

Even Ruud

Musikk og identitet - fra tidsskriftet GRUS

Musikken blir stadig viktigere i dagens samfunnsliv. Gjennom framveksten av elektronisk formidling av musikk – gjennom utallige radiokanaler, som lydspor i film og på tv, som bakgrunn i offentlige rom, på våre private bånd og CD'er – har vi nådd et punkt hvor vi kan fylle livet vårt med musikk, fra morgen til kveld. Musikken er til stede fra livets barndom til vi begrades. Musikk er blitt et lydspor i hverdagen. Den knytter oss til tid og sted, andre mennesker og opplevelser av å tilhøre en større sammenheng. «Si meg hvilken musikk du liker, og jeg skal si deg hvem du er»?

Bakgrunnen for denne artikkelen ligger i en undersøkelse jeg utførte blant musikkterapistudenter. Gjennom flere år fikk jeg seksti studenter til å skrive sin musikalske selvbiografi, samtidig som de ga meg et lydbånd bestående av utvalgte musikkstykker som de hadde knyttet spesielle minner til. Ved å analysere og kategorisere materialet har jeg forsøkt å utvikle en teori om sammenhenger mellom musikk og identitet. Gruppen av studenter har sitt særpreg ved at de er opptatt av musikk og omsorgsverdier. Utover dette skulle de være representative for studenter flest med hensyn til sosial bakgrunn. Jeg har med andre ord ønsket å unngå å studere såkalte spektakulære ungdomsgrupper eller subkulturer, slik som tidligere var vanlig blant ungdomskulturforskere som studerte musikk. Min gruppe skulle gi mer uttrykk for en "mainstream" holdning til musikk, selv om de fleste er svært gode amatørmusikere med enkelte halv- og helprofesjonelle musikere.

Ved å knytte identitetsteori til studiet av musikk oppnår vi å belyse musikk og musikkliv fra en bred samfunnsfaglig plattform. På åtti- og nittitallet skjedde det en rekke forskyvninger i musikkvitenskapen som gjorde det mulig å nærme seg spørsmål omkring musikk og samfunn uten å bli for totaliserende i sine "store fortellinger", slik vi arvet disse fra Adorno og syttitallets kritiske musikk sosiologi. Populærmusikkforskningen tillot å studere musikk og massemedier uten å få berøringsangst. Det musikkvitenskapelige metoderepertoaret ble utvidet i møte med det tverrfaglige feltet "cultural studies". Musikkantropologien, og især det semiotisk inspirerte, tillot større grad av metodisk individualisme, feltobservasjoner og kvalitative studier i mindre målestokk, noe som førte til en gjenopptakelse av hvordan og til hva folk faktisk brukte musikken (se for eksempel Berkaak og Ruud 1994). I dag kommer musikkpsykologene etter, den kognitive psykologiens dominans utfordres av musikkpsykologer med bredere sosialpsykologisk interessefelt (se MacDonald, Hargreaves, og Miell (Eds.) 2002.) I dag er også musikk sosiologien igjen på banen, hvorav de to mest interessante bidragene de siste årene i høy grad berører identitetstematikken. (se DeNora 2000, Bull 2000). For mitt eget vedkommende har ikke minst musikkterapien vært en viktig inspirator for å utforske temaer knyttet til musikk og identitet (se Ruud 1998).

På bakgrunn av den gradvise utviklingen av et flerkulturelt "musikksamfunn" må musikkforskningen stille nye spørsmål til sitt undersøkelsesobjekt. Et av de mest sentrale spørsmål for alle som arbeider med musikkforskning er å forsøke å si noe om hva som skulle være musikkens "natur", "funksjon" eller betydning for oss mennesker. Går vi til musikkvitenskapen, til ulike deldisipliner som estetikk, musikkpsykologi eller musikkantropologi, finner vi en rekke ulike svar, definisjonsforsøk, som hver især synes å peke på vesentlige sider ved

fenomenet musikk. Denne vitenskapelige aktiviteten, eller vitensproduksjonen, synes uopphørlig. I seg selv skulle den være et uttrykk for hvor produktiv musikken er som kulturelt fenomen til å iverksette en diskurs som tematiserer ulike filosofiske og verdimeslige strømninger i historie og samtid.

Det foreligger som kjent utallige forsøk på å si hva musikk "er". Svært mange av disse forsøkene betrakter musikk enten som et uttrykk for noe indre hos komponisten, eller som et mer formalt spill med toner og forventninger. I den senere tid er det imidlertid blitt stadig mer vanlig å omtale "musikk" som et verb – som aktivitet og framføring – "performance" – noe som omfatter mellommenneskelige, sosiale og kulturelle samhandlinger. "Musicking" heter det nå, og ikke "music", når de engelsktalende skal omtale musikken (Small 1998). På denne måten tar vi høyde for at musikkopplevelse er et relasjonelt fenomen, at mening oppstår i et fortolkende forhold mellom meg og musikk og hvor det fortolkende "jeg" alltid står innenfor en bestemt kulturell posisjon eller horisont.

En slik måte å betrakte musikk på vektlegger at musikalsk aktivitet er *generativ*, at musikalske framførelser setter igang bevegelser i og mellom mennesker, bevegelser som skaper ringvirkninger i samfunn og kultur. Om vi følger musikkantropologen John Blacking i hans forsøk på å skissere en oppgave for musikkvitenskapen, blir det viktig å forstå hvordan vi som mennesker skaper mening ut av musikk i ulike sosiale situasjoner og kulturelle kontekster. I stedet for å se på musikk som et uttrykk for, eller en refleks av psykologi eller sosial struktur, kunne vi betrakte musikk som et middel til å produsere virkeligheter, sosiale rom, tilhørigheter, grenser mellom oss og "de andre", kort sagt "identiteter".

Jeg har de siste årene forsøkt å forstå forholdet mellom musikk og identitet ut fra intervjuer og lesning av såkalte musikalske selvbiografier (se Ruud

1997a). Som utgangspunkt for denne forskningen har jeg lagt vekt på at "identiteter" er noe vi selv konstruerer gjennom å utforme en fortelling om oss selv. Råmaterialet for denne fortellingen er minner, og sentralt for den musikalske identiteten står minner om musikkopplevelser. Når jeg har bedt mine informanter fortelle meg om sentrale musikalske minner, har jeg fått en rekke fortellinger hvor musikk har hatt betydning for selvfølelse, for følelsesmessig uttrykk og opplevelser. Musikken har vært med på å gi tilhørighet til kjønn, sosial klasse, etnisk gruppe, til en bestemt geografi. Musikken har videre gitt mange forankring i opplevelsen av å tilhøre en "større" eller overskridende virkelighet. Alle disse opplevelsene kategoriserte jeg i "fire rom" – det personlige rom, det sosiale rom, tidens og stedets rom" og "det transpersonlige rom" (se Ruud 1997a). I ettertid har jeg føyet til et "femte rom" for å framheve hvordan identiteten kommer til uttrykk gjennom musikk, og at dette er et uttrykk som er sammensatt av mange dimensjoner (Ruud 1997b).

Identitet

For å foreta en kobling mellom musikk og identitet, forutsetter jeg en bestemt oppfatning av identitetsbegrepet. Identitet er ikke noe som vi er utstyrt med en gang for alle. Identitet er noe vi konstruerer gjennom hele livet. Identitet er summen av alle fortellingene vi lager om oss selv (Freeman 1993, Widdershoven 1993).

Utgangspunktet for en slik identitetsfortelling er vår vestlige forestilling om et avgrenset selv. Spedbarnspsykologen Daniel Stern sier at vårt selv har røtter i de første måneder av vårt liv. Spedbarnet fornemmer tidlig et slags selv i utvikling, en slags følelse av indre enhet og struktur som gir opplevelsen av et subjektivt perspektiv på verden. Denne opplevelsen er bundet i preverbale

opplevelser av å kunne handle, oppleve fysisk sammenheng, oppleve kontinuitet, komme i kontakt med andre, fornemme følelser, oppleve å skape struktur og å kunne overføre mening (Stern 1991:17). Dette tidlige selvet får næring i samspill med andre, og Stern skisserer framveksten av en rekke selvforneimmelser – et gryende selv, et kjerneselv osv. fram mot et narrativt selv (Wrangsjö 1994). Hva som i musikalsk sammenheng er interessant, er at Stern såvel som andre spedbarnsforskere, som f. eks. Colwyn Trevarthen, beskriver dette tidlige samspillet mellom barn og den voksne gjennom en rekke metaforer hentet fra musikken. De tidlige samhandlingsstrukturer mellom barnet og den voksne har en tidsdimensjon, en intensitetsdimensjon og en form. Synkroniseringen av samspillet kjennetegnes ved en presis «timing» og ved at de kan oppfattes som en slags «protofortelling» med spenningsoppbygging, høydepunkter og utløsninger. Dette har fått musikkterapeuter til å se sammenhenger mellom slik interaksjonsteori og sin egen improvisasjonsterapi (Johns 1993, Rolvsjord 1996).

Det kunne slik se ut til at musikken har en privilegert tilgang til de prosesser som er med på å forme vår selvoppfatning. Om vi videre ser kroppen og følelsene som sentrale komponenter i forbindelse med subjektivitet og selvdannelse, har vi ytterligere et grunnlag for å trekke musikk og musikkopplevelser inn i forståelse av identitetsdannelsen. Slik finnes det også (tendensielt romantiske) tradisjoner i musikkterapien som ser selvet som en kjerne nært knyttet til lyder, tidlig gråt, lalling og sang, og som ser kulturen og personlige erfaringer som en serie overlageringer og blokkeringer for en frigjøring av dette selvet.

Hva som imidlertid etterhvert blir sentralt i denne selvforneimmelser, er refleksjon. Med språket legges grunnlaget for en selvrefleksjon hvor erindringer og minner inntar en stadig større plass i vår selvopplevelse. Med økende alder,

og ikke minst gjennom erfaringer og møter med andre mennesker, framstår en utvidet kontekst for selvrefleksjon. Hva jeg her velger å kalle «identitet», blir derfor å forstå som «selvet-i-kontekst», med andre ord de mange tolkningsammenhenger som jeg kan plassere meg selv i (Fitzgerald 1993).

Musikkopplevelser og minnearbeid

Identitet er innenfor en slik forståelse fortellinger om meg selv. Slike fortellinger er basert på minner, eller på mine fortolkninger av hva jeg har opplevd. Identitetskonstruksjon er avhengig av et *minnearbeid*, hvor mine opplevelser og erfaringer danner råstoffet, og hvor språket leverer metaforer til å skape forståelse og sammenheng i livet. Slik sett blir vårt selv til et «grammatikalsk selv», hvor de lingvistiske konvensjoner og ressurser vi har tilgang til – vår språkpraksis – produserer og utrylliserer vår selvopplevelse og organiserer våre erfaringer. Slik blir også den fortellende form vi påfører våre erindringer medkonstituerende for vår subjektivitet og summerende identitetsopplevelse. Selve minnearbeidet tar utgangspunkt i de opplevelser som var subjektivt viktige for oss i livet. Minnene aktualiserer en dualitet i oss, mellom et «jeg» og et «meg». Det er minnearbeidet som avgrenser og gir mening til våre førstegangsopplevelser.

Innenfor en slik forståelse blir musikkopplevelsen viktig. Fordi opplevelser av musikk ofte er bundet til følelser, og fordi jeg tror at særlig følelsen formidler situasjoner og prosesser hvor vi tilegner oss de sosiale og personlige erfaringer som inngår i vårt konstruerte selvilde. Jeg kan slik skrive fortellingen om mitt liv gjennom å gjenfortelle episodene hvor musikkopplevelsene satte seg fast i kroppen. Og fordi slike fortellinger alltid handler om en større kontekst – om forholdet til andre mennesker, tid, sted og eksistensielle spørsmål – blir

fortellingene om musikkopplevelsene og om «min musikk», alltid en fortelling om «hvem jeg er», eller hva jeg ønsker å framstå som for meg selv og andre.

Hovedkategorier

Da jeg skulle analysere fram noen felles temaer i de mange livsfortellinger, valgte jeg å kategorisere temaene i fire hovedgrupper. Mange av temaene handlet om musikkens tilknytning til selvopplevelse, kropp og følelser. Dette ble historier jeg samlet i "det personlige rom". Videre samlet jeg fortellinger som handlet om musikk brukt til sosial referering, til å signalisere sosial klasse, etnisitet m.m. i et "sosialt rom". Også musikkopplevelser som definerte tiden og stedet fikk sin egen kategori, mens jeg også laget en kategori for transpersonlige opplevelser. I denne artikkelen har jeg også forsøkt å finne en mer udefinert kategori som går på tvers av disse fire, og som uttrykker en slags oppsummerende musikalsk identitetsfølelse.

Det personlige rom

Mange av de fortellingene jeg samlet inn handlet om tidlige musikkopplevelser knyttet til minner om besteforeldre, foreldre og søsken. Voggesanger og bårsuller dannet erindringspunkter for de første nære relasjoner, de ble rammer for tilknytning og bekreftelse. Som jeg skrev innledningsvis med referanse til spedbarnspsykologi, antar jeg at slike tilknytninger til andre danner grunnlaget for tidlig selverfaring og selvdannelse. Gjennom musikken internaliserer vi bildet av «den andre», og slike indre representasjoner lever videre med oss, ofte som trygge forankringspunkter, eller selvobjekter, som det heter i selvpsykologien. Musikken eller sangene vi forbinder med disse menneskene blir noen ganger stående som symboler for trygghet og tillit, vi blir rolige og avstemte når vi gjentar sangene for oss selv i ettertid.

Vår følelsesbevissthet (Monsen 1991) får tidlig næring gjennom musikken. Vår opplevelsessevne blir stimulert, vi får erfaringer med empati og nyanserte følelsesuttrykk. Når vi deler erfaringene med en voksen, lærer vi å sette ord på sammensatte følelser. Slik lærer vi også å tolke signalene fra vår kropp. Om vi antar at vårt kroppsselv danner et viktig fundament i vår selvopplevelse, blir nettopp evnen til å ta imot, tolke og eventuelt utholde emosjonelle signaler, et viktig fundament å bygge selvet på. Følelsene blir slik sett en viktig informasjonskanal for hvordan vi har det med oss selv. Stenger vi av for slike opplevelser, må vi tro at hva som psykologene nå kaller «emosjonell intelligens», får dårlige vekstvilkår. Vi skal derfor ikke se bort ifra at «skillingsvisene», som dukker opp i atskillige dramatiske fortellinger om tidlige musikkopplevelser, har en viktig funksjon som arena for utvikling følelsesbevissthet (se Ruud 1997a).

Sentralt i kropps- og følelsesbevisstheten står også mulighetene for å uttrykke følelser. Musikken er i vår kultur nettopp betraktet som et nyansert språk for følelser, en kanal for å uttrykke det kroppslandskapet vi fornemmer inne i oss. Gjennom dans og bevegelse får slike kroppslige uttrykk etterhvert en utvidet funksjon, og kan inngå i de kodene ungdomsgrupper bruker til å lansere sin tilstedeværelse på en større sosial arena. Dans og kroppspråk blir slik et viktig middel for en identitetspolitisk markering for nye grupper og kulturer.

Mange av fortellingene jeg samlet inn handlet også om tidlige mestringsopplevelser knyttet til musikk. Gleden av å mestre et instrument, rosen du fikk ved de første framføringer, legger grunnlaget for en mestringskompetanse, en handlingskompetanse som også er sentral for utvikling av en sterk identitet. Når dette er sagt, må også nevnes fortellingene om nederlag, eller om situasjoner hvor barn presses til å spille et instrument

eller en musikkform de ikke har noe forhold til. Slik kunne vi si at musikk noen ganger brukes til å forme et «falskt selv». Kanskje ikke så rart at musikk i ungdomstiden blir særlig viktig for å søke et autentisk og ekte selv.

Hvor viktig denne musikalske selvdefineringen er, ikke minst for de unge som skal bli musikere, ser vi gjennom den britiske forskningen som viser at det er ikke nok å lykkes og å mestre for å erobre rollen som musiker, eller ekspressiv spesialist. Den unge må også ta opp i sitt lingvistiske repertoar de diskurser som støtter opp om egne holdninger om hva det vil si å være musiker (se O'Neill 2002).

Det sosiale rom

Vår selvdefinisjon er knyttet til vår posisjon i et større sosialt og kulturelt rom. Allerede psykologen Erik H. Erikson, som satte «identitet» på dagsorden i psykologien, understreket at «identitet» ikke bare var noe som angikk «kjernen» i individet, men noe som måtte søkes i vårt fellesskap med andre (Erikson 1968:22). Slik bruker vi også musikk til å avgrense oss selv overfor andre, til å kommunisere hvor vi hører hjemme i et større sosialt landskap. Eller vi lar musikkvalget danne inngangen til et større symbolsk verdifelleskap med andre.

Mange av fortellingene jeg samlet inn handler også om en gryende opplevelse av individualitet, om å ha en smak som står i motsetning til familien. Det kan noen ganger se ut som om individet oppdager at det finnes en verden der ute med verdier og forestillinger som ikke alltid lar seg forene med de verdiene som familien, skolen og autoritetene foreskriver. Musikkvalget blir en måte å markere sin individualitet og annerledeshet på. Noen ganger som et mildt opprør mot nærmiljøet, andre ganger som et mer dramatisk brudd, som

en søken mot å finne forankring i en livsopplevelse som er i pakt med egne forventninger til livet (se Berkaak 1993).

Ofte er den tidlige sosiale puberteten ledsaget av en serie identifikasjoner med popartister. Det er som om den unge velger seg og prøver ut en rekke identiteter overfor omgivelsene. Igjen handler det om å erverve seg kompetanse, men denne gang en *sosiale basiskompetanse* som inneholder evnen til å forme et desentrert syn på verdiene i kulturen, en evne til å forstå at verden kan leses og oppleves fra en rekke kulturelle posisjoner (se Frønes 1994).

Forankret i nye smakskulturer, og med det underlagt ungdomsgruppas smakregime, handler fortellingene nå ofte om konformitet, om å føle seg hjemme i en jevnalderkultur. Fellesskapet blir en base, en nødvendig kulturell posisjonering for å forme eget perspektiv på verden. Men for enkelte blir også dette fellesskapet en tvangstrøye for det individuelt særegne. Jakten på «det autentiske» fører til nye brudd, til søken etter musikkformer med røtter og troverdighet. Innenfor en kultur som viderefører den romantiske forestillingen om å «være i kontakt med sitt selv» (se Taylor 1995), blir møtet med musikkartister ofte opplevd som et dramatisk møte med noe som gir gjenklang i dypere lag av selvet. For noen blir dette møtet utgangspunktet for en livslang orientering mot å realisere et helt særegent musikalsk prosjekt. Slik forteller den norske jazzsaxofonisten Jan Garbarek til musikkforskeren Tor Dybo (Dybo 1996:34) hvordan han etter å ha hørt John Coltrane på radioen setter i gang en etterforskning som via omveier til slutt fører ham fram til klangkilden: «Til slutt måtte jeg ringe til NRK for å finne ut hvem det var som spilte. Det viste seg å være John Coltrane. Jeg ville bli sånn som John Coltrane, og da jeg fikk tak i platen, spilte jeg den hver morgen før jeg gikk på skolen», forteller Garbarek.

For en av mine informanter skildres et slik møte med ord som «lengte/finne/treffe/oppdage», som om personen oppdager noe som allerede var der,

og som nå endelig finner sitt gjensvar (Ruud 1997a). Oppdagelsen av artister kan slik føre til en identifikasjon som gir styrke, mot og selvstendighet til å forme et selvstendig liv. Ikke minst har mange jenter i mitt materiale brukt musikken til å skape seg et rom for kvinnelighet som sprenger mange av de stereotyper for kroppslighet og væremåte som er nedlagt i våre tradisjonelle kjønnsrolleforventninger.

Selv om musikksmak kan brukes til å avgrense, markere og signalisere sosial og kulturell tilhørighet, er det ikke slik at musikken er en avspeiling av sosial klasse, av økonomi og utdanning. Nå finnes det riktignok forskning som peker på at det innenfor et avgrenset kulturelt system er mulig å foreta sosiologiske grovsorteringer av folk i kategorier av økonomi, utdanning og sosialklasse etter hvilken musikksmak de tilkjenner (se Lewis 1995). Vi kjenner også fra kultursosiologen Pierre Bourdieu hvordan økonomisk og kulturell kapital ofte går hånd i hånd, og at smak kroppsliggjøres i en «habitus» som gjør at nettopp vårt kulturkonsum blir et viktig identitetskjenne tegn. Innenfor nyere musikkantropologisk forskning er man imidlertid mer opptatt av å vise hvordan musikk kan bli et viktig middel til å produsere og omforme sosial virkelighet. Musikk blir ikke bare et middel til å avspeile sosial posisjon, men til å omforme sosiale rom og flytte grenser (Stokes 1994). «Making music isn't a way of expressing ideas; it is a way of living them», skriver populærmusikkforskeren Simon Frith (1996:11).

Tiden og stedets rom

Identitet handler i særlig grad om hvor jeg kommer fra og opplever geografisk tilknytning til, om hvilken tid jeg lever i, har gjennomlevd og «hører hjemme» i. Når jeg opplever musikk, skjer det alltid på et bestemt sted og på et

bestemt tidspunkt. Tiden og stedet er uløselig knyttet til hverandre i musikkopplevelsen.

Musikkopplevelser kan betraktes som markører av viktige knutepunkter i livet mitt. Enkelte opplevelser setter seg fast i minnet, de kan markere overganger fra en fase av livet til en annen, og inngår slik i den personlige kalenderen jeg kan sammenholde med den offentlige tidsfølelsen. Gjennom minnearbeidet konstruerer jeg sammenheng og kontinuitet i livet mitt, jeg lar livet framstå som en sammenhengende bane med begynnelse, forløp og foreløpig slutt (se Giddens 1991, Harré og Gillett 1994). Noen ganger har jeg også personlige musikkopplevelser, f. eks. konsertbesøk, som ikke bare ble sentrale hendelser i mitt eget liv, men som også senere ble viktige offentlige begivenheter i den historiske framstillingen av en sjanger. Slik erindrer jeg selv konsertene med John Coltrane og Charlie Mingus i Oslo på sekstitallet som viktige biografiske minner i min «organiske» historiefortelling. Denne kroppsliggjorte erfaringen, som inngår i min «epokale» historieopplevelse (bop-generasjonen), kan jeg sammenholde med den innskrevne kunnskap om historien jeg kan lese om i historiebøkene. Slik får min identitet en historisk dimensjon som er synkronisert med samfunnets offisielle historieskrivning (se Berkaak 1993:102).

Musikken er også med på å ritualisere tiden inn i hva som antropologene kaller «syklisk tid», dvs. tid som gjentas. Radioen og tv stykker opp hverdag og ukedager i tilbakevendende episoder, og skaper inntrykk av at tid er noe som kan deles opp og som beveger seg framover. I min oppvekst var ønskekonsertene alltid «mandag». For andre blir det ikke jul før de hører Timoty Gresshoppe, som en av mine informanter skriver.

Når jeg forteller historien om hvem jeg er, blir ikke minst stedet jeg kommer fra viktig. Musikken brukes også til å markere nasjonstilhørighet. Og det er

ikke bare «Ja, vi elsker» som får nordmenn til å føle seg som norske. Når vi har vært hjemmefra lenge nok, vil nær sagt hvilken som helst musikalsk assosiasjon til norskhet frambringe nasjonalistiske overtoner i oss. I dagens globale samfunn er vi imidlertid ikke bare norske, eller bare internasjonale, for den saks skyld. Musikk synes å bli stadig viktigere både for den regionale og den lokale identiteten. Da den nordnorske visebølgen raste over Norge, opplevde mange en ny regional stolthet gjennom en musikk som skildret det regionalt og lokalt særegne, både ved temavalg og naturskildringer. Folkemusikken spiller selvsagt en viktig rolle her, og blant mine informanter er det også rikelig med eksempler på hvordan lokal naturfølelse vekkes av spesielle klanger og instrumenter. Påfallende er det også at det for mange skjer en revitalisering av lokal stedsfølelse og tradisjonstilhørighet gjennom møter med fremmed musikk, f.eks. ved reiser til utlandet, når man opplever kraften og vitaliteten i andre lands folkemusikk. Og ikke minst lar etnisitet og forestillingen om å ha «røtter» som er forankret i en annen kultur, og i et annet geografisk territorium, seg artikulere gjennom musikk. Musikk blir slik sett et svært viktig medium til å konstruere og vedlikeholde følelsen av etnisk særpreg. For en viktig nyansering av dette bildet, se den nylig publiserte svenske boka om musikk, medier og flerkultur (Lundberg, Malm og Ronström 2000).

Det transpersonlige rom

Møter med musikk kan enkelte ganger gi oss en følelse av å stå overfor noe stort og ubestemmelig, noe grensesprengende, noe som ligger utenfor språkets grenser. Denne opplevelsen, som i estetikkens historie skildres som møte med det «sublime», blir i ettertid av mange forsøkt innkretset som opplevelsen av å høre hjemme i en større sammenheng, av å få kontakt med noen krefter utenfor oss selv. Opplevelsen skildres gjerne som å bli revet med, sveve, gå ut av seg

selv, som om selvet oppløses, at man befinner seg bortenfor tid og rom. Sterke kroppsopplevelser hører ofte med, og man har opplevelser av å bli fylt av kraft og energi (se også Gabrielsson og Lindström 1994, Stefani 1996, Ruud 1997).

Slike opplevelser har vært utgangspunktet for den «transpersonlige psykologien» og blitt gjort til gjenstand for studier innen såkalt psykosyntese (Assagioli 1988). Mer kjent er kanskje Maslows teorier om «høydepunkt-» og «plataopplevelser». Maslow omtaler også slike opplevelser som «akutte identitetsopplevelser»: «Since my feeling is that people in peak-experiences are *most* their identities, closest to their real selves, most ideosyncratic, it would seem that this is an especially important source of clean and uncontaminated data [...]», skriver han (Maslow 1968:103).

Vi kunne med andre ord si at musikkopplevelser kan være med på å skape en endret bevissthetstilstand (Bonny og Savary 1973), noen ganger en transceliknende opplevelse som likner de erfaringer mennesker gjennomgår i såkalte overgangsritualer. I en fase av slike ritualer, kalt den liminale fasen (se Turner 1974, Ruud 1992), befinner personen seg i et rom hvor faste holdepunkter forsvinner, symboler mister sitt konvensjonelle betydningsinnhold, og hvor tid og rom oppløses. Nettopp i en slik tilstand kan individet oppleve at ny mening og nytt betydningsinnhold kan legges til identiteten. Situasjonen kan defineres som konkret erkjennelse av noe guddommelig, av å høre til en større orden og sammenheng. Alt i alt legges det en eksistensiell dimensjon til identiteten som gjør at individet føler sin eksistens og identitet forankret i noe utenfor seg selv. Slik blir den kontekst som selvet forankrer seg i gjennom selvrefleksjon, til noe mer enn de hverdagslige sosiale og kulturelle sammenhenger og kjente holdepunkter for tids- og stedstilhørighet. Identiteten får en transpersonlig forankring.

Det "femte rom".

Som nevnt har jeg i ettertid sett at vi kan snakke om en "musikalsk identitet" og ikke bare om "musikk og identitet" Med dette mener jeg at musikk på en direkte måte kan gi uttrykk for, eller kan produsere en helt særegen opplevelse av at denne musikken er et uttrykk for "meg", at den avspeiler noe ved meg, eller i meg, på en fundamental måte. Nå har jeg også beskrevet slike opplevelser under de andre kategoriene. Jeg har brukt uttrykk som "privat rom" eller skrevet om følelsen av "autentisitet" der hvor musikken synes å bringe på bane slike mer personlige opplevelser. Likedan har jeg beskrevet hvordan enkelte musikkstykker kan summere opp sentrale livserfaringer og verdier, hvordan et musikkstykke kan fungere som en "minnebank" for livserfaring. Ved å tenke tilbake på våre musikkopplevelser, vil vi også summere opp sentrale episoder i livet vårt og skape sammenheng eller kontinuitet i et livsforløp. I det følgende gjengir jeg noen fortellinger som tematiserer ulike sider ved vår musikalske identitet.

Autentisitet

Blant de mange dimensjoner som summeres opp i en musikkopplevelse, er ikke minst følelsen av å møte "det ekte" ofte sentralt. Slik skriver en student:

Jeg lånte Schubert på biblioteket og satte den på. Det var som om musikken representerte meg. Jeg følte at min personlighet lå i denne satsen. Det var som om musikken fikk satt ord på noe jeg har lett etter lenge, og jeg fikk en opplevelse av å lande. En lengsel etter det intense livet og det jeg opplevde rundt meg selv da jeg jobbet med denne musikken på skolen, dukket opp igjen. Det var som om jeg fant tilbake til noe jeg har lett etter.

Her er flere utsagn som peker mot at sammenhengen mellom musikk og identitet er et "indre forhold". Musikken oppleves "som om den representerte

meg", skriver hun. "Personligheten lå i satsen" og musikken gir følelsen av "å lande", at hun "fant tilbake". Det er vel nettopp slike opplevelser som har ført til den type ekspressiv estetisk teori som ble skissert innledningvis, nemlig synet på musikk som noe som avspeiler noe indre hos en person.

For meg handler slike utsagn altså om diskurser om musikk, som samtidig som de forsøker å skildre en opplevelse, også er med på å bestemme det objektet, i dette tilfellet – musikken – som det omtaler. Det er i en slik forstand jeg ser musikkens generative kraft, og at opplevelsene musikken skaper inngår i vår måte å konstruere oss selv på. En videre oppgave blir da å si noe mer om hva som skulle kjennetegne en slik opplevelse av "musikalsk identitet", hva som er typiske dimensjoner i dette "femte rom". En annen student skriver følgende:

Noen ganger, når jeg selv spiller eller lytter til folkemusikk, blir jeg påminnet om noe som ligger dypt inne i meg – at jeg er en del av noe større, noe som ikke vi menneskene styrer, noe som finnes der, men som vi ikke kan beskrive. En slags trolsk urkraft. Følelsen er at musikken åpner opp for denne delen av meg selv, slik at den blir tilgjengelig, kontaktbar på en annen måte enn den er ellers. Jeg blir ikke fysisk løftet, trår ikke inn i en endret bevissthetstilstand slik som Maslow, Panzarella og Gabrielsson beskriver "musikalske høydepunkter". Det hele går rolig for seg – men det er stort, mektig og følelsesladet.

Her peker opplevelsen mot tilhørigheten til et større fellesskap, noe ubeskrivelig, stort og mektig – hva jeg tidligere plasserte i "det transpersonlige rommet". Tilgangen til denne opplevelsen – "denne delen av meg selv" – går gjennom å åpne et rom i sitt indre, og det er folkemusikken som gir nøkkelen.

En annen av informatene skriver følgende om opplevelsen av Carl Gustav Sparre Olsen: *Serenade for fløyte og strykeorkester*, opus 45:

Dette tonespråket, melodiene og harmoniene, handler om meg. Det er slik det føles. Jeg har sjelden opplevd at musikk "treffer" meg på den måten. I begynnelsen visste jeg ikke helt hvorfor den "traff" meg slik den gjorde, men jeg ble mer og mer glad i den, og skjønte etterhvert hvorfor. Musikken uttrykker det jeg er i toner.

"Musikken uttrykker det jeg er i toner", heter det like frem. Også her antydes det at det er en kjerne i en selv, et "meg" som rommer noe privat og personlig, en psyko-somatisk matrise som finner sitt korrelat i musikk. Denne "matrisen" er selvsagt individuell. Samtidig vil den neppe være mulig å beskrive med språk – det er vel derfor musikken oppleves som så viktig, som eneste "nøkkel" til dette følte indre landskapet. Samtidig er denne personlige delen av oss selv noe vi skal nærme oss med varsomhet. I dette rommet ligger tanker og følelser det ikke alltid er ønskelig å bli konfrontert med. Det ligger et vågestykke i å slippe musikken så tett inn på oss: Eller vi må "ta en risk", som en av informantene skriver: "Det var som om musikken hadde åpnet opp for en mer direkte kontakt med meg selv. Musikken ble som et slags springbrett, hvor jeg tok et skikkelig fraspark og en risk!" Musikk er blitt en risikosport.

Melankolien

La oss se om det finnes beskrivelser som forsøker å kretse inn dette innerste rommet i oss selv. Her er enn annen fortelling:

Adagiosatsen (Joaquin Rodrigos: Fantasia para un gentil hombre) er den vakreste av alle gitarkonserter jeg har hørt. Igjen dette såre, triste, langsomme, den enslige gitaren med den runde vane klangen som understøttes av strykere, fløyter og oboer. Jeg har en nesten rituell seanse når jeg hører på dette stykket, da legger jeg meg på ryggen på gulvet og suger til meg musikken, bildene og stemningen denne satsen gir meg. Den går i magen og til hjertet og finner den triste melankolske delen av meg som jeg er helt venn med og som jeg må oppsøke av og til.

Dette er musikken jeg vil ha til min egen begravelse – høres kanskje voldsomt ut, men for meg ville den musikken gjort min utgang av dette liv ganske så vakkert og selvfølgelig ganske så trist. Jeg vil tro at menneskene rundt meg vil kunne se denne musikken i sammenheng med meg.

Her er rommet mer konkret beskrevet som "den triste melankolske delen av meg som jeg er helt venn med og som jeg må oppsøke av og til". For å understreke hvor sentral denne musikken er både for personlig og sosialt selvbilde, vil personen at denne musikken kan brukes i ens egen begravelse, som symbol for de representasjonene personen gjør av seg selv. (Her kunne sies mer om betydningen av musikk i begravelse og hvordan vi i den senere tid lar musikk symbolisere og uttrykke individualitet også ved begravelsesritualer, se Aasgaard 1993).

Melankolien er en ofte tilbakevendende følelse når mange beskriver sitt dype forhold til musikk. Følelsen av sårhet, tristhet, å være "ensom i seg selv", peker på en sentral dimensjon i vår eksistens. En god illustrasjon av denne følelsen finner vi i følgende historie som forteller om opplevelsen av en enkel folkemelodi.

Det fantes noe alvorlig, sørgelig og tenksomt i de sangene jeg satte pris på som barn. Jeg likte selvsagt også andre sanger, men det er de lavmælte visene med en dypere undertone som lever sterkt hos meg. Piken i sangen var både naken og mager – jeg har så lenge jeg kan huske alltid synes synd på henne. Kanskje har jeg ved hjelp av innlevelsessevne og empati assosiert naken og mager til at "ingen bryr seg om" – dette at "hun var likevel så glad", som teksten sier, gjorde faktisk det hele enda litt tristere. Fortsatt i dag kan jeg se henne sitte der på stenen. Jeg vet nøyaktig hvordan hun ser ut. Fortsatt er det musikk med et smertelig innhold som berører meg mest, som setter spor inne i meg. Kanskje er det også jeg som tolker inn et trist uttrykk i musikken jeg hører, spiller eller synger – alt etter hvilke behov jeg har for å komme i kontakt med den innlevelsesmessige, empatiske delen av meg selv.

Handling

Musikkopplevelsen synes ikke bare å være en innadvendt, emosjonell opplevelse. Motivasjonen som ligger å leve ut sin musikalske identitet har et sterkt handlingsincitament i seg. Hør bare på følgende dramatiske fortelling om hvordan musikken ble symbolet for liv og frihet:

Presteskolen i Paris var veldig streng, det var nesten som å bo i et kloster. Man skulle bli formet til å bli et ekte menneske. Jeg hadde en stor konflikt inne i meg: "Kanskje er det en mening med å være her, selv om jeg startet av helt andre grunner, og kanskje kommer jeg til å angre om jeg slutter". Det fantes nesten ikke musikk og dagene passerte under stor stillhet. Under de daglige gudstjenestene hadde vi selvfølgelig musikk, men det var noe annet jeg savnet: det å høre den musikken jeg ønsket.

En kveld ventet jeg til alle sov, og i all stillhet snek jeg meg ut av "cellen". Jeg klarte å unngå prestevakten som hadde sin rutine-tur hver kveld. Han kunne gå lydløst gjennom de skinnende korridorene. Kort tid etter var jeg i undervisningsrommet, og idet jeg skulle ta ut en walkman som en kamerat hadde smuglet inn i en av de gamle skrivebordene, innvaderte lyset av en lommelykt det mørke rommet. Jeg måtte kaste meg ned på gulvet. Heldigvis oppdaget ikke presten meg! Jeg sprang så stille som mulig til et av toalettene. Der lærte jeg meg utenat de forskjellige knappene. Tilbake i senga måtte jeg holde walkmannen helt tett inn til øret, den hadde desverre ikke hodetelefoner, men en liten høyttaler. Det følte nesten som en forbrytelse å bryte nattens hellige stillhet. Jeg husker ikke hvor mange ganger jeg hørte på den samme kassetten, men det var så sinnsykt varmt under teppene og det var vanskelig å puste. Med det betydde ikke noe, det var bare en nytelse å endelig kunne høre det jeg ville.

Denne opplevelsen var dråpen, og de eneste tankene mine var: frihet. Frihet til å kunne velge, til å gifte meg etc.

Individualitet

Når identiteten presses, når vi skaller av ytre markering gjennom stil og mote, framstår diskursen om autentisitet sentral i jazzens musikalske og verbale diskurser. En god illustrasjon på hvordan musikk kan brukes til å verne om personlig integritet, om autentisitet, finner vi i et intervju med

jazzmusikeren Audun Kleive. I et intervju i avisa *Klassekampen* (22.3.1990) forteller han om hvorfor han sluttet på Musikkhøgskolen:

“Eg hadde skrive særoppgave om Miles Davis. Men så var det innbrot i bilen der oppgåva låg, og eg hadde ingen kopi. Eg har aldri kopi.”

Kleive har altså ingen ekstra kopier, verken av særeoppgaver eller egen identitet, han er unik, seg selv, ikke avtrykk av andre. Som det skal framgå videre i intervjuet gjentar han seg ikke, han er ny i alle situasjoner, alltid i forvandlingens tegn. Han trår fram i livet uten sikkerhetsnett, uten forhåndsgitte garantier eller med kausjonister til borge for trygghet.

Kleive studerte trommespill ved Musikkhøgskolen hvor han fikk vite at han hadde en klønete teknikk:

“Men det nyttar ikkje lære andre folks teknikk. Du må spele på den teknikken du har sjøl.”

Her skilles ikke mellom teknikk og uttrykk, slik det ofte gjøres i klassisk musikk hvor du kan se på teknikken som et redskap som du studerer i mange år for å forme et uttrykk. Jazzmusikeren Kleive vil ikke lage et slikt skille, teknikk er noe du “har,” det er en del av deg selv, noe du ikke kan overta fra andre trommeslagere.

“Det er ikkje så viktig for meg å spele trommer som at musikken hjelper meg til å sjå ting klårare. Det fungerer som eit ekkolodd som sender ut signal og zak — den energien som kjem ut av det kan du omarbeide til mange dagsverk. Det er ikkje falsk energi.”

Her glir musikken over i både livssyn og næring. Hva som måtte være dunkelt og uoversiktlig blir klarere i lyset fra musikken, på samme måte som

andre snakker om religion og filosofi. Det er altså ikke trommespillet i seg selv som er så viktig, men hva musikken gjør med ham, musikken er blitt et slags erkjennelsesmiddel. Musikken er blitt en slags ekkoloddsignaler — musikken til Kleive er signaler ut i det ukjente rommet, det som reflekteres tilbake er energi, kraft. Ikke falsk energi, men ekte autentisk drivstoff.

“Jack DeJohnette og Jon Christensen har betydd mykje — denne evna til å bryte ned spelet og bygge det opp att, dei lange linjene som er mykje meir kjensle enn teknikk....Eg vil ha ein kombinasjon av beatet til den tøffaste rockemusikken og samtidig denne nedbrytinga av rytmene. Extra Live er eit band som er på veg dit eg ønskjer det. Det er ein smeltedigel som ikkje set grenser for deg, som gir kvar einskild muskar ei kjensle av at “dette er sydd rundt meg.”

Her ser vi at teknikk er underlagt følelse, og det blir samtidig forståelig hvorfor teknikk ikke er noe som kan overtas fra andre. Det ville bety å ta kopi av eller overta folks følelsesliv. Ideologien er klar, bandet han spiller i er en smeltedigel, stedet som tar opp i seg impulser fra omverdene (ekte energi) og omformer det slik at det sprenger grenser M.a.o. kan du skape noe helt eget, tilpasset bare deg selv, en identitet som ikke er konfeksjonssydd.

Kontinuitet

Med den tilnæringsmåten jeg har valgt i studiet av musikk og identitet har jeg lagt vekt på å trekke ut enkeltstående musikkopplevelser og beskrive den situasjonen opplevelsen har foregått innenfor. Dette har vært fruktbart med hensyn til å finne fram til kategorier og for å eksemplifisere hvordan musikk er knyttet til biografiske temaer. Imidlertid har jeg savnet å kunne gi en framstilling av "hele" selvbiografier, med andre ord beskrive et helt musikalsk liv. Jeg har skrevet om mitt eget liv ut fra et slikt synspunkt (se Ruud 1997a) og

på denne måten antydnet hvordan musikalsk identitet tar farge ut fra forskjellige faser i livet, eller hvordan den musikalske delen av identiteten tar form ut fra en bestemt sosial, historisk eller kulturell sammenheng.

Hos en av personene jeg har intervjuet fikk jeg imidlertid en god illustrasjon på hvordan *et bestemt musikkstykke* kunne følge et mennesket gjennom store deler av livet, og på denne måten danne en slag rød tråd i fortellingen om seg selv. Jeg hadde tidligere støtt på dette fenomenet med at enkelte personer stadig vender tilbake til et bestemt musikkstykke. Dette skulle ikke være uvanlig hos musikere, og en musiker beskrev slik hvordan hun daglig gjennom lengre perioder av livet øvde på et bestemt stykke. Gjennom å fordype seg i detaljer, utforske nye tolkningsmuligheter ble dette stykket en kilde til selvfordypelse og en påminnelse om kontinuitet i livet.

Personen jeg intervjuet om dette fenomenet fortalte meg hvordan hun var særlig knyttet til musikkstykket "Somewhere" fra musikalen *West Side Story*. Allerede fra hun var liten hadde denne personen, som hadde vokst opp på et mindre sted, en øy ved havet, hatt en drøm om å komme ut i verden, om å oppleve noe større, nytt og annerledes. Et tilfeldig besøk i Oslo hos noen slektninger, medførte kinobesøk – *West Side Story* – og her ble grunnlaget for tilknytningen til denne spesielle sangen lagt. Sangen slo umiddelbart ned i den tiårige jenta, hun husket de første strofene, og sang den for seg selv i tiden som kom. En stund senere hører hun sangen på radio, løper opp på rommet, henter kassettpilleren og får laget et opptak. Nå framføres sangen i sin helhet, forholdet til teksten inderliggjøres og hun kan fortelle om hvordan hun gikk ut til et åpent sted ut mot havet og framførte sangen for seg selv - av full hals. Årene går og hun flytter på hybel for å gå på musikkgymnaset. Nå finner hun en LP med en klassisk versjon av "Somewhere". Selv om den kultiverte utgaven ikke helt stemmer overens med den opprinnelige versjonen, blir likevel platen

flittig spilt. Etter hvert skifter hun hovedinstrument til sang, og "Somewhere" inngår i repertoaret.

Bakgrunnen for historien er imidlertid knyttet til en mer "dramatisk" episode noen år senere. Nå har hun begynt på universitetet, holder på med forberedende prøver i filosofi og sitter sammen med noen venner og kollokverer om Kant. I en pause foreslår en av deltakerne at de skal lytte til en spesiell plate, og hun setter på "Somewhere", denne gang i Tom Waits versjon! Alle som kjenner denne stemmen vet at vi her står overfor en kulturell "forvrengning" – en rusten, hes stemme som får de fleste rockesangere til å minne om bel canto. Denne versjonen slår imidlertid ned som et lyn hos min informant. Det blir en sterk hendelse hvor Tom Waits oppleves å formidle de dypeste intensjoner og holdninger i sangen.

Ser vi nærmere på fortellingen, ser vi at hele tre versjoner av samme musikkstykke har fulgt personen gjennom et liv. Den opprinnelige versjonen slår ned som et fullverdig uttrykk for personens lengsel om å utforme sin egen virkelighet "et eller annet sted". Gymnasversjonen er akseptabel, men intervjuet uttrykker likevel en kulturell ambivalens overfor møte med de stemme- og klangidealer som kommer fram. Selv om vår person i sitt liv – gjennom musikkgymsnas og studier ved musikkhøgskole – har integrert den høykulturelle identiteten, er det likevel en vesentlig del av henne som ikke restløst lar seg oppsluke av denne kulturen. Hun føler seg aldri helt som sanger "med skjørt og perlekjede", som hun uttrykker det. "Jeg vil alltid være en "Øyværing", som hun sier om sin stedstilknytning. Denne delen av seg selv uttrykker hun som den rotfestede, den som har bakkekontakt, som noe hun ikke er villig til å forhandle bort. Tom Waits-versjonen av "Somewhere" klarer å fange opp alle disse dimensjonene i hennes kulturelle og personlige identitet". Han ivaretar både den musikalske og sterkt personlige utformingen, samtidig

som hun kan identifisere seg med et kulturelt uttrykk som samsvarer med opplevd kulturell posisjon. Som sanger kan hun fortsatt ha "Somewhere" på repertoaret sammen med musikk fra andre sjangrer uten at det skaper konflikter med alle lag og dimensjoner i egen musikalsk og personlig identitet.

Musikk som metafor for identitet

Det er på bakgrunn av slike fortellinger at jeg velger å bestemme musikken som et «identitetens lydspor». Når vi erindrer opplevelsene av musikk, eller når vi møter musikk som har gitt oss varige minner, klinger et helt depo av personlige minner knyttet til de «rom» jeg har beskrevet i det foregående. Musikken blir et minnedepot, «min musikk» summerer opp sentrale dimensjoner i den fortellingen jeg kan lage om meg selv. Jeg kan oppbevare og trekke fram sentrale sider ved min selvdefinisjon ved å la musikken klinge på nytt, enten i virkelig tid eller virtuelt i minnet.

Slik kunne vi også si at musikken kan danne et slags fleksibelt kart over vår livsverden. Musikkstykkene bærer med seg spor av min historie, små fortellinger fra en lokal kontekst. Analogien til filmens lydspor er nærliggende: musikken strukturerer min selvbiografi ved å punkterere og forbinde viktige hendelser i livet. Det enkelte musikkstykket kan forstås som et «ledemotiv» som signalisere bredere livstema, kulturell tilknytning, verdier og livstil. På samme måte som et godt «soundtrack», kan musikken plassere livet mitt geografisk i tid og rom, den kan tilføre dybde og dimensjoner til mitt livs hendelser. Og på samme måten som et godt lydspor er med på å gi troverdighet til en filmfortelling, kan musikken gi meg en følelse av at min identitet er noe naturlig og ekte, ikke noe som er forhandlet fram og sosialt konstruert gjennom de lingvistiske koder som kulturen har utstyrt meg med (se ogs Ruud 1995:39).

Kanskje er nettopp musikk en god metafor for «identitet» som sådan. Identitet lar seg ikke forstå som en organisk vekst av et medfødt «selv», heller ikke som noe som er mekanisk påført av en determinerende omgivelse. Når verken organisme eller maskinmetaforer lar seg anvende i forståelsen av identitetsbegrepet, kan kanskje musikken være en dekkende metafor for identitet (Aldridge 1996). Vi komponerer og spiller ut, eller kanskje bedre, improviserer fram (Ruud 1998), vår identitet i en vedvarende prosess. Livets mange tildragelser lar seg forstå som en kontrapunktisk vev av livstemaer og mottemaer som inngår i et selvkonstruert forløp. Gjennom vår idiosynkratiske framføring kan vår livspraksis og handlekompetanse oppfattes som et instrument som kan stemmes på nytt, vi kan skifte strenger, sogar sjanger (se Ruud 1997a).

Aldridge, David 1996. *Music Therapy Research and Practice in Medicine. From Out of the Silence*, London: Jessica Kingsley Publishers.

Assagioli, Roberto 1988. *Lo sviluppo transpersonale*, Roma: Astrolabio.

Berkaak, Odd Are 1993. *Erfaringer fra risikozonen*, Oslo: Universitetsforlaget.

Berkaak, Odd Are og Even Ruud 1994. *Sunwheels. Fortellinger om et rockeband*. Oslo: Universitetsforlaget.

Berkaak, Odd Are og Even Ruud 1992. *Den påbegynte virkelighet. Studier i samtidskultur*, Oslo: Universitetsforlaget.

Bonny, Helen L. og Louis M. Savary 1973. *Music and Your Mind. Listening With a New Consciousness*, New York: Harper & Row.

Bull, Michael 2000. *Sounding out the City. Personal Stereo and the Management of Everyday Life*. Oxford: Berg.

DeNora, Tia 2000. *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Dybo, Tor 1996. *Jan Garbarek – Det åpne roms estetikk*, Oslo: Pax Forlag.
- Erikson, Erik H. 1968. *Identity, Youth and Crisis*, New York: W.W. Norton & Company.
- Fitzgerald, Thomas K. 1993. *Metaphors of Identity. A Culture-Communication Dialogue*, New York: State University of New York Press.
- Freeman, Mark 1993. *Rewriting the Self. History, Memory, Narrative*, London: Routledge.
- Frith, Simon 1996: «Music and Identity», i Stuart Hall og Paul du Gay (red.)
- Frønes, Ivar 1994. *De likeverdige. Om sosialisering og de jevnaldrendes betydning*, Oslo: Universitetsforlaget.
- Gabrielsson, Alf og Siv Lindström 1994. «On Strong Experiences of Music», i *MusikPsychologie, Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie*, bind 10, 1993.
- Giddens, Anthony 1991. *Modernity and Self-Identity. Self and Society in the Late Modern Age*, Cambridge: Polity Press.
- Hall, Stuart og Paul de Gay (red.)1996: *Questions of Cultural Identity*, London: Sage Publications.
- Harré, Rom og Grant Gillett 1994. *The Discursive Mind*, London: Sage Publications.
- Johns, Unni 1993. «Intersubjektivitet som grunnlag for utvikling», i *Spesialpedagogikk* nr. 3, s. 41–46.
- Josselson, Ruthellen og Amia Lieblich (red.) 1993. *The Narrative Study of Lives*, London: Sage Publications.
- Lewis, Georg H. 1995. «Taste Cultures and Musical Stereotypes: Mirrors of Identity?», i *Popular Music and Society*, Vol. 19.1.
- Lundberg, Dan, Krister Malm og Owe Ronström 2000. *Musik. Medier. Mångkultur. Förändringar i svenska musiklandskap*. Hedemora: Gidlunds förlag.

- MacDonald, Raymond, Hargreaves, David og Dorothy Miell (Eds.) 2002. *Musical Identities*, Oxford: Oxford University Press.
- Maslow, Abraham H. 1968: *Toward a Psychology of Being*, New York: Van Nostrand Reinhold Company. Second Edition.
- Monsen, Jon 1991. *Vitalitet, psykiske forstyrrelser og psykoterapi. Utdrag fra klinisk psykologi*, Oslo: Tano.
- O'Neill, Susan A. 2002. "The Self-Identity of Young Musicians". I MacDonald, Raymond, Hargreaves, David og Dorothy Miell (Eds.) 2002. *Musical Identities*, Oxford: Oxford University Press.
- Rolvjord, Randi 1996. «Et interaksjonsteoretisk perspektiv på musikkterapi», i *Musikkterapi*, nr. 1, s. 15–30.
- Ruud, Even 1992a. «Improvisasjon som liminal erfaring – om jazz og musikkterapi som overgangsritualer», i O.A. Berkaak og E. Ruud 1992.
- Ruud, Even 1995. «Music in the media: The soundtrack behind the construction of identity», i *Young*, Vol. 3, no. 2, May, s. 34 – 45.
- Ruud, Even 1996. *Musikk og verdier*, Oslo: Universitetsforlaget.
- Ruud, Even 1997a. *Musikk og identitet*, Oslo: Universitetsforlaget, utkommer mai/juni.
- Ruud, Even 1997b. *Musikk – identitetens lydspor. I Sveinung Time (red.) Om kulturell identitet. Ei essaysamling*. Høgskolen i Bergen.
- Ruud, Even 1998. *Music Therapy:Improvisation, Communication and Culture*. Gilsum: Barcelona Publishers.
- Small, Christopher 1998. *Musicking. The Meaning of Performing and Listening*. London: Wesleyan University Press.
- Stefani, Gino (red.) 1996. *Intense emozioni in musica*, Bologna: CLUEB.
- Stern, Daniel 1991. *Barnets interpersonelle univers*, København: Hans

Reitzels Forlag.

Stokes, Martin (red.) 1994a. *Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place*. Oxford: Berg.

Taylor, Charles 1995. *The Ethics of Authenticity*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Turner, Victor 1974. *Dramas, Fields, and Metaphors. Symbolic Action in Human Society*, Ithaca, New York/London: Cornell University Press.

Widdershoven, Guy A. M. «The Story of Life. Hermeneutic Perspectives on the Relationship Between Narrative and Life History», in Josselson og Lieblich (red.).

Wrangsjö, Björn 1994. «När självten möts uppstår musik – Daniel Sterns självteori», i *Nordisk tidsskrift for Musikkterapi*, Vol. 3, nr. 2.