

Mastergradsoppgave

Birger Helle Fatland

Musikk, natur og oppleving

Korleis kan ein som pedagog arbeide med musikk i friluftslivet når målsetjinga er å styrke opplevinga vår av møtet med naturen og å bygge menneskelege relasjonar?



Høgskolen i Telemark

Fakultet for allmennvitenskapelige fag

Mastergradsavhandling i kroppsøving-, idretts- og friluftslivsfag 2012

Birger Helle Fatland

Musikk, natur og oppleving

Korleis kan ein som pedagog arbeide med musikk i friluftslivet når målsetjinga er å styrke opplevinga vår av møtet med naturen og å bygge menneskelege relasjonar?



Høgskolen i Telemark
Fakultet for allmennvitenskaplege fag

Høgskulen i Telemark 2012
Fakultet for allmennvitenskaplege fag
Institutt for idretts- og friluftslivsfag
Hallvard Eikas Plass, 3800 Bø

<http://www.hit.no>

Denne avhandlinga representerer 60 studiepoeng

© Rettar etter åndsverklova: Birger Helle Fatland

Trykt ved Høgskulen sitt kopisenter i Bø i Telemark
Omslagsfoto: Alastair Humphrey

Samandrag

Målet med denne studien har vore å lyfte til overflata og undersøke bruk av musikk som pedagogisk hjelpemiddel i friluftsliv. Då med siktemål å undersøke musikkens potensial til å stadfeste, forsterke og uttrykke opplevinga av møtet med naturen og den sosiale fellesskapen i friluftslivet og dessutan å lyfte til overflata pedagogiske utfordringar knytte til dette arbeidet. Studien må forståast som eit bidrag til arbeidet med å utvikle innsikt i og forståing for temaområdet. Eg har lagt følgjande problemstilling til grunn for prosjektet mitt:

Korleis kan ein som pedagog arbeide med musikk i friluftslivet når målsetjinga er å styrke opplevinga vår av møtet med naturen og å bygge menneskelege relasjonar?

Denne problemstillinga gjorde det naturleg å undersøke musikk i konkret praktisk-pedagogisk arbeid i friluftslivet. Eg utvikla derfor sjølv eit musisk opplegg og drog ut på to femdagars kanoturar som friluftslivsveglear. Undervegs på turane nytta eg musikkopplegget saman med gruppene, og eg ville undersøke om musikken kunne stadfeste, forsterke og uttrykke opplevingane vi hadde av møtet med naturen, og om dette vidare ville styrke dei sosiale banda mellom oss. Deltakande observasjon, seks kvalitative intervju og spørjeskjema har utgjort empirien min.

Teoribruken i avhandlinga er tentativ. Det betyr at eg prøver ut kor gode teoriane og perspektiva er til å setje lys på temaområdet mitt. Vidare nærmar eg meg temaområdet praktisk-metodisk, der eg ser teorien saman med empirien min for å sjå om dette kan fortelje oss noko verdifullt om korleis ein kan bruke musikk i friluftsliv på ein god måte. I analysen tener teoriane og empirien til å støtte under refleksjonane og drøftingane mine på vegen mot innsikter i og forståingar for kva som rører seg innan temaområdet.

Abstract

The focal area for this study has been to explore pedagogical use of music in outdoor life. In the study I explore the potential in music to confirm, enrich and express our experiences with nature, and also its potential to strengthen social fellowship in outdoor life. In addition to this my study also brings to surface pedagogical challenges related to this kind of work, and must be understood as a contribute to the task of developing an understanding of this theme. The approach of the focal area has been done according to the following problem for discussion:

How can one, as an educator, work with music in outdoor life with the main purpose to enrich our experience with nature and to strengthen human relations?

As an educator in outdoor life, I carried through two five-day trips with student groups, and used music in campfire gatherings. I wanted to explore if the music was able to enrich our experiences with nature and strengthen the social fellowship. The empirical data of this study is based on participant observation throughout the musical campfire gatherings and the trips in general, as well as six cognitive interviews and questionnaires.

My approach to the theory I have used, has been tentative, meaning that I have tried out the chosen theories and perspectives to see how well they shed light on the theme area.

Furthermore, my approach to the theme area have been practical methodical, where I have analyzed the theory and the empirical data together to see if they reveal something valuable that can positively influence the use of music in outdoor life. In my analysis theories and empirical data have served to substantiate my discussions and reflections, on the way towards developing an understanding for and insight into the theme area.

Innholdsliste

Samandrag	3
Abstract	4
Innholdsliste	5
Forord	8
1 Innleiing	9
1.1 Temaet, ærendet og relevansen i prosjektet	10
1.1.1 Tema	10
1.1.2 Ærend	11
1.1.3 Relevans	13
1.2 Omgrepsavklaring	13
1.2.1 Omgrepet <i>friluftsliv</i>	13
1.2.2 Opplevingsorientert friluftsliv	14
1.2.3 Omgrepet <i>vegleiar</i>	14
2 Problemformulering	15
2.1 Avgrensingar	16
3 Tidlegare tenking og forskning	18
3.1 Tidlegare tenking om sambandet mellom natur, menneske og kunst	18
3.1.1 <i>Mimetisk-ekspressivt</i> naturforhold	18
3.1.2 Romantisk kunst-, natur- og menneskesyn	19
3.2 Forsking i naturoppleving og friluftslivspedagogikk	20
3.2.1 Friluftslivet si betydning for enkeltmennesket, og fenomenet friluftsliv opp gjennom dei siste hundre åra	21
3.2.2 Dugleiksorientert friluftsliv, læringsmiljø og vegleiing	21
3.2.3 Motiv for å drive friluftsliv	22
3.2.4 Naturopplevingar er individuelle	22
3.3 Tidlegare arbeid om musikkpedagogikk, musikkkommunikasjon og musikkoppleving	22
3.3.1 <i>Det musiske menneske</i>	22
3.3.2 Musikkommunikasjon	23
3.3.3 Musikk og kjensler	24
3.3.4 Musikkoppleving og identitetsdanning	24
3.3.5 Musikk, kultur og helse	24

4	Metode	26
4.1	Tilnærming til studiefeltet.....	26
4.1.1	Undersøkinga mi – ein «urein» sjanger	26
4.2	Rammer for undersøkingane	28
4.3	Musisk opplegg.....	29
4.3.1	Den didaktiske relasjonsmodellen.....	29
4.3.2	Gjennomføring av det musiske opplegget	34
4.4	Metodeval	35
4.4.1	Deltakande observasjon	35
4.4.2	Kvalitative intervju	37
4.4.3	Strukturert utspørjing	41
4.5	Utvalet av respondentar	42
4.6	Etiske vurderingar	43
4.6.1	Det informerte samtykke	43
4.6.2	Konfidensialitet.....	44
4.6.3	Konsekvensar	44
4.7	Hermeneutikk	45
4.8	Overordna drøfting av metodebruken min	47
4.8.1	Dei tre metodane.....	47
4.8.2	Omfanget av empirien.....	48
4.8.3	Relasjonane mellom respondentane og meg.....	48
4.8.4	Mine to roller på turane.....	49
4.9	Truverdet i studien	50
4.9.1	Truverdet av empirien	50
4.9.2	Grunngiving for truverdet.....	51
4.9.3	Har metodane gitt den empirien som er dekkande for det eg ynskjer å undersøke?	51
5	Analyse.....	52
5.1	Menneske, det musiske og natur.....	52
5.1.1	<i>Det musiske menneske</i>	52
5.1.2	Kunsten gir oss innsyn i verda – gjennom sansane våre	53
5.1.3	«Det heile mennesket».....	54
5.1.4	Kjenslene omarbeider sanseintrykka våre.....	55
5.1.5	Stemmingane i naturen og den rolla musikken har som forsterkar av dei	56
5.2	Møtet mellom menneske, det musiske og natur	57
5.2.1	Musikken – som ei etterlikning av naturen.....	58
5.2.2	Fangar <i>mimesis</i> kunsten sitt eige språk?	60
5.2.3	Det overskridande vesenet i musikken	62
5.2.4	Å bli eitt med naturen	64

5.3 Musikkommunikasjon.....	66
5.3.1 Settingen – ein medverkar til å setje stemninga for musikkstundene.....	67
5.3.2 Musikkformidlinga – tovegskommunikasjon.....	69
5.3.3 Formidlingsevna – like viktig som sjølve musikken	70
5.3.4 Publikumsrespons – næring til vidare musikkformidling	72
5.3.5 Stemningsforstyrrende faktorar	73
5.4 Dei sosiale relasjonane.....	76
5.4.1 Den rolla musikken har for å utvikle trygge relasjonar.....	77
5.4.2 Som individ er vi ulike, og vi opplever ulikt.....	80
6 Konkluderande samanfating.....	83
6.1 Det potensialet eg trur musikken har som pedagogisk hjelpemiddel i friluftslivet.....	83
6.1.1 Oppgåva og utfordringa pedagogen har – å utløse det potensialet musikken ber i seg	84
6.2 Vegen vidare.....	85
Litteraturliste.....	86
Oversikt over figurar	89
Figur 4-1 Den didaktiske relasjonsmodellen.....	89
Figur 5-1 Kommunikasjonssirkelen.....	90
Vedlegg	91
Vedlegg 1 Intervjuguide.....	91

Forord

Etter spanande, utfordrande og lærerike månader med denne avhandlinga er det no tid for å vende blikket bakover og sjå den stien eg har gått. Arbeidet har gitt meg rike innsikter. For det første innsikter i kva potensial musikken har til å stadfeste, fordjupe og uttrykke dei opplevingane vi har av møtet med naturen. Vidare har det gitt meg innsikter i kva føresetnader og utfordringar praktisk-pedagogisk arbeid med musikk i opplevingsorientert friluftsliv ber i seg. Ikkje minst har arbeidet med prosjektet gitt meg personleg innsikt og vekst, og det har opna for ei rikare oppleving av møtet eg har med naturen. For det er eg takksam.

I arbeidet mitt har eg hatt gode støttespelarar som eg ynskjer å rette ei stor takk til:

Eg vil takke Bjørn Tordsson, vegleiaren min. Heile vegen har du vore engasjert, hatt tru på og sett verdien av prosjektet mitt. Takk for faglege innspel og for motiverande kommentarar. Det har betydd svært mykje.

Takk til Høgskulen i Telemark, som gav meg tilgang til forskingsfeltet mitt ved at eg fekk vere vegleiar på kanoturane.

Til kvar og ein av respondentane mine: Tusen takk for flotte naturopplevingar og for musikkstundene rundt bålet. Og, ikkje minst, takk for at de delte opplevingane dykkar med meg. Utan dykk hadde dette arbeidet blitt vanskeleg.

Takk for motivasjon frå familie og venner.

Mine kjære systrer Janne Marie og Helen. Hjarteleg takk for korrekturlesing og fruktbare samtalar om oppgåva. Det har vore av uvurderleg verdi.

Til sist, men ikkje minst, mi kjæraste Ingrid. Du har gått denne lange og til tider utfordrande stien i lag med meg. Takk for turen og for at du gir meg tru på meg sjølv.

Bergen, 11.05.2012

Birger Helle Fatland

1 Innleiing

Det regnar. Sola har gått ned. Kanoane kviler i lyngen ved vatnet. Den mektige tyrikubben i bålet pustar sine siste andedrag og deler audmjukt av varmen sin til kvar og ein av oss. Trygge er vi her. Eit mjukt sus kan høyrast frå toppen av dei majestetiske furutrea. Skogen her ute har sin eigen melodi, sin eigen song. Han har sett mykje, tolt mykje. Det held opp med å regne. Det blir stille. Fiskevak dannar ringar i vatnet. Ein etter ein fell dei til ro att. Vi sit rundt bålet og berre er. Gitaren kjem fram. Strengene blir vekte opp frå stillheita og stemte i harmoni med kvarandre. Vi set oss tettare. Det lyser forventning or augo rundt bålet. Vêrbitne fingrar kjem til eitt med instrumentet. Den rustne stemma til eitt med tonane i spelet. Ei etter ei kjem stemmene saman i harmoni. Trea voggar i vinden, og vi med dei. Det er forunderleg. Alt smeltar saman. Menneska, omgivnadene og naturen. I det fjerne, mørke, stille, ber låten av songen vår.

*Kjære lytt til mørke når vår dag er gått,
Natten nynner over fjerne åser.
Mangt har dagen skjenket oss av stort og smått,
Mer, kan hende, enn vi har forstått*

*Månen over tun og tak er like ny,
Men tier stille om vårt neste morgengry.
Mangt skal vi møte – og mangt skal vi mestre
Dagen i dag – den kan bli vår beste dag!*

*Mangt skal vi møte – og mangt skal vi mestre
Dagen i morgen skal bli vår beste dag!*

(«Vår beste dag» av Erik Bye)

1.1 Temaet, ærendet og relevansen i prosjektet

*Kom og lytt til lyset når det gryr av dag
Solen løfter sin trompet mot munnen.
Lytt til hvite sommerfuglers vingeslag;
Denne dag kan bli vår beste dag!*

*Stien som vi gikk i går er like ny;
Hemmelig som ved vårt første morgengry;
Mangt skal vi møte – og mangt skal vi mestre
Dagen i dag – den kan bli vår beste dag.*

(«Vår beste dag» av Erik Bye)

Det er i mine auge dette friluftslivet handlar om. Å dra inn i naturen, møte stemningane, opne opp sansane, ta inn det mangfaldige, vakre og forunderlege uttrykket i naturen. Å oppleve gleda ved det å møte livet slik det viser seg i naturen, saman med andre.

1.1.1 Tema

Temaet for denne avhandlinga er *musikk, natur og oppleving*. Eg vil drøfte spørsmål om korleis ein som pedagog kan arbeide med musikk i friluftslivet for å styrke opplevingane våre av møtet med naturen, og eg vektlegg med dette friluftslivet som opplevingsorientert. Temaområdet mitt kan seiast å vere *pedagogisk-metodisk*: Korleis kan vi vite noko som kan hjelpe oss til å på ein god måte arbeide med musikk i opplevingsorientert friluftsliv? Det overordna feltet for prosjektet er *opplæring i friluftsliv*, nærmare bestemt *kanopadling*.

1.1.1.1 Bakgrunn

Interessa for temaet starta for alvor då eg arbeidde som timelærer ved lina for *Friluftsliv, kultur- og naturveiledning* ved Høgskulen i Telemark i 2010. Eg hadde vegleiaroppdrag innan naturtypane skog og fjell og vatn og vassdrag. På desse turane nytta eg musikk som eit pedagogisk hjelpemiddel og som ein måte å møte dei menneska eg hadde med på turen, på. Og eg vart fascinert over kva musikken førte med seg. Det skjedde noko der, imellom oss som delte desse stundene i naturen. Desse opplevingane gjorde at eg forstod viktigheita av å gripe fatt i og sjå nærmare på musikk som pedagogisk hjelpemiddel i friluftsliv.

1.1.2 Ærend

I denne avhandlinga har eg gjort det til mitt *ærend* å undersøke musikkens potensial til å stadfeste, uttrykke og styrke opplevingane av møtet med naturen. For i mine auge er det ikkje dei praktiske dugleikane i seg sjølve som er det viktige i friluftslivet. Vi må også vere i stand til å vere opne for heilskapen vi er situerte i. Vi må evne å føye oss etter naturen sine vilkår og etablere ei djup samhandling med han, noko som krev at vi må vere mottakelege for rikdommen i inntrykka. Det er her eg meiner musikken kan spele ei sær verdifull rolle. Ikkje ved å synge eller spele saman med det prestasjonsorienterte formålet at det skal låte vakkert eller flott, men for å stadfeste, uttrykke og styrke det vi opplever saman.

Undersøkinga mi viser at musikken har særeigne kvalitetar som *kan* medverke til nettopp å stemme oss saman med kvarandre og naturen. For å oppnå det treng vi som pedagogar blant anna eit repertoar som stadfestar og uttrykker stemningane naturmøtet byr på, og ei evne til å kommunisere dette. Erik Bye sin tekst er døme på ein av mange som formidlar desse stemningane.

*Kom og lytt til dypet når vi ror mot dag,
Hør, maneten stemmer sine strenger.
Løfterik er tonen i et fiskevak,
Denne dag kan bli vår beste dag!*

*Fjorden vår er like ny og blå og blank,
Blikket ditt er fritt og ryggen like rank,
Mangt skal vi møte – og mangt skal vi mestre
Dagen i dag – den kan bli vår beste dag.*

(«Vår beste dag» av Erik Bye)

I arbeidet med å forsøke å svare på problemstillinga har det vore naudsynt med ei *tentativ* tilnærming til teorien – eg har altså søkt etter dei teoriane og perspektiva som kan setje lys på temaet på gagnleg vis, og eg har deretter prøvd ut kor tenlege dei er til dette.

Empirien min er resultat av at eg sjølv var vegleiar på to femdagars kanoturar, der eg bruka musikk som del av det pedagogiske opplegget. Ved å nytte deltakande observasjon, intervju og spørjeskjema prøvde eg å få innsikt i dei opplevingane deltakarane hadde av turane og musikkstundene.

Resultata av teorisøkinga og empirianalysen viser at musikk som pedagogisk hjelpemiddel i friluftsliv kan medverke til å styrke og uttrykke opplevinga av møtet med naturen og styrke fellesskapskjensla i det sosiale samværet. Den vesle gruppa i friluftslivet ber i seg særeigne

kvalitetar som opnar opp for nære og personlege møte mellom menneske, der det er meir rom for kvar enkelt deltakar. Det å synge og spele saman kan supplere og styrke desse kvalitetane.

*Kjære lytt til mørke når vår dag er gått,
Natten nynner over fjerne åser.
Mangt har dagen skjenket oss av stort og smått,
Mer, kan hende, enn vi har forstått*

*Månen over tun og tak er like ny,
Men tier stille om vårt neste morgengry.
Mangt skal vi møte – og mangt skal vi mestre
Dagen i dag - den kan bli vår beste dag!*

*Mangt skal vi møte – og mangt skal vi mestre
Dagen i morgen skal bli vår beste dag!*

(«Vår beste dag» av Erik Bye)

Bye sin tekst handlar om å *møte* og å *meistre*. Vår oppgåve som pedagogar, friluftslivs-vegleiarar og kulturkommunikatorar går i retning av det same: å auke livskjensla og styrke livsmotet og opplevingsevna. I undersøkinga mi viser eg at vi, gjennom bruk av musikk som til dømes «Vår beste dag» av Bye, tek i bruk eit pedagogisk hjelpemiddel som medverkar til å styrke opplevingar av natur og sosialt samvær, og fordjupe erfaringa av å møte og meistre meiningsfulle situasjonar. Følgjande sitat frå Respondent 1 set på godt vis ord på dette:

(...) for min del så trur eg at musikken gjorde at eg, eg på ein måte følte meir når eg var ute. At, både såg, hørde og følte og, ja ... Det er nett så du er litt meir obs på sansane dine, og du føler litt meir på alt som skal skje. Meir obs på små ting, på store ting, og du, du på ein måte opnar verkeleg augo opp for å sjå kor flott det eigentleg er.
(R1)

I denne avhandlinga undersøker eg om musikken har verdi som pedagogisk hjelpemiddel i friluftslivet, og om han kan forsterke opplevingane våre av naturen og styrke fellesskapskjensla vår. Ein viktig føresetnad i slikt arbeid er at pedagogen meistrar instrumentet sitt – både musikalsk og pedagogisk. Vi syng altså ikkje for å skulle prestere noko musikalsk, men for å stadfeste og uttrykke opplevingane vi har saman. Det er også viktig at pedagogen forstår at opplevingane våre er ein vev av faktorar som verkar gjensidig på kvarandre. Dessutan må pedagogen evne å påverke desse faktorane slik at han eller ho er i stand til å skape dei rette stemningane og stadfeste, formidle og forsterke dei gjennom det musiske. Det handlar blant anna om å lese det enkelte individ og gruppa sine behov, velje ein eigna setting for musikkformidlinga, ha kjennskap til kva repertoar som ber i seg ein bodskap som stadfestar opplevinga av møtet med naturen. Vidare må pedagogen evne å kommunisere bodskapen sin på ekte og rikt vis.

1.1.3 Relevans

Relevansen av undersøkinga er først og fremst at ho skal hjelpe oss pedagogar til å forstå korleis vi, gjennom kunstuttrykk, kan gjere vårt beste for at menneske vi har med oss i naturen, skal få oppleve *deira beste dag*. I undersøkinga gir eg eit bilete av kva potensial musikken har i praktisk pedagogisk arbeid med friluftsliv, og eg viser kva faktorar vi må ta innover oss og reflektere over når vi skal arbeide med musikk i friluftslivet.

Med denne oppgåva vågar eg meg inn i eit område som, etter det eg veit, ikkje har blitt analysert teoretisk tidlegare, og eg vonar at bidraget mitt kan vere ein døropnar inn til vidare forskning innan dette feltet. Eg meiner vi treng å utvikle ein pedagogikk som tek føre seg den opplevingsorienterte friluftslivsvegleiinga, og som kan medverke til å gjere praksisen ved pedagogisk bruk av musikk i friluftsliv klarare og meir reflektert.

Musikken er mitt uttrykk, mi stemme til å stadfeste og uttrykke dei opplevingar eg har i møte med naturen. Men dette uttrykket er berre eitt av mange. Målet må vere å utvikle eit mangfaldig språk som gjer at kvar pedagog kan tale si stemme i sitt arbeid med å styrke livskjensla, livsmotet og opplevingsevna til dei menneska som er med inn i naturen.

Denne avhandlinga er i mine auge også eit viktig bidrag til diskursen om friluftslivet. Kva er det friluftsliv skal vere for noko? Mitt grunnsyn er at friluftslivet er opplevingsorientert, og avhandlinga talar dermed for at vi må stå opp for grunnverdiane i det tradisjonelle friluftslivet. Det betyr å ta blikket bort frå det dugleiks- og utstyrsjaget som delar av dagens friluftsliv er prega av, og heller rette blikket mot sjølve møtet med naturen, slik at vi er i stand til å opne oss for det mangfaldet av uttrykk og stemningar som naturen gir oss. Det kan musikken hjelpe oss til.

1.2 Omgrepsavklaring

Her vil eg avklare nokre sentrale omgrep og forklare korleis eg har nytta dei i avhandlinga.

1.2.1 Omgrepet *friluftsliv*

Måten eg brukar omgrepet *friluftsliv* på, støttar seg til Stortingsmelding nr. 39 (2000–2001, s. 28) som ut frå eit tradisjonsperspektiv definerer friluftsliv som: «naturvennleg ferdsel og ansvarsfull bruk av naturen, der hovudsiktemålet er gode naturopplevingar». I vegleiarpraksisen min blir friluftslivet ei pedagogisk arbeidsform, der målet er å formidle

gode naturopplevingar. Gruppedeltakarane skal lære praktiske dugleikar og å reflektere kring vegleiarrolla, slik at dei i sin tur står rusta til å formidle dei gode naturopplevingane når dei skal ta med eigne grupper ut på tur.

1.2.2 Opplevingsorientert friluftsliv

I måten eg driv friluftslivsvegleriing på, legg eg vekt på naturopplevinga framfor dei praktiske dugleikane som det meistrings- og dugleiksorienterte friluftslivet representerer. Dette grunnar i den verdiorienterte oppfatninga mi av at det er det gode møtet med naturen som er hovudsiktemålet i det friluftslivet eg ynskjer å formidle.

Dersom ein legg for stor vekt på til dømes teknisk elvepadling når ein driv friluftsliv ved vatn og vassdrag, vil ein ta merksemda bort frå naturen ein er situert i. Dugleik er naudsynt, sjølv sagt, for at ein skal mestre dei krava som elva stiller, men meistringa er ikkje eit mål i seg sjølv – ho er eit middel for å oppleve elvenaturen. Etter mitt syn er det først når ein er open for dei dimensjonane naturen representerer, at ein er i stand til å fullt ut samhandle med naturelementa. Med dette som utgangspunkt er det interessant å undersøke kva rolle musikk kan spele for å fordjupe og styrke evna vår til å oppleve naturen.

1.2.3 Omgrepet *veglier*

I denne avhandlinga skriv eg nynorsk, og eg har derfor sett det både gagnleg og naudsynt å utvikle ei nynorsk utgåve av det bokmålske *veileder*, som i *friluftslivsveileder*. På nynorsk er ikkje *veglier* eit normert ord, og *rettlier* er det omgrepet som ligg nærast. Eg meiner likevel at *rettlier* ikkje er fullt ut dekkande for det eg ynskjer å formidle med omgrepet. I

Nynorskordboka, på nob-ordbok.uio.no (lese 22.03.2012), er *rettlier* definert som «person som rettlier fagleg». *Veileder* i Bokmålsordboka har definisjonen «person som veileder; rettleder» og døma «studieveileder / veileder for nye studenter».

Eg har valt å nytte *veglier*. Ein *veglier* er, som det ligg i ordet, ein som *leier på veg* – som, i mine auge, er essensen i oppgåva ein friluftslivsveglier har; å leie andre på veg til nye naturopplevingar, til kunnskap om eit rikt liv med enkle middel i naturen.

2 Problemformulering

Kva er det eg har ynskt å setje lys på, diskutere og perspektivere med denne oppgåva? Ut frå det eg no har presentert om temaet, ærendet og relevansen i prosjektet, har følgjande problemstilling vore innfallsvinkelen for undersøkinga mi:

Korleis kan ein som pedagog arbeide med musikk i friluftslivet når målsetjinga er å styrke opplevinga vår av møtet med naturen og å bygge menneskelege relasjonar?

For å svare på denne problemstillinga har eg søkt teori som kan vere tenleg når ein skal drive opplevingsorientert arbeid med musikk i friluftslivet. Vidare har det vore interessant å kople den valde teorien saman med undersøkingane av den praktiske pedagogiske måten eg bruka musikken på. Med det kan studien min kallast eksplorerande i forsøket på å knyte saman det teorisøkande med det praktisk-pedagogiske. Teoriar har vi mange av, likeins er det med døme på bruk av song og musikk i friluftslivet. Det spesielle med mitt prosjekt er at eg undersøker musikk i friluftslivet empirisk og ser denne empirien i lys av teori.

Eg har derfor valt å hente inn teori og perspektiv frå ulike teoretiske felt. Eg har nytta filosofisk antropologi for å finne eit språk for korleis vi kan forstå opplevingsaspektet av naturmøtet og den rolla kunsten har for å uttrykke naturen. For å avdekke det potensialet som ligg i musikken som pedagogisk hjelpemiddel, har eg gått til det musikkterapeutiske feltet og det musikkpedagogiske feltet. Her nyttar eg perspektiv om musikkkommunikasjon og den rolla musikken har i utviklinga av sosiale relasjonar og identitet. Eg har derfor brukt følgjande arbeidsspørsmål til hjelp for å nærme meg hovudproblemstillinga.

– Kva potensial har musikken til å stadfeste, uttrykke og styrke oppleving?

Problemstillinga mi spør korleis ein som pedagog kan arbeide med musikk i friluftslivet når målsetjinga, blant anna, er å styrke opplevinga vi har av møtet med naturen. Derfor har det vore viktig å forsøke å avdekke det potensialet musikken har når det gjeld å appellere til kjenslene våre og vere eit uttrykk for inntrykk vi får. Dette har leidd meg inn i det musikkterapeutiske feltet.

– Kva potensial har musikken til å supplere dei kvalitetane friluftslivet har med tanke på fellesskapskjensla og tilliten i sosiale relasjonar?

Friluftslivet ber i seg særreigne kvalitetar som kan styrke den sosiale fellesskapen. Det har derfor vore interessant å sjå kva musikkterapien seier om det potensialet musikken har i sosial interaksjon, og sjå om empirien min samsvarer med – og eventuelt kan supplere – teorien.

– Kva har formidlinga og kommunikasjonen av det musiske å seie for at musikken skal vere i stand til å stadfeste, styrke og uttrykke det vi opplever?

For å finne svar på dette spørsmålet, har eg søkt teori om og perspektiv på musikkommunikasjon. Her har eg sett på kva musikkommunikasjonsprosessen har å seie for at musikken skal kunne styrke fellesskapsopplevinga og stadfeste det vi opplever i naturen. Dette har leidd meg inn til det musikkpedagogiske feltet.

– Korleis kan vi forstå djupna i naturopplevinga, stemningane i henne og korleis dette stemmer oss?

Det har vore viktig for meg å forsøke å danne meg ei forståing for analogien mellom mennesket og naturen og korleis stemningane i naturen påverkar oss i møtet med han. Filosofisk antropologi har gitt meg innsyn i perspektiv som har medverka til ei forståing for dette.

– Kva kan eg lære av empirien min som fordjupar, supplerer, eller motseier teorien?

Heile vegen har teorien og empirien tent som viktige bidrag i dei refleksjonane og drøftingane eg har gjort for å danne meg ei forståing for kva som rører seg innan feltet. I dette arbeidet har det vore viktig å bruke teorien tentativt. Målet har altså ikkje har vore å analysere empirien min opp mot ein fast teoretisk modell, men å søke teori som saman med empirien har kunna lyfte til overflata det potensialet musikken har som pedagogisk hjelpemiddel i opplevingsorientert arbeid i friluftsliv.

2.1 Avgrensingar

Når det gjeld forskinga i studiefeltet, er ho førebels mager, og mykje av dette spanande feltet ligg endå urørt. Eg har nærma meg relevant teori tentativt og har hovudsakleg teke føre meg dei delane og perspektiva i teoriane som er relevante for prosjektet mitt. Det betyr at eg verken har sett det som relevant eller hatt kapasitet til å setje meg heilt og fullt inn i alle dei

resterande perspektiva i kvar enkelt teori. Når det gjeld empirien min, avgrensar han seg til å vise korleis respondentane mine opplevde kanoturane eg var vegleiar på, der eg var den som stod for det musikkpedagogiske opplegget.

Når det gjeld relevante utvidingar, er her fleire moglegheiter. Det kunne blant anna vore særst interessant å undersøke korleis andre friluftslivsveglearar nytta musikk som pedagogisk hjelpemiddel på tur, observert dei, intervjuar dei om sin praksis og om kva mål dei hadde med det musikkpedagogiske arbeidet sitt. Likevel ser eg det som svært nyttig at det var eg sjølv som bruka musikk som pedagogisk hjelpemiddel. På den måten fekk eg føle dei ulike prosessane og innverkande faktorane i slikt arbeid på kroppen, og eg er viss på at eg har fått eit djupare innsyn i desse prosessane enn om eg hadde observert dei frå utsida. Det at eg sjølv var deltakar, har derfor vore verdifullt for meg, og det har hjelpt meg til å utvikle ei djupare forståing for feltet, noko som har vore avgjerande og retningsgivande for prosjektet.

Andre felt som det ville vore interessant å gå vidare inn i, er å undersøke korleis musikk som pedagogisk hjelpemiddel fungerer på grupper med deltakarar som kanskje ikkje har friluftsliv som sin store lidenskap. Kva rolle kan musikk spele for naturoppleving og fellesskap på slike turar? Det kunne også vore interessant å undersøke bruken av musikk i andre naturtypar enn vatn og vassdrag, til dømes kyst, eller vinterskog.

Eg håpar denne studien blir ein dørøpnar inn i den veven som finst av andre innfallsvinklar og andre tema som kan undersøkast vidare, og som eg vonar andre etter meg ser verdien av å gripe fatt i.

3 Tidlegare tenking og forskning

3.1 Tidlegare tenking om sambandet mellom natur, menneske og kunst

Det finst ei rik tenking kring sambandet mellom natur, menneske og kunst, og tanken om at kunst og naturoppleving høyrer nært saman, er velkjend. I avhandlinga mi prøver eg ut korleis vi kan gjere dette sambandet levande – ved å setje ein godt etablert hovudidé innan både friluftsliv og kunstteori på empirisk prøve i ein pedagogisk kontekst.

Eg opplever at noko av kjernen i det som kjenneteiknar friluftslivet, er at vi søker naturen for sjølve opplevinga si skuld, og at friluftslivet derfor er knytt til førestellinga om at naturen skal erfarast med sansane og kjenslene våre. Dette kan vi med fordel sjå i lyset av godt etablerte tankar kring forholdet mellom natur, menneske og kunst, og eg vil i det følgjande vise kort til nokre av dei.

3.1.1 *Mimetisk-ekspressivt* naturforhold

Den danske filosofen Mogens Pahuus (1988) kallar det forholdet som ikkje er basert på bruk, men på oppleving, for *mimetisk* (Høystad 1994, s. 130). Han meiner at det forholdet vi har til naturen, som ikkje er praktisk eller intellektuelt-vitskapleg, må vera kjenslemessig og opplevande. Her spelar kunsten ei sentral rolle. Omgrepet *mimesis* er gresk og tyder «etterlikning, likskap». Ifølgje Høystad er omgrepet henta frå kunstteorien i antikken og forklarar kunst som ei etterlikning, då særleg av den ytre naturen – som var eit førebilete for det mennesket laga kunstig. Gjennom sansane er vi opptekne av kvalitetar ved naturen, som form, farge, utsjånad og varme, som gjer så sterkt inntrykk på oss at vi kjenner trong til å gi uttrykk for dei og gjenskape og etterlikne dei gjennom kunsten. (Høystad 1994, s. 130).

Det er ein spanande tanke at vi gjennom sansane våre blir fanga av spelet i naturen og har behov for å stadfeste dei gjennom å uttrykke og «male eit bilete» av det vi sansar i naturen. Men går vi til romantikken, endrar tanken om kunst som *etterlikning* av naturen seg.

3.1.2 Romantisk kunst-, natur- og menneskesyn

Det musiske ligg som ein historisk resonansbotn for friluftslivet også i romantikken. Men no skulle ikkje kunsten lenger etterlikne naturen. Dette vil eg sjå nærare på om litt, men først kort om det synet romantikken har på menneske og natur.

I motsetnad til i opplysningstida såg ein i romantikken på menneske og natur som to sider av same sak. Ifølgje Høystad (1994, s 46–47) ville ein i romantikken vise kvar opplysningstida kom til kort. I romantikken reagerte ein på at rasjonalismen skilde mennesket frå ei overgripande meining som del av naturen og kosmos, og at naturen vart redusert til fysikk, noko materielt og ytre, utan noko vesentleg indre. Det romantiske synet på naturen er at han er ein levande og *besjela* organisme der delane heng saman som uttrykk for mål og meining i og med skaparverket. Som vi skal sjå, talar romantikken for at det er kunsten som er den rette vegleiaren inn i opplevinga av naturen og det vakre i han. I det vidare vil eg kort presentere tankar frå romantikarane Goethe og Schelling, ikkje for å setje dei opp imot einannan, men for at dei saman skal teikne ei skisse av den romantiske tankegangen om forholdet mellom natur, menneske og kunst.

3.1.2.1 Goethe – kunsten, den mest verdige fortolkaren av naturen

Noko av det som kjenneteiknar Goethe, kanskje den største av dei romantiske kunstnarane, er at han ser kunsten som den mest verdige fortolkaren av naturen. Han meiner at kunsten er i stand til å manifestere skjulte naturlover som elles ikkje ville blitt openberra. (Goethe, *Maximen und Reflexionen nr. 719*, referert i Høystad 1994). Goethe meiner altså at kunsten yter noko som naturen *ikkje* har. For å få dette til å stemme overeins med einskapstanken kallar han kunsten ein *annan natur*, som nettopp er følt og tenkt, altså menneskeleg. Ifølgje Høystad (1994, s. 144) meiner Goethe dermed at kunsten ikkje skal etterlikne noko naturleg gitt, men han skal skape noko nytt som kvintessensen i den åndelege fridomen. I mine auge talar dette for at Goethe forstod kunsten *som* natur, fordi mennesket vart oppfatta som skapande i *sin* natur. Dette kjem altså attende til oppfatninga om at den ytre naturen og menneskenaturen er to sider av same sak. Dei skapande og kunstnariske evnene mennesket har, manifesterer skjulte naturlover, og slik kjem altså den ytre naturen til fullt medvit om seg sjølv.

3.1.2.2 Schelling – mennesket verkeleggjer sitt sanne åndsvesen gjennom kunsten

I sin første fase var Schelling den fremste naturfilosofen i romantikken, og i kunstfilosofien sin gjekk han endå lengre enn Goethe. Ifølgje Høystad (1994, s. 145) meinte Schelling at det er gjennom kunsten – ikkje naturen – at mennesket verkeleggjer det sanne åndsvesenet sitt og vidare finn ei bestemming. Schelling skapa ein syntese av det konkret sanslege og det åndelege som vart grunnleggjande for all seinare estetikk. Ifølgje Schelling kan kunsten overvinne det djupe skiljet mellom det natur-nødvendige og den frie fornufta, og slik avviser Schelling at naturen skal etterlikne naturen. Tvert imot er «det som den fullkomne kunsten skapar, prinsipp og norm for vurdering av det vakre i naturen». (*System des transzendentalen Idealismus 1800, Schellings Werke 2*, i Schröter 1922, her sitert i Høystad 1994). I mine auge viser dette at kunsten står i ei særstilling når det gjeld å gi oss innsyn i det ibuande vesenet i naturen, og slik kan kunsten vere ei norm for det vakre i han.

3.1.2.3 Ein tankekross til friluftslivspedagogikken

I romantikken var det kunstnaren, ikkje vitskapsmannen, som var den beste guiden inn i naturopplevinga. Måten mange ferdast på i naturen i dag, er ikkje av like romantisk karakter, og ofte er det fjelltoppane, sjølve dugleikane eller utstyret som får høgast prioritet. Men eg meiner naturmøtet er meir enn som så, og der trur eg kunsten og kunstnaren kan vere ein god vegleiar – også i dag. Etter det eg har funne, finst det få systematiske tankar om korleis kunst og kultur kan nyttast i friluftslivspedagogikken. Det er det viktig å gjere noko med – slik at sambandet mellom kunst og natur kan få ny aktualitet i dagens og framtidens friluftsliv.

3.2 Forsking i naturoppleving og friluftslivspedagogikk

Min studie er, etter det eg har funne, den første som tek føre seg bruk av musikk som pedagogisk hjelpemiddel i det opplevingsorienterte friluftslivet. Studien min kan relaterast til tidlegare arbeid, men desse arbeida omhandlar gjerne berre fragment av det eg tek opp her. Eg har altså ingen samanlikningsgrunnlag frå tidlegare studiar som eg kan bygge vidare på. Det har derfor vore naudsynt å famne breitt når eg skal gjere greie for tidlegare arbeid og forskning ein kan sjå studien min i lys av. Sidan eg tek føre meg pedagogisk, opplevingsorientert arbeid med musikk i friluftsliv, vil eg gå gjennom relevant materiale frå tidlegare arbeid innan

naturopplevingar og friluftslivspedagogiske studiar, og eg vil sjå på forskingsarbeid innan musikkoppleving, musikkommunikasjon og musikkpedagogikk.

3.2.1 Friluftslivet si betydning for enkeltmennesket, og fenomenet friluftsliv opp gjennom dei siste hundre åra

Doktorgradsavhandlinga *Å svare på naturens åpne tiltale* av Tordsson (2003) dannar ei viktig grunnforståing for den utviklingsprosessen fenomenet friluftsliv har gått gjennom dei siste hundre åra. Eg ser Tordsson si avhandling som eit viktig bakteppe for å forstå dagens friluftsliv og det verdigrunnlaget eg legg til grunn i undersøkinga mi. I avhandlinga si har Tordsson undersøkt både kva friluftslivet har hatt å seie for den enkelte, og kva relevans det har hatt i samfunnet, i ulike historiske periodar. I dette arbeidet har han søkt å finne ulike meiningsskapande nivå i friluftslivet: praksis, felt og diskurs. I *friluftslivets praksis* handlar det om kva ein konkret driv med, og kva føringar som ligg i desse handlingane. Tordsson legg den fenomenologiske teorien til Sartre til grunn i analysane sine, og det sentrale er at kvart prosjekt har sin eigenart og sine ibuande føringar. *Friluftslivets felt* handlar om den konteksten friluftslivet held seg til, og korleis friluftslivet er knytt til denne konteksten – altså dei sosiokulturelle tilhøva rundt friluftslivet og dei sosiokulturelle tematikkane som friluftslivet rommar. *Friluftslivets diskurs* omhandlar korleis vi omtalar friluftslivet, og kva grenser ein set rundt fenomenet: Kva skal friluftslivet vere for noko? Kva verdiar rommar det? I diskursen om friluftslivet kjem også dei ulike interessene til uttrykk.

3.2.2 Dugleiksorientert friluftsliv, læringsmiljø og vegleiing

Eit viktig bidrag til den teorien som finst om pedagogisk arbeid innan friluftslivsfeltet, er masteroppgåva *Grader av glede* (2009) av Marit Svarstad Andresen. Andresen har sett på dugleiksorientert friluftsliv, læringsmiljø og vegleiing, og ho argumenterer for å fremje aktivitetsmeistring og glede i det dugleiksorienterte friluftslivet. I studien hennar kjem det fram at sterkt prestasjonsfokus i dugleiksorientert friluftsliv gir grobotn for eksklusjonsmekanismer som til dømes forventingar, andre sine blikk, taus kunnskap og skamkjensle. Ved at vegleiaren konsentrerer seg om meistring og oppleving heller enn prestasjon, vil deltakarane kjenne større glede, bli meir tilfredse og få større interesse for den friluftslivsaktiviteten dei held på med. Det at Andresen tek føre seg aktivitetsmeistring og glede i det dugleiksorienterte friluftslivet, er interessant materiale for studien min. Men det er ikkje gleda over *aktivitetsmeistringa* som er i sentrum i det opplevingsorienterte friluftslivet –

her står *opplevinga av naturen og fellesskapen* i sentrum. Ved å sjå avhandlinga til Andresen opp mot mi ser vi korleis dugleiksorientert og opplevingsorientert friluftsliv har ulikt blikk for kva som står i sentrum for friluftslivsutøvinga.

3.2.3 Motiv for å drive friluftsliv

I avhandlinga mi legg eg som nemnt vekt på friluftslivet som opplevingsorientert. Og eit viktig spørsmål i den samanhengen er: Kor viktig er naturopplevinga som motiv for å drive friluftsliv? Odden og Aas (2003) har samla undersøkingar frå 1974–2001, der dei tek sikte på å avdekke kva motiv som ligg bak det å drive friluftsliv. Her kjem det fram at naturopplevingsmotivet står svært sterkt, og undersøkinga konkluderer med at «motiver relatert til kontemplasjon, fysisk aktivitet, sosialt samvær og naturopplevelse er de klart viktigste for utøvelsen av friluftsliv, og alle blir betraktet som viktig eller svært viktig av 70–80 % av befolkningen» (Odden og Aas 2003, s. 136). Det er derfor grunn til å tru at det er av verdi å fordjupe og styrke nettopp opplevingsdimensjonen i naturmøtet.

3.2.4 Naturopplevingar er individuelle

Opplevinga vi har av naturen, varierer. I avhandlinga *Landskapets fenomenologi* set Erling Krogh (1995) lys på at opplevinga av eit landskap er noko personleg, og at det først er gjennom sansinga vår at omverda får mening for oss. I framstillinga si viser Krogh til fenomenologen Maurice Merleau-Ponty, som hevdar at vi menneske, med det at vi er fysisk i verda, ikkje kan skiljast frå henne. Krogh forklarar at vi gir mening til omgivnadene – kvar på vår individuelle måte. Det at ulike individ har ulike opplevingar av å vere på tur i det same landskapet, er høgst relevant for undersøkinga mi. Det er følgjeleg ein viktig føresetnad at ein pedagog som arbeider opplevingsorientert med musikk i friluftslivet, tek innover seg at vi som individ er unike, opplever ulikt og gir omgivnadene mening på ulikt vis.

3.3 Tidlegare arbeid om musikkpedagogikk, musikkommunikasjon og musikkoppleving

3.3.1 *Det musiske menneske*

Ein klassikar i musikkpedagogikken er boka *Det musiske menneske* (1991) av Jon-Roar Bjørkvold. Her skriv han at det musiske ikkje berre er viktig som leik i barnekultur og gjennom det å skape musikk, men at det er ein del av det å vere menneske og er ei viktig

brikke i heile livsutviklinga vår. *Det musiske* følgjer oss alle gjennom heile livet og inngår i ein heilskap på tvers av vitenskapar, kunstformer og forskjellar oss menneske imellom. Det musiske er eit viktig aspekt i både pedagogisk verksemd, samfunnsutviklinga og politikken. I *Det musiske menneske* viser Bjørkvold korleis kunsterfaringa, særleg erfaringa av musikk, gir tilgang til dimensjonar i mennesket som går djupt i det estetiske, og som er uerstattelege i utviklinga og utforminga av «det heile mennesket». Verket hans viser at mennesket er grunnleggjande musisk, og at musikk er viktig for utviklinga av det heile mennesket. Boka til Bjørkvold legitimerer såleis den måten eg har valt å jobbe med musikk på.

3.3.2 Musikkommunikasjon

Professor i song, Dorothy Irving, tek føre seg sentrale og viktige aspekt ved musikkommunikasjon i boka *Yrke: Musiker. Tankar kring musikkommunikation* (1987). Essensen i perspektiva til Irving er baserte på dei solide erfaringane ho har med musikkformidling og musikkommunikasjon, og eg har hatt stor nytte av verket hennar i arbeidet med prosjektet mitt. Ho legg vekt på at musikkformidling er ein tovegskommunikasjon – musikaren si oppgåve er å formidle budskapet sin på ekte levande og genuint vis, og publikum reagerer på han. Irving hevdar vidare at formidlinga ikkje berre handlar om det musiske uttrykket, men også om måten det blir framført på, og musikaren sitt kroppsspråk i formidlinga. Desse tankane bygger på Fernando Poyatos sin teori for menneskeleg kommunikasjon, BTS (Basic Triple Structure Of Human Communicative Behavior). Noko av det mest sentrale i verket til Irving er at publikum påverkar formidlinga til musikaren gjennom måten dei responderer på det dei høyrer og ser, på. Responsen frå publikum kjem til uttrykk i form av kroppsspråk og verbal kommunikasjon, og denne forma for sirkulær kommunikasjon dannar grunnlaget for det Irving kallar *kommunikasjonssirkelen*. Kommunikasjonssirkelen inneheld følgjande fire steg som verkar saman i ei sirkelrørsle: *1 Artisten sender. 2 Musikken og BTS (formidlingsmåten) blir send. 3 Publikum tek imot. 4 Publikum responderer attende til artisten*. Synsvinklane Irving har på musikkommunikasjon, gir følgjeleg eit heilskapsbilete av kva det vil seie å arbeide med musikkformidling, og dei har vore særst nyttige reiskapar for meg i analysearbeidet. Eg kjem nærare inn på kommunikasjonssirkelen i kapittel 5.

3.3.3 Musikk og kjensler

Eit forskingsarbeid som er relevant i koplingsfeltet mellom musikk og kjensler, er doktorgradsavhandlinga til Torill Vist: *Kan musikkopplevelse erfares som et medierende redskap for følelseskunnskap?* (2009). Vist er førsteamanuensis ved førskulelærerutdanninga ved Universitetet i Stavanger, og i avhandlinga stiller ho spørsmålet om vi kan lære noko om kjensler i møtet med musikk. I prosjektet mitt ser eg blant anna på den rolla musikken spelar når det gjeld å appellere til kjenslene og styrke opplevingar, og på den måten kan eg relatere mitt prosjekt til Vist.

3.3.4 Musikkoppleving og identitetsdanning

Even Ruud, professor ved Institutt for musikk og teater ved Universitetet i Oslo og ved Noregs musikkhøgskule, har publisert ei rekkje bøker kring blant anna musikkterapi og musikkpedagogikk. Ruud har mellom anna gjort ei undersøking av eventuelle samanhengar mellom musikkoppleving og identitetsdanning, og han presenterer resultatet i verket *Musikk og identitet* (1997). I undersøkinga intervjuar Ruud seksti personar, der respondentane skulle fortelje om nokre av dei sterkaste og mest minneverdige musikkopplevingane sine. I tillegg samla han inn musikk eksempel og musikalske biografier. Undersøkinga til Ruud opnar opp for ei breiare forståing for kva musikk har å seie for identiteten og tilhøyrsla vår. Studien har derfor vore interessant og relevant for arbeidet med avhandlinga mi – særleg dei delane som dreier seg om musikken si rolle i det sosiale og transpersonlege rommet.

3.3.5 Musikk, kultur og helse

Even Ruud leverer også eit viktig bidrag med verket *Varme øyeblikk* (2001). Her samlar Ruud trådar frå fleire fagområde og ser på kva moglegheiter vi har til å tenke musikk, kultur og helse i samheng. Ruud viser at endringar – både i medisinsk tenking og i forståinga vi har av kunsten sine oppgåver i samfunnet – gjer det mogleg å nytte musikk som middel til å betre helse og livskvalitet. Mellom anna tek han føre seg den revitaliseringa som har skjedd dei siste tjue åra av førestellingane om dei heilande eigenskapane musikken har. Ruud viser at nyare musikk sosiologisk og antropologisk forskning tek føre seg korleis musikk ber i seg kraft til å endre sinnstemningar, skape relasjonar mellom menneske, betre kommunikasjonsforhold og fungere formande i sosiale miljø, noko som gjer verket relevant for mitt prosjekt. I denne samanhengen viser Ruud blant anna til Erdal og Hovden (1999) med hovudoppgåva *Personlig*

og sosial vekst i band. Et samspillsprosjekt for voksne mennesker med spesielle behov. Ei følgje av tenkinga som skjer rundt det helsebringande aspektet ved musikken, er at musikkterapi dei siste seksti åra har vakse fram som ein allment godteken profesjon over heile verda.

4 Metode

4.1 Tilnærming til studiefeltet

I byrjinga av prosjektet vart det klart for meg at eg måtte undersøke arbeid med musikk i friluftslivet i levande og ekte situasjonar – ikkje reint teoretisk. Eg valde vidare å konsentrere meg om den opplevinga deltakarar i ei friluftslivsgruppe hadde av ein tur der musikk vart brukt som pedagogisk hjelpemiddel. Eg såg føre meg at ein slik innfallsvinkel ville gi meg innblikk i sentrale prosessar og faktorar som verkar inn i eit slikt arbeid, og at desse kunnskapane ville vere viktige hjelpemiddel i det vidare arbeidet med å utforske, drøfte og forstå temaet.

Eg hadde tre val. 1 Eg kunne undersøke deskriptivt: sjå på korleis andre vegleiarar i friluftsliv har brukt musikk som pedagogisk hjelpemiddel. 2 Eg kunne velje ei eksplorerande tilnærming: sjølv dra ut som friluftslivsveglear og bruke musikk som pedagogisk hjelpemiddel i opplevingsorientert arbeid. 3 Eg kunne velje ein komparativ innfallsvinkel: kombinere desse to og samanlikne dei.

Det kunne ha vore verdifullt å undersøke korleis andre vegleiarar har nytta musikk som pedagogisk hjelpemiddel i opplevingsorientert friluftsliv, men eg har valt det andre alternativet. Årsakene til det er blant anna at eg hadde heilt klare tankar kring korleis eg ville bruke musikken, og korleis eg ville formidle han. Samstundes har eg nytta musikk som ein måte å møte menneske på i arbeidet mitt som vegleiar i friluftsliv tidlegare, og eg hadde såleis erfaring i feltet frå før. I det som følgjer, vil eg forklare undersøkinga mi og prøve å plassere studien min i ein vitenskapleg kontekst.

4.1.1 Undersøkinga mi – ein «urein» sjanger

Den måten eg har valt å gjere undersøkinga mi på, kan ikkje plasserast innanfor nokon konkret sjanger eller nokon konkret vitenskap. I det vidare vil eg gjere greie for årsakene til dette.

4.1.1.1 Undersøkinga som bruksretta pedagogikk

Eg la grunnlaget for undersøkinga mi ved at eg utarbeidde og gjennomførte eit musikkpedagogisk opplegg. Eg legg vekt på opplevingsdimensjonen i friluftslivet, og med det

som fundament drøftar eg om vi pedagogar kan styrke opplevingsdimensjonen i friluftslivet ved å bruke musikk. Ettersom opplegget var gjennomtenkt og eg hadde tankar om kva eg håpa å finne, er undersøkinga, som bruksretta pedagogikk, verdiorientert.

4.1.1.2 Undersøkinga som forskning

På same tid som eg initierte og formidla musikken, forsøkte eg også å observere objektivt. I forskinga prøver eg altså objektivt å avdekke korleis den gjennomførte verdiorienterte pedagogikken vart opplevd, og kva prosessar som utspelte seg innafor dette pedagogiske arbeidet. Eg var ein del av settingen i det eg skulle undersøke, men eg sette meg sjølv til sides for å observere kva gruppedeltakarane kommuniserte. Sidan eg ikkje har forsøkt å avdekke praktisk-pedagogiske, allmenngyldige sanningar gjennom undersøkinga, men å bruke henne til å stille spørsmål og drøfte temaet, har eg ikkje gjort tilfeldige utval av respondentar eller brukt kontrollgrupper. Eg prøver å finne nokre gyldige innsikter, men er klar over at dei er tentative og høgst førebelse.

4.1.1.3 Undersøkinga som empirisk forskning

Likevel er forskinga mi også av empirisk art, fordi eg har søkt å avdekke eit resultat av den bruksretta verdiorienterte pedagogikken. Eg har heile vegen hatt ei hermeneutisk tilnærming i undersøkinga mi, der funna er baserte på korleis eg fortolkar og forstår dei. Eg kjem grundigare inn på den hermeneutiske tilnærminga mi seinare. Eg vil likevel allereie no presisere at fortolkingane mine ikkje er meinte som sementterande, allmenngyldige sanningar, men at dei har vore nødvendige og forsøksvise innspel i tankeprosessane kring temaområdet.

4.1.1.4 Undersøkinga som teorisøkande forskning

Samtidig som forskinga mi er empirisk, er ho også klart teorisøkande. I arbeidet med undersøkinga har eg først søkt å finne fram til teoriar og perspektiv som det er gagnleg å sjå empirien opp imot. Eg har deretter, på tentativt vis, prøvd ut kor eigna dei valde teoriane og perspektiva har vore til å setje lys på temaområdet.

4.1.1.5 Intensjonen med studien

I denne studien verken ynskjer eller freistar eg å gi noko fasitsvar på korleis ein kan arbeide med musikk i friluftslivet – eg prøver derimot å drøfte og skissere ei forståing for det potensialet musikken har som pedagogisk hjelpemiddel i opplevingsorientert arbeid i

friluftsliv. Dette heng saman med at pedagogikk som fagområde ikkje kan reduserast til tommelfingerreglar eller faste formlar om forholdet mellom årsak og verknad.

Intensjonen med undersøkinga mi har vore å medverke til å løfte til overflata nokre problemstillingar, tankar og refleksjonar rundt det å arbeide opplevingsorientert med musikk i friluftslivet. Undersøkinga mi er altså berre fruktbar dersom ho blir forstått som utforskande innan feltet sitt. Eg håpar denne mastergradsoppgåva kan vere eit bidrag til vidare refleksjon, drøfting og forskning som kan resultere i ein pedagogikk for opplevingsorientert, musikkpedagogisk arbeid i friluftsliv.

4.2 Rammer for undersøkingane

For at eg skulle gjere undersøkinga mi tilstrekkeleg utforskande, vart det naudsynt med ei kvalitativ tilnærming til studiefeltet. På den måten fekk eg ei smal, men røyndomsnær innsikt i studiefeltet mitt.

Når ein skal velje felt, påpeikar Grønmo (2004, s.143) at det er viktig å velje eit felt som er relevant for problemstillinga i studien. Det naturlege feltet for undersøkinga mi var innan friluftslivsveggleiing, der eg kunne bruke musikk som pedagogisk hjelpemiddel. Dette leia meg inn i Grønmo (2004) sitt vidare poeng med å skaffe meg *tilgang* til feltet. Hausten 2011 søkte eg derfor Høgskulen i Telemark om vegleiaroppdrag på ein av dei faste kanoturane dei har ved lina for *Friluftsliv, kultur- og naturveiledning 1*. Eg hadde eit vegleiaroppdrag på ein av desse turane året før og var kjend med opplegget. Høgskulen gav meg tilbod om vegleiaroppdrag på begge kanoturane deira, noko som medførte at eg kunne gjere undersøkingar på begge turane. Eg skulle gjennomføre to femdagarsturar med kano på vatn og vassdrag med grupper på ti og tolv personar. Eg skulle leie veg, trekke i trådar og lose gruppa gjennom ulike lærings situasjonar undervegs på ferda. Dette gav meg kjempefine moglegheiter til å bruke musikk til å stadfeste og uttrykke det vi opplevde i lag, og for å skape og forsterke stemningar.

Då eg hadde fått vegleiaroppdraga, gjekk eg i gang med å utarbeide eit musisk opplegg som eg skulle bruke på turane. Målet med opplegget var å styrke opplevinga av møtet med naturen og å bygge menneskelege relasjonar. Det endelege opplegget vart til som eit resultat av

pedagogiske og didaktiske vurderingar. I det vidare vil eg presentere den didaktiske relasjonsmodellen og refleksjonane mine knytte til det musiske opplegget eg utarbeidde i forkant av turane.

4.3 Musisk opplegg

4.3.1 Den didaktiske relasjonsmodellen

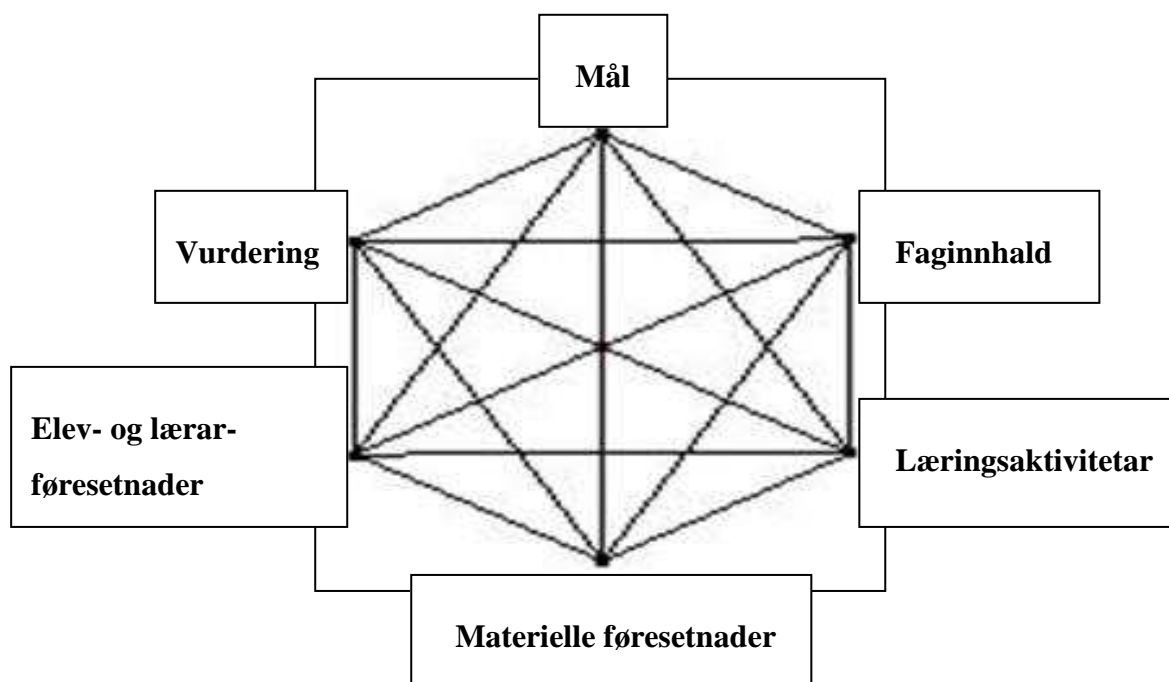
Eg bruka den didaktiske relasjonsmodellen i planleggingsfasen av det musiske opplegget mitt. Modellen tek føre seg dei mest sentrale hovudaspekta i undervisningsplanlegging, og han viser at desse aspekta støttar opp om einannan som viktige brikker i eit einskapleg samspel. Det denne modellen ikkje tek føre seg, er *korleis* aspekta fungerer saman, *kva* som eventuelt er viktigast, og *kvifor*. Modellen går heller ikkje inn på *korleis* dei enkelte aspekta påverkar og føreset kvarandre. Ein må derfor setje den didaktiske relasjonsmodellen i samanheng med den erfaringspedagogikken som den didaktiske relasjonstenkinga høyrer inn under.

Den danske pedagogen Knud Illeris (1999, sitert i Høgskolen i Telemark 2010, s. 49) skisserer sentrale grunntrekk i erfaringspedagogikken. Han hevdar blant anna at erfaring må forståast som ein prosess, og sjølv om ein sjeldan, men stundom ser på enkelterfaringar, gir dei berre mening når ein set dei i samanheng med tidlegare erfaringar og framtidige erfaringsmoglegheiter. Alle former for «byggekløstening» som ikkje tek innover seg dette, blir ifølgje Illeris karakterisert som ei misforståing av kva erfaringsomgrepet reint grunnleggjande handlar om. Erfaring heng følgjeleg saman med tidlegare erfaringar som vi må sjå i samanheng med kvarandre – på same måte som dei ulike aspekta i den didaktiske relasjonsmodellen bygger på kvarandre og flyt saman i ein heilskap.

Tanken om gjensidig påverknad er noko også Gunn Imsen tek føre seg (2009, s. 405–406). Ifølgje Imsen, som er professor i pedagogikk ved Pedagogisk institutt ved Noregs teknisk-naturvitenskapelige universitet i Trondheim, var det Bjarne Bjørndal og Sigmund Lieberg som formulerte den didaktiske relasjonstenkinga i 1978 i verket *Nye veier i didaktikken?*. Modellen bygger på ideen om at det er ein samanheng mellom sentrale faktorar i undervisinga: mål, faginnhald, læringsaktivitetar, vurdering, elev- og lærarføresetnader, og materielle føresetnader. Poenget er at dei ulike faktorane er gjensidig avhengige av einannan – ein kan ikkje peike ut kva som er årsak, og kva som er verknad. I ein planleggingsfase må ein derfor sjå på faktorane som element som spelar saman, og som må tilpassast kvarandre.

Ifølgje Imsen (2009, s. 407) er det mange faktorar denne modellen ikkje omfattar, som til dømes den innverknaden nærmiljøet og storsamfunnet har på skulen si verksemd. Ifølgje Imsen har den didaktiske relasjonsmodellen aldri vore meint som ein fullstendig modell av undervisinga og utviklingssyklusen i undervisinga. Men det er viktig å sjå han som ein modell i planleggingsarbeidet. (Imsen 2009, s. 405–407).

Under viser eg ein figur av modellen, og eg gjer deretter greie for det musiske opplegget eg utarbeidde.



Figur 4–1 Den didaktiske relasjonsmodellen

4.3.1.1 Mål

Eg ynskjer å nytte musikk til både å skape og å forsterke stemningar i møte med naturen, og målet med det musiske opplegget er at musikken skal medverke til å stadfeste og styrke det vi opplever, og at han vil styrke evna vår til å uttrykke og dele dei opplevingane vi har saman.

4.3.1.2 Faginnhald

Musikkstundene skal vere rolege stemningsfulle stunder på 30–60 minuttar, fire kveldar på rad, alt etter kva overskot vi har, og korleis stemninga er i gruppa. Eg vel å spele gitar og

synge *for og med* studentane. Årsaka til at eg vel gitar og song som instrument og reiskap, grunnar i at det er instrument eg kjenner meg kompetent til å bruke, og det formidlar mi stemme.

Eg kjem til å lese gruppa og behova dei enkelte har, undervegs, slik at eg ikkje brukar for mykje eller for lite tid på musikken. Eg vil heile vegen vurdere kor mykje einmannsframføring og allsong eg legg opp, noko eg balanserer etter kva det er stemning for og overskot til. Dersom andre i gruppa ynskjer å medverke musikalsk, er dei hjarteleg velkomne til det. Eg kjem til å styre innhaldet i musikkstundene med eit songrepertoar som er nøye utvalt, og songtekstane har budskapar som omhandlar venskap, samhandling med menneske og natur. Repertoaret ber i seg sjølv i seg rolege, djupe, mystiske og forunderlege stemningar, noko eg trur og håpar kan medverke til å stadfeste og forsterke dei stemningane som er i naturen, slik at vi opnar oss meir opp for dei. Dei songane eg har valt å ha i repertoaret mitt på turane, er som følgjer:

- «Tir n'a Noir»
- «Vår beste dag»
- «Vårherres klinkekule»
- «The House of the Rising Sun»
- «The Sharing Song»

I tillegg kan det hende eg også spelar andre songar som passar seg.

På tur nummer to tek eg med songhefte der eg har samla songtekstane. Det er heilt frivillig for gruppedeltakarane å ta imot heftet, for eg vil ikkje vil legge press på at alle må delta i songen. Eg vil også passe på at det ikkje er nok hefte til alle i gruppa, fordi eg ynskjer at aktørane må setje seg saman to og to når dei skal sjå teksten, noko eg vonar kan føre dei tettare saman og styrke dei sosiale relasjonane. Målet med å ha med hefte berre på den eine av turane er å prøve å avdekke fordelar og ulemper ved å bruke hefte i musikkstundene. Det er ingen garanti for at studentane opplever repertoaret på den måten eg har skissert – og det treng ikkje vere negativt. Dei ulike opplevingane deltakarane har av songane og musikkstundene, kan nettopp medverke til å gi ei breiare forståing av kva musikken formidlar, og korleis vi som menneske er ulike også i måten vi opplever på.

4.3.1.3 Læringsaktivitetar

I musikkstundene kjem eg til å synge og spele for studentane og ha allsong rundt bålet. Grunnen til at eg vel både einmannsframføring og musikalsk interaksjon er at ikkje alle kjenner for å synge med, og ingen skal tvingast. Det er viktig for meg at alle kan senke skuldrene og finne roa rundt bålet.

Det er nok mange som ikkje kan teksten på alle songane, og då vil det naturleg nok vere få som er med og syng i starten. For at alle skal få moglegheit til å kjenne att og lære songane undervegs på turen, vel eg å ha berre fem hovudsongar som går att alle kveldane. Eg vel nokre songar som er kjende for dei fleste, og nokre songar som er mindre kjende. Ved å velje nokre kjende songar sikrar eg at mange kan synge med, og at vi kan skape ei fellesskapskjensle ut frå noko som er kjent for alle. «The House of the Rising Sun» er døme på ein slik song, der det viktigaste er at vi kan synge saman og knyte sosiale band. Dei songane som er meir ukjende, er gjerne naturlege å lytte til før ein lærer dei å kjenne. «Vår beste dag» er eit døme på ein song som gjerne ikkje alle kan teksten til. Mi erfaring er at budskapet i ein song kan bli endå klarare når ein ikkje er med og syng sjølv, for når ein syng med, konsentrerer ein seg gjerne meir om songdugleikane enn om kva teksten vil fortelje.

Siste kvelden på turane kjem eg til å samtale med deltakarane om prosjektet mitt og la dei fortelje om kva rolle musikken har spelt for dei på turen. Eg vel å snakke med deltakarane først for å få i gang ein refleksjonsprosess rundt det dei har opplevd. Forhåpentlegvis vil denne samtalen gjere det enklare for deltakarane å setje ord på tankane og kjenslene sine når dei skal delta i intervjuet og svare på spørjeskjemaet.

4.3.1.4 Materielle føresetnader og rammer

Rammene for musikkstundene er ulike frå kveld til kveld. Vi er ikkje i klasserommet, men i naturen, og vi må derfor tilpasse oss etter han og nytte det han gir oss, for å lage ein god setting for musikkstundene. Gitaren og songhefta tek eg med. Men det vi treng for å nøre opp bål, og dei stokkane vi sit på rundt bålet, må vi finne i naturen. Vi kjem til å slå ny leir fire kveldar – første og andre leir vil vere ved vatn, og dei to siste leirane vil vere ved elva. Det gjer at vi stadig får nye naturopplevingar, og kvar kveld må eg velje ny setting for musikkstundene.

Kanoturane er lagde opp slik at vi startar roleg på flattvatn, og at vi så går over til meir utfordrande padling på elv. Eg legg opp til å ha musikkstundene rundt bålet på kveldstid, etter

middag, når det er mørkt. Erfaringa mi er at det passar godt med ei samlingsstund rundt bålet etter at alle har fått i seg varm mat og er tørre og varme. Då er vi i ein avslappa modus og gjerne meir opne for dei stemningane som musikkstundene kan medverke til å skape og forsterke. Det er mørkt, og vi sit samla rundt eit bål vi sjølve har nørt opp. Mørket gir i seg sjølv ei spesiell stemning som gjer at vi får eit naturleg samlingspunkt rundt varmen og lyset ved bålet. Bålet er symbolsk sterkt og skapar ei magisk stemning, der vi kan reflektere og kjenne på korleis det er å vere nettopp der saman med menneska rundt oss. Musikken si rolle blir å forsterke dei stemningane naturen uttrykker rundt oss. Rammene for musikkstundene – i naturen, ved bålet, i mørket – er ein svært viktig føresetnad for at budskapet i musikken skal nå fram til gruppedeltakarane. Og målet er at musikken vil stadfeste og uttrykke dei stemningane vi møter i naturen, og at han vil styrke evna vår til å oppleve og uttrykke det vi opplever saman.

4.3.1.5 Elev- og lærarføresetnader

Det einaste kravet eg stiller til studentane, er at dei skal vere til stades rundt bålet og lytte til det musikken gir dei. Musikkstunda skal vere noko eg ynskjer å gi til gruppa utan å krevje noko attende – eg vil gjere mitt for å stemme oss saman med kvarandre og naturen gjennom musikken eg deler.

Musikkstundene skal vere stunder der kvar ein skal kunne kjenne seg inkludert som den han eller ho er, og det skal vere nok. Somme har kanskje kjent på at dei ikkje meistra kanopadlinga tidlegare på dagen, eller kanskje gruppa har fungert dårleg. Då kan det hende deltakarane har lite overskot til å vere med på å synge. Dersom nokon ynskjer å dele ein song med gruppa eller spele eit stykke på gitaren, er dei sjølv sagt velkomne til det. Det kan til dømes vere nokon som føler at dei ikkje strakk til i aktivitetane tidlegare på dagen, og at dei kjenner at dei har noko musikalsk dei vil dele med gruppa. Men ingen skal tvingast, det er ingen føresetnad å vere med og synge. Det er nok at vi alle er til stades og er saman rundt bålet.

Ved allsong er det ein føresetnad at dei deltakarane som vil synge med, kan teksten og melodien på dei songane vi skal synge, eller at dei lærer det undervegs på turen. Dette er i utgangspunktet den største ulempa ved å ikkje ha med songhefte på den første turen. Enkelte har vanskar med å lære seg songar dei kanskje har svært lyst å synge med på, og eg kjem

derfor til å bruke tid på å synge til dømes refrenga fleire gonger for å hjelpe deltakarane til å lære seg teksten. Det er også ein fordel om studentane ikkje vegrar seg for å synge framfor oss andre.

Når det gjeld krav til meg, er det ein føresetnad at eg er i stand til å nå fram med musikken, noko som krev at eg meistrar instrumentet – også pedagogisk.

4.3.1.6 Vurdering

Eg kjem til å vurdere korleis gjennomføringa av det musiske opplegget fungerer reint praktisk, i to vender. 1 Eg vil vurdere musikkstundene undervegs. 2 Eg kjem til å ha ein gruppesamtale den siste kvelden på turane.

Når eg vurderer musikkstundene undervegs, vil eg observere kroppsspråket til gruppedeltakarane og eventuelle utsegner dei kjem med, og eg vil vurdere repertoaret, settingen og måten eg brukar musikken på saman med gruppene. Eg vil ta det med meg til dei følgjande kveldane og justere opplegget for å gjere musikkstundene best mogleg. I gruppesamtalane den siste kvelden på turane får deltakarane fortelje om korleis dei opplevde stundene.

Det er viktig for undersøkinga at kvar enkelt respondent får danne seg si eiga oppleving av stundene. Derfor har vi gruppesamtalen om det musiske opplegget og om prosjektet mitt først den siste kvelden. Ved å gjere det slik vonar eg kvar enkelt si oppleving ikkje står i fare for å bli farga av alle andre sine, og at kvar og ein blir medviten om si personlege oppleving. Dersom gruppedeltakarane sjølve tek opp spørsmål eller tankar kring oppgåva mi eller spør om kva eg eventuelt måtte meine om musikken sitt potensial, må eg vere bevisst på å ikkje svare. Viss eg gjer det, kan eg legge føringar for korleis studentane skal oppleve stundene, og i verste fall fargar eg den opplevinga og oppfatninga deltakarane har av musikken og rolla den spelar på turen. Det ville i tilfelle vere svært uheldig for truverdet i undersøkinga.

4.3.2 Gjennomføring av det musiske opplegget

Eg gjennomførte det musiske opplegget relativt tett opptil planen. Gruppedeltakarane lyste opp då gitaren kom fram rundt leirbålet kvar kveld, og dei såg ut til å nyte desse stundene, uavhengig av om dei var med på å synge eller ikkje. Dei såg ut til å la musikken føre dei av stad, inn i ein modus prega av ro. Stundene skulle vere, og var, gode sosiale stunder der vi alle fekk roa oss ned og lét musikken stadfeste og uttrykke det vi opplevde i lag. I mine auge var

det av stor verdi at eg valde rett setting for stundene, og at eg las kva behov deltakarane hadde. Eg nytta det nemnde repertoaret, og somme kveldar supplerte eg med songar eg følte stadfesta og forsterka stemningane i naturmøtet endå klarare enn songane i det opphavlege repertoaret. Det viktige for meg var å søke det musiske uttrykket som best uttrykte det vi opplevde.

Vidare erfarte eg at songhefta hadde ei svært positiv og ei svært negativ side. Den positive sida var at hefta gjorde det mogleg for deltakarane å vere med og synge – uansett om dei kunne teksten eller ikkje. På den andre sida fekk eg ei kjensle av at songhefta verka pådyttande for å delta i songen. I tillegg måtte vi bruke hovudlykter for å lese teksten, og det medverka til å øydelegge den stemninga samværet rundt bålet skapte.

Utover på turane var det fleire som kommenterte at dei gledde seg til songstunda på kvelden, og så snart middagen var eten, var det fleire som ville eg skulle ta fram gitaren. Eg tolka dette som eit teikn på at deltakarane sette pris på musikkstundene, og at dei sette sitt preg på heilskapsopplevinga av turen.

4.4 Metodeval

Det vart naturleg for meg å velje kvalitative metodar for å hente inn informasjon fordi eg ynskte å undersøke den opplevinga den enkelte hadde. Det vart derfor naturleg å spørje seg kva for nokre kvalitative metodar som ville gi meg best innsyn i feltet eg skulle undersøke. Eg kom fram til at eg ville nytte tre metodar for å samle inn empiri.

- Deltakande observasjon, som Grønmo (2004) skriv om.
- Kvalitative intervju, som Kvale (1997) tek føre seg.
- Strukturert utspørjing, som Grønmo (2004) skriv om.

Eg valde å nytte desse tre ulike metodane for å hente inn empirien min for å gjere studien min breiare og meir truverdig.

4.4.1 Deltakande observasjon

Den første metodiske tilnærminga var deltakande observasjon. Grønmo (2004, s.141) forklarar at deltakande observasjon går ut på at forskaren sjølv samlar inn data ved å sjå og

høyre på medan aktørar handlar eller samhandlar. Forskaren må observere korleis aktørane uttrykker seg, og eventuelt korleis dei er involverte i hendingane som skjer.

Grønmo (2004, s.143) talar vidare om *felt* for observasjon, altså det området observasjonen skal gå føre seg i. Eg var som nemnt vegleiar for gruppene eg skulle observere, og observasjonsfeltet mitt var sentrert kring dei pedagogiske og kommunikative prosessane som gjekk føre seg ved bruken av musikk. Ifølgje Grønmo (2004) må forskaren som sagt skaffe seg *tilgang* til feltet. Min *tilgang* til observasjonsfeltet var at eg søkte jobb som og fekk vere vegleiar i gruppa, og vidare ved at eg var initiativtakar og igangsetjar av den musiske interaksjonen. Rollene eg hadde, danna det Grønmo (2004, s.143) kallar *posisjon*. Eg var deltakar i det musiske og vegleiar for gruppa, men *synsvinkelen* min var som observatør og forskar. Ifølgje Grønmo (2004, s.144) er det vidare naudsynt for forskaren å ha eit *fokus* for observasjonen. Fokuset mitt handla om å plukke opp signal om korleis respondentane opplevde musikkstundene og turen generelt. Det gjorde eg ved å observere kroppsspråket deira, den verbale talen deira og mønstra i den menneskelege kommunikasjonen og samhandlinga.

Grønmo (2004, s.144) minner også om at det er viktig å ta stilling til kor open ein skal vere med aktørane om observasjonane og forskinga ein arbeider med. Deltakarane i begge gruppene mine sa seg villige til å vere med i forskingsprosjektet mitt, innan vi drog ut på tur. Eg valde likevel å fortelje dei så lite som mogleg om prosjektet fram til siste kvelden. Først då lét eg dei fortelje om korleis dei hadde opplevd musikken, og kva verdi musikkstundene hadde hatt for dei på turane.

Ifølgje Grønmo (2004, s.145) er det å skape *aksept* og *tillit* ein føresetnad for å kunne utføre eit feltarbeid. Sidan eg ikkje var ein totalt framand som kom inn i ei etablert gruppe for å observere, førte dette, etter mitt syn, til at aksepten og tilliten kom meir naturleg. Bruken av musikk i seg sjølv var også medverkande til å skape tillit og aksept. Ettersom eg sjølv hadde sett og opplevd dei situasjonane respondentane fortalde om i intervjuet, medverka den deltakande observasjonen til å gi meg eit breiare fortolkningsgrunnlag for resten av empirien min.

4.4.1.1 Utfordringar ved den deltakande observasjonen

Ei stor utfordring ved deltakande observasjon er å ikkje overføre sine eigne opplevingar av det ein observerer, til deltakarane. Eg var bevisst på dette og forsøkte etter beste evne å

observere korleis dei pedagogiske og kommunikative prosessane verka inn på deltakarane under musikkstundene.

Ei anna utfordring var at det å spele gitar og synge i seg sjølv kravde ein god del konsentrasjon. Eg måtte derfor vere bevisst på å setje aktørane i fokus og observere dei medan eg spelte. Dette var utfordrande, men ettersom eg meistarar gitaren godt og kunne songane utanåt, vart det ikkje ei hindring.

4.4.2 Kvalitative intervju

Den første metoden eg bestemte meg for å bruke i undersøkinga, var kvalitative intervju. Denne metoden hjelper meg til å hente ut dei indre opplevingane respondentane har, noko som har gitt meg eit verdifullt innsyn i dei tankane, opplevingane og kjenslene respondentane hadde rundt temaet for studien.

Kvale (1997) presenterer sju ulike stadium i intervjuundersøkinga: tematisering, planlegging, intervjuing, transkribering, analysering, verifisering og rapportering. I arbeidet med å utforme og gjennomføre intervjua valde eg å ta føre meg dei fem første. Eg presenterer dei under, og så kjem eg attende til truverdet av studien, i slutten av dette kapittelet. Men først kort om kvalitative intervju.

4.4.2.1 Kjenneteikn på kvalitative intervju

Ifølgje Kvale (1997, s. 17) er samtalen ein naturleg måte å finne ut korleis andre menneske opplever verda og livet sitt på. I intervjusamtalen lyttar intervjuaren til det respondenten fortel med eigne ord, og lærer om dei opplevingane, oppfatningane og meiningane respondentane har. Det kvalitative forskingsintervjuet forsøker, ifølgje Kvale, å forstå verda frå respondenten si side, å få fram verdien av dei erfaringane respondenten har, og å avdekke hans eller hennar oppleving av verda – før ein eventuelt analyserer fortolkingane teoretisk.

4.4.2.2 Tematisering

I det tidlege arbeidet med denne studien avklarte eg kva formålet med studien min var, og korleis eg oppfatta det temaet eg ville undersøke. Dette var eit viktig grunnarbeid for å spisse undersøkingane mine inn mot kjernen av temaet mitt. Etter at eg hadde utarbeidd førebels problemstilling, gjekk eg i gang med planleggingsprosessen.

4.4.2.3 Planlegging

I planleggingsfasen førebudde eg intervjuar og planla korleis eg ville gjennomføre dei. Eg planla også kor lang tid eg skulle bruke på å gjennomføre, transkribere og analysere materialet. Eg utarbeidde ein intervjuguide og fann ut kor mange respondentar det var naudsynt for meg å intervjuer for å finne det eg trong å vite. Vidare spurde eg om samtykke til å intervjuer deltakarane i turgruppene mine.

Eg utarbeidde intervjuguiden min i tråd med Kvale (1997, s. 76–78), som meiner at guiden anten kan tene som ei grov skisse over kva emne ein skal ta opp, eller kan vere eit detaljert oppsett med nøyaktige spørsmålsformuleringar. Eg valde ei blanding av desse to. Eg delte intervjuguiden min inn i tre hovudtema med tilhøyrande forslag til intervju spørsmål. Intervjuguiden min var meint som vegleiar, og ikkje som eit rigid oppsett eg søkte å følgje slavisk.

Spørsmåla eg utforma, var ei blanding av det Kvale (1997, s. 80) kallar introduksjonsspørsmål og direkte spørsmål. Eit introduksjonsspørsmål startar gjerne slik: «Kan du fortelje om ...», og kan ifølgje Kvale framkalle spontane og rike utleggingar som ein kan følgje opp i resten av intervjuet. Dette er også mi erfaring. Eit direkte spørsmål introduserer ifølgje Kvale emne eller dimensjonar. Eit døme frå intervjuguiden min er: «Fekk du assosiasjonar til den musikken som vart brukt?» Ved å starte stort med introduksjonsspørsmål var tanken at det vidare ville bli lettare å stille oppfølgjande og direkte spørsmål ut frå ei lengre utlegging. Det viste seg å stemme. Målet var å skape ei uformell og trygg stemning, slik at respondentane mine ville opne seg og kjenne seg trygge på å dele tankane og opplevingane sine. Dette leier meg inn i neste fase, intervju fasen.

4.4.2.4 Gjennomføringa av dei kvalitative intervjuar

Då eg gjennomførte intervjuar, var eg svært oppteken av det mellommenneskelege samspelet mellom meg som intervjuar og kvar enkelt respondent. Kvale (1997, s. 73) hevdar intervjuaren må etablere ein atmosfære som gjer at respondenten kjenner seg trygg nok til å snakke om kjenslene og opplevingane sine. For å skape denne gode atmosfæren valde eg å gjennomføre intervjuar ute i naturen. Eg fann ein roleg og avskjerma stad under nokre majestetiske bjørketre. Erfaringa mi vart at denne intervju settingen medverka til å skape ei uformell og behageleg stemning, noko respondentane mine også påpeika. Det at respondentane var blitt kjende med meg på tur, medverka nok også til at stemninga ikkje vart

så spent som ho elles kunne vore. For å kunne konsentrere meg best mogleg om samtalen mellom meg og respondentane valde eg å nytte diktafon under intervjuet. Eg plasserte diktafonen om lag ein meter unna oss, slik at han ikkje skulle forstyrre respondentane mine meir enn nødvendig.

Eg starta dei fleste intervjuet med å la respondentane få fortelje om korleis dei opplevde musikkstundene. I og med at eg hadde klart føre meg kva tema og sider eg ynskte å undersøke, fungerte intervjuguiden meir som ein rettleiar enn som ein rigid køyreplan for intervjuet, og eg kunne stille oppfølgingsspørsmål ut frå kva eg såg som mest interessant å gå vidare med. Når det er sagt, var eg merksam på at eg ville la respondentane kome mest mogleg til orde, og eg ville la dei få snakke ut før eg tok ordet. På den måten vart kvart intervju tilpassa kvar enkelt respondent og dei opplevingane og tankane han eller ho hadde kring emna.

Eg erfarte også at eg sjølv vart tryggare for kvart intervju eg gjennomførte. I mine auge medførte dette at intervjusamtalen gjekk meir naturleg og vart meir spissa inn mot kjernen av dei emna eg ynskte å undersøke. Eg opplevde intervjusituasjonane som gode stunder, og det gav ei god kjensle å merke at respondentane var trygge nok til å opne seg opp, slik at vi saman kunne avdekke kva som budde inni dei. Alle respondentane stilte gladeleg opp, og dei var engasjerte og fine å samarbeide med. Den positive grunninnstillinga og haldninga dei hadde til prosjektet mitt, var ein viktig nøkkel til at kommunikasjonen mellom meg som intervjuar og dei som respondentar gjekk så fint.

I ettertid ser eg at nokre av spørsmålsformuleringane i intervjuguiden og i intervjuet bygger på at respondentane skulle fragmentere opplevinga si og setje ord på kva enkelte faktorar har hatt å seie for heilskapsopplevinga. Sidan alle elementa i ei oppleving heng uløyseleg saman, har det vist seg at ein slik måte å stille spørsmåla på, ikkje var fruktbar for studien. Eg erfarte også at respondentane hadde vanskar med å svare på denne typen spørsmål. Derfor har eg valt å konsentrere meg om heilskapen av opplevingane i analysen.

4.4.2.5 Transkriberinga av dei kvalitative intervjuet

Eg opplevde sjølve arbeidet med å transkribere intervjuet som ein viktig del av analysearbeidet. Transkripsjonsprosessen vart ei form for modningsprosess der eg heile tida oppdaga nye sider ved temaa i intervjuet, og sidan arbeidet tok tid, fekk intervjuet og perspektiva i dei sett seg godt i ryggmergen min.

For å gjere transkripsjonane fyldige og meir detaljerte, valde eg å ta med tenkepausar og diskursmarkørar som til dømes «hm», «liksom» og «ikkje sant». Respondentane mine hadde ulike dialektar, og den eine respondenten var frå eit anna land i Skandinavia. Eg ynskte at transkripsjonane skulle ligge så nært opp til munnleg tale som råd, og eg transkriberte derfor intervjuvara frå respondentane med nynorsknære dialektar til nynorsk. Intervjuvara frå respondentane med bokmålsnære dialektar, og intervjuvaret til den utanlandske respondenten, transkriberte eg til bokmål.

Når det gjeld respondentsitata eg har med i analysen, har eg valt å presentere dei i ei grammatisk korrekt form for å gjere presentasjonen så ryddig som råd. For å framstille sitata i tråd med talemåten og rytmen i ytringane, har eg valt å ikkje følge dei normerte teiknsetjingsreglane, men å setje komma ut frå måten respondentane uttrykte seg på i intervjusituasjonen.

4.4.2.6 Analysen av dei kvalitative intervju

Eg nytta som sagt tre metodar for å hente inn empirien min, slik at eg kunne fortolke funna frå dei ulike metodane i lys av einannan. I analysen min har det vore viktig for meg å gi uttrykk for og å presentere eit så rett bilete som råd av det respondentane uttrykte. Då eg skulle analysere dataa frå dei kvalitative intervju, var det derfor viktig og nyttig for meg å sjå dei i samband med det som kom fram under den deltakande observasjonen, og det eg fann gjennom spørjeskjema.

Som nemnt var transkripsjonane eit viktig ledd i analysen av dei kvalitative intervju. Men Kvale (1997, s. 102) hevdar at transkripsjonen ikkje er klippefast i intervjuundersøkinga – han er ein kunstig konstruksjon av kommunikasjonen frå munnleg til skriftleg form. Kvale (1997, s.116) forklarar vidare at analysen kan bli fragmentert dersom ein fokuserer for mykje på transkripsjonen, og at den levande menneskelege kommunikasjonen med ansiktsuttrykk og kroppsspråk dermed forsvinn.

Lydopptaka av intervju har derfor vore viktige i analyseprosessen fordi tonefall, trykk, pausar og vektlegging av enkeltord kjem til uttrykk. Denne dimensjonen har vore viktig for respondentane for å formidle budskapet sin og for meg for å fortolke denne budskapet. Men ei svakheit ved å gjere lydopptak er at det visuelle ikkje kjem med. Som Kvale (1997, s. 101) påpeikar, blir derfor verken ansiktsuttrykk, kroppsspråk eller omgivnadene fanga opp. Mi

erfaring er at kroppsspråket til respondentane og stemninga og kjenslene det kommuniserer, også var medverkande då eg skulle analysere formidlinga deira. Her var observasjonen i intervjusituasjonen eit viktig hjelpemiddel.

Fortolkinga av det som kom fram i dei kvalitative intervju, var altså avhengig av korleis det vart sagt, og kroppsspråket i formidlinga. Det har derfor vore utfordrande og interessant å analysere intervju på denne måten.

4.4.3 Strukturert utspørjing

Den tredje og siste metoden eg nytta, var den forma for spørjeskjema som Grønmo (2004, s.165) kallar strukturert utspørjing. Eg nytta spørjeskjema til å kontrollere om svara i intervju og observasjonane mine samsvarte med det respondentane svara i spørjeskjemaet, for å vurdere truverdet i svara. Utsegnene i spørjeskjemaet var påstandar som gjekk direkte på kjernen av tematikken eg ynskte å undersøke. I intervjuet la eg vekt på opne spørsmål, men her, i spørjeskjemaet, kunne eg tillate meg å setje opp svært leiande formuleringar. Eg fekk derfor innsikt i sentrale haldningar og opplevingar frå musikkstundene som eg ikkje fekk vite så mykje om i intervjuet. På denne måten sikra eg at empirien min vart både brei og spissa, og at eg fekk svar å arbeide med som retta seg heilt konkret mot problemstillinga mi.

Grønmo (2004, s.165) hevdar kjernen i strukturert utspørjing er eit spørjeskjema med ferdigformulerte spørsmål som står i ei bestemt rekkjefølgje, og som har faste svaralternativ for dei fleste spørsmåla. Det er to former for utspørjing: ei der intervjuaren stiller spørsmåla og respondenten svarer, og ei der respondenten sit åleine med spørjeundersøkinga og kryssar av. Eg valde den utspørjingsmetoden der respondenten sjølv fyller ut spørjeskjemaet på eiga hand. Eg utforma spørjeskjemaet mitt i tråd med det Grønmo (2004, s.179) ser som ein av dei mest vanlege haldningsskalaene, *Likert-skalaen*, som vart utvikla av den amerikanske sosialpsykologen Rensis Likert i 1930-åra. Skalaen bygger ifølgje Grønmo på utsegner som uttrykker positive eller negative haldningar til eit særskilt fenomen.

For kvar utsegn skal respondenten krysse av på ein skala om kor samd han eller ho er i påstanden. Eg valde å nytte følgjande skala: *heilt einig, delvis einig, verken einig eller ueinig, delvis ueinig, heilt ueinig*. Ifølgje Grønmo (2004) kan ein sløyfe den midtarste kategorien dersom ein ynskjer å tvinge respondentane til å måtte gjere seg opp ei bestemt meining. Eg valde å ha med alternativet *verken einig eller ueinig*, fordi eg syntes det var av verdi å sjå om respondentane hadde ei todelt oppleving, eller om dei ikkje var i stand til å ta stilling. Dersom

dei ikkje var i stand til å ta stilling, var det betre at dei svarte det, enn at dei måtte svare noko dei ikkje kunne stå inne for. Det ville i mine auge gi eit skeivt bilete av realiteten, og det ville gjere studien min mindre truverdig.

4.4.3.1 Gjennomføringa av spørjeundersøkinga

Som sagt intervjuar eg ein og ein respondent ute i naturen. Like etter kvart intervju gav eg dei spørjeundersøkinga, slik at dei fekk svare på det på den same staden som eg gjennomførte intervjuar. Eg valde denne rekkjefølgja fordi eg ville la respondentane få snakke ut om opplevingane dei hadde av musikkstundene, først. På denne måten lét eg dei få gjere seg bevisste på nettopp kva opplevinga deira var. Eg tenkte at det gjerne ville bli enklare å ta stilling til påstandane dei møtte i spørjeundersøkinga, etter at dei hadde sett ord på tankane og refleksjonane dei hadde formidla munnleg. Dette fungerte svært godt, og alle respondentane svarte villig på spørjeskjemaet etter intervjuet.

4.4.3.2 Hovudutfordringa med den strukturerte utspørjinga

Eg opplevde éi hovudutfordring med måten eg hadde utarbeidd spørjeskjemaet på. Nokre av svara i spørjeskjemaet stemte ikkje overeins med dei i intervjuet.

På same måte som i intervjuar hadde eg formulert nokre av spørsmåla på ein måte som kravde at respondentane skulle fragmentere ei heilskapsoppleving. Det vart lite formålstenleg å spørje om til dømes musikken styrkte dei sosiale relasjonane på turane, fordi opplevinga av dette heng tett saman med alle faktorane som utgjer heilskapsopplevinga. På denne måten vart det problematisk å setje opp så direkte påstandar i spørjeskjemaet.

4.5 Utvalet av respondentar

I arbeidet med å avgjere kor stort respondentutvalet mitt skulle vere, vart særleg to faktorar førande. 1 Kor stort respondentutval eg trong for å få samle inn tilstrekkeleg empiri til studien min. 2 Kapasiteten eg hadde til rådvelde for å hente inn og analysere empirien. Eg kom fram til at eg ikkje ville ha kapasitet til å utføre og analysere meir enn seks kvalitative intervju og strukturerte utspørjingar. Eg hadde dermed behov for tre respondentar frå kvar av dei to turane. I utgangspunktet hadde alle studentane sagt seg villige til å la seg intervju, derfor kunne eg velje respondentutvalet fritt. Eg ynskte eit vilkårleg utval respondentar, så eg laga derfor ei liste over deltakarane og trekte i blinde frå denne lista.

Utover fellesnemnaren med at respondentane tok same utdanning, viste dei seg å vere svært ulike menneske. Det ser eg som svært positivt for studien, for det opnar for forskjellige oppfatningar og ulike syn på både kva rolle musikken har, og oppleving generelt.

Eg ser på respondentgruppa mi som eit ideelt utval av to årsaker: For det første representerer dei ei reell målgruppe for denne typen musikkpedagogisk arbeid – dei er friluftslivsstudentar der vegleiaren er ein naturleg rollemodell i gruppa på tur. For det andre er friluftslivsstudiet ei vegleiarutdanning. Sidan respondentane sjølve gjerne skal ut og arbeide som vegleiarar i friluftslivet ein dag, hadde dei gjerne klare oppfatningar om kva vegleiar i friluftsliv bør vere for noko, og kva pedagogiske reiskapar som fremjar denne oppfatninga.

4.6 Etiske vurderingar

I prosjektet mitt har eg gjort etiske vurderingar gjennom heile forskingsarbeidet. Ifølgje Kvale (1997, s. 65) høyrer ikkje etiske avgjerder til berre i enkelte delar av til dømes prosessen rundt intervju, men dei må vere med i heile forskingsprosessen. Kvale viser dette gjennom å framstille tre etiske reglar for forskning på menneske: *det informerte samtykke*, *konfidensialitet*, *konsekvensar*. Eg vel å framstille dei etiske vurderingane eg har gjort, i lys av desse tre reglane.

4.6.1 Det informerte samtykke

Det informerte samtykke inneber ifølgje Kvale (1997, s. 67) at respondentane blir informerte om det overordna målet i undersøkinga, hovudtrekka i prosjektplanen og moglege fordelar og ulemper ved å delta i undersøkinga.

I forkant av kvar tur vart det halde ei introduksjonsforelesing om turen, og studentane vart delte inn i grupper. I denne samanhengen vart dei informerte om at den eine av vegleiarane skulle bruke turane som del av empiriinnsamlinga til mastergradsprosjektet sitt, og at vedkommande ynskte å intervju deltakarane sine etter turane. Dei studentane som ikkje ynskte å delta, kunne gi melding om det, slik at dei ikkje vart plasserte på mine grupper. Slik sikra eg at deltakarane på gruppene mine hadde gitt samtykke til å vere med på undersøkinga mi.

På introduksjonsforelesinga om turen fekk studentane berre kort informasjon om prosjektet mitt. Etersom det var interaksjonen mellom oss på turane som la grunnlaget for dei

erfaringane og opplevingane respondentane gjorde seg, ville for mykje informasjon om prosjektet kunne påverke det eg ville undersøke. Dette ville vore svært uheldig for studiens truverd. Eg lét derfor respondentane få oppleve musikken fire kveldar på rad, før vi siste kvelden snakka om prosjektet mitt. På denne måten sikra eg at eg fekk høyre om kvar enkelt deltakar si oppleving av turane, og at refleksjonane deira ikkje var farga av mine tankar og haldningar kring bruk av musikk som pedagogisk hjelpemiddel.

Etter denne samtalen gav eg alle respondentane moglegheit til å trekke seg dersom dei ikkje ville medverke i studien. Ingen av respondentane ynskte å nytte seg av denne moglegheita.

4.6.2 Konfidensialitet

Ifølgje Kvale (1997, s. 68) vil konfidensialitet i forskinga seie at ein ikkje offentliggjer personlege data som kan avsløre identiteten til respondenten. Eg har vore oppteken av konfidensialiteten gjennom heile prosjektet.

Respondentane vart informerte om at dei var med på ei undersøking som eg skulle bruke i mastergradsoppgåva mi, og at svara deira ville kunne bli publiserte. Eg presiserte at eg ikkje kom til å nytte namna deira i avhandlinga, og eg har derfor skifta alle namna på respondentane ut med nummer, som til dømes *Respondent 1* og *Respondent 2*. Som kjeldetilvisingar til respondentsitat nyttar eg til dømes (R1) for Respondent 1. I intervjuar har eg bytt ut stadnamn og særnamn med «XXXX» for å gjere det umogleg å spore identiteten til kvar enkelt respondent. Mange av respondentane mine gav uttrykk for at dei ikkje hadde noko imot at namnet deira kom fram i studien. Men for meg var det viktig å ta vare på personvernet til respondentane mine og handtere materialet som kom fram, konfidensielt.

4.6.3 Konsekvensar

Kvale (1997, s. 69) hevdar at ein bør vurdere konsekvensane av ein intervjustudie opp mot den moglege skaden ein kan påføre respondentane, og dei fordelane personane kan ha av å delta i studien. Det er også viktig å tenke over dei konsekvensane studien vil ha for den gruppa som respondentane representerer. Ideelt sett burde det ifølgje Kvale vere ein balanse mellom det respondentane gir, og det dei får igjen for å delta i studien.

I intervjuar mine søkte eg ikkje berre å få respondentane til å fortelje om opplevingane dei hadde hatt av turane og av musikken – eg søkte dei djupe og sterke kjenslene i opplevingane

deira. Dette kravde at respondentane måtte opne seg opp og hente til overflata det som rørte seg djupt inne i dei sjølv. Eg søkte å møte respondentane mine med stor respekt og å vere lyttande og audmjuk overfor dei.

Kvale (1997, s. 69) viser at respondentane i ein kvalitativ intervjusituasjon kan oppleve situasjonen som god fordi intervjuaren blir ein person som lyttar til det dei har å seie, og at dette kjennes godt. Eg starta derfor intervjusituasjonane med å forklare respondentane mine kva planen med intervjuet var, og eg la vekt på at eg var ute etter deira personlege opplevingar, tankar og kjensler kring turen. Eg ville at dei skulle føle seg trygge på at dei kunne svare oppriktig og med hjarta, og ikkje at dei skulle svare ut frå noko dei trudde eg «ville» høyre, eller det dei trudde samsvarte med mine oppfatningar. Eg erfarte at fleire av respondentane utstrålte ro og tryggleik i intervjusituasjonen, og at dei verkeleg opna seg opp og delte djupe tankar og refleksjonar. Ein konsekvens såg altså ut til å vere at respondentane syntest det var godt å få dele tankane sine med nokon som hadde tid til å lytte.

Intervjustundene vart nære og gode møte. Eg var derfor svært observant på kor langt eg skulle gå i spørsmåla. I mine auge heng dette saman med Kvale (1997, s. 69), som ser intervjusituasjonen som ein intim situasjon som stiller store krav til intervjuaren si følsemd i kor langt ein skal gå i spørsmåla ein stiller.

Kvale (1997, s. 69) hevdar vidare at den intime intervjusituasjonen kan verke forførande, og at respondentane dermed kan kome til å seie ting dei seinare angrar på. I enkelte intervju opplevde eg at respondentane opna opp for vel private meddelingar. Då var det mi oppgåve å ikkje følgje opp med spørsmål som gjekk vidare inn på dette, men å leie dei inn på andre tema.

Dei positive konsekvensane denne studien kan ha for respondentgruppa, er truleg fleire. Dei var del av ei undersøking som utforska eit felt som dei seinare kanskje skal jobbe i sjølv. Det å vere med på undersøkinga kan også ha gjort at dei har blitt merksame på tankar og refleksjonar dei gjer seg om møte mellom menneske, kunstuttrykk og natur, og vidare refleksjonar om kva friluftslivet skal vere for noko.

4.7 Hermeneutikk

Som nemnt tidlegare legg eg vekt på ei hermeneutisk forståing av empirien min.

Oppfatningane eg har av kva empirien min representerer, er altså eit resultat av korleis eg har

fortolka han. I den deltakingande observasjonen fortolka eg dei stemningane som fann stad, kroppsspråket til deltakarane og det dei sa. I intervjuet fortolka eg ikkje berre det respondentane sa, men også måten dei sa det på, kroppsspråket deira og stemninga i intervjusituasjonen. I analysen av spørjeskjemaet vart fortolkinga mi påverka av det eg hadde observert, og det kvar enkelt respondent hadde sagt i intervjuet. Oppfatningane og forståingane mine av empirien er altså baserte på fortolkinga mi. I denne prosessen har eg støtta meg til hermeneutikken. Eg vil derfor kort presentere grunntrekka i denne teorien og knyte erfaringane mine opp til denne framstillinga.

Dei tyske filosofane Wilhelm Dilthey og Hans-Georg Gadamer (1900) utvikla det filosofiske grunnlaget for hermeneutiske studiar. *Hermeneutikk* betyr ifølgje Grønmo (2004, s. 373) «fortolkingslære», eller «fortolkingskunst», og Grønmo forklarar at hermeneutikken, i likskap med fenomenologien, tek utgangspunkt i å forstå meininga med handlingar ut frå dei intensjonane personen bak dei har.

Det er ifølgje Grønmo (2004) viktig å merke seg at også innsikta i intensjonane blir utvikla i eit samspel mellom den sjølvforståinga aktøren har, og den fortolkinga forskaren har av nettopp denne sjølvforståinga. I studien min har det vore utfordrande å fortolke den fortolkinga respondentane sjølve har av sine egne kjensler og opplevingar – for det er utfordrande i seg sjølv å overføre dette til eit verbalt språk. I prosessen med å fortolke ytringane til respondentane, har det derfor vore viktig å fortolke kroppsspråket deira og dei stemningane dei kommuniserte. Ord var gjerne ikkje dekkande nok til å setje ord på fortolkinga dei hadde av sine egne opplevingar, og då har det vore svært viktig for meg å fortolke det dei formidla i tillegg til orda dei sa.

Grønmo (2004, s. 373) hevdar at hermeneutikk, i tillegg til å legge vekt på forståinga under sjølvstudien, legg vekt på den *førforståinga* forskaren har – gjennom egne erfaringar, måtar å betrakte på, resultat frå tidlegare forskning, og den forståinga forskaren har av faglege omgrep og teoretiske referanserammer. Når det gjeld mi førforståing, har eg både skaffa meg referansar frå forskning på musikk innan det musikkterapeutiske feltet, og eg har erfaringar med å bruke musikk som pedagogisk hjelpemiddel i friluftslivet.

I tillegg til førforståinga mi utgjer *delforståinga* ein viktig del av fortolkinga, som til dømes forståinga eg hadde av korleis respondentane opplevde musikkformidlinga mi. Det var

naudsynt å forstå korleis dei enkelte delane av heilskapen verka inn på heilskapen, og først då kunne eg få ei total og heilskapleg forståing for respondentane sine ytringar og opplevingar. Heilskapsfortolkinga mi er altså eit resultat av mellom anna førforståinga mi og delforståinga av dei ulike delane av heilskapen. Grønmo (2004, s. 374) kallar denne pendlinga mellom førforståing, delforståing og heilskapsforståing for *den hermeneutiske sirkel*, fordi det oppstår ei sirkelrørsle mellom dei ulike fortolkingsgrunnlaga.

4.8 Overordna drøfting av metodebruken min

I presentasjonen av metodane mine har eg presentert kva som var utfordringane ved å bruke dei. Her vil eg drøfte metodebruken min på meir overordna vis.

4.8.1 Dei tre metodane

Eg valde som nemnt dei tre metodane *deltakande observasjon*, *kvalitative intervju* og *strukturert utspørjing*, fordi eg hadde tiltru til at desse tre metodane saman ville hjelpe meg til å hente inn den empirien som var dekkande for studien min. Eg har erfart at dei tre metodane heile vegen har supplert kvarandre, og ingen av dei valde metodane kunne åleine gitt grunnlag for den same forståinga som eg sit att med no. Til dømes ville eg ikkje fått innsyn i respondentane sine indre tankar og opplevingar ved deltakande observasjon – her kom dei kvalitative intervju til å spele ei viktig rolle. I den deltakande observasjonen fekk eg eit breiare fortolkingsgrunnlag av intervju, på same måte som eg fekk eit breiare fortolkingsgrunnlag av intervju og den deltakande observasjonen gjennom spørjeskjema.

Det har derfor vore både naudsynt og svært gagnleg for studien min å la desse tre metodane verke saman til å gi meg ei djupare og breiare forståing for temaet, gjennom at dei, alle tre, har særeigne kvalitetar som utfyller einannan.

Når det er sagt, har det vore krevjande å nytte heile tre metodar for å hente inn empiri. Arbeidet med å lage spørjeskjema og intervjuguiden – og ikkje minst det å gjennomføre og transkribere intervju – har kravd både tid og kapasitet. Dersom eg måtte velje bort den eine av metodane for å gjere arbeidet mindre tungvint, ville det blitt spørjeundersøkinga, fordi den har fungert som ei form for kontroll av intervjusvara. I heilskapsbiletet er ho likevel viktig, og ho avdekkjer verdifulle funn som intervju ikkje fanga opp.

4.8.2 Omfanget av empirien

Det har vore utfordrande å analysere den store mengda materiale eg samla inn – og arbeidet med å samanlikne svara frå intervjua med svara frå spørjeskjemaet var krevjande arbeid. Som nemnt kravde nokre av spørsmåla og formuleringane mine at respondentane måtte fragmentere heilskapsopplevinga si. Det førte til at eg fekk ulike svar på svært like spørsmål i spørjeskjema og intervju. I det vidare analysearbeidet mitt konsentrerte eg meg derfor om opplevinga som noko heilskapleg, der summen av alle dei medverkande faktorane spelte saman med einannan. Gjennom å arbeide på denne måten var eg i stand til å analysere empirien min på ein meir heilskapleg, fruktbar og korrekt måte.

Eg valde å gjere lydopptak av intervjua. Ved at eg brukte ein god diktafon, fekk eg lydopptak som hadde svært god kvalitet. Men lydopptak fangar ikkje kroppsspråket i formidlinga og stemninga i omgivingane rundt. Her gjekk eg altså glipp av informasjon om verdifull kommunikasjon som ville styrkt fortolkningsgrunnlaget mitt. Videoopptak var eit mogleg alternativ, der eg kunne ha fanga opp det visuelle i intervjusituasjonen. Årsaka til at eg likevel valde å ikkje bruke video, var at eg av erfaring veit at videoopptak kan opplevast som noko overvakande og kan medverke til å gjere intervjusituasjonen klemmande og utrygg. Ettersom det var viktig for studien min at respondentane var trygge nok til å opne seg opp og fortelje om indre kjensler og opplevingar, ville slike moglege konsekvensar ha vore svært uheldige for intervju mine.

4.8.3 Relasjonane mellom respondentane og meg

Når det gjeld forholdet mellom respondentane mine og meg, er det mi oppfatning at dei felles opplevingane eg hadde med dei på turane, medverka til å skape trygge og gode mellom-menneskelege relasjonar. Desse relasjonane vart i mine auge viktige i prosessen der respondentane skulle bli trygge på meg som forskar, og dei medverka til openheit og tryggleik i intervjusituasjonen. På den andre sida var eg redd for at desse gode banda vi knytte, kunne føre til at respondentane vart litt inhabile – nettopp fordi vi var komne så tett på einannan på turane. Eg var derfor svært tydeleg på at respondentane måtte svare heilt ærleg og oppriktig på spørsmåla, og at dei ikkje måtte svare det dei eventuelt trudde skulle samsvare med det dei trudde mine oppfatningar var. På denne måten gjorde eg det eg kunne for at respondentane skulle svare så ærleg og oppriktig som råd.

4.8.4 Mine to roller på turane

Rolla eg hadde på turane, var todelt: Eg måtte heile vegen tenke både som forskar og som pedagog.

Som pedagog var eg verdibasert i måten eg formidla den musiske budskapet min på. Eg hadde eit håp om at den musikkpedagogiske arbeidsmetoden min skulle medverke til å uttrykke og forsterke dei opplevingane studentane mine hadde av møtet med naturen og menneska rundt seg. Eg ynskte å appellere både til tankane, kjenslene og haldningane til studentane mine gjennom å spele og synge med dei, og eg ynskte å skape ei medviten verdimeisig haldning til opplevingsdimensjonen i friluftslivet.

Som nemnt har dugleiksorienteringa stor plass i dagens friluftsliv. Årsaka til at eg ynskte å skape ei bevisst verdimeisig haldning til opplevingsdimensjonen i friluftslivet, er at dugleiksorienteringa, i mine auge, berre rommar ein liten del av det å drive friluftsliv. Opplevingsdimensjonen rommar så mykje, mykje meir enn berre dugleiken. Ved å formidle sjølve naturopplevinga og la den få stå i sentrum, blir dugleiken eit middel for naturopplevinga – ikkje sjølve målet.

I denne samanhengen er Leon Festingers teori om «kognitiv dissonans» interessant. Teorien omhandlar forholdet mellom kjensler, tankar og handlingar og hevdar at dersom ein skal endre haldningar og handlingar, må ein påverke mennesket slik at tankane og kjenslene harmonerer med handlingane. Viss dei ikkje harmonerer, vil det oppstå *dissonans*, og mennesket vil dermed kjenne ubehag ved ei bestemt handling. Dette ubehaget vil motivere mennesket til å endre tankane, kjenslene eller handlingane sine, slik at det kjem ut or dissonansen og inn i harmoni. (Snl.no lese 20.03.2012). Når vi syng saman i friluftslivet og uttrykker fellesskapen og naturopplevinga med tonar og ord, ber dette i seg ein meir heilskapleg påverknad enn det til dømes einsidig dugleikstrening i elvepadling gjer. Ved å arbeide opplevingsorientert med musikk i friluftslivet trur eg vi kan medverke til å opne sansane våre for å oppleve heilskapen vi er situerte i.

I tillegg til å vere pedagogen som ynskte å medverke til å forsterke opplevinga av naturen og fellesskapen, var eg også forskaren. I rolla som forskar skulle eg fortolke og notere data og fakta om og i dei levande situasjonane som det musikkpedagogiske opplegget mitt gjekk føre seg i.

Det var utfordrande å skulle ha to så ulike roller i kompliserte og levande situasjonar, og dobbeltrolla som forskar og pedagog var både utfordrande og slitsam over tid. Dersom eg ikkje hadde hatt tidlegare erfaring som friluftslivsvegleiar, ville eg ikkje kjent meg trygg nok til å kombinere denne rolla med forskarrolla. Det å vere friluftslivsvegleiar inneber eit stort ansvar for tryggleiken til personane ein har med seg på tur. I tillegg til å leie veg og gi gruppa gode naturopplevingar må ein vere «på» til kvar tid og tenke tryggleik i alt ein gjer. Men eg hadde erfaring som vegleiar på slike turar frå tidlegare, og eg kjende meg derfor trygg når det kom til både opplegget og sikkerheita. Det var ei viktig medverkande årsak til at det var mogleg for meg å gjennomføre opplegget. Eg opplevde stort nok overskot til å fylle begge rollene på same tid, noko som også var ein føresetnad for å kunne kombinere desse rollene.

4.9 Truverdet i studien

Empirien min dannar som nemnt ikkje grunnlag for å kunne hevde allmenngyldige sanningar om opplevingsorientert arbeid med musikk i friluftslivet, men han må forståast som eit utgangspunkt for refleksjon og drøfting. Dette heng saman med at det ikkje er gagnleg å utforme ein formel pedagogikk med konstante forhold mellom årsak og verknad. Praktisk pedagogisk arbeid er komplekst – og dei innverkande faktorane er ikkje konstante, men levande og avhengige av den evna pedagogen har til å heile vegen vurdere og tilpasse undervisinga til kvar enkelt gruppe, kvart enkelt menneske.

4.9.1 Truverdet av empirien

Truverdsvurderinga handlar først og fremst om følgjande. 1 Om eg har klart å hente ut den informasjonen eg har vore på jakt etter. 2 Om eg har lukkast med å ikkje leggje føringar for dei svara respondentane gir. 3 Om eg har fortolka budskapet på ein måte som samstemmer med den budskapet respondentane mine prøvde å formidle.

Vurderinga av truverd i empirien handlar altså om å vurdere kor godt eg har formulert spørsmåla og påstandane mine – sidan det er dei som er grunnlaget for svara eg får. Når det gjeld truverdsvurderinga eg har gjort av svara til respondentane, har det ikkje handla om å reliabilitetsvurdere dei. Med det meiner eg at funna i denne typen undersøking ikkje kan etterprøvast ved å gjere liknande undersøkingar på nye respondentar og vente å få identiske resultat.

4.9.2 Grunngiving for truverdet

I intervjuet søkte eg å avdekke respondentane sine inste kjensler og opplevingar og gjekk inn i rolla som lyttar. På denne måten unngjekk eg å stille leiande spørsmål. Vidare har dei tre metodane eg har nytta for å hente inn empiri, vore viktige utgangspunkt for å jamføre om dei ulike funna har gitt resultat i same retning. Nokre stader har eg, som nemnt, fått svar frå den eine undersøkingsmetoden som vik frå svar frå ein av dei andre metodane. Dette var ein uheldig konsekvens av at eg formulerte spørsmål og påstandar som gjorde at respondentane måtte fragmentere opplevinga si. Eg har derfor konsentrert meg om å tolke svara i lys av den heilskapen respondentane var ein del av og dermed svarer ut frå. Samla sett har eg ei god oppfatning av at respondentane har vore ærlege og oppriktige i svara dei har gitt.

Når det er sagt, er undersøkinga mi basert på at respondentane skal gi uttrykk for tankar og kjensler som i utgangspunktet er vanskelege å setje ord på. I tillegg skal eg fortolke desse tankane og kjenslene, noko som vidare blir mi personlege forståing av ytringa deira. Det er utfordrande å skulle vurdere truverdet i eit slikt arbeid – men eg har gjort mitt for å leggje tilhøva til rette for ein så presis og truverdig presentasjon som råd.

4.9.3 Har metodane gitt den empirien som er dekkande for det eg ynskjer å undersøke?

I undersøkinga mi har eg ikkje søkt å finne noko fasitsvar på korleis ein kan arbeide med musikk i friluftsliv, men eg har forsøkt å løfte fram bruk av musikk som pedagogisk hjelpemiddel i det opplevingsorienterte friluftslivet.

I arbeidet med å stifte kjennskap til straumane i dette ukjende farvatnet, var dei tre metodane eg nytta for å hente inn empiri, nyttige hjelpemiddel. Alle tre metodane tok sikte på, kvar på sin måte, å undersøke korleis respondentane opplevde ein tur der musikk vart nytta som pedagogisk hjelpemiddel for å forsterke og uttrykke det vi opplevde i lag. Ettersom metodane kvar for seg avdekkja og sette lys på ulike aspekt i undersøkinga mi, har dette gjort studien breiare. Denne breidda i empirien har gitt eit betre grunnlag for å forstå prosessar som går føre seg i opplevingsorientert musikkpedagogisk arbeid i friluftsliv. Slik sett vil eg seie at metodane mine har gitt meg den empirien eg har hatt behov for i arbeidet mitt.

5 Analyse

I studien min søker eg å avdekke kva potensial musikk kan ha i det opplevingsorienterte friluftslivet, og dei prosessane som går føre seg innan dette praktisk-pedagogiske feltet. I arbeidet knyter eg saman teori og empiri som saman medverkar til å illustrere, eksemplifisere og understøtte refleksjonane og dei teoretiske drøftingane mine.

5.1 Menneske, det musiske og natur

Problemstillinga mi spør: Korleis kan ein som pedagog arbeide med musikk i friluftslivet når målsetjinga er å styrke opplevinga vår av møtet med naturen og å bygge menneskelege relasjonar?

Denne problemstillinga føreset ein grunntanke om at mennesket er musisk, og at kunsten kan gi oss innsyn i verda gjennom å appellere til sansane og kjenslene våre.

5.1.1 *Det musiske menneske*

Kvifor nytte musikk som metode når ein arbeider for styrkte sosiale relasjonar og opplevingsforsterking av naturen? Ein naturleg og viktig del av svaret er at musikk er noko personleg viktig for meg – for Birger. Musikk er ein del av det som utgjer meg, og noko eg ynskjer å dele med menneska rundt meg. Men er det slik at musikk er viktig for alle menneske?

Professor i musikkvitskap ved Universitetet i Oslo, Jon-Roar Bjørkvold hevdar følgjande: «Alle trenger vi *Det musiske menneske*. Ingen tappes for det musiske uten samtidig å miste noe dypt vesentlig i sin egen menneskelighet» (Bjørkvold 1991, s. 12). Slik eg tolkar Bjørkvold her, blir musikk noko grunnleggjande viktig i det å vere menneske. *Det musiske menneske* som omgrep omfattar i mine auge mykje meir enn det reint musikalske, og dette kjem klarare fram i det følgjande som Bjørkvold (1991, s. 12) skriv om feltet *Det musiske menneske*:

Feltet er halsbrekkende stort, og derfor gjerne tabu i en spesialisttradisjon som den vesteuropeiske. Det handler helt opplagt om livsutvikling og lek, barn og barnekultur, skapende mennesker og musikk, men også om pedagogikk og skole, samfunnsutvikling og politikk. For Det musiske menneske hører hjemme i ein form for økologisk helhetstenkning. Om vi ikke prøver å se større helheter, ikke bare på tvers av kulturer og aldersgrupper, vitenskap og poesi, mister vi Det musiske menneske av syne.

Som eg har vore inne på tidlegare, er *Det musiske menneske* ein del av oss, og det er ei viktig brikke i livsutviklinga vår. *Det musiske menneske* følgjer oss alle gjennom heile livet, og det er ein naturleg del av oss. Vi må derfor vere det bevisst og søke det.

Det synet Bjørkvold har på *Det musiske menneske*, bygger ifølgje Høystad (1994) på eit humanøkologisk perspektiv. I det ligg det at kunsterfaringa, og då særleg musikk, gir tilgang til dimensjonar i mennesket som går djupt i det estetiske, og som er uerstattelege i utviklinga og utforminga vår av «det heile mennesket». (Høystad 1994, s. 150). I prosjektet mitt er *Det musiske menneske* medverkande til å setje lys på dei musiske dimensjonane i tilværet vårt, og det viser at det musiske er essensielt i det å vere menneske. I mine auge trer det musiske fram som noko like naturleg for oss som naturen sjølv.

Slik eg ser det, er det parallellar mellom det å oppleve natur og det å ta til seg av kunstnariske uttrykk. Begge delar dreier seg om det musiske i mennesket – fordi det estetiske både i naturen og i kunsten talar til sansane og kjenslene våre. Bjørkvold teiknar eit grunnperspektiv som understøttar prosjektet mitt på ein grunnleggjande måte, fordi det musiske høyrer, etter mi forståing, saman med våre opplevingar og erfaringar, då også våre naturopplevingar. Derfor kan vi vanskeleg snakke om naturopplevingar utan å sjå dei i lyset av samanhengen med det musiske hjå mennesket.

Ole Martin Høystad (1994, s. 136), professor og filosof ved Høgskulen i Telemark, hevdar at analogien eller korrespondansen mellom menneske og natur er avhengig av kjenslene og sansane våre. Når vi opplever naturen, er sansane våre opne og tek imot omverda slik ho trer fram for oss, og kan samstemme sinnet vårt med naturen. Eg vil no vise korleis.

5.1.2 Kunsten gir oss innsyn i verda – gjennom sansane våre

Då eg bruka musikk i musikkstundene, handla det for meg ikkje om å skape det vakre eller å prestere gjennom kunsten. Eg nytta musikken som ein reiskap til å stadfeste, fordjupe og uttrykke opplevinga av naturen, til å opne opp dørene til vår eiga sansing og oppleving av heilskapen vi var situerte i.

Dette kan ein sjå i samheng med Høystad (1994, s. 139), som talar om Alexander G. Baumgarten. Baumgarten var grunnleggaren av moderne estetikk og framheva den rolla sansane spelar i erkjenninga. Det sentrale poenget i denne samanhengen er at han hevda at «kunst gir innsyn i verda av eit slag som ikkje kan bli vunnen på annan måte, nemleg

gjennom sansane». Nettopp derfor gav han kunstvitenskapen den greske nemninga *aisth sis*, som tyder «sanseleg persepsjon». (Høystad 1994, s. 139).

Høystad viser vidare til den antropologisk funderte estetikken, som legg vekt på sansemedvitet, den sanselege persepsjonen og det som talar spontant til hjarta v re. Gernot Böhme har dette som utgangspunkt når han leverer bidrag til økologisk inspirert naturestetikk i *F r eine  kologische Natur sthetik* (FaM 1989, i Høystad 1994, s. 149). Ifølgje Høystad knyttar Böhme naturestetikken sin til allmenn persepsjonsteori, fordi det først og fremst er sansane v re – ikkje fornufta – som gir oss tilgang til det vakre i naturen. Gjennom sansinga av omverda blir vi dregne inn i henne og kan oppleve mangfaldet av former, fenomen, farge- og lysspel, lydar, tonar og rytme. Naturstemningane kjem ikkje innanfrå, men dei blir bestemte av naturen og oppfatta av forstandsevna v r. (Høystad, 1994).

Kunsten står altså i ei særstilling når det gjeld å gi oss innsyn i verda. Böhme sitt syn på det estetiske, slik eg tolkar det, er at det er den sanselege persepsjonen som ligg til grunn. Slik sett kan musikken medverke til å fordjupe nett denne sansinga av det estetiske i naturen, ved at det styrker opplevinga v r.

Høystad (1994, s. 150) hevdar vidare at vi ved å kople saman naturestetikk og antropologi kan gi mennesket den sanselege naturen attende og innarbeide det kroppslege/sanselege i erkjenninga. Slik eg forstår Høystad her, kan vi menneske oppnå ei sterkare oppleving av natur gjennom til dømes kunsterfaringa. Høystad viser som nemnt til verket *Det musiske menneske* av Bjørkvold og hevdar det står sentralt innan denne tradisjonen. Verket viser ifølgje Høystad korleis særleg musikk gir tilgang til dimensjonar i mennesket som går langt forbi det snevert estetiske, og som er uerstattelege i barnet si utvikling av «det heile mennesket». (Høystad 1994, s.149–150). Musikken er altså heilt sentral i utviklinga av «det heile mennesket».

5.1.3 «Det heile mennesket»

Kva er det så som ligg i oppfatninga Høystad har av uttrykket «det heile mennesket»? Høystad (1994) hevdar at mennesket ikkje kan utvikle seg intellektuelt utan stimulering av ulike estetiske formsansar. Dersom eit barn ikkje fritt f r bruke kroppen, språket, hendene og den munnlege talen sin som sansleg formande og musikalske instrument, vil det ifølgje Høystad utvikle seg snevert. Dersom mennesket opplever undertrykking av den sanselege spontaniteten og evna til å vere open og mottakeleg for mangfaldet i omverda fr  barndomen

av, resulterer i det *eindimensjonale mennesket*. Høystad utdjupar dette med å forklare at øydelegginga av sansen for det vakre er ein del av naturøydelegginga. Skal vi verne om naturen, må vi byrje med å verne og utvikle den menneskelege naturen. Hovudpoenget til Høystad er i mine auge dette: «Oppgåva er følgjeleg å freiste å oppretthalde eit heilt bilete av eit heilt menneske – som uttrykk for heilskapen menneske/natur.» (Høystad 1994, s. 150).

Det heile mennesket blir i mine auge då først *heilt* når ein ser det i heilskapen *menneske/natur*. Dersom vi ikkje får utfalde oss gjennom å nytte dei ulike estetiske formsansane våre frå vi er barn, står vi i fare for å øydeleggje sansen for det vakre – opplevinga av naturen.

Vi menneske knyter altså band til naturen og omverda gjennom å stimulere og nytte dei ulike formsansane våre. Etter mi meining blir det då klarare at musikken kan vere eit uttrykk for inntrykka vi har av naturen rundt oss, og at han kan stemme oss saman med han. Sansane speler altså ei viktig rolle for måten vi tek inn verda på.

5.1.4 Kjenslene omarbeider sanseintrykka våre

Dersom det er dei opne sansane våre som medverkar til å ta inn omverda – *kva* i denne prosessen er det då som omarbeider sanseintrykka våre og samstemmer dei med naturen? Slik eg tolkar denne prosessen, er det her *kjenslene* vi har rundt opplevinga av sansinga vår, kjem inn.

Ifølgje Ruud (2001, s. 42–43) meiner nervepsykologen Antonio Damasio (1994) at vi kan forstå kjenslene våre som vindaug inn i kroppen, som moglegheiter til å lese av kroppen sin tilstand. Ruud (2001) hevdar vidare at vi ofte erfarer at desse vindaugo opnar seg når vi lyttar til musikk. Vi opplever at tilstanden i kroppen blir vekt og sleppt fri, noko som gir oss moglegheita til å kjenne på korleis kroppen sjølv «har det». Ruud (2001, s. 42) hevdar vidare at om vi held fast ved kjenslene, kan vi klare å «omgrepleggjere» dei, assosiere rundt dei, utforske dei og plassere dei inn i ein samanheng.

Slik eg forstår det, er kjenslene våre – i lag med sansinga – heilt sentrale for den heilskapelege opplevinga vi har av naturen. Kjenslene våre gjer at vi ikkje blir likegyldige til det vi sansar, og vi er altså i stand til å kjenne på korleis vi opplever naturen, gjennom å omarbeide inntrykka naturen gir oss. Ruud (2001, s. 43) forsterkar denne oppfatninga ved å hevde at kjenslene er grunnleggjande for det vi opplever som verdifullt i livet, for *kva* opplevingar vi

synest er viktige for oss. Eit liv utan kjensler blir altså lett eit likegyldig liv, og musikk blir ifølgje Ruud (2001) ofte knytt til kjenslelivet vårt sidan han kan gi sterke kjenslemessige opplevingar.

Kjenslene og sansane våre er altså naudsynte i opplevinga vår av naturen. I det som følgjer, går eg nærare inn på det som møter sansane våre, og som blir omarbeidd av kjenslene: stemningane i naturen.

5.1.5 Stemningane i naturen og den rolla musikken har som forsterkar av dei

Slik eg forstår omgrepet *stemning*, handlar det om korrespondansen mellom uttrykket i naturen og den evna mennesket har til å ta imot slike uttrykk. Ettersom stemningar dannar ryggrada i opplevinga vår, har dei ei heilt sentral rolle i prosjektet mitt. Høystad (1994, s. 80) hevdar at naturen er stemningsfull og utløyser stemningar, og at stemningar er basis for kjensler som sprenger det avgrensa individet og bind personen og omverda saman i ein heilskap.

Høystad (1994) viser at filosofien heilt sidan antikken har slite med å finne haldbare argument for å hevde at kjensler og opplevingar av den ytre naturen er uttrykk for noko objektivt – noko som talar for at oppleving av naturen ikkje berre er ei indre subjektiv oppleving. Høystad freistar å grunngi at stemningar kan ha sine utløysande faktorar *både* i det indre og det ytre. Inntrykk og uttrykk føreset einannan, og det indre og det ytre verkar vekselvis. (Høystad 1994, s. 78).

Høystad viser til Heidegger, som har følgjande utgangspunkt for å forstå stemningar: Opphavleg dekkjer stemninga det ytre og det indre som ein einskap som refleksjonen vår differensierer i det ytre og det indre. På same måte er uttrykk og inntrykk også sekundære samanlikna med den grunnleggjande stemninga. Slik Heidegger ser det, er det ifølgje Høystad altså stemninga som har førsterang i erkjenninga vår. (1994, s. 78–79).

Ifølgje Heidegger kjem altså stemninga verken kjem innanfrå eller utanfrå, men ho trer fram som ein fundamental måte å vere i verda på: «Stemninga overfell. Den kjem verken ‘innanfrå’ eller ‘utanfrå’, men stig ut av å-vere-i-verda som ein måte å vere i verda på» (Heidegger 1927, sitert i Høystad 1994, s.78). Høystad (1994) meiner at dersom vi freistar

å bygge bru over dualismen mellom menneske «her inne» og verda med naturen «der ute», så er stemningane ein del av ei slik bru fordi stemningane feller mennesket direkte inn i verda.

Ifølgje Høystad har filosofisk antropologi vist at stemningar ikkje kan rivast laus frå det ytre og isolert bli plassert i noko indre menneskeleg. Dette blir klart dersom vi til dømes viser til eit landskap. Eit landskap har ei objektiv stemning på same måte som eit hus med ein bestemt stil har ei objektiv stemning. Stemningar er fenomen som feller oss menneske inn i verda og viser at mennesket og verda heng uløyselig i hop. Høystad hevdar at samanhengen mellom stemningar og musikk indikerer dette: På same vis som eit instrument blir stemt av noko eller nokon i samsvar med harmonilovene, blir også mennesket stemt av omgivnadene det er i. Høystad hevdar altså at om det ikkje hadde vore for dette opphavlege samspelet mellom det ytre og det indre, ville det ikkje ha vore noka stemning. (Høystad 1994, s. 78–80).

Eg forstår det slik at vi menneske møter stemningane i naturen og blir stemte av dei. På denne måten blir vi felte inn i omverda som vi er ein del av. Musikken er i mine auge ikkje berre i stand til å gi uttrykk for dei inntrykka naturen kan gi oss, han er også i stand til å forsterke stemningane i naturen. Ved at musikken opnar opp kjenslene våre kring det vi sansar og opplever, kan han gjere stemningane i naturen tydelege for oss og dermed stemme oss saman med han.

Både stemningane i naturen og musikken som forsterkar av desse stemningane spelar etter mitt syn sentrale roller for naturopplevinga vår. Musikk har altså potensial til å stadfeste, uttrykke og styrke opplevingane våre. Slik kan musikken medverke til å oppretthalde eit bilete av det heile mennesket – som er eit uttrykk for heilskapen *menneske/natur*. Skal vi arbeide med musikk i friluftsliv, er det sentralt å ta innover seg at naturen ber i seg stemningar som ein må vere var på og evne å spele på.

5.2 Møtet mellom menneske, det musiske og natur

Høystad viser at opplevinga av samheng og slektskap med naturen kan vere meir og mindre intens (1994, s. 134). Han viser at ein kan dele inn kjensla av likskap og identitet med naturen i følgjande fire nivå: *1 Erkjenning av at ein er avhengig av naturen. 2 Erkjenning av at ein er ein del av naturen. 3 Erkjenning og oppleving av slektskap eller identitet med naturen, – som kan vidareutviklast til: 4 Ei kjensle av å vere eitt med naturen.*

Mi erfaring er at eg ved å drive friluftsliv opplever grader av dei ulike stadia til Høystad. Friluftslivet er ein måte å vere saman med naturen på, og musikken har for min del vore eit hjelpemiddel til nettopp å fordjupe meg i dei enkelte stadia. I musikkstundene skulle eg forsøke å få meg sjølv og gruppedeltakarane mine til å nærme oss naturen – ikkje berre gjennom den opplevinga vi fekk av å vere i han, men også gjennom å nytte eit hjelpemiddel for å styrke opplevingane våre. Det at eg bruka song- og tekstmateriale som sette ord på det spelet som viste seg i naturen, kan sjåast i lyset av det *mimetisk-ekspressive naturforholdet*.

5.2.1 Musikken – som ei etterlikning av naturen

Som eg har vore inne på, var naturen, i antikken, eit førebilete for det som mennesket laga kunstig, med *techne* – kunsten. I det *mimetisk-ekspressive naturforholdet* opnar vi oss for det spelet som går føre seg i naturen, og som gjer så sterkt inntrykk på oss at vi får ein trong til å gjenskape dei, eller omskape dei. Det handlar om spel av lys og farge, vekst og vitalitet, forandring og forvandling. Det er *nettopp desse* inntrykka vi vil gi uttrykk for. Vi kan gi meining til noko framandt vi møter, fordi det liknar noko vi har kjennskap til frå før. Den *mimetiske* framstillinga bygger altså på *gjenkjenning*. Høystad (1994, s. 130–131). Musikken som kunstform blir såleis ei *etterlikning* av naturen sitt spel. Eit uttrykk som gjennom tekst og melodi skal forsøke å gje att eit bilete av naturen.

Høystad hevdar at denne *mimetiske* evna er ein del av menneskenaturen, på same måte som den *ekspressive* evna vår til å gi uttrykk for likskapane også er det. Den *mimetisk-ekspressive* evna er derfor grunnleggjande for forholdet vårt til og omgangen med den ytre naturen, og Høystad hevdar denne evna kjem før andre måtar å tileigne seg verda på. (Høystad 1994, s. 130–131).

Ifølgje Høystad (1994, s. 131–132) meiner mange filosofar, som til dømes Walter Benjamin, at den *mimetiske* evna også dannar grunnlaget for høgare kognitiv erkjenning – utan evna til å sjå likskapar og samanhengar er vi ikkje i stand til å erkjenne noko som helst. *Mimetisk* evne ligg også til grunn for den analogiske tenkemåten, ein tenkemåte som bygger på at *likt kjenner likt*. Ifølgje Høystad kan vi gjennom det *mimetisk-ekspressive naturforholdet* opne oss for mangfaldet av fenomen og rikdomen av former i naturen, utan at vi tenker å utnytte desse formene. Dette står som ein motsats til formålsrasjonaliteten i det sosiale livet, der det er det sosialt og kulturelt kjende som dannar utgangspunkt når vi går inn i naturen og skal gjere han til ein del av vårt eige som middel for dei materielle og sosiale måla våre.

Å nærme seg naturen *mimetisk* vil med andre ord seie å kjenne seg sjølv att i naturen eller å etterlikne naturen. Gjennom sansane våre er vi opptekne av forma, fargen, utsjånaden og varmen i naturen. Om vi seier at naturen er vakker, vil det seie at vi kan gi han kvalitetar, visuelt, auditivt, taktilt og motorisk, som vi elles legg til det menneskeskapte. Altså at naturens stoff har farge og form, linjer og lyd, djupn og høgd, rytmisk rørsle og tone, proporsjonar og relasjonar som kan gi oss eit sanseleg velvære som vi kan kalle estetisk. Den estetiske opplevinga kviler i seg sjølv, og fenomenen får kome fram slik dei er i sin eigenart, utan omsyn til kva interesse vi måtte ha for dei.

Naturen kan oppfattast som ei kjelde for den utopiske lengten mot harmonisk forsoning. Ein kan snakke om ei oppleving av skjult meining som menneske ikkje finn i det meiningsmetta samfunnet. Det *mimesisk-ekspressive* er ifølgje Høystad grunnleggjande for det forholdet menneska har til andre menneske og naturen deira. Det viser seg slik når vi speglar oss i einannan, i kjærleik, sympati og glede over samvær, eller når vi til dømes blir rysta over kva andre menneske står for. (Høystad 1994, s 130–133).

I mine auge er det dette estetikk eigentleg dreier seg om. Vi menneske er opplevande og tek til oss av uttrykk rundt oss. Vi kjenner oss igjen og har trong til å uttrykke og gjenskape opplevingane og inntrykka våre i form av *mimetisk* etterlikning i kunstform. Dette medverkar til å underbygge prosjektet mitt: Det viser at kunsten heng tett saman med opplevinga vår av verda ved at vi nyttar kunsten til å stadfeste relasjonane vi har til henne.

Då eg skulle velje repertoar til musikkstundene, var det viktig for meg at ein del av songane handla om natur eller gav uttrykk for noko av det spelet som går føre seg i naturen. Målet mitt med å prøve ut musikk som eit uttrykk for det *mimetisk-ekspressive naturforholdet* har vore å undersøke om det kan medverke til å uttrykke og forsterke det vi opplever av natur – *medan* vi er ute i naturen.

Eg nytta mellom anna Erik Bye sin song «Vår beste dag» i musikkstundene med gruppene. Her gir Bye uttrykk for spelet i naturen, lyset, fargane, livet og forvandlinga. Songen skildrar i mine auge dagen som kjem, som går og som svinn i mørket, og inneheld ei rekke fine skildringar av livet i naturen. Det å synge denne songen i naturen, der ein opplever desse skifta, inntrykka, gjer at vi kan opne opp sansane våre og sjå naturen rundt oss og alt det vakre i han. Men i mine auge legg *mimesis* band på musikken sitt vesen og heilskaplege potensial gjennom det «enkle» målet teorien har om å nytte kunsten som middel til å etterlikne røynda.

5.2.2 Fangar *mimesis* kunsten sitt eige språk?

Måten eg bruka musikken på i musikkstundene, var ikkje for å etterlike naturen i seg sjølv. Målet var at han skulle fordjupe, forsterke og uttrykke dei underfundige stemningane i naturmøtet. Eg tok utgangspunkt i det grunnuttrykket og den grunnstemninga naturen bar i seg, og nytta musikken for å fordjupe og stemme oss saman med den.

Kjernen i *mimesis* er at kunsten – altså musikken i denne samanhengen – skal vere ei etterlikning. Kunstsynet i det mimetisk-ekspressive naturforholdet blir i mine auge at kunsten skal stå som etterlikning av naturen, som eit bilete i eit biletgalleri. Det får meg til å undre over kvifor det er eit mål at kunsten skal etterlikne røynda, når kunsten også talar til oss med sitt *eige språk*. Som eg tidlegare har vist om det romatiske synet på menneske, natur og kunst, skal ikkje kunsten nyttast til å etterlikne den ytre naturen. Dette kjem av at menneske og natur er to sider av same sak, og kunsten er ein del av menneskenaturen og ber i seg kvalitetar som kan manifestere skjulte naturlover og vere ei norm for vurderinga av det vakre i naturen.

Slik eg tolkar den *mimetisk-ekspressive* teorien, ser det ut til at han ikkje tek innover seg det overskridande vesenet i kunsten. Vi kan i mine auge ikkje settj til sides musikken si evne til å tale til oss, forbi dei skrivne verse- og melodilinjene – han er stemningsskapande og stemningsforsterkande i seg sjølv. Dette subtile språket talar også til oss som lyttarar og formidlarar og er heilt sentralt i heilskapsopplevinga av musikken. Vi kan derfor ikkje fragmentere musikkuttrykket og utelate denne overskridande dimensjonen. Det blir å male eit ufullstendig bilete av det som utgjer musikken sitt heilskapelege uttrykk.

Eit liknande problem har vi sett oppstå når vi forsøker å fragmentere ei heilskapsoppleving. Då eg skulle intervju respondentane mine om kva musikken hadde gjort for opplevinga av naturen og det sosiale, spurde eg direkte om musikken hadde medverka til å styrke og uttrykke opplevinga deira av naturen. Fleire av respondentane vart då usikre, og dei hadde vanskar med å gi eit reflektert, klart og eintydig svar på dette spørsmålet. Eg innsåg ikkje at det ikkje lèt seg gjere å fragmentere heilskapsopplevinga på den måten. Musikken er ein del av ei heilskapsoppleving, og undervegs innsåg eg at eg ikkje kunne vente at respondentane skulle klare å skilje ut musikken, som éin av delane av heilskapen. Andre element som hadde innverknad på den samla opplevinga, var mellom anna stemningane i naturen rundt, atmosfæren rundt bålet etter ein krevjande dag, kameratskapen, og opplevinga av å dele felles erfaringar.

Sitatet under, frå Respondent 4, understrekar mi oppfatning av at vi må sjå opplevinga av naturen i heilskap. Respondenten ytrar i mine auge at det var samanblandinga av alle elementa som utgjorde opplevinga. Dette gjorde det umogleg for henne å vite om musikken opna opp for opplevinga av naturen:

Altså hvis den har gjort det senere på ferden så er det ikke noe jeg har vært bevisst om. Altså jeg tror, det har det nok kanskje gjort, men altså. Nei jeg tror det var mer sånn, jeg vet ikke om det har endret mitt forhold til naturen eller sånn, og jeg tror heller ikke jeg var så oppmerksom på det i situasjonen hvor vi sang, men det var bare en sammenblanding av det hele. (R4)

Sjølv om det ikkje er mogleg å skilje ut kor viktig kunsten var som del av heilskapsopplevinga, trur eg han spelar ei viktig rolle i å medverke til å styrke naturopplevinga. Han har potensial til å uttrykke og forsterke stemningane som den indre naturen ber i seg – det som gjer naturen vakker og mystisk på same tid. Respondent 1 fortel om songen «Vår beste dag». Her underbygger han mi tolking av nettopp dette. Han seier at songen appellerte til kjenslene hans, og etter mi tolking stemte musikken han saman med naturen:

(...) for min del så trur eg at musikken gjorde at eg, eg på ein måte følte meir når eg var ute. At, både såg, høyrde og følte og, ja.. Det er nett så du er litt meir obs på sansane dine, og du føler litt meir på alt som skal skje. Meir obs på små ting, på store ting, og du, du på ein måte opnar verkeleg augo opp for å sjå kor flott det eigentleg er. (R1)

Denne naturskildrande, naturetterliknande songen har medverka til å uttrykke og styrke det enkelte respondentar opplevde av å vere i naturen. Når desse skildringane av naturen blir formidla gjennom tekst og melodi til eit menneske som sit i det opphavlege miljøet songen skildrar, blir stemningane og spelet som blir uttrykt i naturen, forsterka. Her er det ikkje snakk om ei *etterlikning* av naturen, slik som i det *mimetisk-ekspressive naturforholdet*, men ei *opning* og *forsterking* av stemningane i han. Respondent 1 underbygger dette synet slik: «Naturen ute er jo flott uansett, men det forsterkar seg når du får høyra dei tonane og teksten, gitaren (...)» (R1).

5.2.3 Det overskridande vesenet i musikken

Ein kan synge og spele ein song som *etterliknar* naturen, men musikken talar også noko eige til oss og kan *fordjupe* oss i stemningane i naturen og stemme oss saman med han.

I mine auge er samisk joik eit godt døme på kunstens overskridande vesen, noko *mimesis*-teorien altså ikkje tek innover seg. Denne vokale musikktradisjonen søker, etter mi tolking, ikkje å *etterlikne* noko, men å samstemme og bli *eitt* med det gjennom joiken.

5.2.3.1 Joiken – ein dørøpnar inn i ei anna verd

Ein kan ikkje joike *om* noko – ein joikar *det*, og det heiter seg at den eller det som blir joika, blir «eigaren» av joiken (Saivu.com, lese 31.01.2012). Den som joikar, gjer seg altså *til eitt* med den eller det han eller ho joikar. Dette blir ein motsetnad til det *mimetisk-ekspressive naturforholdet*, der ein nyttar kunsten til å *etterlikne* naturen.

I mine auge ber joik i seg nokre heilt særeigne element som gjer at vi ikkje kan jamstille han med vanleg musikk. Den moderne joikaren Nils-Aslak Valkeapää (referert i Eriksen 1988, her referert i Pollan 1993, s. 106) set ord på dette. Han hevdar at joiken er ein veg til sosial kontakt, ein måte å skremme bort ulv og roe ned reinsdyr på. Ifølgje Valkeapää var det aldri meininga at joiken skulle presenterast som kunst – han var eit middel for å kome inn i ei anna verd. Han vart nytta til å påkalle minnet om ein ven, om fiendar, om land og område og om dyr. Ved at joiken leier oss inn i ei anna verd, blir han noko religiøst. Valkeapää forklarar at joiken ikkje har noka lengd, at han verken byrjar eller sluttar. Han samanliknar joik med vatn som beveger seg i overinstemming med landskapet, eller vind som rører ved fjellvidda. (Valkeapää referert i Eriksen 1988, her referert i Pollan 1993, s. 106).

Slik eg forstår det, søker joikaren å framkalle det indre vesenet i det han eller ho joikar, og å bli eitt med det. Det vil seie at dersom ein joikar elva, søker ein å stemme seg saman med og gjere seg til eitt med henne, gjennom å utnytte den grensesprengjande kvaliteten i joiken.

Men er det slik at joik er den einaste musikalske uttrykksforma som ber i seg slike grenseoverskridande kvalitetar? Svaret er i mine auge nei. Joik er eit veldig godt døme på ein vokal musikktradisjon som uttrykker denne mystiske og transendentale kvaliteten, men slik eg ser det, har all kunst eit grenseoverskridande potensial. Det å utøve eller lytte til musikk har eit potensial til å stemme oss og ta oss med «bort» på ei reise i den verda vi har av minne, fantasiar og draumar. I tillegg kan han styrke opplevinga av omgivnadene der

musikkopplevinga finn stad, gjennom å forsterke dei stemningane omgivnadene utløyser. Mi oppleving er også at musikk kan påverke sinnstemninga mi. Ruud (1979, s. 71) tek føre seg dette aspektet og hevdar blant anna at musikken individualpsykologisk tener til røyndomsflukt.

5.2.3.2 Den transendentale dimensjonen i musikken

Med utgangspunkt i materiale frå ei undersøking om musikkoppleving, talar Ruud (1997) om respondentane si søking etter grensesprengjande dimensjonar. Han hevdar at vi gjennom musikk kan søke «det transpersonlege», noko som er forankra utanfor oss sjølve, bortanfor dei nære dimensjonane av tid og rom. Mange ynskjer gjerne å oppleve seg sjølve som ein del av noko større. Ifølgje Ruud er fellesnemnaren når vi opplever slike dimensjonar, dei intense kjenslene som blir vekta i oss i møtet med musikken. (Ruud 1997, s 175).

Ser vi på det psykologiske feltet, er det verdt å merke seg at Freud var svært reservert når det gjeld musikk. Han forklarar dette nettopp med at musikken rørte ved han på uforklarleg vis: «der er noe rasjonalistisk, eller kanskje analytisk ved meg som gjør opprør mot å bli beveget av noe, uten å vite hvorfor jeg blir påvirket, og hva det er som virker på meg» (Freud 1958, s. 11, sitert i Ruud 1997, s. 177). Her forstår eg det slik at Freud kjenner ei uro av at musikken gjer noko med han, og sidan dette er prosessar han ikkje har kontroll over, opplever han det som ubehageleg.

Den italienske psykologen Roberto Assagioli vigde heile livet sitt til arbeidet med det *transpersonlege* – det medvitsrommet som kan opne seg når vi til dømes lyttar til musikk. Ruud (1997) erfarer at mange av dei orda vi menneske brukar når vi skildrar musikkopplevingane vi har, er dei same som transpersonlege psykologar brukar – som Assagioli. Til dømes snakkar ein om opplevingar av *fordjuping*, av å bli *heva opp*, av *medvitsutviding*, av *fornyning*, *fridomskjensle* og *glede* (Assagioli 1988, referert i Ruud 1997, s. 177). Desse skildringane tolkar eg i retning av at musikken har vore i stand til å «stemme» menneska inn i opplevingane deira.

Når eg ser på refleksjonane respondentane hadde i intervjuet, var det fleire av dei som skildra det å kome inn i andre dimensjonar. Eg vel å vise til Respondent 3, som hevdar han kom inn i ei form for transetilstand i musikkstundene. Eg tolkar det slik at musikken var medverkande til å stemme han inn i denne dimensjonen. Noko av det som er særdeles viktig å merke seg

her, er at opplevinga av settingen musikken vart brukt i, og opplevinga av turen generelt også medverka til at han kunne trekke seg heilt inn i seg sjølv og tenke på kor godt han hadde det, og kor fin turen var.

(...) du kommer nesten i en sånn transe hvor du lukker deg selv inne og bare er helt rolig og ja. Det hender jeg tenker på litt store ting da hvis du skjønner? Tenker på hvor digg dette er og hvor fin turen har vært tenker jeg nesten ikke i det hele tatt og bare stirrer inn i bålet og det er helt tomt da. (R3)

Musikk har altså eit transendentalt potensial. Det er noko også respondentane stadfestar. Enkelte seier blant anna at dei kom til eitt med naturen i musikkstundene.

5.2.4 Å bli eitt med naturen

Høystad hevdar at jakta på naturidentiteten viser at vi ikkje er i eitt med naturen – var vi det, trong vi ikkje søke han (1994, s. 135). I ei ekte naturoppleving er vi heilt og fullt til stades. Vi går opp i naturen for å få kontakt med dei djupare livskjeldene i oss sjølve. Desse kjeldene kan både vekke og stemme livsmotet vårt og livsgleda vår, og det igjen kan utdjupe livskjensla vår. (Høystad 1994, s. 135–136). Musikken blir eit uttrykk for og ei forsterking av opplevinga vi har av nettopp dette.

I undersøkinga mi underbygger respondentane den oppfatninga eg har av at musikk kan uttrykke og forsterke det vi opplever av naturen, og stemningane i han. Dette viser seg tydeleg i spørjeundersøkinga. Fem personar sa seg heilt einige i at dei «kjende seg i eitt med menneska og naturen rundt seg gjennom bruken av musikk». Éin person svara seg delvis einig. Dette går godt saman med Høystad (1994), som hevdar ein kan oppleve naturen så sterkt at ein kjenner seg i eitt med han.

Respondent 4 og 6 påpeika at musikkstundene i naturen opna opp for ei oppleving av ein større heilskap samanlikna med innandørs bruk av musikk, som til dømes i ein konsertsal. Natur og musikk samstemte og opna opp for djupare tankeverksemd, slik at naturen, kroppen og tankane møttest i ein einskap.

Så blir det en helhetsopplevelse på en eller annen måte som det slett ikke vil gjøre i en konsertsal. Altså, jeg vet ikke, det var som om det hele kommer sånn, kropp og natur og det hele det går sånn i ett. Men det er jo det der med at tankene også flyter. Altså det er bare sånn det hele liksom går i ett. (R4)

Det at naturen og musikken er sammen med på å åpne kanskje nye tankeganger da, for min del. Du sitter jo ute i naturen, du slapper helt av i naturen, du løper ikke i skogen, du sitter helt rolig og slapper av. Da føler du kanskje at du har bena mye mer planta på jorda, mye mer planta sånn sittende, slapper helt av når du er ute. Og lyder også ellers, utenfor gitarspillinga, så hører du også, litt vind og litt trær og busker og sånne ting også, og vannet som bruser, spesielt kanskje. Så ja det er med og hjelper på en positiv måte. (R6)

Musikken kan i mine auge gi eit sterkt kjenslemedvit og på den måten styrke den opplevinga vi har av naturen og dei stemningane vi forsterkar gjennom musikken. Respondent 6 underbygger denne oppfatninga. Eg tolkar sitatet slik at det er godt å slappe av rundt bålet når ein har vore ute i friluft ein heil dag, og at det gir ei anna kjensle å vere i naturen enn å vere innandørs:

Folk kan jo slappe av i et klasserom også, men det blir ikke i nærheten av samme måten. For da tenker du ikke, da tenker du ikke på samme måten som du gjør ute. Da har du på en måte vært ute en hel dag og vært ute i friluft. Du føler deg mer i, kanskje mye mer i ett med naturen da, når du også får den musikken. (R6)

5.2.4.1 Naturen tek imot oss som vi er

I naturen opplever vi å bli tekne imot slik vi er, og vi kjenner oss trygge på at vi kan vere oss sjølve i naturen. I mine auge kan dette sjåast i samanheng med Høystad (1994, s.133), som dreg parallellar mellom forholdet mellom menneske og forholdet mellom menneske og natur. Høystad hevdar det *mimetisk-ekspressive* er grunnleggjande for forholdet til andre menneske og deira natur, på det viset at vi speglar oss mimetisk i einannan – i kjærleik, sympati og glede over samværet med andre.

Høystad undrar altså over om dette forholdet mellom menneska også kan overførast til forholdet mellom menneske og natur. Han reiser spørsmålet om vi opplever naturen som eit *du* vi blir tiltala av, men som vi ikkje kan kommunisere med på annan måte enn den «før-omgreplege». Nietzsche seier det slik: «Vi er så gjerne ute i fri natur, fordi den ikkje har noka meinig om oss» (sitert i Høystad 1994, s. 133). I mine auge kan vi forstå dette forholdet mellom menneske og natur som eit uttrykk for opplevinga av å ha noko felles med naturen. Høystad meiner vi kan oppleve naturen så sterkt at vi kjenner slektskap med han, fordi livet i naturen liknar vårt. Det gjennomgår ulike livsfasar, er bore av ein livsvilje og ei livskraft vi kjenner att i oss sjølve (Høystad 1994, s. 134). På den måten blir naturen noko vi kan kjenne likskap og slektskap med, men som vi ikkje treng på vere redd skal ha noka meinig om oss, eller dømme oss.

Som vi har sett hjå Ruud (2001), er musikken i stand til å opne opp kjenslelivet vårt og gi oss moglegheit til å kjenne på korleis vi har det. Naturen gir oss eit svært eigna frirom til å få vere nettopp oss sjølve. Respondent 2 underbygger dette ved å fortelje om korleis musikken lokka fram dei personlege kjenslene hennar. Musikken gjorde henne medviten om korleis ho hadde det, og ho opplevde seg samstemt og i slektskap med naturen fordi han tok imot henne for den ho er:

(...) jeg tror at musikk lokker frem mere personlige følelser, samstemmer med naturen, fordi det med at i dagens samfunn så er det veldig mye forventninger til hvordan du skal være, mens i naturen så kan du komme og være deg selv. (R2)

Den rolla musikken hadde på turane våre, var å forsterke stemningane i naturen, slik at deltakarane fekk ei kjensle av å bli stemte saman med naturen. Vi kan ikkje gi musikken åleine æra for denne kjensla, fordi blant anna val av setting, bålkosen, stemninga i settingen og i naturen rundt oss var medverkande faktorar i heilskapsopplevinga.

Og ein føresetnad for at musikken skal vere i stand til å stemme oss saman med naturen og kvarandre, er at han må kommuniserast på rikt, djupt og ekte vis. Det kjem eg inn på no.

5.3 Musikkommunikasjon

Eg meiner god musikkommunikasjon heng nøye saman med heilskapen han inngår i. Sidan settingen ute i naturen er avgjerande for stemninga – akkurat som i eit konsertlokale – danna val av setting grunnlaget for kor god musikkommunikasjonen vart på turane. Settingen bar i seg ei stemning – og det var den eg bygde vidare på når eg nytta musikken til å stemme saman kvar enkelt deltakar, gruppa som gruppe, heile settingen og naturen. Musikken treng at vi legg til rette for å skape og forsterke den rette stemninga rundt formidlinga. Først når grunnstemninga er sett, kan vi fullt ut hauste av det potensialet musikken har til å stemme saman, uttrykke og styrke opplevingane våre.

Med bakgrunn i undersøkinga mi har eg kome fram til at følgjande punkt er avgjerande om ein skal nytte musikk for å stemme saman gruppe og natur:

- Ein må velje rett setting, altså rett tid og stad, og ein må ha kjennskap til kva som er stemningsforsterkande, og kva som er stemningsforstyrrende.
- Ein må gi av seg sjølv og formidle musikken på ein ekte måte om ein skal vere i stand til å uttrykke og forsterke opplevingane av det ein møter i naturen.

- Ein må gjere budskapet tydeleg.
- Ein må ta innover seg at musikkommunikasjon er tovegs- og ikkje einvegskommunikasjon.

I søkinga etter teori som kan vere til hjelp når vi skal bruke musikk i friluftsliv på ein god måte, har eg funne Dorothy Irving (1987) og hennar perspektiv kring musikkommunikasjon svært fruktbare. Irving er professor i song ved Malmö Musikkhøgskule og har lang erfaring som konsertartist. Essensen i perspektiva til Irving er at ein må sjå heilskapleg på musikkommunikasjon. Ho tek innover seg kva settingen har å seie for musikkformidlinga, at musikkformidling er tovegskommunikasjon, og ho viser viktigheita av å ha ein budskap ein er i stand til å formidle med hjarta og kroppen. Ut frå dette dannar perspektivet ho har kring musikkommunikasjon, eit heilskapsbilete av kva det vil seie å arbeide med musikkformidling.

5.3.1 Settingen – ein medverkar til å setje stemninga for musikkstundene

Ifølgje Høystad (1994, s. 80) er naturen stemningsfull, og han utløyser stemningar. Dette er også mi erfaring. På turane utløyste naturen stemningar vi kunne bygge vidare på og forsterke med musikken, slik at kvar enkelt deltakar vart samstemt med settingen, gruppa og naturen. Det handla då om å velje den settingen som forsterka dei rette stemningane. Ifølgje Irving (1987, s. 90–91) er det viktig å ta stilling til setting i forkant av musikkformidlinga, slik at ein kan luke ut potensielle kjelder som kan øydelegge stemninga. Dette kan samanliknast med å forsøke å skape ei så god scene som mogleg for musikkommunikasjon.

Då eg valde setting for musikkstundene, forsøkte eg å medverke til å skape ei roleg og behageleg stemning som igjen kunne hjelpe musikken til å stemme oss saman som gruppe og med naturen. Settingen var altså ei viktig brikke i heilskapsopplevinga. Ein kan seie at eg forsøkte å stemme heile settingen saman i harmoni – eg la musikkstundene til felles samlingar rundt eit varmt og trygt bål når det var blitt kveld, på ein koseleg stad ved vatnet eller elva. Det var etter middag, då alle var varme og mette, og det låg ein roleg atmosfære i lufta etter ein lang dag.

Ved å reflektere over vala av setting på førehand, kunne eg i stor grad unngå stemningsforstyrningar – eller «brus», som Irving (1987) kallar det. Eg kjem nærare inn på «brus» om litt. Settingen i seg sjølv sette ei grunnleggjande god stemning som eg bygde vidare på. Det vart då lettare for meg å formidle budskapet min gjennom musikken for å

stemme saman kvar enkelt deltakar, gruppa som gruppe og naturen. Denne måten å stemme saman menneske med omgivnadene på handlar om eit samspel mellom den ytre verda og vårt indre.

Slik eg ser det, inneber det å velje rett tid og stad også at ein tek omsyn til dei primære behova til deltakarane. I spørjeundersøkinga sa alle seks respondentane seg heilt einige i den følgjande påstanden: «Vegleiaren kan øydeleggje ei potensielt stemningsfull og fin musikkstund med gruppa ved å velje feil tid og stad.»

Det følgjande sitatet av Respondent 6 underbygger synet på naturen som stemningsfull, noko som stemmer oss inn i ein modus, som igjen gjer oss meir opne for å la musikken forsterke stemningane og opne dei endå meir opp for oss:

Ja settingen blir mye sterkere. Du sitter der ved et bål og du har stjerneklar himmel og du, det kommer jo varme fra bålet og sånne ting. Så tror jeg også at naturen hjelper på, hjelper musikken ja, til å nå frem kanskje. Og også det å åpne de tankene og følelsene rundt musikken. (R6)

Der følgjande sitatet frå Respondent 5 underbygger tankane mine om kor viktig det er å velje ein setting som forsterkar ei trygg, roleg og god stemning. Sitatet viser også at settingen forsterka ei stemning som gjorde at ho kom i ein modus der ho kunne kople av. Slik eg ser det, kan ein slik modus medverke til å gjere ein meir mottakeleg for at musikken kan stemme ein saman med settingen, gruppa og naturen.

(...) når man setter seg ned der så har man spist mat, man har fått på seg varme, tørre klær. Jeg fikk en veldig sann trygghetsfølelse. Det har jeg sagt en gang før, jeg vet ikke, men kanskje det er det som er med på å åpne opp at man kan da gi slipp å tenke på, eller la tankene få lov til å flyte og spinne da. (R5)

Opplevinga Respondent 5 hadde av bålet som kjelde til ro og tryggleik, stadfestar dei stemningane eg ynskte å forsterke med å bruke bålet som sentrum i settingen. Bålet har ein uerstatteleg plass i settingen, fordi det ber i seg ein fascinerande mystikk og stemmer oss saman:

(...) det har mye å si, fordi det gir varme, det gir lys og da blir man avslappa. Det gir på en måte en slags trygghet og en ro, som jeg tror man ikke ville fått, jeg tror ikke man hadde opplevd samme roen uten et bål. (R5)

Settingen medverkar altså til å etablere ei grunnstemning ein kan bygge vidare på. Gjennom å synge saman kan ein stadfeste og uttrykke dei stemningane som settingen ber i seg, og dei stemningane som naturen utløyser. Dette kan igjen medverke til å styrke opplevinga vår.

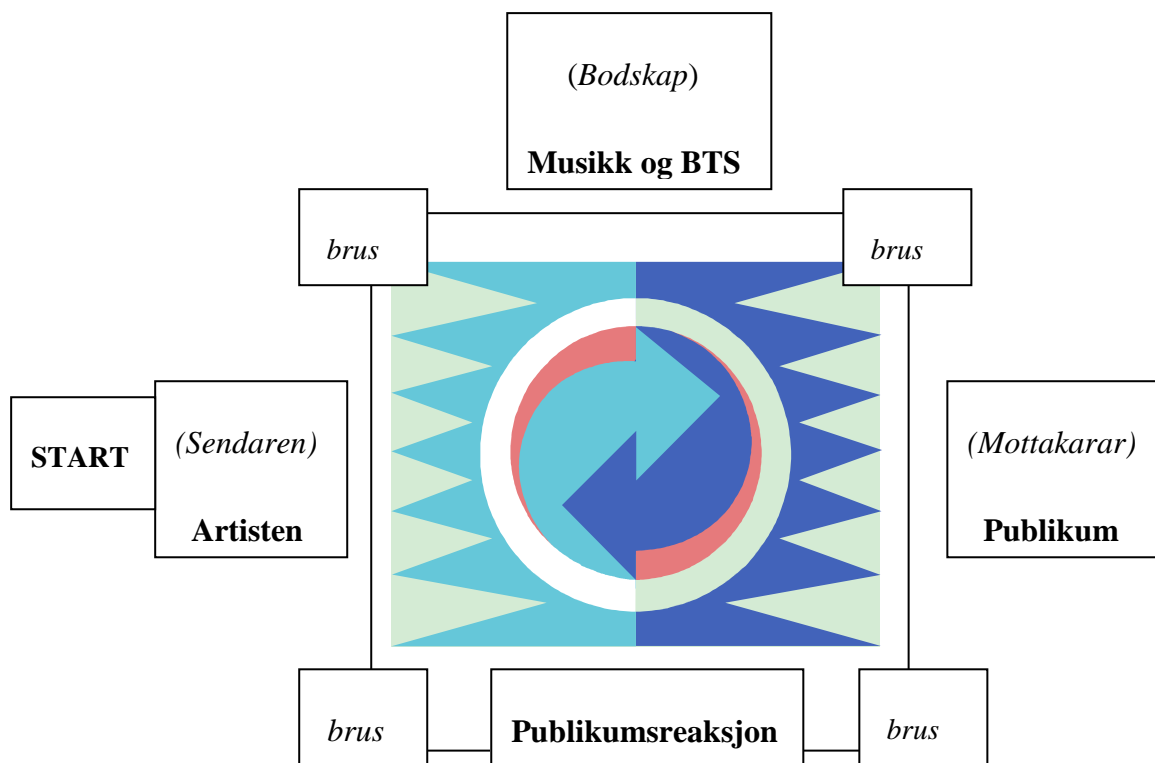
5.3.2 Musikkformidlinga – tovegskommunikasjon

Vi er gjerne vane med følgjande enkle kommunikasjonskjede: Sendar – bodskap/musikk – mottakar/publikum. Men denne kommunikasjonskjeda er ikkje fullverdig. Når gruppedeltakarane reagerte på formidlinga mi gjennom kroppsspråk og kommentarar, prega det den vidare musikkformidlinga mi. Her er det altså snakk om tovegskommunikasjon, og dermed manglar det eit fjerde ledd i kommunikasjonskjeda. Irving (1987) tek eit oppgjær med tradisjonell kommunikasjonssteori. Ho ser det naudsynt at ei kommunikasjonskjede tek innover seg kommunikasjonsprosessens tovegskommunikasjon, og dermed legg ho til det fjerde leddet. (Irving 1987, s. 90–91):

- 1 Artisten sender.
- 2 Musikken og BTS (formidlingsmåten) blir send.
- 3 Publikum tek imot.
- 4 Publikum responderer attende til artisten.

Denne heilskaplege musikkommunikasjonsmodellen er fruktbar ikkje berre når det gjeld arbeid med musikk i friluftslivet, men også i formidlingssamanhengar generelt. Det essensielle er at denne modellen tek innover seg at publikum reagerer på det vi formidlar, og at denne reaksjonen pregar den vidare formidlinga vår.

Ifølgje Irving (1987, s. 91–92) må ein også vere merksam på at «brus» kan oppstå kvar som helst i kommunikasjons sirkelen. Døme på det kan vere at repertoaret ikkje passar tilhøyrarane, at scena er vanskeleg å arbeide på slik at lyden og klangen blir dårleg, at muskarane og tilhøyrarane er plasserte på ugunstige stader, eller at temperaturen og lyssetjinga er feil. Irving set opp kommunikasjonsmodellen sin som ein kommunikasjons-sirkel, og på den måten får vi eit visuelt inntrykk av at kommunikasjonsprosessen ikkje er ei kjede med opne endar:



Figur 5–1 Kommunikasjonssirkelen

5.3.3 Formidlingsevna – like viktig som sjølve musikken

I forsøket mitt på å stemme gruppa, settingen og naturen saman i harmoni, vart heilskapleg formidling av musikken essensielt. Eg la følgjande punkt til grunn for formidlinga mi:

- Bodskapen skulle kunne uttrykke og forsterke stemningane i naturen og opplevingane vi hadde av dei.
- Bodskapen skulle kunne skine gjennom i repertoaret.
- Bodskapsformidlinga skulle ikkje berre skje gjennom musikken, men også gjennom heile kroppen min, på ein ekte og genuin måte.

Irving (1987) presenterer grunntrekk frå Fernando Poyatos sin teori om menneskeleg kommunikasjon: BTS (Basic Triple Structure of Human Communicative Behavior). Ved å nytte denne teorien gir Irving ei djuptgåande forståing for kva formidling av musikk eigentleg inneber. I tillegg til å ta publikumsreaksjonen innover seg, ser ho formidlinga av musikken

som noko heilskapleg, der kroppsspråket og innlevinga til artisten står like sentralt som musikken i seg sjølv. BTS tek føre seg tre sentrale aspekt ved kommunikasjon: *1 Det ein formidlar. 2 Korleis ein formidlar det. 3 Korleis kroppsspråket vårt medverkar i formidlinga.*

Dei tre sentrale kommunikasjonsaspekta kan delast inn slik (Irving 1987, s. 89):

- *Lingvistikk* (bodskapen)
- *Paralingvistikk* (formidlingsmåten)
- *Kinestikk* (kroppsspråket)

Irving (1987, s. 88–90) overfører BTS frå vanleg samtalekommunikasjon til musikkommunikasjon. Ho hevdar at musikken er den største og viktigaste delen av den BTS-en ein musikal har, og at musikken er sterkt *paralingvistisk* fordi den aldri lèt heilt likt. I tillegg må musikaren vere i stand til å gi av seg sjølv for å gjere musikkformidlinga så ekte som råd (Irving 1987, s. 10). Ho hevdar også at det er svært viktig å ha ein bodskap med musikken (Irving 1987, s. 34). Denne bodskapen må bli formidla ikkje berre gjennom musikken, men også gjennom måten vi formidlar musikken på, og kroppsspråket vi har i formidlinga.

I forsøka mine på å stemme saman settingen, gruppa og naturen med musikken, var det avgjerande at eg var i stand til å gi av meg sjølv og forsterke dei stemningane eg ville forsterke. Utan formidlingsevne og tilfredsstillande BTS hadde ikkje dette vore mogleg. Sitat frå intervjuet og svar frå spørjeundersøkinga viser at musikken vart formidla på godt vis, og at han var ekte. Dette viser kor viktig formidlingsevna faktisk er: I spørjeundersøkinga sa alle respondentane seg heilt einige i at: «Vegleiarer si evne til å formidle musikk og stemning er avgjerande for gruppa si oppleving av musikkstundene.»

Følgjande sitat viser at Respondent 6 opplevde at eg formidla musikken på rikt vis, og at mi personlege speglede kom fram. Det gjorde opplevinga hans betre, og slik eg forstår han, medverka dette til å forsterke ei stemning der bodskapen nådde fram: «(...) når du spiller levende, når du spiller din musikk og det kommer rett fra deg, og vi kan føle at det er noe du liker å drive med så, ja det er rett og slett bare mye bedre (...)» (R6).

Respondent 1 var også klar på at musikkformidlinga må vere ekte, og at repertoaret må vere relevant for det ein driv med: «(...) det må vere relevant i forhold til det du driv med, og det må jo vere ekte, sjølvsagt (...)» (R1). Vidare fortel Respondent 1 korleis han opplevde

musikkformidlinga gjennom songstemma og kroppsspråket mitt: «(...) på denne turen her så var det jo aldri tvil om at det var ekte. Fordi at du høyrer det på stemma, du ser det på personen som framfører det (...).» (R1).

For å nå fram med budskapet sin, må ein altså formidle han på ein ekte og genuin måte, og budskapet må kunne relaterast til det ein opplever. Men for at vi skal forstå djupna i budskapsformidlinga, meiner eg det også er viktig å ta innover seg den *levande* delen av budskapsformidlinga i kommunikasjonsprosessen.

5.3.3.1 Den levande og oversanselege dimensjonen – eit sagn i kommunikasjonssirkelen

Musikkommunikasjon er ein levande prosess der budskapet er essensiell. I kommunikasjonssirkelen til Irving er kategorien «budskap» definert som musikk og BTS. I mine auge dekker ikkje denne måten å kategorisere budskap på, heile biletet. Musikken har, som eg tidlegare har vore inne på, også ein overskridande og oversanseleg dimensjon. Når vi ser på den evna joiken har til å bli eitt med det han uttrykker, får vi eit godt døme på denne levande krafta i musikkuttrykket.

Når ein formidlar musikk, er denne levande og oversanselege dimensjonen ein heilt essensiell del av den budskapet og den formidlinga som publikum tar imot. Vi bør derfor freiste å innlemme denne dimensjonen av musikkformidlinga i kommunikasjonssirkelen. Om vi tek innover oss denne meir uforklarlege delen av det å skape og formidle musikk, kan vi få ei djupare innsikt i måten vi forstår musikk i møte med menneske på.

5.3.4 Publikumsrespons – næring til vidare musikkformidling

Irving (1987, s. 90) er tydeleg på at publikum også har BTS å nytte seg av i publikumsreaksjonen sin. Responsen kan bli uttrykt gjennom kroppsspråk, som til dømes applaus og augekontakt, og verbalt, som til dømes bravo- eller burop, latter og applaus.

I musikkstundene våre var tilbakemeldingane frå folk i gruppa både verbale og ikkje-verbale. Nokre kommenterte kor godt dei likte enkelte songar, medan andre berre smilte og vogga i musikkens puls. Som vi har sett på tidlegare, forsvann andre igjen inn i ein annan dimensjon. Eg tolka kroppsspråket deira slik at dei hadde funne ei ro, var avslappa, hadde det godt og var

eitt med omgivnadene og augeblikket. Dette påverka mi vidare formidling. Eg fekk energi til å gi endå meir av meg sjølv i formidlinga, og det såg ut til å styrke den opplevinga menneska rundt meg hadde.

Under følgjer eit sitat frå Respondent 6, som underbygger mi forståing av BTS-en hans. Etter lange dagar med store utfordringar i kano var det å slappe av rundt bålet i seg sjølv medverkande til å finne roa. Berre det å kome på land etter at padledagen var over, få skifte til tørre klede, nøre opp bål og få i seg varm mat var nok her sterkt medverkande til at respondenten fekk ei avlappande kjensle i kroppen. Settingen og omstenda rundt medverka sjølvsagt også til den avslappande stemninga. Men hjå respondenten medverka musikken til endå djupare avslapping, refleksjon og kjensle av å vere eitt med omgivnadene i augeblinken. Det å sjå korleis denne personen vart stemt saman med seg sjølv, gruppa, settingen og naturen under musikkstundene, var ei sterk oppleving. Det gav meg ny energi og næring til å halde fram med å gi av meg sjølv og dele gjennom musikken. Dette viser også korleis heilskapsopplevinga eg hadde av BTS-en hans, både i kanoen om dagen og i musikkstundene om kvelden, medverka til min måte å respondere på hans BTS i musikkstunda. Eg hadde sett at han hadde eit stort behov for å finne ro, og eg hadde eit sterkt ynske om å medverke til å gi han det gjennom musikken:

(...) når musikken er der får jeg roet meg mye mer ned, og tenkt på alt mulig rart, og dagene. Det var nesten et punktum på dagen det med musikken. Da kunne du slappe av helt etter en litt nervøs og anspent dag. (R6)

Den responsen ein får frå publikum på formidlinga si, er særdeles viktig for den vidare formidlinga. Ikkje berre der og då, men også for dei seinare musikkstundene. God respons gir energi til og tryggleik i det ein driv med.

5.3.5 Stemningsforstyrrende faktorar

Som nemnt forsøkte eg å forsterke ein grunnleggjande god stemning ved å velje setting med omhug. Dette fungerte som vi har sett, svært bra, men vi skal sjå at sjølv om eg var i stand til å stemme saman gruppa, settingen og naturen i musikkstunda, så dukka det likevel opp forstyrrende element som braut ned stemninga.

Irving (1987) tek føre seg dette. Ho hevdar det er naudsynt å vere førebudd på at det kvar som helst i kommunikasjonssirkelen kan kome inn uføresette «brus»-kjelder som kan forstyrre

eller bryte stemninga i musikkommunikasjonen. Forstyringskjeldene kan vere svært mange og svært ulike. Det dei har sams, er at dei forstyrrar.

Døme på «brus» kan vere

- at programmet ikkje treffer publikum – som kan kome både av musikken og BTS
- at førebuingane ikkje er gode nok – som kan gjelde både artist og arrangør
- at lyden og akustikken er dårleg
- at scena er dårleg
- at publikum er plassert lite formålstenleg i salen – til dømes at det er få tilhøyrarar som sit spreitt, eller at stolane har dårleg plassering
- at lyssetjinga er feil
- at temperaturen i salen er feil
- at artisten er i dårleg form

Irving hevdar ein kan unngå mange av tilløpa til «brus» dersom ein reflekterer over moglege «brus»-kjelder i førebuingssfasen. Dersom ein til dømes samtalar med konsertarrangøren før ein konsert, kan ein finne gode løysingar som kan eliminere «brus». Og så må ein sjølvklart førebu seg sjølv og musikken svært nøye før ein entrar arenaen for musikkommunikasjon. (Irving 1987, s 91–92).

Når det gjeld songhefta eg hadde med på den siste turen, viste det seg for både at dei var kjelde til musisk interaksjon, at dei hindra tovegskommunikasjon, og at dei øydela stemninga. Dette kan sjåast i samanheng med Irving (1987, s 77), som er skeptisk til å nytte manus når ein skal formidle. Slik ho ser det, kan det å bruke manus når ein skal kommunisere med publikum, vere ein forstyrrende faktor mellom formidlaren og mottakaren. Konsekvensen blir lett at fokuset til formidlaren blir liggande i manus, og at konsentrasjonen dermed ikkje er på mottakarane og tilhøyrarane i salen.

I vårt tilfelle gjorde teksthefta at eg reint fysisk ikkje såg deltakarane i gruppa, og teksthefta hindra meg derfor i å oppfatte kroppsspråket og signala frå kvar enkelt. Eg frykta deltakarane ville oppleve det å få utdelt hefta som noko pådytta, og at det ville drepe songglede ved at det kunne bli oppfatta som obligatorisk å delta i å synge. Følgjande to respondentsitat underbygger dette:

(...) jeg tror helt til å begynne med så følte jeg litt «å-å» nå bør jeg synge med, men, selv om jeg egentlig kan like å synge med så jeg vet ikke hvorfor jeg fikk, jeg fikk sånn en ... men igjen det der man at man kanskje ble litt pådyttet det (...). (R4)

(...) når man får det heftet så blir det litt mer sånn nesten som å si at dere skal være med å synge. Så da blir det plutselig det her litt obligatoriske igjen. Da tror jeg det er lett å få litt mer negativ innstilling til det. At det ligger litt å vipper der, mens det er jo min personlige erfaring med det. Men det her obligatoriske er ikke jeg så veldig glad i. (R5)

For at deltakarane skulle kunne lese teksten i songhefta, bruka vi hovudlykter. I tillegg til at hefta og lyktene vart ein form for vegg som hindra kommunikasjon og sosial fellesskap, opplevde eg lyktene som stemningsøydeleggjande. Vi ikkje var i stand til å registrere kroppsspråket til einannan, og det hindra deltakarresponsen i å nå attende til meg. Det at to og to delte hefte, var positivt for det sosiale dei to imellom, men det førte til eit brot i fellesskapen i gruppa. Følgjande sitat underbygger dette:

(...) på en måte så ødelegger det jo litt stemningen, fordi da sitter man der med sitt lille lys og så sitter man å leser og så enser man kanskje ikke gruppa så godt. Eh ... ja og så er det det her med det fellesskapet rundt bålet, at alle kan sitte å se inn i bålet, mens plutselig sitter det noen med egen lampe og skal lese teksten da (...). (R5)

Ved at eg hadde valt setting med omhug og hadde tenkt gjennom moglege utfordringar på førehand, unngjekk vi ein del stemningsøydeleggjande «brus». Eg hadde eg mistanke om at songhefta kunne medverke til å øydeleggje stemninga, og vart derfor ikkje overraska då dette skjedde. Fleire respondentar har, som vist, uttalt seg negativt om det å bruke teksthefte. Men det er interessant å sjå at éin respondent stiller seg svært positiv til hefta. Respondent 6 legg vekt på at det å delta i songen er viktig, og det ville truleg vore stemningsøydeleggjande for han om ein ikkje hadde songhefte:

(...) det blir litt rart, for hvis vi ikke hadde hatt arka så hadde kanskje atmosfæren blir noe annet. For da blir det kun å sitte å se i bålet og høre på musikk og synge, men da blir det også vanskeligere å bli med på sangen da, hvis du ikke kan sangene (...). (R6)

Det at opplevinga av å ha songhefte er så ulik, viser kor ulike vi menneske er, og kor ulikt vi opplever heilskapen. Dette kan igjen indikere kor vanskeleg det kan vere å stemme saman kvar enkelt deltakar, gruppa som gruppe, heile settingen og naturen i harmoni.

Eg valde bevisst eit repertoar på berre fem songar, og det medverka til at gruppa lærte songane fortare. Mot slutten av turen kunne mange synge med utan å vere avhengige av heftet. På den måten medverka det vesle repertoaret til å skape kjennskap og tryggleik til

songane, og stemninga vart ikkje like forstyrta som dei første kveldane, då songane var meir ukjende. Følgjande sitat fortel om verknaden av at vi hadde eit lite repertoar:

Og det at det var samme sangene også, det også var for så vidt ganske greit. For da følte vi oss mer og mer trygge på sangene også. Det gjør også litt for de som ønsker å synge da, det gjør at de kanskje kan slappe litt enda mer av med sangen. I starten er det sånn at du ønsker å lære sangen, de første gangene du synger sangen. Men på siste dagen da for eksempel så var jeg sånn, vi kunne nesten sangene. Vi slapp liksom å se ned i arket hele tiden. (R6)

Respondentsitata viser at det å bruke songhefte både kan verke positivt og negativt. Den positive sida er at det medverkar til songdeltaking, og den negative sida er at det kan opplevast som pådytta og obligatorisk å vere med å synge.

Forstyrrende faktorar for musikkommunikasjon kan vere så mangt, og i musikkstundene våre vart songhefta kjelde til forstyrring. Når ein skal arbeide med musikk i friluftsliv er det altså viktig å vurdere fordelane og ulempene ved å bruke songhefte opp mot kvarandre. For problemet med forstyrrende faktorar er ikkje berre at dei forstyrrar musikkommunikasjonen, men dei bryt også ned den stemninga ein forsøker å fordjupe og forsterke.

5.4 Dei sosiale relasjonane

Utviklinga av dei sosiale relasjonane er ein sentral del av den prosessen det er å forsøke å stemme saman dei enkelte deltakarane, gruppa som gruppe, heile settingen og naturen i harmoni. Gjennom kommunikasjonsmodellen til Irving (1987) har vi sett kor viktig det er å forstå musikkformidling som ein heilskapleg prosess – som inkorporerer val av setting, ekte og personleg formidling, og det faktum at både sendar og mottakarar påverkar einannan i musikkommunikasjonen: Vi er avhengige av å spele på kvarandre i denne typen kommunikasjon.

Skal ein arbeide med musikk i friluftsliv, er det etter mitt syn viktig å ta innover seg at også dei sosiale relasjonane er ein del av den heilskapen som musikkformidling er. Også dei er med på å påverke det heile biletet. Ein kan altså ikkje seie at musikken åleine har æra for eventuelle gode eller mindre gode sosiale relasjonar, fordi opplevinga av heng tett saman med alle faktorane som utgjer heilskapen i opplevingsgrunnlaget.

Friluftslivet i seg sjølv innbyr til å utvikle sosiale relasjonar, gjennom at ein samarbeider og samhandlar, deler arbeidsoppgåver, byrder og gode, og gjennom at vi opplever naturen saman. Utover det opplever og erfarer eg at musikk ber i seg eit potensial til å styrke dei

sosiale relasjonane ein bygger i friluftslivet. Han kan stemme oss saman ved å stadfeste, uttrykke og styrke det vi opplever saman, og på den måten kan han styrke tilliten og tryggleiken vi har til menneska rundt oss. Ein føresetnad for at musikken skal kunne gjere det, er at han blir brukt audmjukt, som del av den heilskapen eg har skissert over, og at gruppestorleiken er liten nok til at alle kan bli godt kjende, og at ein kan spele på kvarandre. Eg opplever at ein i den vesle gruppa har kapasitet til å lære alle individa å kjenne, og på denne måten kan ein utvikle større tryggleik til einannan. Vidare vil den vesle gruppa ha større rom for kvar enkelt deltakar, der den store gruppa vil gi mindre plass til den enkelte.

Eg ser det fruktbart å bruke Even Ruud sine perspektiv om musikken sitt potensial når det gjeld identitet og å bygge sosiale relasjonar. Even Ruud er professor ved Noregs Musikkhøgskule og Universitetet i Oslo, og han medverkar til å avdekke nettopp dette potensialet musikken har, og kva gruppestorleik har å seie i musikalsk interaksjon. I samband med gruppestorleik ser eg det også fruktbart å nytte perspektiva til Bjørn Tordsson, dr.scient. og førsteamanuensis i friluftsliv, natur og kulturveiledning ved Høgskulen i Telemark.

5.4.1 Den rolla musikken har for å utvikle trygge relasjonar

Som eg har vist, kan ein nytte musikken til å uttrykke og styrke den naturopplevinga ein har, og det kan vidare medverke til å stemme oss saman med settingen og naturen rundt. Mi erfaring er at musikk kan medverke til å skape ei så innlemmande og inkluderande stemning at ein opplever å bli eitt med menneska og naturen rundt seg. Mi oppleving av og tru på at musikken kan utvikle sosial tilhørsele, blir stadfesta av Ruud (2001, s. 50) slik:

Som vi har sett, kan musikk være med på å gi trygghet og nærhet i relasjoner til andre mennesker. Det synes å høre med til noen av de beste erfaringer vi kan gi våre barn å synge og musisere sammen med dem. Gjennom den intime rammen som musikalsk aktivitet skaper, knyttes personer sammen gjennom felles opplevelser.

Slik eg forstår Ruud, kan musikk medverke til å gi tryggleik og nærleik til andre menneske, og gjennom den musiske samhandlinga blir vi knytte saman ved at vi har ei felles oppleving. I spørjeundersøkinga hadde eg formulert nokre påstandar om kva rolle musikken hadde for å utvikle dei sosiale relasjonane på turane. Svara respondentane gav, underbygger den oppfatninga Ruud (2001) har. Eg meiner følgjande resultat frå spørjeundersøkinga viser at musikk kan medverke positivt for utviklinga av dei sosiale relasjonane:

«Vi kjem nærare kvarandre som menneske når vi spelar og syng i lag.» 5 respondentar seier seg heilt einige, 1 seier seg delvis einig.

«Musisk samhandling er med på å skape tryggleik og felles identitet.» Alle 6 respondentane seier seg heilt einige.

«Gjennom bruk av musikk på tur kjenner ein seg i eitt med menneska og naturen rundt seg.» 5 respondentar seier seg heilt einige, 1 seier seg delvis einig.

Eg meiner som kjent at musikk ber i seg eit potensial til å skape tryggleik og nærleik mellom menneske. Slik eg tolkar respondentsvara over, vart dette potensialet utløyst på turane vi hadde. Det er viktig å sjå dette i samheng med heilskapen musikken vart brukt i, der blant anna gruppestorleiken også spelar ei stor rolle for utvikling av trygge og nære menneskelege relasjonar.

5.4.1.1 Den vesle gruppa

Når ein tolkar respondentsvara på utsegnene frå spørjeundersøkinga, er det viktig å ha i minnet at gruppestorleiken har hatt innverknad på det utbyttet deltakarane fekk av den musiske interaksjonen. Vi var grupper på 13 personar, inkludert meg som vegleiar. Ettersom ei så lita gruppe gir rom for og tid til kvar enkelt, er eg overtydd om at det hadde innverknad på opplevinga av den musiske samhandlinga og opplevinga av måten dei sosiale relasjonane utvikla seg på. Både Ruud (1979), og Tordsson (2006, referert i Høgskolen i Telemark. *Friluftsliv og veilederlære*) har fruktbare perspektiv om den vesle gruppa. Mine erfaringar med gruppestorleik i musisk samhandling og i friluftslivet, underbygger desse perspektiva.

I Ruud (1979) kjem det fram at læraren blir meir formell når talet på medlemmer i gruppa stig. Dess større gruppa er, dess mindre moglegheit har kvar enkelt til å uttrykke seg. Ruud referer til Sjølund (1972), som viser til undersøkingar som omfattar storleik på diskusjonsgrupper, og Ruud overfører erfaringane frå denne typen grupper og over til musikkgrupper. Den ideelle storleiken på ei gruppe er 4–6 personar, og gjennom samværet og samspelet med andre lærer deltakarane seg å innordne seg ein fellesskap og kjenne samhøyr ved å ta del i kollektive musikalske opplevingar. (Ruud 1979, s. 63–64).

Innan friluftslivsfeltet talar Tordsson (2006, sitert i Høgskolen i Telemark. *Friluftsliv og veilederlære*, s. 31) også for den vesle gruppa. Sentrale positive sider ved den vesle gruppa i friluftslivet er ifølgje Tordsson blant anna:

Her finnes forutsetninger for nære, åpne og personlige relasjoner mellom deltakerne. Man er ofte mer interessert i hverandre som mennesker enn i den store gruppen, og står i et mer personlig forhold til hverandre.

I den vesle gruppa opnar ein altså i større grad opp for nære personlege relasjonar enn i den store. Ved at vi ofte er interesserte i kvarandre som menneske i den vesle gruppa, vil dette gjerne medverke til at vi kjem under huda på einannan og knyter sterkare sosiale band enn i den store gruppa.

Den vesle gruppa ser altså ut for å vere meir ideell for musisk samhandling i friluftslivet enn ei større gruppe. Det er betre moglegheiter for kvart individ for å uttrykke seg personleg, og tilhøva ligg betre til rette for sterkare personlege forhold.

Ser vi dette i samanheng med gruppene i studien min, ser eg fleire likskapstrekk. Vi var få personar i gruppa, og eg som vegleiar kunne tillate meg å vere mindre formell, fordi forholda var mindre. Vi kom tettare innpå einannan, og det var større moglegheiter for den enkelte å uttrykke seg. Enkelte respondentar uttrykte at dei syntest eg vart meir personleg og mindre formell ved at eg bruka musikk. Eg opplever at dette stemmer. Men det var ikkje berre musikken som påverka meg til å vere meir personleg. Også det at gruppa var lita, var medverkande til at eg følte det komfortabelt å vere meir personleg og mindre formell som vegleiar. Dette stemmer overeins med det Ruud (1979) seier om gruppestorleik.

Respondent 3 underbygger oppfatninga eg har av at musikken førte meg inn i eit meir personleg forhold til personane i gruppa. For han medverka det til at han opplevde at gruppedeltakarane fekk tillit til meg og til kvarandre, og at dei med det vart meir opne for einannan.

Ja, du blir jo ikke den der, hva skal jeg si, den der sterile læreren, skjønner du hva jeg mener hvis jeg bruker det? Den som følger opplegget helt og har liksom en plan for hvert eneste minutt. Det blir litt mer naturlig og du blir litt mer kompis, og ja jeg synes det er fint at du gir noe av deg selv, som ikke er helt som det vanlige da. Som, det er deg og ikke bare en lærer som instruerer. Så det er litt, ja som sagt det hjelper på meg og andre at vi også tør å gi litt ekstra av oss selv. Være litt mer åpne for hverandre, Så ja, får mer tillit egentlig, fordi, ja når folk tør å åpne seg. (R3)

Respondent 1 underbygger Ruud (2001) og dei opplevingane eg har av at musikken kan medverke til å skape tryggleik og tillit. Ved at han påpeika at musikkstundene var intime,

tolkar eg det slik at den vesle gruppa også medverka til å skape denne tryggleiken, som førte til at han opna seg opp og diskuterte personlege tema.

(...) det vart intimt, vi fekk ein tillit og tryggleik til kvarandre som gjorde at det ikkje var unaturleg å diskutere ting som ein kanskje ikkje normalt sett ville diskutert med folk ein berre har kjent i x antall dagar. (R1)

I det neste sitatet snakkar Respondent 6 om den sosiale verknaden av musikkstundene. Sitatet underbygger Ruud (2001) si oppfatning, som også eg støttar meg til, av at musisk samhandling kan gi tillit og tryggleik og dessutan skape sterkare band mellom menneske:

Det hjelper til at vi får roa oss sammen, ikke bare det at vi går til hvert vårt sted og setter oss der og nynner liksom, men at vi er sammen og tett innpå hverandre når vi synger. Det er en god følelse å ha med seg på tur egentlig, at vi er, og den trygghetsfølelsen vi får også rundt bålet når vi synger sammen har veldig mye å si. Det skaper sterkere bånd mellom oss. (R6)

Den vesle gruppa gir altså gode moglegheiter for nære sosiale relasjonar. Det at vi var ei lita gruppe rundt bålet om kvelden var likevel ikkje nok til at alle respondentane kjende det naturleg å opne seg opp og snakke om personlege kjensler. For respondent 2 var musikken nøkkelen til å opne seg. Dette underbygger mi erfaring med musikken og det potensialet han har til å stemme menneske saman gjennom at vi opnar oss opp for kvarandre. Her snakkar ho om musikkstundene og hennar oppfatning av korleis dei medverka til å vise fleire personlege sider:

Jeg tror turen hadde blitt helt annerledes hvis vi ikke hadde hatt dem. Jeg tror vi hadde brukt lengre tid på å se personlige sider av folk, og personlige tilbakemeldinger når man snakker om turen. (R2)

Den vesle gruppa gir altså, i motsetnad til den store, betre tilgang til ein nær og trygg sosial fellesskap. Den vesle gruppa i friluftslivet opnar i seg sjølv opp for det, og i tillegg ber musikken i seg særskilde kvalitetar som tek i vare og forsterkar dei.

5.4.2 Som individ er vi ulike, og vi opplever ulikt

Eg valde eit repertoar som var sett saman av rolege og til dels melankolske songar. På den måten freista eg å bygge på og forsterke ei avslappa og roleg stemning som kunne hjelpe oss å bli samstemte med settingen, kvarandre og naturen. Den eine respondenten ynskte at eg heller hadde nytta eit litt meir «up-tempo»-repertoar med litt meir «trøkk», slik at gruppa kunne delta med å synge i kanon og liknande. I hennar auge ville det styrkt gruppedynamikken endå

meir. Eg ville unngå eit slikt repertoar, fordi eg var redd det ville drepe dei rolege og djupe stemningane som naturen ber i seg, og som eg ville forsterke.

Det å balansere repertoaret slik at alle i gruppa kan oppleve eit utbyte både sosialt, men også slik at det tener til å forsterke opplevinga av naturen, er ei utfordring. I dette tilfellet skapte ikkje repertoaret den stemninga respondenten ynskte. For henne gav ikkje musikkstundene like godt sosialt utbyte som for dei fleste andre. Som nemnt viser Irving (1987) at feil repertoar kan skape «brus» – det kan vere stemningsforstyrrende. Det er i mine auge det som har skjedd her. Repertoaret passa ikkje med det ynsket respondenten hadde om kva type musikk vi skulle bruke, og derfor tente ikkje musikken til å utvikle mellom anna dei sosiale relasjonane på same måte som musikkstundene gjorde for dei andre. Følgjande sitat underbygger dette:

Altså, jeg vil si at i forhold til gruppedynamikk der synes jeg sånn noen sanger hvor man er mye mer alle synger med og «lololololo» og igjen noe kanon og sånn vi skal være sammen om det her, at det synes jeg at, det har jeg gjort på noen andre turer hvor vi selv begynte å synge og laget stomp og satt og spilte på noen forskjellige ting. Det synes jeg ga mye mer gruppedynamikk for så senere på turen var det en som ropte: «Er dere med?» så sang de andre: «Vi er med!» Så det var sånn mye vi kunne ta med hele veien igjennom turen, hvor det her det var noe sånn, jeg følte egentlig vi hadde mest den der felles, eller det der fellesskap om kvelden rundt bålet, men det synes jeg egentlig ikke smittet av så mye på resten av turen. (R4)

I forlenginga av dette vil eg nemne at mi erfaring frå turane er at fleire av deltakarane song i kanoane medan dei padla, og at dei nytta fleire av dei same songane som vi bruka i musikkstundene om kvelden. Dette viser at nokon følte at fellesskapen i musikkstundene smitta av på resten av turen, sjølv om ikkje alle følte det. For somme var musikken sosialt sameinande: «‘The Sharing Song’ var absolutt med på å styrke det sosiale, fordi det ble på en måte kampsangen vår. Det var den vi sang i kanoen og alt.» (R5).

(...) jeg merka det veldig godt sånn etter noen dager så når vi, så var jeg i en situasjon hvor jeg var ganske nervøs og spent og så begynte jeg å synge i kanoen, og da var det liksom flere andre rundt som begynte å synge. Og det var litt sånn aha-opplevelse. Da tenkte jeg ja det er, vi er sammen om det, eller sånn, det er vanskelig å forklare altså. (R5)

Her meiner eg vi får poengtert noko svært sentralt ved det å arbeide med musikk i friluftslivet. Kvar og ein har si eiga oppleving av turen. Kva musikken kan medverke til – og ikkje – er ei heilt individuell oppleving. Dette kan vi sjå i samanheng med Krogh (1995), som i avhandlinga si hevdar at opplevingar av omverda er personlege, og at ein må sjå dei med utgangspunkt i det individet som opplever. Dette viser at vi som vegleiarar må vere førebudde

på at ikkje alle opplever det same, og at det er ein viktig del av det å arbeide med menneske. Og kanskje er dette noko av årsaka til at det er så interessant å arbeide praktisk pedagogisk med musikk i friluftslivet – at vi verkeleg får oppleve kvart individ som særeige og unikt.

Derfor er det ikkje fruktbart å utvikle reine fasitsvar på korleis ein kan arbeide med musikk i friluftslivet når målet er å stemme saman deltakarane, gruppa som gruppe og naturen i harmoni. Men gjennom å avdekke kva kvalitetar naturen og musikken ber i seg, og kva prosessar som ligg i det musikkpedagogiske arbeidet, ser vi tydelegare kva vi må ta stilling til og reflektere over. Eg vonar denne studien tener som dørøpnar inn i dette feltet.

6 Konkluderande samanfatting

I denne studien har eg prøvd ut teoriar og perspektiv for å sjå om dei fortel noko som kan hjelpe oss å arbeide med musikk i friluftslivet på ein god måte. Formålet med studien har vore å kaste lys over det å arbeide med musikk i det opplevingsorienterte friluftslivet – i mine auge eit utfordrande, interessant og svært viktig temaområde.

Eg har delt samanfattinga opp i to delar. I den første delen tek eg føre meg kva eg meiner eg har avdekka når det gjeld det potensialet musikken har som pedagogisk hjelpemiddel i friluftslivet. I den andre delen tek eg føre meg den oppgåva og utfordringa pedagogen har – nemleg å utløyse dette potensialet. Til sist presenterer eg tankar om vegen vidare.

6.1 Det potensialet eg trur musikken har som pedagogisk hjelpemiddel i friluftslivet

Møtet med natur er i seg sjølv noko heilt spesielt. Friluftslivet gir oss tilgang til dette møtet. Eg trur naturoppleving generelt kan styrke evna vi har til å oppleve, og at det kan frigjere skapande krefter i oss. Naturen er full av uttrykk, og vi har ei trong til å ta desse uttrykka innover oss, fortolke dei, og gi uttrykk for dei. Slik sett er det eit nært forhold mellom det å oppleve naturen, ta aktivt til seg av han og uttrykke seg gjennom estetiske uttrykk. Eg trur musikken kan vareta og styrke dei kvalitetane som ligg i møtet mellom menneske og natur.

Vi kan forstå musikk som ein del av det å vere menneske – noko som har potensial til å styrke kjenslene og opplevingane våre. Eg trur at dei teoriane som hevdar at kunsten står i ei særstilling når det gjeld å gi oss innsyn i verda, er riktige. Kunsten kan *stadfeste* stemningar i naturen, *uttrykke* og *fordjupe* dei og med det *styrke* dei totale opplevingane vi har i møtet med naturen og kvarandre.

Gjennom friluftslivet møtest vi menneske på ein litt annan måte enn i det vanlege livet. Og musikken har kvalitetar som styrker gode og nære møte mellom menneske. Både den vesle gruppa i musisk interaksjon og den vesle gruppa i friluftslivet gir betre rom for den enkelte og tilgang til intime og sterke opplevingar prega av tillit og tryggleik. Ved å bruke musikk i ei lita gruppe i friluftslivet omgåst vi kvarandre på eit litt anna plan, vi kommuniserer på eit litt anna vis og viser litt andre sider av oss sjølve enn når vi elles samhandlar i friluftslivet.

Det betyr ikkje at friluftslivet i seg sjølv er mindre sosialt verdifullt enn song og musikk, men at kulturelle uttrykk har særskilte kvalitetar som kan supplere og styrke kvalitetane i møtet mellom menneska og naturen. Og gjennom det overskridande vesenet i musikken, kan vi oppleve å kome til eitt med kvarandre og naturen.

6.1.1 Oppgåva og utfordringa pedagogen har – å utløyse det potensialet musikken ber i seg

Når vi pedagogar skal nytte musikk som pedagogisk hjelpemiddel i friluftslivet, er det ein føresetnad at vi er stand til å utløyse det potensialet musikken ber i seg.

Vi må først velje eit repertoar som er relatert til det vi møter i naturen. Vi må vidare velje rett setting å formidle musikken i. Grunnstemninga i settingen er essensiell og dannar eit viktig utgangspunkt for den stemninga ein ynskjer å fordjupe og forsterke. Det å velje setting handlar også om vere observant på dei primærbehova kvar enkelt deltakar har – og å dekke dei. Når dette grunnlaget er lagt, er vi betre rusta for å ta imot musikken og la oss bli stemte.

I sjølve formidlinga er det nokre hovudkomponentar vi må å ta omsyn til. Vi må meistre instrumentet vårt både pedagogisk og musikalsk – som også inneber at vi evnar å formidle budskapet vår på rikt og ekte vis, slik at han når fram til kvar enkelt. Vi må vidare forstå at musikkformidling er tovegskommunikasjon. Både utøvaren og tilhøyrarane gir og får, formidlinga og responsen verkar skiftevis, og dette utgjer ei sirkulær kommunikasjonsskjede. I musikkformidlinga er budskapet og formidlingsmåten viktig. Men musikken har også ein levande og overskridande dimensjon, eit eige språk som medverkar i musikkformidlinga. Det er viktig at vi som pedagogar tek innover oss denne meir uforklarlege delen av det å formidle musikk, slik at vi kan få ei djupare innsikt i måten vi forstår musikk i møte med menneske på. I tillegg må vi vere førebudde på at musikkommunikasjonen kan bli forstyrra. Tek vi ikkje omsyn til moglege stemningsforstyrrende kjelder, risikerer vi å drepe den stemninga vi forsøker å forsterke.

Eg trur også det er viktig å etablere musikkstundene som ein del av gruppelivet. Vi må søke å danne eit mønster og ein rutine som blir ein naturleg del av dagsrytmen. Då blir musikken noko som kontinuerleg fordjupar, uttrykker og forsterkar opplevingane vi har i møtet med kvarandre og naturen.

Når vi arbeider med menneske, vil vi aldri møte to som er like. Det er viktig å møte og å sjå kvart individ som eit heilt menneske – som har si heilt eiga oppleving. Turopplevinga i seg sjølv, atmosfæren etter utfordrande, lærerike, fine, intense og spanande dagar i friluftslivet, den meir eller mindre trivelege vegleiaren, fellesskapen rundt bålet, dei mystiske stemningane rundt oss, dei vakre naturopplevingane, musikken i seg sjølv, budskapen i han og måten han blir formidla på, alt er ein del av den heilskapsopplevinga kvar enkelt har.

Det å forsøke å forstå eller skilje ut kva musikken, som éin av faktorane, har å seie, er verken mogleg eller gagnleg. Men eg trur at det å jobbe med musikk som pedagogisk hjelpemiddel i friluftslivet kan gjere oss meir medvitne om djupna i opplevingane våre av det som møter oss. Slik blir friluftslivsaktiviteten eit middel, og møtet mellom mennesket, det musiske og naturen blir sjølve målet.

6.2 Veggen vidare

Eg håpar at denne studien kan medverke til refleksjon og diskusjon kring det å bruke musikk som pedagogisk hjelpemiddel i friluftslivet, slik at denne praksisen kan bli klarare og meir reflektert. Eg håpar også at denne studien kan vere ein døropnar og motivator for vidare forskning innan dette feltet.

Vi treng å utvikle ein pedagogikk for opplevingsorientert arbeid med kunst- og kulturuttrykk i friluftslivet. Då må vi tenke heilskapleg, og vi må ta innover oss alle elementa som inngår i heilskapsopplevinga.

Kvar syng med si eiga stemme. Eg er musikar, musikken er min reiskap. Eg ser det som ei plikt å meistre dette instrumentet også pedagogisk. Vi treng å undersøke og vidareutvikle også andre former for kunst- og kulturskapande uttrykk til bruk i friluftslivet. Handverk, forteljarkunst, diktning og skrivekunst, biletkunst, leik, drama og teater – det finst ei rekkje former for levande kunst og kultur. Kvar pedagog må freiste å finne sin reiskap, si personlege stemme, og ta denne i bruk. Ikkje for prestere noko, men for å styrke evna vi har til å oppleve, og for å uttrykke og dele det vi opplever saman.

Litteraturliste

Andresen, Marit Svarstad. (2009) *Grader av glede: en studie om ferdigorientert friluftsliv, læringsmiljø og veiledning*. Mastergradsavhandling. Høgskulen i Telemark, institutt for idrett, kroppsøving og friluftsliv.

Assagioli, Roberto. (1988) *Lo svilluppo transpersonale*. Roma: Astrolabio. Referert i Ruud, Even. (1997) *Musikk og Identitet*. Universitetsforlaget.

Bjørkvold, Jon-Roar. (1991) *Det musiske menneske*. Freidig Forlag. Oslo.

Bjørndal, Bjarne og Lieberg, Sigmund. (1978) *Nye veier i didaktikken? En innføring i didaktiske emner og begreper*. Oslo: Aschehoug. Referert i Imsen, Gunn. (2009) *Lærerens verden*. 4. utgåve. Universitetsforlaget.

Bye, Erik. *Vår Beste Dag*. Sitert i Olsen, Roy og Kristiansen, Bjørn. (2011) *Rock & ballader 5*. Norsk Noteservice. Oslo.

Böhme, Gernot. (1989) *Für eine ökologische Naturästhetik*. FaM. Referert i Høystad, Ole Martin. (1994) *Det menneskelege og naturen*. Det Norske Samlaget, s. 149.

Damasio A. R. (1994) *Descartes' error: Emotion, reason and the human brain*, NY: Grosset/Putnam. Referert i Ruud, Even. (2001) *Varme Øyeblikk. Om musikk, helse og livskvalitet*. Unipub forlag og forfatteren.

Det kongelege miljøverndepartement. (2000–2001) *Friluftsliv ein veg til høgare livskvalitet*. St.meld. nr. 39. (2000–2001). Det kongelege miljøverndepartement.

Erdal og Hovden. (1999) *Personlig og sosial vekst i band. Et prosjekt med samspillsgrupper for voksne mennesker med spesielle behov*. Hovudfagsavhandling. Universitetet i Oslo. Institutt for musikk og teater, Avd. for musikkvitenskap. Referert i Ruud, Even. (2001) *Varme Øyeblikk. Om musikk, helse og livskvalitet*. Unipub forlag og forfatteren.

Eriksen, Jørgen I. (1988) *Samisk shamanism*. Stockholm. Referert i Pollan, Brita. (1993) *Samiske sjamaner: Religion og helbredelse*. Gyldendal.

- Freud, Sigmund. (1958) *The Moses of Michelangelo (1914)*. I Sigmund Freud *On Creativity and the Uncuncious*. New Yourk: Harper & Row. Sitert i Ruud, Even. (1997) *Musikk og identitet*. Universitetsforlaget.
- Heidegger, Martin. (1927) *Sein und Zeit*. Halle. 17. oppl. Tübingen 1993. Sitert etter Høystad, Ole Martin. (1994) *Det menneskelege og naturen*. Det Norske Samlaget.
- Høystad, Ole Martin. (1994) *Det menneskelege og naturen*. Det Norske Samlaget.
- Goethe, J. W. *Maximen und Reflexionen Nr. 719*. Referert i Høystad, Ole Martin. (1994) *Det menneskelege og naturen*. Det Norske Samlaget.
- Illeris, Knud. (1999) *Erfaringspædagogikk og experiential learning*. I Nordisk Pedagogikk, vol 19, nr. 1. (1999). Sitert i Høgskolen i Telemark. (2010) *Friluftslivspedagogikk 2*. Kompendium. Institutt for idretts- og friluftslivsfag. Høgskolen i Telemark.
- Imsen, Gunn. (2009) *Lærerens verden*. 4. utgåve. Universitetsforlaget.
- Irving, Dorothy. (1987) *Yrke. Musiker. Tankar om musikkommunikasjon*. Rikskonserter 1987.
- Krogh, Erling. (1995) *Landskapets fenomenologi*. Doktorgradsavhandling. Universitetet for miljø og biovitenskap (tidl. Norges Landbrukshøgskole), Ås.
- Kvale, Steinar (1997): *Det kvalitative forskningsintervju*. Ad notam Gyldendal.
- Mogens, Pahuus. (1988) *Naturen og den menneskelige natur*. Århus. Referert i Høystad, Ole Martin. (1994) *Det menneskelege og naturen*. Det Norske Samlaget.
- Odden, Alf, Aas, Øystein. (2003) *Motiver for friluftslivsutøvelse – Teori, metoder og resultater fra norske undersøkelser i perioden 1974–2001*. Referert i *Rapport fra konferansen Forskning i Friluft, Øyer 19.–20. november 2002*. FRIFO (2002).
- Ruud, Even. (1979) *Musikkpedagogisk Teori*. Norsk Musikforlag A/S, Oslo.
- Ruud, Even. (1997) *Musikk og identitet*. Universitetsforlaget.

Ruud, Even. (2001) *Varme Øyeblikk. Om musikk, helse og livskvalitet*. Unipub forlag og forfatteren.

Schelling, Friedrich W.J. (1800) *System des tranzendentalen Idealismus*. I Schröter, Manfred (1927). *Schellings Werke*. München 1927, 2.hovudband, opptrykt 1977. Her sitert i Høystad, Ole Martin. (1994) *Det menneskelege og naturen*. Det Norske Samlaget.

Sjølund, Arne. (1972) *Gruppepsykologi*. Oslo: Fabritius. Referert i Ruud, Even. (1979) *Musikkpedagogisk Teori*. Norsk Musikforlag A/S, Oslo.

Tordsson, Bjørn. (2003) *Å svare på naturens åpne tiltale – En undersøkelse av meningsdimensjoner i norsk friluftsliv på 1900-tallet og en drøftelse av friluftsliv som et sosiokulturelt fenomen*. Dr. Scient-avhandling, Norges Idrettshøgskole.

Tordsson, Bjørn. (2006) *Perspektiv på friluftslivets pædagogik*. Haderslev: CVU University College. Sitert i Høgskolen i Telemark. *Friluftsliv og veilederlære*. Kompendium. Institutt for idretts- og friluftslivsfag. Høgskolen i Telemark.

Valkeapää, Nils-Aslak. I intervju i Jørgen I. Eriksen. (1988) *Samisk shamanism*. Stockholm. Referert i Pollan, Brita. (1993) *Samiske sjamaner: Religion og helbredelse*. Gyldendal.

Vist, Torill. (2009) *Musikkopplevelse som muligheter for følelseskunnskap: En studie av musikkopplevelse som medierende redskap for følelseskunnskap, med vekt på emosjonell tilgjengelighet og forståelse*. Noregs musikkhøgskole, Oslo.

http://snl.no/.sml_artikkel/kognitiv_dissonans

Lese 20.03.2012.

<http://www.nob-ordbok.uio.no/perl/ordbok.cgi?OPP=rettleiar&begge=+&ordbok=begge>

Lese 22.03.2012.

<http://www.nob-ordbok.uio.no/perl/ordbok.cgi?OPP=veileder&begge=+&ordbok=begge>

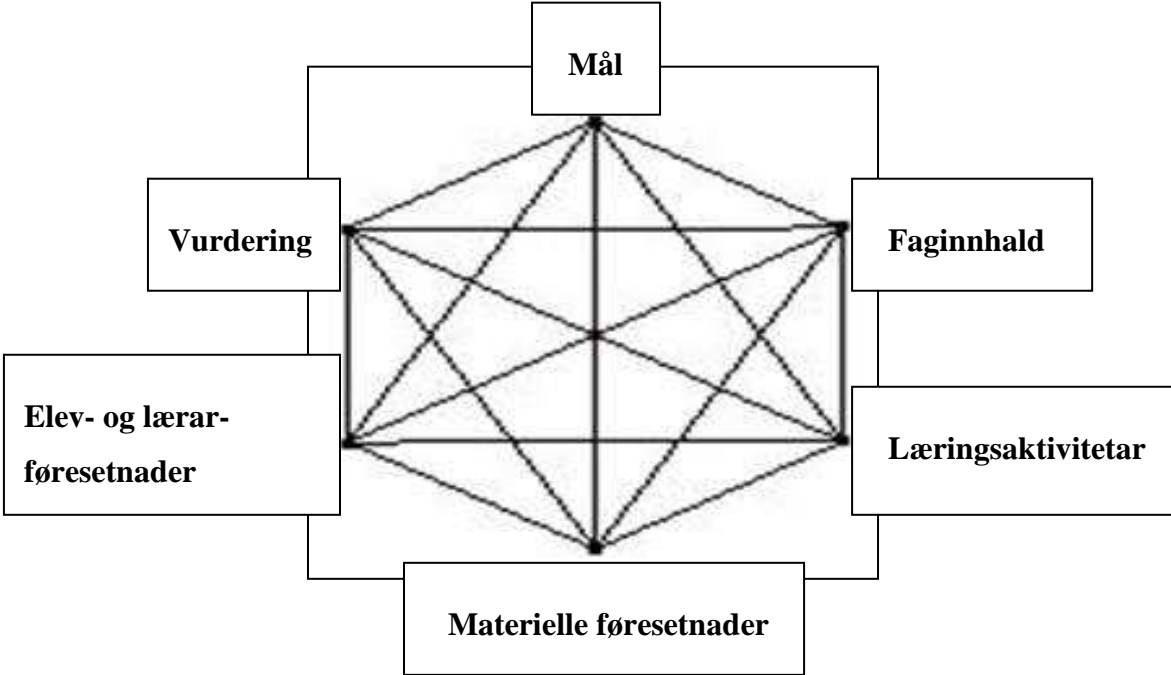
Lese 22.03.2012.

<http://www.saivu.com/web/index.php?sladja=77&vuolitsladja=130&giella1=nor>

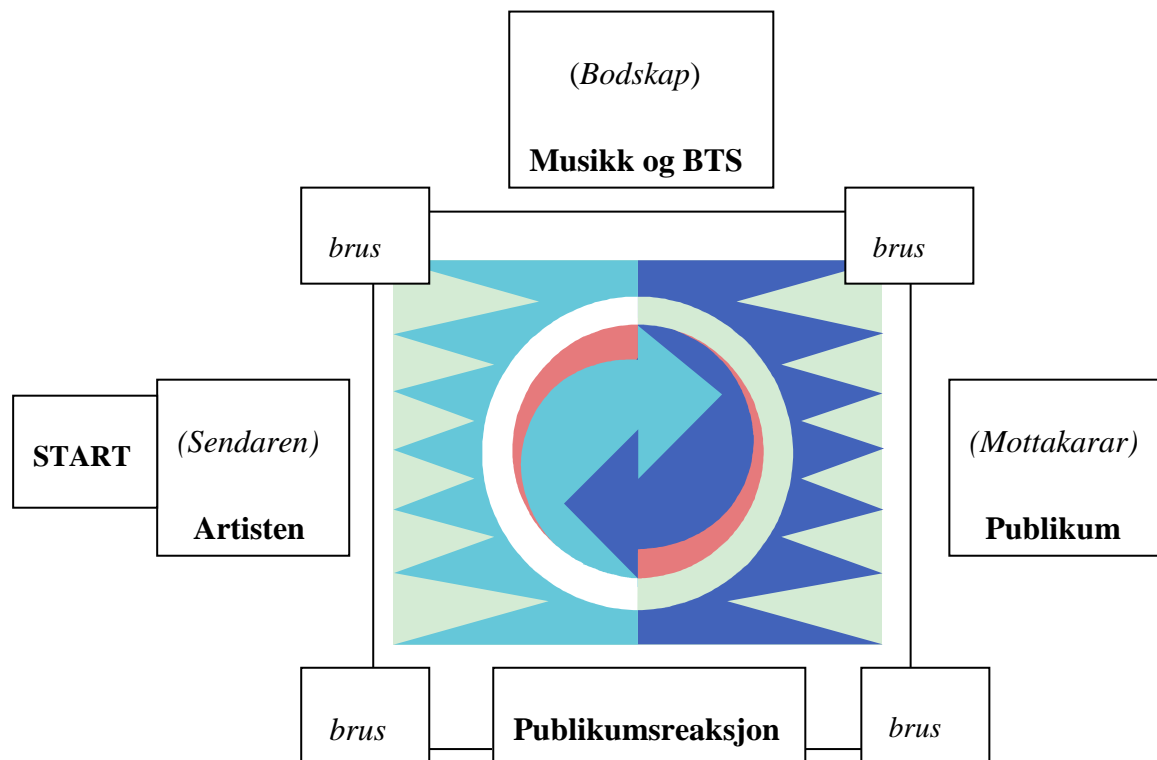
Lese 31.01.2012.

Oversikt over figurar

Figur 4-1 Den didaktiske relasjonsmodellen



Figur 5–1 Kommunikasjonssirkelen



Vedlegg

Vedlegg 1: Intervjuguide

Intervjuguide – Mastergradsprosjekt – Birger Helle Fatland

Førebels problemstilling: «Musikk som sanseforsterkar i møtet med natur. Korleis kan ein som pedagog arbeide med musikk i friluftslivet når målsetjinga er sanseforsterking av møtet med natur, samt å bygge menneskelege relasjonar?»

Målsetjinga med intervju: Få vite noko om korleis dei enkelte respondentane opplevde musikken i høve til deira naturoppleving og dei sosiale relasjonane på turen.

Bryt isen: Takkar for turen, og pratar kort om den

Hovudtema

Musikk i høve til sosiale relasjonar

- Fortel litt om korleis du opplevde turen.
- Beskriv korleis du opplevde gruppa i sin heilskap med vegleiar.
- Kva bidrog etter ditt syn til dei sosiale relasjonane?
- Korleis opplevde du musikkstundene?
- Fortel om kva du opplevde når du var tilhøyrar til songen og musikken rundt bålet.
- Kva opplevde du når du deltok i songen rundt bålet? Utdjup.
- Kva plass kjente du at du hadde i musikkstundene? Utdjup.
- Kva var di oppleving av musikken i samanheng med det sosiale på turen?

Musikk i høve til naturopplevinga

- Fekk du assosiasjonar til den musikken som vart brukt? Fortel om det.
- Har du tankar kring kvifor du eventuelt fekk nettopp desse assosiasjonane?
- Kva moment spelte inn for *di* oppleving av naturen på turen?
- Musikken vart brukt ute *i* naturen. Fortel om di oppleving av dette. (Særskild oppleving med *musikken* i naturen, oppleving *av naturen*?)
- Hadde musikken påverknad på di oppleving av naturen på turen?
- Korleis opplevde du *måten* musikken vart brukt på?
- Gjorde musikken noko med di heilskapsoppleving av turen? I tilfelle kva, og korleis?
- Sjå føre deg turen utan musikken. Fortel om det. (sosiale relasjonar, sansinga av naturen, forholdet vegleiar-gruppe?)

Formidling

- Korleis opplevde du måten musikken vart formidla på?
- Kva tenkjer du om vegleiararen si formidlingsevne når ein skal bruke musikk med ei gruppe på tur?
- Fortel om kva som fungerte godt og kva som fungerte mindre godt i musikkstundene.
- Har du gjort deg tankar kring settingane musikken vart brukt i?
- Hadde desse settingane innverknad på korleis du opplevde musikken?
- Kor mykje opplevde du at formidlingsevne og setting hadde å seie for di oppleving av musikkstundene?
- Hadde opplevinga vore lik eller ulik om det hadde vore ein annan vegleiar som bruka musikk med dykk?