle arbeidet vårt til andre yrkesgrupper, det kan bidra til å skape enda bedre samarbeid mellom kolleger på arbeidsplassen, eller det kan bidra til opprettelse av stillinger på steder som aldri før har hatt musikkterapi. Budskapet vil komme enda klarere fram og kan gjøre faget vårt sterkere.

Jeg håper at min studie kan bidra til norske musikkterapeuters kunnskap om musikkterapikulturer i Japan (siden denne oppgaven er skrevet på norsk). Det kan også være at jeg i fremtiden vil skrive om dette temaet på engelsk eller japansk, slik at japanere og musikkterapeuter i andre land også kan lære om musikkterapi i Norge og Japan, samt betydningen av å være bevisst på sin egen kultur. Personlig kunne jeg godt tenke meg et utvekslingssystem mellom norske og japanske musikkterapistudenter i nær framtid. (Jeg nevner kun Japan og Norge siden denne studien har handlet om disse to landene.) Da ville nordmenn få smake litt på japansk kultur og japansk musikkterapikultur, mens japanere ville få en smakebit av norsk kultur og norsk musikkterapikultur. Det er ingen ulemper ved at musikkterapeuter i Norge og Japan samarbeider og utvikler nettverk som kolleger og medstudenter. Å skape et forum hvor musikkterapeuter i begge land får mulighet til å utveksle kunnskap kan løfte faget vårt og styrke musikkterapikulturer på tvers av nasjonalitet. Jeg mener derfor at deltakelse på internasjonale konferanser er relevant for musikkterapeuter, og engasjementet rundt økt bevissthet om kultur i et multikulturelt samfunn er viktig.

#### **5.4 KRITISKE BEMERKNINGER**

Her vil jeg benytte Stige, Malterud og Midtgarden (2009) sin EPICURE for å kaste kritiske blikk på min egen kvalitative studie.

«E» står for «engagement» (Stige et al., 2009, s.1508). «Evaluation of engagement might involve reflections on the researcher's access to the field or phenomenon studied» (Stige et al., 2009, s. 1509). Her tenker jeg at min bakgrunn som norsk og japansk er relevant å ta med. Min motivasjon for å gjennomføre denne studien har røtter i egne erfaringer og opplevelser, og det har vært viktig for meg å balansere mellom mine egne meninger, litteratur og informanternes utsagn. I forhold til litteratursøk, kan jeg tenke meg at det finnes flere artikler skrevet av japanske musikkterapeuter som jeg sikkert kunne inkludert i studien min. Med tanke på at det var nesten umulig for meg å vite hvem som faktisk var utdannet musikkterapeut i Japan, var det vanskelig å finne relevant litteratur. Likevel har jeg inntrykk av at jeg hadde litteratur nok til å få en grei oversikt over feltet jeg ville

studere.

«P» står for «processing» (Stige et al., 2009, s.1509). Her skal man reflektere over metoder man har brukt under for eksempel datainnsamlingen, analysen, og skrivingsprosessen. Jeg tenker at e-post intervju var en egnet og nyttig metode for min studie, og det var spennende å bruke «portraiture»-metoden i analysefasen. Jeg fikk være med som «forskerens stemme» i datapresentasjonen, og jeg tror det har bidratt til å gjøre denne oppgaven til en mer personlig og original oppgave. Samtidig var det derfor svært viktig å stadig vise teksten til veilederen eller andre, slik at jeg ikke skulle 'drukne' i min egen verden.

«I» står for «interpretation» (Stige et al., 2009, s.1509). Her er det spesielt viktig at jeg reflekterer over analyseprosessen for å se hvordan jeg forsto informantenes utsagn. Siden det ikke var noe ansiktsuttrykk eller kroppsspråk inkludert i e-post intervju, føler jeg at informantene mine skrev ned tankene sine ganske detaljert og tydelig. Hvis noe var uklart på intervjurunde 1, kunne jeg stille spørsmål ved det på e-post 2, og det hjalp meg til å forstå dem enda bedre.

«C» står for «critique» (Stige et al., 2009, s.1510). For det første handler dette om å reflektere over egen rolle og eget perspektiv, og for det andre handler dette om sosial kritikk. Jeg må innrømme at jeg av og til ble litt for ivrig i min analyse av besvarelsene, og det er fordi noen sitater passet så godt i forhold til egne erfaringer av japansk og norsk kultur, og jeg kjente meg igjen i ulike sitater. Derfor var det sunt for meg å snakke med norske og japanske venner om samme tema, for å sjekke om min oppfatning var 'nøytral'. Slik fikk jeg korrigert 'overfortolkningene'. Jeg har også fått inntrykk av at de fleste av mine egne kommentarer i oppgaven har kommet fra mitt japanske jeg. Et eksempel er at japanernes grunnverdi om «å ikke skille seg ut», er skrevet i lys av japansk kultur, selv om jeg er klar over at det også er relevant i Norge («janteloven»). Jeg er også klar over at også nordmenn er sensitive på å «sanse hverandre uten ord». Jeg vil benytte anledningen til å si at jeg har skrevet denne oppgaven sett fra mitt ståsted som japaner, som kom til Norge for åtte år siden. Selv om det er likheter mellom Japan og Norge, er det noe som er ulikt og svært vanskelig å beskrive med ord. Ellers vil jeg tro at denne studien vil bidra til positive sosiale forandringer med tanke på musikkterapiens forskning og utdanning (se implikasjoner for forskning og utdanning).

«U» står for «usefulness» (Stige et al., 2009, s.1510). Her skal man sette spørsmålstegn ved

hvordan studien er nyttig i praksis og 'den virkelige verden'. Dette har jeg allerede skrevet om i drøftingen av implikasjoner for praksis. Å være bevisst sin kulturelle bakgrunn er en av musikkterapeutens ressurser.

«R» står for «relevance» (Stige et al., 2009, s.1511). Her er fokuset på hvordan min studie passer i forhold til relevant litteratur. Funnene mine samsvarer først og fremst med det Stige (2002) skriver om at kultur spiller sammen med oss. For det andre understreker funnene mine det blant annet Bruscia (2014), Valentino (2006), Okazaki-Sakaue (2005) hevder om bevissthet rundt kultur og kulturelle forskjeller. Derfor vil jeg si at studien min samsvarer med tidligere forskning og litteratur.

«E» står for «ethics» (Stige et al., 2009, s.1511). Her oppfordrer Stige et al. (2009) forskere til å sjekke om studien er noe som viser respekt for alle deltakerne. Jeg husker at veilederen min flere ganger påpekte at jeg av og til ble 'for moralsk' i forhold til noe litteratur og informantenes besvarelser. Av og til var det utfordrende å presentere funn uten selv å ta stilling til dem. Derfor var det godt å ha en veileder som så på teksten min 'utenfra', slik at min 'dømmende' holdning ble oppdaget.

## 6.0 KONKLUSJON

Gjennom denne studien har jeg lært mye nytt om meg selv. Jeg har begynt å kunne plassere hvor den forskjellige kunnskapen min kommer fra, og føler sånn sett at jeg kjenner meg selv litt bedre. Jeg har for eksempel fått en bekreftelse på at min kunnskap om å «sanse hverandre uten ord» kommer fra japansk nasjonalkultur. Noriko brukte dette uttrykket og det kom også fram i litteraturgjennomgangen. Jeg har forstått at jeg nå også er preget av norsk nasjonalkultur, jeg tenker for eksempel mer selvstendig enn tidligere, og er ikke lenger så redd for å yte egne meninger. Likevel føler jeg at denne oppgaveskrivingen har gjort meg enda mer bevisst på at min japanske kultur trer sterkest inn i hverdagen min. Etter å ha lest diskusjonsdelen, hadde veilederen min inntrykk av at jeg glemte det jeg egentlig ville si, og nevnte at jeg burde skrive enda mer konkret hva jeg mente. Da lo vi sammen, for akkurat dette er typisk for japanere, at man glemmer vekk konklusjonen, og det kom til uttrykk gjennom oppgaveskrivingen min. Det er en deilig følelse å vite hvorfor jeg handler som jeg gjør, og hvorfor jeg tenker slik som jeg tenker.

Jeg vil oppsummere med at mine funn viser følgende: a) det er både forskjeller og likheter mellom japanske og norske musikkterapeuters arbeid, og b) det er en ressurs for musikkterapeuten å være bevisst på sin situerte kunnskap. Vår identitet som musikkterapeut vil bli enda mer styrket når vi er bevisst på dette, og det kan bidra til å fremme musikkterapi som et eget fag. Er man bevisst sin identitet er man mer avslappet i møte med klienter og det fører gjerne til at man får en mer fleksibel holdning i musikkterapien. Å være bevisst på kultur og dens rolle kan sammenliknes med å grave et dypt hull. Når man vil grave et dypt hull, må man først grave rundt det hullet for at spaden skal få plass. En utvidelse av kulturell forståelse og bevissthet rundt det vil styrke musikkterapifaget.

*«Jeg tror ikke det handler om hvilken kultur som er bedre enn den andre. Skal vi tilpasse oss til utlandet, eller bør de tilpasse seg til japansk kultur? Det er liksom ikke det som er poenget heller. Jeg sier dette fordi jeg har troen på at musikkterapi i seg selv har en magisk verdi som hopper over alle disse rammene som f.eks. samfunn, system eller nasjonalitet.»*

(Erika)

Jeg er helt enig med Erika. Jeg har tro på at musikkterapi kan få både klienter og terapeuter til å blomstre, på tvers av ulike kulturelle lag. Jeg glemmer aldri det min mor sa til meg da jeg spurte

henne hvorfor de ville gi meg en fiolin da jeg var tre år gammel: «Jo, for vi ville at du skulle få et språk som var universielt for alle land i hele verden».

## LITTERATURLISTE

- Aasgaard, T. & Trondalen, G. (2004). Music therapy in Norway. *Voices Resources, A world forum for music therapy*. Hentet fra: [https://voices.no/community/?q=country/monthnorway\\_july2004](https://voices.no/community/?q=country/monthnorway_july2004) (18.08.14).
- Ansdell, G. (2002). Community music therapy and the winds of change: A discussion paper. *Voices: A world forum for music therapy*, 2(2). doi: <http://dx.doi.org/10.15845/voices.v2i2>
- Ansdell, G. & DeNora, T., (2012). Musical flourishing: Community music therapy, controversy, and the cultivation of wellbeing. I MacDonald, R. A. R., Kreutz, G. & Mitchell L. (Red.), *Music, health, and wellbeing*. (s.97-112). Oxford university press.
- Bradt, J. (1997). Ethical issues in multicultural counselling: Implications for the field of music therapy. *The Arts in Psychotherapy*, 24(2), 137–143. doi:10.1016/S0197-4556(97)00017-8
- Bronfenbrenner, U. (1979). *The ecology og human development. Experiments by nature and design*. Cambridge, Harvard university press.
- Bruscia, K. (1998). *Defining music therapy*. (2 utg.). Gilsum NH: Barcelona publishers.
- Bruscia K. (2008). Forord. I Stige, B. (Red.), Stige, B. (2008). 文化中心音楽療法 [Culture-centered music therapy ] . (s.18-22). Tokyo: Ongaku no tomosha.
- Bruscia, K. (2014), *Defining music therapy*, (3.utg.). Gilsum NH: Barcelona Publishers.
- Chase, K. M. (2003a). Multicultural music therapy: A review of literature. *Music therapy perspectives*. 21(2). 84-88. doi:10.1093/mtp/21.2.84
- Chase, K. M. (2003b). *The multicultural music therapy handbook*. Columbus, MS: Southeren Pen Publishing.
- Dahl, Ø. (2008). *Møter mellom mennesker: Interkulturell kommunikasjon*. Gyldendal Norsk Forlag AS.
- Dalton, J. H., Elias, M. J. & Wandersman, A. (2007). *Community psychology. Linking individuals and communities*. (2.utg.). London: Wadsworth.
- Darrow, A. A. & Molloy, D. (1998). Multicultural perspectives in music therapy: An examination of the literature, educational curricula, and clinical practices in culturally diverse cities of the United States. *Music therapy perspectives*. 16(1). 27-32. doi: 10.1093/mtp/16.1.27
- Dileo, C. (2000). *Ethical thinking in music therapy*. Cherry Hill, NJ: Jeffery Books.
- Froman, R. J. (2009). Music therapy practice with Jewish people in the United States of America.

*Music therapy perspectives*, 27(1). 33-41. doi: 10.1093/mtp/27.1.33

- Hadley, S. (2013). Dominant narratives: Complicity and the need for vigilance in the creative arts therapies. *The arts in psychotherapy* 40(4), 373–381. doi:10.1016/j.aip.2013.05.007
- Haneishi, E. (2005). Juliette Alvin: her legacy for music therapy in Japan. *Journal of music therapy*, 42(4). 273-295. doi:10.1093/jmt/42.4.273
- Haraway, D. (1988). Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies* 14(3) 575–599. Hentet fra [https://faculty.washington.edu/pembina/all\\_articles/Haraway1988.pdf](https://faculty.washington.edu/pembina/all_articles/Haraway1988.pdf) (21.04.2015).
- Helsedirektoratet. (2013, juni). Nasjonal faglig retningslinje for utredning, behandling og oppfølging av personer med psykoselidelser. Hentet fra: <https://helsedirektoratet.no/retningslinjer/nasjonalt-faglig-retningslinje-for-utredning-behandling-og-oppfolging-av-personer-med-psykoselidelser>
- Hoshino, E. (2008). 音楽療法とは何か [Hva er musikkterapi], *日本音響学会誌 Acoustical society of Japan*, 64(8). s.468-474.
- Inoue, S. (2012). *A study of community music therapy in Japanese context* (Masteroppgave). Griegakademiet, Universitetet i Bergen.
- Ikuno, R. (2005a). 日本の音楽療法の現況 [Oppdatering av status omkring musikkterapi i Japan] *Voices, a world forum for music therapy*, 5(1). Hentet fra: <https://voices.no/index.php/voices/article/view/218/162> (18.08.2014).
- Ikuno, R. (2005b). 日本における音楽療法の現状と展望 [Oppdatering av status omkring musikkterapi i Japan og framtid] *Voices, a world forum for music therapy*, 5(1). Hentet fra: <https://voices.no/index.php/voices/article/view/211/155> (Tilgjengelig også på engelsk med tittelen: Development and Prospect of Music Therapy in Japan.)
- Ikuno, R. (2013). 音楽療法の臨床研究・エビデンスの多様性の視点から [Klinisk studie av musikkterapi, sett fra mangfold i evidens' perspektiv] *The annual of music psychology & therapy*, 42.s.7-11.
- Japanese Music Therapy Association-news letter. (30.04.2014). nummer 27. Publisert av JMTA, Tokyo.
- Kvale, S. & Brinkmann, S. (2009). *Det kvalitative forskningsintervju*. Oslo: Gyldendal akademisk.
- Larsen, H. (2013). *Den nye kultursosiologien*. Universitetsforlaget.
- Lawrence-Lightfoot, S. & Davis, J. H. (1997). *The art and science of portraiture*. San Fransisco: Jossey-bass, A wiley imprint.



- Malterud, K. (2011). *Kvalitative metoder i medisinsk forskning: En innføring*. (3.utg.). Universitetsforlaget.
- Meho, L. I. (2006). E-mail interviewing in qualitative research: A methodological discussion. *Journal of the american society for information science and technology*, 57(10), 1284–1295. doi:10.1002/asi.20416
- Moreno, J. (1988). Multicultural music therapy: The world music connection. *Journal of music therapy*, 25(1), 17-27. doi:10.1093/jmt/25.1.17
- Murai, Y. (1987). 心の病をやわらげる音楽療法 [Musikkterapi lindrer sykdom i ens hjerte] . I Sakurabayashi, H. (Red.), 音楽療法入門 [Innføring i musikkterapi] (s.39-89). Tokyo: Keibundou.
- Nuki, M. (2013). 日本における音楽療法の未来と展望 [Musikkterapiens framtid i Japan] , *The annual of music psychology & therapy*, 42.s.2-3.
- Okazaki-Sakaue, K. (2003). Music therapy in Japan. *Voices Resources, A world forum for music therapy*. Hentet fra: [https://voices.no/community/?q=country/monthjapan\\_may2003](https://voices.no/community/?q=country/monthjapan_may2003) (16.08.14).
- Okazaki-Sakaue, K. (2005). Asian cultural issues in music therapy training and education - Focusing on Japanese perspectives. I Nöcker-Ribaupierre, M., Patey, H., Izenberg-Grzeda, C., York, E., Okasaki-Sakaue, K., Watson, T., og Darnley-Smith, R. *The impact of culture on the training of music therapists*. (s.7-17). Pre-conference symposium Brisbane 2005.
- Okazaki, K. (2007). 音楽療法の歴史と意義 [Historie av musikkterapi og dens profesjonelle signifikans] *Neurol, med.* 67(3), 203-207.
- Pavlicevic, M. (1997). *Music therapy in context: Music, meaning, and relationship*. London: Jessica Kingsley Publishers.
- Pavlicevic, M., & Ansdell, G. (2004). *Community music therapy*. London: Jessica Kingsley Publishers.
- Rickson, D. (2010). More thoughts about identity. *Voices Resources, A world forum for music therapy*. Hentet fra: <https://voices.no/community/?q=colrickson080210> (28.04.15).
- Rolvsvjord, R., (2008), En ressursorientert musikkterapi. I Trondalen, G. & Ruud, E. (Red.), *Perspektiver på musikk og helse: 30 år med norsk musikkterapi*. (s.123-137). NMH-publikasjoner.
- Rolvsvjord, R. & Stige, B. (2015). Concepts of context in music therapy. *Nordic Journal of Music Therapy*, 24(1), 44-66. doi: 10.1080/08098131.2013.861502

- Ruud, E. (1990). *Musikk som kommunikasjon og samhandling: Teoretiske perspektiv på musikkterapi*. Oslo: Solum forlag.
- Ruud, E. (1998). *Music therapy: Improvisation, communication, and culture*. Gilsum, NH: Barcelona Publishers.
- Ruud, E. (2008). Et humanistisk perspektiv på norsk musikkterapi. I Trondalen, G. & Ruud, E. (Red.), *Perspektiver på musikk og helse: 30 år med norsk musikkterapi*. (s.5-28). Oslo: Norges Musikkhøgskole.
- Ryan, M. (2010). *Cultural studies, a practical instruction*. Wiley-blackwell. A John Wiley & Sons, Ltd., Publication.
- Ryen, A. (2006). *Det kvalitative intervjuet: Fra vitenskapsteori til feltarbeid*. Fagbokforlaget.
- Sakurabayashi, H. (1987a). 音楽療法とは [Hva er musikkterapi] . I Sakurabayashi, H (Red.), 音楽療法入門 [Innføring i musikkterapi] . (s.29-38). Tokyo: Keibundou.
- Sakurabayashi, H. (1987b). 人間らしさを育てる音楽療法 [Musikkterapi som fostrer menneskeheten] . I Sakurabayashi, H (Red.), 音楽療法入門 [Innføring i musikkterapi] . (s.179-206). Tokyo: Keibundou.
- Shapiro, N. (2005). Sounds in the world: Multicultural influences in music therapy in clinical practice and training. *Music therapy perspectives*, 23(1). 29-35. doi:10.1093/mtp/23.1.29
- Sloss, C. M. (1996). Cross-cultural music therapy in Canada. *Canadian journal of music therapy*, 4(1) 1-39.
- Sole, D. & Edmondson, A. (2002). Situated Knowledge and Learning in Dispersed Teams. *British Journal of Management*, 13(2), 17-34. doi: 10.1111/1467-8551.13.s2.3
- Stige, B. (2002). *Culture-centered music therapy*. Gilsum, NH: Barcelona Publishers.
- Stige, B. (2003). *Elaborations toward a notion of community music therapy* (Doktoravhandling). Universitet i Oslo.
- Stige, B. (2008). 文化中心音楽療法 [Culture-centered music therapy] . Tokyo: Ongaku no tomosha.
- Stige, B. & Aarø, L. E. (2012). *Invitation to community music therapy*. New York and London: Routledge, Taylor & Francis Group.
- Stige, B., Ansdell, G., Elefant, C. & Pavlicevic, M. (2010). *Where music helps, community music therapy in action and reflection*. Ashgate.
- Stige, B., Malterud, K. & Midtgarden, T. (2009). Toward an agenda for evaluation of qualitative

research. *Qualitative Health Research*, 19(10), 1504–1516. doi:10.1177/1049732309348501

Swamy, S. (2011). *Running head: Music-evoked portraits of globalized indian identity* (Doktoravhandling). Lesley university.

Tjora, A. (2013). *Kvalitative forskningsmetoder i praksis* (2. utg.). Oslo: Gyldendal, akademisk.

Topozada, M. R. (1995). Multicultural training for music therapists: An examination of current issues based on a national survey of professional music therapists. *Journal of music therapy*, 32(2), 65-90. doi:10.1093/jmt/32.2.65

Trondalen, G. (2008). Musikkterapi - et relasjonelt perspektiv. I Trondalen, G. & Ruud, E. (Red.), *Perspektiver på musikk og helse. 30 år med norsk musikkterapi*. (s.29-48). Oslo: Norges Musikkhøgskole.

Trondalen, G., Rolvsjord, R. & Stige, B. (2010). Music Therapy in Norway – Approaching a New Decade. *Voices Resources, A world forum for music therapy*. Hentet fra: <https://voices.no/community/?q=country-of-the-month/2010-music-therapy-norway-approaching-new-decade> (18.08.14).

Valentino, R. (2006). Attitudes towards cross-cultural empathy in music therapy. *Music Therapy Perspectives*, 24(2), 108–114. doi:10.1093/mtp/24.2.108

Wheeler, B. L. & Baker, F. A. (2010). Influences of music therapists' worldviews on work in different countries. *The Arts in Psychotherapy*, 37(3), 215–227. doi:10.1016/j.aip.2010.04.006

Wheeler, B. L. & Kenny, C. (2005). Principles of qualitative research. I Wheeler B. L. (Red.), *Music therapy research*, (2.utg.). (s.59-71). Gilsum NH: Barcelona publishers.

Williams, R. (1983). *Keywords*. London: Fontana.

Yehuda, M. (2002). Multicultural encounters in music therapy: A qualitative research. *Voices, a world forum for music therapy*, 2(3). Hentet fra: <https://voices.no/index.php/voices/article/view/100/77> (01.11.14).

Young, L. (2009). Multicultural issues encountered in the supervision of music therapy internships in the United States and Canada. *The Arts in Psychotherapy*, 36(4), 191–201. doi:10.1016/j.aip.2009.01.004

# Vedlegg 1: Informasjonsskriv og samtykkeskjema (Norsk)

## Forespørsel om deltakelse i forskningsprosjektet "Kultur og musikkterapi - sett fra japanske og norske musikkterapeuters øyne"

### Bakgrunn og formål

Dette er en forespørsel om å delta i en forskningsstudie. Studien er et masterprosjekt i musikkterapi ved Universitetet i Bergen. Formålet med dette prosjektet er å undersøke hvordan kultur kan virke inn på musikkterapeuters arbeid. To informanter fra Norge og to fra Japan vil bli intervjuet per e-post. Deretter vil disse intervjuene bli sammenlignet.

### Hva innebærer deltakelse i studien?

Hvis du deltar i studien vil du bli intervjuet via e-post. Det vil bli gjennomført to e-postintervju. Du vil ha en uke til rådighet til å besvare hvert e-postintervju. I den første e-posten vil du bli spurt om å beskrive en hendelse fra musikkterapiarbeidet ditt, samt reflektere over dette. Den andre e-posten vil inneholde oppfølgingsspørsmål med utgangspunkt i svarene gitt i det første intervjuet. Etter andre e-postintervju kreves det ikke mer av informantene. Hvis du likevel ønsker å komme med tilleggsopplysninger, er dette mulig fram til 31. januar 2015.

### Hva skjer med informasjonen om deg?

Alle personopplysninger vil bli behandlet konfidensielt. Når svarene dine sendes på e-post vil de være identifisert med ditt navn. Navnet ditt vil bli fjernet fra datamaterialet når jeg lagrer dette på en passordbeskyttet datamaskin. I masteroppgaven vil all informasjon være anonymisert, slik at det ikke vil være mulig å identifisere deg. Navn og kontaktinformasjon vil bli slettet ved prosjektslutt 1. juni 2015. Det vil kun være masterstudenten og veilederen som vil få tilgang til ditt navn i forbindelse med datainnsamlingen.

### Frivillig deltakelse

Det er frivillig å delta i studien, og du kan når som helst trekke ditt samtykke uten å oppgi noen grunn.

### Hvordan delta?

Dersom du ønsker å delta eller har spørsmål til studien, ta kontakt med masterstudent Manna Frøyland på e-post: [mfr040@student.uib.no](mailto:mfr040@student.uib.no) eller prosjektleder Randi Rolvsjord på [Randi.Rolvsjord@grieg.uib.no](mailto:Randi.Rolvsjord@grieg.uib.no).

Manna Frøyland, masterstudent ved Universitetet i Bergen

### Samtykke til deltakelse i studien

Jeg har mottatt informasjon om studien, og er villig til å delta

---

(Signert av prosjektdeltaker, dato)

## Vedlegg 2: Informasjonsskriv og samtykkeskjema (Japansk)

### インタビュー参加へのお願い

突然お便りする失礼をお許し下さい。先日メールを差し上げましたフロイランマナです。今日はまたお尋ねしたいことがございましてメールを再び送らせて頂いています。実は私の修士論文に関して参考にさせて頂きたいことがあり、日本で音楽療法士としてご経験のある 様にメールでインタビューをさせて頂いてもよろしいでしょうか？

私の修士論文のテーマは音楽療法と文化です。ノルウェーと日本からそれぞれ二人ずつ音楽療法士にインタビューをさせて頂き、文化がどのように音楽療法セッションに影響を与えているかを見るという研究の形をとっています。

もしもインタビューに参加して頂けますなら、メールを二回送らせて頂くことになります。最初のメールでは三つの質問にお答え頂きます。その質問とは、 様の日頃の音楽療法セッションの様子等をお伺いするものです。二つ目のメールでは、 様のお答えに関しての質問を送らせていただきます。大変恐縮ですが、メールが 様に届いてから一週間以内にご返信頂ければ助かります。

論文はノルウェー語で書きますが、ご希望であれば日本語でまとめたものを来年の夏以降になると思いますが、出来次第お送りすることもできます。

様のお名前は担当教官、Randi Rolvsjord先生以外には公開いたしませんのでご安心下さい。インタビュー終了後、書き加えたいことや消去したいこと等ございましたら来年の一月末までにお知らせ下さい。

このインタビューへの参加は自由参加です。もし参加していただけるならば、下線にご署名をお願いいたします。

質問等ございましたら、ご遠慮なくお尋ね下さい。

ベルゲン大学修士学生 フロイラン マナ [mfr040@student.uib.no](mailto:mfr040@student.uib.no)

ベルゲン大学教授 ロルヴスヨール ランディー [Randi.Rolvsjord@grieg.uib.no](mailto:Randi.Rolvsjord@grieg.uib.no)

### 同意書

私は必要な情報を得た上、インタビュー参加を希望します。

---

(日付・参加者署名)

## Vedlegg 3: Intervjuguide (Norsk og japansk)

### **Intervjuguide (Til norske informanter)**

Manna Frøyland, masterstudent ved Universitetet i Bergen

Tittel på prosjektet: Kultur og musikkterapi – sett fra japanske og norske musikkterapeuters øyne.

E-post 1:

1. Jeg vil først be deg om å beskrive en hendelse eller episode fra praksis som er typisk for din måte å jobbe på som musikkterapeut. Vær vennlig å anonymisere klienten og eventuelt andre personer som er involvert.
2. Kan du reflektere over valget av episode, og hva det er med denne episoden som er typisk for ditt arbeid? (Hva var det som gjorde at du nettopp kom på denne episoden?)
3. Kan du velge 3 ord som best beskriver ditt arbeid?

E-post 2:

Her vil du få oppfølgingsspørsmål som tar utgangspunkt i det du har svart på e-post 1. Spørsmålene vil bli mer konkret rettet mot kultur og kulturell bevissthet.

Eksempler på oppfølgingsspørsmål kan være:

1. Hva er det i praksisbeskrivelsen din som kan forstås i forhold til den kulturelle konteksten du jobber i?
2. Du skrev på e-post 1 at du handlet slik der og da. Ville du gjort akkurat det samme med en klient fra et annet land? I så fall, hvorfor/hvorfor ikke?
3. På hvilken måte tenker du at praksisbeskrivelsen din er typisk i forhold til din kultur?
4. Opplever du at det er ting du kunne ønske å gjøre i musikkterapitimene, som på noe vis ikke er helt akseptabelt i din kulturelle kontekst?

### **Interviewguide インタビュー・ガイド (Til japanske informanter)**

フロイランマナ ベルゲン大学・修士学生

テーマ: 文化と音楽療法 - 日本とノルウェーの音楽療法士の視点より。

- 1) あなたが音楽療法をしている時に特に心がけていることを、日頃のエピソードからひとつ選んで書いてください。患者さんの名前は匿名でお願いいたします。
- 2) 1番で書かれたエピソードを選んだ理由は何ですか？
- 3) あなたの音楽療法を3つの言葉で言い表すとしたら、どんな言葉が思い浮かびますか？

## Vedlegg 4: Kvittering fra NSD

Norsk samfunnsvitenskapelig datatjeneste AS  
NORWEGIAN SOCIAL SCIENCE DATA SERVICES



Randi Rolvsjord  
Griegakademiet - Institutt for musikk Universitetet i Bergen  
Postboks 7800  
5020 BERGEN

Harald Hårfages gate 21  
N-5007 Bergen  
Norway  
Tel: +47-55 58 21 17  
Fax: +47-55 58 96 50  
nsd@nsd.uib.no  
www.nsd.uib.no  
Org.nr. 985 321 884

Vår dato: 31.10.2014

Vår ref: 40414 / 3 / KH

Deres dato:

Deres ref:

### TILBAKEMELDING PÅ MELDING OM BEHANDLING AV PERSONOPPLYSNINGER

Vi viser til melding om behandling av personopplysninger, mottatt 22.10.2014. Meldingen gjelder prosjektet:

<i>40414</i>	<i>Kultur i musikkterapi - sett fra japanske og norske musikkterapeuters øyne</i>
<i>Behandlingsansvarlig</i>	<i>Universitetet i Bergen, ved institusjonens øverste leder</i>
<i>Daglig ansvarlig</i>	<i>Randi Rolvsjord</i>
<i>Student</i>	<i>Manna Frøyland</i>

Personvernombudet har vurdert prosjektet og finner at behandlingen av personopplysninger er meldepliktig i henhold til personopplysningsloven § 31. Behandlingen tilfredsstiller kravene i personopplysningsloven.

Personvernombudets vurdering forutsetter at prosjektet gjennomføres i tråd med opplysningene gitt i meldeskjemaet, korrespondanse med ombudet, ombudets kommentarer samt personopplysningsloven og helseregisterloven med forskrifter. Behandlingen av personopplysninger kan settes i gang.

Det gjøres oppmerksom på at det skal gis ny melding dersom behandlingen endres i forhold til de opplysninger som ligger til grunn for personvernombudets vurdering. Endringsmeldinger gis via et eget skjema, <http://www.nsd.uib.no/personvern/meldeplikt/skjema.html>. Det skal også gis melding etter tre år dersom prosjektet fortsatt pågår. Meldinger skal skje skriftlig til ombudet.

Personvernombudet har lagt ut opplysninger om prosjektet i en offentlig database, <http://pvo.nsd.no/prosjekt>.

Personvernombudet vil ved prosjektets avslutning, 01.06.2015, rette en henvendelse angående status for behandlingen av personopplysninger.

Vennlig hilsen

Katrine Utaaker Segadal

Kjersti Haugstvedt

Kontaktperson: Kjersti Haugstvedt tlf: 55 58 29 53

Vedlegg: Prosjektvurdering

Kopi: Manna Frøyland [mfroyland@gmail.com](mailto:mfroyland@gmail.com)

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

*Avdelingskontorer / District Offices*

*OSLO: NSD, Universitetet i Oslo, Postboks 1055 Blindern, 0316 Oslo. Tel: +47-22 85 52 11. [nsd@uio.no](mailto:nsd@uio.no)  
TRONDHEIM: NSD, Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet, 7491 Trondheim. Tel: +47-73 59 19 07. [kyrre.svarva@svt.ntnu.no](mailto:kyrre.svarva@svt.ntnu.no)  
TRONHØJ: NSD, SVE, Universitetet i Tromsø, 9007 Tromsø. Tel: +47-77 64 42 36. [perfinn@svt.ntnu.no](mailto:perfinn@svt.ntnu.no)*



Informasjonsskrivet til utvalget er godt utformet.

Det er en forutsetning at det ikke innhentes og registreres tredjepersonsopplysninger.

Personvernombudet legger til grunn at studenten etterfølger Universitetet i Bergen sine interne rutiner for datasikkerhet. Dersom personopplysninger skal sendes elektronisk eller lagres på privat pc/mobile enheter, bør opplysningene krypteres.

Forventet prosjektslutt er 01.06.2015. Ifølge prosjektmeldingen skal innsamlede opplysninger da anonymiseres. Anonymisering innebærer å bearbeide datamaterialet slik at ingen enkeltpersoner kan gjenkjennes. Det gjøres ved å:

- slette direkte personopplysninger (som navn/koblingsnøkkel)
- slette/omskrive indirekte personopplysninger (identifiserende sammenstilling av bakgrunnsopplysninger som f.eks. bosted/arbeidssted, alder og kjønn)