

Musikk+

En autoetnografisk layered account om musikkopplevelser i musikkterapi



Mastergradsoppgave i musikkterapi

Johan Torgersen Klætte

**Griegakademiet,
Fakultet for Kunst, musikk & design**

Universitetet i Bergen, vår 2018

Abstract:

The thesis begins with the question of how the author can articulate and understand musical experiences in music therapy and personal music making outside of music therapy by employing autoethnographic methodology. As autoethnography seeks to challenge canonical ways of doing research, the text does not follow a standardized structure and does not claim to have any traditional “findings” as such. However, the text reflects on how aesthetics, musical values and representation of self and others in text can be understood as entangled ethical issues. Examples from practice placement in mental health care, work within dementia care, personal history and private musical practice are used to illustrate this. As musical experiences are conceptualized as an ecological phenomenon, these examples are discussed in relation to each other using a theoretical metaphor of music-plus, illuminated with the symbol +. By doing so, the text also gives a particular and nuanced description of an emerging professional identity of a music therapist in the specific context and training in Bergen.

Key-words: Autoethnography, ethics, music therapy, musical experiences, musical values, professional identity.

English tittle: Music+. An autoethnographic layered account on musical experiences in music therapy.

Takk og forord.

Endelig ferdig. Det har vært en lang, tidvis tung, spennende og utfordrende prosess. Jeg hadde ikke klart det uten....

Hovedveileder Jill Halstead. Tusen takk for sjeldent gode diskusjoner om både stort og smått, litteraturtips og støtte underveis. Det ville aldri ha blitt samme tekst uten!

Bi-veileder Randi Rolvsjord. Tusen takk for korrekturlesing og nyttige innspill om struktur og innhold. Jeg skal prøve å slutte å bruke bindestrek fra nå av.

Kjæreste Henriette. Takk for at du er den du er.

Alle medstudenter på kullet og forelesere gjennom fem år. Spesiell takk til skriveseminargruppen og alle dere på lesesalen!

Sist, men ikke minst, aller størst takk til dere som lot meg skrive om våre delte musikkopplevelser. Dere har lært meg mye mer enn det jeg noen gang vil klare å skrive. Takk også til praksisplass og jobben!

Og alle andre som ikke er nevnt. Takk. Dere er her inne.

Et eller annet sted. På en eller annen måte.

Innhold

Innledning	6
<i>Eller, hvor begynner en tekst?</i>	6
Musikk i musikkterapi	8
<i>Musikkopplevelser.</i>	12
Hva autoetnografi kan være	14
<i>Autoetnografi i musikkterapi.</i>	15
Autoetnografisk layered account	17
<i>Proessen med "datainnsamling" og fremstilling</i>	18
Metodologi	20
<i>Emnekrav. Struktur, fremstilling, metode og metodologi.</i>	21
Etikk	23
<i>Personvern.</i>	23
<i>Samtykke.</i>	24
<i>Anonymitet og hvordan personer presenteres.</i>	28
<i>Selvutlevering.</i>	29
Oppsummering og avsluttende refleksjoner	53
Litteraturliste.	59
Vedlegg	67
<i>Vedlegg a.</i>	67
<i>Vedlegg b.</i>	68
<i>Vedlegg c.</i>	72
<i>Vedlegg d.</i>	77

”Jeg bruker ordene slik jeg bruker medikamenter, grafser til meg en håndfull, hiver dem i meg og håper det beste. Jeg forveksler ting andre med største selvfølgelighet skiller fra hverandre. Jeg er svært unøyaktig, jeg bruker begreper om hverandre, jeg motsier meg selv stadig vekk, er sjelden påpasselig med om det jeg sier stemmer med ting jeg har sagt tidligere. Jeg vet ikke hva prinsipper er.”

Sauermugg

Innledning

Gjennom autoetnografisk metode forsøker jeg i denne teksten å sette ord på hvordan musikken oppleves i musikkterapeutisk praksis og som privatperson. Materialet bygger på ulike personlige erfaringer som egenpraksisperioden, andre musikalske møter på jobb og med venner, personlig loggføring, teori, litteratur, nyhetsartikler, samtaler med andre og minner – alt fremstilt i dialog med hverandre i form av en autoetnografisk layered account (Adams, Holman Jones, Ellis 2015: 85). Autoetnografi utfordrer standardiserte måter å gjennomføre forskning (Ellis, Adams, Bochner 2011: 273). I et forsøk på å ta konsekvensen av dette bruker jeg ikke overskrifter som litteraturgjennomgang, resultat, diskusjon, funn eller analyse. Ikke at det ikke der. Det er bare skrevet på en annen måte. Dette beskrives nærmere i metode- og metodologikapitlet. Problemstillingen som formuleres har en ”veiledende” funksjon, heller enn et forsøk på å finne et svar. Hvordan havnet jeg her?

Eller, hvor begynner en tekst?

Det hender jeg ikke får sove. Eller, det tar i hvert fall tid. Når kroppen ligger stille, er det som om virketrangen flyttes, tankene vrir seg. Sparker og slår. Da er det bedre å stå opp. En av disse kveldene, lenge etter tema og metode var valgt, skriver jeg nærmest i affekt:

Knappt før jeg rekker å blunke tenker svarer leser skriver hører jeg identitet ressurser kommunikasjon samhandling og relasjoner implementering FAGPOLITISKE strategier økologiske overganger?... Nasjonalfaglige retningslinjer!

Forskning.

Jeg var usikker på om det var passivt aggressivt eller kritisk. Nå tror jeg begge deler. Jeg tror jeg trengte et nytt sted å begynne. Det velger jeg å være *her*. For, jeg har lest og skrevet feil. Jeg har lest og skrevet teori som teori, som abstrakte firkanter. Jeg tenker spesielt på en tekst fra tidligere i studieløpet. En flink tekst om ulike forståelser av recovery-begrepet opp mot Nasjonalfaglige retningslinjer for psykosebehandling. Jeg hadde et rammeverk, leste tekster, puttet de i båser. Tretti sider, knapt en setning uten referanser. Problemet var bare at jeg aldri hadde hatt praksiserfaring fra psykisk helsevern. Det var den perfekte broiler-teksten. Det var bare ord, og til slutt hadde de ingen mening.

Jeg hadde et behov for å finne ut av hva jeg selv tenker og mener. Jeg hadde et behov for å relatere teori til egen praksis, ikke som noe abstrakt, men som noe levd og følt. Filosofen Lars Fredrik Svendsen foreslår at når noe begynner å bli kjedelig, gå tilbake til utgangspunktet, det som fikk deg til å begynne (2010: 9-10). Det trenger ikke å handle om faget i seg selv, men hvordan man jobber med faget. Jeg leste Tomas Espedal (igjen). Før han er på vei ut døren for å gå, roper han nærmest: ”La oss regne opp de gledene vi kjenner!” (2017: 14). Ja, hvorfor ikke begynne med en glede? Etter teksten om recovery, leste jeg deler av Kenneth Aigen (2005a, 2014) sine tekster for første gang. Det var annerledes. Det virket så fornuftig. Og dumt selvforklarende – musikkterapi handler om musikk. Og før vi blir musikkterapeuter er vi musikere. Kanskje. Det var det jeg ville skrive om. Men, det var vanskeligere enn jeg trodde, for det var ikke bare en glede, men flere sammensatte følelser. Mestring, tap, glede, tæring på selvtilliten. For en autoetnografisk tekst, forstod jeg senere, var dette et riktig sted å begynne (Adams et al. 2015: 46-50). En skriver autoetnografisk når en har et behov for å forstå. Samtidig ga det et snev av ironi, for beviste ikke det at musikk nettopp handler om identitet, relasjoner, ressurser, og så videre?

Tia DeNora må ha et poeng når hun sier at musikk alltid er musikk-pluss. Det er vanskelig, hvis ikke umulig, å snakke om ”musikken i seg selv”. Musikk er alltid *noe* mer, samtidig som det er *noe* som skiller musikk fra andre aktiviteter (DeNora 2013: 2-3). Jeg liker selve tegnet, +, også som en metafor. Det har en kjerne. Jeg kaller den problemstillingen. Den formuleres som: ”Hvordan kan jeg forstå og beskrive mine egne musikkopplevelser i musikkterapeutisk praksis?”

Tegnet har en kjerne, men jeg vet ikke om strekene rundt trekker mot eller trekker fra. Det begynner med mine egne musikkopplevelser, men handler om noe mer. Musikk skjer i situasjoner, som handlinger, ikke bare som prosesserte lyder i hjernen, fordi hjernen ”[also is connected] to other people and their history, to language and learning, memory and association, habit, culturally constructed values, convention, physical interaction, occasions, situations, shared experience (...) and many other things that linguistically we deem to be ‘outside’ of individuals” (DeNora 2013: 6). Musikk alltid som noe mer, noe utenfor meg. Det handler om språket jeg bruker for å skrive om meg selv og andre, om hvilke verdier jeg har, hva slags ”situasjon” er musikken i musikkterapi og om egen yrkesidentitet.

Fire streker, musikkens pluss.

Musikk i musikkterapi

Til tross for at musikkterapi oftest er definert og forstått som terapeutisk eller helsefremmende bruk av musikk, er det ulike forståelser og vektlegging av musikkens vesen og rolle innen ulike teoretiske tradisjoner (Aigen 2014). Musikkbegrepet er derfor relatert til andre begreper som individ, terapi og helse. Dette kan relateres videre til distinksjonen mellom musikk *i* eller *som* terapi (Bruscia 1987). I det følgende gis en kort gjennomgang av hvordan musikk, estetikk og mening har blitt forklart i musikkterapilitteraturen av enkeltstående teoretikere. Estetikk som begrep har i enkelte kritiske teoritradisjoner blitt avvist fordi det er ladet med makt og privilegium (Hesmondhalgh 2012: 365-366), men brukes her ettersom det er et etablert begrep. De første eksemplene forstår musikk som et terapeutisk medium på ulike måter med ulike grader, mens siste halvdel peker mot en økologisk forståelse. Etter å ha etablert sistnevnte som løst teoretisk utgangspunkt, redegjør jeg for hvordan en kan forstå musikkopplevelser i fortsettelsen av DeNora sitt begrep om musikk-pluss. Fremstillingen er på ingen måte fullstendig, men forsøker å skissere noen grunnleggende ideer. Teoriene som beskrives under låner fra hverandre, fortsetter hverandre og er kritiske til hverandre. Å fremstille temaet lineært er uunngåelig, men upresist:

Aigen liker Kenny og Lee men ikke psykodynamisk teori, Lee liker Aigen og deler av psykodynamisk teori men ikke Kenny, Garred er åpen for det meste men liker Aigen best (som igjen er nokså kritisk til Garred), Ruud er kritisk til Lee men liker Kenny og Ansdell, Ansdell bryr seg ikke om Garred og psykodynamisk teori, men liker Aigen, Kenny, Ruud og Stige, men Stige har en tendens til å bli misforstått av Aigen...

Colin Andrew Lees (2003) ”Aesthetic music therapy” er en forlengelse av Nordoff/Robbins-tradisjonen hvor klinisk improvisasjon studeres fra et musikkvitenskapelig og komposisjonelt perspektiv. Lee hevder at på samme måte som en lege trenger å kjenne menneskets biologi for å gjøre sin intervensjon, trenger musikkterapeuter inngående kjennskap til og analyse av musikkens iboende strukturer – for å både kunne bedrive musikkterapi og kunne forklare hvordan det fungerer (Lee 2003: xv, 16). En antagelse er at musikken i seg selv bærer et terapeutisk potensial som et estetisk medium. Det kunstneriske og kliniske er to sider av samme sak, samtidig som ideer fra psykodynamisk teori også brukes.

Kenneth Aigen (2005a,b, 2007, 2008, 2014), også fra Nordoff/Robbins-tradisjonen, argumenter for at det estetiske bør forstås som noe mer enn bare det vakre eller skjønne. Basert på David Elliots begrep om ”musicing”, hevder Aigen at vi oppsøker musikken på grunn av dens egenverdi som musikk (estetisk verdi). Å oppsøke eller å gjøre musikk på grunn av sin egenverdi er motivert av et ønske om selvaktualisering (Aigen 2007: 117). Det er altså snakk om både et estetisk objekt og en estetisk erfaring. Gjennom musikk kan vi oppleve oss selv som hele, fordi musikalsk form gir helhet, harmoni (unity) og integrasjon (integration) (Aigen 2008). Ved å tillegge musikken en egenverdi, argumenterer Aigen videre med utgangspunkt i John Deweys filosofi for musikk som et medium. Dette er annerledes fra å beskrive musikk som et middel, hvor noe brukes med hensikt for å oppnå noe annet. Dette gir konsekvenser for terapibegrepet: musikalske mål er kliniske mål, fordi andre positive effekter er sekundære i forhold til selve musikkopplevelsen. Aigen påstår derfor videre at det er kontinuitet mellom kliniske og ikke-kliniske musikkopplevelser (2014), i den forstand at musikkopplevelsen i musikkterapi er den samme utenfor terapi. For en nokså lik tilnærming, se også Tsiris (2008).

Rudy Garred (2006) utvikler et dialogisk perspektiv på musikk som terapi. Et dialogisk perspektiv kan kort oppsummeres som ”et møte med og gjennom musikk” (Garred 2006: 147). Garred bruker Martin Bubers begrep om dialog som en metafor for å belyse hvordan terapeut, klient og musikk gjensidig relateres til hverandre. Dette danner basen for trekantmodellen (ibid: 87). Når musikken beskrives som en selvstendig entitet i trekantmodellen, gjøres dette med utgangspunkt i Bubers ”grunnord” Jeg-Du og Jeg-Det (ibid: 39-66). Forståelsen av musikken som en selvstendig entitet, et Du i Bubersk forstand, overlapper i stor grad med forståelsen musikk som medium (jf over). Garred baserer seg i stor grad på Aigens begrep om musikk-sentrert musikkterapi, men kritiserer Aigen for ikke å skille mellom musikk i kliniske- og ikke-kontekster – altså hva som særpreger musikken i musikkterapi og gjør det til et terapeutisk medium (ibid: 31, 94-96).

Innen deler av psykodynamisk musikkterapi argumenteres det også for en diskontinuitet mellom musikken i musikkterapi og musikk utenfor terapi (Darnley-Smith 2014). Fordi en psykodynamisk improvisasjon er (som) en fortrolig samtale mellom terapeut og klient, ville det være meningsløst å inkludere fremføring som en del av og målsetning for praksis. Synspunktet forsvares ved å referere til begrepet om ”site-specific art” hvor musikkterapiens mening er uløselig knyttet til konteksten hvor den utføres: både selve det fysiske rommet og det analytiske rommet mellom terapeut og klient (Darnley-Smith 2014:

67). Musikken har derfor ingen estetisk funksjon. Om det ikke skulle være en distinksjon mellom klinisk og kunstnerisk improvisasjon argumenteres det for at det er vanskelig å skille mellom ”musical practice of a community musician and a music therapist beyond that of outcome of music-making” (Darnley-Smith 2014: 64). Ved å benytte en tidligere empirisk studie av Brown og Pavlicevic (1996 i Darnley-Smith 2014), hevdes at kvalitetene i de ulike musikkformene kan være omvendt av hverandre. En god klinisk improvisasjon kan være en dårlig kunstnerisk improvisasjon – og dårlig klinisk improvisasjon kan være en god kunstnerisk improvisasjon.

Musikkbegrepet er hittil blitt beskrevet som et selvstendig estetisk medium eller som en kritikk av dette. Dette er relatert til en teoretisk forståelse av musikk *i* eller *som* terapi. Formuleringene fremstår derfor ofte generalisert som ”musikken i musikkterapi” eller ”alle musikkterapeuter” innen ulike tradisjoner. Carolyn Kenny (1989) sitt begrep om estetikk er i så måte et interessant unntak. I boken *The field of play* knytter Kenny det estetiske først og fremst til den enkelte person. Hun hevder eksplisitt at ”(e)ach therapist and client is a complete and whole aesthetic” (1989: 75). Det er relasjonen mellom disse to ”estetikkene” som er utgangspunktet for det musikalske rommet som åpnes når disse begynner å spille sammen. Det estetiske er videre betinget av blant annet den enkelte person verdier, holdninger og erfaringer (Kenny 1989: 75).

Med Kenny som en av flere foregangsfigurer, har fremveksten av samfunnsmusikkterapi og økende grad av inspirasjon fra antropologi, sosiologi og musikkvitenskap en annen forståelse av musikkbegrepet. Endringen handlet om skiftet fra hva musikk er, til hva musikk muliggjør som aktivitet i og som kontekst (Ansdell 1997, 2003; Rolvsjord 2006, 2007; Ruud 1998, 2010). Viktige begrep er derfor *musicking* (Small 1998) og ”affordance” (muligheter i situasjonen og struktur) / ”appropriations” (hvordan disse mulighetene tas i bruk av deltagerne) (DeNora 2013). Dette medfører et perspektiv på at musikalske og ekstramusikalske elementer er uløselig sammensatt og påvirker hverandre gjensidig (Ansdell 2014: 39, Stige & Aarø 2012: 121). Begrepene om musikk som middel og musikk som medium blir derfor kritisert for å være lite kontekstsensitiv (Stige & Aarø 2012: 119).

Når musikk forstås som en aktivitet i stedet for et verk, spør Even Ruud retorisk om hva man håper på å finne i transkriberte musikkanalyser slik Lee foreslår (Ruud 2010: 85). I hvilken grad kan man anta at transkribert musikk kan si noe om hvordan det oppleves i

øyeblikket? Ruud argumenterer ikke for at det musikalske materiale ikke er av betydning, heller tvert i mot, men at dens bruk i kontekst er avgjørende. Musikken selv er slags situasjon med en egen materialitet, syntaks og semiotikk. For å undersøke hvorfor og hvordan musikken kan ha påvirkningskraft, hevder Ruud at en må ”go beyond the analysis and out into the world, into the specific clinical situation and its concomitant experience.” (Ruud 2010: 82).

Brynjulf Stige (2002, Stige & Aarø 2012) utvikler et bredt metateoretisk grunnlag for musikken i musikkterapi som et samspill mellom biologiske, sosiale og kulturelle (historiske) og personlige dimensjoner. Hvordan dette alltid virker sammen illustreres gjennom en såkalt ”triumvirate” med begrepene protomusikalitet, musics og musicking (Stige 2002: 83, 107). Protomusikalitet beskriver menneskers biologiske og medfødte evne til meningsdannelse og sosialt samspill, ”musics” som ulike artefakter og uttrykksformer mediert gjennom kultur(historie), mens musicking viser til den spesifikke situasjonen hvor, hvem, hva og hvordan musikken gjøres. I en senere tekst legges begrepet ”musicianship” i midten av modellen, som viser til personlige ferdigheter, ressurser og holdninger til musikk (Stige & Aarø 2012: 126¹). Stige foreslår derfor å forstå musikk som ”a situated event and activity. As an event music is sound-in-time, organized as culturally informed expressions of human protomusicality. As activity music is the act of creating and relating to emerging sounds and expressive gestures.” (Stige 2002: 82). Estetikk i musikkterapi kan derfor ikke være et spørsmål om enten-eller, men et spørsmål om hvordan det estetiske rammes inn av hvor, hva, hvordan og hvorfor (Stige 2002: 58 – 61). Musikkens verdi er derfor relativ, relasjonell og kontekstuell – og avhenger av hvordan den enkelte person bruker mulighetene som bys i den musikalske situasjonen.

Jeg velger å tenke på Stiges modell som et løst teoretisk utgangspunkt. Hvordan er det ”å være i” i denne trekanten? Det handler om å få teorien til å leve, å leve i teorien. For, selv om musikkbegrepet forstås ulikt av forskjellige teoretikere, virker alle å ha til felles (med rette?) at fokus ligger i hvordan klienten opplever seg selv gjennom eller tar i bruk musikken, mens terapeutens oppgave er å legge til rette for dette. Hva som dels ser ut til å være fraværende, er hvordan musikkterapeutene selv tar i bruk musikken og hvordan dette preger praksis. Med sitt begrep om estetikk kan Kenny (1989) sees på som et unntak. Også Rolvsjord (2007: 219) mer enn antyder at hvis terapeuten selv viser engasjement og gir uttrykk for å

¹ Her er begrepet protomusikalitet erstattet med ”musicality”.

verdsette det musikalske samarbeidet, er det et gode. Så langt har fokuset vært på hva og hvordan musikk. Men, hva er en musikkopplevelse?

Musikkopplevelser.

I boken "Defining Music Therapy" går Kenneth Bruscia (2014) grundig verks og definerer musikkopplevelser av type, grad og mulige relasjoner mellom / innad mennesker og musikk (Bruscia 2014: 110-155). Bruscia knytter begrepet "Musical experiences" først og fremst til ulike former for musisering. Disse er improvisasjon, rekreasjon eller fremføring, komponering og lytting. Det er ikke helt hva jeg leter etter. Improvisasjon, for eksempel, kan definere – men er det definerende for hvordan det oppleves? Heller,

Jeg ville gjerne skrive en bok om årstidene

Vår høst sommer vinter

De lyse dagene i april og juni

mørket i august

beskrive månedene ukene dagene

timene på dagen

og forandringene som gjentar det samme

alltid på en ny måte (...)

men hvor og når begynner året

på kjøkkenet eller i stuen

i september eller november? (Espedal 2016: 9-10.)

Før en snakker konkret om hva, kan en spørre på samme som Espedal om når og hvor en musikkopplevelse begynner. Et enkelt svar vill være fra musikkens første tone – start – til siste tone – slutt. Med vendingen i forståelse fra hva musikk er til hva musikk muliggjør i og som kontekst, innebærer heller å se på hva som skjer rundt og i mellom – før og etter siste tone klinger. Musikk foregår alltid i ulike kontekster, til ulike tider, med forskjellige mennesker, som har hver sine musikalske biografier og med forskjellige ting eller artefakter. Å spille den samme sangen, med de samme instrumentene, til den samme tida på døgnet, på det samme stedet med de samme folka, vil antageligvis ikke gi den samme opplevelsen to ganger på rad. Forandringene som gjentar det samme alltid på en ny måte.

Et økologisk perspektiv innebærer å se på det som skjer rundt og i mellom – før og etter siste tone klinger. Når og hvor henger altså sammen med hva en musikalsk opplevelse er. Hittil har jeg brukt begrepet opplevelse. Gary Ansdell poengterer at det engelske begrepet ”experience” dekker både ting eller ferdigheter vi tilegner oss over tid (erfaring) og som et inntrykk i øyeblikket (opplevelse) (Ansdell 2014: 57) – og at vi trenger begge. I følge Ansdell har tradisjonell fenomenologi fokusert mest på et internalistisk opplevelsesebegrep, men bør utvides med et aktivt erfaringsbegrep som beveger seg ”utover”. Opplevelser er ikke et produkt, men en sosial prosess mellom spesifikke ting, mennesker og situasjoner (Ansdell 2014: 61). Derfor utfyller begrepene opplevelse og erfaring hverandre: Opplevelser gir erfaringer og nye erfaringer preger opplevelser. Dette omtales som et øko-fenomenologisk perspektiv og oppsummeres på følgende vis:

Musical experiences shows up in the active relationship between musical things, people and situations. (...) Musical experiences is better seen as something done and enacted – a case of skillfull access – rather than as something that only happens within us or to us. It certainly does´nt just happens in our heads, but rather *between us* and the musical world that we become involved with, and live within. What is musically present and available has the potential to help. Music´s specific features, properties, qualities and processes form the foundation of music´s help in the broader musical ecology: creation and maintenance of musical personhood, relationship, community and transcendence. (Ansdell 2014: 88).

Musikkopplevelser er ikke noe vi bare blir utsatt for, men noe vi aktivt gjør. Musikkopplevelser er ikke noe passivt som *kun* skjer i oss, men i et situasjonelt samspill mellom personer og artefakter. Derfor trenger ikke to personer å ha den samme opplevelsen i den samme situasjonen. Dette gjør det mulig å snakke om delte, men samtidig personlige opplevelser av musikken (DeNora 2013: 97-120). Det er denne vekslingen jeg vil forsøke å beskrive: i meg, sammen med andre.

Hva som skjer i oss, preges som nevnt av tidligere erfaringer og livs/kulturhistorie (DeNora 2013: 6). Hvordan vi beskriver og opplever ting, endres over tid i møte med andre mennesker, andre tekster (Gilbertson 2013). I tillegg til å beskrive musikkopplevelser fra musikkterapeutisk praksis, beskriver jeg derfor også andre personlige musikkopplevelser utenfor musikkterapi. For å undersøke hvordan det personlige, situasjonelle og kulturelle verdier spiller sammen i dannelsen av musikkopplevelser, og endres over tid, bruker jeg autoetnografi som metode.

Hva autoetnografi kan være

Som en brytning mellom etnografi og autobiografi, er autoetnografi er en metode hvor forskeren beskriver og undersøker personlige opplevelser som et utgangspunkt for kulturell analyse og kritikk. Fokus på det kulturelle kan sees på i forlengelsen av å være en videreføring fra antropologi og sosiologi. Andre fagfelt som også anerkjenner subjektivitet har lignende, men noe annet fokus. Innen feministisk teori kan begrepet om situert kunnskap (Haraway 1988) være relevant og fenomenologisk filosofi ett annet.

Autoetnografier kan vurderes ut fra ulike vektlegging mellom de ulike komponentene som utgjør begrepet: den personlige opplevelsen (auto-) den kulturelle konteksten (etno-) og den vitenskapelige prosessen (grafi) (Baarts 2015: 174, Chang 2008: 48). Dette har ført til store diskusjoner om hva autoetnografi er, bør være, eller om det bør være noe i det hele tatt (Adams et al. 2015; Anderson 2006; Atkinson 2015: 157 - 171; Chang 2008, 2016; Delamont 2009). En konsekvens av dette har vært en grov todeling mellom analytisk og evokativ autoetnografi. Evokativ autoetnografi prioriterer emosjonelle (biografiske) opplevelser formidlet gjennom historiefortelling med mindre vekt på teoretisk analyse (se for eksempel Lahmann 2009), mens analytisk autoetnografi ligger nærmere tradisjonell etnografi med mer eksplisitt fokus på analyse og teoriutvikling (Anderson 2006). Skillet vises riktignok mindre oppmerksomhet enn tidligere (Hughes & Pennington 2017: 30). Kritikken internt og eksternt innen autoetnografi speiler noe av dette. Enten er det for kunstnerisk og personlig, for lite analytisk – eller for analytisk og vitenskapelig på bekostning det kunstneriske og det personlige (Ellis et al. 2011: 283). Men, hvor slutter den ene og den andre begynner? Hva skiller analytisk autoetnografi fra ulike former for refleksivitet i etnografi (Delamont 2009)? Hva skiller en evokativ autoetnografi fra andre personlige bekjennelser, utover at de er publisert i et forskningstidsskrift (Lahman 2009)? Og hvilke glidende overganger finnes mellom evokativ og analytisk autoetnografi? Ulike måter å forstå metoden gjenspeiles videre i mengden av navn som (feil)brukes om det (Chang 2008: 47-48; Hughes & Pennington 2017: 18-22, 184). Å si entydig hva som (ikke) er autoetnografi er derfor vanskelig å avgjøre. Dette kommer også til uttrykk i musikkterapilitteraturen som omhandler autoetnografi.

Autoetnografi i musikkterapi.

Som forsøkt illustrert er metoden mangefasettert og knyttes til ulike forskningstradisjoner. I siste utgave av *Music Therapy Research* (Wheeler & Murphy 2016) nevnes autoetnografi i kapitlene om etnografi (Stige & Ledger 2016), ”First-person research” (Hunt 2016), ”Narrative inquiry” (Hadley & Edwards 2016) og ”Arts-based-research” (Viega & Forinash 2016). Elektroniske søk i databaser og tidsskrift (Oria, *Nordic journal of music therapy*, *Voices*, *Bora*, *Journal of Music Therapy*) med søkeordene ”autoethnography + music therapy” gir enkelte treff.

Edwards (2015) har ikke publisert musikkterapeutiske autoetnografier selv², men oppfordrer musikkterapeuter å ta det i bruk etter å ha opplevd selv at det har hjulpet på å se egen praksis på nye måter. To tidligere masteroppgaver ved Universitetet i Bergen bruker begrepet autoetnografi på ulike måter. Rødland (2008) bruker begrepet for å beskrive sin egen subjektivitet og innenforrolle i en etnografisk informert case-studie. Vågan (2014) beskriver sine personlige erfaringer fra egenpraksisperioden for å belyse utfordringer om rekruttering av klienter og opplevelser av usikkerhet gjennom et semifiktivt narrativ. Woodward (2015) er foreløpig eneste doktorgrad innen musikkterapi som benytter seg av autoetnografi, hvor hun undersøker sin personlige utvikling som leder for en NGO og rolle som musikkterapeut i Bosnia-Herzegovina over flere år. Autoetnografi nevnes i enkelte tekster fra *Voices* 17(3) (Viega, red. 2017), med videoer og lydklipp i tillegg til tekst. Bonde (2014, punkt om ”trustworthiness”) omtaler bidragsyterne i boken ”*Musical Life Stories*” sine egne narrativer om musikk som autoetnografiske.

Fra manuelle søk finnes det andre relevante og relaterte treff. Rolvsjord (2007: 53, 207-220) omtaler kapitlet om ”mutual empowerment” i utforskningen av ressursorientert musikkterapi som autoetnografi. Her beskriver hun hvordan samarbeidet med informantene har gitt henne positive opplevelser og utfordringer musikalsk, personlig og profesjonelt. Som antydning tidligere kan tekster ha autoetnografiske trekk uten at begrepet brukes. Eksempel på dette kan være Ruuds innledning til boken *Musikk og identitet* (2016) hvor han knytter sin egen musikalske biografi til andre politiske og sosiale kontekster, Lee (2008) reflekterer rundt hvordan egen seksualitet er viktig for sin terapeutiske identitet, og Igari (2004) fant ny faglig interesse i møte med nye teoretiske perspektiv og hvordan dette påvirket praksis. Gilbertson (2013) kan være et annet eksempel, om hvordan en beskrivelse av

² Edwards (2017) har imidlertid skrevet autoetnografisk om sexisme innen høyere utdanning.

en enkeltopplevelse endres over tid i møte med ulike forskningsmetoder og personer. Utenfor musikkterapilitteraturen finnes det også eksempler på autoetnografi relatert til musikk (Bartlett & Ellis 2009) og musikk og psykisk helse (Lewis 2017; Sharma 2014).

Autoetnografisk layered account

Å finne et navn på hva jeg hadde skrevet, skjedde etter at hoveddelen dels var ferdig. Jeg ble spurt om det jeg hadde skrevet virkelig var autoetnografisk, om det var noe mer, eller noe litt annet. Jeg trengte et mer presist begrep. Jeg leste, igjen, om ulike måter å skrive og representere autoetnografi (Adams et al. 2015: 83-89) og fant ”layered accounts”. Det beskrives på følgende måte: ”Layered accounts: which juxtapose fragments of experience, memories, introspection, research, theory and other texts. Layered accounts reflect and refract the relationship between personal / cultural experience and interpretation / analysis” (Adams et al. 2015: 85). En lignende beskrivelse gis av Hughes og Pennington (2017):

Accounts that focus on the author’s experience alongside data, abstract analysis, and relevant literature (...) Layered accounts use vignettes, reflexivity, multiple voices and introspection to invoke readers into the `emergent experience` of doing research, conceive of identity as an `emergent process` and consider evocative, concrete texts to be as important as abstract analysis. (Hughes & Pennington 2017: 20).

Hvordan dette kommer til uttrykk presenteres i neste underoverskrift. Hoveddelen av teksten som beskrives som en autoetnografisk layered account, starter så vidt i etikk-kapitlet og brukes først utstrakt fra diskusjon om selvutlevering. Innledningen, om hvordan valg av tema knyttes til personlige erfaringer sammen med ulike teoretiske tekster, kan beskrives på samme måte. Jeg har ikke et mål om å gi et endelig svar på problemstillingen, men forhåpentligvis kan teksten inspirere andre til også å reflektere over sine egne erfaringer i lys av historiene som fortelles (Bartleet & Ellis 2009: 9). Det handler om å få autoetnografi til å synge, gjøre musikk personlig (Bartleet & Ellis 2009).

Ettersom autoetnografi er en personlig metode anerkjennes følelser, sårbarhet og subjektivitet som essensielt – ikke bare som en del av prosessen, men også *som* forskning. Det betyr ikke at all personlig eksponering er relevant. Mer enn å fungere som en stilistisk dekorasjon, må det tjene et overordnet formål eller argument og tilby noe en ellers ikke ville hatt tilgang på (Behar 1996 i Adams et al. 2015: 40 og Anderson 2006; 385). Eksemplene som brukes kan derfor beskrives som ”strategiske” (Merton 1987: 10 - 11). Mer enn ett ideal for forskning, bruker og viser autoetnografiske tekster refleksivitet som en måte å problematisere forhold mellom forskning, liv og identitet. Derigjennom illustreres ”sense-making” prosesser og tilbyr innsidekunnskap av kulturelle fenomener som ellers kan være

vanskelig å observere eller snakke om i intervju. Med slik innside-kunnskap beskrives og kritiseres normer, praksiser og teori (Adams et al. 36-38; Hughes & Pennington 2017: 51-53).

Prosessen med "datainnsamling" og fremstilling.

Prosessen startet med håndskreven logg fra egenpraksisperioden og andre musikalske situasjoner privat. Loggen ble skrevet opptil to dager etter situasjonene hadde skjedd, hovedsakelig av praktiske årsaker. Beskrivelsene var til å begynne med delt opp i sekvenser som "før", "underveis", "etterpå" (DeNora 2003: 143), men det virket kunstig. Å dele opp kan være mer nødvendig og lettere når hendelser observeres og beskrives i sanntid, i tillegg til at notatene raskt tok form i en blanding av deskriptive beskrivelser og rene refleksjoner eller tanker. Etter egenpraksisperioden var ferdig og deltagerne som ble spurt signerte samtykkeskjema, førte jeg loggen i Word og bevisst omformet de til et sammenhengende narrativ basert på samarbeidet med hver enkelt person (Adams et al. 2015: 77)³. I arbeidet med dette begynte jeg underveis å fylle inn referanser som kunne beskrive hva som skjedde eller hva jeg tenkte. Når jeg leser loggen i ettertid, ser jeg også at hva jeg skrev preges av hva jeg leste i samme periode. Som om teksten allerede var implisitt teoretisert. I prosjektskissen planla jeg å skrive min egen musikalske biografi. Først da jeg omskrev loggen til ulike narrativ fikk jeg assosiasjoner fra en spesifikk episode som åpnet for denne prosessen. En annen kveld jeg ikke fikk sove, skrev jeg tre sider med hendelser jeg ønsket å fortelle. Når tematikken er (så tilknyttet) eget liv og identitet, er det vanskelig (hvis ikke umulig) å forlate det etnografiske "feltet" (Barton 2011). Dette åpnet for annen "data" enn kun loggen, som for eksempel samtaler med andre, nyhetsartikler, skjønnlitteratur, en sms, andre minner. En av episodene som jeg ønsket å beskrive, klarte jeg først å skrive da jeg la bort notater jeg hadde gjort og heller skrev fra minnet, sammenhengende for hånd i nærmere to timer. Utenom å ha fjernet enkelte setninger og ord, er denne delen nokså lik originalen. Selv om det var en god opplevelse (både selve episoden og skrivingen), trengte jeg avstand for å klare å fortelle hva som skjedde. Intuitivt valgte jeg derfor å skrive i andre-person entall (Adams et al. 2015: 78-79, 106). Etisk sett har prosessen opplevdes som krevende. Dette diskuteres mer utførlig senere.

³ Selv om lite av dette har blitt med i det endelige produktet, har det vært nyttig for å se min egen praksis en annen måte (Edwards 2015), å se ting jeg helst skulle gjort annerledes, å legge merke til vaner, å få et annet forhold til ord jeg bruker.

Deretter var det en prosess med å finne ut hvordan disse opplevelsene kunne fortelles som en dels sammenhengende historie i dialog med andre tekster – noe som gjorde at teksten ikke handler bare om meg, men også kultur gjennom meg (Chang 2008: 48-49). Fortelling og andre tekster (teori, osv.) forstås derfor som et gjensidig forhold: ”Theory asks about and explains the nuances of an experience and the happenings of a culture; the story is the mechanism that illustrates and embodies these nuances and happenings” (Adams et al. 2015: 89-90). Når disse har blitt slått sammen og formidles vekselvis, ga det konsekvenser for strukturen av teksten og relateres til metodologi.

Metodologi

Mens metode viser til selve teknikkene, formen for eller verktøyene for selve datainnsamlingen, viser metodologi til de overordnede epistemologiske og ontologiske rammene for en studie (Hughes & Pennington 2017: 11). Epistemologi forstås som læren om hva som telles som (sann eller riktig, ”hvordan”) kunnskap, mens ontologi ”is the branch of metaphysics concerned with what exists (what ”is”), with being and reality and how entities are organized” (St. Pierre 2011: 615). Å si noe om dette er nødvendig for å vurdere hvorvidt teksten er vellykket, hvordan den skal leses og vurderes (Edwards 2012). Jeg knytter denne teksten opp mot deler av postkvalitativ metodologi, basert på Elizabeth Andrew St. Pierre (2011, 2013, 2014).

*

Store ord. Men hvor dypt stikker det? Jeg har få problemer med randomiserte postpositivistiske studier utover at det er knotete å lese. Og at det ikke appellerer. Barone og Eisners (2011) begrep om epistemologisk diversitet virker forlokkende når de sier ”Indeed, when it comes to any sort of paradigm war we are pacifists, refusing to fight in a meaningless battle.” (Barone & Eisner 2011: 47). Jeg er tenåringspasifisten som ikke vil tjenestegjøre. Ikke fordi han nødvendigvis er prinsipielt mot militærtjeneste, men fordi han heller vil gjøre noe annet.

Epistemologisk gjerdesitting, der har du meg.

*

Begrepet postkvalitativ forskning er en samlebetegnelse på ulike perspektiver som postmodernisme, poststrukturalisme og posthumanisme, og hvordan disse perspektivene ikke fungerer sammen med ”konvensjonell humanistisk forskning” (St. Pierre 2013, 2014). Jeg skriver at jeg bruker deler av postkvalitativ metodologi, for, sannsynligvis er jeg full av motsetninger allerede. Jeg bruker ikke ulike postanalyser som St. Pierre foreslår. Og konsekvensen av disse, visstnok, dekonstruerer flere av begrepene denne teksten (og autoetnografi generelt) er sentrert rundt: ”researcher, identity, voice, experience, positionality, subjectivity, reflexivity” (St. Pierre 2011: 619). Noen ting vil jeg likevel trekke frem som relevant.

I stedet for å anse dataen som en ”ren tekstlig empirisk representasjon”⁴ som kan kategoriseres eller tematiseres, flyter virkelighet, representasjon og subjektivitet sammen (St. Pierre 2014: 11-12). Slik sett har skrivingen vært et ”field of play in which the study took place, a space (never just textual)” (St. Pierre 2011: 621, også Barton 2011). Er det data fordi det skrevet ned et annet sted før det omskrives eller overføres til et Word-dokument? Hva med minner? Bli ikke ”dataen” noe annet i denne prosessen? Jobber jeg ikke annerledes fra håndskrevne notater uten tanke på struktur og gjentakelser, til å omskrive, omskrive og omskrive i Word-dokument for at det forhåpentligvis skal gi mening for andre? Som St. Pierre skriver: ”I never knew who / when / where I was during fieldwork. It was not simply I had multiple subjectivities or moved along subject positions but that I was already a simultaneity of relations with humans and the non-human” (2011: 621). Når fortelling og teori sidestilles i et ”field of play”, opplevde jeg et tradisjonelt begrep om data, noe som kan analyseres etterpå, ikke fungerte. Teori er data. Livshistorie er data. Måten disse leses, tenkes, skrives og omskrives er data. Dette relateres videre til et poeng innen autoetnografi og postkvalitativ forskning hvor selve skrivinga er analysen, skrivinga er funnet, skrivinga er diskusjonen for å problematisere forholdet mellom forskning, liv og identitet (Adams et al. 2015; St. Pierre 2011, 2013, 2014).

Emnekrav. Struktur, fremstilling, metode og metodologi.

I emnebeskrivelsen til ”Masteroppgåve i musikkterapi” for monografiformat, heter det at ”Formelle krav til utforming, stil, referering osv. følger vanleg akademisk standard.” (Universitetet i Bergen, u.å). Denne teksten utfordrer dels denne beskrivelsen. For, hva er vanlig? Som nevnt tidligere utfordrer autoetnografi standardiserte måter å gjennomføre forskning på (Ellis et al. 2011). Med de to siste utgavene av ”Sage Handbook of Qualitative Research” (Denzin & Lincoln 2011, 2017) er det dessuten tydelig at kvalitativ forskning er mangfoldig og ikke bundet til enkelte konvensjoner. St. Pierre hevder for eksempel at ”I do and cannot offer an alternative methodology – a recipe, an outline, a structure, for post qualitative research – another handy “research design” in which one can safely secure oneself and one’s work.” (St. Pierre 2011: 613). I forhold til utforming har jeg hittil brukt overskrifter som metode og metodologi. Men, videre bruker jeg ikke overskrifter som funn, diskusjon eller analyse, fordi det ikke fungerer i forhold til metode og metodologi (som nevnt

⁴ Selv om jeg dels gjør *det* også.

over og under, se også Ellis et al. 2011: 274). På samme måte er problemstillingen tenkt på som veiledende, heller enn noe som skal gis et endelig svar. Til sammenligning, bruker heller ingen av tekstene i Bartleet og Ellis (2009) om autoetnografi/musikk eller Lewis (2017) slike overskrifter. Fra kapitlet om selvutlevering til og med avslutningen er det ingen overskrifter. Sekvensene skilles fra hverandre og henger sammen med hverandre, forsøkt illustrert med tegnet +.

I forhold til formelle krav til stil, bruker jeg i denne teksten flere ulike stiler. Noen deler er tradisjonelt akademisk, distansert og avmålt. Andre deler er fortellende og personlige. Dette begrunnes med at autoetnografi, som et møte mellom det personlige og kultur, har ulike sekvenser trengt ulike stiler. Personlig opplevelser kunne ikke fortelles strengt akademisk for å fungere. Teoretiske perspektiv og ideer kunne ikke fortelles på samme måte for forklares tilstrekkelig. Samtidig har jeg underveis forsøkt å sette disse ulike stilene og ”stemmene” ved siden av hverandre, som forklart i metoddelen. Å ikke følge én stil konsekvent kan potensielt gi en opplevelse av brudd i teksten. For selve skriveprosessen har dette likevel vært befriende. Når noe har vært for stivt og livløst har det vært godt endre perspektiv til det personlige og levde. Og motsatt. Når det har blitt for personlig og nært, har det vært godt å trekke seg unna. Til det distanserte, det avmålte. Uavhengig skrive- og fortellerstil har jeg gjennom teksten forholdt meg til vanlig akademisk refereringsskikk, og så langt det har vært mulig spesifisert sidetall selv uten direkte sitering.

I sitatet fra St. Pierre (2011: 613) over bruker hun ordet ”trygt”. Å dels bevege seg utenfor de satte grensene kan derfor forstås som potensielt utrygt. Jeg har kjent det på kroppen i løpet av hele prosessen. Jeg har vært usikker på om det har vært en gode idé, om det er ”forskning” nok for en masteroppgave, om det er (ir)relevant. Vært spent når utkast har blitt sendt inn veiledning eller skriveseminar. Vekslet mellom å tenke på det som et kreativt stup og et grufullt mageplask (fortsatt ikke bestemt meg). Men, jeg fortsatte – jeg klarte heller ikke å løse på det noen annen måte. På den andre siden, hva med å si det samme med positivt fortegn: Hvorfor ikke prøve noe annerledes? St. Pierre avslutter kritisk med å påpeke at ”Whether it will be called ”science” depends, as always, on who has the power to make such decisions. Some will work to keep science capacious, other’s won’t, and still others won’t care much at all.” (St. Pierre 2011: 623). Jeg har ikke makt til å avgjøre hva forskning er, men jeg har prøvd noe litt annerledes. Noe litt romsligere.

Etikk

Autoetnografi skulle være plankekjøring, lite etisk problematisk. Det skulle bare handle om *meg*. Jeg gledet meg over tanken på å skrive sant: ”dette skjedde”. Det viste seg å være en naiv tanke. Det ble heller motsatt, etiske aspekter har tidvis gjort at jeg ikke har klart å komme videre. Å jobbe med prosjektet har åpnet for refleksjon rundt etikk på måter som muligens ikke ville vært like tydelig med andre kvalitative forskningsmetoder. Etterhvert som jeg leste og skrev, ble det klart at hvordan – eller hvis i det hele tatt – autoetnografi kan gjennomføres etisk forsvarlig er uavklart og et høyst kontroversielt tema (Adams et al. 2015, Chang 2008, 2016; Delamont 2009; Murray, Pushor & Renihan 2011; Tolich 2010). Jeg er åpen for at jeg burde ha gjort ting annerledes og at prosessen ikke har vært feilfri. Jeg velger likevel å fortelle om hvordan det har vært. Kapitlet diskuterer og problematiserer personvern, samtykke, anonymitet og konfidensialitet og selvutlevering.

Personvern.

Et spørsmål som lenge var uavklart, var om prosjektet trengte å meldes til Norsk Senter for Forskningsdata (NSD). Etter oppfordring om å undersøke hvordan en tidligere og lignende masteroppgave forholdt seg til NSD, gjorde jeg tilsvarende som Vågan (2014: vedlegg). Etter å ha forklart prosjektet i korte trekk via e-post, var tilbakemeldingen til Vågan den gangen at prosjektet hans kunne gjennomføres uten å omfattes av meldeplikten. I svaret på min henvendelse som i stor grad var basert på Vågan, kunne NSD verken bekrefte eller avkrefte om prosjektet mitt var meldepliktig (vedlegg d).

Spørsmålet ble en tanke, en av de tankene som virkelig fester seg, men som en ikke klarer å gjøre noe med. Søknaden til NSD ble sendt i slutten av oktober, en kort måned etter oppstart av egenpraksis, hvor jeg allerede hadde begynt loggføring. Søknaden ble godkjent 1.12.2017. I ettertid, ser jeg nesten at jeg *ber* NSD om å la prosjektet omfattes av meldeplikten. Krysser av i alle de riktige boksene, selv om jeg verken i loggen noen gang skrev ned navn, kjønn, alder, informasjon om helseforhold eller institusjonstilknytning. Koblingsnøkkel var heller ikke nødvendig som opprinnelig nevnt i søknaden, ettersom utvalget var lite og personer jeg hadde jevnlig kontakt med. Min egen søknad og tilbakemeldingen fra NSD er interessant på ulike måter.

Under punktet om førstegangskontakt skrev jeg eksplisitt at ”alle personer som

tiltenkes prosjektet har allerede vært i kontakt med undertegnede gjennom praksis eller jobb. *Episodene som jeg ønsker å beskrive har dels allerede skjedd* (min utheving), mens 1 er en pågående prosess.” (vedlegg c). Derfor er det bemerkelsesverdig at NSD under punktet om sensitive data, oppgir at de har ingen innvendinger til datainnsamlingen (vedlegg b). Dette kan beskrives som retrospektivt samtykke - et begrep som verken dukker opp i søk hos NSD eller hos De Nasjonale forskningsetiske komiteene sine sider - og som jeg først ble introdusert for hos Tolich (2010) etter at søknaden ble sendt. Interessant er også at tilbakemeldingen om at opplysninger om helseforhold både er ”relevant og nødvendig” (vedlegg c). Spesielt ordet ”nødvendig” slo meg ettersom, i hvert fall slik jeg leser min egen søknad i ettertid, at helseopplysninger kun var til formål for kontekstualisering og ikke trengte å være personspeifikk. Ved å gi Vågan (2014) fritak fra meldeplikten, ga NSD implisitt uttrykk for at de samme helseopplysningene og behovet for kontekstualisering, ikke var nødvendig eller relevante? Om det er en kritikk av Vågan (2014)⁵ sitt prosjekt, mitt eget, eller NSD er mindre viktig. Jeg ser heller på det som et tegn på at de som skriver autoetnografier og de som skal vurdere gjennomføring (sensorer, veiledere) og søknader (NSD) bør ha et klarere forhold til hva som er nødvendige og relevante opplysninger om andre, ettersom autoetnografier kun tilsynelatende handler om forskeren selv. For som Tolich bemerker: ”The word *auto* is a misnomer. The self might be the focus of research, but the self is porous, leaking to the other without due ethical consideration” (Tolich 2010: 1608).

Samtykke.

Like mye et spørsmål om lagring av personopplysninger, var tanken om behovet for å melde prosjektet til NSD knyttet til samtykke. Kunne jeg gjennomføre studien uten å informere eller spørre de beskrivelsene var sentrert rundt, på samme måte som Vågan (2014)? Men, jeg var ikke interessert i å fiksjonalisere (se også Murray et al. 2011: 48-49). Fremdeles ønsket jeg å skrive *sant*. Clandinin og Connelly (2000 i Chang 2008: 69) ber alle som skriver i narrativ/personlig-stil om å grundig vurdere hvorvidt ”they own a story just because they are telling it”. Sitatet leste jeg tidlig i prosessen, men forstod ikke rekkevidden av det. Pussig i grunn, for det var akkurat den samme tematikk jeg tenkte så lenge på. Jeg burde ha forstått det tidligere. Hele litteraturgjennomgangen i prosjektskissen pekte mot musikkopplevelser som et

⁵ For å ha det klart: jeg kritiserer ikke Vågan for manglende etisk bevissthet. Beskrivelsen av valgene han gjorde virker godt gjennomtenkt for å imøtekomme disse problemstillingene.

delt og relasjonelt fenomen (Ansdell 2014). Andre personer er alltid tilstede, synlig eller ikke, i historier vi forteller om oss selv. Først da jeg relaterte tematikken til debattene om den såkalte virkelighetslitteraturen stod det klart for meg. Selv om forfattere betoner at fortellingene er slik de har opplevd ulike situasjoner eller at det dels fiksjonalisert, har enkelte fremstilte personer følt seg utlevert. Skjønnlitteraturen har naturligvis andre etiske forpliktelser enn forskning, men spørsmålene og eksemplene fungerte skjerpene: Å bli skrevet om, direkte eller indirekte, frivillig eller ufrivillig, kan oppleves krenkende og urettferdig – sant eller ei.

Innen autoetnografi blir det diskutert hvorvidt skriftlig samtykke er eneste og beste måte å sikre samtykke, og at enkelte studier ikke burde eller behøver å søke institusjonell godkjenning av ulike grunner (Hughes & Pennington 2017: 84 – 86). Andre tilnærminger kan være prosessuelt samtykke og relasjonell etikk (Adams et al. 2015: 56 - 62). Prosessuelt samtykke beskrives som en tilnærming hvor forskeren spør deltagerne jevnlig gjennom hele prosjektperioden, fra utformingen av prosjektet til publisering om en fremdeles ønsker å delta i studien. Dette ble ikke brukt av to grunner. For det første leste jeg om prosessuelt samtykke etter relasjonene var påbegynte i både egenpraksis og jobb. Usikker på om det ville være til skade for den videre relasjonen ved å ta det opp (og før NSD-godkjenningen eventuelt var klar), gjorde at det ikke føltes riktig å informere om prosjektet. Det andre, nært beslektet med første, var en følelse av at utgangspunktet for autoetnografiske studier er annerledes enn andre kvalitative studier. Der hvor andre kvalitative studier sier: ”Fortell din historie, det vil bidra med økt kunnskap om temaet”, spør autoetnografen ”Er det greit om jeg forteller om våre møter fra mitt synspunkt? Du spiller forøvrig bare bi-rollen”. Utgangspunktet for at vi møttes var et ønske om å delta i musikk(terapi), ikke å bli skrevet om.

Da NSD godkjente søknaden, kjente jeg en umiddelbar lettelse. Prosjektet var forsvarlig og gjennomførbart. Jeg fikk tillatelse til å gjøre det jeg ønsket! NSD bemerker at jeg stod i en behandlerrelasjon til deltagerne og at samtykke derfor burde innhentes av tredjepart ved institusjonene. Disse anbefalingene har blitt overholdt. Å ha prosessuelt samtykke som utgangspunkt ville derfor vært feil, men kunne vært en god strategi hvis jeg hadde lest om begrepet og prosjektet hadde blitt godkjent tidligere. Andre personer som nevnes i denne teksten har jeg ikke en behandlerrelasjon til og er derfor mindre problematisk. Jeg har likevel spurt muntlig om tillatelse før jeg har skrevet om de(t).

Etterhvert, mens jeg bearbeidet loggen, skrev tekster til veiledning og seminarer, ble jeg likevel usikker. Hva hadde NSD gitt godkjenning til, eller hva trodde jeg de hadde gitt godkjenning til? Hadde jeg gått for langt? Kunne jeg ha med sitater av hva folk hadde sagt? Ville det vært greit å inkludere sitater hvis de var loggført? Det hadde vært stilig om NSD hadde la til en ny boks for datainnsamling: minner. Jeg har likevel valgt å inkludere noen sitater fra deltagerne, slik jeg husker de, fordi jeg opplever de illustrerer gode poeng og sees på som positive bidrag. Sitater fra andre som ikke knyttes til spesifikke personer har jeg ikke spurt om samtykke. Det er ikke viktig hvem som sa hva, men at det har blitt sagt, og igjen, at disse sitatene også virker illustrerende for temaet som diskuteres.

Som nevnt ovenfor, oppga jeg i søknaden til NSD at noen av episodene som kunne bli beskrevet allerede hadde funnet sted og at begrepet retrospektivt samtykke først ble kjent for meg uken etter innsendt søknad. Tolich (2010: 1602) påpeker at autoetnografiske data ofte er retrospektive, men det innebærer ikke at personer som fremstilles ikke har rettigheter eller at etiske vurderinger ikke gjelder. To ting er verdt å henholdsvis både forsvare og problematisere. Til ulikhet fra eksemplene Tolich (2010: 1600–1605) trekker frem, bearbeidet jeg ikke loggen eller skrev ferdig tekstutdrag til innleveringer før det ble spurt om skriftlig eller muntlig samtykke. Eksemplene han trekker frem beskriver *passivt* og muntlig samtykke mellom deltager og forsker. Alle de fire jeg spurte om skriftlig samtykke, ønsket å delta og signerte skjemaet gjennom henvendelse fra tredjeperson.

Et øyeblikk stakk seg ut og er verdt gjenfortelle. Vedkommende hadde med et signert samtykkeskjema. Før jeg så på det sammenbrettede arket, spurte jeg om vi skulle snakke litt om det, eller om det var noen spørsmål om prosjektet.

”Du har altså allerede skrevet logg...”

Jeg lar pausen vare litt lenger her. Det var en briljant kommentar og fortjener en stor takk. Med den lille pausen, ble jeg igjen klar over den gufne følelsen over å ha skrevet logg før NSD-søknaden ble sendt, før samtykkeskjemaet ble signert. Samtidig ga det meg mulighet til å tenke over situasjonen vår som studenter i praksis generelt. Loggføring har blitt anbefalt gjennom studieløpet til gjennomføring av praksisperioder (selvsagt anonymisert) og blir beskrevet som en del av utvikling av profesjonsferdigheter og identitet. Men, er personer vi treffer informert om at erfaringer vi gjør kan brukes i ulike eksamensbesvarelser eller at vi skriver logg (selvsagt med taushetsplikt)? Det skal selvsagt påpekes at loggen jeg skrev

underveis var med en klar hensikt, som en tiltenkt del av masteroppgaven. Som et spørsmål: hvorfor omfattes loggføring til en masteroppgave av meldeplikt, mens annen loggføring fra praksis ikke gjør det, selv om innholdet er likt? Og, hvorfor skulle samtykke (uavhengig grad av sensitiv informasjon, loggført eller fra minne) være mindre relevant for eksempel til en muntlig eksamen enn en masteroppgave eller andre skriftlige innleveringer (selv om tilskuere eller lesere har taushetsplikt)? Et annet hypotetisk eksempel, ved å bruke andre(s) praksislogger fra tidligere, kunne datamaterialet blitt vurdert til å være arkivmateriale og heller ikke omfattes av meldeplikten?

I ettertid ser jeg derfor en endring jeg burde ha gjort i samtykkeskjemaet. Jeg skrev at "Hvis du ønsker å delta i studien, samtykker du til at det skrives logg og refleksjonsnotater fra møtene våre som danner datagrunnlaget for forskningsprosjektet" (vedlegg a). Verbet "skrives" er feil. Jeg burde ha skrevet "(...) samtykker du til at logg som har blitt skrevet". For så vidt merkelig også, for dette var allerede klart i søknaden til NSD hvor jeg skrev at noen episoder hadde skjedd. Samtalen jeg refererte til ovenfor endte godt samtidig som det klargjorde enda et etisk element. I fortsettelsen uttrykte vedkommende et ønske om å få bidra mer. Jeg flakket med blikket før jeg svarte "Neida, jeg har egentlig det jeg trenger." Autoetnografi handler blant annet om å åpne opp for andre "tause" stemmer (Adams et al. 2015: 14 - 15). Jeg har et privilegium. Jeg har muligheten til å formidle historier gjennom 20 000 ord. Historiene er ikke mine, alene. Men, jeg bruker de til å fortelle om opplevelser fra mitt perspektiv. Jeg vet ikke lenger om det er riktig. Tanken om at andre bare spiller en bi-rolle i enkelte typer autoetnografier, ble ekte. Andre mer samarbeidsorienterte autoetnografier eller å inkludere intervjuer kan være en måte å balansere dette på for fremtidige studier (Adams et al. 2015: 54-56, Hughes & Pennington 2017: 18-22).

Ganske nøyaktig sju dager og to timer etter den samtalen leser jeg ferdig Stig Sæterbakkens selvbiografiske notater. Tredje siste notat treffer noe ambivalensen jeg gnagde på i forhold til loggføring. Jeg skulle ha fortalt tidligere, gjorde det ikke, det var kanskje formelt sett riktig, skulle ha gjort det likevel.

"Alt vi ønsker å si, som vi ikke får sagt, og som vi fortsetter å ønske å si, ikke fordi vi ønsker å si det, men fordi vi ikke får sagt det." (Sæterbakken 2016: 188)

Anonymitet og hvordan personer presenteres.

Bevissthet rundt og hvordan krav om anonymitet og konfidensialitet adresseres i autoetnografier varierer betydelig. Dette gjelder både fremstillingen av forfatterne selv og andre personer (Carter 2002; Morse 2002; Tolich 2010). For, hvor godt kan episoder og personer anonymiseres når det er så tett tilknyttet eget liv (Murray, Pushor & Renihan 2011)? Jeg oppga i NSD-søknaden at beskrivelser skal være fullt anonymisert. Hvor jeg gjennomførte egenpraksis og hvor jeg jobber er kjent for mange i min omgangskrets. Det er dessuten begrenset antall distriktpsykiatriske sentre i Bergen og omegn som har musikkterapistudenter i egenpraksis (se også Rolvsjord 2015: 302). Men, egentlig er det ikke verre enn andre forskningstekster hvor musikkterapeuter for eksempel intervjuer egne klienter. Den ene uken gjør man seg flid med å anonymisere, maskere så mye som mulig. Uken etter står samme terapeut og klient på scenen og fremfører de samme sangene som diskuteres (kanskje etterfulgt av en personlig kommentar, som ”den her skrev jeg da jeg var psykotisk”) i et arrangement hvor for eksempel tematikken psykisk helse er en sentral del av promoteringen – noen dager etter havner bilder og beskrivelser i (sosiale)media. På grunn av mulighetene for potensiell institusjonell identifisering (for andre som ikke kjenner meg), har jeg valgt bort ett av narrativene hvor fremføring var hovedarbeidsform. Samtidig har jeg forsøkt å begrense informasjon om andre så mye som mulig uten at innholdet blir fordreid.

I prosessen med å bearbeide loggen og velge ut episoder, forsøkte jeg å gi deltagerne pseudonymer. Det fungerte ikke. ”Iselin” var ikke Iselin. Andre klarte jeg ikke å gi navn i det hele tatt. Jeg har derfor valgt å bare fremstille de som ”han” eller ”hun”. De har ikke sitt navn, men de har heller ingen andres navn. De er de de er. Andre personer er benevnt i forhold til hvilken rolle de har for meg, henholdsvis ”far”, ”vokalist” og ”bassist”. Fremstillingene av personer er skrevet slik at de skal kunne leses av de det gjelder (Tolich 2010: 1607-8, punkt 5 & 10). Det fysiske rommet preger musikken (DeNora 2013: 129) og kunne derfor vært interessant å beskrive, men inkluderes ikke av anonymitets- og plasshensyn. Navn på sanger (med mindre det var mine forslag og lite identifiserende) er heller ikke inkludert.

Selvtutlevering.

Diskusjonen hittil har omhandlet andre. Til slutt, eller en ny begynnelse, handler autoetnografisk etikk også om selvtutlevering. Hva velger man å fortelle? Jeg vet ikke hvor mange ganger jeg har omskrevet denne delen. Satt setninger parentes, som en påminnelse, vil jeg fortelle det her? Jeg kjenner kanskje deg som leser, kanskje ikke. Likevel, Taylor skriver:

I freely offer my work and myself for you to read, for you who I don't know, who I cannot see, and whose criticism I cannot hear. To you, I am at once an anonymous face and a naked heart, and in this strange mix of anonymity and nakedness, there is an awkward comfort. Somewhat akin to the confessional, the black and white spaces on this page afford just enough camouflage so that I can be honest and feel safe in my honesty. (Taylor 2009: 247).

Jeg sier ikke alt, men jeg sier noe. Og det jeg sier, føler jeg meg trygg på. Det jeg sier er svaret på spørsmålet, hvor nært vil du gå?

+

Jeg kan ikke si nøyaktig, oppsummere i ord, men svaret kan begynne med en enkel 256megabyte Mp3-spiller med opptaksfunksjon, en gammel og ustemt gitar, lår og hender som perkusjon. Vi trengte ikke mer. Knappt uten å høre på resultatet, spilte vi inn improviserte sanger under navnet til en vaskemiddelprodusent og lastet det opp på internett. Med økende antall avspillinger var vi på vei. Vi var musikere. Vi vokste, utvidet instrumentparken, ble stadig flinkere og vennskapet sterkere. Ingen andre spilte i band, resten spilte i korpset. Vi hadde ingen å måle oss med, hadde fritt kreativt spillerom og satte egne grenser for hva som var bra. Vi hadde det bra.

Noen år senere, allerede første dag på musikklinja på videregående, skjønte jeg at jeg lå bak de andre. En avstand jeg aldri klarte å ta igjen. Man måtte øve. Øve, øve! Jeg øvde nesten aldri hjemme, og hvis jeg gjorde, sluttet jeg ofte så fort en av foreldrene min kjørte inn oppkjørselen. Jeg spilte med hot-rods, stikker som ga mindre og en mykere lyd. Men, bråkte *det* for meg, måtte det bråke mer for andre? Jeg ville ikke være til bry. På kulturskolen var ikke det noe problem. Å spille slagverk handlet om koordinasjon, ikke hvordan det hørtes ut. Å gå fra ungdomsskole til videregående skole var en historie om fra-bygd-til-by. Jeg mistet dialekten min i løpet av noen uker. Det var et ekte skoleskifte, det var andre verdier som gjaldt. Musikk skulle være riktig. Musikk skulle være bra. Musikk var å kunne skrive melodi og rytme på diktat, beherske tradisjonell firstemt sats-lære, analysere funksjonsharmonikk,

kjenne vestlig klassisk kanon og historie. Alt med sikte på å kunne klare opptaksprøvene ved høyere musikkutdanningsinstitusjoner. Kom ikke her med hot-rods! Jeg slukte det, ville være med. Jeg internaliserte og levde verdiene, utviklet meg, lærte mye. Jeg lærte meg å spille på nytt.

Fremdeles var jeg ikke god *nok*. Jeg ble oppfordret, sammen med noen andre, om å ikke ta det siste faget med enda mer satslære, hørelære, arrangering, prima-vista sang og funksjonsharmonikk. Mens jeg måtte av de som klarte det, de som holdt høyest nivå, pratet de nedsettende om egne prestasjoner like etterpå. Heller ikke de var gode nok. Vi vurderte oss i lys av hverandre og av våre (noen andres?) idealer. Følelsen, så presist og voldsomt formulert av Sæterbakken, var mindreverdet:

”Mindreverdet, ikke menneskeverdet, er gaven jeg mottar fra den Andre. Han gir meg min tilkortkommenhet pakket inn med silkepapir og sløyfebånd (Til Stig. Fra alle. God jul!)” (Sæterbakken 2015: 34).

Prestasjonene var silkepapiret og sløyfebåndet, den musikalske gaven, jeg aldri kunne måle meg med. Det var en gave, ikke bare fra enkeltpersoner, men alle. Et ideal. Paradoksalt nok, mindreverdet var også en essensiell verdi. Man kunne, skulle aldri være fornøyd, alltid strekke seg, samtidig vise sine begrensninger. Kritikkk fra andre var viktig og konstruktivt. Viktigst var å påpeke de samme feilene hos seg selv først. Skjoldet var et spyd. Det var rettet innover.

Etter videregående tok jeg ett år på folkehøyskole. For første gang på flere år hørte noen si, leve ut, holdningen om musikk skal være gøy. Jeg ble oppmuntret, fikk selvtillit til å søke på utøvende studier, ”det kan gå hvis du øver litt mer”, fikk jeg høre. Jeg øvde litt mer og reiste nokså selvsikkert. Det ble en kort affære. Med en Led Zeppelin-låt røk jeg ut etter første runde, strøk teoridelen og reiste tilbake med brukket rygg. Hva skulle jeg gjøre? Lærer, vernepleier? Nei. Jeg hadde ikke noe annet enn musikken. Flyttet til Bergen, jobbet ett år, studerte noe annet ett år. Jeg spilte nesten ikke slagverk, men fikk et stadig bedre grep på gitaren. Stein Torleif Bjella synger, beskriver

Modningsangsten kjem,
kjenne at eg treng
en gitar å halde i
så skallen fæ litt fri

Til slutt søkte jeg meg inn på musikkterapistudiet. Jeg gråt da jeg fikk studieplass senere den sommeren. Jeg gråt fordi jeg ikke forstod. De måtte ha gjort en feil, de kunne da ikke ta inn *meg*? Mye har endret seg, noe sitter igjen. Opplevelsen av å ikke føle seg hjemme ved et musikkinstitut i høyere utdanning sitter igjen. God nok. Jeg tror jeg kan telle på to hender, antall ganger jeg har hatt egenøving i løpet av fem år. Etter mindre gode bandøvinger har jeg, hvis mulig, valgt korteste vei ut for å slippe å bli sett, bli ”avslørt”, sett ned i gulvet om noen andre kom inn. For noen uker siden ble jeg gjenfortalt en kommentar fra en tredjeperson om en innspilling jeg var med på: ”Er det meningen at tempo skal synke såpass?”. Jeg kjenner ansiktet endrer farge bare jeg skriver det. Andre lignende kommentarer velter plutselig innover meg, resten av kvelden, uker etterpå. ”Alt du spiller høres likt ut”. ”Du *flammer* med foten”. ”Underdelinga er utight”. ”Du vil ikke ha med delen fordi du ikke får det til, bare innrøm det”. ”Det er bedre å spille med en hyggelig og mindre flink musiker enn en flink drittsekk”. Til trøst, i det minste var jeg hyggelig. Ikke at jeg ikke sa lignende ting selv. Men det bare kommer. Jeg klarer ikke å la være.

”Den rette betegnelsen, i den grad man kan stole på Freud, er visst gjentakelsestvang. Styrt av en ukontrollerbar indre kraft er det som om jeg aldri får nok av å slenge de mest opprivende ting i trynet på meg selv. (...) Kognitiv selvskading, om jeg kan lansere dét begrepet. En slags omvendt form for eksorsisme. I stedet for å drive følelsighetene ut, nærer jeg dem og nører oppunder dem og degger og duller for dem som var de mine kjæreste kjære.” (Sæterbakken 2015: 51).

+

Men, jeg sluttet heller ikke å spille. Kanskje legger jeg tanker og vurderinger over på andre om meg selv som er urimelige? Emmas musikalske historie gjør likevel et så sterkt inntrykk og er så altfor gjenkjennbar (i Rolvsjord 2007: 123-137). Om hva andre sier. Om prestasjon. Musikk handler ikke om å ha det bra, men å gjøre bra. I følge Sloboda (2005 i Rolvsjord 2007: 124), fører dette prestasjonsfokuset til at mange blir musikalsk såret. Jeg overlevde⁶, kanskje som Sloboda foreslår, fordi jeg har hatt gode opplevelser før, underveis og etter med musikk – etter at ”den Andre” ble en del av selvforståelsen.

Med en grunnleggende ikke-dømmende holdning til musikalske uttrykksformer (Bruscia 2014) er verdisynet i musikkterapi en motreaksjon til slike elitistiske tendenser i

⁶ De engelske frasene ”musically wounded” og ”musical survivors” er noe mer presise.

samfunnet (Rolvjord 2007), hvor retten til musikk er forbeholdt de få, de med talent (Small 1998). Når fokuset er deltagelse, uttrykk og glede ved musikk, omtales verdigrunnlaget i musikkterapi derfor som antielitistisk og mot-kulturelt (Ruud 1998; Stige 2002). Alt ligger klart, en motgift, et språk og verdier, mot noe som plager meg, noe som har undertrykkende konsekvenser, for meg selv og andre. Jeg burde jo omfavne det! Etter fem år, klarer jeg fremdeles ikke helt å slippe helt tak i deler prestasjonsfokus. Det har slått så altfor godt rot. I rollen som musikkterapeut, er forholdet likevel noe ambivalent, mellom hva jeg sier, gjør, tenker og hva andre sier.

+

Stige skriver at musikkterapeuter dels har en forpliktelse til å identifisere seg med mot-kulturelle verdier ved å være kritiske til makt og privilegium (Stige 2002: 64). Temaet Stige skriver ut i fra omhandler estetikk og argumenterer derfor for hverken å ubetinget omfavne enten såkalt høy- eller lavkultur, men å være refleksiv ovenfor ulike tradisjoner med ulike verdier (Stige 2002: 64, 71, 75). For, det er like viktig å unngå ”alt-er-greit” estetikk som estetisk essensialisme. Og videre, hvis en ikke tar musikk og estetikk alvorlig tar man sannsynligvis heller ikke klienten alvorlig. Et nærliggende tema i fortsettelsen av dette er ferdigheter. Musikkterapi kan forstås som et lavterskeltilbud ettersom det ikke trengs noen forutgående ferdigheter for å delta. En presisering, det er et lavterskeltilbud for klienter, ikke for terapeuter. Musikkterapeutisk praksis forutsetter derfor en form for musikalsk kompetanse, noe som dels omfattes av begrepet ”musicianship” (Ansdell 2014: 102; Stige & Aarø 2012: 124 - 125). I en artikkel i tidsskriftet *Ballade* om musikkterapi i eldreomsorgen, trekker Stige dette frem:

Dei to norske masterutdanningane i musikkterapi ligg ved Norges musikkhøgskole Oslo og ved Griegakademiet ved Universitetet i Bergen, og det er ikkje tilfeldig at utdanningane ligg ved to av dei mest sentrale musikkutdanningsinstitusjonane i landet. Er ikkje musikken god, er vanlegvis heller ikkje den terapeutiske effekten det. Akkurat kva «god musikk» tyder, kan rett nok variere frå person til person og situasjon til situasjon, men i musikkterapien er det i stor grad slik at musikkens bruksverdi ikkje er uavhengig av musikkens eigenverdi. (...)Profesjonell praksis føreset då høg musikalsk kompetanse (Stige 2017).

Musikkens egenverdi er relatert musikalsk kompetanse og sees derfor i sammenheng med musikkterapistudiene plassering. I en artikkel om musikkterapeutenes samlede kompetanse på musikkterapi.no, argumenterer Ruud på lignende måte:

Når utdanningen er lagt til Musikkhøgskolen i Oslo og Griegakademiet i Bergen, forteller dette oss at det kreves gode musikalske ferdigheter for å komme gjennom opptaksprøver og bli tatt opp i studiet. Det kreves mer enn tre grep på gitaren for å møte de varierte arbeidsoppgaver som musikkterapeutene står ovenfor. (...) Musikkterapeuter har et høyt nivå på sitt hovedinstrument. (Ruud 2018)

Musikkterapi handler ikke bare om musikk og ferdigheter, men er en viktig del av helheten. Ruud (2018) fortsetter derfor, med rette, å påpeke at ferdighetsnivå hos utøvende studenter ofte kan være høyere enn hos musikkterapeuter. Begge sitatene peker likevel mot det samme. Når studiene er plassert ved anerkjente musikk institusjoner, sier det noe om hva en kan forvente av en musikkterapeut.

Jeg føler meg noe beklemmt, som om jeg står i spagat jeg ikke er mjuk nok til å klare. Institusjoner (eller konserverende konservatorier, å foredle på et sett ferdigheter) som på mange måter viderefører og er basert på elitistiske verdier – det jeg bør være kritisk til – er det samme jeg bør ha en slags stolthet av å være en del av. Er det en motsetning eller et subversivt potensial jeg ikke ser? Deler av kompetansen jeg selger (nærmest en ”guilt by association”), er noe jeg aldri har klart å få et avklart forhold til. Det må være derfor, at jeg alltid har kjent et ubehag når jeg blir spurt om hvor jeg studerer, eller når noen i praksisperioder har sagt ”de er studenter ved GRIEGAKADEMIET” (som om øret mitt er utstyrt med egen en forsterker. Kun for det ordet).

+

I diskusjon om musikkterapeuters identitet, skiller Aigen (2014: 17-34) mellom musikere som bruker terapi og terapeuter som bruker musikk. Hvordan man definerer seg i forhold til dette antyder ofte teoretisk forankring og praksis. Aigen knytter førstnevnte gruppe til musikkcentrert musikkterapi, ressursorientert musikkterapi og samfunnsmusikkterapi. Den andre gruppen viser til psykodynamisk, behavioristisk og nevrologisk musikkterapi. Med andre ord viderefører Aigen til dels Bruscias (1989) skille mellom musikk *som* eller *i* terapi. Aigens skille kan kritiseres for å være dikotomisk, for lite nyansert, og basert på et begrenset utvalg av teoretikere (Bonde 2015). For eksempel identifiserer enkelte psykodynamiske musikkterapeuter seg først og fremst som musikere (De Backer & Sutton 2014: 14). Det er sannsynligvis mer et spørsmål om grad heller en type. På tidspunktet jeg skrev

prosjektskissen, var jeg selv usikker på om det var et nødvendig skille ettersom en alltid har med seg deler av sin tidligere musikalske kultur og identitet inn i rollen som profesjonsutøver. Mens jeg tenkte over, forsøkte å skrive min egen musikalske historie ble det ikke lenger et teoretisk spørsmål, men et personlig spørsmål. Naturligvis, på grunn av studieprogrammets profil, har jeg ikke faglig kompetanse til å definere meg inn i Aigens (2014) gruppe av terapeuter som bruker musikk. Men, musiker som gjør terapi? Jeg er usikker på hva terapi er. Og, musiker? Er jeg fremdeles musiker, eller har jeg noensinne egentlig vært det?

Det jeg ikke skrev inn i historien over, er alle avbrekkene fra hva jeg har tenkt på som min musikalske arena, bandspilling. Første året på videregående – pause (eller turte ikke?). De to årene før og første året på musikkterapistudiet – pause. Høsten tredje studieår – pause. Desember 2017 til i dag – pause. Innimellom her, flere kortere pauser. Noe på grunn av faktiske muligheter, noe på grunn av motivasjon og lyst. Nå, på grunn av en gryende øresus i venstre øre. Livet kan bli langt å leve med for mye støy i monitor. Jeg trakk meg fra bandet jeg var med i. Jeg solgte trommesettet mitt. Det har stått hos foreldrene mine de sju siste årene. Det brukes ikke der uansett.

Etter å ha mistet muligheten til å spille på grunn av en skade, forteller Cathrine Grant (2009) gjenkjennende: ”When I first meet someone it’s not long before they find out I work at the conservatorium. ‘Ah!’ they say, enthusiastically. ‘Do you play an instrument?’”
”Yes is a lie”: Jeg er trommeslageren som ikke lenger eier ett instrument, som ikke spiller lenger.
”No is a lie”: Jeg er fortsatt, for uten å nøle, svarer jeg alltid trommeslager hvis jeg blir spurt.
”Anything in between is more than a stranger bargains for (...)” (Grant 2009: 121).

Men, jeg vet ikke om jeg savner det. For det jeg gjør mest og liker best, er å spille akustisk gitar. Gitarist? På samme måte som begrepet (eller honnørordet) musiker er fylt med forventninger, føler jeg meg ikke komfortabel med å kalle meg selv ”gitarist”. Jeg spiller gitar, det er det jeg gjør. Eller, som jeg ofte blir spurt om når jeg kommer på jobb: Kan ikke du *klunke* litt i dag? For et fantastisk ord!

+

”Du er heldig som kan jobbe med hobbyen din”, sa han til meg mot slutten av egenpraksisperioden. Vi hadde snakket generelt om musikk og han hadde helt rett. Jeg er heldig. Musiker eller ikke musiker, kanskje er det ikke så viktig. Kanskje hobby er et bedre ord. Samtidig er det en jobb. Det minner meg litt om dobbeltheten Gary Ansdell illustrerer, om da han delte ut spørreskjema om ”musikk er...”, etterfulgt av at ”one man asks me `What does it mean to *you*?’ and before I can answer some one else shouts `A job!’ and they all laugh.” (Ansdell 2010: 35). Hva skjer når hobby blir jobb?

Mannen som sa jeg var heldig, fikk et tilbud om individuell oppfølging gjennom egenpraksisperioden. Vi hadde i underkant ti timer sammen som varte fra 45 minutter til nærmere to klokketimer. Han ønsket å lære å spille trommer og jeg fikk rollen som trommelærer, en rolle jeg bare har hatt en gang omtrent ti år tidligere. Motvillig sa jeg ja til å være instruktør for slagverkgruppen for det lokale barnekorpsset en seminarhelg. Jeg instruerte på de utdelte notene etter evne. Ved felles øving med resten av korpset fant jeg fort ut av en massiv feil. Jeg hadde sett feil, eller visste ikke bedre, av tegnet for repetisjon. Jeg leste og instruerte det som pauser. Jeg ble aldri invitert igjen. Tidligere erfaring til tross, jeg følte meg trygg på det vi skulle ta fatt på. Det her var ”mitt” felt. Vi spilte sammen og han viste meg videoer av trommeslagere og band han mente jeg burde se. Vi hadde flere felles musikalske referanser og helter. Han hadde likevel noe jeg har mistet, en misunnelsesverdig spilleglede og en drøm om å bli profesjonell trommeslager. Det er starten av oktober. Med unntak av en kort jam uken før, er det første gangen jeg rører trommestikker siden natt til 2. juli. Jeg måtte varme opp egen spilling før han kom. Det følte godt, merkelig, fremmed og kjent.

I det han setter seg bak trommesettet, spiller han noen intuitive groover. Jeg ble overrasket av kreativiteten, hvordan han snudde stikkene, slo ride-cymbal fra undersiden, forflyttet ulike rytmiske mønstre på tammene, la et håndkle over de ulike trommene for å dempe lyden, bruste på cymbalene. Kanskje var det noe ukonvensjonelt, men jeg fikk en opplevelse av han oppriktig utforsket mulighetene som å lå trommesettet. Tidligere samme høst ble jeg anbefalt Philip Sudos ”Zen Guitar” (1997). En bok om å finne en avmålt holdning til egen musikalsk praksis med en gjennomgående metafor til buddhistisk tenking og asiatisk kampsport. Mens han spiller og utforsker, tenker jeg på grunnsetningen i boka: Bær det hvite beltet og bevar ”a beginners mind” (Sudo 1997). Det er følgende avsnittet speiler nesten ordrett hva som skjedde, hva jeg tenkte:

”Donning the white belt does not mean you are a novice, though there is no shame in being one. In fact, in many ways, novices have an advantage over those who come from other schools and may have to unlearn certain ways of thinking. Wearing the white belt merely signifies that you are willing to learn the way of Zen Guitar.” (Sudo 1997: 15)

Jeg har enda ikke avlært meg mine måter å tenke på, men han viste meg en annen mulighet, en måte å spille på jeg aldri ville ha funnet på selv. Det handler ikke om ferdighetsnivå, men om holdningen man tar med seg og *hvordan* man spiller. I dojoen for å lære kunsten å spille ”Zen Guitar” får en kun utdelt det hvite beltet. Men,

Those who put in the time, training, and efforts will find their belt getting so soiled that eventually it turns black of its own accord. Only then will they have achieved black-belt status. (...) But the true Way of Zen Guitar asks black-belt players to redouble their training until their belt becomes so worn and frayed it begins to lose color and returns to white. (Sudo 1997: 18)

Det hvite beltet er starten. Det hvite beltet er målet. Jeg vet ikke lenger hvilken farge beltet mitt er, men jeg må fortsette å trene. Å lære, å avlære. Sudo fortsetter med at vi er alle lærere og elever i alt vi gjør, i relasjoner med hverandre. Når et barn lærer av sine foreldre, lærer foreldrene samtidig noe av barnet: ”We teach the child about the ways of the world while the child teaches us the innocence and wonder of learning. There is nothing more fundamental to life” (Sudo 1997: 172)⁷. Mens han utforsket mulighetene som lå i trommesettet, foreslo jeg hvordan det han spilte kunne settes sammen til et rytmisk ostinat, et groove med noen variasjoner. Samtidig slapp han trommestikkene løst over skarptrommeskinnet så stikkene spretter. En begynnende pressvirvel, grunnlaget for et ”fill”. Hva med å flytte den samme bevegelsen rundt, fra skarptrommen, over tammene og sette det sammen med det tidligere groovet? De to elementene, groovet og ”fillet”, var det vi hadde. Det var det vi trengte for resten av samarbeidet vårt.

Lærerrollen til tross, det måtte ikke bli for skoleaktig. Jeg ønsket å gi en opplevelse av samspill. Endelig, ga det meg en mulighet til å gjøre noe jeg lenge hadde hatt lyst til, å spille plekterbass. Stående med bassen i høyde med og inntil ribbeina spilte jeg riff improviserte riff med pumpende åttendeler. Som om en slags ungdomslig drøm gikk i oppfyllelse. Jeg spør meg selv, spiller jeg med en hensikt eller spiller jeg for å slippe å bare stå der? Jeg lurte på om

⁷ Å bruke et begrepspar om barn/foreldre for å beskrive en relasjon i musikkterapi er ikke uproblematisk, men sitatet er trukket frem for å illustrere en gjensidig læringsprosess (Stige 2002: 213-215) med Sudos terminologi.

han hører meg. Jeg prøver å følge ”fillsene” hans med samme rytmikk, med en trinnvis nedgang i moll. I loggen beskriver jeg mitt eget bidrag som at ”det låter skikkelig kjipt – fullstendig uten kreativitet (...) Ja, det låter teit. Kanskje bare pause eller fortsette riff neste gang?”.

Senere begynte jeg å spille riff jeg visste vi begge kjente. Repeterte og repeterte de to taktene riffene bestod av. Fremdeles lurte jeg på om han hører meg, om han hørte riffene som det-de-er, eller om det bare er en tilfeldig musikalsk ramme. Han spilte groovet stødig og tydelig, men vi trengte noe variasjon. Jeg skrek ”SOLO!”, signaliserte at han kunne spille ”fillet”. Ved to anledninger i løpet av høsten, skrev jeg i loggen:

”Han legger inn overgangen og lander i groovet nesten helt i time. Jeg får et kick og skriker ”BRA!”.

”Han spiller i god time; spiller over tammene, men holder igjen i det mikro-sekundet før riffet er på l’eren igjen. Jeg blir oppriktig glad. Lener meg bakover og skriker ”Ja!”.

Da jeg noen måneder senere lette etter tekster som kunne beskrive det vi gjorde, tenkte jeg på Solli sin forelesning samme høst, hvor han blant annet refererte til en av sine egne tekster (Solli 2008). Etter å ha lest gjennom loggen min og spesielt de to sitatene over – og deretter finne følgende sitat var nesten komisk:

I introduced something I called the "cowboy-yell", meaning that at any point in the session whenever I had a strong feeling of the two of us playing together, and being in a common, strong groove, I expressed this by shouting outa "heeey!" or a "yeah!" followed by looking at him, often accompanied with a smile. For me this was a very concrete, musical, and natural way of communicating to Paul that our musical interplay was touching me in the present moment. (Solli 2008: 71).

Det føltes naturlig å uttrykke denne gleden ved å skrike ”BRA!” eller ”JA!”, ganske enkelt fordi det opplevdes som bra. Det groovet!

+

En håndfull musikkterapitekster viser interesse for groove (Aigen 2005b, 2014; Ruud 1998; Solli 2008; Tuastad & Stige 2018), alle med referanse til etnomusikologene Charles Keil og Steven Feld (2005). Fra et fenomenologisk filosofisk perspektiv vier også Tiger

Roholt (2014) en hel bok til emnet. Hva vil det si å groove? Eller som Keil spør: ”What’s so groovy about a groove?” (Keil & Feld 2005: 20).

Groove er den opplevde effekten av at musikere spiller med ulike timing-nyanser (Roholt 2014), frempå eller bakpå i forhold til grunnpulsen og hverandre (Keil 2005a), som gir en følelse av å bli dratt inn i musikken. Disse små forskyvingene eller avvikene omtales som diskrepanser, det som skaper groove, oppsummeres i en ofte sitert setning: ”It is the little discrepancies between hands and feet within a jazz drummer’s beat, between bass and drums, between rhythmic section and soloist, that create the groove and invite us to participation” (Keil 2005b: 98). Groove handler derfor også om andre musikalske parametere enn kun rytmikk. Keil (2005b: 103) foreslår blant annet at groove kan forstås bedre ved objektive målinger av slike diskrepanser. Roholt (2014: 26–82) kritiserer omstendelig denne ene antagelsen og andre empiriske studier med lignende og smalere utgangspunkt. Roholt argumenterer for at dette er en analytisk tilnærming og derigjennom fjerner fokus fra det essensielle, hvordan vi *opplever* groove. Hvorvidt Roholts kritikk er treffende for Keils overordnede agenda er heller tvilsomt, ettersom han virker til å overse den kritiske konteksten Keil skriver ut i fra. Uansett, Roholt påpeker videre at groove er kroppslig i den forstand at musikerne (faktisk!) må bevege seg, og at ”to understand a groove *just is* to feel it (...) [it does not] occur in thought, nor in listening alone, but *through the body*” (Roholt 2014: 2). Å forstå groove er å føle det.

+

Hun ville synge. De innebygde høytalerne på pc’en spraker mens hun viser frem noen av sine favoritt musikkvideoer. Jeg kjente bare en av de fra før. Da med et ironisk tilsnitt, nå med en oppriktig interesse. Hun viser frem enda en sang av samme artist. Synger svakt, tydelig med. Videoen var visuelt kreativt, fargesprekket, i loggen jeg beskriver det som ”ganske knæs!” I uken som fulgte, hørte jeg mer på sangene, lærte akkordene, skrev ned transponeringer. Det føltes friskt, jeg har aldri vært flink til å lære meg sanger, jeg er en *klunker*. Det var noe med å spille andre akkordrekker enn jeg ellers gjør. Da jeg leste gjennom og bearbeidet loggen, måtte jeg spille de samme sangene for meg selv. Det var ikke det samme. Først da gikk det opp for meg, at med en liten variasjon, var det en av verdens mest brukte akkordrekke, Pachelbels Kanon i D-dur. Usikker på om jeg skulle føle meg dum eller le, ga det et nytt lag med intertekstuell mening (Moore 2012: 271 – 284).

Hun lurte på om en av sangene ikke var litt barnslig? Det viktigste må være at de funker, tenkte jeg, melodiene var skremmende fengende. De begynte å feste seg, jeg tok meg i å nynne på de mens jeg kjørte bybanen, mens jeg gikk i trapper, mens jeg tok på meg sko, mens jeg pusset tennene. ”Å ta med jobben hjem” var noe positivt. Tydeligvis, det er ikke bare klienter som tar med seg musikk gjennom ulike kontekster (Rolvsvjord 2015: 310 - 312), de ble en stund en del av mitt musikalske hverdagsliv.

Nylonstrenggitaren som var tilgjengelig var bredere i halsen enn jeg var vant til. Hele venstrehånda strekkes ekstra, det følte annerledes. Mellomrommet mellom strengene var større enn jeg var vant til. Det var tyngre å spille. Etterhvert som jeg blir bedre kjent med gitaren, med henne, med sangene, fungerte samarbeidet stadig bedre. Forandringene som gjentar det samme alltid på nye måter. Jeg hadde øvd inn de to låtene hun ville synge, men tok det lang tid før jeg klarte å huske brua i en av de. Tre trinnvise akkorder oppover, jeg mener, hvor vanskelig kan det være? Som om hjernen og venstre hånd plutselig bare bestemmer seg for å stoppe, på det samme stedet, hver gang. Hun fortsatte likevel. Hun holdt musikken i gang, sang med tydelig diksjon og driv. De siste gangene vi spilte sammen husker jeg endelig, brua sitter. Oppover, trinnvis bedre for hver gang. Etter brua kommer refrenget, og plutselig sang vi unisont, vi sang i samme oktav. Hun sang en oktav høyere enn tidligere. Og, hvordan beskrev jeg det?

”Det groover!”

+

Ved å ta utgangspunkt i profesjonelle musikkutøvere, virker det som både Roholt (2014: 40) og Keil (2005a: 61-67) begge mener at disse nyansene eller diskrepansene gjøres intensjonelt for å skape spesifikke musikalske effekter. I beskrivelsene fra loggen, bruker jeg frasene ”lander nesten helt i time” og ”han spiller i god time (...) men holder igjen det mikrosekundet før riffet er på 1’eren”. På en måte kan Keils beskrivelse gi en forklaring på opplevelse av groove. Trommeslageren ”lander” og spiller frempå (on-top) slik at han må holde igjen et mikroøyeblikk før vi er på bølgelengde igjen. Kanskje det var derfor bass-nedgangen jeg spilte ikke groovet særlig, det skapte ikke en rytmisk dragende effekt. Kanskje var de hårfine klanglige nyansene i stemmene våre mens vi sang som gjorde det lille ekstra? Men, han som var relativt ny bak trommesettet, i hvilken grad kan vi si at det var en intensjonell handling for å skape en musikalsk effekt? Noe annet jeg ikke skriver om, slår det meg nå, er at jeg ikke kommenterer hvordan jeg selv spiller. Hvorfor har jeg skapt et inntrykk

av at den musikk/deltagende-diskrepansen er resultatet av at *han* ligger frempå? Kanskje er det jeg som ligger bakpå? Jeg kan heller ikke påstå at *jeg* spilte med en hensikt for å skape en spesiell musikalsk effekt. Hun, som ville synge, i hvilken grad kan jeg si at hun sang en oktav høyere intensjonelt? At jeg ikke husket brua, liksom med vilje, for å skape et musikalsk ”suspense” flere uker seinere? Naivt, kanskje, men jeg ville bare at vi skulle spille sammen. Intensjonelt eller ikke, vi gjorde så godt vi kunne. Jeg tror det var godt nok. Det følte bra.

I en forelesning om improvisasjon og strategisk musicking sa Gary Ansdell ”What you play is *why* you play it” (2017, Bergen). Var det et tips eller en beskrivelse? Hvis det siste, kjente jeg meg ikke igjen. Hvis det første, fikk det meg til å oppdage et kunnskapshull jeg ikke visste var der. Riffene vi jammet på var låter vi hadde snakket om tidligere, en felles referanse. Sangene vi spilte var sanger hun ønsket å synge. Det terapeutiske og strategiske var mer et verdispørsmål enn en tenkt musikalsk ”intervensjon”. Å lese Aigen (2005b) hjalp meg å forstå nytten av begge delene, når han argumenterer for potensialet av populærmusikalske idiomer og sjangre som et viktig verktøy i musikkterapeutisk improvisasjon. Å bruke dette, hevder Aigen, gir en mulighet til måte å delta i, å uttrykke kulturspesifikke verdier for klienter som ellers kan være marginaliserte (Aigen 2005b: 37), samtidig som *hvordan* vi spiller kan bedre legge til rette for deltagelse. For eksempel, var det den kromatiske oppgangen med tydelige åttendeler i et av riffene som tilbydde (afforded) et tydelig startpunkt for når trommegroovet skulle inn igjen? Ikke at jeg er interessert i en ekspert-styrt tilnærming. Men jeg tror det hjelper meg til å lytte annerledes, til meg selv og andre. Det er en del av kunsten å spille ”Zen Guitar”: Spill aldri formålsløst, men alltid med hensikt. Og hør etter hva som spilles (Sudo 1997: 29, 34)

Solli (2008) trekker fram avslutningsvis muligheten for å møte klienter som med-musikanter som basis for den terapeutiske relasjonen. For å gjøre det, og gjøre det naturlig, må vi bruke vår egen musikeridentitet intuitivt (Solli 2008: 76). I så fall bør vel musikeridentiteten holdes ved like utenfor musikkterapi? Jeg spiller mindre nå mindre enn før. Jeg spiller ikke lengre instrumentet som jeg bygde musikeridentiteten min på. Heldigvis, igjen, har jeg gitarene mine. Og to gode venner.

+

Etter at jeg trakk meg fra bandet jeg spilte, spiller jeg med det vi bare kaller ”trioen”. Deilig uformelt. Nakent og enkelt. Kassegitarr, bass og vokal. Vi øver ikke fast, men gjør noen mindre spilleoppdrag. Minnestunder for pårørende, en hagefest, for barn på sykehus, sykehjem. Og nå en forespørsel om å åpne Polyfon-konferansen 2017. Noen dager før øving spør bassisten via sms om låtvalg. Han foreslår noen jazzstandarder vi har gjort tidligere. Jeg svarer nei, ”Jazzen krever full hengivelse og dedikasjon. Selv har jeg bare ærefrykt”. Stivt, tullete og oppriktig. Det er etter eller annet med jazz og jazzmusikere – som om de(t) er på et nivå over andre – enda mer tilkortkommenhet pakket inn i silkepapir og sløyfebånd. Å spille jazzstandarder er gøy det, men håndverket og håndlaget som skinner igjennom hos de virkelig kan faget, mangler. Det funker aldri *helt*. Det fikk meg til å tenke på frasen Ansdell (2014: 130) bruker om fremføring. Hva om vi tok den bokstavelig? ”Å være noen man ikke er – å gjøre noe man ikke kan.” Jeg mener, hvem vil vel utsette seg selv for dét?

Kanskje var det som vokalisten sa til publikum rett før fremføringa: ”Vi er litt nervøse. Det er jo så mange flinke musikkterapeuter her.” Selv om vi vet publikum er en gjeng hvor de aller fleste har en ikke-dømmende holdning til musikalske uttrykk, klarte vi tydeligvis ikke å la være tenke at vi blir vurdert. Det dreier seg ikke om å være best, men generelt om prestasjon. Om å være god nok. Jeg vet ikke hva musikalsk kvalitet er, men jeg vet at det betyr noe.

+

”There is no such *thing* as bad music”, påstår Simon Frith og fortsetter med at musikk ”becomes bad music in an evaluative context, as part of an argument. An evaluative context is one in which an evaluative statement about a song (etc.) is uttered communicatively, to persuade someone else of its truth, to have an effect on their actions and beliefs.” (Frith 2004: 19)⁸. Når musikk knyttes til måter vi snakker om det på, er musikk å forstå som et diskursivt fenomen. Selv om den vurderende konteksten ”bare er et argument”, er det et argument som betyr noe. For som Frith påpeker, til tross for at dårlig musikk ikke *finnes*, er ”dårlig” musikk et nødvendig konsept for musikalsk glede og estetiske opplevelser (Frith 2004: 19). I rollen som akademiker, sier han selv at han ikke si hva dårlig musikk er, men i rollen som privat

⁸ Å lese Frith er en sjeldent underholdende, måten han presenterer argumenter om dårlig musikk på er så gjenkjennelig hos både meg selv og andre. Som om jeg føler meg både litt klokere og avkledd samtidig.

person gjør han det stadig vekk. Med glede.

+

Vi blir enige om en annen låt vi har spilt tidligere, Joni Mitchells ”Both Sides Now”. Det er slutten av oktober, jeg er så vidt i gang med egenpraksisperioden, men allerede etter så kort tid merker jeg hvor annerledes det er å spille med venner. Å ikke ha et terapeutisk ansvar, ikke tenke så mye over hva man sier, å kunne si hva man mener, spille noe man selv har lyst til å spille (se også Seabrook 2017⁹). Det er en god øving. Vi prater mer enn vi spiller.

Som vanlig, natten før fremføringa sover jeg dårlig, mister appetitten, klarer ikke å slappe av og går rastløst rundt. Jeg gleder meg. Under lydprøven går det opp for meg at jeg alltid spiller licks i det samme rytmiske mønstret, blåser av det jeg har på to fraser. Tida går og salen fylles gradvis opp. Mens velkomstinnleggene holdes merker jeg at hendene skjelver (takk og lov for at det ikke er en låt med fingerspill!). Vi plugges i. Måten lyden fra monitoren, nærmest fysisk, rister i ryggen og magen, måten lyden legger seg ut i rommet, gir en opplevelse av noe større enn hva vi pleier å gjøre. Hører hvordan vokalisten slipper seg mer løs, fraserer friere. Det er et skikkelig kick, fester seg i kroppen, og blir værende. Det er enda et musikalsk innslag etter oss. Jeg ser at de spiller. Jeg hører at de spiller. Men, jeg klarer ikke å høre etter. Jeg sitter i min egen verden, har det godt der. Med litt fleksibel logikk, liker jeg å tenke på at en forklaring på hvorfor det opplevdes slik kom i et foredrag senere samme dag: ”Ved overstimulering (hyperaktivering) spennes vagus-nervene i øret, og hørselen trekkes mot andre frekvensområder enn menneskestemmen.” Se der, du.

Noen uker senere får jeg tilsendt et opptak fra fremføringa. Det er rart å høre på, bittersøtt. Søtt: det er som om opptaket vekker opplevelsen av å være der igjen, kjenner hvordan det kribler i magen og strammer i ryggen. På det beste låter det skikkelig fint. Bittert: hørtes det virkelig sånn ut? Første takt spiller jeg og bassisten ulik akkord, ikke sjenerende, men det er der. Vi nøler i overgangen til flere av refrengene, som om vi ikke er helt enig, og jeg skliir inn mikrosekunder etter de andre. Det blir enda tydeligere når topptonen i gitarakkordene følger melodien i... Og, spiller jeg virkelig så hardt? Hver fraseslutt, hvor synkopene fremhever sus-akkordene, slår i høyttalerne. Det virker som om jeg ikke klarer å

⁹ Andre avsnitt under ”An interdisciplinary identity”.

spille hardt nok, som om jeg harver over strengene på hvert oppslag, i håp om at nå, nå blir det tydelig nok! Hørtes det virkelig sånn ut? Spiller jeg sånn? Eller er det teknologien, fra gitar til PA? Fra PA til opptakeren, fra opptakeren til det avspilles gjennom nye høyttalere?

+

Groove er følelse av å bli dratt inn i musikken, en kroppslig opplevelse, som utgjøres av små diskrepanser. Noen avsnitt tidligere viste jeg til diskusjonen om hvorvidt nøyaktige målinger av disse diskrepansene gjør fenomenet noe tydeligere. Om det klargjør fenomenet er vanskelig å si, men likevel: Hvor langt bakpå kan en spille før man ikke lenger spiller ”på” slaget (Keil 2005a: 67)? I beskrivelsen av overgangene til refrengene, opplever jeg min egen spilling som bakpå. Kan det også være en diskrepans, noe som får det til å groove? Eller er det som Keil som antyder, at når en havner bakpå nok, er det ikke lenger groovy – men noe av det verste en musikanter kan høre – det er ”utight”. Jeg trekkes mot det siste, bitterheten. Det virker bare mindre godt innøvd og tenderer mot en forståelse av måten musikere snakker om ”bad music” (Frith 2004: 27). Mulig det er uvesentlig detalj, for jeg tenker fremdeles på det mest som et godt minne. Men, hvorfor opplever jeg det så ulikt – en diskrepans i musikkterapeutisk praksis og en diskrepans i andre kontekster?

I beskrivelsen innledningsvis om musikken i musikkterapi, antydet skillet mellom kontinuitet eller diskontinuitet i vurderingen av musikken i musikkterapi og andre ikke-kliniske kontekster og hverdagsliv. Selv om Garreds bok (2006) har blitt nokså kraftig kritisert (Aigen 2006, Ansdell 2006), har jeg hatt en viss fasinasjon for den (liker den fortsatt!). Jeg tror noe av fasinasjonen min handlet om at musikken gis en selvstendig rolle, samtidig som det er noe annet som er diskontinuitivt fra andre musikkformer. Som om musikkterapi er en egen sjanger med egne kvalitetsparametere, selv med bruk av populærmusikalske former og idiomer. Det ga en slags støtte til utsagn både jeg selv og andre har uttrykt i løpet av studietiden: ”endelig godt å få spille *ordentlig* musikk igjen!”. En behagelig forklaring, som om det er noe annet. Men når jeg tenker meg om, tror jeg ikke det er rettferdig ovenfor de personene beskrivelsene ovenfor (og under) er hentet fra (Rolvsvjord 2006). Opplevelsen av å spille sammen med trommeslagere og sangerinnen groovet. Helt oppriktig. Hvorfor skulle jeg bedømme det som noe annet? Jeg føler for å sitere en lengre passasje fra Aigen (2014) hvor han kommenterer et tidligere arbeid (Aigen 2005b). For det treffer meg – det treffer temaet - så godt:

”My experience was that the music authentically grooved in a way that was not comprised by Lloyd’s limitations. (...) Whether or not I would have experienced the same music as having groove were it to occur outside a clinical context was irrelevant – the only thing that matters is how we experience music within the particular contexts that we encounter it. (...) Music therapy is one additional context with its own stylistic determinations and expectations. (...) one cannot transfer the same amount of discrepancy from a New York City nightclub with a jazz combo playing be-bop to a music therapy session with nonprofessional jazz musicians and a client with significant global delays and expect the music to groove there as well. But once we accept the fact that all judgements about musical quality – such as whether or not a particular music grooves – are context-dependent determinations, then the fact that music in music therapy may not always reach the same standards as that of the jazz club or concert hall does not weigh against the notion that musical quality is any less important in the former setting than in the latter one”. (Aigen 2014: 86).

Til tross for at Aigen sier at musikkterapi er en egen kontekst (i likhet med Garred 2006), kanskje med større (musikalske) diskrepanser enn andre kontekster, gjør ikke opplevelsen av kvalitet mindre viktig. Kanskje det er derfor Keils begrep om deltagende diskrepanser fungerer så godt: groove er ikke bare noe som er i musikken, men en deltagende aktivitet sammen med andre. Hvor musikken er god, om det er i musikkterapi eller utenfor, er ikke like som at den gjør godt. Mulig tatt ut av kontekst, men, med én setning og et sitat fra Wittgenstein, oppsummerer DeNora hva jeg har prøvd å si: etikk og estetikk er to sider av samme sak (2013: 124). Hun argumenterer for en kontekstuell estetikk hvor kvalitet *i* musikk er det samme som kvalitet *fra* musikk. Det er et etisk spørsmål fordi det gir en annen måte å diskutere kvalitet, ”one that allows for multiple and local understandings of goodness that nonetheless share a commitment to the idea that recognition and appreciation of goodness is activity, not observation” (DeNora 2013: 124). Slik sett har DeNoras argument mye til felles med Frith (2004). Uansett. Hvis god musikk er musikk som gjør godt, er det viktig hvem som gjør det?

+

Dere sitter ved siden av hverandre med en armlengdes avstand. Du ved pianoet, hun til venstre for deg, med din gitar i sine hender. Låter den ikke annerledes når hun spiller på den? Som om det var et annet instrument enn lyden du kjenner fra før. Fint, ikke sant? Hun har med seg en bok, med nydelig håndskrevne salmetekster fra barne- og ungdomstida. Det minner deg om hvem hun er, hvor hun kommer fra. Det minner deg også om hvem du er, hvor du er fra. Og når. For, du kjenner ikke tekstene som står der, ikke melodiene, ikke kulturen

rundt. Dere er fra forskjellige steder i landet, forskjellige generasjoner, forskjellig livssyn¹⁰. Du vil, kan møte det, støtte det, men du kan ikke ta det videre. Du er ikke fortrolig med repertoaret, du mangler kodefortroligheten¹¹.

Men dere har spilt sammen tidligere, etablert andre referanser. Som da dere satt tvers ovenfor hverandre med hver sin gitar. Hun, med en vakker rød/nøttebrun stålstrengs-gitar. Om du ikke kan stemme den? – den har visst ikke blitt brukt på flere år. Du, med den billige, lille nylon-gitaren, den som aldri blir helt ren, hvor millimeterslitasjen på undersiden av halsen gjør at de skarpe endene av tverrbåndene stikker ut og lager små rifter i venstre pekefinger. Den er lettspilt, har en nærmest dump og gummilignende klang, og hviler perfekt mot kroppen. Hva skal dere spille? Tenk fort! For det hele kommer brått på, du har ikke forberedt deg og du vet heller ikke hva hun kan (du har overvurdert andre tidligere, prøv å ikke gjør det igjen). Tenk litt saktere, ta deg tid til å se, være der. Legg merke til at hun spiller gjennom alle dur-akkordene, noen mollakkorder. Ikke alle ligger like godt i fingrene og navnene forveksles med hverandre. Tydelige anslag, tydelig rytmikk. Tenk fort igjen: du har et ansvar for å sette det sammen, gi en musikalsk ramme. Du må legge merke til hva hun har gjort, hva som er mulig å få til, tenke på sanger som kan brukes med akkurat de akkordene. Barnesanger! Napoleon med sin hær, Det fløy en liten blåfugl, Alle fugler små de er. Tonika, sub-dominant, dominant, D-dur. Dere synger melodiene, begge to, og hun følger nøye med på akkordskiftene. Du skifter akkord ett, to slag før du egentlig skal. Av og til, tilter du gitaren lett oppover. Liksom diskret. Diskret, liksom. Dere synger uten tekst, det er nok med melodi og akkorder. Egentlig passer det deg godt – du kan nesten ingen sangtekster utenat. Knappt nok barnesanger.

Neste gang har hun også med en gitar-bok. Omslaget er av hardt papir, du kan nesten se hvilken side som åpnet mest av måten boken folder seg. En slags lettelse, for det er en vise du kjenner fra før, med besifring og tekst i stor skrift til første vers. Litt starthjelp er alt som skal til, å finne akkordene, etter det går av seg selv. Dere spiller første vers om igjen og om igjen.

¹⁰ Stige (2002).

¹¹ Ruud (1998).

Du skriver en liste med sanger som kan spilles med de tre akkordene, noterer sidetallene fra ulike sangbøker. Finne frem noen gamle, lærer noen nye: du vil være forberedt, gjøre en god jobb. Det er kvelden hun ikke har med seg gitaren sin, men boken med salmetekster. Du setter deg ved pianoet, lar hun ha gitaren din. Pianoet låter hardt og spist. I hvert fall for en med begrensede tekniske ferdigheter. Trår inn midtpedalen. En bløtere og mer ullen klang, sånn du egentlig liker det. Fylt med forventninger fra de forrige gangene, får dere det til igjen? Julesangen du foreslo fungerer ikke helt. Gitarakkordene er vanskeligere å gripe når det ikke er noen å speile seg mot. Du kan ikke løfte diskret på gitaren for å signalisere akkordskiftet, du trenger en ny tilnærming. Listen med sanger bare står der, du glemmer av den, det er bare et ark med skrift framfor deg. Hva med visa fra forrige gang? Du prøver å gjenskape akkordskjemaet fra forrige gang, store blokkbokstaver, men det blir feil, feil antall takter, feil rekkefølge, klumsete skrevet. Mens du prøver å skrive, gir hun deg det dere trenger for å få det til¹². Hun gir de navn etter størrelse og plassering. Griper an D-dur, ”det var den lille”. Griper an G-dur, ”det var den store”. Griper an A-dur, ”det var den i midten”.

Du begynner å spille den samme visa, synger melodien med størrelsen/plasseringen på akkordene som tekst. ”En liiiiten en, en liten som, en stor, og stor og stoor”. Hun følger etter, synger og spiller med. Lener seg over gitarkroppen og ser på gripebrettet. Nesten så hun synger inn i gitarstrengene. Dere ser ikke på hverandre, men du har likevel en sterk følelse av å være sammen¹³. Du spiller høyt, synger høyt og spiller nesten konsekvent med flat klangpedal. I et kort glimt sitter noen skuldra di, sier: ”Du tar for mye musikalsk plass – gi henne mer musikalsk rom”. Du forsøker å lette på pedalen, spille svakere og legger om det rytmiske akkompagnement, samme voicing – det låter finere, åpnere. Men du sklir tilbake til dine musikalske vaner. Du hører hun synger melodien fint alene, om ikke annet kan du i hvert fall synge mindre. Det svir i muskulaturen mellom og rundt ribbeina. Du er ikke vant til stemmebruk, og med sangtimen tidligere på dagen sier kroppen – nok. (og, hvorfor får du som tidligere knapt har sunget før, en av landets fremste folkesangere som lærer?). Det er nok at du bare sier liten/stor/midten to taktslag før akkordskiftet. Repeter. Repeterer. Repetisjonen gjør deg ingenting, men hva med å prøve en annen sang?

¹² Rolvsjord (2015).

¹³ ”Eye-to-eye / I-to-I” (Ansdell 2014)

Du kan ikke noen av salmene som hun har med. Men, en salme kan du, og den kan spilles med tre akkorder: ”Kjærlighet fra Gud”. Samme mønster, du synger melodien med liten/stor/midten som tekst, senere bare rope skiftet to taktslag før. Det knoter seg litt til for deg når det bare er to taktslag for hver akkord, det er vanskelig å få til timinga. Men det går bedre og bedre for hver repetisjon, for begge to. Fremdeles spiller du høyt, men tenker nå: jeg ser – men hører ikke – at hun av og til spiller en annen akkord enn deg. Kanskje det tross alt er bra? At volumet dekker ”feilen” – i hvert fall fra der jeg sitter – og holder oss i musikken?

Overrasket spør hun: ”Man trenger ikke mer enn tre akkorder for å spille all verdens sanger?”¹⁴. Nei, det må være sant. Tre akkorder og sannheten. Hun spør hva musikkterapi er. Du føler deg låst. Skulle du ha svart: det vi akkurat gjorde var musikkterapi? At en kan jobbe i eldreomsorgen, for eksempel med personer med demens? Det føles ikke riktig. Du svarer heller noe unnvikende, ”å studere forholdet mellom og helse”.

+

De tre episodene, de tre akkordene, er umulig å glemme. Hun takket meg for å ha gitt henne musikken tilbake. Som om man oppdager å ha en felles venn, men som en av oss hadde mistet på veien. Jeg følte at jeg klarte å legge til rette, dels møte henne og skape et musikalsk rom. Musikken gjorde meg godt, jeg følte virkelig at jeg fikk bevist noe. At jeg var en ”music enabler” (Aigen 2014: 34).

Omtrent to uker etter den siste episoden skjedde, juleaften, publiserte NRK en artikkel om bruk av musikkbasert miljøbehandling i eldreomsorg med utgangspunkt i Audun Myskjås arbeid (Gjesdal 2017). Etter å ha stått opp noen timer senere, spurte faren min om jeg har lest den. Med armene i kryss bak ryggen, lente jeg meg mot den glødende peisen og svarer at, jo, det har jeg. Jeg blåste meg opp, klar til diskusjon. ”Det her er vel og bra, men det er ikke *musikkterapi!* Det er for mekanisk. Det er til og med snakk om dosering. Dosere musikk!?” Det er et språk jeg ikke kjenner meg igjen i. Svaret er kort, godt, og nærmest drepende effektivt:

¹⁴ Som Ruud (2018) påpeker, musikkterapeuter trenger å kunne mer enn tre akkorder – men av og til er det også nok.

ikke heng deg opp i språkbruken,
det er et skritt i riktig retning.

Og, om jeg hadde lest introduksjonen i artikkelen? Var ikke den også musikkterapeutisk?

Nyhetsartikler gir naturligvis ikke særlig rom for ”thick descriptions”. Forholdet mellom musikkbasert miljøbehandling og musikkterapi er komplisert, nyansert, forvirret og forvirrende og ble ikke viet oppmerksomhet. Forholdet er fremdeles betent og ble nylig debattert igjen (Myskja 2018; Stedje, Bosnes Engen, Golubovic 2018; Vikene 2018). Alle virker likevel tilsynelatende enig: alle tilfører noe og alle burde trekke i samme retning for de som trenger det mest (se også Stige, Ridder 2016). Tilbake til peisen, jeg brant meg. Pragmatikken slo språklig bevissthet (snusfornuftighet?). Det var vanskelig å ikke være enig. Ett par dager senere publiserer NRK enda en artikkel om musikk i eldreomsorgen (Bergersen 2017). Mens jeg leste begynte jeg å tenke på episodene beskrevet ovenfor og samtalen med faren min. Jeg begynte å tenke, klarer fortsatt ikke å la være, at det kanskje ikke er så stor forskjell på hva jeg, snart med en femårig høyere musikkrelatert utdanning gjør, og hva hjelpepleier Yttergård, sannsynligvis toårig videregående yrkesfag og kurs i musikkbasert miljøbehandling gjør. Er det noen forskjell?

Sett bort i fra at jeg jobber ikke turnus, jeg hjelper ikke til i stell, har ikke medisinsk kompetanse, koster arbeidsplassen ett par hundretusener mer i lønnsutgifter årlig. Jeg leser artiklene på nytt med ordene jeg kjenner. Bytter ut ”hjelpepleier” med ”musikkterapeut”.

+

”Hvilken musikk Yttergård spiller avhenger av hvem han besøker, og hva slags humør beboeren er i.” (Bergersen 2017).

Med utgangspunkt i spedbarnsforskning beskriver Daniel Stern begrepet affektiv inntonning som omsorgsgivers evne til å møte barnets følelsestilstand (Hart & Schwartz 2009: 127-129). Følelsen og intensiteten av følelsen omtales som vitalitetsaffekter. Å dele og imøtekomme dette danner grunnlaget for interpersonlig samhørighet eller intersubjektivitet. Prosessen med å uttrykke vitalitetsaffekter og affektiv inntonning kan foregå gjennom ulike modaliteter, for eksempel et musikalsk uttrykk. Like ofte virker det som om affektiv inntonning brukes i musikkterapilitteraturen til å beskrive sensitivitet ovenfor et annet

menneske. På grunn av potensielle helseutfordringer tilknyttet alderdom hvor både institusjonelle og personlige ressurser er begrenset og begrensende, har Tom Kitwood sitt begrepet om personstatus og personsentrert omsorg blitt stadig viktigere innen eldreomsorgen (Stige & Ridder 2016). Personstatus er ikke bare noe individet har, men et relasjonelt fenomen hvor man opplever seg selv som subjekt gjennom interaksjon med andre: ”Putting it another way, relationship comes first, and with it intersubjectivity; the subjectivity of the individual is like a destilate that is collected later” (Kitwood i Ansdell 2014: 99). Ridder (2016: 43) diskuterer hvordan nevnte elementer fra spedbarnsforskningen kan danne et grunnlag for personsentrert omsorg for eldre.

I sitatet kan vi antyde hvordan musikkterapeuten legger til rette for hva som kan leses som en del av personsentret omsorg ved å først og fremst ta hensyn til *hvem* som er der og deretter toner seg inn på humøret de er i. En konsekvens av dette er hvilken musikk det legges til rette for, da potensielt sett for eksempel sjanger, intensitet, tonalitet og tekst. I fortsettelsen av dette kommer ideen om individuelt tilpasset musikk til uttrykk i det andre sitatet som antageligvis er basert på en kartleggelse av musikkpreferanser.

+

”– Vi jobber jo på en plass der en av de naturlige tingene er at folk dør. Det og da kunne sette seg ned med beboerne og de pårørende, å spille et par sanger, det gjør utrolig mye. Roen senker seg, forteller Yttergård.” (Bergersen 2017).

Å arbeide musikkterapeutisk, innebærer ikke kun å jobbe individualisert med personer som direkte er rammet av helseutfordringer. Det inkluderer også en større økologi av relasjoner og situasjoner (Stige & Aarø 2012). Dette kan betegnes som å arbeide systemisk, hvor i tillegg til å jobbe individualisert, kan inkludere øvrig familie eller personalet ved en institusjon. Mer enn at musikken skal ha en kurativ funksjon, er musikk en måte å være sammen på – å anerkjenne hverandre (Ruud 2010: 16). Til tross for at musikkterapi ofte handler om å legge til rette for direkte samspill, kan det i enkelte situasjoner være like viktig å *gi* musikk. Og selv om musikk(terapi) ikke handler om å kurere, men samvær, kan det være en måte å regulere emosjoner og affekter (som over- og nedenfor). I sitatet over, kan vi se hvordan dette kommer til uttrykk i form av ”roen senker seg” i etterkant av dramatiske hendelser som dødsfall. Med et så fint og tilsynelatende enkelt verktøy, som å ”bare spille et par sanger” (Rolvjord 2007: 212).

+

”– Den umiddelbare reaksjonen jeg ser er at jeg får dem til å komme ut med sine følelser. Noen begynner å gråte når de hører en deilig sang, noen synger med, sier Yttergård.”

”Noen beboere synger med, mens andre nyter å bli sunget for”. (Bergersen 2017).

Deltagelse er i følge Stige (2002, 2010; Stige & Aarø 2012) et essensielt begrep for musikkterapeutisk praksis. Begrepet kan forstås politisk i form av muligheter og som noe mer nyansert og mer enn å være med / ikke være med. Med utgangspunkt i en etnografisk studie skisserer Stige (2010) fem forskjellige kategorier for deltagelse. Stige poengterer at de ulike formene for deltagelse ikke er mer verdt eller viktigere enn andre, men ulike måter å uttrykke seg selv på. Disse måtene å uttrykke seg selv på er heller ikke utelukkende individualistisk – de er delte og gjensidige prosesser mellom terapeut og klient og / eller den øvrige gruppen (Stige 2010: 132) som bidrar til å skape et sosialt rom med varierende (emosjonelt) energinivå. For musikkterapeuten er det derfor viktig å anerkjenne og imøtekomme de ulike deltagelsesformene for å bidra til *romslighet* (participatory spaciousness). I det følgende oppsummeres stille og konvensjonell deltagelse kort. Stille deltagelse beskrives som å være tilstede både sosialt og mentalt uten nødvendigvis å delta på konvensjonelle måter. Skillet mellom stille deltagelse fra ikke-deltagelse kan være minimal, men kroppsholdning og mimikk kan være veiledende for å danne seg et inntrykk. Konvensjonell deltagelse beskrives som å gjøre hva som er forventet i en situasjon og forutsetter imitasjon og synkronisering med andre i *time*. Konvensjonell deltagelse kan virke trivielt eller selvforklarende, men for enkelte personer kan det å delta konvensjonelt beskrives som ”high achievement” (Stige 2010: 129-131).

Av de to sitatene fra NRK-artikkelen kan vi antyde hvordan musikkterapeuten er bevisst på og imøtekommer ulike deltagelsesformer. Om sitatene viser til samme situasjon er ikke klart, men når det er aksept for både å synge og ikke synge kan dette beskrives som stille og konvensjonell deltagelse. På samme måte, vil eksplisitte følelser som gråt vise til både stille deltagelse og en ”participatory spaciousness” hvor det gis et rom for å uttrykke følelser.

+

Resultatet er kanskje (overlagt) tendensiøst, upresist, polemisk og fulle av stråmenn. Og provoserende, synes noen. Men, det kan også leses som en øvelse i refleksivitet, hvor en stiller spørsmålsteget ved språk og konsekvensene av dette (Ruud 1998: 141). ”When psychoanalysts spend too much time with each other, they start believing in psychoanalysis.’ That is, the story begins to persuade. Is there an equal danger of music therapists starting to believe too much of their own story?” spør Ansdell (2003: 153). Jeg tror det. Og, jeg vet ikke om jeg tror like sterkt på historien vi forteller om oss selv lenger. Ikke at følelsen er ny, den har vært der en stund. Men, samtalen med faren min og de to nyhetsartiklene gjorde det så mye tydeligere, pustet nytt liv i den.

Musikkterapeuter er, og jobber, forskjellig. Samme med hjelpepleiere. Sannsynligheten for at alle sykehjem har en medarbeider som Yttergård er liten. Det gjør likevel ikke temaet mindre relevant, også utenfor sykehjemkontekst. I boken ”Musikkterapi og eldre helse” (Stige & Ridder 2016) inkluderes og skilles det mellom ulike former for praksis som (kan) gjøres av ulike yrkesgrupper. Ruud (2018) påpeker videre at musikkterapeuter sammenlignet med andre yrkesgrupper er lik, men unik. Det er for så vidt gode poeng. Men, jeg har blitt usikker på om det er noen forskjell i hva man gjør, i stedet for hvem som gjør det. Er det institusjonelt og strukturelt, at musikkterapeuten har tid og mulighet til å fokusere på musikk og aktivitet? At musikkterapeuten har en egen utdanning? Og at gjennom utdannelsen, tilegner man seg et språk – et teoretisk språk som gjør det mulig å beskrive og forklare hvorfor vi gjør som vi gjør?

Noen ganger lurer jeg på om jeg har en barnlig trass når det kommer til spørsmålet om yrkesidentitet. At jeg ikke klarer å høre etter konstruktive forslag på musikkterapiens, potensielle, egenhet. Nærmest en antihermeneutisk holdning, at jeg ikke vil forstå. Eller er det anerkjennelsen, med utviklingen av samfunnsmusikkterapi (Pavlicevic & Ansdell 2004; Stige & Aarø 2012), av at det er vanskelig å si entydig, et ønske om å ikke begrense, som gjør det vanskelig å si hva man gjør, hvem man er? Som om musikkterapi alltid er noe annet, noe mer, noe mindre, enn det er der og da. Jeg tenker for meg selv,

Det er terapeutisk ikke-terapi, ikke helt tradisjonell terapi, det trenger ikke alltid å være terapi – musikkterapi trenger ikke engang å involvere en musikkterapeut (men helst ikke andre yrkesgrupper) – helsefremmende i gavnet, terapeutisk i navnet – likevel så terapeutisk at det gir symptomlette (kritikk på ut-pust), med så signifikante resultater (stille takknemlighet på inn-pust) og så terapeutisk og egenartet at profesjonen trenger autorisasjon.”

Jeg føler meg ikke truet. Jeg er bare usikker om jeg trengs. Det er også et etisk spørsmål. For, som Ruud beskriver i en annen tekst: "(...) there is no reason to believe that the health impact of this community music project would have been any different if it had been carried out by music therapists, or other health workers, as opposed to community music educators and musicians." (Ruud 2012: 95). Det er ikke like viktig hvem som gjør det, som hva man gjør. Deltagelse i musikk som gjør godt. Darnley-Smith har kanskje derfor et poeng når hun sier det er vanskelig å skille mellom en "community musician" og en ikke-psykodynamisk musikkterapeut (2014: 64). Ikke at det ikke er en forskjell, jeg vet bare ikke hva forskjellen er. Resten, er kanskje bare ordene jeg bruker.

"Å studere forholdet mellom musikk og helse". Kanskje var det ikke et så upresist svar, allikevel.

-

Oppsummering og avsluttende refleksjoner

Ved å ta utgangspunkt i ulike musikkopplevelser og andre hendelser har jeg stilt spørsmål om hva (musikken i) musikkterapi er for meg. Jeg har gjort dette ved å skrive autoetnografisk og satt dette i lys av teori og andre tekster. Det er ikke et lineært narrativ, men ulike historier som er tematisk relatert til hverandre og skaper (forhåpentligvis) en sammenheng. Om musikkens pluss. Avslutningsvis ønsker jeg reflektere mer rundt hva slags tekst dette har blitt.

Kritikken mot autoetnografi som metode er tidvis krass og demotiverende lesning. Ellis (2009) oppsummerer deler av denne kritikken under ulike persona: ”Ms. Aesthetic” ikke synes det er litterært nok, ”Madam Post-structuralist” synes ikke det er kritisk og performativt nok, mens ”Sir Social Scientist” mener det ikke er vitenskapelig nok. Kritikken Ellis skisserer kan på mange måter være relevant for min egen tekst. Fra et mer konvensjonelt vitenskapelig perspektiv, er loggen som var tiltenkt som hoveddataen til oppgaven lite strukturert, fremstilt etter eget ønske og potensielt upålitelig. Prosessen med å skrive har ikke fulgt noen vitenskapelige trinn og gir ingen garanti for å være ”sann” eller generaliserbar (Ellis 2009: 371). Fra et poststrukturelt perspektiv har jeg jobbet ut i fra en idé om et lineært ”Jeg”, kanskje som et resultat av en ”terapeutisk kultur”. Et ”Jeg” som egentlig ikke finnes og burde være ustabil og gjøres performativt (Ellis 2009: 371-372). Fra et estetisk og litterært perspektiv, har behovet for å knytte fortellingene til teoretiske ideer gjort teksten til realisme, ikke litteratur. Samlet kan dette føre til at autoetnografier ofte antageligvis er mer skrivevennlig enn leservennlig (Watford 2004 i Baarts 2017: 175), og derigjennom kun er navlebeskuende og selvterapeutiske (Delamont 2009). Det er lett å ta til seg alt det her. Gjennom prosessen har jeg vært usikker på om det er vitenskapelig nok, om det er personlig nok, om det er kritisk nok, om det er skrevet godt nok, om det er etisk godt nok, om jeg sparker inn åpne dører, om det er interessant for noen andre, angret på valg av metode, lurt på om resultatet er autoetnografi i det hele tatt, tenkt jeg burde gjort noe annet.

Jeg trodde det skulle være en enkel løsning. Å ”bare skrive om seg selv”. Derimot, har jeg opplevd prosessen som krevende på en annen måte enn annen akademisk skriving jeg har gjort tidligere. Å tørre å være ærlig. Å stille spørsmål på andre måter. Å la prosessen og skriving være rotete, uten å ha et rammeverk eller en satt struktur å forholde seg til (ikke på grunn av latskap). Samtidig som det har vært krevende, har det også vært merkelig befriende.

Jeg har ikke trengt å putte ting i bokser, jeg har ikke trengt å late som om det er noe annet enn det det er: "data gathered and reported by the field researcher within the rubrics of accepted academic methodologies is just as suspect as any autoethnography, and perhaps more so, because the (sic) autoethnography does not purport to be more than it is" (Dauphinee 2010: 812). Friheten til å kunne skrive noe jeg har tenkt mye på. Særlig beskrivelsen av å være musikalsk såret, følelsen av å ikke høre til. Det var som om hele følelsen minsket da det ble satt ord på. Tenke, lese, skrive, leve annerledes. På en måte bekrefter det kritikken av autoetnografi som selvterapeutisk. Med det sagt, jeg ber ikke om sympati. Det er heller ikke tenkt som en beskrivelse av en "wounded healer" (Austin 2002) eller om hvordan en personlig terapeutisk identitet preger (mot)overføringer (for eksempel Lee 2008).

Etter å ha jobbet tett med egen tekst over lengre tid, er det vanskelig å løfte blikket, prøve å se hva slags bidrag det er. Tilbakemeldingene jeg har fått av ulike personer i løpet av prosessen, peker i forskjellige retninger. Kanskje er det et godt tegn, heller enn at teksten har én sannhet. Som med annen forskning må autoetnografier likevel være åpne for kritikk. Men, for å være konstruktivt, spør Ellis i fortsettelsen av presentasjonen av de tre karikerte kritikkene, om hvorfor autoetnografier blir kritisert for hva man *ikke* gjør, i stedet for hva man faktisk gjør (Ellis 2009: 373). Det er lett å kritisere når en ikke deler de samme idealene og målene for forskning:

As Bochner says, 'Unless we can agree on a goal, we cannot agree on the terms by which we can judge how to achieve it' and thus, as Rorty says, we have to find some way to live with these differences rather than resolve them. (Ellis 2008: 373).

Det virker som om Ellis (2009) går nokså langt i å antyde at, så lenge tekster vekker *noe* hos leseren, er det tilstrekkelig. Jeg liker det, men som et kriterium kan ikke jeg selv si noe om teksten er vellykket eller ikke. Det må være opp til deg som leser. I en senere tekst, foreslår Ellis med andre (Adams et al. 2015: 99-113) følgende måter å vurdere autoetnografier:

- Å bidra til kunnskap
- Å bruke og verdsette personlige opplevelser
- Å vise mulighetene i, håndverket og ansvaret med å fortelle historier

- Å være etisk og relasjonelt bevisst ved skrive om andre i og som forskning¹⁵.

Som en avslutning, vil jeg forsøke å si noe selv om hvordan denne teksten kan leses i forhold til disse punktene, hvordan den både kan være vellykket og mislykket (se også Adams et al. 2015: 104 -113). Noen av disse punktene overlapper, men jeg forsøker å holde de adskilt.

Å bidra med kunnskap oppfattes her som å reflektere rundt og skape forståelse av identiteter, relasjoner og opplevelser. Kunnskap forstås ikke som noe generaliserbart, men situert. Derigjennom vektlegges det partikulære, nyanserte og komplekse (Adams et al. 2015: 103). Metodisk er denne teksten et nytt (og forhåpentligvis etterhvert voksende) bidrag til autoetnografi innen musikkterapi (Edwards 2015; Rolvsjord 2007; Viega 2017; Vågan 2014; Woodward, 2015). Når teksten prøver å dekke mange ulike historier, gjør det at noen av resonnementene virker uferdige og bidrar kanskje ikke med større teoretisk kunnskap om musikkopplevelser isolert sett. Men, ved å ha musikalske opplevelser som utgangspunkt, har jeg fortalt om hvilke utfordringer og begrensninger jeg har stått og står ovenfor i forhold til egen forståelse av musikalske verdier, ferdigheter og (faglig)identitet – og hvordan dette endres over tid. Dette kan være et bidrag om hvordan det er å være en musikkterapistudent på et spesifikt sted til en spesifikk tid. Kanskje åpner det for en litt historie vi forteller om oss selv (Ansdell 2003).

For å oppnå dette, har jeg tatt utgangspunkt i personlige opplevelser, følelser og viser frem en dels sårbar selvforståelse (Adams et al. 2015: 103). På en måte er jeg usikker på om jeg har fortalt nok, om jeg har vært refleksiv nok. I sitatet fra Taylor (2009: 247) som ble brukt som et eksempel på hvordan det føles å utlevere seg selv, forteller hun (s)om et tekstlig anonymt ansikt. Men, for de personene jeg treffer, har jeg et ansikt. Et hvitt mannlig ansikt. Det åpner for noe, stenger for annet (Haraway 1988), for hva jeg vet, hva jeg opplever. ”Det ser ikke ut som han der kan noe om hip-hop”, var det noen som sa til en annen ansatt etter jeg hadde spurt om vi skulle prøve å lage musikk sammen. Antageligvis hadde vedkommende helt rett. At jeg valgte å fortelle om samarbeidet med trommeslageren først, tenkte jeg bare handlet om valg av instrument. Kanskje var det like mye et element av ”male-bonding” og

¹⁵ Oversatt fra: Making contributions to knowledge, Valuing the personal and experiential, Demonstrating the power, craft and responsibilities of stories and storytelling, Taking a relationally responsible approach to research practice and representations.

(rocke)kultur å gjøre (Halstead & Rolvsjord 2015).

Ved å vise frem personlige følelser og tanker, kan det være kort vei til ”self-indulgence” (Spry 2001 i Adams et al. 2015: 96). Delamont (2009) tar opp et lignende poeng, hvor hun argumenterer for at autoetnografer misbruker sitt privilegium som forskere ved å gjøre seg selv viktigere enn andre. Dette er en grunnleggende utfordring, og kanskje til dels uunngåelig i forhold til valg av metode. Hvorvidt større kulturelle aspekter er synlige i autoetnografiske tekster varierer. Patti (2009) sin beskrivelse og analyse av egne sangtekster etter sin fars død, fremstår for meg, som en tekst hvor forfatteren ikke relaterer det til noe større og oppfattes som ”self-indulgent”. Yujans (2009) fortelling, har derimot flere refleksjoner om hvordan det er å være kvinne med et ønske om å bli musiker i forhold til kinesiske normer og kultur. Også Grant (2009), samtidig som hun skriver et nært personlig portrett om hvordan det er å miste muligheten til å spille piano på grunn av skade, klarer å løfte historien mot en bevissthet rundt hvordan og hvorfor en bør ha et fokus på musikers helse. I min egen tekst virker kanskje delen om utviklingen av egen musikeridentitet navlebeskuende og ”self-indulgent”. Jeg har prøvd å ikke skylde på noen eller å fremstille meg selv som et offer, men forsøkte å si noe om hvordan en musikalsk elitekultur kommer til uttrykk, oppleves på godt og vondt og hvordan dette til dels utfordres i musikkterapeutisk praksis. Jeg har også forsøkt å knytte musikkterapi i Norge opp mot et større tema, om hvordan andre yrkesgrupper tar i bruk musikk som en helseressurs, og hvordan dette gjør meg sårbar i forhold til egen yrkesidentitet ved å spørre om det er noen forskjell i hva man gjør. Hvor godt dette kommer eksplisitt til uttrykk er jeg usikker på, og kan illustrere kritikken at enkelte tekster er mer autobiografiske enn autoetnografiske (Hammersley & Atkinson 2007: 204).

I forhold til å vise mulighetene i, håndverket og ansvaret med å fortelle historier, har jeg forsøkt å illustrere hvordan personlige opplevelser kan fortelles vekselvis med teori og andre tekster. Jeg har forsøkt å skrive utenfor en tradisjonell struktur og eksperimentert med pluss-tegnet som eneste ”overskrift”. Derigjennom har jeg forsøkt å illustrere hvordan estetikk, musikalske verdier og etikk kan fremstilles i sammenheng med hverandre. Tekstlig eksperimenter gjør i følge Atkinson at formen blir viktigere (uten heller nødvendigvis å være vellykket) enn det analytiske innholdet (2015: 151 – 171), og at skrivingen ofte ligner nybegynnernivå i ”creative writing courses (Hammersley & Atkinson 2007: 204). Atkinson (2015: 169) trekker også frem at personlige narrativer har begrenset analytisk verdi sammenlignet med annen etnografi. Carters (2002) autoetnografi om partnervold er et kraftig mot-eksempel i hvordan tekstlig eksperimentering (formatering) ikke nødvendigvis begrenser

analytisk verdi, men heller tilfører en ny og annen dimensjon ved å visuelt sidestille personlige erfaringer mot objektive fakta. Jeg har allerede forsøkt å si noe om hva slags kunnskap denne teksten bidrar med (analytisk verdi), men er åpen for at hoveddelen rent tekstlig kan fremstå som dels rotete og ikke tydeliggjør poengene godt nok. Det kan relateres til en metodisk begrensning i en layered account og pluss-metaforen, men det kan også relateres til at selve skrivehåndverket er noe som alltid må videreutvikles – uansett om det er personlig narrativ eller tradisjonell akademisk skriving.

Til slutt, bør autoetnografier være etisk og relasjonelt bevisst ved skrive om andre i og som forskning. I innledningen til etikk-kapitlet skrev jeg at etiske vurderinger tidvis har gjort det vanskelig å jobbe med prosjektet. En ting er å skrive om seg selv. Men, å skrive om andre, det har jeg tidvis opplevd som ubehagelig. Selv med NSD-godkjenning og signerte samtykkeskjemaer. Yter jeg de rettferdighet? Skriver jeg for mye, for lite? Var det virkelig sånn det var? Jeg er usikker på om det å sende NSD-søknaden og samtykkeskjemaet så seint som jeg gjorde var positivt, at det ikke fjernet fokuset fra deres opplevelser. Eller var det å bøte på en skade, noe som i utgangspunktet ikke burde ha skjedd? Teksten handler på en måte ikke om *de*. Men, retrospektivt samtykke er potensielt svært problematisk. Hvis andre ønsker å skrive autoetnografisk fra praksis eller jobb, ville det vært spennende å se andre refleksjoner og løsninger på dette. Jeg har forsøkt så godt jeg kan å anonymisere personene som fremstilles, samtidig som at de skal kunne kjenne seg igjen hvis de skulle lese det selv. Det er mulig at beskrivelsene av andre er for kortfattet, men de er begrenset i lengde for å bevare anonymitet. Noen av fremstillingene kan virke noe naive, men fokuset har ikke vært på de helhetlige prosessene. Det har handlet om musikken. Og, de episodene som jeg har beskrevet, er sanne slik jeg opplevde de. Jeg har ikke skrevet det for å gjøre noen fornøyde. Med unntak av venner og familie, har jeg ikke hatt kontakt med de andre deltagerne i løpet av skriveprosessen. Hvorfor gjorde jeg det ikke det? Jeg har dessverre ikke noe godt svar. Det er noe jeg helst skulle ha gjort annerledes. Som en etisk og relasjonell bevisst forskningsform, bør autoetnografier også skrives slik at de er tilgjengelig og lesbare for et større publikum. Kritikken av tekstlig eksperimentering kan også gjelde her, ettersom pluss-tegnet og mangel på vanlige overskrifter potensielt gjør teksten mindre leservennlig. Å finne en balansegang mellom det stilistiske og leservennlighet er derfor en utfordring – en balansegang som her kanskje tenderte mer mot det stilistiske.

-

Det sies at autoetnografi er en reise, ikke et mål (Grant 2009: 130). Til og med en livsstil (Adams et al. 2015: 114). Akkurat nå, liker jeg å se på det som et mål. Å være ferdig. Det tar meg tilbake til innledningen. Om ikke teksten ikke har noen konkrete empiriske funn, så fant jeg noe annet. Jeg fant en annen måte å jobbe med faget på (Svendsen 2010). Jeg har fått et annet forhold til hva jeg selv tenker og mener ved å relatere teori til egen praksis. For min egen del, fikk jeg autoetnografi til å synge, musikk(terapi) ble personlig (Bartleet & Ellis 2009). En små-klam avslutning: Det eneste jeg kan håpe på nå, er at enda flere ønsker å utforske mulighetene som ligger i autoetnografi som metode. Jeg har lyst til å høre flere sanger. Lytte annerledes.

Ny bekymring? Om ikke dette også bare blir ord.

Litteraturliste.

- Aigen, K. (2005a). *Music-centered music therapy*. Gilsum NH: Barcelona Publishers.
- Aigen, K. (2005b). *Playin´ in the band: A qualitative study of popular music styles as clinical improvisations*. Gilsum NH: Barcelona Publishers.
- Aigen, K. (2006). Theoretical issues in considering music as a therapeutic medium. *Nordic journal of music therapy*. 15(2), s. 154 – 166. DOI: 10.1080/08098130609478161
- Aigen, K. (2007). In defense of beauty: A role for the aesthetic in music therapy (I). *Nordic journal of music therapy* 16(2), s. 112 – 128. DOI: 10.1080/08098130709478181
- Aigen, K. (2008). In defense of beauty: A role for the aesthetic in music therapy (II). *Nordic journal of music therapy*, 17(1), s. 3 – 18. DOI: 10.1080//08098130809478191
- Aigen, K., S., (2014). *The study of music therapy. Current issues and concepts*. New York: Routledge
- Ansdell, G. (1997). Musical elaborations. What has the new musicology to say to music therapy? *British Journal of Music Therapy* 11(2), s. 36 – 44.
- Ansdell, G. (2003). The stories we tell. Some meta-theoretical reflections on music therapy. *Nordic journal of music therapy* 12(2), s. 152 159. DOI: 10.1080/08098130309478085
- Ansdell, G. (2006). Music as therapy: A dialogical perspective. Book review. *British journal of music therapy* 20(2), s. 133 – 135.
- Ansdell, G. (2010). Action: Musicing on the edge: Musical minds in east London, England. I: Stige, B., Ansdell, G., Cochavit, E., Pavlicevic, M. (red.): *Where music helps. Community music therapy in action and reflection*. (s. 33 - 40). London: Ashgate
- Ansdell, G. (2014). *How music helps. In therapy and everyday life*. Farnham, UK: Ashgate
- Adams, T., E., Holman Jones, S., Ellis, C., (2015). *Autoethnography*. Oxford: Oxford university press.
- Anderson, L. (200). Analytic autoethnography. *Journal of contemporary ethnography*, 35(4), s. 373-395. DOI: 10.1177/0891241605280449
- Atkinson, P. (2015). *For ethnography*. Los Angeles: Sage Publications
- Austin, D. (2002). The wounded healer. I: Sutton, J., P. (red.): *Music, music therapy and trauma*, s. 231 – 259. London: Jessica Kingsley Publishers.
- Baarts, C. (2015). Autoetnografi. I: Brinkmann, S., Tanngard, L. (red.): *Kvalitative metoder. Empiri og teoriutvikling* (S. 171 – 184). Oslo: Gyldendal Akademisk.
- Barone, T., Eisner, E., W. (2011). *Arts based research*. Sage Publications.
- Bartlett, B-L., Ellis, C. (red.) (2009). *Music autoethnographies: making autoethnography*

- sing/making music personal*. Bowen Hills: Australian Academic Press.
- Barton, B. (2011). My auto/ethnographic dilemma: Who owns the story? *Qualitative sociology* 34, s. 431 – 445. DOI: 10.1007/s11133-011-9197-x
- Bergersen, T. (2017, 27. Desember). Musikk i eldreomsorgen: - Det er et helt annet menneske etterpå. *NRK*. Hentet fra: https://www.nrk.no/troms/musikk-i-eldreomsorgen_-_det-er-et-helt-annet-menneske-etterpa-1.13835791
- Bonde, L., O., (2014). Music and health promotion – in the life music therapy and music psychology researchers: A pilot study. *Voices: A world forum for music therapy* 14(1). Hentet fra: <https://voices.no/index.php/voices/article/view/740/638>
- Bonde, L., O., (2015). The current state of music therapy theory? *Nordic journal of music therapy* 24(2), s. 167 – 175. DOI: 10.1080/08098131.2014.987805
- Bruscia, K., E. (1987). *Improvisational models of music therapy*. s. 8 – 10. Springfield, IL: Charles C. Thomas.
- Bruscia, K., E. (2014). *Defining music therapy*. (3. utg.) Gilsum NH: Barcelona Publishers
- Carter, S. (2002). How much subjectivity is needed to understand our lives objectively? *Qualitative health research* 12(9), s. 1184 – 1201. DOI: 10.1177/1049732302238244
- Chang, H. (2008). *Autoethnography as method*. New York: Routledge.
- Chang, H. (2016). Autoethnography in health research: Growing pains? *Qualitative health research*, 26(4), s. 443 – 451. DOI: 10.1177/1049732315627432
- Darnley-Smith, R. (2014). The role of ontology in music therapy: Theory and practice. I: De Backer, J., Sutton, J., (Red.): *The music in music therapy. Psychodynamic music therapy in Europe: Clinical, theoretical and research approaches*. (s. 58 - 72). London: Jessica Kingsley publishers
- Dauphinee, E. (2010). The ethics of autoethnography. *Review of international studies* 36. S. 799 – 818. DOI: 10.1017/S0260210510000690
- De Backer, J., Sutton, J., (2014). Introduction. The music in music therapy: Writing without a pen. I: Backer, J., D. & Sutton, J., (Red.). *The music in music therapy. Psychodynamic music therapy in Europe: Clinical, Theoretical and research approaches*. (s. 14 – 22). London: Jessica Kingsley Publishers.
- Delamont, S. (2009). The only honest thing: autoethnography, reflexivity and small crises in fieldwork. *Etnography and education*, 4(1), s. 51 – 63. DOI: 10.1080/17457820802703507
- DeNora, T. (2003). *After Adorno. Rethinking music sociology*. Cambridge: Cambridge University Press.

- DeNora, T. (2013). *Music asylums. Wellbeing through music in everyday life*. E-bok. Hentet fra: <https://ebookcentral-proquest-com.pva.uib.no/lib/bergen-ebooks/detail.action?docID=1336190>
- Denzin, N., Lincoln, Y., S., (red.) (2011). *Sage handbook of qualitative research* (4. utg). Los Angeles: Sage publications
- Denzin, N., Lincoln, Y., S., (red.) (2017). *Sage handbook of qualitative research* (5. utg). Los Angeles: Sage publications
- Edwards, J. (2012). We need to talk about epistemology: Orientations, meaning and interpretation within music therapy research. *Journal of music therapy*, 49(4), s. 373 – 394.
- Edwards, J. (2015). Getting messy: Playing, and engaging the creative, within research inquiry. *Journal of Music Therapy* (2015) 52 (4): 437-440. DOI: <https://doi-org.pva.uib.no/10.1093/jmt/thv015>
- Edwards, J. (2017). Narrating experiences of sexism in higher education: a critical feminist autoethnography to make meaning of the past, challenge the status quo and consider the future. *International Journal of Qualitative Studies in Education* 30(7), s. 621 – 634. DOI: 10.1080/09518398.2017.1286405
- Ellis, C. (2009). Fighting back or moving on. An autoethnography to critics. *International review of qualitative research* 2(3), s. 371 – 378. Hentet fra: http://www.jstor.org/stable/10.1525/irqr.2009.2.3.371?seq=1#page_scan_tab_contents
- Ellis, C., Adams, T., E., Bochner, A., P., (2011). Autoethnography: An overview. *Historical social research*, 36(4), s. 273 – 290. Hentet fra: http://www.jstor.org/stable/23032294?seq=1#page_scan_tab_contents
- Espedal, T. (2016). *Året*. Gyldendal Norsk Forlag.
- Espedal, T. (2017). *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv*. Gyldendal Norsk Forlag.
- Frith, S. (2004). What is bad music? I: Washburne, C., J., Derno, M. (red.) *Bad music. The music we love to hate* (s. 15 – 36). London & New York: Routledge
- Garred, R. (2006). *Music as therapy: A dialogical perspective*. Gilsum NH: Barcelona Publishers
- Gilbertson, S. (2013). Improvisation and meaning. *International journal of qualitative studies on health and well-being*. 8(1). DOI: 10.3402/qhw.v8i0.20604
- Gjesdal, E. (2017, 24. desember). Musikk-medisinen. *NRK*. Hentet fra: <https://www.nrk.no/rogaland/x1/musikkmedisinen-1.13811302>
- Grant, C. (2009). Letting it go. An autoethnographic account of a musician's loss. I: Bartleet,

- B.-L., Ellis, C. (red.): *Music autoethnographies. Making autoethnography sing / making music personal*, s. 121 – 136. Bowen Hills: Australia Academic press.
- Hadley, S., Edwards, J. (2016). Narrative inquiry. I: Wheeler, B., L., Murphy, K. (red.): *Music therapy research*. (3. Utg.) (S. 527 – 537). Dallas: Barcelona Publishers.
- Halstead, J., Rolvsjord, R. (2015). The gendering of musical instruments: what is it? Why does it matter to music therapy? *Nordic journal of music therapy* 26(1), s. 3-24. DOI: 10.1080/08098131.2015.1088057
- Hammersley, M., Atkinson, P. (2007). *Ethnography. Principles in practice*. (3. Utg). London: Routledge
- Haraway, D. (1988). Situated knowledges: The science question in feminism and the privilege of partial perspective. *Feminist studies* 14(3), s. 575 – 599.
- Hart, S., Schwartz, R. (2009). Daniel Stern. Spedbarnets tilknytning i en intersubjektiv verden. I: Hart, S., Schwartz, R. (2009). *Fra interaksjon til relasjon. Tilknytning hos Winnicot, Bowlby, Stern, Schore & Fonagy*, (s. 101 – 151.) Oslo: Gyldendal Akademisk.
- Hesmondhalgh, D. (2012). Toward a political aesthetics of music. I: Clayton, M., Herbert, T., Middleton, R. (red.): *The cultural study of music. A critical introduction*. (2. Utg) (S. 364 – 374). New York: Routledge.
- Hughes, S., A., Pennington, J., L. (2017). *Autoethnography. Process, product and possibility for critical social research*. California: Sage Publications.
- Hunt, A. M. (2016). First-person research. I: Wheeler, B., L., Murphy, K. (red.): *Music therapy research*. (3. Utg.) (S. 443 – 467). Dallas: Barcelona Publishers.
- Igari, Y. (2004). ”Music therapy is changing” and so am I: Reconstructing the identity of a music therapist. *Voices: A world forum for music therapy* 4(3). Hentet fra: <https://voices.no/index.php/voices/article/view/190/149>
- Keil, C. (2005a). Motion and feeling through music. I: Keil, C., Feld, S. (2005). *Music grooves*. (2. Utg). S. 53 – 76. Arizona: University of Chicago Press
- Keil, C., (2005b). Participatory discrepancies and the power of music. I: Keil, C., Feld, S. (2005). *Music grooves*. (2. Utg). S. 98 – 108. Arizona: University of Chicago Press.
- Keil, C., Feld, S. (2005). *Music grooves*. (2. Utg.). Arizona: University of Chicago Press.
- Kenny, C., B. (1989). *The field of play A guide for the theory and practice of music therapy*. California: Ridgeview Publishing Company.
- Lahman, M., K., E., (2009). Dreams of my daughter: An Ectopic pregnancy. *Qualitative Health Research*, 19(2), s. 272 – 278. DOI:

- Lee, C., A., (2003). *The architecture of aesthetic music therapy*. Gilsum NH: Barcelona Publishers.
- Lee, C. (2008). Reflections on being a music therapist and a gay man. *Voices: A world forum for music therapy* 8(3). Hentet fra: <https://voices.no/index.php/voices/article/view/415/339>
- Lewis, G. (2017). "Let your secrets sin out": An auto-ethnographic analysis on how music can afford recovery from child abuse. *Voices: A world forum for music therapy* 17(2). Hentet fra: <https://voices.no/index.php/voices/article/view/859/765>
- Merton, R., K. (1987). Three fragments from a sociologist's notebooks: Establishing the phenomenon, specified ignorance, and strategic research materials. *Annual review of sociology* 13, s. 1 – 28.
- Moore, A., F. (2012). *Song means: Analysing and interpreting recorded popular song*. Surrey: Ashgate.
- Morse, J. (2002). Editorial. Writing my own experience. *Qualitative health research* 12(9), s. 1159 – 1160. DOI: 10.1177/1049732302238241
- Murray, L., Pushor, D., Renihan, P. (2011). Reflections on the ethics-approval process. *Qualitative inquiry* 18(1), s. 43 – 54. DOI: 10.1177/1077800411427845
- Myskja, A. (2018, 3.2). En oppklaring om musikkterapi og musikkbasert miljøbehandling. *Forskning.no* Hentet fra: <https://forskning.no/meninger/debattinnlegg/2018/02/en-oppklaring-om-musikkterapi-og-musikkbasert-miljobehandling>
- Patti, C., J. (2009). Musical artifacts of my father's death: Autoethnography, music and aesthetic representation. : Bartlett, B-L., Ellis, C. (red.): *Music autoethnographies: making autoethnography sing/making music personal*, s. 57– 73. Bowen Hills: Australian academic press.
- Pavlicevic, M., Ansdell, G. (2004). *Community music therapy*. London: Jessica Kingsley Publishers.
- Ridder, H., M., (2016). Musik i et personcentrert perspektiv. I: Stige, B., Ridder, H., M. (red.): *Musikkterapi og eldre helse*, (s. 38 – 44). Oslo: Universitetsforlaget.
- Roholt, C., T. (2014). *Groove. A phenomenology of rhythmic nuance*. New York: Bloomsbury.
- Rolvjord, R. (2006). Whose power of music? A discussion on music and power-relations in music therapy. *British Journal of Music Therapy* 20(1), s. 5 – 12.
- Rolvjord, R. (2007). "Blackbirds Singing": Explorations of a resource oriented music therapy in mental health care. (Doktorgradsavhandling). Aalborg Universitet, Danmark.

- Rolvjord, R. (2015). What clients do to make music therapy work: A qualitative multiple case study in adult mental health care. *Nordic journal of music therapy* 24(4), s. 296 – 321. DOI: 10.1080/08098131.2014.964753
- Ruud, E. (1998). *Music therapy: Improvisation, communication, culture*. Gilsum NH: Barcelona Publishers.
- Ruud, E. (2010). *Music therapy: A perspective from the humanities*. Gilsum NH: Barcelona Publishers.
- Ruud, E. (2013). *Musikk og identitet*. (2. Utg.). Oslo: Universitets forlaget.
- Ruud, E. (2012). The new health musicians. I: MacDonald, R., A., R., Kreutz, G., Mitchell, L. (red.): *Music, health and wellbeing*. S. 87 – 97. Oxford: Oxford Univeristy press.
- Ruud, E. (2018). Kronikk: Lik, men unik. *Musikkterapi.no*. Hentet fra: <http://www.musikkterapi.no/nyheter/kronikk-lik-men-unik>
- Rødland, H., M., M., (2008). To be or not to be – terapeutens paradoks når målet er empowerment. Masteroppgave i Musikkterapi, Universitet i Bergen. Hentet fra: <http://bora.uib.no/handle/1956/3116>
- Seabrook, D. (2017). Performing wellness: Playing in the spaces between music therapy and music performance improvisation practice. *Voices: A world forum for music therapy* 17(3), hentet fra: <https://voices.no/index.php/voices/article/view/936/778>
- Sharma, P., (2014). Making song, making sanity – Recovery from Bipolar disorder. *Canadian journal of music therapy*, 20(1), s. 65 – 84. Hentet fra: <https://search-proquest-com.pva.uib.no/docview/1562002714?accountid=8579>
- Small, C. (1998). *Musicking. The meanings of performing and listening*. Hannover, NH: Wesleyan University Press.
- Solli, H., P. (2008). Shut up and play! *Nordic journal of music therapy* 17(1), s. 67-77. DOI: 10.1080/08098130809478197
- St. Pierre, E., A. (2011). Post Qualitative Research. The critique and the coming after. I: Denzin, N., K., Lincoln, Y., S., (red.). *The sage handbook of qualitative research*. (4. Utg.) S. 611 – 623. Thousand Oaks, California: Sage publications.
- St. Pierre, E., A. (2013). The posts continue: becoming. *International journal of qualitative studies in education* 26(6), s. 646 – 657. DOI: 10.1080/09518398.2013.788754
- St. Pierre, E., A. (2014). A brief and personal history of post qualitative research. Toward ”post inquiry”. *Journal of curriculum theorizing* 30(2), s. 2 – 19. DOI:
- Stedje, K., Bosnes Engen, R., Golubovic, J. (2018, 24.1). Du trenger utdanning for å drive med musikkterapi. *Forskning.no* Hentet fra:

- <https://forskning.no/meninger/debattinnlegg/2018/01/du-trenger-utdanning-drive-med-musikkterapi>
- Stige, B. (2002). *Culture-centered music therapy*. Gilsum NH: Barcelona Publishers.
- Stige, B. (2010). Reflection: Musical participation, social space, and everyday rituals. I: Stige, B., Ansdell, G., Cochavit, E., Pavlicevic, M. (red.): *Where music helps. Community music therapy in action and reflection*. (s. 125 – 151). London: Ashgate
- Stige, B. (2017, 14.6) Forvirring om musikkterapi. *Ballade.no* Hentet fra:
<http://www.ballade.no/sak/forvirring-om-musikkterapi/>
- Stige, B., Aarø, L., E., (2013). *Invitation to community music therapy*. New York: Routledge.
- Stige, B., Ledger, A. (2016) Ethnographic research. I: Wheeler, B., L., Murphy, K. (red.): *Music therapy research*. (3. Utg.) (S. 408 – 421). Dallas: Barcelona Publishers.
- Stige, B., Ridder, H., M. (red.) (2016). *Musikkterapi og eldrehelse*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Svendsen, L. F. (2010). *Hva er: Filosofi*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Sudo, P., T., (1997). *Zen guitar*. Simon & Shuster Paperbacks
- Sæterbakken, S. (2012). *Der jeg tenker er det alltid mørkt. Essaysamling: Ja. Nei Ja., Umuligheten av å leve, Det fryktinngytende*. (2. Utg.). Flamme Forlag.
- Sæterbakken, S. (2016). *Ikke noe av dette handler om meg*. Cappelen Damm.
- Taylor, J., (2009). A way of loving, a way of knowing. Music, sexuality and the becoming of a queer musicologist. I: Bartlett, B-L., Ellis, C. (red.): *Music autoethnographies: making autoethnography sing/making music personal*, s. 245 – 260. Bowen Hills: Australian academic press.
- Tolich, M. (2010). Critique of current practice: Ten foundational guidelines for autoethnographers. *Qualitative Health Research* 20(12), 1599-1610. Doi: 10.1177/1049732310376076
- Tsirir, G. (2008). Aesthetic experiences and transformation in music therapy. *Voices: A world forum for music therapy* 8(3). Hentet fra:
<https://voices.no/index.php/voices/article/view/416/340>
- Tuastad, L., Stige, B., (2018). Music as a way out: How musicking helped a collaborative rock band of ex-inmates. *British journal of music therapy* 32(1), s. 27 – 37.
DOI:10.1177/1359457518759961
- Universitetet i Bergen (u.å). Masteroppgåve i musikkterapi. Hentet fra:
<https://www.uib.no/emne/MUTP350>
- Viega, M. (red.) (2017). Performing health, identity, and social justice. *Voices: A world forum for music therapy*. 17(3) Hentet fra: <https://voices.no/index.php/voices/issue/view/91>

- Viega, M., Forinash, M. (2016). Arts-based research. Wheeler, B., L., Murphy, K. (red.): *Music therapy research*. (3. Utg.) (S. 491–504). Dallas: Barcelona Publishers.
- Vikene, K. (2018, 12.2). Kan rytmisk musikk endre hjernen hos en med Parkinson? *Forskning.no* Hentet fra: <https://forskning.no/2018/02/musikk-kan-skape-fysiske-endringer-i-hjernen-din>
- Vågan, T. (2014). Praksis i musikkterapi – En fortelling: Et autoetnografisk narrativ om en musikkterapistudent i egenpraksis i psykisk helsevern. Masteroppgave i Musikkterapi, Universitet i Bergen. Hentet fra: <http://bora.uib.no/handle/1956/8403>
- Wheeler, B., L., Murphy, K. (red). *Music therapy research*. (3. Utg.). Dallas: Barcelona Publishers.
- Woodward, A. (2015). *Tapestry of tears: An autoethnography of leadership, personal transformation, and music therapy in humanitarian aid in Bosnia Herzegovina*. (Doktorgradsavhandling). Antioch University. Hentet fra: <http://search.proquest.com.pva.uib.no/docview/1669975778>
- Yuyan, W. (2009). The road to becoming a musician: An individual chinese story. I: : Bartlett, B-L., Ellis, C. (red.): *Music autoethnographies: making autoethnography sing/making music personal*, s. 167 – 181. Bowen Hills: Australian academic press.

Vedlegg

Vedlegg a.

Forespørsel om deltakelse i forskningsprosjektet ***”Musikkopplevelser i musikkterapeutisk praksis – en autoetnografisk studie”***

Bakgrunn og formål

Dette er en forespørsel til deg om å bli med i en forskningsstudie omkring musikkopplevelser i musikkterapeutisk praksis. Formålet med studien er å undersøke hvordan jeg som musikkterapeut opplever musikken og hvordan vi kan snakke om disse opplevelsene. Prosjektet skrives ut fra mine personlige opplevelser av musikken vi spiller sammen. Ved å gjøre dette, vil vi kunne få mer kunnskap og økt bevissthet om hvorfor vi som enkelte musikkterapeuter ”gjør som vi gjør” og kan utvikle praksisen vår videre for å kunne gi bedre tilbud senere. Informasjonen vil derfor være nyttig for oss som yrkesgruppe og derigjennom andre deltagere i musikkterapi. Studien er et mastergradsprosjekt ved Universitet i Bergen.

Hva innebærer deltakelse i studien?

Hvis du ønsker å delta i studien, samtykker du til at

- det skrives logg og refleksjonsnotater fra møtene våre som danner datagrunnlaget for forskningsprosjektet.
- Hvis vi har gjort lydopptak av musikalsk samspill, samtykker du til at disse opptakene også kan brukes som datamateriale for forskningsprosjektet.
- Datamateriale kan diskuteres sammen med prosjektveileder Jill Diana Hjørnevik Halstead og medstudenter, som alle har taushetsplikt.

Selve musikkterapi-tilbudet du har fått vil ikke preges i praksis av eventuell deltagelse i forskningsprosjektet.

Hva skjer med informasjonen om deg?

Alle personopplysninger vil bli behandlet konfidensielt. Personopplysninger blir også anonymisert i prosjektet og vil kun være tilgjengelig for undertegnede og prosjektveileder. Det kan være at du selv vil kjenne deg igjen i noen av opplevelsene som beskrives, men disse vil skrives på en slik måte at andre ikke skal kunne kjenne igjen at det er deg. De eventuelle lydopptakene vil krypteres ved oppbevaring på mobile lagringsenheter.

Prosjektet avsluttes 15. mai 2018 ved innlevering av mastergradsprosjektet. Etter dette vil alt datamateriale slettes. Masteroppgaven vil være tilgjengelig gjennom Universitetet i Bergen sin database BORA.

Frivillig deltakelse

Det er frivillig å delta i studien, og du kan når som helst trekke ditt samtykke uten å oppgi noen grunn. Dersom du trekker deg, vil alle opplysninger om deg bli anonymisert. Hvis du ikke ønsker å delta, eller trekke deg fra prosjektet senere, vil det ikke gå utover noen av dine andre tilbud.



Jill Diana Halstead
Postboks 7800
5020 BERGEN

Vår dato: 01.12.2017

Vår ref: 56905 / 3 / OOS

Deres dato:

Deres ref:

Tilråkning fra NSD Personvernombudet for forskning § 7-27

Personvernombudet for forskning viser til meldeskjema mottatt 06.11.2017 for prosjektet:

56905	<i>Musikkopplevelser i musikkterapeutisk praksis - en autoetnografisk studie*</i>
Behandlingsansvarlig	Universitetet i Bergen, ved institusjonens øverste leder
Daglig ansvarlig	Jill Diana Halstead
Student	Johan Torgersen Kløtze

Vurdering

Etter gjennomgang av opplysningene i meldeskjemat og øvrig dokumentasjon finner vi at prosjektet er unntatt konsesjonsplikt og at personopplysningene som blir samlet inn i dette prosjektet er regulert av § 7-27 i personopplysningsforskriften. På den neste siden er vår vurdering av prosjektopplegget slik det er meldt til oss. Du kan nå gå i gang med å behandle personopplysninger.

Vilkår for vår anbefaling

Vår anbefaling forutsetter at du gjennomfører prosjektet i tråd med:

- opplysningene gitt i meldeskjemat og øvrig dokumentasjon
- vår prosjektvurdering, se side 2
- eventuell korrespondanse med oss

Meld fra hvis du gjør vesentlige endringer i prosjektet

Dersom prosjektet endrer seg, kan det være nødvendig å sende inn endringsmelding. På våre nettsider finner du svar på hvilke [endringer](#) du må melde, samt endringskjema.

Opplysninger om prosjektet blir lagt ut på våre nettsider og i Meldingsarkivet

Vi har lagt ut opplysninger om prosjektet på nettsidene våre. Alle våre institusjoner har også tilgang til egne prosjekter i [Meldingsarkivet](#).

Vi tar kontakt om status for behandling av personopplysninger ved prosjektslutt

Ved prosjektslutt 13.05.2018 vil vi ta kontakt for å avklare status for behandlingen av personopplysninger.

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

Se våre nettsider eller ta kontakt dersom du har spørsmål. Vi ønsker lykke til med prosjektet!

Vennlig hilsen

Marianne Høgetveit Myhren

Øyvind Straume

Kontaktperson: Øyvind Straume tlf: 55 58 21 88 / Oyvind.Straume@nsd.no

Vedlegg: Prosjektvurdering

Kopi: Johan Torgersen Klætte, jkl027@webmail.uib.no



FORMÅL

Utgangspunktet for prosjektet er egne erfaringer fra egen-praksis-periode og andre jobberelaterte opplevelser som musikkterapeut. Gjennom auto-etnografisk metodologi beskrives kompleksiteten i og reflektere rundt mine egne musikalske opplevelser i musikkterapeutisk praksis og hva som konstituerer dette - herunder ulike forståelser og "forhandlinger" av musikalsk kvalitet, verdier, med mer. Studien vil gjennomgå lydopptak, logg og refleksjonsnotater som er laget ved musikkterapeutisk behandling.

REKRUTTERING

Prosjektet tar utgangspunkt i pasienter ved et distriktspsykiatrisk senter i Bergen, yngre personer med demens tilknyttet dagsenter i Bergen og [REDACTED]. Deltakerne vil være personer som allerede har vært i kontakt med studenten gjennom studenten sin praksis eller jobb. Vi forstår det slik at studenten har en behandler-relasjon til deltakerne. Vi gjør oppmerksom på at når man forsker på sine egne pasienter må man være bevisst sin dobbeltrolle. Det kan oppleves vanskelig å si nei til å delta når man har et profesjonelt forhold til potensielle deltakere i prosjektet. Ved rekruttering via eget nettverk er det spesielt viktig at forespørsel rettes på en slik måte at frivilligheten ved deltagelse ivaretas.

For at deltakelsen skal være reelt frivillig og taushetsplikten ikke skal bli brutt, er det viktig at rekruttering gjøres via relevante avdelinger på henholdsvis distriktspsykiatrisk senter, dagsenter og [REDACTED]. Dette innebærer at behandler/student ikke tar direkte kontakt med deltakerne, men at dette gjøres via den relevante institusjon. Institusjonen kan så melde tilbake til student hvilke person som samtykker til deltagelse.

SAMTYKKEKOMPETANSE

Prosjektet vil inkludere unge demente. Personvernombudet påpeker at helsepersonell som ikke er tilknyttet prosjektet må vurdere samtykkekompetansen til de demente som skal rekrutteres. Dersom deltakerne ikke er samtykkekompetente må samtykke innhentes fra nærmeste pårørende.

INFORMASJONSSKRIV

Utvalget informeres skriftlig og muntlig om prosjektet og samtykker til deltagelse. Informasjonsskrivet er godt utformet, og vi bemerker særlig at det er presisert at selve musikkterapi tilbudet ikke vil påvirkes av deltagelse i studien eller ikke.

SENSITIVE DATA

Studien innebærer behandling av sensitive opplysninger om helse. Personvernombudet vurderer data til å være relevante og nødvendige for å gjennomføre prosjektet, og har ingen innvendinger til datainnsamlingen.

DATASIKKERHET

Personvernombudet legger til grunn at forsker etterfølger Universitetet i Bergen sine interne rutiner for datasikkerhet. Dersom personopplysninger skal lagres på mobile enheter, bør opplysningene krypteres tilstrekkelig.

PUBLISERING

I informasjonen fremgår det at alle opplevelser som presenteres ved publisasjon gjøres uten at andre kan kjenne igjen deltakerne. Vi har ingen innvendinger til dette.

PROSJEKTSLUTT

Forventet prosjektslutt er 13.05.2018. Ifølge prosjektmeldingen skal innsamlede opplysninger da anonymiseres. Personvernombudet gjør oppmerksom på at anonymisering innebærer å bearbeide datamaterialet slik at ingen enkeltpersoner kan gjenkjennes. Det gjøres ved å:

- slette direkte personopplysninger (som navn)
- slette/omskrive indirekte personopplysninger (identifiserende sammenstilling av bakgrunnsopplysninger som for eksempel bosted, alder og kjønn)
- slette digitale lydopptak



MELDESKJEMA

Meldeskjema (versjon 1.6) for forsknings- og studentprosjekt som medfører meldeplikt eller konsesjonsplikt (jf. personopplysningsloven og helseregisterloven med forskrifter).

1. Intro		
Samles det inn direkte personidentifiserende opplysninger?	Ja ● Nei ○	En person vil være direkte identifiserbar via navn, personnummer, eller andre personentydige kjennetegn. Les mer om hva personopplysninger er.
Hvis ja, hvilke?	<input checked="" type="checkbox"/> Navn <input type="checkbox"/> 11-sifret fødselsnummer <input type="checkbox"/> Adresse <input type="checkbox"/> E-post <input type="checkbox"/> Telefonnummer <input type="checkbox"/> Annet	NB! Selv om opplysningene skal anonymiseres i oppgaverapport, må det krysses av dersom det skal innføres i helseregisterets personidentifiserende opplysninger i forbindelse med prosjektet. Les mer om hva behandling av personopplysninger innebærer.
Annet, spesifiser hvilke		
Skal direkte personidentifiserende opplysninger kobles til datamaterialet (kobleingsnøkkel)?	Ja ● Nei ○	Merk at meldeplikten utløses selv om du ikke får tilgang til kobleingsnøkkel, slik fremgangsmåten ofte er når man benytter en databehandler.
Samles det inn bakgrunnsopplysninger som kan identifisere enkeltpersoner (indirekte personidentifiserende opplysninger)?	Ja ● Nei ○	En person vil være indirekte identifiserbar dersom det er mulig å identifisere vedkommende gjennom bakgrunnsopplysninger som for eksempel bostedskommune eller arbeidsplass/skole kombinert med opplysninger som alder, kjønn, yrke, diagnose, etc.
Hvis ja, hvilke	Kjønn, helseforhold, relasjon til musikk, muligens stemme.	NB! For at stemme skal regnes som personidentifiserende, må denne bli registrert i kombinasjon med andre opplysninger, slik at personer kan gjenkjennes.
Skal det registreres personopplysninger (direkte/indirekte) via IP-adresse, etc) ved hjelp av nettbaserte spørreskjema?	Ja ○ Nei ●	Les mer om nettbaserte spørreskjema.
Bli det registrert personopplysninger på digitale bilde- eller videoopptak?	Ja ○ Nei ●	Bilde/videoopptak av ansikter vil regnes som personidentifiserende.
Søkes det vurdering fra REK om hvorvidt prosjektet er omfattet av helseforskningsloven?	Ja ○ Nei ●	NB! Dersom REK (Regional Komité for medisinsk og helsefaglig forskningsetikk) har vurdert prosjektet som helseforskning, er det ikke nødvendig å sende inn meldeskjema til personvernombudet (NB! Gjelder ikke prosjekter som skal benytte data fra pseudonymiserte helseregistre). Les mer. Dersom tilbakemelding fra REK ikke foreligger, anbefaler vi at du avventer videre utfylling til svar fra REK foreligger.
2. Prosjekttittel		
Prosjekttittel	Foreløpig prosjekttittel: "Musikkopplevelser i musikkterapeutisk praksis - en autoetnografisk studie".	Oppgi prosjektets tittel. NB! Dette kan ikke være «Masteroppgave» eller liknende, navnet må beskrive prosjektets innhold.
3. Behandlingsansvarlig institusjon		
Institusjon	Universitetet i Bergen	Veig den institusjonen du er tilknyttet. Alle nivå må oppgis. Ved studentprosjekt er det studentens tilknytning som er avgjørende. Dersom institusjonen ikke finnes på listen, har den ikke avtale med NSD som personvernombud. Vennligst ta kontakt med institusjonen. Les mer om behandlingsansvarlig institusjon.
Avdeling/Fakultet	Fakultet for kunst, musikk og design	
Institutt	Griegakademiet - Institutt for musikk	
4. Daglig ansvarlig (forsker, veileder, stipendiat)		

Fornavn	Jill Diana	Før opp navnet på den som har det daglige ansvaret for prosjektet. Veileder er vanligvis daglig ansvarlig ved studentprosjekt. Les mer om daglig ansvarlig .
Etternavn	Halstead Hjørnevik	
Stilling	Professor	
Telefon	40495958	
Mobil		
E-post	Jill.Halstead@uib.no	
Alternativ e-post	Jill.Halstead@uib.no	
Arbeidssted	Universitetet i Bergen	
Adresse (arb.)	Nina Griegs Gate 4	
Postnr./sted (arb.sted)	5015 Bergen	Daglig ansvarlig og student må i utgangspunktet være tilknyttet samme institusjon. Dersom studenten har ekstern veileder, kan biveileder eller fagansvarlig ved studiestedet stå som daglig ansvarlig.
5. Student (master, bachelor)		
Studentprosjekt	Ja ● Nei ○	Dersom det er flere studenter som samarbeider om et prosjekt, skal det velges en kontaktperson som føres opp her. Øvrige studenter kan føres opp under pkt 10.
Fornavn	Johan	
Etternavn	Torgersen Klætte	
Telefon	92413069	
Mobil		
E-post	jkl027@webmail.uib.no	
Alternativ e-post	johanklaette@gmail.com	
Privatadresse	Kronstadveien 7	
Postnr./sted (privatadr.)	5053 Bergen	
Type oppgave	<ul style="list-style-type: none"> ● Masteroppgave ○ Bacheloroppgave ○ Semesteroppgave ○ Annet 	
6. Formålet med prosjektet		
Formål	Utgangspunktet for prosjektet er egne erfaringer fra egen-praksis-periode og andre jobbrelaterte opplevelser som musikkterapeut. Gjennom auto-etnografisk metodologi beskrives kompleksiteten i og reflektere rundt mine egne musikalske opplevelser i musikkterapeutisk praksis og hva som konstituerer dette - herunder ulike forståelser og "forhandlinger" av musikalsk kvalitet, verdier, med mer. Formålet: 1. Bidra til diskusjon om hvordan den enkelte terapeuts identitet påvirker praksisen. 2. Hvordan slike beskrivelser og refleksjoner kan bidra til terapeuters egenutvikling. 3. Å få frem en større variasjon av musikalske opplevelser enn hva som virker til å være tilfelle i litteraturen. 4. Diskutere hvordan begrep om kvalitet/verdier adresseres i musikkterapi	Redegjør kort for prosjektets formål, problemstilling, forskningsspørsmål e.l.
7. Hvilke personer skal det innhentes personopplysninger om (utvalg)?		
Kryss av for utvalg	<ul style="list-style-type: none"> <input type="checkbox"/> Barnehagebarn <input type="checkbox"/> Skoleelever <input checked="" type="checkbox"/> Pasienter <input checked="" type="checkbox"/> Brukere/klienter/kunder <input type="checkbox"/> Ansatte <input type="checkbox"/> Barnevernsbarn <input type="checkbox"/> Lærere <input type="checkbox"/> Helsepersonell <input type="checkbox"/> Asylsøkere <input type="checkbox"/> Andre 	Les mer om forskjellige forskningstematikker og utvalg.

Beskriv utvalg/deltakere	Prosjektet tar utgangspunkt i 1. praksisperiode ved et distriktspsykiatrisk senter i Bergen. Deltagerne er pasienter ved senteret som ønsker eller er henvist til musikkterapi (studie-relatert). 2. Yngre personer med demens, tilknyttet dagsenter i Bergen (jobb). 3. [redacted] d. [redacted]	Med utvalg menes dem som deltar i undersøkelsen eller dem det inntas opplysninger om.
Rekruttering/tekking	Tallene referer til utvalget over. 1. Utvalg basert på personer som har blitt henvist til og takket ja til tilbud om musikkterapi. 2. Utvalg basert på personer som har deltatt i musikkaktiviteter med undertegnede. 3. Utvalg basert på de som deltok i workshop tidligere i høst.	Beskriv hvordan utvalget trekkes eller rekrutteres og oppgi hvem som foretar det. Et utvalg kan rekrutteres gjennom f.eks. en bedrift, skole, idrettsklubb eller eget nettverk, eller trekkes fra registre som f.eks. Folkeregistret, SSB-registre, pasientregistre.
Førstegangskontakt	Alle personer som tiltenkes prosjektet har allerede vært i kontakt med undertegnede gjennom praksis eller jobb. Episodene som jeg ønsker å beskrive har dels allerede skjedd (punkt 2 og 3), men 1 er en pågående prosess. Utvalget er basert på erfaringer som belyser praktiske og teoretiske fenomener på ulike måter.	Beskriv hvordan førstegangskontakten opprettes og oppgi hvem som foretar den. Les mer om førstegangskontakt og forskjellige utvalg på våre nettsider .
Alder på utvalget	<input type="checkbox"/> Barn (0-15 år) <input type="checkbox"/> Ungdom (16-17 år) <input checked="" type="checkbox"/> Voksne (over 18 år)	Les om forskning som involverer barn på våre nettsider.
Omtrentlig antall personer som inngår i utvalget	5	
Samles det inn sensitive personopplysninger?	Ja • Nei ○	Les mer om sensitive opplysninger .
Hvis ja, hvilke?	<input type="checkbox"/> Rasemessig eller etnisk bakgrunn, eller politisk, filosofisk eller religiøs oppfatning [redacted] <input checked="" type="checkbox"/> Helseforhold <input type="checkbox"/> Seksuelle forhold <input type="checkbox"/> Medlemskap i fagforeninger	
Inkluderes det myndige personer med redusert eller manglende samtykkekompetanse?	Ja • Nei ○	Les mer om pasienter, brukere og personer med redusert eller manglende samtykkekompetanse .
Begrunn hvorfor det er nødvendig å inkludere myndige personer med redusert eller manglende samtykkekompetanse.	Overordnet er det viktig å understreke at sensitive personopplysninger (helse og punkt om [redacted]) ikke er av essensiell verdi for prosjektet - men denne informasjonen fungerer som en viktig kontekstualisering av de ulike praksisene, da det er mine personlige opplevelser som står i sentrum. Musikkterapi er anbefalt på høyeste nivå i behandling av personer med psykose (og integreres stadig mer i psykisk helsevern generelt). Forskning viser også at musikk og musikkterapi er viktig for mange brukere i eldreomsorgen og [redacted]. Å få mer kunnskap om hvorfor jeg/vi som terapeuter "gjør som vi gjør", er viktig for utviklingen egen terapeutisk identitet og håndverk, i tillegg til at det kan bidra til utvikling av et større teoretisk rammeverk.	
Samles det inn personopplysninger om personer som selv ikke deltar (tredjepersoner)?	Ja ○ Nei •	Med opplysninger om tredjeperson menes opplysninger som kan identifisere personer (dirkte eller indirekte) som ikke inngår i utvalget. Eksempler på tredjeperson er kollega, elev, klient, familielem, som identifiseres i datamaterialet. Les mer .
B. Metode for innsamling av personopplysninger		
Kryss av for hvilke datainnstillingsmetoder og datakilder som vil benyttes	<input type="checkbox"/> Papirbasert spørreskjema <input type="checkbox"/> Elektronisk spørreskjema <input type="checkbox"/> Personlig intervju <input type="checkbox"/> Gruppeintervju <input type="checkbox"/> Observasjon <input checked="" type="checkbox"/> Deltakende observasjon <input type="checkbox"/> Blogg/sosiale medier/internett <input type="checkbox"/> Psykologiske/pedagogiske tester <input type="checkbox"/> Medisinske undersøkelser/tester <input type="checkbox"/> Journaldata (medisinske journaler)	Personopplysninger kan inntas direkte fra den registrerte f.eks. gjennom spørreskjema, intervju, tester, og/eller ulike journaler (f.eks. elevmapper, NAV, PPT, sykehus) og/eller registre (f.eks. Statistisk sentralbyrå, sentrale helseregistre). NB! Dersom personopplysninger inntas fra forskjellige personer (utvalg) og med forskjellige metoder, må dette spesifiseres i kommentar-boksen. Husk også å legge ved relevante vedlegg til alle utvalgs-gruppene og metodene som skal benyttes.

	<input type="checkbox"/> Registrert data	
	<input checked="" type="checkbox"/> Annen innsamlingsmetode	
Opgi hvilken	Lydopptak av musikalsk samspill.	
Tilleggsopplysninger	Feltnotater og refleksiv logg vil være hovedmaterialet i prosjektet. Innsamlende personopplysninger behandles gjennom en koblingsnøkkel som oppbevares på datamaskin beskyttet av personlig passord. Å gjøre lydopptak er en etablert del av praksisen ved den aktuelle DPSen for klienter som ønsker det. Disse opptakene vil være en aktuell delaktig hvis klienter samtykker til det. Hvis stemmen (enten snakking eller synging) er hørbart, kan dette være indirekte personidentifiserende opplysninger. Opptakene vil evt. ikke publiseres med oppgaven, men beskrives i tekstform.	
9. Informasjon og samtykke		
Opgi hvordan utvalgte/utvalgte informeres	<input checked="" type="checkbox"/> Skriftlig <input checked="" type="checkbox"/> Muntlig <input type="checkbox"/> Informeres ikke	Denne utvalgte ikke skal informeres om behandlingen av personopplysninger må det begrunnes. Les mer Utenforlig send inn mail for skriftlig eller muntlig informasjon til de samme sammen med informasjon. Les mer en velstående mal her. Les om hvordan informasjon og samtykke . NB! Vedlegg leses opp til alle i arbeidskjemmen, se punkt 10 Vedlegg
Samtykke utvalgt til delaktig?	<input checked="" type="checkbox"/> Ja <input type="checkbox"/> Nei <input type="checkbox"/> Flere utvalg, ikke samtykke fra alle	For at et samtykke til delaktig i forskning skal være gyldig, må det være frivillig, uttrykkelig og informert. Samtykke kan gis skriftlig, muntlig eller gjennom en aktiv handling. For eksempel vil et bevisst spørsmål være å regne som et aktivt samtykke. Denne del ikke skal innhentes samtykke, må det begrunnes. Les mer
Hvordan blir samtykke innhentet for ikke-samtykkekompetente?	Samtykke vil forespørres gjennom en tredje part. For personer tilknyttet DPS vil personene spores gjennom behandler. Personer med demens gjennom pårørende.	Les mer om personer med redusert eller manglende samtykkekompetanse
10. Informasjonssikkerhet		
Hvordan oppbevares navneløst koblingsnøkkel og hvem har tilgang til den?	Kun student vil ha tilgang til koblingsnøgkelen. Denne oppbevares på datamaskin beskyttet av personlig passord.	
Oppbevares direkte personidentifiserende opplysninger på andre måter?	Ja <input type="checkbox"/> Nei <input checked="" type="checkbox"/>	
Spesifiser		NB! Som hovedregel bør ikke direkte personidentifiserende opplysninger registreres sammen med det øvrige datamaterialet. Vi anbefaler koblingsnøkkel .
Hvordan registreres og oppbevares personopplysningene?	<input type="checkbox"/> På server i virksomhetens nettverk <input type="checkbox"/> Fysisk isolert PC tilhørende virksomheten (dvs. ingen tilknytning til andre datamaskiner eller nettverk, interne eller eksterne) <input type="checkbox"/> Datamaskin i nettverksystem tilknyttet Internett <input type="checkbox"/> Privat datamaskin <input type="checkbox"/> Videoopptak/fotografi <input checked="" type="checkbox"/> Lydopptak <input checked="" type="checkbox"/> Notater/papir <input checked="" type="checkbox"/> Mobile lagringsenheter (bærbar datamaskin, minnepenn, minnekort, cd, eksterne harddisk, mobiltelefon) <input type="checkbox"/> Annen registreringsmetode	Merk av for hvilke hjelpemidler som benyttes for registrering og analyse av opplysninger. Det flere krypter denne opplysningene registreres på flere måter. Med virksomhetens demens har behandlingsansvarlig institusjon. NB! Som hovedregel bør data som inneholder personopplysninger lagres på behandlingsansvarlig innsamlingsenhet. Lagring på andre måter – som privat pc, mobiltelefon, minnepenn, penner på annet arbeidssted – er mindre sikkert, og må derfor begrunnes. Sik lagring må sikres med behandlingsansvarlig institusjon, og personopplysningene bør krypteres.
Annem registreringsmetode beskriv		

Hvordan er datamaterialet beskyttet mot at uvedkommende får innsyn?	Anonymiserte notater oppbevares i låsbart rom. Lydopptak vil oppbevares i form av filer på mobile lagringsenheter som minnepenn eller minnekort. Filene krypteres. Koblingsnøkkelen lagres på datamaskin med personlig passord.	Er f.eks. datamaskintilgangen beskyttet med brukernavn og passord, står datamaskinen i et låsbart rom, og hvordan sikres bærbare enheter, utskrifter og opptak?
Samles opplysningene inn/behandles av en databehandler (ekstern aktør)?	Ja <input type="radio"/> Nei <input checked="" type="radio"/>	Dersom det benyttes eksterne til helt eller delvis å behandle personopplysninger, f.eks. Questback, transkriberingsassistent eller tolk, er dette å betrakte som en databehandler. Slike oppdrag må kontraktreguleres.
Hvis ja, hvilken		
Overføres personopplysninger ved hjelp av e-post/internet?	Ja <input type="radio"/> Nei <input checked="" type="radio"/>	F.eks. ved overføring av data til samarbeidspartner, databehandler mm.
Hvis ja, beskriv?		Dersom personopplysninger skal sendes via internet, bør de krypteres tilstrekkelig. Vi anbefaler ikke lagring av personopplysninger på nettskytjenester. Bruk av nettskytjenester må avklares med behandlingsansvarlig institusjon. Dersom nettskytjeneste benyttes, skal det inngås skriftlig databehandleravtale med leverandøren av tjenesten. Les mer .
Skal andre personer enn daglig ansvarlig/student ha tilgang til datamaterialet med personopplysninger?	Ja <input type="radio"/> Nei <input checked="" type="radio"/>	
Hvis ja, hvem (oppgi navn og arbeidssted)?		
Uteveres/deles personopplysninger med andre institusjoner eller land?	<input checked="" type="radio"/> Nei <input type="radio"/> Andre institusjoner <input type="radio"/> Institusjoner i andre land	F.eks. ved nasjonale samarbeidsprosjekter der personopplysninger utveksles eller ved internasjonale samarbeidsprosjekter der personopplysninger utveksles.
11. Vurdering/godkjenning fra andre instanser		
Søkes det om dispensasjon fra taushetsplikten for å få tilgang til data?	Ja <input type="radio"/> Nei <input checked="" type="radio"/>	For å få tilgang til taushetsbelagte opplysninger fra f.eks. NAV, PPT, sykehus, må det søkes om dispensasjon fra taushetsplikten . Dispensasjon søkes vanligvis fra aktuelt departement.
Hvis ja, hvilke		
Søkes det godkjenning fra andre instanser?	Ja <input type="radio"/> Nei <input checked="" type="radio"/>	I noen forskningsprosjekter kan det være nødvendig å søke flere tilatelser. Søkes det f.eks. om tilgang til data fra en registerer? Søkes det om tillatelse til forskning i en virksomhet eller en skole? Les mer om andre godkjenninger .
Hvis ja, hvilken		
12. Periode for behandling av personopplysninger		
Prosjektstart	10.09.2017	Prosjektstart: Vennligst oppgi tidspunktet for når kontakt med utvalget skal gjøres/datamnsamlingen starter.
Planlagt dato for avslutt	13.05.2018	Prosjektslutt: Vennligst oppgi tidspunktet for når datamaterialet enten skal anonymiseres/slettes, eller arkiveres i påvente av oppfølgingsstudier eller annet.
Skal personopplysninger publiseres (direkte eller indirekte)?	<input type="checkbox"/> Ja, direkte (navn e.l.) <input checked="" type="checkbox"/> Ja, indirekte (identifiserende bakgrunnsopplysninger) <input type="checkbox"/> Nei, publiseres anonymt	Les mer om direkte og indirekte personidentifiserende opplysninger. NB! Dersom personopplysninger skal publiseres, må det vanligvis innhentes eksplisitt samtykke til dette fra den enkelte, og deltakere bør gis anledning til å lese gjennom og godkjenne sitater.
Hva skal skje med datamaterialet ved avslutt?	<input checked="" type="checkbox"/> Datamaterialet anonymiseres <input type="checkbox"/> Datamaterialet oppbevares med personidentifikasjon	NB! Her menes datamaterialet, ikke publikasjon. Selv om data publiseres med personidentifikasjon skal som regel øvrig data anonymiseres. Med anonymisering menes at datamaterialet bearbeides slik at det ikke lenger er mulig å fere opplysningene tilbake til enkeltpersoner. Les mer om anonymisering av data .
13. Finansiering		
Hvordan finansieres prosjektet?		Fyltes ut ved eventuell ekstern finansiering (oppdragsforskning, annet).
14. Tilleggsopplysninger		
Tilleggsopplysninger		Dersom prosjektet er del av et prosjekt (eller skal ha data fra et prosjekt) som allerede har tirådning fra personvernombudet og/eller konsesjon fra Datatilsynet, beskriv dette her og oppgi navn på prosjektleder, prosjektittel og/eller prosjektnummer.
15. Vedlegg		

Vedlegg d.

Emne: SV: [nsd.personvernombudet] Behov for å melde prosjekt til NSD?

Avsender personvernombudet@nsd.no

Mottaker [Johan Torgersen Klætte](#)

Dato 2017-08-24 12:16

Hei

Viser til epost angående spørsmål om meldeplikten. Personvernombudet vil ikke kunne bekrefte eller avkrefte om prosjektet ditt er meldepliktig ut fra foreliggende opplysninger, men kan gi deg generell veiledning mht.

hva som gjør et prosjekt meldepliktig (se gjerne vår brosjyre:

http://www.nsd.uib.no/personvern/doc/brosjyre_v10.pdf)

Skal du behandle/lagre personopplysninger (direkte (som feks. navn) eller indirekte personidentifiserbare opplysninger (bakgrunnsopplysninger som feks. yrke, bosted, utdanning, alder og kjønn) elektronisk, må du melde prosjektet.

Merk at meldeplikten gjelder behandling av personopplysninger i hele prosjektperioden, ikke bare ift. publisering.

Se også våre nettsider for mer informasjon om når et prosjekt er meldepliktig:

<http://www.nsd.uib.no/personvern/>

Mvh

--

Linda Ringstad

Seniorrådgiver | Senior Executive Officer

Administrasjon (personvernombudet) | T: (+47) 55 58 26 98 (10-14)

NSD – Norsk senter for forskningsdata AS | NSD – Norwegian Centre for Research Data

Harald Hårfagres gate 29, NO-5007 Bergen

T: (+47) 55 58 21 17

-----Opprinnelig melding-----

Fra: Johan Torgersen Klætte [mailto:Johan.Klette@student.uib.no]

Sendt: 24. august 2017 12:05

Til: personvernombudet@nsd.no

Emne: [nsd.personvernombudet] Behov for å melde prosjekt til NSD?

Hei,

Jeg skal begynne med datainnsamling til min masteroppgave i Mmsikkerterapi (sic) ved UiB høsten 2017. Jeg har tatt den uformelle meldepliktstesten på deres hjemmeside, men er

fremdeles usikker på om det er behov å melde prosjektet til NSD.

Prosjektet er en autoetnografisk studie med fokus på musikalske opplevelser, hvor data samles inn gjennom en praksisperiode høst 2017 og kanskje begynnelsen av våren 2018. Praksisperioden vil sannsynligvis gjennomføres enten ved en avrusningsinstitusjon eller et distriktpsikiatrisk senter (DPS).

Av datamateriale vil refleksive / personlige journalnotater brukes, i tillegg til ordinære feltnotater og lydopptak fra musikalsk samspill.

For å kunne kontekstualisere datamaterialet vil det antagelig være relevant å inkludere indirekte persondata som kjønn og helseforhold. Det er her jeg usikker på om det er behov for å melde prosjektet til NSD - om det er selve datamaterialet eller behandlingen av den som utløser meldeplikten?

På forhånd takk.

Med vennlig hilsen,

Johan Torgersen Klætte