Kropp, görande och varande i musik

Till Per

Örebro Studies in Musicology 3

JOHANNA ÖSTERLING BRUNSTRÖM

Kropp, görande och varande i musik
En fenomenologisk studie

Cover photo: Per Brunström

© Johanna Österling Brunström, 2015

Titel: Kropp, görande och varande i musik. En fenomenologisk studie

Utgivare: Örebro University 2015
www.oru.se/publikationer-avhandlingar

Tryck: Örebro universitet, Repro 10/2015

ISBN 978-91-7529-100-0

Abstract

Johanna Österling Brunström (2015): The Body, to make and to be in music.
A phenomenological study. Örebro Studies in Musicology 3.

This thesis aims to explore bodily anchored dimensions of meaning in relation to four different musical contexts. *How does the body take hold of the music? How does the music take hold of the body?* These questions intersect each other through providing different entry points, which aims to illuminate this phenomenon from different perspectives. Given the fact that these issues are intertwined, they cannot be separated, nor should they be. Instead, they should be understood in light of each other. The questions intersect each other, yet are not identical. This thesis uses a theoretical foundation inspired by Maurice Merleau-Ponty's phenomenology of the body, along with Frede V Nielsen's view of music as a universe of meaning, which provides a spectrum of experience possibilities.

Four musical contexts are represented; a professional musician (Astrid, in her 60's), a concertgoer and also a professional composer (Björn, in his 40's), a professional DJ (Celia, in her 30's), and a professional dancer (David, in his 20's).

The participants in this study have been observed in their contexts through participatory observations and video observations. The observations took place at an orchestra rehearsal (Astrid), a concert (Björn), a nightclub gig (Celia) and a dance rehearsal (David). The observations were proceeded by stimulated recall interviews as well as semi-structured interviews (two interviews per person). The collection of empirical data was concluded by a focus group where all four participants took part.

The voices of the participants are heard through life stories that are built on the conducted interviews. Themes (essences) that describe the bodily anchored dimensions of meaning among the participants have emerged through phenomenological-hermeneutical readings and analysis of their life stories and interviews.

The study indicates that all four musical contexts share the bodily anchored dimensions of meaning, emanating from musical *learning* and *knowledge*. The four contexts also share experiences of *aesthetic*, *emotional* and *existential* relations to musicking. In addition, *the room* plays a significant role, together with *body* and *communication*.

The musician and the DJ express the *dual aspect* of the body, e.g. to have and to be in a body, and also the distinction between a professional and a private body. The concertgoer/composer and the musician both highlight how the body can *expose* the person through stress, nervousness and habitus. The concertgoer/composer also illustrates how *language* emanates from bodily gestures.

When *the body takes hold of the music*, it occurs through an intentional act, through a reaching out in the world – an act of doing. When *the music takes hold of the body*, it involves becoming shaken, touched and, without notice, being struck by music – an act of being. Between doing and being, there is a gap – the flesh – that can be understood as our existence.

Keywords: body and music, phenomenology, aesthetics, emotional and existential experience.

Johanna Österling Brunström, Musikhögskolan, SE-701 82 Örebro, Sweden,
johanna.osterling-brunstrom@oru.se

Innehåll

FÖRORD

1. INLEDNING 15
1.1 Problemområde 17
1.2 Den meningsskapande kroppens marginaliserade plats i utbildningskontexten 23
1.3 Tidigare forskning och forskningsöversikt 30
1.4 Syfte och frågeställning 40
1.4.1 Fyra musikaliska kontexter 41
1.5 Avhandlingens uppbyggnad 43

2. TEORETISKA UTGÅNGSPUNKTER 45
2.1 Fenomenologisk utgångspunkt 46
2.1.1 ”Att gå tillbaka till sakerna själva” 47
2.1.2 Livsvärlden (être-au-monde) 48
2.1.3 Den levda kroppen (le corps propre) 50
2.1.4 Intentionalitet (intentionnalité) och mening (sens) 53
2.1.5 Kött (chair) 55
2.2 Musikalisk mening kroppsligt förankrad 57
2.2.1 Musik som meningsuniversum 57
2.2.2 Den levda kroppen i relation till musik 61
2.2.3 Intersubjektivitet och musik 64
2.2.4 Vanors tillblivelse och kunskapande 66
2.2.5 Kropp, habitus och fält 70
2.3. Olika förståelser av begreppen *musik*, *musicking*, *musicing* och *musicering* 73
2.3.1 Musicking 73
2.3.2 Musicing och andra begreppsförklaringar 77
2.3.3 Förståelse av *musicering* i denna studie 78

3. METOD 79
3.1. Vetenskapsteoretiskt perspektiv 80
3.1.1 Fenomenologisk metod 82
3.1.2 Reduktion, konstruktion och destruktion 84
3.2. Urval 89
3.2.1 Val av deltagare i studien 89

3.2.2 Val av forskningsmetoder 92
3.3 Datainsamling och genomförande 94
3.3.1 Observation 94
3.3.2 Videoobservation 96
3.3.3 Stimulated recall interview 96
3.3.4 Intervju 100
3.3.5 Gruppsamtal 101
3.4 Analys av empirin 103
3.5 Kritisk reflektion av forskningsmetoder och tillvägagångssätt 114
3.5.1 Flera forskningsmetoder i samspel – triangulering 115
3.5.2 Sanning och betydelse 116
3.5.3 Giltighet 117
3.5.4 Etiska överväganden vid forskning 118

4. RESULTAT 125
4.1 Deltagarnas kroppsligt förankrade meningsdimensioner i relation till fyra musikaliska kontexter 126
4.1.1 Astrid, musiker i sextioårsåldern 129
4.1.2 Björn, konsertbesökare/kompositör i fyrtioårsåldern 146
4.1.3 Celia, diskjockey (dj) i trettioårsåldern 166
4.1.4 David, dansare i tjugoårsålder 183
4.2 Fyra musikaliska kontexter: Likheter och olikheter 206
4.3 Hur griper kroppen musik och hur griper musik kroppen? 212

5. DISKUSSION 215
5.1 Kroppen som fält 216
5.2 Ett estetiskt, emotionellt och existentiellt fält 222
5.3 Kunskaps- och bildningsfält 226
5.4 Avslutningsvis 231

SUMMARY 233

1. INTRODUCTION 233
1.1 Aims and research questions 233

2. THEORETICAL FRAMEWORK 234
2.1 Bodily anchored musical meaning 234

3. METHOD 235
3.1 Reduction, construction and destruction 235
3.2 Selection 237
3.3 Data collection and analysis 237

4. RESULTS 239
4.1 How does the body take hold of the music? How does the music take hold of the body? 242

5. DISCUSSION 243

REFERENSER 245

LITTERATUR 245

ELEKTRONISKA KÄLLOR 257

SEMINARIUM 260

FIGURER 261

BILAGOR 263
Bilaga 1 265
Bilaga 2 269
Bilaga 3 271
Bilaga 4 273
Bilaga 5 275
Bilaga 6 277
Bilaga 7 281
Bilaga 8 283
Bilaga 9 285
Bilaga 10 289
Bilaga 11 291
Bilaga 12 295

Förord

Det löper en tunn linje mellan att vilja lära och att vilja veta. Att vilja lära innebär att fråga och att stå i det öppna och i det okända. Det innebär att vilja och att våga träda in på stigar som ännu inte är trampade. Det innebär att vara osäker, ja, till och med rädd. Att veta däremot är tryggt och säkert och rymmer inte sällan mått av försvar och styvhet. Jag har velat förstå doktorandstudierna som ett tillfälle att utmana det jag vet efter mångårig beprövad erfarenhet. Resultatet av detta håller du nu i din hand.

Även om doktorandtiden är präglad av ensamhet är det många som är involverade och inblandade, till er vill jag rikta mitt tack:

Under doktorandtiden har jag haft ynnesten att ha haft tre handledare: Bihandledare Maria Westvall, lektor vid Musikhögskolan, Örebro universitet: Tack för att du uppmanande och uppmuntrade mig att tänka större, vidare och modigare. Tack för att du alltid har haft tid. Tack för att du gett mig flera sätt att se verklighet och akademi på!

Bihandledare Sven-Erik Holgersen, lektor vid Institut for Uddannelse og Pædagogik, Aarhus Universitet (DPU): Tack för att du öppnat dörren till fenomenologi. Tack för att du så generöst alltid har tagit emot för undervisning, samtal och arbete. Tack för dina svåra frågor som fått mig att vilja anstränga mig mer och som därför varit avgörande för arbetet. Tack för att du har haft tålamod med mina frågor och för din alltid snabba respons.

Huvudhandledare Øivind Varkøy, professor vid Norges Musikkhøgskole/gästprofessor vid Musikhögskolan, Örebro universitet: Tack för alla samtal och texter som förändrat och förstorat min syn på verkligheten och livet – det existentiella. Tack för att du gett mig friheten att tänka, men samtidigt med varsam hand lett mig framåt. Tack för att du har kunna förklara vad jag egentligen menar, men inte själv förstått. Tack för att du så generöst alltid funnits hela vägen genom fem år.

Maria, Sven-Erik och Øivind ni har varit ett fantastiskt team – mitt varmaste tack!

Ett stort tack ges till avhandlingsstudiens deltagare ”Astrid”, ”Björn”, ”Celia” och ”David”. Utan er hade inte avhandlingen kunnat komma till stånd. Jag vill tacka er varmt och innerligt för att jag fått chansen att möta er och för att ni så generöst öppnat er vardag för mig.

Jag vill rikta ett innerligt tack till Sven Landh, som vid tidpunkten var prefekt på Musikhögskolan vid Örebro universitet, som möjliggjorde föreliggande avhandlingsprojekt. Ett stort tack går också till de medarbetare

på Musikhögskolan som på ett eller annat sätt gjort avhandlingsarbetet möjligt. Jag tänker då först och främst på utbildnings- och forskningsadministratör Helena Eriksson, ekonom Hans Egefalk och vaktmästare Sören Reinered som bistått på allra bästa sätt. Forskningskollegiet på Musikhögskolan vid Örebro universitet ska ha tack för ofta givande diskussioner. Att som kollega bli vän är något fint och värdefullt – hjärtligt tack Anna Ehrlin, Ingela Tägil, Victor Kvarnhall och Susanna Leijonhufvud.

Jag vill lyfta fram och ödmjukt tacka Kurt Dauer Keller, lektor vid Aalborgs universitet och Helena Dahlberg, filosofie doktor vid Göteborgs universitet som på ett oerhört inspirerande och vägledande vis varit kommentatorer vid mitt halvtidsseminarium och mitt slutseminarium. Era kommentarer har fått mig och texten att utvecklats betydligt.

Ett varmt och djupt tack vill jag ge Ann-Krestin Vernerson, professor i Rytmik vid Musikhögskolan i Malmö, Lunds universitet, för alla givande samtal och diskussioner. Jag är mycket tacksam för de utmaningar som samtalen inneburit. Samtal som vilar på en lång och gedigen vänskap.

Kursen *Fænomenologiske analysestrategier PhD kursus 16-20 april, Institut for Uddannelse og Pædagogik (DPU), Århus Universitet 2012* har haft en avgörande betydelse för mina studier, min avhandling och mig. Mitt varmaste tack vill jag rikta till lärarna lektor Sven-Erik Holgersen, lektor Mia Herskind, professor Finn Torbjørn Hansen samt professor emeritus Max van Manen, tillsammans med alla kursdeltagare för i alla delar en fantastisk kurs.

Genom min huvudhandledare Øivind Varkøys försorg fick jag förmånen att delta i seminarium på Norges Musikkhøgskole samt på Musikhögskolan i Malmö, Lunds universitet. Djupt tack till musikterapeuten Even Ruud, sociologen och filosofen Dag Østerberg samt musikvetaren och musikpedagogen Petter Dyndahl tillsammans med doktoranderna i Oslo och Malmö som så vänligt bjöd in till oerhört intressanta och givande föreläsningar, diskussioner och samarbeten.

Att delta i konferenser har jag funnit avgörande. Mitt varma tack till konferenserna *Nordisk Musikpedagogisk forskning* (NNMPF), *Musikforskning i dag* (Svenska Samfundet för musikforskning), *Arbeitskreis Musikpädagoische Forschung* (AMPF) och förkonferensen till *International Society for the Philosophy of Music Education* (ISPME). Stort tack till Kungl Musikaliska akademien som tillsammans med Musikhögskolan och fakultetsnämnden för humaniora och socialvetenskap vid Örebro universitet har bistått med ekonomiska medel som möjliggjort konferensdeltagandet.

Jag har satt stort värde på de tillfällen jag blivit inbjuden för att tala om, diskutera och/eller undervisa i linje med min pågående forskning. Hjärtligt tack Musikhögskola i Malmö, Lunds universitet; Ingesunds musikhögskola, Karlstad universitet; Nettverk for kulturskolerelatert forskning, Norges Musikkhøgskole; Nationell Estetisk kongress; Svenska Rytmikförbundet; Linköpings kulturskola; Örebro folkhögskola; Estonian Society for Music Education: Orff-Schulwerk summer-course (2013) och International Orff Worskshop in Moscow (2014, 2015).

Ett speciellt omnämnande och tack ska korrekturläsare Jenny Ringström, översättare Anneli Beronius Haake, trycksaksredaktör Erik Norgren och tryckare Marianne Karlsson ha för ett alltid professionellt och empatiskt bemötande.

Träningscentret Livskraft och I2 IF Triathlon har varit två vattenhål under doktorandtiden. Ett träningspass, tävling eller lopp har en tydlig start och en definitiv målgång, vilket har varit mycket uppbyggligt under dessa år som präglats av oändlighet. Kamratskapen som mött mig har varit och är ovärderlig. Tack!

Jag är djupt tacksam för all den värme, energi och uppmuntran som ni min familj, min släkt och mina vänner har gett mig under dessa år. Jag kan inte nog uttrycka vilken betydelse ni har för mig. Mitt hjärtligaste tack till er!

Till mamma Gigi och pappa Mats ger jag mitt innerligaste tack för all den hjälp och förståelse som ni bistått med. För hejarop, läsning av texter, korrekturläsning och hundpassning. Tack för att ni enträget har trott på mig älskade föräldrar!

Goya och Picasso, ni som fullkomligt struntar i akademiska poäng, titlar, teorier, transparens och huruvida något är konsistent eller ej. Tack för att ni alltid, och i alla väder, gör gällande vad livet handlar om: mat, promenader och villkorslös kärlek.

Avhandlingen är tillägnad min make Per. Per har gett mig modet, energin och tron att detta projekt är möjligt att genomföra. Dessutom har Per tagit hand om den dagliga ruljangsen samt försett mig med utskrifter, tagit foton och hjälpt mig med diverse tekniska ting. Men framförallt har Per alltid funnits där. Alltid. Avhandlingen du nu håller i din hand är vårt gemensamma projekt. Per – jag älskar dig.

Karlstad, 7 oktober 2015

Johanna Österling Brunström

KAPITEL ETT

1. Inledning

Från hotellets bar ljuder musik. Tonerna letar sig ända ut i foajén. Nyfiket och förväntansfullt söker jag mig dit – är det livemusik? Utmed ena långsidan, ner mot rummets ena hörn, är bandet placerat. Fyra män i tjugoårsåldern, iklädda svart kostym och vit skjorta, spelar jazzstandards. Kvällens sättning består av flygel, trumset, kontrabas och elgitarr. Melodier och ackord spelas med en skör lätthet, rytmerna snuddar det fragmentariska i sin luftighet, cymbalens glitter blandar sig med kontrabasens fyllighet. Tyngdlöst.

Rummets väggar är täckta från golv till tak av bokhyllor fyllda med böcker. Träpanelen är mörkt brun. Det är högt i tak, men ombonat. Varmt. Hemtrevligt. Heltäckningsmattan döljer golvets hårdhet. I taket hänger två kristallkronor, på borden står stora lampor tonade i grönt, ljuset är dämpat och mjukt. Rummet andas historia, det har varit med, sett och hört. Vid ett flertal bord sitter gäster, några samtalar, några lyssnar, någon sitter själv, tyst. Talet och musiken blandar sig med varandra i det mjuka, varma, bruna. Blir till en egen musik. När instrumenten tystnar svarar vi med applåder, något förstrött.

I pausen stiger en kvinna upp från bordet hon delar med sin väninna. Basisten stegar mot henne med ett leende. Kvinnan och basisten kramar om varandra, talar med varandra. Under den svarta koftan bär kvinnan en blodröd tunika, halsbandet, en g-klav, hänger tätt kring hennes hals, hon har kort grått hår. "Kanske är det basistens mamma", hinner jag tänka innan basisten greppar sin bas, trummisen sätter sig bakom trumsetet och kvinnan slår sig ned bakom flygeln. I min enfald tänker jag att kvinnan, mamman, ska sjunga, men istället räknar hon tryggt och säkert in de andra musikerna. Jag drabbas av min fördomsfullhet. Kvinnan, modern, är pianist, hon är i baren för att hon är kollega, musiker.

Samtidigt som jag lyssnar till musiken och vilar i atmosfären, i rummet, i tiden, läser jag en fenomenologisk text. En text som jag läst förut. Plötsligt får texten ett meningsdjup – jag förstår det jag inte förstått förut. Texten får liv när jag hör och ser kvinnan spela. Hennes hals böjning och nackens rörelse får mig att erfara hur musiken berör kroppen, och hur kroppen rör musiken. Kvinnans rörelser känns i min kropp, genom att se hennes rörelser känner jag min egen kropp, musiken känns i mig när jag ser hennes rörelse i musiken. Jag ser hennes ben röra sig tillsammans med musikens puls, eller är hennes bens rörelse musikens puls? Den tyngdlös-

het som tidigare färgat musiken är förbytt mot tyngden av en kropp. Jag erfar texten jag läser tillsammans med musiken och musikerna, musikupplevelsen hjälper mig att begripa texten. Min kropp griper på ett sätt som inte min tanke tidigare be-gripit.

Texten beskriver en upplevelse jag haft av att lyssna på musik och samtidigt läsa en text. Plötsligt förstod jag texten jag läste på ett sätt jag inte gjort förut. Detta kan naturligtvis bero på ett flertal saker: texten jag läst förut var mogen att förstås och så vidare, men min upplevelse bottnade främst i en perceptuell och expressiv erfarenhet. Jag befann mig i ett rum vars gemytliga stämning spelade in på ett positivt sätt. Musiken jag lyssnade till framfördes av musiker vilket gav lyssnandet en speciell dimension av närvaro, närhet och mening. Detta sammantaget hjälpte mig i förståelsen och upplevelsen av texten som kunde bindas till min kropp. Jag fick uppleva och erfara med min kropp[1] – jag såg, hörde och kände musiken – jag fick vara *i* musik, samtidigt som jag läste *om* musik. Med min kropp kunde jag erfara det texten handlade om och speglade. Jag var till världen med min kropp vilket innebar en (ny) förståelse av texten.

Ovanstående text berör också dikotomier som jag brottas med och har brottats med såsom kropp och tanke, men också (mina) förutfattade meningar om att vara kvinna, mor och musiker. Dikotomier och fördomar blev där och då synliga för mig, trots att jag anser mig reflektera över dem. Jag blev förvånad, kanske förbluffad, över hur, vad och varför jag erfor musik och text på detta sätt. Det i sin tur öppnade upp för ett nytt sätt att se, ta in, bearbeta, omarbeta och reflektera. Ja, det innebar generellt upptäckter av egna tankestrukturer, upplevelser, känslor och reaktioner, men mer specifikt också en utvidgad förståelse av den lästa texten. Sammantaget speglar ovanstående text arbetet med avhandlingen; att stångas med förutfattade och ingrodda tankar, att bli förbluffad och få möjlighet att omvärdera, att erfara med kroppen samt – att lära.

---

[1] Begreppet *kropp* redogörs för i avsnittet 2.1.3.

1.1 Problemområde

Kroppen kan vid första påseende upplevas och uppfattas som självklar. Ofta uppfattar jag kroppen oreflekterad och tagen för given, inte minst i en musikpedagogisk kontext. Många gånger upplevs kroppen så allmän och självskriven att den inte är värd att orda om, eller ens fundera kring, ännu mindre att ha som utgångspunkt. Kroppen gör sig dock påmind, men uppfattas då ofta som ett "praktiskt problem". Det kan gälla smärta, överbelastning och andra irriterande åkommor som uppkommit vid övning och repetitioner. Kroppen är vid dessa tillfällen ”något” jag ”har” ont i, smärta är inte något jag ”är”. Kroppen kan då upplevas som något vi har ett avstånd ”till” och något vi kan prata ”om”. Kroppen ter sig som ett ting, ”något” som behöver tas hand om, eller kanske trimmas, tränas och tuktas. Kropp är något vi "har" istället för något vi "är".

För att kunna beskriva världen behöver vi ett språk som kan hjälpa oss att kommunicera i tal och skrift. Men i språket ligger också begränsningar, polariseringar, dikotomier och reduktioner. I avståndet mellan att "ha" och att "vara" kropp, ligger till exempel en polarisering inbäddad. Samma sak gäller för dikotomin mellan "kropp" och "själ/medvetande". Tudelningen av kroppen och det föreställda avståndet signalerar dessutom en värdehierarki där själen, förnuftet och medvetandet verkar slår högre än kroppen. Eller som den kanadensiske musikpedagogen Wayne Bowman utrycker det:

> The body has a pretty "bad rap" in Western philosophy: as Other to the knowing mind; as a sense-dominated threat to intellectual clarity; an an emotional or feelingful contaminant to rigorous cognitive effort; as an sourse of moral corruption motivated by pleasure rather than the pursuit of trouth, goodness, or justice; as a mere vessel housing (and following the directives of) the most distinctive and important human entity, the mind (Bowman 2010, s 2).

Språket gör det möjligt att tänka på och förstå kropp på olika sätt – språket kan skapa närhet likaväl som avstånd. Ett exempel, som kanske inte är direkt akademiskt, men som trots allt används frekvent i miljön, är uttrycken ”kropp” och ”knopp”. Denna dikotomi signalerar att ”knoppen” – huvudet – inte skulle vara en del av kroppen. Genom att göra denna åtskillnad skapas en sort begränsning av förståelsen av densamma. Talesättet indikerar att ”kropp” och ”knopp” är två åtskilda entiteter, vilket det ju faktiskt inte är – huvudet är (en del av) kroppen. Troligtvis ska beskrivningen ”kropp och knopp” belysa kropp och *tanke*. Kropp och tanke

är således inte samma sak utan två (åt)skilda storheter. Uppdelningen av kroppen signalerar en förståelse av människa och värld: om människan består av kropp och tanke kan en dualistisk människosyn skymtas. En uppdelning som grovt och förenklat skulle kunna splittra verkligheten i natur – kultur, praktik – teori, kropp – själ, kvinna – man, eller genom en skarp avgränsning mellan subjekt – objekt. Uppdelningen kan ha som syfte att framlägga tvetydigheter. Genom avståndet mellan två poler framträder skillnader vilket kan fungera klargörande, samtidigt som polerna också visar på och förklarar människans motstridiga grundvillkor. Genom ett dualistiskt förhållningssätt kan en mer lättöverskådlig och förenklad bild av vad det är att vara människa framträda. Detta sätt att återge värld och människa kan beskrivas som reduktionistisk[2] vilket ofta förenklar den tvetydighet som är knuten till den mänskliga existensen. Dikotomier kan dock skapa förståelse för hur en komplex värld kan tolkas. Med hjälp av distinktioner och dikotomier kan historiska och sociala konstruktioner förstås som meningsskapande skillnader (Dyndahl & Varkøy 2014). Derrida menar att ”språket bærer i seg nødvendigheten av sin egen kritikk” (Derrida 2006, s 27). Kritiken kan framföras på två sätt, enligt Derrida, ett första sätt är en systematisk och stringent genomgång av begreppens historia. En annan valmöjlighet är att behålla de gamla begreppen, men uppmärksamma deras begränsningar (Ibid). ”All philosophical discussion, even the most radical attempt to begin all over again, is pervaded by traditional concepts and thus by traditionel horizons and traditional angles of approach” (Heidegger 1982, s 22). Genom att vända nedärvda begrepp mot sig själva – en dekonstruktion av traditionen – kan produktionsbetingelser avtäckas. På detta sätt är det också möjligt att reflektera över de förutsättningar som ligger till grund för självständigt tänkande. Derrida

[2] *Reduktionism* är ”En tendens och strävan efter att förklara komplexa fenomen genom att föra tillbaka dem till enklare fenomen, av vilka man anser att de är sammansatta”
(http://www.psykologiguiden.se/www/pages/?Lookup=reduktionism).

(som var inspirerad av både Husserl och Heidegger) skapade begreppet *déconstruction*, på bakgrund av detta tankesätt[3].

Föreliggande avhandling tar avstamp i Maurice Merleau-Pontys (1908-1961) kroppsfenomenologi. Merleau-Ponty knyter människans *existens* till kroppen, vilket innebär att kroppen är mitt absoluta här, något jag inte kan skilja mig ifrån: "Men jag står inte framför min kropp, jag är i min kropp, eller rättare sagt: jag är min kropp" (Merleau-Ponty 1997, s 115) (se kapitel två). Den *levda kroppen* är förutsättningen för att få uppleva och erfara världen och istället för att kroppen är reducerad till ett ting, en observerbar entitet eller en mekanism bestående av kemiska processer och kausala samband, kan människan framträda som medveten, i stånd att reflektera över sig själv, sitt varande och vardande. Den *levda kroppen* ska förstås som en integrerad helhet, i motsats till polariseringen mellan kropp – själ/medvetande som ofta görs gällande, inte minst via språkets tillkortakommanden. Istället för att tala *om* kroppen och *om* själen, vill fenomenologi öppna för världen och låta tingen tala själva (se kapitel två). I föreliggande avhandling är det således kroppen som ställer frågorna, men likafullt krävs ett språk för att uttrycka det kroppen erfar, vilket sätter ljus på att "Faktum är att vi har en förmåga att förstå mer än det vi spontant har tänkt" (Merleau-Ponty 1997, s 152). Det föreligger således ett avstånd mellan att förstå, tänka, tala och skriva. Vi ser världen och vi ser tingen i världen, men samtidigt har vi också tillgång till en uppsättning djupt rotade "åsikter" ("opinions") eller antaganden om världen som vi tar för givna. När vi så försöker förklara och förstå är det ofta förenat med svårigheter och motsägelser, därför behöver vanor och invanda begrepp såsom "kropp och knopp", "kropp och själ" uppmärksammas för att belysa begreppens tillkortakommanden, förenkling och bristfälliga förståelse av verkligheten:

> We see the things themselves, the world is what we see: formulae of this kind express a faith common to the natural man and the philosopher – the moment he opens his eyes; the refer to a deep-seated set of mute "opinions"

---

[3] *Déconstruction* kan förklaras som ned-upp-byggnad (Dyndahl 2006, s 60). Att dekonstruera innebär att plocka isär och lösa upp med syfte att visa upp antaganden om texten, detta kan ske genom att nedmontera hierarkiska binära motsatspar som till exempel: tala – skriva, natur – kultur, kropp – själ. Dekonstruktionen söker efter att visa fram blinda fläckar i texten, det får filosofiska och vetenskapsteoretiska konsekvenser för hur vi förstår världen och oss själva. Jämför med Heideggers metod *destruktion* (Heidegger 1982) i kapitel tre.

> implicated in our lives. But what is strange about thus faith is that if we seek to articulate it into theses or statements, if we ask ourselves what is this *we*, what *seeing* is, and what *thing* or *world* is, we enter into a labyrinth of difficulties and contradictions (Merleau-Ponty 1968, s 3).

Att kunna beskriva världen innebär att vara i världen, att vara en del av världen innebär att se världen och att se den på nytt. Att förstå världen betyder att ställa frågor och få världen att tala. Vilket i sin tur även kan leda till svårigheter, motsättningar och motsägelser. Detta för med sig vissa ontologiska ställningstaganden om hur värld och människa är beskaffade:

> Fenomenologi må forstås som en særlig måde at erfare og beskrive verden på. Det er en sammenhængende forståelse av del och helhed, som er noget andet (og i vis forstand mere) end ord og teori, nemlig som en erfaringsmæssig og praktisert stil (Feilberg 2012, s 47).

Fenomenologi ska erfaras och praktiseras, inte endast genom teori och ord, utan i förståelsen av den konkreta vardagen.

Jag kommer nedanför att ge en situationsbeskrivning som ska förstås som en kontextualisering av mitt avhandlingsprojekt. Beskrivningen ska inte uppfattas som den empiri jag kommer att förhålla mig till i avhandlingen, utan istället som en argumentation för mitt projekts relevans. Den kontext jag beskriver belyser att kroppen, förstådd som levd kropp, är marginaliserad i en svensk skolkontext. Stöd för detta resonemang går att finna i läroplaner och kursplaner (se 1.2). Diskussionen om skola präglas av begrepp som det *observerbara, objektiva, mätbara* och *nyttiga*, begrepp som inte endast är centrala i skolans värd utan även genomsyrar samhället i stort (Østerberg 2012; Gustavsson 2012; Varkøy 2012; Wahlström 2009).

Vid en snabb tillbakablick kan vi se att det vid 1900-talets början fanns en växande tilltro till vetenskapen. Ett stort förtroende fanns för upplysningens, Kants och positivismens idéer vilket skulle hjälpa människan och världen framåt "Det gemensamma för dessa traditioner är en syn på kunskap som objektiv och säker"(Gustavsson 2000, s 46). Redan i början på 1800-talet lanserade Aguste Comte (1798-1857) begreppet *positivism*[4] som sedan dess har varit centralt i den vetenskapliga debatten.

---

[4] *Positivism* kommer från latinets positum, vilket betyder att sätta, ställa lägga (perfekt particip av *pono*) (Alvesson & Sköldberg 2008, s 32).

Positivismens starka tilltro till förnuftet har haft stort inflytande över synen på sanning och kunskap sedan dess. Enligt positivismen bör fakta och/eller data vara observerbara, vilket också kan kopplas till empirismen[5]. Vissa inriktningar inom positivismen ”gick till och med så långt som till att reducera fakta till sådant som var mätbart” (Alvesson & Sköldberg 2008, s 33). Kritik har dock höjts mot detta synsätt, bland annat av vetenskapsfilosoferna Karl Popper (1902-1994) och Thomas Kuhn (1922-1996) med flera, samt av den kontinentala fenomenologins moderna grundare, Edmund Husserl (1859-1938), som ville finna en säker grund för kunskapen i människans medvetande och i hennes livsvärld (Gustavsson 2000, s 46). Husserl menade att: ”Objektivistisk vetenskap etablerar ett absolut avstånd mellan vetenskap och levt liv” (Bengtsson 2005, s 17). Teorier och konstruktioner får provas i (livs-)världen istället för i teorin (Ibid).

Den norske filosofen Hans Skjervheim (1926-1999) problematiserar den människosyn, tillika kunskapssyn, som har sina rötter i, vad han benämner som, en ”naturalistisk-positivistisk-pragmatisk” inriktning: ”Positivismen har i hög grad varit kulturskapande därför att den lade grunden för en stark tilltro till förnuftet” (Skjervheim 1971, s 18). Skjervheim menar att detta bidragit till att objektifiera[6] och tingliggöra människa samt verklighet. En riktning som får konsekvenser för hur kroppen förstås i relation till musik och musicering och jag menar att detta synsätt bidragit till att marginalisera kroppen i en musikpedagogisk kontext. Föreliggande avhandling, som grundar sig i kroppsfenomenologins tankegods, förstår istället människan som en levd kropp som är reflekterande och meningsskapande. En levd kropp som är utgångspunkt för kunskap och oupplösligt förenad med sin omvärld. Skjervheim kallar inriktningen för ”fenomenologisk-existentiell” (Ibid). Med ett fenomenologiskt anslag är grunden för kunskap alltså inte situerad utanför människan, utan i människan, i kroppen – i existensen. Jag menar att det skapas ett spänningsfält mellan å ena sidan det *observerbara, objektiva, mätbara*, *nyttiga* och å andra sidan en *fenomenologisk* utgångspunkt. Vissa röster menar dock att

---

[5] *Empirism* härstammar från grekiskans *empeiri'a* – erfarenhet. John Locke (1632-1704) menad att människan föds som en ”tabula rasa”, vilket betyder att vi föds som ”ett oskrivet blad”, all kunskap tillägnas genom erfarenhet (Allwood & Erikson 2010, s 42).

[6] Skjervheim lånade objektivismuttrycket från Husserl, som i sin tur använde begreppet: ”[…] til o betegne der å oppfatte eller behandle alt i verden som objekter” (Østerberg 2014, s 13).

Skjervheims polarisering av fältet är överspelad och att det finns alternativa sätt att se på verkligheten:

> [...] det finnes et alternativ til både fenomenologenes meningsfortolkning og positivistenes lovforklaring. Hele denne motsetningen, som positivismekritikerne går ut fra, ja, som er konstitutiv forutsetning for hele den fenomenologiske posisjonens enkle negasjon av positivismen, er egentlig helt imaginær (Bugge 2004, s 41).

Istället, menar Bugge, lever alla under en mängd sociala, ekonomiska och kulturella förutsättningar som vi inte är klara över. Detta hänger inte ihop med individuell psykologi eller intelligens, däremot har det allt att göra med "at vi lever i et samfunn som fungerer på en måte som gjør sine egne vilkår ugjennomsiktige" (Ibid, s 60). Jag instämmer inte i Bugges resonemang utan vill hellre, som ett alternativ till en icke-objektivistisk filosofisk utgångspunkt, belysa Skjervheims alternativ, tillika kritik mot objektivismen. Ett alternativ till objektivismen är att, som existensfilosofi och ontologi gör, fråga vad det vill säga att något *är* (Østerberg 2014, s 29):

> Hvorfor har han [Skjervheim] brukt så mye tid og krefter på å gjendrive objektivismen? Det må havært fordi han kjente at den behandler andre som objekt, om enn i beste hensikt, ikke tar dem på alvor. Ett objekt er ikke refleksivt. Men ethvert menneske reflekterer og bør reflektere (Ibid).

Skjervheim menar att reflexivitet är en form av mänsklig klokskap precis som filosofi är det. Därför har också Skjervheim starkt ifrågasatt objektivismen på grund av dess motsättning till reflexiviteten. Folkbildning, utifrån Skjervheims filosofiska ståndpunkt, innebär således viktiga inslag av reflexivitet. Föreliggande avhandling tar stöd i Skjervheims argumentation för en filosofisk reflektion av bildning och utbildning. En reflexivitet som jag menar tar sin utgångspunkt i den levda kroppen och en fenomenologisk förståelse. En reflexivitet som jag uppfattar vara undan- och bortträngd på bekostnad av det *observerbara, objektiva, mätbara* och *nyttiga,* begrepp som kommer att synas närmare i 1.2.

1.2 Den meningsskapande kroppens marginaliserade plats i utbildningskontexten

För de allra flesta utbildningar, oavsett nivå, följer i dag ett grundkrav att kunna redovisa sin verksamhet i termer av *mätbara* resultat. Detta gäller självfallet även för musikutbildningar. Denna mätbarhet förväntas vara en garant för *kvalitet*, även om det som är mätbart signalerar en *kvantitativ* utgångspunkt:

> Det som är något komplext och svårfångat, tvingas ned till en exakt siffra. Detta har kallats pseudokvantiteter. Kvalitativ forskning går ut på att söka kunskap om det komplexa, som rör det icke mätbara (Gustavsson 2012, s 93).

Sedan 60-talet och framåt har mål- och resultatstyrning som styrmodell varit rådande inom utbildningsområdet. Resultatstyrningen utvecklades först inom det internationella försvars- och militärområdet för att under 60- och 70-talet användas som "styrnings- och uppföljningssystem för statlig verksamhet på nationell nivå, genom den så kallade programbudgeteringen" (Wahlström 2009, s 89).

Med hjälp av OECD[7] och EU introducerades en ny räcka uttryck och begrepp som vann mark inom skola och utbildning. Begreppen är oftast odefinierade i de utgivna dokumenten och kan därför ges betydelse av de institutioner som använder dem i syfte att få anslag: "Exempel på (andra) sådana begrepp är *anställningsbarhet, evidensbaserad forskning* och *livslångt lärande*" (Gutavsson 2012, s 93, min kursivering). Policydokumenten syftar till att öka konkurrenskraften nationellt, men även mellan nationer. Dokumenten fungerar som maktinstrument i väljandet och utsorterandet av verksamheter som inte uppfyller uppställda kriterier:

> Härav den allt starkare inriktningen av utbildning för yrke och "effektivare utbildning", vilken är den kortaste vägen till färdig utbildning och yrke.

---

[7] Organization for Economic Co-operation and Developement (eng). På OECDS's hemsida går att läsa om organisationens uppdrag: "The mission of the Organisation for Economic Co-operation and Developement (OECD) is to promote policies that will improve the economic and social well-being of people around the world (http://www.oecd.org/about/). OECD grundades 1948 med syfte att med gemensamma insatser återuppbygga Europa. OECD står bakom PISA (Program for Internaional Student Assessment) som var tredje år genomför tester med elever i åk 9.

> […] All kunskap blir därmed betraktad som ett instrument för effektiv utveckling (Ibid).

Det som här kallas ”effektivt” har ekonomiska intressen, vilket också kan härledas till nytta, med andra ord *ekonomisk nytta*. Nytta mäts genom förbindelsen mellan medel och mål. För att ta reda på om målet är uppnått krävs att målet kan mätas. Målet ska också uppnås på ett effektivt sätt: ” […] fordi det da oppnås størst mulig virkning eller effekt av de anvendte midler” (Østerberg 2012, s 17). Nytta är det som förbinder syfte, medel och mål. Det som kan kallas ”nyttigt” har alltså uppnått målet. Nytta går att mäta vilket i sin tur kan påvisa effektivitet, så kan även dess motsats – ineffektivitet – om inte målet har uppnåtts:

> Fra nyttesynspunkt skal bruken av midler helst være så innskrenket som mulig. Da heter det at målet skal nås på en mest mulig *effektiv* måte, fordi det da oppnås størst mulig virkning eller effekt av de anvendte midler (Østerberg 2012, s 17).

I opposition till detta sätt att resonera finner vi det resonemang som säger att målet har ett värde i sig själv: ”Disse er hinsides nytte og unytte, men det som gir tilværelsen dens verdi, som gjør det verdt å leve” (Ibid). Mål som inte är medel för något annat än sig själv utan istället äger ett egenvärde. Den danske musikpedagogen Frederik Pio tar avstamp i Heideggers uppfattning om konstverket som prisma för en förståelse för varat och menar att ”According to Heidegger, artwork must play a key role if we are to wove beyond the grip of technical rationality in which we find ourselves today” (Pio 2015, s 28). Han fortsätter:

> Today in the general education system, the phenomenon of truth is primarily promoted through the categorical grids of science. The culture of schooling currently emphasizes fingertip knowledge, tests, measurable learning goals, competencies set out explicitly, the student as a stakeholder, quantitative output, pedagogy as codified by evidence-based knowledge, the eagerness to prove mechanisms of causality in teacher-student relations, and the promoting of OECD ”core subjects” (math, science, IT, among others) as enjoying privilege on almost all level from kindergarten practices up to educational research-funding at univeristies (Ibid, s 35-36).

Om nyttotänkandet används i en skolkontext får det innebörden av att använda medlen på ett sparsamt och kostnadseffektivt vis. Att kunna mäta utbildning ger egentligen kvantitativa svar på en kvalitativ fråga. Dessutom är risken överhängande att kunskap instrumentaliseras med syfte att uppfylla effektivitets- och nyttointressen samt ekonomiska intressen. Ett

sätt för musikämnet att skapa legitimitet är att påvisa positiva effekter som kan bestå i nytta för produktionsfältet, eller i att frambringa kreativa medborgare som kan borga för innovation och tillväxt (Lilliedahl 2013, s 206-207). Nyttotänkande går hand i hand med en inställning som uppmuntrar till att mäta och väga musikens värde. Istället för att musiken har ett värde i sig själv ska musiken stödja, underbygga och befrämja aspekter utanför sig själv, såsom ökad kunskap i till exempel svenska och matematik. Musikämnet ska också syfta till att elever ska bli mer innovativa, kreativa och orienterade mot problemlösning på både en praktisk och teoretisk nivå. Det råder dock inte koncensus inom det musikpedagogiska fältet kring dessa frågor, utan tvärtom existerar det motsättningar mellan de grupper som uppfattar musiken som mål och de som menar att musik är ett medel. En tredje grupp menar att dessa två ståndpunkter är förenliga och på inget sätt motsäger varandra:

> Innefor det musikkpedagogiske fagfeltet har man i uminnelige tider diskutert motsetningen mellom ”musikk som mål” og ”musikk som middel”, selvsagt knyttet til den generelle debatten om ”kunstens frihet” versus dens ”funksjoner for individ og samfunn”. I nyere nordisk musikkpedagogisk forskning har imidlertid mange satt spørsmålstegn ved denne dikotomien som sådan. Flere har hevdet at det er en falsk dikotomi, og i den sammenhenegen gjerne konkludert med at musikk alltid er et middel. Uttrykket ”den musikalske erfaringens egenverdi” er (også) slik sett død (Varkøy 2012, s 45).

Jag instämmer i Varkøys fråga: är det verkligen en ”falsk dikotomi”? Vilket ger upphov till fler frågor: *På vilket sätt påverkar nyttotänkandet musikämnet? Riskerar musikämnet, genom kravet på nytta, att bli instrumentaliserat? Vilket värde har musikens meningsskapande karaktär? Vilka är riskerna att musikämnet blir tingliggjort på bekostnad av dess meningsskapande karaktär?*

Det föreligger en omdebatterad utbildningskontext mellan de mål som poängterar en demokratisk medborgarroll och de mål som betonar ett mer effektivitetsinriktat arbetsmarknads- och samhällsbehov (Wahlström 2009, s 88). På den ena planhalvan finner vi ett “effektivitetstänkande” som grundar sig i att utbildning är en institution som “huvudsakligen ska leverera elever utrustade med vissa förutbestämda kunskaper” (Ibid, s 40). Där står resultatet i fokus och vägen mellan mål och resultat har inte lika stor betydelse. Den andra planhalvan karaktäriseras av en demokratisk dimension företrädd av riktningar inom utbildningssociologi, poststrukturalism och postmodernism. Detta perspektiv vill förklara och förstå “hur

utbildningen formerar uppfattningen om vad det innebär att 'vara människa'" (Ibid, s 42). Detta kan förstås som spänningsfält och kraftfält[8] inom utbildningskontexten vilka har lagt grunden för skolans läroplaner och kursplaner: "Undervisningen i skolan, förskolan, förskoleklassen, fritidshemmet och vuxenutbildningen styrs av bland annat läroplaner, kursplaner och ämnesplaner".[9] Läroplaner och kursplaner styr med andra ord syftet och det centrala innehållet i skolans kurser och ämnen[10]. Med läroplaner och kursplaner ges vägledning i hur stort fokus som till exempel en kroppslig utgångspunkt för lärande i musik förväntas ha i skolan. För att exemplifiera detta har jag valt ut de stycken som explicit skriver fram kropp, rytmik, dans och rörelse. I Läroplanen för förskolan Lpfö 98 (2011) går att läsa:

> De [eleverna] ska få hjälp att känna tilltro till sin egen förmåga att tänka själva, handla, röra sig och lära sig dvs. bilda sig utifrån olika aspekter såsom intellektuella, språkliga, etiska, praktiska, sinnliga och estetiska (2011, s 7).

Vidare finner vi att:

> Att skapa och kommunicera med hjälp av olika uttrycksformer såsom bild, sång och musik, drama, rytmik, dans och rörelse liksom med hjälp av tal-

---

[8] Inom de flesta områden går det att finna spänningsfält och kraftfält som står för olika ideologier, smaker och åsikter. Begreppet *fält* rymmer betydelser som inhägnat område, ämnesområde och slagfält. Kännetecknande är att fält är en plats för strid och förändring. Fält kan också uppfattas som en position för tolkning, men också kännetecknas av gemensamma normer, värderingar och regler, samt en delad uppfattning av vad fältet är: till exempel en sorts koncensus om vad som är skola och utbildning (Bourdieu 1993).

[9] http://www.skolverket.se/laroplaner-amnen-och-kurser.

[10] "Staten anger i styrdokumenten nationella ambitioner och krav, medan kommunerna ansvarar för att verksamheten genomförs enligt de beslut som riksdag och regering fattar. Därefter har skolan inom varje kommun stor frihet att välja innehåll och arbetssätt för att nå de mål som staten satt upp. Skolorna, kommunerna och staten ska på olika sätt följa upp och utvärdera verksamheten för att se att målen nås. Varje kommun och skola är skyldiga att varje år följa upp resultaten i verksamheten, likaså har Skolverket en viktig roll genom sina inspektioner. Utbildningsinspektionens uppgift är att klargöra hur väl en verksamhet fungerar i förhållande till bestämmelserna i skollagen, skolformsförordningarna och de nationella läroplanerna" (Handelskammarens rapport nr 1.2008).

och skriftspråk utgör både innehåll och metod i förskolans strävan att främja barns utveckling och lärande (2011, s 7).

I läroplan för grundskolan, Lgr 11[11], är kursplanen för musik uppdelad i årskurserna 1-3, 4-6 och 7-9. Gemensamt för musikämnets alla årskurser är ett fokus på att:

spela och sjunga i olika musikaliska former och genrer,

skapa musik samt gestalta och kommunicera egna musikaliska tankar och idéer, och

analysera och samtala om musikens uttryck i olika sociala, kulturella och historiska sammanhang.

I det centrala innehållet för årskurs 1-3 går det att under rubriken *Musicerande och musikskapande* att finna följande skrivning: "Imitation och improvisation med rörelser, rytmer och toner". För årskurs 4-6 är skrivningen något förändrad: "Imitation och improvisation med röst och instrument, rytmer och toner". Rörelsen är nu ersatt med rösten. I årskurs 7-9 lyder skrivningen: "Rytmisk och melodisk improvisation till trumkomp, ackordföljder eller melodislingor med röst och instrument". I denna formulering kan man förstå att ett specifikt instrumentarium eftersöks som kan utföra trumkomp, ackordföljder och melodislingor, även rösten finns specificerad, men inte rörelsen som en utgångspunkt för lärande. Kursplanen för grundskolan (Lgr 11) ger inte något större utrymme för den musikundervisning som vill ta avstamp i kropp och rörelse. Den explicit framskrivna rörelsen klingar alltså ut under skolåren.

I kursplanen för Musik (Musik – 400 p. Studievägskod: ESMUS) på estetiska programmet, inriktning musik, ska eleverna med hjälp av undervisning i ämnet ges möjlighet att utveckla:

1. Färdigheter i att musicera instrumentalt eller vokalt, såväl efter noter som på gehör, samt färdigheter i att använda ett konstnärligt och musikaliskt uttryck.

2. Kunskaper om musik, begrepp och stildrag från olika tider och kulturer.

3. Förmåga att improvisera.

---

[11] http://www.skolverket.se/laroplaner-amnen-och kurser/grundskoleutbildning/grundskola/musik.

4. Kunskaper om musikinstudering, enskilt och i grupp, samt förmåga att ta ansvar för sin musikaliska färdighetsutveckling.

5. Kunskaper om instrumentets konstruktion och egenskaper, röstfysiologi och röstvård.

6. Förmåga att skapa musik och arrangera för en eller flera valda ensembletyper.

7. Förmåga att värdera, samarbeta och ta ansvar i musikalisk gestaltning och musicerande inför och i kommunikation med publik.

8. Färdigheter i att använda musikteknisk utrustning samt kunskaper om hur musik kan framställas och hanteras digitalt.

9. Kunskaper om arbetsmiljöfrågor.[12]

Kropp och rörelse försvinner alltså än mer bort under gymnasieåren, som en fortsättning på grundskolans avklingande.

Hur ska detta förstås? Vid en tillbakablick finner vi kursen ”Rörelse” i läroplan Lgy 70 (1970) för gymnasiet och det som då kallades Musiklinjen (i dag Estetiska programmet, inriktning musik). I läroplan Lpf 94 för gymnasiet, ersattes linjer med program och Musiklinjen blir Estetiska programmet, inriktning musik. I och med detta försvinner också kursen ”Rörelse” och istället inträder kursen ”Kroppen som uttrycksmedel” i ämnet ”Estetisk orientering”. Efter revideringen 2000 utgår även ”Kroppen som uttrycksmedel” som kurs och sedan dess finns inget obligatoriskt ämne eller kurs på schemat för Estetiska programmet, inriktning musik där rörelse eller kropp står i fokus vid lärande i musik. Kursen Rytmik (Kurskod: MUSRYT0) är dock en, för skolan, valbar kurs.

Allt färre folkhögskolor erbjuder Rytmik[13] som kurs, vilket i sin tur också märks på sökande till Rytmik som huvudämne/profil på musikhögskolorna (Österling Brunström 2010). Rytmikutbildningarna vid Kungliga Musikhögskolan i Stockholm, Ingesunds musikhögskola vid Karlstads

---

[12] http://www.skolverket.se/laroplaner-amnen-och-kurser/gymnasieutbildning/gymnasieskola/sok-amnen-kurser-och-program/subject.htm?subjectCode=MUS&lang=sv&tos=gy.

[13] Ofta används begreppet Rytmik synonymt med Rytmikpedagogik och Rytmik som metod (Vernersson 2013, s 22). I detta fall står begreppet *Rytmik* för en musikpedagogisk metod som syftar till att uppleva, lära och förstå musik med utgångspunkt i kroppen.

universitet och Högskolan för scen och musik vid Göteborgs universitet är borttagna i och med den nya musiklärarutbildningens sjösättning 2011. Under 2015 togs möjligheten att studera rytmik som inriktning på Musikhögskolan vid Örebro universitet bort. I dagsläget erbjuder endast Musikhögskolan i Malmö, Lunds universitet rytmik som profil. Tilläggas bör att rytmikämnet ingår som en större eller mindre del i musiklärarutbildningen. Även inslag som dans och ergonomi förekommer som kursmoment på musiklärarutbildningarna.

Vad gäller kandidat och masterprogram i Musik ser bilden annorlunda ut. Kandidatutbildning i musikal och Kandidatutbildning i folk/världsmusik innehåller ämnen som ergonomi, rörelseträning, scenisk och musikalisk kommunikation, spel till dans och dans till spel vid Högskolan för scen och musik i Göteborg samt på Kungliga Musikhögskolan i Stockholm. Inget kandidat- eller masterprogram erbjuder rytmik på schemat läsåret 2013/14, förutom Musikhögskolan vid Örebro universitet där rytmikämnet ingår som ett moment i kursen Scenisk beredskap.

Musikpedagogiken har inte i någon större omfattning fokuserat på musikens kroppsliga dimension vilket till exempel avspeglar sig i antalet doktorsavhandlingar inom området (se 1.3), samma sak gäller musikvetenskapen:

> Until the last decades of the 20th Century talking about embodiment was an impertinence in musicology: music was mainly an act of creation, structure or aesthetic reception, in service of such noble causes as its signification in social, political and cultural context" (Pelinski 2005, s 2).

Kroppen som utgångspunkt för lärande har till synes en marginaliserad plats i skolkontexten. Jag stödjer detta påstående på hur läroplaner och kursplaner i musik är utformade för för- och grundskola (Lpfö 98; Lgr 11). Detta tillsamman med förekomsten av ämnen och kurser i musik som tar avstamp i kroppen som utgångspunkt för lärande på gymnasium, folkhögskola och högskola/universitet. Nyttotänkandet tillsammans med kroppens marginaliserade plats i skol- och musikkontexten ska förstås som en kontextualisering av mitt avhandlingsprojekt.

Föreliggande avhandling vill problematisera de förhållningssätt som marginaliserar kroppen som utgångspunkt för människan i världen, samt den hållning som objektifierar och tingliggör människa och verklighet. Detta resonemang fortsätter i kommande avsnitt då tidigare forskning tillsammans med forskningsläget synas och diskuteras.

1.3 Tidigare forskning och forskningsöversikt

Att söka efter litteratur och artiklar är ett arbete som pågått från dag ett i avhandlingsprocessen. Att orientera sig i ett fält innebär att leta och söka efter adekvat litteratur till den fråga som avhandlingen ställer. Det gäller att öppna upp för, vara intresserad av och förhålla sig nyfiken till forskningsfältet, samtidigt som det innebär att avgränsa området. Det tillvägagångssätt jag använt mig av för att sätta mig in i fältet har inneburit att samtala med mina handledare, kommentatorer/opponenter och kollegor, läsa käll- och litteraturlistor hämtade från central litteratur och kurser, att på internet söka på forskare, lärosäten och författare som är intressanta/viktiga för projektet samt läsa centrala dokument och aktivt ta del av dagspress och sociala medier. Andra sökvägar jag har använt är nordiska universitets hemsidor och webbsidan ”Forum for eksistentiel fænomenologi”[14] och, sist men inte minst, har jag gjort sökningar på olika databaser. Sammantaget resulterar det i ett slags detektivarbete. Sökande och urval av litteratur samt artiklar har med andra ord varit en pågående nyfiken, intuitiv och inkännande process kantad av strukturerade sökningsnedslag.

I första hand har jag använt mig av avhandlingar, licentiatuppsatser, vetenskaplig litteratur och artiklar för att undersöka forskningsfältet. I andra hand har jag även använt facklitteratur som jag funnit relevant för avhandlingen. Följande databaser har används: World Cat, Summon, Eric, Libris, Google Scholar, Google. De sökord jag begagnat mig av för att upprätta avgränsningar är “kropp och musik”, “kropp, musik och fenomenologi”, “music and body”, “music, body and phenomenology”, “somaesthetics and music”. Litteraturen är skriven från 1991 fram till 2014, artiklarna är författade mellan åren 1998 och 2015. Urvalskriterierna vilar med andra ord på publikationstyper, tidsperiod för utgivning och sökstrategier. Främst nordisk och engelskspråkig litteratur kommer att belysas, vilket också ska förstås som ett kriterium för urval.

Jag kommer huvudsakligen ta upp forskning som behandlar kroppen som meningsskapande vid musicering ur ett fenomenologiskt perspektiv. Forskningsläget inom musikpedagogik och musikvetenskap bereds störst plats, men även andra discipliner såsom musikpsykologi, musikterapi, pedagogik, hälsovetenskap, idé- och lärdomshistoria, idrott samt dans belyses med hänvisning till en kroppsfenomenologisk utgångspunkt. Störst

---

[14] www.livsverden.dk

vikt är lagd vid de studier som anknyter till föreliggande avhandling och som därför har störst relevans för att placera och positionera avhandlingen i en forskningskontext.

Inledningsvis kommer nordisk forskning, som med ett fenomenologiskt anslag behandlar kroppens meningsskapande att belysas genom musikterapi, musikpsykologi, hälsovetenskap och idrott, pedagogik och idé- och lärdomshistoria.

Musikterapeuten Gro Trondalen skriver i sin avhandling *Klingende relasjoner. En musikkterapistudie av "signifikante øyeblikk"i musikalsk samspill med unge mennesker med anoreksi* (2004) att musikaliskt samspel kan ge upphov till "signifikante øyeblikk" genom klienternas subjektiva upplevelser av ett meningsskapande deltagande:

> I etterkant av den aktive improvisasjonen bør musikalsk-kroppslige opplevelser utforskes gjennom verbal samtale i tillegg til en eventuell "egenlyttting". I denne ettersamtalen kan nye narrativ skapes idet opplevelsen innenfor de ikke-verbale organiserings og opplevelsesmodi kan integreres på basis av en felles skapt aktivitet, der klienten har fremstått som aktiv agerende i eget liv (Ibid, s 417).

Genom meningsskapande aktiviteter kan en ökad grad av kontroll av yttre och inre spänningar erfaras, vilket innebär en uppmjukning av rigida och stelnade relationella beteendemönster hos anorektikern. I artikeln *Resource-oriented Bonny method of Guided Imagery and Music (R-oGIM) as creative health resource for musicians* (2014) behandlar Trondalen musiker och deras hälsa utifrån olika perspektiv. Artikeln har ett fenomenologiskt anslag och bygger på musikernas levda erfarenhet i samspel med en hermeneutisk tolkning av forskningsresultaten.

Musikterapeuten Ann-Sofie Paulander tar, som Trondalen, avstamp i den fenomenologiska filosofin för att kunna undersöka hur vuxna deltagare erfar de psykodynamiskt grundad musikterapierna FMT och GIM. Avhandlingen *Meningen med att gå i musikterapi. En fenomenologisk studie om deltagares upplevelser* (2011) utforskar vuxna deltagares upplevelse av individuella sessioner samt vilken mening deltagarna upplever och vad de erfar under musikens pågående – i "nuet" (Ibid, s 35). I avhandling *Music Listening, Musik Therapy, Phenomenology and Neurosciense* (2012) undersöker musikterapeuten Erik Christensen relationen mellan musiklyssning, musikfenomenologi och neurovetenskap. Uppräknade avhandlingar tar utgångpunkt i fenomenologin, men endast Trondalen har ett uttalat musik-kroppsligt perspektiv (se kapitel fyra).

Jan Bengtsson har bidragit med ett stort antal centrala böcker inom områden som pedagogik och fenomenologi: *Den fenomenologiska rörelsen i Sverige. Mottagande och inflytande* 1900-1968 (1991), *Sammanflätningar – fenomenologi från Husserl till Merleau-Ponty* (1993), *Fenomenologiska utflykter. Människa och vetenskap ur ett livsvärldsperspektiv* (1998), *Utmaningar i filosofisk pedagogik* (2004), *Med livsvärlden som grund. Bidrag till utvecklandet av en livsvärldsfenomenologisk ansats inom pedagogisk forskning* (2005). Litteraturen belyser på olika sätt reflektion, praktik och teori, lärande och livsvärlden med en fenomenologisk utgångspunkt. Bengtssons rika bidrag har spelat stor roll för en ökad förståelse av fenomenologin inom utbildningskontexten, dock utan att ha en explicit kroppsfenomenologisk utgångspunkt. Det har däremot Katarina Swartling Widerströms avhandling *Att ha eller vara kropp? En textanalytisk studie av skolämnet idrott och hälsa* (2005) som lyfter synen på människan som kroppslig varelse, samt vilken kroppsförståelse som råder inom kontexten för skolämnet Idrott och hälsa. Avhandlingens kunskapsobjekt är idrotts- och hälsoämnets kroppsförståelse och fokuserar på synen på människan som en kroppslig varelse. Det övergripande syftet är att undersöka vilken kroppsförståelse som kommer till uttryck i skolämnet idrott och hälsa. Avhandlingen *Dans i skolan – om genus, kropp och uttryck* (Lindqvist 2010) behandlar hur dans tolkas och förstås som uttrycksform och fenomen i skolan. Därutöver belyses även danslärares förhållningssätt och perspektiv till genus och dans som kunskapsområde. Avhandlingen tar teoretiskt avstamp i genusteori och fenomenologi. Även Ninnie Andersson använder sig av ett fenomenologiskt anslag för att belysa hur människan är intersubjektiv och hur det kroppsliga subjektet är aktivt vid erfarande. Andersson undersöker hur formativ bedömning inom dansutbildning tar sig uttryck inom gymnasieskolan i artikeln *Assessing dance: a phenomenological study of formative assessment in dance education* (2014). Gunn Engelsrud har sin bakgrund i idrott, hälsa och dans. I artikeln *The lived body as experience and perspective: methodological challenges* (2005) belyser Engelsrud hur forskarens kropp är involverad i värderandet och analyserandet av materialet från en kvalitativ forskningsintervju. Hon baserar detta på Merleau-Pontys förståelse av den levda *kroppen* i relation till intersubjektivitet. I boken *Hva er kropp* (2010) belyser hon kroppen från olika perspektiv. Uppräknande avhandlingar, artiklar och litteratur har alla en fenomenologisk utgångspunkt och de utgår från den levda kroppen, dock är forskningen inte knuten till musik.

Inom ramen för hälsovetenskap och socialt arbete har Karin Dahlberg skrivit artikeln *The essence of essences – the search for meaning structures in phenomenological analysis of lifeworld phenomena* (2006). Artikeln tar spjärn i Husserls och Merleau-Pontys tankegods och utröner vad den fenomenologiska essensen innebär. I artikeln *To Not Make Definite What is Indefinite: A Phenomenological Analysis of Perception and its Epistemological Consequences in Human Science Research* (2010) utforskar Karin Dahlberg och Helena Dahlberg begreppet perception som människans relation med världen och menar att subjektet och objektet skapar en dynamisk relation. I *Reflective Lifeworld Research* (Dahlberg, Dahlberg & Nyström, 2008) redogörs för hur livsvärldsforskning kan gå till. Epistemologiska idéer omsätts för att kunna arbeta metodiskt med empirisk forskning. Uppräknade artiklar och litteratur har spelat roll för mitt avhandlingsarbete så till vida att de hjälpt mig att finna en metodisk väg för att undersöka och redovisa genomförd forskning (se kapitel tre).

Idéhistoriker Helena Dahlbergs avhandling *Vikten av kropp. Frågan om kött och människa i Maurice Merleau-Pontys Le Visible et l'invisible* (2011) samt hennes boken *Vad är kött? Kroppen och människan i Merleau-Pontys filosofi* (2013), behandlar Merleau-Pontys begrepp kött (fr *chair*) med utgångspunkt i hans sista verk *Le visible et l'invisible*. Dahlbergs bok avhandlas i kapitel två, fyra och fem i föreliggande avhandling och ligger till grund för min förståelse av Merleau-Pontys begrepp kött.

Nedan kommer det musikpedagogiska och musikvetenskapliga forskningsfältet att behandlas. Vi startar på internationell mark. Följande forskares fenomenologiska utgångspunkt i relation till kroppen har varit till hjälp för mitt arbete och bland annat legat till grund för hur det är möjligt att verbalt klä en sinnlig erfarenhet i ord. Den kanadensiska dirigent och musikvetare Eleanor V Stubley (1998; 1999), den belgisk-amerikanske filosofen Bruce Ellis Benson (2003) och den amerikanska musikpedagogen Marian T Dura (2006) har alla gemensamt att de behandlar musiklyssning ur ett fenomenologiskt perspektiv. Benson tar stöd av Gadamers tankar i sin bok *The Improvisation of Musical Dialogue. A Phenomenology of Music* (2003) som behandlar vad det innebär att göra musik: "Making music is what this book is all about" (Ibid, s xiii), medan Eleanor V Stubley å sin sida beskriver upplevelsen av att lyssna på musik i artiklarna *Musical listening as bodily experience* (1999) och *Being in the Body, Being in the Sound* (1998) med avstamp i Merleau-Pontys filosofi. Dura diskuterar komplexa relationer mellan kropp och tanke vid lyssnande av musik i

Music Education and the Music Listening Experience (2006). Hon fokuserar på hur olika fält belyser estetiska erfarenheter.

De engelska forskarna och musikerna Patricia Holmes och Christopher Holmes diskuterar i artikeln *The performer's experience: A case for using qualitative (phenomenological) methodologies in music performance research* (2012) upplevelse och erfarenhet (experience) hos den utövande musikern (the performer), tillsammans med valet av kvalitativ forskning ur ett fenomenologiskt perspektiv. Den argentinske musikvetaren Ramón Pelinski (2005) belyser den centrala mening som förkroppsligad (embodied) erfarenhet av musik har för människor, vilket behandlas i artikeln *Embodiment and Musical Experience*. Något som också den tyske musikpedagogen Lars Oberhaus gör i artikeln *Body – Music – Being. Making Music as Bodily Being in the World* (2015). Oberhaus involverar Heideggers, Husserls och Merleau-Pontys olika förståelser av varat-i-världen och menar att musikalisk/estetisk erfarenhet är en kroppslig akt och bygger alltså inte endast på perception/lyssnande utan "Making music is an ontological interpretation of the world considering all inner-wordly existing" (Oberhaus 2015, s 101). Pelinskis och Oberhaus användning av fenomenologin har jag funnit klargörande då de på ett grundligt sätt jämför och beskriver olika entréer till musikalisk erfarenhet (se kapitel två).

I Norden finner vi flera musikpedagoger och musikvetare som behandlar musik ur ett fenomenologiskt perspektiv, till exempel Frede V Nielsen (1994/2010), Kirsten Fink-Jensen (1997), Sven-Erik Holgersen (2002), Marja-Leena Juntunen (2004), Cecilia Ferm Thorgersen (2004; 2009; 2012; 2015), Frederik Pio (2005), Björn Vickhoff (2008), Toril Vist (2009), Anna Houmann (2010), Susanna Leijonhufvud (2011; 2015), Erik Wallrup (2012), Elin Angelo (2012) och Øivind Varkøy (2007; 2010; 2015). En genomlysning av fältet visar att det råder en spridning vad gäller inriktningar och lärosäten för avhandlingar skrivna med ett fenomenologiskt perspektiv inom det musikpedagogiska och musikvetenskapliga fältet i Norden. Efter att ha gjort en sökning på avhandlingar gjorda i Sverige inom musikvetenskap och musikpedagogik fann jag sammanlagt 183 avhandlingar. De universitet jag då sökte på var Göteborgs, Lunds och Stockholms universitet, Örebro, Luleå tekniska och Uppsala universitet samt Kungliga Musikhögskolan och Högskolan för scen och musik. De avhandlingar som avses är skrivna mellan 1977 och 2013. Fjorton av dessa 183 avhandlingar behandlar kroppen på något sätt i samspelet med musik. Fem avhandlingar har ett fenomenologiskt perspektiv, varav två tar avstamp i kroppsfenomenologin.

Den finska musikpedagogen Juntunen utmanar utbildare i musik att använda sig av ett kroppsligt och holistiskt lärande i musik, vilket hon i avhandlingen *Embodiment in Dalcroze eurhyhmics* (2004) menar utvecklar det musikaliska lärande. Studien belyser den levda erfarenhetens mening och viktighet samt Jaques-Dalcroze-metodens betydelse för ett förkroppsligande med syfte att stödja kropp-själkopplingen genom att understödja ett personifierat och holistiskt lärande. Detta är den första nordiska avhandling som behandlar Jaques-Dalcroze pedagogiska idéer. Avhandlingens teoretiska bas bygger på Merleau-Pontys filosofi och studien förstår ”embodiment” som upplevelse och vetande genom den levda kroppen. Juntunens avhandling sätter ljus på förståelsen av rytmikpedagogiken ur ett teoretiskt perspektiv med fokus på levda erfarenheter och kunskaper tillsammans med den levda kroppen, vilka har gemensamt att de ofta är förbisedda eller tagna för givet vid lärande i musik. Jag finner avhandlingen viktig ur ett musikpedagogiskt perspektiv där kroppen ofta är marginaliserad.

Ferms avhandling *Öppenhet och medvetenhet. En fenomenologisk studie av musikdidaktisk interaktion* (2004) berör musikundervisning för barn (10-12 år) ur ett lärarperspektiv och vilar på en fenomenologisk världs- och kunskapsuppfattning utvecklad ur Heideggers och Merleau-Pontys existensfilosofi. I fokus står lärarnas tankar, handlingar och reflektioner. Ferm tar inte utgångspunkt i kroppen i sin avhandling. Men i artikeln *Learning Music: Embodied Experience in the Life-world* (2005) synliggör Ferm och Alerby hur musik kan förstås och förklaras ur ett livsvärldsperspektiv, vilket inbegriper en kroppslig förståelse av musik.

I artikeln *Music as Art – Art as Being – Being as Music. A Philosohical Investigation into How Music Education Can Embrace a Work of Art Based on Heidegger's Thinking* (2015) undersöker Leijonhufvud tillsammans med Ferm Thorgersen det filosofiska tänkandet i Heideggers skrift *Konstverkets ursprung* för att se vilka konsekvenser detta sätt att förhålla sig på får på musikundervisning. Även Houmann behandlar musik och skola och redogör i sin avhandling *Musiklärares handlingsutrymme: möjligheter och begränsningar* (2010) för musiklärares svängrum. Houmann undersöka hur musiklärare efter eget omdöme kan skapa sig just ett handlingsutrymme, hon gör detta genom en fenomenologisk lins. Varken Ferm Thorgersens & Leijonhufvuds artikel eller Hoummanns avhandling tar fasta på kroppen som utgångspunkt för lärande eller erfarande av musik. Det gör däremot Leijonhufvuds licentiatuppsats *Sångupplevelse – en klingande bekräftelse på min existens i världen* (2011). Husserls fenome-

nologi står i fokus för Leijonhufvuds undersökning av fenomenet sång, från sångarens perspektiv, ur ett första-persons-perspektiv.

I det musikvetenskapliga fältet finner vi två avhandlingar med fenomenologisk grund. Med hjälp av en ”perception-action theory” baserad på Merleau-Pontys idéer tillsammans med hjärnforskning, som stödjer perception och aktion, analyserar Vickhoff frågor som berör musik och emotion. I avhandlingen *A Perspective Theory of Music Perception and emotion* (2008) menar Vickhoff att vi percipierar musik utan att behöva vara uppmärksam på densamma. I avhandlingen *Musical Attunement. The concept and phenomenon of Stimmung in music* (2012) undersöker Wallrup Heideggers begreppet Stimmung i relation till en musikalisk kontext. Avhandlingen syftar till att etablera ett nytt perspektiv på emotionellt lyssnande (affectivity of music).

Inom det norska musikpedagogiska fältet har jag funnit två avhandlingar med fenomenologisk anknytning. I *Musikopplevelse som mulighet forfølelsekunskap* undersöker Vist (2009) om ”musikkopplevelse [kan] erfares som et medierende redskap for følelseskunnskap? I så fall hvordan?”. Studien har en fenomenologisk utgångspunkt som förstår upplevelse som verklighet, men tar också spjärn i ett reflexivt tankesätt tillsammans med ett sociokulturellt och diskursivt tänkande. Vist menar att vi inte tillvaratar de känslomässiga möjligheter som ligger i musiken, inte heller musikpedagogiken fokuserar på dessa möjligheter. Även Angelo utdelar kritik i sin avhandling *Professjonsforståelser i instrumentalpedagogiske praksiser* (2012) där tre instrumentalpedagogers professionsförståelser beskrivs. Med professionsförståelse menas instrumentalpedagogernas uppfattning om sitt yrkesmandat i spänningsfältet mellan makt, identitet och kunskap. Avhandlingen syftar till att berika de tankar som utgör grundvalarna för utövande musikpedagogisk och konstpedagogisk utbildning, samtidigt som kritik riktas mot den musikpedagogiska utbildningen. Varkøys avhandling *Musikk for alt (og alle). Om musikksyn i norsk grunnskole* (2000) bygger inte främst på en fenomenologisk grund, men det gör å andra sidan stora delar av den forskning som han bedrivit sedan dess. Exempelvis diskuterar Varkøy bildung-begreppet i artikeln *The Concept of “Bildung”* (2010) och i *Instrumentalism in the Field of Music Education. Are We All Humanists?* (2007). Där belyser han musikens instrumentalisering inom musikutbildning. 2012 gav Varkøy ut boken *Om nytte og unytte* som behandlar och debatterar hur en tekniskekonomisk-rationalitet sprider ut sig över flera livsområden. I artikeln *The Instrinsic Value of Musical Experience. A Rethinking: Why and How?*

(2014) dryftar Varkøy vad som karaktäriserar ett tänkande kring musik som innebär att musikens egenvärde är meningsfullt idag. Varkøy tar avstamp i Heideggers, Arendts, Webers och Aristoteles tankegods, men belyser inte kroppen som meningsskapande i en musikalisk kontext. Varkøys resonemang och diskussion kring musikens egenvärde kontra nytta har dock påverkat mitt förhållningssätt.

På Institut for Uddannelse og Pædagogik, Aarhus Universitet (DPU) finns en mångårig tradition av att anlägga en fenomenologisk förståelse av musik och musikundervisning. Danska forskare inom musikpedagogisk forskning som använt en fenomenologisk ansats i sina arbeten är Frede V Nielsen, Kirsten Fink-Jensen, Sven-Erik Holgersen och Frederik Pio.

1994 skrev Nielsen *Almen musikdidakktik*. Boken behandlar musik och didaktik samt på vilket sätt musik som undervisningsområde griper tag i och omfattar hela människan. Didaktikbegreppet är hos Nielsen förankrarat i en filosofisk grund baserad på fenomenologi. Jag bygger min förståelse av musik på Nielsens idéer. Det betyder att musikobjektet ska förstås som ett helt meningsuniversum som ger upphov till ett spektrum av upplevelsemöjligheter (Nielsen 2010, s 135). Resonemanget utvecklas i kapitel två (2.2 Musikalisk mening kroppsligt förankrad).

Fink-Jensens och Holgersens förståelse av fenomenologi har haft stor inverkan på min egen förståelse och användning av filosofin (se kapitel två och fyra). Den levda kroppen står i fokus för både Fink-Jensens avhandling *Musikalisk stemthed – et henrykt nu!* (1997) och Holgersens avhandling *Mening och Deltagelse. Iakttagelse af 1-5 årige børns deltagelse i musikundervisning* (2002). Fink-Jensen fokuserar på hur barnen (i åldern 8-10 år) lyssnar på musik och vad det är som gör att de blir hänryckta av lyssnandet, uttryckt som en "en selvforglemmende optagenhed af musik" (Ibid, s 1). Centralt för studien är det möte som uppstår mellan barn och musik: dels den direkta kroppsliga erfarenheten, dels barnens reflektioner av mötet med musik. Kroppen har en central position i avhandlingen, en kropp som både är synlig och osynlig, personlig och anonym. Holgersens avhandling syftar till att förstå små barns deltagande i musikundervisning (Holgersen 2002, s 226). När musiken framstår som meningsfull för barnen tar det sig uttryck i hur barnen deltar i musikaktiviteten. Holgersen ringar in fyra huvudkategorier för barnens deltagande: reception, imitation, identifikation och elaboration (Ibid, s 159 ff). Fink-Jensens och Holgersens sätt att förstå kropp och musik med en fenomenologisk utgångspunkt sätter fokus på barns kroppsliga erfarenhet av musik, något som jag

menar är marginaliserat i en musikpedagogisk respektive musikvetenskaplig forskningskontext.

I artikeln *From musically towards musicality-Bildung* (2006) samt i sin avhandling *Musikalitetens fødelse. Den videnskabelige menneske og tonalitetens sammenbrud* (2005), diskuterar Pio vilken betydelse musikalitet har i dag och hur detta avspeglar sig i relationen mellan lärare, elev och musik. Han menar att detta resulterar i en rörelse från "musicality (Musikalität)" mot "musicality-Bildung". Pio och Varkøy diskuterar, i artikeln *A Reflection on Musical Experience as Existential Experience* (2012) hur musikaliska erfarenheter inskränks av den allt mer utbredda tekniska rationalitet som genomsyrar stora delar av samhället. Varken Pio eller Varkøy belyser den levda kroppen i relation till musikalitet eller musikalisk erfarenhet, utan behandlar den mänskliga erfarenheten och existensen utifrån ett Heideggerskt perspektiv. Pio och Varkøy problematiserar kravet på nytta och mätbarhet på bekostnad av musikalisk erfarenhet och existens, vilket jag tagit stort intryck av (se 1.2 och 5.3).

En orientering inom det musikpedagogiska och musikvetenskapliga fältet med en fenomenologisk grund visar på följande spridning av forskningsprojekt:

- musikdidaktiska spörsmål såsom bildung-begreppet, pedagogik och lärande, villkor för musiklärares yrkesutövande samt bedömning i skolan
- upplevelse, erfarenhet och perception av musik och kropp samt den egna rösten
- musikens egenvärde
- fenomenologisk metodologi
- samarbete mellan fenomenologi och neurovetenskap
- sambandet mellan kropp, emotioner och kognition
- människa förstådd som kropp.

Kroppen är ofta tagen för självklar i musikaliska sammanhang, förutom i de fall där kroppen står i fokus som objekt, som till exempel i ergonomi (Kaladjev 2000). Andra tillfällen då kroppen står i centrum är när man vill visa på övningar som ska underlätta för spel och sång samt skapa förståelse för det fysiska arbetet såsom Alexanderteknik (Alexander 2001) och Feldenkraismetoden (Feldenkrais 1999). Dock har jag valt att begränsa forskningsområdet till att behandla den litteratur som primärt tar utgångspunkt i musik.

Avhandlingens problemområde och forskningsöversikt har tecknat en bild där det framgår att kroppen (den levda kroppen) har en marginaliserad plats inom den musikpedagogiska och musikvetenskapliga forskningskontexten. Jag menar att den meningsskapande kroppens plats vid musicering (se 2.3.3) inom utbildningskontexten är eftersatt, vilket visar sig i kursplaner samt genom de ämnen och kurser som erbjuds på musikhögskolans utbildningar. Vetenskapliga artiklar och avhandlingar behandlar inte heller den levda kroppens meningsskapande vid musicering ur ett fenomenologiskt perspektiv i någon högre grad. Förekomsten av musik och kropp som begrepp är således relativt begränsat inom musikpedagogisk och musikvetenskaplig litteratur. Föreliggande avhandling intenderar att problematisera och diskutera detta.

1.4 Syfte och frågeställning

Avhandlingen syftar till att undersöka kroppsligt förankrade meningsdimensioner i relation till fyra olika musikaliska kontexter: en professionell musiker, en konsertbesökare, en professionell diskjockey och en professionell dansare.

Merleau-Pontys *kroppsfenomenologiska* perspektiv (Merleau-Ponty 1945; Merleau-Ponty 1964)[15] (se 2.1) ligger till grund för avhandlingen tillsammans med Nielsens förståelse av musik som ett meningsuniversum som ger ett spektrum av upplevelsemöjligheter (Nielsen 2010, s 135) (se 2.2).

Frågeställning

- *Hur griper kroppen musik och hur griper musik kroppen?*

Frågorna korsar varandra genom att bereda olika ingångar vilket syftar tll att belysa fenomenet med olika perspektiv. Frågorna är aspekter på en omvändbarhet (*kiasm*) som vill få fenomenet att öppna sig (Merleau-Ponty 2004). Att frågorna är invecklade i varandra innebär att de varken kan eller ska separeras, istället ska de förstås i ljuset av varandra. Frågorna korsar varandra, men är inte identiska.

I begreppet *att gripa* ligger en intentionell vilja som innebär att subjekts- och objektsdikotomin upphör. Att *gripa* innebär en riktad handling, en viljeakt och en kroppslig utsträckning i världen som är meningsskapande. Det innebär samtidigt en djup förståelse av fenomenet själv – att *vara gripen* av något/någon (Hansen 2010, s 19). Att vara gripen och förundrad innebär att stillna och tystna. Det innebär att lyssna intensivt och att vara uppmärksam på varandeförhållandet till det fenomen som ska förstås (Ibid).

Frågeställningen preciseras och konkretiseras i följande fråga:

- *Hur erfar deltagarna i studien sin kropp vid musicering?*

---

[15] De två verk av Maurice Merleau-Ponty som avhandlingen främst vilar på är: *Phénomènologie de la perception* (1945) och *Le Visible et l'invisible* (1964). Dock har jag använt mig av översättningar på engelska och svenska: *Phenomenology of Perception* (2002), *Kroppens fenomenologi* (1997) och *Vad är fenomenologi?* (2004), *The Visible and the Invisible* (1968) och *Sammanflätningen – kiasmen* (2004). Fortsättningsvis anger jag årtalet på de verk som jag praktiskt använt mig av.

1.4.1 Fyra musikaliska kontexter

Avhandlingens syfte är förbundet med fyra olika musikaliska kontexter som representeras av en professionell musiker – *Astrid*[16] i sextioårsåldern, en konsertbesökare (tillika professionell kompositör[17]) – *Björn* i fyrtioårsåldern, en professionell diskjockey (dj) – *Celia* i trettioårsåldern och en professionell dansare – *David* i tjugoårsåldern.

Avhandlingen tar avstamp i nämnda musikaliska kontexter och med utgångspunkt i deltagarnas livsvärldar ska frågeställningarna besvaras. De fyra deltagarna deltar i egenskap av aktörer[18] och det är deras kroppsliga meningsskapande vid musicering som står i fokus för studien.

Deltagarnas intentionella akter riktar sig och korresponderar med olika meningslager i musiken, detta möte ger upphov till olika upplevelser och erfarenheter som tar sig uttryck i ett kroppsligt meningsskapande:

Astrid (musiker) närmar sig musiken genom att kreera musik. Hon spelar cello och hennes kropp, tillsammans med instrumentet, frambringar klingande toner. Detta sker tillsammans med hennes kollegor i orkestern och i samspel med en dirigent.

Björn (konsertbesökare) upplever och erfar musik med sin kropp, genom att lyssna, se och känna, samt genom kinestetisk och motorisk rörelse.

Celias (dj) kropp sätter ljus på hur det är möjligt att uppleva musik och samtidigt förmedla musik till en grupp människor. Musiken hon spelar tas emot av en danspublik vars respons hon förstår med sin kropp.

David (dansare) uttrycker musik med sin kropp. I mötet med musiken får han en upplevelse som tar sig uttryck i kroppen genom dans och rörelse.

---

[16] Deltagarnas namn är fingerade för att skydda deras identiteter enligt Vetenskapsrådets etiska riktlinjer (se 3.5.4)

[17] Björn är inte professionell i egenskap av konsertbesökare, men genom att han arbetar som kompositör menar jag att han har en professionell relation till musik.

[18] *Aktör*, benämning bl.a. inom samhällsvetenskaperna på den (person, institution etc.) som agerar, handlar (NE).

Deltagarnas kontexter visar på olika aktivitetsformer (Nielsen 2010, s 291) eller görande inom musiken – *reproduktion, produktion, perception*[19], *interpretation* och *reflektion*.

Musikern tar sig an musiken genom att spela främst komponerad musik i orkester, tillsammans med andra musiker. Denna aktivitetsform förstås som *reproduktion* (att utföra och återskapa existerande musik).

Konsertbesökaren riktar sig mot musiken genom *perceptionen* (det förnumna och det med sinnena bearbetade). Dock ska påpekas att all musikalisk handling inbegriper lyssning på ett eller annat sätt. Perception är "noget helt principielt og grundlæggende" i all form av kontakt med musik (Ibid, s 313).

Diskjockeyns perspektiv tar utgångspunkt i *produktion*en av musik (det skapande och kreativa), eller hur musik tillsammans med andra människor i tid och rum skapar ett sammanhang. Jag menar att dj:n *komponerar, arrangerar* och *improviserar* (Ibid, s 307-308) för att kunna kreera en lyckad klubbkväll.

Dansarens relation till musiken tar sig uttryck i *interpretation* (förståelse och tolkning). Dansaren interpreterar musik i dans och rörelse – med kroppen. Interpretation ska i detta sammanhang tolkas som att förståelsen och tolkningen av musik är uttryckt i ett annat medium (Ibid, s 327) – dans.

Reflektion om musik har skett med aktörerna i studien genom stimulated recall interviews, intervjuer och gruppsamtal.

Tilläggas ska att aktivitetsformerna samspelar med varandra och är därför aldrig helt separerade. Dock framstår en aktivitetsform som mer central för varje aktör i studien. Aktivitetsformerna speglar också det sätt som aktörerna är intentionella; vad de riktar sig mot med sin kropp och hur de möter musik med sin kroppslighet.

---

[19] Fenomenologin menar att människan möter och erfar världen med sin kropp vilket sker i en öppen dialog mellan kropp och värld, genom perceptionen sker ett samspel däremellan. Mellan kropp och värld finns en omedelbar kontakt som gör att kroppen kan uppta tingens betydelse (Thøgersen 2010, s 128). *Varseblivning* är en översättning av begreppet *perception*. Jag kommer främst att använda mig av begreppet *varseblivning* i föreliggande avhandling utom vid de tillfällen när författarna till de texter jag hänvisar till använder sig av begreppet *perception*.

1.5 Avhandlingens uppbyggnad

Avhandlingen är sorterad i fem kapitel. *Kapitel ett* innehåller en introduktion till avhandlingens tema och syfte. En situationsbeskrivning målas upp och kapitlet redogör också för tidigare forskning och forskningsläge vilket belyser kroppen som meningsskapande fenomen i relation till musik ur ett fenomenologiskt perspektiv inom musikpedagogik och musikvetenskap.

Kapitel två redogör för avhandlingens teoretiska utgångspunkter i tre delar. Merleau-Pontys kroppsfenomenologi behandlas tillsammans med hur musikalisk mening är kroppsligt förankrad. Den tredje delen redogör för olika förståelser av musik-begreppet, med fokus på musicering. Kapitel ett och två ska förstås som en *förberedande fas*[20] där den filosofiska och teoretiska grunden anläggs och blir utgångspunkt för avhandlingen.

Kapitel tre presenterar studiens metod vilket innebär att de urval som gjorts presenteras vad gäller vetenskapsteoretiskt perspektiv och forskningsmetoder. Dessutom beskrivs hur studien har genomförts. Den fenomenologiska metod som används i studien redovisas tillsammans med en *hermeneutisk* tolkningsansats. Kapitel tre går under benämningen *empirisk fas*, vilket innebär att skapa en vid och bred förståelse av de fenomen som beforskas.

Kapitel fyra består av studiens resultat. De fyra deltagarna i studien presenteras genom *ögonblicksbilder* och *livsberättelser*. Deltagarnas förståelse av kroppen som meningsskapande vid musicering presenteras i form av *teman* (essenser). Kapitlet redogör för hur empirin har analyserats genom en fenomenologisk metod i samspel med en hermeneutisk textförståelse.

Till sist sammanfattas avhandlingen i *kapitel fem,* det sker genom en diskussion av studiens resultat. Kapitel fyra och fem ingår i den *analytiska fasen* som grundar sig i de fyra deltagarnas levda erfarenhet och beskrivningar av deras vara-till-världen.

---

[20] Feilberg och Keller använder sig av begreppen *preparatory phase, the empirical phase* och the *analytical phase* (Feilberg & Keller 2013, s 6). Jag har valt att översätta begreppen till svenska.

KAPITEL TVÅ

2. Teoretiska utgångspunkter

Kapitel två presenterar avhandlingens teoretiska bygge i tre delar. Del ett behandlar avhandlingens fenomenologiska utgångspunkt med fokus på *kroppsfenomenologi* (Merleau-Ponty 1945; Merleau-Ponty 1964[21]).

Del två beskriver hur *musikalisk mening är kroppsligt förankrad* och hur deltagarna är ”invecklade”[22] med världen ur ett fenomenologiskt perspektiv (Merleau-Ponty 2002; Merleau-Ponty 1997; Merleau-Ponty 1968; Merleau-Ponty 2004; Nielsen 2010; Stubley 1999; Holgersen 2002; Dufrenne 1953; Pelinski 2005). Del två behandlar även hur musikalisk mening har sin grund i kroppen i relation till *tyst kunskap* och *praktiskt grundad kunskap* (Polanyi 2013; Molander 1996). Begreppen *habitus* och *fält* behandlas i relation till ett kroppsfenomenologiskt anslag (Merleau-Ponty 2002; Bourdieu 2000; Bourdieu 2010).

Del tre redogör för olika förståelser av *musik*- och *musicking*-begrepp (Small 1998; Elliot 1995; Ruud 2001; Lilliestam 2009; Bonde 2009; Danielsson 2012) med tonvikt på *musicering* som är det begrepp avhandlingen spelar med. Begreppet tar avstamp i en fenomenologisk musikförståelse som bygger på att musik har en kroppslig utgångspunkt (Nielsen 2010; Merleau-Ponty 2002).

Syftet med kapitlet är att tydliggöra de teoretiska perspektiv och begreppsdefinitioner som avhandlingen vilar på. Valet av teoretiska utgångspunkter bygger på hur deltagarna i studien är sammanflätade med musik och värld. I kapitel fyra kommer åsyftade teorier och begrepp att brukas för att analysera och reflektera studiens empiriska material.

---

[21] Årtalen indikterar första utgåvorna av Merleau-Pontys verk på original språket. I avhandlingen används dock Merleau-Pontys verk i översättning, varför är olika årtal är angivna i första och andra textstycket.

[22] Den levda kroppen står i förbindelse med livsvärlden och andra levda kroppar på ett meningsfullt sätt och ”Merleau-Ponty finner så småningom termen *enveloppement – inveckling,* inlindning – för att karaktärisera denna inre förbindelse mellan kroppsligt subjekt och värld” (Fredlund 2004, s 25).

2.1 Fenomenologisk utgångspunkt

Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) skriver i förordet till det som kom att bli ett av hans huvudverk *Phénomènologie de la perception* (1945):

> Fenomenologi har ambitionen av en filosofi som vill vara en "exakt vetenskap", men den är också en redogörelse för rummet, tiden, världen som är "levda". Den är ett försök att ge en oförmedlad beskrivning av vår erfarenhet sådan som den är utan att alls beakta dess psykologiska tillblivelse eller de orsaksförklaringar som vetenskapsmannen, historikern eller sociologen skulle kunna ge den […] (Merleau-Ponty 2004, s 41).

Fenomenologi är en kritisk reflektion av världen som syftar till att utforska och tematisera filosofiska grundfrågor. Det kan vara frågor som handlar om varandet och genom att använda filosofi som disciplin erbjuds inte endast argument för kunskap, utan det ges också möjlighet att undersöka basen för denna kunskap och hur den är möjlig. Fenomenologi är en filosofi som strävar efter att hitta tillbaka till den naiva kontakten med världen som kan sägas "redan är där", redan innan reflektionen (Ibid).

Fenomenologi möjliggör för fenomenen att framträda. I själva framträdandet kan vi ställa frågor om *hur* tingen (fenomenen) framträder för subjektet. Ett grundläggande tema för fenomenologi är således framträdandets möjlighetsbetingelser (Rønholt et al 2003, s 59). Det är viktigt att påpeka att fenomenologi inte är *en* filosofi, skola eller dogmatisk riktning. Istället har fenomenologin utvecklats på ett sätt som "gør at den må betragtes som en strømning eller bevægelse" (Keller 2012, s 10). Föreliggande avhandling tar avstamp i existentiell fenomenologi och strävar efter att förstå den personliga existensen, detta görs med utgångspunkt i Merleau-Pontys kroppsfenomenologiska filosofi. Merleau-Pontys fenomenologi ska förstås som en *fenomenologi* med fokus på människors kroppslighet och socialitet. En existentiell fenomenologi tar utgångspunkt i teman som existensen, kroppen, döden, livet och tiden (Feilberg 2012, s 45). Den ska förstås som en erfarenhetsmässig och praktiserande *stil*: "En stil er en særlig modalitet af vores væren-i-verden; den er ikke blot 'i' noget vi siger eller beslutter (Ibid, s 47). Stilbegreppet, som kan inbegripa en kroppshållning eller ett sätt att diskutera på, relaterar till något personligt, men samtidigt något högst generellt: "et distinkt og genkendeligt udtryk" (Ibid). Den personliga och den gemensamma livsvärlden är två aspekter på samma levda erfarenhet, vilket är grunden för fenomenologi och förståelse. Existentiell fenomenologi är relaterad till det levda uttrycket samtidigt som den strävar efter att kunna klä i ord och reflektera över denna stil

genom traditionens begrepp (Ibid, s 48). På denna grund kommer nu avhandlingens teoretiska utgångspunkt att byggas.

2.1.1 ”Att gå tillbaka till sakerna själva”

Edmund Husserl (1859-1938) lanserade i början på 1900-talet idén om att *gå tillbaka till sakerna själva*. Han ville göra upp med tidens positivistiska uppfattning som menade att vetenskapen byggde på objektiva antaganden om att det endast skulle finnas en verklighet, en verklighet som ”er uafhængig af os som erkendende subjekter” (Rønholt et al 2003, s 51). Detta innebar en kritik mot alla ismer såsom till exempel behaviorism, materialism, kantianism och marxism. Husserl menade att ismerna generaliserade och ville göra gällande att vara ”inget annat än” något bestämt såsom till exempel konstuktivism, behaviourism och så vidare (Bengtsson 2005, s 11). Istället ville Husserl återinföra vardagsvärlden som en grund för vetenskapen och han förstod fenomenologi som den första vetenskapliga filosofin.

> To this end, he sees phenomenology as the first philosophy, i.e. the guiding foundation, or stance, for all scientific thinking because phenomenology takes into account the scientist's relationship with research projects, thereby assuring the objectivity upon which that science is founded (Dahlberg et al 2008, s 31).

Det fenomenologiska synsättet innebar en brytning med positivismens objektivitet samt sättet att skilja på forskare och objektet för forskning. Att *gå tillbaka till sakerna själva* betyder istället att jag som forskare ska positionera mig så att sakerna kan visa sig för mig. Inom fenomenologin förstås sakerna som *erfarenheterna av* sakerna: ”The term experience denotes the relationship we have with the world in which we are engaged and phenomenology accordlingly turns to the world as it is experienced” (Ibid). *Fenomen* betyder således ”det som visar sig” och har sin grund i grekiskans *phaino'menon*[23]. Fenomen kan förstås som ett objekt, en fråga, en sak eller en del av världen i relation till ett erfarande subjekt. Att *gå tillbaka till sakerna själva* innebär “1) en vändning mot sakerna och 2) en följsamhet mot sakerna” (Bengtsson 2005, s 11). Vändningen mot sakerna är förenad med en samtidig vändning mot ett subjekt, vilket innebär att de saker vi ska gå tillbaka till alltid är sakerna för någon. För att en sak ska

[23] www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/fenomen

kunna visa sig måste det finnas någon att visa sig för – *intentionalitet* (Ibid). Senare i texten kommer intentionalitetsbegreppet att redogöras för mer grundligt.

Även Merleau-Ponty poängterar vikten av att "gå tillbaka till sakerna själva". I *Le Visible et l'invisible* (1964) menar han att: "It is the things themselves, from the depths of their silence, that it wishes to bring to expression" (1968, s 4). Men redan i förordet till *Phénomènolgie de la perception* (1945) ger Merleau-Ponty uttryck för denna hållning: "Att återvända till sakerna själva innebär att återvända till den värld före kunskapen som kunskapen alltid talar om […]" (Merleau-Ponty 2004, s 43). Detta betyder att vända tillbaka till sakerna själva, såsom de framträder före vår reflektion. Det innebär också att få världen att tala genom att ställa frågor till världen. Fenomenologi innebär vetenskapen om fenomenen och följaktligen också vetenskapen om världen samt de som bebor världen (Dahlgren et al 2008, s 33).

2.1.2 Livsvärlden (être-au-monde)

Livsvärlden är den värld som vi människor upplever, förnimmer och erfar. Istället för att skapa en närhet till människors liv hade "Objektivistisk vetenskap etablerat ett absolut avstånd mellan vetenskap och levt liv" (Bengtsson 2005, s 16). En fenomenologisk förståelse av världen – *livsvärlden* – den värld där människor lever sina liv och där subjektet står i relation med världen, framstår främst som "subjektiv-relativ", medan världen enligt objektivismen förstås främst som "objektiv-absolut". Den "objektiv-absoluta" världen är främst en teoretisk konstruktion medan den "subjektiv-relativa" världen är "ett universum av åskådlighet och ursprunglig evidens" (Ibid, s 17). Merleau-Ponty gör upp med rationalism och empirism och menar att båda traditionerna grundar sig i traditionell realism, alltså en *värld-i-sig-själv*. Bägge traditionerna ställer människorna på avstånd till världen vilket innebär att en kontakt måste skapas mellan människa och värld. Fenomenologin överskrider gränsen mellan ren idealism – *världen-för-oss* – och ren realism – *världen-i-sig-själv* – och med hjälp av den kroppsliga intentionaliteten sammanflätas istället människa och värld till en helhet – *vara-i-världen* (Thøgersen 2010, s 65).

Merleau-Ponty grundar sig på Husserls och Heideggers olika förståelser av *livsvärlden*. Husserls livsvärldsbegrepp utgjorde grunden för att hitta en "absolut och säker grund för all vetenskaplig kunskapsbildning" (ett epistemologiskt projekt) (Bengtsson 2005, s 16). Heideggers ontologiska projekt, å sin sida, strävade efter att förstå "varandenas vara" och han

fokuserade på att undersöka det som var väsentligt för att förstå det varande som förstår varat (Ibid, s 21). Livsvärlden är människans *vara-i-världen*, vilket pekar på att det är omöjligt att överskrida livsvärlden då det är otänkbart att ställa sig bredvid världen som en ren åskådare eller som ett rent reflekterande ego (Ibid).

Merleau-Pontys livsvärldsbegrepp – *vara–till–världen* (fr *être-au-monde)* – är således inspirerat av både Husserl och Heidegger och finns utvecklat i *Phénomènolgie de la perception* (Merleau-Ponty 1945):

> Allt jag vet om världen, också genom vetenskapen, vet jag utifrån en synvinkel som är min, en erfarenhet av världen utan vilken vetenskapens symboler inte skulle betyda någonting. Hela vetenskapens universum är uppbyggt på den levda världen och om vi med stringens vill tänka vetenskap själv, noggrant uppskatta dess mening och bärvidd, så måste vi först och främst väcka denna erfarenhet av världen för vilken den är ett sekundärt uttryck (Merleau-Ponty 2004, s 43).

Merleau-Ponty menar att medvetenhet om och förståelse av livsvärlden är nödvändig för att kunskap ska komma till stånd. Kunskap är del av livsvärlden och kan förvärvas genom vetenskapen, även om kunskap kan vara något annat än den realitet som är känd. Teoretisering och reflektion kan ge en mer utförlig erfarenhet av den levda världen, samtidigt som definitioner av densamma bör vara öppen för kritik och omvärdering (Dahlberg et al 2008, s 38). Förhållandet mellan livsvärld och vetenskap är därför dynamiskt. Vi kan inte fly från livsvärlden, den levda realiteten finns där oavsett vad vi gör, det är den värld som finns där före oss och före ”varje analys som jag kan göra av den” (Ibid, s 45).

Idén med livsvärlden grundar sig således i vårt varande i världen och hur vi är *till* världen. Livsvärlden innebär en förståelse för den mänskliga existensen och hur vi relaterar till och samverkar med världen (Dahlberg et al 2008, s 37). Livsvärlden är en värld av varseblivning och genom varseblivningen är vi till världen; vi känner, hör, luktar och ser den värld som vi bebor, den värld som ”redan är där” före reflektionen (Merleau-Ponty 2004; Dahlberg et al 2008, s 39; Bengtsson 2005, s 26). Merleau-Ponty menar att varseblivning inte främst är en passiv process utan en intentionell akt som inbegriper en förståelse av tingens betydelser, vilket kan fås genom ett kroppsligt engagemang och en öppenhet. Tingen i världen utsträcker fält av mening omkring sig vilket gör att vi engagerar oss, tillika glädjer och irriterar oss. Varseblivningen av världen är en öppenhet mot världen, en kroppslig handling som gör att vi förankrar oss i världen.

Fenomenologi intresserar sig för kroppen som det fält världen framträder för. Ett fenomenologiskt förhållningsätt är att tänka bortom en dikotomi mellan subjekt och objekt. Istället bör vi undersöka sammanhangen mellan subjekt och värld. Att ta utgångspunkt i kroppen innebär att överskrida dualismen mellan medvetande och omvärld, tillika dualismen mellan medvetande och kropp: ”Disse dualismer må overskrides, fordi de betegner uadskillelige momenter i mennenskers ’livsverden’” (Rønholt et al 2003, s 52). Kroppen, den levda kroppen, är vår tillgång i världen och en förutsättning för att världen ska framträda i perspektiv (Bengtsson 2005, s 25). De objekt som framträder och förnims med kroppen är således inte meningslösa och de existerar inte endast i-sig-själv, utan de hör hemma i ett fält där tingen har en inneboende mening som *tingen-i-sig-för-oss*. Den varseblivna och sinnliga värld som möter oss när vi kan förhålla oss ”naivt og umiddelbart”, är den grund som reflektionen tar avstamp i (Rasmussen 2012, s 78). Det innebär att kunna ge sig hän och överlämna sig till det som sinnena kan berätta. Detta sätt att möta och förnimma världen, gör att verkligheten blir en form av estetisk tillströmning, vilket betyder att förnimma med alla sinnen[24] (Ibid, s 79). Livsvärlden är en värld av varseblivning.

“The arena of phenomenology is characterized by Merleau-Ponty as a phenomenal field” (Dahlberg et al 2008, s 38). Ett fenomenologiskt fält antyder att världen vi undersöker har två sidor. Den ena sidan står för hur vi förstår världen i relation till våra egna erfarenheter och upplevelser av världen. Den andra sidan är den värld som finns oavsett om vi är medvetna om den eller ej: livsvärlden är en värld som finns där redan innan vi börjar tänka eller fråga, således är livsvärlden både förvetenskapligt och förreflexivt (Ibid).

2.1.3 Den levda kroppen (le corps propre)

Den levda kroppen – le corps propre – står för den kropp som människor *är*. Merleau-Ponty menar att vi *är* till världen med vår kropp och att vi med kroppen förnimmer världen (Merleau-Ponty 2002, s 239). Han tar utgångspunkt i att människan är en kroppslig existens och därför har

[24] *Estetik* springer ur grekiskans *aistesis,* och ska förstås som sinnlig uppfattning eller varseblivning (Sara Danius et al 2012, s 10).

människan först och främst tillgång till världen genom perceptionen[25] (Thøgersen 2013, s 127). Den levda kroppen finns i världen före vår tanke. Merleau-Ponty beskriver den levda kroppen på flera vis och pekar på olika sätt att förstå kropp och kroppslighet: ”Kroppen är varat-till-världens förmedlare – att ha en kropp innebär för en levande varelse att ansluta sig till en bestämd omvärld, att smälta samman med vissa förehavanden och oavbrutet engagera sig i dem” (Merleau-Ponty 1997, s 32). Den levda kroppen erbjuder oss en kontakt med världen och med kroppen kommunicerar vi med världen och med andra levda kroppar. Den levda kroppen upplever ständigt och är samtidigt också upplevd av andra kroppar. Det är inte möjligt för mig att frigöra mig från kroppen, det är heller inte möjligt för mig att ställa mig bredvid min kropp, istället grundar och rotar min levda kropp mig i världen (Dahlberg et al 2008, s 41).

Le corps propre kan dels förstås som den *egna* kroppen *(egenkroppen)* vilket poängterar upplevelsen av sammanhanget mellan personlig identitet och individuell kroppslighet. Dels kan *le corps propre* också förstås som *själva* kroppen (*kroppen själv),* vilket framhäver förståelsen av kroppen som vi lever den. Betydelsen av *kroppen själv* belyser en anonym kroppslighet och ett kroppsligt förnuft som skapar en grund för våra uppfattningar. Den *egna kroppen* och *kroppen själv* är tätt sammanflätade och bildar en helhet, även om kropparna skiljer sig åt ska de inte förstås som två alternativ (Keller 1995, s 8-9). Merleau-Ponty menar också att kroppen består av två skikt: den *habituella kroppen* och den *aktuella kroppen* (Merleau-Ponty 1997, s 32). Den habituella och den aktuella kroppen samexisterar och är avhängiga varandra. Om min arm skulle amputeras så är hanteringsgesterna intakta hos den *habituella kroppen*, medan den *aktuella kroppen* inte kan utföra det jag vill. Den *habituella kroppen* existerar som en bakgrund för kroppens perception, som de hanteringsgester jag en gång kunde utföra, men som inte längre är möjliga med den aktuella kroppen. Fantomarmen är en tvetydig närvaro av en arm i form av vana och de aktuella handlingarna (Thøgersen 2010, s 107). Merleau-Ponty vill överskrida traditionella fördomar om kroppen, som till exempel fördomen om att kropp är en fysiologisk mekanism, ett objekt som kan förklaras genom orsakssammanhang och mekaniska lagar. Merleau-Ponty vill också överskrida den fördom som härleder till klassisk psykologi och som i sin

---

[25] Thøgersen använder sig av *perception* medan jag har valt att använda *varseblivning* för att beskriva hur människan erfar världen.

tur hänvisar till fysiologin när den försöker förstå kroppen, till exempel vid resonemang om yttre objekt och inre upplevelser: ”Begge klassiske traditioner forstår kroppen som en ydre objektiv ting, men en ting med nervesystem” (Thøgersen 2010, s 103). Nervsystemet möjliggör för de två traditionerna att knyta perceptionen till kroppen och i nervbanan kan traditionerna finna en automatisk rörelse från känsel till perception. Merleau-Ponty vände sig mot detta anatomiska sätt att uppfatta stimuli och känsel, som om det rörde sig om en konstant överenstämmelse. Det vill säga att vi inte upplever samma sak varje gång vi ser ett och samma objekt.

Kroppen är mitt absoluta här och är direkt knutet till min *existens*. Att *vara* kropp innebär att min existens och mitt varande baseras på att jag *är* kropp. Människans varande utgör en enhet av kropp och medvetande: ”Han [Merleau-Ponty] lægger vægt på, at kroppen bærer menneskets eksistens, d v s at kroppen ikke blot kan ses som en tilfældig egenskab ved mennesket” (Thøgersen 2010, s 41). Medvetandet är integrerat i den kroppsliga existensen och den levda kroppen är den faktiska förutsättning som tingen framträder för. Utan den levda kroppen skulle inte dessa perspektiv framträda. Kroppen är alltså det subjekt som ställer frågorna och undersöker världen, vilket innebär att subjektet är lika mycket kropp som subjekt och det finns på inget vis någon motsättning mellan kropp och själ, istället bildar de en integrerad helhet (Bengtsson 2005, s 24). Kroppen är ”en knutpunkt av levande betydelser”, samt det som binder ihop armar och ben, det visuella och taktila, det som ser och berör (Merleau-Ponty 1997, s 115). Detta sätt att förstå världen på står i bjärt kontrast till den dualism som går att spåra till Descartes (1596-1650) tankar om kropp och tanke. Descartes skapade en vetenskapsdualism som innebar att kropp och tanke sågs som två skilda enheter: ”Descartes dualism har resulterat i att man uppfattar kroppen som objekt och medvetandet som subjekt” (Gustavsson 2000, s 74). Något som Descartes fras speglar: ”Cogito, ergu sum” – ”Jag tänker, alltså finns jag till”. Cogito betyder ”jag tänker” och är Descartes beteckning på medvetandet. Att tänka är ett uttryck för medvetandet, med andra ord, så länge jag tänker existerar jag. Descartes resonemang bygger på den konklusion som menar att den som tvivlar existerar: ”Med sin metodiske tvivl har Descartes fundet Cogitoet, som det, der ikke kan drages i tvivl” (Thøgersen 2010, s 45). Den som kan tvivla – den som tänker – existerar således. Ett fenomenologiskt synsätt tar dock avstånd från den cartesiska kropps-medvetandedualismen. Merleau-Ponty kontrar och menar istället att ”Medvetandet är ursprungligen inte ett ’jag

tänker att' utan ett 'jag kan'" (Merleau-Ponty 1997, s 100). Kropp och medvetande går inte att separera utan kroppen är ett subjekts-objekt. Kunskapen finns redan i kroppen och i kroppens rörelser – "jag kan".

2.1.4 Intentionalitet (intentionnalité) och mening (sens)

Tillsammans med livsvärldsperspektivet och den levda kroppen är intentionalitet och mening centrala aspekter inom fenomenologin. Intentionalitet redogör för relationen mellan människa och erfarenheten av ett objekt/händelse samt belyser vad vi riktar oss mot och hur vi är riktade. När vi erfar ett objekt eller händelse erfar vi det alltid som något som har mening för oss. Erfarenheten skapar mening för att vi tillhör världen: "It is because of our belongingness to the world we experience that things are always meaningful to us, i. e. that they bear explicit as well as implicit meaning that can be explicated, illuminated and clarified" (Dahlgren et al 2008, s 48). Mening handlar om hur tingen är givna till oss och hur de presenterar sig för oss. Mening är sammankopplat med vår förståelsen av tingen.

Merleau-Ponty kallar den kroppsliga riktadheten för *varseblivning* vilket belyser hur kroppen är riktad *mot* fenomenet (*intentio* eller *noësis*). Fenomenet som framträder (för kroppen) och skapar mening genom medvetenhetsakten (*intentum* eller *noëma*). Den levda kroppen blir alltså utgångspunkt för *hur* människor upplever och erfar världen. Den levda kroppen är därmed ett livsvillkor (Rønholt et al 2003, s 55):

- *Intentio*, eller noësis, betyder att vara riktad *mot* något – akten som medvetandegör objektet. Genom kroppens riktadhet mot något (objektet), uppstår mening.
- *Intentum*, eller noëma, är objektet (fenomenet) som kroppen riktar sig mot och som framträder för kroppen. Genom medvetandegörandet av objektet skapas mening (Ibid, s 57).

Mening kan skapas när vi lyssnar på musik. Genom att vi lyssnar, hör och "sträcker oss" mot musiken (intentio) blir vi medvetna om vad vi lyssnar till (intentum). Meningsaspekter i musiken framhävs och förstärks genom den kroppsliga riktadheten. Den intentionella akten möjliggör för tinget att framträda och akten söker sig bortom subjekts- och objektdikotomin för att istället undersöka hur subjekt och värld hänger ihop. I själva framträdandet har vi möjlighet att ställa frågor om *hur* tingen (fenomenen) framträder för subjektet. Den *levda kroppen* är subjekt för alla erfarenheter och "Utan den levda kroppen som utsiktspunkt skulle det inte finnas

perspektiv" (Bengtsson 2005, s 24-25). Ett grundläggande tema för fenomenologi är, som tidigare poängterats, framträdandets möjlighetsbetingelser (Rønholt et al 2003, s 59). Ett fenomen framträder alltid *för* någon, för att något ska kunna visa sig, måste det visa sig för någon. Akten gör oss medvetna om hur fenomenet är givet till oss, samt hur fenomenet framträder för oss. Men akten kan också vara av oreflekterad art.

När vi undersöker objektet avslöjar vi samtidigt oss själva som den som objektet visar sig för. Världen är inte bara något som finns där, utan något som framträder för oss. Detta möjliggörs av ett subjekt, som endast kan förstås i relation till världen: "Derimod udgør virkeligheden et system af gyldighed og mening, som behøver subjektiviteten, dvs. et erfaringsnæssigt og begrebsligt perspektiv, for at kunne manifestere og udfolde sig" (Rønholt et al 2003, s 19). Subjekt och värld är ur ett fenomenologiskt perspektiv oskiljbara. Genom att vi varseblir världen med kroppen upptäcker vi och ger världen mening. På detta sätt är vi aktivt medverkande i den värld vi lever i, som när jag riktar mig mot det som är meningsfullt för mig: "Den levda kroppen är däremot den faktiska förutsättningen för att tingen ska framträda i perspektiv. Utan den levda kroppen som utkikspunkt skulle det inte finnas perspektiv" (Bengtsson 2005, s 24-25). Den omedelbara varseblivningen ger en kroppslig upplevelse av mening (Keller 1995, s 8).

Merleau-Ponty är inte helt konsekvent i sin användning av begreppen *mening* (*sens*) och *betydelse* (*signification*). Mening framstår som ett bredare och mer fundamentalt begrepp än betydelse. Mening är främst knutet till en helhet av betydelser, medan betydelse knyter an till enkla symboliska uttryck. Trots inkonsekvensen är meningsbegreppet viktigt i Merleau-Pontys fenomenologi: å ena sidan ingår vi redan i en meningsfull värld, å andra sidan kan vi samtidigt prägla världen med mening.

Mening är en dimension av vårt varande-i-världen och Merleau-Ponty menar att: "Because we are in the world, we are *condemned to meaning*, and we cannot do or say anything without its acquiring a name in history" (Merleau-Ponty 2002, xxii). Att vara till världen innebär att det är omöjligt att fly från mening. Mening är direkt kopplad till förståelsen av världen och fenomenen. Mening är ett relationellt förhållande mellan den kroppsliga existensen och fenomenvärlden: "Mening er der kun, fordi mennesker allerede befinder sig i verden af fænomener" (Thøgersen 2010, s 125). Människan präglar världen med mening, vilket poängterar att människans riktning i världen skapar mening. Den levda kroppen kan uttrycka en riktning i världen och på så sätt skapa mening – meningsbe-

greppet är knutet till människan som levd kropp i livsvärlden. Vi är dömda till mening.

Världen är full av mening i kraft av att vi kroppsligt existerar i världen, då vi alltid är i färd och på väg i en riktning. Dock innebär det inte att allt har en mening (lika lite som att allt är meningslöst), detta gör att människan befinner sig i ett dialektiskt förhållande till mening och icke-mening. Den levda kroppen fungerar därför som en medvetandehorisont, som ett utryck för det sätt som var och en väljer att leva i varje situation. Varje handling, varje gest, instiftar en skillnad och verkar för en ändring i nuvarande situation – existens är att uttrycka sig (Ibid). Vi lever i ett tvetydigt fält där människan väljer världen och världen väljer människan. Vi kan ge uttryck för en riktning som skapar mening på samma gång som kontakten med världen kan störas genom att vi till exempel drabbas av sjukdom. När kroppen förändras genom sjukdom förändras även världen: ”Bodily dissonance is a conflict of wanting and not being able to, lacking bodily autonomy” (Dahlgren et al 2008, s 45). Tillgången till världen och möjligheten att göra det vi vill förändras drastiskt om vi blir sjuka och kroppen förändras.

2.1.5 Kött (chair)

Le Visible et l'invisible (1964) består av arbetsanteckningar och ett ofullständigt manuskript till det som skulle bli den bok som Merleau-Ponty höll på att skriva när han dog. I detta manuskript använder sig Merleau-Ponty av begreppet *kött* (fr *chair*): “Begreppet kött i detta verk handlar om kroppens dubbelhet; det handlar om avståndet i jaget, men också om dess omedelbara närhet” (Dahlberg 2013, s 11). Dubbelheten innebär också att kropp och värld inte är separerade från varandra, utan sammanflätade då all varseblivning är ”köttslig” i någon mån. Kroppen är jag. De upplevelser jag kallar för mina är först och främst kroppens upplevelser. Kroppen tolkar sig själv. Men kroppen riktar sig också mot omvärlden och är synlig för andra samtidigt som kroppen är just min kropp. Detta uttrycker en rörelse från det subjektiva mot det kollektiva. Kroppen är individuell, men också något som vi människor har/är gemensamt. Samtidigt som världen öppnar sig för kroppen så öppnar sig kroppen för världen genom varseblivningen.

“Köttet är på många sätt ett gränsfenomen” (Dahlberg 2013, s 263), köttet är en gräns mellan det som är allra mest “jag” och det som är minst “jag”. Köttet är det som inte står under viljans och tankens kontroll utan är en sorts massa som kan vara svår att handskas med. Men samtidigt är

kött också närvaro och fakticitet. Genom köttet kan en förståelse skapas för hur människans olika sidor hänger ihop: ”I *Le Visible et l'invisible* utgör köttet ett sätt att förstå hur varats essens hänger ihop med dess existens, eller med andra ord hur dess möjlighet hänger ihop med dess verklighet, liksom det allmänna med det enskilda” (Ibid, s 264). Begreppet kött visar på flera erfarenheter av gränser: gränsen mellan det närvarande och det frånvarande, mellan det levande och det döda, samt övergången mellan det mänskliga och det omänskliga. Kött är gränsen mellan, men kött är också det som binder ihop. Gränsen mellan det närvarande och det frånvarande. Mellan det levande och det döda. Mellan människa och Gud. Kött kan förstås som upplevelsen av den egna kroppen och hur det är att vara sin kropp i direkt närhet med sig själv, samtidigt som kött kan vara en upplevelse av ett avstånd till och i den egna kroppen. Denna upplevelse kan enligt Merleau-Ponty, vara en upplevelse eller förståelse av varat (Ibid, s 265). Köttet är dubbelheten, spänningsfältet och mellanrummet mellan det egna och det som inte är det egna ”det som befinner sig på gränsen mellan det som är 'jag' och det som inte är 'jag', men också på gränsen mellan människan och det som inte är människa” (Ibid, s 270). Kött är glipan och mellanrummet, spänningen och dragningskraften mellan det egna och det anonyma, mellan mänsklighet och död.

Köttet utgörs också av det synliga och det kännande; blicken som kan stryka över ett ansikte precis som handen kan smeka kinden. Handen och ögat undersöker världen, frågar världen, undrar över världen.

Köttet är ett sätt att ställa frågor till varat: “Liksom den frågande måste känna till det som frågas om för att kunna fråga, är varje fråga både ett erkännande av något som redan finns där och en rörelse mot något okänt”. Köttet “destabiliserar det etablerade språket” och möjliggör för att ifrågasätta det för givet tagna (Dahlberg 2013, s 15). Genom *köttet* – den frågande handen och blicken – får kroppen svar: ”Köttet är varken 'oändligt avstånd eller absolut närhet' utan befinner sig på något vis däremellan. Det är en *tjocklek* som befinner sig mellan 'oss' och 'Varat'” (Ibid, s 35).

Avhandlingens empiri bygger på fyra olika musikaliska kontexter, vilka på många sätt skiljer sig åt, men som också har likheter. Köttet är å ena sidan en hjälp att förstå hur kontexterna hör ihop, men å andra sidan låter köttet varje deltagare i studien att framträda. Köttet binder samman, men är också gränsen. Köttet är närheten och avståndet, det individuella och det gemensamma.

2.2 Musikalisk mening kroppsligt förankrad

Ur ett fenomenologiskt perspektiv är det oproblematiskt att påstå att kroppen är utgångspunkt för våra erfarenheter då den möjliggör för oss att se, känna, dofta, höra, tänka, springa och så vidare. Kroppen är basen för våra relationer med världen och till andra människor samt relationen med oss själva. Kroppen är förnimmande och kroppen förnimms. Följande avsnitt behandlar musikalisk mening som kroppsligt förankrad och grundar sig i en fenomenologisk förståelse av varat och musik som föreliggande avhandling begagnar sig av.

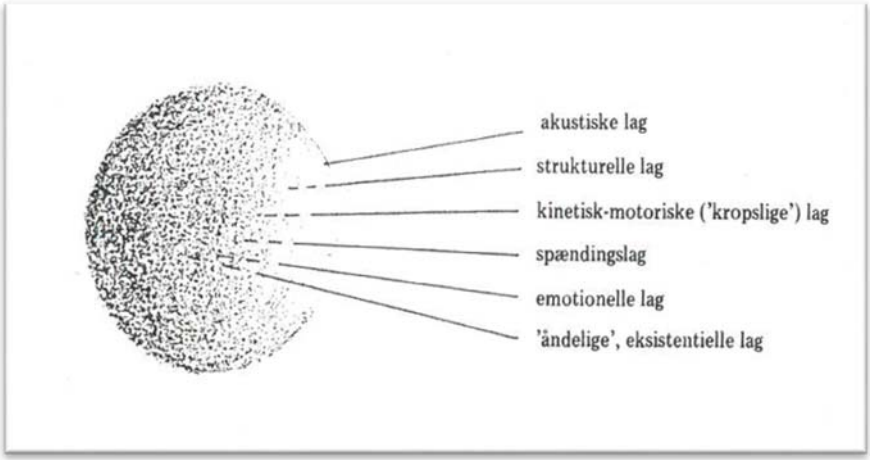
2.2.1 Musik som meningsuniversum

När ett musikaliskt förlopp varseblivs, upplevs inte musik som en rad olika ljud med vissa bestämda egenskaper, som till exempel klangfärg, tonhöjd och intensitet, utan istället upplevs musik som en helhet. Detta speglar förhållandet mellan musiken och den som lyssnar: "Forløpet opnår først musikalsk mening for os, når der foregår en *perceptuel bearbejdning* af de modtagne sanseindtryk" (Nielsen 2010, s 133). Musik sker över tid vilket innebär att vi upplever en rad "nu". Det musikaliska förloppet upplevs alltid mot bakgrund av det föregående, vilket ger en förväntan inför vad som komma skall (Ibid). Musiken är immateriell och blir först förståelig när den blir "*tænkt sammen med* vor bearejdende, handlende bevidstdhed" (Nielsen 2010, s 134). Det betyder att strukturen fungerar som en föreställning och/eller en intention, från till exempel kompositörens sida, och som en upplevelsemöjlighet för mottagaren: "Denne intention og denne mulighed er der også, selv om det pågældende musikalske objekt ikke opleves af nogen konkret person. Det er dette, der giver det musikalske objekt dets 'objektive' status" (Ibid). Detta sätt att resonera öppnar för att föra samman objektets meningsuniversum, som inte endast består av musikteknisk fackterminologi ("huvudtema", "sidotema", "dominant" och så vidare), utan också består av meningslager som existerar "djupare" placerat i objektet. Meningslager som vi omedelbart erfar kan vara till exempel spänningsförlopp, höjdpunkter och vilopunkter (Ibid, s 135). Att uppleva musik på detta sätt belyser att musik kan uttrycka olika slags mening samt att musik kan ha ett innehåll, men det innebär också att ett subjekt är medtänkt i processen. Förhållandet mellan subjekt och musik blir än tydligare i relationen med våra föreställningar om att musik innehåller och uttrycker känslor tillsammans med existentiell mening. Det musikaliska objektet utgör ett helt meningsuniversum, som ger ett spektrum av upplevelsemöjligheter (Ibid).

Musik kan ha både mening och funktion. Musik kan vara medel för något utanför sig själv och då framstår funktionen som mer central än själva musiken (Ibid, s 143). Musik kan användas till *underhållning* och att slappna av till, som ljudkuliss eller som reklam för en vara. Musik kan också vara mer handgriplig och syfta till att dansas och marschera till, eller som vaggsång för det lilla barnet. En annan slags funktion har den musik som är *politisk* och tar sig uttryck i protestsånger och hyllningvisor. Musik kan också ha en *socialiserande* funktion vilket kan identifiera olika grupper, miljöer, åldersgrupper etcetera. Musiken kan därutöver också ha *estestisk*, *religiös* och/eller *rituell* samt *terapeutisk* och *existentiell* funktion.

Nielsen har delat in det musikaliska objektet i olika meningslager såsom ett akustiskt, ett strukturellt, ett kinestetisk-motoriskt (kroppsligt), ett spänningslager, ett emotionellt och ett existentiellt (”andligt”) lager. Men Nielsen belyser också det faktum att uppdelning kan vara vilseledande om den uppfattas alltför direkt: “Det karakteristiske er nemlig yderligere, at hele dette objekt med de mange forskellige meningdimensioner (hvoraf blot nogle viktige er antydet) *hører sammen*, fordi de *‘höres sammen’*” (Ibid, s 135). Meningslagren blir egentligen förståeliga först då vi upplever det musikaliska objektet:

> Jeg mener, det hænger sammen med (d. v. s. det forekommer at være en frugtbar hypotese), at der eksisterer en grundlæggende, principiel korrespondens (d. v. s. forbindelse, overensstemmelse) mellem meningslag i musikken og oplevelses- eller bevisthedslag hos mennesker. Noget i den ene svarer til noget i den anden. Denne korrespondens muliggøres af, at der i de musikaliske objekt, som skildret ovenfor, er ”infældet” en ”subjektiv struktur”, som ved denne infældning har antaget ”objetiv form” (Ibid, s 137).

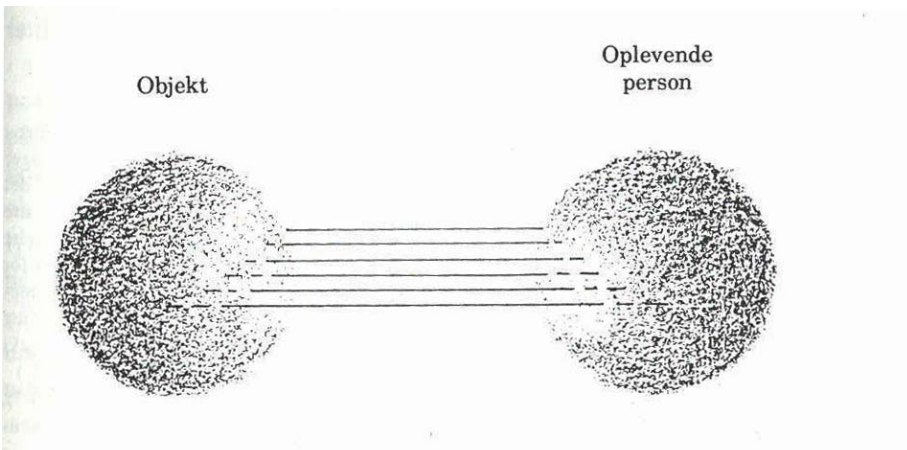


Figur 1: "Skitse, der illustrerer nogle meningslag i det musikalske objekt" (Nielsen 2010, s 136).

Musikens olika meningslager är olika mycket utforskade. Vilket hänger ihop med vilken musikfilosofisk grundsyn som är anammad. Det akustiska och strukturella meningslagret är väl utforskat, däremot är det kinestetisk-motoriska och existentiella meningslagret inte lika beforskat. Alltså, den grundsyn som beaktar musikens form, innehåll samt struktur är mer beforskad än den som belyser aspekter av det estetiska, kinestetisk-motoriska, emotionella, andliga och existentiella (Pio & Varkøy 2012; Varkøy & Westby 2014).

I mötet mellan musiken och människan finns en grundläggande korrespondens. Mötet kan bli mycket intensivt och den upplevande personen kan bli fullständigt uppfylld av det musikaliska objektet. Möten som kan beskrivas som katarsisupplevelser, men även som upplevelser med terapeutisk verkning (Ibid, s 138). Dock bör tilläggas att detta intensiva möte inte alltid sker mellan människa och musik, vilket har sin grund i den förtrolighetsnivå som den upplevande personen har. Om man är väl förtrogen med musiken man lyssnar på finns större chanser till en intensiv upplevelse än för den som inte hört musikstycket förut. Subjektsavhängiga faktorer är (Nielsen 2010, s 139): a) kodförtrolighet – kunskap om musikalisk stil, b) verk- och objektsförtrolighet – kunskap och igenkänning av den aktuella musiken, c) selektiv uppmärksamhet – vad i musiken väljer man att rikta sin uppmärksamhet mot, d) attityd, intresse och vana – förhållanden

som är präglade av det sociala och miljömässiga, e) lyssnartyp – mer eller mindre medfödd fallenhet för att lyssna på musik på ett speciellt sätt, f) uppmärksamhetsnivå, g) den fysiska och sociala lyssningsmiljön i sin vidaste betydelse. Tillsammans med dessa individuella faktorer måste även musiklyssnarens totala historiska situation medräknas, vilket innebär att en ”sammanblandning” av det musikaliska objektet och det lyssnande subjektet kan te sig olika. Det innebär att upplevelsen av musiken varierar varje gång eftersom olika dimensioner av det musikaliska fenomenet framträder för subjektet: ”Dette sidste indbyder musikalske og andre æstetiske objekter i øvrigt i sig selv til p.g.a. deres mangesidighed og mangetydighed. Udtryckt på en anden måde: deres *mangspektrede meningsunivers*” (Ibid).



Figur 2: ”Skitse af korrespondensen mellem meningslag i det musikalske objekt og bevidsthedslag hos den oplevende person” (Nielsen 2010, s 137).

När Nielsen beskriver musik i termer av att ha en estetisk funktion ska det förstås som förhållandet mellan det estetiska objektet (i detta fall musiken) och den person som upplever. Detta innebär att ”det estetiska” inrymmer något mer än ”vackert” och ”formfulländat” och istället ska uppfattas som ”grundvilkår for menneskers eksistens” (Ibid, s 142). Att lära sig om livet genom konsten och låta livet påverka konsten kan sägas äga *existentiella* värden. Musiken har möjlighet att förmå den upplevande människan att komma i kontakt med sig själv, vilket tangerar det existentiella. Genom musik kan vi stå i kontakt med oss själva samtidigt som det ger en möjlighet att förstå världen vi befinner oss i. Musik är också något som kan få

människor att känna tillhörighet, en längtan efter en känsla av att få tillhöra ett större sammanhang. Detta innebär också att då vi delar musik med andra sker det i dialog, vilket kan ske i den mindre gruppen så väl som i den stora. Musik öppnar för en kommunikation som når bortom orden. Det är möjligt att uppleva musik med innehållande och uttryckande egenskaper, men det krävs ett upplevande subjekt. Musiken blir meningsfull i mötet med det upplevande subjektet och genom subjektets intentionalitet – musikens mening är förankrad i kroppen (Merleau-Ponty 2002; Nielsen 2010). Den estetiska funktionen sätts i fokus för människans existens, för människans varande-i-världen. Nielsen menar att ”den æstetiske funktion er overordnet de øvrige funktioner” (Nielsen 2010, s 144), eller för att krypa ännu lite närmare: en estetisk upplevelse är en förståelsehandling som siktar mot en förståelse av världen och oss själva – på detta sätt ska också musik förstås i denna avhandling.

2.2.2 Den levda kroppen i relation till musik

Musiklyssning kan inledningsvis upplevas som om örat blir taktilt berört av ljudets vibrationer. Dock erfars inte resonansen separerad från ljudet, utan som en del av dess essentiella färg och djup: ”a phenomenon that lead many non-Western cultures to classify hearing as a form of inner touch” (Stubley 1999, s 5). Om vi förstår lyssnande på detta sätt aktiveras en ömsesidighet som betyder att musiken har blivit en del av vårt kroppsliga varande genom att beröra och att bli berörd, som om subjektet och objektet gnids mot varandra (Ibid).

Att bli berörd och att beröra skapar ett utrymme för att känna och höra musik samtidigt, eller som Merleau-Ponty uttrycker det: ”Eftersom samma kropp ser och känner, tillhör det synliga och det kännbara samma värld” (Merleau-Ponty 2004, s 257). Att höra och beröras av musiken kan förstås som myntets olika sidor. Att lyssna på musik kan upplevas som en inre dans, som en del av en helhet där den rörliga kroppen skapar en känsla av helhet. Stubley gör en liknelse med en dansare och menar att dansarens kropp kan synliggöra musikens mening, förstådd som att röra vid och att bli berörd av. Inte som när kroppen kontaktar ett objekt, utan istället inom kroppen själv: ”Her image also makes visible the sense in which a moving body is a knowing body” (Stubley 1999, s 6). Musik kan förstås som grundad i kroppslig erfarenhet då begrepp som repetition, kontrast, öppen, stängd, rundad och så vidare ofta används vid förståelse av ljud som rörliga linjer (Ibid). För att tala i metaforer kan man säga att ”den förnumna och den förnimmande kroppen är liksom avigan och rätan, eller

liksom två avsnitt av ett cirkulärt lopp" (Merleau-Ponty 2004, s 261). Det handlar om att känna musiken *med* kroppen, samtidigt som kroppen är mottagare av det *som* känns. Dessa två sidor kan inte skiljas åt eller separeras, de hör ihop och bildar en helhet.

Kropp och kroppslighet spelar en avgörande roll i skapandet av musikalisk mening:

> This experience usually involves emotional states that affect the body in many different ways: from the apparent "absence" of emotions in a state of "pure contemplation" to its unavoidable presence when a musical emotion physically overcomes the listener (Pelinski 2005, s 2).

Att lyssna på musik innebär oftast att vi på något sätt blir känslomässigt berörda. Det kan röra sig om allt från stillhet och musikalisk kontemplation till att bli fullständigt emotionellt översköljd. Musik kan ge upphov till känslor som förvånar den som lyssnar. Medan vi varseblir musik lever vi musiken, utan begrepp och logik som separerar subjektet från objektet – musik är inte vad jag tänker utan vad jag lever[26] – musik har därför möjlighet att skapa mening i människors liv. Musikalisk mening här främst förstått som en subjektiv erfarenhet länkad till en för-begreppsmässig och för-rationell erfarenhet, på samma gång öppen för det sociala sammanhanget som informerad av det. Utifrån ett estetiskt synsätt kan musik framstå som meningsfull i sig själv i relation till människan, men samtidigt framträder också musiken som meningsfull för oss:

> Et musik*værk* eller en musikalisk *aktivitet* fremtræder meningsfull for os både i sig selv, i kraft af konteksten og vores (livs)historiske situation, og fordi vi som deltagande og oplevende personer selv er medskabere af det æstetiske fænomenen (Holgersen 2002, s 94).

Det estetiska objektet får sitt fullständigande genom varseblivningen. När tingen framträder för oss – när vi varseblir tingen – bildas mening på ett existentiellt plan genom att det inte finns någon skärm mellan tinget och mig: "We are both of the same race" (Dufrenne 1973, s 333-337). Det finns ingen distans emellan, musiken och jag kommer nära varandra. Det estetiska objektet konstitueras i mig. Objektet blir varseblivet med min

---

[26] Detta är en parafras på "Le mond est non pas ce que je pense, mais ce que je vis, je suis ouvert au mond, je communique indubitablement avec lui, mais je ne le possède pas, il est inépuisable" (Merleau-Ponty 2002, xiii).

kropp, en kropp genomsyrad av tankar och själ, förmögen att erfara världen. Tinget, i det här fallet musik, existerar för min kropp:

> The pianist knows the work with his hand, and all of this has a place in his motor field. Each inflection of the melody awakens an echo in his body, as do subtleties of harmony which means as much for the hand as for the ear. He hears with his fingers. Simailary, the conductor hears with his arms – with his whole body, through which the music flows and becomes dance (Ibid, s 341).

Musikern kan musiken, förstår och känner musiken med sin kropp. Kroppen svarar som ett eko på musiken och kroppen blir musik, kroppen blir dans. Kroppen förändras tillsammans med musiken när människan är berörd. Mening som är mottagen av och med kroppen kan tolkas som känslor och/eller reflektion. Vid en estetisk erfarenhet förstås kroppen bäst genom dialektiken mellan kropp och sinne. Detta innebär att ”the body must be educated to contribute to aesthetic experience and that the work of art itself, it is made for the body, is not made for the body alone and may at times even thwart it” (Ibid, s 343). Kroppen behöver bildas med syfte att bidra till estetisk erfarenhet. Genom att lyssna, känna, sjunga, spela, dansa, vissla, klappa, knäppa så erfars och upplevs musiken. Musiken möter kroppen i rörelse likväl som i stillhet. Kroppen möter med motstånd och med öppenhet. Kroppen kan vara ett hinder, stå i vägen och blockera för upplevelsen. När sinne och kropp möts för att genomsyra varandra blir den estetiska erfarenheten påtaglig, rummet och världen upplevs annorlunda – jag upplever mig själv annorlunda. Det är inte som förut, något är förändrat. Mening har skapats. Musik har egenskapen att kunna komma ett subjekt oerhört nära. Det kan upplevas som om musiken spelar sig själv, sången sjunger sig själv, dansen dansar sig själv. Jag behöver inte tänka för att göra, det ”bara” sker när kroppen är van, tränad, vet, känner och vill. Mellan musiken och kroppen skapas en slags spänning och önskan om att förenas, utan att helt kunna bli ett: ”I become the melody or the statue, and yet the melody and the staue remain external to me. I become them so that they can be themselves. It is in me the aesthetic object is constituted as other than me” (Ibid, s 231). Jag blir musik, samtidigt som musiken står utanför mig själv. Musiken konstituerar sig själv i mig genom min intentionella akt. Istället för att placera musiken bortom mig själv omfamnar kroppen musiken som bekräftar sig själv i omfamningen (Ibid).

Att göra en erfarenhet innebär att bli skakad, berörd och träffad: ”Subjektet forandres av og gjennom erfaringen det rammes av” (Vetlesen 2004, s 40). En erfarenhet är gränsöverskridande och ställer det vana på kant, det nya kommer in och bryter mönster, berör något som får oss att se oss själva med nya ögon, vi upplever subjektiviteten från ett ovant håll. ”Erfaringen har slik karakter av et møte, et møte i dynamisk forstand: uten subjektet, inget erfaring, intet objekt; uten objektet, intet subjekt som skapes på nytt, som forandrer seg i erfaringens medium” (Ibid). Musik har status av att kunna föra oss i kontakt med andra sidor av oss själva – vårt sätt att vara-i-världen på. Sidor eller dimensioner som inte har med medvetna val att göra. Sidor och dimensioner som drar sig undan språket, en slags subjektivitet som inte kan objektifieras, men som förutsätts ligga till grund för vår subjektivitet (Ibid). En erfarenhet av musik kan innebära ett möte med oundvikliga grundvilkor för tillvaron som människa: sårbarhet, dödlighet, relationers skörhet och existentiell ensamhet. Villkor som är givet alla och som därför inte är valbara. Villkor som är en inramning till vår männskliga existens.

Att tänka samman objekt och subjekt är fenomenologiskt orienterat och när vi träder i relation med objektet (musiken) träder vi också i relation med oss själva (subjektet), med vårt varande-i-världen.

2.2.3 Intersubjektivitet och musik

Den intersubjektiva världen springer ur den köttsliga intersubjektiviteten på så sätt att vi är kropp. Intersubjektivitet kan också förklaras som mellankroppslighet, vilket i sin tur speglar det faktum att vi människor är till världen som kroppar (Merleau-Ponty 2004, s 40). Merleau-Ponty menar att vi som levda kroppar är rustade för att möta andra människor (Thøgersen 2010, s 99-100). Genom att erfara och utforska min egen kroppslighet kan jag beskriva relationen till andra människor:

> När min högra hand rör vid min vänstra hand förnimmer jag denna som ett “fysiskt ting”, men i samma stund inträffar om jag vill en extraordinär händelse: nu börjar min vänstra hand också förnimma min högra hand, *“den blir lekamen, den förnimmer”*. Det fysiska tinget får liv – eller mer exakt så blir det vad det var, händelsen berikar det inte, men en utforskande kraft kommer för att ta plats i det och bebo det (Merleau-Ponty 2004, s 232).

Kroppserfarenhet involverar erfarenheten av min så kallade yttersida och denna erfarenhet är avgörande vid förståelsen av annanhet och erfarenhet-

en av ett främmandegörande. Erfarenheten av min kropp (att med höger hand beröra vänster hand) innefattar en känsla av att vara främmande, vilket kan skapa empati i mötet med andra – jag förstår hur du kan känna i mötet med mig. En förståelse som grundar sig i erfarenheten av mig själv: "Jeg har hermed fået en erfaring, der svarer til, hvad et andet subjekt kan få ved at beröre min hånd […] (Holgersen 2006, s 43). Med min levda kropp kan jag förstå en annan persons kropp och existens. Genom att jag erfar min egen kroppslighet kan jag beskriva relationen till andra människor: "Däremot vet jag obestridligen att människan där borta *ser*, att min förnimbara värld också är hennes, ty *jag övervarar hennes seende*, det *syns* i hennes ögons grepp om det synliga skådespelet […]" (Merleau-Ponty 2004, s 236). Då jag tar utgångspunkt i det varseblivna kan jag märka vad den andre märker – jag ser att den andre ser (Thøgersen 2010, s 99). Med min kropp förstår jag den andres kropp som en annanhet. Jag erfar alltid den andre som en kropp och Merleau-Ponty menar att det första vi varseblir är "en annan 'sinnlighet'" (*Empfindbarkeit*) och endast utifrån denna annanhet erfar vi en annan människa (Merleau-Ponty 2004, s 235). Den andre framträder som en människa för mig och inte som en ande. Människan är given för mig på det sätt som jag har belägg för hos mig själv i mitt vara "*det finns ingen konstitution av en ande för en ande, utan bara av en människa för en människa*" (Ibid). Dock kan jag inte tänka den andres tankar, men jag kan tänka *att* hon tänker. Den andre existerar för mig på en "nivå under tänkandets ordning", den andre existerar som *sinnlighet* (Ibid, s 237). Merleau-Ponty kallar detta kännande för en "estesiologisk" fas och refererar till grekiskans *aisthesis*[27]. Upplevelsen av den andre är inte främst grundlagt i en kognitiv tanke eller i en jämförelse mellan mig och den andre, utan är istället en upplevelse av den andres kroppslighet, som sinnlighet. Den intersubjektiva världen härstammar alltså från den köttsliga intersubjektiviteten (Thøgersen 2010, s 100).

Musikalisk intersubjektivitet står för flera subjekts samtidiga riktadhet mot musik och mot varandra (Holgersen 2006, s 48). Subjektet, den andre och världen belyser varandra, hör ihop och förstås i relation till varandra och till världen. Intersubjektivitet kan framstå som flera subjekts upplevelse av en gemensam mening – att spela och dansa tillsammans bidrar till starka band mellan de subjekt som deltar (Ibid, s 47). En musikalisk situation ger möjlighet till intersubjektiva relationer. Genom att jag lyssnar,

[27] Varseblivning eller sinnlig uppfattning (Danius et al 2012, s 10).

skapar, utövar, dansar, spelar och sjunger eller på något annat sätt deltar, skapas en relation, inte endast med musiken, utan även med de andra deltagarna och inte minst med mig själv (Dufrenne 1973; Nielsen 2010; Holgersen 2006).

Även om en musikaktivitet och musikupplevelse är av individuell karaktär har subjektet alltid en möjlighet att öppna sig mot intersubjektiviteten. En musikalisk intersubjektivitet behöver inte nödvändigtvis vara ett konkret möte mellan två subjekt. Musikalisk intersubjektivitet kan ta sig uttryck i en gemensam riktadhet mot "indre musikalsk tid", det vill säga musikens inre sammanhang i tid, alltså det fenomen som samtidigt kan överskrida flera subjekts medvetenhet, såsom kompositören, utövaren och lyssnaren. Det är möjligt att leva sig in i ett stycke musik tillsammans med kompositörens tänkande genom att sjunga, dansa, spela och lyssna till musiken. Vi får då ett tillfälle att genomleva samma förlopp av "indre musikalsk tid" (Holgersen 2006, s 48).

Musikaliska situationer öppnar upp för flera slags intersubjektiva relationer, men också när man är ensam med sin musikaliska upplevelse kan ett annat subjekt vara potentiellt närvarande i det musikaliska uttrycket: "Det fænomenologiske perspektiv leder med andre ord til den oppfattelse, at subjektets rettedhed mod og af musik altid implicerer musikalsk intersubjektivitet (Ibid). Att rikta sig mot musik innebär musikalisk intersubjektivitet eller musikalisk mellankroppslighet. Det innebär att jag möter musiken med min kropp och att musiken möter min kropp. Om denna riktadhet mot en musikalisk aktivitet sker tillsammans med andra människor kan intersubjektivitet förstås som skapande av mening.

2.2.4 Vanors tillblivelse och kunskapande

Den levda kroppen är "vår tillgång till världen" vilket innebär att vi bebor världen med vår kropp (Bengtsson 2005, s 25). Att bebo världen innebär också att skapa vanor: "At bebo et rum og have eller udvikle vaner er nært beslægtet – begge betydninger er indholdt i begrebet habitus (både på latin og i nutidigt fransk og engelsk). Vort forhold til omverdenen er et levt forhold, en del af vores habitus" (Rønholt et al 2003, s 53). Om min kropp förändras, förändras även livsvärlden och mitt levda förhållande med världen tar sig ett nytt uttryck: plötsligt ter sig trappan, som jag vanligtvis med lätthet tar mig upp för, som ett stort hinder när jag stukat foten. Eller de nya glasögonen som inledningsvis skaver bakom öronen blir inom kort en förlängning av min kropp: jag letar efter glasögonen och finner dem på min egen näsrygg – kroppen införlivar världen med sig själv.

”Förvärvandet av en vana är närmast begripandet av en betydelse, men det är det motoriska begripandet av en motorisk betydelse” (Merleau-Ponty 1997, s 106). En vana skapas genom att kroppen griper och förstår rörelsen. Merleau-Ponty ger exempel som visar på hur en bilförare kör in på en väg utan att behöva jämföra vägens bredd med bilens form, på samma sätt som om jag inte behöver mäta min kropps bredd innan jag går igenom en dörröppning. Bilen och kroppen har ”blivit volymkrafter med krav på ett visst spelrum” (Ibid, s 107). Ett annat klassiskt exempel är när den blindes käpp upphör att vara ett föremål för brukaren, istället har käppens spets förvandlats till ett sinnesområde, analog med den blindes blick. Att vänja sig vid en bil, en dörröppning eller käpp innebär att vänja sig vid dem och samtidigt integrera dem i den egna kroppens volym: ”Vanan utrycker vår förmåga att utvidga vårt vara-till-världen eller att byta existens genom att införliva nya instrument” (Ibid). När vi använder något sorts ting kan det genom interaktion med världen omformas till ett instrument som till exempel glasögon, cykel, bil, den blindes käpp eller ett musikinstrument.

Att införliva ett instrument och en rörelse med/i kroppen, eller att låta en sång eller ett musikstycke varseblivas av kroppen är att införliva musiken i sin livsvärld. Att i någon form syssla med musik innebär att vara till världen med kroppen. Musikerns kropp införlivar instrumentet till sin värld, dels genom att sträcka och rikta sig mot instrumentet och dels genom att integrera instrumentet med sin kropps volym. Jag är hos instrumentet, rörelsen, sången och musikstycket med min kropp. Instrumentet fungerar som en förlängning av kroppen genom vilken musikern erfar världen. Avståndet mellan kropp och ting suddas ut och upplevs inte längre som skilt från kroppen, på detta sätt skapas vanor: ”Yrkesutövarens kompetens kan förstås som en integration av praktisk kunskap i den egna kroppen” (Bengtsson 2005, s 26). Merleau-Ponty belyser att vissa saker främst förstås med kroppen – som att bli ett med sitt instrument när instrumentet känns som en förlängning av kroppen och varandet (Merleau-Ponty 2002, s 165).

> En rörelse är inlärd när kroppen har förstått den, när den med andra ord har införlivat den i sin “värld”, att röra sin kropp är att genom den rikta sig mot tinget, att låta den svara på deras utmaning som den utan föreställning är utsatt för (Merleau-Ponty 1997, s 100).

Kunskapen ”ligger i händerna” och kroppen lär och förstår genom att rikta sig och sträcka sig mot musiken. Kunskap som endast framträder vid

kroppslig ansträngning, vilket gör att denna kunskap inte kan kommuniceras objektivt. Kunskapen är kroppens kunskap. När vi förstår bygger det på en överensstämmelse mellan intention och utförande, det grundas i frågan om vad det är vi vill göra och vad som är oss givet. Kroppen är vår förankring i världen (Merleau-Ponty 1997, s 108) och vanor skapas när kroppen antar utmaningen att lära och förstå. Genom kroppen blir musik tillgänglig för oss, genom det förkroppsligade mötet kan upplevelse och erfarenhet av musik möjliggöras. Ett förkroppsligat möte som genom en sammansmältning av jaget och världen understryker att subjekt och objekt skapar en enhet:

> In other words, embodiment plays a decisive role in the production of musical meaning primordially lived in the subjective experience in a preconceptual and ante-predicative way, at the same time open to the social and natural environemt and informed by it (Pelinski 2005, s 5).

Då vi ”lever” musiken lär vi känna den – denna process skulle också kunna kallas för *musikalisk erfarenhet*. I och med kroppen möts subjektiva och intersubjektiva upplevelser. Den levda kroppens erfarenhet ger implikationer för hur den varseblivna världen ska uppfattas då vi möter världen med vår kropp. När musiken framstår som meningsfull upphör kroppen att endast vara subjekt, istället sammanflätas subjekt och objekt (musik).

Det är möjligt och känna, känna igen, förstå och uppleva utan att direkt kunna sätta ord på upplevelser och lärande. Till exempel som när vi hör en melodi utan att kunna återge varje ton och harmonisering. Vi hör en helhet – en melodi – istället för en räcka toner. Inte sällan kallas praktiskt grundade och förmedlade kunskaper för *konster*. Kunskapen och konsten finns alltså i handlandet, i görandet, samt i de bedömningar som görs i samband med dessa. I centrum för detta står kroppen och det gäller att ha det rätta handlaget, eller blicken för att förstå och veta vad som ska göras och när det ska göras: ”Den levande kunskapen, som bärs och yttrar sig i mänskligt liv och engagemang, står i centrum för den tysta kunskapen, inte det nedskrivna, det abstrakta, det distanserade” (Molander 1996, s 38). Praktiska kunskapstraditioner förmedlas bland annat genom *föredöme*: från mästare till lärling, samt genom övning och personlig erfarenhet. Kunskapens bas är inte främst språkligt formulerad utan består i verksamheter som bygger på att göra och genomföra uppgifter (Ibid).

All kunskap är i grunden tyst. Polanyi utgår från det faktum att ”vi kan mer än vi kan säga” (Polanyi 2013, s 27) och betonar *tacit knowledge,*

vilket sätter ljus på kunskapens aktiva och personliga sida, som *hur* vi känner igen en människas ansikte:

> Vi är bekanta men en persons ansikte och kan känna igen det bland tusen, ja en miljon andra. Ändå kan vi i allmänhet inte saga hur vi känner igen ett ansikte vi är bekant med, så det mesta av den här kunskapen kan vi inte formulera verbalt (Ibid, s 27).

Tacit knowledge är inte ett helt oproblematiskt begrepp. Istället sätter det ljus på ett gammalt filosofiskt problem, vilket Molander menar hör ihop med förhållandet mellan teori och praktik, samt mellan tänkande och görande (jmf en dualistisk kunskapssyn[28]). Polanyi slår en bro mellan de dualistiska resonemang och tankar som lätt uppstår i diskussionen om kunskap (teori–praktik, veta–kunna, veta att–veta hur och så vidare): ”Jag kommer därför alltid att tala om ’kunskap’ för att täcka både praktiskt och teoretiskt vetande” (Ibid, s 30). Som bakgrund för kunskap finns alltid tyst och underförstått vetande. Det tysta vetandet är socialt, men är samtidigt personligt grundat i tidigare erfarenheter och upplevelser: ”Vår förståelse och vårt handlande, som är i någon mening tyst, ger orden innebörd” (Molander 1996, s 41). Genom att göra och handla skapas en förståelse vilket skänker orden betydelse. Polanyi var påverkad av gestaltpsykologin och menar att kunskap syftar till meningsfullhet (jmf 2.1.4). Kunskap kan betraktas som något dynamiskt, något som är i rörelse. Kunskap bär också den dubbla betydelsen ”att kunna” och ”att skapa” (Gustavsson 2000, s 21), vilket innebär att det är mer lämpligt att tala om *kunskapande*: ”Grundvalen för våra erfarenheter är ett *tyst kroppsligt vetande*” (Ibid, s 73). Vilket också innebär att erfarenhet och upplevelse föregår analys och förståelse (Ibid, s 74). *Att kunna* är det samma som *att kunna med kroppen*[29]. Våra handlingar uttrycker den kunskap vi besitter och kunskap står för människans samlade kapacitet som levd kropp (Ibid, s 76).

---

[28] Ett annat sätt att skilja på och tydliggöra olika kunskaper är Nordenstams uppdelning av begreppet. Han begagnar sig av följande uppdelning: *påståendekunskap, färdighetskunskap* och *förtrogenhetskunskap* (Nordenstam 1984, s 21). Påståendekunskapen bygger på påståenden eller teoretisk kunskap, medan färdighets- och förtrogenhetskunskap vilar på tyst kunskap.

[29] Jmf ”Medvetandet är ursprungligen inte ett ’jag tänker att’ utan ett ’jag kan’” (Merleau-Ponty 1997, s 100).

2.2.5 Kropp, habitus och fält

Fenomenologin har som tidigare nämnts påverkat den vetenskapliga diskussionen och en av de som inspirerats är den franske kulturantropologen och sociologen Pierre Bourdieu (1930-2002), student till Merleau-Ponty (Holgersen 2006, s 52).

Bourdieu opererar främst med begrepp såsom *habitus, fält* och *kapital* vilka är centrala för hans teoretiska ramverk. Men innan Bourdieus förståelse av begreppet *habitus* ska utforskas startar vi i en fenomenologisk förståelse av det samma. En fenomenologisk förståelse för habitus ska dels kopplas till vanor, med betydelsen att motoriskt tillägna sig betydelse (se 2.2.4), dels föras samman på vilket sätt vi bebor fysiska rum:

> At bebo et rum er nært beslægtet med at have eller udvikle vaner – begge betydninger er indeholdt i samme ordstamme på fransk: *habiter* = bo, bebo, dvæle i; *habitude* = vane, sædvane, (vane)färdighed; tilsvarende betydninger finder på engelsk i hhv *inhabit* og *habit* (Holgersen 2006, s 39).

Det levda rummet är möjligt att förstås utifrån en kroppslig och existentiell relation med rummet: människan bebor och är till rummet. Det är möjligt att ”ta ett rum i besittning”. Ett rum förstås också i relation till erfarenheten av andra rum. En stor tom yta kan framkalla ångest lika väl som ett trångt utrymme kan fylla oss med panik (jmf med agorafobi och klaustrofobi) (Ibid).

Bourdieus förståelse av begreppet *habitus* ligger i linje med en fenomenologisk förklaring och belyser ”[…] de i kroppen och sinnet inristade vanor och dispositioner […] (Broady 1998, s 2). Habitus är förkroppsligad smak, stil och vana vilket tar sig uttryck i handlingsdispositioner och historiska dispositioner som påverkar framtida val och handlingar. Smak för till exempel konst, musik, litteratur och mat uttrycker individens habitus, vilket i sin tur leder till att man veta hur man ska agera inom sitt sociala fält. Smak, språk, utbildning och livsstil är fält som alla påverkas av vårt habitus, vilket i sin tur också (ofta) leder till reproduktion, då vårt habitus gör att vi vet hur vi ska anpassa oss till vår egen miljö: ”Min habitus vil altså preges av min sosiale opprinnelse, jeg tilpasser med mitt sosiale oppvektsmiljø. Habitus kommer til uttrykk i mine handlinger og handlingsmønstre” (Varkøy 2003, s 182). *Habitus* ska förstås som en individs handlingsdisposition och en individs habitus kan visa sig genom olika smakuttryck, samt hur personen talar och rör sig – hur personen ”för sig” – helt enkelt ett förkroppsligat klassuttryck.

Istället för att tala om musikalitet skulle det vara möjligt att tala ett *musikaliskt habitus:* ”Begrebet musikalsk habitus, kan således omfatte såvel den personlige inkorporerede habituering som den, der gennem historien og kulturen er indlejret i sociale felter” (Holgersen 2006, s 52). Detta resonemang belyser också hur habitusbegreppet kan vara behjälpligt vid undersökningen av hur kroppen framstår som meningsskapande vid musicering. Genom att närma sig frågan om kroppens meningsskapande från en habituell synvinkel kan olika musikaliska kontexter, såsom det konstnärliga, musikvetenskapliga och musikpedagogiska fältet, öppna sig för en undersökning.

Kroppen skapar mening och på bakgrund av detta kan kroppen uttrycka sig samtidigt som uttrycket får ett rum, en plats, ett fält: ”I am a field, an experience” (Merleau-Ponty 2002, s 473). Erfarenheter och fält flätas samman i kroppen och ska förstås som en anonym strukturering av mening. Bourdieu å sin sida menar istället att ett *fält* består av ”ett system av relationer mellan positioner” (Broady 2000, s 9). Definitionen av ett fält pekar alltså på ett relationellt system mellan positioner som är besuttna av människor och olika institutioner som strider om något som är gemensamt för dem: ”Ett fält förutsätter specialister, institutioner, erkända värdehierarkier” (Broady 1998, s 6). På det musikpedagogiska fältet finns specialister och institutioner som inte delar syn på vad musik är, hur musik ska förmedlas, eller huruvida musik har mening eller funktion. I fokus för diskussionerna står ofta olika värdehierarkier.

När Bourdieu talar om *kapital* menar han inte endast ekonomiskt kapital utan har vidgat begreppet till att även omfatta *kulturellt, socialt* och *symboliskt* kapital (Bourdieu 1993, s 272 ff). Ett kulturellt kapital omfattas ofta av så kallad ”god smak” eller vad som bourgeoisien anser är passande, men det existerar även i människors kroppar i form av sätt att tala, röra sig och tänka samt i kunskaper och erfarenheter (Broady 1998, s 5). Ett socialt kapital avser vänskapsband, släktförbindelser och sociala relationer, medan ett symboliskt kapital består i ”heder och anseende” (Ibid, s 4). Symboliska kapital finns lagrade i människors kroppar i form av vanor, dispositioner och habitus: ”Traditionen förs vidare i det fysiska mötet mellan människor och äger det speciella slag av stabilitet som det mänskliga minnet och dess memoreringstekniker gav den” (Ibid). Till detta kan även det symboliska kapitalet knytas i form av habitus, nedlagt i kroppen, vilket resulterar i kollektiva minnen samt sätt att röra sig på och tänka (Ibid). När olika kulturella kapital möts utmynnar det ofta i en strid om vad som är accepterat och vilket habitus som står sig starkast. Det pågår

en ständig kamp mellan ämnes- och yrkesmässiga traditioner och på grundval av detta förändras också kroppens habitus tillsammans med historisk utveckling inom de musikaliska fälten (Holgersen 2006, s 52).

De olika kapitalen samverkar på ett flertal sätt, men fungerar endast som kapital på den marknad som tillerkänner dess värde (Ibid). Kapitalet har inflytande över fältet, vilket innebär att kapital och fält aldrig kan förstås avhängiga varandra.

2.3. Olika förståelser av begreppen *musik, musicking, musicing* och *musicering*

Syftet med följande stycke är att inledningsvis öppna upp för en vidare förståelse av musikbegreppet för att sedan smalna av och avgränsa området genom att redogöra för vad musiciering betyder i föreliggande avhandling. Detta hänger samman med valet av musikaliska kontexter som utgör föreliggande avhandlings empiri.

I antika Grekland finner vi ursprunget till det västerländska musikbegreppet *mousiké*: ”Mousiké téchne betydde musisk konst, d.v.s. omfattade de gudomliga musernas handlingar: tonkonst, diktkonst, bildkonst men även annan andlig bildning och därutöver kroppsövningar” (Ling 1983, s 26). Musikbegreppet hade alltså en vidare betydelse i det antika Grekland än i dag, då musik var en del av sport, religion, arbete, helbrägdagörelse, uppfostran och dylikt (Ibid). Ett annat begrepp som också innefattar en vidgad förståelse av musik är *musicking*. Mo*usiké* och *musicking* har vissa likheter, så till vida att de båda inbegriper ett vidgat musikbegrepp.

*Musicking*begreppet används av ett flertal personer vilket gör att begreppet kan uppfattas något differentierat. Small (1998), Elliott (1995), Ruud (2001), Liliestam (2009), Bonde (2009) och Danielsson (2012) lägger tonvikt på olika delar vilket följande avsnitt kommer att redogöra för tillsammans med en begreppsförklaring av *musicering* (Nielsen 2010; Merleau-Ponty 1997) som är den förståelse av musik som föreliggande avhandling opererar med.

2.3.1 Musicking

”Music is not a thing at all but an activity, something that people do” (Small 1998, s 2). Christopher Smalls[30] musikförståelse innefattar ett ramverk som menar att musicking är en mänsklig aktivitet. Inte främst för att förstå *hur* människor deltar i musikaliska framträdande utan *varför* de gör det. Smalls syfte med begreppet musicking innebär ett politiskt ställningstagande vilket mynnar ut i en förståelse av oss själva och våra relationer med andra människor och varelser på vår jord (Small 1998, s 11). Verbalisering “to music” (att musika) innefattar allt och alla som på något sätt bidrar till att möjliggöra ett deltagande i musik.

Genom musicking kreeras ett kontextuellt sammanhang där kommunikation och relationer mellan människor skapar mening – ett tillfälle för

[30] Christopher Small (1927-2011), nya zeeländsk musikvetare.

människor att delta på det sätt som är möjligt för var och en: ”If everyone is born musical, then everyone´s musical experience is valid” (Ibid, s 13). Detta inbegriper också relationer mellan människor, men även relationer mellan individ och samhälle, samt mellan mänskligheten och omvärlden.

Musikens mening är inte främst situerad i de organiserade ljuden, utan återfinns mellan de människor som deltar. Det innefattar också de personer som inte frambringar den klingande musiken, men som i högsta grad möjliggör musicering: till exempel de som säljer biljetter, ställer fram instrument, gradänger och notställ och städar lokalen efter konsertens slut.

Om inte några distinktioner görs mellan artisten (*the performer*) och övriga som är närvarande påminns vi om att musicking är en aktivitet som alla inblandade är ansvariga för:

> Whatever it is we are doing, we are all doing it together – performers, listener (should there be any apart from the performers), composers (should there be one apart from the performers), dancers, ticket collectors, piano mowers, roadies, cleaners and all” (Ibid, s 10).

Detta innebär också att aktiviteter som komposition, övning, repetition, framförande och lyssnande inte är separata processer, utan endast olika aspekter av den mänskliga aktivitet som Small kallar *musicking*.

Small problematiserar att framföranden av västerländsk konstmusik ofta tar sig uttryck i envägskommunikation mellan verk och publik. Musikern fungerar främst som ett medium mellan kompositör och lyssnare och kompositören, tillsammans med musikerna, äger rätten till att förmedla mening. Det innebär att konsertbesökarens främsta uppgift blir att förstå istället för att bidra med mening. Det finns inte heller kanaler för respons till musiker eller kompositör från publiken, interaktion mellan personerna i publiken förväntas inte heller.

Även Jaques Ranciére[31] belyser och problematiserar åskådaren roll i relation till verket, i detta fall en pjäs, och menar att ”Det finnes intet teater uten tilskuer” (Ranciére 2012, s 9). Åskådaren har haft en passiv plats, orörlig och avskild från handlingskraft och vetande. Men, poängterar Ranciére: ”Drama betyr handling. Teateret er et sted det en handling blir fullendt av kropper i bevegelse foran levende kropper som skal beveges” (Ibid, s 11). Ranciére argumenterar för en teater utan åskådare. Istället för att vi som åskådarna blir förförda av bilder, ska vi vara aktiva deltagare och inte som nu, passiva betittare:

---

[31] Jaques Ranciére (född 1940), fransk filosof.

> Tilskueren må reddes fra rollen som observatør som i ro og mak gransker forestillningen han ser på. Han må frarøves denne illusoriske mestringsfølelse, trekkes inn i teaterhandlingens magiske sirkel der han vil bytte ut den privilegerte rillen som rasjonell observatør med rollen som et menneske som fullt og helt besitter sine livsenergier (Ibid, s 13).

Teater är en form av gemenskap. En gemenskap uppfattad som en självnärvaro och en motsats till föreställningens avstånd (jmf Small 1998). Gemenskap som ett sätt att fylla tid och rum på. Teater kan vara en samlingsplats där människor ges möjligheten att diskutera sin situation. Teater kan också ta sig uttryck som en sorts ritual som beskriver hur gemenskapen besitter "sine egne energier" (Ibid 16).

> Motsetningen mellom å se og å gjøre vendes imidlertid om når man setter følgende opp mot hverandre: På den ene siden det brede perspektivet til mennesker som fordyper seg i betrakninger over ideer, forutsier fremtiden eller inntar er helhetlig synspunkt på vår verden; på den andre siden forblindelsen til kroppsarbeidere eller praktiserende empirikere, som har sunket ned i øyeblikket, ned i det nøkterne (Ibid, s 25).

Ranciére menar att emancipation[32] kan starta när vi ifrågasätter motsättningen mellan att se och att handla (Ibid). Åskådare kan agera genom att observera, välja ut och tolka. Genom att avskaffa skillnaden mellan skådespelare och åskådare kan ett teaterframförande berikas. Detta kan ske genom att till exempel ta bort skillnaden mellan sal och scen samt framföra teater på andra platser än vad som är vanligt. Att ändra placeringar i rummet gör slut på föreställningen om åtskillnaden mellan scen och sal, vilket kan ge plats för "intellektuella äventyr" och våra kroppar skulle anvisas till dess rätta plats "i dette tilfellet plassen for deres trosfellesskap" (Ibid, s 29). Teater, precis som musik, är knuten till gemenskap. Genom att göra gränsen mellan individ och kollektiv, samt mellan de som handlar och de som ser på, otydlig skapas emancipation. En emanciperad gemenskap kräver att åskådaren är en aktiv tolkare: "Et emansipert felleskap er et fellesskap av berettere og oversettere" (Ibid, s 39). Ranciéres sätt att problematisera åskådare och scen påminner om Smalls (1998) kritik mot konserttillfällenas envägskommunikation mellan verk och publik. Men att, som Small, avfärda verket helt medför en risk som innebär att hamna i "motsatt dike". Oavsett genre så finns det en stor upptagenhet av "ver-

---

[32] *Emancipation*: frigörelse från en underordnad position.

ket" i musikaliska kontexter. Förutom de klassiska verk och stycken som ofta spelas på konsert- och operahus framstår även de stycken, visor och låtar som är populära i klassrum och på klubbar, som spelas på Spotify och radio, som så kallade "verk". De som spelar, sjunger, lyssnar, diskuterar och på andra sätt deltar i musicking förhåller sig således inte passiva i relation till verket, utan är i högsta grad medverkande, handlande, deltagande och meningsskapande (jmf Ranciére). Om förståelsen av *verkbegreppet* utvidgas genom att inbegripa ovanstående, faller Smalls kritik av verket som en envägskommunikation mellan verk och publik.

Om musikens mening är inbäddad i handlandet, i det människor *gör,* resulterar resonemanget i att musikens primära mening inte är individuell, utan social (jmf 2.2.3). Small menar att musicking skapar relationer med oss själva och andra som är intresserade (jmf Ranciére). Genom relationer och dess komplexitet innebär musicking att vi lär känna världen:

> Musicking is about relationships, not so much about those which actually exist in our lives as about those that we desire to exist and long to experience: relationships among people, as well as those between people and the rest of cosmos, and perhaps with ourselves and with our bodies and even with the supernatural, if our conceptual world has room for the supernatural (Small 1998, s 183).

Till syvende och sist handlar musicking om relationer. Det gäller relationer med andra människor, med omvärld, med kosmos, men också med den egna personen.

Smalls resonemang kring musicking är inte helt förenligt med en kroppsfenomenologisk utgångspunkt. Small intresserar sig för *varför* människor deltar i musikaliska sammanhang, medans en kroppsfenomenologisk ansats hellre vill förstå *hur* detta sker och *vad* man vill delta i, med utgångspunkt i den enskilda personens levda kropp. Small poängterar att meningen med musik inte återfinns i ljuden, utan i relationen mellan de människor som på något sätt sysslar med musik. En fenomenologisk ansats däremot tar fasta på relationen mellan människa och musik och på vilket sätt subjektet och objektet är sammanflätade med varandra.

Där Small tar ett grepp över en struktur och funktion vill kroppsfenomenologin hitta tillbaka till tinget självt och återvända till en värld som föregår kunskap. Dock finner jag Smalls definition av musik viktigt så till vida att begreppet visar på en vidgad musikförståelse. En förståelse som inbegriper att musikens mening ligger i ett *görande* i musik. Musik är en aktivitet som är social och relationell vilket kan leda till en ökad förståelse

av världen, medmänniskor och den egna personen. Även om jag inte främst begagnar mig av Smalls musikbegrepp – *musicking* – vill jag poängtera avhandlingens vidgade förståelse av musikbegreppet, vilket också framträder genom urvalet av deltagare i studien samt hur de är sammanflätade med och intentionellt riktade mot musik.

2.3.2 Musicing och andra begreppsförklaringar

Musikpedagogen David Elliott (1995) använder sig av begreppet musicking, men med stavningen: *musicing,* vilket signalerar en annan förståelse av begreppet än den Small (1998) begagnar sig av. Även om både Small och Elliott är överens om att musik inte främst handlar om det musikaliska verket utan om den aktivitet som människor delar och skapar tillsammans, finns några skillnader som är värda att lyfta fram. Elliott menar att musicing är synonymt med *music making,* vilket innefattar aktiviteter som improvisation, komposition, arrangering och dirigering (Elliott 1995, s 40). Vid en jämförelse med Smalls musickingbegrepp finner vi att lyssnandet och dansandet fattas i Elliotts begreppsförklaring.

Även musikvetaren Lars Lilliestam tar upp begreppet ”att musika” i boken *Musikliv. Vad människor gör med musik – och musik med människor* (2009). Jag menar dock att han slår in en öppen dörr med sin ”utvidgade” definition (Lilliestam 2009, s 24) då Small med tydlighet skriver om lyssnandet, dansandet och samtalandet som ytterst meningsfullt, något som Lilliestam anser att hans vidgade definition inrymmer.

Musicking och *to music* låter sig inte med lätthet översättas till svenska. Musikpedagogen Annika Danielsson (2012) väljer att använda sig av benämningen ”musikaliskt deltagande” och tar fasta på Smalls betydelse av begreppet framför Elliotts ”musikaliskt handlande” (*music making*) (Danielsson 2012, s 51). Musikpsykologen Lars Ole Bonde har valt att översätta musicking till ”musicering” och pekar på de skillnader som finns mellan begreppen (musik och musicking) och som handlar om en ”helt fundamental erkendelseteoretisk dimension i musikforståelsen” (Bonde 2009, s 27). Även musikterapeuten Even Ruud begagnar sig av ”musicering” (2001, s 117) och belyser att den kontext som musiken framförs i är av stor vikt: ”Deltagarnas performativa handlingar kommer alltid att, utifrån tid och plats, uppleva att musiken färgas av denna kontext”. Jag har valt att använda begreppet *musicering* i denna avhandling och kommer nedan att redogöra för dess betydelse i avhandlingen.

2.3.3 Förståelse av *musicering* i denna studie

Min förståelse av begreppet – *musicering* – bygger på Nielsens (2010) och Merleau-Pontys (2002) tankegods.

Musicering innebär ett handlande och görande vilket innefattar att spela, sjunga, lyssna, dansa, tala om musik, komponera, improvisera, arrangera, samt de aktiviteter som möjliggör detta. Erfarenhet och upplevelse av musik – *musicering* – har en kroppslig utgångspunkt, där kropp är förstådd som existens. En levd kropp (se 2.1.3) innebär att subjekt och objekt sammanflätas och sammanlänkas: ”Att vara ett medvetande eller snarare att vara en upplevelse, det är att intimt kommunicera med världen, kroppen och de andra, att vara tillsammans med dem istället för bredvid dem” (Merleau-Ponty 1997, s 49). Avhandlingens beskrivning av begreppet – *musicering* – inrymmer en personlig relation med musiken och den som deltar:

> Når objektet er karakteristisk ved dels at være noget ”i sig selv” (genstandsligt, afgrænset i en form, ”selvbespejlende” inden for sin egen struktur), dels at være meningsmæssigt mangdimensionelt med en flertydlighed af oplevelsemuligheder, og de korrespondeter med nogle grundkarakteristika i den oplevende persons bevidsthed, så følger at denne bevisthed ved at træde i forhold til objektet også træder i relation til visse sider af sig selv, til aspekter i sin egen eksistens (Nielsen 2010, s 140).

Musicering belyser att musik är en mänsklig aktivitet och en erfarenhet som medverkar till att förstå våra relationer med andra människor och oss själva. Ett deltagande i musik, tillsammans med andra människor, innebär kommunikation och relation mellan individer, samhälle och värld. Detta skapar mening.

I föreliggande avhandling innebär *musicering* att musik tar utgångspunkt i den levda kroppen. Musicering inbegriper all slags aktivitet i musik och vid musicering ges möjligheter till möten mellan människor samt mellan människor och omgivning (värld). Dessutom ger musicering en möjlighet för människan att möta något i sig själv, vilket kan ge upphov till existentiell mening.

Avhandlingen opererar således med en musikförståelse som tar avstamp i fenomenologin genom att anamma det musikaliska objektets *meningsuniversum* (Nielsen 2010), tillsammans med att musik har en kroppslig utgångspunkt, vilket betyder att människan är intentionellt riktad mot musik (Merleau-Ponty 2002).

KAPITEL TRE

3. Metod

Kapitel tre behandlar avhandlingens vetenskapsteoretiska och forskningsmetodiska ansats. Kapitlet redogör också för studiens design och genomförande samt redovisar hur och på vilka grunder studiens deltagare och forskningsmetoder valts ut. Kapitlet beskriver dessutom hur de fenomenologiska metoderna har genomförts samt hur analysen av den empiriska datan har gått till.

Trianguleringsproblematiken diskuteras tillsammans med sannings- och giltighetsbegreppet. Avslutningsvis reflekterar jag över min egen roll som forskare i relation till insamlandet av empiri och behandling av den samma, samt vilka etiska ställningstaganden som detta inneburit.

3.1. Vetenskapsteoretiskt perspektiv

Inledningsvis utgick avhandlingen från två vetenskapsteoretiska perspektiv: fenomenologi och socialkonstruktivism. Under hösten och vintern 2011 genomfördes två pilotstudier där den första studien utgick från ett fenomenologiskt perspektiv och undersökte hur videoobservation, deltagande observation och intervju fungerade i kombination med varandra. I den första studien deltog en kvinnlig och en manlig körsångare. Första pilotstudiens huvudfrågor var:

- ***Hur** upplever musiker att de **använder** sig av kroppen och kroppsligheten när de musikar*[33]*?*
- *Hur **upplever** musikern kroppen och kroppsligheten vid musikande?*

Den andra studien tog avstamp i socialkonstruktivistisk teori och de fyra informanterna i denna studie (två kvinnliga och två manliga körsångare) träffades vid ett tillfälle för en fokusgruppsintervju. Andra pilotstudiens huvudfrågor var:

- *Hur använder ni er av era kroppar och kroppslighet när ni sjunger i kör?*
- *Har kroppen och kroppsligheten någon funktion för körsången? I så fall vilken?*
- *Vilken betydelse ger ni kroppsligheten vid körsång?*

Pilotstudierna hjälpte mig att renodla *vetenskapsteoretisk utgångspunkt*, *syfte* och *frågeställning*, samt att välja *forskningsmetoder* till studien. Intentionen med de två teoretiska perspektiven, som jag hade som utgångspunkt, var att kunna belysa och undersöka frågeställningen från olika håll samt med olika utgångspunkter och på så sätt få ett väl underbyggt resultat. Med utgångspunkt i den levda kroppen skulle det vara möjligt att få insiktsfulla beskrivningar av hur människan erfar och upplever världen utan att främst fokusera på klassificering och abstraktion. Med ett fenomenologiskt anslag kunde studien få tillgång till subjektets interaktion med världen, som en del av världen. Fenomenologi syftar till att få tillgång till en mer direkt kontakt med världen (van Manen 1990, s 9), därför an-

---

[33] I pilotstudien använde jag mig av Smalls begrepp *musicking* (att musika). Detta begrepp har under avhandlingsprocessens gång förändrats till att resultera i begreppet *musicering* (se 2.3.3).

vände jag intervju som metod vid pilotstudie ett, just för att få tillgång till de två informanternas livsvärldar genom deras personliga och subjektiva erfarenheter och upplevelser. Frågorna fokuserade på hur deltagarna upplevde sin kropp vid musikande.

Pilotstudie två byggde på ett socialkonstruktivistiskt perspektiv, vilket syftade till att kritiskt undersöka förgivet tagna uppfattningar om världen: "In fact it might be said that as a culture or society we construct our own version of reality between us" (Burr 2003, s 6). Språket fyller här en central position och relationen mellan tanke och språk förstås som "performativt". Människans användande av språket kan förstås som en form av handling och mellan människor kreeras ständigt sociala konstruktioner i samtal och diskussioner. På grundval av detta antagande valde jag fokusgruppsintervju som forskningsmetod för att kunna skapa interaktion mellan aktörerna i studien och för att kunna synliggöra konstruktioner.

Vid en forskningskonferens våren 2011 fick jag en fråga som blev tungan på vågen vad gällde de två teoretiska perspektiven. Frågan löd "Vad är det du inte kan undersöka eller "få fatt i" med ett fenomenologiskt respektive socialkonstruktivistiskt perspektiv?" Denna fråga fick mig att stanna upp och reflektera över mitt intresseområde: *Vad var kärnan i det jag ville undersöka? På vilket sätt ville jag närma mig empirin? Och hur ville jag förhålla mig till undersökning och empiri?* I arbetet med pilotstudierna drogs mitt intresse och fokus åt det fenomenologiska fältet på grund av faktumet att en viktig aspekt i en fenomenologisk studie är att belysa meningsskapande ur ett existentiellt perspektiv. Jag fann det mer centralt att undersöka studiens frågeställningar genom deltagarnas upplevelser, erfarenheter och intentionella akter och på så sätt skapa förståelse för kroppen som meningsskapande, än att undersöka språkliga konstruktioner, sociala processer och diskurser ur ett socialkonstruktivistiskt perspektiv. På grundval av dessa överväganden gjorde jag mitt val:

- Vad "vinner" jag på att ha två teoretiska perspektiv respektive ett? Vad erbjuder de två olika perspektiven och vilka begränsningar har de i relation till det som ska beforskas? Vad blir mervärdet av två perspektiv och vad innebär det för inskränkningar?
- Vilket teoretiskt perspektiv befrämjar det jag vill undersöka (syfte och forskningsfråga)? Vilka möjligheter respektive begränsningar har perspektiven i relation till det som ska utforskas och som grundförutsättning för det samma?
- Vilket perspektiv engagerar mig och väcker mitt intresse?

Efter att ha reflekterat över dessa frågor framstod fenomenologi som det lämpligaste anslaget för att kunna behandla avhandlingens frågeställning då föreliggande studie fokuserar på hur objektet (upplevelse/erfarenhet av musik) framträder som meningsfullt för kroppen (kroppssubjektet). Erfarenhetsaspekten har här en stor betydelse och så även det intentionella subjektet för vilket fenomenet visar sig.

3.1.1 Fenomenologisk metod

Att välja ett teoretiskt perspektiv och en tradition innebär att vissa dörrar öppnas medan andra stängs, vilket jag beskrev i 3.1. Det teoretiska perspektivet bli därför avgörande för vad som kan synliggöras i studien. För att kunna avtäcka, synliggöra och medvetandegöra kroppsligt förankrade meningsdimensioner i relation till fyra olika musikaliska kontexter landade jag i ett fenomenologiskt anslag, då fenomenologi är läran om det som framträder: ”Fænomenologi er en teoretisk, metodisk og praktisk tænkning, der bestræber sig på at fokusere på, hvad det egentligen er, der fremtræder for os inden for et problemfelt, som vi har med at gøre” (Keller 2012, s 11) (se 2.1 och 2.2). Erfarenhet och mening är centrala begrepp inom den fenomenologiska filosofin, men det betyder inte att vi alltid klätt fenomenen i ord. Istället framstår fenomenen först och främst som ”levda”. Med hjälp av språket kan vi förstå och avtäcka begrepp, erfarenheter och upplevelser, men fenomenologin har också möjlighet att, förutom med språket, avtäcka mening i förspråkliga sammanhang genom kroppsliga uttryck och det med perceptionen erfarda (Ibid, s 12). Den fenomenologiska reflektionen är en aktivitet kroppsligt förankrad i världen. Reflektionen innebär att vi ska förstå oss själva samtidigt som vi lever våra liv, vi ska därmed reflektera över den värld vi redan befinner oss i och dessutom ta historien i beaktande. Merleau-Ponty pekar på att det finns en levd förbindelse mellan kropp och värld där perceptionen är grunden för en öppen dialog (Thøgersen 2010, s 128). Kropp och värld samspelar genom varseblivningen:

> Perception is not a science of the world, it is not even an act, a deliberate taking up of a position; it is the background from which all acts stand out, and is presupposed by them. The world is not an object such that I have in my possession the law of its making; it is the natural setting of, and field for, all my thoughts and all my explicit perceptions (Merleau-Ponty 2002, xi-xii).

Varseblivningen är den bakgrund som våra intentionella akter framträder på (se 2.1.4). Relationen mellan subjekt och värld är kroppslig där världen inte är ett objekt, utan ska förstås i relation till mig (subjektet). Fenomenen framträder omedelbart för den levda kroppen (*le corps propre*) – den kropp som människan är – genom varseblivningen (se 2.1.3). Den fenomenologiska reflektionen syftar således till att återupptäcka den värld som är oss given prereflexivt: "Refleksionens opgave er at indstifte en filosofisk eller videnskabelig beskrivende praksis, der tillader os at skærpe blikket for den verden, vi altid allerede lever i" (Thøgersen 2013, s 127). Reflektionen har en dubbel uppgift som innebär att gripa upplevelsen i sin födelse genom att hålla fast vid sin öppna inställning till vad en kroppslig och musikalisk mening kan vara, samt att ge upplevelsen en form, så att den kan kommuniceras.

Fenomenologi innebär ett förhållningssätt till världen som kan uttryckas i en "vändning mot sakerna" och en "följsamhet mot sakerna" (se 2.1.1). Fenomenologin vill alltså avtäcka och samtidigt hålla fast i en omedelbarhet (som om vi lyckas inte längre är riktigt samma omedelbarhet). För att kunna göra det måste det som hindrar oss i form av fördomar, tillfälligheter samt annat som stör och stoppar synliggöras.

En fenomenologisk inställning bör karaktäriseras av en reflexiv process. Här följer tre nivåer av en reflexiv inställning:

- Reflektion över den förreflexiva världen som vi är kroppsligt invecklade i: *Saken själv* (fenomenet).
- Självreflektionen som en utgångspunkt för att kunna reflektera över saken själv (fenomenet): *Forskarens inställning*.
- Självreflektionen knuten till historien samtidigt bunden till det aktuella – hyperreflektion: *Kontexten* (samhälle, kultur, historia).

Syftet är att förstå *saken själv* (fenomenet) som undersöks, samtidigt som jag som *forskare* måste förhålla mig till hur fenomenet är inbäddat i min förankring av det undersökta. Reflektion riktar sig således både mot saken själv, min egen inställning samt mot den aktuella *kontext* jag befinner mig i (Thøgersen 2010, s 128). Reflektionsbegreppet hänger nära samman med Heideggers fenomenologiska metoder *reduktion* och *konstruktion* (Heidegger 1982) vilka tillsammans med *destruktion* kommer att behandlas i avsnittet 3.1.2 Metoden ska förstås ligga till grund för hur jag har närmat mig empirin, samt hur jag har reflekterat över och analyserat densamma. I avhandlingens inledande fas arbetade jag efter den metod som innefattade det Husserl kallade för *epoché, reduktion* och *variation* (Rønholt et al

2003, s 60; Zahavi 2010, s 20; Bengtsson 2001, s 25). Men jag fann det problematiskt att parentessätta min egen förförståelse och dess giltighet (*epoché*). Avhandlingen också fick en riktning som visade på en existentiell fenomenologi och då fann jag att Heideggers metoder (reduktion – beskrivning, konstruktion – tolkning och destruktion – kritik) var mer gångbart för det jag intenderade att undersöka (Keller 2013, s 1).

Heideggers metod förstås inte främst som en empirisk metod. Därför har jag, i det metodiska arbetet, också anammat delar av det Dahlberg et al kallar för "reflectiv lifeworld research" (Dahlberg et al 2008) tillsammans med Fink-Jensens (2006) förståelse av dialog samt Kellers (2012) förankring i den existentiella fenomenologin. Detta redovisas i 3.4. Jag tar stöd av detta beslut i Heideggers syn på vetenskaplig metod som menar att "Scientific method is never a technique. As soon as it becomes one it has fallen away from its own propre nature" (Heidegger 1982, s 21). Med andra ord har jag använt metoder jag funnit lämpliga för utforskandet av avhandlingens frågeställning, istället för en på förhand bestämd och fix metod. Olika metoder samverkar för att på ett adekvat sätt kunna synliggöra och avtäcka de svar som empirin tillhandahåller.

3.1.2 Reduktion, konstruktion och destruktion

I *The basic problems of phenomenology* presenterar Heidegger en fenomenologisk metod bestående av tre steg: *reduktion, konstruktion* och *destruktion* (Heidegger 1982, s 23). *Reduktion* betyder att "leda tillbaka"[34] och Heidegger poängterar att även om reduktionsbegreppet är detsamma som Husserl använder sig av, så distanserar han sig från den husserlska förståelsen av reduktion samt epoché[35]. Att reducera betyder, enligt Heidegger, att tematisera fenomenet på det sätt som det visar sina centrala aspekter på. Reduktion är en grundläggande fenomenologisk metod, men samtidigt är det en metod som begär att vi blir förvånade och förbluffade genom att frikoppla oss från det välkända – en metod som uppmanar oss att se världen med nya ögon. Heidegger menar att "the leading back or re-

---

[34] *Reduktion*: av lat. reducere, draga l. föra tillbaka, återföra, inskränka (http://g3.spraakdata.gu.se/saob/show.phtml?filenr=1/208/35.html).

[35] *Epoché* kan enligt Husserl förstås som att sätta den egna förförståelsen, eller den naturliga inställningen, inom parentes i ett försök att nå det rena medvetandet. Husserls reduktion betyder att tematisera sammanhanget mellan subjektivtet och värld (Zahavi 2010, s 22).

duction of investigative vison from a naively apprehended being to being – *phenomenological reduction*" (Ibid). Fenomenologisk reduktion kan vid en filosofisk reflektion ses som ett element vars uppgift är att göra oss medvetna om vår egen grundläggande medverkan i det vi erfar. Den fenomenologiska reduktionen tar utgångspunkt i intentionalitetens dubbelperspektiv: för att något ska kunna visa sig måste det visa sig för någon, som något (se 2.1.4). Det centrala i föreliggande studie är alltså *hur* fenomenet framträder för subjektet. Denna akt visar på aspekter av mening som uttrycks av och med den levda kroppen (*le corps propre*) (Merleau-Ponty 1997).

Reduktion innebär att analysera och avtäcka samt att "gå till sakerna själv". Med andra ord är det ett sätt att söka sig tillbaka till fenomenens upprinnelse eller till dess omedelbarhet (Keller 2012, s 12). Jag har velat tematisera det omedelbara vilket har skett genom en pendling mellan helhet och del med en "'bridled' attitude" (Dahlberg et al 2008, s 236), vilket betyder att en fenomenologisk öppenhet är sammanbunden med tolkningen. Det har inneburit en strävan efter att vara närvarande och känslig för det som kan komma att visa sig för mig. Attityden innebär också att undvika spekulativa förklaringar för att kunna vara stringent och klar i beskrivningarna av det som undersöks (Ibid, s 238). Allt detta syftar till att komma så nära "sakerna" som möjligt och startar i upplevelsen av helheten (empirin). Därefter har helheten delats upp i delar som tolkats, vilket gett upphov till en ny helhet och/eller förståelse av fenomenet: "Either as a general structur of meaning, a main interpreatation or a comprehensive understanding" (Ibid, s 239). På detta sätt har pendlingen skett, vilket resulterat i en spiralrörelse.

Metodologiskt samverkar fenomenologins deskriptiva ansats med förståelse, förklaring och tolkning enligt hermeneutiken i denna avhandling. Medan en fenomenologisk analys syftar till att beskriva en essentiell struktur av fenomenet, syftar en hermeneutisk analys till att tolka. Fenomenologin betonar att människan existerar i världen (vara-till-världen), vilket innebär att mening förmedlas genom språk, kultur och historia. För att kunna förstå och skapa förståelse behöver upplevelser och erfarenheter av verkligheten förklaras och tolkas. Existentiell hermeneutik strävar efter att "tränga in i och förstå människans värld genom en djupgående analys av den mänskliga existensens grundbetingelser" (Ödman 2007, s 42). Jag förstår fenomenologiska och hermeneutiska processer som filosofiskt grundläggande för människans existens, detta gör att jag som tolkande subjekt alltid har ett intresse i det som ska tolkas: "Resultatet af den her-

meneutiske proces bliver ikke et 'sandhetsfund', som kan vidarebringes, men en tilfløjelse til eksisterende viden, og i sin mest konsekvente form: viden om de menneskelige betingelser for forståelse" (Fink-Jensen 2006, s 9).

För att något ska visa sig måste jag (forskaren) engagera mig i denna process, detta kallar Heidegger för *konstruktion:* "we should bring ourselves forward positively toward being itself" (Heidegger 1982, s 21). Jag är delaktig i forskningsprocessen och min förförståelse och förståelse spelar därför roll. Det innebär att jag måste medvetandegöra mig om vilken grund jag står på och vad jag tar avstamp från (se 3.5.4). För att kunna tolka och förstå den insamlade empirin var jag i behov av ett förhållningssätt som kunde understödja och öppna möjligheter för detta. Konstruktion ska förstås som förförståelse, tolkning och hermeneutik (Keller 2012, s 25).

Min förståelse av världen springer ur min tolkning av densamma vilket också innebär att alla nya ting och erfarenheter som jag stöter på i livsvärlden är relaterade till tidigare erfarenheter (Dahlberg et al 2008, s 73). Medvetet och noggrant har jag reflekterat över min förförståelse och min tolkning av världen i möte med världen: "Interpretation arises from the manifestation of the thing of the world that meet our gaze and that we experience through wonder and curiosity" (Ibid, s 74). Samtidigt har jag avsiktligt förhållit mig öppen och frågande samt nyfiken på det jag erfarit under insamling och analys av empirin med syfte att förstå:

> Man kan genom förståelsen "nå fram till" den eller det man betraktar, vilket överraskande nog är en av ursprungsbetydelserna hos verbet "fatta", som numera betyder "gripa tag i" och därmed i sin överförda betydelse snarast är besläktad med förståelsens kusin, begripandet (Ödman 2007, s 24).

Förståelsen är grunden för tolkning och konstituerar vårt varande i världen. Förståelsen pekar vidare mot framtiden, samtidigt som den tar avstamp i nuet och den befintliga situationen. Språket är ett sätt att förstå, då det också inbegriper de tankekategorier som språket innefattar samt ett sätt att tolka – förståelse och tolkning skapar ett dialektiskt förhållande (Ibid, s 26). Enligt Ricoeur är förståelsen ett icke-metodiskt moment, medan förklaringen ska förstås som metodisk: "I gengäld utvecklar förklaringen förståelsen analytiskt" (Ricoeur 1993, s 96). Förståelsen är inte metodisk, däremot är förklaringen av metodisk art och med hjälp av teoretiska resonemang kan den skapa tolkande bågar. Ricoeur menar att

”Det finns ingen förklaring som inte fullbordats genom förståelsen (Ibid, s 75). Genom förklaringen kan en analytisk differentiering kreeras, vilket betyder att ett avstånd skapas till förståelsen (objektifiering). Att tolka innebär en dialektisk rörelse mellan förståelse och förklaring. Genom att använda ett teoretiskt anslag (förklaring) kan förståelsen av fenomenet nyanseras. Genom att förklara kan textens struktur friläggas och genom tolkningen är det möjligt att följa “den tankeriktning som öppnas genom texten” (Ibid, s 59). Ricoeur bygger en bro mellan att *förklara* och *förstå*[36]. Hermeneutiken kan uppfattas som ett ontologisk grundvillkor, men Ricoeur menar att tolkning ska förstås som en epistemologisk verksamhet i kraft av tolkning (Fink-Jensen 2006, s 22). Ricoeur kritiserar Heidegger för att göra epistemologi till ontologi. Istället menar Ricoeur att det är nödvändigt att tillskansa sig en viss distans, även vid vetenskaplig aktivitet. En distans som ger plats för olika metoder för att nå en förståelse av det beforskade objektet (Ibid).

Ricoeur har använt Heideggers uppfattning om att den som tolkar tar med sig sin förförståelse och sina förutsättninger med in i processen (Fink-Jensen 2006, s 21). Däremot skiljer sig Ricoeurs och Heideggers uppfattningar om *förståelse* åt. Heidegger menar att förståelse är ett existentiellt grundläggande mönster för människans varande-i-världen, medan “För Ricoeur bliver fænomenologien i stedet en ramme, inden for hvilken den praktisk-hermenutiske aktivitet kan udfoldes” (Ibid, s 21). Jag menar att Heideggers metoder (reduktion, konstruktion och destruktion) tillsammans med Ricoeurs tre nivåer av metodisk reflektion (förståelse, förklaring och tolkning) bildar en bas för komplex förståelse av det som föreliggande avhandling undersöker (jmf Feilberg & Keller 2013, s 6). Fenomenologin och hermeneutiken ska förstås som ontologiska utgångspunkter, där den hermeneutiska tyngdpunkten vilar på en epistemologisk grund. Alltså, fenomenologin beskriver vårt varande-i världen som människor, medan hermeneutiken hjälper oss att förstå hur detta går till, med hjälp av en metodisk reflektion som sker genom förståelse, förklaring och tolkning.

---

[36] Ricoeurs sätt att definiera hermeneutik sammanför termerna ”förklara”, som lånats av naturvetenskapen och positivistiska vetenskaper, och ”tolka” som härrör från de humanistiska vetenskaperna (Ricoeur 1993, s 31). Han strävar efter att kunna använda hermeneutik på ett vetenskapligt användbart plan, tillsammans med det vidgade perspektiv som den existentiella hermeneutiken ger (Ödman 2007, s 45).

En fenomenologisk beskrivning bygger på varseblivningen (den levda kroppen) och ska i avhandlingen ta form som text. Detta kräver en intuitiv och reflexiv kompetens av mig som forskningssubjekt, tillsammans med ett kritiskt användande av språkliga begrepp: "Forskerens brug af intuition och refleksion sker på forskellige trin i forskningsprocessen: i indsamlingen af materialet, i udviklingen og bearbejdelse af data og i formidling af resultater" (Fink-Jensen 2006, s 23). Det ligger en stor utmaning i detta, att å ena sidan arbeta intuitivt, med en förankring i förförståelse och förståelse, men å andra sidan samtidigt vara reflekterande och kritisk till det som erfars. Fink-Jensen menar att de processer som forskaren iakttar i musikaliska samhandlingar och i analysprocesser kan betraktas som *dialogiska*, vilket understryker en förståelse för den andre och för forskaren själv (Ibid, s 24 ff).

Heideggers tredje steg går under beteckningen *destruktion* och beskrivs som "a critical process in which the traditional concepts, which at first must necessarily be employed, are deconstructed down to the sources from which they were drawn" (Heidegger 1982, s 23). Destruktion är en form av analys av och kritik mot teorier och begrepp (i dag främst känt genom Derridas vidareutveckling av Heideggers metod under beteckningen *dekonstruktion,* se 1.1). Dekonstruktion syftar till att tematisera förhärskande åsikter för att "trænge frem til rødderne af dem og derigennem finde nye og videre muligheder for begrebsdannelse" (Keller 2012, s 25). När ett traditionellt begrepp destrueras är det möjligt att föra tillbaka det till dess historiska upprepning av traditionen.

Inom existentiell fenomenologi är reduktion, konstruktion och destruktion viktiga vid reflektion och analys: "Sammensætninger af reduktion, fortolkning og kritik er altså den metodiske struktur, som den eksistentielle fænomenologi anvender i sin refleksion (tænkning)" (Keller 2012, s 26). Detta oavsett hur stor tyngd undersökningen lägger på en eller flera av metoderna, eller om någon av metoderna ska förstås som underförstådd och öppen. De tre metoderna ska ingå i en cirkulär rörelse, likt den hermeneutiska spiralen, en fenomenologisk-hermeneutisk rörelse som aldrig avslutas. I avsnittet 3.4 redogörs för hur de fenomenologiska metoderna har använts.

3.2. Urval

För att kunna undersöka avhandlingens frågeställning föreligger val av deltagare i studien samt forskningsmetoder. Tillkommer gör också val av teoretisk utgångspunkt och vetenskapsteoretiska perspektiv vilket har redovisats i kapitel två samt i föregående avsnitt. Val av teori bygger således på empirin.

3.2.1 Val av deltagare i studien

Avhandlingens kroppsfenomenologiska utgångspunkt innebär att vi är till världen med vår levda kropp, samt att kroppen är en förutsättning för tingen och världen att framträda i perspektiv. För att kunna belysa studiens syfte och frågeställning på ett mångfacetterat sätt valde jag att anlägga en musiksyn som bygger på Nielsens (2010) tankegods om musik som ett meningsuniversum, som i avhandlingen går under beteckningen *musicering*. Detta sammantaget ligger till grund för urvalet av deltagare i studien. Jag vill undvika en så kallad traditionell förståelse av musikern som den person som trakterar ett instrument eller sjunger, målet är istället att bredda förståelsen av musikern (och musik). En vidgad förståelse av *musiker*-begreppet innebär att alla som på ett eller annat sätt lever, håller på med, sysslar med, tänker, talar, känner musik och gör musik innefattas i begreppet vilket innebär en vidgad förståelse som ger studien en solid grund för att utforska de olika intentionella akter som är riktade mot fenomenet.

Följande fyra livsvärldsteman (*lifeworlds existentials*) har spelat en avgörande roll vid val av deltagare i studien: levd kropp (*lived body*), levd tid (*lived time*), levt rum (*lived space*) och levda relationer (*lived human relations*) (van Manen 1990, s 101 ff). Uppräknade teman kan differentieras, men inte separeras från varandra och ska förstås som existentiella teman som alla individer står inför när de upplever och erfar världen (jmf kapitel två): ”The four foundamental existentials of spatiality, corporeality, temporality, and relationality may be seen to belong to the existential ground by way of which all human being experience the world, although not all in the same modality of course” (Ibid, s 102).

Vi är till världen med vår *levda kropp*, vilket innebär att vi möter världen, andra människor och oss själva i och med kroppen. Inledningsvis planerade jag för ett genusperspekiv och ville belysa detta med att könen

var jämt fördelade i studien. Perspektivt är fortfarande relevant[37], men har kommit att förändras under arbetet med avhandlingen. De intentionella akter som förbinder människa och musik står i fokus för studien. Med andra ord, deltagarnas intentionella akter, med utgångspunkt i deras kroppsliga riktadheter, som musiker, konsertbesökare, dj och dansare, är centrala utgångspunkter för studien. Det bygger dock inte främst på vilket kön de har, utan hur de är riktade mot musik på olika sätt utifrån deras profession eller intresse.

Jag fann det viktigt att ha en spridning av deltagarnas *levda tid* för att: ”The temporal dimensions of past, present, and future constitute the horizons of a person’s temporal landscape” (Ibid, s 104). Därför sträcker sig deltagarnas åldrar från cirka 20 till ungefär 60 år vilket öppnar för olika levda perspektiv vid musicering. Den levda tiden är subjektiv i relation till klocktid och objektiv tid, och kan relateras till ålder så till vida att vi orienterar oss mot tid på olika vis beroende på vilken livsfas vi är i.

Det *levda rum* vi befinner oss i affekterar oss och kan berätta om platser som är särskilt viktiga för existensen. Deltagarna lever sina liv och är musicerande i olika rumsligheter och kontexter vilket belyser avhandlingens frågeställningar.

Mötet med andra människor sker med den levda kroppen, vilket också möjliggör för att skapa relationer och intersubjektivitet. Ur ett existentiellt perspektiv uppfattas detta som ett sätt att söka efter meningsfullhet. Deltagarnas olika sätt att öppna sig mot intersubjektivitet vid musicering ger viktig information till studien. Uppräknade teman (*levd kropp, levd tid, levt rum, levda relationer*) har även varit en god hjälp vid reflektion under forskningsprocessen då de har fungerat som frågor, men också som teman

---

[37] Kön, könsidentitet och/eller könsuttryck, etnisk tillhörighet, religion och trosuppfattning, funktionsnedsättning, sexuell läggning och ålder är nära förbundet med kropp och kroppslighet (http://www.do.se/sv/Diskriminerad/ Diskrimineringsgrunderna/). Det skulle vara möjligt och synnerligen adekvat att ta utgångspunkt i någon/några av dessa (diskriminerings-)grunder precis som social klass kan sägas vara ett kroppsligt uttryck (habitus). Jag har dock gjort ett övervägande som innebär att fokusera på hur fenomenet kan omringas och belysas utifrån deltagarnas intentionalitet såsom *musiker, konsertbesökare, dj* och *dansare*, därför har oavstående urvalskriterier valts bort förutom en köns- och åldersspridning. Således inte på grund av att jag finner de andra grunderna oviktiga eller irrelevanta utan som ett led i att avgränsa denna studie.

för att differentiera (skapa delar) empirin, som i sin tur har inneburit att en ny helhet har kunnat framträda.

Urvalskriterier för deltagare i studien stödjer sig således på en *kroppsfenomenologisk* ansats (Merleau-Ponty 2002; Merleau-Ponty 1968), musik uppfattad som ett *meningsuniversum* (Nielsen 2010) och *lifeworld existentials* (van Manen 1990). Alltså, ett vidgat musiker- och musikbegrepp tillsammans med ett beaktande av levd kropp, levd tid, levt rum och levda relationer ur ett kroppsfenomenologiskt perspektiv med syfte att omringa och genomlysa studiens frågeställning.

För att komma i kontakt med de deltagare som var önskvärda för studien vände jag mig till två personer inom mitt nätverk av tidigare och nuvarande elever, studenter och kollegor. En före detta elev arbetar i dag som musiker i en av Sveriges professionella orkestrar. Jag kontaktade henne med en undran om hon kunde undersöka om någon kvinnlig[38] musiker i 60-årsåldern var intresserad av att ingå i studien. Därefter talade jag med en av mina musiklärarkollegor vars barn arbetar och är verksamma inom sfären för dans och musik. Jag undrade om hon kunde hjälpa mig att finna en kvinnlig dj i 30-årsåldern och en manlig dansare i 20-årsåldern. Hennes barn kunde förmedla kontakt med personer ur deras professionella nätverk som passade in på den beskrivning jag gett. Kvarstod gjorde letandet efter en manlig konsertbesökare i 40-årsåldern. Efter att ha dryftat problemet med min musiklärarkollega kom hon med ett förslag på en manlig bekant som var en flitig konsertbesökare. Vad som då inte var känt för mig var att den tilltänka personen också var kompositör. Men å ena sidan blev det något positivt i bemärkelsen att alla fyra deltagare i studien har en professionell relation till sin musicering, å andra sidan hade ett annat perspektiv än just det professionella bidragit med en spänning till studien.

---

[38] Inledningsvis tog studien utgångspunkt i ett tänkt genusperspektiv, därför framgår det här att jag önskade två kvinnor och två män i studien. Även om inte genusperspektivet längre är primärt för studien så uppfylls kravet på jämlikhet: "Jämställdhet, eller jämlikhet mellan könen innebär en jämn fördelning av inflytande, villkor och makt mellan könen" (www.jamstalldhet.nu), därför lyfts deltagarnas kön fram.

De tilltänkta deltagarna kontaktades per mail, där studiens innehåll och upplägg, samt *Vetenskapsrådets riktlinjer*[39] presenterades (se bilaga 1). Jag tog också kontakt per telefon och vi samtalade om observationen, stimulated recall-intervju samt hur en andra uppföljande intervju skulle gå till. Sms var också en kommunikationsväg som användes flitigt för att bestämma datum, tid och plats för genomförandet av studien.

Från det att den första kontakten var tagen har deltagarna i studien regelbundet blivit informerade om hur avhandlingsarbetet fortlöper. Detta har skett per mail. Deltagarna har också fått ta del av de forskningsetiska riktlinjer som gäller (skriftligen och muntligen) och ett informerat samtycke har skrivits under av alla deltagare (se bilaga 11 och 12). Avhandlingens *Etiska överväganden* kommer att behandlas mer ingående i avsnittet 3.5.4.

3.2.2 Val av forskningsmetoder

En tyngdpunkt inom fenomenologisk forskning vilar på den levda erfarenhetens mening. Genom att ta del av människors levda erfarenhet så går det att få tillgång till en djupare mening av mänsklig erfarenhet. Valet av forskningsmetoder i avhandlingen grundar sig på att kunna besvara frågeställningen samt syftar till att beskriva och tolka fenomenet på ett flerfaldigt sätt.

Observationsformerna syftar till att ge en inblick i deltagarnas livsvärld. Genom att observera deltagarna i deras vardag och arbetssituation öppnades möjligheter för mig att komma ”nära”. Att videofilma observationstillfällena gav också möjlighet att kunna titta upprepade gånger, för att gå igenom, ta in, reflektera över och problematisera observationerna.

För att kunna redogöra för hur deltagarna beskriver fenomenet ansåg jag det centralt med forskningsmetoder som tillvaratar deltagarnas egna

---

[39] Deltagarna informerades om informationskravet, samtyckeskravet, konfidentialitetskravet och nyttjandekravet i enlighet med Vetenskapsrådets riktlinjer: Informationskravet: Forskaren skall informera de av forskningen berörda om den aktuella forskningsuppgiftens syfte. Samtyckeskravet: Deltagare i en undersökning har rätt att själva bestämma över sin medverkan. Konfidentialitetskravet: Uppgifter om alla i en undersökning ingående personer skall ges största möjliga konfidentialitet och personuppgifterna skall förvaras på ett sådant sätt att obehöriga inte kan ta del av dem. Nyttjandekravet: Uppgifter insamlade om enskilda personer får endast användas för forsknings- ändamål (http://www.codex.uu.se/texts/HSFR.pdf).

beskrivningar av upplevelser, erfarenheter och reflektioner av fenomenet samt möjliggör för att svara på studiens underfråga/or. För detta ändamål valde jag stimulated recall interview[40] (Gass & Mackey 2009; Haglund 2003), semistrukturerad intervju (Kvale 1997) och gruppsamtal (Wibeck 2000) då en fenomenologisk redogörelse är reflekterande.

Frågeställningar och forskningsmetoder tillsammans med den fenomenologiska utgångspunkten syftar till att utforska fenomenets grundläggande drag. Genom mitt val av forskningsmetoder avser jag att omringa fenomenet och besvara avhandlingens frågeställning.

---

[40] *Stimulated recall interview* kommer fortsättningsvis att benämnas *stimulated recall-intervju*.

3.3 Datainsamling och genomförande

Följande avsnitt inleds med en redogörelse för hur studiens *observationer* (deltagande observation och videoobservation) från en orkesterrepetition, ett konsertbesök, ett nattklubbsgigg och en dansrepetition har gått till. Deltagarna i studien observerades i den ordning som jag fått kontakt med dem. Observationerna följdes därpå upp av *stimulated recall-intervjuer* samt ytterligare en *semistrukturerad intervju*. Till sist avslutades empiriinsamlingen med ett *gruppsamtal*. Forskningsmetoderna beskrivs och motiveras i relation till deras genomförande i studien.

Observationer, stimulated recall-intervjuer och intervjuer skedde under våren, sommaren och hösten 2012 i nämnd ordning. Gruppsamtalet genomfördes i april 2013.

3.3.1 Observation

Den inledande videoobservationen av *Astrid* gjordes vid en orkesterrepetition inför en kommande konsert. Detta skedde i orkesterns egna lokaler. Astrid hade gett förslag på vilken repetition som var lämplig för observation, samt begärt och fått tillstånd av orkesterledningen till att få bli observerad och inspelad på video.

Astrid observerades då hon satt i sin stämma, i orkestern. Kameran stod på ett stativ fixerad i ett läge för att fokusera på Astrid. Kameran var placerad ett flertal meter bort för att inte störa. Observationen var cirka sextio minuter lång och parallellt med videoinspelningen genomförde jag en deltagande observation. Innan repetitionens start förklarades för orkestermedlemmar och personal varför jag var närvarande och syftet med besöket. Jag satt på gradänger (trappstegsformad avsats) som var placerade framför orkestern. Därifrån hade jag god sikt för att kunna observera Astrid i orkestern utan att sitta för nära och därför kunna upplevas som påflugen. Parallellt med videoinspelningen förde jag observationsanteckningar med syfte att nedteckna allt som jag var i stånd till.

Björn hade fått fria händer att välja en konsert som han ville bevista. Valet föll på Beethovens åttonde och nionde symfoni med en av Sveriges professionella orkestrar. Dock gavs inte tillåtelse att videofilma Björn under konserten med hänvisning till tidigare problem med bland annat mobiltelefoner. Ett annat argument var att konserten skulle spelas för ett fullsatt hus och orkesteradministrationen ville inte riskera missöden av något slag.

Björn och jag hade platser på första rad, på var sin sida av rummet och konsertscenen. På så sätt kunde jag observera Björn utan att sitta för nära

och eventuellt upplevas som påträngande. Jag talade med konsertbesökarna som satt på platserna runt omkring mig och förklarade varför jag skulle föra anteckningar under konserten. Ingen av dem uttryckte något missnöje utan visade istället sitt intresse för uppgiften. Att samtidigt vara observatör och konsertbesökare innebar en viss konflikt, eller dubbelsidighet. En del av mig ville försjunka i musiken medan en annan del pockade på uppmärksamhet inför uppgiften. Däremellan skedde en pendelrörelse.

Observation och videoinspelning av *Celia* skedde på en nattklubb där hon var dj. Personen som drev klubben den aktuella kvällen hade gett sitt tillstånd till att spela in Celia med videokamera. Vår kommunikation skedde genom mailkorrespondens.

Jag fann det omöjligt att i nattklubbsmiljön ställa kameran på ett stativ, fixerad på en plats, istället filmade jag med kameran i handen. För att inte störa nattklubbsgästerna med inspelningen försökte jag filma så diskret som möjligt främst stående på en plats i ett hörn av lokalen, men blev ibland tvungen att förflytta mig då sikten skymdes. Kameran var hela tiden riktad på Celia som befann sig i diskjockeybåset.

Jag hade planerat att varva deltagande observation med videoinspelning, men fann det orimligt att klockan 02.00-04.00 föra skriftliga anteckningar på en nattklubb, då det skulle kunna uppfattas som suspekt i miljön. Jag var rädd för att dra till mig oönskad uppmärksamhet så istället valde jag att göra tre videoinspelningar (femton minuter + femton minuter + trettio minuter) och direkt efter att jag kom hem skriva ner mina observationer. Medvetet och systematiskt iakttog jag lokalens utformning och inredning, färger, ljud, stämningar, människor, flöde samt atmosfär för att kunna nedteckna dessa iakttagelser vid hemkomst.

Davids videoobservation gjordes under en repetition i danssalen på den skola som David vid tillfället studerade på. Jag kontaktade skolans rektor per mail för att informera om studien och dess syfte. Efter ett telefonsamtal fick jag tillåtelse att i skolans lokaler observera och spela in David på video.

Kameran stod på ett stativ, placerat i ett av rummets hörn, med fokus på David. Vid några tillfällen ändrade jag kamerans riktning för att kunna följa Davids rörelser och förflyttningar i rummet. I repetitionen deltog även ytterligare två dansare, men fokus var hela tiden riktat på David. Parallellt med videoinspelningen förde jag observationsanteckningar där syftet var att föra deskriptiva anteckningar om allt det som skedde i rummet. Jag satt i ett av rummets hörn, strax intill videokameran.

3.3.2 Videoobservation

En videoobservation kan avslöja att det finns mycket mer att se och upptäcka än det som omedelbart uppfattas i praktiken. Även om videoupptagningen inte är en spegelbild av verkligheten kan den komma den upplevda verkligenheten nära och dessutom återge rörelse- och talhandlingar. En videoupptagning kan uppfattas som flerdimensionell text och tolkas utifrån helheten, vilket inbegriper rum, ljud, färger, rörelse och tal. Handlingar kan uppfattas symboliskt och översättas till språklig ”text”, samtidigt som det är viktigt att observera och ta hänsyn till att: ”[e]n transformation af videobilleder bliver en subjektiv og sprogligt interpreteret gengivelse af en subjekivt oplevet og forstået mening” (Rønholt 2003, s 126). Ett annat argument för att använda videoobservation som forskningsmetod är det faktum att det är möjligt att spara videoupptagningen, vilket öppnar för att titta på videon när det passar i processen utan att vara rädd för att glömma eller att behöva lita på bara fältanteckningar. Dessutom möjliggörs det också för andra forskare att titta på bildmaterialet. Då bildtexten är möjlig att se upprepade gånger öppnar det för nya perspektiv och kan ge upphov till större förståelse av det observerade. Bildtexten är hela tiden öppen för tolkning och skiljer sig därmed från verkligheten som den återger – en verklighet som är försvunnen. Genom videokameran är det möjligt att iaktta på avstånd i situationen, men när materialet tittas igenom är det möjligt att komma nära (Ibid, s 125-127). Varje videoobservation var cirka sextio minuter lång och låg till grund för den stimulated recall-intervju som skedde efter videoinspelningen.

3.3.3 Stimulated recall interview

Att få ta del av deltagarnas livsvärld har varit centralt då livsvärlden är en källa och ett objekt för studien (van Manen 1990, s 53). Efter att deltagarna observerats i sin vardagsvärld – en orkesterrepetition, ett konserttillfälle, ett nattklubbsgigg och en dansrepetition – träffades vi för att samtala om det de såg och upplevde av videoinspelningen, eller det som just erfarits. För att deltagarna skulle kunna säga något om sina erfarenheter innebar det en viss distans till det upplevda: ”den levda erfarenheten omvandlas till en reflekterande erfarenhet, det som var levande givet blir i stället ett avslutat meningsinnehåll” (Bengtsson 2005, s 43). Det i sin tur medför en språklig konstruktion som tar språkets möjligheter i anspråk för att kunna berätta om det som erfarits och upplevts.

Stimulated recall-intervju är en metod som kan öppna för att deltagare erinrar sig tankar och upplevelser. Detta sker genom visuella och auditiva

påminnelser som syftar till att stimulera de processer som varit pågående under själva händelsen (Gass & Mackey 2009). Ett av stimulated recall-intervjus främsta syften är att avtäcka de upplevelseprocesser som inte med självklarhet och enkelhet kan observeras. Mer specifikt kan stimulated recall-intervju vara användbart för att isolera och lyfta fram speciella händelser. Vissa av de intryck som är möjliga att få vid stimulated recall-intervjuer motsvarar de intryck som mottogs i den ursprungliga situationen. Genom den videoinspelade situationen, som deltagaren ges möjlighet att betrakta, skapas en ny situation som är snarlik den ursprungliga:

> Vad som sker är att man skapar en situation där den intervjuade i första hand resonerar kring de stimuli som det inspelade materialet ger och endast sekundärt kring det tänkande som var aktuellt vid det ursprungliga tillfället. Den reflektion och den metaanalys som blir följden när den intervjuade tar del av det inspelade materialet är en lyx som oftast aldrig kommer i fråga i ursprungssituationen (Haglund 2003, s 152).

Stimulated recall-intervjuer syftar i denna studie till att få tillgång till deltagarnas *levda erfarenhet* och vilar således på fenomenologisk grund, som i sin tur motsäger sig resonemang om en ”inre och yttre verklighet”, i form av att medvetandet skulle finnas *i* huvudet och att världen skulle finnas *utanför* huvudet (kroppen). Många tongivande personer inom fenomenologin såsom Husserl, Heidegger och Merleau-Ponty har konsekvent motsatt sig att fenomenologin ska återupprätta eller återinsätta introspektionen:

> Although phenomenology is interested in the phenomena (how things are experienced) or as phenomenologists like to say, how they are ’given’ or presented to the subject in experience and in their conditiones of possibility, phenomenologists would typically argue it is a metaphysical fallacy to locate the phenomenal realm within the mind, and to suggest that the way to access and describe it is by turning the gaze inwards (introspicio) (Gallagher & Zahavi 2008, s 23).

Min argumentation för att använda stimulated recall-intervju som forskningsmetod stödjer sig på en önskan att kunna avtäcka hur fenomenet är givet till deltagarna, inte för att kunna blicka in i deras ”inre”. Med hjälp av videoupptagningen kan deltagarna få hjälp att minnas tillfället samt sina erfarenheter och upplevelser. På så sätt kan de beskriva och reflektera över de intentionella akterna i form av *vad* de riktar sig mot (intentio) och *hur* de riktar sig (intentum).

Det tidsmässiga avståndet mellan observation/videoobservation och stimulated recall-intervju var olika långa för deltagarna. Drygt två veckor efter observationen träffades *Astrid* och jag på hennes arbetsplats för att titta på videoinspelningen och genomföra en stimulated recall-intervjun. Min dator användes som bildåtergivare och intervjun pågick i cirka två timmar.

Björns stimulated recall-intervju tog däremot inte avstamp i en videoupptagning från konserttillfället. Istället ska konserten (Beethovens nionde symfoni) förstås som utgångspunkten för den stimulated recall-intervju som genomfördes direkt efter konsertens slut. Konserten fick alltså fungera på samma sätt som videon gjort för de andra deltagarna. Björn hade tagit med ett partitur till symfonin som spelades för att kunna använda som minneshjälp, men det kom aldrig till användning. Intervjun som följde var cirka sjuttio minuter lång och genomfördes på ett café i närheten av konsertlokalen.

Tre dagar efter videoobservationen av *Celia* träffades vi för att gemensamt titta på inspelningen som var utgångspunkten för en stimulated recall-intervju. Videon visades i min dator och intervjun varade cirka nittio minuter.

Cirka två timmar efter observationen av *David* tittade vi på videon tillsammans i köket på Davids elevboende. Min dator användes för att spela upp videon och denna stimulated recal-intervju varade i cirka hundra minuter.

Inför att deltagarna skulle titta på videon uppmuntrades de att ”tänka högt” och i möjligaste mån undvika förklaringar utan istället påminna sig om och ge uttryck för vad som känts, tänkts och upplevts under observationstillfället. Deltagaren ombads att när som helst stanna videon, för att kunna tala om vad som visades. Därefter tittade vi på videon och deltagarna berättade vad de såg och upplevde, vilket också innebar att jag ibland ställde följdfrågor. Jag hade förberett frågor (se Bilaga 2, 4, 6, 8) som jag kunde använda om det skulle finnas tid och plats.

Deltagarna stoppade videon vid de tillfällen de upptäckte något som de ville uppehålla sig kring. Det kunde vara något de gjorde som de ville berätta om, det kunde också vara något som fick dem att vilja poängtera eller understryka det de såg. Annat som fick dem att stoppa videon var händelser som förvånade dem, eller något på videon som fick dem att associera. Stoppen var mer frekventa i början, sedan talade deltagarna mer och mer parallellt med att vi tittade på videon.

Deltagarnas reflektioner kom att handla om vad de upplevt i själva observationsögonblicket, men också hur de upplevde själva videon av det observerade vilket innebar två olika perspektiv. Ibland skiljde perspektiven sig åt och vid andra tillfällen sammanföll de. Jag har inte låtit göra någon skillnad på dessa perspektiv utan förstår båda perspektiven som deltagarnas upplevelse och erfarenhet av fenomenet.

De tre stimulated recall-intervjuer som tog avstamp i videoupptagningarna skiljde sig ganska markant åt. Videoupptagningen från orkesterrepetitionen som *Astrid* deltog i visade ett skeende som var ganska repetitivt. Dirigenten gav anvisningar till orkestern, slog in, slog av för fler kommentarer. Nytt stycke. Inslag. Avslag. Kommentarer. Och så vidare. Astrid stannade videon vid ett flertal tillfällen dels för att uppmärksamma det som hon sett på videon och dels för att berätta om de associationer som videon gav upphov till. Detta innebar en utvecklad kontextuell förståelse av vad vi sett på videon.

Björn hade ingen videoinspelning att minnas till, istället sprang intervjun direkt ur upplevelsen och erfarenheten av konserten. Björn berättade hur han kroppsligen erfarit musiken och kunde samtidigt dra rika paralleller till sin profession som kompositör, vilket gjorde att intervjun vidgades till att även beröra närliggande ämnen såsom musikvetenskap och musikhistoria.

Celia poängterade att det var länge sedan hon sett sig själv på video i en dj-situation. Celia relaterade och talade främst om det hon såg på videon under sin stimulated recall-intervju, men genom egna tankeutflykter och mina frågor berörde vi också nära angränsade områden till videon.

David kommenterade videon, men gjorde också associativa utfärder till kringliggande områden med avstamp i det han såg i videon. Han gav bakgrund till olika dansstilar samt begreppsförklaringar till hur danskulturen är uppbyggd och fungerar.

Deltagarnas stimulated recall-intervjuer skedde, som tidigare nämnts, med fyra olika tidsspann efter observationen. Detta kan ha påverkat resultatet då det är möjligt att upplevelser har fallit ifrån samtidigt som andra upplevelser kan ha grundat sig i tidigare erfarenheter och därför inte väckts av videon. I tidsspannet mellan observation och denna stimulated recall-intervju kan också ett visst avstånd till det upplevda ha anlagts vilket kan innebära att deltagarna glömt sin initiala upplevelse. Men det är också möjligt att vända på resonemanget och mena att vid de tillfällen då tiden sträckts ut mellan videoupptagning och stimulated recall-intervju har

det funnits tid för reflektion och fördjupning av upplevelse, tankar och intryck.

3.3.4 Intervju

Observationerna och dessa stimulated recall-intervjuer följdes upp med ytterligare en intervju[41]. Under denna intervju gavs det möjlighet till en fördjupning av de frågor som uppstått under observationen, videoobservation och stimulated recall-intervjuer. De teman som låg till grund för deltagarnas intervjuguider byggde på observationer, stimulated recall-intervjuer och på livsvärldens existentiella teman (van Manen 1990) (se Bilaga 3, 5, 7 och 9). Till viss del bestod intervjuguiderna av samma frågor och till viss del skiljde de sig åt mellan deltagarna, då de byggde på de iakttagelser, uttalanden, reflektioner och upplevelser som framkommit vid varje tillfälle. Intervjuerna var semistrukturerade.

Interview betyder ”mellan två seenden” eller ”mellan två synpunkter” och i ett samtal mellan två människor ges möjligheter till att dela upplevelser, tankar, idéer, händelser, åsikter och drömmar (Kvale 1997, s 9). Den kvalitativa forskningsintervjun syftar mot att få tillgång till, och förståelse för, den intervjuades livsvärld genom det samspel som sker mellan två personer som delar samma intresse. Den kvalitativa forskningsintervjun:

> [...] ger ett privilegierat tillträde till vår grundläggande upplevelse av livsvärlden. En betoning på den levda interaktionen i människors värld kan motverka den tekniska kolonisering av livsvärlden som reducerar den kvalitativa mångfalden till isolerade fakta och variabler och som förvandlar den intentionala mänskliga samspelet till en mål-medel-rationalitet (Kvale 1997, s 56).

Det är dock lätt att förledas och tro att man får tillgång till det man söker bara genom att prata med varandra men det är av stor vikt att vara välorienterad inom det område som ska undersökas samt vara väl förberedd vad gäller det man vill undersöka och fråga om under en intervju. Samtidigt gäller det att förhålla sig öppen och nyfiken inför det sagda. Jag följde upp deltagarnas uttalanden med påståenden och uppföljande frågor för att säkerställa att jag förstått dem rätt: *Hade jag förstått deras uttalanden på rätt sätt eller hade jag missat något? Ville deltagarna göra tillägg eller rätta min förståelse av det sagda?* Successivt under intervjuerna gav jag delta-

---

[41] *Stimulated recall-intervju* ska förstås som intervju nummer ett, och *intervju* betyder intervju nummer två.

garna följdfrågor som uppmanade dem att *utveckla, fördjupa* och *berätta mer*.

Intervjuerna tog utgångspunkt i deltagarnas upplevelser och erfarenheter av musik och musicering från deras olika kontexter. Vid stimulated recall-intervjun och intervjun gavs deltagarnas upplevda perspektiv en möjlighet att få framträda och kläs i ord. Ordet blev till text som kunde förstås och tolkas genom en hermeneutiskt dialektisk rörelse (se 3.1.3). Ett annat sätt att få en ingång till deltagarnas livsvärldar var att be dem berätta personliga livsberättelser i form av anekdoter, berättelser, incidenter och händelser från deras liv. Det innebär att det kan vara lättare att då bli konkret och på detta sätt också komma nära det ämne som behandlas (van Manen 1990, s 67). Detta skedde spontant vid flera tillfällen, utan att jag behövde be eller fråga efter det. Livsvärldshistorierna tillförde spänning, närhet och näring till intervjuerna på ett sätt som jag hade haft svårt att nå genom egna frågor.

Intervjuerna med deltagarna varade mellan nittiofem och hundrafemton minuter, de spelades in med en smartphone och transkriberades i sin helhet till text. Deltagarna föreslog plats för intervju nummer två, utom i *Davids* fall då jag föreslog plats på grund av problem med transportmedel.

Astrid och jag sågs tio dagar efter stimulated recall-intervjun och *Björn* träffade jag efter drygt tre veckor. *Celia* och jag genomförde den andra intervjun tio dagar efter stimulated recall-intervjun och *David* träffade jag en månad efter observation och stimulated recall-intervjun. Jag har funderat och reflekterat över om de olika tidsspannen mellan stimulated recall-intervjun och intervjun har påverkat intervjuresultatet och i så fall på vilket sätt det kan ha påverkat deltagarnas utsagor. Dock har jag svårt att uttala mig om och hur dessa skilda tidsintervall har påverkat intervjuutsagorna.

3.3.5 Gruppsamtal

Datainsamlingen avslutades med ett gruppsamtal i april 2013. Syftet med gruppsamtalet har ändrats sedan starten. Gruppsamtalet syftade inledningsvis till att få ta del av deltagarnas åsikter, attityder, tankar, uppfattningar och argumentationer gällande studiens forskningsfrågor (Wibeck 2000, s 20) (se 3.1). Nu gällde det istället att belysa frågeställningen på ännu ett sätt genom att undersöka hur talet om kroppens meningsskapande vid musicering tar sig utryck mellan människor och vad som sker när människor samtalar om denna fråga.

I ett gruppsamtal är det möjligt att belysa frågor med både djup respektive bredd: ”Förutom de gruppdynamiska aspekterna som inträder kommer en bredare skala av idéer fram i en gruppintervju än i en individuell intervju” (Wibeck 2000, s 39). I denna studie är det relevant med ett gruppsamtal för att rikta intresset mot de fyra olika personernas erfarenhet och förståelse av kroppsligt förankrade meningsdimensioner i relation till deras musikaliska kontexter. Samtalet gav deltagarna en möjlighet att låta sina olika synsätt, åsikter, upplevelser, erfarenheter och utgångspunkter mötas och framträda mot bakgrund av varandra.

I mötet mellan de fyra deltagarna framstod deras ståndpunkter och erfarenheter ibland tydligare än vid de enskilda intervjuerna: en persons levda erfarenhet fick en möjlighet att framträda mer skarpt mot bakgrund av en annan persons livsvärld. I samtalet mellan de fyra deltagarna uppstod också frågor och samtalsämnen som innebar en intressant och mellanmänsklig dynamik (Kvale 1997, s 263) där erfarenheter ställdes mot erfarenheter, upplevelser mot upplevelser och synsätt mot synsätt. Gruppsamtalet kom därmed att ge en fördjupad förståelse för deltagarna och deras livsvärldar.

Samtalsfrågorna var förberedda med utgångspunkt från tidigare observationer och intervjuer med deltagarna (se bilaga 10), men jag välkomnade också att samtalet tog egna vägar då detta gav upphov till samtal som inte hade kunnat förberedas, men som för deltagarna var angeläget att tala om:

> Det er, når der tales og tænkes fra en grundlæggende undren, at man kan overskride både den *person-private* og den *fag-faglige* tilgang og komme i en dialog og resonans med ”sagen selv”. Den gode samtale er ikke en samtale, der ”föres” *af* samtalspartnerne. Den gode samtale er, når samtalen i sig selv tager føringen og *samtalspartnerne* føres ind i en samtal, hvor ingen på forhånd ved, hvad der vil ”komme ud af” den” (Hansen 2010, s 18).

Gruppsamtalet pågick i cirka nittio minuter och spelades in med smartphone för att sedan transkriberas i sin helhet. Gruppsamtalet skedde i en lokal som jag hyrde för ändamålet.

3.4 Analys av empirin

Analys betyder, enligt Svenska Akademins Ordbok[42], sönderdelning, kritisk undersökning och utredning. Att analysera innebär således att dela upp helheten i delar och granska dessa mindre enheter. Begreppet analys diskuteras och debatteras med jämna mellanrum och en kritik som förts fram består i att begreppet anses vara en kvarleva från positivismen och att humanistisk forskning istället borde använda ett annat koncept som passar bättre för aktuellt paradigm (Dahlberg et al 2008, s 232). Jag har valt att använda mig av analysbegreppet för att vara tydlig och för att undvika missförstånd, men min förståelse av begreppet bygger på en fenomenologisk-hermeneutisk ansats vilken jag kommer att redogöra för här.

Livsvärldsfenomen är ofta komplexa och relationella, inbäddade i världens kött[43] (Ibid, s 233). För att förstå dessa fenomen innebär det att jag som forskare ska bryta ned, organisera och förtydliga den bild som framstår då en fenomenologisk-hermeneutisk metodologi lägger vikten vid att vara både beskrivande och tolkande (Ibid). Jag kommer nu att beskriva och förklara hur jag tagit del av empirin och hur jag gjort för att kunna ta del av densamma: *Vad skedde? Hur gjorde jag? Hur har jag tänkt? Varför har jag gjort som jag gjort, vad är syftet? Varför blev det som det blev?* Detta sker genom att jag bryter ned undersökningen (helheten) i mindre delar samt synliggör och analyserar dessa delar för att helheten på nytt ska kunna förstås i en spiralrörelse. Jag beskriver och förklarar kronologiskt *vad* jag har gjort, *hur* det har skett och *varför* jag har gjort på detta sätt. Inkorporerad är också *reduktion, konstruktion* och *destruktion* (Heidegger 1982) (se 3.1.2) i samspel med *reflective lifeworld research* (Dahlgren et al 2008) (se 3.1.1). Följande avsnitt ska förstås som ett praktisk iscensättande av det teoretiska perspektivet som går att läsa om i 3.1.1 och i 3.1.2.

Observation

Empiriinsamlingen inleddes med observationer i deltagarnas vardagsvärld[44]. Mitt deltagande bestod i att vara närvarande i rummet, jag deltog alltså inte genom att till exempel spela eller dansa. Jag var okänd för del-

---

[42] *Analys:* http://g3.spraakdata.gu.se/saob/

[43] Kött, se 2.1.5

[44] Studiens design och genomförande redovisas under punkt 3.3 – 3.3.5.

tagarna i studien i bemärkelsen att jag inte träffat någon av dem innan första observationstillfället. Varje observationstillfälle var cirka sextio minuter långt.

Att observera låter sig göras via en serie stadier: från en introducerande allmän överblick (brett spektra) till en nivå där det fokuseras på mer specifika aspekter av situationen (Ely 1999, s 55). Samtidigt är det viktigt att observationen är systematiskt planerad och registreras konsekvent. För att skapa en struktur, utan att förlora den öppenhet jag eftersträvade, markerade jag fem minuters-intervaller i mina observationsanteckningar för att eventuellt kunna jämföra observationsanteckningar mellan deltagarna, vilket dock aldrig blev aktuellt. I övrigt var studiens observationer ostrukturerade, med målet att observera på ett så förbehållslöst sätt som möjligt. Jag fokuserade på att förhålla mig öppen till det jag observerade och strävade efter en öppenhet, vilket innebar att se bort från invanda antaganden om tingen, att ta ett steg tillbaka och reflektera över mina förutfattade meningar, samt låta dem genomgå en noggrann undersökning. Jag har erfarenhet av att spela i orkester, gå på konsert, tillbringa en kväll på nattklubb samt att dansa vilket innebär en närhet till, och kunskap om, fenomenet. Detta har inneburit en risk, vilket skulle kunna innebära att verkligheten blev skymd av mina förutfattade meningar. För att motverka redan fastlagda meningar och inskränkningar tog jag mig gott om tid för att reflektera över mina egna erfarenheter, vad jag trodde mig få observera i relation till mina egna erfarenheter, men också hur jag skulle kunna förhålla mig öppen och ändra min (förutfattade) inställning till det som skulle observeras. Jag har erfarit min inställningsförändring till världen som en perceptionsvässning, då jag strävat efter att uppfatta och uppleva observationstillfällena med ”nya ögon” (”ögon” i betydelsen *alla* perceptionsvägar). Detta har inneburit att sinnesintrycken har framstått klarare och tydligare för mig, samt med större skärpa. Min intention har också varit att vara följsam och öppen för det som visar sig. Genom att jag medvetet inte tagit något för givet utan istället strävat efter att uppmärksamma ”sakerna” såsom de visar sig själva har reflektionerna varit tidsödande och omständliga. En inställning som kan kallas för ”bridling” (sv *tyglande*) (Dahlberg et al 2008, s 129 ff). Denna inställning färgas av att hålla tillbaka mina egna förutfattade meningar, teorier och idéer tillsammans med en disciplinerad interaktion och kommunikation med empirin. Jag har således medvetet problematiserat och reflekterat över hur jag ska kunna använda mig av min närhet till och kunskap om tingen utan att reducera verkligheten. Detta har också inneburit att inte bestämma teman

för snabbt utan vara kvar i ett dröjande, samt att tillåta mig att stanna kvar i frågan. Att förhålla sig på detta sätt till empirin kan kallas för *konstruktion* (Heidegger 1982).

Observationsmetoden har varit ett verktyg för att samla in information om hur deltagarna framträder i sin kontext samtidigt bildar metoden en grund för fortsatta studier. Observationsmetoden har också bidragit till en ökad förståelse för deltagarna i studien genom att jag (forskaren) själv har fått ta del av deras vardagsvärld med min egen levda kropp. Då vi alla tillhör världens kött hör vi också ihop med allt och alla (även det som är tyst och osynligt). Med bakgrund av den tysta och osynliga väv av mening som karaktäriserar fältstudier kunde meningsfulla fenomenen stå ut som figurer (Dahlberg et al 2008, s 217). Jag vände mig mot det observerbara såsom det framträdde för mig och ställde jag mig medvetet öppen för de sinnesintryck som gavs mig. Till exempel strävade jag efter att förhålla mig öppen till de miljöer och kontexter jag observerade, som om det var första gången jag befann mig i dem. Istället för att förklara förhållanden jag mötte, registrerade jag dem och så långt som det var möjligt undvek jag att bedöma och värdera (*konstruktion*).

Att samla in empiri genom observation har både för- och nackdelar. Fördelarna bestod i att fältet som undersöktes tilläts vara vidsträckt och förhållandevis gränslöst. Nackdelarna bestod i att teman framträdde sent. Att observera något med en öppenhet kan framstå som en paradox: *hur ska man kunna se något utan att ha en idé om vad som det är som ska observeras?* Men genom att jag använde en tolkningsdialektik kunde denna paradox och farhåga bearbetas. Det innebar att jag först fokuserade på de fenomen (”sakerna själva”) som var tillgängliga för mig att erfara med min (levda) kropp, med tyngdpunkt på den empiriska sidan: *vad framträder?* Därefter, efter noggrann iakttagelse, systematiserade jag *hur* fenomenen framträdde (*reduktion*).

Vid själva observationstillfällena valde jag att föra deskriptiva anteckningar och nedteckna allt jag hann med och som jag var kapabel till, med syfte att registrera så mycket som möjligt, genom en förbehållslös inställning till det observerade. Jag fann det svårt att verbalisera de aspekter av mänsklig existens som är tyst och som inte framträder så tydligt. Att översätta och överföra en upplevelse till något ”ordligt” var en utmaning. För att något ska visa sig måste jag (forskaren) engagera mig i denna process: “we should bring ourselves forward positively toward being itself” (Heidegger 1982, s 21). Analysarbetet startade därför redan vid insamlingen av

data i form av mitt engagemang, min förförståelse och riktadhet (*konstruktion* och *reduktion*) mot forskningsprocessen.

Anteckningarna, som jag vid observationstillfällena skrev för hand, förde jag sedan in i fyra olika dokument (ett dokument för varje deltagare) och lagrade i min tjänstedator. Denna manöver innebar att jag fick ännu en chans att reflektera över det skrivna i relation till det upplevda och på så sätt kunna dra mig något tillbaka. Arbetssättet innebar att jag såg, för mig, vana miljöer och händelseförlopp med en ändrad inställning. Att beskriva det välkända deskriptivt utan värderingar innebar en perspektivförändring i form av en slags skärpa, nyfikenhet och undran. Även i detta skede använde jag mig av ”bridling” eller ”tyglande”: ”the restraining of one’s pre-understanding in the form of personal beliefs, theories, and other assumtions that otherwisewould mislead the understanding of meaning and thus limit the research openness” (Dahlberg et al 2008, s 129). Men ”bridling” innebär samtidigt att kommunicera och interagera med fenomen och deltagare för att inte förstå för snabbt (och slarvigt) och för att inte ”make definite what is indefinite” (Ibid, s 130). Anteckningarna tog formen av ”strukturanalyser”[45], vilket innebär att beskriva situationen som helhet.

Jag läste också observationsanteckningarna med en kritisk inställning för att undvika dogmatiska omdömen (*konstruktion* och *reduktion*).

Stimulated recall interview och uppföljande intervju

Innan deltagaren och jag gemensamt tog del av videoupptagningen från respektive observation hade jag vid upprepade tillfällen studerat upptagningen och gjort deskriptiva anteckningar samt reflekterat genom att göra en *strukturanalys* (Holgersen 2012). Detta innebar att, så utförligt som möjligt, teckna ner situationen som helhet. Allt jag kunde iaktta nedtecknades på ett så detaljerat sätt som möjligt, med syfte att avtäcka det fenomen som studien undersöker (*reduktion*). Jag sökte också efter att upptäcka saker på videon som inte framträtt i situationen (vid den deltagande observationen).

Härvidlag förelåg fyra strukturanalyser. Jag läste dem ett flertal gånger för att reflektera över och upptäcka vilka intentionella akter som fram-

---

[45] Ett begrepp som Sven-Erik Holgersen introducerad vid seminariet *Fænomenologisk-hermeneutiske analyser af konkrete observationer og interview inden for de æstetiske fag* (120418).

trädde för mig genom att ”sticka ut ur texten”. Alltså: *Vad fångade mig? Vad fick mig att reagera? Vad i texten (transkriptionerna) fick mig att haja till? Hur fick det mig att reagera och varför?* Detta krävde upprepade noggranna genomläsningar av texten för att intentionaliteterna skulle framträda. De berättade *vad* (intentum) deltagarna riktade sig åt och *hur* (intentio) de riktade sig? (se 2.1.4). Observationerna (transkriptionerna) medverkade till att avtäcka intentionella akter hos deltagarna i studien (*reduktion*).

Den första intervjun, stimulated recall-intervjun, utgick ifrån vad deltagarna i studien såg, upplevde och erfor när de tittade på videon från observationen. Det innebar att de satte ord på vad de mindes av den upplevelse de haft i precis det ögonblick som videon spelades in, men de klädde också i ord, den känsla, upplevelse och erfarenhet som de fick när de såg videon. Min uppgift som forskare var att lyssna, samt att komma med frågor som öppnade upp för närliggande och relaterade områden. Intervjuerna spelades in med en smartphone samtidigt som jag också antecknade. Detta innebar en slags analys redan i stunden, i intervjun då jag gjorde urval angående vad jag följde upp med följdfrågor samt vad jag antecknade. Det gav mig en intuitiv känsla för vad som framstod som viktigt och bärande för undersökningen, ”något” som stod ut som från deltagarnas väv av mening (*konstruktion* och *reduktion*).

Intervjuerna har skett i en dialogisk anda (se 3.3.3–3.3.5). En grundförutsättning för dialog i hermeneutisk anda innebär att den förs på lika villkor, först då kan det leda till en ökad intersubjektiv förståelse (Ödman 2007, s 14). Dialogen mellan mig, i egenskap av forskare, och deltagare i studien har inte förts på exakt lika villkor eftersom vi besitter olika positioner och har olika utrymme för handling. Det har dock varit min strävan att i samtalet med deltagarna och i samtalet om deras texter (observations- och intervjutranskriptioner) skapa en jämbördig dialog.

Stimulated recall-intervjuerna transkriberades i sin helhet till text och jag läste dessa ett flertal gånger innan det var dags för intervju nummer två. Genom dessa genomläsningar började jag skapa mig en bild av varje deltagare och innan den andra intervjun hade jag förberett frågor med utgångspunkt i den förra intervjun (se 3.3.3). Att skapa en ny intervjumanual förstår jag som en del i analysarbetet då jag här sorterar, väljer bort, lyfter fram och reflekterar över vad jag vill fråga vidare om. Att skapa en intervjumanual är en sortering och en prioritering av empirin: *Vad finner jag viktigt? Vad väljer jag bort? Vad framstår som kittlande? Vad är det jag inte ser? Vad är det som gömmer sig för mig?* Intervjumanualerna

grundade sig i stimulated recall-intervjuerna och mina strukturanalyser (*reduktion* och *konstruktion*).

Intervjuerna transkriberades till text i sin helhet. Denna process innebär att upprepade gånger lyssna till varje deltagares röst och sättet var och en uttrycker sig på, vilket inbegriper ordval och uttryck. Det innefattar också på vilket sätt deltagarna talar (röstmelodi, pauseringar, andningar), men även vad de väljer att inte säga och ge uttryck för. Att transkribera innebär att lyssna till deltagarnas röst och sättet de uttrycker känslor, upplevelser och erfarenheter på. Jag tog del av deltagarnas ord med mina öron och skrev ned dem med min hand och mina fingrar (min kropp). Det innebar en kroppslig erfarenhet av deltagarnas språk, ordval, erfarenheter, känslor och upplevelser. Jag erfor att varje deltagare hade ett eget ”språk” och sätt att uttrycka sig på genom ordval, ordföljder, utryck, kraftuttryck, emotionella uttryck och liknande. Den helhet som började framträda, synliggjorde samtidigt de delar eller meningsaspekter som helheten består av vilket gör att intervjutranskriptionerna bär drag av analys då ett slags sorteringsarbete trädde in (*reduktion* och *konstruktion*).

Därefter var det dags för intervju nummer två. Till detta tillfälle hade jag förberedda frågor som tog avstamp i föregående intervju. Genom att ställa frågor ville jag komma än närmare fenomenet. Svaren som deltagarna gav på frågorna gav fenomenet en chans att utvecklas, ta form och visa sig. Intervjusituationen präglades av öppenhet, vilket låg till grund för det samtal som utvecklade sig mellan deltagarna i studien och mig. Ett samtal som kan liknas vid en pendelrörelse mellan deltagarna och mig, mellan historien och nuet, mellan upplevelsen och analysen av densamma. Intervjuerna transkriberades till text i sin helhet (se 3.3.3–3.3.5) och vid transkription nummer två var jag än mer bekant med deltagarnas röster, språk och sätt att uttrycka sig. Deras språk började ”sätta sig” i mina händer och fingrarna behövde inte söka över tangentbordet lika länge nu. Deltagarnas språk var känt för min kropp (*reduktion* och *konstruktion*).

De transkriberade stimulated recall-intervjuerna samt de uppföljande intervjuerna möjliggjorde att det deltagarna upplevt och erfarit kunde kläs i ord och på så sätt kunde deltagarnas intentionella akter synliggöras och reflekteras tillsammans med strukturanalyserna från observationerna. Två perspektiv har varit framträdande: 1) deltagarnas upplevda perspektiv – som jag har nått genom stimulated recall-intervju, intervju och gruppsamtal samt 2) mitt perspektiv av deltagarna – som blivit tillgängligt för mig genom observation och videoobservation. Dessa två perspektiv har sam-

verkat i reflektionen och analysen av den insamlade empirin (*reduktion* och *konstruktion*).

När alla transkriptioner var gjorda fortgick processen, vilket innebar att jag läste allt textmaterial. Ett tidsödande arbete som innebar många genomläsningar. Jag läste med pennan i handen och gjorde understrykningar samt anteckningar i marginalen och i ett anteckningsblock. Läsningen av materialet syftade till att få en förståelse för *helheten* – hela materialet – både vad gällde omfång och innehåll. Genom att medvetet anlägga en öppen och följsam attityd mot empirin kunde jag ifrågasätta och reflektera över densamma. Inställningen och arbetssättet innebar en medveten diskussion med mig själv och den insamlade empirin i form av transkriptionstext: ”Tecknen kommer att tala och läsaren att reflektera” (Ödman 2007, s 14). En spiralrörelse har skett mellan det som jag med min varseblivning har erfarit och det till skrift överförda, tillsammans med en upplevelse av och dialog med det skrivna ordet. Jag sökte efter det som stod ut, det som fångade mig och det som överraskade mig (Dahlberg et al 2008, s 238). Men jag sökte också efter det som jag tog för självklart och det som skulle kunna finnas gömt för mig i texten. Denna fas i analysprocessen bestod av en rörelse karaktäriserad av närhet och distans i relation till ny förståelse och förförståelse (”bridling”) (Ibid, s 222) (*reduktion* och *konstruktion*).

Livsberättelser

Återigen fokuserade jag på intervjutranskriptionerna och läste dem denna gång med syfte att skriva fram varje deltagares livsberättelse. Syftet med livsberättelsen var att få tillgång till de fyra deltagarnas meningsskapande av kroppens vid musicering: ”Biographies, autobiographies, personal life histories are all potential sources for experiental material” (van Manen 1990, s 71). Meningsskapandet är mångdimensionellt och i livsberättelserna ges det möjlighet för deltagarnas olika meningsaspekter att framträda. Parallellt med den fenomenologiska ansatsen har livsberättelsen en existentiell mening då deltagarnas personliga beskrivningar kan stämma in på fler personers erfarenhet vid musicering (Ibid, s 72). Det personliga blir existentiellt och det existentiella personligt. Genom den skrivna texten i form av prosa och berättelser kan meningsskapandet kommuniceras och synliggöras:

> Human science meaning can only be communicated textually – by way of organized narrative or prose. And that is why the human science researcher

> is engaged in the reflective activity of text labor. To do human science research is to be involved in the crafting of a text (van Manen 1990, s 78).

Skapandet av livsberättelserna innebar en reflexiv aktivitet från min sida. Jag sökte och lyssnade efter den grundton och stämning som avspeglade sig i deltagarnas intervjutranskriptioner. Det innebar ett slags lyssnande på texten som påminner om att lyssna på musik[46]. Att lyssna på en text på nästan samma sätt som på musik, är förbundet med min levda erfarenhet av de situationer som deltagarna i studien redogör för. Det handlar om ett intuitivt och nära lyssnande sammanflätat med ett analyserande på distans (jmf ”bridling”). Första genomlyssningen av ett stycke musik ger mig omedelbart en känsla och en förnimmelse av en slags helhet. Min erfarenhet av att spela flöjt innebär att flöjtstämman, inte sällan melodistämman, visar sig för mig vid en andra genomlyssning. Samtidigt framträder rytmiskt intrikata passager tydligt, vilket kan knytas till min erfarenhet som rytmikpedagog och letandet efter adekvata och utmanande exempel till undervisningen. Men jag kan också lyssna med en musikteoretisk ingång för att medvetandegöra mig om musikstyckets struktur och form, dess tonart(-er) och taktart(-er). Det sker som lyssnandet till en helhet, men också till separata stämmor eller detaljer. En öppen inställning tillsammans men min förförståelse och förståelse av det lästa och hörda spelade in i mötet med texten, vilket således påverkar vilka delar jag valt för att presentera och beskriva varje deltagare.

Först och främst handlade det om att skapa mig en känsla för helheten, därefter att dela in helheten i delar, då arbetet med att förstå meningsaspekterna startar. Livsberättelserna kan liknas vid ett pussel där jag valt ut vissa bitar för att göra bilden synlig. Sökljuset var riktat mot att upptäcka det som stod ut ur texten, ett slags “annanhet”: “Researcher want to see something new or something in a new way rather than to confirm what is already known” (Dahlberg et al 2008, s 238). Detta innebär en pendling mellan del och helhet samt mellan helhet och del som karaktäriseras av hur tänkande, förståelse och tolkning fungerar. ”Hermeneutik innebär på detta sätt en ständig *kontextualisering* och de-kontextualisering. Sammanhanget, kontexten, är oftast helt avgörande för vår tolkning och förståelse” (Ödman 2007, s 99). Livsberättelserna baserar sig på deltagarnas

---

[46] “Lyssna till intervjutranskriptionerna som på musik” var ett råd jag fick av Dag Østerberg, norsk sociolog, filosof och Merleau-Ponty-kännare, vid ett vetenskapsteoretiskt seminarium på Norges Musikhögskola (111109).

levda erfarenhet och hur de förhåller sig till världen. Berättelserna öppnar upp möjligheter för att kunna förhålla oss till verkligenheten med deltagarnas perspektiv då en inblick i varje deltagares vardagsvärld ges. Detta ger en möjlighet till perspektivförändring samt skapar förståelse för deltagarnas meningsskapande. Processen ska förstås som en *spiral*rörelse:

> Denna kännetecknas av att förståelsehorisonterna förändras i harmoni med förändringarna i kunskapsprocessen. Dess amplitud är också mer varierande, eftersom förståelseprocessen omdefinierar sig själv i riktning mot en större bredd och precisering (Ödman 2007, s 105).

En berättelse kan vara en traditionsbärare genom den "kedja av ord" som skapar en kultur. En kultur säger något om den gemenskap vi är delaktiga i: "Berättande är alltså den handling som öppnar berättelsen mot världen, där den upplöses och försvinner" (Ricoeur 1993, s 77). Deltagarnas livsberättelser är del av en kultur vilket skapar en förståelse för densamma då den öppnar sig för oss.

Arbetet med deltagarnas livsberättelser är ett exempel på hur *reduktion, konstruktion* och *destruktion* gemensamt bidrar till att skapa livsberättelserna som i sin tur lägger grunden för vidare analys. Heideggers metodbegrepp ska förstås samverka med varandra i en cirkulär rörelse. En analys som kan skapa förståelse för de meningsenenheter, meningskluster och teman (essenser) som kommer att redovisas längre fram (se Meningsenheter).

Deltagarna har under analysprocessen fått ta del av sin livsberättelse och ombetts att kritiskt reflektera, granska, redigera och ändra på det som de tyckt att jag missförstått eller tolkat felaktigt. Efter deltagarnas läsning, delaktighet och interaktion i processen har livsberättelserna fått den form som nu presenteras i avhandlingen (se kapitel fyra).

Meningsenheter

När livsvärldsberättelserna var skrivna och jag hade ett grepp om helheten påbörjades nästa steg i analysarbetet av datan. Jag samlade allt material som tillhörde respektive deltagare för att därefter läsa igenom materialet kronologiskt (Astrid, Björn, Celia och David) ett flertal gånger. En deltagare åt gången. För att få en djupare förståelse för datan behövde jag dela upp texten i mindre segment eller *meningsenheter* (Dahlberg et al 2008, s 243). Jag sökte efter de kroppsligt förankrade meningsdimensioner som deltagarna gav sin kropp vid musicering och strök under detta i observations- och intervjutranskriptionerna med färgad penna. Därefter förde jag

över understrykningarna till post-it-lappar, en understrykning per lapp, vilket resulterade i sammanlagt trehundrasjugofyra post-it-lappar (Astrid sjuttionåtta stycken, Björn sextiotre stycken, Celia hundraelva stycken och David sjuttiotvå stycken). Deltagarnas intentionella akter visade sig på detta vis för mig och jag nedtecknade och reflekterade över *hur* (intentum) de framträder och *vad* (intentio) det är som framträder för deltagarna i studien. Akterna har framträtt som figurer, eller som ”annanheter” på den väv av mening som varje deltagare är en del av – världens kött (Ibid, s 250) (*reduktion* och *konstruktion*).

I mitt arbetsrum hade jag klätt en av väggarna från tak till golv med vitt spännpapper. Väggen var indelad i fyra lika stora delar och de fyra fälten var markerade med överskrifterna ”Astrid”, ”Björn”, ”Celia” och ”David”. Jag arbetade igenom en deltagares meningsenheter åt gången. Inledningsvis började jag gruppera post-it-lapparna på väggen. Efter ett tag började det bli ansamlingar av post-it-lappar som tog formen av *meningskluster*: ”The clusters are more to view as a temporary pattern of meanings that helps the researcher to see the essential meanings and structures that describe and explicate the phenomenon” (Ibid, s 244). Att skapa meningskluster syftar till att se hur olika meningsaspekter hör samman. Jag backade från väggen, vände tillbaka igen, provade olika lösningar genom att flytta runt post-it lapparna med en blandning av nyfikenhet och skepticism. Ett mindre antal post-it lappar fann ingen hemvist utan hamnade ”utanför” klustren och jag lät dem vara utanför. På detta sätt förhöll jag mig kritisk, ifrågasättande och reflekterande vilket var ett tidsödande arbete och resulterade i att det tog ett flertal veckor innan klustren hade stabiliserats. Därefter sökte jag efter överskrifter som skulle beskriva klustren på ett adekvat vis. Ett flertal namnförslag provades, förkastades och byttes)(*reduktion* och *konstruktion*).

När rörelsen stillnat fanns fyrtiotvå *meningskluster* att läsa om på det vita spännpappret som täckte arbetsrumsväggen. Fyrtiotre kluster fördelat på de fyra deltagarna:

Astrid*: Kroppen – ett ting, Kroppen och jaget, Kroppen som perceptionsfält, Kroppen i relation och kommunikation, Kropp och vana, Den privata och den sociala kroppen, Kropp i stress, Kropp och lärande.*

Björn: *Kropp och känslor, Kropp och begrepp, Kropp och katharsis, Kropp och religion, Den fysiska kroppen, Kropp och reflektion, Kropp och estetisk erfarenhet, Kropp och erfarenhet, Kropp och längtan, Kropp och förväntningar, Den osynliga kroppen – att ha kropp.*

Celia: *Kropp och lärande, Kropp och mottagare, Kropp och kommunikation/samspel, Kropp och emotion/estetisk/existentiell, Kropp och religion, Kropp och katarsis, Kropp och längtan, Kropp och samspel, Kropp och gemenskap, Kropp och uttryck, Kropp och jaget, Kropp och perceptuellt läsande.*

David: *Kropp och lärande/kunskap, Kropp och tanke, Kropp och reflektion, Att vara i musik genom kroppen, att vara i kroppen genom musik, Kropp och mötet med kropp, Kropp och kommunikation, Kropp och flow, Kropp och lyssnande/sinnen, Kropp och energi, Kropp och släppa taget/tanken, Kropp och terapi.*

Meningsklustrena kunde nu relateras till varandra och formera mönster som beskriver fenomenet (Dahlberg et al 2008, s 245). Syftet med en fenomenologisk analys är att förstå fenomenet bättre än innan undersökningen vilket sker genom att se fenomenet och vad som *gör* fenomenet till fenomen (Ibid). För att göra detta krävs en beskrivning av fenomenets essens, dess essentiella mening och meningsstruktur (Ibid).

Jag gick vidare till nästa steg i processen vilket innebar att sammanställa teman (essenser). Detta resulterade i fyra meningsdimensioner.

Min metod mötte dock diskussion och kritik vid konferenser och seminarium vilket föranledde mig att jag valde att ånyo analysera empirin. Dahlberg poängterar att: ”Sometimes a preliminary result must be completely changed, a pattern completely destroyed and somethimes it is sufficient to makee some minor adjustments” (Ibid, s 244). Idén bygger på att vara öppen för empirin under hela processen, vilket innebär att vara känslig för nyanser och ändrade meningsförhållanden (Ibid). Detta innebar i praktiken att jag läste igenom alla intervjustranskriptioner igen för att skapa mig en *ny* förståelse för helheten. Jag eftersträvade en känslighet och öppenhet mot texten, och läste med noggrann eftertänksamhet. Jag arbetade medvetet med att inte ta någon meningsaspekt för given (Ibid, s 241).

Jag strök med blyertspenna under det jag uppfattade som meningsaspekter i texten samtidigt som jag gjorde anteckningar i marginalen (associationer, idéer och dylikt), jag ”läste med pennan”. Den ökade och fördjupade förståelsen av texten innebar att jag upptäckte nya ting. Nya meningsaspekter steg nu fram.

Jag antecknade de meningsaspekter som stigit fram för mig på ett separat papper och förde samman de meningsaspekter som jag fann hörde samman. Detta gjorde att meningskluster började ta form. Klustren är en hjälp för att se hur mönster och strukturer av mening tar form och skapas

(Ibid, s 244). Denna process gjordes för var och en av deltagarna (*reduktion* och *konstruktion*).

Jag förde över meningsklustena på ett nytt papper för att kunna se om de kunde utgöra mönster. Ett papper för varje intervju vilket innebar två papper för var och en av deltagarna.

Meningsklustrena från de två intervjuerna sammanfördes till ett dokument genom att jag undersökte om det fanns meningskluster som hörde samman eller som stod ensamma. Parallellt med detta iakttog jag också hur mina tankar drogs till olika teorier för att kunna förstå, förklara, belysa och lyfta den insamlade data till en mer abstrakt nivå. Det skedde en pendling mellan data, min förförståelse och teori. En pendling mellan del och helhet (*reduktion, konstruktion* och *destruktion*).

Härvidlag fanns nu nitton teman (essenser) som skulle beskrivas. Nitton teman fördelat på studiens fyra deltagare. Rika beskrivningar som inkluderar de aspekter och nyanser som fenomenet innehar (Ibid, s 248). Samtidigt påminde jag mig om att "essences are open, infinite and expandeble and they are never sompletely explored and described" (Ibid, s 252). Att beskriva och förstå teman innebar också att jag blev medveten om min egen förståelse och förförståelse, vilket i sin tur ledde till att aktivt förhålla mig öppen till texten och genom "bridling" kunna komma nära och samtidigt dra mig undan texten (Ibid, s 253).

Med hjälp av avhandlingens teoretiska ansats kunde nu förståelsen för varje tema (essens) fördjupas och meningsstrukturer skapades. Det innebar att en ny förståelse kom till stånd (*konstruktion, reduktion* och *destruktion*).

Till sist jämförde jag deltagarnas teman (essenser) med varandra för att se vilka likheter som fanns och vad som skiljde dem åt. Detta för att se om det fanns gemensamma drag eller mönster mellan de olika deltagarna i egenskap av deras professionalitet. Detta kan förstås som en del av *reduktionen*, i samspel med *konstruktion* och *destruktion*. Som tidigare påpekats ska *reduktion, konstruktion* och *destruktion* förstås ingå i en cirkulär rörelse där de tre metoderna är avhängiga av varandra i en hermenutisk spiralrörelse.

Till sist kunde avhandlingens frågeställning besvaras, men ett viktigt påpekande är att en fenomenologisk-hermeneutisk analys aldrig är avslutad: "Meaning that could be understood from the lifeworld are always incomplete" (Ibid, s 350).

3.5 Kritisk reflektion av forskningsmetoder och tillvägagångssätt

Empiriinsamlingen har skett i deltagarnas livsvärldar. Genom videoinspelningar, observationer och intervjuer har delar av deras verkligheter blivit

synliggjorda för mig. Tolkningen av den insamlade empirin bör präglas av reflektion, vilket kräver medvetenhet och noggrannhet kring teoretiska antaganden. Dessutom krävs en förståelse av språket och för den egna förförståelsen. Kvalitativ forskning innebär en tolkande ansats med rötterna i hermeneutiken: "Att beakta och fokusera på öppen, mångtydig empiri är ett centralt kriterium […]" vilket också innebär att de kvalitativa metoderna främst utgår från studieobjektens perspektiv (Alvesson & Sköldberg 2008, s 17). Följande avsnitt syftar därför till att kritiskt reflektera över hur studiens olika forskningsmetoder har samverkat genom *triangulering*. Även begrepp som *sanning, betydelse* och *giltighet* diskuteras i relation till tolkning och analys av det insamlade empiriska materialet. Avslutningsvis sätts också ljus på de *etiska ställningstaganden* som är gjorda i denna studie.

3.5.1 Flera forskningsmetoder i samspel – triangulering

Syftet med att använda flera forskningsmetoder är att låta olika metoder belysa empirin från olika håll och på så sätt lägga grund för en vidgad tolknings- och förståelsehorisont, parallellt med att säkerställa studiens giltighet: "Triangulering går ut på att man med hjälp av olika slags metoder säkrare kan bestämma ett visst fenomen. […] Tanken är att man ringar in vad man vill studera ('homing in')" (Alvesson & Sköldberg 2008, s 179). Genom att bemöta fenomenet från olika håll har jag velat komma runt om fenomenet och på så sätt kunna titta och reflektera över det. Det innebär att jag har fått dela deltagarnas upplevda perspektiv genom "stimulated recall"-intervjuer, uppföljande intervjuer och gruppsamtal, därtill kan jag koppla mitt perspektiv av deltagarna genom observation och videoobservation. Kritik kan riktas mot triangulering så till vida att istället för att säkerställa och "ringa in" ett fenomen kan resultaten peka åt olika håll: "Olika metoder fångar in olika aspekter, varvid det blir svårt att utifrån kombinationen av dessa nå fram till ett samstämmigt resultat" (Ibid). Jag instämmer i att flera metoder som samspelar ger ett rikt och flödigt material vilket kan ske på bekostnad av att kunna belägga empirin. Därför har jag med noggrannhet redovisat studiens metoder och vad de syftar till, samt vilka resultat som framkommit i empirin (se kapitel fem).

Empiriinsamlingen presenteras i kapitel fyra i form av deltagarnas livsberättelser och levda erfarenhet. Detta reflekteras och analyseras med hjälp av avhandlingens teoretiska utgångspunkter för att ge en så utförlig bild av det belysta fenomenet som möjligt och på så sätt svara på avhandlingens frågeställning.

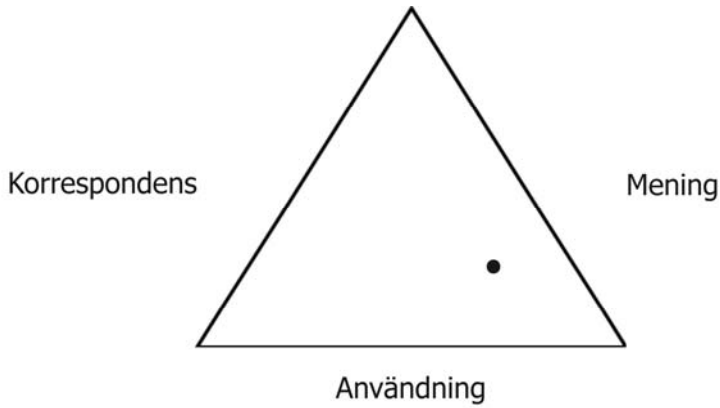
Under hela forskningsprocessen har jag fört fältanteckningar, dagboksnoteringar och skrivit ner idéer och tankar på post-it-lappar med syfte att reflektera systematiskt. Det har funnits en strävan hos mig att befinna mig i deltagarnas livsvärld och samtidigt bibehålla en viss distans, eller rättare sagt har det varit en strävan att kunna *pendla mellan* livsvärld och distans. Genom trianguleringen har jag fått tillgång till flera perspektiv vilket utmanat mina förutfattade meningar, stelnade tankar och åsikter. Det har inneburit en utmaning att tänka om och tänka nytt och på så sätt inta en position färgad av att observera, beskriva, lyssna, se och känna – att stå i det öppna (Hansen 2010, s 345).

3.5.2 Sanning och betydelse

Att ta hänsyn till och vara fokuserad på en öppen och mångtydig empiri är centrala kriterier för kvalitativ forskning. Från dessa kriterier utgår de kvalitativa forskningsmetoderna som undersöker deltagarna i studiens upplevda föreställningar och perspektiv. Reflektion och tolkning ska uppfattas som centrala begrepp:

> Empirisk forskning präglad av reflektion utgår från en skepsis mot vad som vid en ytlig anblick framstår som oproblematiska avspeglingar av hur verkligheten fungerar, samtidigt som man vidmakthåller tron på att studiet av lämpliga (genomtänkta) utsnitt av denna verklighet kan ge viktigt underlag till en kunskapsbildning som öppnar snarare än sluter, som ger möjlighet till förståelse snarare än fastställer ”sanningar” (Alvesson & Sköldberg 2008, s 20).

Alvesson och Sköldberg använder sig av tre sanningsbegrepp: ”ett representativt vars kriterium är korrespondens med verkligheten, ett pragmatiskt vars kriterium är praktisk användning och ett signifikant som går ut på att uppdaga dold mening” (Ibid, s 48). Det framgår inte några direkta motsättningar mellan sanningsbegreppen, men de kan framstå som abstraktioner, då ”verklig” forskning ofta är en blandning av de tre begreppen. Det *trilaterala sanningsbegreppet* ska förstås som en helhet som används vid forskningsprocesser. Det innebär att olika teorier lägger olika tyngdpunkt på sanningens tre sidor. Därtill läggs olika vikt på forskningens genomförande och ståndpunkt. Så hur ska sanningsbegreppet förstås och genereras i denna studie?



Figur 3: Det trilaterala sanningsbegreppet i föreliggande studie (jmf Alvessons & Sköldberg 2008, s 49).

Jag uppfattar att den empiri som studien frambringat bör placeras på ovanstående plats i triangeln (se figur tre) på grundval av dess tyngdpunkt på mening. Deltagarna har genom tal och handling berättat om den levda kroppen som *mening*sskapande i relation till fyra former av musicering. Det är också eftersträvansvärt och önskvärt att denna studie blir *användbar* för det musikpedagogiska- och musikvetenskapliga fältet, vilket placerar punkten en bit in triangeln, det gör att ett pragmatiskt synsätt kan göra sig gällande. Däremot görs inga anspråk på att studera orsaksrelationer eller statiskt frekvens, vilket placerar punkten långt ifrån denna sida. Punkten i triangeln uttrycker en position som pekar på att studiens resultat ska förstås som främst meningsskapande, men också användbar – på detta sätt ska studien framstå som tillförlitlig och sann för läsaren.

3.5.3 Giltighet

Giltighetsbegreppet, uppfattad som en fråga om sanning och objektivitet, är alltid ett problem för ett vetenskapligt projekt (Jørgensen 1989, s 113). Vid kvalitativ analys blir detta extra tydligt då det subjektiva planet har en framträdande roll. Empiri och datamaterial innehåller ofta beskrivande och analytiska moment baserat på det personliga, direkta och konkreta. Ett exempel är de beskrivningar som kommunicerar det som framträder omedelbart och kan benämnas som mening, upplevelse och sammanhang. Analysen däremot har till uppgift att särskilja det omedelbart föreliggande, för att kunna belysa mönster, begrepp och sammanhang i beskriv-

ningen (Ibid, s 115). Den kvalitativa analysen vill anlägga en förklaringsdimension och en rationell förståelse av beskrivningen och på så sätt ge analysen en teoretisk grund och sikte:

> Her står vi dermed ved det grundlag, som den kvalitative analysen gyldighet hviler på: en beskrivelse-*intern* loyalitet – og en teoretisk-*ekstern* forankring. Analysen skal påvise og begrunde sammenhængen mellem disset to sider af analyse-processen" (Ibid, s 116).

För att ett projekt ska kunna anses som giltigt krävs att två kriterier uppfylls: för det första ska materialet kunna erkännas av andra än forskaren själv genom en intersubjektiv process. För det andra ska materialet kunna påvisas ha det förmodade meningsinnehållet, "dvs. kriteriet om validitet i betydningen 'holdbarhed'" (Ibid). Detta innebär att den insamlade empirin (det beskrivelse-interna) har intertextualiserats (det teoretiskt-externa) och på så sätt har empirin förankrats med syfte att skapa giltighet. Vid seminarium och konferenser har tillfälle getts för intersubjektiva processer genom att kollegor och forskare har haft möjlighet att kritiskt kommentera och analysera studien.

Den kvalitativa analysen är en självständig ingång till förståelsen av ett socialt definierat ämnesfält. Detta berör metoder förankrade i basal mikro-analys, vilka erbjuder ett vetande som framträder med sin egen kunskapsmässiga status, till exempel fenomenologi. Den kvalitativa analysen kan därmed utgöra ett viktigt korrektiv till makro-analysens benägenhet att förtingliga. Den kvalitativa analysen formulerar en grund som samhällsvetenskaplig forskning kan ta sin utgångspunkt i, nämligen en förvetenskaplig livsvärld som är meningsskapande för all forskning (Ibid, s 127). Jag har strävat efter att genom empirin visa stor lojalitet mot deltagarna i studien, samtidigt som jag har förankrat empirin i litteraturen som behandlats i kapitel ett, två och tre. Tillsammans med detta har materialet diskuterats på seminarium och konferenser med syfte att få ta del av andra forskares förståelse, reflektioner och kritik.

3.5.4 Etiska överväganden vid forskning

Att arbeta *forskningsetiskt* inom ramen för god vetenskap betyder att forskaren ska följa nationella såväl som lokala regler, anvisningar och normer för sin arbetsplats. Därutöver har skilda kategorier av forskare sin egen professionella yrkesetiska kodex att förhålla sig till (Gustafsson et al 2011, s 16). Dessutom ska forskaren vara väl insatt i den vetenskapliga litteraturen inom det ämne som avses.

> En forskares arbete regleras av mer eller mindre tvingande regler och föreskrifter. Man kunde ändå säga att *forskarens eget etiska ansvar* i en mening utgör grunden för all forskningsetik. Forskaren har nämligen ytterst själv ansvaret att se till att forskningen är av god kvalitet och moraliskt acceptabel (ur *Codex, regler och riktlinjer för forskning*[47])

Forskaretik behandlar resonemang om etiska frågor som gäller själva hantverket, eller "forskarens ansvar gentemot forskning och forskarsamhället" (Gustafsson et al 2011, s 16).

Etiska frågor gällande *forskningsetik* och *forskaretik* grundar sig på *lagen om etikprövning* (2003:460)[48]. Vetenskapsrådets skrift *God forskningssed* (2011) närmar sig dessa frågor med ett empirinära förhållningssätt.

Hur ska god forskning bedrivas?

God forskning bygger på djup *kunskap* inom det fält som ska beforskas (se nedanför Min inställning som forskare). Dessutom är förhållandet mellan studiens *frågeställning* och *metod* (jmf kapitel ett och tre) central då denna aspekt belyser viktigheten av att "välja en metod som har de minst tänkbara skadliga konsekvenserna för berörda människor" (Gustafsson et al 2011, s 31).

Doktoranden (forskaren), handledaren och institutionen har olika ansvar vad gäller etiska perspektiv och det är viktigt att klargöra de olika rollerna för största tydlighet.

Forskningsresultaten ska *kommuniceras* på ett tillgängligt sätt vilket till exempel kan ske genom konferenser, artiklar och avhandlingar (se 3.5):

> För forskarsamhällets trovärdighet är det avgörande att en forskare inte undanhåller ny kunskap eller fördröjer en eventuell publikation. Varje forskare måste göra det möjligt att även för andra forskare att använda – och kontrollera – de uppnådda forskningsresultaten (Ibid, s 39).

På detta sätt kommuniceras resultaten vilket möjliggör för omvärlden att kunna reflektera, kritisera och värdera forskningsresultaten. Forskningsprocessen ska helt enkelt vara transparent.

---

[47] http://codex.vr.se/forskarensetik.shtml

[48] http://www.riksdagen.se/sv/Dokument-Lagar/Lagar/Svenskforfattningssamling/Lag-2003460-om-etikprovning_sfs-2003-460/

Etiska ställningstaganden i denna studie

För att kunna ställa frågor behöver man veta veta var man kommer ifrån: *från vilken position talar jag?* För att kunna ställa adekvata frågor måste man vara inläst och kunnig på det område avhandlingen tar avstamp i. Avhandlingens frågeställning springer ur min yrkeserfarenhet (se nedanför Min inställning som forskare) och det teoretiska perspektivet springer i sin tur ur frågeställningen (se kapitel två). För att kunna söka svar på frågeställningen fann jag det viktigt att belysa frågan på ett mångfacetterat vis, vilket resulterade i ett flertal metoder (se 3.3.1-3.3.5). Min första kontakt med deltagarna skedde via telefon samt mail för att i korthet beskriva föreliggande studie. Därefter skickade jag ett mail som beskrev studiens innehåll och syfte, vilka forskningsmetoder som planerades samt hur insamlat material skulle behandlas (jmf *Grundläggande individskyddskrav*[49]).

Observationsstudier av deltagarna innebar flera etiska ställningstaganden, överväganden och förberedelser: ”Idealet är alltid att den som forskningen gäller ska vara informerad om att han eller hon är föremål för forskning och i normalfallet också skriftligen ha samtyckt i förväg” (Ibid, s 42). Alla deltagare var noga informerade om hur observation och videoobservationen skulle gå till och hur det inspelade materialet skulle användas (se bilaga 1). Deltagarna hade inte skriftligen samtyckt i förväg, men hade gett sitt muntliga samtycke och godkännande.

Informerat samtycke

Inom ett år efter observationer, stimulated recall interviews och uppföljande intervjuer skulle ett gruppsamtal (april 2013) genomföras. I samband med det informerade jag ånyo om de etiska riktlinjerna samt delade ut blanketter för *Informerat samtycke* (ur *Codex, regler och riktlinjer för forskning* (2014)[50] (se bilaga 11): ”När forskning involverar människor skall de, med få undantag, informeras om forskningen och sin medverkan och fritt kunna välja om de vill medverka eller inte” (Ibid). Informationen ska ges både muntligen och skriftligen samt täcka in det som ”rimligtvis

---

[49] ”Det grundläggande individskyddskravet kan konkretiseras i fyra allmänna huvudkrav på forskningen. Dessa krav skall i det följande kallas informationskravet, samtyckeskravet, konfidentialitetskravet och nyttjandekravet” (Vetenskapsrådet 2002, s 6).

[50] http://www.codex.vr.se/manniska2.shtml

kan tänkas påverka försökspersonens ställningstagande" (Ibid). Enligt etikprövningslagen skall forskningspersonen/deltagarna i studien informeras om:

- *Den övergripande planen för forskningen*
- *Syftet med forskningen*
- *De metoder som kommer att användas*
- *De följder och risker som forskningen kan medföra*
- *Vem som är forskningshuvudman*
- *Att deltagande i forskningen är frivillig*
- *Att forskningspersonen har rätt att när som helst avbryta sin medverkan* (Ibid).

Alla deltagare i studien bekräftade och godkände innehållet muntligen och skriftligen. De undertecknade blanketterna förvaras i kassaskåpet på Musikhögskolan vid Örebro universitet.

Säkerställande av deltagarnas integritet

Information som framkommit i studien och som kan röja deltagarnas identitet har jag medvetet tagit bort eller skrivit om. Deltagarna har också fått fingerade namn. I kapitel fyra kommer deltagarna att presenteras med hjälp av *livsberättelser*. Dessa berättelser skickade jag till deltagarna för att de noggrant och kritiskt skulle läsa och göra de ändringar som de funnit lämpliga. Deltagarna har alla responderat och gjort ändringar i respektive livsberättelse.

Observationerna av deltagarna i studien har spelats in med videokamera. Filmerna spelades över till min tjänstedator för att därefter raderas från kameran. Studiens intervjuer spelades in med smartphone och överfördes direkt till min tjänstedator, därefter raderades intervjuerna från telefonen. Videoupptagningar från observationer samt intervjutranskriptioner förvaras i kassaskåpet på Musikhögskolan vid Örebro universitet på ett USB-minne. Efter förfrågan har Celia och David fått varsin kopia från respektive videoobservation.

Min inställning som forskare

Min intention har varit att forska *med* deltagarna i studien för att tillsammans kunna reflektera och komma fram till olika slags tankegods, frågor och undringar. Jag har valt att inte stärka avståndet till deltagarna i studien, utan istället vara öppen med vem jag är, var jag kommer ifrån och

vad jag står för genom att vara *synlig* och tydlig med vilket ”ståsted” jag talar ifrån:

> Altså, du kan ikke sige noget bare sådan, ikke hævde noget – hverken om hvad som er, hvad som kunde være, hvad som burde være eller hvad man skal gøre – med mindre man, i selve udsagnet, indbygger en refleksivitet over hvad det er man siger. Fordi det jeg siger afhænger af, hvilken ståsted jag taler (Callewaert 2007, s 11).

Sedan tidig barndom har musik präglat och spelat en viktig roll i mitt liv. Jag har lärt mig och utövat musik på musik- och kulturskola, folkhögskola och musikhögskola, genom studier i flöjt, piano, kör, orkester och ensemble med tyngd på västerländsk konstmusik. En workshop i rytmikpedagogik, under åren på folkhögskola, gav mig en avgörande ”aha-upplevelse”, då jag förstod att detta var sättet jag ville uppleva, arbeta och förmedla musik på. Att få musicera med hela mig, där tanke, musik, samspel, improvisation, komposition, förståelse, uttryck och upplevelse bands ihop och tog avstamp i kroppen var som att ”komma hem”, och har varit helt avgörande för mina livsval. Min förståelse av musik vilar i min levda erfarenhet och har präglat min musiksyn.

Mitt yrkesval, att utbilda mig till och arbeta som rytmiklärare, spelar en central roll i min förståelse av kroppen som meningsskapande vid erfarande och lärande i musik. Att arbeta rytmikpedagogiskt innebär att kroppen är utgångspunkt för upplevelse, lärande och förståelse i/av/om musik (Vernersson 2013, s 103 ff).

Min förståelse av musik innefattar ett brett musikintresse som inkluderar att lyssna och dansa till populär- och folkligt traderad musik hemma, på konserter, festivaler och på klubbar. Inbegripet är också att sjunga, spela och lyssna till konstmusik. Jag har fördjupat mig i västindiska och västafrikanska musik-, sång- och danstraditioner genom resor, kurser och utbildning. Detta spelar in i min musikdidaktiska förankring i rytmikpedagogiken samt i min förståelse av musik.

Jag är inte en ”insider” i någon av de fyra kontexter som jag kommer att belysa, men på grundval av min förförståelse har jag en levd erfarenhet som gör att jag kan komma tätt inpå, vilket inbegriper både verbal och kroppslig förståelse (jmf 2.2.3). Denna erfarenhet, kunskap, närhet och i-het av musicering, har jag uppfattat som en tillgång i mötet med deltagarna och deras livsvärldar. Jag har medvetet strävat efter att synliggöra och begreppsliggöra min förförståelse och i möjligaste mån undvika dogmatiska attityder och naiva föreställningar om världen. Genom att aktivt och

kritiskt synliggöra det för mig redan kända har jag har medvetet strävat efter att bereda plats för en nyfiken inställning som är undrande och öppen, inte minst på grund av att studien behandlar ett ämne som står mig mycket nära och som jag är *gripen* av:

> En ting er at forstå, hvad man siger, noget andet er at forstå sig selv i det sagte. Når Kierkegaard henviser til Sokrates og taler om, at det virkelig at forstå er at være, må det betyde, at vi skal være i fænomenet, før vi begynder at reflektere *over* det. Vi ska så at sige være *grebet* af fænomenet, for vi forsøger at *begribe* det. Dette er en væsentlig fænomenologisk-hermeneutisk pointe, som peger på værensdimensionens betydning for den dybere forståelse af sagen selv (Hansen 2010, s 19).

Min utgångspunkt som forskare är min levda kropp. Jag är djupt *gripen* av det fenomen som studien belyser och min levda erfarenhet grundar sig i ett liv av musicering. För att kunna reflektera och *begripa* behöver jag förstå mig själv och studien *samtidigt* som jag lever mitt liv och forskar. Det innebär en stor utmaning att reflektera över det som redan finns i den värld jag vill belysa, förstå och få ett *grepp* om. Jag har varit tvungen att sätta mig själv på spel:

> De er således langt mere en holdning og værensform (man må *selv* som fænomenolog sætte sig på spil og gå ind i en personlig dannelse- og transformationsproces og ikke kun forholde sig objektivt, teoretiskt og analytisk distancerende, hvis man vil komme i dialog med fænomenet selv) end det er oplæring i bestemte metoder og teorier, som er credoet i praktiseringen af eksistentiel fænomenologi (Hansen 2012, s 96).

Från detta ”ståsted” (Callewaert 2007, s 11) tar jag alltså spjärn. Jag har under projektets gång uppfattat att det funnits en överhängande risk att hänfalla åt enögdhet och ett romantiserande av studiens insamlade empiri i kombination med hur jag läst litteraturen som avhandlingen vilar på: *Har jag endast velat samla ”bevis” för mina egna idéer och sanningar? Har jag undvikit att problematisera när jag hittat de svar som passar mitt syfte? Är jag onyanserad och partisk? Är jag oreflekterad? Bombastisk? Kan jag ställa mig bredvid min egen levda erfarenhet för att reflektera och problematisera densamma?* Att aktivt bygga in en reflexivitet till mitt ”ståsted” innebär att objektifiera det jag säger och skriver, det betyder att ”vende op og ned på det hele” (Ibid, s 12). Det innebär också att titta på min studie från ett annat håll än jag brukar: “Att backa från staffliet” och söka en annan vinkel. Detta har varit en stor utmaning och något jag har fått arbeta aktivt med, under hela forskningsprocessen. Medvetet har jag

försökt förhålla mig ifrågasättande till min förståelse och förförståelse genom att undra och ta utgångspunkt från olika perspektiv för att undvika ett cyklopiskt tillvägagångssätt. Jag har aktivt lyssnat på den kritik som presenterats vid seminarium och konferenser, allt för att skapa ett reflexivt förhållningssätt till min förförståelse och till min förståelse av insamlad empiri och litteratur.

Deltagarna och jag har mött varandra i dialog och genom att ha tagit del av deltagarnas erfarenheter har en möjlighet getts till att *begripa* de fenomen som undersöks. Detta i tron om att vi går igenom forskningsprocess tillsammans, att vi är *delaktiga* – *del*tagarna och jag. Som forskar är jag dock alltid *helt* ansvarig för det slutgiltiga resultatet, vilket också kan innebära att de personer som beforskats kan känna sig exkluderade, missförstådda och oigenkännbara.

KAPITEL FYRA

4. Resultat

Kapitel fyra behandlar studiens data och hur studiens resultat har utvecklats. Fenomenologi kan betraktas som en filosofisk reflektion av tingens olika framträdelseformer i kombination med en reflexiv undersökning av de förståelsestrukturer som tillåter tingen att visa sig som de är. Det centrala i en fenomenologisk undersökning består i hur fenomenet framträder vilket innebär att i följande kapitel kommer deltagarnas livsvärldar och levda erfarenhet att framträda i relation till fenomenet som undersöks.

Den analyserande fasen tar fasta på tolkningen av empirin i dialektik med teorin. Till detta används ett hermeneutiskt anslag i samspel med avhandlingens fenomenologiska grund (se kapitel två och tre). Resultatkapitlet ska också förstås som en fortsättning på den *förberedande fasen* (kapitel ett och två), den *empiriska fasen* (kapitel tre) i egenskap av den *analyserande fasen*.

Studiens fyra deltagare kommer att presenteras med utgångspunkt i deras *livsvärld*. Detta sker i tre steg. Inledningsvis en *ögonblicksbild* från deltagarnas och mitt första möte, en bild tecknad av mig. Ögonblicksbilderna bygger på de anteckningar jag gjorde efter det första mötet ansikte mot ansikte med deltagarna i samband med observationerna (se 3.4 Observation).

Nästa steg innebär att deltagarnas egna röster kommer till tals genom *livsberättelser*. Berättelserna bygger på intervjuerna med deltagarna (se 3.4 Stimulated recall interview och uppföljande intervju, Livsberättelser).

Det tredje steget bygger på en hermeneutisk textförståelse och textanalys av livsberättelserna. Studiens empiriska data ligger till grund för de *teman* (essenser) som beskriver hur deltagarna *erfar kroppen vid musicering*. Dessa teman presenteras efter respektive deltagares livsberättelse (se 3.4 Meningsenheter).

Avslutningsvis besvaras avhandlingens frågeställning och detta sätter punkt för kapitlet.

4.1 Deltagarnas kroppsligt förankrade meningsdimensioner i relation till fyra musikaliska kontexter

Jag träffade deltagarna i studien för första gången vid respektive observationstillfälle. *Ögonblicksbilderna* syftar till att introducera och skapa en förståelse för studiens deltagare. Bilderna ska förstås som min första upplevelse av deltagarna. *Ögonblickbilderna* är en introduktion till respektive deltagare och livsvärld, sedda med mina ögon. Genom observationsmetoden fick varje deltagare möjlighet att framträda i sin kontext, detta lade en grund för den fortsatta undersökningen. Jag strävade medvetet efter en öppen inställning till det jag erfor, utan syfte att vilja förklara: Vad framträder för mig? (*intentio/noësis*) Hur framträder det? (*intentium/noëma*) Min inställning präglades av "bridling" (Dahlberg et al 2008, s 129), då jag strävade efter att tygla mina förutfattade meningar och samtidigt använda mig av min förförståelse, som en slags pendelrörelse (jmf *reduktion* och *konstruktion*, Heidegger 1982). Reduktionen ska förstås som en tematisering och en beskrivning av det fenomen som undersöks. Konstruktionen består kortfattat i min förförståelse av det som beforskas. Detta resulterade i deskriptiva anteckningar som således ligger till grund för *Ögonblickbilderna* (se 3.4 Analys av empirin: Observation).

Astrids, Björns, Celias och Davids *livsberättelser* är tecknade utifrån genomförda intervjuer. Deras utsagor presenteras genom intervjutranskriptioner från stimulated recall-intervjuer och uppföljande intervjuer, som dock är omarbetade till löpande text i jagform. *Livsberättelserna* syftar till att lyfta fram och samtidigt möjliggöra ett synliggörande av deltagarnas meningsskapande av kroppen vid musicering. Jag har läst och lyssnat till intervjutranskriptionerna och medvetet antagit ett förhållningssätt som inneburit en rörelse mellan att vara nära och distanserad (Dahlberg et al 2008). Min förförståelse parad med en öppenhet (*konstruktion*) har legat till grund för vad jag uppfattat stått ut i intervjutranskriptionerna som figurer på en fond (*reduktion*). En rörelse som består i en pendling mellan del och helhet. Ett borrande i texten i form av en spiralrörelse, som varit en del av tolkning och förståelse av intervjutranskriptionerna (Ödman 2007) (se 3.4 Analys av empirin: Stimulated recall interview och uppföljande intervju/ Livsberättelser).

Spiralrörelsen består också i pendlingen mellan Heideggers metodbegrepp *reduktion, konstruktion* och *destruktion* (Heidegger 1982) (se 3.1.2). Att destruera betyder att analysera och kritiskt granska för att skapa en ny begreppsförståelse.

Livsberättelserna belyser hur deltagarna erfar kroppslig mening vid musicering. I största, möjligaste mån har jag använt deltagarnas egna formuleringar och ord hämtade från intervjutranskriptionerna. För att skapa en tillgänglighet och läsvänlighet har jag gjort mindre ändringar, men med stor respekt för deltagarnas egna utsagor. Jag har bedömt det viktigt att låta deltagarnas röster, formuleringar, ordval och nyanser få framträda tydligt. Därför har jag lyssnat in, lyft fram och använt deltagarnas egna formuleringar av fenomenet. Detta för att skapa en personlig grundton som ska synliggöra och definiera varje deltagare. Den personliga utgångspunkten och den egna varseblivningen av världen är avgörande för berättelserna och speglar ett personligt och subjektivt görande och varande (jmf *reduktion, konstruktion* och *destruktion*, Heidegger 1982). Deltagarna har kommenterat, granskat och korrigerat sin egen livsberättelse.

Nästa steg i analysprocessen bestod i att med öppenhet, eftertänksamhet och noggrannhet läsa texterna igen för att låta en ny förståelse av helheten framträda. I texten strök jag under det som jag anser är *meningsaspekter*. De meningsaspekter som jag fann hörde ihop fördes samman och bildade *meningskluster (reduktion* och *konstruktion)*. Klustren bildade grund för strukturer av mening – *teman* (essenser). En hermeneutisk ansats innebär att ”tolka” och ”förstå”. Att tolka betyder att underlätta för kommunikation och dialog och förstå innebär ”att ställa framför sig” (Ödman 2007, s 23-24). Jag har tolkat och förstått texten och därigenom har jag valt namn till deltagarnas teman. Vissa teman liknar varandra (återfinns hos flera deltagare), men är inte identiska, därför har de också fått olika namn för att poängtera likheten tillsammans med det faktum att temana skiljer sig åt. Därefter har temana belysts från olika håll med teoretiska resonemang och syfte att förstå, förklara samt lyfta till en mer abstrakt nivå. Ytterligare ett syfte är att kritiskt granska och analysera traditionella uppfattningar för en ökad begreppsförståelse (*destruktion*) (se 3.1.2). *Tematiseringen* av empirin är jag helt ansvarig för, utan någon delaktighet av deltagarna. Temana innehåller många citat från deltagarna och ska inte blandas samman med litteraturhänvisningar som alltid är markerade med författare, årtal och sidhänvisning.

Avslutningsvis jämför jag deltagarnas *teman* (essenser) för att undersöka gemensamma och skiljande drag med utgångspunkt i deras professionella utövning som musiker, konsertbesökare/kompositör, diskjockey och dansare (olika musikaliska kontexter), vilket ska förstås som en del av *reduktionen*, i samspel med *konstruktion* och *destruktion* (Heidegger 1982). Genom detta sätt besvaras avhandlingens frågeställning. Dock ska

ej förglömmas att en fenomenologisk-hermeneutisk analys aldrig är ”klar” eller avslutad.

4.1.1 Astrid, musiker i sextioårsåldern

Ögonblicksbild – *Orkesterrepetition*
Sceningång. Det är måndag och klockan är snart elva. Så kommer Astrid inhastande genom dörrarna. Efter att vi har hälsat på varandra beger vi oss mot Astrids skåp där hon ska hänga av sig sina ytterkläder. Vägen till och från skåpet är snirklig och trång, gångar, trappsteg, till höger och vänster, upp och ned, hit och dit. Astrid rör sig snabbt och vant i korridorer, hon hälsar glatt på kollegor på vägen till replokalen. Astrid går steget före mig och jag småspringer efter, medveten om att jag skulle vara vilse utan ledning

Replokalen. Astrid plockar upp sitt instrument och sätter sig till rätta på stolen. Det råder en bubblande aktivitet av musiker som stämmer sina instrument, orkesterpersonal som flyttar stolar och andra pinaler, tekniker som kommer och går och de som bara strömmar genom lokalen vars funktion jag inte vet. Innan repetitionen startar föreslår Astrid att vi går och tar en kopp kaffe.

Det klirrar och pratas och låter och ljuder från porslin, bestick, människor, mat, stolar. Några äter lunch, vårt kaffe är svart och starkt. Vi sitter ensamma vid ett bord för åtta, närmast fönstret. Samtalet glider lätt mellan helgens trädgårdssysslor, studiens frågeställning, dotterns student och akupunktörsbesök. Från högtalarna ljuder en röst och uppmaning om att repetitionen börjar inom kort. Vi beger oss mot replokalen; Astrid först, jag efter.

Orkesterns alla ögon vilar på dirigenten. Inslag. Avslag. Nytt parti. Klingande brottstycken. Inandning. Utandning. Nytt verk. Tonande fraser flyger genom rummet och musiken skimrar som skärvor ur en mosaik. Repetitionen skapar ett ofärdigt pussel av bedårande bitar vars helhet vi inte får uppleva i dag.

Livsberättelse
Astrid: Jag ska börja från början. Tidigt började jag med blockflöjt och mandolin, jag var säkert inte mer än tre, fyra år. Mamma var musiklärare. Jag började spela cello när jag var fem år, har jag för mig, och jag hade min första konsert när jag var åtta år. Det var konserter hela tiden och vid något tillfälle var det någon som kom fram till mamma hon sa ”Hon är ett underbarn”. ”Tok heller”, sa mamma, ”hon är helt normal”. Det var ganska skönt att hon tog ner dem på jorden, samtidigt som hon tog ner mig på jorden totalt, men det var nog väldigt sunt. Det hade blivit jobbigt

annars, om man hade prickat mig som något slags ”underbarn”. Man fördummar och fördömer ett barn genom att säga ”underbarn” egentligen, men mamma avfärdade det direkt.

När jag var nio kanske, då började jag spela orkester. När man börjar så tidigt så har man liksom övat upp de här grejerna, det måste ju vara så att du vänjer dig från början, när du är liten. Det handlar ju inte bara om begåvning, det handlar också om vad du har fått lära dig. Du lär dig vissa saker när du är väldigt liten som du nästan inte kan få bort sedan, både ovanor och vanor. Du ska bara peta försiktigt när ett barn ska lära sig spela ett instrument, bara för det ska bli så bekvämt som möjligt. Jag tror inte du ska hålla på och ”grejsa” och tala om att ”nu ska du röra dig och nu ska du inte röra dig”. Jag tror att du ska börja tidigt med ditt instrument. Du ska också låta barnet känna och inte styra in för mycket av dina egna känslor och rörelser i spelet, utan låta barnet styra själv.

Min morfar spelade lite folkmusik på någon gammal hemmagjord fiol. Mamma ville spela piano så då fick hon ett piano, men ingen undervisning. Hon fick lära sig själv. Hon var besviken för det är inte så lätt och sätta sig ner och lära sig själv – ”varsågod här har du ett piano”. Men hon fick undervisning i violin och så småningom utbildade hon sig till biografmusiker – när hon var färdig kom ljudet.

Min allra första bror dog när han var tre månader gammal. Då fick min mamma höra att ”det är för att du spelar djävulens instrument”. Folk sa så på den tiden, på trettiotalet. Efter många år som hemmafru – mamma höll fiolen vid liv hela tiden – blev hon fiollärare. När det var dags för löneförhöjningar sa de ”Men du är ju inte familjeförsörjare”. Det här var femtio- och sextiotal och hon var inte ensam familjeförsörjare, så löneförhöjningarna gick till männen. Det är ganska otroligt egentligen hur vi kvinnor har blivit bemötta i arbetslivet.

Jag kom in på Musikhögskolan när jag var sexton och ett halvt, så det blev inget gymnasium för mig. Jag fick bo som inneboende hos en skådespelerska, ett rum med doppvärmare. Man åt nästan ingenting. Jag har inget minne av att det blev någon mat direkt, utan mest skåpmat och buljong, men man klarade sig på det med. Jag kommer ihåg känslan, rummet och utsikten. Allting var jättestort. Jag åkte hem varje fredag för jag fick inte vara kvar på helgerna, inte en chans.

Jag är ju uppfostrad på idéer som vilar på att ”ta ditt betyg, sköt ditt och se till att du kan försörja dig själv”, det är ganska häftigt. När jag började svassa runt med pojkarna under musikhögskoletiden slog pappa näven i bordet och sa ”nu sköter du dina studier! Det är slutpratat om

det!” och det gick inte att diskutera. Du har din utbildning, och du ska göra den bra: ”Se till att du sköter dig och dina grejer, och tjäna dina pengar själv”. Det var nog bra tänkt och en väldigt modern uppfostran, det var inte alla som hade den uppfostran på femtiotalet, så det får man vara glad för.

Efter studierna på Musikhögskolan provspelade jag och fick arbete i en orkester. Egentligen ville jag inte jobba, jag ville fortsätta att studera. Jag ville ha chansen att ta diplom för att fara utomlands och studera, men det var min pappa som tyckte: ”Ta det här jobbet! Inte ska du studera ännu mer? Det är klart du ska ta jobbet när du fått jobb”. Senare var jag på väg att ta tjänstledigt från orkestern för att åka utomlands och studera, men då det var en kompis som undrade ”varför ska du göra det?”. ”Jag vill lära mig mer” sa jag, men lyssnade mer på kompisen än mig själv och åkte aldrig. Man gör felval i livet, du har två vägar att gå. Allting är inte ditt fel, ibland är man lättpåverkad. Men jag ångrar fortfarande lite att jag inte tog beslutet att resa utomlands för att fortsätta mina studier. Men å andra sidan hade jag jobb och jag har haft ett bra liv ändå.

När jag var liten var jag kolugn när jag gick upp på scenen och jag bara spelade. Jag kände ingenting i magen, ingen stråke som hoppade, ingen kallsvett, ingenting. Jag gick bara upp och spelade. Nervositeten började på Musikhögskolan den gången jag fick se en kollegas ben hoppa. Hennes högerben började skaka av nervositet och jag kände att ”hjälp kan man bli så nervös?”. Jag blev jättestressad själv och det var första gången jag kände av nervositet. Efter denna händelse kan jag bli, och har haft perioder färgade av att ”oj, vad jag känner mig stressad”. Jag har varit så fokuserad på att inte tappa stråken och har då istället spänt mig i armen, det har gjort att jag inte spelat med mer än halva stråken ibland. Det har varit fokus på fel saker och det har inte hjälpt att tänka på andning och att låta bli att dricka kaffe, ingenting har hjälpt. Det knyter sig i magen. Magen är så ihopkramad, som om du håller andan, och i och med det kan du inte andas längre. Du behöver hela andningen för att få att kunna röra på och kontrollera armarna. Nervositetens och andningens betydelse tycker jag att man borde prata mycket mer om än det här med att ”röra sig”. Andningen är mycket viktigare än vad man tror och vi stråkmusiker lär oss inte andning, blåsarna gör det. Jag tycker nervositet är ett viktigt ämne, men det pratas inte så mycket om det, det är något väldigt fult.

Det finns de som sitter och rör sig mycket och gör jätteteater av allt ihop. Även en konsertmästare som gör jätteteater är störande. Jag vill bara att konsertmästaren ska visa när jag ska spela, eller om det känns osäker-

het någonstans. Jag vill inte ha ”hela havet gungar”, det fungerar inte. Det finns oorganiska människor. När de rör sig blir rörelsen stel och kantig, just för att de vill visa någonting. Det blir mer som en ”koreografi”. Kanske tycker personen att ”det här ser bra ut”, men det blir fel för alla andra. Jag känner att det är så störande för jag ser det ju hela tiden och har det framför och runt mig, samtidigt som jag ska försöka se dirigenten och konsertmästaren, så har jag alla andras rörelser runt omkring som är osköna många gånger. Jag kanske är en människa som stör mig på när folk rör sig för mycket eller för lite, det kan vara jag som är alldeles för känslig. Jag är känslig för det estetiska.

Det är viktigt med notställets placering och höjd, dels för att du ska kunna se noterna och dels för att du ska ha kontakt med pulten framför. Du ska kunna se notställen, samtidigt som du vill ha kontakt med dirigenten och konsertmästaren. Det känns bra om det är så för då har du en bekväm koll på dina kollegor, så du vet var du är i sammanhanget. Det tycker jag är superviktigt, för man ska ju bli en enda organisk massa och det blir man ju inte om man lyfter upp notstället för högt. Nästan alla repetitioner genomförs med ungefär samma stuk, man lyssnar på vad dirigenten säger och försöker se.

Om du blir irriterad på kollegorna så säger du inte det, det är punkt nummer ett. Istället försöker du svälja, men jag tror att man som kollega märker om den andra är irriterad. Jag märker ju om det är någon som vill markera och visst blir jag påverkad av det också. Jag tror att om man blir irriterad på någon så spelar man sämre själv också. Man kan känna sig bevakad och kontrollerad, det är ingen skön känsla. Det är så många trådar som går i varandra, som man inte tänker på.

Det märks när någon spelar ”fluffigt” och med korta stråk. Det märks att du inte spelar ”i”. Du behöver inte spela starkt, men det känns att du inte spelar ”i” med stråken. Istället spelar du lite uppepå. Det finns de som spelar för långsamt eller för fort, de har skygglappar. Men det är ingen förutom konsertmästaren som kan säga till om det och det är jättejobbigt även för konsertmästaren att säga till. Det krävs att du förstår vad konsertmästaren säger och att det sägs på ett fint sätt. Det är verkligen att trampa på någon, och det gör man inte gärna, för vi är ju proffsmusiker. Du trampar inte på någon. Allt sådant där ska du egentligen kunna förstå ändå. Men du kan bli ledsen och förstår kanske inte vad de pratar om helt enkelt. Det handlar inte alltid om att du inte vill, det är bara så att du inte förstår, för du gör ditt bästa. Det måste vara jättesvårt att behöva säga till en sådan person.

Har du en positiv inställning så spelar du naturligtvis vackrare. Är du nervös och stressad så spelar du sämre och det måste innebära att om du är glad och nöjd så slappnar du av, och då tror jag att du gör ett bättre resultat. Trots att det är så viktigt att uppskatta varandra så finns det för lite av det.

Du spelar bättre om du är i bra fysisk form. Är du fysiskt vältränad så spelar du bättre, för då kan du avlasta alla musklerna och verkligen använda dem. Ju bättre form du håller, desto mer känner du dig som ett med instrumentet, kan man säga. Ju starkare du är i kroppen, desto starkare är du som musiker. Inför långa konserter, då man måste vara i extremt bra form – för man blir väldigt trött – innebär det att jag måste träna kroppen och hålla mig i riktigt bra fysisk form. Det är jätteviktigt att lära sig att sköta kroppen, ju mer man får in det i samhället desto bättre skulle det vara. Det måste läras ut på ett mycket tidigt stadium från grunden, i musikskolor, från scratch.

Det är viktigt att stärka upp mage, nacke, rygg och armar. Genom att vara fysiskt stark i hela överkroppen kan du hålla i ett instrument och samtidigt koppla av för att låta de små musklerna jobba. Din muskelkorsett är superviktig för hela kroppen och för att du ska kunna hålla instrumenten. Ett instrument behöver inte vara tungt, men upprepar du fel rörelse – det kan ju liknas vid ett arbete vid bandet, tempoarbete som det hette förut – är det ju döden för kroppen. Man måste börja med att bygga upp kroppen parallellt med spelet på instrumentet. Dessutom blir man ju väldigt pigg i huvudet när man triggar igång endorfinerna.

För mig är det så naturligt för jag har min kropp och jag spelar min cello. Det har jag gjort sedan jag var fem år och jag har inte släppt instrumentet sedan dess. Cellon är liksom med på något vis, även om jag inte bär på den. Instrumentet är med mig hela tiden. Jag skulle bli väldigt ledsen om jag inte skulle kunna spela längre. Det vet jag för jag reagerade så när jag fastnade med armen i ett staket, fick en infektion och någon sa till mig att "du kommer nog inte kunna spela igen". Ett annat tillfälle var när jag var borta från orkestern en tid för att syssla med något annat. Efter ett tag fick jag ont i ryggen och min kropp sa ifrån med falsk ischias. Det fick jag av stressen och för att jag otrivdes – så reagerar jag när jag inte har och är med mitt instrument. Kroppen har jag ju och jag började spela tidigt, kan det vara så enkelt?

Astrids erfarenhet av kroppen vid musicering, i egenskap av *musiker*:

Kunskap, rutiner och vanor

> Så för mig är det så naturligt. Jag har min kropp och jag spelar cello och det har jag gjort sedan jag var liten, och jag har inte släppt cellon sedan dess [...] den är med på något vis, även om jag inte bär på den [...] den är med mig hela tiden.

Astrids erfarenhet av musik har en lång historia, vilket har skapat hennes liv och det skapar hennes nu. Astrids erfarenhet och kunskap är integrerad i hennes kropp. När ett ting, cello och stråken, inlemmas och integreras med hennes kropp bildas en vana. Tingkaraktären försvinner bort och distansen mellan ting och kropp minskar. Till sist känns inte tinget skilt ifrån kroppen, istället känns cellon som en förlängning av kroppen. När en vana uppstått vet kroppen vilka handlingar som krävs och hur den ska reagera på en situation. Detta innebär att kontakten med världen blir intensivare. Merleau-Ponty använder den blindes käpp som exempel för att förklara hur ett ting kan integreras med kroppen, på samma sätt som Astrid erfar sin cello: ”Den blindes käpp har upphört att vara ett föremål för honom, den är inte längre percipierad som sådan, dess spets har förvandlats till ett sinnesområde, den ökade känseln omfattning och räckvidd, den har blivit analog med blicken” (Merleau-Ponty 1997, s 107). När en vana skapats integreras instrumentet, spelet och Astrid till en enhet och helhet, då sträcker sig hennes kropp ut i världen genom instrumentet med hjälp av spelet och musiken. Astrid möter och erfar nu världen genom cellon. När hon närmar sig världen med cellon förstår hon världen på ett annat sätt, kroppen griper betydelsen på ett nytt vis.

> Som man ofta påpekat är det kroppen som ”fattar” (*kapiert*) och ”förstår” rörelsen. Förvärvandet av en vana är närmast begripandet av en betydelse, men det är det motoriska begripandet av en motorisk betydelse (Merleau-Ponty 1997, s 106).

Att anamma och vänja sig vid ett instrument innebär att inkorporera det i kroppens volym. Kroppens volym vidgas tillsammans med instrumentet och på så sätt växer kroppen i rummet samt får en större omfattning och räckvidd: “Vanan uttrycker vår förmåga att utvidga vårt vara-till-världen eller att byta dess existens genom att införliva nya instrument” (Ibid, s 107). Vanan ligger i kroppen och det kroppen kan göra och ger. Kunskapen tillhör kroppen och är subjektiv, menar Merleau-Ponty.

> Det handlar om en kunskap som ligger i händerna som bara ger sig till känna vid en kroppslig ansträngning och kan inte förmedlas objektivt. Subjektet vet var bokstäverna befinner sig på tangentbordet, precis som vi vet var en av våra lemmar befinner genom en förtrogenhet som inte anger position i det objektiva rummet för oss (Ibid, s 108).

Astrids erfarenhet ligger i hennes händer och hon behöver inte reflektera över vilken sträng hon ska trycka ned, hur hon ska vinkla stråken, eller på vilket sätt hon ska ha kontakt med pultkollega, konsertmästare och dirigent. Kroppen är förtrogen, kroppen vet. Astrids erfarenhet är djup och belyser stor kompetens, men den låter sig inte med lätthet kläs i ord. Astrid kan mer än vad hon kan säga (Polanyi 2013, s 27). Hennes kunskap täcker både praktiskt och teoretiskt vetande där varseblivningen utgör en ”bro” mellan hennes ”kreativa förmågor” och ”kroppsliga processer” (Ibid, s 30). Astrids erfarenheter är främst levda, därför inte verbaliserad och teoretiserad. Istället sätter hon ljus på praktiska kunskapstraditioner: ”Kunskapen/konsten finns i handlandet och i de bedömningar som görs i samband med detta. Det kroppsliga och uppmärksamheten är i centrum: det rätta handgreppet, blicken för vad som ska göras och när det ska göras”, menar Molander (Molander 1996, s 38). Den levda erfarenheten förverkligas i mänskligt handlande, genom tyst kunskap i närhet med andra, istället för i det nedskrivna och distanserade (Ibid).

Att vibrera (vibrato), att lyssna efter klangen, att se och följa dirigenten, att läsa noterna och att kommunicera med kollegorna sker på rutin, det är en vana som tagit år att öva upp, det är ”intuition”, menar Astrid. När Astrid spelar i orkestern ”tänker” hon inte på alla de olika handlingar hon utför simultant och parallellt – hennes kropp vet vad som ska göras – ”som vi tidigare påpekat är det kroppen som ’förstår’ när en vana förvärvas” (Merleau-Ponty 1997, s 108). När kroppen förstår kan det upplevas som intuition[51]. När vi talar om intuition menar vi levd erfarenhet, vana och förtrogenhet. Vi syftar på erfarenhet och kunskap som kanske inte alltid är reflekterad, utan främst levd.

Astrids erfarenhet utmärks av ett brett uppmärksamhets- och varseblivningsfält som innefattar att höra, se, uppleva och känna musik med diri-

---

[51] *Intuition* (senlat. intui’tio, av latin intu’eor ’rikta blicken på’, ’uppmärksamt betraktande, ’betänka’), filosofisk term för omedelbar uppfattning av ett objekt där alla moment uppfattas direkt, utan stöd av erfarenhet eller intellektuell analys (NE).

gent, konsertmästare, stämma, pultkollega och orkester. I detta varseblivningsfält finns även en medvetenhet om publikens roll och hur de erfar orkestern både vad gäller det auditiva och det visuella uttrycket. Dessa erfarenheter och kunskaper är sammanflätade med hennes kunnande på sitt instrument – erfarenheter som är uppövade under lång och levd tid. Astrids levda erfarenhet innebär att hon innehar en stor kunskap och rutin som vilar på traditioner (de handlingar som förs från en generation till en annan), bestående av ”handlingssätt och uppfattningar som är så självklara att de ’inte märks’” (Molander 1996, s 70). Både rutinen och traditionen innebär en trygghet och säkerhet i handlandet och varandet (Ibid). Något som också belyses av minnet av en konsertmästare Astrid spelat tillsammans med för ett trettital år sedan: ”han satt och han bara var”. Astrid beskriver konsertmästaren som en varm människa vars rygg kunde läsas av utan att han direkt rörde på sig: ”Han var öppen i ryggen så att säga, han var rak och avslappnad och man såg att han kunde det, och han visade när vi skulle in: då gjorde han en sån här grej och sen skulle vi sköta resten själva”. Astrid varseblev konsertmästarens kropp med sin kropp. Hon läste och förstod konsertmästarens handlingar och intentioner genom att avläsa hans kropp. Astrid kunde på basis av sin kunskap och erfarenhet förstå konsertmästarens rygg och dess skiftningar, hon kunde följa hans andning, intensitet, insatser utan att han yppade ett talat ord – hans kropp skapade mening för Astrid. Konsertmästaren spred ett lugn och en trygghet som avspeglade sig i hela orkestern. Astrid ger här uttryck för en kunskap som är tyst, men som i allra högsta grad är påtaglig. Kunskap, som inte främst är verbala utan som tar sig uttryck i ett görande, med utgångspunkt i kroppen.

Att ha och vara kropp

> Jag tycker det är jätteskönt med styrketräning, helt enkelt för det är jätteviktigt för rygg och axlar, och mentalt. För när du känner dig i bra fysisk form så spelar du bättre och du avlastar kroppen också.

Astrid tränar sin kropp genom simning, aerobics samt styrketräning. Hon besöker dessutom akupunktörer och kiropraktiker regelbundet för att få hjälp med fysiska problem kopplade till spelet. Astrid menar att det är viktigt att sköta om kroppen och stärka mage, nacke, rygg samt armar. Hon poängterar nyttan med styrketräning då orkesterspel går att jämföra med arbetet vid ett löpande band. Kroppen jämförs med en slags maskin, något instrumentellt vars syfte är att utföra någonting för någon. Dessu-

tom frisätts endorfiner vid fysisk träning, vilket medverkar till att motarbeta ”depp, istället blir huvudet piggt”, menar Astrid.

Astrid är förtrogen med sin kropps uppbyggnad och vet vilka delar som behöver mycket omsorg, tillika träning. Astrid beskriver sin kropp med hjälp av anatomiska termer och med hjälp av språket skapas en distans till kroppen, vilket ger kroppen en tinglig karaktär – ett objekt. Ett perspektiv som andas objektivitet och rationalism: *världen–i–sig*. Det är dock en omöjlighet att avskärma sig från den egna kroppen, på samma sätt som det är en paradox att iaktta den egna kroppen som ett föremål. Astrid beskriver sin kropp som något hon *har*, men också något hon *är*. Hon belyser också att när hon är i god fysisk form integreras fiolen med hennes kropp. Avståndet mellan kropp och instrument blir mindre för att ibland helt suddas ut – den levda kroppen ”offers a connection to the world and which carries out all living action” (Dahlgren et al 2008, s 41). När kropp och instrument sammanflätas, vilket bygger på i vilken fysisk form Astrid är i, finns inte längre en uppdelning av yttre och inre, av kroppsdelar och muskler, av objekt och subjekt. Perspektivet ändras till att anta en ontologisk hållning: Kroppen möjliggör den faktiska situationen. Kroppen är nödvändig för att kunna spela och en utgångspunkt för existensen, kroppen är en permanens – ”dvs. kroppen som et permanent, vedvarende forhold ved min ekstistens” (Thøgersen 2010, s 108) – det är inte möjligt för Astrid att skilja sig från sin kropp. Hon *är* sin kropp.

> […] annars pratar man inte om kroppen i förhållande till någonting, man kanske pratar om ”jag har övat så mycket idag” och ”jag har varit ute och sågat så mycket så jag skakar i höger hand”, men det är mer en varning om i fall liksom, om det är illa, för alla har ju ett andra liv så att säga […]

Om Astrid har ont i sin kropp är det inte något hon pratar om och berättar. Det är privat och inte något hon vill skylta med inför sina kollegor. Astrid vill inte tala om sin kropp med andra, inte exponera och inte låta den framträda förutom vid yrkesutövning. Den *subjektivt* upplevda kroppen är en personlig kropp, det är min kropp – det är *jag*. Att spontant svänga med i en rytm och att med kroppen visa ett rytmiskt förlopp anses inte vara ”fint” – ”det gör inte en klassisk musiker”. Detta sätt kan förstås som en subjektiv upplevelse i och med kroppen. Astrid menar att detta är en ”naturlig grej”, till skillnad från att orkestermedlemmarna uppmanas till att röra sig och ”att ta för sig”. Astrid menar att det är ett mode som tar vara på varje persons ego – ”jag spelar så här”. Hon säger också att orkestermedlemmarna uppmuntras till att ta plats och röra sig, inte inifrån

sig själv och sin upplevelse av musiken (en subjektiv upplevelse), utan som en koreografi och som en chans att visa sitt ego (ett objektivt förhållande). Denna rörelse är av performativ art och innebär att visa upp rörelse och kropp. Detta är en kropp som låter och stör, menar Astrid. Rörelsen bullrar vilket distraherar koncentration och fokus i stämman och i orkestern. Astrid menar att orkestermusikerna inte ska röra sig solistiskt när de sitter i orkestern, istället påtalar hon att ”vi är en grupp som ska musicera tillsammans”. Det är konsertmästarens och dirigentens sak att sköta om ledarskapet. Förskjutning från det kollegiala, där alla respekterar alla, till en individuell framställning där jaget står i centrum stressar Astrid. En konsekvens av detta är att publiken inte själv bildar sig en egen uppfattning om musiken utan allt ”berättas” för dem, Astrid är kritisk och menar att ”publiken måste få ha sin egen upplevelse”.

Astrids kropp ingår i en helhet, i orkestern, i orkesterkroppen och är del av orkesterns rörelse genom gemensamma upp- och nedstråk, in- och utandningar och pauser bland mycket annat. Den spontana rörelsen till och i musik inte är accepterad, medan att performativt visa upp rörelse och kropp i uttryckandet av musik uppmuntras. Att träna kroppen välkomnas, men inte att tala om hur den känns. Det framstår ett glapp och mellanrum mellan den privata och den sociala kroppen, samt mellan den spontana och kalkylerade samt mellan den fenomenella och den objektiva, mellan den vilda och den kontrollerade kroppen.

Nervositet och kropp

> Jag ser att en kollegas ben börjar på och hoppa, och höger ben börjar skaka så här av nervositet. Det var första gången jag kände ”men hjälp, kan man bli så nervös!”

Stress är något som har påverkat Astrid under hennes karriär: ”Därför har jag heller inte kommit vidare, för jag kan inte styra, jag blir stressad”. Vid ett tillfälle under Astrids musikutbildning fick hon se en kollegas ben hoppa och skaka av nervositet. Då Astrid såg och berörde sin kollegas kropp med sin blick, kunde hon själv känna nervositeten. Astrid ser sin kollegas kropp samtidigt som hon känner och erfar vad kollegan går igenom med sin egen kropp – en intersubjektiv erfarenhet. Genom att se sin kollegas nervositet upplevde Astrid sin egen. Mellan Astrid och kollegan finns denna erfarenhet som en mellankroppslighet, som en sinnlighet, som kött (Thørgersen 2010; Dahlberg 2013). Mellan kollegan och Astrid, i relation mellan den som varseblir och det som varseblivs finns ett köttsligt

förhållande mellan jaget och världen (Dahlberg 2013, s 54). I köttet mellan Astrid och hennes kollega finns ett spänningsförhållande och anspänningen i kollegans kropp är så påtaglig att Astrid känner den i sin kropp.

> Kroppen är en del av världen, men ändå något mer och annat än den. Den varseblivna kroppen har två sidor; å ena sidan är den något som tar plats i världen, och tar upp plats där. Samtidigt är den något som frågar om tingen, som alltså är varseblivande, själva mottagliga för intryck (Ibid, s 54).

Astrid ser, känner, frågar och varseblir sin kollegas kropp samtidigt som hon känner och erfar i sin egen kropp vad kollegan går igenom. Nervositeten som avspeglar sig i kollegans kropp är så påtaglig att Astrid inte kan värja sig emot den, istället blir nervositeten en följeslagare och en del av Astrids kropp: ”Det är genom min kropp som jag förstår den andre, precis som det är genom min kropp som jag percipierar ’tingen’” (Merleau-Ponty 1997, s 161). Detta var första gången Astrid själv erfor nervositet, vilket sedan skapade stress och nervositet hos henne själv.

Vid endast ett tillfälle under sin karriär har Astrid tagit betablockerare för att häva sin nervositet, men istället för att bli hjälpt upplevde Astrid sin kropp som ”slö, som en disktrasa, oformlig”. Istället för att lindra stressen skapade betablockeraren ett avstånd till kroppen. Från att kroppen upplevts som nervös, orolig, utom kontroll slog pendeln åt andra hållet och kroppen upplevdes fortfarande som okontrollerbar, men genom att vara slö, trött och utan form. Trots att Astrid aktivt arbetat med att komma till rätta med sin nervositet har detta inte gett resultat. Världen framstår på ett annat sätt för Astrid när hon erfar stress och nervositet: ”Det är bara kroppen som, det knyter sig i magen, magen är så ihopkramad, du håller andan nästan, och i och med att du inte kan andas längre så kan du inte kontrollera”. När Astrid är stressad innebär det inskränkningar i hennes spel till följd av att hon är spänd. När den levda kroppen genomgår en förändring så förändras även världen. Nervositet och stress skapar ett mellanrum mellan instrumentet och Astrid, men också i den egna kroppen skapas ett avstånd, som kan spegla förhållandet mellan att *vara* och att *ha* en kropp. Astrids erfarenhet av att vara nervös innebär att hon upplever att hon *har* en kropp som kan genera och spela henne spratt. Nervositet ger en upplevelse av att *ha* en kropp, men ”konkret uppfattad är människan inte ett psyke förenat med en organism, utan denna rörelse fram och tillbaka hos existensen, som ömsom tillåter sig att vara kroppslig, ömsom strävar efter personliga handlingar” (Merleau-Ponty 1997, s 39). Nervositet och stress kan förstås som ett exempel på denna pendling

fram och tillbaka hos människan. Detta sätt att resonera om kropp speglar att Astrid både kan erfara kroppen som något hon *är* och något hon *har*.

Stress diskuteras inte i orkestern, vilket Astrid saknar. Att inte tala om nervositet grundar sig i att det är ”fult” att vara en kropp som inte går att kontrollera, styra och reglera, istället, menar Astrid, ska du ”vara cool”. Här kan ett fält framskymta, där strider utspelas mellan de som finner det viktigt att belysa och lyfta frågan om nervositet och de som finner oviktigt, irrelevant eller ”ocoolt”. Inom fältet skapas värderingar och bedömningsgrunder vilka orkesterns medlemmar lyder under. Som orkestermedlem blir ditt habitus affekterat av att du inte kan kontrollera dig (din kropp). Det innebär i sin tur att dina handlingsdispositioner blir begränsade, vilket kommer att ta sig uttryck i dina handlingsmönster. Du kan hamna utanför gruppen och dina möjligheter kan bli inskränkta. Om du ”för dig” som en person som blir nervös vid viktiga situationer stärker inte detta ditt habitus, tvärt om. Att vilja tala om nervositet och i förlängningen kropp skapar en konflikt mellan olika förståelser av kropp och nervositet inom fältet. Dessa konflikter behöver inte vara uttalade, men får ändå konsekvenser för det klimat som råder inom orkestern och vad som är möjligt att diskutera. En nervös och okontrollerad kropp är ingenting som man vill lyfta i ett professionellt sammanhang.

Existentiella erfarenheter i musik

> Jag skulle bli väldigt ledsen om jag inte skulle kunna spela längre, det vet jag för jag reagerade så en gång när någon sa ”du kommer nog inte kunna spela igen” när jag fastnade i ett staket och fick en infektion i såret.

Mötet mellan Astrid och musiken genom cellospelet, kan liknas vid att “Noget i den ene ikke alene “svarer till”, men svarer også “’på’ något hos den andre” (Nielsen 2010, s 138). Det existentiella meningslagret i musiken möter det existentiella i Astrid. Mötet är intensivt och fyller Astrid med det musikaliska objektet. Astrid och musiken har under lång tid vävts samman och är inte skilda från varandra. Musik kan förstås som ett meningsuniversum som ger oss ett spektrum av upplevelsemöjligheter (Ibid, s 135). Nielsen menar att detta hänger samman med en hög grad av “fortrolighedsniveau” som Astrid har till det “språk” eller kod som musiken uttrycker (Ibid, s 139). Ett ”språk” som Astrid har en lång erfarenhet av och en nära relation med. Musik har en avgörande betydelse för Astrid.

Vid en utlandsresa hade Astrid oturen att skada sin arm och risken fanns att det skulle innebära framtida men. Innan Astrid hade fått klar för

sig att skadan inte var så pass allvarlig erfor hon en stor sorg över att eventuellt inte kunna fortsätta spela. Hon upplevde att hennes ”plattform rasade” och att ”det gjorde ont i hjärtat”. Senare i karriären valde Astrid att ta tjänstledigt från orkestern, men efter ett par månader fick hon ryggvärk och uppsökte därför en läkare. Diagnosen var falsk ischias. ”Så reagerar jag när jag inte är med min cello”, menar Astrid. Cellon är en förlängning av Astrids kropp och så nära förbunden med hennes att kroppen signalerar med smärta om denna relation störs. Erfarenheter som dessa är gränsöverskridande, de rubbar Astrids vanor och vardag: ”Erfaringen setter det vante og forventede ut av kraft, avbryter flyten i opplevelser og gjøremål, og setter det ordinære i relieff av det extraordinære” (Vetlesen 2004, s 40). Existentiella upplevelser kan vara oförutsägbara och till och med nyckfulla, men samtidigt skänka insikt och förståelse (Varkøy & Westby 2015, s 174-175). Uppräknade upplevelser skakade om Astrid och hon blev varse att hennes existens är knuten till kroppen. När kroppen blir ett hinder för att få göra det Astrid byggt sitt liv kring rubbas hennes existens. Om cellospelet omöjliggörs ger det Astrid starka upplevelser av sorg och oro. När Astrids kropp, hennes existens, skadas upplevs världen annorlunda, och kroppen befinner sig på randen av dess perception (Thøgersen 2010, s 109).

En existentiell erfarenhet kan förstås vara sammanvävd med alla frågor och undringar som handlar om att vara människa: “Such questions can seldom be clarified with concrete and precise answer. The question about meaning is innate; meaning *in* life – and meaning *of* life” (Varkøy & Westby 2015, s 174). Astrid kommer i kontakt med dimensioner av varandet-i-världen genom hennes existentiella erfarenheter. Plötsligt känner Astrid sig utsatt och blottad: Vilken mening får livet om Astrid inte kan fortsätta spela och musicera? Vem är Astrid om hon inte kan traktera cellon? Astrid behöver spela cello för att må bra och för att livet ska fungera – för att hon ska existera. Genom de existentiella erfarenheter som Astrid upplevt har hon varit tvungen att se sig själv på nytt. Hon har fått syn på sig, och blivit tvungen att konfrontera sig själv som en *annan* (Vetlesen 2004, s 44). Något är förändrat, vilket får konsekvenser för Astrids varande-i-världen.

Relationer och kommunikation

> Att ha notstället lite lägre innebär att du har fokus, ja, du kan se dels noter och pulten framför dig, du kan se notstället där och så har du kontakt med dirigenten och med konsertmästaren förhoppningsvis. Och då känns det bekvämare för du har koll på dina kollegor, inte kollkoll, utan bara en bekväm koll så du vet var du är liksom, i sammanhanget.

Astrids kropp är en del av en större kropp – orkestern – förstådd som en ”stor familj, hundra små olika celler”. Hon är del av orkesterns rörelse, till exempel genom upp- och nedstråk, in- och utandning, frasslut och insatser. Det råder en cirkularitet mellan att vara sedd och att se, att höras och att höra, att känna och att kännas i orkestern. Astrid hör, ser, känner och kommunicerar musik med sin omvärld. På samma sätt kommunicerar omvärlden med Astrid. När Astrid arbetar är hon hela tiden exponerad för dirigentens, medmusikanternas och publikens ögon. Synen är central för att kunna kommunicera med alla delarna i orkestern. Merleau-Ponty liknar blicken vid en utsträckning i rummet, en förlängning av vårt taktila sinne, ett sinne som kan smeka över ytor och kanter: ”Med blicken förfogar vi över ett naturligt redskap som kan jämföras med den blindes käpp” (Merleau-Ponty 1997, s 119). Att se och att känna, att känna och se – att perceptuellt kunna beröra och beröras.

Kommunikation bygger på både en tyst och en språklig samexistens: Astrid talar för att hon har någon att tala med. Det betyder att hon talar för att kroppen kan (en kroppslig sida). Astrid talar också för att hon lär av andra (en intersubjektiv sida). Båda sidorna är lika viktiga: ”Uden en kropslighed er der ingen tale, der når verden. Uden en intersublektiv side, er der ingen at lære talen af og ingen at tale til” (Thøgersen 2010, s 177). I orkestern sker kommunikationen på flera plan. På ett plan är kommunikationen verbalt tyst, men samtidigt laddad med mening vilket innebär att Astrid kan kommunicera ordlöst med sin kropp. En kropp som flyttar sig bakåt från notstället kan berätta om pultkamratens felspel, bristande intonation och/eller rytmiska problem. Utan att tala med varandra läser pultkollegorna av varandra genom små markeringar. Seendet kan förstås på samma sätt som handens kapacitet att vidröra en människa, eller ett ting (Dahlberg 2013, s 51). Ögat och handen har förmågan att fråga ut världen samtidigt som blicken och känseln har kunskap om världen och därför kan förstå vad som ses och känns (Ibid). Ögat ska förstås som köttslig och precis som handen kan ögat omsluta en annan människa: ”Köttsligheten beskriver på så vis kroppens intima kännedom och in-

blandning i världen, och den tar sig uttryck i blickens och handens kloka och samtidigt undersökande beröring, detta att redan veta men ändå fråga" (Ibid, s 52). I orkestern sker en stor del av kommunikationen ordlöst genom att musiker och dirigent läser av och berör varandra med blicken. Kommunikationen med dirigenten är, på samma sätt som med kollegorna i orkestern, kroppsligt sammanbunden samt erfarenhetsförankrad. Dirigenten vill att orkestern ska "spela rätt" och orkestern kan göra och visa detta genom rätt stråkföring och vibrato, tillsammans med att spela rätt efter notbilden. Dirigenten ser och hör orkestern – och ögat kan se det som inte örat uppfattar.

Men kommunikationen sker även genom det talade språket. Språket uppstår i en kroppslig gest, i en kroppslig uttryckshandling, vilket innebär att språket inte kan skiljas från kroppen som författar orden och meningarna, inte endast för att talet hör samman med strupen, läpparna och tungan, utan för att talet är knutet till "kroppens indstiftelse af symbolsk mening i verden" (Thøgersen 2010, s 179). Förståelse av gester och kommunikation är "resultatet av en ömsesidighet mellan mina intentioner och den andres gester" samt "mellan mina gester och de intentioner som kan avläsas i den andres beteende" (Merleau-Ponty 1997, s 160). Orkester och dirigent delar ett språk bestående av gester som bygger på ömsesidighet, förtroende och erfarenhet. Astrid skulle inte uttala kritik verbalt, men kan visa det med kroppen i rörelsen. Om kritik skulle uttalas mellan kollegor i orkestern skulle det kunna resultera i en ohållbar arbetssituation, därför är dirigenten och konsertmästaren de enda personerna i orkestern som kan framlägga verbal kritik. Men även de måste göra det med finess, annars innebär det misstrivsel, otrygghet och i slutänden går det ut över hur orkestern presterar. Om en dirigent "hackar på och slår av", kanske hör fel, misstror eller inte litar på orkestern når oftast denna dirigent ett sämre resultat. Samma sak gäller om Astrid och pultkollegan blir irriterad på varandra. Det innebär en uppenbar risk för att hon spelar sämre, vilket grundar sig i en känsla av att vara bevakad och kontrollerad. När medlemmarna i en orkester har en god relation sinsemellan och det råder en bra kontakt med dirigenten, som bygger på tillit mellan alla parter, då presterar orkestern bättre.

Rummet

I egenskap av musiker befinner sig Astrid ständigt i olika rum som till exempel övningsrum, repetitionsrum, konsertlokal och scen. När Astrid befinner sig i repetitionslokalen för att repetera bebor hon rummet genom

att hon kastar ut betydelser: Stolen bör ha en viss placering och ryggstödets placering ska vara bekvämt och stödjande när hon spelar, notstället har en viss höjd för att underlätta läsandet av notbilden och så vidare. ”Att vara en kropp betyder, som vi påpekade, att vara bunden till en viss värld, och vår kropp är i första hand inte i rummet: den är till (est à) rummet” (Merleau-Ponty 1997, s 113). När Merleau-Ponty belyser att människor bebor rummet pekar han på just hur vi handlar i bestämda situationer: ”Med ordet bebo understreger han, at vi foreteger handlinger i verden, der udkaster betydninger” (Thøgersen 2010, s 114). Betydelser som så småningom får karaktär av vanor som bygger upp en förtrolighet och trygghet. Astrid skapar ett rum kring sig själv bestående av hennes vanor. Ett rum fyllt med mening. De olika rum Astrid rör sig i påverkar henne och van Manen poängterar att ”Lived space (spatiality) is felt space” (van Manen 1999, s 102). Astrid finner det obehagligt att sitta på gradänger: ”Du är spärrad, du är låst av de här gradängerna, du kan inte flytta runt […] du kan inte vrida dig på stolen”. Även övningsrummen inger henne en ”obehaglig känsla” då hon erfar att ”övningsrummen är otäcka, för de är ju små kuber […] jag övar hellre hemma […] det blir en snällare atmosfär helt enkelt”. Ett levt rum (*lived space*) refererar till den värld där människan rör sig och känner sig som hemma i, ”we may say that we become the space we are in” vilket innebär en existentiell dimension – ett levt rum refererar till det rum som vi känner oss ”hemma” i (Ibid). Astrid övar hellre i hemmiljö, då hon finner den miljön vänligare i jämförelse med övningsrummet. ”Home has been described as that secure inner sanctity where we can feel protected and by ourselves” (van Manen 1999, s 102). Ett hem är ett rum som ofta har en speciell inverkan på oss och hör ihop med vårt varande. Och att få arbetsplatsen att kännas ”som hemma” har en positiv inverkan på det som ska genomföras. Eftersom Astrid känner en intimitet med rummet får rummet mening vilket innebär att vanor kan skapas (Thøgersen 2010, s 114). Vanor bygger på förtrolighet, att jag vet vad som väntar mig och vad jag kan förvänta mig. Att inte känna sig som hemma fyller Astrid med obehag vilket kan påverka hennes spel.

Att sitta på samma plats på scenen innebär en vana och trygghet då alla vet vem man ska spela med, hur man förhåller sig i rummet, till orkestermedlemmar och dirigent. Men det som skapar betydelse är hur musiken låter och upplevs av publiken och det händer att stråket flyttar runt i olika ”tårtbitar”. Den rumsliga relationen mellan musiker och musiker, mellan musiker och dirigent och mellan musiker, dirigent och rum får ge vika för

klangens betydelse. Det som kan upplevas som meningsfullt för musiker och dirigent får ge vika för publikens önskemål: ”Man måste ju alltid se till publikens bästa och till klangens bästa”, men det handlar också om att skona musikernas öron.

Sammanfattningsvis

Cellon är en del av Astrids kropp, en förlängning, en utsträckning i världen. Astrids kropp tar sig uttryck i, med och genom cellon och kontakten med världen blir därför mer laddad. Astrid kan skapa ett rum kring sig själv och cellon som består av hennes vanor, ett rum fyllt med mening (*Kunskaper, rutin och vanor; Rummet*).

När Astrid upplever sig vara i god fysisk form spelar hon bättre. Utan att ”tänka” vet Astrid hur hon ska frambringa musik i samspelet mellan henne och cellon. Kroppen vet hur cellon ska omfamnas, hur tonerna ska födas, hur musiken ska klinga. En lång levd erfarenhet ligger till grund för denna relation, från barndom genom ett långt yrkesliv, en erfarenhet som tagit formen av intuition. Kroppen vet (*Att ha och vara kropp; Kunskaper, rutin och vanor)*.

Astrid kommunicerar med omvärlden genom sin kropp; med tal, gester, rörelser, blickar och tystnad. Omvärlden talar tillbaka på samma sätt. Att se kollegans ben hoppa av nervositet gjorde att Astrid plötsligt blev medveten om sin egen nervositet (*Relationer och kommunikation; Nervositet och kropp*).

Kroppen är Astrids ”här” i världen, något som cellospelet förstärker genom mötet med det existentiella och emotionella i musiken och i Astrid. Musiken svarar på något hos Astrid och Astrid svarar på något i musiken (*Existentiella erfarenheter i musik*).

4.1.2 Björn, konsertbesökare/kompositör i fyrtioårsåldern

Ögonblicksbild – *Beethovens 9:a*
Hela dagen hade varit mycket blåsig, regnet piskade ner, det var kallt och blev aldrig riktigt ljust. Kvällen var inget undantag och det var inte många människor ute, torghandeln slog igen förutom en blomsterförsäljare som trotsade regn och kyla för att kränga sina sista buketter. Björn och jag träffas en halvtimme innan konserten. Vi hälsar snabbt på varandra och skyndar in i den varma ljusa foajén.

Så är det dags för Beethovens Symfoni nr 9. Scenen fylls med orkesterns alla medlemmar och den månghövdade kören intar körläktaren bakom orkestern. När alla sitter på plats och instrumenten är stämda äntrar de fyra sångsolisterna scenen – två kvinnor och två män. Solisternas klänningar glöder mot orkesterns svarta svärta. Dirigenten äntrar scenen. Tystnaden avbryts abrupt och applåder utbryter!

Björn och jag sitter mitt emot varandra – på varsin balkong. Scenen breder ut sig som ett fält mellan oss, parketten ses från ovan. Ett leende leker i Björns mungipor, armarna vilar utmed hans kropp, blicken är ömsom riktad mot dirigenten, ömsom fokuserad på orkestern. Björns huvud rör sig lite lätt tillsammans med musiken, hans fingrar markera musikens puls.

Rungande applåder och stående ovationer avslutar konserten och den stilla, sittande, tysta, saktmodiga publiken är utbytt mot ett energiskt, ljudligt folkhav. Mina grannar och jag ler mot varandra när vi trasslar oss ut genom den trånga bänkraden, något är förändrat, något är inte som innan.

Livsberättelse
Björn: Att få uppleva och ta del av en stor dirigents tolkning av det här ganska monumentala verket som Beethovens nia är, tillsammans med ett musicerande på väldigt hög nivå, är en mäktig upplevelse. Väldigt mäktig. Det är ingenting man gör varje dag. Att uppleva starka känslor till musik är ett slags bad för känslolivet, man blir genomsköljd och det är en positiv känsla. Jag fick vara med om ett drama som gav en förlösning. Jag känner mig lättad och befriad på något vis, det är en väldigt renande känsla.

Inledningen av verket är ganska ödesmättat, man känner direkt att vi ska få vara med om någonting omfattande. Vi börjar en resa och jag blir andäktig, eller kanske andaktsfull. Jag tror alla spetsade öronen lite extra för det är en effektfull öppning på hela symfonin. Beethoven bygger upp

en spänning som sedan får sin förlösning. Jag tror att som lyssnare är man alltid med i de förlösande partierna och känner att *nu* är vi framme. Man kan kalla det för ett slags klimax som Beethoven letar sig fram till. Därefter kommer en slags avtrappning, han kyler ner musiken för att börja bygga upp spänningen igen. Han arbetar med långa linjer och åstadkommer kraftfull musik med en rörelse mellan spänning och avspänning. Ungefär som när man spänner en muskel hårt som sedan får vila. Det är mycket kamp i verket, precis som om Beethoven resonerar med sig själv, fram och tillbaka med sig själv. Han kommer fram till någonting ljust mot slutet, det går att likna vid grekernas katarsis. Att gå igenom någonting svårt för att finna reningen genom det, jag tror det är vad det handlar om egentligen. En förlösning som innebär att man kommer till rätta med sig själv, en slags kris som får sin upplösning. Det är terapeutiskt på ett vis.

Jag är en människa som har mycket ångest och grubblerier, därför har jag sökt mig till den här uttrycksmöjligheten – musiken – för att komma till rätta med det. När jag arbetar med musik mår jag bättre, allt faller på plats på något vis. Om jag inte fick skriva musik och ägna mig åt musik skulle jag bli väldigt frustrerad, det är en säkerhetsventil, helt enkelt. Kanske är det därför som många människor söker sig till konstnärliga uttryck för att få bearbeta sitt svåra? Det är ju inte så lätt att vara människa och man behöver olika forum för att få bearbeta det här. Jag är en stor operaälskare av samma anledning och Beethovens 9:a är också musikdramatik, som en miniopera. När vi kommer till symfonins avslutning gränsar det till religiösa upplevelser och man kan dra paralleller till religionsutövning. Det är samma sak man söker i religionen som i musiken: någon slags förlösning. Att finna en mening eller en förklaring, en förklaring på tillvarons mysterium. Jag själv har en ganska religiös bakgrund så jag har lätt att dra de parallellerna – vi söker Gud kanske? Någonting söker vi, det är ju helt klart, sedan har ju inte jag svaren.

En tonsättare kan vara en förmedlare av någonting som inte riktigt kan uttryckas med ord, musik är ett språk som går bortom orden, ett förspråkligt uttryck. Musiken ger möjlighet att få kontakt med något som är stort och viktigt för oss, en kontakt med det gudomliga.

När det finns ett rytmiskt element i musiken tror jag att det appellerar till den här önskan om att försättas i trans, att försättas i ett annat tillstånd, att komma in i en annan värld. Beethoven utvecklar musiken i sista satsen, mot ett tillstånd som kan vara trans, eller som leder mot trans. Det finns en stark önskan hos människor att få komma in i en annan verklighet, in i en annan dimension, för att orka med vardagslivet – det är därför

det är fullsatt i kväll. Jag står hellre vid sidan om och dansar än att tvingas sitta still och uppleva allt det här som nästan är mer än man orkar härbärgera som människa.

Det här verket är genialt uppbyggt för när vi kommer in i sista satsen så sitter alla och väntar på att celli och kontrabasar ska börja spela "An die Freude"-temat. Redan när de gör det i den svaga nyansen, redan då börjar rysningarna komma – för jag är förinställd på något vis. Jag vet vad som komma skall och det väcker någonting inom mig och jag inte vet vad det är. Jag blir så rörd över den här upplevelsen som väntar, finalen för det hela. Hade jag aldrig hört Beethovens 9:a så hade jag kanske inte reagerat på cellis och kontrabasars första insats, då hade jag kanske tänkt "nu spelar de lite svagt en melodi här". Men sedan byggs det ju på mer och mer och det känns som att när sista satsen kommer är det helt plötsligt en klarhet i musiken. Det första barytonsolot reder upp det hela, det blir ordning och nästan som en Messias-gestalt kommer han och talar om hur det ska vara. De övriga följer efter och så blir det den här riktiga avslutningen som känns renande! Just när kören kommer in med den här mastodontkänslan då får man möjlighet att öppna alla porer! Jag fick gåshud och rysningar som jag **också** kände utefter ryggraden. Jag blev väldigt rörd och det har jag ofta upplevt även med opera, där man inte heller kan värja sig mot den starka känslosamheten. Jag får då ofta en annan typ av andning som närmar sig hyperventilering nästan. Känslorna sitter i bröstkorgen och jag kan inte komma undan dem. Jag försöker behärska mig lite grann och min reaktion blir då till en undertryckt gråt.

Jag tror att musik är väldigt bra om det är någonting som behöver bearbetas, till exempel sorg. Vid sorgearbete är musik ett ypperligt medel att få fram och bearbeta känslor, vilket man behöver för att kunna lägga bakom sig och komma igenom känslorna. Om man inte får uppleva dem ligger de kanske kvar obearbetade, då kan musik vara en stor hjälp för många att komma in *i* känslorna. Det är ju därför musik betyder så oerhört mycket för många människor, tror jag. I slutet hade jag tårar i ögonen och därför blev hela symfonin en katarsisupplevelse, precis som man kan likna vid att gå i högmässan, där man är med om ritualen att ta nattvard och sedan få välsignelsen, därefter kan man lämna kyrkorummet förlöst på något vis.

När jag var i Berlin för ett tag sedan och hörde Berlinfilharmonin var det precis som om hela kroppen hade fått massage jag kände mig väldigt avslappad efter den konserten. Det var en fantastisk musikupplevelse för orkestern spelade så bra med ett sådant uttryck i musiken. Jag hamnade i

ett tillstånd av harmoni för ett ögonblick, något som man strävar efter i vardagslivet. Jag vet inte om det berodde på att vi blev översköljda av perfekt harmoni, vibrationerna stämde exakt för de spelar med perfekt intonation. Jag vet inte om det beror på att man upplever att kroppen vibrerar positivt, eller för att endorfin utsöndras i kroppen. Rent kroppsligt var det en befrielse från ångest egentligen och tänker man fysiskt innebar det att musklerna slappnade av mer. Men jag lever nog mer uppe i hjärnan, så för mig var det mer psykiskt. Men jag kände också att jag blev mer avspänd efter att ha lyssnat till symfonin, vilket innebar en viss befrielse från stressen som fanns i kroppen. Ett långt verk, som detta, går från någonting mörkt till det att man befrias från vardagsångesten. Man har lyfts ut ur det här vardagliga tunga på något vis.

Det händer att jag är nervös på konserter, framför allt när min egen musik spelas, då sitter jag och spänner mig enormt mycket och hänger med i själva framförandet. Jag vill att det ska gå så bra som möjligt och följer med i varenda insats som musikerna gör. Andra kroppsliga reaktioner som jag lagt märke till är att jag kan börjar hyperventilera lite grand på konserter. Kroppen kan också reagera med en viss otålighet eller spänning när jag till exempel tycker att stycket är långt, det saknar form eller om jag helt enkelt tröttnar. Men om jag verkligen uppskattar musikstycket jag lyssnar på infinner sig en väldigt behaglig känsla, som efter att man sprungit en väldigt hård joggingtur. Eller som den tilltalande avspänning jag känner när allting är över efter att jag har medverkat vid en konsert som jag varit mycket nervös inför. Det är den bästa känsla som finns tycker jag! En liknande upplevelse kan jag ha vid ett uruppförande, då jag också kan vara enormt nervös innan. Jag kan vara illamående och kan inte äta innan konserten, men den lättnad jag känner efteråt tror jag är jämförbar med det här – det liksom strömmar till hormoner av något slag, endorfiner och så där, som ger en välbehagskänsla. Jag tänker att när man har varit med om en liturgisk uppbyggnad av en högmässa så finns det en form som leder fram mot en slags förlösning i kraft av välsignelsen och att man ska gå i Herrens frid. De bästa upplevelserna bara kommer, utan att man är medveten och kan värja sig mot dem, då finns det heller ingen koppling till en intellektuell analys. Vid ett sådant tillfälle ökar pulsen om jag känner något väldigt starkt. Egentligen skulle man behöva vara mer medveten om sin kropp, alltså aktivt tänka på hur kroppen reagerar när man lyssnar på musik, det gör jag inte så ofta.

För mig är mycket kopplat till andningen och hur jag blir rörd av musik. Det gäller rösten också, för om rösten blir spänd är det ett tecken.

Rösten är själens spegel. Att bli rörd betyder inte att jag nödvändigtvis gråter utan mer som att jag blir tjock i halsen. Jag upplever känslorna i det oskyddade partiet kring halsen. Efter en arbetsperiod, med många känslomässiga kast, var jag tvungen att gå till en halsläkare för jag hade som en ”klump” i halsen. Han upptäckte att den var väldigt hård och kallade klumpen för ”gråtmuskeln”. Jag hade, i kombination med mycket arbete, skyfflat undan mina känslor, men de gick inte att gömma undan, utan känslorna satte sig i halsen helt enkelt. Jag fick gå till en sjukgymnast som löste upp det där under en längre tid. De känslomässiga upplevelserna kände jag i bröstet och halsen, egentligen hade jag nog behövt gråta, men då var det för sent. Jag är uppfostrad i en kultur där man inte ska gråta, utan jag biter ihop istället.

När jag lyssnar på musik själv får jag ofta en impuls att börja dirigera, även när jag arbetar med min egen musik. Jag lyssnar av musiken i datorns notskrivningsprogram och har då alltid en dirigentpinne liggande på skrivbordet som jag kan ta upp om det är någonting som jag verkligen vill arbeta igenom. Vill jag känna igenom vad det är för någonting så börjar jag dirigera. Det är något som övermannar mig i musik, jag är helt enkelt tvungen att dirigera för att få utlopp. Jag tror att detta började tidigt, under tiden jag växte upp när jag lyssnade på musik i pojkrummet. Jag hade dörren stängd med ett behov av att leva ut vissa saker genom musiken. Musiken ger möjlighet att avreagera sig, eller få utlopp för vissa saker som man inte kan få utlopp för på något annat sätt. Musiken kan uttrycka så mycket som man inte kan sätta ord på och då är ju den fysiska utlevelsen viktig. Att leva ut genom musiken är en slags terapeutisk verksamhet helt enkelt, det tar sig uttryck i kroppen och man kan inte uppleva bara genom att sitta rakt upp och ned. Jag tror att vi trycker ner många känslor och därför kan kroppsliga reaktioner, under till exempel en konsert, komma som en överraskning eftersom vi har försökt behärska oss – det är en känslomässig ventil som emellan åt pyser ut.

Jag tycker nästan bättre om att sitta bredvid någon jag inte känner framför någon jag känner i en konsertsal. Om det är någon jag känner väldigt väl eller, kanske ännu värre, om det är någon som är en ytlig bekant som jag har ett artigt förhållande till då kan det påverka upplevelsen menligt. Jag kan inte slappna av och riktigt ge mig hän. När man är tvungen att ta hänsyn till det rent socialt så kan det bli jobbigare. När en kollega sätter sig bredvid och man har en kollegial och artig relation så kan det också påverka och man blir lite störd. Det är bara närvaron, the presence, som påverkar. Jag undrar vad personen tycker, men funderar

också på hur jag ska reagera: vad ska jag säga om det här om han kommer att fråga mig efteråt om vad jag tycker? Då måste jag formulera vad jag tyckte om det hela och då förstörs nästan musikupplevelsen. Istället vill jag fortsätta ha musikupplevelsen för mig själv, helt privat, och det innebär att när jag går på konsert så gömmer jag mig ibland i pausen. Jag vill inte träffa någon utan istället vill jag få fortsätta den här intima relationen som jag har till konserten utan att störas av mellanhänder.

I den klassiska musiken, som jag verkar inom, så talas det inte om kroppen. Det är därför så många får problem med sina kroppar inom den här genren. Jag kan inte uttrycka det på något annat sätt än att man glömmer bort delarna av kroppen och de får ingen näring. Därför uppstår det obalans i kroppen. Samma sak gäller tonsättare. Vi sitter mycket vid skrivbord och jag har träffat många kollegor som verkligen bara lever ovanför halsen. Det är lätt gjort att man faller in i ett väldigt intellektuellt förhållningssätt till saker och ting. Jag tror att om du skulle komma till en symfoniorkester och be dem resa sig upp och dansa så skulle det uppstå enorma problem faktiskt. Det finns en livrädsla för att det plötsligt ska uppstå något som ligger utanför ens kompetensområde. Många som sysslar med klassisk musik är ganska ängsliga över att det ska hända något oförutsägbart som man inte behärskar eller något som ligger utanför ens kontroll. Om jag som tonsättare skulle hamna i ett sammanhang där jag plötsligt ska göra något jag inte behärskar skulle det bidra till en enorm stress. Man söker sig till de fält där man känner att man har kontroll, för ingen vill ju inte blotta sig och tappa ansiktet. Samma sak gäller inom en symfoniorkester: ingen vill göra bort sig. Rykten sprids snabbt och det snackas i korridorerna. I dag är många musiker duktiga på att gå på gym, springa och hålla kroppen i trim, men ändå uppstår det mycket kroppsliga problem.

Tidigt spelade jag trummor på gamla kaffeburkar och jag lyssnade på radioprogram som ”Klapp och klang”. I lekskolan klappade vi händerna och gjorde saker till musik och jag har nog alltid haft ett fysiskt förhållande till musik. Jag spelade piano och brassinstrument ganska tidigt och började också dirigera. Jag var fjorton femton år då jag fick möjlighet och leda blåsorkestern hemma och det kom in som en väldigt naturlig ingrediens i mitt musikutövande. Det är väl just i dirigerandet som jag har fått möjlighet att uppleva musiken på ett totalt fysiskt sätt.

Den första musikutbildningen fick jag i kommunala musikskolan och genom blåsorkester i Missionskyrkan. Blåsorkestern betydde väldigt mycket och var en första plantskola för musikutövande där kom mitt mu-

sikande i gång på allvar. Efter högstadiet sökte jag till musiklinjen på gymnasiet. Det var ju en stor värld som öppnades för mig med många möjligheter. För första gången hörde jag en riktig symfoniorkester och jag brukade sitta med på deras repetitioner. Sedan besökte jag stadsbiblioteket, för de har en fin samling av partitur där, men inte förrän i slutet av gymnasietiden uppsökte jag en lärare i komposition. Jag var lite för räddshågen och trodde inte riktigt på mig själv som tonsättare då, därför sökte jag till en musiklärarutbildning på Musikhögskolan.

Jag gick sammanlagt tre år på Musikhögskolan med några avbrott för jag var tvungen att göra andra saker emellan. När jag kom tillbaka var jag mogen att ta steget till att våga satsa på komposition. Jag skrev ju musik hela tiden under den här perioden och lärde mig allt på egen hand. En ganska bra utgångspunkt, jag bara skrev och skrev och skrev och jag har massor av stycken från den tiden, massor. Jag höll på med 'learning by doing' och kollade i partitur hur man noterar. Efter det tredje året på Musikhögskolans lärarutbildning kom jag in på grundutbildning i komposition. Jag studerade ett år utomlands, efter det kom jag in på påbyggnadsutbildningen i komposition och fortsatte därför med ytterligare fyra år. Sammanlagt studerade jag komposition i sju år och innan dess tre år på musiklärarutbildningen så det blir tio år sammanlagt på musikhögskola. Jag var färdig när jag var trettio år. Sedan dess har jag varit tonsättare på heltid, men jag har inte haft någon mer ordnad anställning förutom ett vikariat, annars har jag frilansat som tonsättare. Det har gått lite upp och ner rent ekonomiskt och min fru har varit en trygghet där. Hon har hela tiden haft en månadslön som har varit vår grundtrygghet. Det finns flera andra svenska tonsättare som initialt i sina yrkesliv har levt på sin fruar, så vi är många som är väldigt tacksamma över våra hustrur.

Björns erfarenhet av kroppen vid musicering, i egenskap av *konsertbesökare/tonsättare:*

Tidig start – lång erfarenhet

> Det var en väldigt bra erfarenhet att sitta i orkester, jag vet vad det innebär att sitta i en orkester och spela. Jag fick spela i symfoniorkester, jag har spelat mycket storband, blåsorkester, brassband och allt möjligt. Det är en erfarenhet som inte riktigt alla tonsättare har faktiskt, för vissa kommer in direkt på det här med komponerandet och har kanske inte spelat något instrument ens.

Redan i tidig ålder började Björn musicera vilket sedan följdes av spel i och ledning av stadens blåsorkester. Musikgymnasiet ledde till studier på musikhögskola. Sammanlagt har Björn tio år av studier på högskola bakom sig, både från musiklärar- och kompositionsutbildningar.

Björn visar prov på förtrogenhetskunskap som vilar i tyst kunskap: ”De införstådda, de som själva arbetar på området, har alltid nödvändigtvis stora fonder av kunnande som normalt inte artikuleras annat än styckevis och delat: tysta kunskaper i form av färdighet, förtrogenhet, erfarenhet” (1984, s 22). Björns kunskap bygger på erfarenheter som grundats i tidig barndom. På grund av att Björn har musicerat länge och på en avancerad nivå är hans färdigheter förkroppsligade och förtrogenheten är stor inom många områden av musiken. ”Att tänka med handen” talar till en mångfald av konstnärer och inte minst till kompositören (Dufrenne 1973, s 340). När Björn riktigt behöver arbeta igenom ett stycke musik tar han gärna hjälp av dirigentpinnen och dirigerar (till) musiken. Han känner då musikstycket med sin kropp och ”it has a place in his motor field” (Ibid, s 341). Björn kan höra med kroppen och musiken återskapar ekon i hans kropp som grundar sig i förtrogenhet och färdighet. Björns breda erfarenhet och utbildning har kommit väl tillpass som kompositör och det har också format hans lyssnande på musik.

Björns långa och gedigna erfarenhet av musik ligger till grund för hur han uppfattar tid:

> Jag tror att för mig är det samma tidsuppfattning oavsett om jag spelar, lyssnar och skriver musik. Jag har nog samma tidsuppfattning, det har jag, sedan *hur* den gestaltar sig är svårt att beskriva: det kan ju komprimeras eller dras ut, det finns inget normaltillstånd.

Björn skapar en förståelse för det abstrakta begreppet *tid* genom en kroppslig utgångspunkt: ”Det är någon slags erfarenhet som sätter sig i ryggmärgen”. Björns upplevelse och beskrivning av tid är erfarenhetsbaserad, han tar avstamp i sin levda erfarenhet som bygger på att han har en stor erfarenhet av att spela, skriva och lyssna på musik. Han besitter en erfarenhet som är inbyggd i den praktiska verksamheten (Gustavsson 2000, s 103). En tyst kunskap som finns i det som Björn kan utan att behöva uttrycka den verbalt, kunskapen är självklar – Björn tänker när han handlar (Ibid).

Upplevelse i musik

Estetisk upplevelse av musik

Björn ger uttryck för att han erfar musik med kroppen: ”Nu är vi framme vid någon slags förlösning och då har jag ofta en känsla av att vilja nicka med, jag använder nog huvudet ganska mycket, så man känner att *där* sitter den” och Dufrenne understryker att ”It is primarily our body that is moved by rhythm and that resonates with harmony. It is through the body that the aesthetic object is first taken up and assumed in order to pass from potentiality to act” (Dufrenne 1973, s 339). Musiken berör kroppen och får samtidigt en möjlighet att agera i den kropp som är berörd. Detta blir än mer framträdande vid erfarenheten av en sammansatt musikupplevelse, som till exempel opera då flera sinnen samverkar och berörs samtidigt. Operan visar sig för kroppen som en helhet, istället för uppdelad i mindre delar (Ibid). Björn upplevde Beethovens nionde symfoni som något ”monumentalt”, kroppen erfor verket som en enhet där inte orkester, kör och solistiska sånginsatser var separerade utan istället framstod som en helhet. Det estetiska objektet har även förmågan att förföra kroppen: ”If the idea of an aesthetic pleasure has any meaning, it is terms of a pleasure experienced by the body […] (Ibid). Att bli förförd, hänförd och berörd av det estetiska objektet kan ge en upplevelse av katarsis menar Dufrenne, något som också Björn vid ett flertal tillfällen ger uttryck för. Det kan ta sig uttryck i en önskan om att bli absorberad, översköljd och penetrerad av musik.

Dufrenne åtskiljer tre på varandra följande ögonblick vid varseblivning (moments) av ett estetiskt objekt (elements). Han beskriver ögonblicken som *närvaro, representation* och *reflektion*. Tillsammans med varseblivningen löper tre element av det estetiska objektet parallellt: det *sinnliga*, det *representerade objektet* och den *uttryckta världen* vilket understryker att ett estetiskt objekt är ett varseblivet objekt. Trots att det är möjligt att skilja ögonblick (moments) och element (elements) åt ska det estetiska objektet förstås som enhetligt uppfattat:

> The moments which we are going to distinguish within perception do not really divided it. Instead of a chronological genesis, these moments spell out the deepening which perception can undergo and through which it becomes aesthetic perception. The parallelism of the three moments of perception and of the three elements of the aesthetic object will therefore serve to specify the singular aspects of aesthetic perception as well as to underscore their orginality (Ibid, s 334).

Björn ger uttryck för en stark närvaro när han berättar om hur hans andning förändras och nästan närmar sig hyperventilering, förstådd som en representation av något upprörande. Om detta kan han berätta, vilket resulterar i en reflektion av vad han har erfarit och upplevt (moments). Det varseblivna utrycks genom sinnliga beskrivningar av kroppsliga fenomen såsom ”rysningar” och ”gåshud” av Beethovens nionde symfoni i konsertsalen (elements). Allt detta sker samtidigt, men genom språket delas ögonblick (moments) och element (elements) upp. Björn har haft en estetisk erfarenhet av Beethovens nionde symfoni. Musiken och Björn har smält samman och musiken har blivit en del av honom själv, samtidigt som musikstycket (objektet) står för sig själv:

> I become the melody or the statue, and yet the melody and the statue remain external to me. I become them so that they can be themselves. It is in me that the aesthetic object is constituted as other than me. In other words, the phenomenon of alienation here modifies the usual notion of intentionality (Ibid, s 232).

Detta är en paradox: Samtidigt som Björn förvandlas till Beethovens nionde symfoni står symfonin utanför honom själv. I Björn konstitueras symfonin, vilket också gör att Björn möter sig själv i musiken – detta ger honom kroppsliga reaktioner. Med kroppen möter Björn musiken, världen och sig själv.

Emotionella upplevelser i musik

> Just att uppleva starka känslor till musik är ju något slags bad för känslolivet, man blir genomsköljd, det är en väldigt, väldigt positiv känsla!

Björn erfar sinnliga upplevelser när han lyssnar på Beethovens nionde symfoni, då känsla, tanke och kropp är nära sammanflätade. Även känslor som tryckts undan, känslor som varit behärskade under en lång tid tar sig kroppsliga uttryck, vilket kan komma som en överraskning vid konserter: ”det är en säkerhetsventil som pyser ut”.

Björn beskriver Beethovens nionde symfoni som ett ”monumentalt verk”, vilket innebär en mäktig upplevelse i form av ”starka känslor”, ”mycket kamp” och en känsla av ”andäktighet”. Björn beskriver direkta och kroppsliga reaktioner av sin musikupplevelse i form av ”gåshud”, ”rysningar” som känns utmed ”ryggraden” och en känsla av att bli mycket ”rörd”. Björn använder metaforer som ”spänning och avspänning” samt ”upplösning” för att sätta ord på vad han har upplevt. Känslorna är nära sammanflätade med kroppsliga uttryck.

Andningen påverkas av de emotionella upplevelserna: ”man kommer inte undan dem”. Hals, bröstkorg och andning är nära förknippade med Björns känslocentrum: Han säger att ”rösten är själens spegel” och han problematiserar det faktum att vi uppfostras till att ”bita ihop” istället för att gråta ut.

> Jag tror mycket för mig är kopplat till andningen faktiskt. Det har väl att göra med om man blir rörd av musiken, att bli rörd av musik är ju inte direkt att man gråter, det är det ju inte, utan mer som att man, det blir tjockt i halsen på något vis, inte tjockt kanske, men det sätter sig i halsen på något vis, det är ju här det sitter […].

Björn fick ta hjälp av läkare och sjukgymnast vid ett tillfälle då han upplevde att han hade en ”klump i halsen”. Läkaren refererade till klumpen som ”gråtmuskeln” och med hjälp av övningar från en sjukgymnast fick han hjälp att lösa upp det som knutit sig under en pressad tid inför en premiär. En sjuk kropp eller en kropp som stör förstår vi gärna som ett ting, ett objekt (Østerberg 2014, s 18). Något som blir svårare om kroppen faktiskt *är* jag, *är* subjektet. Kroppen blir ett jag som inte kan “fixas till” med en lättare justering utan ett jag som ställer krav. Björn känner stress och gråt *med* sin kropp, samtidigt som han känner sin kropp: han känner en klump i halsen. Känslorna, stressen, gråten och pressen blev till en förtätning i Björns kropp, det blev till *kött*. ”Gråtmuskeln” är placerad i det Björn benämner som sitt känslocentrum, Björns hals, bröstkorg och andning. Läkarens fysiologiska, tingliga och objektiva förklaring av kroppen möter Björns upplevelse av och med kroppen (Ibid). Genom ett tingliggörande av den kroppsliga erfarenheten kan en distans hållas. Det kan ske genom att ge separata kroppsdelar namn, istället för att förstå kroppen som en helhet och som ett subjekt. Istället för att tala om sig själv i termer av att jag *är* min kropp, så *har* Björn en kropp:

> Den mekaniske fysiolgi sætter fokus på kroppen som et objekt, der bevæger sig ifølge mekaniske årsagslove. I denne opfattelse er kroppens adfærd forudsigelig, fordi den følger et bestemt mønster, der kan forklares ud fra mekaniske love om årsagssammenheng (Thøgersen 2010, s 103).

Den klassiska psykologin fokuserar på upplevelsen av kroppen, men Merleau-Ponty menar att psykologin tar avstamp i fysiologin, vilket innebär att psykologin hänvisar till fysiologin i sitt försök att förstå kroppen: ”Den klassiske psykologi fordobler blot den fysiologiske verden ved at tale om oplevelsen som en indre oplevelse av et ydre objekt” (Ibid, s 103). Den mekaniska fysiologin ställs inför den klassiska psykologin. Kroppen fram-

ställs som ett (yttre) ting med en inre upplevelse. Merleau-Ponty motsäger sig denna förklaring och menar istället att ”Konkret uppfattad är människan inte ett psyke förenat med en organism, utan denna rörelse fram och tillbaka hos existensen, som ömsom tillåter sig att vara kroppslig, ömsom strävar efter personliga handlingar” (Merleau-Ponty 1997, s 39). Kroppen ska inte förstås som ett möte mellan två kausaliteter:

> Utan genom en omärklig vändning mynnar en organisk process ut i ett mänskligt beteende, en instinktiv handling slår om och blir en känsla, eller omvänt, en mänsklig handling sätts i vila och utförs vidare oreflekterat som reflex (Ibid).

Att uppleva den egna kroppen är inte en föreställning om kroppen eller ett psykiskt faktum. Det innebär istället ”att vara ett med en upplevelse” och att nära kunna kommunicera med kroppen och världen genom ”att vara tillsammans med dem istället för bredvid dem” (Ibid, s 49).

Det är med kroppen som Björn förstår världen och erfarenheten kommer före hans analys. Känslorna, stressen, gråten och pressen blev till en förtätning i kroppen. Björn beskriver att han upplever kroppen och att han upplever med kroppen. Kroppen är förnimmande och samtidigt förnimbar. Kroppen är det som känner och det som känns. Merleau-Ponty beskriver i verket *Le visible et l'invisible* den varseblivande kroppens köttsliga samband med världen samt kroppens och världens kött. ”Han beskriver relationen mellan kroppen och världen som ett parande och som ett ömsesidigt omslutande […] (Dahlberg 2013, s 30). Merleau-Ponty vill förstå människans dubbelhet istället för att reducera den och han menar att den levda kroppen både är en del av världen samtidigt som den varseblir världen. Kroppens dubbelhet (förmåga att känna och kännas, se och vara sedd, höra och höras) innebär att kroppen är den som känner sig själv: ”Varje varseblivning av ett ting implicerar en viss varseblivning av den egna kroppen” (Ibid, s 33). Kroppen är cirkulär och genom att kunna känna sig själv kan den också känna andra ting. Denna förmåga betyder också att ”den är inte ett med sig själv”, utan att det finns en skillnad i kroppen (Ibid). Björn känner att han blir genomsköljd av känslor och det är hans kropp som känner detta. I det finns ett mellanrum – kroppen är inte ett med sig själv för kroppen en ”oreducerbar dualitet” och tack vare skillnaden (mellan att känna och att kännas) kan Björn uppleva känslor. Merleau-Pontys begrepp kött (fr *chair*) belyser hur varat hänger ihop samtidigt som det skiljer sig åt (Ibid, s 35).

Existentiella upplevelser i musik

> När jag arbetar med musik själv så mår jag bättre efteråt, allt faller på plats på något vis. Om jag inte skulle skriva och ägna mig åt musik så skulle jag bli väldigt frustrerad.

Björn behöver musiken för att kunna bearbeta det han upplever som besvärligt i livet. Han berättar att han har en hel del grubblerier och ångest, men genom att söka sig till de uttrycksmöjligheter som musiken erbjuder har han fått en chans att komma till rätta med tankar och känslor. Musik kan sägas ha en terapeutisk betydelse menar Björn. Samtidigt drar han paralleller till musik och religionsutövning. Han finner likheter mellan högmässans välsignelse och musikens förlösning, vilket också skapar känslor av mening och en ”förklaring på tillvarons mysterier”. Samtidigt som musik och ljud intar Björn kan han vända och rikta sig mot musiken, han öppnar sig mot musiken och kan därför uppleva att hans kropp renas, vilket han härleder till religiositet. Björn undrar: ”Söker vi Gud, kanske?” Den bästa upplevelsen av musik är den som ”bara kommer” utan koppling till intellektuell analys, menar Björn. När han lyssnar, och på så sätt riktar sig och sträcker sig mot musiken skapas mening av existentiell karaktär. Det grundar sig i att han hört musiken förut och på så sätt har en nära relation till musiken, vilket påverkar upplevelsen av den samma. Björn är en van konsertbesökare och musiklyssnare, han har stor erfarenhet av musik och som kompositör. Han har en utpräglad förmåga att lyssna till musik, samt rutin av att besöka konserthus. Detta sammantaget påverkar mötet och korrespondensen mellan musikens meningslager och Björn (Nielsen 2010, s 136).

> I sista satsen kommer man in i ett annat tillstånd, som kan vara trans eller att det ändå leder mot det. Det finns någonting som liksom försätter oss i ett annat tillstånd, att komma in i en annan värld och det finns ju en stark önskan om det – det är därför konserten är fullsatt en sådan här kväll. Människor vill komma in i en annan verklighet, en annan dimension för att orka med vardagslivet.

Björn ger uttryck för en längtan och en önskan om att nå en “annan verklighet”, ”trans” eller ”tillstånd”. Det finns flera sätt att förstå denna längtan på och det föder samtidigt frågor. Vad innebär ett annat tillstånd, en annan värld, verklighet och dimension? Finns det flera parallella verkligheter och världar – vad är det som Björn ger uttryck för? Eller menar Björn en kontakt med världen som ”redan är där”, redan före vår reflektion (Merleau-Ponty 2004, s 41)? Menar Björn ett tillbakavändande till en

inställning som vi inte längre är i, men som vi längtar efter: ”Kunstnere har adgang til denne verden, for de ser, føler og hører anderledes. Med et koncentreret blik, med taktil opmærksomhed og intens lytten” (Rasmussen 2012, s 79). Menar Björn ett sinnligt möte med världen, precis som det sätt vi som barn mötte världen på? Menar Björn en fenomenologisk inställning till världen? Genom att återuppväcka erfarenheten av världen så som den möter vår kropp och existens, kommer vi på nytt i kontakt med oss själva (Ibid, s 81). Merleau-Ponty menar att denna sinnlighet är en slags kommunikation. ”Det er en initiering til verden” (Ibid, s 82).

Björn redogör för estetiska erfarenheter såväl som emotionella, existentiella upplevelser i musik. Estetiken undersöker hur Björn närmar sig världen med sina sinnen. De emotionella erfarenheterna omfattar både Björns känslointryck och känslouttryck, medan de existentiella erfarenheterna beskrivs av Björn som ett meningsskapande som strävar mot en förståelse för varandet. Nielsen uttrycker att det finns en grundläggande korrespondens mellan musikens meningslager och upplevelse- och medvetenhetslagren hos människan (se figur 1). Genom musiken kan Björn få tillgång till upplevelser av estetisk, emotionell och existentiell art. Björn får kontakt med det kroppsligt sinnliga vilka inte kan förstås separerade från varandra, utan ska förstås som de båda halvorna av en apelsin (Merleau-Ponty 2004, s 256). Musik och människa sammanflätas vilket innebär att subjekt- och objektskaraktären tonas ut, utan att helt försvinna.

Relationer och förhållningsätt

Rummet. I en konsertsal (ämnad för västerländsk konstmusik) är det inte möjligt att sjunga med, vissla eller för den delen röra sig med musiken: det är ”inte så passande”. Att sitta i en stol, i en bänkrad nära sina grannar innebär vissa begränsningar om man inte vill störa. Björn menar att om han har mer ”space” omkring sig så innebär det en annan relation med musiken, det ger en möjlighet att vara delaktig. Det råder en ”skönare inställning till konsertsituationen” på en jazzklubb. Å andra sidan lyssnar man kanske inte lika koncentrerat då, påpekar Björn, men det innebär en mer avspänd känsla i kroppen, då man kan halvligga på stolen, samtidigt som det är möjligt att samtala och lyssna på musiken, vilket är en omöjlighet i konsertsalen. Björn belyser två traditioner, två fält, som båda har sina strukturer och normer att leva efter. Gemensamt är att lyssna på musik, därefter skiljer sig det mesta åt vad gäller hur man förhåller och beter sig “Man kanske inte vill ståta med dåligt bordsskick när man går till ett konserthus”. Samma sak gäller de förväntningar som vilar på Björn i

egenskap av tonsättare. Vid till exempel ett uruppförande av ett verk finns det regler för hur man ska (upp)föra sig och det omfattar när Björn ska gå upp på scenen, i vilken ordning alla inblandade ska tackas och när det ska bockas. Publik, tonsättare och orkester förväntas uppföra sig enligt den ”ritual” som konsertsituationen kräver.

Orkester. Björn reflekterar över sammanhang med klassisk musik och vad orkestermusikern och dirigenten har för relation till kroppen. Som orkestermusiker sitter du skyddad bakom notställ och instrument och som tonsättare bakom skrivbordet. Det gör det möjligt att gömma kroppen även om det är omöjligt att inte framträda med kroppen. Björn menar att å ena sidan skulle det innebära stora problem att be en symfoniorkester att dansa och röra sig bortom instrument, noter och notställ vilket skulle innebära att kräva av musikern att gå utanför sitt kompetensområde. Å andra sidan ”springer många musiker på gym” och håller sin kropp i trim. Kroppen får olika mening vid olika tillfällen och ges också olika betydelse i olika situationer. Orkestermusikerns verklighet präglas av vissa regler och värderingar. Dessa är präglade av en ovilja om att vilja tala om kroppen, menar Björn. Istället gäller det att ”tämja sin kropp” då det är fult att visa upp en ohämmad kropp, inte minst gäller det kvinnor som många gånger genom historien framstår som kroppsbefriade.

Kroppen används vid frambringandet av toner och därför behöver kroppen tränas för att klara de ansträngningar som det innebär att vara musiker. Kropp är något en musiker har, men helst inte visar upp utan sitt instrument, bakom notstället, på sin plats i orkestern.

Dirigent. Björn liknar orkesterkulturen vid ”närmast militära strukturer” och menar att det grundar sig i tanken på effektivitet och ordning där ”dirigentens ord är lag”. Även i konsertsalen leder dirigenten ritualen utan verbala uttryck, men med kroppsliga. Publikens ögon faller lätt på dirigenten som visualiserar och kroppsligt tolkar musiken i rörelse. Björn menar att det är enkelt gjort att bli bländad av ”en dirigent som har ett snyggt kroppsspråk och ser bra ut”, samtidigt som det finns dirigenter som ”ser jättetråkiga ut – men det låter fantastiskt”. Det finns dirigenter som lever på sitt yttre framför sitt kunnande vilket understryker musikvärldens kommersiella sida som ”vill använda sig av snygga unga människor som säljer biljetter”, menar Björn. Ur detta perspektiv är den synliga och performativa kroppen en framgångsfaktor och samtidigt ett underlag för bedömning. Dirigenten får använda hela den kroppsliga potentialen, till skillnad mot den resterande orkestern som helst ska höras, men inte ta plats genom ett kroppsligt uttryck (jmf Astrid). En dirigent kan med fördel

dra nytta kroppsligen av sitt utseende, utstrålning och framtoning, för att därutöver uppvisa och utöva förkroppsligad makt.

Administration och utövande konstnärer. Björn belyser det som han uppfattar som ”ett konstigt förhållande” mellan de som utövar musik och de som arbetar administrativt i musikvärlden. Inom den administrativa gruppen av människor finns det drag av ”karriärstänkande” vilket också visar sig i de löner som personerna uppbringar, medan de utövande konstnärerna tjänar betydligt mindre: ”Tonsättare är ju ett yrke som knappt fungerar, rent ekonomiskt är det på gränsen till existerande”. Björn sträcker sig så långt att för att en tonsättare ska anses vara trovärdig bör de hållas på svältlön. Han finner det märkligt att de som säljer biljetterna på operahusen tjänar bättre än den som skriver operan och som är ”själva kärnan i verksamheten”.

Uppräknade förhållningssätt, skillnader och/eller strider grundar sig i fältets förståelse av det som behandlas: ”Ett fält (”champ”) uppstår där människor strider om symboliska och materiella tillgångar som är gemensam för dem” (1998, s 5). Ett fält förutsätter också värdehierarkier, institutioner och specialister, något som det västerländska konstmusikfältet uppvisar med sin långa tradition, inarbetade vanor och kunniga kännare, auktoriteter och fackmän/-kvinnor. Inom fältet utspelas strider av olika art som bland annat tar sin utgångspunkt i kroppen. Striderna kan röra sig om hur det är lämpligt att föra sig i olika rum och miljöer, men kan också visa på att ditt sätt att ”bete dig” avslöjar vem du är och var du kommer ifrån. Beroende på hur du bebor (fr *habité*) rummet kan du tillskriva dig ett visst kulturellt kapital på samma sätt som avsaknaden av detsamma blir påtagligt om du inte har kvalifikationer att föra dig. Om du halvligger i bänkraden under en operaföreställning och samtidigt konverserar med dina bänkgrannar skulle det med största sannolikhet uppfattas som opassande och förstås som ett obildat beteende. Likaväl som det skulle anses okunnigt att inte klappa i händerna efter solot på jazzkonserten. Rum och sammanhang ställer krav på och tydliggör individens habitus beroende på hur man kan navigera i de rumsliga farvattnen. Bourdieu menar att:

> Varje fälts specifika logik bestämmer vilka egenskaper som är *gångbara* på just den marknaden, vilka som är relevanta och *verksamma* i det aktuella spelet, och som *i förhållande till detta fält* fungerar som specifikt kapital och därigenom som förklarande faktor till praktikerna (Bourdieu 1993, s 270).

Detta innebär att det kapital som konsertpublik, orkester och dirigent (agenterna) innehar tilldelar dem en viss status. Kapitalet förstått som ekonomiskt, socialt, kulturellt eller symboliskt avspeglas också i kroppen genom användande av utvalda kläder, stil, språkbruk, kroppshållning och sättet ett rum intas och bebos på (Bourdieu 1993). Kroppen är märkt. Den ohämmade och oregerliga kroppen är en källa till genans och avslöjande av förkroppsligade vanor, eller avsaknad av desamma. Kroppen kan avslöja avsaknad av stil, kapital och erfarenhet – kroppen avslöjar *mig*. På samma sätt kan kroppen visa upp inkompetens och okunnighet inför nya arbetsuppgifter som ligger utanför den gängse normen. Att inte kunna hantera och styra kroppen inger otrygghet och olust. Ett obehag som med stor sannolikhet bygger på att vanor inte utvecklats eller inte har fått möjlighet att utvecklats. Samma kropp kan i olika kontexter tilldelas olika betydelse. I orkestersammanhanget talas det inte om den kropp som kommer till uttryck i musikerns handlingar och handlingsmönster (Varkøy 2003, s 182). Dock är det vanligt att på gymmet träna samma kropp. Kroppen bakom notstället och kroppen bakom styrketräningsredskapet ter sig olika. Samma kropp är laddad med olika kapital: kroppsarbete versus (fin)kultur, kropp versus tanke, tyngd versus det lätta, det privata versus det sociala, subjektet versus objektet. En dirigerande kropp betyder inflytande, makt och smak. På scenen såväl som bredvid scenen. En dirigent besitter ett kulturellt kapital som består i utbildning, bildningsarv och förtrogenhet inom det kulturella fältet. Kroppen, den kulturella kroppen, har inflytande och möjlighet att dominera (Ibid, s 183). De dirigenter som ser bra ut och kan föra sig drar blickarna till sig, menar Björn, detta bidrar till dirigentens habitus. Habitus, som beskriver en individs handlingsdispositioner eller handlingsmönster, är lärda och präglade av uppväxt och social miljö: ”Den förkroppsligade formen av klassens betingelser och av de betingelser som dessa betingelser tvingar fram” (1993, s 251). Bourdieu hänvisar alltså till en erfarenhetsgemenskap när han talar om habitus (Holgersen 2002, s 39), vilket också kan jämföras med Merleau-Pontys förståelse av en vana (Merleau-Ponty 1997, s 111). En vana är ett uttryck för den levda kroppens bemästrande av det nya förhållandet. Björn (i egenskap av konsertbesökare och kompositör) samt orkestermusiker, dirigenter och administrativ personal vet på grund av sitt habitus, hur de ska agera inom sitt sociala fält. Deras habitus tar sig uttryck inom fältet genom val av smak, utbildning, språk, samt hur de för sig och bebor rummet. De olika fälten kan också interageras med varandra och skapa en

hierarkisk ordning sinsemellan. Hur Björn reagerar på konsertpublik, orkester och dirigent berättar om hans eget habitus och fälttillhörighet.

Då en konsertpublik, orkester och dirigent rör sig med olika kapital och habitus kan detta ge upphov till strider inom fältet (se 2.2.5). Motsättningar som även sträcker sig utanför scenen till de administrativa korridorerna där det ekonomiska kapitalet har en avgörande betydelse: ”Begrepet *kapital* kjenner vi fra økonomien og fra marxistisk teori om forholdet mellom de dominerende og de dominerte. Den som har kapital, har makt over dem som ikke har kapital” (Varkøy 2003, s 183). Med andra ord, de personer som arbetar runt musiken, med administrativa sysslor, gärna i ledande positioner, tjänar mer än de som utövar musiken[52] genom att spela, sjunga och komponera. De personer som arbetar *kring* musik har mer makt än de som *utövar* musik. Här spelar även kulturellt kapital in i form av vilka utbildningar som krävs för att arbeta administrativt, utbildningar och yrken som genererar ekonomiskt och kulturellt kapital. Detta kan och ger inte sällan upphov till strider.

Musik och språk

> Musik är ju ett språk som går bortom språket […] Musiken ger oss möjlighet att få kontakt med något som blir väldigt stort för oss, och viktigt.

Björn poängterar att musik kan göra begripligt det han inte alltid kan sätta ord på. Han menar att musik är ett för-språkligt uttryck. Musiken ligger före vår tillgång till språket på samma sätt som världen finns där före vår reflektion (Merleau-Ponty 2004, s 41). Men hur ska det som å ena sidan är så välbekant kunna kläs i ord, då det å andra sidan inte låter sig fångas i verbala uttryck? Kan en upplevelse av musik ta form i ord? Och vad är syftet med det? Att ställa frågor som dessa innebär samtidigt att ifrågasätta sig själv, då den som varseblir något alltid är en del av den värld som undersöks. Merleau-Ponty framhäver att vi lever i en talande värld där språket redan är konstituerat: ”Bakom de talade ordens begreppsliga betydelse upptäcker vi här en existentiell betydelse som inte bara uttrycks genom dem som bebor dem och inte kan skiljas ifrån dem” (Merleau-Ponty 1997, s 157). Talet är först och främst kroppsligt och uppstår i en kroppslig gest, vilket gör att talet inte kan skiljas från kroppen. Inte bara för att talet har en fysisk förankring i strupen, tungan och

---

[52] Jmf *musicking* (Small 1998).

stämläpparna, utan för att ”talen knytter sig til kroppens indstiftelse af symbolsk mening i verden” (Thøgersen 2010, s 179). Björns kropp, öra, öga och hand ställer frågorna och han svarar på desamma (Dahlberg 2013, s 102). Hans kropp ställer frågorna och samma kropp har svaren. Genom talet kan tanken få en form vilket gör att Björns upplevelse kan kommuniceras. För att sätta ord på sin upplevelse använder Björn begrepp som ”katarsis” och ”upplösning” för att ge uttryck för det han upplevt i musiken. Dessa verbala uttryck är sammanflätade med och förklaras av Björn med kroppsliga uttryck som att ”öppna alla porer” och ”spänning och avspänning”. Ordet fullbordar Björns tanke, då tanken kräver ordet för att kunna avslutas. Ordet bär och ger mening till Björns tanke (Thøgersen 2010, s 181-182), vilket också innebär att Björn kan skriva och uttala den tanke som tillhör honom. Tanken får en sinnlig form och kroppslighet – tanken får kropp. Då språket är intersubjektivt ger det Björn en möjlighet att dela sin levda erfarenhet i musik: ”Det sker alltså ett övertagande av den andres tankar genom talet, en reflektion i den andre, en förmåga att tänka utifrån den andre som berikar våra egna tankar” (Merleau-Ponty 1997, s 153). I samtalet med Björn har möjligheten getts att få ta del av hans ordval, språk och sätt att uttrycka sig, vilket öppnar för att prova hans tankar, vilket har vidgat min förståelse. Van Manen menar att ”lived experience is soaked through with language” (van Manen 1990, s 38) samtidigt som det finns dimensioner som definitivt är svåra att utrycka i ord vilket också van Manen påpekar: ”We must not forget, however, that human action and experience are precisely that: actions and experiences” (Ibid, s 39). Levd erfarenhet utgörs av ett görande och det är därför ofrånkomligt att vissa aspekter förblir outsagda verbalt, vilket inte betyder att de inte finns, men de behöver uppmärksammas på fler sätt än genom tal och skrift. Merleau-Ponty pekar på det faktum att vi kan förstå mer än vi spontant har tänkt (Merleau-Ponty 1997, s 152) och det speglar sättet som Björn förhåller sig till musik på: han upplever och förstår mer än vad han klätt i tanke och ord. Björn lever musik, är i musik, hans kropp uttrycker gester i musik, han spelar, sjunger, dirigerar, lyssnar och skriver musik. En existentiell förståelse av språket innebär att en levd erfarenhet av musik är förankrad i kroppen. Språket hjälper oss kommunicera samt att förstå och göra oss förstådda med vår omgivning. Merleau-Ponty menar att orden är knutna till existens och samexistens. Utan kroppen finns det inget språk och råder inte intersubjektivitet finns det ingen att lära av eller tala till (Thøgersen 2010, s 183).

Sammanfattningsvis

Björns förtrogenhet med musik grundar sig i en lång erfarenhet sammanflätad med praktisk verksamhet (*Tidig start – lång erfarenhet*). Musiken finns före språket, men språket hjälper Björn att slutföra sin tanke. Med tanke, ord och språk kan Björn ge uttryck för sin upplevelse i och av musik (*Musik och språk*).

Musiken sköljer igenom Björns kropp, han renas och genomgår katarsis, likt en gudstjänst som avslutas med välsignelsen. Björn känner sin kropp samtidigt som hans kropp känns, denna glipa som utgörs av kroppens dubbelhet – världens kött, gränsen, frågan. När Björn lyssnar på musik erfar han sinnliga upplevelser och känslor som tar sig kroppsliga uttryck. Hans andning, röst och bröstkorg påverkas, känslorna blir till förtätningar, blir till köttet (*Upplevelser i musik: Estetisk upplevelse i musik, Emotionella upplevelser i musik, Existentiella upplevelser i musik*).

När Björn riktar sig mot omvärlden möts han av olika hinder och begränsningar. Rummet bestämmer hur han kan erfara musiken, dirigenten står i blickfånget och det administrativa strävar inte åt samma håll som Björn. Detta ger upphov till strider och motsättningar som även sträcker sig utanför scenen. Strider som har upphov i olika slags kapital (*Relationer och förhållningsätt: Rummet, Orkester, Administration och utövande musiker*).

4.1.3 Celia, diskjockey (dj) i trettioårsåldern

Ögonblicksbild – *Lördagskväll*
Musiken får kropparna att vibrera. Människor flödar genom rummet, mot dansgolvet, från dansgolvet, mot baren, ut från rummet.

Lördagskväll, klockan är 03.00. Ljuset reflekteras i de tre kristallkronornas prismor som hänger från taket.

Celia är i ständig rörelse. Hon svänger med i musiken, närvarande och fokuserad på både danspublik och musikanläggning. Bildspelet – i regnbågens alla färger – projiceras mot dj-båset som blir till ett kyrkfönster. Plötsligt förvandlas dj-båset till predikstol där Celia är översteprästinna och deklarerar sitt budskap till de som vill lyssna.

Rytmer, ljud, stämningar, färger och grooves. Som stråk av färg fyller musiken varje blank yta, letar sig in i varje vrå och omsluter oss, fyller oss, leder oss. Tiden har en annan räkning här. Tiden upphör när ljuden blir musik, blir till dans, blir kropp, blir närvaro, blir när-varande, blir varande.

Utanför har natten omärkligt förvandlats till morgon. Måsarna stämmer upp sin sång och det är fullt på McDonalds, söndagen har anlänt.

Livsberättelse
Celia: För mig handlar det om att förmedla en känsla. Det handlar väldigt mycket om vad kreativitet eller vad konst är för mig, speciellt musik. Om jag kan kommunicera den känslan har jag lyckats. Jag känner samma sak när jag gör musik. Vissa låtar kan låta bra, men de känns inte. Då har jag inte lyckats förmedla känslan på det sätt som betyder att man översätter eller tonsätter en känsla. Det är i bästa fall vad jag kan göra när jag dj:ar på ett dansgolv. De som lyssnar och dansar hänger med på en resa, man är ute och seglar liksom. Man får vara extremt ödmjuk som dj. En bra dj ska inte ta för mycket plats och man måste ge plats till dansarna – man ska bara vara en förmedlare. Men det blir väldigt teoretiskt att prata om det på det här viset. De flesta dj:s tänker inte på det, och inte heller de som går ut och dansar. Egentligen vill jag inte tänka på det för mycket, jag vill att det ska vara lite mystik i det.

Jag har min framsida riktad mot publiken när jag jobbar. Jag står inte med ryggen åt dem, jag stirrar inte ner i skivväskan eller tekniken, utan har blicken och uppmärksamheten riktad mot dem. Jag skulle kunna blunda och ändå rikta min uppmärksamhet mot publiken, bara genom att pejla, som om man skickar ut något slags ekolod. Man känner in. Hur

känner man in? Jag vet inte. Jag tänker kanske att ”nu behöver jag rikta uppmärksamheten mot dem”, men vad som sedan händer vet jag inte. Men det är väl så de flesta musiker fungerar – det händer automatiskt.

Det är en konst att hantera folk som kommer fram och önskar låtar på rätt sätt. Jag är ganska känslig för att ta in signaler från andra människor, speciellt när jag spelar är jag extra känslig för då jag slår på ”det där”. Jag använder det som ett verktyg i mitt utförande och det betyder också att jag kan behöva avskärma mig från de människor som är fulla och kommer fram och vill prata för det stör mitt flow och mitt arbete. Men om det händer försöker jag antingen ignorera dem eller så sätter jag upp en slags skärm som betyder att jag är ickenärvarande i min kommunikation. Jag vill inte störa det här flowet och dra in dem i något som gör att jag kommer rikta min uppmärksamhet mot dem istället för mitt arbete. Publiken ska respektera gränsen för att jag är dj och att de är mottagare. När du kommer hit och spelar så kommer jag och lyssna på dig och tar in och tar emot ditt helt och hållet. Att dj:a är mer som en konstform. Vilken person skulle få för sig att gå till Moderna muséet och slafsa på lite färg på någon tavla som hänger där? Man kan skapa en cirkel och en radie omkring sig som man kan stå i och som då blir ens handlingsutrymme. Det kan vara en ganska bra mental liknelse att ha den bilden av sig själv: ”Det här är mitt utrymme, du får be om tillåtelse om du ska ta dig in här”. Samma sak för folk som kommer och frågar om låtar. Det kan vara lättare att sätta gränser om man har den här visuella bilden av en radie omkring sig som en fredad zon, men den måste man verkligen staka ut själv för det kommer ingen annan göra åt en. Det här är personligt för mig och inte generellt för alla dj:s.

Jag upplever musiken olika beroende på hur många människor som är i rummet. En låt kan låta helt ihålig när det är tomt, när rummet sedan är fullt så kan den plötsligt växa och få världens substans, och kanske bli bättre än vad den egentligen är. Just det här fenomenet upplever många som hört en låt på radion eller på nätet. När man går ut och dansar och hör en dj spela låten så plötsligt ”hajjar” man den för man får höra låten i sammanhanget – ”Shit, den var ju jättebra!”. Det handlar om den energi som dj:n eller musikskaparen inblåser i musiken. För jag tror att all konst påverkas av vilken, nu blir det kanske esoteriskt, vibrationsnivå man befinner sig på och hur fokuserad man är om man ska kanalisera den här specifika känslan.

Man kan göra precis som man vill. Om jag känner för att göra något särskilt så gör jag det och om jag känner för att lägga mig på samma nivå

som publiken och låta dem diktera villkoren, så kan jag göra det. Om jag bestämmer mig för att ta publiken någon annanstans så kan jag göra det också, men det kräver lite mer fokus och det gäller ju att inte dras med i det kollektiva medvetna. Det är betydligt lättare att spela vad folk vill höra, du behöver inte ens tänka du bara gör det, som en jukebox. Men att ta den här horden av människor, lyfta dem ur sitt sammanhang och placera dem någon annanstans, kräver av dig att vara en ledare, eller en statsminister, eller präst om du vill. Man får vara försiktig med det. Ju längre jag spelar och tänker på det, desto mer inser jag att jag måste förvalta detta och förstå vilken ynnest det är att få spela för folk. Även bara för en enda människa. Det är samma sak som att vara förälder på ett sätt. Dj:n har den makt som den tillskriver sig själv, skulle jag vilja säga. Det finns dj:ar som är jättebra på att upprätthålla en ”superstar-attityd”: ”Här är jag”, ”Take it or leave it”, eller ”Take it”. Det kommer från det här något mytologiska med dj:arna att de är Master of Cermony, eller någon slags präster: ”God is a dj”. I bästa fall är dj:en en slags häxmästare och om publiken vill ha det så går de med på att kliva in i den ritualen.

Jag har lättare och tappa fokus när jag står och spelar för en passiv publik, men det är svårt att ha en relation till publiken när man är en slags bakgrundsfigur och det inte sker en interaktion. Jag anpassar mig till atmosfären, men det har betydelse för vad jag spelar. Det är som att publiken blir en enhet i sådana situationer. Det handlar kanske mer om hur många människor som befinner sig där: om det är mycket folk kan jag dra upp tempot lite och ”pumpa på”, som man brukar säga. Om det är lite folk kör jag lite lugnare, men det är inte så att jag genom folks miner, eller på sättet de rör sig, kan avgöra om de gillar det eller inte. Man får hitta andra markörer. Jag tror jag alternerar mellan att försöka läsa av publiken, eller rikta mig mot publiken, och att i större utsträckning rikta mig till musiken och ha en relation med musiken. Det kan bero på humör. Vid senaste tillfället jag spelade var jag väldigt inne i musiken och då flög tiden förbi, tre timmar gick jättefort.

I början stod jag och övade hemma varje dag när jag skulle lära mig taktmixer med vinylspelaren. I dag testar jag nya effekter, eller olika mixtekniker när jag är ute och spelar. Generellt är jag nog inte en teknisk dj, utan det som har dragit mig till musik är att få spela musik för andra människor. Att trixa är något som jag har förstått värdet av den senaste tiden, det kan sätta en personlig prägel och skapar ett mervärde för publiken, i alla fall om man spelar för ett dansgolv, då kan det vara bra att ha de här essen i rockärmen. Däremot om det är ett nytt program eller lik-

nande, så måste jag naturligtvis ställa mig i en studio och testa och öva, precis som om jag pluggar en kurs. Jag har mycket respekt för instrumentalister och jag tror det krävs mer övning av en instrumentalist än en dj. Som dj krävs det inte lika mycket träning utan träningen sker i själva livesituationen. Däremot om man ska scratcha, vilket ju anses vara en ganska förfinad konst inom dj-kulturen, då måste man stå och träna ganska mycket. Själva hantverket handlar om teknikaliteter. Det handlar om att trycka på ”play” och ”stop”, in och ut med skivorna och snurra lite på plattan och pitchen, det är själva hantverket, det är jordnära. Jag tillhör de som inte tycker att en maskin har en själ, det är bara ett verktyg som jag inte har någon relation till. Dock uppskattar jag verkligen bra teknik och verktyg. Det är inspirerande, men jag tror att jag är ovanligt obrydd om sådant, det handlar ju om vad jag lägger in i tingen.

Det finns ett slags musikaliskt-matematiskt perfekt ställe i ”house” där man ska mixa in nästa låt, man skulle ju kunna mixa det helt perfekt rent tekniskt, men jag går mycket på känsla bara. Ibland byter jag låt för att den håller på att ta slut eller för att publiken eller jag är uttråkad. Jag brukar inte vara så rastlös utan låter låtarna gå längre och jag mixa längre övergångar, men det är helt upp till var och en att bestämma. Det är stundens ingivelse och bygger på hur det känns, tillsammans med kunskap om musiken, erfarenhet av vad som funkar och vad man känner för. Allt beror på varandra. Känslan bygger på erfarenhet och kunskap.

Jag är drygt trettio år och har hållit på med musik, mer eller mindre professionellt, i snart tio år. Musik har alltid varit en jättestor del av mitt liv och det är dit jag har vänt mig för att få inspiration. På universitetet läste jag ämnen inom samhälle och humaniora och jag började som discjockey för att jag hade en dröm om att dela musik. Det var det som var grejen. Men det tog flera år innan jag slog till och började spela. Just det här att det finns så mycket bra musik, samtidigt som det känns otillfredsställande att sitta och lyssna själv. Jag vill dela med mig, det var väl den första initiala känslan jag hade.

Jag träffade en kille som gick en ljudteknikerutbildning, som var kombinerad med musikproduktion, vilket fick mig att fundera i banor av att det kanske skulle vara bra att lära mig mer. När jag upptäckte musikproduktionsverktyget tänkte jag att det skulle vara kul att testa och ta det ett steg vidare. Därefter halkade jag in på musikteknikerspåret och fick jobb på Sveriges Radio som ljud- och sändningstekniker, vilket jag kombinerade med spelningar. Efter det har jag frilansat som ljudtekniker, bland annat på en dubbningsstudio som dubbar tv. Det är ett sätt för mig att

försörja mig och nu har jag börjat plugga igen med siktet inställt på civilingenjörsexamen.

Det varierar väldigt mycket hur jag jobbar. Nu har jag fått något ganska unikt och det är ett fast kontrakt som innebär att jag kör ”after work” två gånger i veckan på en bar. Men det tillhör inte det vanliga som brukar innebära att man får hoppa in då och då. Det kan gå flera veckor utan att man har en spelning. Folk som är mer fokuserade på att bara jobba med musik får ofta fler spelningar för att de spelar på fler ställen och på så sätt får fler spelningar. Blir man mer känd så får man också fler bokningar. Eftersom jag experimenterar ganska mycket och vill lära mig mer och utvecklas, tycker jag inte att jag är en professionell musikproducent än. Just nu jobbar jag med en remix med en ”up and coming” artist. Mycket jobb man gör är gratis så här i början och jag är nog mer på det stadiet än att jag jobbar i bemärkelsen att få betalt som en slags erkänd musikproducent. En musikproducent har en mycket längre startsträcka än en dj som jag ser det. Jag har högt uppställda krav på vad jag vill spela och vill inte göra sämre musik än vad jag själv vill spela. Så jag tar min tid, det får ta tid.

Kroppen är en slag förlängning av mitt sinne. Jag tror att det blir en illustration av var jag befinner mig, i vilket sinnestillstånd eller var jag befinner mig mentalt. En skala av lugn kontra stress. Stress påverkas av summan av störningar som man upplever både inifrån och utifrån. Lugnet däremot är inte summan av någonting, det är närvaro. Var man befinner sig mentalt illustreras av hur man rör kroppen och hur man uttrycker sig med kroppen. Kroppen ger en förståelse för hur jag har upplevt musiken och vilken känsla jag får för en viss låt och vad jag vill med låten. Musiken är som en palett med färger och genom att tänka eller titta på en låt så associerar jag omedelbart till vad låten ger mig för känsla. Vill jag dansa? Vill jag röra på mig? Blir jag inåtvänd? Blir jag upplyft och glad? Är den melankolisk eller hård? Är den arg? Detta sker på en nanosekund och är ingenting jag frågar mig själv. Det är *det* som är min relation till musiken, det är där det börjar när jag väljer låtarna. När det är verkligt stark energi rör jag mig inte så mycket, jag kanske vaggar lite, för då känner jag väldigt intensivt. När jag rör mig mycket handlar det om gester för att få igång och höja energin i rummet, genom rörelse. Jag använder kroppen som ett instrument, den blir ett verktyg i mitt utförande, men det är något som sker väldigt intuitivt. Kroppen blir en manifestation av det jag är, eller där jag befinner mig. Man skiljer på görandet och varandet, och det

konkreta i musicerandet är ett görande. I musiken, i själva musicerandet, används kroppen som ett verktyg och blir en del av musiken.

Musik är ett sätt att få utlopp för sina känslor. Det är ordlös kommunikation och man behöver inte sätta ord på sina känslor, vilket ju kan vara jättesvårt ibland. Istället kan man lyssna på en låt som på något sätt översätter det man känner – inte i ord utan i känslan. En låt är som en god vän som ger en kram när man känner sig deppig. Men man kan också när man känner sig glad, lyssna på en melankolisk låt bara för att njuta av den upplevelsen. Musik är som ett ”soundtrack” till livet, det låter som en klyscha, men det blir som en slags spegel på något sätt, man kan spegla sig i musiken. Musik kan vara som en mötesplats för människor just för att man kan lyssna på musik och mötas, utan att behöva prata så mycket.

Jag tror att musiken har större betydelse än alkoholen på klubbarna. Alkoholen känns inte alls lika kraftfull, tycker jag, även om folk i Sverige tillskriver alkoholen väldigt stor och överdriven betydelse, nästan som att den skulle vara avgörande. Jag tror att det är mer en mental föreställning, medan musik har förmågan att förändra ett sinnestillstånd på ett djupare plan. När du lyssnar på musik aktiverar du dig själv på en djupare nivå, tror jag. Det är många som tycker det är ett problem med folk som verkligen älskar musik för när de går ut vill de bara dansa och behöver inte någon alkohol.

Musik har jättestor betydelse för stämningen och för hur folk beter sig. Stämningen kan skapa en känsla av välkomnande och samhörighet, eller så kan man skapa en lite mer aggressiv stämning med hårdare musik. Musik har en otroligt stark effekt på hur man påverkas bara genom att lyssna på musik och hur det kan ändra humöret. När det sedan sker på ett kollektivt plan, där alla individer befinner sig i ett visst rum och påverkar varandra sinsemellan, blir det en dominoeffekt. Jag kan ta danssteg och rörelser för att visa att ”jag är med er” eller ”det här svänger”, som en slags symbolhandling. Jag kan inte tänka mig en nattklubb utan musik. Musik påverkar hur man möts och på vilken nivå man möts.

Publiken kommer för att uppleva den där energin och då är ju det här ändå ingenting jämfört med de stora nattklubbarna i Berlin, London, New York eller Ibiza där det är otroligt stark energi. Det är därför folk vallfärdar dit, för att uppleva det där, det är som en drog, eller extas. Människor längtar efter förlösning och till att kunna släppa kontrollen som någon slags direktkontakt med en högre makt. Något som är nästan omöjligt att göra ensam, om man inte är väldigt andlig.

Den musiken jag spelar kallas för ”deep house”. Jag kan sakna en scen för den här musiken, för mer allmänt har housemusik utvecklats mer och mer till att bli ett slags effektsökeri. Det ska vara stora gester, bomber och granater och det bli ofta ett jippo av det, medan det jag verkligen uppskattar med musik är de små subtila skillnaderna. Men där jag spelar går det inte att spela små nyanser, eller jag ska inte säga att det inte går, förra gången kändes det som det gick mycket bättre för då kunde jag nå en djupare dimension i musiken.

Vanligtvis, när jag spelar för ett dansgolv, börjar jag med lite lugnare musik för att därefter gå upp i intensitet, jag vill bygga något. Sedan kan jag gå upp och ner i stämningar. Det kräver mer av mig, men det är roligare för både mig och publiken. Till stor del handlar det om vilken nivå publiken befinner sig på och om de är mottagliga för den resa det innebär att följa med på. Vilken musik jag spelar kan påverkas av mitt undermedvetna, om jag till exempel känner en person i publiken eller om publiken är jätteöppen. Det är väldigt komplext och jag tror inte det går och skriva någon formel, det beror på var jag själv befinner mig och var alla andra människor befinner sig. Jag försöker nå den minsta gemensamma nämnaren när jag spelar för folk, den kan ju vara olika beroende på för vilka man spelar, men det handlar mycket om att människor måste vara mottagliga och öppna. Om någon står och håller i sig, är stängd och inte släpper kontrollen då kommer man inte och nå så djupt i den människan, det är psykologi på något vis. Ibland kanske man som dj vill ”låsa upp” folk lite grann, det är ju en sorts manipulation skulle man nästan kunna säga. Man får testa lite och se vad som funkar, ibland så orkar jag inte och ibland är jag sugen på det.

När jag gör mina radioshower är jag helt kompromisslös. Allt det jag spelar är i viss mån min stil, men det handlar främst om ett uttryck. Kanske är det inte de enskilda låtarna i mixen som är viktigast, utan helheten. Det är det jag vill förmedla, en slags komposition, det låter kanske jättepretentiöst, men jag tar det väldigt seriöst. Låtarna är som byggstenar, ungefär som att bygga ett hus, ett ”house”.

Att skapa musik är för mig mycket mera en monolog, däremot att spela musik är interaktion och socialt. Det kan vara en glidande skala. Jag har blivit bokad till ställen där jag kan göra min grej – vilket är ett privilegium – och det innebär en dialog där man får ge och ta lite grann. Man får hela tiden gå tillbaka till sig själv och fråga hur mycket man vill kompromissa, eller var gränsen går. Att göra musik är en mycket djupare process för mig och dessutom mer krävande, både tekniskt och själsligt. Det krävs av

dj:andet också, men det är mer direkt och omedelbart och där finns en spontanitet som kan vara svårare att fånga när jag skapar musik. I bästa fall kan jag ha den där spontaniteten i det kreativa som när man bara spottar ur sig grejer. Min grej är det här direkta, raka tilltalet och jag gillar när man inte är så kontrollerad. Kanske är det inte är så stor skillnad egentligen, man går lite djupare när man gör musik, men det är ungefär samma process. Som dj kan du också gå djupt om du känner för det och det är krävande för du måste vara otroligt närvarande och liksom studera människorna. Om det är en publik som är van att höra den här sortens musik och som kommit just för att de vill dansa till den här musiken, frigöra sig eller slappna av, då kommer det kräva otroligt mycket mer av dig. Till skillnad från den publik som bara sitter och dricker vin och vill ha lite mysig musik i bakgrunden. Då är det mer som att gå till jobbet, jag har en ram och ska inte störa. Det låter hemskt, men det är ganska trevligt och jag kan spela vilken musik jag vill där, till exempel jazz, house, soul och annan bra musik och inte någon dynga.

Som dj är man ett sort nav kan man säga, i ett hjul. Det är ju i någon mån religiöst även om det inte tillhör någon religion, det är en slags ritual kan man säga. Man interagerar, det handlar inte om att publiken ska stå där och titta på mig och vara passiva åskådare eller mottagare, utan vi gör det här tillsammans. Ibland undrar jag vad vi västerlänningar gör med den där längtan. Det är kanske då vi söker oss till just nattklubbarna, för i alla andra kulturer finns det ju mötesplatser. Vart tar folk i Sverige vägen med sin längtan? Sverige som är så extremt sekulariserat.

Celias erfarenhet av kroppen som vid musicering, i egenskap av *dj*:

Känsla, erfarenhet och kunskap

> Ibland går jag till en spelning med en högre inspiration, jag har någon vision, eller något jag vill uppnå kreativt. Ibland är det som att gå till jobbet […] det kan man inte veta innan, men när jag börjar spela så känner jag.

Celia känner och vet vad hon ska spela för låt. Syftet kan vara att nå en danspublik, skapa stämning i en bar eller att ta radiolyssnarna på en resa. ”Kunskap av musiken, erfarenhet av vad som funkar och känslan vad man känner för, allt det där beror ju på varandra, känslan beror på erfarenheten och kunskapen” – på dessa grunder vilar Celia när hon ska byta låt. Eller, ”det vet jag inte, jag bara gör det” vilket hänger ihop med ”stundens

ingivelse". Det kan också förhålla sig så att låten håller på och ta slut, publiken verkar uttråkad, Celia själv är uttråkad och rastlös: "man går mycket på känsla bara". Hennes kunskap kan förstås bygga på "övning och personlig erfarenhet" (Molander 1996, s 38). Molander menar att "Kunskapen/konsten finns i handlandet och i de bedömningar som görs i samband med detta. Uppmärksamheten tillsammans med det kroppsliga står i centrum: det rätta handgreppet, blicken för vad som ska göras och när det ska göras" (Ibid). Celia vet hon hur hon ska handla med hjälp av sin erfarenhet av att lyssna, se och känna. Celias kunskap är en aktiv kunskap – ett *kunskapande* som bygger på dynamik och rörelse (Ibid, s 41). Celia har själv erfarit det hon vill förmedla, hon har kunskap om musik och om vad hon vill kommunicera. Hur Celia väljer att göra det beror på tillfälle och situation, men det innebär inte att processen med lätthet kan kläs i ord. Processen ska inte främst förstås som tyst eller obeskrivbar, utan som "outtömlig" (Ibid, s 43). När Celias känsla för, erfarenhet av och kunskap om musik, ska beskrivas verbalt finns det oändligt många sätt att göra det på. Celias kunskapande innehåller en mångfald av delar, bedömningar, val och kunskaper. Handlingar som verkar självskrivna praktiskt sett, men som ter sig komplicerade att förklara verbalt.

Kunskap bär på två betydelser: att *kunna* och att *skapa* (Gustavsson 2000, s 21). Celia har lärt sig genom att göra och skapa. På så sätt kan hon. Under årens lopp har Celia besökt en mängd olika klubbar och hon har gjort sin "hemläxa". Hennes kunskap kreeras med och i kroppen:

> Kunskap har sin förutsättning och sitt fäste i individen. Kunskap utvecklas av människor i ständig process. Men kunskap är också resultatet av en process och kan beskrivas som något färdigt som finns utanför individen (Ibid, s 21).

Celia besitter kunskap som dj genom att hon har provat, övat, testat, känt, erfarit och upplevt. Genom sitt handlande har hon erfarenhet, hennes kropp vet och lär nytt, lär mer, utvecklas och fördjupar. Detta är Celias egen kunskap. Samtidigt som hon lär sig, utvecklar hon samtidigt ett givet hantverk – dj:ns hantverk. Celias kunskap är å ena sidan personlig och subjektiv, å andra sidan har hon tillägnat sig en mer objektiv kunskap genom utbildning. Kunskapens dubbla karaktär kännetecknar försöken att greppa och förstå "kunskapens väsen" (Ibid). Den kunskap Celia besitter i musik tar utgångspunkt i ett subjektivt förhållande till musik parat med en mer objektiv relation.

Celia spelar på klubbar, barer och gör egna radioshower. Att arbeta som dj innebär att spela musik för en publik, eller mottagare, detta tar sig olika uttryck beroende på var, och för vilka, hon spelar. Inför detta faktum måste hon hålla sig öppen och i dialog med det och dem hon möter (Molander 1996, s 52-53). Kunskap innebär förståelse, behärskande av färdigheter, omdöme, uppmärksamhet, erfarenhet, förtrogenhet, insikt, uppmärksamhet, personligt engagemang och etik. Erfarenhet, intuition, kunskap och känsla möts i stunden. Möts i kroppen. Det är ett hantverk (handens verk), eller rättare sagt ett kroppsverk. Celia är riktad mot musiken och danspubliken vilket tar sig uttryck i vanor som är lärda genom många timmars övning och praktiserande, det innebär ett förvärvande av kunnande och kunskap. Celia behöver inte främst tänka utan kroppen vet och kan (Merleau-Ponty 1997, s 100).

Upplevelser av, med och i musik

> Det handlar om att förmedla en känsla för mig. För mig är det väldigt mycket vad kreativitet är, eller vad konst är.

Celia menar att musik är ett emotionellt uttryck och att ”musik kan kommunicera en känsla, om man lyckas kommunicera den, då har man lyckats”. En dj kan ”översätta” en känsla till musik och samtidigt ”inblåsa” energi i musiken genom sitt fokus. Celia kommunicera med publiken med hjälp av och genom musik, på så sätt sker en korrespondens mellan Celia och publiken genom musiken. Genom att tänka på en låt associerar Celia med en känsla vilket det sker på en ”nanosekund, det är ingenting jag frågar mig själv, det är detta som är min relation med musiken, det där börjar när jag väljer låtar, jag börjar med den processen, tror jag”. Musik har förmågan att ändra sinnestillstånd hos människor på ett ”djupare plan” och då vi lyssnar på musik aktiveras människan på ett mer genomgripande vis:

> men det blir väldigt teoretiskt att prata om det så här. Tror inte de flesta tänker så mycket, tror inte de som går ut och dansar tänker så. Och jag vill egentligen inte tänka på det för mycket heller, utan vill att det ska vara lite mystik i det

Celia ger uttryck för en diskussion mellan två dimensioner av musikförståelse, dock är dessa två dimensioner – den begreppsligt-verbalt eller kategoriserande (scientia) och den icke-begreppsligt-verbalt eller symboliserande (ars) – oftast sammanvävda (Nielsen 2010, s 127). När Celia säger att hon

vill att det ska vara ”lite mystik i det” förstår jag det som att hon inte vill (för)störa upplevelsen av musiken med ord som ändå inte helt kan täcka in vad hon menar. Musik har förmågan att träffa och nå människan ordlöst, och när det sker i grupp kan det göra upplevelsen ännu starkare. Musik har förmågan att få människor att mötas utan att tala. Det innebär att känslor inte behöver få en språklig dräkt: ”man kan lyssna på en låt som på något sätt översätter den man känner – inte i orden utan i känslan”. Musik kan fungera som ett ”soundtrack” till livet som människor kan spegla sig i. Musik skapar mening genom möjligheten att möta sig själv och sin omgivning. Musik ger mening och uttryck till känslor och till själva livet. Vi möter musiken med vår kropp i världen och Merleau-Ponty menar som tidigare nämnt att vi människor är dömda till mening här på jorden (Merleau-Ponty 2002, xxii). ”Når vi oplever noget som mening, er det med andre ord fordi kroppen låner sig ud til den oplevde verden og tillader et engagemang i oplevelsen, hvor dette engagemang samtidigt muliggør et meningsfuld udtryk” (Thøgersen 2012, s 216). Det upplevda söker uttryck, och upplevelser kan komma till uttryck i musiken, genom dansen och rörelsen. Kroppen väver samman upplevelsen med uttrycket och på så sätt träder meningen fram i själva uttrycket: ”I den forstand giver udtykket en meningsfuld form til oplevelsen” (Ibid). På dansgolvet kan människans upplevelse få en meningsfull form och genom dansen är det möjligt att kommunicera med omgivningen. På så sätt sträcker sig människan ut i världen och det skapar mening.

Celia ger uttryck för att människor längtar efter att ”få uppleva den där energin”. Människor vallfärdar till nattklubbar i Berlin, New York och på Ibiza “för att få uppleva det där, det är som en drog”, som ”extas” och som att få ”förlösning och släppa kontrollen”.

> Ibland undrar jag vad speciellt vi västerlänningar, gör med den där längtan. Det är kanske just nattklubbarna vi söker oss till, i alla andra kulturer finns det ju mötesplatser. Vart tar folk vägen med sin längtan? Speciellt i Sverige som är så extremt sekulariserat?

Människor söker sig till nattklubben och dansgolvet för att tillsammans få ge sig hän, släppa efter, gå upp i något annat och för att ”få kontakt med någon högre makt”. Musiken tillsammans med människorna, miljön och dj:n korresponderar med varandra: ”Det är någon slags ritual kan man säga”. Celia menar att “det kan närma sig det religiösa, även om det inte tillhör en specifik religion”. Det finns dj:s som har statusen av att vara ”häxmästare” eller ”någon slags präster” – ”God is dj” – vilket bygger på

att publiken tillskriver dem dessa egenskaper, samtidigt som publiken också ”går med på att kliva in i den ritualen”. Som dj är det centralt att vara närvarande just för att kunna studera människorna som kommer med en önskan om att få dansa och lyssna till musiken för att få ”frigöra sig eller slappna av”. För att musiken ska nå djupet i människan måste publiken vara mottaglig och mötet mellan människa och musik kan vara avgörande. Som tidigare nämnts kan mötet mellan det musikaliska objektet och människan bli mycket starkt då musiken inte endast svara ”till” något utan även ”på” något (Nielsen 2010, s 137), vilket belyser att det existerar en korrespondens mellan musikens olika meningslager och människans upplevelse- och medvetenhetsskikt:

> Objektets meningslag korresponderer iflg. denne tankegang med personens sansning af akustiske data, med perceptuel og kognitiv bearbejdning heraf til musikalske strukturer, med oplevelse af spændningsforløb og spændingsrelationer, med kropslig, bevægelsesmæssig, gestik eksistens, med personens eget følelseunivers, med hans åndelig och hele eksistentielle bevidshed og fornemmelse (Ibid, s 138).

Det musikaliska objektet består av ett meningsuniversum med meningslager som är djupt förankrade i objektet (Ibid, s 135). Nattklubbsgästerna längtar efter (musikaliska) upplevelser som tar dem bortom vardagen, får dem att släppa kontrollen för att istället komma i kontakt med något större. Det sker en förbindelse mellan musikens meningslager och människans skikt av upplevelser och medvetande (Ibid, s 137). Mötet kan bli oerhört starkt: ”En riktigt bra spelning karaktäriseras av många människor på dansgolvet och mycket energi, det kan vara som en katarsis, saker släpper och man känner sig renad på något sätt”. När detta händer inträder en ”mäktig” känsla som bottnar i att det sker något mellan publik och dj, samt mellan människa och musik.

Att vara dj handlar till viss del om psykologi, menar Celia, och hon uttrycker att det är viktig att mottagarna (danspubliken) är känsliga och öppna för det hon spelar: ”man vill låsa upp folk lite grann”. Celia liknar en bra spelning vid en ”terapisession”, då det sker ett möte mellan musik och individ som kan bli mycket intensivt. För att nå ett möte och en sammanflätning av musik (objekt) och den upplevande personen (subjektet) krävs en förtrogenhet med de koder som finns i musiken (*kodefortrolighed*) (Ibid, s 139). Celia besitter förtrolighet vad gäller koder och kunskap om musikalisk stil tillsammans med kunskap om den konkreta musik som spelas, dansas och lyssnas till. Hon har intresse och vana av att lyssna

på den specifika musiken och i den speciella miljön detta sker, vilket betyder att hon väljer vad hon vill lyssna på eller spela för andra. När Celia flätats samman med musiken genom sin *kodefortrolighed* ger detta upphov till emotionella och existentiella reaktioner vilka ofta hänger ihop med varandra. Musiken är en väg för Celia att komma nära sig själv och samtidigt få uppleva de känslor och tankar som hon härbärgerar. Musik ger henne en möjlighet att få utlopp för sina känslor – ”För mig är musik en mer personlig grej, […] som en ventil”.

Kommunikation och interaktion

> Jag skulle kunna blunda och ändå rikta min uppmärksamhet mot publiken, bara genom att pejla, som man skickar ut någon slags ekolod mot dem.

Genom att titta på dansgolvet skapar sig Celia en uppfattning om publiken och stämningen: ”Jag står inte med ryggen åt dem, jag har min framsida riktad mot dem, jag stirrar inte heller ner i skivväskan utan har blicken riktad mot dem, uppmärksamheten riktad mot dem och inte på tekniken och musiken”. Celia riktar sin uppmärksamhet mot publiken med sin kropp som ett slags ett ”ekolod”, att “pejla in” publiken handlar om ”flera sinnen”. Det gäller inte endast att se publiken utan det gäller även att kunna känna energin och avläsa vad som händer på dansgolvet, samt att registrera flödet mellan dansgolvet och resterande lokal. Celia erfar och varseblir människor, stämningar och känslor med sin kropp och hon ”läser av” och känner av med sina sinnen i kombination med det emotionellt upplevda, sin levda erfarenhet och hennes kunskaper. Det råder ett cirkulärt förhållande mellan Celia och dansgolvet och Celia menar att en dj ”pejlar av” nattklubbspubliken lika väl som publiken kan känna och läsa av dj:n. Celia läser och pejlar av publiken och det påverkar hennes musikval och uppbyggnad av kvällen. De musikval Celia gör har inverkan på publiken likaväl som publikens gensvar påverkar Celia.

Celia varseblir publiken. Celias kropp är intentionell, den söker mening och den söker sig mot publiken. Kroppen sträcker sig ut i rummet, mot danspubliken och kroppen öppnar sig för världen. Publiken träder fram för Celias kropp – hon ser och känner. Den levda kroppen är hennes utsiktspunkt och den faktiska förutsättningen för att publiken ska kunna framträda för henne. Celia är i samspel med allt omvärlden med sin levda kropp, vilken också är hennes ”tillgång i världen” (Bengtsson 2005, s 25). Celias kropp är engagerad i världen och är samtidigt en del av världen. Själva varseblivningen av dansgolvet och alla de som befinner sig i lokalen

kan i ett försök att att klä Celias erfarenheter i ord beskrivas som *köttslig* (Dahlberg 2013, s 50). När Celia ser människorna på dansgolvet ”parar sig” hennes blick med de som dansar: ”Blicken kan vidare förstås som köttslig på samma sätt som handen omsluter dem med sitt kött” (Ibid). Celia ställer frågor till människorna på dansgolvet med sina ögon. Hon är nära de hon frågar och med blicken kan hon beröra. Blicken blir ett köttsligt omslutande av människorna på dansgolvet och med ögonen känner hon precis som handen kan känna. Handen har kunskap om världen och kan därför ställa frågor. Ögat vet och frågar världen på samma vis: ”Köttsligheten beskriver på så vis kroppens intima kännedom om och inblandning i världen, och den tar sig uttryck i blickens och handens kloka och samtidigt undersökande beröring, detta att redan veta men ändå fråga” (Ibid, s 52). I frågan ligger en vilja att förstå och att kommunicera. Då Celia själv är kropp och kött framstår även danspubliken som en slags förlängning av hennes kött: ”De synliga tingen framträder *i förhållande till* den seende kroppen, i förhållande till dess rumslighet och tidslighet” (Ibid, s 56). Celia, hennes blick, människorna, rummet och tiden hänger samman i köttet. De skiljer sig från varandra och är samtidigt nära varandra, tätt sammanflätade. Merleau-Ponty menar att

> Kroppen förenar oss omedelbart med tingen genom sin egen ontogenes, genom att löda ihop de två utkast den består av, sina två läppar: den förnimbara massa som den är och den det förnimbaras massa där den föds genom särskillnad och mot vilken den såsom seende förbli öppen” (Merleau-Ponty 2004, s 259).

Celias varseblivning av dansgolv och publik innefattar även en varseblivning av den egna kroppen. ”Kroppen är ett slags kretslopp, ett cirkulärt varseblivande som också varseblir sig själv” (Dahlberg 2013, s 33). När Celia känner sig själv kan hon samtidigt känna de andra i rummet och det sker en ordlös cirkelströmning mellan publik och dj. Med utgångspunkt i kroppen sker det en ickeverbal rörelse. När Celia varseblir publiken påverkar det hennes musikval tillsammans med hennes uppbyggnad av kvällen. Mellan dj och publik sker en ständig rörelse och växelverkan, publiken influerar dj:n och vise versa:

> Om man vill ha metaforer så skulle det vara bättre att säga att den förnumna och den förnimmande kroppen är liksom avigan och rätan, eller också som två avsnitt av ett enda cirkulärt lopp, som uppifrån går från vänster till höger och nedifrån höger till vänster, men som blott är en enda rörelse i sina två faser (Merleau-Ponty 2004, s 261).

Det råder en cirkularitet och rörelse mellan att vara sedd och att se, att höras och att höra, att känna och att kännas, att gripa och att gripas. Dj, publik, musik och rum interagerar och påverkar varandra ömsesidigt vilket tangerar det existentiella i form av längtan efter att släppa taget och gå upp i något större, att få kontakt med en annan dimension eller att få tillhöra en gemenskap.

Den egna kroppen i rörelse till musik

> Men när det är verkligen är stark energi då rör jag mig inte så mycket tror jag, utan då kanske jag vaggar mer för då känner jag det väldigt intensivt, när jag rör mig mycket handlar det mer om gester för att få igång.

Celias rörelse hjälper publiken att uppleva musiken, men syftet är också att göra musiken bättre än vad den i själva verket är genom att höja energinivån i rummet: ”det handlar om att flöda med”. Celia uttrycker musik genom dansen och hennes kropp riktar sig ut i rummet mot publiken för att ge energi. Merleau-Ponty kallar kroppen för ett *uttrycksrum* vilket understryker att kroppen själv kan kasta ut mening i världen (Merleau-Ponty 1997, s 110). Som dj skapar Celia ett *uttrycksrum* då hon sträcker sig ut till publiken med sin kropp. Hon skapar mening med sin rörelse, kroppen uttrycker energi med hopp om att nå nattklubbsgästerna och beröra dem samt få med dem i det flöde som musiken ger upphov till. Celia omfamnar publiken med musik och rörelse. Hon berör publiken likaväl som publiken stäcker sig mot Celia och berör henne: ”Med den levda kroppen som utgångspunkt befinner vi oss alltid i ett redan interaktivt förhållande till allt som vi möter i världen” (Bengtsson 2005, s 25). Den levda kroppen är social och därför också hänvisad till andra människor.

Celias personliga upplevelse av musiken skiljer sig från den mer professionella erfarenheten. När Celia upplever musik som hon tycker mycket om tystnar hennes rörelse och istället framträder hennes privata och personliga kropp: “Det är för att jag känner den mer, jag behöver inte röra mig. Skulle jag vara själv skulle jag dansa, men nu vill jag känna in den och förmedla någon slags energi, jag tittar på dansgolvet för att se hur folk reagerar”. Celia närmar sig musik i stillhet hon vill vara ”fokuserad och känna av” vilket hjälper henne att vara närvarande: ”När det är stilla i sinnet så känner jag inte när jag börjar röra på mig”. Celia riktar sig mot sig själv, mot sin upplevelse, hon lyssnar och känner. Celias upplevelse är direkt, spontan och går utanför det medvetna, det är en kroppslig (percep-

tuell-expressiv) upplevelse av musik, tillika en kroppslig strukturering av mening (Keller 2012, s 267). Celia blir gripen av musiken och den framstår som meningsfull för henne (Thøgersen 2010, s 124).

> Jag gör någonting med armarna ibland när jag känner någonting, det kan vara att jag skruvar till någonting och så åker armen bak, det är bara som om armarna åker uppåt, jag vet inte om det är något i våra gener – att sträcka armarna mot skyn, en rörelse som bara går upp.

Celia vill ge en biologisk förklaring och hänvisar till våra gener, men jag menar att rörelsen är en spontan reaktion på hur Celia upplever musiken på grundval av att musiken är meningsfull för henne. Musiken söker ett uttryck i Celias levda kropp och kroppen vill utrycka mening och riktning:

> Den korporlige intentionalitet er ekpressiv og perceptuel, fængende og håndgribelig, men snarere 'vild' og uigennemsigtig end klar og tydelig: Umiddelbart er mening først og fremmest noget, der overvælder os eller som vi uundgåeligt 'kastes ud i' (Keller 2012, s 268).

Celia kontrollerar inte rörelsen, den "bara" sker. Kroppen följer musiken och kroppen är hos musiken. Den kroppsliga meningen är något som Celia "kastas ut" i (Ibid). Men Celia liknar även kroppen vid ett instrument "den blir ett verktyg i mitt utförande, men det är något som sker väldigt intuitivt". Kroppen är det som utför handlingarna, kroppen är det som står för görandet, samtidigt som kroppen är det som känner av, vet, kan, och omedelbart träder in. När Celia reflekterar över sin kropp framträder olika dimensioner av kroppslig och köttslig mening: "Denne kropslige og kødelige intentionalitet strukturer tid og rum, fysiske ting og sociale felter, såvel som de forskellige former for menneskelig identitet" (Ibid, s 268). När en reflektion görs sker det ofta på bekostnad av en viss distansering till det erfarna och reflektionen gäller en dimension åt gången. En praktisk tematisering som tar utgångspunkt i den levda erfarenheten däremot, är mer diffus, vild och associerande (Ibid, s 269).

Sammanfattningsvis

Celias hantverkskunnande bygger på kunskap, känsla, erfarenhet och intuition. Hon har provat, utvecklat och fördjupat sin kunskap genom att göra och stå i dialog med dem och det hon möter (*Känsla, erfarenhet och kunskap)*. Celia känner av och pejlar danspubliken. Hon varseblir rummet, dansgolvet samt människorna och det råder en cirkelrörelse mellan de olika parterna. Celia riktar frågor till människorna och hennes kropp

omsluter dansgolvet. Celias varseblivning är köttslig (*Kommunikation och interaktion*).

Celia sträcker sig mot människorna på dansgolvet och hennes rörelse syftar till att stötta musiken och höja energin på dansgolvet. När Celia riktar sig mot sin egen upplevelse av musik däremot tystnar hon och stillnar. Men hon kan också drabbas och bli gripen av musiken, då vill hennes kropp uttrycka sig i rörelse och dans (*Den egna kroppen i rörelse till musik*).

När musiken träffar människan kan det ge upphov till starka upplevelser och när detta sker på ett dansgolv tillsammans med andra människor kan erfarenheten vara omtumlande och nästan närma sig det religiösa. Det finns en längtan efter att tillhöra något större. I musiken kommer Celia nära sig själv och hon får möjlighet att ge utlopp för det hon känner (*Upplevelse av, med och i musik*).

4.1.4 David, dansare i tjugoårsålder

Ögonblicksbild – *Uppvärmning*
16 okt 2012 12:09
”Är lite sen :-(!”

16 okt 2012 12.11
”Lugn. Ingen stress :-)”

Med andan i halsen och stressen sprittande i kroppen når jag platsen vi ska mötas på. När vi hälsar på varandra slår det mig att den bild jag tecknat av David, efter de tre orden i sms:et, verkar stämma. David visar vägen mot danssalen, vi småpratar om ditt och datt. Golvlamporna tänds, det är dags.

Framför speglarna, som täcker hela långväggen från golv till tak, ringlar de svarta sladdarna som ormar mot förstärkaren. David sitter på golvet och väljer noggrant musik från sin mp3-spelare.

Så fylls rummet av ljud. David ställer sig upp, fötterna börjar smaka på golvet, mjukt och trevande. Som en konversation mellan ljud och rörelse när musiken når kroppen och kroppen når musiken. Kroppen uppmärksammas, lyssnas till, lyssnas med: handled, hörsel, knä, syn, nacke, rygg, doft, höft, känsel, mage, lår – kropp i musik i kropp i musik…

Två personer glider omärkligt in i danssalen. Nu tre kroppar i rummet, tre världar sida vid sida, parallellt. Rummet förvandlas till ett rörligt konstverk som ständigt byter skepnad, form, laddning, som ögonblicksbilder utan ram. Rörelsebanor och liv korsar varandra. Uppmärksamhet riktas mot den som getts initiativet. Tillrop, utrop, rörelse, och energi så påtaglig att den, i sin blottade osynlighet, går att ta på.

Livsberättelse
David: Det finns en grej inom streetdansen som innebär att man är ”in the zone”. Man kan inte kontrollera hur man kommer dit, ibland händer det bara. För mig som dansare har det kanske hänt tre gånger, då det verkligen har tagit mig hela vägen. Man är på någon klubb, det är värsta energin och alla som är där, är där med dig. Vi gör en liten cypher, alltså en ring med varandra. Folk står runt omkring och peppar en eller flera personer i ringen, man går in och dansar och folk är så här ”aaa”. Oftast så blir det mycket energi och kul. Man kan ju tycka det är jättejobbigt och gå in i en ring om man ser det som att ”hjälp alla kollar på mig, jag måste prestera

någonting", då kan det vara det jobbigaste som finns. Men det är inte meningen att man ska se det så även om det är jättelätt hänt, speciellt om det är människor man inte känner. Om det är folk man är bekväm med så är det mycket lättare att se det som en utbytessak. Målet är att cyphern ska ge energi åt den som dansar i mitten samtidigt som den person som dansar i mitten strålar ut den här energin, som då kommer ut på olika sätt. Det är människorna runt omkring, det är musiken, dj:n eller bandet som spelar, man är i den här ringen – så händer det! Musiken har rätt energi, man har dansat i en timma och så helt plötsligt så är man bara där och det är som om man inte längre vet vad man gör och hur man känner längre. Det är svårt och förklara. I cyphern är det du och musiken, men också människorna runt om, så när du står i centrum kan du inte vara avstängd utan du måste ge energi för du får hela tiden energi tillbaka. Det är det här med att energin flödar och att hela tiden få inspiration och idéer av att se någon dansa.

Vanligtvis när man dansar kan man tycka att "ja, nu har jag flowet", men om man börjar tänka på hur det ser ut då är det ju kört. När man kommer "in the zone" då försvinner allt det där, det är som om man kan göra allt, man flyger, man kan göra vad man vill känns det som. Man tänker inte: "Där skulle jag ha gjort det eller det", man är medveten om allt man gör och allt känns bra. Det är skitsvårt att förklara, man är bara ett med allt och då känns det som att kroppen är musiken. Jag har inte längre en arm som är gjord av kött och ben utan det är verkligen musiken som pumpar igenom kroppen och du blir ett med ljudvågorna – det är dit man vill, varje gång. Enda sättet att komma dit är att släppa allt, det är först när man släpper allt och inte tänker som man kan komma dit. Där är tankekraften en motkraft mot känslan, liksom.

När jag tränar och dansar och har hittat mitt flow då kan det gå timmar och tiden går väldigt fort. Jag kanske tänker: "jag ska bara träna någon timme", men det blir aldrig så utan det blir två, tre timmar, just för att jag går in i ett annat läge. Tiden försvinner helt när jag är i musiken, när jag dansar och verkligen släpper allt annat – då släpps ju uppfattningen om tid också. Flow är väl det jag letar efter när jag tränar och dansar, för att försöka nå stadiet där allt bara flyter på, där det inte blir några jobbiga hinder, eller hack och stopp i processen, det är svårt att förklara. Flow är känslan som får känslan att fortsätta. Det är drivet, det får mig att röra mig, att lyssna och ta in musik och sprida den vidare genom kroppen. Har jag flow är det en känsla av att allt sker automatiskt hela tiden. Jag kan bara luta mig tillbaka och njuta. Men om jag inte hittar flowet så

måste jag försöka och det kan kännas påtvingat. Jag vill komma dit, men det kommer en massa tankar i vägen. Flowet är att jag bara är helt connected till musiken, till kropp och själ och det bara flyter.

Att dansa är som en konversation med musiken. Det är tydligt om man spelar i ett band och alla konverserar med varandra på alla instrument, men även när man dansar är det en konversation. Jag lyssnar på vad musiken har att säga, tar in det och pratar tillbaka genom min kropp med musiken. När den konversationen flyter på så har man ett flow, när man bara pratar och när konversationen inte känns jobbig.

Flow kan man hitta på olika nivåer. Man kan ha ett flow, men ändå vara medveten om allt runt om. Flowet kan leda vidare till en känsla som jag tror att man kallar ”extas”. Vi säger att man är ”in the zone”. Har man kommit till ”the zone” är man på det stället där tid och rum försvinner. Uppfattningen om allt annat försvinner på något sätt och man är bara här och nu. Man känner till max, känslan av att känna är verkligen 100 procent! Det krävs avslappning för att hitta ett flow. Det gäller att inte tänka på för många saker och speciellt inte på det som är jobbigt, utan istället bara känna det man vill göra och det som känns naturligt i kroppen. När jag blundar är det lättare att komma in i och känna, ibland vill man inte se vad man gör. Jag blundar väldigt mycket som ett sätt att snabbare komma närmare in i musiken, för det blir mindre distractions. Blundar jag så hör jag mycket lättare, det är ett bra knep.

För att ta mig till ett flow måste jag helt enkelt slappna av, lyssna på musik jag tycker om och röra kroppen på ett sätt som känns bekvämt. Jag behöver ta min tid och leda min kropp dit. Det är en träningssak, man kan träna på att hitta vägen dit snabbare och oftare. Jag tänker att det är samma sak när det kommer till musik också. Att det är samma sak med det mesta, eller förmodligen allt som är kreativt och konstnärligt.

Rummet är verkligen påverkande, en träningslokal med speglar har en helt annan energi än en klubb. Om det finns speglar så kanske jag fastnar i spegeln och börjar tänka på hur jag ser ut. Att hitta flowet där är en helt annan grej än om man går på en klubb där det strömmar en massa energier. Musiken är där, vi ger alla energi och det strålar ut genom allas kroppar. Det är oftast där det händer, det är där man kommer till ”the zone”. Det är där man kommer i extas, där gemensam positiv energi strömmar i samma puls och där du lyfter dig till en annan plats. Om jag dansar på en stor scen så måste jag klara av att vara där utan att tänka ”nu kollar alla på mig”. Jobbet är att kunna ha den pressen, samtidigt glömma den och istället ta sig till flowet: Jag var nervös i början när jag

gick ut på scenen, men så bara glömde jag det, det bara försvann, då har man lyckats komma in i sitt flow ändå. Om du står där på en scen med femtontusen personer i publiken och du hittar ett flow så kommer du att få respons. Får man den responsen så bygger det bara på mer och mer. Då är det energi, då mår man bra.

Bara man har förstått grejen med att släppa, det är det enda man behöver göra, man behöver egentligen inte kunna någonting, för det handlar bara om att släppa, släppa allt. Det är det som är att komma in i dans, i dansmoodet. Att släppa allt och våga, alltså, att våga vara ful och inte bry sig om hur man ser ut och vad som händer. Att vara öppen och röra sig som man vill röra sig, det är att komma in i dansmoodet. Det är en annan sak att stå på scenen och dansa, då måste man bry sig hur man ser ut, då är man där för att se bra ut. Tränar man dans för en scen då är det andra saker som krävs, då behöver du ta hänsyn till hur du ska röra dig för att det ska se starkt ut och så vidare, men när det handlar om att komma in i dansmoodet gäller det att släppa.

En sak som kan få mig att släppa är när jag bara inte pallar längre, när jag inte orkar bry mig och kanske mår dåligt av någonting och tänker: ”Jag orkar inte längre jag måste bara bli ’rid’ av det här”. När jag inte orkar längre då bryr jag mig inte och då kan allting komma ut. Jag var på en streetdansfestival och mådde bara så dåligt. Jag visste inte var jag skulle ta vägen så jag bara sprang in i ett rum där det var en dj som spelade. Det stod lite människor här och där, men de fanns inte för mig utan jag måste bara bli av med den här känslan. Jag började dansa och jag dansade och dansade och dansade och brydde mig inte om något annat än att få bort den här känslan. Det var där jag insåg att min dans är så mycket mer kraftfull och värdefull än vad jag tidigare hade förstått. Att min dans hjälper mig, att på ett annat sätt, förstå och handskas med mina känslor. Dansen kan få bort dem, sortera dem eller få ut dem på ett sätt jag inte visste fanns innan jag hamnade i den här situationen. Då blir dans en helt annan grej, det är inte bara att röra sig lite grann till musiken, utan det blir verkligen ett språk som når till känslor dit ord inte når och som man kan få ut så mycket av och det blir som en slags terapi.

Min dansbakgrund bygger mycket på eget driv och intresse. Jag har dansat efter skolan sedan jag var nio. Jag tog kvällskurser, i början var det först en gång i veckan, samtidigt som jag spelade fotboll. När jag var elva eller tolv slutade jag spela fotboll och då började jag ta fler danskurser, säkert tre, fyra kvällar i veckan och när jag var tretton, fjorton så dansade jag i princip varje kväll. Det innebar egen träning, skola, läxor och dans.

Inom streetdans finns det inte någon grundligt skolsystem på det sätt som det finns skolor för exempelvis balett, utan man får gå kurser med lärare som själva har hållit på sedan de var små. De har blivit inspirerade, tränat själva och lärt sig genom att se, och på så sätt ger de sin kunskap till mig. Jag har verkligen haft bra lärare som har kunnat ge mig massa bra kunskap som jag har kunnat ta till mig snabbt, för de har kommit på massa saker som gjort att jag kan lära mig ännu snabbare. På gymnasiet pluggade jag Naturvetenskaplig linje, min pappa har pushat mig till att plugga hårt och skolan har varit jätteviktig. Jag fick mitt första danslärarjobb när jag var sexton, jag blev bättre och bättre på att undervisa och sedan jag slutade på gymnasiet har jag jobbat som danslärare i två år. Sedan dryga fem år tillbaka är jag med i en dansgrupp, ett crew, vi fick erbjudande av Riksteatern att göra en dansföreställning som vi sedan turnerade runt med i Sverige. Vi har gjort flera dansproduktioner de sista åren, parallellt med att vi tävlar nationellt och internationellt. De senaste åren har jag också studerat dans på en folkhögskola och därefter dansat i flera sceniska produktioner.

Jag har lärt mig så sjukt mycket om livet via dansen och musiken. Jag har börjat jämföra musik och saker i dansen för att sedan applicera det på vad det än kan vara i livet. Vilken konstform man än håller på med så lär man sig sjukt mycket om livet, bara man är öppen för det och tvärtom, man lär sig om sin konstform i livet också. Jag menar att jag kan lära mig dansa bättre och bli en bättre dansare om jag öppnar upp och ser och förstår hur mitt och andras liv ser ut.

Ibland känner man det bara inte och då blir det en struggle att försöka känna. Jag bara står och känner in, känner in groovet, fötterna, benen och försöker komma in i det. Då måste man släppa mer, lyssna på musiken och låta det hända. Känna att ”nu kommer någonting att hända i musiken”, man gör en rörelse och den landar rätt och då är musiken där och svarar. Hela tiden är det en konversation. Jag vill hitta gunget, jag vill hitta flowet, men jag känner det inte riktigt, jag är trött, jag försöker att tala med musiken, då svarar musiken samma sak tillbaka direkt och då klickar det. Då känns det bara så här ”aaa” för jag har gjort min rörelse och den har landat exakt där jag vill att den ska landa och musiken är där och bär upp mig. Det handlar om känsla och kunskap. Det handlar om att jag hörde att den här loopen loopats åtta takter till exempel, många gånger är musiken uppbyggd så och då vet jag att det kommer hända något. Men den viktigaste faktorn enligt mig är känslan och tilliten till musiken. Jag behöver inte räkna ut något om jag bara låter mig vara connected

och ett med musiken. Då kan jag dansa till vilken musik som helst förutsatt att jag tilllåter mig det, och kan känna musiken.

Jag följer inte ett exakt mönster när jag värmer upp utan går mer på känsla: ”Vad känner min kropp nu? Vad behöver jag stretcha nu? Vad behöver jag? Sedan hittar jag olika sätt att göra det på. Egentligen kan man dansa sig varm genom att man stretchar kroppen och hittar olika sätt att leka med uppgiften på. Det blir inte ”vig-stretch”, men jag bli varm i alla leder och muskler. Jag lyssnar på musiken samtidigt som jag känner en speciell muskel som behöver bli extra varm, då stannar jag där och lyssnar på rytmerna samtidigt. Jag lyssnar på musiken och låter musiken leda mig till nästa rörelse samtidigt som jag lyssnar på min egen kropp. Musiken är det jag hör genom högtalarna och med mina öron, men jag anser också att när jag rör min kropp så hör jag musik i mitt huvud. Jag hör musik i mitt huvud även om det inte spelas musik. Genom att lyssna på min egen kropp och tänka att min egen kropp är musik så blir min kropp musik, och att komma dit är magiskt – nu får jag rysningar.

Ibland planerar jag och vill bara dansa till en speciell musik. Andra gånger vet jag inte utan bara lyssnar igenom massa musik tills jag reagerar på en viss musik eller en viss låt. Jag tror det beror på hur man känner i exakt den stunden. Det kan vara undermedvetna känslor, för man kanske inte vet varför man reagerar, det är bara rätt just då. Ibland vet man inte innan, utan musiken väcker känslorna om hur du vill dansa. Ibland vet man innan och då är det oftast så att man har haft en upplevelse tidigare som man kan relatera till. Men om det är någonting nytt så är det verkligen häftigt! När man känner något som man inte har känt förut och inte har testat att dansat till.

Jag kan känna värmen som skapas. Alla sinnen används när man musikar, det är verkligen inte bara öronen, jag tror många tänker att man lyssnar med öronen, men det är verkligen inte bara det utan det händer mycket mer i kroppen när man lyssnar på musik och när vi lyssnar “på riktigt”. Min kropp är en funktion av att kunna ta in musik och uppfatta musik, att uppfatta det språket och även prata det språket, med andra ord muicera. Sedan har min kropp en kroppslig funktion av att kunna musicera, kunna skapa musiken, att kunna spela någonting, skapa det vi registrerar som ljud. Jag kan skapa musiken i huvudet och höra tonerna utan att höra dem fysiskt, utan bara höra dem i huvudet, allt finns redan inne i kroppen. Det är på samma sätt som att jag se hur jag vill dansa, utan och dansa det – jag bara dansar det i huvudet. Min kropp har också en funktion av att skapa musiken fysiskt, som att trycka på den där tangenten och få det att

låta så som jag har tänkt. Men det finns också funktionen att dansa, att dansa rörelser som beskriver musiken så som jag hör musiken, att tolka musiken. Ja, kroppen kan tolka musik och ge det vidare, det är också en funktion som kroppen har. Kroppen kan vidareberätta det jag känner och det jag hör. Min fysiska kropp, mina händer, mina armar och ben har jag för att kunna vidareberätta, för att kunna dansa till musik och för att kunna förklara det jag hör, fast i form av ett kroppsspråk. Därför har jag min kropp – för att kunna dansa med.

Musiken finns redan i naturen. Allt man hör, som till exempel rytmer och toner, finns ju överallt, liksom djuren som dansar och fåglar som sjunger. De sjunger på ett visst sätt när de letar efter en partner och de sjunger, eller låter, på att visst sätt när de hotar. På så sätt finns ju musiken naturligt. Kroppens funktion består i våra sinnen och att med våra öron och med vår känsel kunna uppfatta de här sakerna. Vi har sinnena i vår människokropp för att kunna uppfatta det här och vi har vår tanke för att kunna vidareskapa och tänka: ”Vad händer om man har de här och de här tonerna tillsammans?”. Man kan se det som att vi bara tagit naturliga toner som finns ute i naturen och pusslat ihop dem på ett visst sätt, och gjort vår egen musik. Vi har vidareutvecklat det vi har fått. När det kommer till musik är det vår kropps mening, eller meningen med att vi har fått en hjärna är att vi ska kunna vidareutveckla musiken.

Så fort jag hör musiken får jag någon slags känsla. Den kan vara: ’Yes, fan vilken bra låt” eller så är det: ”Fan, vilken dålig låt”. Om det är så att det är en bra låt är det bara att njuta, slappna och inte känna sig pressad av att det är en massa folk som kollar, utan bara höra musiken, lyssna på den, börja konversera med musiken. Jag måste bara vara öppen, för då vet jag vad jag ska göra. Därifrån kommer det som jag har tränat på att kunna göra, låta min kropp prata tillbaka, tolka och så vidare. Är det en dålig låt är det jobbigare. Då är det svårare att hitta ett flow, det är jobbigt att dansa till. Det är också en sak som jag måste träna på, att kunna ta mig till flowet och inte behöva lita så mycket på att musiken är bekväm att dansa till. Då gäller det för mig att hitta en annan väg, lura mig själv dit eller kunna se det som en rolig sak.

I housemusik får man in allt, känslan, själen, sången – man får in allt. Många är ganska negativa till housemusik och menar att det bara är studioframtagen musik som låter på ett visst sätt. Jag vill att folk ska få ta del av bra housemusik också. Det finns ju en del dokumentärer som de har spelat in på nätet, men house är ju inte känt akademiskt. Det är viktigt att det blir den här öppenheten och att man relaterar till folks olika perspek-

tiv på house. Dokumentärerna är viktiga, man ser att det kan vara på flera olika sätt.

En dansare är också en musiker på ett sätt, det är bara ett annat språk, alltså, det är ett annat sätt att göra det på. När man väl har kommit till insikt om det kan man verkligen leka med de grejerna. Att göra rytmer med rösten är egentligen ett måste. Det är egentligen så naturligt för överallt i så många andra kulturer gör man rytmer, sjunger och dansar. Man uttrycker sig, man dansar inte bara. Om du är på en klubb och verkligen känner, då står du inte tyst utan skriker med om du vågar. Men nu är det så många som inte vågar, det har blivit så himla limiterat och tråkigt. Det som spärrar folk är att det du gör måste bli bra istället för att öppna upp och bara göra det du känner för. Om det finns mycket känslor som är inlåsta och bara måste ut, kan jag ta ut dem genom att röra på mig, eller genom att bara skrika, eller sjunga eller rappa ut någonting och det är så skönt! Jag har lärt mig så mycket om livet genom min dans, som att jag kan få utlopp för mina känslor på ett sätt som jag inte hade kunnat annars. Men ibland känner man inte för att dansa, så varför inte bara sjunga ut känslorna då? Jag behöver inte sjunga för att någon ska höra mig. Kan jag dansa och sjunga samtidigt så blir det en dubbeleffekt, den effekten är det skönaste som finns att bara få ut allting. Men ofta tänker man ”shit, om någon kommer in och ser mig göra det här”. Det är lite konstigt och det är synd för i vissa stunder när man bara släpper helt, det är då man mår som bäst.

När vi blir fler i rummet är det inte längre bara samspelet mellan mig och musiken, utan också mellan mig själv, musiken och en annan person, eller om man vill se det som en annan energi. Då får man en till grej som man kan konversera, prata med, få respons av och kunna ge saker till. Du får ännu mer energi till att leka och dansa synkroniserat med eller bara göra samma steg med exakt samma groove tillsammans med. Du kan också dansa med någon och bara höra och känna att man är ett med musiken. Hur två blir ett med musiken. Att två blir ett med varandra, det kan göras på massa olika sätt.

Det kan vara både bra och dåligt att ha många av sina vänner inom dansen. Det kan vara dåligt på så sätt att man blir avskärmad från resten av världen, vi förstår varandra så pass bra att allt känns hur naturligt som helst. Men om jag snackar med någon som inte håller på med dans så är de inte alls på samma page, och det är inte bra när man förlorar kontakten med allt annat. Därför är det sjukt viktigt att ha vänner runt om som inte gör det man själv gör.

Relationen med de människor man har runt omkring sig sätter stämningen och det kan vara både positivt och negativt, det är intressant. Jag tänker att man ganska lätt kan känna av energin i ett rum, det kan räcka med att man bara stiger in för att känna att här var det dålig stämning. Eller tvärtom. Man kan gå in i ett rum och bara fyllas av glädje för att man känner stämningen. Det är säkert så att man tar upp det man ser och hör med alla sinnen och jag tror att man känner av energier också. Om jag ska dansa med en person som har en viss energi, så kommer jag lätt bli indragen i den energin och tvärtom. Jag tänker mig att energier smittar av sig ganska lätt. Ibland går det att komma ifrån det om man är på ett visst humör, ibland kan man lyckas ta sig därifrån. Om jag mår dåligt och någon mår bra så kanske de får med mig tillräckligt för att jag ska komma in i det moodet, eller också tar jag ned dem till min nivå. Man har ju olika relationer till olika personer och det är tyngre att bli påverkad av någon som man har en nära relation med. Om en person som man har en nära relation till mår dåligt så påverkar det en mycket mer än någon som man inte känner så väl, tänker jag. Samma sak gäller om de mår bra, de nära, påverkar en mycket mer. Det är samma sak med en publik, jag känner av vad läget är och jag tror att man lyssnar och kollar efter vissa saker. Man ser hur folk reagerar, men i slutänden är det ändå exakt det jag inte ska bry mig om innan ett framträdande, efteråt kan jag bry mig lite grann. Egentligen vill jag ju bara hitta flowet, för om jag hittar det kan jag påverka folk positivt.

I cyphern har man musik, eller så gör man musiken själv, folk rappar och sjunger och stampar, man skapar energi. Även om man har musik så är folk med och klappar och sjunger och peppar personen som dansar. Man har energin runt sig och det är det som är grejen med en cypher, ringen får inte vara bruten någonstans. Det är det som är hela idén. För om ringen är bruten så kan energin strömma ut, men om ringen omsluter personen så kommer energin stanna där. Så med andra ord får du energi från alla håll. När du är där i mitten och får riktad energi mot dig hela tiden och folk är med dig, så får du en massa extra energi som du kan jobba med. Att kunna jobba med den energin hjälper dig att ta dig till nya höjder när du dansar. Du kommer att känna musiken på ett annat sätt, du känner din kropp, du känner dansen. Massa folk som ger dig energi och du ger tillbaka energi och det verkligen strömmar fram och tillbaks, det är det som är själva grejen. Energierna flödar mellan varandra precis som i ett band.

När du går in i cyphern så omsluter den dig och blir ditt rum, därför kan du ha en cypher var som helst. Jag känner mig stolt över att hålla på med streetdans och jag blir glad för det är så mäktigt. Streetdansen kommer överallt ifrån och du kan bilda en cypher på gatan för cyphern blir ditt rum. Eller om du är på en tågstation, på landet, vart som helst. Bilda en cypher och allt annat runt omkring glöms bort. När cyphern är i gång blir det ditt rum. Det blir tiden. Energierna, kroppen, jag och tiden – allt tillsammans är som en kropp.

Davids erfarenhet av kroppen vid musicering, i egenskap av *dansare:*

Kunskap och lärande

> Jag har lärt mig så sjukt mycket om livet via dansen och musiken. Jag har börjat jämföra musik och saker i dansen för att sedan applicera det på vad det än kan vara i livet.

Genom dansen och musiken har David fått kunskap om livet, samtidigt som kunskaper i livet är viktiga för dansen. David menar att det bygger på att förhålla sig ”öppen” till livet: ”Jag kan lära mig att dansa bättre om jag öppnar upp och ser vad andra personer och hur andras liv ser ut, och förstår det, då kan jag bli en bättre dansare”. Vad betyder och innebär denna ”öppenhet”? Genom en kroppslig erfarenhet av världen är det möjligt att säga att vår existens är ett kroppsligt varande-till-världen: ”Uttryckt lite annorlunda: *kroppen är vår öppenhet mot världen*” (Molander 1996, s 25). Den levda kroppen är Davids hem. Till kroppen tar han ”hem” erfarenheter, upplevelser, människor och händelser. Med kroppen bjuder David in världen, människorna, upplevelserna, musiken och dansen. David varseblir världen, han sträcker sig ut mot världen samtidigt som världen möter och sträcker sig mot honom: “Det egna uttrycket uppstår i ett kiastiskt förhållande mellan den varseblivna kroppen och världen; kroppen ger sig själv till världen och blir en del av den samtidigt som världen blir en del av kroppen” (Dahlberg 2013, s 269). Kroppen öppnar sig mot och ger sig hän till världen. Kroppen ser, hör, doftar och känner världen: ”Kroppen talar utifrån sig själv, och samtidigt inifrån världen” (Ibid). Köttet beskriver en dubbelhet som består i Davids ”jag” tillsammans med kroppens anonymitet, eller rättare sagt, kött står för mellanrummet och spänning mellan jaget och anonymiteten (Ibid).

> Inom streetdans finns det inte någon grundligt skolsystem på det sätt som det finns skolor för exempelvis balett, utan man får gå kurser med lärare som själva har hållit på sedan de var små, de har ju lärt sig från att ha sett, blivit inspirerade och tränat själva, och så har de gett sin kunskap till mig.

Davids eget driv och intresse ligger till grund för hans lärande i dans och musik. Speciellt två lärare har betytt mycket för honom. Dels för deras stora, djupa och självupplevda erfarenhet och kunskap i dans, men också genom de viktiga samtal *om* dans och musik som David haft tillsammans med lärarna. Samtal som inneburit att lärarna ”fått mig att börja tänka på vissa saker på ett visst sätt”. Det kan handla om hur musiken är uppbyggd, vad som är ”rätt” och ”fel” och hur det är möjligt att tänka och agera. Lärarna har fungerat som inspirationskällor och det har fått David att ”kolla upp det själv, man lär sig, det är en process”. Davids lärande bygger på att han vill och önskar att få lära sig. I samspel med sina lärare uppmärksammar David hur de dansar, *tränar*, lyssnar, ser och förhåller sig till dans. David samtalar och *reflekterar* kring dans och musik tillsammans med sina lärare och som grund för detta ligger ett *personligt* möte mellan lärarna och honom (Molander 1996, s 13). Detta sätt att lära och hur kunskap överförs kan förstås vila på en mästare-lärling-tradition: ”Urmodellen för att förstå hur denna överföring sker är hantverkets mästare och gesäll” (Gustavsson 2000, s 123). Det är svårt att komma förbi det faktum att vi människor är ”inställda i en tradition” (Ibid, s 124). David ingår i en tradition samtidigt som han har ett reflekterande förhållningssätt, vilket går ut på att *förstå* samtidigt som han backar tillbaka och *reflekterar* över det han förstått. En stor del av skolväsendet och annat lärande bygger på detta sätt att lära. Men lärandet sker också tillsammans med Davids vänner och han lyfter vikten av *reflektion*. Att kunna samtala och reflektera med de vänner och kollegor som David arbetar närmast leder ofta till ”vidare och djupare livsfrågor än bara musik eller dans”. Tillsammans med de närmaste reflekteras ”de djupa aspekterna”. Mästare-lärling-traditionen innehåller en dialektik mellan att imitera och improvisera, mellan disciplin och nyskapande, mellan ram och frihet:

> I all ’praktisk konst’ finns en dialektik som liknar den vid inlärningen: en dialektik mellan att ’lita blint’ på sitt eget kunnande och att tvingas ’gå utöver’ det och skapa en egen väg, med allt vad det kan innebära av osäkerhet (Molander 1996, s 14).

Davids kunskap är personlig och utgår från hans levda kropp. Hans kunskap blir till färdighet när han kan bruka den (Gustavsson 2000, s 122).

”Det är en sorts artistiskt kunnande och nyskapande av kunskap på en och samma gång” (Molander 1996, s 136). Kunskap-i-handling finns i görandet och David *reflekterar, experimenterar* och *improviserar* själv och tillsammans med andra från den grund som han lärt.

David belyser det betydelsefulla av att använda sin tanke på ett riktigt sätt. Till exempel tänker David initialt när han ska lära sig en ny övning:

> då måste jag tänka på vad uppgiften går ut på och tanken kommer hela tiden att vara emellan tills man gör det naturligt, och så är det ju med att börja dansa, man kan ju göra vad som helst tills det känns som man har fått in grejen, till dess kommer ju tanken vara där emellan

Tanken upplevs som ett mellanrum, något som befinner sig mellan David och det han vill göra, han menar att ”tankens kraft är i vägen, inte bara inom dans utan egentligen i hela världen”. David upplever tanken som ett hinder samtidigt som det är ofrånkomligt att tänka. Tills dess att David lärt sig rörelsen, dansen och riktningen i rummet, tillsammans med musiken, finns ett mellanrum eller glapp mellan David och det som ska läras och förstås. Men när David repeterat och övat etableras en vana. En vana är ett vetande som ligger förankrat i kroppen och det är ”kroppen som förstår när en vana förvärvats” (Merleau-Ponty 1997, s 108). Det innebär att fokus på att tänka försvinner, tillsammans med det mellanrum som tanken skapat. Kroppen lär, kroppen griper och förstår, kroppen känner och varseblir, kroppen gör det nya till sitt. Kroppen öppnar sig för världen och världen för kroppen. Merleau-Ponty menar att alla vanor är både motoriska och perceptuella:

> Analysen av den motoriska vanan som utvidgning av existensen förs således vidare till en analys av den perceptuella vanan som förvärvandet av en värld. Omvänt är varje perceptuell vana fortfarande en motorisk vana, och även här sker uppfattandet av en betydelse genom kroppen (Ibid, s 119).

Davids existens vidgas när en ny vana skapas med kroppen. Att lära, utveckla, förstå och kunna, gör att existensen expanderar. Davids kropp förlängs i interaktionen med världen och av hans erfarenhet av världen. Genom att sinnligt beröras skapas vanor. Kunskapen integreras i Davids kropp genom att han erfar, känner, gör, repeterar, övar och provar. Han upplever det som om att han till sist inte behöver tänka – kroppen kan. Tanken är integrerad i görandet. När David tävlar och dj:n sätter på en för David okänd låt *vet* David hur han ska dansa. Reaktionen är omedelbar i det meningsfulla sammanhanget. Kroppen *vet* och *kan*.

Det sinnliga – att förnimma och förnimmas

> Här står jag bara och känner in, känner in groovet, känner in fötterna och benen, försöker komma in i det, för det är mycket det här att, ibland känner man bara inte, och då blir det ett ”struggle” att försöka känna det.

David känner med kroppen. Känner fotsulan mot golvet. Känner golvet möta fotens hud. Han lyssnar på musiken. Örat söker sig mot musiken och toner, ljud och rytmer strömmar mot David. Kropp och musik möts i rörelsen, i dansen, men också i stillheten. David vill hitta känslan som gör att han vill dansa. För att detta ska ske behöver David ”släppa mer och lyssna på musiken och låta det hända”. Det gäller att vara öppen och ”släppa allt, det är att komma in i dans!”. Vad är det som David ska ”släppa”? Vad är det som hindrar honom från att komma in i känslan av att vilja dansa? Att släppa innebär att då David börjar lyssna på musiken låter han musiken leda honom till nästa rörelse. Att släppa betyder att välkomna. Det innebär att lyssna och höra, att se och titta, att förnimma och känna med kroppen och att ”låta musiken leda dig till nästa rörelse och lyssna på din egen kropp samtidigt”. Hur lyssnandet går till påverkar både kropp och lyssnande. Stubley belyser att lyssnandet är en speciell sorts ömsesidighet som innebär att musiken blir en del av kroppens varande samtidigt som kroppen blir en del av musiken, som en dans och mellanrum ”entre-deux” (Stubley 1999, s 5-6).

Samtidigt som David värmer upp sin kropp försöker han också ”bli varm och komma in i humöret för att dansa”. David inleder sin uppvärmning med en rutin, men lämnar den ganska snart till förmån för ”att bara gå på känslan, eller tvärtom, känslan tar fram rutinen automatiskt på något sätt”.

> Självklart är musiken det jag hör genom högtalarna, men jag anser också att när jag rör min kropp så hör jag musik i mitt huvud. Så hör jag musik i mitt huvud även om de kanske inte spelas musik. Att lyssna på sin egen kropp och tänka på att den egna kropp är musik, det är dit man vill komma. När ens egen kropp är musiken – nu får jag rysningar!

Musikvalet för uppvärmningen är avgörande för hur David kommer in i ”dansmoodet”. David menar att det är flera faktorer som samspelar vid val av musik: Det kan handla om vad han känner för låten just i stunden, samtidigt som det kan vara undermedvetna känslor som gör att han ”bara reagerar”. Ibland väcker musiken känslor som är avgörande för hur David vill dansa, andra gånger så vet han och har en upplevelse av låten att falla tillbaka på, eller så provar han något nytt och ”det är verkligen häftigt när

man känner någonting nytt som man inte känt förut". David berättar om en av de låtar som han valt till uppvärmningen:

> Jag ville inte riktigt dansa till den här låten, för jag kände att det inte var det här jag ville dansa till, men jag ville inte byta låt förrän den var slut heller, jag tycker låten är så bra, det är därför jag bara satt och lyssnade och bara ville höra klart låten. Men jag ville inte dansa till den.

Vid ett annat tillfälle hade låten passat bra, men inte den här gången då David kände att han var ute efter "housepumpet". David väljer musik, men blir ibland överrumplad över hur musiken griper honom. Vid detta tillfälle innebar det att David inte kunde byta låt, han måste lyssna klart även om det innebär att han inte ville dansa till låten. David valde ett stycke musik som han trodde skulle hjälpa honom att komma in i en viss stämning, men han upplevde inte musiken som han hoppats på. Här sker en *korrespondens* mellan musiken och David – något i musiken svarar på något i David och något i David svarar på något i musiken (Nielsen 2010, s 137). Det sker ett möte. Ett möte som är avgörande för hur David vill fortsätta dansa eller om han vill byta musik. Ett möte som uppfyller David helt.

Samtidigt som David släppt dansen kan han "vara kvar i musiken ändå" och låta musiken flöda genom kroppen När David stretchar kan han släppa dansen: "men ändå hela tiden känna att musiken flödar igenom kroppen […] det är det man vill göra hela tiden när man dansar – låta musiken flöda genom kroppens alla positioner man än tar, och när man verkligen dansar så gör man det". David är "helt fyldes af det oplevde, musikalske objekt […]" (Ibid, s 138). Att kunna uppfyllas på detta sätt av musik bygger också på en förtrolighet med musiken som grundar sig i att David har en relation till musikens "språk" och känner till de koder med vilka musiken uttrycker sig (Ibid, s 139) – "jag gillar funk och det är med det som jag någonstans har hittat, eller det har hittat mig, och det jag på något sätt har vuxit upp med, så jag vet ju redan att hör jag funk så kommer jag må bra, om det är bra funk". David har en lång erfarenhet av funkmusik, han känner sig som hemma med musiken, samtidigt som funken hittar till och väljer David. David griper musiken och musiken griper David.

David känner sin kropp och han känner *med* sin kropp. Med kroppen skapar David musik samtidigt som han kan erfara musik i sin kropp. Det skulle också kunna uttryckas som att det sker ett möte mellan den levda kroppen och världen, mellan det seende och det synliga. Kroppen och det

kännbara är tätt inflätade med varandra, samtidigt som de två inte är ett och samma:

> Genom denna återkorsning i handen mellan den kännande och det kännbara inlemmas dess egna rörelser i det universum de utfrågar, överförs på samma karta som det; de två systemen kan tillämpas på varandra, liksom de två halvorna av en apelsin (Merleau-Ponty 2004, s 256).

Med kroppen är det möjligt att känna musiken och den känsla som musiken ger upphov till. Kroppen är förnimmande och samtidigt det förnimbara. Kroppen omsluter och är samtidigt innesluten i musik. Det är denna ”glipa mellan inuti och utanpå [som] utgör kroppens hemlighet alltsedan dess födelse” (Ibid, s 259). Kroppen har två sidor, en objektiv och en fenomenell sida, kroppen känner samtidigt som vi känner kroppen:

> Vi säger alltså att vår kropp är ett tvåbladigt varande, i en bemärkelse ting bland tingen och i övrigt den som ser och känner på dem; vi säger, därför att det är uppenbart, att den i sig själv förenar dessa två egenskaper, och dess dubbla tillhörighet till ”objektets” och ”subjektets” respektive ordningar avslöjar för oss mycket oväntade relationer mellan dessa (Ibid, s 260).

Det innebär att var och en av dessa sidor eller blad kan påkalla den andras uppmärksamhet, samtidigt som de hör samman, förenade av och i köttet, vilket ska förstås som kroppens dubbelhet. Ett klassiskt exempel är det när min ena hand vidrör min andra hand som precis ska sträcka sig mot ett föremål. När min högra hand griper min vänstra hand upplevs den senare som ett objekt, medan den vänstra handen som rör vid föremålet är den som griper världen och därför kan upplevas inifrån. Merleau-Ponty menar att den förnimmande handen och den förnumna handen korsar varandra (kiasm), men utan att sammanfalla (jmf med lövets båda sidor). Mellan att förnimma och vara förnummen, i kroppens reflektion, finns en glipa (fr *écart*) vilket möjliggör för kroppen att vara både vidrörd och vidrörande, seende och synlig, hörande och hörbar. I glipan, i återkopplingen och separation, där *emellan* uppstår mening (Fredlund 2004, s 26). När David känner sin kropp med sin kropp vet han plötsligt vad han behöver och vilka rörelser han ska göra. Denna närhet och detta avstånd som det betyder att kunna känna och kännas: ”Det är köttet som finns mellan den varseblivande och det varseblivna, som binder dem samman och som samtidigt är både hinder och kommunikationsmedel” (Dahlberg 2013, s 69). David känner sin kropp *med* sin kropp. Han känner hur hans kropp känns i dag, i nuet. Han känner var det finns en stelhet, var han behöver stanna

till och vad han behöver ägna sig lite extra åt för att värma upp – kroppen och David kommunicerar. David *är* och *har* en kropp och däremellan finns utrymme för kommunikation. Davids existens är knuten till kroppen vilket innebär att han inte kan skilja sig från sin kropp, kroppen är hans här, hans hemma – kroppen är *med* David (Merleau-Ponty 1994, s 41).

Kroppen är en förutsättning för varseblivningen och bestämmer också vilket perspektiv som är möjligt: "[…] kroppens perspektiv er en ontologisk nødvendighed, da det er kroppen, der muliggør faktiske situation" (Thøgersen 2010, s 110). Ibland föredrar David att blunda när han lyssnar på musik. Han väljer då att stänga sina ögon och blundande röra sig i rummet: "Jag använder det väldigt mycket som ett sätt att komma snabbbare och närmare in i musiken". Att blunda innebär färre störningsmoment och David upplever att det är lättare att både lyssna och känna när han blundar:

> För man hör annorlunda, ibland så vill man ju se saker också, ibland kan det vara en inspiration att se […]. Ibland vill man se saker för att bli inspirerad, bli inspirerad av vinklar eller bli inspirerad av färger, eller bli inspirerad av former över huvud taget. Men ibland vill man bara släppa det och bara lyssna och låta kroppen göra det som man hör. Ibland vill man se, ibland vill inte se – med ögonen alltså.

David ser med sina ögon stängda, han ser med sin kropp. Om David blundar ger sig världen till känna för honom på ett annat sätt än om han tittar, istället för att se framträder det han hör starkare. Att blunda och endast lyssna innebär att David snabbare når in till musiken, till musikens uttryck och känsla. Andra gånger låter sig David inspireras av de intryck som synen ger honom – färger, vinklar och former. Att se och känna världen ger David idéer till rörelse (Merleau-Ponty 2004, s 257). David riktar sig således mot världen på olika sätt. När David väljer att blunda framstår musiken klarare för honom, musiken får tydligare mening, det som stör hans koncentration har rensats bort. När David istället väljer att se, berör han världen med sin blick och blir samtidigt berörd av det han ser. Det skapas en relation mellan David och hans erfarenhet av världen. David kan höra och höras, känna och kännas samt se och synas med sin kropp:

> En menneskekropp har vi når det kommer til en slags krysning mellom den seende og det synlige, mellom den berørende og det berørte, mellom det ene og det andre øyet, mellom hand og hand, når det sansende–sanseliges gnist fenger, vår det blusser opp i den ild som ikke slutter å brenne før det hen-

> der noe med kroppen som løser opp det ingen hendelse alene ville ha kunnet frembringe… (Merleau-Ponty 2000, s 19).

Genom korsning (kiasm) och korrespondens i Davids kropp skapas mening då hans kropp sträcker sig ut i världen (Merleau-Ponty 2000; Nielsen 2010). Tonerna, klangerna, rytmerna, stämningarna, spänningen och känslorna väcker en genklang i Davids kropp ”fordi kroppen tar imot dem” (Merleau-Ponty 2000, s 19).

Flow

> Flowet är väl den där grejen som man letar efter, som jag letar efter när jag tränar. När jag dansar i det här stadiet när allt bara flyter på, där det inte blir några jobbiga hinder eller jobbiga hack eller stopp i processen.

Flow handlar om att hitta en känsla som leder och syftar framåt till ”känslan som får känslan att fortsätta”. Csíkszentmihályi beskriver flow som en process av ”totalt engagemang i livet” (Csíkszentmihályi 1990, s 13). För David innebär flow att vara ”helt connectad till musiken, till kropp och själ […] att dansa är egentligen att musicera – det är en konversation med musiken”. Flow kan upplevas som det Fink-Jensen benämner som ”stemthed: at forbli i en åbent-modtagende position, og dog have udviklet en færdighed til at samle sig” (Fink-Jensen 1997, s 36). *Stemthed* ska förstås som själva mottagligheten för musik, på basis av den levda kroppen (Ibid, s 35):

> “Stemthed” betegner således et forhold mellem mennesket og verden i en bestemt situation. Det er en point, at det enkelte menneske altid står i et forhold til verden i en hvilken som helst situation. Man kunne tale om, at man altid er “stemt” på en eller anden made. Hvordan man i et givet øjeblik er stemt kan være bestemt ikke kun af omgivelser, men også af hvad man har med sig af livserfaring og hvilke mål man er rettet mod (Fink-Jensen 2001, s 58).

David har en lång erfarenhet av dans och musik och han riktar sig mot musiken med sin levda kropp med syfte att dansa och att låta musiken inspirera, leda och föra honom till rörelse. I flowsituationen uppstår något omedelbart, en känsla av att vara *”i kontakt med musikken”*(Ibid) – ”helt connectad” – kroppen artikulerar sig genom att följa musiken. Att nå flow kräver övning ”det är en träningssak”, och innefattar att kunna slappna av, lyssna på musik man tycker om och röra på sin kropp på ett bekvämt sätt. När David upplever flow kan det visa sig i en ”stemthed” som tar sig uttryck i lek likaväl som i ett professionellt förhållande till dansen (Fink-

Jensen 1997, s 37). När det börjar stämma och David hittar ”groovet” i musiken, då kommunicerar kropp och musik, ”jag börjar göra de där grimaserna och så vill man komma in i det ännu mer, javisst och då börjar det svänga direkt. Musiken börjar svänga mer och så börjar jag svänga mer”. När David erfar flow eller ”stemthed” tar det sig uttryck i ”en ændret kropsholdning, opmærksomhed eller udbrud” (Fink-Jensen 2001, s 59). När samtalet med musiken går lätt har David flow: ”Man kan se det som en oavbruten konversation som bara låter kroppen tala hela tiden”. Kropp och musik möts, svänger med tillsammans, har kontakt och kommunicerar, kroppen förändras.

Upplevelse av flow kan delas in i olika nivåer, menar David. Den ena nivån innehåller ett flow som uppfattas som lugnt och skönt, samtidigt som David är medveten är om allt runt omkring. Det är en ”stemthed” som innebär att David är närvarande i de sinnesintryck han tar emot, hans sinne präglas av omgivningen och de intryck han får kan komma till uttryck vid ett senare tillfälle (Ibid, s 58). Den andra nivån präglas av att tid och rum förändras och en intensiv känsla av här-och-nu infinner sig: ”Man känner till max, känslan av att känna är verkligen 100 procent”. En känsla av extas. Csíkszentmihályi poängterar att upplevelse av dans är en njutning som erbjuder stor komplexitet (Csíkszentmihályi 1990, s 128). Att ”bara höra musiken, lyssna på den, börja konversera med musiken, det är då jag vet vad jag ska göra, därifrån kommer det jag har tränat på att kunna göra och låta min kropp prata tillbaka och tolka”. Detta innebär en förhöjd känsla av att vara. Flow innebär en ”en känsla av att ens förmåga räcker till för att klara av den utmanng man står inför” tillsammans med att man befinner sig i ett målinriktat handlingssystem styrt av regler som ger besked om hur man klarar sig” (Ibid, s 96). Sinnesintrycken framstår klarare och tydligare och när David är i musiken och ”släpper allt” förändas hans tidsuppfattning: ”När jag är i musiken, när jag dansar och släpper allt annat, då släpps ju uppfattningen om tid också”. David erfar att den levda tiden (*lived time*) går fortare (än klocktiden) när han är uppfylld av något han tycker om, likaväl som att tiden går långsamt om han har tråkigt (van Manen 1990, s 104). När David är engagerad i görandet ändras hans upplevelse av tid, tiden svävar. Att slippa tidens ”tyranni” gör att den upprymdhet som David känner förstärks av en upplevelse av total hängivenhet (Csíkszentmihályi 1990, s 91).

Att nå ett flow i dansen är eftersträvansvärt och betyder att hitta känslan där en konversation mellan den levda kroppen och musiken kommer till stånd utan ansträngning. Att vara i flow innebär en upplevelse att vara

närvarande i nuet tillsammans med en känsla av att vara öppen för världen och att kommunicera med musiken – en ”stemdhed” och kroppslig intonation.

In the zone – mellankroppslighet

> Inom streetdance finns det en grej att man är ”in the zone” […] man kan inte kontrollera hur man kommer dit […] man är inte kvar längre, man är på någon klubb, det är värsta energin, alla som är där är där med dig, vi gör en cypher, alltså en ring med varandra, folk står runt omkring och peppar en person, det kan vara fler personer också, som går in och dansar […]

Att delta i en cypher innebär att ge energi till den, eller de, som befinner sig i ringens mitt, samtidigt som de eller den som befinner sig i mitten av ringen ger tillbaka genom att ”stråla ut den här energin”. Energin skapas med människorna i ringen tillsammans med dj:n och musiken. Det sker genom intentionella akter. Personerna i cyphern riktar sig mot personen/personerna i mitten av ringen samtidigt som de är riktade mot musiken som dj:en spelar. Personen/personerna i mitten riktar sig mot musiken, men också mot personerna runt om kring i cyphern. Davids levda kropp är social, född av en annan människa in i en social värld och på så sätt också hänvisad till andra människor (Bengtsson 2005, s 25). David och människorna i cypher ser varandra, speglar varandra, tar emot och ger till varandra. Människorna i ringen har tillgång till en gemensam erfarenhetsvärld vilket möjliggör för intersubjektivitet (Holgersen 2006, s 42). Genom en mellankroppslighet är människorna som deltar i cyphern sammanflätade: David möter människorna med sin kropp och människorna möter David med sina kroppar. Detta bidrar till en förståelse mellan alla i cyphern. Då David själv är kropp förstår han människorna i cyphern och vice versa. Den musikaliska intersubjektiviteten tar sig således uttryck i flera subjekts riktadhet mot musik och mot varandra (Ibid).

Innan man kommer ”in the zone” är det vanligt att man tänker mycket och David menar att tankarna stör och tar plats från att dansa, lyssna och vara:

> Men när man kommer ”in the zone” då försvinner allt det där, det är som man gör allt, man flyger, man kan göra vad man vill känns det som, utan att man tänker att ”nu skulle jag gjort det eller det”, man är medveten om att man gör det, men allt känns så jäkla bra, men man vet inte exakt liksom.

David menar att ”man är ett med allt”, vilket känns som om kroppen är musik. Kroppen känns inte längre som min kropp, gjord av kött och ben, utan då ”musiken pumpar igenom kroppen blir du ett med ljudvågorna, det är dit man vill, varje gång”. David (subjektet) och musiken (objektet), flätas tätt ihop och är inte längre separerade från varandra, istället skapas en gemensamhet. David riktar sig mot musiken och låter sig genomströmmas av musiken, låter sig förföras. För att nå hit måste David ”släppa allt” och det är först när han inte tänker och släpper allt som det är möjligt att nå ”the zone”. Tankekraften fungerar som en motkraft till känslan, menar David. Att tänka är att hålla i, hålla fast, kontrollera och domptera. Att känna, å andra sidan, syftar till att släppa taget, att släppa kontrollen, att inte veta och istället låta sig föras. Mötet med musik kan vara omvälvande (Nielsen 2010, s 138). ”När du står i centrum kan du inte vara avstängd, du måste ge energi för du får hela tiden energi tillbaka, energin flödar”. Det innebär att David ger, samtidigt som han blir inspirerad av någon annan som dansar. Att ”bara liksom göra det man känner för” ger utlopp för känslor, menar David. Att samtidigt dansa och sjunga ger en ”dubbeleffekt”: ”Det skönaste som finns är att bara få ut allting […] för i vissa stunder när man släpper helt, det är då man mår som bäst!”. När David inte orkar eller inte längre bryr sig, då ”kan allt komma ut”. Att dansa blir ett sätt att få utlopp för känslorna, att få bort, sortera dem och/eller få ut dem: ”Det är ett språk man kan få ut så mycket av, det blir verkligen som en slags terapi” eller det Nielsen kallar för ”katharsis-effekt, som man fra gammel tid har ment kunne være forbundet med musikbeskæftigelse, samt på visse af de terapeutiske virkninger, som vi ved, musik og musikalsk aktivitet kan have” (Ibid). Att genomgå katarsis betyder rening eller rensning: ”Begreppet och termen infördes av den grekiske filosofen Aristoteles (384-322 f Kr) som förklaring till den inre befrielse och lättnad som dåtidens greker upplevde när de på teater såg de stora grekiska dramerna”[53]. Att i cyphern låta allt komma ut och låta sig genomsköljas och renas av musiken upplever David som oerhört positivt. Det handlar om att vara i stunden ”då man bara hör musiken och man känner energin” från ringen runtomkring och trots att livet kan kännas trist blir detta en av de bästa stunder man haft och de kan hålla i sig i timmar, ”det är någon slags trans man kommer in i”. Dansen ger möjlighet att få utlopp för känslorna, men det kan också vara ett sätt att få bort

[53] http://www.psykologiguiden.se/www/pages/?Lookup=katarsis (150728)

dem, sortera och bearbeta dem. När David upplever mening i cyphern betyder det att han ”låner sig ud til den oplevde verden og tillader et engagement i oplevelsen, hvor dette engagement samtidigt muliggør et meningsfuldt udtryk” (Thørgesern 2012, s 216). David riktar sig mot musiken med sin levda kropp, han söker sig till musiken med sin rörelse och något händer mellan musiken och David i rörelse: Kroppen vill uttrycka sig, kroppen söker uttryck och ”Det kan for exempel være en begyndende oplevelse af glæde” (Ibid). Glädje kan vara en del i att ”vara in the zone”.

Genom sin intentionella akt och sitt intersubjektiva medskapande erfar David musiken som meningsfull, men också genom att han erfar det emotionella i form av starka känslouttryck tillsammans med existentiella upplevelser som berör livsfrågor.

Konversation och kommunikation

> Nu är vi fler i rummet, då är det inte bara samspelet mellan mig och musiken, utan mig, musiken *och* en annan person, eller om man vill se det som en annan energi.

Att dansa med en annan person betyder att ”bli indragen i den energin eller tvärtom”. David upplever och får en känsla för sin kollegas energi med sin kropp (Bengtsson 2005, s 25). David, musiken och kollegor möts i rörelse vilket innebär samspel, kommunikation och interaktion. På samma sätt känner David av och interagerar med publik han dansar för: ”Man lyssnar väl efter vissa saker, man kollar efter vissa saker, man ser hur folk reagerar”. När David möter en danspartner eller en publik gör han det med sin kropp, det kan ske genom en blick, en utsträckning, genom att vända sig mot eller ifrån eller med ett handslag. “Lived other (*relationality*) is the lived relations we maintain with others in the interpersonal space that we share with them” (van Manen 1990, s 104). I mellanrummet mellan David, kollegor och publik har David chansen att starta en konversation: kroppsligt, verbalt, i rörelse, med ljud och/eller i tystnad. Att erfara och komma i kontakt med en annan människa innebär också att David kan överskrida sig själv:

> In a larger existential sense human being have searched in this experience of the other, the communal, the social for a sense of purpose in life, meaningfulness, grounds for living, as in religious experience of the absolute Other, God (Ibid, s 105).

När Davids kropp möter en annan kropp i musik ger det en möjlighet för ett gemensamt *vi* att uppstå. Den energi som då skapas öppnar för att

både det förväntade och det oväntade kan ske. När flera människor deltar i dans och rörelse innebär det att det finns fler samspelsmöjligheter, fler aspekter av att ”konversera” och ”du har ännu mer energi att leka med, dansa och synkronisera med någon”. Flera personer innebär en synergieffekt som både ger upphov till fler lösningar, förslag och uppslag. Flera personer ger också upphov till en känsla av att bli större, men det ger även en möjlighet till att skapa en gemenskap, en närhet, en sammanflätning. En känsla som tangerar existentiella frågor, frågor som berör vad det innebär att vara människa. I mötet med en annan människa får David en möjlighet att se sig själv.

David provar en rörelse, den landar rätt i musiken och musiken svarar tillbaka på rörelsen. David förklarar det som att han försöker ”tala med musiken” och plötsligt händer det att musiken talar tillbaka: ”Jag gjorde min rörelse och den landar exakt där jag vill ha den ska landa i musiken, och musiken är där och bär upp mig”. När det stämmer mellan rörelse och musik innebär det en speciell känsla:

> Jag säger någonting med min kropp och musiken svarar och bär mig, men man kan säga ser också. Men det blir en annan sorts, det blir, ja, vad man ser och vad man säger, men när man bara *är* så blir det ihopblandat: vad man säger och vad man ser. I slutänden så säger man väl ingenting, man bara *är*, allting blir *en* sak.

David kommunicerar inte verbalt, men i rörelse. Hans kropp är en symbolbärare som berättar om hans erfarenhet och upplevelse i och med musik: ”Som levde kroppe udtrykker vi os i en symbolsk form, verbalt eller nonverbalt og interagerer samtidigt med den erfaring og viden, som bliver synlig i den levede krops holdninger og tilegnede teknikker (Fink-Jensen 2001, s 60). Genom samtalet med musiken synliggörs Davids kunskap och erfarenhet. Men i kommunikationen mellan David och musik finns också något ”mer”. Ett ”mer” som berättar om en känsla och en lust att bli ett med musiken. Ett utsuddande av gränsen, en längtan och en önskan om att mötas.

Sammanfattningsvis

David har lärt sig om livet genom dansen och om dansen genom livet. Davids liv expanderar och blir större när nya vanor förankras i hans kropp. Med kroppen förstår och vet när David när en ny vana etablerat sig (*Kunskap och lärande*).

Med kroppen känner och hör David världen samtidigt som han känner sin kropp. Mellan att känna och att kännas finns en glipa och där uppstår mening (*Det sinnliga – att förnimma och förnimmas*). David möter, konverserar och kommunicerar med musik, kollegor och publik. Det sker i rörelse, verbalt, med ljud och i tystnad. Hans kropp är en symbolbärare som kan visa på kunskap och erfarenhet (*Konversation och kommunikation*).

När David känner sig ”connected” med musiken erfar han varat mer intensivt. Men för att nå ”flow” krävs övning och när han uppnår det förändras tidsupplevelsen samtidigt som en öppenhet mot världen infinner sig, det blir som en ”stemthed” och en mottaglighet för musik med utgångspunkt i den levda kroppen *(Flow)*.

I cyphern är människorna som deltar sammanflätade med varandra genom intersubjektiviteten. Det tar sig uttryck i flera personers riktadhet mot musiken och varandra. I ringen flödar energin mellan de som står i ringen, tillsammans med den eller de som befinner sig i mitten samt mellan dj:n och musiken. Att nå ”the zone” innebär att musiken och jaget flätas samman. Det innebär att bli ett med allt. Ett möte med musik kan bli omvälvande.”The zone” tangerar emotionella och existentiella upplevelser (*In the zone – mellankroppslighet*).

4.2 Fyra musikaliska kontexter: Likheter och olikheter

Avhandlingen har tagit avstamp i fyra olika musikaliska kontexter representerade av en *musiker* (Astrid), en *konsertbesökare/kompositör* (Björn), en *dj* (Celia) och en *dansare* (David). Följande teman representerar och belyser varje musikalisk kontext:

Astrids erfarenhet av kroppen vid musicering i egenskap av ***musiker,*** kan uttryckas som:

- *Kunskap, rutiner och vanor*
- *Att ha och vara kropp*
- *Nervositet och kropp*
- *Existentiella erfarenheter i musik*
- *Relationer och kommunikation*
- *Rummet*

Björns erfarenhet av kroppen vid musicering i egenskap av ***konsertbesökare/kompositör,*** kan uttryckas som:

- *Tidig start – lång erfarenhet*
- *Upplevelse i musik: Estetisk upplevelse av musik, Emotionella upplevelser i musik, Existentiella upplevelser i musik*
- *Relationer och förhållningsätt: Rummet, Orkester, Dirigent, Administration och utövande musiker*
- *Musik och språk*

Celias erfarenhet av kroppen vid musicering i egenskap av ***dj***, kan uttryckas som:

- *Känsla, erfarenhet och kunskap*
- *Upplevelse av, med och i musik*
- *Den egna kroppen i rörelse till musik*
- *Kommunikation och interaktion*

Davids erfarenhet av kroppen vid musicering i egenskap av ***dansare***, kan uttryckas som:

- *Kunskap och lärande*
- *Det sinnliga – att förnimma och förnimmas*
- *Flow*
- *In the zone – mellankroppslighet*
- *Konversation – kommunikation*

Ovanstående teman (essenser) kommer nu att jämföras för att se vilka som sammanfaller och vilka som skiljer sig åt. Vilka teman (essenser) är genomgående för de fyra musikaliska kontexterna? Hur skiljer sig kontexterna åt? Denna manöver syftar till av besvara avhandlingens frågeställning: *Hur griper kroppen musik och hur griper musik kroppen?*

Kunskap vid musicering

Gemensamt för studiens fyra kontexter är att deltagarna erfar kroppen som en utgångspunkt för *kunskap* vid musicering och de vilar alla i sin levda erfarenhet av musik (*Kunskap, rutiner och vanor* (Astrid), *Tidig start – lång erfarenhet* (Björn), *Känsla, erfarenhet och kunskap* (Celia), *Kunskap och lärande* (David)). *Musikern* har upplevelser från sin barndoms spellektioner och refererar till dessa vid musicerandet i det professionella sammanhanget. *Konsertbesökaren/Kompositören* refererar också till lärandet som skett från barndomen och framåt. Han behöver inte ”tänka” utan har en känsla för tid och rum när han komponerar eller lyssnar till musik, en känsla som grundar sig i kroppen genom en levd erfarenhet. I *dj:n* liv har musiken har alltid haft en central plats och genom utbildning och ett utvecklat hantverkskunnande har hon fördjupat intresset till en profession. Tyst kunskap lever sida vid sida med utbildning och beprövad erfarenhet. *Dansaren* ger uttryck för att han lärt om livet genom dansen och vice versa. Några av Davids lärare har spelat en avgörande roll för honom och han poängterar även vikten av reflektionen med vänner och kollegor. Den levda erfarenheten av dans och musik tar avstamp i kroppen som intersubjektiva erfarenheter i samspel mellan människor.

De fyra musikaliska kontexterna har en kroppslig utgångspunkt vilket visar på hur vanor skapas från tidig ålder genom upprepning, härmning, imitation, eget utforskande och reflektion. Dessutom framträder intersubjektivitetens viktighet vid musicering, tillsammans med den tysta kunskap som vilar i handlandet. Temat (essensen) belyser hur vanor utvecklas genom görandet.

Estetiska, emotionella och existentiella erfarenheter

Med kroppen upplever deltagarna världen samtidigt som de upplever den egna kroppen. Deltagarnas kroppar förnimmer och är samtidigt förnimmande. *Estetik* kan förstås som teorier kring konst och upplevelser tillsammans med erfarenheter mottagna av våra sinnen. Deltagarna ger uttryck för hur de sinnligt möter världen och hur estetiska upplevelser erfars i och med kroppen. I den sinnliga erfarenheten av musik framträder även

de emotionella aspekterna och ger uttryck för det upplevda i form av känslor och verbal reflektion. Musik är inte endast det deltagarna hör, känner och/eller ser. Att sinnligt erfara musik innebär att musik blir till mer än klingande toner, det innebär att deltagarna blir medskapare till musiken, vilket gör att de kommer närmare varandet. Sinnliga upplevelser hänger ofta samman med existentiella och emotionella erfarenheter, vilket sammantaget ger uttryck för en estetisk erfarenhet.

De emotionella aspekterna av musik tar sig ofta kroppsliga uttryck och har enligt deltagarna sin grund i kroppen. Detta visar sig genom de känslor som kroppen ger uttryck för, samt de känslouttryck som upplevs kroppsligen. För att kunna ge uttryck för sina känslor använder deltagarna ofta metaforer för det med kroppen upplevda. För *dj:n* handlar det om att genom musik kunna förmedla en känsla, samtidigt som musik ger utlopp för känslor. *Dansaren* menar också att musik ger möjligheter till att leva ut känslor på ett sätt som endast är möjligt genom dans och sång. *Konsertbesökarens/kompositörens* erfarenhet skiljer sig något från *dj:ns* och *dansarens* erfarenhet och ger istället uttryck för upplevelsen av att bli ”genomsköljd” av emotioner genom musiken. Musiken kan användas för att uttrycka känslor, likaväl som musik kan omsluta människan i känslor. Mötet mellan musik och människa blir både starkt och omstörtande.

Gemensamt för de fyra kontexterna är erfarenheten av kropp som ett *existentiellt vara* vid musicering. Kroppen är utgångspunkt för att förstå livsåskådningsfrågor om liv och död, mänsklig samvaro, olika varandeformer, religiös längtan och upplevelse (*Existentiella erfarenheter i musik* (Astrid*), Upplevelse i musik: Estetisk upplevelse av musik, Emotionella upplevelser i musik, Existentiella upplevelser i musik* (Björn), *Upplevelse, av, med och i musik* (Celia), *Det sinnliga – att förnimma och förnimmas, Flow, In the zone – mellankroppslighet* (David)). Dock skiljer sig erfarenheter av det existentiella varandet åt: *Musikerns* förståelse av den existentiella kroppen grundar sig i relationen till instrumentet som bildar ”en plattform” för livet. Utan instrumentet reagerar kroppen med smärta. En känsla av stor saknad och tomhet infinner sig om möjligheten till fortsatt spel inskränks. *Konsertbesökaren/Kompositören* drar paralleller mellan religionsutövning och musik. I lyssnandet av musik infinner sig en ”förlösning” tillsammans med en förklaring av tillvarons mysterier. *Dj:n* menar att energin på ett dansgolv kan närma sig en upplevelse av “katarsis” genom att få släppa kontrollen och få kontakt med ”en högre makt”. För *dansaren* är ”the zone” ett existentiellt varande där tid och rum försvin-

ner. Människa, musik och värld förenas till ett. ”The zone” är ett varande att längta efter.

Rummets viktighet

Rummet spelar en meningsfull roll för de fyra olika kontexterna (*Rummet* (Astrid), *Relationer och förhållningsätt: Rummet* (Björn), *Kommunikation och interaktion* (Celia), *In the zone – mellankroppslighet* (David)). Deltagarna upplever att rummet skapar möjligheter och inskränkningar för erfarandet i musik. Rummet får olika mening beroende på deltagarnas intentionalitet. I de rum där *musikern* trivs påverkas musicerandet positivt, likaväl som att de rum som påverkar henne negativt stör musicerandet. En vacker och/eller hemtrevlig miljö skapar en mottaglig atmosfär, precis som ett trångt övningsrum eller en obekväm gradäng betyder motsatsen. Att kunna skapa ett rum runt sig själv genom notställets, stolens och pultkollegans placering inverkar också på *musikerns* upplevelse och utförande av musik. *Konsertbesökarens/Kompositörens* relation till rummet belyser hur olika konsertlokaler påverkar upplevelsen i musik. Detta grundar sig i hur rummet är präglat av olika traditioner som tar sig uttryck i hur man förväntas föra och bete sig. Att kunna luta sig tillbaka i stolen småpratandes med bordsgrannen påverkar upplevelsen av musik på ett sätt, medan att sitta i en bänkrad med blicken riktad framåt utan någon större rörelsemöjlighet påverkar musikupplevelsen på ett annat sätt. Dessa två ytterligheter speglar att det finns kroppsliga konventioner att följa vid lyssnandet på musik. Hur dansgolvet är placerat i lokalen betyder mycket för hur en kväll utvecklar sig, menar *dj:n*. Är dansgolvet placerat i ett genomgångsrum får det en avgörande betydelse för dj:en som strävar efter att få publik att komma till dansgolvet. Således finns en cirkelrörelse mellan *dj*, rum och publik. Dj-båset, *dj:ns* rum-i-rummet, innebär en trygghet men samtidigt också en avskärmning och distansering till publiken. Detta kan överbryggas med *dj:ns* utsträckning i rummet med hjälp av musiken samt hur hon läser och ”pejlar” av publiken. *Dansarens* erfarenhet av musicering kan bli oerhört stark i cyphern (ringen). En cypher kan uppstå i stort sett varsomhelst, till exempel på klubben, på gatan och på dansklassen. Cyphern skapar ett rum av mening i världen som möjliggör för tidsbegreppet att förändras tillsammans med en förhöjd känsla av närvaro som kan tangera extas. När ringen av människor skapar ett levande rum blir upplevelsen av musik i rörelse omvälvande.

Kropp och kommunikation

Ett fjärde tema som de fyra kontexterna delar är erfarenheten av kroppen vid kommunikation i musik (*Relationer och kommunikation* (Astrid), *Relationer och förhållningssätt* (Björn), *Kommunikation och interaktion* (Celia), *Konversation – kommunikation* (David)). Kommunikationen består i ett verbalt samspel, men deltagarna ger främst uttryck för en kroppslig kommunikation mellan kollegor och människor, samt mellan människa och musik. Den kommunikativa kroppen uttrycker sig genom relationer till andra människor, till rummet och till musiken. Det sker genom att konversera: en växelverkan mellan att tilltala och att bli tilltalad, mellan att ge och ta, mellan att röra sig och att vara still. *Musikern* kommunicerar med dirigenten, medmusikanter och publik. Detta sker främst med kroppen. Med kroppen kan hon också uttrycka det hon helst inte uttalar verbalt. *Konsertbesökarens/kompositörens* kommunikation i konsertsalen är också främst kroppslig. En intensiv slutapplåd är en kommentar till orkestern och ett exempel på interaktion och kommunikation mellan publik och musiker/dirigent. Det innebär ett ordlöst samspel mellan människorna i publiken samt mellan publik och orkester. Ett språk alla inblandade är förtrogna med. *Dj:n* och danspubliken interagerar med varandra och hon understryker vikten av ett gemensamt ansvar för samspelet. Utan publiken vore *dj:n* ingenting. Samtidigt är *dj:n* det nav som möjliggör för musik och publik att mötas. Även för *dansaren* är konversationen med musiken är central. Musiken kan svara på *dansarens* rörelse och ett möte uppstår, likaväl som *dansaren* svarar på musikens uttryck. *Dansaren* kommunicerar både kroppsligen och verbalt med sina kollegor, det sker i dansen likväl som i den talade reflektionen.

Det finns också teman som skiljer kontexterna åt:

Kroppens dubbelsidighet

Musikern och *dj:n* ger uttryck för olika erfarenheter av kroppen vid musicering såsom den objektiva och subjektiva kroppen, den professionella och den privata kroppen, den kropp vi har och den kropp vi är, den stilla och den rörliga kroppen (*Att ha och vara kropp* (Astrid), *Den egna kroppen i rörelse till musik* (Celia)). *Musikerns* sociala kropp ingår som en cell i orkesterkroppen, som en cell bland andra celler, som en del av ett kollektiv. Men om *musikern* har ont i sin kropp är det inget hon vill tala om – denna kropp är högst privat och ingenting hon delar med någon i kollektivet. *Dj:n* använder sin kropp som ett "instrument" för att till exempel skapa energi på dansgolvet samtidigt som den egna, privata musikupple-

velsen kan få hennes kropp att stillna. Kroppens dubbelsidighet lever sida vid sida. Vissa tillfällen är kroppen ett verktyg och en del av ett sammanhang, andra gånger är kroppen det mest privata och intima, ett *jag*. *Musikern* erfar sin kropp som något *fysiskt,* vilket å ena sidan kan jämföras med ett förtingligande av kroppen: Kroppen är något hon *har*. Men, å andra sidan, när *musikern* är i god fysisk form blir instrumentet en förlängning av hennes kropp. När *dj:n* blir gripen av musik blir hon stilla och hon behöver inte röra på sig för att uppleva. När kroppen bli gripen av musiken sker det direkt och bortom den tänkta tanken. Men om *dj:n* vill höja intensiteten på dansgolvet dansar hon med och inblåser energi i musiken, vilket innebär en avvägd handling där kroppen används för att nå syftet. *Musikerns* och *dj:ns* olika kroppserfarenhet uttrycker kroppens dubbelsidighet.

Den okontrollerade kroppen

Musikern erfar ofta nervositet vid musicering (*Nervositet och kropp* (Astrid)). Nervositeten blir till ett gap mellan henne och cellon, fyllt med stress och obehag. Samtidigt skapas det också ett mellanrum i henne själv – *musikern* upplever sin kropp på avstånd, kroppen är något hon *har*. En kropp som är bortom hennes kontroll, en kropp som kan besvära och genera henne. I orkestermiljön talas det inte om stress och nervositet. Nervositet anses fult, du bör kunna styra dig själv. *Konsertbesökaren/kompositören* belyser också olika kroppsliga förhållningssätt vid musicering (*Relationer och förhållningssätt* (Björn)). Kroppen speglar olika slags kapital (ekonomiskt, socialt, kulturellt och symboliskt) genom det sätt som konsertpubliken, dirigenten och orkestern för sig, klär sig och intar rummet på. En kropp som inte kan kontrolleras visar på avsaknaden av vanor. Kroppen synliggör mig och visar upp mig, kroppen avslöjar mig.

Musik och språk

Med hjälp av en kroppslig erfarenhet i musik uttrycker sig *konsertbesökaren/kompositören* språkligt (*Musik och språk* (Björn)), vilket innebär att musiken kan begripliggöra det som är svårt att hitta ord för. Talet springer ur en kroppslig gest och går inte att skilja från kroppen.

4.3 Hur griper kroppen musik och hur griper musik kroppen?

Att göra musik eller att vara musicerande innebär en aktivitet. Att skriva musik, komponera, improvisera, spela ett instrument, sjunga, dansa, gå på konsert, lyssna på en cd, välja musik, tänka på musik, tala om musik och skriva om musik innebär att vara musicerande. Ett görande. Ett görande som skapar mening för den som är musicerande.

Det meningsskapande görandet vid musicering ska förstås i ljuset av Nielsens fem aktivitetsformer: *reproduktion* (att utföra, återskapa, sjunga, spela existerande musik), *produktion* (skapa, komponera, arrangera, improvisera), *perception* (motta höra intryck och förarbeta dessa till musikalisk mening), *interpretation* (analysera och tolka musik) och *reflektion* (undersöka musik ur ett historiskt, sociologiskt, psykologiskt o s v perspektiv) (Nielsen 2010, s 291 ff). En aktivitetsform eller ett funktionsområde innebär ett sätt eller en dimension av att vara aktiv, verka och fungera tillsammans med musik på. Aktivitetsformerna hänger samman och ska förstås som huvudaspekter som i sin tur innehåller delfunktioner (Ibid, s 294). Timmar av övande, lyssnande, skrivande, dansande innebär att ett kunskapande kommer till stånd och att vanor skapas. Det tysta får röst. Kroppen vet. Jag vet.

Ett görande i musik innebär att en riktning är tagen, jag *vill* något. Detta sker genom intentionaliteten. Jag sträcker mig *mot* musiken om så endast i tanken, detta medför en rörelse. Mitt öra dras mot det hörda, nyfiket lyssnande efter toner, klanger, färger, form, känslor. Mitt öga sträcker sig mot det i rummet klingande, mina ögon lyssnar på samma sätt som mina öron ser. Ögat hör. Rörelser och kroppar ljuder. Min hand strävar och vill nå instrumentet, pennan, musikanläggningen, dirigentpinnen, notpapperet. Jag vill känna, uppleva, erfara och röras. Jag *griper* musiken med min kropp genom en intentionell akt och musiken sträcker sig mot mig. Gripa och gripas, ett parande, en sammansmältning utan att helt kunna uppgå varken i det ena eller det andra. Nära, men med ett mellanrum. Begripandet, förståelsen, den ökade kunskapen, detta med kroppen gripna – skapar mening (Merleau-Ponty 2002). Ett görande i musik, att vara musicerande, innebär en meningsskapande handling. Musik och kropp är inte separerade, kropp är musik och musik är kropp. I köttet möts musik och kropp. *Kroppen griper musik. Musiken griper kropp.*

Varandet i världen grundar sig i kroppen, den levda kroppen, så till vida att vi är *till* världen med kroppen. Värld och kropp är tätt sammanflätade och kan inte förstås som separerade från varandra, istället beskriver köttet dess dubbelhet:

> Men köttet beskriver både ett sammanhängande och ett avstånd, både en samhörighet och en gräns mellan den varseblivande och det varseblivna. Handen som känner att världen är närvarande känner också av dess tyngd, tack vare att handen själv är köttslig och alltså känner världen på avstånd (Dahlberg 2013, s 67).

Att känna och kännas, att se och vara sedd, att höra och höras. Köttet är det mänskliga, det världsliga, det synliga och det osynliga. Köttet är inte endast den levande kroppen och världen – köttet är vårt *varande* i världen.

Estetiska, emotionella och existentiella upplevelser och erfarenheter skapar förändring. Rysningar drar över ryggen, jag svettas, fryser, vill gråta och skratta, pulsen ökar, rusar och saktar ner. En gripenhet av musik ger upphov till känslor, tankar, sinnlighet och erfarenheter som inte är möjliga utan musik. Musiken har förmågan att träffa människan med en omedelbarhet och direkthet: ”Jeg fornemmer ikke noe – ikke noe mellområde – mellom musikken og meg” (Vetlesen 2004, s 43). Musiken kommer till mig och jag kommer till musiken, musiken uttrycker sig och jag uttrycker mig. I musiken möter jag mig själv och jag finner mig självexponerad (Ibid). När musiken griper mig sker det bortom min vilja och intention. Att bli skakad, berörd och omruskad av musik innebär ett brott med det invanda, det förväntade och det inövade. En gripenhet av musik är en erfarenhet som slår ner och slår sig in i det vardagliga, något som subjektet inte kan kontrollera eller förutse. Det bara sker när ”Subjektet rykkes inn i verket” (Ibid, s 47). Jag blir plötsligt, och helt utan förvarning, påmind om tillvaron och ”sårbarheten, dødelighet, relasjoners skjørhet og ekstistentiell ensomhet” (Ibid, s 41). Villkor som är givna oss, villkor som inte kan väljas, eller för den delen, väljas bort. Att bli gripen av musik innebär att gränserna för vad det innebär att vara människa i världen framträder (Ibid, s 48). Att bli gripen av musik påverkar vårt varande-till-världen. Jag sätts i rörelse med min sårbarhet, med min ensamhet och med min dödlighet. Musiken öppnar dörren för varat. Ett varande i musik skapar mening. *Musiken griper kroppen. Kroppen griper musik.*

I mellanrummet och sprickan mellan görande och varande, i glipan och i springan mellan att gripa och att gripas sträcker sig ett spänningsfält. Spänningen mellan att göra och att vara, mellan att gripa och att gripas innebär att fältet inte går att reducera till det ena eller andra. I spänningsfältet mellan det synliga och det osynliga, mellan att göra och att vara, mellan att gripa och gripas, finns den privata kroppen som samtidigt också är anonym. I spänningsfältet befinner sig kroppen som ett uttryck för det mest oskyddade och ömtåliga, en förkroppsligat jag – mitt vara.

Samtidigt som kroppen också, med tydlig utåtriktadhet, strävar ut i världen, ut till de andra, med en önskan till det vilda och råa.

Å ena sidan vill kroppen leva ut, ge sig hän och nå extas (den vilda intentionaliteten) (Keller 2012). Å andra sidan vill inte kroppen avslöja, genera och dra löje över sig. Att kunna kontrollera sig, men samtidigt vilja släppa taget. Kroppen längtar å ena sidan efter katarsis, öppenhet och förlösning, å andra sidan är vanan en trygghet.

(Spännings)fältet mellan att göra och att vara, mellan att vara synlig och osynlig, gripa och gripas är uttryck för den kroppsliga existensen.

Studien har tagit avstamp i förståelsen av att vi människor är kroppsliga varanden-till-världen, vilket poängterar en filosofisk position där kroppen förstås ur ett holistiskt perspektiv. Den levda kroppen, *le corps propre*, är en oreducerbar helhet och istället för att göra en uppdelning mellan kropp och tanke menas att kroppen *gör* erfarenheter, känner, reflekterar och *är*. Mellan att *göra* och *vara* finns en glipa – kött – vilken ligger till grund för det spänningsfält som kan kallas *existens*. I glipan mellan ett görande och ett varande, mellan att gripa och gripas, skapas mening.

KAPITEL FEM

5. Diskussion

Diskussionskapitlet är strukturerat i tre fält: *kroppen som fält, det emotionella, existentiella och estetiska fältet* samt *Kunskaps- och bildningsfältet*. Med hjälp av Bourdieus fältbegrepp ges empirin en möjlighet att lyfta från den personliga och subjektiva erfarenheten till en mer strukturell nivå som ger undersökningen validitet och bärighet.

Ett fält kan förstås som ett slagfält, en plats där strider utspelas och avgörs (Bourdieu 2000). Ett fält karaktäriseras också av hur en grupp människor förenas genom gemensamma intressen och värderingar, samt sociala, ekonomiska och kulturella kapital. Olika fält kan interagera och samspela med varandra, samtidigt som de är hierarkiskt ordnade. Fältbegreppet ger en möjlighet för det personliga och subjektiva att ta höjd och visa på hur strukturer verkar. De tre fälten bygger på den undersökning som är genomförd i avhandlingen och behandlar den ontologiska utgångspunkt som säger att vi är till världen med vår kropp och att vi med kroppen möter världen. Diskuteras görs också de estetiska, emotionella och existentiella erfarenheter som utgör vårt varande i världen. Avslutar gör kunskaps- och bildningsfältet som belyser kroppen som utgångspunkt i en skolkontext. Detta fält syftar till att ställa frågor och ge förslag till vidare forskning.

5.1 Kroppen som fält

För några år sedan ställde jag en grupp studenter frågan huruvida de erfor att de *hade* eller *var* sin kropp? Svaren jag fick var reflekterande, välformulerade, genomtänkta och betydligt intressantare än den felformulerade frågan jag ställt. Jag önskade ett svar som kunde hjälpa mig att på ett ganska dualistiskt vis strukturera hur jag skulle gå vidare i mina tankar. Men tillvaron är sällan antingen eller, oftast uppenbaras det faktum att tillvaron är både och. Även de fält som vi människor befinner oss i är sällan entydiga, endimensionella och en-kla.

Människor existerar och framträder som figurer på ett psykosocialt och sociokulturellt fält bestående av uttrycks- och upplevelseformer där människan kan erfaras som en "ekspressiv-perceptuel livsstil" (Keller 2012, s 276). Varje individ och personlig existens har sin stil och levda kroppslighet som "hænger sammen og giver mening på samme måde som et kunstverk" (Keller 2012; Merleau-Ponty 2002). På detta sätt framstår människor för oss. Som helhetsuttryck, som involverade i livsvärlden, som sätt att vara på, som engagerade och kommunicerande.

Min kropp berättar mig, berättar om mig. Avslöjar mig. Berättar det jag själv inte vet, det jag själv inte ser. Min kroppsliga existens berättar sådant om mig, som framträder klart för andra. Min kroppsliga existens är mer anonym och mindre reflekterad än min personliga existens (jmf 4.1.3 Celia: *Den egna kroppen i rörelse till musik*). Detta hänger samman med den *anonyma* kroppsligheten och den kropp jag uppfattar som mitt *jag*. Den *kroppsliga existensen* är mer anonym än den *personliga existensen* (Keller 2012, s 277). Den personliga existensen är mer reflekterad och centrerad, den personliga existensen är unik, en livsstil som har en viss hållning till tillvaron: "Det er en livskunst udfoldet i et etisk-politiskt praksisfelt af normer og værdier, handlingdmuligheder of forhindringer, valg og ansvar" (Ibid). Vi människor är både kroppsliga och personliga existenser, inte antingen eller, utan både och, inte sammansmälta, men nära sammanflätade. Det finns en glipa i fältet där strider uppstår och utspelar sig.

Att arbeta med sin kropp anses tvivelaktigt och det grundar sig i idéerna om att de som är fattigast är de som inte har annat att ge än sin kropp. "The ultimate poverty or loss of being is to be left with nothing but yourself. It is to work directly with your body, like the other animals" (Eagelton 2003, s 42). Naturligtvis arbetar alla med sin kropp, men det råder skillnader mellan att ha ett arbete som kräver att kroppen arbetar med muskelkraft och styrka för att utföra sysslor alternativt ett arbete som visar och delar de mest intima delar av kroppen, jämfört med att med

fingertoppskänslighet utföra ingrepp på hjärta och hjärna. Alla arbeten utgår (naturligtvis) från kroppen och utförs med kroppen, men inbringar olika värden (jmf 4.1.2 Björn: *Relationer och förhållningsätt – administration och utövande konstnärer*). Vid musicering arbetar du "directly with your body" och Björn pekar på att många musiker tränar sina kroppar för att orka och klara av sitt arbete (jmf 4.1.2 Björn: *Relationer och förhållningsätt – orkester*). Att träna och röra sin kropp (den anonyma kroppen) på detta sätt anses helt acceptabelt, men att bli gripen av musiken och röra sig spontant med och i musiken (den personliga kroppen) anses inte lämpligt. Astrid belyser hur orketermusikerna uppmanas att "ta för sig" och ta plats genom sin rörelse. Men att spontant röra sig till musiken anses inte "fint" (jmf 4.1.1 Astrid: *Att ha och vara kropp*). Här skulle man kunna tycka att den kropp som rör sig med musik och visar på ett kunnande och en emotionell förståelse av musiken borde rendera respekt, men troligt är att denna spontana och oövertänkta rörelse istället förstås som ett tecken på något vilt och rått och därmed inte genomtänkt och kontrollerat. Att däremot gå till gymmet och stärka biceps och triceps skulle kunna förstås som ytterst påvert, då det endast handlar om att stärka muskulaturen utan någon annan mening än just den fysiska. Detta skulle också skulle kunna påskina ett instrumentellt förhållningssätt till kroppen. Men här har träningen ett syfte – att klara av arbetet som musiker. Här kan urskiljas en konflikt mellan den vilda och den kontrollerade kroppen, den kropp som vill känna musiken, följa musiken och vara musiken jämfört med den kontrollerade och planerade kroppen. Dock ska inte den kropp som är gripen av musik förväxlas med den kropp som genom rörelse och muskelkraft vill uttrycka musik (Tingstad & Carlsen 2015, s 16). Risken är överhängande att vi greppar musiken och nästan med ett slags våld – utan balans, känslighet och andning – vill uttrycka musiken, istället för att bli gripna av den (Ibid, s 14). Det är precis detta som Astrid så tydligt vänder sig emot (jmf 4.1.1 Astrid: *Att ha och vara kropp*). För att kunna uttrycka musik behöver vi istället hitta tillbaka till den inställning eller det "modus" som tillåter rörelse och som, utan för mycket kontroll, inbjuder till lyssnande och balans (Ibid, s 18).

På reklampelare, i tv, i tidningar, på bio, i tunnelbana och på bussar finner vi kroppar, ofta retuscherade och tillrättalagda. Förtingligade. Objektifierade. Distanserade. Opersonliga. De kroppar som visas upp, ställs ut och synliggörs är de vackra, friska och unga kropparna. Sällan de levda, gamla och sjuka kropparna:

> The body, that inconvenient reminder of morality, is plucked, pierced, etched, pummelled, pumped up, shrunk and remolded. Flesh is converted into sign, staving off the moment when it will subside into the sheer pornographic meaninglessness of a corpse. Dead bodies are indecent: they proclaim with embarrassing candour the secret of all matter, that it has no obvious relation to meaning. The moment of death is the moment when meaning haemorrhages from us. What seems a celebration of the body, then, may also cloak a virulent anti-materialism – a desire to gather this raw, perishable stuff into the les corruptible forms of art and discourse. The resurrection of the body returns as the tattoo parlour and the cosmetic surgeon's consulting-room (Eagleton 2003, s 164-165).

Att reducera det ohanterbara – vår dödlighet – på detta sätt är en vägran att inse människans bortre gräns. Att försöka göra min kropp personlig genom tatueringar och piercingar är ett sätt att hantera min kropp på, i ett försök att skilja "min" kropp från "din". Från att vara en kropp bland alla andra blir jag synlig och unik. Men jag äger inte min kropp, jag *är* min kropp. Zlatan Ibrahimovic har under 2015 uppmärksammat oss på att han har 50 namn tillfälligt tatuerade/skrivna på sin kropp. Detta är en del i FN:s World Food Programme med syfte att stoppa hungern i värden:

> Mitt namn är Zlatan Ibrahimovic. Var jag än går känner folk igen mig. Säger mitt namn. Hejar på mig. Men det finns namn ingen hejar på. Carmen. Rahma. Antoine. Lida. Cheeuy. Mariko. Om jag kunde skulle jag skriva vartenda namn på min kropp. Men det finns 805 miljoner människor som lider av hunger i världen i dag. Alltför många av dem är barn. De drabbas av krig, naturkatastrofer och extrem fattigdom. Jag har supportrar över hela världen. Från och med i dag vill jag att det stödet ska gå till de människor som verkligen behöver det. Så när du hör mitt namn, kommer du att tänka på deras namn. När du ser mig, kommer du att se dem[54].

Zlatan förkroppsligar de osynliga och bortglömda kropparna genom att rita deras namn på sin egen kropp. Med sin kropp som spelplan låter han synliggöra ett existentiellt problem då alla inte har så att de klarar sig, kan överleva eller leva drägligt: "Genom mig ville jag att folk ska se deras namn och berättelser"[55]. Genom att dra av sig tröjan under en fotbolls-

---

[54] http://www.aftonbladet.se/sportbladet/fotboll/internationell/frankrike/zlatan/article20321997.ab

[55] http://www.dn.se/sport/fotboll/zlatans-tatueringar-mot-svalt/

match kunde han exponera sin kropp för världen och på så sätt ge en röst åt de kroppar som aldrig syns och får synas (att ta av sig sin tröja under en match renderar i ett straff, ett gult kort). Zlatans kropp och kompetens är högt värderad, enligt Svenska Dagbladet är han "världens dyraste spelare, genom alla tider, i världens största sport. […] De sex övergångarna från MFF till Ajax, Juventus, Inter, Barcelona, Milan och nu Paris Saint-Germain har kostat 1,4 miljarder kronor"[56]. Därför är också Zlatans kropp den perfekta annonspelaren för att föra fram ett budskap eller reklam[57], denna gång med namnen på de osynliga synliggjorda på hans egen hud. Zlatans exponerade, synliga, kompetenta och ljudande kropp för 1,4 miljarder kronor ger plats för de kroppar som ingen ser eller hör.

Kroppar vi undviker att möta, trots att vi ser, är de som sitter på våra trottoarer, utanför affärer och boutiquer – de subjektslösa tiggarna, objekten, de som inte heller har så de klarar sig. Sittande på backen, med en hand utsträckt är det lätt att tingliggöra och placera fenomenet "tiggare" i facket för "EU-problematik". Det är enklare än att möta en medmänniskas blick. Att inte se är att inte höra, förstå eller möta. En tiggares kropp betingar knappast 1,4 miljarder kronor och gör sig inte som annonspelare; den har ingen röst, den hörs för att tystnaden är så öronbedövande. Den syns inte, men de stilla kropparna skriker till oss, sliter och river. Det habitus som finns inristat i tiggarnas kroppar undviker vi att se, deras kroppar fyller oss med rädsla för vår egen utsatthet. Att sitta på marken med en hand utsträckt visar på en handlingsdisposition färgad av ekonomisk underdånighet. Men vad är det vi inte ser? Vad döljer sig bakom den trötta blicken och den krökta ryggen? Vad händer om handlingsmönstret bryts och byts?

En kropp som leker med en boll inbringar miljoner tillsammans med respekt och förundran, medan den kropp som ber för sitt liv i bästa fall får några kronor på nåder tillsammans med en medlidsam blick eller ett stänk av förakt. Zlatans kropp har ett självlysande habitus inom hans grupp eller fält, han har en självklar plats inom fotbollsvärlden på grund av sina idrottsliga framgångar. Hans kropp når ut. Vi vill se den, förundras och beundra den. Zlatans offentliga kropp. Men Zlatans kropp visar också andra handlingsdispositioner än den som erkänd fotbollsspelare. Hans

---

[56] http://www.svd.se/sport/zlatans-flytt-till-psg-bra-for-svensk-fotboll_7352680.svd

[57] Jmf med Zlatans annonskampanj för Volvo.

språk, sätt att tala och föra sig berättar om en invandrarbakgrund. Rosengård. Zlatans privata kropp.

När vi blir sjuka och får ont hänvisar vi gärna till kroppen som något vi *har*, ett ting. Vi objektifierar oss själva tillsammans med de som vårdar oss: ”Sykrollen har sterke objektaktige trekk. Det gjelder også i forholdet til legen. Legen er den aktive, pasienten den passive” (Østerberg 2014, s 19). Detta kan även jämföras med vissa undervisningstillfällen då läraren är den aktiva och eleven den passiva. Läraren förevisar och eleven förväntas härma så exakt som möjligt. Läraren är den aktiva, den som leder, berättar och förklarar, medan eleven är den passiva mottagaren. Att objektifiera individen gäller även när teknik är inblandad i människors liv. Vid kirurgi, när mycket teknisk utrustning används, är det enkelt att objektifiera människan – kroppen blir ett objekt bland andra objekt. Det gäller även när vi drabbas av nervositet, smärta eller när vi inte mår bra (jmf 4.1.1 Astrid: *Nervositet och kropp*). Även då är det lättare att förhålla sig till kroppen som något vi *har* istället för något vi *är*. På så sätt går det att distansera sig mot obehaget, irritationen, sorgen, smärtan, passiviteten och rädslan. Men samtidigt *är* jag ju den kropp som spelar mig spratt, den kropp som låter och luktar, den kropp som förslappas, är stressad, svettas, blir sjuk, har ont, åldras och dör. Precis som jag är den kropp som kan sjunga, dansa, spela, komponera, lyssna, njuta och uppleva. Parallellt *är* och *har* jag min kropp. Att *ha* och att *vara* kropp är en slags intern kamp inom fältet kroppslig existens. Strider som utspelas inom de flesta av oss, strider som troligtvis aldrig kommer få en entydig vinnare (jmf 4.1.4 David: *Det sinnliga – att förnimma och förnimmas*).

Kroppen innehar ett kapital som tar sig uttryck i kläder, stil, språkbruk och kroppshållning (Bourdieu 1993). Kroppen, präglad av habitus, kan således förstås som en slags statussymbol eller klassindikator, precis som de rätta bostadsområdena, de prestigefyllda bilarna och de populära märkena som signalerar smakdistinktioner (Ibid, s 250). Kroppens habitus kan/ska visas upp och bedömas. Kroppens habitus kan inte gömmas då kroppen är märkt av vanor och dispositioner. Vanor som är förkroppsligade och sedimenterade. Det kan innebära att känna sig obekväm i sammanhang där jag inte vet hur jag ska föra mig, likaväl som jag känner mig ”som hemma” när jag vet hur jag ska bete mig. Hur beter jag mig när jag ska besöka en konsert? Hur ska jag klä mig? När klappar man? (jmf 4.1.2 Björn: *Relationer och förhållningssätt*). Björns kroppsliga disposition består i att han är van vid olika konsertmiljöer. Han vet hur han ska bete sig såväl på jazzklubben som i konsertsalen. Detta gör honom trygg och det

är också något som kan avläsas i hans kropp. Hans handlingsmönster uppvisar förkroppsligade vanor. Precis som att Astrids musikerkropp visar upp trygghet i orkestersituationen. Hennes långa erfarenhet visar sig tydligt i sättet hon bebor orkesterrummet. Dock visar hennes kropp en slags kroppslig disposition, medan konsertmästare och dirigent uppvisar andra slags handlingsdispositioner. Dessa dispositioner uppvisar olika grader av makt och inflytande i orkestern. Detta går att avläsa i kropparna. Kropparna visar med tydlighet upp förkroppsligade och sedimenterade vanor. I dj-båset är det Celia som med auktoritet leder kvällen och dansgolvet i samspel med gästerna. Hennes kropp visar upp hennes dispositioner och historia, hennes stil och inflytande. När David värmer upp kroppen synliggörs vanor tillägnande under lång tid. När så dansen fyller rummet visar Davids kropp ett annat habitus. Det trevande och inkännande får istället ge plats för det distinkta och riktade. Davids kropp fyller rummet.

Fyra olika personer, fyra olika liv, fyra olika habitus.

5.2 Ett estetiskt, emotionellt och existentiellt fält

Musik har förmågan att gripa tag i människan och beröra. Mötet blir intensivt. Förändrar. Ger starka upplevelser. Gåshud. Gråt. Längtan. Lycka. Stillhet. Tystnad. Vad är det som händer när en känsla och upplevelse tar tag i mig, ruskar till, skakar om? Hur ska det beskrivas?

> Det eksistentielle kan således ikke fanges ind i klare definitioner eller begreper eller direkte tale, men knytter sig til en altid allerede forbundethed eller udkastethed i verden, før vi tænker over den. Derfor må vi, som når vi stemmer en guitar, også forsøge at stemme os ind på det eksistentielle gennom vore tanker, ord og handlinger (Hansen 2012, s 97).

På nattklubbens dansgolv kommuniceras utan ord. Publiken stämmer in sig på varandra, musiken och rummet. Att sätta ord på och tapetsera musiken med verbaliseringar är inte nödvändigt (jmf 4.1.3 Celia: *Kommunikation och interaktion)*. I konsertsalen kan publiken ta emot musiken, översköljas, svepas med utan annan motprestation än en applåd, en kroppslig kommunikation mellan orkester och publik (jmf 4.1.2 Björn: *Upplevelse i musik*). Musik består av känslor färgade av obehag såväl som välbehag. Musik kan också föda en längtan efter att få glömma bort sig själv en stund och istället få gå upp i något större, vilket kan ta sig uttryck i en längtan efter att komma närmare en högre makt eller en Gud. Genom den sinnliga erfarenheten av musik framträder de emotionella aspekterna i form av starka känslor (jmf 4.1.3 Celia: *Upplevelser av, med och i musik*). Sinnliga/estetiska och emotionella upplevelser hänger ofta samman med existentiellt färgade erfarenheter.

Detta fält har sin utgångspunkt i det perceptuella och expressiva, tillsammans med det som erfars som estetiskt, emotionellt och existentiellt. (jmf 4.1.1 Astrid: *Existentiella erfarenheter i musik*, 4.1.2 Björn: *Upplevelse i musik*, 4.1.3 Celia: *Upplevelse av, med och i musik*; 4.1.4 David: *Flow* och *In the zone – mellankroppslighet*). Relationen till musik beskrivs som sinnlig och emotionell, kroppen förnimmer och är förnimbar, vilket ger upphov till ett erfarande av mening och existentiella erfarenheter. De estetiska, emotionella och existentiella erfarenheterna är inte identiska, men ska förstås som nära sammanlänkade även om perspektiven i vissa sammanhang kan behöva skiljas åt. Nielsen menar att ”det æstetiske kommer i fokus set i relation til nogle *grundvilkår for mennensker ekstistens*” (Nielsen 2010, s 142). Jag menar att det existentiella är centralt för vår erfarenhet i, av och genom musik och grundar det på genomförd undersökning.

Musik och kropp, kropp och musik korsar varandra. Intentionaliteten sträcker sig mellan kropp och musik: "Denne kropslige og kødelige intentionalitet strukturerer tid og rum, fysiske ting og sociale felter, såvel som de forskellige former for menneskelig identitet" (Keller 2012, s 268). Förtätningen mellan kropp och musik, köttet, beskriver hur världen hänger samman, precis som min egen erfarenhet av musik är sammanflätad med andras erfarenheter:

> Mellan den varseblivande och det varseblivna (liksom mellan jaget och andra jag) finns ett sammanfallande som alltid väntar på att inträffa, ett sammanfallande som är överhängande men som trots det aldrig kommer till stånd. Att kroppen är en kiastisk helhet innebär att *kroppen förblir öppning* (Dahlgren 2013, s 82).

Glappet och glipan (fr *écart*) är köttet mellan det seende och det synliga, mellan jaget och de andra, mellan kroppen och jaget: "Köttet är samtidig distans och närhet", köttet är gångjärnet som förenar och skiljer erfarenheter åt, köttet är övergången mellan det varseblivna och det varseblivande (Ibid, s 83). Köttet är det som förenar och som åtskiljer. Varats motsättningar får sin plats genom köttet (Ibid). Människan förstådd som en kiastisk helhet innebär en öppning mot världen. En öppning mot värld och musik som innebär erfarenheter av det estetiska, emotionella och existentiella. Nielsen åskådliggör detta med hjälp av musikens olika meningslager (Nielsen 2010, s 135) och i människans öppning mot värden kan det ske en korrespondens mellan meningslagren i musiken samt upplevelse- och erfarenhetslagren hos individen. Kropp och värld hänger ihop kiastiskt på samma sätt som den personliga erfarenheten hänger ihop med andras erfarenheter. Kropp och värld korsar varandra, precis som människors erfarenheter korsar varandras, detta slutar aldrig utan är i ständigt görande och vardande.

Men vad är meningen med det emotionella? Vilket syfte har det existentiella? Och vad är det estetiska egentligen bra för? Genom en beskrivning av vad tangodans kan vara, vill jag närma mig frågorna:

> To tangodansende kropper kommuniserer ikke noen annen mening enn dansens bevegelse. Tangoen er fullstendig unyttig, og det må man erkjenne for å kunne ta tangoen alvorlig på dens egne premisser. På dette punktet begås altfor ofte en feilslutning i vår søken etter kunnskap. Vi søker etter et annet *noe* enn hva som er, selv om svaret på bevegelsens mening ikke er annet enn *fordi*. Den skal ikke tjene til noe. Meningen er ikke *fordi dette*.

> Det finnes ikke en menig som peker utover seg selv. Betydningen av en bevegelse er rett tog slett *fordi* (Andersson 2012, s 173).

Rörelsens betydelse är ”för att”. Dansens betydelse pekar inte utanför sig själv. Dansen är meningen. Att dansa är mening, varken mer eller mindre. Samma sak gäller naturligtvis även musik. Musik har inget mål eller syfte, musik *är*. Vid musicering är musiken mening.

Att dansa innebär en förståelse av något vi inte kan *ha*. Därmed blir det en förståelse som bygger på något vi *gör*, vilket betyder att dansen ter sig olika varje gång vi dansar (Ibid, s 174). När dansen fungerar handlar det inte om vad som dansas utan om *hur*. Eller om hur vi förhåller oss till dansen (Ibid, s 179). Det handlar inte om att göra, utan att låta ske (jmf Tingstad & Carlsen 2015). Att lyssna, att andas – att observera utan att vara medveten om att jag lyssnar, andas och observerar: ”Det handler om å være i en kroppslig tenkning hvor erfaringen gir den primære empirien” (Ibid, s 185). Att erfara gör att vi plötsligt kan förstå att det inte finns något att förstå. En erfarenhet av musicering är och behöver inte förstås. Estetiska, emotionella och existentiella erfarenheter är inte ett medel för något annat än sig själv. Att förstå det estetiska, emotionella och existentiella på detta vis kan föranleda en strid mellan de parter som finner att meningen ligger i musiken själv, och de parter som finner att musikens mening ligger utanför sig själv. Det kan gälla att lära bättre och effektivare, att vila djupare, att springa fortare, att leva längre. Detta innebär en instrumentalisering av musiken, då musiken blir till ett redskap eller instrument för något annat än sig själv (Varkøy 2012, s 44). Musiken blir till *nytta* istället för *mening*. Kravet på nytta är påfallande inom många områden, inte minst inom det konstnärliga fältet. Nyttan är viktigare än glädjen och lyckan som ligger i friheten i en “formålsløse” aktivitet, såsom musik och musikalisk erfarenhet (Varkøy 2014, s 41). Nyttan består inte i meningen själv, utan läggs utanför erfarenheten. Musik värderas som ett medel, ett redskap eller instrument för något annat än sig själv vilket också accentuerar striden mellan ”musiken som mål” och ”musiken som medel” (Ibid, s 45). Men musik är inte ett ting, musik är något som människor gör tillsammans. Musik är något som sker mellan människor. Musik är mötet mellan människor (Ibid). Att möta musik innebär ett möte med mig själv. Deltagarna i studien ger alla uttryck för hur de möter musiken och hur musiken möter dem, de beskriver hur kroppen griper musiken och hur musiken griper kroppen. Deltagarna berättar om existentiella erfarenheter där livets svåra, sköna, viktiga, vackra och livsnödvändiga

stunder kan förnimmas. Djupa och omvälvande erfarenheter av rening, förlösning och att få släppa taget. Erfarenheter att längta och sträva efter. Erfarenheter av att bli drabbad. Erfarande av mening. Deltagarna ger också uttryck för hur emotionella och sinnliga/estetiska erfarenheter öppnar möjligheter att leva ut och låta sig genomsköljas av känslor, möten mellan människa och musik som ofta är starka och omstörtande.

För att så återkomma till frågorna som jag ställde tidigare: *Vad är meningen med det emotionella? Vilket syfte har det existentiella? Och vad är det estetiska egentligen bra för?* Frågorna belyser de strider som pågår inom fältet, strider mellan nytta och mening, men frågorna visar också på sin egen orimlighet. Frågorna uppvisar det omänskliga – ”en antihumanistisk tendens” (Varkøy 2012, s 40) – som allt som oftast efterfrågas i dag genom redovisning av syfte, nytta, optimering, mätbarhet… Som om dessa begrepp och frågor skulle kunna göra oss gladare och lyckligare: ”Måske oplever vi først en egentlig glæde og livsfylde i tilværelsen, når vi formår og forstå at bryde ud af den effektivitets- og udviklingsmani, som styrer os i dag, og i stedet blot lade tingen komme” (Hansen 2010, s 215). För att.

5.3 Kunskaps- och bildningsfält

I kapitel ett belystes avhandlingsprojektets relevans med hjälp av en situationsbeskrivning av kroppens marginaliserade plats i skolkontexten. Syftet med att nu åter knyta an till skolan består i att visa hur föreliggande forskning kan bidra med att ställa fler frågor till skolkontexten, och samtidigt peka framåt mot vidare forskningsprojekt.

Skolans verksamhet är styrd av nationella styrdokument, även kallade måldokument. Styrdokumenten innefattar skollagen, timplaner och läroplaner. Dessa dokument, utformade av regeringen, omgärdar musiklärarnas utrymme och handlingsfrihet. Politiska beslut och ideologier styr skolan och således även musikämnet. Musiklärarutbildningar på universitets- och högskolenivå är också direkt påverkade av grundskolans och gymnasieskolans styrdokument. De krafter som spelar på fältet är bland andra sittande regering. Andra krafter som också sätter sin prägel på fältet är EU och OECD. Genom dessa organisationer har policybegrepp som till exempel "anställningsbarhet", "evidensbaserad forskning" och "livslångt lärande" introducerats (Gustavsson 2012, s 95). Dessa regleringar och gränssättningar (styrdokumenten) tillsammans med skolans ökade krav på "mätbara resultat" och "ekonomisk nytta" styr skolan: "All kunskap blir därmed betraktad som ett instrument för effektiv utveckling" (Ibid).

På den "pedagogiska catwalken" (Vernerson 2013, s 63) finner vi begrepp som åtnjuter status och prestige då de i egenskap av kvantitativa begrepp omfattar det kvalitativa arbete som kan tyckas vara skolans uppdrag, i andra fall har de funktionen av "kejsarens nya kläder". Vi finner begrepp som "kreativitet", "entreprenöriellt lärande", "evidensbaserad skola", "matriser och formativ bedömning", "innovation", "mångfald", "initiativ", "fantasi", "företagsamhet", "individen", "valfrihet", "frihet", för att nämna några (Broady 2010; Svensén 2012; Vernesson 2013). I relation till den "pedagogiska catwalken" vill jag ställa den tysta och tystade kunskapen. Den kunskap som bygger på ett praktiskt görande med utgångspunkt i kroppen – kunskap i handling – samt den kunskap som bygger på vanor som förvärvats under lång tid, men som kanske inte alltid är verbalt formulerade, dock praktiskt reflekterade. Det handlar om kunnande och kunskap som är förvärvade och nedlagda i kroppen efter timmar, veckor och år av erfarande, övning och praktik. Kroppen *vet* och i kroppen finns vetandet förankrat i form av vanor. Den levda erfarenheten kläs inte med lätthet i ord, just på grund av att den är levd och inte alltid verbalt reflekterad. Erfarande är det som pågår *nu*. Något jag kan. Handen. Handgrepp. Blicken. Synandet. Foten. Isättandet. Reflektion – be-

dömning – handlande. Att vara i, nu, tyst. Varseblivningen förbinder det kroppsliga med utförandet, teori – praktik, tanke – handling, kroppen reagerar direkt. Detta skapar mening och band mellan den levda kroppen och världen. Även mellan människor, mellan levda kroppar, skapas mening i form av mellankroppsliga eller intersubjektiva områden, såsom en lärandesituation i skolan, vid en samspelssituation i en ensemble eller i ett samtal om vad vi upplevt. Mötet mellan kroppar uttrycker ett köttsligt möte och i mötet med en annan människa, med en annan kropp, skapas gränser och föreningar. Astrid, Björn, Celia och David berättar alla fyra om sina tidiga erfarenheter av musik. Erfarenheter genom cellospel, orkesterspel, musiklyssning och dans. De poängterar betydelsen av att få starta tidigt och att genom handlandet få möjlighet till att göra och prova. På så vis har färdigheter och erfarenheter utvecklats, grott, vuxit och blivit till kunskaper och hantverk. Ett kunnande som blir till en förlängning av kroppen. Ett lärande om livet. Världar smälter samman samtidigt som det alltid finns en glipa emellan. I glipan, i köttet, kan nu och då, du och jag, det subjektiva och anonyma, det som är nära och långt ifrån, mötas. Inte heller talet kan skiljas från kroppen, då det är en kroppslig gest. Dels på grund av dess fysiska förankring i kroppen, men också för att orden har mening, speciellt i relation till andra människor. Jag kan låna dina tankar och du kan prova mina och för att uttrycka dem behöver vi orden. Inte sällan förstår vi mer än vad vi kan ge uttryck för verbalt. För att kunna tala om musik med hjälp av verbalspråket krävs att levd erfarenhet av musik är förankrad i och erfaren av kroppen.

Diskussionen kring tyst och tystad kunskap har många år på nacken, kanske kan den sägas vara överspelad och omodern, men jag menar att den är synnerligen adekvat även i dag. Grunden för en sådan argumentation bygger jag på Astrids, Björns, Celias och Davids erfarenheter av lärande, kunnande, förtrogenhet och reflektion. Alla bedömningar och val som de gör är sammanflätade med handgreppet, blicken, foten, lyssnandet, vilket vilar i erfarenhet och kunskap. Deras kunskap är i grunden tyst, men genom handlandet och förståelsen, som också i någon form är tyst, ger de orden mening (Molander 1996, s 41). Dock kännetecknas vetenskapssyn och vetenskapliggörande av verbalisering och teoretisering och här uppstår ett spänningsfält. Att beskriva hur ett instrument klingar eller hur en rörelse ljuder är inte okomplicerat, men det går om vi får använda många ord och olika sätt att beskriva. Detta är den ena sidan av den tysta kunskapen, den andra sidan är det som är underförstått eller förutsatt, ofta de aspekter som kan gå under beteckningen ”kultur” och som vi lärt i

form av handlingsvanor och trosföreställningar, utan att ha reflekterat något nämnvärt (Ibid). En tredje sida av den tysta kunskapen är handlingar och handlingsvanor. Som en motkraft till det formulerade och teoretiserade kan alltså tre områden nämnas (Ibid, s 45):

- kroppen
- kulturen
- handlingen.

Hur passar *kroppen, kulturen* och *handlingen* in i musikämnets kursplan? Vilken plats har *kroppen, kulturen* och *handlingen* i skolans värld och i musikämnet? Hur ska dessa kompetenser evalueras, bedömas och betygssättas om de är tysta? Det tar tid att uttrycka, reflektera och sätta ord på det i handling gjorda. Hur rimmar det med kravet på effektivitet och objektivitet? För att förstå hur frågor, spänningar eller sprickor uppstår, konstrueras, formas och genereras i *fält*et, är det centralt att tänka *relationellt*. *Vilka* krafter, strukturer och mekanismer bidrar till att fältet formeras som det gör? I kölvattnet av dessa frågor kommer också frågan om *vad* som ger status och prestige? *Hur* och *varför* skapas spänningar inom yrkesfältet? (Ibid). Kunskaps- och utbildningsfältet är en plats för strider mellan olika grupper: barn/elever, vårdnadshavare, lärare, skolpersonal, skolledning, styrdokument, politiker, EU, forskare samt mellan olika ståndpunkter och synsätt, vilka kan vara grundade i politisk ideologi, i filosofiska ställningstaganden, kunskapssyn, människosyn etcetera. Relationen mellan de olika grupperna blir avgörande för vad som kommer att ske (Krüger 2001, s 25). Jag undrar, vilken plats har den levda kroppen i utbildningskontexten? Är den levda kroppen rent av tystad?

Följande text är hämtad ur Läroplanen för grundskola, förskoleklass och fritidshem 2011, texten inleder kursplanen för Musik.

> Musik finns i alla kulturer och berör människor såväl kroppsligt som tanke- och känslomässigt. Musik som estetisk uttrycksform används i en mängd sammanhang, har olika funktioner och betyder olika saker för var och en av oss. Den är också en viktig del i människors sociala gemenskap och kan påverka individens identitetsutveckling. I vår tid förenas musik från skilda kulturer och epoker med andra konstformer i nya uttryck. Kunskaper om och i musik ökar möjligheterna att delta i samhällets kulturliv (ur Läroplan för grundskolan, förskoleklass och fritidshem 2011, s 100).

Om denna text sätts i relation till resonemanget om att musik ger upphov till estetiska, emotionella och existentiella upplevelser så föds det frågor hos mig. Dels uppstår funderingar i samband med beskrivning om vad en

människa är. Enligt kursplanen är *människa* något som består av kropp, tankar och känslor. Är dessa delar separerade eller hänger de ihop, i så fall hur? Vilken eller vilka av delarna premieras? I kursplanen benämns musik som en ”estetisk uttrycksform”, men är det också en form för upplevelse? Ger musik intryck eller kan musik endast uttryckas? Musiken har ”funktioner” enligt texten – jag undrar – har musik även *mening*? Musiken kan påverka ”identitetsutvecklingen” – jag frågar mig – hur kan musik påverka människan estetiskt/sinnligt, emotionellt och existentiellt? ”Kunskap om och i musik ökar möjligheterna att delta i samhällets kulturliv” – jag undrar – på vilket sätt är kulturlivet separerat från samhällets övriga liv?

Kanske kan syftet med musikämnet bringa klarhet:

> Undervisningen i ämnet musik ska syfta till att eleverna utvecklar kunskaper som gör det möjligt att delta i musikaliska sammanhang, både genom att själva musicera och genom att lyssna till musik […] (Ibid).

Sammanfattningsvis betyder det att eleverna ska utveckla sina förmågor genom att

> spela och sjunga i olika musikaliska former och genrer,
>
> skapa musik samt gestalta och kommunicera egna musikaliska tankar och idéer, och
>
> analysera och samtala om musikens uttryck i olika sociala, kulturella och historiska sammanhang (Ibid).

För att elever ska kunna delta i musikaliska sammanhang ska de utveckla sina förmågor med fokus på att ”spela och sjunga”, ”skapa” samt ”analysera och samtala” om musik. Genom ett görande ska eleverna alltså utveckla ”förmågor”. Ett görande som är *mätbart* genom omdömen och betygsättning. Ett görande som är *nyttigt* då individen utvecklas och kan delta i samhällets kulturliv. Det är ett görande som uppmuntrar till en *objektiv* analys. Begrepp som *upplevelse* och *erfarande* av musik går inte att finna i kursplanen, dock att människan – förstådd som kropp, tanke, känsla – blir ”berörd”. Men hur tillvaratas den emotionella aspekten av musiken i skolan? Är det nödvändigt att förnimmelse av musik måste bli till förnuft? I upplevelsen av musik kan förnuftet komma något gåtfullt på spåret ”og tvivel kan være uttrykk for at den dermed *aner* mer enn denn kan fatte” (Kjerschow 2014, s 13-14). I upplevelsen och deltagandet av musik kan tankar förvandla förnimmelsen till ett frågande förnuft (Ibid). I frågan ligger misstanken och i den upplevelsen kan det meningsfulla upp-

täckas – detta kan skaka om förnuftet. Men finns det plats för frågor, undringar och reflektion i skolans musikundervisning? Finns det utrymme för kroppen, den levda kropp som har en existentiell karaktär och som pekar på vårt varande-till-världen? Hur belyses och lyfts de existentiella dimensionerna av musik i klassrummet? Jag undrar vart det existentiella/varandet i musik tagit vägen? Om dessa aspekter inte premieras och behandlas i skolan, vad gör då detta med musiklivet specifikt och samhället generellt?

En fenomenologisk förståelse av kropp har svårt att göra sig gällande när kropp möter skola. På dansgolvet, i konsertsalen, med instrumentet och i/innanför cyphern finns kroppen, den får finnas och ska ta plats, vara utgångspunkt för förnimmelser, upplevelser, erfarenheter, reflektioner, undringar och frågor. I mötet med musiken i skolan och i mötet utanför skolan skapas ett spänningsfält. Ett slags mellanrum eller glipa, ett glapp, kött. Jag efterfrågar en diskussion om musikens mening, en diskussion som bygger på en estetisk, emotionell och existentiell grund. En diskussion som i första hand handlar om innehållet i musikämnet: *vad* är musik? *varför* musik och *varför* ska vi ha musik i skolan? – framför de diskussioner som (allt för ofta) behandlar *hur*-frågan.

5.4 Avslutningsvis

Jag efterlyser en filosofisk diskussion som tar sin utgångspunkt i den levda kroppen. En filosofisk diskussion som på djupet tar upp frågor om musik, kropp, lärande, kunnande, vetande och människa i relation till det estetiska (sinnliga), emotionella och existentiella. En diskussion som inte endast resulterar i det talade eller skrivna *om* de filosofiska spörsmålen, utan en praktiserande filosofi med ett levt perspektiv. En diskussion som präglas av nyfikenheten och öppenheten: ”Hvis man vil *praktisere* filosofi, må man tale og skrive *fra* en levet erfaring og berørthed og ikke mindst *fra* en grundlæggende undren, som denne erfaring eller berørthed har bragt en i” (Hansen 2010, s 36). Ett görande och varande i musik med utgångspunkt i den levda kroppen.

Summary

1. Introduction

At first glance, the body can seem and feel obvious. Our bodies often seem so self-evident that they are taken for granted. The starting point for this thesis is the phenomenology of the body as described by Maurice Merleau-Ponty (1908-1961). Merleau-Ponty connects human existence and the body, which means that the body is something absolute, from which one cannot separate: "But I am not in front of my body, I am in it, or rather I am it" (Merleau-Ponty 2002, p 173). The lived body (Fr le corps proper) is the prerequisite to experiencing the world. Instead of the body being reduced to an object, an observable entity or a mechanism consisting chemical processes and causal relationships, humans can be aware of and able to reflect on themselves and their being. The lived body should be understood as an integrated unity as opposed to the commonly discussed polarisation between body and soul/awareness, which is often discussed, not least as a result of language limitations. Instead of speaking about the body and about the soul, phenomenology attempts to allow the world to open up and let the objects speak for themselves. Thus, it is the body that poses questions in this thesis.

1.1 Aims and research questions

This thesis aims to examine bodily anchored dimensions of meaning in relation to four different musical contexts: a professional musician, a concertgoer, a professional DJ and a professional dancer. The main research questions are; 1) How does the body take hold of the music? and 2) How does the music take hold of the body? These questions intersect each other through providing different entry points, which aims to illuminate this phenomenon from different perspectives. Given the fact that these issues are intertwined, they cannot be separated, nor should they be. Instead, they should be understood in light of each other. The questions intersect each other, yet are not identical.

This thesis explores four different musical contexts, each represented by; 1) Astrid (in her 60's), a professional musician, 2) Björn (in his 40's), a concertgoer and also a professional composer, 3) Celia (in her 30's), a professional disk jockey (DJ), and 4) David (in his 20's), a professional

dancer. The thesis focuses on these musical contexts and aims to answer the research questions through the lens of the participants' life worlds.

2. Theoretical framework

Phenomenology is a critical reflection of the world, which aims to explore and thematise central philosophical questions. For example, by using philosophy as a discipline when discussing the act of being, we are not only offered arguments for knowledge, but we are also given opportunities to investigate the actual basis for this knowledge and their conditions. Phenomenology is a philosophy that strives towards the naïve contact with the world that can be said to 'already be there', even before reflecting on it (Merleau-Ponty 2004).

Phenomenology enables phenomena to emerge. In the actual emergence, we can ask questions about how objects (the phenomena) emerge in front of the subjects. Thus, a core theme for phenomenology is the conditions for emergence (Rønholt et al 2003, p 59).

This thesis uses existential phenomenology and aims to understand the personal existence, by using Merleau-Ponty and his philosophy about the phenomenology of the body. Merleau-Ponty's phenomenology should be understood as a phenomenology focusing on human body and sociality. An existential phenomenology focuses on themes including existence, death, life and time (Feilberg 2012, p 45).

2.1 Bodily anchored musical meaning

Musicking in this thesis means that music is centred in the lived body (Fr le corps proper) (Merleau-Ponty 2002). The term musicking involves all kinds of activities and when musicking, there are opportunities for people to meet and to interact with their context (world). In addition, musicking gives opportunities for people to meet something within themselves, which may provide existential meaning.

Thus, the thesis operates with an understanding of music that is centred in phenomenology, through embracing the universe of meaning within the musical object (Nielsen 2010), coupled with an understanding of the fact that music has a bodily core. Taken altogether, this means that people are intentionally directed towards music (Merleau-Ponty 2002). In the meeting between music and people, there is fundamental correspondence. Meetings can become very intense and the person experiencing this can become completely immersed in the musical object: something in the one responds to something in the other (Nielsen 2010, p 137).

Also the concept of habitus can be useful when exploring how the body can create meaning during musicking. Habitus should be understood in terms of an individual's positions for action and can manifest through expressions of preference, how a person speaks and acts (Bourdieu 1994).

3. Method

In order to uncover, illuminate and become aware of bodily anchored dimensions of meaning in relation to these four different musical contexts, I selected a phenomenological approach since phenomenology is the theory of what emerges. Experience and meaning are central concepts within the phenomenological philosophy, however this does not mean that we have always dressed phenomena in words. Instead, the phenomena are mainly perceived as 'lived'. Through language, we can understand and uncover concepts and experiences, but phenomenology can also uncover meanings in pre-language contexts through bodily expressions and through perceptions (Ibid, p 12). The phenomenological reflection is an activity, bodily anchored in the world. This reflection means that we should understand ourselves while we live our lives, we should thus reflect upon the world in which we already live, and in addition take history into account. Merleau-Ponty argues that there is a lived connection between body and world where our perception is the basis for an open dialogue (Thøgersen 2010, p 128).

In this thesis, the descriptive approach of phenomenology operates methodologically together with understanding, explanation and interpretation as per hermeneutics. Whereas a phenomenological analysis aims to describe an essential structure of a phenomenon, hermeneutic analysis focuses on interpretation. Phenomenology emphases the fact that humans exist in the world (being-to-the world), which means that meaning is conveyed through language, culture and history. In order to be able to understand and create meaning, experiences of reality need to be explained and interpreted. Existential hermeneutics aim to "penetrate and understand the human world through a thorough analysis of the conditions for human existence" (Ödman 2007, p 42).

3.1 Reduction, construction and destruction

This study uses the analysis methods of reduction, construction and destruction, derived from Heidegger (1982, p 23). Reduction means "leading back" and thematising a phenomenon in a way in which its central aspects show, and involves analysing and uncovering. Reduction is a central phe-

nomenological method, yet it is also a method which demands that we become surprised and baffled through detaching ourselves from what is well-known; it is a method that encourages us to see the world with fresh eyes. The phenomenological reduction starts from the basis of the dual aspect of intentionality; for something to appear it must appear to someone, as something. The central aspect in this study is, in other words, how the phenomenon appears to the subject. This act highlights aspects of meaning that are expressed by and with the lived body (Merleau-Ponty 1997).

In order for something to appear, I (the researcher) have to engage in this process. This is what Heidegger calls construction: "we should bring ourselves forward positively toward being itself" (Heidegger 1982, p 21). I participate in the research process, and my preconceived ideas and understanding are therefore significant. This means I have to become aware of my position and my starting point. Understanding is the basis for interpretation and it constitutes our being in the world. Understanding points towards the future, yet at the same time sets off in the now and the present situation.

Heidegger's third step is called destruction and is described as "a critical process in which the traditional concepts, which at first must necessarily be employed, are deconstructed down to the sources from which they were drawn" (Heidegger 1982, p 23). Deconstruction aims to thematise prevailing opinions in order to dig down to the roots and, in doing so, find new and wider opportunities to understand concepts (Keller 2012, p 25). When a traditional concept is being destructed, it is possible to bring it back to its historical repetition of tradition. To destruct means to analyse and critically inspect something in order to create a new understanding of a concept.

In existential phenomenology, reduction, construction and destruction are important tools for reflection and analysis; regardless of how much emphasis a study may place on one or several of the methods, and regardless of whether any of the methods should be viewed as implied or explicit. The three methods should be understood as included in a circular fashion, similar to the hermeneutical spiral. Phenomenology and hermeneutics should be understood as ontological starting points, where the hermeneutical emphasis rests upon an epistemological foundation. In other words, phenomenology describes our being-in-the-world as humans, whereas hermeneutics helps us to understand how this happens by a methodical reflection through understanding, explanation and interpretation.

3.2 Selection

Participants

The selection criteria for participants are inspired by a body phenomenological approach (Merleau-Ponty 2002; Merleau-Ponty 1968), music perceived as a universe of meaning (Nielsen 2010) and lifeworld existentials (van Manen 1990). This involves a widened concept of music and musicians, coupled with a view of a lived body, lived time, lived space and lived relationships, viewed from a body phenomenological perspective, with the ultimate aim to grasp and illuminate the research questions.

Empirical methods

Through learning about peoples' lived experiences, there are opportunities to access deeper meaning of human experience. The choice of research methods in this thesis comes from the aims of answering the research questions, as well as being able to describe and interpret the phenomenon in multiple ways.

The observations ('on-site' and video) aim to give an insight into the life worlds of the participants. Through observing the participants in their everyday lives and in their work contexts, opportunities were given to "come close". By recording observations on video, repeated viewings were possible in order to go through, reflect and problematize the observations.

In order to portrait how the participants described the phenomenon, I deemed it crucial to use research methods that utilise their own descriptions of experiences and reflections of the phenomenon. For this purpose, I chose stimulated recall interview (Gass & Mackey 2009; Haglund 2003), semi-structured interview (Kvale 1997) and focus group (Wibeck 2009), given that a phenomenological account has a reflecting approach.

3.3 Data collection and analysis

Life world phenomena are often complex and rational, embedded into the flesh of the world (Dahlberg et al 2008, p 233). In order to understand these phenomena, I as a researcher must reduce, organise and clarify the picture that emerges, since a phenomenological-hermeneutical methodology emphasises both description and interpretation (Ibid).

The data collection began with observations of the participants in their everyday lives. Each observation lasted for approximately 60 minutes. Descriptive notes were gathered during the observations, as thorough as was possible at the time, with the aim to register as much as possible through keeping an open mind to what was being observed.

Before the participants and I simultaneously viewed the video recordings together from each observation, I had repeatedly studied these video recordings and made descriptive notes as well as reflecting through doing a structure analysis (Holgersen 2012). Everything that I could observe was noted down as thorough as possible, with the aim to uncover the current phenomenon (reduction). I also searched for elements in the video that had not emerged during the in-situ observations.

The first stimulated recall interview focused on what the participants saw and experienced when they watched the video from the observation. This meant that they put into words what they remembered of the experience they had in precisely the moment of the recording, but also expressed in words the emotions and experiences they had when watching the video.

For interview number two, I had prepared questions that were based on the first interview. Through asking these questions, I wanted to get closer to the phenomenon. The answers from the participants enabled the phenomenon to develop, take shape and come to light.

Yet again, I focused on interview transcriptions and this time I read through them with the aim to bring forward each participant's life story. The aim of the life stories was to obtain access to the four participants' meaning creation of their bodies while musicking. During the analysis of the data, participants were able to read their life stories and were asked to critically reflect, examine, correct and change anything they felt I had misunderstood or misinterpreted.

Next step in the process of analysis involved reading the texts again with openness, thoughtfulness and conscientiousness, in order to enable a new understanding of the data as a whole. In the texts, I underlined what I argue are aspects of meaning. Those that belonged together were brought into clusters of meaning (reduction and construction). The clusters formed a basis for structures of meaning – themes (essences). A hermeneutic approach involves "interpreting" and "understanding" (Ödman 2007, p 23-24). I have interpreted and understood the texts and I have thereby selected titles for these themes. Some themes are similar (i.e., can be found in several participants' texts), but are not identical and have therefore been given different names to highlight the similarity but also the fact that they are slightly different. Thereafter, these themes have been inspected from different angles through theoretical discussions, with the aim to understand, explain and raise them to a more abstract level, but also to critically examine and analyse traditional views to enable an increased understanding of the concepts (destruction).

Finally, the themes (essences) have been compared with the aim to investigate similar and dissimilar features of their professional practice as a musician, concertgoer/composer, DJ and dancer. This should be understood as a part of the reduction, in synergy with construction and destruction (Heidegger 1982) – and in this way, the research questions of this thesis are being addressed.

4. Results

The four participants are being presented through snapshots and life stories. Subsequently, the themes (essences) are presented in order to address the aims and the research questions of this thesis.

The snapshots are an introduction to each participant and their life worlds, viewed through my eyes. The aim of the snapshots are to introduce and getting to know the participants of the study. Through the observations, each participant had the opportunity to feature in their own context, which laid the foundations for the continued work in this study.

Astrid's, Björn's, Celia's och David's life stories have been developed through their interviews. Their statements are presented through interview transcriptions from stimulated recall interviews and the subsequent interviews have been adapted to running text in the subject form. The life stories aim to highlight as well as enable the emergence of participants' meaning creation of their bodies while musicking. The life stories illuminate how participants perceive bodily meaning when musicking. Participants' own expressions and words have been used as much as possible, gathered from the interview transcriptions. I have made minor changes in order to improve accessibility and clarity, but this has included a great deal of respect for their own statements. I have deemed it important to allow their own voices, expressions and nuances to come to the forth, in order to create a personal tone that can define and make each participant visible. This personal starting point and their own perception of the world is crucial to their stories, and they reflect personal and subjective acts of doing and being.

The following themes represent and illuminate each musical context:

Astrid's experiences of her body when musicking as a ***musician*** can be expressed as:

- *Knowledge, routines and habits:* Astrid's extensive experience and knowledge is integrated in her body. Habits are shaped and her cello becomes an extension of Astrid's body.
- *To have and to be a body:* There is a gap between the private and the social body, between the spontaneous and the calculating, between the phenomenal and the objective, and between the wild and the controlling body.
- *Nervousness and body:* Nervousness and stress create a space between the cello and Astrid, which also reflects the relationship between having and being a body.
- *Existential experiences in music:* When her cello playing is being made impossible because of physical injuries, this rocks Astrid's existence.
- *Relations and communication:* Communication happens on several levels in the orchestra: it can be silent, verbal, or physical where minor expressions can become very significant.
- *The room:* Astrid creates a room for herself through her habits, which become rooms of meaning.

Björn's experiences of his body when musicking as a ***concertgoer/composer*** can be expressed as:

- *Early beginnings – long experience:* Björn's knowledge is based on experiences from early childhood; his skills are embodied and his familiarity deep within many areas of music.
- *Experiences in music:* Aesthetic experiences of music, Emotional experiences in music, Existential experiences in music: Björn experiences music with his body. The music touches his body and also has an opportunity to act in the touched body. Björn encounters himself in the music, which gives him bodily reactions.
- *Relations and approaches:* The room, The orchestra, The conductor, The administration and performing musicians: Björn expresses different battles played out on different fields. The different individuals' positions for action, or habitus, are taught and coloured by upbringing and social environment.

- *Music and language:* Björn argues that music can communicate aspects he has not always verbalised. However, his language is embodied and it perfects Björn's thoughts.

Celia's experience of her body when musicking as a ***DJ*** can be expressed as:

- *Emotion, experience and knowledge:* Through Celia's experience of listening, seeing and feeling, she knows what music she should play for the dance floor.
- *Experience of, with and in music:* Music is a way for Celia to get close to herself, experience herself together with her thoughts and emotions.
- *Communication and interaction:* Celia can direct her attention towards the audience as a kind of sonar. She gauges the audience with her body and perception.
- *Her own body in movement to the music:* Celia expresses music through dance and her body focuses outwards into the room, towards the audience in order to give energy, but she can also approach music with serenity. She focuses inwards, on her own experience, by listening and feeling.

David's experience of the body when musicking as a ***dancer*** can be expressed as:

- *Knowledge and learning:* David uses his body to invite the world, experiences and events. When a habit is formed, David's existence is being widened.
- *Perception – to perceive and to be perceived:* David feels his body and he feels with his body. David creates music with his body and can at the same time experience music in and with his body.
- *Flow:* In flow situations, something immediate arises, and the body articulates itself and follows the music. Flow involves an experience of presence in the now.
- *In the zone – between-substantiality:* Through David's intentional act and inter-subjective co-creation, he experiences music as meaningful. He experiences emotions in the shape of strong emotional expressions together with existential experiences that concern life matters.

- *Conversation – communication:* David, the music, and his colleagues, meet in movement, which means interaction and communication.

This study shows that all four musical contexts share the bodily anchored dimension of meaning that starts with learning and knowledge in music. The four contexts also have aesthetic, emotional and existential aspects in relation to musicking in common. The room plays a significant role for musicking in the four contexts, coupled with body and communication. The musician and the DJ also expressed the notion of the dual aspect of the body; e.g., to have and to be in a body, the professional and the private body. The concertgoer/composer and the musician both highlight how the body can reveal them through stress, nervousness and habitus. In addition, the concertgoer/composer illuminates that language emerges from a bodily gesture.

4.1 How does the body take hold of the music? How does the music take hold of the body?

Doing something through music means taking a direction, that I want something. This happens through intentionality. I reach towards music, if only through thoughts, and it creates a movement. My ear is drawn to a sound, curiously listening out for tones, sounds, colours, shapes and emotions. My eye reaches towards the sound in the room, my eyes are listening in the same way as my ears see. They eye listens. Movements and bodies make sounds. My hand strives and wants to reach the instrument, the pen, the Hi-Fi equipment, the conductor baton, the notation sheet. I want to feel, experience and be touched. I take hold of the music and my body through an intentional act, and the music reaches towards me. To take hold of or to be taken hold of, pairing, amalgamating without being able to incorporate fully with the one or the other. Close, but with a gap in between. Making sense, the understanding, the increased knowledge, what the body has taken hold of – all creates meaning (Merleau-Ponty 2002). An act of doing in music– to be musicking – means an act of meaning creation. Music and body are not separate, body is music and music is body. Music and body meets in the flesh. The body takes hold of the music. The music takes hold of the body.

Aesthetic, emotional and existential experiences create change. Chills sweep over my back, I sweat, I freeze, want to cry, laugh, my pulse races and then slows down. Being affected by music generates emotions,

thoughts, perceptions and experiences that are not possible without music. Music has the ability to strike a person with immediacy and directness (Vetlesen 2004, p 43). Music comes to me and I come to the music, the music expresses itself and I express myself. In music, I meet myself and find myself exposed (Ibid). When the music takes hold of me, it happens beyond my will and intention. To be shaken, moved and aroused by music means a break with habits, what is expected and what is rehearsed. Being affected by music is an experience that strikes and breaks into everyday life, something that the subject cannot control or anticipate. It just happens. Suddenly and without any warning, I am reminded of life and my vulnerability, mortality and existential loneliness (Ibid, p 41). Conditions that we have been given, conditions that cannot be chosen or, for that matter, removed. To be affected by music means that boundaries of what it means to be a person in the world emerge (Ibid, p 48). To be affected by music affects our being-to-the world. Music opens doors for our acts of being. Acts of being in music creates meaning. The body takes hold of the music. The music takes hold of the body.

This study is based on the understanding of us human beings as bodily beings-to-the world, which highlights a philosophical position where the body is understood from a holistic perspective. The lived body, le corps propre, is an unreducible unity and instead of make a distinction between body and thought, the body experiences, feels, reflects and exists Between doing and being, there is a gap – the flesh – which is the foundation for the area of contention that can be called existence.

5. Discussion

The discussion chapter is structured according to three fields: The body as a field, The emotional, existential and aesthetic field, and The field of knowledge and learning. Through Bourdieu's concept of fields, the empirical data can be moved from the personal and subjective experience to a more structural level, which gives this study validity and credibility. A field can be understood as a kind of battlefield, a place where battles are fought and won (Bourdieu 2000). A field is also characterised by how a group of people are united through common interests and values, as well as social, economical and cultural capital. Different fields can interact and interplay with each other, and at the same time be hierarchically organised. The concept of fields gives an opportunity for personal and subjective perspectives to arise and indicate how structures function. The three fields emanate from the study in this thesis and address the ontological premiss

arguing that we are to the world with our bodies, and that we meet the world with our bodies. In the discussion, I also highlight the aesthetic, emotional and existential experiences that constitute our being in the world. Finally, the field of knowledge and learning illuminates the idea that our bodies are a starting point in an educational context, and this field aims to raise questions and propose directions for future research.

Referenser

Litteratur

Alerby, Eva & Ferm, Cecila (2005). Learning music: embodied experience in the life-world. I: *Philosophy of Music Education Review*, 13:2, 2005

Alexander, F Matthias (2001). *The Use of the Self*, London: Orion

Allwood, Carl Martin & Erikson, Martin G (2010). *Grundläggande vetenspasteori för psykologi och andra beteendevetenskaper*, Lund: Studentlitteratur

Alvesson, Mats & Sköldberg, Kaj (2008). *Tolkning och reflektion. Vetenskapsfilosofi och kvalitativ metod* (andra upplagan), Denmark: Studentlitteratur

Andersson, Magnus (2012). Å bli bevisst at du allerede puster. I: Varkøy, Øivind (red) (2012). *Om nytte og unytte*, Oslo: Abstract forlag

Andersson, Ninnie (2014). Assessing dance: a phenomenological study of formative assessment in dance education. I: *InFormation – Nordic Journal of Art and research*, 3:1, 2014

Angelo, Elin (2012). *Profesjonsforståelser i instrumentalpedagogiske praksiser*, Diss, Trondheim: Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet. Fakultet for samfunnsvitenskap og teknologiledelse. Program for lærerutdanning

Bengtsson, Jan (1991). *Den fenomenologiska rörelsen i Sverige: mottagande och inflytande 1900-1968*, Göteborg: Daidalos

Bengtsson, Jan (1998). *Fenomenologiska utflykter: människa och vetenskap ur ett livsvärldsperspektiv*, Göteborg: Daidalos

Bengtsson, Jan (2001). *Sammanflätningar: fenomenologi från Husseel till Merleau-Ponty*, Göteborg: Daidalos

Bengtsson, Jan (red) (2004). *Utmaningar i filosofisk pedagogik*, Lund: Studentlitteratur

Bengtsson, Jan (red) (2005). *Med livsvärlden som grund: bidrag till utvecklandet av en livsvärldsfenomenologisk ansats i pedagogisk forskning,* Lund: Studentlitteratur

Benson, Bruce Ellis (2003). *The Improvisation of Musical Dialoge. A Phenomenology of Music*, Cambidge University Press

Bonde, Lars Ole (2009). *Musik og menneske. Introduktion til musikpsykologi,* Fredriksberg: Samfundslitteratur

Broady, Donald (1984). Om bildning och konsten att ärva. I: Burman, Anders & Sundgren, Per (eds.) (2010). *Bildning. Texter från Esaias Tegnér till Sven-Eric Liedman*, Göteborg: Daidalos

Broady, Donald (1998). Kulturens fält: om Pierre Bourdieus sociolog. I: *Masskommunikation och kultur*, NORDICOM-Nytt/Sverige, Nr 1-2, 1998

Broady, Donald (2000). Inledning. I: Bourdieu, Pierre (2000). *Konstens regler*, Stehag: Brutus Östlings Bokförlag

Bourdieu, Pierre (1993). *Kultursociologiska texter*, Stehag: Brutus Östlings Bokförlag

Bourdieu, Pierre (2000). *Konstens regler: det litterära fältets uppkomst och struktur*, Stehag: Brutus Östlings Bokförlag

Bourdieu, Pierre (2010). *Distinction*, London: Routledge

Bowman, Wayne (2010). Living Philosophy, Knowing Bodies, embodied Knowledge. I: *Action, Critism, and Theory for Music Education Electronic Article*, Volume 9, No.1, January 2010

Bugge, Lars (2004). Bevisthetens strukturelle forutsetninger. En kritisk diskusjon av den norske positivismekritikken. I: *Tidskrift for samfunnsforskning* 01/2004

Burr, Vivien (2003). *Social constructionism* (second edition), East Sussex & New York: Routledge

Callewaert, Staf (2007). Hvordan kan det være at…? Om videnskab, reflektivitet og anvendt fornuft, I: Arnholtz, Hansen, Jens & Koudahl, Peter (2007). *Med Bourdieu i empirien – eksempler på praktiskt empirisk arbejde*, Denmark: Forlaget Hexis

Christensen, Erik (2012). *Music Listening, Music Therapy, Phenomenology and Neusoscience*. Diss, Aalborg University: The Faculty of Humanities

Csíkszentmihályi, Mihály (1990). *Flow. Den opptimala upplevelsens psykologi*, Danmark: Natur och Kultur

Dahlberg, Helena (2011). *Vikten av kropp: frågan om kött och människa i Maurice Merleau-Pontys Le visible et l'invisible*, diss, Göteborg: Institutionen för litteratur, idéhistoria och religion, Göteborgs universitet

Dahlberg, Helena (2013). *Vad är kött? Kroppen och människan i Merleau-Pontys filosofi*, Göteborg: Gläntan produktion

Dahlberg, Karin (2006). The essence of essences – the search for meaning structures n phenomenological analysis of lifeworld phenomena. I: *International Journal of Qualitative Studies on Helth and Well-being,* 2006, 1

Dahlberg, Karin; Dahlberg, Karin & Nyström, Maria (2008). *Reflective Lifeworld Research*, Lund: Studentlitteratur

Dahlberg, Karin & Dahlberg, Helena (2010). To Not Make Definite What is Indefinite: A Phenomenological Analysis of Perception and its Epistemological Consequences in Human Science Research. I: *Journal of the Humanistic Psychologist,* 31, 2003

Danielsson, Annika (2012). *Musik oss emellan. Identitetsdimensioner i ungdomars musikaliska deltagande*, Örebro: Örebro studies in Music Education 6, Örebro universitet

Danius, Sara; Sjöholm, Cecilia & Wallenstein, Sven-Olov (2012). *Aisthesis: estetikens historia*, Stockholm: Thales

Derrida, Jaques (2006). *Dekonstruksjon*, Oslo: Spartacus

Dufrenne, Mikel (1973). *The phenomenology of aesthetic experience*, Evanstone: Northwestern University Press

Dura, Marian T (2006). Music Education and the Music listening Experience. I: *Arts Education Policy Review*, Jan-Feb 2006

Dyndahl, Petter (2006). Dekonstruksjon av/og/eller/i musikpedagogisk forskning – noen sentrale perspektiver. I: Nielsen, Frede V & Graabræk Nielsen, Siw (Red) (2006). *Nordisk musikpedagogisk forskning, Årsbok 8 2006, NMH-Publikasjoner 2006:1*

Dyndahl, Petter & Varkøy, Øivind (2014). *The importance of differences*, Senior Research paper, NNMPF, Stockholm 2014

Eagelton, Terry (2003). *After theory*, London: Penguin Books

Elliott, David J (1995). *Music matters: a new philosophy of music education*. New York: Oxford University Press

Ely, Margot (1991*). Kvalitativ forskningsmetodik i praktiken – cirklar inom cirklar*, Lund: Studentlitteratur

Engelsrud, Gunn (2005). The lived body as experience and perspective: methodological challenge. I: *Qualitative Research* (2005), London: SAGE Publications

Engelsrud, Gunn (2010). *Hva er kropp*, Oslo: Universitetsforlaget

Feldenkrais, Moshe (1999). *Medvetenhet genom rörelse: övningar för personlig utveckling*, Lund: BookLund förlag

Feilberg, Casper (2012). Eksistentiel fænomenologi – betegnelse, stilen og begrebet. I: Keller, Kurt Dauer (red) (2012). *Den menneskelige eksistens. Introduktion til den ekstistentielle fænomenologi.* Skriftserie om eksistentiel fænomenolgi, Aalborg: Aalborg Universitetsforlag

Feilberg, Casper & Keller, Dauer Kurt (2013). *Phenomenology & hermeneutics – poled apart? An existential-phenomenological clarification of qualitative research methodology,* Paper presentation at International Human Science Research Conference, Aalborg, Denmark

Ferm, Ceclia (2004). *Öppenhet och medvetenhet: en fenomenologisk studie av musikdidaktisk interaktion*, Diss, Luleå: Luleå tekniska universitet

Ferm Thorgersen, Cecila (2009). Ömsesidig nyfikenhet och respekt: fenomenologisk didaktik som utgångspunkt för musikundervisning i grundskolans lägre åldrar. I: *Nordisk Musikkpedagogisk Forskning,* Vol. 11, 2009

Ferm Thorgersen, Ceclia (2012). Musikdidaktiskt arbete med förskolebarn. I: Riddersporre, Bim & Söderman, Johan (2012). *Musikvetenskap för förskolan*, Stockholm: Natur & Kultur

Fink-Jensen, Kirsten (1997). *Musikalsk stemthed – et henrykt nu!* Diss, København: Danmarks Lærerhøgskole, Insititut for Æestetiske fag og Mediepædagogik

Fink-Jensen, Kirsten (2001). Stemthed og levet krop. I: Dansk Netværk for Musikpædagogisk Forskning (2001). *Musikalsk læring. Konferencerapport*. København: Danmarks Pædagogiske Universitet

Fink-Jensen, Kirsten (2006). Hermeneutiske perspektiver på musikals samhandling, I: Nielsen, Frede V & Graabræk Nielsen, Siw (red) (2006). *Nordisk musikpedagogisk forskning*. Årsbok 8, 2006, NMH-Publikasjoner 2006:1

Fredlund, Anna Petronella (2004). När tanken tar kropp – om Merleau-Pontys filosofi. I: Merleau-Ponty, Maurice (2004). *Lovtal till filosofin: essäer i urval*, Eslöv: Brutus Östlings bokförlag, Symposium

Gallagher, Shaun & Zahavi, Dan (2008). *The Phenomenological Mind* (2nd edition), New York: Routledge

Gass, Susan M & Mackey, Alison (2009). *Stimulatde recall methodology in second language research*, Oxon: Routledge

Gustafsson, Bengt; Hermerén, Göran & Pettersson, Bo (2011). *God forskningssed*, *Vetenskapsrådets rapportserie 1:2011*, Vetenskapsrådet

Gustavsson, Bernt (2000). *Kunskapsfilosofi. Tre kunskapsformer i historisk belysning*, Smedjebacken: Wahlström & Widstrand

Gustavsson, Bernt (2012). Bildning och nytta, I: Varkøy, Øivind (red) (2012). *Om nytte og unytte*, Oslo: Abstract forlag

Haglund, Björn (2003). Stimulated Recall. Några anteckningar om en metod att generera data. I: *Pedagogisk Forskning I Sverige 2003, årg 8, nr 3*

Hansen, Finn Thorbjørn (2010). *At stå i det åbne. Dannelse gennem filosofisk undren og nærvar,* Københamn: Hans Reitzels Forlag

Hansen, Finn Thorbjørn (2012). Den eksistentielle fænomenologis særlige tone og musikalitet. I: Keller, Kurt Dauer (red) (2012). *Den menneskelige eksistens. Introduktion til den eksistentielle fænomenologi*, Skriftserie om eksistentiel fænomenolgi, Aalborg: Aalborg Universitetsforlag

Heidegger, Martin (1982). *The Basic Problems of Phenomenology*, Bloomington: Indiana University Press

Holgersen, Sven-Erik (2002). *Mening og Deltagelse: iagttagelse af 1-5 årige børns deltagelse i musikundervisning,* Diss, København: Insitut for Curriculumforskning, Danmarks Pædagogiske Universitet

Holgersen, Sven-Erik (2006). Den kropslige vending. En fænomenologisk undersøgelse af musikalsk intersubjektivitet. I: Nielsen, Frede V & Graabreæk Nielsen, Siw (red). *Nordisk musikpedagogisk forskning*, Årsbok 8, 2006, NMH-publikasjoner 2006:1

Holmes, Patricia & Holmes, Christopher (2012). The performer's experience: A case for using qualitative (phenomenological) methodologies in music performance research. I: *Musicæ Scientiæ*, 03/2013, Volym 17, No 1

Houmann, Anna (2010). *Musiklärares handlingsutrymme: möjligheter och begränsningar*, Diss, Malmö: Malmö Academy of Music, Lund University

Juntunen, Marja-Leena (2004). *Embodment in Dalcroze eurhytmics*, Diss, Oulu: Oulun yliopisto

Jørgensen, Per Schultz (1998). Om kvalitativa analyser – og deres gyldighed. I: *Nordisk Psykolog, 1989, 41 (1)*

Kaladjev, Stojan (2000). *Ergonomi i musikutbildning: ergonomiska och kognitiva aspekter på instrumentalspel*, Diss, Stockholm: Stockholms universitet

Keller, Kurt (1995). Kroppen giver mening. I: *Psykolog Nyt,* nr 14, s 6-9

Keller, Kurt Dauer (2012). Lad os nu blive personlige! Om personens felt i erfaring. I: Keller, Kurt Dauer (red). *Den menneskelige eksistens. Introduktion til den ekstistentielle fænomenologi.* Skriftserie om eksistentiel fænomenolgi, Aalborg: Aalborg Universitetsforlag

Keller, Kurt Dauer (2012). Institution og eksistens. I: Keller, Kurt Dauer (red). *Den menneskelige eksistens. Introduktion til den ekstistentielle fænomenologi.* Skriftserie om eksistentiel fænomenolgi, Aalborg: Aalborg Universitetsforlag

Kjerschow, Peder Chr (2014). *Musikken – fre greppethet til begrep: musikkfilosofiske tekster fra Platon til Cage*, Oslo: Vidarforlaget

Krüger, Thorolf (2001). Mot en symbiose mellom musikkpedagogisk forskning og musikklærerpraksis. I: Holgersen, Sven-Erik & Nielsen, Frede V (red) (2001). *Konferencerapport: Musikpædagogisk Forskning og Udvikling i Danmark, Dans Netværk for Musikpædagogisk Forskning*

Kvale, Steinar (1997). *Den kvalitativa forskningsintervjun*, Danmark: Studentlitteratur

Leijonhufvud, Susanna (2011). *Sångupplevelse – en klingande bekräftelse på in existens i världen: en fenomenologisk undersökning ur ett första-persons-perspektiv*, Lic, Stockholm: KMH förlag

Leijonhufvud, Susanna & Ferm Thorgersen, Cecilia (2015). Music as Art – Art as Being – Being as Music. A Philosophical Investigation into How Music Education Can Embrace a Work of Art Based on Heidegger's Thinking. I: Pio, Fredrik & Varkøy, Øivind (2015). *Philosophy of Music Education Challenged Heideggerian Inspirations: Music, Education and Personal Development,* Springer

Lgy 70. *Läroplan för gymnasieskolan 1970* (tredje upplagan 1983). Allmän del, Stockholm: Liber

Lilliedahl, Jonathan (2013). *Musik i (ut)bildning, Gränsdragningar och inramningar i läroplans(kon)texter för gymnasieskolan*, Diss, Örebro: Örebro studies in Music Education 9, Örebro universitet

Lilliestam, Lars (2006). *Musikliv. Vad människor gör med musik – och musik med människor* (andra upplagan), Göteborg: Bo Ejeby Förlag

Lindqvist, Anna (2010). *Dans i skolan: om genus, kropp och uttryck*, Diss, Umeå: Institutionen för estetiska ämnen, Umeå universitet

Ling, Jan (1983). *Europas musikhistoria -1730*, Uppsala: Esselte Studium AB

Lpfö 98, (2010), *Läroplan för förskola Lpfö 98* (rev), Stockholm: Skolverket & Fritzes

Merleau-Ponty, Maurice (1945/2002). *Phenomenology of Perception,* London: Routledge

Merleau-Ponty, Maurice (1945/1997). *Kroppens fenomenologi,* Göteborg: Daidalos

Merleau-Ponty, Maurice (1964/1968). *The Visible and the Invisible*, Evanstone: Nortwestern University Press

Merleau-Ponty, Maurice (2000). *Øyet og ånden*, Oslo: Paz Forlag

Merleau-Ponty, Maurice (2004). *Lovtal till filosofin: essäer i urval*, Eslöv: Brutus Östlings bokförlag, Symposium

Molander, Bengt (1996). *Kunskap i handling*, Göteborg: Daidalos

Nielsen, Frede V (2010). *Almen musikdidaktik*, København: Akademisk forlag

Norberg, Helene (2008). *Handelskammarens rapport* 1.2008, Sydsvenska Industri- och Handelskammaren

Nordenstam, Tore (1984). Ett pragmatiskt perspektiv på datautvecklingen. I: Göranzon, Bo (red) (1984). *Datautvecklingens filosofi: tyst kunskap och ny teknik*, Stockholm: Carlsson & Jönsson

Oberhaus, Lars (2015). Body – Music – Being. Making Music as Bodily Being in the World. I: Pio, Fredrik & Varkøy, Øivind (Ed) (2015). *Philosophy of Music Education Challenged Heideggerian Inspirations Music: Education and Personal Development,* Springer

Paulander, Ann-Sofie (2011). *Meningen med att gå i musikterapi. En fenomenologisk studie om deltagares upplevelser*, Diss, Stockholm: KMH Förlag

Pelinski, Ramòn (2005). Embodiment and Musical Experience- I: *Revista Transcultural de Música / Transcultural Music Review. #9*, 2005

Pio, Fredrik (2005). *Musikalitetens fødelse. Den videnskabelige menneske og tonalitetens sammenbrud.* Aarhus Universitetsforlag

Pio, Fredrik & Varkøy, Øivind (2012). A Reflection on Musical Experience as Existential Experience: An Ontological Turn. I: *Philosophy of Music Education Review,* Volume 20, Number 2, Fall 2012

Pio, Fredrik (2015). Musings of Heidegger. Arts Education and the Mall as a 'Debased' (Dreyfus) Work of Art. I: Pio, Fredrik & Varkøy, Øivind (Ed) (2015). *Philosophy of Music Education Challenge Heideggerian Inspirations: Music, Education and Personal Development,* Springer

Polanyi, Michael (2013). *Den tysta dimensionen*, Göteborg: Daidalos

Ranciére, Jaques (2012). *Den emansiperte tilskuer*, Oslo: Pax Forlag

Rasmussen, Torben Hangaard (2012). Fænomenologi og nostalgi hos Merleau-Ponty. I: Keller, Kurt Dauer (red) (2012). *Den menneskelige eksistens. Introduktion til den ekstistentielle fænomenologi.* Skriftserie om eksistentiel fænomenolgi, Aalborg: Aalborg Universitetsforlag

Ricoeur, Paul (1993). *Från text till handling*, Stockholm: Brutus Östlings Bokförlag

Ruud, Even (2001). *Varma ögonblick. Om musik, hälsa och livskvalitet,* Göteborg: Bo Ejeby Förlag

Rønholt, Helle; Holgersen, Sven-Erik; Fink-Jensen, Kirsten och Nielsen, Anne Maj (2003). *Video i pædagogisk forskning – krop og udtryk i bevægelse*, Forlaget Hovedland, Institut for Idræt, Københavns Universitet

Rønholt, Helle (2003). Didaktiska irritationer. I: Rønholt, Helle; Holgersen, Sven-Erik; Fink-Jensen, Kirsten & Nielsen, Anne Maj (2003). *Video i pædagigisk forskning – krop og udtryk i bevæegelse,* Forlaget Hovedland, Institut for Idræt, Københavns Universitet

Skjervheim, Hans (1971). *Deltagarna och åskådare. Sex bidrag till debatten om människans frihet i det moderna samhälle*t, Halmstad: Verdandi debatt

Skolverket (2011). *Läroplan för grundskola, förskoleklassen och fritidshem 201*1, Stockholm: Fritzes

Small, Christopher (1998). *Musicking: the meaning of performing and listening*, Middleton: Wesleyan University Press

Stubley, Eleanor V (1998). Being in the Body, Being in the Sound: A Tale of Modulating Identities. I: *Journal of Aesthetic Education*, vol 32, no 4 (Fall 1998)

Stubley, Eleanor V (1999). Musical listening as bodily experience. I: *Canadian Journal of research in Music Education,* 40 (4), Summer 1999

Svensén, Gertrud (2012). Drömmen om lärande på recept. I: *Pedagogiska Magasinet* 120502

Swartling Widerström (2005). *Att ha eller vara kropp?: en textanalytisk studie av skolämnet idrott och hälsa*, Diss, Örebro: Örebro universitet

Thøgersen, Ulla (2010*). Krop og fænomenologi. En introduktion til Maurice Merleu-Pontys filosofi*, Danmark: Academica

Thøgersen, Ulla (2012). Eksistensens meningskredsløp. Refleksioner over responsivitet og emotionalitet. I: Keller, Kurt Dauer (red) (2012). *Den menneskelige eksistens. Introduktion til den ekstistentielle fænomeno-*

logi. Skriftserie om eksistentiel fænomenolgi, Aalborg: Aalborg Universitetsforlag

Thøgersen, Ulla (2013). Om at indstille sig fænomenologisk. I: Schiermer, Bjørn (red) (2013). *Fænomenologi: Teori og metoder,* Denmark: Hans Reitzels forlag

Tingstad, Sander & Carlsen, Morten (2015). En fiolinist formes om. I: Jørgensen, Harald (2015). *Undervisning i øvning. Rapport 1 fra prosjekt ved Norges Musikkhøgskole*, Skriftserie fra Senter for fremragende utdanning i musikkutøvning (CEMPE), vol 2. NMH-publikasjoner 2015:5

Trondalen, Gro (2004). *Klingende relasjoner. En musikkterapistudie av "signifikante øyeblikk"i musikalsk samspill med unge mennesker med anoreksi*, Diss, Oslo: Norges Musikkhøgskole

Trondalen, Gro (2014). Resource-oriented Bonny Method of Guided Imagery and Music (R-oGIM) as a creative health resource for musicians. I: *Nordic Journal of Music Therapy* (2014), Routledge

Van Manen, Max (1990). *Researching Lived Experience. Human Science for an Action Sensitive Pedagogy*, State University of New York press

Varkøy, Øivind (2001). *Musikk for alt (og alle). Om musiksyn i norsk grunnskole*, Diss, Norges Musikhøgskole: NMH-Publikasjoner 2001:2

Varkøy, Øivind (2003). *Musikk – strategi og lykke. Bidrag til musikkpedagogisk grunnlagstenkning,* Oslo: Cappelen Akademisk Forlag

Varkøy, Øivind (2007). Instrumentalism in the Field of Music Education: Are We All Humanists? I: *Philosophy of Music Education Rewiew*, 2007, Volym 15 No 1

Varkøy, Øivind, (2010). The Concept of "Bildung". I: *Philosophy of Music Education Review*, 04/2010, Volum 18, No 1

Varkøy, Øivind (2012). "… nytt liv av daude gror". Om å puste nytt liv i døde talemåter. I: Varkøy, Øivind (red) (2012). *Om nytte og unytte*, Oslo: Abstract forlag

Varkøy, Øivind & Westby, Inger Anne (2014). Intensity and Passion: On Musical Experience, Layers of Meaning, and Stages. I: *Philosophy of Music Education Review,* Vol. 22, No. 2 (Fall 2014)

Varkøy, Øivind (2015). The Intrinsic Value of Musical Experience. A Rethinking: Why and How? I: Pio, Fredrik & Varkøy, Øivind (Ed) (2015). *Philosophy of Music Education Challenged Heideggerian Inspirations: Music, Education and Personal Development,* Springer

Vernersson, Ann-Krestin (2013). *Ett o-herrans liv i Rytmikens tjänst – att utveckla och forma en musikpedagogik*, Malmö: Musikhögskolan i Malmö

Vetenskapsrådet (2011). *God forskningssed. Vetenskapsrådets rapportserie* 1:2011, Bromma Vetenskapsrådet

Vetlesen, Arne Johan (2004). Erfaring. I: Guldbrandsen, Erling & Varkøy, Øivind (2004). *Musikk og mysterium. Fjorton essay om grensesprengende musikalsk erfaring,* Oslo: Cappelen Akademiskt Forlag

Vickhoff, Björn (2008). *A perspective theory of music perseption and emotion*, Diss, Göteborg: Göteborgs universitet. Institutionen för kultur, estetik och medier

Vist, Toril (2009). *Musikopplevelse som muligheter for følelskekunnskap: en studie ev musikopplevelse som medierende redskap for følelsekunskap, med vekt på emosjonell tilgjengelighet og forståelse*, Diss, Oslo: Norges Musikhøgskole

Wahlström, Ninni (2009). *Mellan leverans och utbildning. Om lärande I en mål- och resultatstyrd skola*, Göteborg: Daidalos

Wallrup, Erik (2012). *Musical attunement: the concept and phenomenon of Stimung in music*, Diss, Stockholm: Stockholms universitet. Institutionen för musik- och teatervetenskap

Wibeck, Victoria (2000). *Fokusgrupper. Om fokuserade gruppintervjuer som undersökningsmetod*, Malmö: Studentlitteratur

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

Ödman, Per-Johan (2007). *Tolkning, förståelse, vetande. Hermeneutik i teori och praktik*, Finland: Norstedts Akademiska Förlag

Østerberg, Dag (2012). Nyttens begrensninger, I: Varkøy, Øivind (red) (2012). *Om nytte og unytte*, Oslo: Abstract forlag

Østerberg (2014). Skjervheim og kritikken av objektivismen. I: Otnes, Per; Østerberg, Dag „ Ebbing, Hans & Mjaatvedt, Olav (2014). *Hans Skjervheim – en kritisk nylysning*. Oslo: Abstract forlag

Österling Brunström, Johanna (2010). *Musik i rörelse. Fyra lärares uppfattning om och användande av rörelse vid lärande av musik på estetiska programmet, inriktning musik*, Magisteruppsats, Musikhögskolan, Örebro universitet

Elektroniska källor

http://www.psykologiguiden.se/www/pages/?Lookup=reduktionism (150205)

Sökord: Reduktionism

(http://www.oecd.org/about/ (141001)

Sökord: OECD

http://www.skolverket.se/laroplaner-amnen-och-kurser (131127)

Sökord: Läroplan för grundskolan

http://www.skolverket.se/laroplaner-amnen-och-kurser (131127)

Sökord: Kursplan

http://www.skolverket.se/laroplaner-amnen-och-kurser/grundskoleutbildning/grundskola/musik (131127)

Sökord: Kursplan i Musik (Lgr 11)

http://www.skolverket.se/laroplaner-amnen-och-kurser/gymnasieutbildning/gymnasieskola/sok-amnen-kurser-och-program/subject.htm?subjectCode=MUS&lang=sv&tos=gy (131127)

Sökord: Kursplan i Musik (gymnasiet)

http://www.skolverket.se/laroplaner-amnen-och-kurser/gymnasieutbildning/gymnasieskola/programstruktur-och-examensmal/es (131127)

Sökord: Kursplan i rytmik (gymnasiet)

http://www.ne.se/sok?q= (140113)

Sökord: Aktör

www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/fenomen (150303)

Sökord: Fenomen

http://g3.spraakdata.gu.se/saob/show.phtml?filenr=1/208/35.html (130807)

Sökord: Reduktion

http://www.do.se/sv/Diskriminerad/ Diskrimineringsgrunderna/ (150203)

Sökord: Diskrimineringsgrunder

www.jamstalldhet.nu (150205)

Sökord: Jämställdhet

http://www.codex.uu.se/texts/HSFR.pdf (120109)

Sökord: Informationskravet, samtyckeskravet, konfidentialitetskravet och nyttjandekravet i enlighet med Vetenskapsrådets riktlinjer

http://g3.spraakdata.gu.se/saob/ (150429).

Sökord: Analys

http://codex.vr.se/forskarensetik.shtml (141119)

Sökord: Forskningsetik

http://www.riksdagen.se/sv/Dokument-Lagar/Lagar/Svenskforfattningssamling/Lag-2003460-om-etikprovning_sfs-2003-460/ (141119)

Sökord: Etikprövning

http://www.codex.vr.se/manniska2.shtml (141119)

Sökord: Codex

www.**ne**.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/**intuition** (150630)

Sökord: Intuition

http://www.aftonbladet.se/sportbladet/fotboll/internationell/frankrike/zlatan/article20321997.ab, (150216)

Sökord: Zlatan

http://www.dn.se/sport/fotboll/zlatans-tatueringar-mot-svalt/ (150216)

Sökord: Zlatan + tatuering

http://www.svd.se/sport/zlatans-flytt-till-psg-bra-for-svensk-fotboll_7352680.svd (150216)

Sökord: Zlatan

Seminarium

Østerberg, Dag: *Vetenskapsteoretisk seminarium om fenomenologi*, Norges Musikkhøgskole, (111109).

Holgersen, Sven-Erik: *Fænomenologiske analysestrategier, PhD kursus 16-20 april 2012,* Institut for Uddannelse og Pædagogik (PDU), Århus Universitet, (120416-120420).

Figurer

Figur 1: “Skitse, der illustrerer nogle meningslag i det musikalske objekt” (Nielsen 2010, s 136).

Figur 2: ”Skitse af korrespondensen mellemmeningslag i det musikalske objekt og bevisdsthedslag hos den oplevende person” (Nielsen 2010, s 137).

Figur 3: Det trilaterala sanningsbegreppet i föreliggande studie (jmf Alvessons & Sköldberg 2008, s 49).

Bilagor

Bilaga 1

Karlstad 121008

Hej!

Inledningsvis vill jag tacka för att du vill vara med i denna studie!

Kort information om avhandlingsprojektet
Sedan lå 10/11 bedriver jag doktorandstudier på Musikhögskolan vid Örebro universitet och avhandlingsprojekt har i dag namnet *Kropp, görande och varande i musik.*

Projektets syfte är att undersöka hur aktörer inom musikfältet uppfattar och upplever kroppen och kroppsligheten vid musikgörande och musikvarande. Studien ämnar också belysa vad som händer när upplevelse av och uppfattning om kroppslighet i görande och varande i musik möts.

Musik och kroppslighet kan framstå som oproblematiska fenomen, men vilken innebörd och betydelse tilldelar vi kroppsligheten som är knuten till musik? Hur upplevs kropp och kroppslighet vid musikande[58]? Hur talar vi om kroppen och kroppsligheten i musiken?

Studien är planerad att presenteras i en monografi hösten 2015.

Observation/Stimulated recall interview/ Intervju
Jag undrar om det skulle vaera möjligt att få observera dig i ditt musikgörande (en dansrepetition)? Och i de fall det är möjligt dokumentera med en videoinspelning för att därefter samtala om vad filmen visar och hur det som visas upplevs. Denna forskningsmetod kallas för *stimulated recall interview* och öppnar för ett samtal kring och en analys av det inspelade materialet. Inspelningen blir ett medel för att komma ihåg vad som hände, hur det upplevdes, vilka tankar och känslor som tänktes och kändes o s v (jmf Gass & Mackey 2000). Observation, videoinspelning och tillhörande samtal skulle gå av stapeln under våren hösten 2012 om det är möjligt och passar.

---

[58] Att musika innebär att *delta* i en musikalisk aktivitet på något sätt. Det kan t ex betyda att lyssna till musik, repetera, öva, dansa, komponera, arrangera och producera musik, uppträda, sjunga i kör, som dj spela musik, percipiera, uppleva musik. Att musika innebär också att ha relationella förbindelser med människor, samhälle och värld. Syftet med att musika ligger inte i objektet utan i *aktiviteten* och kan ta sig uttryck i ett görande och ett varande i musik (Small 1998).

Troligt är också att observation och videoinspelning ger upphov till nya frågor vilket i sin tur kan resultera i en *intervju* (Kvale 1997), om du finner att det skulle vara görligt för dig.

Fokusgruppsintervju/Gruppsamtal
Vad innebär en *fokusgruppsintervju*? Wibeck (2000) menar i sin bok *Fokusgrupper, Om fokuserade gruppintervjuer som undersökningsmetod* att: ”Fokusgrupper är en forskningsteknik där data samlas in genom gruppinteraktion runt ett ämne som bestämts av forskaren” (s 23). Vi kommer alltså att gemensamt samtala om några av de frågor som ligger till grund för studien som ska behandla kroppens och kroppslighetens betydelse vid musikande.

Intervjun beräknas ta ca 1,5 timme och kommer att spelas in med diktafon. Därefter transkriberas intervjun till text och kommer efter tolkning och analys ligga till grund för avhandlingsarbetet. Eventuellt kommer också fler gruppsamtal ske längre fram under avhandlingens fortskridande, i så fall troligtvis under våren och hösten 2012/våren 2013.

Sammanfattningsvis
Studien kommer inledas med observation och videoinspelning, den kommer följas av en stimulated recall interview och en intervju (hösten 2012). Därefter ett eller eventuellt flera gruppsamtal (våren 2013).

Behandling av insamlat material
Allt material (videoinspelning, inspelning med diktafon) behandlas konfidentiellt och är avidentifierat inför bearbetning. Det står varje informant/deltagare fritt att när som helst avbryta sin medverkan och materialet förblir då anonymt. Allt inspelat material från intervju och observation kommer att förstöras efter transkription.

Handledare
Mina handledare är professor Øivind Varkøy (oivind.varkoy@nmh.no), Norges Musikhögskola/Musikhögskolan vid Örebro universitet, lektor Maria Westvall (maria.westvall@oru.se), Musikhögskolan vid Örebro universitet och Sven-Erik Holgersen (svho@dpu.dk), Danmarks pedagogiska universitet, de svarar gärna på frågor om du skulle vilja komma i kontakt med dem.

Återigen, jag är glad över att du vill delta och uppskattar detta mycket!

Med bästa hälsningar
Johanna Österling Brunström

Doktorand i Musikvetenskap med inriktning på musikpedagogik på Musikhögskolan vid Örebro universitet
E-mail:johanna.osterling-brunstrom@oru.se
Mobil: 0709-96 77 43

Referenser:

Gass, Susan M & Mackey, Alison (2000). *Stimulatde recall methodology in secund language researc*h, Routledge

Kvale, Steinar (1997). *Den kvalitativa forskningsintervjun*, Lund: Studentlitteratur

Small, Christopher (1998). *Musicking. The meanings of performing and listening,* Wesleyan

Wibeck, Victoria (2000). *Fokusgrupper. Om fokuserade gruppintervjuer som undersökningsmetod,* Lund: Studentlitteratur

Bilaga 2

Stimulated recall Astrid, 120601

Information innan vi tittar på videon
”Vi ska nu titta på videon, och det vi är intresserade av är hur du tänker/upplever/erfar när du ser videon.

Jag kan se vad du gör på videon, men jag vet inte hur du tänker/upplever/erfar din kropp och kroppslighet – så kan du beskriva vad du tänker när du ser inspelningen?

Tryck här/säg till mig när du vill pausa – precis när du vill! Så när du vill säga något är det bara att trycka här.
Och om jag har en fråga kommer jag passa på att ställa den då.”

Titta på videon

- Vad upplevde du precis här?
- Kan du beskriva vad du tänkte/upplevde här?
- Jag ser en reaktion hos dig – vill du berätta vad du tänkte/upplevde?
- Kommer du ihåg vad du tänkte/upplevde?

Frågor
Med utgångspunkt i videoupptagningen – mikroanalyser:
1. a) Jag ser att du tittar mycket på dirigenten. Hur upplever du kontakten med dirigenten/pultkollegan/stämman/orkestern? Hur sker kontakten kroppsligt? Perceptionsvägar: se, höra, känna, dofta.
b) Hur följer du dirigenten/pultkollega/stämma/orkester kroppsligt?

2. Hur upplever du relationen med noterna kroppsligt? Hur påverkar notstället musikandet?

3. Kan du beskriva kontakten med pultkollegan? Hur kommunicerar ni? Hur erfar/upplever man sin kollega: syn/hörsel/doft/intuitivt?

4. Kan du beskriva varför vissa insatser är mer kroppsligt förberedda än andra (större kroppsligt sett)? Hur upplevs kroppen vid insatsen?

5. Är det vanligt att orkestermedlemmar och annan personal rör sig i rummet under rep? Hur upplever du det?

Andra frågor
1. Kan du beskriva hur du upplever din kropp när du musikar?

2. Hur upplever du tiden när du musikar? Finns det tidslig skillnad mellan att öva – repa – konsert/föreställning?

3. Hur upplever du rummet när du musikar? Påverkar det dig var du är: övningsrum, scenen?

4. a) Hur påverkar dina kollegor dig kroppsligt: dirigent, stämma, pultkollega, orkester, publik?
b) Hur påverkar du dem?

- *Syn/hörsel/känsel/dofter/rörelse*

5. Hur upplever du den kroppsliga relationen med ditt instrument?

6. Vilken funktion har kroppen för dig?

7. a) Hur kommunicera du med din kropp gentemot pultkollega, stämma, orkester, dirigent?
b) På vilket sätt avläser du pultkollega, stämma, orkester, dirigent kroppsligen?

8. Vilken mening har kroppen för dig när du musikar?

9. Finns det någon metafor som skulle passa in på det sätt du tänker när du tänker på din kropp och kroppslighet när du musikar?
Ex: ”När jag spelar känns det ibland som om det inte är något mellanrum mellan mig och t ex flöjten – vi blir ett”.

10. Vill du tillägga något som inte blivit sagt?

11. Vad skulle du vilja säga för att sammanfatta det vi talat om?

Bilaga 3

Intervju nr 2: Astrid, 120611

Frågor förberedda till stimulated recall interview fre 120601

- Hur upplever du/ hur sker kontakten med: dirigent?
  pultkompis?
  orkestermedlemmar?
- Hur följer du dirigent kroppsligt?
  pultkompis
  stämma
  orkester
- Hur upplever du notstället och noter? Var ligger fokus?
- Hur kan du beskriva kontakten med pultkompisen? Hur sker kommunikationen? Hur erfar du din kollega?
- Kan du beskriva varför vissa insatser är mer kroppsligt förberedda än andra? Hur upplever du din kropp vid insats?
- Är det vanligt att orkestermedlemmar och annan personal kommer och går under rep? Hur upplever du det?

Andra frågor

- Namn
- Ålder
- Utbildning
- Yrkesbakgrund
- Annat
- Hur skulle du beskriva din upplevelse eller erfarenhet av att musicera med utgångspunkt i kroppen? Hur upplever du att musicera med ett kroppsligt fokus? (lived body)
- Kan du beskriva hur du upplever tiden när du spelar? Är det skillnad på och öva, repetera eller en föreställning? Vad beror det på? (lived time)
- På vilket sätt kan rummet påverka dig kroppsligt? Utrymme vid notstället, övningslokal, scen? Spelar det någon roll för musicerandet? (lived room)
- Kan du beskriva hur du påverkas kroppsligt av din pultkompis, stämma, orkester och dirigent? Och hur påverkar du dem? (lived relations)
- Hur kan du kommunicera med din pultkompis, stämma, orkester och dirigent med din kropp och kroppslighet?

- Har olika kroppsdelar olika funktion?
- Är det möjligt att ”läsa av” en kropp? Hur går det till?
- Hur upplever du relationen till ditt instrument kroppsligt?
- Vilken mening har kropp och kroppslighet för dig när du musicerar/musikar? Allt som inbegriper att hålla på med musik?
- Hur pratas det om kropp och kroppslighet i orkestern?
- Finns det någon metafor som du kommer att tänka på när du tänker på kropp och musik?
- Vill du tillägga något?
- Vad skulle du vilja sammanfatta vårt samtal med?

Bilaga 4

Stimulated recall interview: Björn, 120602

- Vill du berätta om din upplevelse av konserten?
- Upplever du tiden annorlunda när du spelar eller lyssnar till musik?
- Hur känns/erfars/upplevs tid – med en kroppslig utgångspunkt?
- Hur påverkar rummet dig vid en konsert eller musikupplevelse?
- Upplever du din kropp olika om du befinner dig i olika konsertlokaler?[59]
- Hur upplever du de personer som sitter i närheten av dig vid en konsert?
- Hur påverkas du kroppsligen av musikern som spelar/sjunger?
- Hur påverkar dirigentens kroppslighet din kroppslighet?
- Hur kan du påverka de som sitter runt omkring dig med din kropp och kroppslighet?
- Hur kan du påverka musikerna du lyssnar på med din kropp och kroppslighet?
- Vilken mening tillskriver du kropp och kroppslighet när du musikar?
- Finns det någon metafor du kommer att tänka på när du hör ordet kropp/kroppslighet?
- Vill du tillägga något?
- Hur skulle du vilja sammanfatta vårt samtal?

[59] Här gav jag exempel på olika konsertlokaler i staden vi befann oss.

Bilaga 5

Intervju nr 2: Björn, 120627

Frågor
(lived body)

- Hur skulle du beskriva din upplevelse eller erfarenhet av att lyssna på musik med utgångspunkt i kroppen? Hur upplever du att musika med en kroppslig fokus?

(lived time)

- Kan du beskriva hur du upplever tiden kroppsligt när du lyssnar på musik? Är det skillnad på att lyssna på musik i olika sammanhang: konsertsal, stereo, smart-phone? Vad beror det på? Hur känns tid/hur upplever du tid ur ett kroppsligt perspektiv?

(lived room)

- Påverkar rummet dig kroppsligt? Utrymmet i stolen, parkett, andra balkong? Spelar det någon roll för musikupplevelsen?
- Upplever du din kropp olika om du är i ett konserthus, i en operasaling eller jazzklubb?

(lived relations)

- Kan du beskriva hur du påverkas kroppsligt av de personer som du sitter i närheten i av i bänken? Eller i orkestern? Eller vid andra tillfällen vid konserttillfället? Kan du påverka dem med din kroppslighet (musiker och konsertbesökare)?
- Hur kan du kommunicera med de andra i publiken, orkester och dirigent med din kropp och kroppslighet?
- Hur påverkar dirigentens kroppslighet din kroppslighet?
- Har olika kroppsdelar olika funktion?
- Är det möjligt att ”läsa av” en kropp? Hur går det till?
- Hur påverkas du av musiken som spelas/sjungs kroppsligt?
- Vilken mening har kropp och kroppslighet för dig när du musikar/lyssnar på musik? Allt som inbegriper att hålla på med musik?

Frågor efter intervjun 120602

- Hur upplever/erfar du kroppsligt det du benämnde som ”befriad, förlösning, renande känsla, bad för känslolivet, genomsköljd, positiv känsla”?
- Du talar om en ”andäktig känsla”, att ”spetsa ören extra”, ”en spänning som får sin förlösning”, ”spänning-avspänning” kan du beskriva hur du upplever detta i din kropp?
- Du drog paralleller mellan upplevelse av opera och religionsutövning – kan du utveckla, drar det åt ett mer intellektuellt ”tänkt” håll eller åt ett mer kroppsligt ”känt” håll?
- Du nämner att du upplevt ditt huvud, dina fötter och fingrar – kanske framför allt för att markera rytmiska partier eller markeringar av rytm eller taktart – vill du utveckla detta resonemang? När du talar om ”känslosamheten” får den dock ingen kroppsdel, var i kroppen förnimmer du ”kärlekskänslorna, kärleksuttrycket”?
- Hur upplever du att den musikaliska upplevelsen präglas av att vara en sittande publik i bänkrader som (passivt) lyssnar?
- Du nämner att du får ”rysningar, gåshud”, blir ”rörd” och får en ”annan typ an andning” av tredje satsen, vad kan detta bero på? Att få rysningar, gåshud och ändrad andning styr vi oftast inte själva utan det är något som bara sker, varför ger musiken dessa kroppsliga reaktioner (bortom tanken och styrandet) tror du?
- Inte sällan berör du starka känslor såsom ”gråt”, ”ångest”, ”kärlekskänslor” m fl, på vilket sätt upplever du att de hör dessa ihop med kroppslighet?
- Hur pratas det om kropp och kroppslighet vid konsertsammanhang?
- Finns det någon metafor som du kommer att tänka på när du tänker på kropp och musik?

- Namn
- Ålder
- Utbildning
- Yrkesbakgrund
- Annat
- Vill du tillägga något?
- Vad skulle du vilja sammanfatta vårt samtal med?

Bilaga 6

Stimulated recall interview: Celia, 120814

Inledning innan vi tittar på videon
Vi ska nu titta på videon, och det vi är intresserade av är hur du tänker/upplever/erfar när du ser videon.

Jag kan se vad du gör på videon, men jag vet inte hur du tänker/upplever/erfar din kropp och kroppslighet – så kan du beskriva vad du tänker när du ser inspelningen?

Tryck här/säg till mig när du vill pausa – precis när du vill! Så när du vill säga något är det bara att trycka här. Och om jag har en fråga kommer jag passa på att ställa den då.

Titta på videon

- *Vad upplevde du precis här?*
- *Kan du beskriva vad du tänkte/upplevde här?*
- *Jag ser en reaktion hos dig – vill du berätta vad du tänkte/upplevde?*
- *Kommer du ihåg vad du tänkte/upplevde?*
- Vilken mening har musiken på en klubb?
- Spelar musiken (olika musik har olika betydelse?) in för att människor ska mötas på en klubb?
- Vad gör musiken med människorna, tillsammans med andra människor, tillsammans med alkohol?
- Vilken makt har dj:n? Vilken makt ger publiken dj:n? Vilken makt tar dj:n?
- Vilken position har dj:en? Jmf med predikstol och kateder – Gud och lärare. MC?
- Kan dansgolvet fungera som ett ”skyltfönster” (visa vem man är, visa vem man vill vara) för kontakt mellan människor?
- Varför så hög musik när människor ändå talar med varandra? Fungerar volymen som en trygghet?
- Hur vet dj:n när det är dags att byta låt? Hur vet dj:n vilken låt som hon/han ska byta till? Vilka känslor, erfarenheter, upplevelser, kunskap spelar in för dessa val?

1) Riktadhet mot publik:
Celia tittar ut från sin position i rummet, tittar ut på den dansande skaran framför dj-båset. Som dj är Celia nedsänkt i en klubbmiljö där människor är intrasslade i varandras liv. Genom musiken kan dj:n påverka detta trasslande.

- *Vill hon veta hur musiken mottas?*
- *Vill hon se hur musiken påverkar?*
- *Vill hon ha respons?*
- *Vad vill Celia med musiken?*

2) Riktadhet mot hörlurar och musikanläggning:
Celia har under en stor del av tiden på sig hörlurar. Under vissa perioder vilar lurarna på hennes axlar. En stor del av hennes fokus riktas också mot musikanläggningen.

- *Är detta en auditiv riktadhet?*
- *Är detta en visuell riktadhet?*
- *Vad är det hon hör?*
- *Vad är det hon ser?*

4) Riktadhet mot människor som vill prata:
Vid några få tillfällen sökte människor upp Celia i båset. Hon talade då med dem och genom talet riktade hon sig mot dem.

- *Vad ville personerna?*
- *Var det viktigt att samtala med dem under pågående arbete?*

5) Riktadhet mot sångerskan som samspelade med Celia under kvällen:
Jag såg inte detta själv då min sikt var skymd och därför fanns det finns inte heller dokumenterat på videon. Dock relaterade Celia till detta samspel.

- *Sker någon kommunikation under framträdandets gång?*
- *På vilket sätt sker kommunikationen under framträdandets gång?*
- *Vilket syfte har kommunikationen?*

6) Riktadhet mot den egna musikupplevelsen som tar sig uttryck i rörelse:
Celia var i en ständig rörelse med/i/genom musiken. Jag uppfattade inte att hon dansade utan hon rörde sig med/i musiken. Det var inte genom sin rörelse som hon skulle få klubbpubliken att dansa, det skulle ske genom den musik hon spelade. Men en riktadhet mot musiken tog sig uttryck i den egna rörelsen, genom hörseln och den kinestetiska upplevelsen.

Vid några tillfällen höjde Celia armarna över huvudet och dansen blev mer expressiv – vad hände då? Vad berodde denna ökade expressivitet på?

Uttryck som hade sin rot i musikupplevelsen eller för att uttrycka något för dansgolvet?

Tänker Celia på att hon rör sig, eller sker det spontant och oreflekterat? Påverkar hennes rörelse valet av musik? Nästa låt? Väljer hon musik med utgångspunkt i sin egen rörelse?
Riktar sig hennes rörelse mot musiken med syfte att erfara, förstå, uppleva musiken och på så sätt kunna genomföra arbetet som dj? En sorts intuitiv kunskap genom den kroppsliga erfarenheten?

Bilaga 7

Intervju nr 2: Celia, 120825

FRÅGOR

- Kan du beskriva hur du upplever din kropp när du musikar?
- Kan du beskriva på vilket sätt upplever du tiden när du musikar? Är det tidslig skillnad mellan att öva – repa – gig?
- På vilket sätt upplever du rummet när du musikar? Påverkar det dig var du är: olika klubbar: stor, litet, mysigt, ombonat, högt i tak, trångt, genomgångsrum, rum med en ingång o s v?
- a) På vilket sätt påverkar dina kollegor dig kroppsligt: klubborganisatör, andra dj-kollegor, barpersonal, sångare/sångerska o s v
- b) Hur och på vilket sätt påverkar du dem?

- *Syn/hörsel/känsel/dofter/rörelse*
- Vilken mening tillskriver du kroppen när du musikar?
- Hur upplever du den kroppsliga relationen till/med din utrustning?
- a) Kan du beskriva hur du kommunicera du med din kropp gentemot kollegor, barpublik, danspublik?
- b) På vilket sätt avläser kollegor dig/kommunicerar kollegor med dig genom sin kropp/kroppslighet? Hur kommunicerar barpublik och danspublik med dig?
- Hur vet du vilken låt du ska spela? Vet du/känner du/intiutivt? Vad innebär att ”känna” vad som är rätt låt och när du ska byta låt?
- Skapar du egen musik? Hur gör du? Hur tänker du när du skapar musik?
- *Vilken makt tillskriver du dig som överstepräst inne på klubben?*
- *Vilken mening spelar musiken på en klubb?*
- Vad kan man göra när man hör musik som man inte skulle kunna göra om det var tyst?
- Vilken mening har dansen/rörelsen på en klubb?

- Finns det någon metafor som skulle passa på det sätt du tänker när du tänker på din kropp och kroppslighet är du musikar?

PERSONLIGA FRÅGOR:

- *Namn*
- *Ålder*
- *Bakgrund*
- *Utbildning*
- *Arbete*
- *Andra livsvillkor*
- Vill du tillägga något som inte blivit sagt?
- Vad skulle du vilja säga för att sammanfatta det vi talat om?

Bilaga 8

Stimulated recall interview: David, 121016

Inledning innan vi tittar på videon
”Vi ska nu titta på videon, och det vi är intresserade av är hur du tänker/upplever/erfar när du ser videon.

Jag kan se vad du gör på videon, men jag vet inte hur du tänker/upplever/erfar din kropp och kroppslighet – så kan du beskriva vad du tänker när du ser inspelningen?

Tryck här/säg till mig när du vill pausa – precis när du vill! Så när du vill säga något är det bara att trycka här. Och om jag har en fråga kommer jag passa på att ställa den då.”

Titta på videon

- Vad upplevde du precis här?
- Kan du beskriva vad du tänkte/upplevde här?
- Jag ser en reaktion hos dig – vill du berätta vad du tänkte/upplevde?
- Kommer du ihåg vad du tänkte/upplevde?

Bilaga 9

Intervju nr 2: David, 121117

Frågor *med utgångspunkt i videoupptagningen – mikroanalyser:*

PERSONLIGA FAKTA

- *Namn*
- *Ålder*
- *Bakgrund*
- *Utbildning*
- *Arbete*
- *Andra livsvillkor*

FRÅGOR

TID

1. a) Hur upplever du tiden när du musikar? Är det tidslig skillnad mellan att öva – repa – konsert/föreställning/gig?
b) Spelar musikgenre roll för upplevelsen av levd tid i relation till kroppslighet?
c) Har kroppen en egen tidslighet som dansaren söker musik till?

RUM

2. Hur upplever du rummet när du musikar? Påverkar det dig var du är: övningssal, liten och/eller stor scen, låda, torg?

- På vilket sätt påverkar och speglar eller påverkar en storslagen konsertsal, en trång replokal, ett blankt scengolv eller en liten mörk klubb den kroppsliga upplevelsen av musik?

RELATIONER

3. a) Hur påverkar dina kollegor dig kroppsligt: andra dansare, koreograf, ljussättare, musikansvarig, scenansvarig o s v?
b) Hur påverkar du dem?
c) Hur kommunicera du med din kropp: kollegor - publik?
d) På vilket sätt avläser du kollegor – publik kroppsligen?

- Vilken betydelse kommer informanterna att tillskriva sina levda relationer (*lived relations*) (van Manen 1999)?

KROPP

4. a) Vilken funktion har kroppen för dig? *(att ha en kropp)*
b) Hur pratar du och dina kollegor om kropp och kroppslighet?
c) Kan du beskriva hur du upplever din kropp när du musikar?
d) Vilken mening har kroppen för dig när du musikar? *(att vara en kropp)*

- På vilket sätt upplever dansaren sin kropp – som en förlängning av en tanke/intention, musik och/eller en kroppslighet?

MIKROANALYS: *intentionalitet – riktadhet*
Följande mikroanalyser vill jag undersöka närmare/Följande riktadheter har framträtt för mig:
1) Musiken – Ipad – dator
2) Den egna kroppen – sockernivå – värma upp kroppen – känslan av kroppen
3) De andra i rummet – Andras kroppar– Kroppssubjekt
4) Rummet – i rummet – utanför rummet

1. Musiken – surfplatta - dator (Intentum/Noêma)

Deltagaren startar uppvärmningen med att välja musik från sin Ipod. Under tiden som uppvärmningen sker byter deltagaren musik vid några tillfällen. Vid ett senare tillfälle under uppvärmningen används även en annan dansares dator för att finna ”rätt” musik.

- *Vilken funktion har musiken för dig, i sammanhanget dans?*
- *Vilken mening har musik för dig, i sammanhanget dans?*
- *Hur vet du att du valt rätt musik för ändamålet? Hur känns det?*

2. Kroppen/Kroppssubjektet (Intentum/Noêma)

Vid uppvärmning kan tydligt ses hur kroppsdel för kroppsdel värms upp, ledas upp, uppmärksammas, tänjs, sträcks. Jag uppfattar det som om deltagaren lyssnar till sin kropp och därför vet vilken kroppsdel som ska få stå i fokus, som om kroppsdelen berättar om sin önskan/behov om att bli ompysslad och uppmärksammad. Ingen färdig uppvärmning följs utan leds av kroppens/kroppssubjektets behov.
En riktadhet genom kroppen är improviserandet till musik i rummet, på givet tema.

- *Hur vet du vilka uppvärmningsövningar du ska göra? Känner du? Har du ett förplanerat schema?*
- *Hur vet du vilka rörelser du ska göra när du improviserar? Tänker du på vad och hur du ska göra eller hur går du tillväga?*

3. De andra dansarna i rummet (Intentum/Noêma)

Vid den inledande uppvärmningen smyger de två andra dansarna nästan som omärkt in i rummet, alla tre gör sitt med fokus på sitt och sin kropp. Men efter ett tag ökar utblicken i rummet till de andra som är där. Samtal förs om vad de ska göra tillsammans alla tre. När någon av de tre dansarna har ”solo” är de andra två närvarande och fokuserad på den som dansar. Detta genom blickar, riktade kroppar, utrop, skrik och rytmer som görs med rösten.

- *Vilken mening har de andra dansarna för dig när du dansar?*
- *Hur/på vilket sätt påverkar de andra dansarna dig?*

4. Rummet: innanför och utanför (Intentum/Noêma)

Deltagaren förhåller sig till rummets begränsning och dansar i rummet inte utanför, rummet fungerar som en spelplats för det som sker. Jag uppfattar inte att ett stort fokus läggs på speglarna men de finns där och tas in av deltagaren. Vid ett tillfälle ställer sig deltagaren och tittar ut genom fönstret ut i trädgården. Fokus riktas alltså utanför rummet, eller till rummet utanför.

En tredje riktadhet genom kroppen är improviserandet till musik i rummet, på givet tema.

- *Hur påverkas du av rummets form och utseende?*
- *Vilken mening har rummet för dig?*
- *Om du dansar i Globen eller i danssalen på elevhemmet – hur påverkas du av det?*
- *Kan du berätta om ringens betydelse och mening för dansen?*

METAFOR

- Finns det någon metafor som skulle passa på det sätt du tänker när du tänker på din kropp och kroppslighet är du musikar?

ÖVRIGT

- Vill du tillägga något som inte blivit sagt?
- Vad skulle du vilja säga för att sammanfatta det vi talat om?

Bilaga 10

Frågor gruppintervju 130420

- Presentation av varandra – möjligt för deltagarna i studien att använda de namn de har i studien: Astrid, Björn, Celia och David.

MUSIK

- Vilken mening uppfattar du att musiken har i samhället?
- Vad betyder musik för dig?
- Hur upplever och/eller erfar du musik?

KROPP

- Allmänhet:

Hur uppfattar du att man talar om kroppen i dag?

- Inom fältet:

Hur pratar man om kroppen inom ditt fält:
musiker/konsertbesökare/dj/dansare?

- Varför:

Vilka faktorer tror du spelar in och påverkar hur vi talar om kroppen i ett musikande sammanhang?

- Personligt:

Är det även din uppfattning också eller har du en annan bild? Hur talar du om kroppen?

MUSIK OCH KROPP

- Skulle du vilja berätta hur du upplever musik?
- Vilken betydelse har kroppen för dig för att kunna uppleva musik?
- Hur upplever eller erfar du din kropp när du musikar?

Bilaga 11

ÖREBRO UNIVERSITET

MUSIKHÖGSKOLAN

INFORMERAT SAMTYCKE

http://www.codex.vr.se/manniska2.shtml

1. Övergripande planen för forskningen
Inom ramen för doktorandstudier som startade i september 2010, bedrivs denna studie som formuläret beskriver.

Studien är en del av den avhandling som offentligt ska försvaras vid planerad disputation i september 2015. Avhandlingen kommer att presenteras som en monografi (en bok).

2. Förfrågan om deltagande
NN förmedlade kontakten till dig.

3. Hur går studien till?
Studien bygger på olika forskningsmetoder:
Observation, Stimulated recall interview och Intervju
Studien inleds med en deltagande ***observation*** (Patel & Davidson 2003). Samtidigt med detta görs också en ***videoinspelning*** av samma tillfälle (Rønholt et al 2003). Därefter följer samtal om vad filmen visar och hur det som visas upplevs. Denna forskningsmetod kallas för ***stimulated recall interview*** och öppnar för ett samtal kring, och analys av, det inspelade materialet. Inspelningen blir ett medel för att komma ihåg vad som hände, hur det upplevdes, vilka tankar och känslor som tänktes och kändes (jmf Gass & Mackey 2000). Nästa steg är en ***intervju*** (Kvale 1997) som behandlar följdfrågor från observation och stimulated recall interview samt tar upp nya frågor.

Fokusgruppsintervju/Gruppsamtal

Wibeck (2000) menar i sin bok *Fokusgrupper. Om fokuserade gruppintervjuer som undersökningsmetod* att ”Fokusgrupper är en forskningsteknik där data samlas in genom gruppinteraktionen runt ett ämne som bestäms av forskaren” (s 23). Vid detta tillfälle samlas alla fyra deltagare/informanter för att gemensamt samtala om de frågor som ligger till grund för studien.

Det insamlade materialet behandlas på följande sätt: **Transkription, Tolkning, Analys och Resultat.** Observationer samt intervjuer och gruppsamtal transkriberas till text. Texten ligger till grund för reflektion, tolkning, analys och resultat i studien, i samspel med avhandlingens teoretiska perspektiv.

Tolkning och resultat av insamla material. Delar av avhandlingstexten kommer att lämnas till deltagarna/informanterna för påsyn, reflektion och kommentarer. Dock ansvarar doktoranden för tolkning, analys och resultatarbete.

4. Hantering av data och sekretess.

Allt material (dvd-inspelning, inspelning med diktafon) behandlas konfidentiellt och är avidentifierat inför bearbetning. Allt material från intervjuer, gruppintervju och observation (filer med text- och digitalt material) finns lagrat på en extern hårddisk som förvaras på Musikhögskolan, vid Örebro universitet. Materialet, som tillhör universitetet, kommer sedan att arkiveras under ett antal år.

5. Risker och fördelar

Uppenbart känsliga frågor kommer inte att ställas i denna studie som bygger på deltagarnas/informanternas frivilliga deltagande och tillgång till den praktik/vardag/livsvärld som doktoranden blivit inlåten till. Observations- och intervjusituationer bygger på ömsesidig respekt för integritet och deltagande.

6. Hur kan jag få information om studiens resultat?

Du kontaktar doktoranden, samt kommer att få fortlöpande information från densamma. Studien presenteras i sin helhet i en doktorsavhandling som kommer att försvaras offentligt, planerat till september 2015.

7. Frivillighet

Det står varje deltagare/informant fritt att när som helst avbryta sin medverkan utan krav på att förklara varför, och förblir då anonym.

8. Ansvariga

Doktorand: Johanna Österling Brunström (johanna.osterling-brunstrom@oru.se)

Handledare: Gästprofessor på Musikhögskolan vid Örebro universitet och professor vid Norges Muikkhøgskole Øivind Varkøy (oivind.r.varkoy@nmh.no)

Ämnesansvarig på Musikhögskolan vid Örebro universitet: Professor Eva Georgii-Hemming

Samtyckesformulär

Studien inleddes med samtal och sms-kontakt per telefon med respektive deltagare/informant. Därefter skickades brev ut per mail där studien beskrevs (syfte, metoder, tidsplan).

Etiska rådets riktlinjer har mailats till respektive deltagare/informant för information och reflektion.

Samtal om studiens syfte och fortskridande, samt deltagande i studien har skett vid de tillfällen som deltagare/informant och doktorand har haft kontakt/träffats.

Bilaga 12

ÖREBRO UNIVERSITET

MUSIKHÖGSKOLAN

Informerat samtycke

-Jag bekräftar att jag fått denna skriftliga samt annan muntlig information om forskningsstudien.
-Jag ger mitt samtycke till att delta i studien och vet att mitt deltagande är helt frivilligt.
-Jag är medveten om att jag när som helst och utan förklaring kan avsluta mitt deltagande.
-Jag tillåter att mina personuppgifter registreras enligt den information jag tagit del av och att insamlad data om mig förvaras och hanteras elektroniskt av studieansvariga.

……	……..	……..
Datum	Namnteckning	Namnförtydligande

……
Födelsedatum (år (fyra siffror), månad och dag)

Undertecknad person har gått igenom och förklarat studiens syfte för ovanstående deltagare/informant samt erhållit deltagarens/informantens samtycke.

……	……..	……..
Datum	Namnteckning	Namnförtydligande

Publikationer *i serien*
Örebro Studies in Musicology

1. Tägil, Ingela (2013): *Jenny Lind – Röstens betydelse för hennes mediala identitet. En studie av hennes konstnärskap 1838–49.*
2. Kvarnhall, Victor (2015): *Pojkars musik, reproduktionens tystnad. En explanatorisk studie av pojkars reproducerande förhållningssätt till populärmusik och populärmusicerande.*
3. Johanna Österling Brunström (2015): *Kropp, görande och varande i musik. En fenomenologisk studie.*