

Liss Farstad Nerlandsrem

Det dynamiske selvet inn og ut av tiden, i musikken og psykoanalysen

Subjektdannelsen gjennom temporal kontinuitet

Masteroppgave i Musikkvitenskap

Veileder: Tore Størvold

Medveileder: Katarina Lindblad

Mai 2024

Liss Farstad Nerlandsrem

Det dynamiske selvet inn og ut av tiden, i musikken og psykoanalysen

Subjektdannelsen gjennom temporal kontinuitet

Masteroppgave i Musikkvitenskap
Veileder: Tore Størvold
Medveileder: Katarina Lindblad
Mai 2024

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet
Det humanistiske fakultet
Institutt for musikk



Kunnskap for en bedre verden

Sammendrag

Denne masteroppgaven ønsker å vise sammenhenger mellom musikk og psykoanalysen. Hvordan informerer musikken psykoanalysen, og hvordan informerer psykoanalysen musikken/musikkvitenskapen? Dette skal jeg videre utforske ved å sette søkelys på forholdet mellom tid, tidserfaring, og subjektivitet i lytteopplevelsen. Oppgaven drøfter litteratur om bruken av musikk i psykoanalytisk terapi gjennom kliniske erfaringer. Den inneholder videre et eksempel på analyse av minimalistisk musikk med det psykoanalytiske blikket, og en egen analyse av Philip Glass sin komposisjon *Metamorfosen* som stilles opp mot andre psykoanalytiske teorier om minimalisme.

De kliniske eksemplene viser til to ulike tilnærminger ved å bruke musikk i psykoanalytisk terapi. Resultatene fra komposisjonsanalysen og teoridelen med kliniske eksempler, samt annen tverrfaglig forskning fra kognitiv vitenskap, har som hensikt å belyse problemstillingen. Oppgaven arbeider frem en egen hypotese og etterspør mer forskning opp mot kjernefokuset i oppgaven; det dynamiske selvet (subjektets) dannelse i tid og gjennom tid (temporal kontinuitet).

Studien viser gjennom tverrfaglig forskning at musikk møter psyken og psyken møter musikk i hovedsak gjennom repetisjon, emosjon, kropp, rytme, minner, pauser og musikalske fraser/mønstre. Men det er først og fremst i tiden og tidspersepsjon at musikk og psykoanalysen møter hverandre, som jeg argumenterer ut ifra egen analyse og sammenfatning av eksisterende forskning. Dette i tanken om at det dynamiske selvet går inn og ut av tiden, både i møte med musikken og i møte med psykoanalysen. Det er det helhetlige bilde, og musikk som verktøy i et lytteformat i psykoanalytisk psykoterapi, viser at den selvvalgte musikken spiller en ganske stor rolle for å nå resultater som psykologisk og emosjonell vekst.

Musikk som ikke er kjent for oss, og som rører noe ved oss, kan også være viktig musikk i utviklingsprosessen. Minimalistisk musikk bidrar med en imaginær akustisk bakgrunn til tre viktige faktorer av den analytiske prosessen. Tid er en av dem. I hovedsak handler det om at subjektet i psykoanalyser og i lytting til minimalistisk musikk erfarer temaer som er repeterende.

Nøkkelord: Tid og tidspersepsjon, imitasjon, repetisjon, identitet, interpretasjon og representasjon, semiotikk, subjektivitet, det akustiske speilet, ekko, musikalsk tenkning og mønstre, klangfull innkapsling, rytme, lyd, støy, temporalitet, spatiotemporalitet, tilfredstillelse, støy, speilnevronsystemet, språk, symbolisering, lytteerfaring.

Abstract

This thesis wants to show comparisons between music and psychoanalysis. How does music inform psychoanalysis, and how does psychoanalysis inform music/musicology? I want to examine this by looking mostly at the relationship between time, the experience of time and subjectivity in the listening experience. The thesis discusses literature on the use of music in psychoanalytic therapy through clinical experience and theory. It also draws upon minimalistic music with psychoanalytical perspectives, where my own analysis of Philip Glass's *Metamorphosis* is compared to other theories about minimalism. The clinical examples show two different approaches in using music as a tool in psychoanalytic therapy. The results from the compositional analysis and the theory with clinical examples in combination with neuroscientific and cognitive research, wants to shed light on the issue. The thesis also elaborates a hypothesis and ask for more research about the main target in the thesis- the dynamic self and the subject's formation in time and through time (temporal continuity), through music and psychoanalysis.

Forord

Ved innlevering av denne masteroppgaven har jeg fullført en bachelor i musikkvitenskap, og to lærerike år på masterstudiet i musikkvitenskap ved NTNU i Trondheim. Arbeidet med denne studien har vært utfordrende og spennende, med både oppturer og nedturer. Studien har ledet meg til ny forståelse og nye tanker om forholdet mellom musikk og psykoanalysen.

Jeg vil benytte muligheten å takke min veileder Tore Størvold, og ekstra veiledning som jeg har fått av Katarina Lindblad. Denne studien kunne ikke blitt gjennomført uten deres konstruktive kritikk, oppløftende ord og tilbakemeldinger. Tusen takk.

Ellers vil jeg takke mine foreldre som har bidratt med musikk i min oppvekst, kjæresten min og datteren min. Dere har på hver deres måte bidratt i at jeg skal ha troen på meg selv, og min datter på to år inspirerer meg hver dag til å fortsette med musikk da jeg selv ser hvor mye det har betydd for hennes utvikling frem til nå.

Jeg må også takke psykoanalytisk orientert psykolog, Molle Marie Løken. Hos henne har jeg fått gode bidrag som gjelder psykoanalysen som teori og praksis.

Trondheim, 2024

Liss Farstad Nerlandsrem

*Time is the mercy of Eternity, without Time's swiftness
Which is the swiftest of all things, all were eternal torment.*

- William Blake, 1804-1810.

INNHALDSFORTEGNELSE

1	INNLEDNING	1
1.1	<i>Motivasjon</i>	1
1.2	<i>Bakgrunn</i>	2
1.3	<i>Studiens formål</i>	7
1.4	<i>Problemstillingen</i>	9
1.5	<i>Oppgavens struktur</i>	9
1.6	<i>Metode</i>	10
2	TEORIDEL I	11
2.1	<i>Historien til Psykoanalysen</i>	11
2.2	<i>Hva er psykoanalyse i definisjonen?</i>	13
2.3	<i>Det dynamiske selvet inn og ut av tid, i psykoanalysen</i>	14
2.4	<i>Det dynamiske selvet inn og ut av tid, i Musikk</i>	19
2.5	<i>Ånden av musikk i psykoanalysen</i>	23
2.6	<i>Klinisk erfaring</i>	28
2.7	<i>Lyttesubjektet i psykoterapi</i>	31
2.8	<i>Semiotikk, kjønn, kroppen og musikk</i>	33
3	Diskusjon: Musikk & Psykoanalysen i teori og praksis	37
3.1	<i>Hypotese</i>	40
4	Teoridel II: Minimalistisk Musikk	49
4.1	<i>Minimalistisk musikk</i>	49
4.2	<i>Minimalistisk musikk og analyse</i>	50
4.3	<i>Eksempel på analyse</i>	51
4.4	<i>Egen analyse: Philip Glass, Metamorfosen</i>	56
4.5	<i>Bitonalitet og Polytonalitet i Metamorfosen</i>	69
5	Metamorfosen, musikkanalyse & psykoanalyse	71
5.1	<i>Repetisjon, temporalitet, subjekt og tid</i>	71
5.2	<i>Teleologi, repetisjon, individ og samfunn</i>	77
5.3	<i>Kjønn og subjekt i minimalistisk musikk</i>	80
5.4	<i>Relasjonsdimensjonen i musikk og psykoanalysen</i>	82
6	Drøftende konklusjon: Subjektdannelsen	86
7	Litteraturliste	93

Figurer

Figur 4.1: Metamorfose I.....	58
Figur 4.2: A1 i Metamorfose I.....	59
Figur 4.3: B1 i Metamorfose I.....	59
Figur 4.4: C1 i Metamorfose i I.....	59
Figur 4.5: A1+ i Metamorfose I	60
Figur 4.6: Metamorfose II	61
Figur 4.7: A2 i Metamorfose II	61
Figur 4.8: D2 i Metamorfose II	62
Figur 4.9: Metamorfose III	63
Figur 4.10: A3 i Metamorfose III	63
Figur 4.11: B3 i Metamorfose III	63
Figur 4.12: Metamorfose IV	64
Figur 4.13: A4 i Metamorfose IV	64
Figur 4.14: B4 i Metamorfose IV	65
Figur 4.15: Slutten på B4 i Metamorfose IV	65
Figur 4.16: C4 i Metamorfose IV	65
Figur 4.17: Slutten av C4 i Metamorfose IV	66
Figur 4.18: C4 i Metamorfose IV	66
Figur 4.19: Metamorfose V	67
Figur 4.20: Sykluser i Metamorfofen.....	68

1 INNLEDNING

1.1 MOTIVASJON

Motivasjonen min har flere dimensjoner. Først og fremst så har jeg jobbet i over 15 år i helsesektoren der jeg har brukt musikk som verktøy ved ulike sykehjem, og i psykiatri. Alt jeg har lært som musikkvitenskapelig student og musiker har også bidratt. Det hele startet dog med bachelor oppgaven min der jeg forsket på det å lytte til musikk i psykodynamisk psykoterapi for voksne med traumer. Det kom frem at det eksisterer en slags konflikt mellom vilje og forestilling, mellom høyre og venstre hjernehalvdel i traumatiserte individer. Når man lytter til selvvalgt musikk i psykoterapi kan dette bidra med økt nevrologisk tilknytning mellom høyre og venstre hjernehalvdel. Tid virket å være en viktig faktor i dette med tanke på hvordan hjerneplasticiteten fungerer i voksen alder.

Musikken når lettere inn til sorgen og det ubevisste sinnet enn verbal terapi kan gjøre ene og alene. Det kan i alle fall ta lengre tid uten musikk som verktøy. Uløst sorg kan være et hinder for den nevrologiske tilknytningen i hjernen. Musikk bidrar der psykoterapien ikke strekker til, og i samarbeid. Hvor lang tid dette tar er avhengig av pasientens tidligere individuelle opplevelser av kommunikativ musikalitet.¹ Musikk kan bli brukt for å kontrollere følelser istedenfor å frigjøre dem, og jeg betonet viktigheten av bevissthet rundt dette.

Først musikken, så ordene.

- Antonio Salieri (1786).

¹ *Kommunikativ musikalitet*: vår medfødte menneskelig evne til å dele emosjonell mening med andre gjennom musikalske virkemidler som stemme, puls, rytme, gester og bevegelser, se (Kulset, 2018, s. 42).

1.2 BAKGRUNN

Egen oppfatning av eksisterende studier om musikk i psykoanalytisk terapi er at tematikken er mest fremtreden i internasjonal litteratur. Det finnes norsk litteratur som viser sammenhenger, men kliniske erfaringer over tid virker å være fraværende. Da tenker jeg først og fremst på kliniske erfaringer der analytiker er godt skolert i begge fagfelt, og der langtidsperspektivet er i fokus. Det er viktig at analytiker er godt skolert i begge fagfelt fordi kvaliteten på litteraturen da blir bedre. Det som eksisterer av kliniske erfaringer i denne oppgaven er hentet fra internasjonal litteratur, samt også andre teorier og perspektiver. Dette er uansett et felt i vekst, og rommer ikke enda nok for å kunne komme med noen sammenfattende konklusjoner. For å styrke sammenhenger i oppgaven har jeg da valgt å inkludere kognitive vitenskapelige studier.

Litteraturen om musikkterapi derimot, har masse litteratur. Det virker å være et godt omfang som belyser reduksjon av negative følelser, og lindring av smerte som fører til økt livskvalitet. Men det som virker å mangle er langtidsperspektivet, og forskjellen mellom det å redusere opp mot det å virkelig lære å kjenne sin egen historie. Forskjellen på et langtidsperspektiv vs. korttidsperspektiv er interessant i henhold til endelige resultater der motivasjonen og målet selvfølgelig spiller en rolle. Det er fantastisk at musikk kan redusere smerte og øke livskvaliteten, men denne oppgaven ønsker å gå dypere. Etter min oppfatning kan det virke som at de fleste av dagens musikkterapeuter mangler den psykoanalytiske fordypningskompetansen og vice versa.

En tanke er at fremtiden av musikkterapi og musikk i psykoterapi kanskje burde ta hensyn til multidisiplinære perspektiver i kombinasjon med vitenskapelige for å kunne konsolidere klinisk data funnet i kliniske praksiser. I følge Laarakker (2022, s. 1) er musikkterapi noe som tilbyr et plaster for å midlertidig håndtere følelser eller smerte. Videre forskning på hvordan musikken påvirker hjernen og hvordan persepsjon kan forandre vår bruk av musikk kan ta oss lengre, samt også større kvalitet av studier om musikk i psykoanalytisk psykoterapi. Vi vet godt at musikk påvirker emosjoner og vårt nevrologiske system, og nevrologiske studier viser at musikken forstyrrer erfaringen av ekte tid. Musikk er en serie av tilknytninger gjennom struktur og tid der koblinger utvides til psykologiske og nevrologiske nivåer. Temporale dynamikker og strukturer av musikk med sine individuelle trekk, kan påvirke den interne persepsjonen og erfaringen av musikk og ekstern tid (Laarakker, 2022, s. 1-5).

If we can better understand how to adapt the music to meet an individual's needs, there could be an even greater symptom improvement after treatment. The temporal aspects of music such as meter, rhythm, pulse, and beat have consistently proved to have a large impact on brain waves and brain networks and as shown in the above studies, can change neuro-activity (Laarakker, 2022, s. 6).

Det er rart at psykoanalysen som har bidratt så mye i vår forståelse av hva som skjer med oss i møte med kunst virker å ha gjort så lite for forståelsen av musikk hevder Sterba (1965, s. 96). Det finnes ulike studier om forholdet mellom musikk og psykoanalysen der den første kom i 1917-19. Studier fra den tiden og fremover viser forbindelsen gjennom den emosjonelle effekten, tilfredstillelse, erotisk fantasi, minner, det å gi slipp på kontroll, hvordan musikken fører oss til mer primitive tilstander, og hvordan den moderne musikken ble fremstilt som mer objekt- seksuell. Den har vært knyttet til biologi, narsissisme, uttrykksform for følelser, prosess av egoet, språk, som noe irrasjonelt, lettende, et sosialt produkt, forbindelsen mellom drømmer og musikk, det bevisste og ubevisste, og musikk som energi. Videre også som språket til det ubevisste, og som en bevegelse i rom og tid, dur og moll skalaen effekt på oss, mor- barn relasjonen, og hvordan lydstimuli starter allerede i mors mage. Meningen av musikk og musikk imot psykopatologiske tilstander og etterspørsel etter bredere tilnærminger til dette feltet kom senere. Fra 1950 blomstrer psykoanalytisk musikkvitenskap der man ser nyere og mer kompleks tenkning rundt Freuds teorier. Nå gikk det over til adaptasjon, kognitiv stil og ego mestring med et skifte i analyser av musikk og tekst til den indre musikalske erfaringen. Flere studier kommer her om forbindelsen mellom psykoanalysen og musikk der Max Graf er fremtredende i samarbeid med Sigmund Freud. Graf var musikkviter og bidro sterkt i Wien i henhold til Freuds teorier og musikk, og han brukte Wagner som et eksempel i sine analyser. Dette var tiden da Freud for første gang førte en seriøs psykoanalytisk studie på musikalske fenomener med Max Graf (Sterba, 1965, s. 96-111; Feder, 1990, s. x).

Hvis vi skal se nærmere på nyere forskning i musikkvitenskap med psykoanalytiske tilnærminger, kan vi ta for oss Susanna Välimäki (2005). Hun er musikkviter og har skrevet om relasjonen mellom musikk og psykoanalysen med tekst som fokus, der Jacques Lacan og Julia Kristeva sine teorier om subjektet er gjennomgående. Det virker som vi ikke kan skille teksten fra lytterens subjektivitet og meningsprosesser, fordi i teksten så er det utviklende subjektet i en prosess av å bli til gjennom subjekt strategier (Välimäki, 2005, s. 1-2). Gjennom

ulike musikkstudier viser Välimäki koblingen mellom psykoanalytisk teori og musikkvitenskap, og belyser utviklingen på dette feltet. Den viktigste psykoanalytiske forskning fra nyere tider er David Schwarz (1997) med søkelys på subjektet i musikk, der musikken forstås som et fantasirom og der subjektet må relatere seg til det han eller hun lytter til. Fantasi vektlegger poststrukturell² forståelse av mening og subjektivitet som produseres i den betegnende handlingen. Subjektets inngang til språket, det symbolske, via speilfasen og den klanglige innkapslingen av musikk som en fantasi og et grensekryssende rom, er noe vi skal se mer på senere i oppgaven (Välimäki, 2005, s. 155-159).

Musikalsk semiotikk i postmoderne form er viktig for musikalsk hermeneutikk, og psykoanalysen er en semiotisk teori.³ Dette er fordi både psykoanalysen og semiotikken ser på hvordan man analyserer og tolker musikk. Forandringene som musikkvitenskap og psykoanalysen har fått de siste tjue årene har ført til mer åpenhet i det å koble sosialvitenskapen mer sammen, samt å løfte studien av musikalsk semiotikk. I årene rundt 1990 dannet det poststrukturalistiske paradigmet og ny musikkvitenskap (*new musicology*) grunnlag for å kunne fornye og åpne opp for flere muligheter for psykoanalytisk forskning. Akademiske miljøer for musikk og musikkvitenskap har i grove trekk avvist psykoanalytiske metoder hevder Välimäki. Dette har ført til at metodene ikke har fått sin plass på samme måte som den har fått i litteraturvitenskap og studier av visuell kunst og kultur. Det å neglisjere musikk i psykoanalytisk litteratur kan belyse en ubevisst motstand som kobles til de emosjonelle kvalitetene av effekten til musikk (Välimäki, 2005, s. 15-40).

² *Poststrukturalisme*: vektlegger den radikale usikkerheten av kunnskap, og anser ikke kunnskap å være et fikset konsept. Kunnskap er heller noe som stadig forandrer seg basert på kultur, politikk og den sosiale/økonomiske posisjonen i verden, se (Harcourt, 2007, s. 1).

³ *Semiotikk*: handler om å studere kommunikasjonen av tegn og betydelighet, se (Mertz, 2013, s.1). *Postmodernismen*: avviser i all hovedsak tanken om en objektiv sannhet, og utforsker pluraliteten av sannheter og individets erfaringer av virkeligheten, og anser dette som en ordentlig kilde av kunnskap, se (Duignan, 2024).

Denne mostanden er også synlig i den nye feministiske musikkvitenskapen som avviser Freuds teorier. Det er oppsiktsvekkende hvordan disse teoriene er stengt ute, både i og på utsiden av feminismen. Før 1990 var psykoanalytisk analyse av musikk mest av interesse for psykoanalytikere enn musikkvitere, men i de siste tiårene har psykoanalytisk forskning dukket opp under ny musikkvitenskap, postmodernisme og ny hermeneutikk, uten oppmerksomhet gitt til tidligere tradisjoner av psykoanalytisk musikkforskning. Välimäki mener at hvis ikke musikkvitenskap vil ta for seg psykoanalysen, så vil psykoanalysen uansett før eller senere ta for seg musikkvitenskap. Dette har ført til at psykoanalytiske tilnærminger ikke har noe å feste seg til, og på den måten har psykoanalytisk musikkforskning aldri fått utviklet et unikt musikkvitenskapelig felt. Det er fortsatt sjeldent at man snakker om psykoanalytiske tilnærminger i musikkforskning med unntak av musikkterapi og biografier. Ting skjer dog gradvis i forståelsen om subjektet, seksualitet og identitet selv om det virker noe skjult fra feltet. Disse temaene er forsket på under kjønnsstudier og forbli da marginal i musikkvitenskap. Eksempler på nyere musikkforskning med det psykoanalytiske blikket er som nevnt Schwarz (1997), samt Markus Lång (2004) og Robert Fink (2005). Til tross for disse og andre studier blir effekten av disse usynlig (Välimäki, 2005, s. 43-48).

Psykoanalytisk musikkforskning har i all hovedsak satt søkelys på biografiske studier av komponister og musikere, samt musikalsk tanke og erfaring. Kliniske erfaringer av komponister og musikere som har gått i psykoanalytisk behandling eksisterer også. Det har også blitt utført studier på psykologiske meninger av musikk ut fra psykoanalytisk metapsykologi og utviklingspsykologi, med grunnlag i barndommens psykiske utvikling. Videre også introspektive psykoanalytiske studier om erfaringen av musikk. Mange musikkvitenskapelige muligheter i relasjon med psykoanalysen blir dog ikke anerkjent. Dette er synd fordi psykoanalysen kan tilføres til alle subfelt i musikkvitenskap. Det som kanskje fortjener anerkjennelse, er dette med musikk og egofunksjoner. Et annet problem er hvordan psykoanalytisk litteratur tolkes på reduksjonistiske måter der det samme virker å skje i psykoanalytisk musikkforskning som er koblet med nåværende trender i musikkforskningen. Med unntak av Lacan så virker det å være et fravær av anerkjennelse for andre tradisjoner av

musikkforskningen. Dette kan belyse et eksisterende gap mellom postmoderne psykoanalytisk musikk kritikk og den lengre tradisjonen av tilført psykoanalyse⁴ (Välimäki, 2005, s. 53-70).

Utgangspunktet for Välimäki er at subjektivitet i musikk er viktig og har blitt under teoretisert, der lite har blitt sagt om subjektet i lytteren. Musikkvitere som ønsker å bruke Freud søker ikke nødvendigvis etter å redusere alt til seksualitet, men prøver å sette fri spillet mellom musikalske tegn i et ønske om å diskutere strukturelle aspekter av musikk. Interessen er i det utviklende subjektet der musikk og tekst viser seg å være lik psykiske mekanismer teoretisert av psykoanalysen gjennom musikalsk projisering. Hovedfokuset er hvordan subjektet blir formet og dannet via musikalske representasjoner. Subjektiviteten fester seg i det å stadig jobbe ut psykiske strategier for å håndtere det uløselige som kanskje etter hvert kan løses. Vestlig kultur har en tendens til å skyve bort og undertrykke det ubevisste som er grunnlaget for alle meningsprosesser og kreativitet, og som spiller den viktigste rollen i subjektets emosjonelle liv og tanke. Årsaken bak dette er kanskje ønsket om å kontrollere kommunikasjonen og den sosio-symbolske orden, og for å ivareta det. Dette har også funnet sted i psykoanalytisk teori fordi psykoanalysen har blitt formulert på måter som undertrykker revolusjonstrekkene av den freudianske bevisstheten. Tendensen i å skyve bort ubevisste mekanismer er knyttet til epistemologiske⁵ problemer koblet til hva som utgjør «objektet» i psykoanalysen (det ubevisste som aldri kan nåes). Det at det ubevisste blir ignorert i den vestlige verden hindrer språket på flere måter og subjektet i å få utvikle seg. Musikken er et rom som ikke kan presses ned i rasjonell bevissthet, og de komplekse strukturer som kobles til det symbolske gjør at det ubevisste ikke kan forsvinne eller begrense oss i samfunnet og i musikkteorien. Musikk har ofte blitt sett på som farlig og feminin, og som noe som trenger å

⁴ *Tilført psykoanalyse*: bruker psykoanalytiske teorier og metoder for å forklare sosiale, kulturelle, og politiske fenomener, se (APSA, 2009-2023).

⁵ *Epistemologi*: filosofisk studie på natur, opprinnelse, og begrensningen av menneskets kunnskap, se (Stroll & Martinich, 2024).

kontrolleres. Dekonstruksjonsteorier⁶ har lært oss at vi ikke kan stole på at språket kan bære stabile meninger og at metaforer er viktig. Derfor er også Freud sine teorier så viktig for musikkvitenskap (Välimäki, 2005, s. 160-203).

1.3 STUDIENS FORMÅL

Formålet med denne studien er å få innblikk i hva det er i musikken som informerer psykoanalysen, og hva det er i psykoanalysen som informerer musikken. Hvordan kan vi formulere forbindelsene mellom disse to fagfeltene i musikkvitenskap som lar oss bruke det psykoanalytiske blikket i musikkanalyser, samt også som kunnskap om det å lytte til musikk både i og utenfor terapirommet? Kunnskap om det å lytte til musikk tenker jeg er viktig for alle. Vi lever i en moderne og hektisk tid der vi har mye mindre tid i å finne ut av hvem vi er som subjekter og autentiske mennesker, omsvermet av et stort press på alle mulige måter i hvordan du skal være eller se ut. Vi lever, i prestasjonstidsalderen i en moderne kapitalistisk verden som går i høy fart full av informasjon og teknologi som kan gi deg musikk når som helst og hvor som helst. Dette har sine utfordringer.

Studiens formål utover det som allerede er nevnt er et rop etter tiden og tidens viktighet, og selvets viktighet. Noen tanker som er lagt frem er tanker som kanskje kan bidra til den pågående debatten vi har i dag om identitet, autenticitet, subjektivitet, og selvet i musikk. Ved å prøve å finne koblinger mellom musikk og psykoanalysen kan det kanskje bidra med å føre disse debattene videre i et mer åpent rom. Kanskje kan denne masteroppgaven hjelpe oss i å se ting fra flere perspektiver og fra et annet lys.

Studien er rettet mot alle, de som studerer musikk, utøver musikk, og de som lytter på musikk, samt musikkterapeuter, psykologer og psykoanalytikere. Det kan virke som at konsepter fra psykoanalysen og musikk informerer hverandre, og viser hvordan musikken bidrar der ord

⁶ Hovedargumentet for *dekonstruksjonismen* er at mening er upålitelig, og språket som kommuniserer mening er i seg selv upålitelig. Det er umulig å avgjøre fiksede, underliggende meninger i en tekst, se (Balkin, 1996).

ikke strekker til. Musikken kan forbi det ikke- lingvistiske bidra til at språket kan få utvikle seg i terapi gjennom symbolisering og språksettelse på opplevelser av musikken. Kanskje kan økt kunnskap fra begge disse fagfeltene bidra med forståelse for kompleksiteten av det indre i individet (mikronivå), som samhandler med den ytre verden og den sosiale virkeligheten (makronivå). Dette er jo noe vi er høyst opptatt av i musikkvitenskap der vi diskuterer mye om det sosiale fellesskapet, utfordringer i samfunnet og i musikken, hva musikk er og hvordan det påvirker oss. Det er først og fremst individets integrering i seg selv som er viktig for å kunne bli godt integrert i det sosiale fellesskapet. Dette er noe psykoanalysen kan bidra med, og musikken er et verktøy i utviklingsprosessen for å bli et mer integrert jeg. Etter min mening så virker det å være et behov for en større plass for forståelsen av psykoanalysen som teori og praksis i musikkvitenskap slik den har vært og slik den har utviklet seg frem til i dag. Dette er fordi at vi omfatter oss med komplekse menneskelige tema som er så fremtreden i musikk som kjønn, seksualitet, identitet, og følelser.

Gjennom å fremstille litteratur som behandler relasjonen mellom musikk og psykoanalysen, og gjennom egen musikkanalyse av minimalistisk musikk komponert av Philip Glass- (*Metamorfosen I-V*) skal jeg belyse resonanser mellom musikk og psykoanalysen i sin helhet. Jeg velger å kombinere musikkterapeutisk litteratur med musikkanalyse fordi jeg mener at det er viktige sammenhenger å hente. Fellesnevnerne som avdekkes i denne oppgaven er tid, det psykoanalytiske blikket, det akustiske speilet, subjektdannelsen og temporal kontinuitet. Min interesse er tverrfaglig forskning fordi jeg tror at det er den eneste veien å gå for å virkelig kunne forstå noe. Gjennom tverrfaglig teori, kognitiv vitenskap, analyse og kliniske eksempler vil funnene bli tatt opp imot problemstillingen. Oppgaven tar også for seg en hypotese rundt speilnevronteorien, og prøver å koble dette sammen med resten.

1.4 PROBLEMSTILLINGEN

Studien vil bli gjennomført med følgende forskningsspørsmål:

Det overordnede spørsmålet er, hvordan informerer musikken psykoanalysen, og hvordan informerer psykoanalysen musikken/musikkvitenskapen? Dette skal jeg videre utforske ved å sette søkelys på forholdet mellom tid, tidserfaring og subjektivitet i lytteopplevelsen.

1.5 OPPGAVENS STRUKTUR

Etter innledningen med metodebeskrivelse tar vi for oss teoridelen. I teoridelen blir vi kjent med selvet (subjektet) i tid, i psykoanalysen og i musikken, samt historien til psykoanalysen og videre utviklinger. Videre vises kliniske erfaringer og psykoanalytiske teorier, samt perspektiver på det å bruke musikk i psykoterapi. Musikkvitenskapelig teori og kognitive studier er gjennomgående. Denne delen avsluttes med en drøftende diskusjon der problemstillingen er i fokus og hypotesen blir lagt frem med noen tanker om videre forskning.

I påfølgende del settes søkelyset på minimalistisk musikk som en musikkstil med et særlig søkelys på subjektivitet og tidserfaring. Dette er også en musikkstil som har fått oppmerksomhet fra psykoanalytiske musikkforskere. Jeg diskuterer eksisterende analyser av minimalistisk musikk, og gjør min egen analyse. Etter analysene ser vi på ulike teorier som knytter sammen psykoanalysen og tid med et subjektfokus i minimalistisk musikk.

I siste del prøver jeg å ha en drøftende konklusjon av alt sammenlagt, og nærmere belyse problemstillingen og hypotesen, samt viktigheten av mer forskning.

1.6 METODE

Denne oppgaven er kognitiv- musikkvitenskapelig med interdisiplinære metoder. Litteraturen kombinerer teorier og forskningsmetoder fra musikkvitenskap og naturlig vitenskap som semiotikk, kjønnsstudier, filosofi, nevrovitenskap, matematikk/fysikk, analyse av minimalistisk musikk, samt psykoanalytisk teori og praksis, med og uten musikk. Musikkvitenskapelig litteratur med sine analyser og teorier, og kognitiv litteratur sammenlagt, har som hensikt i å svare på problemstillingen på best mulig måte. Oppgaven ønsker å belyse hvorfor kognitiv vitenskap er nødvendig hvis vi bedre skal forstå subjektet i møte med musikk. Gjennom tverrfaglig litteratur prøver jeg å forsterke oppgavens faktiske relevans og viktighet.

Det er en ikke-lineær måte å jobbe på i denne oppgaven som betyr ekspansjon i flere ulike retninger. En ikke-lineær arbeidsmåte vil si at det er flere startpunkt der man kan tilføre logikk til et problem. Det å analysere og velge informasjon på tvers av disipliner er en kunstform, og jeg tror det handler om å ha en underliggende empirisk intuisjon. Det å evne å flyte i tanker i noe veldig kaotisk og uforventet som kan lede til verdifulle mål, er krevende og spennende. En ikke- lineær fremgangsmåte ligner både psykoanalytisk arbeid og minimalistisk musikk. Sånn blir det en sammenheng mellom metode og studiets objekt.

2 TEORIDEL I

2.1 HISTORIEN TIL PSYKOANALYSEN

Sigmund Freud ble født 6. Mai 1856 i Freiburg, Tyskland. Familien flyttet til Wien i 1860, og der bodde han resten av livet. Antisemittismen i Wien rundt 1880 førte til at det ikke var enkelt for Freud å satse på den karrieren han ønsket, så han endte opp med å praktisere medisin. Dette videreutviklet seg, og han spesialiserte seg videre innenfor nevrofysiologi og psykiatri. Arbeid som Freud har publisert innen 1909⁷ markerte starten av psykoanalysen som en teori og behandlingsform. Tenkningen utviklet seg mot det å forstå menneskets mentale funksjon (Kenny, 2016, s. 2). Interpretasjonen av drømmer førte til at psykoanalysen ble etablert (Bettelheim, 1990, s. 77). De andre store bøkene kom i 1905, og verk etter 1909 viste en ganske annerledes kvalitet med status til psykoanalysen som en bevegelse. Flere publiseringer kom i 1920,⁸ og etter hvert ble han diagnostisert med munnkreft. Etter dette kom det to publiseringer til.⁹ I 1938 ble Wien okkupert av nazistene, og Freud med sin familie måtte flykte til London. Der døde han 83 år gammel av sin sykdom (Fancher & Chase, 2008, s. 37 og 38).

Det sentrale i Freuds teorier er konseptet om underbevisstheden med to komponenter, gjemt mening og undertrykkelse der spesielt undertrykkelse er selve nøkkelen til psykoanalysen. Undertrykkelse er den mentale prosessen som former det vi ikke er bevisst på, og som motiverer og påvirker oppførsel. Innholdet er ofte erfart som smertefullt eller forbudt, som er grunnen for at det undertrykkes. Bevisstheden får da problemer med å ta tak på det for å kunne prosessere det, og dette er ansett som en forsvarsmekanisme (Kenny, 2016, s. 2). Psykoanalysen ble det lovende landet, og en ny metode i terapi ankom, en metode som kunne nå undertrykte emosjoner i det ubevisste sinnet. Mange avviste Freud sine teorier av politiske og ideologiske grunner, eller fordi de ikke greide å akseptere teoriene om menneskets seksualitet. Antisemittismen stod ofte bak disse avvisningene. Ulike publiseringer i Polen økte

⁷ *Study of Hysteria (1895), The Interpretation of Dreams (1899-1900) & Psychopathology of Everyday Life (1901)*

⁸ *Beyond the Pleasure Principle (1920) & The Ego and the Id (1923)*

⁹ *The Future of an Illusion (1927) & Civilization and its Discontents (1930)*

betydeligheten av psykoanalysen, og oversettelser av Freud var avgjørende i at den spredte seg til Wien og forbi. Psykoanalysen blomstret i Wien og Budapest før utbruddet av første verdenskrig (Dybel, 2020, s. 201-212). Vanlig kritikk om Freuds teorier handlet om teoriene hans viste til naturlig vitenskap eller ikke med empirisk grunnlag. Det var ikke enkelt for forskere å akseptere at teoriene ikke kunne bli tvunget inn i epistemologiske mønster. Etter hvert som teoriene fikk mer status åpnet det opp for ulike typer av innovasjon, og psykoanalysen skilte seg da ut fra andre disipliner. Psykoanalysen i Polen handler ikke bare om psykoanalysen i seg selv, men om en polsk kultur i det tjuende århundre med artistiske, politiske, filosofiske og religiøse debatter (Dybel, 2020, s. 22-53).

Med utviklingen i Polen og videre blomstret psykoanalysen på ordentlig i Wien. I Freuds tid sent på 1900- tallet og tidlig i det tjuende århundre, var det kulturelle miljøet i Wien opptatt av mentale lidelser der seksuelle problemer var unike i den vestlige verden. Mentale lidelser og ulike patologier var utbredt blant folket i den tiden i Wien, noe som ofte utspilte seg i kunsten, og på operascenen. Mye av interessen for dette kan spores til selve historien av byen Wien, der Freud bidro med å forandre synet på seksualitet og behandling for ulike lidelser. Det er mange andre viktige bidrag i denne utviklingen også. Historisk sett var Wien byen av barokken, noe man kunne se i arkitekturen. Byen var kjent for å være et senter for både det gamle og det moderne, noe som gjorde det til et spennende sted som mange oppsøkte (Bettelheim, 1990, s. 68-75).

De største sammenhengende temaene i Freuds arbeid var, thanatos, eros, død og seksualitet. Freud var dog ikke den eneste personen i Wien som utforsket disse temaene (Bettelheim, 1990 s. 76). Wien eide sin dynamiske, kulturelle, vitenskapelige og artistiske utvikling i andre halvdel av 1900- tallet, til den voksende liberale middelklassen i Habsburg Monarkiet som produserte en ny kulturell elite. Byen var kjernen for vitalitet og intellektuelle diskusjoner som fikk innflytelse på den sosiale realiteten. I slutten av 1900- tallet skjedde en nedgang i den liberalistiske middelklassen som tok plass i 1895 med høyre politikk, nasjonalisme og åpen antisemittisme. Opprøret mot dette førte til nye trender i psykologi, kunsthistorie, musikk, litteratur, arkitektur, maling og politikk. Med interpretasjonen av drømmer (1899-1900), belyste Freud sitt liv i den østeriske- sosiale og politiske virkeligheten (Dybel, 2020, s. 75 og 76). Herifra skulle psykoanalysen bare fortsette å utvikle seg, noe den også gjør den dag i dag.

2.2 HVA ER PSYKOANALYSE I DEFINISJONEN?

Kort sagt så er psykoanalysen en behandlingsmetode, og en teori som har som mål å hjelpe pasienter med å huske og dermed frigjøre energi. Dette for å bidra til å gjøre ubevisst sjels innhold bevisst slik at man kan mykne et strengt over-jeg, og for å styrke jeg-et. På den måten kan man gjenopprette psykisk likevekt (Holm, 2006).

Psykoanalysen har gjennomgått forandringer de siste tiårene til noe vi kaller en relasjonell psykoanalyse. Dette omhandler at vårt mentale liv bevisst og ubevisst blir dannet og kommer til uttrykk gjennom mellommenneskelige relasjoner. Nyere forskning viser at driftsmotiver som kjent fra psykoanalysen av Freud kan utvikle seg senere der relasjonsmotivene allerede er blitt adekvat møtt. Fremstillinger av subjektiviteten i den relasjonelle psykoanalysen er preget av begreper om flere selv eller selvtilstander. Målet i psykoanalysen blir da å finne frem sitt ekte selv gjennom psykoanalysens teorier, og relasjonsmodellen som har blitt utviklet i senere tid (Binder et al., 2006).

To say the same thing in different words: repression leads to endless, mindless repetition, which is why “transference” is so important in psychoanalytic treatment (Solms, 2018, s. 10).¹⁰

¹⁰ *Overføring i psykoanalysen*: viser til pasientens ubevisste projiseringer av følelser og ønsker til analytikeren. Dette er en prosess som fører undertrykt materiale til overflaten, der det kan erfares på nytt og studeres for å kunne jobbe gjennom det, se (*transference*, 2018).

2.3 DET DYNAMISKE SELVET INN OG UT AV TID, I PSYKOANALYSEN

Tittelen på oppgaven, selvet inn og ut av tiden, er lånt fra Scarfone (2009). Jeg har tilført det dynamiske selvet, og i musikken og psykoanalysen. Dette med tid, selvet og psykoanalysen er komplekst og spennende. Det viktigste virker å være den subjektive følelsen av tid, og tid som en erfaring av selvet. Sigmund Freud så på underbevissthets som noe tidløst, med tiden som flyter i deler av psyken som åpner opp til fortiden og fremtiden. Her får subjektet en mulighet å bli kjent med sin egen historie. Subjektiv tid kan sies å være ordentlig bruk av tid der selvet først og fremst er kroppslig. Det finnes et selv som er i tid og en kjerne. Ut- av- tid- selvet avsløres av den sjeldne konkrete erfaringen av tidløshet (Scarfone, 2009). Subjektet og kroppen kan man kalle personen (individet), og viser at subjektet og kroppen er kombinert. Subjektet er aktiviteten av kroppen og selvet er bevisstheten. Det handler om at man er bevisst på selvet som relatert til en selv, og ved å utvikle subjektet i seg ekspanderer man også selvet (bevisstheten) om seg selv og verden (Alexander, 1910, s. 1).

Spedbarnsforskning, utviklingspsykologi og nevrovitenskap sammen med kliniske og psykodynamiske psykoterapeutiske praksiser; viser at forholdet mellom selvet og verden er det som gir grunnlag for kontinuitet, integrering og kreativitet. Det dynamiske selvet og relasjonen mellom selvet og verden gjennom tid og rom, er karakterisert av dens utvidet varighet i tid fra fortid til fremtid, som passerer gjennom nåtiden. Selvets kontinuitet og diskontinuitet, og det subjektive limet informerer vår eksistens og de underliggende dynamikker. Det dynamiske selvet avslører forholdet mellom kroppen, andre, verden, kreativitet og galskap (Spagnolo & Northoff, 2022a, s. x-xii, 1 og 2).

Den spatiotemporale¹¹ tilnærmingen i psykoanalytisk psykoterapi viser til noe som skjer i delt tid og rom som åpner for at selvet kan erfare det som er tapt, og det som står i veien for at selvet kan være en del av verden. Gjennom dette kan selvet (pasienten) jobbe med å lege seg selv og den bevisste, ubevisste prosessen gjennom synkroniserende samhandling. Freuds

¹¹ *Spatiotemporal nevrovitenskap*: har mer søkelys på det dynamiske ved psyken enn det Freud har hatt. Dette er noe som bidrar med å lukke gapet mellom det teoretiske, konseptuelle og empiriske. Dette fører til en nær kobling av hjernen og psyken ved å vise topografi, og dynamikk imens de deler sine trekk, se (Northoff & Scalabrini, 2021).

tidligere arbeid har belyst dette mellom naturen og kulturen. Nevrotiske symptomer tar form og er markert av konflikter i forholdet mellom psykiske nettverk som ego, id og superego. Selvet kan bli forstått som noe med ulike tidsdimensjoner der fortid, nåtid, og fremtid er formet og skapt av barndom og voksent liv. Selvet temporaliserer¹² og spatialiserer¹³ hjernen, og er koblet til psykologiske funksjoner på en subjektiv måte. Det handler om en grunnleggende subjektivitet av den spatiotemporale strukturen av selvet i nevrologisk aktivitet i hjernen, såvel som i varierte psykologiske funksjoner (Spagnolo & Northoff, 2022b).

For å forstå emosjonelle tilstander og kognitive prosesser er det først og fremst tiden vi må gå til. Mange psykiske og nevrologiske sykdommer knyttes til forstyrrelser i emosjonell og kroppslig selvregulering, såvel som subjektiv tid. Studier peker på at økende bevissthet på selvet (kroppen og emosjonelle følelser) samsvarer med en økende bevissthet på tid. Forholdet mellom subjektiv tid og kroppslig selv knyttes til strukturen i hjernen som heter *Insular cortex*. Dette er en struktur som er helt avgjørende for at hjernen kan prosessere sensoriske inntrykk og evne å kode emosjonelle og affektive tilstander. Denne prosesseringen foregår i en symbiose med andre strukturer i hjernen. Forholdet mellom subjektiv tid og kroppslig selv kobles til denne strukturen og er avgjørende for forståelsen av subjektiv tidsperspeksjon. Hvordan vi oppfatter passeringen av tid og hvordan vi oppfatter varighet av tid (Wittmann, 2022, s. 1-8; Mathiasen, 2015).

Det er ikke bare på grunn av traumer at man kan oppleve en forstyrrelse av selvet og tiden. Det høyt teknologiske postmoderne samfunnet vi lever i byr også på utfordringer for selvets

¹² *Temporalisere*: lineær progresjon av fortid, nåtid og fremtid. Det omhandler menneskets persepsjon av tid, og er koblet med spatiotemporalitet i nevrovitenskapen. Temporale trekk av identitet i en spatiotemporal modell bidrar med temporalitet av selvet og dens kontinuitet over tid, grunnlagt i den skala- frie og temporal- strukturerte nevrologiske aktiviteten i hjernen. Selvets kontinuitet av spatiotemporal minne styrer spatiale og temporale strukturer, se (Northoff, 2018).

¹³ Det å *spatialisere* er en kompleks oppgave som involverer områder og kognitive prosesser i hjernen som er avgjørende for intelligent kompleks oppførsel, se (Contreras et al., 2020, s. 12).

(subjektets) utvikling. Alt vi omgir oss med i dag kan påvirke vår persepsjon om oss selv og vår virkelighet gjennom innbilte selv som konstrueres utenfor oss. Psykoanalysen har blitt et sted der individet søker etter helhet og integrering, og etter en subjektiv identitet, psyke og livsstil. Det er mange som virker forvirret i dag i henhold til subjektdannelsen og utviklingen av selvet (Gazetas, 2000, s. 51 og 52). Relasjonen med den andre foregår gjennom det vi kaller for språk. Det er noe som omfatter det symbolske snarere enn det imaginære. Selvet dukker opp i de tidligste perioder av et barns utvikling gjennom speilfasen. Denne fasen er viktig for det å imaginært kunne projisere over på den andre en mangel, og bidra til en følelse av et selv. Jacques Lacans psykoanalytiske teorier i (Gazetas, 2000) viser at underbevissthetens relasjon med det symbolske fører til en tilgang til språket (Gazetas, 2000, s. 60-63).

Georg Northoff (2023) er en av flere forskere i dag som arbeider for å skape en ikke-reduksjonistisk nevrovitenskap.¹⁴ Northoff er nevrolog, psykiater og filosof, og har forsket på den temporale kontinuiteten og dimensjonen av selvet. Gjennom nevrovitenskapelige og psykodynamiske studier på hjernen, ser man at tiden er en viktig faktor i dette. Det har blitt observert lengre og kortere tidsskalaer (nevrologiske bølger i aktivitet) i hjernebilder. Dette er forskning som bekrefter strukturen av ego, superego og id beskrevet av Sigmund Freud. Hjernen har sine egne tid og rom som synkroniserer med verdens ytre tid og rom. Selvet er en subjektiv komponent av egoet, og sansen samt erfaringen av selvet er distinkt fra objektet. Temporal kontinuitet er nøkkelen for både selvet og sin kontekst, og for å kapre psykoanalysen og nevrovitenskapen må vi se på hvordan vi kan sammenfatte det subjektive og objektive, det psykiske og det nevrologiske (Northoff, 2023a).

¹⁴ *Ikke-reduksjonistisk nevrovitenskap*: har som mål i å kunne forske på fenomener som foruten ikke kunne bli gjort uten denne metodologien. Konseptuelle modeller og ontologiske teorier med empirisk data virker å være nøkkelen til å forstå hjerne- sinn koblinger, og subjektivitet. Denne metoden tillater for en systematisk forskning som kan koble konsepter og fakta på en valid måte uten å redusere den ene til den respekterte andre, se (Northoff, 2022).

Tid og temporal kontinuitet er nøkkelen for å koble sammen subjektive og objektive aspekter ved selvet. Hvordan er selvet relatert til hjernen og dens tid? Dette skjer gjennom at selvet beveger seg og integreres på tvers av ulike tidsskalaer. Det dynamiske selvet er til stede i alle tidsskalaer, fra korte til lange, og kjenner ingen temporale grenser. Hjernen i seg selv viser flere tidsskalaer, og konstruerer sin egen tid på tvers av ulike tidsskalaer. Dette ser man gjennom nevrologiske aktivitetsforandringer. Hjernen kan sammenlignes med havet som viser korte, lange og raske bølger. Dette er nevrologiske bølger i bevegelse som kalles nevrobølger, og er viktig i forholdet til selvet fordi forskning viser at hjernens nevrobølger er direkte relatert til vår sans av selvet. Gjennom hjernens tidsskalaer prøver selvet å lime sammen øyeblikk og hele livet. Selvet og hjernen er temporal og bidrar med temporal kontinuitet, noe som muliggjør vår evne til å delta i den pågående forandringen i tiden av verden. Dette er viktig i psykoanalysen også gjennom forskning på narsissisme og traumer. Narsissisme handler om å være oppslukt i eget selv, og ha lite interesse i andre mennesker og verden rundt. I hjerneforskning beskrives narsissisme gjennom at man ikke ser raske og korte bølger, bare store, sakte bølger. Selvet i narsissisme bor i sin egen sakte bølge, og greier ikke å reagere og skifte til de raskere og kortere bølgene som er avgjørende for å kunne koble seg til det ytre miljøet og andre mennesker. Det handler om å ha en altfor sterk temporal kontinuitet av selvet med alt for mange sakte bølger. Forskning, data og fenomenologi støtter det temporale synet på narsissisme både nevrovitenskapelig og psykodynamisk (Northoff, 2023b).

Forskning viser at mennesker med barndomstraumer har en høyt redusert temporal kontinuitet i hjernens nevrologiske aktivitet. Lange og sakte bølger er underrepresentert her, og disse menneskene er ofte nervøs og spent i sinn og kropp. Et eksempel viser at en mor som ammer barnet sitt imens hun er nervøs og spent overfører dette over på barnet sitt, og barnet absorberer det inn i sin egen tidsskala. Traume er en forstyrrelse i den temporale kontinuiteten innen selvet i seg selv, og på samme tid den temporale kontinuiteten av det indre og ytre. Derfor opplever man det som heter dissosiasjon¹⁵ som viser til et tap av den temporale kontinuiteten. Psykoterapi handler om relasjoner, og hva er relasjoner? Det er temporal kontinuitet og er nøkkelen i terapi. Det handler om å gjenvinne og gjenetablere den temporale kontinuiteten av selvet og den eksterne verden. Dette skjer gjennom tid og overføring mellom

¹⁵ *Dissosiasjon*: skjer når noe som vanligvis henger sammen, ikke henger sammen lengre. Det er som et slags tap av virkeligheten, se (Baksaas, 2023).

pasient og terapeut, og gjennom terapeutens temporale kontinuitet. Terapeutens tidsskalaer kan bidra som en erstatte for de manglende i pasienten, og pasienten kan da jobbe med å utvikle og integrere en bedre temporal kontinuitet som også gjør det mulig å nå de psykologiske problemene som kommer av traumatiske hendelser. Når de raske bølgene integreres med de lange sakte bølgene, kan noe sørges og utvikles. Videre oppfordrer Northoff nevrovitenskapen og psykoanalysen å følge sporet av fysikken og temporal kontinuitet for å forstå hjernen, psyken og selvet, gjennom nevropsykoanalyse. Her mener jeg musikken må tas i bruk. Fysikere har lenge sett på tid som et nøkkeltrekk for å forstå verden og universet, og påpekt temporal kontinuitet for eksistensen av verden og universet (Northoff, 2023c).

2.4 DET DYNAMISKE SELVET INN OG UT AV TID, I MUSIKK

Det finnes mange studier i dag som snakker om musikk og tidspersepsjon. En studie har belyst positive effekter av musikk på tidspersepsjon der musikken viser til en relativt trofast persepsjon av tid passert. Fravær av musikk har vist å lede til en overestimering av tid passert i ventesituasjoner. Tempo, volum og familiaritet av musikk viser også til innflytelse på tid (Guéguen & Jacob, 2002, s. 213). En annen studie viser at musikalsk stimuli har en interaktiv effekt på tidspersepsjon, og at det som produserer tidsforstyrrelser var musikkens tempo. Den emosjonelle erfaringen av musikk på tidspersepsjon er koblet til den temporale dynamikken av musikken. Det er viktig å forske videre på musikk for å bedre forstå måten emosjoner påvirker vår tidspersepsjon, fordi emosjonell musikk har dynamiske temporale egenskaper som ikke er synlig i visuelt emosjonelt stimuli. Tempo sin innflytelse på tid kan bidra med forståelsen av psykologiske prosesser som oppmerksomhet, minne og forventning som er relatert til persepsjonen av tid i lyttesituasjoner (Volet et al., 2013, s. 10; Pereira et al., 2022).

Nevrologiske studier om selvet konseptualiserer at komponenter av selvet ikke kan bli forstått som selvstendige identiteter, men heller som elementer og arbeid av komplekse nettverk. Kognitive konsepter av selvet kobles til minner, følelser og spesifikke mentale tilstander som tillater gjenerfaring av egen individuell historie, og lokaliserer seg selv i subjektiv tid (Zaytseva et al., 2014). Det kan virke som at tidspersepsjon overlapper med langtidsmindet fordi vi lagrer informasjon for å sikre hjernen vår i å huske det. Vi kobler ny informasjon sammen med føreksisterende informasjon, og forstyrrer da tidens linearitet. Har du noen gang tenkt på at du går tilbake i tid når du hører en sang som knyttes en spesiell opplevelse av livet ditt? Eller når du knytter en lukt til en spesiell person, så minner lukten deg om den personen? Det å ta frem minner fra fortiden bruker subjektiv informasjon fra våre sanser- emosjonene knyttet til det musikkstykket eller den lukten. På den måten kan vi gå tilbake i tid, og selvet vårt kan da gå inn og ut av tid gjennom musikk.

Grassi (2021, s. 22) har konseptualisert Freud (1925) sin teori om rytme og tidspersepsjon. Han introduserte rytme som et grunnleggende element av tidspersepsjon. Hypotesen hans var at en mental og emosjonell investering er noe som går sent ut, og tilbake i raske periodiske impulser innenfra i et system som heter *Pcpt-Cs*. Dette er et persepsjonssystem som ligger til grunn for opplevelsen av tid. Freud har prøvd å forklare persepsjoner av interne hendelser av tilfredsstillelse eller utilfredsstillelse gjennom en reduksjon eller økning i spenning av en gitt

periode av tid. Han mente at rytme er det essensielle elementet i både intern og ekstern persepsjon. I musikken er stillhet, tomrommet og pausen viktige elementer også. Menneskelig temporalitet som ikke er knyttet til klokkeid og som er distinkt fra tid og levende organismer, kan bare refereres til subjektiviteten i en aktiv temporaliseringsbevegelse der mennesker skaper sin egen tid med hjelp fra den andre (Grassi, 2021, s. 20-23).

Temporalitet betyr å binde sammen noe i tid. Temporalitet, musikalitet og psykisk funksjon starter å utvikle seg allerede i mors mage gjennom progresjon, rytme, puls, vibrasjoner, lyder, støy og stillhet. Når barnet kommer ut i verden starter den viktige symboliseringsprosessen imot det å kunne utvikle selvet. Symbolisering er tett knyttet til utfoldelsen av en subjektiv temporalitet gjennom hele livet, og musikk kan defineres som kunsten av lyder i bevegelsen av tid (Grassi, 2021, s. 29, 91 og 92).

The infant's ability to measure time is therefore ontologically linked both to her/his somatic urges and to her/his ability to produce and keep an image of the caring adult, with a sense of being one: relationality is, therefore, a key dimension in the development of subjective temporality (Grassi, 2021, s. 72 og 73).

Forskning om hvordan hjernen handler i møte med musikk hevder at musikalsk form er en mental konstruksjon som dukker opp i lytterens sinn. Tid kreves for å fremføre musikk og for å kunne prosessere det akustiske signalet. Konstruksjonen av musikken som oppfattes krever et kognitivt temporalt rom i en tilstand av psykologisk bevissthet. Konklusjoner av hjernens perseptuelle konstruksjon viser til melodibølger av akustisk energi, og at det å oppfatte musikk i høyeste grad er en oppfinnelse av hjernen motivert av energibølger. Det er ikke nok å beskrive akustiske elementer for å kunne forstå hvordan man oppfatter musikalske strukturer. Affektivt og emosjonelt innhold eksisterer kun i lytterens forståelse av det konstruerte musikalske bilde. Det er musikalsk tid og rom vi må gå til hvis vi skal utdype vår forståelse av musikk i en psykoanalytisk situasjon hevder Fiske (2008). Notasjon av musikk er heller ingen god kilde til å forstå dette, fordi den forteller ikke lytteren hva han eller hun skal høre (Fiske, 2008, s. 26-28).

Persepsjonsprosesser i tid kan bidra med forståelsen av musikk, fordi musikk og persepsjon krever et omfang av tid som ikke er mindre enn lengden av dens fremførelse. Tiden som dukker opp mellom gradvise slag har temporale øyeblikk. Dette er øyeblikk som er relevante,

men også vanskelig å beskrive fordi begrepet klokkeid hindrer oss. Hvis vi greier å finne en beskrivelse av vår egen bevissthet av tid så er det kanskje mulig å forstå musikk bedre. Dette er ikke en enkel oppgave, og spørsmålet er om musikk plasserer seg selv i tid, eller om musikk har tid i seg selv. Begrepet klokkeid forklarer nåtiden, fortiden og fremtiden, og persepsjon viser til bevissthet, oppmerksomhet, minner og tankeprosesser. Siden musikk er en temporal erfaring, er det vanskelig å konkludere med klokkeid hva musikk er.

Ulike typer av tidskonstruksjoner kan kanskje bidra med å erstatte klokkeid beskrivelsen av musikk. Vi vet at hjernen er genetisk satt for å søke etter mønster, og dette er grunnlaget i forståelsen om at hjernen trenger realiserte strukturer. Søken etter struktur er noe mange komponister higer etter når de komponere musikk. Det å kjenne igjen struktur i musikk er ikke den eneste grunnen for at vi lytter på musikk, men også en forutsetning for musikalsk forståelse. Musikkpersepsjon starter med å kjenne igjen mønster, og hvis man ikke finner et mønster så kan dette hindre musikalsk forståelse (Fiske, 2008, s. 30-41).

Forskning om selvsammenligningseffekten i det å lytte på musikk er interessant å ta frem. En studie viser at det er statistiske betydeligheter mellom personligheten til en artist og de som hører på musikken til artisten, der kjønn også spilte en rolle. Lytteren velger musikk der artisten har like karakteristikk som seg selv, og misliker artister som er ulike dem selv. Dette kalles en selvsammenligningseffekt, et kognitivt mønster der hvor den andre personen sin personlighet passer en viss stimulus som kan bidra i å forme egen personlighet. Musikksmak er påvirket av passering av tid, og kan forandre seg etter hvert som man blir eldre. Selvbilde og hvordan man ser seg selv og i sammenheng med andre er viktig i det å forstå hvilke artister en viss lytter lener seg på. Personlighetsstabilitet i henhold til alder er viktig her, og det er flere teorier som kommer opp for å møte spørsmål rundt når en person til slutt definerer sin personlighet. Personlighet er noe som stabiliserer seg over tid, noe man ser mer tydelig i voksen alder der ungdommer har et mindre stabilt mønster (Adami, 2022, s. 2-5).

There is never any end. There are always new sounds to imagine; new feelings to get at. And always, there is the need to keep purifying these feelings and sounds so that we can really see what we've discovered in its pure state. So that we can see more and more clearly what we are. In that way, we can give to those who listen the essence, the best of what we are. But to do that at each stage, we have to keep on cleaning the mirror (John Coltrane sitert i Murphy, 2022).

Coltrane snakker her om viktigheten av å stadig vaske speilet, som kanskje betyr dette med å stadig jobbe imot å utvikle seg som menneske. Vil det si å utvikle evnen til å være alene, og tåle ensomhet? Det hevder Winnicott (1958), og belyser at emosjonell utvikling og modenhet handler om evnen i å være alene. Det å evne å være alene omhandler å erfare å være alene i tilstedeværelsen av andre. Identitetsforhold forstyrrer ikke et umodent ego, men styrker det. Gradvis så er det egostøttene miljøet rundt ført inn og bygd i individets personlighet slik at evnen til å være alene kan utvikle seg. Dette er en utvikling som starter allerede i spedbarn-mor/far relasjonen (Winnicott, 1958).

2.5 ÅNDEN AV MUSIKK I PSYKOANALYSEN

Med de ulike dimensjonene vi har sett på i henhold til selvet inn og ut av tid i psykoanalysen og musikken, er det også viktig å ta frem at psykoanalysen har utviklet seg til å ha søkelys på hvordan ting kommuniseres. Det har gått fra interpretasjon til engasjement gjennom delt persepsjon. Det vi gjør når vi snakker og der vår musikalitet blir synlig, er viktig. Dette er noe vi snart skal se nærmere på gjennom en klinisk erfaring. Det å dele musikalitet gjennom kroppen er like viktig som å sette språk på opplevelser og minner. Det er selvets musikalitet som rommer hele individet, og som kan kalles det dynamiske. Det er kanskje lettere å se den psykiske funksjonen av musikk når vi er godt konsentrert i lytting eller deltakelse, og da er det også lettere å nå undertrykte mentale representasjoner og minner i tid og gjennom tid. Musikken beveger oss nærmere en slags sjels logikk av kroppen, og med dette så utvides vår persepsjon. Når musikken blir gjenkjennelig går vi inn en symbolsk utveksling, og da kommer vi til minner, språk, nostalgi og relasjonsdimensjonen. Blum (2023) vektlegger at musikken må høres og føles i psykoterapi i faktisk tid, og i kropp- sinn samarbeid og kommunikasjon. Det er kun på denne måten at musikken blir levende. Den musikalske dimensjonen i psykoanalytisk terapi burde få mer anerkjennelse og teoretisk oppmerksomhet, der den temporale dimensjonen burde anses som en del av det dynamiske rammeverket (Blum et al., 2023, s. 15-23).

Rytme er organiseringen av persepsjonserfaringen, og analytisk arbeid handler om å forandre rytmene til et skifte imot temporaliteten av rammen. Id, ego og superego spiller en rolle i dette arbeidet. Superegoet forteller deg hva du skal gjøre, og egoet lærer deg å finne og skape et repertoar for å vise deg at dine idéer er dine. Ego idealet former en bro mellom deling og individuell bevegelse, et system som utforsker det som beveger en og hver av oss. Kjernen i psykoterapi er å nå kjærligheten. Man prøver å jobbe imot å løse problemet med å ikke greie å elske seg selv eller andre, og dette er også et arbeid som handler om konflikter mellom id, ego og superego. Ved å ta tak i disse konfliktene påvirker man også individets temporalitet. Dette skjer gjennom å prøve å frigjøre undertrykt kjærlighet som har kommet ut som et symptom (konflikten). Musikken bygger sted ut av tid, og rammen til psykoanalysen bidrar med en måte å gi slipp på det statiske rammeverket som kan låse noen i fortiden. På den måten kan ting gå fremover. Temporalitet av persepsjon og rytme, er musikken av å være og fortsette å være, der repetisjonstvangen er en del av den temporale kontinuiteten. Det kan virke som at pasienter lider fra sykdommer av temporalitet der repetisjonstvangen handler om en

vanskelighet i å ordentlig kunne organisere kontinuitet fra der fortid, nåtid og fremtid kan dukke opp. Psykoterapi handler om å gjenetablere temporalitet, som Northoff (2023) også teoretiserer. Svaret i psykoterapi ligger i repetisjonen som er produsert på overføringsnivået, og er brutt av interpretasjon. Dette er noe som gir en mulighet for temporalitetens utvikling, og som da bryter seg ut av den vanskelige syklusen av repetisjon. Det er her individet frigjøres fra sensorisk isolasjon (Blum et al., 2023, s. 36-80).

Superegoet konseptualisert av Freud henger sammen med musikksmak. Komponister har blitt fremstilt å være representanter av samfunnets superego krav. Dannelsen av superegoet ifølge psykoanalytisk teori, kommer fra tidlige akustiske sfærer av subjektet. Dette er grunnen for at barndomserfaringer i henhold til psykisk dannelse, subjektets voksne liv og kreativ produksjon har blitt forsket på i studier om musikkterapi, musikkpsykologi og psykobiografi. Musikalsk produktivitet er en måte å håndtere barndom eller voksen erfaring på, og tilknytning mellom utviklingsstadier og musikalske erfaringer er også studert på et generelt psykologisk nivå. Psykoanalytisk utviklingskonsept kan bli brukt som musikkanalytiske verktøy (Välimäki, 2005, s. 76-78).

Freuds egen selvanalyse kan sies å være oppdagelsen av psykoanalysen hevder Anzieu (1995/2016). Etter mange ekstreme livshendelser analyserte han flere av sine egne drømmer, ved siden av pasientenes drømmer. Videre fra dette kom, *The Interpretation of Dreams* og hele teorien av psykoanalysen. Med et kreativt blikk på psykoanalysen så er det ubevisste til en forfatter en levende og individuell virkelighet som gir tekster liv og egenhet. Det ubevisste i leseren fører dette frem til nytt liv og til en annen originalitet, og det samme skjer i prosessen mellom pasienten og analytikerens. Kreativitet tilhører fem sfærer; det moderlige, faderlige, femininitet, maskulinitet og det ubestemte. Disse tar plass i den mannlige kroppen fordi en større andel av skapere er menn. Den faderlige mentale funksjonen er generelt sett mer utviklet i gutter enn jenter der mannlig kreativt er en forening og ikke en selvmotsigelse av maskulinitet. Kreativitet kan dukke opp i midtlivskriser, når man bli eldre og bærer med seg imitasjoner av det å være et dødelig menneske. Da produseres det ulike typer av kunst som en slags løsning på depresjon eller tap. Det å lage et stykke kunst kan være en prøvelse i å re-etablere kontinuitet, totalitet, perfektjon og briljansen av den narsissistiske innpakningen (Anzieu, 1995/2016, s. xxix og xxx).

Imitasjon belyses gjennom filosofiske vinklinger som noe som tilfører musikken mening og at musikk er selve viljen. Er det id, ego og superego som regjerer i musikken, eller emosjon og intellekt? Dette er en debatt som Freud deltok i. I følge Feder (1990) så spiller dette en liten rolle, fordi det viktigste virker å være å kunne forklare mekanismene rundt den tilfredstilteisen vi opplever som lyttere i berøringen av musikken, både på individ nivå og et universelt nivå. Mimesis¹⁶ er et kjent begrep i filosofien, og betyr at det er en naturlig og klar konsonans mellom språket av både lyd og affekt. Dette har lenge vært i debatten om musikalske uttrykk og dens evne til å representere emosjonelle tilstander gjennom lyd. Imitasjon har et dypt og direkte uformidlet forhold med de mest indre strukturer av vårt vesen og av vår natur. Musikken virker å være viktig i utviklingen og funksjonen av det ubevisste mentale livet, noe man kan se gjennom koblinger mellom psykoanalysen, etnomusikologi, akustemologi, evolusjonær musikkvitenskap, bioantropologi og nevrovitenskap (Feder, 1990, s. 1-3; Grassi, 2021, s. 48 og 49).

In psychoanalytic work repetition of narrative becomes meaningful through the very elements that structure music: rhythm, harmony, tone, timbre and silence. Musical structure is the foundation of unconscious psychic life (Grassi, 2021, s. xv).

Gjennom musikalske dynamikker mellom mennesker knyttes imitasjon til tidligere erfaringer. Transkripsjon, imitasjon, repetisjon og variasjon har avgjørende roller i både psyken og musikk, og i møte med den indre og ytre verden. Denne tilnærmingen er viktig i forholdet mellom musikk og psykoanalysen, at psykoanalysen blir informert av musikken istedenfor motsatt. Musikk som et symbol viser på en paradoksal måte ingenting annet enn seg selv, eller til noe objekt som er ulikt fra seg selv, og er et ufullendt symbol hevder Grassi. Imitasjon kan sies å gå foran identifisering i utviklingsfasen, og som utvikler seg sammen med repetisjon som er kjernen i alle musikalske former (Grassi, 2021, s. 49). Det kan være grunn for å tro at vi ikke kan nå de tidligste mentale bevegelsene uten musikk, samt også de mest primitive erfaringer og funksjoner. Hvis det skjer sensoriske brudd når barnet ligger i magen til sin mor, påvirker dette utviklingen og kan bli en skade som skjer før mor og barn forholdet kan etablere seg. Rytmske mekanismer av viktige prosesser blir da understyrt men kan bli gjenarbeidet igjen senere i den psykoanalytiske behandlingen (Grassi, 2021, s. 5).

¹⁶ *Mimesis*: handler om å imitere eller representere, se (*Mimetic*, 2024)

Spedbarnets reaksjon på lyder er noe annet enn deres reaksjon på annet stimuli. Far og mor prøver å skape trygghet gjennom egen musikalitet med vugging, sang, eller rolig prat. Dette gir en god start på barnets utvikling, og kan kobles til begrepet kommunikativ musikalitet. Denne tryggheten viser til en symbolsk tilknytningsprosess som skal beskytte mot en truende ekstern verden. Det å være redd eller være sensitiv for lyd er også noe som er viktig i psykoterapi der følelsen av å være tilfredsstillt kommer når psykologiske spenninger er lettet, og frigjort. Musikken er her et verktøy i å frigjøre energi. Tryggheten som mor og far prøver å bygge med barnet sitt kan også føre til at stillhet kan oppleves som skremmende, fordi man da får kontakt med sin ensomhet. Det å lytte eller holde på med musikk i en gruppe kan hjelpe med å lette på angsten av å føle seg ensom i verden. Men kompleks ensomhet kan kanskje ikke håndteres i en gruppe, og trenger mest sannsynlig en- til- en- kommunikasjon for å kunne repareres. Kombinasjonen av flere ting spiller en stor rolle i hvordan musikken høres, og musikk kan gi ulike ting til ulike individer. Dette virker dog ikke å svare på hva det er i musikk som er tilfredsstillende. Individets uorganiserte ego blir utfordret i møte med musikk, og hvis flykt eller forsvar ikke er mulig lagres det masse energi for å kunne stå imot angsten som sitter i kroppen. I samtidighet med dette prøver individet å forberede seg på å konfrontere lydene. Gjennom former og lover i musikken prøver egoet å bli en del av dens organisering, og det er på den måten man kan oppleve mestring og frigjøring av energi (Feder, 1990, s. 4-8). Freud hevdet at det som er tilfredsstillende i møte med musikk ikke kan forklares med logikk, og kaller det derfor for en sekundær prosess av psyken. På den måten skiller musikk seg fra andre kunstformer. Det er frigjøringen som fremtrer i møte med musikk som er viktig, når musikken transformerer kaos til orden (Feder, 1990, s. 9 og 10).

I dagens teknologiske samfunn har vi tilgang til musikk overalt, hvor og når som helst i søken etter våre tilfredstillelser. Med dette så kan det være naturlig å stille spørsmålet om musikken også kan bli som et slags nytt rusmiddel. Ruud (1983) vektlegger at det er nødvendig å diskutere musikkens bruksmåter og funksjoner i samfunnet. Med tanke på subjektets utfoldelse i musikken og forbi, så er dette viktig. Det burde være vår oppgave som musikkvitere og pedagoger å prøve å beskytte autentiske funksjoner i musikken. Er mange i total isolasjon med musikk på ørene i jakten etter tilfredstillelse? Hva er konsekvensen av det? Konsekvensen kan være en mangel på bevissthet eller kunnskap for individet som igjen hindrer subjektets mulighet i å få utvikle seg (Ruud, 1983, s. 7 og 11). Subjektet (selvet) kontrollerer ikke mening, men er en effekt av den pågående konstruksjonen av mening. Musikken er agenten som bidrar i subjektets utviklingsprosess, en delt subjektivitet gjennom

musikk. Välimäki vektlegger at subjektet (selvet) alltid søker stabilitet, og er alltid uoppgjort, tvilsom og ustabil. En teori om mening er en teori om subjektet, og kan tolkes og diskuteres med språket av psykoanalytiske teorier som omfatter seg med subjektivitetsdannelse. Musikk kan bidra i å frigjøre subjektet i sin prosess av dekonstruksjon og dannelse, der subjektet er i stadig krise og truer med å ikke eksistere. Subjektdannelsen i musikk kan være en metode i musikkanalyse (Välimäki, 2005, s. 3-13).

With our patients we can experience the use of different temporalities by analyst and patient, ruptures and recoveries of temporality in the analytic process, or the building up of temporality by children who were not allowed to develop their own sense of time. The analyst`s and patient`s musical and sensory features of body, word and voice convey the largest extent of contents and movements from their own psychic life. We cannot do without music in order to approach the earliest psychic motions, as well as the most primitive experiences and functioning (Grassi, 2021, s. 5).

Grassi teoretiserer her viktigheten av musikk og musikalitet i psykoanalytisk arbeid gjennom temporalitet, og med dette skal vi se nærmere på en klinisk erfaring utført av henne.

2.6 KLINISK ERFARING

En pasient snakket alt for fort i terapitimene og hadde problemer med å ta valg i livet sitt. Ofte hadde pasienten dårlig tid, og viste en ganske rask og oppadgående rytme i måten å snakke og være på. Pasienten slet med å finne støtte i Grassi (terapeuten) sine tidsskalaer, som belyste en roligere nedadgående rytme eller et øyeblikk av hvile. Med opplevelser av traumer i sin oppvekst fikk Grassi en følelse av at pasienten søkte etter å finne sin egen rytme og sin egen tidsskala, der pasienten kunne finne ro og stabilitet. Grunnet en kaotisk oppvekst så slet denne pasienten med å finne dette i sitt voksne liv. Det var usikkerhet i om pasienten kunne greie å bruke lang tid i terapi for å greie å finne denne tiden som kunne skape ro. Tid er et sentralt element i terapiforholdet, noe pasienten synes var krevende i perioder. Dette gjelder ikke bare tid som i lengden av terapi, men også i selvets evne i å gå inn og ut av tid i henhold til smerte og forsvarsmekanismer. Det å bruke tid hjalp pasienten å greie dette i takt med utviklingen av trygghet og tillit til analytikeren (Grassi, 2021a. s. 15-18).

Pasienten prøvde å avslutte terapien ved et punkt fordi utfordringene kanskje ble for tøffe emosjonelt sett, og brukte forsvarsmekanismer. Grassi møtte disse forsvarsmekanismene med stillhet i starten som førte til at pasienten følte seg forlatt og fortapt, samt at Grassi ble en slags trussel. Stillhet var ikke noe pasienten håndterte veldig bra fordi det ga en følelsen av å være alene i verden. Pasienten hadde et stort behov for et strukturelt lydinnhold der rytmer kunne skapes for å innpasses. Etter hvert kom pasienten tilbake i terapi, og overvant sin egen forsvarsmekanisme. Herifra hadde ikke pasienten i like stor grad en rask rytme i sin diskurs. Repetisjoner over tid gjennom møtene mellom pasienten og Grassi viser til at utviklingen tar form gjennom en pågående prosess med motstand som må overvinnnes. Det er veldig forskjellig når en viss stilhet, innhold eller en storm av følelser kommer. Men det viktigste i et terapeutisk arbeid er at de får komme (Grassi, 2021b).

Timene fulgte en spesiell rytme som startet med en lang stillhet som først kunne oppleves som fiendtlig, etterfulgt av en ganske flytende del. Etter enda en periode med fravær kom pasienten tilbake, og delte dype vanskelige emosjoner fra sin oppvekst. Pasienten var ikke klar før nå. Etter hvert som tiden gikk, fikk Grassi mer tilgang til pasientens historie og oppvekst. Språket utfoldet seg i takt med pasientens temporalitet. Det var noe i hvordan pasienten koblet sammen ordene sine i starten ved å utvide den siste vokalen, som har effekten av å mykne rytmen og flate ut den tonale svingningen. Dette er noe som fratar

pasienten i å snakke med pauser, pust, rom og melodiske bevegelser. Det ble da vanskelig å konkludere timene fordi det aldri var et punkt av ankomst eller pauser i pasientens fraser. Dette var en måte å knytte seg til Grassi på, men det viste også til pasientens beskjedenheter gjennom å gjøre enhver interpretasjon ekstremt vanskelig når det da ofte blir en knekk i kontinuiteten (Grassi, 2021c).

Bevegelsen av kroppen til pasienten og lyder som kommer utenfra påvirker også terapiprosessen. Observasjon og det å bli kjent med hverandre i terapi tar tid. Tiden er viktig for å bygge trygghet og tillit slik at pasienten etter hvert kan få jobbe med det som skaper mentale problemer. En annen pasient som Grassi hadde, reagerte sterkt på lyder som kom utenfra. De opplevdes som en fiendtlig forstyrrelse i terapirommet, en slags irregulær rytme knyttet til opplevelser av angst i barndommen. Pasienten kunne blokkere lydene ved å legge hendene på ørene akkurat slik pasienten gjorde i barndommen, fordi lydene påvirket pasientens evne i å tenke og føle. Grassi kunne lett i disse timene bli en slags skummel person fordi pasienten ikke greide å skille tiden fra barndom, og her og nå- tiden i terapi. Vonde emosjoner tok over og var sterke, og derfor måtte dette bearbeides over tid for at pasienten kunne finne sin egen tid her og nå (Grassi, 2021, s. 18 og 19).

Disse kliniske eksemplene viser dette med tid, musikalitet og temporal kontinuitet i et verbalt og kroppslig samarbeid i psykoterapi. Hvor lang tid dette tar er avhengig av forholdet mellom pasienten og analytiker. Tid er det mest primære elementet i musikk og spiller en avgjørende og kompleks rolle i psykoanalysen. Ved minner som ikke får bli bearbeidet kommer tvangen til å repetere eller dissosiere, som kan lede til knust tid. Eksemplene handler om musikalitet i psykoterapi, og ikke det å lytte til musikk. Det handler om rytme som noe som oppfattes av øret, der det er alternasjoner av lyder og pauser, og lyder som er mer intens eller mindre intens. Alternasjon av lys og mørke med alle dens variasjoner i form og farge, lyder og lukter korresponderer på et psykosomatisk nivå rundt å åpne opp og lukke i møte med et oppfattet stimuli, men også av variasjon i fysiologiske aktiviteter. Rytme er avgjørende i lek hos små barn der det alltid er en forstyrrelse som viser til en forventning, et tomrom om hva som skal bli representert av det fraværende stimuli. Freud har tatt for seg leken *The game of the wooden reel*, en lek som er ansett å være en prototype av den sentrale betydningen av rytme i psykologisk organisering. Det inkluderer repetisjon også, som Freud mente var det mest radikale og usynlige aspektet av drift. Språket kommer senere når alt annet er bearbeidet ut (Grassi, 2021, s. 15 og 19).

Repetisjon er familiære mønster som lagres i lytterens minne, og for hver gang kreves det mindre energi for å forstå det han eller hun hører. Trusselen blir redusert når gjenkjennelse er der, og lytteren lagrer energi av forventning i et familiært mønster. Tilfredstillelsen av energi som frigjøres i lytting av musikk kommer vanligvis ikke med en gang slik den gjør med latter, men det skaper en sekundær spenning. Familiære mønster i moderne musikk ser man gjennom nye sanger som ofte ikke blir populær før de blir familiære nok, og på den måten kan lytteren oppleve sin mestring av den. Med mestring brukes også lite energi, og da kan lytteren ofte miste interessen og melodien må da erstattes av en annen. Psykodynamikken viser at hvis spenningen er for bratt og frigjøringen for plutselig, så forandrer type av nytelse seg også. Når lytteren når frigjørelse så skjer dette gjennom regresjon til en primitiv egotilstand, noe som skaper rom for den begeistrende nytelsen av musikk. Lytteren erfarer at lydene er produsert av seg selv eller være seg selv fordi det føles slik emosjonelt. Med nedbrytelsen av ego grensene som skjer her kommer den oseaniske følelsen som Freud har teoretisert, å være i ett med verden er nådd (Feder, 1990, s. 15-19).

Det er viktig å ikke glemme at rytmisk stimulans i første omgang var fysisk. Lyder fungerer som vibrasjoner ofte forstått av reseptorer som er spredt rundt gjennom kroppen før det blir prosessert av vårt akustiske apparat. Muligheten for barnets psyke å etablere seg selv i kroppen avhenger av et omsorgsfullt miljø som tillater repeterende mating, lyder og trøst. Freud inkluderer alt dette i alternasjonen mellom tilstander av eksitasjon og ro. I terapiarbeid med barn er det viktig å dele rytmiske erfaringer med en annen person for å hjelpe barnet å få ut mentale psykotiske eller autistiske tilstander. Gjennom dette åpnes tilgangen til affekter og vitale erfaringer. Det samme gjelder i voksen psykoterapi der man jobber med barnet i den voksne. Nevrologisk forskning er viktig i alt dette. Den nyfødte sin spesifikke musikalske kompetanse har sin kilde i områder av begge hemisfærer, og i denne sfæren jobbes det med å tolke og forstå strukturerte lydsekvenser, mest de som har rytmer like med de kroppslige. Språket blir ansett å være en høyt spesialisert underklasse av musikalsk kognisjon der stemmen også har rytme. Stemmen styrer sinn, kropp, handling, tanke, bevisst og ubevisst, samt emosjon og mening. Den bærer de tidligste gjemte musikalske og affektive erfaringer, og gjennom stemmen åpnes tilgangen til det ubevisste som leder til hjertet av subjektiviteten. Temporalitet, musikk og psykisk funksjon utvikler seg fra progresjon, rytme, puls av vibrasjoner, samt lyder og stillheter som babyen i magen tar til seg. Symboliseringen er tett knyttet med utfoldelsen av en subjektiv temporalitet (Grassi, 2021, s. 20-29).

2.7 LYTTESUBJEKTET I PSYKOTERAPI

Nå kommer vi inn på metoden om repeterende selvvalgt musikk i psykoterapi. Det har vært mangel på forskning innenfor dette feltet, men det er på vei til å endres delvis gjennom begrepet kommunikativ musikalitet (Butterton, 2008, s 1). Arbeidet med musikk i psykoterapi og selvvalgt musikk handler om høyre til høyre hjernehalvdel og kommunikasjon med analytiker. Det kan virke som at noen deler av en pasient sitt indre ligger i deres valg av musikk. Dette er et komplekst møte mellom pasient og analytiker med overføring, kontraoverføring og jobben av relasjonen. Dynamikken handler om de tilknyttede mønstre av nevroner i hjernen som ble skapt i mors mage og mor/barn relasjonen (en høyre til høyre kommunikasjon), før den mer modne tilknytningen med venstre hjernehalvdel formes og det verbale språket kommer mellom to og tre års alder. Høyre del dominerer det ikke- verbale og for å respondere til stress. Voksne har ikke verbal tilgang til denne tidlige delen av selv- i- forholdet, men det er spor i alle spedbarns hjerner som høyre til høyre metoden kan nå. Det å lytte til selvvalgt musikk kan nå disse tidligere relasjonsmønstrene ganske direkte. På den måten kan pasienten finne smerte som er undertrykt i det indre, og som ligger til grunn for de problemer pasienten har. Musikken kan nå dette mer direkte, og på den måten effektiviserer musikken verbal psykoterapi. Lytteopplevelsen må speiles av analytikeren, og repetisjonen av denne høyre til høyre prosessen kan da starte å gjenoppbygge en ny og mer trygg base av pasientens forhold til seg selv. Tidligere smerter og traumer samt forsvarsmekanismer som knyttes til dette er lagret i høyre hjernehalvdel. Sterke affekter i psykoterapi viser en økende høyre hjerneaktivering i pasienten når disse viktige øyeblikkene fremtrer, og da virker emosjonell kommunikasjon å være avgjørende (Butterton, 2008, s. 4 og 5).

Forskning viser hvordan mennesker kan bruke musikk for å regulere humøret fra dag til dag, og i henhold til subjektdannelsen kan dette være en hindring. Det å bruke musikk for å regulere humøret kan også være en måte å dissosiere fra hvem de faktisk er, og hva de egentlig føler. Kanskje det er mange som gjør det i dag med den enkle tilgangen vi har til musikk uten å være klar over det selv. Det kan være en bra ting og en dårlig ting å gjøre. Det å lytte for å regulere humøret er noe annet enn å lytte til musikk i psykoterapi, fordi i psykoterapi bruker man tid og man reflekterer over musikken. Musikk kan være mer enn noe i et korttidsformat for humørforandringer, og kanskje er det lurt for flere enn bare en pasient i psykoterapi å tenke i disse baner når det gjelder lytteopplevelsen. Det som er relevant er

hvordan musikk innen psykoterapi handler om å ha omsorg for selvet, noe som kanskje burde være en viktigere oppgave enn å lage historier om oss selv gjennom musikk. Man kan velge fantasi for å frigjøre seg fra verden til tider, men man kan også miste seg selv i det. Ved selvvalgt musikk i psykoterapi kan pasienten på en bedre måte bli klokere på hvem de er i relasjon til andre og verden. Det mest betydelige for psykoterapi er autonomi og individualitet, og desto større en pasient sin selvvalgte musikk er, desto større intensitet av emosjoner føler pasienten. Dette skjer oftest når man er alene og ikke i en sosial setting (Butterton, 2008, s. 76-83). Et klinisk eksempel om å lytte på musikk i psykoterapi viser til at den selvvalgte musikken forandret seg gradvis i terapiprosessen av en pasient. Pasienten fikk jobbe med sorg gjennom selvvalgt musikk. Gjennom tid og mange selvvalgte stykker fikk pasienten utvikle seg nærmere i det å finne seg selv og sin egen stemme (Butterton, 2008, s. 8).

Music is about the self alive, about the time and tensions of moving. It's experience is free of the named facts of memory, and it can think or feel in new ways about the future- about who the person alive in the music is, what kind of person `I am and Will be`, with what kind of hopes and anxieties and about the people who are `my friends` (Butterton, 2008, s. v).

Det finnes flere kliniske eksempler der ute om det å lytte på musikk i psykoterapi, noe som belyser et felt i vekst.

2.8 SEMIOTIKK, KJØNN, KROPPEN OG MUSIKK

Det operative og det epistemologiske behovet for å fikse grensene av det musikalske tegnet er et av problemene med semiotikk av musikk, fordi semiotikken studerer musikalske fakta som tegn, i følge Tarasati (1995). Hvis emosjonelle tolkninger av en musikalsk situasjon er den eneste ordentlige betydelige effekten som tegn produserer, så blokkerer tegnets vekst og tolkningsutviklinger seg. Ingenting er et tegn i seg selv, bare i den grad at det samsvarer med en betegnelse, og et innhold. Det er i objektet at den musikalske semiotikken fester sine begrensninger og mangler, enten med å overse problemet med betydning i favør over andre tilnærminger som hermeneutikk eller eksperimentell psykologi. Negative svar som kommer fra dette, kan føre til at vi får feil svar om hva musikk faktisk er. Det er vanskelig å avgjøre grensene mellom semiotikk og ren fantasi som er provosert av musikken (Tarasati, 1995, s. 44-59).

Välimäki legger vekt på at Lacan og Kristeva sine teorier om subjektet er viktig fordi de peker ut spesielle forhold mellom psykoanalysen og semiotikken, og at man ikke trenger å skille mellom dem. Semiotikken er en metodologisk forhandler mellom psykoanalytisk tolkning, og beskrivelser av sosiale strukturer og innhold. Det handler om det symbolske og det semiotiske som benevnes som metapsykologi. Metapsykologi omhandler symbolisering i en psykisk prosess eller representasjon, og følger klassisk freudiansk teori. Systematiske synspunkt former viktige ting i psykoanalytisk semiotikk, og legger vekt på rollen av meningsproduksjon i subjektet, samt hvordan mening blir formet i samarbeid med logikken til bevisstheten og det ubevisste. Dette skjer gjennom fantasirommet lagt frem av Schwarz. Musikken jobber for å låse opp det ubevisste og frigjør spenning som er aktivt dissosiert. Med et dynamisk perspektiv kan man bidra med et teoretisk perspektiv for å studere hva som er undertrykt i musikk og hvorfor, i alt fra sjanger, stil, komposisjon, musikksmak og ideologier av musikkvitenskap og ulike psykiske fenomener. Man kan utforske psyken og det ubevisste med drift metaforer introdusert av Freud (Välimäki, 2005, s. 18-20 og 71-73).

Kroppen er viktig i psykoterapi og i musikk der musikk er lyd i bevegelse. Man kan utvikle språket som er bygd på det kroppen allerede vet og gjør i terapi gjennom evnen til å bevege oss i tid og rom. Du kan skape tid gjennom å bevege deg. Musikk er bevegelse i rom, og gjennom dette dannes den temporale strukturen seg. Kosmos eller universet holder alt dette sammen, noe som belyser en dynamisk form (vitalitet) (Stern, 2010, s. 89-91).

Det er viktig å føre kroppen tilbake til senteret av det psykoanalytiske feltet. Kroppen er sentral for det fysiske livet, og i Freuds tid var kropp og seksualitet undertrykt.

Det er også en stor misnøye i det moderne mennesket i nåværende sivilisasjon fordi den typiske pasienten i psykoanalysen ikke lengre er nevrotisk eller noen som lider fra hysteri eller besettelse, men mer av personlighetsforstyrrelser. Hovedgrunnen for dette er mangel på grenser. Hvis vi skal forstå vår psykiske, fysiske og intellektuelle verden må vi, ifølge Anzieu, erstatte gamle tanker (Anzieu, 1995/2016, s. xvii-xxxvi).

From another, it is clear that, like parthenogenesis, self-analysis is a powerful fantasy: to reproduce oneself single-handed, through a mode of communication with oneself, not another. Perverse, absurd or megalomaniac, this is, for Anzieu, the base fantasy of all creativity. (Anzieu, 1995/2016, s. xxix).

Huden omslutter kroppen og i analog med huden så omslutter egoet psyken. Innholdet i psykoanalysen kan ikke være et innhold uten at det er relatert til en beholder. Psykoanalysen jobber mest i dag med forstyrrelser av innhold og beholder forholdet, men trenger sammensveising og utvidelse av det mentale og det kroppslige egoet. Driften og kroppen er viktig i den psykoanalytiske settingen, og Freud har konseptualisert drift både i henhold til seksualitet og død (Anzieu, 1995/2016, s. xxxv og 11-13). Hvis man skal vektlegge den relasjonelle psykoanalysen og temporal kontinuitet så er kanskje den viktigste driften dette med tilknytning. De andre driftene er kanskje bare delkomponenter av det endelige målet som er å føle seg tilknyttet andre mennesker. Kroppslige erfaringer gir opphav spesifikt til egoet, og den psykiske omfavnelsen stammer fra mor/far- barn forholdet gjennom den kroppslige omfavnelsen. *Pcpt- Cs* systemet viser at egoet ikke har noen sans av en start eller en slutt, eller av å være udødelig. Dette systemet føler at egoet har en temporal enhet som hindrer den i å tro på at det som skjer med oss følger en kronologisk orden, og at dette er noe som skaper flyten av tid fra før til nå, samt den tradisjonelle orden av historiefortelling. I drømmer f.eks. er mange karakterer noe som reflekterer ulike deler av subjektets selv. Mange kreative artister bruker ofte drømmer som medium i sine oppdagelser gjennom dekonstruksjon av tidligere kunnskap og bevisste tilstander. Hvis vår opplevelse av egoets kontinuitet på tvers av tid forsvinner fra det våkne livet, kan det føre til fenomenet av depersonalisering og déjà-vu. Egofølelser inkluderer både en mental og en kroppslig følelse, og i det normale livet er en ikke bevisst på denne dualiteten. Dette er fordi det er vanskelig å skille dem når de er til stede

sammen, i alle fall hvis man ikke er oppmerksom på prosessen som det å våkne eller falle i søvn (Grassi, 2018, s. 20-23; Anzieu, 1995/2016, s. 89 og 98).

Rommet med lyd i de tidligste erfaringer viser til lyd fra utsiden som påfører smerte når de er høye og plutselige, eller lyder fra innsiden av kroppen som er forstyrrende fordi det ikke er tydelig hvor de kommer fra. Skrik som kommer automatisk ved fødsel er senere knyttet med sult, sinne eller plutselige tap av et objekt. Bakgrunnslyder er musikk- lyd i rik harmoni som viser til ekte musikk eller menneskelig stemmer, som snakker eller synger. I dette øyeblikket og i denne tilstanden sanser babyen en første harmoni og en illusjon av et rom hvor det ikke er noen forskjell mellom selvet og miljøet. Det er her selvet kan hente styrke fra stimuleringen eller roen fra miljøet (Anzieu, 1995/2016, s. 188). Man kan ikke komme bort fra at kroppen er viktig i psykoanalysen og i musikken, fordi kroppen er en del av subjektet. Kroppen burde få mer fokus i musikkvitenskap gjennom psykoanalytiske og nevrovitenskapelige perspektiver. Musikkvitenskapelig forskning på seksualitet og kjønn i musikkteori har vært stor. Et fokus som er godt kjent er begrepet om den maskuline og den feminine kadensen. Hvis en endelig akkord eller frase faller på et sterkt slag kalles det en maskulin kadens, og hvis den faller på et svakt slag kalles det en feminin kadens. I følge feministisk musikkvitenskapelig forskning er det maskuline beskrevet som det normale og det feminine er mer koblet til romantiske stiler. Gjennom historien i vesten har musikk blitt koblet med kjønnsidentitet med kampen mellom det rasjonelle og det irrasjonelle, der det rasjonelle kobles til det maskuline (McClary, 1991, s. 9 og 17).

Det må være en kompleks historie som har ført til at det maskuline og feminine brukes for å beskrive musikk på denne måten, noe som ikke betyr at vi er tjent i å fortsette å beskrive det slik. Dette er fordi at det kan bidra til en ambivalens, og slik blir det kanskje bare en hindring for det musikkvitenskapelige feltet i å få utvikle seg.

De mer vanskelige aspektene av musikk handler om å erfare kroppene våre gjennom musikken. Kroppen har blitt ignorert av objektivismen¹⁷ fordi den introduserer subjektive elementer som er ment å ikke være viktig for den objektive naturen av mening hevder

¹⁷ *Objektivismen*: hevder at det bare er en korrekt måte å forstå virkeligheten på i henhold til objekter og kategorier av objekter, se (Green & Vervaeke, 1997, s. 5-8).

McClary (1991, s. 24). Gjennom psykoanalytiske og nevrologiske perspektiver vet vi bedre i dag at subjektive elementer er viktig for den objektive naturen av mening. Begrepet temporalitet kan veilede oss videre i forståelsen av det menneskelige subjektet. Om en slutt er maskulin eller feminin er kanskje et sidespor for en større og mer kompleks forståelse. Amerikansk musikkvitenskap og musikkteori har sjeldent vært interessert i å forske på den temporale og spatiotemporale dimensjonen av musikk (McClary, 1991, s. 136). Vi skal diskutere dette mer etter hvert.

Naturen og kulturen er assosiert med det feminine og kroppen, der kulturen er relatert til mannlige maktstrukturer gjennom myten om maskulin kreativitet. Menn prøver å eie kreativitet som produsenter av kunstverk fordi kvinner produserer fysisk og menn mentalt. Kulturen krever kunnskap, intellekt og sosiale strukturer produsert av menn, og naturen krever moral uskyldighet fri fra all intellektuell aktivitet. Dette omhandler frykt for å miste kontroll på egen seksualitet og kropp, alt man ikke kan kontrollere er naturen eller kvinnen. Denne frykten er knyttet til det uhyggelige som Freud har teoretisert. Det som ikke kan kontrolleres vises som en side av subjektets oppløsning, noe som peker mot at det da handler om mer enn krigen imot det feminine, men subjektets krig med seg selv. I freudiansk psykoanalyse er dette noe som forekommer i barnets ubevisste fantasier om moren, og former grunnlaget for subjektets konsept om det kvinnelige generelt sett. Moren har født barnet og eier da denne kraften i både å gi og ta liv. Moren er også det barnet må separere seg selv fra for å kunne bli et subjekt. Dette er noe som kan føre til angst som senere kan manifestere seg som kvinnehat, hvis kvinnen/moren stadig angriper subjektets sans av selv og identitet. Kristeva sin semiotiske teori om melankoli kombinerer både Lacan og Freuds idéer i dette. Subjektivitet er et resultat av en type sorg i å symbolisere det tapte objektet, og sorgen som kommer av dette hjelper subjektet i sin utvikling. Dette kan man se i tapt kjærlighet i musikk, som f.eks. i den romantiske musikken med fravær, tapt objekt og evig lengsel. Det uhyggelige kommer til oss og minner oss på repetisjonstvangen som vises gjennom mangel på kontroll og hjelpeløshet (Välimäki, 2005, s. 218, 238 og 275).

3 DISKUSJON: MUSIKK & PSYKOANALYSEN I TEORI OG PRAKSIS

Litteraturen vi har sett på til nå viser oss mye i relasjonen mellom musikk og psykoanalysen. Ved å sammenfatte all litteratur i denne delen skal jeg nå prøve å diskutere alt sammenlagt der jeg også integrerer egne tanker. Musikkanalyser med det psykoanalytiske blikket viser at vi ikke kan skille teksten fra lytterens subjektivitet og meningsprosesser, fordi subjektet deltar i et fantasirom gjennom å lytte til musikk og produserer da sin egen mening.

Forskning av Välimäki, Schwarz, Lång, Lacan, Kristeva, Fink og Kramer er eksempler på musikkanalyser med det psykoanalytiske blikket og subjektdannelsen i musikk. Dette er forskning som fortjener å bli synliggjort i musikkvitenskap, og denne oppgaven ønsker å bidra med at dette ikke fortsetter å bli et under teoretisert felt. Subjektdannelsen skjer i møte med musikalske representasjon som er like våre psykiske mekanismer ved at selvet (subjektet) går inn og ut av tiden, i et stadig arbeid i å løse det uløselige som kanskje etter hvert kan løses. Ved å fortsette å ignorere ubevisste mekanismer i samfunnet og i ulike disipliner som musikkvitenskap, bidras det aktivt i å hindre språket å få utfolde seg, og dermed hindres subjektet i å få utvikle seg.

Subjektive følelser av tid som flyter i psyken der selvet og subjektet går inn og ut av tid, i psykoanalysen og i musikken, åpner tilgangen til fortid, fremtid, nåtid og av og til følelsen av tidløshet gjennom erfaringen av ubevisste mekanismer. Ulike vitenskapelige studier bekrefter dette gjennom å vise hvordan tid, persepsjon og bevissthet henger sammen, og hvordan tiden forstyrres i ulike nevrologiske lidelser. utfordringer i tiden vi lever i samt utfordringer fra barndom og oppvekst fører til at det er vanskeligere å utvikle selvet (subjektet). Hvis det i tillegg er et tabu i samfunnet generelt om ubevisste mekanismer, utgjør dette enda en vanskelighet ved siden av alt det andre som individet bærer med seg.

Denne oppgaven er opptatt av forholdet mellom tid, tidserfaring og subjektivitet i lytteopplevelsen. Da er det relevant å ta frem både utfordringer i samfunnet generelt og i individet. Mangel på tid og høy hastighet i en kapital dreven verden utfordrer også vår persepsjon om oss selv og vår virkelighet. Det psykoanalytiske terapirommet har blitt et sted der mennesker kan puste for å prøve å finne ut av hvem de er. Nevrovitenskapelige og psykodynamiske studier viser at tiden er viktig i dette, og bekrefter strukturen av ego, superego og id formet av Sigmund Freud. Dette er noe som burde løfte frem psykoanalysen i forståelsen om subjektet. Hvis vi følger nevropsykoanalysen, så er subjektet i møte med

musikk og kognitiv vitenskap avhengig av hverandre. Tid og temporal kontinuitet er nøkkelen for å koble sammen subjektive og objektive aspekter ved selvet, der selvet beveger seg og innpasser seg på tvers av ulike tidsskalaer i individet. Traumer og forstyrrelser fra samfunn og oppvekst forstyrrer den temporale kontinuiteten i selvet, både indre og ytre. Et tap av dette fører til dissosiering. I psykoterapi prøver man å gjenvinne den temporale kontinuiteten gjennom tid for å reparere skader i subjektet, som igjen reparerer forholdet subjektet har til den ytre verden. Gjennom at pasienten låner analytikerens tidsskalaer som pasienten kanskje selv mangler, kan pasienten gradvis utvikle seg som subjekt i verden. Dette er noe som er tydelig i det kliniske eksemplet av Grassi. Pasienten virket å utvikle en bedre temporal kontinuitet.

Kliniske erfaringer er viktig i dette for å styrke relevansen og koblingen mellom musikkvitenskap og psykoanalysen. Flere musikkanalyser med det psykoanalytiske blikket og persepsjonsforskning er også viktige bidrag i utviklingen. Med den relasjonelle psykoanalysen som har utviklet seg frem til i dag så blir musikken bare viktigere i henhold til dette, med tanke på komplekse temaer som vi diskuterer i musikkvitenskap. Psykoanalytisk forskning viser sammenhenger mellom driftene og relasjoner. Dette er noe som forsterker viktigheten i å bruke driftsmetaforer utviklet av Freud.

Felles for psykoanalysen og musikk er at begge foregår gjennom individets temporale rom. Gjennom det temporale rommet møter vi på minner, sorg, relasjoner, repetisjon, emosjoner, dissosiasjon, struktur, mønster, bevegelser i tid og rom, musikalitet, speil og overføring. Alt dette ligger til grunn for at subjektet kan få utfolde seg i tid og gjennom tid, og videre kunne binde sammen noe i tid for å utvikle eller redusere sin temporale kontinuitet. Relasjonell psykoanalyse er en viktig dimensjon i utviklingen av subjektiv temporalitet med tanke på mor og far- barn forholdet, som kanskje er grunnlaget for hjernens higen etter å søke etter mønster i musikken. Musikken er da høyst individuell og en subjektiv opplevelse som går forbi beskrivelsen av klokkeid og omhandler den temporale erfaringen.

Imitasjon sammen med repetisjon er viktig i psyken og i musikk, og møte med den indre og ytre verden. Musikken utfordrer subjektet med et uorganisert ego, og det er ikke før egoet greier å imøtekomme mønster og struktur i musikken at mestring og frigjørelse av energi kan oppstå. En bevissthet på hvordan vi lytter på musikk i psykoterapi kan kanskje øke vår forståelse om subjekt dannelsen både i og utenfor terapirommet. Det å lytte for å isolere, og

det å lytte for å frigjøre er to ulike ting. Her kan psykoanalytiske perspektiver bidra i å forstå hvordan man oppnår frigjøring gjennom symbolisering, kroppen, språket, og stemmen. Det å ignorere dette kan øke risikoen for isolasjon, både i og utenfor musikken.

Selvsammenligningseffekten, familiære mønster, imitasjon og delt subjektivitet kan forklares gjennom repetisjon og rytme. For hver gang lytteren lytter krever det mindre energi for å forstå det han eller hun hører. Etter hvert må kanskje en melodi erstattes med en annen fordi interessen avtar. Har det skjedd en subjektdannelse her? Det kan kanskje tenkes. Pasientens valg av musikk i psykoterapi samsvarer med mye av pasientens indre liv, og for å nå relasjonsmønstre. Man opplever sterke emosjoner ved selvvalgt musikk, og disse emosjonene er avgjørende for å kunne nå det som er viktig, der analytiker og pasient jobber sammen og snakker om opplevelsene av de valgte musikkstykkene. Det psykoanalytiske i å lytte på selvvalgt musikk handler om å ha omsorg for selvet. Det å gjøre dette alene uten en terapeut kan føre til at man lettere ikke forstår det man opplever, eller at man lettere faller ut i ren fantasi som er provosert av musikken. Om musikken er en ulogisk sekundær prosess så kan den tilføres logikk gjennom språksettelse av lytteopplevelsen. Dette gjør man gjennom å sette språk på det sammen, og gjennom å forstå historien til pasienten. Kanskje kan dette føre til en slags utviklet lytte musikalitet. Det å lytte til musikk i psykoterapi handler om at analytiker har tett oppfølging på musikken som velges av pasienten gjennom modningsprosessen. Det er to personer involvert i et arbeid med musikk i psykoterapi som belyser en kompleks prosess, med to hoder i fokus i en dynamisk mental kommunikasjon. Den verbale utvekslingen kommer på slutten av lytteerfaringen, der terapeuten lytter på meningen av musikken for pasienten og observerer bevegelser samt valget av musikk i henhold til pasientens emosjonelle og mentale tilstand.

Gjennom driftsmetaforer i musikk av Freud og relasjonspsykologi i nyere psykoanalyse kan musikken analyseres mye dypere. Gjennom nevropsykoanalyse, metapsykologi og dynamiske perspektiver kan vi kanskje forstå hvordan subjektets mening formes i samarbeid med logikken til det bevisste og det ubevisste samt i møte med den andre. Musikken kan bidra i det som er aktivt dissosiert, og driftsmetaforene kan bidra i å forstå det som undertrykkes, både i lytteerfaringen, musikkvitenskapen og i samfunnet generelt.

3.1 HYPOTESE

Dette med å låne tidsskalaer i psykoanalyse som Northoff (2023) legger frem gjelder kanskje også i musikken. Vi låner tidsskalaer i musikk og mennesker bak musikken for å selv utvikle subjektet, samt for å utvikle eller redusere subjektets temporale kontinuitet i fordel for psykisk likevekt. Det er min hypotese ut ifra forskningen i denne oppgaven, og dette kobler jeg til speilnevrons systemet. Dette systemet kan bidra med å forklare det som skjer når man speiler seg i andre, eller å kjenne igjen og sammenligne seg med andre. Dette er noe som skjer usynlig og på et nevrologisk nivå. Intersubjektivt så låner vi tidsskalaer til det som er gjenkjennelig for oss på flere ulike nivåer, og vi låner dem for å kunne forme og danne nye strukturer og mønster i hjernen. Tidsskalaer i en studie om musikk viser at musikken engasjerer hjernen på flere tidsskalaer, fra fraksjoner av en syklus per sekund, til tusen av sykluser per sekund. Nevrologiske studier forsker på hvordan hjernen kan prosessere komplekse innputt som musikk og språk, og videre integrere det til noe meningsfullt. Dette skjer gjennom noe som heter, *Intrinsic neural timescales* (INT). INT har nøkkelrollen eller funksjonen for hjernens innputt prosessering, og er relevant for hjernens funksjon, inkludert rollen den har i mentale trekk og psykiatriske diagnoser (Flaig et al., 2014, s. 9; Golesorkhi et al., 2021, s. 13).

Nevrodynamikk hjelper oss ikke bare å forstå perseptuelle og kognitive responser til musikk, men også affektive og emosjonelle. Musikken trenger ikke å imitere andre typer av sosial interaksjon, men trenger bare å engasjere seg i nervesystemet på passende tidsplaner. Musikken kan være en unik type av stimuli som engasjerer hjernen på måter som ingen annen stimuli kan gjøre, nettopp fordi det er noe spesielt i hvordan musikken kommuniserer følelser. Resonans til tidsskalaer og mønster er iboende spatiotemporal, og temporale aspekter styrer hvordan nevrologiske strukturer er involvert. Musikken kan modulere affektive nevrologiske dynamikker direkte ved å ta dem inn i aspektene av den dynamiske kjernen av bevisstheten, som styrer subjektive følelser fra øyeblikk til øyeblikk. Forskning på mennesker og ikke-menneskelige primater demonstrerer bevis i at hjernen har et hierarki av INT. Det er mange ubesvarte spørsmål her, men funn peker sterkt imot nøkkelrollen til INT i temporal integrering. INT medierer oppførsel og kognisjon (minne, selvet og bevissthet), og speilnevronteorien er koblet til handling og oppførsel (Flaig et al., 2014, s. 9). Hver tidsskala i innputten er matchet med tidsskalaen i hjernen gjennom temporal integrering (Wolff et al., 2021, s. 12). En annen studie viser at nivåer av språk hierarki er operasjonalisert som

tidsskalaer, der hvor hver tidsskala refereres til et sett av spektrale komponenter av et språk stimuli. Denne studien bidrar med nye bevis rundt likhetene i språk prosessering mellom det å lese og det å lytte (Chen et al., 2024).

Det er noe som aktiveres i møte med den andre gjennom spatiotemporale intersubjektive tidsskalaer. Vi låner kanskje hverandres tidsskalaer og musikkens tidsskalaer for å utvikle eller redusere vår egen temporale kontinuitet. Det handler da om mer enn bare musikken i seg selv og man føler gjenkjennelighet til en artist, tekst, komponist, fordi det er noe man skal lære/låne og forstå/utvikle. Dette vekker minner og emosjoner gjennom gjenkjenneligheten, struktur og mønster.

Tilbakemeldinger er viktig i psykoanalysen og handler om terapeuten gjennom kontraoverføring som mottar tilbakemeldinger fra pasienten. Terapeut og pasient er påvirket av hverandre. Dette resonerer også i matematikken og kvantefysikken i rollen om observatøren, noe som har enorm betydighet for psykoanalysen. Det er interessant at det samme problemet er til stede i matematikk og fysikk, hevder Moscardini (2019), og henviser til arbeidet om observatøren i kybernetikk (*second-order cybernetics*) av Heinz Von Foerster (2007)¹⁸ (Moscardini, 2019, s. 7).

“Whatever is said is said by an observer”

(Maturana & Varela, 2012, sitert i Moscardini, 2019, s. 8).

Psykoanalytikere ville tilført projisering i dette med observatøren- et språk, og mening. Man ser bare det man vil se, og man kan kun se det man allerede vet, der «vannet søker sitt eget nivå». Kanskje kan man foreslå at det samme gjelder for musikken, man kan kun føle ut ifra musikken det man allerede vet eller er klar for å forstå. Dette er noe som kanskje kan ligge til grunn i speilnevronsysteemet og INT som styrer det dynamiske selvet (subjektet) i sin dannelsesprosess. Videre kan dette eventuelt være grunnlaget for hvorfor du går mer overens med noen mennesker over andre, og for at du får sterkere emosjoner for noe typer musikk over andre typer musikk.

¹⁸ *Kybernetikk*: viser til vitenskapen og teknologiene som observerer og beskriver dynamikker, og samvirket i tekniske og biologiske prosesser, se (UIO, 2024).

Matematikk i handling og interpretative evner i psykoanalysen er veldig like fordi begge handler om tilbakemelding, erfaring og vurdering. Før det tjuende århundre var matematikken distinkt fra observatøren og grunnlagt i logikk. Logikk er fortsatt viktig, men det vi vet i dag er at konteksten er like så viktig. Vitenskapelig tenkning er bestemt, testbar og logisk. Den er hovedsakelig lineær og retter seg mot en likevekt, og bruker analyser og reduksjonisme av repeterende resultater. System tenkning er intuitiv, ustabil og kaotisk. Det repeterer ikke og bruker syntese og en holistisk tilnærming der helheten er større enn resultatet av delene og forholdene mellom enhetene. *Second-order cybernetics* viser at observasjonen er høyst avhengig av observatøren, og at det som er observert ikke er det som faktisk eksisterer, men sinnets tolkning av hva som er der. Matematikk prøver å veve sammen sinnets interpretasjon til matematiske strukturer for å eventuelt kunne føre det til en slutt. Musikken og psykoanalysen gjør noe av det samme gjennom repetisjoner, mønster, tema og variasjoner (Moscardini, 2019, s. 8-14).

Second-order cybernetics utviklet seg mellom 1968 og 1975 gjennom anerkjennelsen, samt makten og konsekvensen av kybernetikkens utforskning av singularitet. Det handler om rollen til observatøren der observatørens er verdsatt og anerkjent, istedet for skjult slik den har blitt i vestlig vitenskap (Glansville, 2024, s. 1.). Kybernetikk står for åpenhet og evnen i å se ting fra flere perspektiver på en gang, og avviser dette med å følge et fikset og singulært synspunkt, og et fikset hierarki (Steenstra, 2010, s. 34, sitert i Strange, 2019, s. 216).

Det finnes en del studier som kobler sammen kybernetikk og speilnevronsystemet, men dette skal vi ikke gå inn på nå. Det viktigste å nevne er hvordan *second-order cybernetics* er koblet med musikkvitenskap. Ximena, A. González- Grandon (2024) er nåværende postdoktorforsker ved instituttet for kompleks vitenskap. Hun forsker på forholdet mellom livet, fantasi, sinnet, og læring av musikk med varierte epistemologiske og metodologiske tilnærminger som fenomenologi, kompleks vitenskap og filosofi. Hun foreslår at hvis vi skal få til å bygge en bro mellom musikkpraksis, musikkteori, lytting, analyser, lydpersepsjon, musikalsk fantasi, erfaring og tanke må vi bruke semiotiske konstruktivistiske tilnærminger. Flere teorier kan brukes opp mot dette, og spesielt Foerster sin konstruktivistiske teori om egenatferd (*second-order cybernetics*). Det å gå imot en semiotisk kognitiv tilnærming til musikk er en bevegelse fra erfaring til forklaring, og fra sensasjon til kognisjon. Med hver ny erfaring som subjektet får skapes det nye funksjonelle toner, noe som også musikkviter Mark Reybrouck (2024) forsker på. Gjennom tverrfaglige perspektiver prøver han å føre sammen psykologi, biologi, semiotikk og musikk gjennom lytte-strategier, musikalsk forståelse, semantikk og

biosemantikk. Teoretisk er han involvert i musikk kognisjon, persepsjon, og biologiske røtter av musikalsk epistemologi med en legemliggjort og etablert tilnærming til musikk (Ximena, 2024a, s. 356-359).

Legemliggjort fantasi¹⁹ og musikalsk overskudd på nivået av interaksjon mellom agent og musikalsk miljø spiller en viktig rolle i musikkens kognitive semiotiske prosesser. Foerster sine teorier kan brukes som epistemologiske verktøy. Dette kan kanskje føre til et skifte i musikkvitenskap til musikalsk konstruktivistisk epistemologi,²⁰ og videre til forståelsen av den objektive og subjektive dikotomien²¹ som en konstruksjon. Kanskje kan dette være et godt teoretisk startpunkt, hevder Ximena. Egenatferd ifølge Foerster viser eksterne observatør- manifestasjoner, og kobler persepsjon til handling i en stadig prosess i å skape mening, direkte og internt. For å forstå egenatferd som en underliggende metode for sinnet, og musikk som et illustratorisk eksempel på det, må vi skille mellom direkte handling av musikalsk persepsjon, og dens transformasjon som musikalsk fantasi. For å kunne ha en produktiv dialog om forståelsen av musikalsk semantikk er det kanskje nødvendig å introdusere observatøren. I følge Ximena mangler det anerkjennelse for parallell-paradigmatisk legemliggjort musikk-kognisjon i diskusjoner innenfor musikkvitenskap, etnomusikologi og i filosofien av kognitiv vitenskap som er relatert til erfaringen av musikk. *Second-order cybernetics* har ikke vært alene i å prøve å formulere alternativer til musikk (Ximena, 2024b).

Det har gått 30 år siden oppdagelsen av speilnevronsysteget og viser til en milepæl i sosial og kognitiv nevrovitenskap med en imponerende evne i å åpne til ny forskning og bygge broer mellom nevrovitenskapen og humaniora (Bonini et al., 2022, s. 779). Speilnevronsysteget

¹⁹ *Legemliggjort fantasi*: innebærer det psykologiske, lingvistiske, nevrovitenskapelige og filosofiske, samt kropp- sinn metaforer. Videre kobles dette med hendelser over tid og våre erfaringer, og konseptualiseringer om musikk, se (Johnson, 1997-98). Det ligner temporal kontinuitet.

²⁰ *Konstruktivistisk epistemologi*: at kunnskap er noe som er konstruert av det erkjennende subjektet og ikke noe som er passivt mottatt fra miljøet, se (Olsen, 2024, s. 82 og 83).

²¹ *Diktonomi*: en ulikhet mellom to helt motsatte idéer eller ting, se (*Dichotomy*, 2024).

aktiveres når vi beveger kroppen og når vi observerer handlingen til andre. Flere studier kobler dette til sosial kognisjon som emosjon og empati, samt også til dysfunksjoner i systemet og mentale lidelser (Jeon & Lee, 2018). Speilnevroner kan kanskje tilby en forklaring på sosial kognisjon og fylle inn koblingen som lenge har vært manglet mellom det psykologiske og det sosiale. Det sosiale kan da bli funnet på innsiden av individet. Er det da mest sannsynlig at vi utviklet speilnevroner fordi vi er sosiale vesener istedenfor motsatt? (Coessens et al., 2013, s. 91 og 92). Dette er det ikke enkelt å svare på enda. Men det er veldig interessant å tenke på hva som underligger dette med å like musikk samt å like ny musikk, og videre slutte å like musikk som man har likt før.

Musikk kan kanskje bidra i å løse opp de strukturelle konfliktene mellom id, superego og ego gjennom at den når lettere inn i det ubevisste og sorgen enn verbal terapi kan gjøre ene og alene. Det kan i alle fall ta lengre tid uten musikken som verktøy. Id representerer biologiske fundamentet av personligheten, og grunnleggende instinkt- drifter, og da spesielt seksuelle drifter som søker tilfredsstillelse. Egoet kommer som et resultat av direkte innflytelse av den eksterne verden, og regulerer seksuelle energier slik at tilfredstillelser kan samhandle med kravene fra virkeligheten. Superegoet kommer som en konsekvens av et uløst Ødipus-kompleks,²² og binder psykiske verktøy for å jakte etter idealistiske mål og perfektjon. Superegoet er kilden til moral, sensur og samvittighet. Konflikter mellom id, superego og ego kalles strukturelle konflikter (Lapsley & Stey, 2024, s. 1).

Uløst sorg kan være et hinder for den nevrologiske tilknytningen fordi de strukturelle konfliktene da blir uløst. Musikken bidrar der psykoanalysen ikke strekker til, og psykoanalysen bidrar til musikken gjennom viktigheten med symbolisering, språk, trygghet og overføring. Det er lettere å frigjøre smerter fra musikken i relasjon med en lyttende og trøstende annen. På den måten blir ikke følelser kontrollert, men frigjort. Destruktiv repetisjon styres av driftene, og er vanskelig å komme ut av alene. Det virker kanskje paradoksalt at opplevelser og følelser må fordøyes gjennom repetisjon i terapi for å greie å overkomme

²² *Ødipus-komplekset*: handler om barnets konflikt med foreldrene sine der mor blir idealisert og far blir en konkurrent, eller vice versa. Det er kjent å være grunnlag for nevroser hvis det ikke blir ordentlig oppløst og bearbeidet, se (*Oedipus Complex*, 2018).

destruktiv repetisjonstvang, men samtidig virker dette å være løsningen. Musikkens mange identitetsrom på veien virker å støtte utviklingen, og desto mer subjektet utvikler seg, desto enklere blir det å evne å være alene sammen med andre, og være seg selv sammen med andre.

Videre fra dette så er vi kanskje ikke tjent i å plassere konstruerte antakelser om hva feminitet og maskulinitet er i henhold til subjektets plass, og subjektets sjans i å få utvikle seg verken i samfunnet, kunsten eller musikken. Hovedfokuset burde være subjektet i mannen og subjektet i kvinnen med alle deres likheter og ulikheter. Både kvinner og menn har maskuline og feminine aspekter ved seg, og ved å ignorere subjektet og kjerneselve og kroppen ignorerer vi også det som er viktig i henhold til menneskelige emosjoner. Det virker å handle mer om subjektet sin krig med seg selv enn en krig mellom det maskuline og feminine. Et fokus som handler om separasjon, tapte objekter, lengsel og sorg er viktig her, og kan erstatte et eventuelt feil fokus. Sorg og subjektdannelse virker å gå hånd i hånd, og uten sorgen kommer repetisjonstvangen.

Det er nettopp på grunn av tanken om subjektet at jeg stiller spørsmål om det moderne musikkforbruket som funksjon eller distraksjon. Det krever av oss musikkvitere å sette søkelyset på musikkens egenart og funksjon i samfunnet og for individet. Dette for å åpne rommet for subjektets bevissthet på egen lytting. Ruud (1983) belyser dette, og hevder at vi kanskje ikke greier å fange inn selve uttrykket eller det driftsmessige grunnlaget i musikk om vi ikke vender oss mot psykoanalysen. Psykoanalysen kan bidra med svar på de seksuelle drifter og begjær som eksisterer i musikken, fordi det musikalske uttrykket har sine røtter i tidligere epoker av livet. I tiden før egoet kunne skille mellom seg selv og sine omgivelser (Ruud, 1983, s. 11 og 32). Rytmask repetisjon og aksentuering skaper og utløser seksuell spenning, og melodien og den kontrollerte beherskelsen av tonehøyder er resultatet av en balanse mellom instinktiv energi og dens hemninger. Musikken kan prøve å kontrollere truende impulser og krefter, og på den måten er musikalske ytringer et redskap i egoets forsøk på å tilfredsstille visse ønsker, og et forsvar ovenfor visse impulser. I takt med kognitiv utvikling og etter hvert som vi greier å uttrykke meninger og tanker kan det synes som om innholdet i musikk løsrives fra sitt opprinnelige driftsgrunnlag (Ruud, 1983, s. 33 og 35).

Avvisning av vanskelige følelser kan også indikere et mønster av å dissosiere inn i musikken, fordi det er for vanskelig å sette ord på følelsene (da) og individet har kanskje heller ikke kontakt med kroppen sin. Hverdagslig musikk kan bringe emosjonelle forandringer, men

musikk i psykoterapi handler ikke om manipulering av emosjoner, snarere tvert imot. Det handler om å hjelpe individet til å finne sitt ekte jeg og få bearbeide tidligere uløste vanskelige følelser. Når pasient og terapeut lytter til musikk valgt av pasienten er det ikke rom for et husket tap. Tapet kan huskes når musikken slutter, men tomheten er sagt å fylles med tilstedeværelsen av terapeuten og i sporet i pasienten hjerne av tidligere mønster rundt mor/barn relasjonen (dette første musikalske mønsteret) som danner kjernen for fremtidig kommunikativ musikalitet (Butterton, 2008, s. 5). Det å speile seg selv i artister som har like personligheter som vår egen kan legges frem som musikk som et sentisk speil, eller som min hypotese: en speilende tidsskala. Komponister setter sitt personlige stempel på musikken som man kan finne i den indre pulsen i musikkstykket, og da skaper man en følelsesmessig mening i den enkelte frase. Vi gjør det også gjennom språkets intonasjon i ulike bevegelser og måter vi opptrer på (Ruud, 1983, s. 41 og 42).

Hvis vi skal forstå individets selvvalgte musikk er det også viktig å forstå kulturelle kontekster ved siden av oppvekst og relasjoner. Den tverrfaglige forståelsen er viktig, fra nevrovitenskap, tilknytningsteori og musikkvitenskap. Målet er å frigjøre innelåst energi, men hvordan finner man den frigjøringen gjennom musikk? Hvert stykke har en klar start og en klar slutt, noe som lytteren er klar over. Holdningen til lytteren og artisten er viktig der stillheten også har viktige funksjoner. Stillheten skjerper fokuset for den truende situasjonen der hvor lyd forstyrrer stillhet, og ved å øke trusselen øker også sannsynligheten for å kunne nyte gjennom mestring. Dette tillater også lytteren å forberede seg psykologisk på oppgaven i å mestre den musikalske lyden (Butterton, 2008, s. 5; Feder, 1990, s. 12 og 13).

Psykoanalysen kan bidra i forståelsen av musikk fordi den viser til innsikt, og det er anerkjent at musikken er en kunstform som inneholder hele personligheten til musikeren, enten komponist eller fremfører/lytter. Trygghet som tilhørighet som musikalsk gruppeaktivitet kan gi er genetisk satt fra det å være medlem av flokken eller familien. Spenninger som er undertrykt av undertrykte ønsker og emosjoner blir frigjort i musikken, som kanskje hadde blitt låst fast hvis ikke. Men for å kunne frigjøre det kreves refleksjon og språksettelse samt forståelse av egen livshistorie. Musikken bidrar med dette i møte med egofunksjonen der musikalsk aktivitet tilbyr seg selv til egoet som en nytelsesform av mestring, og for å overkomme trusselen av den traumatiske tilstanden (beskyttelse mot panikk). Blir musikken for kompleks og ikke kan mestres blir det for mye for lytteren. Musikken viser til en mestring i et ikke- lingvistisk medium som vanligvis ligger utenfor feltet av de fleste strukturelle

konflikter (Feder, 1990, s. 22-26). Musikk virker å kunne være noe mer enn humørforandringer og reduksjon av ubehag. Det som virker å være det viktigste er hvordan musikken handler om å ha omsorg for selvet (subjektet).

Det kan kanskje være slik at det er både id, ego, superego, emosjoner og intellekt som regjerer i musikken, det er ikke enten eller. Gjennom repetisjon, tilfredstillelse, rytme, harmoni, tone, klang og stilhet ser man den musikalske strukturen og hvordan den samsvarer med den psykiske strukturen av det ubevisste indre livet. Vi imiterer og speiler hverandre, noe som viser til hvordan psyken møter musikken og musikken psyken. Grassi hevder at det er psykoanalysen som informerer musikken og ikke motsatt, men det må jeg si meg uenig i. For meg virker de å informere hverandre. Musikk som et symbol viser ingenting annet enn seg selv og er et ufullendt symbol, men i møte med subjektets historie så er ikke symbolene ufullendt. Identitetsmusikk kan være som ventestasjoner i reisen til subjektet der du kan fjerne deg fra ulike identiteter gjennom livet som har hjulpet deg på veien. Det å ivareta en slik måte å være på i verden krever nok stadig selvransakelse, i alle fall i tanken om sensorisk isolasjon.

Musikk og psykoanalysen virker å informere hverandre gjennom like og ulike måter å nå subjektet på gjennom tid. Begge er opptatt av å nå informasjon som ligger i det ubevisste, og begge er opptatt av dette med sorg og melankoli. Det musikken kanskje kan lære av psykoanalysen er at det tar tid, og at lytting er mer enn bare en tilfredsstillende opplevelse, samt at musikalitet er mer enn at det bare forekommer i å utøve eller høre på musikk. Psykoterapien kan lære av musikken at musikken kanskje greier å nå sorg enda dypere og raskere enn psykoterapien greier alene. Nevrologiske kognitive studier belyser begge felt, og fletter dem mer sammen. Selvet går inn og ut av tid både i musikken og i psykoterapien, der fellesnevneren er at man går inn i en tid som er knyttet minnefunksjonen, og ut av tiden igjen. Her kan musikken lære av psykoterapien viktigheten av å reflektere etter man opplever aktivering av minne og emosjon i møte med musikk- hvorfor beveget dette meg som lytter og som individ og hva handler det egentlig om?

Begge fagfelt er opptatt av temporaliseringsprosessen. Der temporalisering og tid er symbiotisk avhengig av hverandre. Men det er tid som sammenfatter disse to fagfeltene mest i sin helhet etter mitt syn. Hvis vi prøver å ta for mye kontroll på tiden så angriper vi selve terapiens vesen og kanskje også musikkens vesen. Fortiden og nåtiden flyter sammen i terapi og i musikk. Det ubevisste tidløse i terapirommet og i musikk viser til at psykoanalytisk

behandling med musikk er en tidløs erfaring som utvikles gjennom en mer sirkulær enn lineær forståelse av tid. Dette er en konstruktiv prosess i stadig forandring der etter hvert nye mål blir formulert og nye spørsmål dukker opp, noe som åpner opp for nye perspektiver og nye detaljer. Akkurat som subjektdannelsen i en prosess beskrevet av Välmäki. Det dreier seg om persepsjon der fortid og nåtid, og her og nå påvirker hverandre. Liaaen (2018) hevder at det som anses som sant om fortiden kaster nytt lys over overføringen, og det som anses som sant i overføringen kaster nytt liv over fremtiden. Arbeidet med å komme i kontakt med pasientens indre verden kan være strevsomt, og dette kan også være strevsomt for den som lytter på musikk med et mål i å utvikle seg som menneske. Sammen med klang, toneleie og betoning kommuniserer vi mye om oss selv gjennom tidsintervaller og lyden av vår tale, og hvis vi prøver å ta for mye kontroll over tiden begrenser vi også muligheten til å komme inn på det nære og personlige der det sammensatte og mangetydige kan komme ut og frem. I starten beskytter mange seg og er forsiktig med å avdekke for mye, noe som kan knyttes til det uhyggelige i musikken, frykten og angsten. Vi trenger tid på å tre frem, der tid er nødvendig i prosessen. Jeg tror det samme gjelder i musikken som et utviklingsverktøy for subjektdannelsen, og som noe mer enn reduksjon av smerte og økt livskvalitet. Tid er humanisme og subjektdannelse (Liaaen, 2018).

4 TEORIDEL II: MINIMALISTISK MUSIKK

4.1 MINIMALISTISK MUSIKK

Utviklingen av den minimalistiske musikken på 1960- tallet hadde et særlig søkelys på tid, puls og repetisjon, som den delte med sen -barokk -instrumental -musikk. Minimalisme er en form for klassisk musikk som kan knyttes til lydlig selvregulering, og emosjonell stemning ble en viktigere faktor enn musikalsk form ene og alene (Fink, 2005, s. 207 og 233).

Minimalistisk musikk kan beskrives som en ny måte å lytte til musikk på med søkelys på prosessen. Det er små forandringer som er i fokus, og ikke målet som i den vestlige tradisjonelle kunstmusikken. Freud hevdet at tendensen i å repetere seg selv er essensiell for forståelsen av menneskets psykologi- en slags mekanisme for å redusere spenning. Gjennom Freud har man prøvd å se på betydningen av musikalsk repetisjon forbi tilfredstillelsesprinsippet (Fink, 2005, s. 5 og 231-233). Stilen er kjent gjennom komponister som Philip Glass, Steve Reich, Terry Riley og John Adams. Grunnen til at jeg har valgt analyse av minimalistisk musikk er fordi denne musikkestilen har mye til felles med psykoanalysen i sitt søkelys på subjekt og tid. Den nye minimalistiske musikken inviterer til å utforske både psykiske og musikalske strukturer.

Det kan virke å være en kompleks relasjon mellom minimalistisk musikk og metafysikken av tiden. Formalistisk sett så renser minimalistisk musikk konseptet av hva et musikalsk verk er, og kognitivt tillater denne musikken oss fenomenal kunnskap av hvordan det er å erfare tid etter et statisk syn. Denne type musikk er verdifull fordi den oppnår enten det formalistiske eller de kognitive målene på en original måte (Puy, 2018, s 1267). Repetisjon påvirker lytterens orientering imot musikk, og gjør det mulig for oss å erfare en utvidet tilstedeværelse gjennom en slags deltakende delt subjektivitet som oppfordrer til utførelse, og bidrar til musikalsk tilfredstillelse (Margulis, 2013, s. 9-13). Musikalsk repetisjon er en type objekt, men også en spesiell type av oppførsel. Psykologien av andre typer repetisjon som språk, ritualer og rutiner kan også knyttes til psykologien av musikalsk repetisjon. Repetisjon kan føre vår oppmerksomhet til mikrostrukturer og uttrykksfull timing, og prøve å få ut individet samt også tilknytningen med miljøet rundt (Margulis, 2013, s. 55 og 59).

4.2 MINIMALISTISK MUSIKK OG ANALYSE

Mange analyser feiler i møte med minimalistisk musikk grunnet dens enkelhet, men de er alt fra enkle. Det er først og fremst temporalitet og tid som er viktig. Det å inkludere temporalitet i analyser av minimalistisk musikk viser at det er musikalske elementer som skaper vertikal tid. Ofte er vertikal tid sett på som et fravær av lineære elementer istedenfor noe som er aktivt satt på varierte måter. Hvis man analyserer dannelsen av vertikal tid og tillater for noe lineært kan man kanskje forske på temporalitet av minimalismen på en meningsfull og spesifikk måte. Nesten all vestlig musikk eksisterer i lineær tid og fremlegger da at tiden er lineær. Konseptet om vertikal tid virker å funke godt med minimalismen fordi den kan forme ulikhetene med lineær tid, og hjelpe å forklare dissonansen som kan dukke opp mellom den musikalske tiden av minimalismen og objektiv klokketid. Det virker viktig å forstå effekten minimalistisk musikk har på temporal persepsjon. Vertikal tid skapes gjennom frasering som nekter å organisere seg inn i større hierarkiske nivåer, og dannelsen av dette gjøres aktivt gjennom repetisjon, puls og auditive strukturer som skaper frihet for lytteren. Hvis man anser vertikal tid som noe som er aktivt satt så kan man sammenligne temporaliteten av ulike minimalistiske komposisjoner, og videre tillate for sameksistensen av vertikal tid med lineær tid. Da kan man videre avsløre den temporale erfaringen. Ifølge Lee (2013) ligger dybden av minimalistisk musikk først og fremst i kompleksiteten av dens temporalitet, og en forståelse av dannelsen av vertikal tid samt rollen av lineære elementer. Dette er noe som skaper en meningsfull plass for analyse av denne musikken i fremtiden (Lee, 2013).

Minimalistisk musikk utvikler det temporale rommet gjennom sine lag av meter og metriske subdivisjoner. Temporalitet har så vidt begynt å få aksept. Det å ta for seg dette begrepet kan kanskje bidra i å løse problemet som formelle analyser møter med minimalismen og postminimalismen, fordi det kan vise blandingen av rikheten av temporaliteter som samhandler for å forme lytteerfaringen. Mulighetene for dette er enda større i den tjuende og det tjuetførste århundres musikk siden innflytelser og prosedyrer er mer variert. Uten tid er det ingen musikk (Andrew, 2010, s. 132-140).

4.3 EKSEMPEL PÅ ANALYSE

Different Trains av den minimalistiske komponisten Steve Reich (1988) viser til et eksempel om Wilfred Bion (1970) sin teori om drømmearbeid hevder Ashton & Bloch (2010).²³

Denne teorien er brukt for å forstå verket til Reich, og handler i sin helhet om ekstremt tap og morens akustiske respons til spedbarnet gjennom ekkoformen. Ekko virker å være et viktig aspekt i dette med symbolisering, der de temporale aspektene av musikk som knytter det til psykoanalysen generelt sett er koblet til viktigheten i å utvikle evnen til å sørge. Den minimalistiske musikken som nevnt tidligere bidrar med en imaginær akustisk bakgrunn til betydelige aspekter av den analytiske prosessen. I den minimalistiske musikken er vanlig oppfattelse av tid noe som kollapser og utvides, som igjen kan gi regressive erfaringer. Dette er noe som samsvarer med den psykoanalytiske prosessen. Når man etablerer at ingenting skjer kan også lytteren oppdage en ny type av oppmerksomhet som omhandler musikkpersepsjon. En annen kobling med analyse er minimalistisk musikk og repeterende musikalske *loops* eller lydsløyfer. Musikken snakker her til den vanlige analytiske erfaringen av temaer som repeteres om og om igjen (Ashton & Bloch, 2010, s. 251 og 252).

Små forandringer og det konstante i det ubevisste viser til en modell av psyken som ikke handler om den heroiske myten, men å erfare den evige retur av de store motiver til repetisjonstvangen. Behovet i å repetere (å besøke hendelser flere ganger), som f.eks. et traume, handler om evnen i å jobbe gjennom og overvinne det. Dette er noe som krever repetisjon. Bion sine konsepter om drømmer kan utvide vår forståelse av hva som skjer i den klangfulle innkapslingen²⁴ gjennom å gjøre det ubevisste, bevisst. Man kan prosessere og absorbere i drømmer som fører til å man kan gjenvinne og koble det sammen med følelseslivet. Musikken er som å drømme fordi det handler om emosjonelle erfaringer. Drømmer er også en del av det psykoanalytiske arbeidet, og er viktig i individets utvikling. Den minimalistiske stilen med lydsløyfer som kommer gjentagende belyser den viktige rollen som ekko spiller i analyser og den tidligere mor og far- spedbarn interaksjonen. Ekko i

²³ Bion (1970), utviklet Freuds teori om drømmearbeid med tanken om at sensorisk stimuli først må bli drømt i underbevisstheden før subjektet kan bli bevisst på det. Det våkne livet er ego aktivitet, og drømmearbeid med symbolisering muliggjør minner, se (Grotstein, 2007, s. 263).

²⁴ *En klangfull innkapsling*: er et fantasirom, se (Schwarz, 1997, s. 277).

analyse er en viktig kjerne av empati og samstemmighet, og viser en sonisk refleksjon av en annen som holder erfaringer og tillater at ting blir følt. Pasienten som opplever ekko opplever å bli sett og hørt. Ekko er også involvert i utviklingen av kontinuitet i kliniske analyser og bidrar med speiling, som er avgjørende i det med morens musikalske respons til spedbarnet (Ashton & Bloch, 2010, s. 253-256).

Det handler alt i alt om å utvikle toleranse for frustrasjon, og med det så utvikles evnen til å tenke og symbolisere. Symbolisme vokser i bevisstheten sammen med den voksende kapasiteten til å håndtere fravær (å være ensom i verden). Morens respons gjennom nynning, sang, repetisjon, og variasjon i frekvens hjelper barnet å utvikle symbolsk funksjon. Det er ikke bare spedbarnets lyder som ligger i røttene av musikk, men morens respons når hun skrur seg på spedbarnets erfaringer og fordøyer det. Moren vever musikken på tvers av fraværet. Det å bli forstått musikalsk av en analytiker er å forstå noe på en essensiell før- lingvistisk og mulig førvisuell måte. Det betyr å forstå noe som er knyttet til tidligere epoker av livet. Pasienten søker empatisk resonans, og det skjer ofte lettelse med glede når avgjørende musikalsk arbeid er kjent av terapeuten. Musikken konfronterer oss med tap og på samme tid fordøyer den erfaringen. Musikkens effekt ligger i å holde motsetningene av tilstedeværelse og fravær, og gjennom det stadig trene på og utvikle evnen i å sørge (Ashton & Bloch, 2010, s. 257 og 258).

Different trains etablerer illusjonen av den klanglige innkapslingen gjennom tekstur som foreslår både det interne, og den oseaniske samhandlingen. Dette gjennom repeterende fragmenter av lyd, og en tvangspreget, ekstern og ikonisk representasjon av tog. Teksturen til Adams sin musikk involverer øyeblikk og Reich utforsker forholdet mellom lyd og språk. I *Different Trains* vises ulike måter å komponere på som har hensikt i å fange språket som ren lyd, videre som ord og fraser og setninger med mening. Repetisjon skaper illusjonen av å høre rene lyder av morens stemme før vi kunne være i språket. Den første frasen repeteres 21. ganger, og berikes med enda flere etter dette der stemmen også ofte er forvrent. Det er to temporale strukturer i dette stykket. Først er det en minnemarkering av de overlevende av Holocaust som forteller om traumene i det som var før og etter. Stykket viser også en regressiv fantasi tilbake til det førsymbolske gjennom meningsfunksjoner av repetisjon, og forvrente stemmer. Regressive fantasier kan være en selv- beskyttende respons til angst der subjektet produserer en symbolsk representasjon som vil beskytte han eller henne fra et traume. Disse fantasiene beskytter subjektet gjennom aktiv konstruksjon av symbolske

handlinger tilbake til posisjonen der de ville blitt styrket imot traume. Det regressive elementet i *Different Trains* er en representasjon av begjær. Det handler ikke om å flykte tilbake til morens livmor, men heller om en fantasiposisjon der det er mulig å beskytte seg selv fra et traumatisk sjokk, og der identifikasjon med de døde kan muliggjøres (Schwarz, 1997, s. 287-289).

Det imaginære er det som mangler evnen til å skille mellom selvet og verden der rollen til språket handler om å kunne splitte selvet fra en fenomenal erfaring hevder Schwarz (1997). Subjektet blir til i det å lytte på musikk fordi musikken åpner tilgangen til psykologiske hendelser som er symbolske, og som kommer før språket. Subjektivitet blir mulig når vi krysser det symbolske der musikken minner oss på faser i vår utvikling, fra da vi krysset det imaginære til den symbolske erfaringen der lyttesubjekter blir til. Hovedfokuset er det å utforske persepsjon i henhold til musikk, samt tekst og psykiske strukturer med fersk psykoanalytisk kritikk. I Schwarz sin analyse tilføres psykiske strukturer til to minimalistiske komponister som John Adams og Steve Reich, der den klangfulle innkapslingen og det akustiske speilet er viktige beskrivelser (Schwarz, 1997, s. 275 og 276).

Det akustiske speilet handler om morens stemme karakterisert som et teppe av lyd der tryggheten til barnet starter i livmoren, den klangfulle livmoren. Analysene prøver å vise hvordan musikken reflekterer de psykologiske hendelsene av den klangfulle innkapslingen og akustisk speiling som øyeblikk, der hvor vi konstruerer oss selv som lyttesubjekter. Forholdet mellom lyden av foreldrestemmen og spedbarnet innenfor den klangfulle innkapslingen er paradoksal. Innkapslingen viser til en enhet på en side, og til noe som er merket av den klangfulle innkapslingen på den andre siden. Det kan enten være en positiv eller negativ fantasi. Fantasien av klangfull innhegning hos Adams er nøytral, og hos Reich mer negativt ladet. Det akustiske speilet handler om morens stemme og klar imitasjon av henne, og dette speilet er en lydmessig forløper av den visuelle speilfasen der barnet kjenner seg igjen og hører seg selv separat fra lyden av morens stemme. Våre tidligere akustiske erfaringer involverer en kjønns spesifikk ambivalens til lyd og til morens stemme, og ved forlengelse til musikk. Resultatet av slik ambivalens er ny musikk som fremkaller en klangfull innkapsling, og som kan produsere et bredt omfang av affektive responser. Adams skaper illusjoner i lyttingen gjennom at vi hører ulikhetene mellom det å bli pakket inn i den klangfulle innkapslingen. Ifølge Schwarz er alle aspekter av vestlig kunstmusikk høyt symbolske, og det er et gap mellom de erfaringer av det førsymbolske og musikkens høyt konvensjonelle

struktur. Det er i de høyt konvensjonelle tegnene at musikken kan peke tilbake til det førsymbolske og utslette seg selv, hvis bare for et øyeblikk, på visse måter, og i visse stykker (Schwarz, 1997, s. 280 og 283).

Det tetiske er et begrep som omhandler hvordan det førsymbolske og det symbolske går inn i hverandre. Den førspråkelige morsfasen er det semiotiske og den lingvistiske faderlige fasen er det symbolske. Det som former en bevegelse fra semiotikk til det symbolske er det tetiske. Denne fasen viser til en terskel mellom det semiotiske og det symbolske, og at dette er en gjensidig binær opposisjon. Hele poenget er at barnets lytting og respons til morens stemme er avgjørende for komplekse senere utviklinger. Dette fordi at det er morens stemme som bærer de første opplevelser og for å kunne utvikle identitet. Det tetiske kommer i speilfasen og fullføres gjennom den falliske fasen ved reaktivering av Ødipus- komplekset i tenårene, der ingen betydelig praksis kan være uten det. Det er en tilknytning mellom det imaginære og den symbolske orden i psykoanalysen. Representasjonen av lyd stemmer overens med et spor av en terskel krysning i det utviklede subjektet, samt det tetiske som skifter. Dette er noe som gjør en slik terskel- krysning forståelig (Schwarz, 1997, s. 286).

Teknikker som skjøting, båndopptak og faseforskyvning er kjent i minimalistisk musikk for å belyse det uhyggelige, som formulert av Freud. Gjennom dette kan man skape klangfulle innestengelser ved å ha språket splittet inntil dens egen vokal og konsonanter. Akustisk speiling er representert i Reich sin frasemusikk «Violin Phase og Piano Phase» (1967). I førstnevnte spilles musikken først unisont mellom fiolinisten og et båndopptak, deretter beveger fiolinstemmen seg gradvis ut av fase med opptaket. Den gradvise faseforskyvningen åpner opp et rom der hvor lytteren først hører en akustisk rykking, etterfulgt av en ekko effekt, videre til en klar- ut- av- fase stemme. Psykoanalytisk er dette serier av øyeblikk som viser hvordan fantasien av klangfull innhegning bare kan bli hørt i retrospekt. Det å høre stemmer som splitter seg bort fra hverandre kan føre vår fantasi å se for seg hvordan det hørtes ut sammen først. Lyttesubjektiviteten produserer imens lytteren deltar i disposisjonen imens man er stasjonert som den innspilte stemmen. Når stykket slutter reverserer fantasien enkelt og greit seg selv. Hver divisjon distanserer subjektet fra fenomenale erfaringer, og styrker subjektet i å mestre slik distanse gjennom tilgang til språket. Når vi flytter oss fra en sfære til en annen så taper vi aldri hva som gikk før, og den symbolske verden av sosialiseringsstrukturer av den imaginære orden og førimaginære (uorden) forblir. Schwarz foreslår at det er et felles grunnlag mellom den klangfulle strukturen av subjektet i dens tidlige

faser av utvikling og musikk. Reich og Adams utforsker og representerer det grusomme innen den menneskelige stemmen og de tidlige faser av det utviklende subjektet, på like og ulike måter (Schwarz, 1997, s. 290-293).

4.4 EGEN ANALYSE: PHILIP GLASS, METAMORFOSEN

Metamorfosen av Philip Glass er musikk som omhandler forvandling over tid. Her kan man trekke inn flere begreper allerede nevnt i dette med å analysere musikk med det psykoanalytiske blikket, den klangfulle innkapslingen og det akustiske speilet. Glass har i de tre siste tiårene utviklet seg til å bli den mest kontroversielle figuren i moderne musikk. Han er mest kjent for den minimalistiske stilen som han utviklet i 1960- og tidlig 1970- årene, og har hatt innflytelse på en hel generasjon av komponister. Hans musikalske stil er karakterisert av en repeterende og minimalistisk natur som kjennetegner det meste av Glass sine komposisjoner. Men Glass liker ikke å bli sammenlignet med minimalisme, og vil heller kalles en kompleks minimalist. Han ønsker at hans komposisjoner skal huskes som musikk med repeterende strukturer, og at det kreves uendelig stor dedikasjon og konsentrasjon for å utøve slik type musikk. *Metamorfosen* av Glass var opprinnelig utgitt som en del av et solo piano album i 1989, og er inspirert av novellen til Franz Kafka med samme navn fra 1915 (MacMillan, 2022; Glass, 2008). Det er greit å få innblikk i historien før vi går videre inn i musikken til *Metamorfosen*.

Kafka sin novelle handler om en forvandling der hovedpersonen er ungkaren Gregor Samsa som våkner opp en dag etter urolige opplevelser. Forvandlingen manifesterer seg som kroppens forvandling, fordi han blir et dyr selv om hans bevissthet forblir menneskelig. Han forstår at noe er endret. Forvandlingen blir en hindring, og han greier ikke å arbeide og utføre sine forpliktelser slik han greide før forvandlingen. Historien viser til en kamp om en spaltning mellom bevissthet og kropp, og mellom det som er den pliktoppfyllende forretningsmann og dyret. En kamp av Ødipal karakter der kroppen er en manifestasjon av det som fortrenses og der kroppen er en noenlunde adekvat og somatisk symbolisert representant for det som undertrykkes/fortrenses. Kampen viser til et ønske om frihet, integrering og aksept fra sin familie og samtidig skyldfølelse og samvittighetsangst (mellom integrering og fremmedgjøring) der kroppen viser til fortrengt aggressivitet. Dette skjer gjennom prøvelsen i å holde familien skyldfri og ved å klamre seg til et idealisert foreldrebilde. Fortrengt aggresjon er en måte å straffe familien på, en aktiv passiv konflikt med spesielt faren sin.

Den Ødipale konflikten er synlig her fordi han trenger farens bekreftelse og ubetingede kjærlighet for å oppnå frigjøring. Han taper denne kampen og dør til slutt, noe som kan vise til en aksept av skyldfølelsen og dermed også som en endelig tilbakebetaling av den Ødipale

gjeld. Hans forvandling truet familiesystemet, og dette førte til kaos og forstyrrelser til en generasjonstraumatisert familie der de gamle måtene å være en familie på regjerte (Korsbek, 1991, s. 57-74). Historien viser en forvandling til død. *Metamorfosen* og musikken til Glass er da noe basert på dette, men for min egen del så er stykket et symbol på det som psykoanalysens mål handler om, en forvandling og en gjenfødelse til noe nytt og bedre. Fra barn til voksen psykologi. En *Metamorfose* beskrives som en prosess der den unge formen av insekt og noen dyr utvikler seg til voksen form (*Metamorphosis*, 2024).

Analyse av Metamorfosen I-V.

Nå kommer delen med egen analyse av *Metamorfosen* I-V av Philip Glass. Først vil jeg vise spilletid for hver syklus:

- *Metamorfose* I: 5:41
- *Metamorfose* II: 7:22
- *Metamorfose* III: 5:33
- *Metamorfose* IV: 7:01
- *Metamorfose* V: 5:10

Man ser at dette er et langt stykke i sin varighet. Sidetall for hver syklus i partituret (Glass, 1989/2024):

- I: 1-4
- II: 1-7
- III: 1-5
- IV: 1-7
- V: 1-3

Nå skal vi gå videre inn i musikken.

Jeg har valgt å strukturere *Metamorfofen I* – 4/4 slik:²⁵

<u>A1:</u> Em – G (omvendt) - C maj7 - C7 (Hovedtema) (Treklanger)	<u>B1:</u> Em – Am7	<u>A1:</u> Em – G- C maj7 - C7	<u>B1:</u> Em – Am7	<u>C1:</u> Em7- G/D - C maj 7 – Eb- dur	<u>B1:</u> Em – Am7	<u>C1:</u> Em7- G/D - C maj 7 – Eb- dur	<u>B1:</u> Em- Am7	<u>C1:</u> Em7- G/D - C maj 7 – Eb- dur	<u>B1:</u> Em- Am7
<u>A1:</u> Em- G- C maj7 - C7	<u>B1:</u> Em- Am7	<u>A1:</u> Em- G-C maj7 - C7	<u>B1:</u> Em- Am7	<u>C1:</u> Em7- G/D - C maj 7 – Eb- dur	<u>B1:</u> Em- Am7	<u>C1:</u> Em7- G/D - C maj 7 – Eb- dur	<u>B1:</u> Em- Am7	<u>C</u> Em7- G/D - C maj 7 – Eb- dur	<u>B1:</u> Em- Am7
<u>A1+:</u> Em- G- C maj7- C7- F#7 3 ganger	<u>B1+:</u> Em- Am7 (Spilles* 3)								

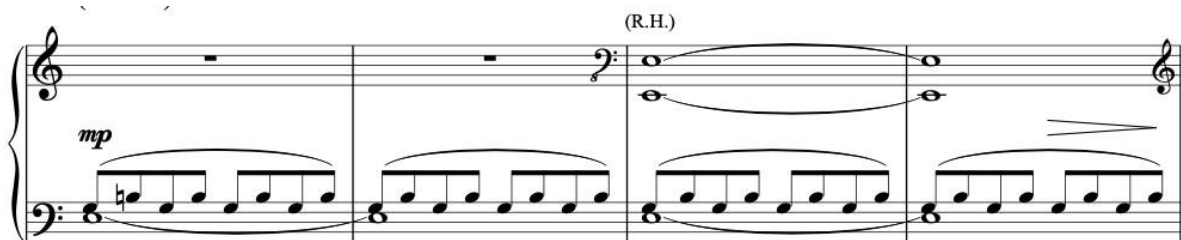
Figur 4.1: Metamorfose I

²⁵ (Glass, 1989/2024, I: s. 1-4).



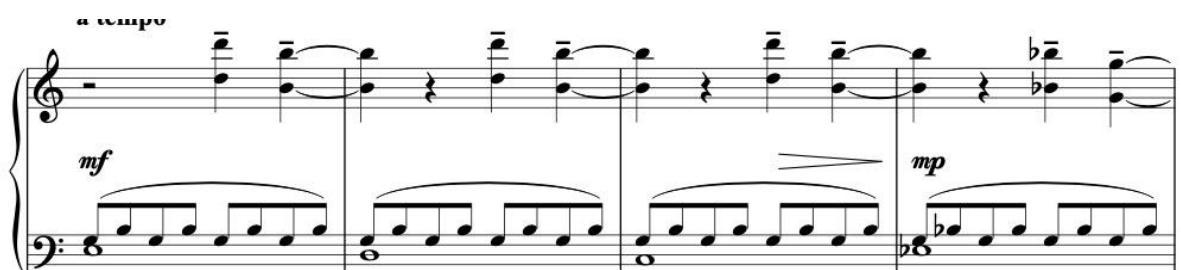
Figur 4.2: A1 i Metamorfose I

Dette spilles i treklanger og setter stemningen for stykket i (**moderat tempo**: 108-112). I denne figuren viser jeg stykkets første sats hvor musikken starter med et hovedtema (A1). En C7 akkord fungerer som dominant, og viser en tilbakekomst til starten av syklusen. E- moll spilles i venstre hånd imens høyre hånd flytter seg forbi venstre hånd, og videre til bassen for å spille oktaver der det hele skjer igjen. Tonika er E- moll i (A1) til parallelltonearten som er G videre til C som har Am som parallelltoneart, og som vi møter i starten av neste del. Dette i (*mf*, moderat høyt).



Figur 4.3: B1 i Metamorfose I

Dette spilles i (**tempo**: 120) og (*mp*, moderat stille). Det står også (**rit**: *ritardando*) som betyr å slakke ned for å stoppe. Her løses treklanger opp til en repeterende bevegelse frem og tilbake på (g) og (h), svevende over (e) og (g) i bassen som ligger. Etter dette kommer (A1) igjen og (B1) i samme tempo og utførelse til den går inn i (C1).²⁶



Figur 4.4: C1 i Metamorfose I

²⁶ (Glass, 1989/2004, I: s. 1).

Figur 4.4:²⁷ Det står *A tempo*, og det brukes som indikasjon på at stykket nå går tilbake til originalt tempo som er: 108-112 i (*mf*: mezzo forte, medium høyt) og (*mp*: moderat stille). Her ligger (e) og (g) i bassen imens (g) og (h) svever over i et repeterende mønster i første takt. Deretter skiftes det til (d) og (g) liggende i andre takt, og til (c) og (g) liggende i tredje takt. Videre til (ess) og (g) liggende i fjerde takt med (b) og (g) svevende over i et repeterende mønster. (C1) viser til det første bruddet i fra starten av stykket og belyser noe nytt. Videre går det til (B1) igjen, og tilbake til (C1), (B1), og (C1). Deretter til (B1) igjen som da etterfølges med at hovedtema kommer tilbake (A1), og viser et brudd med treklanger. Videre herifra kommer enda en (B1) del, til (A1) og (B1) igjen, og repeterer (C1) igjen, videre til (B1), (C1), (B1), (C1), (B1), → (A1), (B1), (A1), (B1), (C1), (B1), (C1), (B1), (C1) og (B1).

Deretter skjer det en ny forandring, og her kommer det som jeg har valgt å kalle A1+.



Figur 4.5: A1+ i Metamorfose I

Figur 4.5:²⁸ Dette går likt som (A1) men med noe ekstra: fra Em, G, C maj7 og til C7, men denne gangen også til F#7 som spilles tre ganger i (**tempo**: 108-112), og i (*mf*: mezzo forte, medium høyt). Den andre gangen spilles akkurat det samme, men i (*mp*: moderat stille), og den siste gangen i (*p*: piano – mykt). Etter dette kommer (B1+) og er lik (B1), med unntak av at den spilles tre ganger i (**tempo**: 104). De første fire taktene utføres med (*mp*: moderat stille) og resterende åtte takter med (*p*: piano- mykt). Avsluttes i stillhet.

Starten av første bevegelse virker elegant og grublende på samme tid, og setter stemningen for hele arbeidet. Imens melodien utvikler seg blir den også mer kompleks med nye harmonier og rytmer som ligger på toppen av hovedtema. Dette setter i gang en slags meditativ tilstand. Med bruddene som skjer med treklangene som kommer inn fra hovedtema gjennom økning og senkning av tempo og dynamikk, oppleves dette som en samregulering med det å være

²⁷ (Glass, 1989/2024), I: s. 2).

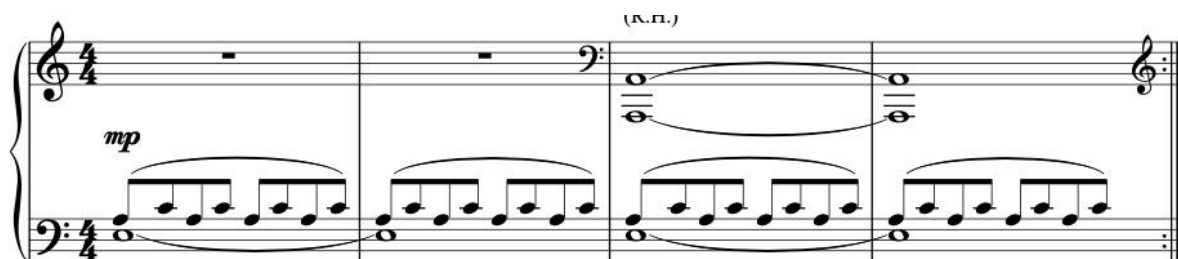
²⁸ (Glass, 1989/2024), I: s. 3).

menneske (egen puls går opp og ned, til ro, spenning, og til andre emosjoner). Dette skjer jo også i terapi med en økning og senkning av emosjoner, pust og bevegelser i tid og gjennom tid. For at dette verket skal gi lytteren en god opplevelse virker utførelsen å være avgjørende. Det må spilles med innlevelse og riktig bruk av pust, konsentrasjon, styrke, svakhet og alt som omhandler den dynamiske utfoldelsen. Hele bevegelsen er en stadig repetisjon med små forandringer gjennomgående. Repetisjonen skal vi diskutere mer etter vi har analysert resten av stykket.

Metamorfosen II – 4/4.²⁹

<u>A2:</u>	<u>B2:</u>	<u>C2:</u>	<u>D2:</u>	<u>D2+:</u>	<u>E2:</u>	<u>A2:</u>	<u>F2:</u>	<u>C2:</u>
Am	Am – C –	F – G –	Am	Am – C –	F – G –	Am	Am – A	F – G –
	F – G –	Am – F –		F – G7 –	Am – F –		– F – G	Am – F
*2	Am	G – Am	*2	Am	G – Am –	*2	– Am	– G –
		– F – G –			F – G –			Am – F
	*2	Am		*2	Gm – Am		*2	– G –
								Am
		*2			*2			*2

Figur 4.6: Metamorfose II



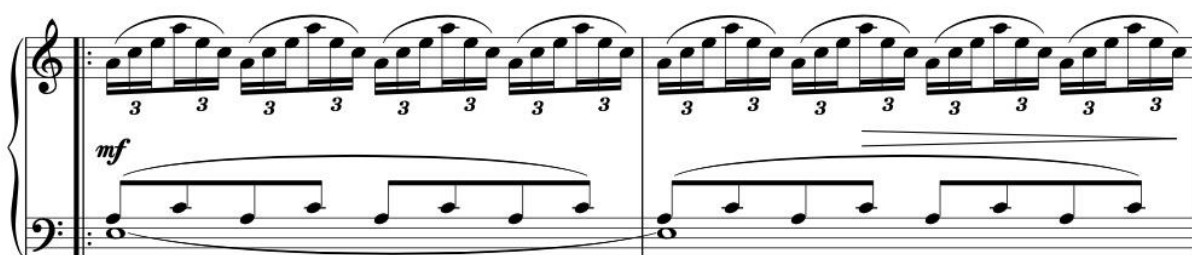
Figur 4.7: A2 i Metamorfose II

Figur 4.7:³⁰ Dette er begynnelsen på andre sats, og ligner (B1) i bevegelse 1. Men den starter ikke med treklanger og den går i A- moll, og i (*mp*: moderat stille), samt i (flytende **tempo**: 96- 104) som gjelder hele bevegelsen. Det fortsetter slik i neste del (B2) med oktaver

²⁹ (Glass, 1989/2024, II: 1-7).

³⁰ (Glass, 1989/2024), II: s. 1).

nedadgående på nevnte akkorder til en topp på D ned til E og tilbake til Am igjen i *cantabile*, som betyr sangbart. I neste del (C2) skjer det samme, men med oktavene på topp F til G, og til Am gjennomgående til et brudd i del (D2) med kromatisk skala i A- moll i to takter, der den lander i det samme som starten. Videre til (D2+) med flere variasjoner og akkorder som spilles over den faste bevegelsen i venstre hånd. Videre går stykket til akkordene i (E2) som starter i F og videre lander i A- Moll. Deretter kommer første del (A2) tilbake og spilles to ganger (i *mp*: moderat stille) til (B2), og kommer tilbake igjen og spilles to ganger. Så kommer siste del (C2) på slutten som starter i F, og lander og avslutter i A- Moll (A2) med *poco rit*, som betyr å slakke ned.



Figur 4.8: D2 i Metamorfose II

Figur 4.8:³¹ Denne type bevegelse er gjennomgående for hele *Metamorfosen*, og er en bevegelse som kalles *arpeggio*. Dette er tonene i en akkord som spilles i rask rekkefølge enten stigende eller synkende. Deles noten i tre får vi en triol som utføres i samme tidsrom som to noter av samme utseende. Det er et rytmisk mønster som deler et slag i tre like deler, noe som skaper en slags uregelmessig rytme som passer tre toner inn i rommet som vanligvis er tatt av to, og som resulterer i en synkopert følelse eller et polyrytmisk mønster. Lytter man på denne delen så høres det nesten ut som det ikke er plass når disse utføres. Det virker enormt vanskelig å spille det med tanke på konsentrasjonen man må ha i samarbeid mellom venstre og høyre hånd for at alt skal flyte riktig. Den andre satsen har en mer introspektiv følelse med en vakker melodi som repeterer og utvikler seg over tid. Taktarten har vært 4/4 fra starten av *Metamorfose I*, og nå går vi videre inn i *Metamorfose III* der taktarten forandrer seg for første gang, og nå til 6/8.

³¹ (Glass, 1989/2024), II: s. 2).

Metamorfose III – 6/8.³²

A3:	B3:	A3:	C3:	A3:	B3:	A3:
Dm	Dm – F (C#) –	Dm	D – F# - F#7 –	Dm	Dm – F (C#) –	Dm
*2	Gm – Eb dur – C – A7 – Dm	*2	D – Dm – D -F# - F#7 – D	*2	Gm – Eb dur – C – A7 – Dm	*2
	*2		*2		*2	

Figur 4.9: Metamorfose III



Figur 4.10: A3 i Metamorfose III

Figur 4.10:³³ Spilles i 6/8 men føles som 3. I starten av (A3) spilles det moderat raskt i (**tempo**: 132, og i **p**: piano – mykt og stille) der høyre hånd spiller oktavene i bassen, og flytter seg forbi venstre hånd. Fra (B3) spilles to imot tre der høyre hånd har treklanger (i **mf**: mezzo forte – moderat stille). Videre kommer (A3) igjen, og til (C3) med en vakker progresjon med kromatisk modulering fra F# - F#7 til D og videre tilbake til Dm (i **mf** og



Figur 4.11: B3 i Metamorfose III

³² (Glass, 1989/2024, III: 1-5).

³³ (Glass, 1989/2024, III: s.1).

avsluttes i *mp*: moderat stille). Deretter kommer (A3) igjen videre til (Figur 4.11. B3)³⁴ (i *mp*) der det avsluttes i (A3) igjen i gradvis minkende tonestyrke. Den tredje satsen har en mer optimistisk følelse med en flytende *arpeggio* melodi som bare strømmer videre.

Metamorfose IV – 4/4.³⁵

<u>A4:</u>	<u>B4:</u>	<u>A4(3/4):</u>	<u>C4:</u>	<u>D4:</u>	<u>A4:</u>
Cm	Cm – C – Fm – Dm7/Db – Cm – C – Fm – Dm7 – Cm – Høy C – Bb m7 – Dm7 – Cm – G7 (b9) – G7 -Cm – G7 (b9) – G7 – Cm – G7 (b9) – G7/Hm7 – Cm (Etter dette repeteres A4 og B4 igjen en gang til).	Cm Skiftes til takt ¾. Så spilles B4 igjen og A4 en gang til.	Cm – Ab – Ab moll- Cm – Ab – Ab moll – Cm – C – Db – D dim – Cm – G7 – Cm – G7 – Cm – G7 – G7/H dim – Cm	Cm Etter dette repeteres hele C4 og D4 igjen.	Cm *2 Etter dette repeteres B4 og A4 igjen, tilbake igjen til B4 igjen og avsluttes i A4.

Figur 4.12: Metamorfose IV



Figur 4.13: A4 i Metamorfose IV

Figur 4.13:³⁶ Starten her er benevnt med (*flowing*), flytende i (**tempo**: 120-130 og **p**: piano – mykt og stille). Dette spilles en gang og rett inn i (B4, *se figur 4.14.*)³⁷ med synkoperte treklanger på en hånddempende måte som er stødig og repeterende i (*mp*: moderat stille).

³⁴ (Glass, 1989/2024, III: s. 2)

³⁵ (Glass, 1989/2024), IV: s. 1-7).

³⁶ (Glass, 1989/2024, IV: s. 1).

³⁷ (Glass, 1989/2024), IV: s. 1).

Dette med en økning i kraft på slutten og rett inn i (piano, *p*: mykt og stille) med en Cm akkord, og (c, ess, g og c) i høyre hånd, se figur 4.15.³⁸

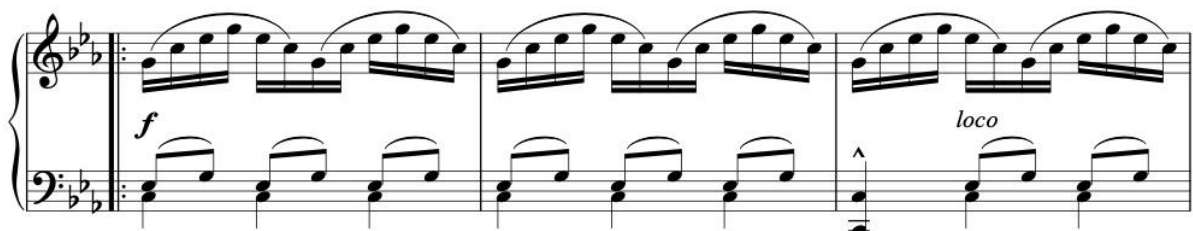


Figur 4.14: B4 i Metamorphose IV



Figur 4.15: Slutten på B4 i Metamorphose IV

Deretter repeteres (A4) og (B4) en gang til det skifter til (A4) igjen, og i takt $\frac{3}{4}$. Videre med enda en (B4) og (A4) del, går vi inn i (C4) som løser opp rytmen helt i *arpeggio* skalaer oppadgående og nedadgående. Med akkordprogresjonen nevnt ovenfor skjer det også små forandringer og markeringer.



Figur 4.16: C4 i Metamorphose IV

³⁸ (Glass, 1989/2024), IV: s. 3).

Takt 3 i figur 4.16:³⁹ starter den med en c-oktav i bassen som spilles hardt, og virker som en markering med hensikt i å holde oss på plass i henhold til det som skjer ovenfor. Det starter i (*f*: *forte* - som betyr høyt og sterkt). Den går i Cm der høyeste tone er g i høyre hånd. *Loco* betyr å gå tilbake til det man spilte igjen etter å ha spilt en sterk oktav i bassen. Etter tre takter skjer det samme igjen i Cm med en sterk oktav i bass, og videre det samme.



Figur 4.17: Slutten av C4 i Metamorphose IV

Alle skalaer frem til takt 18 i (C4) spiller den samme topptonen i høyre hånd hele veien, og for hver takt. Fra starten av (C4) og fra Cm- Ab- Ab- moll- Cm- Ab- Ab- moll og Cm. Fra Figur 4.17: går fra Cm til C med en forandring i topptonen i høyre hånd. Den går først til en høy C, så nedadgående en oktav og opp igjen, men nå til B. En liten forandring virker det som, og videre til Db- og D- dim, og inn i Cm igjen. Deretter til G7 der første takt går fra oppløst B til topptonen på A i høyre hånd til det skifter i takten etter med oppadgående fra oppløst B til topptone G, se figur 4.18- C4.⁴⁰



Figur 4.18: C4 i Metamorphose IV

Etter dette går vi videre inn i CM til G7 med Ab i topptonen i høyre hånd, videre igjen til Cm, G7 (med Ab i topp), og til G7/Dm/H-dim, og inn i Cm igjen. Så legges klangen fra figur 4.16. i høyre hånd igjen i delen jeg har valgt å kalle (D4), med motivet fra (A4) i venstre hånd (og dette i *mp*: moderat stille). To takter med dette til to takter med skala brudd igjen i (*mf*: mezzo forte – moderat stille), tilbake til *mp* og klangakkorden. Videre inn i ny repetisjon av (C4) og (D4) en gang til, til der (A4) kommer og spilles to ganger og slakkes ned (*poco rit*). Deretter

³⁹ (Glass, 1989/2024, IV: s. 4).

⁴⁰ (Glass, 1989/2024), IV: s. 5).

repeteres (B4) og (A4) igjen, og tilbake til (B4) igjen der den avsluttes i (A4). Den fjerde satsen er karakteristisk med en ganske insisterende og repeterende holdning som drives av en rytmisk melodi, og som gradvis bygger seg opp i intensitet.

Metamorfose V.⁴¹

Nå er vi inne i den femte og siste satsen. Her kommer vi helt tilbake til starten av *Metamorfose I*, og dette spilles nesten likt med noen forskjeller.

<u>A5:</u>	<u>B5:</u>	<u>A5:</u>	<u>B5:</u>	<u>C5:</u>	<u>B5:</u>	<u>C5:</u>	<u>B5:</u>	<u>C5:</u>	<u>B5:</u>
Em	Em –	Em –	Em –	Em –	Em –	Em –	Em –	Em –	Em –
– G	Am7	G –	Am7	variasjoner	Am7	variasjoner	Am7	variasjoner	Am7
– C		C		i G til Eb		i G til Eb		i G til Eb	
maj		maj7		(utvidet)		(utvidet)		(utvidet)	
7 –		– C7		til Gm		og til Gm		og til Gm	
C7 –		– C7							
C7		(#F)							
(#F)									

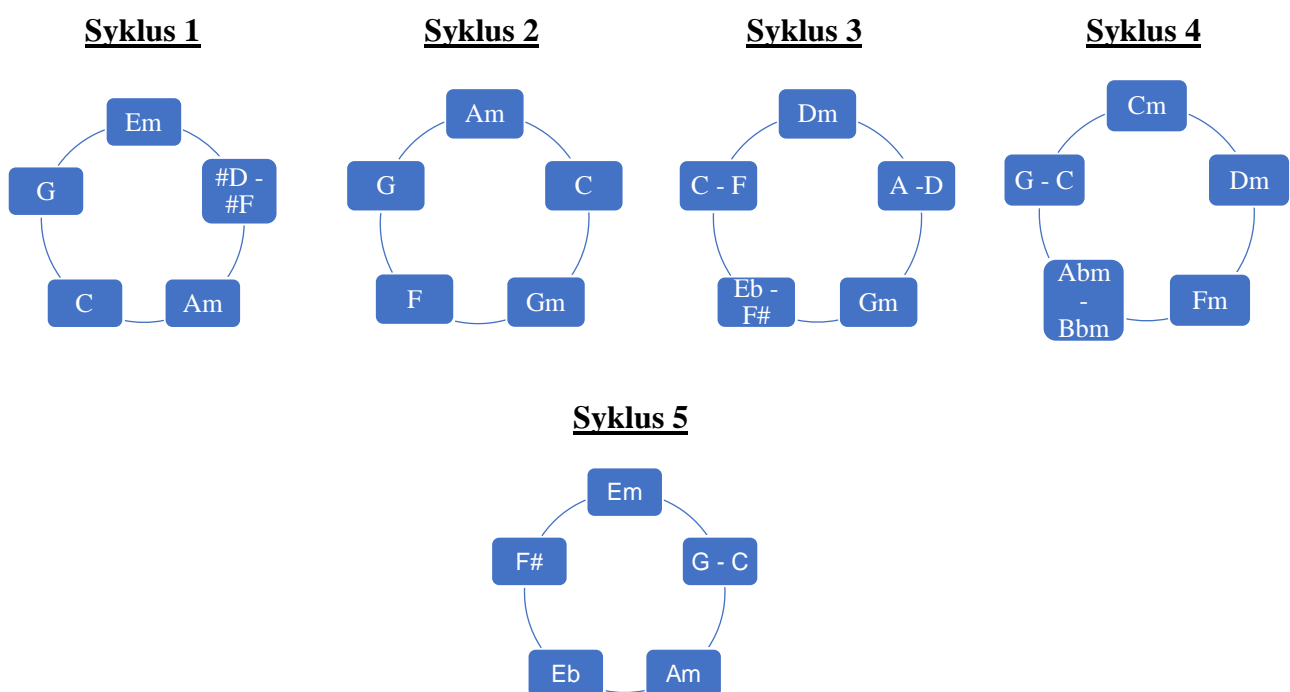
Figur 4.19: Metamorfose V

Etter den siste (B5) delen repeteres alt på nytt fra (A5) til (B5) tre ganger. Videre avsluttes det i (B5) som spilles i tolv takter. (A5) spiller i (**tempo**: moderat, 108 – 112), til (B5) i (**tempo**: 120). Alt spilles i (**mp**: moderat stille) unntatt (C5), som spilles i (**mf**: mezzo forte – moderat stille). Avsluttes i moderat stille med (*poco rit*: slakke ned). Den siste satsen fører stykket til en slags fredfull følelse, at noe er fullført. Siden den er ganske lik sats en føles det uansett annerledes etter vi har vært gjennom alle satsene. Man er tilbake til start på en ny måte akkurat som at noe har skjedd.

Hele *Metamorfosen* føles som en prosess gjennom personlig vekst og forvandling der hver sats reflekterer ulike stadier i prosessen (som i en psykoanalyse). Det er en reise innover der ulike emosjoner vekkes til livet. Stykket starter i Em, og til Am i sats to videre til Dm i sats tre, og Cm i sats fire. Den slutter i sitt utgangspunkt som var Em.

⁴¹ (Glass, 1989/2024, V: s. 1-3).

Metamorfosen virker å handle mindre om selve notene, men om de bildene som polyrytmikkene skaper i sinnet. Det er en slags frem og tilbake bevegelse mellom de skiftende mønstrene, med repeterende mønster på overflaten som skaper dybde i møtet med de irregulære grensene. Former, melodier og harmonier utvikler seg i møte mellom de mønstrene som blir brukt, og det er kanskje viktig å lytte på en annen måte enn slik man lytter til klassisk musikk. Kanskje må den lineære måten å lytte på legges mer bort i fordel for å lytte til sykluser av musikk, noe som også kan bidra i å hjelpe lytteren inn i en mer meditativ tilstand. Første gang jeg leste notene til hele *Metamorfosen* tenkte jeg at det virket enkelt. Men når jeg virkelig analyserte det forstod jeg at det skjer utrolig mange spennende ting i dette stykket. Når jeg skulle øve det inn på piano opplevde jeg at det var vanskelig å spille det riktig fordi det er så mange ting som utgjør helheten. Stykket spilles ofte ganske gåtefullt i tonalitet mellom dur og moll akkorder, samt også med akkordutvidelser som kan få en akkord til å føles ut som to ulike muligheter. Noen ganger brukes det en særegen form for bitonalitet, og slik får man høre stykket i en eller en annen toneart, noe som avhenger i hvordan man hører det. Det er mye som foregår her til tross for sin tilsynelatende enkelhet. Repeterende akkorder og *arpeggio* med små variasjoner er dog ikke noe som er nytt for minimalismen, dette kan man også se i barokkmusikk. Jeg har laget stykket synlig som sykluser:



Figur 4.20: Sykluser i *Metamorfosen*

4.5 BITONALITET OG POLYTONALITET I METAMORFOSEN

Det er ikke enkelt å gjøre en analyse av *Metamorfosen* grunnet Glass sin tvetydighet i hans harmoniske språk. Det er heller ikke enkelt å vite om det er bitonalitet i verket selv om noen deler kan tyde på det. Man må kanskje ha mer informasjon for å kunne analysere det.

Eksempel på inspirasjoner for Glass i henhold bitonalitet er Stravinsji og Milhaud. Dette har Glass anerkjent selv. Han vektlegger at han tenker i andre terminologier når det kommer til bitonalitet, og bruker en annen tilnærming. Det handler da ikke om å sette opp to tonearter på samme tid, men å behandle situasjonen hvor et stykke kan bli sett å være i mer enn en toneart på samme tid. Han illustrerer dette som en optisk illusjon; du kan se en trapp gå en vei eller den andre veien, men du kan egentlig ikke se begge veier. I *Metamorfosen* kan du høre en tonalitet med tillagte toner eller du kan høre det i en annen tonalitet med tillagte toner, men idéen er ikke å høre at de to går på samme tid. Dette er spørsmål om persepsjon, hevder Richardson (1994a, s. 192-200).

Bitonalitet i Glass sin musikk er lik en perseptuell prosess der grunnmuren for egen persepsjon er styrt av toneartsenteret. Når tonearten endrer seg må også lytteren skifte perspektiv. Glass er opptatt av den kognitive prosessen som skjer når man lytter til musikk- fordi man må skifte perspektiv for å forstå hele bildet. Dette var noe han utviklet da hans skrev operaen *Einstein on the Beach* (1993).⁴² En parallell mellom den tonale relativiteten foreslått gjennom Einstein sin relativitetsteori. Altså to tonaliteter der ingen viser klarhet og orden av den andre, men der begge er avhengig strukturelt sett på sin tvilling. Dette belyser relativiteten og subjektiviteten av tonalitet. *Metamorfosen* er fem stykker som virker å være musikk i prosessen av transformasjon på en veldig delikat måte. Glass evner å håndtere et større makronivå med dens harmoniske forbindende forhold på en god måte, uten å miste sporet av mikronivåets gradvise forandring. Ifølge Glass vil han ikke kalle *Metamorfosen* for et polytonalt stykke, men som noe mer eksperimentelt. Sekvens teknikk er ført inn på

⁴² *Einstein on the Beach* (1993), er en minimalistisk opera. Glass bruker i dette stykket klarhet og presisjon, og kobler dette til Einstein sine oppnåelser. Dette er musikk som viser en sirkulær prosess som handler om repeterende sykluser, og mangfoldighet i tempo og dynamikk, se (Georgievski, 2012).

makronivået i denne komposisjonen for å bidra med en følelse av strukturell enhet mellom de varierte delene (Richardson, 1994b).

Polytonalitet er når det dukker opp to eller flere ulike tonaliteter eller tonearter, og bitonalitet når det bare er to tonearter, se (*P. & B.*, 2024). Syklus en går i Em, syklus to går i Am, syklus tre går i Dm, syklus fire går i Cm, og tilbake til Em i syklus fem. Grunnlaget for hele stykket er at den går i fire ulike tonearter i moll. Glass skaper ulike tonalitetsfølelser gjennom å leke med dur og moll, og med variasjoner på ulike akkorder der en dur akkord kan høres ut som en mørkere akkord, eller som en mollakkord og omvendt. Men om det er det ene eller det andre er vanskelig å påstå.

5 METAMORFOSEN, MUSIKKANALYSE & PSYKOANALYSE

5.1 REPETISJON, TEMPORALITET, SUBJEKT OG TID

Hvordan analyserer vi *Metamorfosen* med det psykoanalytiske blikket? Tid er en viktig faktor, og dette stykket er kjennetegnet av lang varighet og repetisjoner. Melodien gir en melankolsk følelse. Det viktigste er fellesnevneren mellom psykoanalysen og repetisjon; erfaringen av temaer om og om igjen. Minimalistisk pianomusikk kan virke enkel men erfaringen av denne musikken er ikke det. Hjertet ligger kanskje i kompleksiteten av temporaliteten, og en forståelse for vertikal tid og rollen lineære elementer skaper (Lee, 2013). I *Metamorfosen* oppfattes vanlig tid å kollapse og utvides som igjen kan gi regressive erfaringer som samsvarer med den psykoanalytiske prosessen. Tiden fører til at det er tidsperspeksjonen som vil regjere og en ny type oppmerksomhet. Som i en psykoanalyse med å repetere historier er det repeterende musikalske mønster som går hele tiden. Dette i samtidighet med valgte akkorder og stemningen i stykket som legger til rette for nostalgi og muligheten for å sørge, eller det å trene på å sørge. En slik fortolkning finner støtte i Kafkas novelle. Men det er uansett hva du selv velger å jobbe med som blir aktuelt i det å lytte, både i musikk med og uten tekst, der kanskje musikk uten tekst gjør det enda mer relevant. Minimalistisk musikk og *Metamorfosen* er repeterende og tidskrevende akkurat som et traume i psykoterapi. Man kan snakke om et traume mange ganger der sorgen kanskje ikke kommer før den 15. gangen man snakker om det. Dette er ofte fordi at dissosiasjon og forsvarsmekanismer eksisterer.

Det er en klangfull innkapsling som rommer hele *Metamorfosen* gjennom det repeterende, noe som også virker å opptre som et akustisk speil på en selv. Det nostalgiske og introspektive utgjør dette stykket å være et godt verktøy i sorgprosesser eller i refleksjonsprosesser for det lyttende og spillende subjektet. Vi får erfart en utvidet tilstedeværelse som skaper rom og tid for subjektet i en prosess.

Som nevnt tidligere er ikke repeterende mønster noe nytt. Den musikalske stilen som vokste frem tidlig på 1700-tallet har blitt forstått som et estetisk uttrykk av hvordan vi tidligere oppfattet det moderne menneske på. Dette var en tid med nye vitenskapelige gjennombrudd, oppfinnelser og nye sosiale og politiske mønstre. Den barokke kunsten vokste ut ifra en streben etter frihet fra gamle restriksjoner. Det er i elementet av bevegelse at betydningen av

den første virkelige moderne kunststilen blir synlig. Dette virker å være noe Glass har vært inspirert av, fordi den minimalistiske og repeterende musikken er bevegelser gjennom repeterende mønster. Tid og flyten av tid var viktig i barokken, fordi utviklingen av det moderne var tenkt å øke hastigheten av tiden, og slik ble tiden oppfattet som kortere. Den vitenskapelige tekningen var opptatt med bevegelsen i utforskning og kalkulering, og slik ble den også dominerende i kunsten. Progresjon og enighet mellom kunsten og vitenskapen ble viktigere. Gjennom søkelyset på bevegelse utviklet repetisjonen seg på en mer dynamisk rytmisk måte. Sansen for progresjon i rom og tid oppnås gjennom (tilbake og fremover igjen) av grupperte instrumenter som spiller imot større instrumenter, med bevegelse imot hverandre. Skiftet av tonal balanse forsterket effekten av relativ mobilitet i deler men i respekt av helheten. Bevegelsen av musikk gjennom tiden fri fra begrensninger av rom, er kjernen i den barokken ånden. Det er elementer av det fantastiske, ulogiske og det imaginære (Fleming, 1946, s. 122-128).

Dette kan sammenlignes med den minimalistiske musikken og den psykoanalytiske terapien. Nå skal man være forsiktig å kalle psykoterapi for ulogisk fordi det er en vitenskap og den minimalistiske musikken har også logikk, men den skapes på andre måter enn den klassiske musikken. Med Schwarz sine analyser nevnt tidligere kan akustisk speiling være et relevant begrep når man analyserer *Metamorfosen*. Glass sin bruk av repeterende mønster som samhandler og møter hverandre i bevegelse er likt Reich sin frasemusikk, i henhold til serier av øyeblikk. *Metamorfosen* har verken tekst eller stemmer, men bruker mønster som beveger seg mot hverandre (speiler hverandre og ikke speiler hverandre) på ulike måter gjennomgående. Dette kan kanskje hjelpe lyttesubjektet å følge en kurs av divisjon mellom selvet og en verden av fenomenale erfaringer gjennom fasene i hele bevegelsen, den klangfulle innkapslingen, det akustiske speilet, den visuelle speilfasen og den Ødipale krisen, og inngangen til en symbolsk orden. Når vi beveger oss fra en syklus til den neste så mister vi ikke det som gikk før, fordi erfaringen av det sitter igjen inne i oss. *Metamorfosen* symboliserer for meg selvet. Selvet er melodien i første sats som er gjennomgående i hele stykket. Selvet går gjennom en syklisk prosess i de andre satsene og har på slutten funnet mer seg selv, men på en ny måte.

Musikalske mønster er jo det minimalistisk musikk faktisk er og musikk generelt. Det er utfallet av et mønster som går hele tiden og dukker opp under aktiv konsentrasjon på tonale rytmiske aktiviteter. Musikalsk forståelse er resultatet av prosesser, og tid er en av de

prosessene. På samme måte er forståelsen om seg selv resultatet av tid og en prosess, som det også er i psykoanalytisk langtidsarbeid. I *Metamorfosen* har vi en serie av tonale rytmiske deler som dukker opp av underliggende repeterende slag som kan forbli konstant, akselerere eller gire ned. Tiden som dukker opp mellom gradvise slag inneholder temporale øyeblikk (Fiske, 2008). Tiden mellom hver syklus kan kanskje også regnes med her. Den minimalistiske musikken inviterer til en utforskning av psykiske og musikalske strukturer gjennom dette. Tanken er at musikalske strukturer er likedannet til bevegelsene av det indre psykiske livet grunnet sekvenser av bevegelse og hvile, dens varierende øyeblikk av utvidelse og tilbaketrekking, og alternasjonen av konsonans og dissonans med plutselige fall til immobilitet. Alt dette uten opposisjonen av betegnelse/betegnelse eller form/innhold (Grassi, 2021, s. 3).

Ifølge psykoanalysen er menneskelig temporalitet veldig ulik fra fysisk tid. Menneskelig temporalitet er påvirket av ubevisst tidløshet og er regjert av en måte å fungere på som er basert på to separate tider og bevegelser i motsatte retninger. Tid er også komponent for både den analytiske settingen og dens kontinuitet og diskontinuitet. Det mentale arbeidet i en analytisk prosess er både progresjon og regresjon, forventning og forsinkelser, nærhet og brudd. Disse karakteriserer ubevisste forvandlinger og viser til overføringsforholdet mellom analytiker og pasient. Jobben med sorg som er vanlig i psykoanalytisk arbeid er plassert i tid. Det er essensen av både det mentale livet og musikalske strukturer der også minne har en grunnleggende funksjon for kobling og betydning. Musikken utfolder seg da gjennom skapelse og forstyrrelser av lyd som leder til en endelig stillhet og et tomrom, men også en dyp transformasjon for lytteren. Psykoanalytisk lytting har de samme elementer som musikalsk lytting- passiv, ikke justerbar, men også aktiv. Dette gjennom et arbeid med å koble på og koble fra, en prosess av kreativ konstruksjon som kommer fra møte mellom lytter og objekt, både musikalsk og psykoanalytisk, fra utsiden og innsiden av oss selv. Det å anerkjenne det likedannede mellom arbeidet av både musikk og psyken utvider rekkevidden av kliniske elementer og intervensjoner som er tilgjengelig for psykoanalytikere og musikkvitere (Grassi, 2021, s. 4 og 5).

Psykoanalyse er som sykluser i en prosess og det er også *Metamorfosen*. Det mest fascinerende aspektet av musikk som lover interessante åpninger for psykoanalysen, er at det er rotfestet i fornuft og affekter. Musikken styres av fysiske og matematiske lover, og på samme tid evner musikken å uttrykke og dukke ned i de mest komplekse menneskelige

emosjoner (Grassi, 2021, s. 13). Samhandlingen av lineær tid og vertikal tid i *Metamorfosen* og annen minimalistisk og postminimalistisk pianomusikk viser til dette med temporalitet. Fokuset til mange minimalistiske komponister er å skape frihet for lytteren. Veldig få minimalistiske stykker har kun vertikal tid, og for å forstå musikalske elementer som skaper vertikal tid ser man på repetisjon, puls og auditive strukturer. Ut ifra dette blir formelle analyser sterkere siden de kan ta for seg samhandlingen mellom disse og de mer tradisjonelle elementene av lineær tid. På den måten kan man også forstå lytterens erfaring mer nøyaktig. Et eksempel kan være det å veve klokketid inn i lyttingen som fører til psykologiske effekter av synkronitet, samt det temporale rommet. Konklusjonen av flere minimalistisk verk og *Metamorfosen* er gjennom sansen av tiden overveldet av sin repetisjon, der slutten føles som en endelig konklusjon. Det er erfaringen man sitter igjen med i slutten som er oppløsningen, en oppløsning for subjektet i sin individuelle reise gjennom egen historie (Andrew, 2010).

Musikken kan hjelpe oss i å føle oss ekte og grunne oss i psykosanselig realitet, og den gjør oss tilregnelig. Den analytiske metoden avhenger av et rammeverk for å kunne skifte oppmerksomheten fra hverdagslivets bevissthet til noe som er nærmere drømmebevissthet. Fri assosiasjon, regresjon og overføring dukker opp under visse tilstander under arbeidet i den analytiske rammen. Rammen har ikke som hensikt bare i å berike livet, men også musikaliteten. Den gir en spesiell type temporalitet som gir en sentral plass til erfaringen av å være sann i verden. Det som er mest bemerkelsesverdig med rammen er dette med hvordan den fører til ulike typer av tid, og hvordan disse flettes sammen til en temporal ramme som forandrer seg i passasjen av tiden som skjer inne i oss (metatid). En type eksperimental tid, en diskre og rammet tidsperiode der vi lever i mange tider registret på samme tid. En mikset vevd vridning av ulike modaliteter inkludert lineær sekvensiell tid, biologisk tid, historisk tid, tidløshet av det ubevisste, øyeblikkelig assosiasjon, utsatt tid for dagdrømmer, tidsreisen med utsatt handling og den omfattende gjentakelse av driftene og traumer gjenopplevd. Den viktigste tiden er dog kroppstid som handler om måten tiden blir erfart i realiteten og i spillet av sansene. Det å lytte til musikk erfares innenfor et visst temporalt rammeverk (som i en analytisk time), og en effektiv erfaring av musikk krever at en går over akkurat lenge nok i en konsentrert setting for å kunne bringe de psykiske kvalitetene av kroppen inn i miksen. Det spesielle temporale rammeverket av eksperimental tid som vi muligens kan finne i et stykke musikk eller i en analytisk time, setter i gang overgangstilstander av bevisstheten. Dette kan utvide grensene av konvensjonell persepsjon som er en utvidelse av bevisstheten, og har med seg en rekke av temporale modaliteter i en viss sans av å være levende i ekte tid. Det å være

levende i ekte tid er karakteristisk for kroppstid. Vi lever kun i kroppstid når vi flettes inn i repetisjonene av vanlig tid og driver vår humanitet gjennom det å dele rytmer (Blum et al., 2023, s. 27 og 28).

Forventing og repetisjon er essensielle temporale elementer av rytme som flyter inn den mentale aktiviteten og gjennom subjektet som prøver å forstå fortid og fremtid. Repetisjon forandrer noe i sinne som komplementerer det repeterende. Repetisjon er satt for å skape følelser av kjedsomhet på et bevisst nivå, og gir vekst til dype og ukjente emosjoner i hver ny lytting av det samme stykket av musikk. Dette er fordi at det påvirker hele den somatiske-psykiske sfæren fra det mer bevisste ego nivået helt til kroppen. Tid i musikalsk artikulering er et sentralt element i subjektets utviklingsprosess. Noe om alltid går sammen med smerte og sorg når det skifter fra primær narsissisme til kapasiteten i å være alene i tilstedeværelsen med den andre. Musikken som utfolder seg i tid kan anses som materialiseringen av sorgprosessen. Den etterlater ikke bare stillhet og tomrom, men også indre forvandling for lytteren som med minne og forventning fletter inn sine passasjer. Da viser ikke slutten det eksterne objektet der lengre, men heller et internt objekt som beriker subjektets ego og indre verden (Grassi, 2021, s. 30-33).

Med minimalistisk musikk har bruken av repetisjon i vestlig musikk holdt sitt mest ekstreme uttrykk. Repetisjon kan anses som et fenomen av mekanisk og speillignende reproduksjon siden det involverer tid i sin forekomst såvel som i å skape enten forventning eller en gjenopprettelse av minne. En tidlig form av psykisk eller somatisk-psykisk arbeid er derfor satt i bevegelse. I starten av livet er repetisjon noe som promoterer tilgang til symbolisering, og gir det urepresenterte en form som senere vil lede til mening, som Freud illustrerte gjennom leken *The wooden reel game*. Repetisjon er grunnlagt i fortiden og i minne, og er regjert av tilfredstillelses prinsippet (Feder, 1990), og er derfor begavet med en nevrotisk kvalitet. Repetisjonstvangen går litt lengre, og er en indikasjon på dødsdriftsfunksjonen. Dødsdriften viser til en mer grensetilstand hos et menneske, en repetisjon som hindrer han eller hun i å leve livet sitt på ordentlig (Grassi, 2021, s. 49-52).

Grassi hevder at musikken svinger konstant mellom repetisjon, og variasjon der musikken ønsker å stoppe tiden og samtidig ønsker å følge den. Midt imellom dette så finnes det sterke emosjoner og spenninger. Et tap av repetisjon kan faktisk resultere i en smertefull erfaring av angst og forventning om at repetisjonen skal komme tilbake. Musikklytting og skapelse må

føre tilbake til egoets kamp i å organisere det komplekse kaoset av lydstimuli. Det å leve betyr å endeløs erfare det som resulterer fra en situasjon i møte med andre. I musikken er imitasjon repetisjonen av en melodi av en annen stemme i kontekst av en polyfonisk bølge. Man begrenser ikke imitasjon til renessansen eller den barokke polyfoniske musikken. Imitasjon kan også oppdages i improvisasjon fra arabisk musikk eller indisk vokal musikk såvel som instrumental musikk og vokal jazz. Imitasjon er også viktig i henhold til tidligere delte persepsjoner, og kan vise til differensieringen mellom persepsjon og minnesystemet som er essensiell for eksistensen av den musikalske diskursen (Grassi, 2021, s. 53 og 55).

Repetisjon, imitasjon og variasjon er veldig ulike prosesser som ligger under for den musikalske utviklingen. Både innen det individuelle stykket av musikk, og i historien av musikk, gjennom flyten av musikalske former og stiler fra generasjon til generasjon. Essensen av musikk definert som kunsten av lyder i bevegelsen av tid, ligger i at den oppstår i tid og er laget av forholdet mellom ulike lyder slik at den kan bli funnet akkurat imellom dem. Bevegelse og rytme er primære elementer i fødselen av psyken, og de kan også være røttene til intimitet. Musikken deler med intimitet det å være en port mellom ulikhet og likhet, og berører vårt sensoriske apparat med vibrasjoner som også berører hele kroppen. I følge Grassi er dette grunnen for at musikken er den kunstformen som berører og gir den sterkeste erfaringen (Grassi, 2021, s. 57-60).

5.2 TELEOLOGI, REPETISJON, INDIVID OG SAMFUNN

We repeated ourselves into this culture. We may be able to repeat ourselves out.

- Robert Fink, Repeating Ourselves (Blum et al., 2023, s. 29).

Musikk basert på repeterende figurer forsterker okkupasjonen av tid på en måte som Beethovens symfonier aldri kunne gjøre hevder Blum (2023, s. 53). Dette gjennom samspillet av spenning og oppløsning inn til repeterende samhandlinger av frustrasjon og tilfredstillelse, og anti teleologisk kontinuitet. Jobben i terapi ligger ikke i den rasjonelle eller objekt relasjonelle dimensjonen alene, men avhenger av effektiviteten der hvor den vever individet inn i det kollektive, noe som avhenger av jobben som tar plass forbi den individuelle overføringen. Det å være dissosiert er å være adskilt fra samfunnet. Analytiker har da en viktig jobb i det å ha en sterk, etisk og moralsk posisjon rundt hva et menneske er. En *ethos* avhengig skapning, og en skapning som trenger en *ethos* (Blum et al., 2023, s. 52-55).

Teleologi i filosofien betyr at alt har en spesiell hensikt eller bruk. Det har kommet noen feil svar når det gjelder den repeterende musikken, som at den repeterende musikken kan lede til psykologisk regresjon, og at det er en religiøs erfaring som kamuflerer en erotisk erfaring. Fink (2005) undrer seg over hva som skjer hvis man fjerner det teleologiske fra den musikalske erfaringen. Det har blitt lagt frem at for de fleste i vesten så handler det til syvende og sist om orgasmen i musikk (spesielt mannens orgasme). Dette er da klimakset i musikken siden musikken er nærest våre emosjoner og vår seksualitet. I alt dette og diskusjoner om musikk så forsvinner subjektiviteten. Alt blir bare å surre rundt en ren begjær produksjon uten den Ødipale kampen som tilstedeværende. Minimalistisk musikk har blitt lagt frem som anti teleologisk, og at mangel på teleologi kan føre kritikere til å høre rolig renhet (det meditative aspektet av sensasjon) (Fink, 2005, s. 35-37).

Tradisjonell teleologisk musikk er musikken av begjær som Lacan identifiserer med symbolet av loven av faren. Musikkvitenskap kan identifisere seg med loven av teleologisk tonalitet. Anti teleologisk musikk er musikken av drift der målet er å reproducere seg selv som en drift for å returnere til en sirkulær vei, og for å fortsette sin vei til og fra målet. Den ekte gleden er de repeterende bevegelsen. Denne driften peker til den essensielle grusomheten og tilfredstillelsen av det som er ekte, at vi er del av en fysisk verden utenfor den symbolske orden som er vanlig og meningsløs, uten noen plan og som bare går og går. Fink hevder at det

kanskje ikke finnes en anti teleologisk erfaring av musikk i den vestlige musikk kulturen, bare nye kombinasjoner av teleologi som enda ikke er gjenkjent (Fink, 2005, s. 38 og 43). Videre vektlegger han at rekombineringsteleologi skaper musikalske univers der hvor spenning og oppløsning jaktes etter på en skala som overgår evnen til det individuelle menneskelige subjektet. Glass har sagt at hans musikk ikke eksisterer i dagligdags tid. Noen ganger er teknikken en enkel temporal utvidelse av tid eller noe som kan oppleves veldig lenge i måten det høres på. Minimalisme utfordrer oss til å gå lengre for å kunne utvide vår tålmodighetsevne (Fink, 2005, s. 44 og 47).

The timescale of the individual (or cumulative) arcs of tension and release in classically teleological music is closely related to the timescale within which basic drives like hunger and sexual desire manifest themselves to consciousness (Fink, 2005, s. 44).

Fink (2005, s. 34) hevder at forskning viser neo- freudianske måter å tenke på i henhold til den repeterende musikken, og at dette er noe som leder til feil svar. Dette er jeg enig i. Søkelyset og etterspørselen på subjektet er viktig. Videre har det blitt sagt at anti teleologisk musikk er musikken av drift. Siden denne musikken har blitt kritisert, vil det da si at anti teleologisk musikk er musikk uten hensikt og nyttefunksjon? Dette virker å være vanskelig å forstå hvis vi skal diskutere drift slik den er forstått i den freudianske tradisjonen, og kan kanskje vitne om en mangel på forståelse rundt drift formulert av Sigmund Freud. Hvis det som er anti teleologisk er det som er meningsløst og bare går og går (drift), belyser jo dette drift på en veldig nihilistisk måte. At alt som står på den andre siden av orgasmen er meningsløst? Her burde jo hensiktene med driftene regnes med i fordel for subjektdannelsen. Driftene gjennom tid i en subjektdannelse er ikke et resultat av å tenke, men kommer fra *P-C* systemets arbeidsmetode, og fra egen selversepsjon. Fra et temporalt syn er musikken i full styrke et uttrykk for jobben med sorg som er grunnlagt i tid. Grassi uttrykker det slik:

From a temporal point of view, music is a full- strength expression of the work of mourning, which is embedded in time, in its subjective articulation that is temporality, and gradually unfolds by releasing one link at a time with the lost object (Grassi, 2021, s. 61).

Freud hevdet at vi må gjøre et arbeid med melankolien, og for at en pasient skal komme videre må han eller hun inn i en lang prosess der man kan møte det som har gått tapt gjennom minner eller gjentakelser av situasjoner. Gullestad (2003, sitert i Håland, 2002) viser at psykoanalysen kobler melankolien til ubevisste forhold og mening, og at dette er noe som gir et sentralt teoretisk bidrag til klinisk psykologi og psykiatri. Mennesket er først og fremst et selvfortolkende vesen- vi er meningsskapende og fortolkende. Det er i det meningsskapende og fortolkende at psykoanalysen finner sin plass, og det er her musikken må ha sin plass og den minimalistiske musikken (Håland, 2002). Psyke- soma håndterer sensoriske erfaringer først ved å systematisere det i henhold til sin forutsigbarhet, en type av musikalsk verdensbygging. Det er her integrering av repetisjon hjelper kroppen å vite neste forløp av mønsteret slik at vi kan finne og skape det. Rytmisert bevissthet er å være i verden der distinksjonen mellom det å oppfatte verden og uttrykke verden er til stede, og er transendert gjennom rytmisk bevissthet i en musikkpoetisk stil av å være i verden. Rytme er en måte for sinnet å fungere på, og når ting ikke fungerer gunstig i rytmeseksjonen blir alt bare støy. Forandringer som skjer i en analyse kan sees når den traumatiske faktoren kommer inn i det psykoanalytiske materiale på pasientens egen måte, og innenfor pasientens allmakt. Når pasienten forandrer syn på ting forstår vi at noe har forandret seg. Synet har blitt forandret gjennom reisen på sin egen måte å være i verden på. Et eksempel på dette er prosessen av rytme gjennom rytmisering av delte persepsjoner. Freud forteller oss om hvordan persepsjon i seg selv fungerer der det ubevisste strekker seg ut gjennom et medium av systemet *Pcpt- Cs* og imot den eksterne verden, og trekker seg raskt tilbake så fort som den har samlet eksitasjonene som kommer fra det. Vi oppfatter verden med å sample den. Mange av tjuende århundres komponister sampler, som Steve Reich og John Adams, samt også i Hip Hop (Blum et al., 2023, s. 31-33).

Det å sample vil si at verden må dannes og bli drømt sammen før den kan finne sted. Det er ingen rytme i et vakuum fordi da er det ingenting å sample. Sampling som er brukt i minimalistisk musikk og hip hop må alltid sample noe. Verden må representere seg selv eller kanskje bli representert for å kunne bli samlet. Freud kalte dette å jobbe gjennom, det å holde slaget gående til tross for motstand. Dette er noe som speiler psykoterapien hvor man jobber og holder slaget gående til tross for motstand. Vi kan ikke skape tid på egen hånd som individuelle objekter, vi kan bare bli utsatt av noe annet, og vi kan bare være subjekter i tid når vi fører frem i tid. Kanalen for dette er rytme. Noen pasienter blir kanskje prosjekter når ingen av dem har blitt subjekter hevder Blum (et al., 2023, s. 34).

5.3 KJØNN OG SUBJEKT I MINIMALISTISK MUSIKK

Vi har snakket tidligere om det maskuline og feminine i musikk, og subjektet samt kroppen. Søkelyset på kjønn og seksualitet i musikkforskning er viktig, men det er noen deler som kanskje hadde vært tjent i å snu seg mer i en annen retning. Philip Glass sin musikk har blitt belyst å være i tid uten å streve etter å ha kontroll hele tiden, der han spiller både syklisk og teleologisk. Kanskje er vi så vant til den tradisjonelle vestlige musikken at vi har glemt å stille spørsmål rundt dens funksjon for subjektet. Målet for subjektet som tidligere nevnt er å oppnå frigjørelse av energi, som kanskje kan kobles med katarsis.⁴³ Uten denne frigjøringen så isolerer vi oss kanskje bare i musikken. Dette er noe som kan belyse det Ruud (1983) har foreslått, at vi er rusavhengig gjennom søken etter følelser av å være høy i musikk. Dette kan igjen kobles til undertrykkelse som formulert av Freud. Undertrykkelse er det motsatte av frigjøring. Det å isolere er å undertrykke, og det å frigjøre er å oppnå katarsis. Den minimalistiske musikken kan være et godt verktøy i det å slippe kontroll eller øve seg på det, med målet om å frigjøre.

Menn er kjent for å ha mer behov for kontroll enn kvinner gjennom å bli styrt mer av sinnet enn kroppen. Til syvende og sist er det nok mer komplekst enn bare tanken om mannens behov i å kontrollere eller undertrykke kvinnen. Kanskje ligger svaret mer i dette kapitalistiske jaget i høy hastighet, og behovet for å føle at man har kontroll generelt sett, «jeg har ikke tid til å føle». Menn har blitt satt for å være tøffe og modige gjennom historien, noe som egentlig bare har ført til en slags fluktmekanisme bort i fra subjektet (selvet). Dette gjelder ikke bare menn i dag, det gjelder begge kjønn og det moderne menneske generelt sett. Denne debatten må få større og bredere plass til fordel for subjektiviteten i musikk.

Postmoderne komponister føler kanskje ikke behovet for å sette grenser mellom det feminine og det maskuline. Philip Glass tenker kanskje ikke på kjønn når han komponerer, men har mer søkelys på tid, ro og utviklingsprosesser. Om musikken til Glass kan beskrives som androgyn eller ikke er vel strengt tatt ikke så viktig? Det er ingen tvil om at mye har vært og er preget

⁴³ *Katarsis*: prosessen i å utløse sterke følelser gjennom en aktivitet eller en erfaring som det å skrive, holde på med musikk eller teater, på en måte som fører til at man kan forstå disse følelsene, se (*Catharsis*, 2024).

av mannsdominanse, innen musikk, medisin og andre disipliner. Vi ser det også tydelig i populærmusikken, i f.eks. hip hop, at det som vi definerer som maskulint og feminint fremtrer i ekstreme former. Men er det egentlig en kjønnskamp? Kan det heller være en identitetskamp som går i feil retning? Hvis vi erstatter fokuset med subjektivitet så kan man spørre seg selv, hvorfor har jeg behov for å gå imot det ekstreme? Hvordan kan jeg finne mitt ekte selv da, mitt autentiske jeg? Slike tanker kan kanskje føre til et annet fokus i musikken istedenfor ekstrem kjønnskamp eller behovet for å ruse seg gjennom musikk. Dette med tid og subjektivitet, selvrefleksjon og kunnskap er som et håp som roper «jeg er lei av det moderne konkurranse jaget, det moderne jaget etter kontroll og rus, og det moderne jaget etter falske selv skapt av narrativer i konstruerte grupper». Forholdet mellom musikk og psykoanalysen kan kanskje bidra med dette, samt også den minimalistiske musikken.

Det er ikke musikken i seg selv som bidrar med tilfredsstillelse. Det er lagt ned i musikalske mønster som tillater oss å forsvinne fra livet en stund, å dvele i musikken selv. Musikken viser alltid et paradoks av tilstedeværelse og fravær, og er alltid i en tilstand av forfall. Den dør alltid, og dens kontinuitet i tid og dens forsvinnelse gjennom tid er det samme. Som en hypnose forsoner musikken selvbesittelse og tap av selvet der slagene går videre selv når musikken stopper. Det er bare når man kan bruke musikken for å sørge et tap at man kan begynne å håndtere det å miste verden. Det er i melankolien at subjektet foreslår at den kan sørge, sørge over verden som har blitt fattig og tom «jeg kan håndtere å miste verden jeg følte jeg bodde i, fordi jeg faktisk kan være der for følelsen av tap». Winnicott belyser anerkjennelsen i at vi lever forbi oss selv. Hvis vi ikke er i våre kropper så taper vi, og hvis vi er i våre kropper blir vi forstyrret. Ikke enkelt å velge! I de forstyrrende tidene er vi avhengig av kulturelle former og musikk for å ivareta oversettelsene og transformasjonene av det å fortsette å være i verden (Blum et al., 2023, s. 63 og 64).

5.4 RELASJONSDIMENSJONEN I MUSIKK OG PSYKOANALYSEN

Lecourt (2011, sitert i Grassi, 2021, s. 99) viser at det musikalske intervallet av to lyder er som en metafor for alle menneskelige relasjoner. Dette er utgangspunktet for musikkterapi som er et arbeid med søkelys på relasjoner og på lytting.

Music, therefore, consists in a negative, an absence, intervals separating the different sounds that compose musical phrases and, likewise, the closeness or distance between the sounds that make up the chords of harmony: these specific relationship among sounds create the musical basis that, when listening to music, we can take for granted but that are also the foundations of the musical sense that each individual musician conveys through a specific combination of sounds and rhythms (Grassi, 2021, s. 99).

Musikken utfolder seg gjennom et arbeid med å koble på og koble fra. Dette er kjernen av dynamikken mellom livet og driftene imens man utvikler seg gjennom etterfølgende oversettelser av tidligere innhold og former. Alle disse elementene bidrar til dens sammenhengende struktur, såvel som til nye oppnåelser. Repetisjon og forvirring er et resultat av å koble fra med identifiserbare uttrykk av de mest ubevisste lagene av det mentale livet. Istedenfor en lineær utvikling så er musikklytting og erfaring noe som krever en uforstyrret «komme å gå». Dette er fordi hver lyd, rytme eller et annet musikalsk element får mening, og er da forvandlet av alt som går foran eller følger etter (Grassi, 2021, s. 99 og 100).

From the sound bath to the sound envelope that characterize the infant's early experience of the world, a family musical interpretation of experience takes shapes and becomes a source of protection, stimulation and communication with the baby: to this family vocal group the infant adds her/his perception of her/his own sound production, thus arriving at diversifying internal and external sound spaces and identifying more than one voice at a time, which is a specific musical competence (Grassi, 2021, s. 101).

Musikkens polyfoniske struktur avslører og uttrykker samtidigheten og kompleksiteten av erfaring, men enda mer spesifikt dette med grupper, og da spesielt familien. Det musikalske intervallet som samler og separerer to eller flere lyder kan bli ansett som roten av menneskets

relasjonalitet. I tillegg er ikke- spilte lyder som enda er mottagelig som harmoniske fundamentale lyder noe som utfører de grunnleggende funksjoner av tersen, eller den ubevisste koblingen hevder Grassi (2021, s. 107). Familiens temporale erfaring stammer fra rytmer og diskontinuitet i subjektets erfaring. Det stammer også fra familiehistorien og generasjonshistorien som fører dette videre til fremtidsgenerasjoner. Tiden er det som i hovedsak styrer det strukturelle av familien, og rytmene som kommer fra familien dannes fra ulike subjektive rytmer. Grassi (2021, s 108) kaller dette prosessen i å overvinne gruppeakroni.

Dette er viktig i henhold til grensene mellom individets psykiske rom, der det blir annullert og slått sammen med en dekonstruksjon av ulikheter mellom forskjellige familiemedlemmers representasjoner og affekter. Tid uten temporalitet manifesterer seg selv her, likt som en gruppeillusjon. For å kunne redde familiegruppens samlende punkt blir individets temporalitet undertrykket eller fjernet, og det er her grensen mellom individ og generasjoner blir utslettet. Tilgangen til en symbolsk tid krever innpassing av individets subjektive temporalitet inn i gruppetid, og viser til at den grupperte tiden er noe som handler om evnen i å være alene i gruppen. Dette samsvarer også med Winnicott (1958). Grassi har mange kliniske eksempler med familier i psykoanalytisk psykoterapi, og belyser gjennom dette og teori de musikalske strukturene av det ubevisste i familien. Her inkluderes også støy som er et gruppeprodukt der hvor lyd og rytme enda ikke er strukturert. Dette er likt til prosessen av tonalitetsopløsning i tjuende århundres musikk som ankom med å introdusere støy inn i musikken, hevder hun. I familie og barn- psykoanalyse er støy noe som ofte har en nøkkelrolle. Det kan ha avgjørende betydning som lydkomponent i de intersubjektive relasjonene, et slags genuint uttrykk av det ubevisste, enten individuelt eller i gruppe (Grassi, 2021, s. 107-109).

Music is perhaps above psychoanalysis. I think, indeed, that there are things that music can express, but that psychoanalysis has not much to say about. In addition, I am convinced that there are analysts who love painting and analysts who love music. They are not interested in the same things. I assume that psychoanalysts who love music are those who consider affect as an essential dimension and could never be satisfied with language games and fascinating stories. Music meets psychoanalysis `mainly in rhythm, time, and musical phrasing. It is there that music meets psychoanalysis. There is a phrasing, a sort of breathing, that only analysis can give some idea of (Grassi, 2021, s. 109).

Der støyet var der kan musikken bli. Der det uetiske var, der skal det etiske være. Dette kan være beskrivelsen av psykoanalysen hevder Blum. Kampen i å samle instinktene inn i en integrert personlighet er kampen om sosial tilhørighet. Dette utviklet Freud sin Ødipale teori på, altså det å leve i en psykoseksuell kropp i samfunnet. Det seksuelle er støyet vi ikke kan flykte fra, og det å finne og gjøre rom for vår seksualitet i fellesskap er vår lidenskap og vårt livsarbeid- det å forvandle det uetiske inn i det etiske. I vår tid er det psykoanalytiske arbeidet noe som ivaretar en bro fra det maniske moderne livet. Dette skjer gjennom en selvutvikling av psyken, som omhandler det å ivareta en *ethos* av avstemming og musikalsk bevegelse. Når musikken vi husker, husker oss, blir vi uatskillelig fra den. Det føles som vi er musikken. Gjennom dette så tillater musikken nye erfaringer av det som «ikke er meg» å bli deltaker for gjenintegrering, sampling og det å remikse verden. Samtidig det å tolke eget liv som musiker ved å finne ut hvordan man skal spille det. Sampling, som andre former av musikalsk repetisjon tillater psyken å holde mer enn de greide på første forsøk, og gjennom dette kan psyken lære å overføre traumatiske forstyrrelser til en musikalsk kontinuitet gjennom teknologi av reproduksjon gitt av den historiske epoken. Musikk er bølger i handling som sampler verden og produserer dens rammeverk (Blum et al., 2023, s. 111-125).

Når man føler seg trygg kan selvet få sin egen plass i fellesskapet, noe som kan bidra med innovative kreative skapelser og improvisasjon. Dette kan begynne å gå kontinuerlig i sin egen repetisjon for den neste personen å ta tak i. Dette henviser Blum som stil, altså en utviklende måte å gjøre ting på. Når du oppnår en stil så beregnes du som en artist som kobler verden til mennesker. En artist prøver å mestre dette med å oversette materialer fra fellesskapet til noe personlig, samt også tilbake inn i fellesskapet. Med dette så formes en kontinuitet i reisen fra livet til døden. Psykoanalysen er en modell der man kan finne ut av hvordan man kan leve i syklusen av det å være i livet, og det å fortsette å være i verden gjennom konstante og vanskelige forandringer, og ved siden av ivareta sorg som kommer fra det. Fellesskapet gir og tar, og berikende erfaringer av likhet og ulikhet konkurrerer i den moderne verden med krefter som grådighet og solipsisme.⁴⁴ Dette er noe som fører våre energier tilbake til ren selvinteresse. Psykoanalysen har bidratt med begge sider av denne kampen gjennom privatliv, relasjoner og samfunn (Blum et al., 2023, s. 149-151).

⁴⁴ *Solipsismens* filosofi: jeg er det eneste sinnet som finnes, min mentale tilstand er den eneste mentale tilstand, se (*Solipsism*, 2024).

Blum uttrykker frustrasjon og bekrefter min egen, rundt hvordan vår nåværende politikk truer med å deformere de store institusjoner av fellesskapets stillhet (du føler ingenting før det er for sent). Fremtidens generasjoner vil se hvordan tyranniske og autoritære strukturer utfører sitt uhellige arbeid ved å angripe våre regresjonsrom, våre portaler til fellesskapet og vår musikalitet. Den smertefulle jobben i å reparere fellesskapet starter i subjektet sin egen historie og dannelse. Gjennom musikken kan vi reparere. Det samme stykke musikk kan høres annerledes ut i ulike tider i våre liv og vise til en påminnelse om første gang vi hørte det, og en påminnelse om en verden før den eksisterte for oss. Musikken minner oss om det endelige og det uendelige, og i analyse må vi stoppe for at vi kan gå videre. Det slutter aldri. Vi føler mer fordi vi vet mindre i slutten enn vi gjorde i starten, og vi evner å gå inn i ulike rammer som ikke er fantasier, men som faktisk er der (Blum et al., 2023, s. 168- 171).

6 DRØFTENDE KONKLUSJON: SUBJEKTDANNELSEN

Det overordnende spørsmålet for denne oppgaven er hvordan musikken informerer psykoanalysen og hvordan psykoanalysen informerer musikken/musikkvitenskapen. Gjennom et søkelys på tid, tidserfaring og subjektivitet har jeg prøvd å svare på dette, både gjennom egen analyse og eksempel på analyse med det psykoanalytiske blikket, og bruken av musikk i psykoanalytisk terapiarbeid i to ulike formater.

Vi har sett på bruken av musikk i psykoanalytisk psykoterapi gjennom et klinisk eksempel med musikalitet i et verbalt arbeid der språk, overføring, kropp, lyd, intonasjon og bevegelse var viktige faktorer i utviklingsprosessen av subjektet. Videre har vi sett på det å lytte til selvvalgt musikk i psykoanalytisk psykoterapi, og fått et innblikk i hvorfor den selvvalgte musikken er så viktig for subjektdannelsen. Vi har også sett på familietemporalitet og relasjonsdimensjonen. Oppgaven har prøvd å belyse implikasjonene i å ignorere ubevisste mekanismer på mikronivå (individ, subjekt) opp mot makronivå (fellesskap, samfunn). Samtidig med dette har oppgaven diskutert musikk som funksjon og distraksjon. Sammen har disse komponentene som mål å bygge en større forståelse for hva det er i musikk som informerer psykoanalysen, og hva det er i psykoanalysen som informerer musikken, og hvorfor dette er viktig for musikken, samfunnet og det musikkvitenskapelige feltet.

Først og fremst kan psykoanalysen i teori og praksis bidra til musikkens fantasirom i subjektdannelsen, ved å grunne lytteopplevelsen til virkelighet og ekte tid gjennom individets egen historie fra fortid til fremtid. Dette for å kunne skille mellom fantasiflukt i musikken eller fantasi brukt for å nå minner som kan bidra i subjektdannelsen. Psykoanalysen i teori og praksis kan bidra i å bedre forstå emosjoner, drifter, affekter, egofunksjoner og lidelse, og hva de betyr fra subjektets ståsted i møte med musikk. Psykoanalysen kan bidra til musikken gjennom en større forståelse av kompleksiteten om hva sorg er, og hvordan sorg behandles over tid og gjennom språksettelse for frigjøring.

Musikken kan bidra med å lettere nå inn i sorgen gjennom dens mekanismer som beveger våre emosjoner kanskje mer effektivt enn verbal terapi gjør ene og alene. Det kan også være slik at kompleks sorg kanskje ikke kan sørges ordentlig uten musikk, og at kompleks sorg ikke kan sørges ordentlig uten perspektivene om hvordan sorg behandles ut ifra et psykoanalytisk perspektiv. Hvis vi ignorerer dette kan repetisjonstvangen være noe som

holder oss igjen. Det er de temporale aspektene som er avgjørende her som har stor innflytelse på hjernenettverk, og kan forandre nevrologisk aktivitet. Et søkelys på dette og nevropsykoanalyse, kan kanskje bidra i å fylle dette gapet som fører til at subjektivitet slutter å være så ignorert under kjønnsstudier i musikkvitenskap.

Nevropsykoanalyse kan bidra i at psykoanalytisk litteratur ikke lenger trenger å tolkes reduksjonistisk, samt også psykoanalytisk musikkforskning. Ved siden av dette er vi kanskje tjent i å få et annet blikk på dette med maskulinitet og femininitet med søkelys på subjektet. Hvis vi skifter fokus kan vi kanskje bedre forstå hva det maskuline og feminine faktisk er, og bidra i å redusere ambivalens i musikkforskningen. Disse tankene, og eksisterende forskning om tid, tidsskalaer og temporalitet i musikk og psykoanalyse, belyser hvorfor psykoanalysen fortjener å være noe mer enn bare noe som er tilført i musikkvitenskap. Disse to fagfeltene burde få et større samarbeid i teori og praksis for å kunne utvikle metoder for musikkanalyse og klinisk psykoanalytisk musikk arbeid. Det å inkludere Freud, Lacan, Välimäki, Kristeva, Schwarz, Lång og andre forskere innenfor dette feltet handler om et ønske i å sette fri spillet mellom musikalske tegn for å kunne diskutere strukturelle aspekter av musikken. Philip Glass sine komposisjonsteknikker er også med å utforske denne tematikken. Subjektet formes og dannes via musikalske representasjoner, og musikken er et rom som ikke kan presses ned i rasjonell bevissthet eller begrenset tid.

Jeg valgte å inkludere minimalistisk musikk i denne oppgaven i sammenheng med den første delen om musikk i psykoanalytisk teori og praksis grunnet det repeterende- tema som går om og om igjen slik den gjør i psykoanalytisk terapi. Ifølge Freud må vi forstå destruktiv repetisjon for å kunne forstå menneskets psykologi. Minimalistisk musikk og psykoanalysen har sitt søkelys på subjekt og tid likt med bruken av musikk i psykoterapi som utforsker både psykiske og musikalske strukturer i et individ- format. Ekko brukes i denne musikken, og er en auditiv form i minimalistisk musikk der ekko i psykoterapi er å svare, anerkjenne og spille pasienten (som skjer gjennom analytiker). På den måten kan minimalistisk musikk være en form for selvterapi gjennom temporale auditive strukturer som er knyttet til psyke og kropp. Når tiden oppleves å kollapse og utvides kan en ny type oppmerksomhet tre frem som heter musikkpersepsjon. *Loops* eller lydsløyfer som bare går og går viser til det som repeteres slik som f.eks. hverdagen repeteres i våre liv, eller psykoanalytiske timer som går hver uke gjennom et eller flere år.

Ekko og repetisjon knyttes til ekkoet og repetisjonen man opplever som spedbarn gjennom melodier som synges om igjen og om igjen; vugging, speiling og bevegelser. Effekten av musikk er å holde motsetningene av tilstedeværelse og fravær, og gjennom det stadig trene på og utvikle evnen i å sørge. Det å sørge er veien til å frigjøre seg fra avhengigheten til et objekt eller flere, i fordel for at subjektet får utvikle seg i å bli selvstendig. Man trener på å sørge i psykoterapi, noe man også kan gjøre gjennom den minimalistiske musikken. Repetisjon i psykoterapi og i minimalistisk musikk som f.eks. *Metamorfosen*, viser en slags deltakende delt subjektivitet mellom pasient og analytiker, samt også mellom lytter og musikken. Dette oppfordrer til utførelse og musikalsk tilfredstillelse. Musikalsk repetisjon er en type objekt, og for å bedre forstå temporalitet i minimalistisk musikk virker det nødvendig at vi forsker mer på dette med vertikal tid og lineær tid. Samhandlingen mellom disse kan kanskje føre til en større forståelse av den temporale erfaringen i musikk. Dette er også noe som underbygges av forskningen til Northoff om tid, tidsskalaer, subjekt og objekt.

Minimalistiske teknikker som skjøting, båndopptak, faseforskyvning og sampling kan bidra i å skape klangfulle innestengelser og akustisk speiling. Dette er elementer som engasjerer lytteren i henhold til temporale erfaringer og følelser. *Metamorfosen* kan forstås som en forvandlingsprosess eller en refleksjonsprosess for subjektet. En *Metamorfose* er en prosess der den unge formen av insekt og dyr utvikler seg til voksen form, og dette kan sammenlignes med prosessen i å gå fra et barns psykologiske tilstand til voksen psykologisk tilstand. Dette kan også belyse kampen til hovedpersonen i Kafkas fortelling der forvandlingen kanskje belyser en prøvelse i dette; det å bli sitt eget subjekt. Pianomusikken i *Metamorfosen* virker å vise til en prosess som dette. Elementer som pust, samarbeid mellom høyre og venstre hånd og dynamikken utgjør stykket å føles i kroppen, og gir følelser i form av konsentrasjon, puls og elementer som samsvarer med det å være menneske. De stadige repetisjonene med de små forandringene med frem og tilbake bevegelser mellom skiftende mønster, skaper dybder i lyttesubjektet. Former, melodier og harmonier utvikler seg i møte mellom mønstrene slik subjektet former seg i møte med ulike relasjonsmønstre gjennom livet, og med grunnlaget i mønsteret fra spedbarns tiden og familietemporaliteten.

Det er sykluser av musikk i dette stykket som tilsier en annen tidserfaring enn det man opplever ved å lytte til klassisk musikk fra eldre epoker, med en gåtefull tonalitet som bidrar med en slags introspektiv melankoli som lander, øker spenningen, og lander igjen. Glass sin harmoniske tvetydighet viser at det ikke er enkelt å analysere musikken, og det viktigste

virker å være egen persepsjon styrt av subjektet. Glass er mer opptatt av relativiteten og subjektiviteten av tonalitet, og hans evne i å håndtere makronivået og dens harmoniske forbindelse med mikronivåets gradvise forandring. Dette er noe som kan belyse en god måte å ivareta subjektet på (mikronivå) selv om subjektet deltar i en større helhet (makronivå: samfunn, verden). Det er erfaringen man sitter igjen med i slutten som er oppløsningen. En oppløsning for subjektet i sin individuelle reise gjennom egen historie. Det er dette som gjør denne musikken betydningsfull.

Musikken som utfolder seg i tid kan anses som materialiseringen av sorgprosessen. Repetisjonen er en speillignende reproduksjon siden det involverer tid, og setter i gang psykisk arbeid. Repetisjonen gir tilgang til symbolisering som senere vil lede til mening, dette er grunnlagt i fortid og minner som er styrt av tilfredstillelsesprinsippet. *Metamorfosen*, ifølge Glass og annen musikk han lager, ønsker å utvide og stå imot tiden slik den er konseptualisert i dag. Dette for å kunne utvikle subjektets tålmodighetsevne, noe som samsvarer med psykoanalysen fordi tid i terapi krever tålmodighet. Tid kreves for å nå det ubevisste (hele subjektet), og dette kan styrke validiteten for sammenhengen mellom valget av minimalistisk musikk og musikk i psykoanalytisk terapi. Om den minimalistiske musikken er teleologisk eller androgyn er kanskje ikke så viktig. All musikk kan brukes for å bearbeide sorg i psykoanalytisk arbeid, men den minimalistiske musikken er kanskje strukturert på en måte som gjør at vi kan bruke den i psykisk utviklingsarbeid på en annen måte enn f.eks. musikk med sang og tekst. Den minimalistiske musikken ønsker å frigjøre seg fra behovet for kontroll. Alt dette belyser at denne musikken er verdifull for subjektdannelsen. Det er subjekt-musikk.

Det er ikke bare subjektets egen temporalitet som er viktig, men også familiens temporalitet. Det er dette som utgjør utviklingen av subjektets temporalitet. Det å bli et subjekt betyr å forme sin egen temporalitet i fravær fra dette. Det å tørre å være seg selv, eller bli seg selv i familiegruppen kan også belyse og tørre å bli/være seg selv i samfunnet generelt sett. Ubevisste mekanismer i familien er viktig i subjektdannelsen fordi subjektets historie er så viktig. Gjennom subjektdannelsen prøver subjektet å integrere sin personlighet, noe som også handler om sosial tilhørighet og ikke identitetsillusjoner selv om identitetsillusjoner og kultur er delkomponenter i utviklingen. Psykoanalysen jobber med å bidra med dette i tiden vi lever i der det er vanskeligere å skille mellom ting, og musikkvitenskap burde bidra med det samme. Det å leve i en verden der man føler mangel på ekte tilhørighet til seg selv og andre er

kanskje ikke en optimal verden. Identitetsgruppe-illusjoner kan bidra på reisen dit, men er kanskje ikke løsningen over tid hvis målet er psykisk likevekt og langvarige resultater.

Hypotesen som kobles til speilnevronteorien er et forsøk i å belyse noe som trenger mer oppmerksomhet, og et ønske om å bedre forstå lyttesubjektet i musikkvitenskap og i psykoanalytisk psykoterapi med musikk som medium. Det viser også til en nysgjerrighet for fremtidens muligheter i kontekst av den kognitive vitenskapens samhandling med musikk. Gjennom å strekke dette ut i flere retninger som nevrologiske og kognitive studier, persepsjonsstudier, *second-order cybernetics*, musikkvitenskap, filosofi, psykoanalytiske musikkstudier og psykoanalysen i seg selv, har jeg prøvd å vise sammenhenger rundt det å bli til gjennom andre. Dette har jeg gjort med hensikt i å åpne tilgangen/tanken/sannsynligheten til hypotesen. Gjennom å belyse og undre over hva vitenskapelig tenkning er og burde være, kan man kanskje se at vitenskapelig tenkning og system tenkning burde samhandle og ikke separeres hvis vi skal utvikle vår forståelse av komplekse temaer i musikkvitenskap og andre disipliner.

Det finnes allerede tanker i ulik litteratur som kan relateres til min hypotese. Jeg har ikke klart å finne så veldig mange studier om selvsammenligningseffekt i musikk ved siden av den vi har tatt for oss i oppgaven. Flere slike studier kan kanskje bidra i å belyse speilnevronteorien nærmere, selv om andre nevrologiske studier også må til for å gi mer liv til hypotesen. Det eksisterer en del studier som snakker om speilnevronsyste­met som aktiveres i møte med musikk og tekst, men ikke eksakt gjennom selvsammenligning til personene bak musikken og teksten. Dette med *second-order cybernetics* er også interessant. Ulikhet i intensitet av emosjoner i møte med forskjellige typer musikk og tekst er kanskje viktig her. Min tanke er at det er intensitet av emosjoner i møte med dette som kan fortelle oss mer om det temporale erfaringen, og gjenkjennelse. Det finnes dog sosiale selvsammenligningsstudier, men heller lite om den temporale sammenligningen. Et eksperiment i det å lytte på nostalgisk musikk ga positive resultater og etterspurte videre forskning på den temporale sammenligningsverdien i kommunikat­iv forskning. Den temporale sammenligningsteorien og den sosiale hevdes å kunne bli organisert med samme prinsipper. En annen studie viser at personlige narrativ er avhengig av innholdet for at selvet skal bli påvirket av det, noe som kan underbygge dette med at innholdet kanskje må være gjenkjennelig (Bonus, 2018, s. 1091; Jennings & McLean, 2013).

Speilnevroner er veldig viktig for den fenomenologiske teorien om intersubjektivitet. I eksperimenter med primater har det blitt oppdaget speilnevroner som viser registrerte bevegelser av andre dyr. Aktiviteten av disse speilnevronteorien presenterer det eksakt samme mønsteret av aktivitet som dukker opp i bevegelsen av ens egen kropp. Disse funnene kan bli tatt videre til andre kognitive og emosjonelle funksjoner i mennesker og kobles til sensasjoner, følelser og vilje. Sosiale erfaringer er stort sett intersubjektive i sin natur, men oppdagelsen av speilnevroner kobler persepsjon direkte til handling. Persepsjonen av handlinger aktiverer relevante deler av observatørens motorsystem. Emosjonelle uttrykk vekker resonerende tilstander på innsiden av den som observerer på en lik måte. Gjennom intersubjektivitet kan man få tilgang til nevrologiske grunnlag av empati og intuisjon (Lohmar, 2006 & Simon et al., 2007).

Gjennom tanken om at subjektdannelsen skjer gjennom nevrologisk intersubjektivitet kan en ny integrering av psykoanalysen, nevrovitenskapen og musikk kanskje bidra med å forklare psykiske mekanismer i møte med musikken. *Second-order cybernetics* kan også være nyttig her. Da kan vi kanskje forstå dette med introjeksjon, projisering, overføring og kontraoverføring som noe som ikke bare gjelder i psykoanalytisk terapi. Musikalske preferanser og gjenkjennelighet har vist seg å ha innflytelse på subjektive og objektive korrelasjoner av emosjoner, og begge faktorer må tas med i fremtidige studier som ønsker å forstå emosjonsprosessering gjennom musikk. Ugjenkjennelig musikk kan også vekke sterke emosjonelle responser. Min tanke om dette ut ifra litteraturen i denne forskningen er at dette kan være musikk som subjektet søker ubevisst i sin prosess i å forme og danne seg videre. Det er noe der som etter hvert kan bli gjenkjennelig (å løse det uløselige). Fersk forskning viser at det å lytte på musikk alene kan forsterke musikkens emosjonelle effekter, og dette burde anses som noe bra. Emosjoner er til for å føles, både de gode og de vonde. Det er bedre å føle tidsnok enn å føle for sent. Det å føle ting for sent eller sjeldent er etter mitt syn noe som ofte skjer i samtiden med undertrykkende regresjonsrom i fordel for kapital vekst. Videre så belyses det at effekten av musikk i prosessering av tid og rom kan lede til innsikt om utviklingen av musikk i menneskets evolusjon. Tidspersepsjonsmodeller er viktig for fremtiden, og for å kunne rekonsiliere heterogene modeller av tidsprosessering. Dette for å kunne integrere de psykologiske, fenomenologiske og de nevrofysiologiske nivåene. Psykologer og psykoanalytikere burde rette mer søkelys på subjektivitet og dynamikker av spatial og temporale erfaringer, samt også musikk og musikkvitere (Sánchez et al., 2022; Schäfer et al., 2013).

Kanskje er det slik at det dynamiske selvet i tid og gjennom tid representerer subjekttdannelsen i en prosess. En prosess gjennom intersubjektivitet, temporal kontinuitet og tidsskalaer som er grunnlagt i speilnevronsystemet. En speilende tidsskala. Hvis vi bedre kan forstå den temporale subjektive erfaringen i det å lytte på musikk gjennom å åpne opp for de ubevisste mekanismer utarbeidet av Sigmund Freud og nyere relasjonsutviklinger i psykoanalytisk psykoterapi, så kan vi nok bedre forstå subjektets ståsted og mulighet for utfoldelse i musikken og forbi. Vi trenger mange flere kliniske erfaringer der analytiker er godt skolert i begge fagfelt, og som anerkjenner Freud sine teorier og dens utviklinger. Et subjekt fokus i musikk er også et arbeid utenfor musikken der mange, og spesielt vi som musikkvitere er opptatt av menneskeverd. For å løse komplekse problemer som dette må man kanskje starte i kjernen som utgjør helheten. Det burde ikke være individ vs. fellesskap, høyre vs. venstre, men individ (subjekt) integrert i seg selv og i fellesskapet, og noe midt mellom høyre og venstre. Et skifte i fokus og persepsjon virker å være nødvendig etter mitt syn, hvis etikken skal samhandle med moralen.

To marry the masculine and the feminine in the mind, immobility and movement in the body. To tolerate anxiety and joy, hatred and laughter. To sustain love in the gap between abandonment to the other and abandonment of the other. To foil the seductions, perversions and ruses of the death drive. To turn the negative against itself. To deny, cut, tear and transgress in order to progress. To enwrap, unfold, unfurl, unroll, curl up, interleave, in order to exist and coexist. To give, indefinitely, to our human finitude, a form that is never definitive (Anzieu, 1995/2016, s. xxvi).

7 LITTERATURLISTE

- Adami, S., Feng, R., Kuo, A., Noru, S., Sanches, K., & Shafaeen, S. (2022). The Self Congruity Effect of Music: A Replication and Extension Study. *UC Berkeley: Cognitive Science & Psychology Division*, 2-15. ULAB.
<https://escholarship.org/uc/item/34c0z5bt>.
- Alexander, S. (1910). Self as Subject and as Person. *Proceedings of the Aristotelian Society*, 11, 1-28. Oxford University. <http://www.jstor.org/stable/4543801>.
- Andrew, R. A. (2010). *The Interaction of Linear and Vertical time in Minimalist and Postminimalist Piano Music. A dissertation in Performance. 132-140*. [Doctor of musical arts, B.M., Truman State University, (2004)]. M.M., University of Missouri, Kansas City. <https://mospace.umsystem.edu/xmlui/handle/10355/9602>.
- Anzieu, D. (1995/2006). *The Skin-Ego* [N. Segal, Trans.]. Kahr, B., & Rudnytsky, P. L., [Ed], *The History of Psychoanalysis Series*, 356 sider. Karnac. Routledge, London.
<https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=nlebkAN=1215669&site=ehost-live&scope=site>.
- APSA. (2009-2023). *Applied Psychoanalysis*. Definisjon fra, *American Psychoanalytic Association*. New York. <https://apsa.org/about-psychoanalysis/#toggle-id-3>.
- Ashton, P., & Bloch, S. (2010). *Music and Psyche. Contemporary Psychoanalytic Explorations*, 304 sider. Spring Journal Books, New Orleans.
- Baksaas, J.M. (2023). - Å dissosiere kan innebære at hukommelsen eller sansene svikter. *Norsk tidsskrift for psykologi*. <https://psykologisk.no/2023/05/a-dissosiere-kan-innebaere-at-hukommelsen-eller-sansene-svikter/>. [Sist oppdatert: 15.05.23].
- Balkin, J. M., (1996). *Deconstruction*. Kap. 23. Patterson, D., [Ed.], [*A Companion to Philosophy of Law and Legal Theory*]. Oxford, UK: Blackwell, 361-367.
<https://doi.org/10.1002/9781444320114.ch23>.
- Bettelheim, B. (1990). The Birthplace of Psychoanalysis. *The Wilson Quarterly* (1976), 14 (2), 68-77. <https://www.jstor.org/stable/40258047>.

- Binder, P. E., Nielsen, H. G., Vøllestad, J., Holgersen, H., & Schanche, E. (2006). Hva er relasjonell psykoanalyse? Nye psykoanalytiske perspektiver på samhandling, det ubevisste og selvet. *Psykologtidsskriftet*, [avsn. 1,2 og 10].
<https://psykologtidsskriftet.no/fagartikkel/2006/09/hva-er-relasjonell-psykoanalyse-nye-psykoanalytiske-perspektiver-pa-samhandling>.
- Blum, A., Goldberg, P., & Levin Michael. (2023). *Here I'm Alive. The Spirit of Music in Psychoanalysis*. 197 sider. Columbia University Press, New York.
- Bonini, L., Rotunno, C., Arcuri, E. & Gallese, V. (2022). Mirror neurons 30 years later: implications and applications. *Trends in Cognitive Sciences*, review, 26(9), 767-781. CellPress, Department of Medicine and Surgery. University of Parma, Italy.
<https://doi.org/10.1016/j.tics.2022.06.003>.
- Bonus, J.A. (2018). Who I Am Is Not Who I Was: Temporal Comparisons Mediate the Effect of Listening to Nostalgic Music on Well-Being. *Communication Research*, 48(8), 1091-1109. Sage Journals, The Ohio State University, Columbus, USA.
<https://doi.org/10.1177/0093650218793806>.
- Butterton, M. (2008). *Listening to Music in Psychotherapy* [1. utg.]. British Association for Counselling and Psychotherapy, 316 sider. CRC Press, Taylor & Francis Group, London, New York.
- Catharsis*. (2024). *Catharsis*. Definisjon fra, *Cambridge Dictionary*. Cambridge University Press & Assessment. <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/catharsis>. [Lesedato: 11.11.23].
- Chen, C., Tour, T. D. I., Gallant, J. L., Klein, D. & Deniz, F. (2024). The cortical representation of language timescales is shared between reading and listening. *Communications Biology*, 7 (284), 1-11. <https://doi.org/10.1038/s42003-024-05909-z>.

- Coessens, K., François, K., Bendegem, V. P. J., Smeyers, P. & Depaepe, M. (2013). Mirror Neuron, Mirror Neuron in the Brain, Who's the Cleverest in Your Reign? From the Attraction of Psychology to the Discovery of the Social. *Educational Research: The Attraction of Psychology*, (6), 91-92. Springer Dordrecht Heidelberg, New York, London. <https://link.springer.com/book/10.1007/978-94-007-5038-8>.
- Contreras, E. B., Clark, B. J. & Wilber, A., Richards, B.A. (2020). The Neuroscience of Spatial Navigation and the Relationship to Artificial Intelligence. *Front. Computational Neuroscience*, review (14), 1-13. <https://doi.org/10.3389/fncom.2020.00063>.
- Dichotomy*. (2024). *Dichotomy*. Definisjon, fra *Cambridge Advanced Learner's Dictionary & Thesaurus*. Cambridge University Press. <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/dichotomy>. [Lesedato: 02.05.24].
- Duignan, B. (2024). *Postmodernism and relativism*. Definisjon fra, *The Editors of Encyclopaedia Britannica*. <https://www.britannica.com/topic/nous>. [Lesedato: 03.06.24].
- Dybel, P. (2020). *Psychoanalysis- the Promised Land? The History of Psychoanalysis in Poland 1900-1989. The History of Psychoanalysis in Poland 1900-1989. Part 1: The Sturm und Drang Period. Beginnings of Psychoanalysis in the Polish Lands during the Partitions 1900-1918*. Nycz, R., & Bieron, T., [Ed.]. Cross- Roads. Polish studies in culture, literary theory, and history, (20), 232 sider. Peter Land, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Warszawa, Wien. <https://library.oapen.org/viewer/web/viewer.html?file=/bitstream/handle/20.500.12657/52982/9783631802229.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.
- Fancher, E. R., Chase, H.W. (2008). The Origin and Development of Psychoanalysis, Sigmund Freud (1910). [*The Rise of Modern Science, lecture, York University*], 1-39. <https://dspace.mit.edu/bitstream/handle/1721.1/65347/sts-003-spring-2008/contents/readings/freud.pdf>.

- Feder, S., Karmel, R., & Pollock, G.H. (1990). *Psychoanalytic Explorations in Music*. *Applied Psychoanalysis Series*, (3), 526 sider. International Universities Press, INC. Madison, Connecticut.
- Fink, R. (2005). *Repeating Ourselves: American Minimal Music As Cultural Practice*. University of California Press, (1), 296 sider.
<https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=140644&site=ehost-live&scope=site>.
- Fiske, H. E. (2008). *Understanding Musical Understanding. The Philosophy, Psychology, and Sociology of the Musical Experience*. Walker, R., [Ed.], 311 sider. The Edwin Mellen Press, Lewiston, Queenston, Lampeter.
- Flaig, N. K., & Large, E. W., Levitin, D. J. (2014). Dynamic musical communication of core affect. *Frontiers in Psychology. Emotion Science: Hypothesis and Theory Article*, 5 (72), 1-8. doi: 10.3389/fpsyg.2014.00072.
- Fleming, W. (1946). The Element of Motion in Baroque Art and Music. *The Journal of Aesthetic and Art Criticism: Special Issue on Baroque Style in Various Arts*, 5 (2), 121-128. Wiley on behalf of The American Society for Aesthetics Society for Aesthetics. <https://www.jstor.org/stable/425800>.
- Freud, S. (1925). *The Ego and the Id, and Other Works: A note upon the “mystic writing-pad”*. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. [Transl. from the German, Strachey, J., Freud, A., Strachey, A., & Tyson, A. [Ed.]., vol. 6 (1923-1925), 226-232. London: The Hogarth Press, and the institute of Psycho-Analysis. https://www.sas.upenn.edu/~cavitch/pdf-library/Freud_WritingPad.pdf.
- Gazetas, A. (2000). Chapter Four: The Psychoanalytical Discourse: Self/Other. *Imagining Selves: The Politics of Representation, Film Narratives, and Adult Education, Counterpoints*, 127 (4), 51-79. Peter Lang AG. <https://www.jstor.org/stable/42976020>.

- Georgievski, N. (2012). Philip Glass: Einstein On The Beach. *All About jazz & Jazz Near You*, (2024). <https://www.allaboutjazz.com/philip-glass-einstein-on-the-beach-by-nenad-georgievski>. [Lesedato: 09.10.23].
- Glanville, R. (2024). Second Order Cybernetics. *Systems Science and Cybernetics*, vol. 3, 1-9. CybernEthics Research and The Bartlett, University College London, UK. <https://www.eolss.net/sample-chapters/c02/e6-46-03-03.pdf>. [Lesedato: 01.05.24].
- Glass, P. (1989/2024). *Metamorphosis 1-5 (Complete)* [Sheet music]. Hal Leonard Europe. (Originalt verk publisert i 1989). *Totalt 26 sider*. <https://www.sheetmusicplus.com/en/product/metamorphosis-1-5-complete-20255641.html>.
- Glass, P. (2008). Philip Glass: Complex Minimalist. *Npr music review*. <https://www.npr.org/2008/10/03/95313989/philip-glass-complex-minimalist>. [Lesedato: 11.11.23].
- Golesorkhi, M., Pilar, G. J., Zilio, F., Berberian, N., Wolff, A., Yagoub, C. E. M., & Northoff, G. (2021). The brain and its time: intrinsic neural timescales are key for input processing. *Communication Biology*, 4 (970), 1-13. <https://doi.org/10.1038/s42003-021-02483-6>.
- Grassi, L. (2021). *The Sound of the Unconscious, Psychoanalysis as Music*. The International Psychoanalytical Association Ideas and Applications Book Series, 158 sider. Routledge, Taylor & Francis Group, London & New York.
- Green, C.D., & Vervaeke, J. (2009). The Experience of Objects and the Object of Experience. *Metaphor and Symbol (1997)*, 12 (1), 3-17. Taylor & Francis Online. Lawrence Erlhaur Associates, Inc. https://doi.org/10.1207/s15327868ms1201_2.
- Guéguen, N., & Jacob, C. (2002). The Influence of Music on Temporal Perceptions in an on-hold Waiting Situation. *Psychology of Music: Society for research in Psychology and Music and Music Education*, 30 (2), 210-214. DOI:10.1177/0305735602302007.

- Gullestad, S. E. (2003). One depression or many? *Scandinavian Psychoanalytic Review*, (26), 123–130. <https://doi.org/10.1080/01062301.2003.10592920>.
- Harcourt, E. B. (2007). *An Answer to the Question: "What is Poststructuralism?."* [Public Law Working Paper], (156), 33 sider. University of Chicago. <http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.970348>.
- Holm, K. K. (2006). Psykoanalytisk behandling ved Sigmund Freuds 150-årsdag. *Tidsskr Nor Lægeforen, kronikk*, 24 (126), 3278-3280. <https://tidsskriftet.no/2006/12/kronikk/psykoanalytisk-behandling-ved-sigmund-freuds-150-arsdag>.
- Håland, E. (2022). På letning etter et tapt språk: om psykoanalyse og melankoli. *Psykologitidsskriftet*, 59 (4), [Avsn. 9]. <https://doi.org/10.52734/3ME6zs95>.
- Jennings, L.E. & McLean, K.C. (2013). Storying away self- doubt: Can narratives dispel threats to the self? *Journal of Research in Personality*, 47 (4), 317-329. <https://doi.org/10.1016/j.jrp.2013.02.006>.
- Jeon, H., & Lee, H. S. (2018). From Neurons to Social Beings: Short Review of the Mirror Neuron System Research and Its Socio-Psychological and Psychiatric Implications. *Clinical Psychopharmacol Neurosci*, 16 (1), 18-31. Korean College of Neuropsychopharmacology. <https://doi.org/10.9758/cpn.2018.16.1.18>.
- Johnson, M.L. (1997-98). *Embodied Musical Meaning. Theory and Practice*, vol. 22/23, 95-102. Music Theory Society of New York State. <https://www.jstor.org/stable/41054304>.
- Karterud, S. (2000). Hermeneutikk og psykoanalyse. *Tidsskr Nor Lægeforen, bokomtaler*. Psykiatrisk divisjon, Ullevål sykehus. <https://tidsskriftet.no/2000/06/bokomtaler/hermeneutikk-og-psykoanalyse>.
- Kenny, T. D. (2016). A Brief History of Psychoanalysis: From Freud to Fantasy to Folly. *Psychotherapy and Counselling Journal of Australia*, 4 (1), 1-26. The University of Sydney, Australia. 10.59158/001c.71013.

- Korsbek, L. (1991). Forvandlingens psykoanalyse. *K&K- Kultur Og Klasse, 18 (70), 57-77*. Forlaget Medusa. <https://doi.org/10.7146/kok.v18i70.20304>.
- Kulset, B. N. (2018). *Din Musikalske Kapital, [1. utg], 138 sider*. Universitetsforlaget.
- Laarakker, C. G. (2022). Internally and Externally Oriented Perception of Music. *Master of Arts in Cognitive Science, Psychology, 161 sider*. Carleton University, Ottawa, Ontario. <https://doi.org/10.22215/etd/2022-15309>.
- Lapsley, D.K., & Stey, P.C. (2024). *Id, Ego, and Superego, 1-10*. Department of Psychology. University of Notre Dame. https://www3.nd.edu/~dlapsle1/Lab/Articles_&_Chapters_files/Entry%20for%20Encyclopedia%20of%20Human%20BehaviorFinal%20Submitted%20Formatted4.pdf.
- Lecourt E. (2011). `L`intervalle musical: entre l`Autre et l`autre`. *Insistance, 2, 6: 119-132*.
- Lee, R. A. (2013). *Temporality as an analytical approach to minimalist music: Tom Johnson`s An Hour for piano. [Avsn. 1,2,3,8,9]*, Divergence Press. University of Colorado. DOI: 10.5920/divp.2013.14.
- Liaaen, T. (2018). Tid er humanisme. *Tidsskrift for Norsk Psykologforening, fagessay, 56 (9), (avsn, 3,4). 742-749*. <https://psykologtidsskriftet.no/fagessay/2018/09/tid-er-humanisme>.
- Lohmar, D. (2006). Mirror neurons and the phenomenology of intersubjectivity. Gallagher, S., & Zahavi, D., [Ed.], *Phenomenology and the Cognitive Sciences, (5), 5-16*. <https://doi.org/10.1007/s11097-005-9011-x>.
- MacMillan, J. (2022). Composer Philip Glass at 85: His top works and film scores revealed. *PRS for music*. <https://www.prsformusic.com/m-magazine/news/top-works-of-philip-glass-revealed>. [Lesedato: 04.10.23].
- Mathiasen, L.M. (2015). *Insular Cortex Projections to Frontal and Parahippocampal Areas in the Rat*. [NTNU Open, Doctoral thesis], (109). Kavliinstitutt for Nevrovitenskap. <https://ntnuopen.ntnu.no/ntnu-xmlui/handle/11250/284561>.

- Margulis, E. H. (2013): *On Repeat: How Music Plays the Mind*. Oxford University Press, New York. 197 sider. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199990825.001.0001>.
- Maturana, H. & Varela, F. (2012). *Autopoiesis and Cognition: The Realization of the Living*. Springer Sciences.
- McClary, S. (1991). *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*, 220 sider. University of Minnesota Press, Minnesota, Oxford.
- Mertz, E. E. (2013). *Semiotics*. McGee, J.R., & Warms, R. L., [Ed.], *Theory in Social and Cultural Anthropology: An Encyclopedia, 1-9-*. Sage, University of Wisconsin, Madison. DOI: 10.4135/9781452276311.
- Metamorphosis*. (2024). *Metamorphosis*. Definisjon fra, *Cambridge Dictionary*. Cambridge University Press & Assessment.
<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/metamorphosis>.
[Lesedato: 14.01.24].
- Mimetic*. (2024, Mai 01). *Mimetic*. Definisjon fra, Cambridge Dictionary. Cambridge University Press & Assessments.
<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/mimetic>. [Lesedato: 01.05.24].
- Moscardini, A. (2019). Linking mathematics to psychoanalysis. Edwards, J., [Ed.]. *Psychoanalysis and other Matters, 1-16*. Taylor & Francis Group, Routledge, London. DOI: 10.4324/9781351025980-2.
- Murphy, S. (2022). How Meditation Inspired Jazz Great John Coltrane. *Lion`s Roar, Buddhist Wisdom for our time, [Asvn. 3.]*. <https://www.lionsroar.com/trane-of-no-thought-how-meditation-inspired-jazz-great-john-coltrane/>.
- Northoff, G. (2018). Is Our Self Temporal? From the Temporal Features of the Brain`s Neural Activity to Self- Continuity and Personal Identity, [Abstract]. Altobrando, A., Niikawa, T., Stone, R. [Ed.], *The Realizations of the self, 65-89*. Palgrave Macmillan, Cham. https://doi.org/10.1007/978-3-319-94700-6_5.

- Northoff, G., & Scalabrini, A. (2021). Project for a Spatiotemporal Neuroscience- Brain and Psyche Share Their Topography and Dynamic. Govrin, A., [Ed.], *Front. Psychol. Conceptual Analysis*, 12 (717402), 1-17. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.717402>.
- Northoff, G. (2022). My Way to Non- Reductive Neurophilosophy: Georg Northoff: How did I come to non- reductive neurophilosophy? *Journal of Neurophilosophy*, 1 (2), 240-244. Zenodo. <https://doi.org/10.5281/zenodo.7254063>.
- Northoff, G. (2023). *Talks on Psychoanalysis: Time matters- the self and its continuity*. International Psychoanalytical Associations, [Video, pod.]. https://www.youtube.com/watch?v=tkWGbTIU_BE&ab_channel=INTERNATIONALPSYCHOANALYTICALASSOCIATION.
- Oedipus Complex*. (2018). *Oedipus Complex*. Definisjon fra, *APA dictionary of Psychology*. American Psychological Association (2024). Washington, DC. <https://dictionary.apa.org/oedipus-complex>. [Sist oppdatert: 19.04.2018].
- P. & B.*, (2024). *Polytonality & Bitonality*. Definisjon fra, *The Concise Oxford Dictionary of Music*. Oxford University Press. <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/oi/authority.20110803100336178>. [Lesedato: 03.05.24].
- Pereira, L. A. S., Ramos, D., & Bueno, J. L. O. (2022). The influence of different musical modes and tempi on time perception. *Acta Psychologica*, 229 (103701), 1-8. Department of Psychology and Arts, Elsevier B.V. <https://doi.org/10.1016/j.actpsy.2022.103701>.
- Puy, N. G. C. (2018). Musical Minimalism and the Metaphysics of Time. *Revista Portuguesa de Filosofia*, 74 (4), 1267-1306. Filosofia da Música/Philosophy of Music. DOI:10.17990/RPF/2018_74_4_1267.
- Reybrouck, M.* (2024). *Mark Reybrouck*. Om Mark Reybrouck i, *Department of Musicology*. <https://www.arts.kuleuven.be/musicology/emeriti/00005273>. [Sist oppdatert: 13.05.24].

- Richardson, J. (1994). 'Metamorphoses by Philip Glass: some psychological and ethnomusicological observations' *The Finnish Yearbook of Ethnomusicology*, (6), 188–203.
- Ruud, E. (1983). *Musikken- vårt nye rusmiddel? En oppdragelse til og gjennom musikk i dagens samfunn, 150 sider*. Norsk Musikforlag A/S, N.M.O. 9476.
- Sánchez, N. F., Pastor, R., Eerola, T., Escrig, M. A., & Pastor, M. C. (2022). Musical preference but not familiarity influences subjective ratings and psychophysiological correlates of music- induced emotions. *Personality and Individual Differences*, 198 (111828), 1-5. Elsevier Ltd. <https://doi.org/10.1016/j.paid.2022.111828>.
- Scarfone, D. (2009). *The self in and out of time*. [Anmeldelse av boken, *Time, Self and Psychoanalysis*, av Meissner, W.W., 2007]. *Int J Psychoanal*, 2009, (90), 395-404. Blackwell, Oxford, USA. DOI: 10.1111/j.1745-8315.2008.00105.x.
- Schäfer, T., Fachner, J., & Smukalla, M. (2013). Changes in the representation of space and time while listening to music. Croom, A. M., [Ed.], *Front. Psychol*, 4 (508), 1-12. *Theoretical and Philosophical Psychology*. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2013.00508>.
- Schwarz, D. (1997). *Listening Subjects: Semiotics, Psychoanalysis, and the Music of John Adams and Steve Reich*. Kassabian, A., Siegel, L., Davidow, E. M., Shumway, D. R., & Sylvan, D. J., [Ed.], *Keeping Score: Music, Disciplinarity, Culture*. 307 sider. University Press of Virginia, Charlottesville and London.
- Simon, M., Herold, R., Fekete, S., & Tényi, T. (2007). [Mirror neurons-- novel data on the neurobiology of intersubjectivity]. *Psychiatr Hung, review*, 22 (6), [Abstract]. <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/18445869/>.
- Solipsism*. (2024). *Solipsism and the Problem of other Minds*. Definisjon fra, *Internet Encyclopedia of Philosophy, A Peer- Reviewed Academic Resource*, [Avsn. 1]. University of Limerick, Ireland. <https://iep.utm.edu/solipsis/#H1>. [Lesedato: 29.04.24].

- Solms, L. M. (2018). The Neurobiological Underpinnings of Psychoanalytic Theory and Therapy. Javanbakht, A., [Ed.], *Hypothesis and Theory, Front. Behav. Neurosci, Sec, Pathological Conditions, 12 (294), 1-11*. Psychology, University of Cape Town, South Africa. <https://doi.org/10.3389/fnbeh.2018.00294>.
- Spagnolo, R., & Northoff, G. (2022). *The Dynamic Self in Psychoanalysis: Neuroscientific Foundations and Clinical Cases, 156 sider*. Routledge, Taylor & Francis Group, London & New York. DOI:10.4324/9781003221876.
- Steenstra, Sytze (2010), *Song and Circumstance: The Work of David Byrne from Talking Heads to the Present*, New York: Continuum.
- Sterba, R.F. (1965). Psychanalysis and Music. *American Imago, 22 (1/2), Imagery in Art and Culture, 96-111*. The Johns Hopkins University Press.
<https://www.jstor.org/stable/26302291>.
- Stern, D. (2010). The issue of Vitality. *Nordic Journal of Music Therapy, 19 (2), 88-102*. The Grieg Academy Music Therapy Research Centre. Routledge, Taylor & Francis Group. DOI: 10.1080/08098131.2010.497634.
- Strange, S. (2019). Cybernetics systems of music creation. *Journal of Popular Music Education, 3 (2), 261-276*. https://doi.org/10.1386/jpme.3.2.261_1.
- Stroll, A., & Martinich, A.P. (2024). *Epistemology*. Definisjon fra, *The Editors of Encyclopaedia Britannica*.
<https://www.britannica.com/topic/epistemology#ref247942>. [Sist oppdatert: 19.04.24].
- Tarasti, E. (1995). Musical Signification: Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music. *Approaches to Semiotics, (121), 44-59*. De Gruyter Mouton, Berlin.
<https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=558789&site=ehost-live&scope=site>.

- Transference*. (2018). *Transference*. Definisjon fra, *APA dictionary of Psychology*. American Psychological Association (2024). Washington, DC.
<https://dictionary.apa.org/transference>. [Sist oppdatert: 19.04.2018].
- UIO. (2024). *Kybernetikk og Autonome Systemer (Studieretning)*. Informatikk: robotikk og intelligente systemer. Universitetet i Oslo.
<https://www.uio.no/studier/program/informatikk-robotikk-master/studieretninger/kybernetikk/>. [Lesedato: 07.05.24].
- Van Foerster, H. (2007). *Understanding Understanding: Essays on Cybernetics and Cognition*. Springer Sciences
- Volet, S. D., Ramos, D., Bueno, J. L. O., & Bigand, E. (2013). Music, emotion, and time perception: the influence of subjective emotional valence and arousal? Bhatara, A., [Ed.], *Front. Psychol., Emotion Science*, 4 (417), 1-11.
<https://doi.org/10.3389/fpsyg.2013.00417>.
- Välimäki, S. (2005). *Subject Strategies in Music: A Psychoanalytic Approach to Musical Signification*. Tarasati, E., Forsell, P., & Littlefield, R., [Ed.], *Approaches to Musical Semiotics*, 9, *International Semiotics*, 398 sider. Institute at Imatra, Semiotic Society of Finland, [Doctoral Thesis]. <http://hdl.handle.net/10138/323845>.
- Winnicott, D.W. (1958). The Maturation Processes and the Facilitating Environment: Studies in the Theory of Emotional Development, 1-9. *Int. J. Psycho- Anal*, (39), 416-20.
<https://www.york.ac.uk/media/english/documents/The%20Capacity%20to%20be%20Alone.pdf>.
- Wittmann, M. (2022). How we experience the passage of time: the body, feelings, and the self. *Cognitive Neuroscience*, 1-13. Institute for Frontier Areas of Psychology and Mental Health. Freiburg, Germany. <https://doi.org/10.31234/osf.io/26dzt>. [Sist oppdatert: 11.03.24].

- Wolff, A., Berberian, N., Golesorkhi, M., Pilar, J. G., Zilio, F., & Northoff, G. (2021). Intrinsic neural timescales: temporal integration and segregation. *Trends in Cognitive Sciences. CellPress*, 26 (2), 159-171. <https://doi.org/10.1016/j.tics.2021.11.007>
- Ximena, G.G. (2024). Musicology Concepts in Second-Order Cybernetics. *Constructivist Foundations*, 12 (3), 356-359. Universidad Iberoamericana Ciudad de México, Mexico City.
https://www.researchgate.net/publication/378691868_MUSICOLOGY_CONCEPTS_IN_SECOND-ORDER_CYBERNETICS.
- Zaytseva, Y., Gutyrchik, E., Bao, Y., Pöppel, E., Han, S., Northoff, G., Welker, L., Meindl, T., & Blautzik, J. (2014). Self processing in the brain: A paradigmatic fMRI case study with a professional singer. *Brain and Cognition*, (87), 104-108.
<http://dx.doi.org/10.1016/j.bandc.2014.03.012>.

