

## KAPITTEL 12

# Den indre puls: Betydningen av temporær musikkutøving gjennom det analoge og digitale

*Marius Lønskog Igland*

Universitetet i Agder

**Abstract:** Humans are the only primates that make music, and thus collective music-making through singing and dancing embodies fundamental ways of behaving in human societies. This article investigates the division between analogue and digital instruments, and how a new dichotomy between temporal- and non-temporal music-making is changing musicking. Using quantization, the digital revolution of music has created a new form of non-temporal music-making that is separating the link between the inner pulse and the external musical soundscape. This has two major consequences; it affects how individuals interact with music through synchronized consciousness and body, and how humans interact with others through music-making. A small alteration in the way humans interact with musical material is generating a big shift away from the origins of music as a functioning tool for experiencing how one exists in the world. The potential of temporal music-making through both digital and analogue instruments is providing a space to exist as subjects, in dialogue with the world, where musical and existential relationships work as one.

**Keywords:** rhythmic entrainment, subjectification, music technology, embodied cognition, musicking

## Introduksjon

I en video på Utdanningsdirektoratets sider, presenterte førstelektor Geir Salvesen de viktigste endringene i læreplanen til musikk i fagfornyelsen:

Sitering: Igland, M. L. (2022). Den indre puls: Betydningen av temporær musikkutøving gjennom det analoge og digitale. I L. Skregelig & K. N. Knudsen (Red.), *Kunstens betydning? Utvidede perspektiver på kunst og barn & unge* (Kap. 12, s. 265–286). Cappelen Damm Akademisk. <https://doi.org/10.23865/noasp.163.ch12>

Lisens: CC BY-NC-ND 4.0

Musikkfaget legger vekt på læring som en skapende prosess, der det kroppslige, relasjonelle, emosjonelle og kognitive er sentrale elementer. Å lage musikk med digitale verktøy er like vanlig som med analoge. Digitale verktøy er musikkinstrumenter for å fremføre og lage musikk og kan gjøre faget mer relevant for elevene. Selv om det teknologiske er viktig og tilbyr mange muligheter, har vi ikke latt musikkteknologi gjennomsyre læreplanen i faget. Vi har lagt vekt på å beholde mange kompetansemål som innebærer analog eller fysisk deltakelse i musikkaktiviteter. (Utdanningsdirektoratet, 2019)

Sitatet over reiser flere spørsmål om digitale verktøy, og analog eller fysisk deltakelse i musikkaktiviteter. Hvilken forskjell er det planmerkene mener digitale versus analoge arbeidsformer utgjør, og på hvilken måte er denne forskjellen så betydningsfull at man må beholde analoge kompetansemål? Hvordan kan dette området verbaliseres ytterligere slik at lærere og utdanningsinstitusjoner *i feltet* foretar reflekterte valg i digitaliseringen av musikkfaget? Kan man på denne måten unngå å havne i en polarisert situasjon hvor «gammeldags» musikkundervisning ved bruk av sang og spill på analoge instrumenter stilles opp mot «oppdatert» musikkundervisning ved bruk av programvare? Jeg ønsker i dette kapitlet å undersøke skillet mellom digitale og analoge instrumenter og deres tilknytning til det temporære igjennom spørsmålet: Hva skiller temporær og non-temporær musikkutøving, og hvilken betydning kan dette ha for digitaliseringen av musikkfaget i skolen?

Jeg skriver dette kapitlet med bakgrunn i min posisjon som underviser i musikkundervisningsmetodikk og instrumentferdigheter i grunnskolelærerutdanningen ved Universitetet i Agder. Den nye generasjonen musikkklærere jeg er med på å utdanne står midt i dette spenningsfeltet mellom ny og oppdatert musikkundervisning med digitale instrumenter og «gammeldags» undervisning med analoge instrumenter. Mitt håp er at nyutdannede musikkklærere får et nyansert syn, og ikke neglisjerer det ene eller det andre perspektivet. Min utdanning innen utøvende rytmisk musikk og musikkvitenskap, bakgrunn som utøvende gitarist og komponist innen moderne jazz og undervisningspraksis fra kulturskole, videregående skole og universitet har betydning for mitt perspektiv på musikkens rolle i samfunnet. Målgruppen for kapitlet er primært undervisere i musikkfag i grunnskole, kulturskole, videregående skole og

universitet, men også lærerplanutviklere og utviklere av digitale verktøy for musikkfaget. Innholdet har generell relevans for kunstnerisk praksis og overføringsverdi til andre kunstfag.

Forskningen baserer seg på en fenomenologisk analyse av egne erfaringer som utøver i samspill med andre musikere, så vel som egne erfaringer med studenter fra undervisningssituasjoner tolket i lys av studier og artikler på musikkens betydning og eksistensiell filosofi av Maurice Merleau-Ponty (1994) og Martin Heidegger (1962).

## Hva er den digitale revolusjonen i musikkfaget, og hva er nytt?

Den digitale revolusjonen innen musikkfaget involverer innføringen av billige, brukervennlige og innholdsrike programvarer for nettbrett, mobiltelefon og laptop, som f.eks. GarageBand for iPad og Soundtrap for Chromebook. Denne typen musikkteknologi har bidratt til at mennesker som tidligere ikke anså seg som musikere, kan lage og kommunisere musikk via datamaskiner uten å inneha tradisjonelle musikkferdigheter som instrumentteknikk og musikkteori (Crow, sitert i Wise et al., 2011, s. 119). Verktøyene og arbeidsmåtene har tillatt lærere å undervise mindre instruksjonsbasert med høyere grad av elevaktive læringsformer på et mer komplekst nivå (Wise et al., 2011, s. 130–131). Digitale arbeidsformer har ført til en demokratisering av læring i musikkfaget igjennom kreative musikkaktiviteter og blir omtalt som *deltakelses-revolusjonen* (Partti & Westerlund, 2012).

Professor i musikkpedagogikk Erkki Huovinen ved Royal Collage of Music i Stockholm og har sammen med Heli Rautanen fra University of Jyväskylä undersøkt hvilke premisser og begrensninger som ble lagt fra programvaren GarageBand for iPad i en samkomposisjonsoppgave mellom elever i alderen 10–12 år. Begrepet *interaction affordances* beskriver hvordan noen aktiviteter blir veldig sannsynlige, andre mulige og andre usannsynlige eller umulige igjennom oppgavens rammevilkår og verktøy (Jordan & Henderson, sitert i Huovinen & Rautanen, 2020, s. 97). Funnene viste at gruppene som brukte tradisjonelle instrumenter hadde en kreativ prosess som involverte multimodale forhandlinger og

elev-elev-læring, med demonstrasjon av musikalske idéer igjennom både instrumenter og språk, samt kroppsspråk for å signalisere godkjenning av medelevenes idéer (Huovinen & Rautanen, 2020, s. 106). Gruppene som løste samkomposisjonsoppgaven igjennom Garageband for iPad baserte seg mer på individuell utforskning av skjermbrettene uten musikalsk forhandling/samspill, og en mer konsept-orientert diskusjon omkring retningen av komposisjonsprosessen og bruken av virkemidler/elementer. Det var ingen tegn på gjensidig tilpasning (*empathetic attunement*), slik det kreves for å inngå i Seddons kategorisering av samarbeid (Huovinen & Rautanen, 2020, s. 106).

Mange digitale verktøy baserer seg på midi-instrumenter og loops som innordner seg en stødig *på slaget*-logikk kalt kvantisering. Dette er en «prosess innen digital musikkproduksjon som automatisk justerer innspilte, upresise noters plassering, slik at de treffer de underliggende eller eksakte rytmeslagene i en gitt taktart» (Bergsland, 2014). På denne måten kan en elev trykke upresist (og uaffektet) og oppnå det samme resultatet som om handlingen ble gjort med høy innlevelse, presisjon og affekt.

I artikkelen «Technology and Music Education in a Digitized, Disembodied, Posthuman World» (2014), undersøkte jazz-trommeslager og førsteamanuensis i musikkutdanning ved University of Auckland Trevor Thwaites hvordan digital musikkteknologi bidrar til å bygge ned det liberale, tenkende og erindrende mennesket (Thwaites, 2014, s. 45): «We have seen in recent times that technology can develop faster than culture and that our *becoming* is now more intimately tied to technology than it is to our cultural habits» (s. 33). Musikkutøving som dannelse er ifølge Thwaites i endring som følge av teknologiens lukkede rom, «walled garden» (s. 35), og mangelen på kobling til tid og rom i digital teknologi «defines the disorientation of contemporary experience» (s. 36). Forfatteren skriver at trykket fra teknologien krever en ny samtale om *væren* («disposition towards being») og et nytt ansvar for musikkutdanning i en teknologisert og potensielt posthuman verden (s. 45).

Samlet sett viser de foregående studiene ulike perspektiver på musikkteknologiens påvirkning på musikkfaget, og noen skillelinjer om hva som er musikkfagets innhold og sentrale verdier. Dette spenningsfeltet formulerer førstelektor ved Norges musikkhøyskole Håkon Kvidal på

følgende måte: «Vil musikkfaget beholde sin estetiske kjerne og identitet når vi tar i bruk de digitale verktøyene, eller vil den estetiske erkjennelsen fortrennes til fordel for den logisk-verbale?» (Kvidal, 2009, s. 210).

## Begrepsavklaring og problemstilling

Jeg vil nå definere sentrale begreper i kapittelet for å tydeliggjøre problemstillingen. Den indre puls er den subjektive følelsen av tunge og lette slag, tilsvarende kroppens opp-og-ned-bevegelse når man går. Samfunnsforsker og systemteoretiker Gregory Bateson forklarer at analoge systemer varierer fortløpende i tråd med kraften i handlingsøyeblikket, mens digitale systemer har en på/av-karakteristikk (Bateson, 1979, s. 111). Innenfor musikkteknologi benytter digitale systemer det binære tallsystemet, som karakteriserer en slik på/av-logikk. Kompleksiteten og hurtigheten på denne på/av-logikken er i dag så velutviklet at digitale instrumenter og lydkilder innehar den samme *responsmuligheten på kraften i handlingsøyeblikket*, som akustiske og elektriske instrumenter eller lydkilder. Sammenhengen mellom input og output kan dermed sies å være potensielt like stor i både analoge og digitale instrumenter. Den vesentlige forskjellen som dette kapittelet vil ta for seg, er når på/av-logikken i de digitale systemene blir brukt til å manipulere denne signalkjeden igjennom kvantisering, og hvordan denne bearbeidingen skaper en ny dikotomi, mellom temporær musikkutøving og non-temporær musikkutøving.

Musikkutøvingen er temporær dersom en elevs fysiske handling har en direkte sammenheng med musikken, da kroppen representerer et uttrykk for den indre puls. Musikkutøvingen er non-temporær dersom en elevs indre puls ikke kommer til uttrykk i musikken. Hva skiller temporær og non-temporær musikkutøving, og hvilken betydning kan dette ha for digitaliseringen av musikkfaget i skolen? Problemstillingen er to-leddet, ved at det første leddet ønsker å undersøke hva som skiller temporære og non-temporære arbeidsformer i musikkfaget, og det siste leddet ønsker å undersøke hvorfor dette skillet er betydningsfullt. Problemstillingen vil på den måten indirekte besvare grunnspørsmålet: Hvilke argumenter kan ligge bak fagfornyelsens aktive ivaretagelse av det

analoge og fysiske i musikkfaget, og hvordan kan dette gi mulige svar på musikkens betydning for barn og unge?

## Metode

Inspirert av Maurice Merleau-Ponty (1994), med fokus på persepsjon som en kombinasjon av kroppslig sanselighet og intellektuell bevissthet, og Martin Heideggers eksistensbegrep *Dasein* fra boken *Being and Time* (Heidegger, 1962), har jeg beskrevet egne erfaringer som gitarist i samspill og undervisning. Artikler fra musikkterapi, musikkfilosofi, musikkdidaktikk o.l. har bidratt til å verbalisere prosessene som omgir temporær musikkutøving. Fokuset har vært å vise frem de temporære prosessene, på en måte som indirekte speiler inn på de non-temporære. Ved å vise hva fenomenet *temporær musikkutøving* innebærer, vises også begrensningene ved det non-temporære. Den påfølgende fremstillingen av Heideggers begreper illustrerer hvordan jeg forstår sammenhengen mellom eksistensiell filosofi og det temporære, og deretter dets betydning for musikkfaget.

Heidegger omtaler eksistens som væren-i-verden (Gorner, 2007, s. 24). Begrepet *Dasein* kan oversettes til tilstede-værelse, og er en betegnelse for menneskets spesifikke og egenartede væremåte (Tjønneland, 2019).

This entity, *Dasein*, which is by way of an understanding of being, is such that its being, existence, exhibits a complex interconnection of essential structures. This interconnection of structures of existence Heidegger calls 'existentiality'. [...] the meaning of the being of *Dasein* is temporality (*Zeitlichkeit*). (Gorner, 2007, s. 25–26)

Det å eksistere på en spesiell menneskelig måte handler om å være koblet på verden. Det handler om at denne *typen eksistens* (*Dasein*), blir meningsfull igjennom tid og temporalitet. Det å leve meningsfullt handler ikke om å fylle livet med meningsfullt *innhold*, men å leve i en meningsfull *tilstand* som er påkoblet strukturene i verden (Gorner, 2007, s. 25), bryr seg om dem (*die Sorge*, Tjønneland, 2019), og er i sitt eget selv (*authentic existence*, Gorner, 2007, s. 106). Kapitlet kombinerer egne refleksjoner om slike former for tilstedeværelse i temporær musikkutøving med

liknende begreper, som relasjoner (Baracchi, 2013; Bateson, 1979; Small, 1999), *rhythmic entrainment* (Merker et al., 2008), musikkens påvirkning på tillit og empati (Anshel & Kipper, 1988; Kirschner & Tomasello, 2010) og subjektivering (Biesta, 2018).

Jeg har overveid forskningsetiske problemstillinger vedrørende metodevalg og bruk av egne erfaringer som empiri og kommet frem til at mitt førstepersons-musikerperspektiv fremmer relevant kunnskap om temaet. I møte med ferske grunnskolelærerstudenter ligger en utfordring i å forberede dem til å bli trygge formidlere i sang og spill. De kan være sterke på form, men mindre sterke i innhold. Med andre ord: For å kunne formidle og undervise i fransk, bør man selv kunne praktisere språket på et visst nivå. Musikerperspektivet representerer dermed praktiseringen av språket man skal undervise i.

Prosessene omkring samspill og interaksjonen med det klingende resultatet kan være utfordrende å dokumentere igjennom f.eks. observasjon og intervju, da prosessen foregår internt i musikernes bevissthet og eksternt i det klingende resultatet. Temporær musikkutøving er umiddelbar og pre-refleksiv (før bevisstheten),<sup>1</sup> som kan bety utfordringer når man skal sette ord på hva som skjer i møtet med en musikalsk handling og respons. Denne problemstillingen er også til stede her. En artikkel krever oversettelse fra fenomenet *temporær musikkutøving* til skriftspråket og innebærer en overgang fra det pre-refleksive til det reflekterende. Fordelen med et fenomenologisk perspektiv er hvordan den musikalske *opplevelsen* til enhver *tid* foregår subjektivt (både når man spiller eller lytter alene og sammen med andre), samtidig som det klingende resultatet foregår objektivt. På den måten er Maurice Merleau-Pontys fokus på persepsjonen som den primære formen for kontakt mellom bevisstheten og verden, og vektleggingen av både det subjektive (bevisstheten) og det objektive (verden) (Tranøy, 2021), i tråd med forskningens fokusområde.

En alternativ metode kunne vært å kombinere en nevrologisk studie av musikere som interagerer i samspill, med observasjon via lyd- og

---

1 «With jazz, when I'm in that zone: I'm not even thinking about what I am playing or what note, it's what's going on at the moment with the other musicians and this is what I'm bringing out of it. It's really hard to describe» (Austin Peralta, jazzpianist, intervju i *Adamant Critique*, 2018, 37:44).

billedokumentasjon og påfølgende intervjuer av musikere. En slik meto-  
detriangulering ville muligens gitt flere stemmer og et bredere data-  
grunnlag og vil bli vurdert i fremtidig forskning. Samtidig mener jeg at  
min utdanning og praksiserfaring gjør at mine perspektiver represen-  
terer valid kunnskap som er etablert i utøverfeltet, og at det empiriske  
materialet fra egen erfaring gir troverdighet og kan etterprøves ved å  
intervjue andre musikere.

## Teori

### Egne erfaringer med indre puls og temporær musikk

Jeg presenterer nå to ulike situasjoner i temporær musikkutøving. Den  
første tar for seg synkroniseringen av den indre puls til en metronom fra  
en egenøvingskontekst. Den siste tar for seg en samspillsituasjon med en  
annen musiker. Begge eksempler kan etter min mening kobles til under-  
visningssituasjoner innen rytmisk metodisk arbeid eller samspill på ulike  
nivåer og instrumenter.

#### *Rytmisk samhandling med meg selv*

Når jeg underviser gitar- og lærerstudenter i å spille presist rytmisk  
handler denne øvingen mye om å oppnå instrumentteknikk i kombina-  
sjon med trygghet omkring egen pulsfølelse. En av mine favorittøvelser  
er å spille en durskala på firedele, med metronom på 60 slag i minuttet.  
Her spiller man rett og slett en ny tone per sekund. Dette er et rolig tempo  
som ligger omkring hvilepuls, men som likevel gir endel støtte. Herfra  
snakker jeg utelukkende om den rytmiske pulsfølelsen, og ikke om hjer-  
tets pulsslag.

Målet med øvelsen er å få lyden av metronomen til å forsvinne inn i  
anslaget, slik at det høres ut som om lyden fra metronomen kommer fra  
min håndbevegelse. Min mestring av denne øvelsen skjøt fart da jeg i  
studietiden merket at jeg ikke burde prøve å sikte på slagene, men heller å  
få slagene til å treffe min indre pulsfølelse. Dette innebar i hovedsak at jeg  
etablerer en indre trygghet, hvor jeg går inn i hvert slag med full tyngde  
og selvtillit. Jeg forteller studentene mine at de må spille uten sikkerhets-  
nett og nøling. De må tørre å spille feil med overbevisning, slik at den



indre pulsen kommer til uttrykk i det de spiller. På den måten vil intensjon og handling bli nærmere tilknyttet og følelsen av å være i seg selv bli sterkere. Rytmask presisjon har ikke plass til selv-monitorering, «styggen på ryggen» og andre mentale begrensninger. Når jeg selv tar opp gitaren på øvingsrommet er slike enkle teknikk- og rytmeøvelser det første jeg tar fatt på. Igjennom disse får jeg kontakt med instrumentet og meg selv.

### *Rytmask samhandling med andre*

Min rolle som gitarist i et jazzband handler blant annet om groove- eller swingfølelsen, og hvordan jeg plasserer mine rytmiske elementer i forhold til trommeslager og bassist. Ved å plassere meg litt bak slagene til trommeslager, vil jeg dra pulsfølelsen i kompet bakover, noe som trommeslager vil føle i sitt spill. Hen vil gjerne da kompensere ved å holde skyvet i grooven fremover, slik at ikke tempoet gradvis sakter. Dette merker jeg fysisk i min følelse av tunge og lette slag. Dette føles på mange måter som en lek hvor man holder et tau imellom seg og drar i hver sin retning. Det oppnås en følelse av gjensidig avhengighet hvor man kan lene seg mot bakken uten å falle. Dette kan ødelegges ved at en drar for hardt eller slipper tauet. En slik balansegang mellom frempå og bakpå illustrerer hvordan den rytmiske *relasjonen* mellom to musikere innebærer gjensidig anerkjennelse for å fungere.

### Subjektets relasjon med verden

Musikkforskeren Christopher Small ønsket med begrepet *musicking* «å endre vår vestlige kulturforståelse av musikk som et objekt – et substantiv – til heller å se musikk som en aktivitet – et verb» (Kulset, 2018). Dette samsvarer med musikk som et temporært fenomen. I et berømt essay forklarer Small (1999) hvordan musikkutøving danner et rammeverk for å *erfare* i motsetning til å *beskrive* komplekse relasjoner mellom subjektet og kosmos.

Musicking is part of that iconic, gestural process of giving and receiving information about relationships which unites the living world, and it is in fact a ritual by means of which the participants not only learn about, but directly experience, their concepts of how they relate, and how they ought to relate, to other

human beings and to the rest of the world. These ideal relationships are often extremely complex, too complex to be articulated in words, but they are articulated effortlessly by the musical performance, enabling the participants to explore, affirm and celebrate them. (Small, 1999, s. 9)

Den nederlandske utdanningsteoretikeren Gert Biesta fremmer et generelt, men tilsvarende perspektiv på anledninger der man erkjenner sin egen kobling til verden: «To exist as subject thus means to exist *in dialogue* with the world; it means being in the world without occupying the center of the world» (Meurieu sitert i Biesta, 2018, s. 15). Sitatet ovenfor beskriver hvordan en eksistens som subjekt innebærer en gjensidig relasjon igjennom dialog, mellom verden og subjektet. «It is a space that *teaches* you something that is fundamental about human existence, namely *that you are not alone*» (Biesta, 2018, s. 16). Den britiske utviklingspsykologen Colwyn Trevarthen knytter en liknende egenskap til musikalitetsbegrepet: «Musikalitet befinner seg ved kilden til vår evne til å kunne sosialiseres på en menneskelig måte» (Trevarthen, sitert i Ruud, 2004, s. 26). Det musikalske og grunnleggende menneskelige kobles enda tettere i artikkelen «On the Role and Origin of Isochrony in Human Rhythmic Entrainment» av Merker et al. (2008). Forfatterne argumenterer for hvordan det globale kulturelle fenomenet med synkronisering av sang og dans omkring en felles puls er særegent for menneskearten og kan tolkes som «a diagnostic trait of our species, along with language» (Merker et al., 2008, s. 5). Det elementære bør med andre ord ikke forveksles med det trivielle, og fenomenet *human rhythmic entrainment* samsvarer med temporær musikkutøving. Evolusjonens behov for musisering anslås å være koblet til at felles sang øker den gjensidige tilliten blant en gruppes medlemmer (Anshel & Kipper, 1988), og til at det gir barn et høyere emosjonelt engasjement i andre<sup>2</sup> og gjør at flere løser oppgaver sammen, istedenfor individuelt. Dette utgjør «clear evidence for music and dance functioning as behavioral tools for mutual social bonding» (Kirschner & Tomasello, 2010, s. 362). Professor i musikkpedagogikk ved Norges musikkhøyskole Øyvind Varkøy og førstelektor i musikkpedagogikk

---

2 «The amount of verbal excuses among those children who decided not to help or wait any longer was higher in the Musical condition» (Kirschner & Tomasello, 2010, s. 361).

ved Universitetet i Aarhus Frederik Pio, beskriver musikkopplevelsen som et rom for å oppleve eksistensielle sider av det å være menneske (Pio & Varkøy, 2012, s. 103), og mener man bør rekonstruere innholdet i *value of music(king)in itself* (s. 107). Deres løsning innebærer en vekting av musikalske tilstander som en legemliggjøring av blant annet Martin Heideggers ontologi, hvor man sidestiller eksistensielle og musikalske kvaliteter:

The musical experience is an opening of the «rootedness» of our *Dasein* in being (*Sein*) and this «being-in-the-world» cannot be described as subjectively generated, selected social constructions. It is rather *the ontology of the music itself we are uncovering*. (Pio & Varkøy, 2012, s. 114, min kursivering)

Selvet er ikke en stabil enhet. Musikkforsker, musikkterapeut og psykolog Even Ruud finner det hensiktsmessig «å beskrive selvet som en serie selvfornemmelser. Alle disse fornemmelsene er med på å danne opplevelsen av å være hel og sammenhengende i tid og rom» (Ruud, 2004, s. 27). Ifølge den amerikanske filosofen George Herbert Mead sammenfaller bevisstheten om selvet med erfaringer fra sosiale relasjoner. «Selvet oppstår i bevisstheten side om side med anerkjennelsen og definisjonen av andre selv» (Mead, 1998, s. 109). Læreplanen for musikk i fagfornyelsen sier at «elevene skal få erfare at egen stemme betyr noe i fellesskapet» (Kunnskapsdepartementet, 2019, s. 2). Møtet mellom egen stemme, egen stemmes begrensninger og muligheter og dens relasjon med andre, kan tolkes i sammenheng med Biestas begrep *resistance*.

When we encounter resistance, [...] we experience that the world is not a construction, and particularly not *our* construction, but that it exists in its own right. We encounter and experience, in other words, that the world is *real*. (Biesta, 2018, s. 15–16)

Det som av Biesta blir betegnet som *the world*, kan i musikkens tilfelle oversettes til det klingende materialet – den totale sum av lyder, klang, harmoni og dissonans. Motstanden fra instrumentet eller stemmen gir bevissthet om kroppens begrensninger, vår sårbarhet og dødelighet. *The world* gir oss erfaring om selvet i møtet med denne motstanden, hvordan gitarstrengene gjør fingertuppene såre og hvordan treverket i

resonanskassen vibrerer mot brystbenet. En videre tolkning av *the world* kan leses i samhandlingsmønstrene som oppstår i samspill.

«Responding to the other musicians is one of the most important things», ifølge jazztrompetist Jumanee Smith (Adamant Critique, 2018, 1:00:03). Et godt samspill vitner om balanse mellom subjektene anerkjennelse og motstand av hverandre. Musikerne finner plass til sin egen stemme via dialog. På denne måten legemliggjør det musikalske samspillet *relasjonenes harmoni*: «what our place is within it and how we ought to relate to it» (Small, 1999, s. 13–14). Dette idealet balanserer mellom destruktive muligheter: Subjektet som utsletter verden, og subjektet som blir utslettet av verden.

One is that our frustration energises us to push harder and harder in order to make our intentions and ambitions real. [...] there is always the danger that if we push too hard, if we have too little consideration for the integrity of what we encounter, that our intentions and ambitions result in the destruction of what we encounter, the destruction of what offers resistance. At one end of the spectrum we thus end up in the destruction of the very world in which we seek to exist. (Biesta, 2018, s. 16)

Den amerikanske systemteoretikeren Gregory Bateson formulerte en liknende kamp-analogi omkring selvets avhengighet av omgivelsene: «the creature that wins against its environment destroys itself» (Gregory Bateson, sitert i Baracchi, 2013, s. 214). Det finnes ingen seierherre i et musikalsk samspill. Den som i et samspill motarbeider<sup>3</sup> eller undertrykker en medmusiker, blir selv skyldig i å oppløse musikken.

Dialogue is not a dispute or a contest where there is always, in the end, a winner. Dialogue – trying to be in dialogue, trying to exist in dialogue – is precisely where winning is not an option; it rather is an ongoing, lifelong challenge. It is the challenge to exist with what and who is other; it is the challenge to exist as subject in the world. (Biesta, 2018, s. 16)

---

3 En interessant avsporing her er hvordan adjektivet *umusikalsk* inngår i dagligtalen som en beskrivelse av en person som ikke evner å tolke en situasjon, og dermed handler i ubalanse eller konflikt med sine omgivelser.

I min tolkning handler «the world in which we seek to exist» om samklangen som oppstår når det musikalske samspillet gir rom og plass til sameksistens av de ulike rollene, ved at man lytter og tilpasser seg helheten – «what might be called the ‘mutual tuning-in relationships’ upon which alone all communication is founded. It is precisely this mutual tuning-in relationship by which the ‘I’ and the ‘Thou’ are experienced by both participants as a ‘We’ in vivid presence» (Schütz, 1951, s. 79).

## Analyse

### Den temporære nærheten

I avsnittet om rytmisk samhandling med andre skriver jeg følgende: «Ved å plassere meg litt bak slagene til trommeslager, vil jeg dra pulsfølelsen i kompet bakover, noe som trommeslager vil føle i sitt spill» (eksempel 1, fra teoridel). I denne fasen opplever trommeslager en ytre påvirkning på sin indre pulsfølelse. Før hen foretar eventuelle tilpasninger i spillet opplever trommeslager at *noen andre* er der: «namely *that you are not alone*» (Biesta, 2018, s. 16). En dyktig trommeslager vil reagere på denne påvirkningen igjennom å tilpasse sitt spill. Professor i musikkterapi Gary Ansdell bemerker at denne gjensidige tilpasningen (*tuning-in*), antakeligvis kan bli målt, men at det essensielle allikevel dreier seg om et *indre rom* og en *indre tid* som deles igjennom intersubjektivitet (Ansdell, 2014, s. 196–197). Det vesentlige er ikke antall millisekunder mellom de ulike rytmiske handlingene: et slikt perspektiv kan bli emulert av datamaskiner igjennom f.eks. *humanize*-effekter, *beat mapping* osv. Begge eksempler viser observerbare resultater som kanskje likner på menneskelig interaksjon, men mangler *indre rom* og *indre tid*. Så hva betyr disse to begrepene? En mulig forklaring kan være at det indre rom eksisterer i vår bevissthet, og at den indre tid er vår tidsfølelse. Så lenge datamaskiner ikke har bevissthet, er dette *indre* unikt menneskelig.

«Dette føles på mange måter som en lek hvor man holder et tau imellom seg og drar i hver sin retning. Det oppnås en følelse av gjensidig avhengighet hvor man kan lene seg mot bakken uten å falle» (eksempel 2, fra teoridel). Her oppnås musikerne en dialog, hvor de ulike subjektene (trommeslager og gitarist), møter motstand (*resistance*) i sin individuelle

pulsforståelse, men oppnår et felles prosjekt (*groove*) hvor man begge eksisterer som subjekt i verden, uten å innta et egosentrisk verdensbilde: «being in the world without occupying the center of the world» (Meurieu, sitert i Biesta, 2018, s. 15).

Samspillet kan deretter ødelegges dersom en av musikerne velger å spille *for* bakpå eller *for* frempå, for å insistere på egen individuelle puls-følelse: «the creature that wins against its environment destroys itself» (Gregory Bateson, sitert i Baracchi 2013, s. 214), og «in order to make our intentions and ambitions real [...] we thus end up in the destruction of the very world in which we seek to exist» (Biesta, 2018, s. 16). Det egosentriske perspektivet overlever ikke et musikalsk samspill, og det musikalske samspillet overlever ikke et egosentrisk perspektiv. Dette fremheves også av trommeslager Miles McPherson: «Egos simply can't come into play: Either you are great together, or you aren't great at all (Miles McPherson, sitert i Brodén, 2014).

I det første avsnittet om rytmisk samhandling med seg selv skriver jeg følgende om gitar- og lærerstudentenes øving på instrumenter: «De må tørre å spille feil med overbevisning, slik at den indre pulsen kommer til uttrykk i det de spiller. På den måten vil intensjon og handling bli nærmere tilknyttet og følelsen av å være i seg selv bli sterkere» (eksempel 4, fra teoridel). I lys av Maurice Merleau-Ponty handler dette om å minske avstanden mellom den subjektive bevisstheten og den objektive virkeligheten. Ved å være mer autentisk (å eie seg selv) om egen utilstrekkelighet og sårbarhet, mener jeg tilstedeværelsen blir nærere både overfor andre i rommet, men også mot seg selv. Som underviser blir jeg begeistret over hvordan usikre, ukoordinerte og tilbaketrukne studenter kan få uttrykk og autoritet i musikken når de mestrer å slippe seg løs, ved å tydeliggjøre sin indre puls uten filter.

«Rytmisk presisjon har ikke plass til selv-monitorering, 'styggen på ryggen' og andre mentale begrensninger» (eksempel 5, fra teoridel). Maurice Merleau-Ponty påpeker hvordan asymmetri mellom kropp og bevissthet utspiller seg i uhelse.

Hvordan menneskekroppens forhold til verden hverken er mekanistisk, biologisk eller intellektuelt, men *eksistensielt*, redegjør Merleau-Ponty for ved en gjennomgang og nytolkning av eksperimentell og klinisk psykologi. Berømte

sykdomstilfeller har en viktig plass i hans fremstilling. Forskjellene mellom det normale og det patologiske kaster nemlig lys over den eksistensielle relasjon: Beskadiget eksistens har en væremåte og en kroppsattferd som ofte passer godt til f.eks. empiristers og intellektualisters erkjennelseslære. (Østerberg, i Merleau-Ponty, 1994, s. VIII)

Sitatet ovenfor viser hvordan en overvekt av empirisk verdensforståelse (objektiv) eller en overvekt av intellektuell verdensforståelse (subjektiv), uttrykkes som psykisk uhelse. I temporær musikkutøving er denne balansegangen interessant, da disse elementene må samarbeide for å fremføre en trygg pulsfølelse. Stress endrer vår tidsforståelse, og innebærer at tidsavstanden mellom to slag i et langsomt tempo kan vekke en følelse av angst («*Når kommer slaget, og hvor finner jeg fotfeste, hjelp!*»). En krevende situasjon kan i seg selv fremprovosere negative tankemønstre, eller allerede eksisterende underliggende negative tankemønstre kan komme til syne i rytmikken. For at mine lærerstudenter skal evne å spille uten filter og tilbakeholdenhet, som er en forutsetning for å være involvert i rytmikken på en solid måte, må derfor bevisstheten være med og samarbeide med kroppens mekaniske instrumentbeherskelse. Ferdighetstrening i rytmikk er derfor avhengig av (på samme tid) å fremme øvelse i kroppslig og mental tilstedeværelse. Denne kunnskapen mener jeg vil gjøre dem bedre rustet som musikklærere.

## Den non-temporære avstanden

Musikkutøvingen er non-temporær dersom en elevs indre puls ikke kommer til uttrykk i den klingende musikken. Dette skjer i tilfeller hvor digital musikkteknologi bruker kvantisering.<sup>4</sup> Jeg har identifisert to hovedkategorier hvor kvantiseringens brudd med den indre pulsen får konsekvenser.

4 «Prosess innen digital musikkproduksjon som automatisk justerer innspilte, upresise noters plassering, slik at de treffer de underliggende eller eksakte rytmeslagene i en gitt taktart» (Bergsland, 2014).

1. Individets interaksjon med musikken
  - a. Den primære begrensningen ligger i menneskets individuelle interaksjon med *det musikalske* resultatet.
2. Menneskers relasjon igjennom musikalske samspill
  - a. Den primære begrensningen ligger i hvordan kvantiserte og programmerte musikalske forløp ikke har mulighet til å lytte.

### *Individets interaksjon med musikken*

En elev som arbeider non-temporært vil være *igangsetter* og deretter observatør, analytiker og kritiker i større grad enn en *deltaker* i de musikalske relasjonene som blir realisert. Der hvor den temporære musikkutøvingen gav en direkte sammenheng mellom den indre bevisstheten og den ytre musikken i en pre-refleksiv tilstand, vil denne prosessen bli mer objektiv og på-avstand.

Overgangen fra det før-objektive til det objektive svarer til et skifte av bevissthetsform eller – ‘modus’ – fra pre-refleksiv til refleksiv bevissthet. I det pre-refleksive modus erfarer kroppen det pre-objektive felt av fenomener; når refleksjonen inntreer, blir de pre-objektive fenomener til objekter. (Østerberg, i Merleau-Ponty, 1994, s. VII)

I møte med en objektiv musikalsk størrelse blir jeg som subjekt stående på utsiden og kikke inn, for å observere og vurdere. Jeg får ikke realisert mitt potensial til å *erfare* relasjonen med verden som *subjekt*, da verden går sin gang uaffektet av min deltakelse. Jeg vil *lære om* musikk istedenfor å *erfare* musikk. Sitatet nedenfor viser hvordan Maurice Merleau-Ponty bryter med Réne Descartes’ skille mellom materielle substanser (*res extensae*), og det tenkende eller bevisste (*res cogitantes*) (Tranøy & Ore, 2020).

Netop fordi væren-i-verden er et præobjektivt syn, er den forskjellig fra enhver proces i tredje person, enhver *res extensa*-modalitet, såvel som fra enhver *cogitatio*, enhver erkendelse i første person, – og kan derfor virkeliggjøre forbindelsen mellom det ‘psykiske’ og det ‘fysiologiske’. (Merleau-Ponty, 1994, s. 17)

Definisjonen til Merleau-Ponty på *væren-i-verden* innebærer altså at man ikke står på utsiden og reflekterer, men er involvert: Det betyr at



man ikke *kun* er et mekanisk ytre styrt eller *kun* et reflekterende vesen. Når man *eksisterer-i-verden* balanseres disse elementene, mens den non-temporære musikkutøvingen har en overvekt av det reflekterende.

### *Menneskers relasjon igjennom musikalske samspill*

Menneskers relasjon igjennom musikalske samspill blir begrenset ved at kvantiserte og programmerte musikalske forløp ikke har mulighet til å lytte. «The inability of sequencers and other beat-based software to ‘listen’ to human musicians has led to performances with click tracks in fixed media, or simply a fixed drum track, that live musicians must follow» (Dannenberg et al., 2014, s. 38). Dette utgjør en asymmetrisk maktrelasjon hvor *jeg* som musiker ikke blir *hørt* og anerkjent av den andre. Jeg kan høre *den*, men relasjonen går bare en vei. Jeg må forholde meg til et musikalsk objekt, som ikke *bryr seg* om hvordan jeg påvirker pulsfølelsen. Programmerte forløps manglende evne til å motta informasjon og kontinuerlig tilpasse seg, bryter med Gregory Batesons begrep *the pattern that connects* «that natural process of giving and receiving information which links together all living creatures in a vast network» (Small, 1999, s. 14).

En slik asymmetrisk relasjon i et musikalsk samspill redefinerer musikkens grunnleggende *form* og virkemåte mellom mennesker. Den asymmetriske relasjonen utgjør et brudd med begrepet *human rhythmic entrainment*, som beskrives som «a diagnostic trait of our species, along with language» (Merker et al., 2008, s. 5).

«Musikalitet befinner seg ved kilden til vår evne til å kunne sosialiseres på en menneskelig måte» (Trevvarthen, sitert i Ruud, 2004, s. 26). Utviklingspsykologen trekker en direkte parallell fra musikalitet til måten mennesker sosialiseres. Dynamikken i sosialt samvær er uforutsigbar, og man er avhengig av å være til stede og improvisere seg igjennom situasjonen der og da. «Improviserer gjør vi hver dag, men ofte uten å tenke over det. Det finnes en stor grad av improvisasjon blant annet i det å snakke sammen eller å sykle» (Dillan, 2004, s. 164). Det som foregår av ubevisst improvisasjon i musikk kan befeste seg i tilpasning av klangfarge, små rytmiske variasjoner, dynamikk og styrkegrader også når man spiller etter noter. All temporær musikkutøvelse innebærer en tilpasning mot den kontinuerlige musikalske virkeligheten. Non-temporær

musikkutøving mangler evnen til kontinuerlig tilpasning og bryter med Trevarthens koblingen mellom musikalitet og menneskelig sosialisering. Non-temporær musikkutøving bryter også med hvordan George Herbert Mead mener selvet utvikles i bevisstheten i møtet med anerkjennelsen av andre selv (Mead, 1998, s. 109), når selvets indre puls blir manipulert gjennom kvantisering og ikke har en direkte sammenheng mellom stimulering (indre puls) og respons (klingende musikk). Det oppstår en avgrunn mellom det indre og det ytre selvet. Denne avgrunnen gjør at andre-selv kun har mulighet til å anerkjenne det ytre-selvet (objektet) som fremtrer i musikken, og ikke det egentlige indre-selvet (subjektet). På den måten undergraves menneskers relasjon igjennom musikalske samspill.

## Drøfting

I slutten av innledningen spurte jeg følgende: Hvilke argumenter kan ligge bak fagfornyelsens aktive ivaretagelse av det analoge og fysiske i musikkfaget, og hvordan kan dette gi mulige svar på musikkens betydning for barn og unge? Ved å introdusere dikotomien temporær og non-temporær musikkutøving, som et mer presist skille mellom digitale og analoge instrumenter, har jeg undersøkt hvilke muligheter som utspiller seg i de to ulike formene. En svakhet er hvordan jeg sammenliknet temporære og non-temporære arbeidsformer når disse to kategoriene kan sies å være vesensforskjellige. Som Huovinen og Rautanen skriver:

The critic might say that like replacing a team of horses with a team of automobiles to pull the carriage, we had replaced an ensemble of musical instruments with an ensemble of recording studios [...] the affordances of the new technology are not always transparent to our old ways of seeing things. (Huovinen & Rautanen, 2020, s. 108)

På den andre siden er det nettopp i denne prosessen at man tydeliggjør forskjeller som man kanskje ikke erkjente til å begynne med. Årsaken til at jeg valgte temporær og non-temporær musikkutøving, og ikke skilte mellom å *lage/komponere/programmere* musikk og å *utøve* musikk, handlet om å fremheve nyansene som oppstod innen *utøving*, når man sdestiller digitale og analoge verktøy som instrumenter. På hvilken måte

kan tilsynelatende små og ubetydelige endringer i *utøvelseshandlingen* gi store utslag for musikkfagets betydning?

Funnene fra analysedelen viser en signifikant divergens mellom temporær og non-temporær utøving på områder som kan defineres som vesentlige for menneskets måte å eksistere-i-verden, med andre og med seg selv. En ukritisk digitalisering av musikkfaget risikerer å forskyve fagets innhold fra *Dasein* (Heidegger) og *væren-i-verden* (Maurice Merleau Ponty), til en teknologisk forståelse av væren, hvor verden består av enkeltstående objekter fristilt fra tid og rom. En slik endring av musikkens *form* i barn og unges liv mener jeg kan ha uforutsette konsekvenser omkring deltakelse og eierskap til eget liv, selvfornemmelse og tilstedeværelse, spesielt når dette kombineres med høy skjermbruk og digitalisering i andre deler av livet. Effektene av utstrakt bruk av sosiale medier blant barn og unge er fremdeles uforutsigbare, men kan sies å inngå i samme mønster som non-temporær musikkutøving: Man observerer verden fra utsiden, istedenfor å eksistere-i-verden. Sosialiseringssprosessene på sosiale medier følger et non-temporært mønster hvor reaksjoner og involvering blir kommunisert igjennom standardiserte emojis, likes og refleksive skriftlige uttrykk, istedenfor pre-refleksivt kroppsspråk, tonefall og spontan timing. I lys funnene til Hege Beckmann og Jorun Christensen (kap 6, Beckmann & Christensen), omkring en nedadgående trend for sang i skolen, øker behovet for å etterstrebe temporær musikkutøving i musikktime som en motvekt til et objektivt verdensbilde. Det didaktiske potensialet ligger derfor i å utnytte digitale verktøy på måter som ivaretar sammenhengen mellom den indre puls og det klingende resultatet. Hubert Dreyfus, professor i filosofi ved University of California, sier det slik:

The problem is how to respect technology, appreciate technology, use it to get rid of all the dumb stuff that we used to have to do, and yet not let it get rid of what matters, and what is local, and what is unique, and what is significant and meaningful for us. (Adamant Critique, 2018, 01:03:41)

Kunstens betydning for barn og unge handler i lys av dette kapittelet om å eksistere-i-verden, ved å samkjøre bevisstheten og kroppens handlinger i et sammenhengende musikalsk uttrykk, alene og sammen med andre.

## Avslutning

Jeg ønsket å bidra til en oppmerksomhet omkring musikkens relasjonelle potensial og dens betydning for mennesket, som enkeltindivid og del av et fellesskap. Sang og dans utgjør en artsspesifikk menneskelig egen-skap som involverer synkronisering av kropp og sinn, med betydning for fellesskap, empati og gruppetilhørighet. Temporær musikkutøving inkluderer *både* digitale og analoge instrumenter, når elevens indre puls kommer til direkte uttrykk i det klingende materialet. Dette gir i motsetning til non-temporær musikkutøving, muligheter for å *erfare* relasjonene som omgir oss i tid og rom, igjennom musikalske hendelser som bindes sammen i bevisstheten til en kontinuitet av erindring og erkjennelse. Denne muligheten åpner for individets erkjennelse av seg selv i forhold til omgivelsene igjennom motstand, anerkjennelse og improvisasjon. Gode musikalske samspill kjennetegnes ved at enkeltstemme opererer som relasjonenes harmoni, men står hele tiden i fare for destruktive motpoler (ødeleggelse av subjektet eller ødeleggelse av verden). Temporær musikkutøving innebærer dialog som krever gjensidig anerkjennelse og innsats for å fungere, men innebærer en kontinuerlig risiko for kollaps. Uten denne risikoen vil det, slik jeg ser det, heller ikke foreligge noen muligheter til å lykkes.

Kapittelets konklusjon innebærer et tveegget sverd. En negativ konklusjon vil være å anse musikken som en *øvelse* i relasjoner, på en måte som gjør *kunnskap om* relasjonene med verden til et læringsmål (i tråd med Husserls fenomenologi<sup>5</sup>). Den positive konklusjonen gjør *erfaring* og *dyrking* av relasjonene til et mål i seg selv (Heideggers fenomenologi<sup>6</sup>). På denne måten er også *musikken* et mål i seg selv:

- 
- 5 «Husserlian phenomenology is the study of the intentional structures of consciousness, i.e. the various ways in which consciousness is directed toward objects. It describes the ways in which objects are 'constituted' in consciousness. And it does so on the basis of the phenomenological reduction, in which all positings of the real existence of the world and of objects in the world, including ourselves as psychophysical entities, are suspended or put out of action» (Gorner, 2007, s. 27–28).
  - 6 «What one finds in Being and Time is something quite different. Its 'subject-matter' is not consciousness (and certainly not transcendently reduced consciousness) but Dasein and the structures of its being» (Gorner, 2007, s. 27–28).

Kunst er ikke fjernt fra livet, men et uunnværlig element i det å få kontakt med livet selv (Varkøy, 2000, s. 91).

## Referanser

- Adamant Critique. (2018, 15. april). *Tao Ruspoli: Being in the world – on the subject of the #Heideggerian Dasein* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/dIFsZ9uTrpE>
- Ansdell, G. (2014). *How music helps in music therapy and everyday life*. Routledge.
- Anshel, A. & Kipper, D. A. (1988). The influence of group singing on trust and cooperation. *Journal of Music Therapy*, 25(3), 145–155. <https://doi.org/10.1093/jmt/25.3.145>
- Baracchi, C. (2013). The syntax of life: Gregory Bateson and the «platonic view». *Research in Phenomenology*, 43(2), 204–219. <https://doi.org/10.1163/15691640-1255>
- Bateson, G. (1979). *Mind and nature: A necessary unity*. E. P. Dutton.
- Bergsland, A. (2014, 14. mars). Kvantisering (musikk). I *Store norske leksikon*. [https://snl.no/kvantisering\\_-\\_musikk](https://snl.no/kvantisering_-_musikk)
- Biesta, G. J. J. (2018). What if? Art education beyond expression and creativity. I C. Naughton, G. Biesta & D. C. Cole (Red.), *Art, artists and pedagogy*. (s. 11–20). Routledge.
- Brodén, V. (2014, 30. oktober). *On bass: Drummers get personal*. Premier Guitar. <https://www.premierguitar.com/articles/21539-on-bass-drummers-get-personal>
- Dannenberg, R., Gold, N. E., Liang, D. & Xia, G. (2014). Methods and prospects for human computer performance of popular music. *Computer Music Journal*, 38(2), 36–50.
- Dillan, L. (2004). Improvisasjon. I G. Johansen, S. Kalsnes & Ø. Varkøy (Red.), *Musikkpedagogiske utfordringer* (s. 164–179). Cappelen Akademisk.
- Gorner, P. (2007). *Heidegger's Being and time: An introduction*. Cambridge University Press.
- Heidegger, M. (1962). *Being and time*. Basil Blackwell.
- Huovinen E. & Rautanen H. (2020). Interaction affordances in traditional instruments and tablet computers: A study of children's musical group creativity. *Research Studies in Music Education*, 42(1), 94–113.
- Kirschner, S. & Tomasello, M. (2010). Joint music making promotes prosocial behavior in 4-year-old children. *Evolution and Human Behavior*, 31(5), 354–364. <https://doi.org/10.1016/j.evolhumbehav.2010.04.004>
- Kulset, N. B. (2018, 10. januar). Christopher Small. I *Store norske leksikon*. [https://snl.no/Christopher\\_Small](https://snl.no/Christopher_Small)
- Kunnskapsdepartementet. (2019). *Læreplan i musikk MUS01-02*. Fastsett som forskrift. Læreplanverket for Kunnskapsløftet 2020. <https://www.udir.no/lk20/mus01-02>

- Kvidal, H. (2009). Å være digital i musikkfaget. I H. Otnes (Red.), *Å være digital i alle fag* (s. 209–224). Universitetsforlaget.
- Mead, G. (1998). *Å ta andres perspektiv: Grunnlag for sosialisering og identitet: George Herbert Mead i utvalg* (S. Vaage, Red., K. M. Thorbjørnsen, Overs.). Abstrakt forlag.
- Merker, A., Madison, G. S. & Eckerdal, P. (2008). On the role and origin of isochrony in human rhythmic entrainment, *Cortex*, 45(1), 4–17. <https://doi.org/10.1016/j.cortex.2008.06.011>
- Merleau-Ponty, M. (1994). *Kroppens fenomenologi* (B. Nake, Overs.). Pax Forlag
- Partti, H. & Westerlund, H. (2012). Democratic musical learning: How the participatory revolution in new media challenges the culture of music education. I A. R. Brown (Red.), *Sound musicianship: Understanding the crafts of music* (s. 280–291). Cambridge Scholars Publishing.
- Pio, F. & Varkøy, Ø. (2012). A reflection on musical experience as existential experience: An ontological turn. *Philosophy of Music Education Review*, 20(2), 99–116. <https://doi.org/10.2979/philmusieducrevi.20.2.99>
- Ruud, E. (2004). Musikkopplevelsen i selvspsykologisk lys. I G. Johansen, S. Kalsnes & Ø. Varkøy (Red.), *Musikkpedagogiske utfordringer* (s. 23–32). Cappelen Akademisk.
- Schütz, A. (1951). Making music together: A study in social relationship. *Social Research*, 18(1), 76–97.
- Small, C. (1999). Musicking – the meanings of performing and listening. A lecture. *Music Education Research*, 1(1), 9–22. <https://doi.org/10.1080/1461380990010102>
- Thwaites, T. (2014). Technology and music education in a digitized, disembodied, posthuman world. *Action, Criticism & Theory for Music Education*, 13(2), 30–47.
- Tjønneland, E. (2019, 21. mai). Dasein (filosofi). I *Store norske leksikon*. [https://snl.no/Dasein\\_-\\_filosofi](https://snl.no/Dasein_-_filosofi)
- Tranøy, K. E. (2021, 29. januar). Maurice Merleau-Ponty. I *Store norske leksikon*. [https://snl.no/Maurice\\_Merleau-Ponty](https://snl.no/Maurice_Merleau-Ponty)
- Tranøy, K. E. & Ore, Ø. (2020, 10. juli). René Descartes. I *Store norske leksikon*. [https://snl.no/René\\_Descartes](https://snl.no/René_Descartes)
- Utdanningsdirektoratet (2019). *Hva er nytt i musikk og musikk samisk?* Hentet 5.juni 2020 fra <https://www.udir.no/laring-og-trivsel/lareplanverket/fagspesifikk-stotte/nytt-i-fagene/hva-er-nytt-i-musikk-og-musikk-samisk/>
- Varkøy, Ø. (2000). *Hvorfor musikk? En musikkpedagogisk idéhistorie*. Gyldendal Akademisk.
- Wise, S., Greenwood, J. & Davis, N. (2011). Teachers' use of digital technology in secondary music education: Illustrations of changing classrooms. *British Journal of Music Education*, 28(2), 117–134 <https://doi.org/10.1017/S0265051711000039>