

Musik är mycket mer än bara musik

– Samtal med Alf Gabrielsson



*Alf Gabrielsson (f. 1936) er en af Nordens mest internationalt kendte og anerkendte musikforskere. Gennem et langt liv som forsker og underviser, primært som professor ved universitetet i Uppsala, har han udviklet musikpsykologien som fagfelt og gennemført et stort antal empiriske undersøgelser, såvel eksperimentelle studier på naturvidenskabelig basis som deskriptive og narrative studier på humanistisk grundlag. Hans doktorafhandling *Studies in Rhythm* fra 1973 var banebrydende inden for rytmeforskningen, og hans seneste bog *Starka musikoplevelser: Musik är mycket mer än bara musik* fra 2008 (engelsk udgave 2011) er banebrydende inden for forskningen i musikoplevelser.*

Samtalen fandt sted i forbindelse med det tredje og sidste seminar i det nordiske forskernetværk "Music, Culture and Health" (MUCH) i Oslo, i marts 2013. Musikterapiprofessorerne Gro Trondalen (Oslo) og Lars Ole Bonde (Aalborg) inviterede Alf Gabrielsson til at fortælle om udviklingslinjer og røde tråde i et langt forskerliv med fokus på musikoplevelsen. Samtalen foregik efter Alf Gabrielssons ønske på svensk-norsk-dansk.

A: Jag får nästan börja från början. Jag vet egentligen inte hur jag kom in på musikpsykologi, men under gymnasietiden i Sverige var jag intresserad av ämnet psykologi (det är inte så konstigt, det är många som är det), men det var en filosof och teolog som undervisade i ämnet. Det var ju inte heller alls tal om musik i det sammanhanget. Jag hade en musiklärare på gymnasiet som kanske inte var så inspirerande, men han gillade att jag spelade orgel och piano och fick mig att öva in Chopins berömda Assur-polonäs för en musikuppvisning på läroverket i Skara. Och det musikstycket sitter fortfarande rätt väl i fingrarna.

I min hemby, Varnhem, där det finns en berömd klosterkyrka, fanns det en kantor, som hette Emil Lönnkvist. Han umgicks inte med några andra, och när han skulle leda en kör kom han till korta till följd av hans bristande sociala kompetens. Men å andra sidan var han en beläst person och frågade mig om jag kände till Seashore¹. Det gjorde jag ju inte på den tiden. Detta är alltså på 1950-talet. Då började jag spåna lite grann om musikpsykologi och sedan fick jag kontakt med en musiklärare i Skara som hette Erik Franklin. Han testade mig med ett av sina nyutvecklade test som han kallade *tonalitetstest*. Det testet har inte blivit någon succé i och för sig, men han tillrådde mig

1 Carl Emil Seashore (1866-949). Amerikansk musikpsykolog, som utvecklade den förste musikalitetstest. Hovedværk: *Psychology of Music* (1938).

bestämt att utbilda mig till yrkesmusiker. Det hade jag egentligen inga tankar på då, men min storebror Ingemar, som är femton år äldre än jag var redan utbildad musikdirektör sedan 1940-talet och framstående organist i Stockholm. Han var elev och senare kollega till Alf Linder² som var den stora orgelauktoriteten på den tiden.

LO: Hvilke instrumenter spiller du selv?

A: Ja, jag började alltså spela orgel och piano. Både min bror och jag tvingades av vår pappa att börja spela tidigt. Jag vet inte exakt när jag började men i 4-5 års åldern eller där omkring. Och vi fick spela orgel varje morgonbön i skolan. Vi bodde i samma hus som skolan så det var bara att öppna en dörr så kom man rakt in i skolan. Där fanns ett stort harmonium med två manualer och fullständig pedal. Han tränade oss väldigt intensivt på orgel så man fick ju in det här fofarbetet med en gång väldigt tidigt.

G: Men rakk føttene ned da?

A: Jodå, jag var ju ganska lång på den tiden (skratt), så att både min bror och jag debuterade i kyrkan vid 9 års ålder som organister. Det har naturligtvis präglat mig rätt mycket, och min bror har betytt väldigt mycket för mig när det gällde att träna och utöka repertoaren på orgel.

Jo, musikpsykologin. Jag började läsa böcker, jag läste Seashores *Psychology of Music*, och sedan Robert Lundins³ *An Objective Psychology of Music* som var utpräglad behavioristisk. Så kom jag till universitetet Uppsala 1956 efter att jag varit ute i militärtjänst och där läste jag historia, statsvetenskap, konsthistoria, psykologi och sedan musikvetenskap. Och då träffade jag Ingmar Bengtsson⁴, som då var docent i musikvetenskap och professor några år senare. Han var ju oerhört bred, intresserad av allt möjligt inom hela musikvetenskapen. Han hade nyss disputerat på Johan Helmich Romans musik och redan då varit inne på tankar om: "vad är det som gör att vissa framföranden blir levande och vitala gentemot andra?" Han ville gärna komma i kontakt med fysiker som skulle hjälpa till att utveckla en "mätapparatur" så att man kunde mäta timing och andra aspekter i musikutföranden, och med psykologer — och det råkade bli jag.

LO: Hvordan havde han fået øje på dig? Han vidste, at du læste psykologi?

A: Ja, det hade jag väl talat om på något sätt. Jag kommer inte ihåg det, men det blev inledningen på ett långt samarbete. Jag var ju först hans elev, sen blev vi då kolleger. Vi blev väldigt nära förtrogna. Vi utbytte ju idéer, framförallt då om rytmforskning. Ingmars idé om "systematiska variationer" (SYVAR), alltså att olika musikgenrer har vissa

2 Alf Linder (1907-1983). Svensk organist og lærer ved Musikhøgskolan i Stockholm.

3 Robert W. Lundin (1920-2007). Amerikansk musikpsykolog, hvis hovedværk var den behavioristiske *An Objective Psychology of Music* (1953).

4 Lars Ingmar Olof Bengtsson (1920-1989). Svensk professor i musikvidenskab ved universitetet i Uppsala. Hovedværk: *Musikvetenskap. En Översikt*. (1973)

typer av förskjutningar, både tidsmässigt och intonationsmässigt som utmärker just dem. Hans paradexempel var wienervalsens med den för tidiga tvåan, så här (trampar trectakten i golvet). Han spelade in många levande musikutföranden och vi har också syntetiserat olika utföranden av wienervals och av svensk folkmusik. I och med det så fördjupades mitt intresse för musikpsykologi naturligtvis. Jag hade alltså då läst musikvetenskap, men Ingmar tyckte inte att det var nödvändigt att jag gick vidare med musikvetenskap utan snarare inom psykologi.

G: Akkurat, – hvor er vi nå rent tidsmessig?

A: Nu är vi i början av 1960-talet. Så då läste jag in det som på den tiden kallades licentiatkurs i psykologi och samtidigt gick jag på Musikhögskolan i Stockholm. Där fanns det inte så stort intresse heller för musikpsykologi. Jag var lite av en outsider i det sammanhanget, men jag gick sju terminer på Musikhögskolan med lärare som Alf Linder i orgel, Gunnar Hallhagen i piano, Henry Lindroth och Valdemar Söderholm i harmonilära och kontrapunkt och Eric Ericson i kördirigering. Jag avlade högre organist- och kantorexamen 1963, kunde kalla mig musikdirektör.

LO: Jeg må lige spørge om den filosofiske psykologi som du mødte på stedet, var det William James-traditionen eller var det fænomenologi?

A: Nej, det var väldigt obestämt egentligen. Inte någon bestämd inriktning alls. Han var filosof och teolog, när jag sen kom till Uppsala och mötte den experimentella psykologin med Gunnar Johansson⁵ blev det ju en helt annan värld. Det fascinerade mig att man kunde undersöka saker och ting konkret. Den inställningen har följt mig genom hela livet: att det finns möjlighet att angripa saker empiriskt fastän många säger att det inte går. Jag har satt en ära i att bevisa att det går, åtminstone till viss grad. Jag har gjort det dels på musiksidan och dels i samarbete med audiologer och akustiker som var bekymrade för att människor som fick hörapparater ofta vägrade att använda dem därför att ljudet var så väldigt obehagligt. Hörapparater hamnade i byrålådan i stället.

Då ville de ha reda på: "varför hjälper det inte hur mycket vi specificerar de fysikaliska parametrarna och folk ändå slänger dem?" Dom ville alltså ha en psykolog som skulle ta reda på vad det finns för olika dimensioner i ljudkvaliteten och hur skall vi optimera den. Det var många som ansåg det omöjligt, och jag har hört en del framstående akustiker göra sig löjligen över att man försöker att använda olika ord för att beskriva ljudkvalitet; de säger att det enda som gäller är fysikaliska mätningar. Men jag lyckades göra det, jag utbildade ett beskrivningssystem för upplevd ljudkvalitet som blev internationellt känt. Det går alltså att studera människors upplevelser och bedömningar på ett systematiskt och kontrollerat sätt. Men hela tiden så har jag också fäst väldigt stor vikt vid att inte bara använda skalor och statistiska analyser utan också ta till vara personernas egna spontana kommentarer, alltså fenomenologi, i bred mening.

5 Gunnar Johansson (1911-1998). Svensk psykolog. Professor i psykologi ved universitetet i Uppsala.

LO: Ja, det var jo meget "hipt" dengang, og der må du jo have været en pionér – i forhold til at gøre det på den måde?

A: Jag kunde ju visa att när man skulle tolka upplevelsedimensionerna så var man oerhört hjälpt av personerna egna spontana kommentarer. Över huvud taget har ju en stor del av psykologin varit för naturvetenskapligt inriktad i den mening att vi enbart skall använda skalor med god reliabilitet och validitet, mycket statistik etc. Varför inte också utnyttja den mer direkta informationen som man kan få från människors egna kommentarer?

G: Var noe av dette bakgrunnen for at du lagde seminarene dine?

A: Ja, det var det ju. Det var ju i och för sig rätt mycket senare, 1988. Jag började ge musikpsykologikurser i Uppsala, 1977, med ett visst motstånd då eftersom mina kollegor inte visste vad musikpsykologi innebar och om det skulle finnas några som var intresserade av det. Men det kom ett hundratal elever direkt och sedan har kurserna bara fortsatt och pågår alltjämt.

Samtidigt kände jag att det räcker inte med att hålla sig på en akademisk nivå utan man måste ut med musikpsykologin på ett bredare sätt. Det visar sig ju att folk är oerhört nyfikna på musik och vill gärna prata om musik samtidigt som de känner sig fullständigt utanför när fackfolk pratar om tonarter, intervall, noter och mycket annat av teknisk karaktär. De vill framför allt veta hur man påverkas av musik, vad det är som gör det och hur man använder det. Därför startade jag så kallade öppna seminarier i musikpsykologi, öppna för vem som helst som är intresserad av musik, de kommer från alla möjliga håll och kanter. Själva kurserna i musikpsykologi har blivit rikstäckande, det har ju varit elever från Skåne i söder till Lappland i norr och ligger på lördagar så att man ska ha möjlighet att ta sig till Uppsala. Efter min pensionering har kurserna och seminarierna fortsatt med Patrik (Juslin)⁶ som ledare. Sedan 1988 har det hållits cirka 200 öppna seminarier.

G: Det høres ut som det har skjedd mye da fra 60-tallet og opp til -88, for du sier jo at dette skjedde lenge etterpå, dette med seminarene.

A: Ja, jag gjorde ju då min avhandling på rytmupplevelse. Ingmar var ju mest intresserad av *rhythmic performance* och det var ju jag också, naturligtvis, men det fattades liksom en bit, upplevelsen, och beträffande den kan jag väl säga att där finns fortfarande inget annat beskrivningssystem än det som jag då utvecklade, det vill säga att i grunden är rytmupplevelse en tredelad historia: strukturen, rörelsekaraktären och den känslomässiga karaktären. Strukturen framhålls av alla musiker och teoretiker och är lätt att motivera utifrån den vanliga musikaliska noteringen av musik. Men det centrala i rytmupplevelsen är snarare rörelsekaraktären som i sin tur speglar och ingår

6 Patrik Juslin (f. 1970). Svensk musikpsykolog. Professor i psykologi ved universitetet i Uppsala. Sammen med John Sloboda redaktør af antologien *Music and Emotion. Theory, Research, Applications* (2001, 2. udgave 2011)

i ett växelspel med den emotionella karaktären. Jag sätter rörelsekaraktären i centrum. Det är ju den som man omedelbart fäster sig vid. Tänk på *entrainment*, det är ju den mest omedelbara, spontana reaktionen, alltså.

LO: Jeg tænker jo straks på Daniel Sterns⁷ begreber 'vitalitetsformer', 'vitalitetsdynamik', når du fortæller om 'rørelse'.

A: Ja, och det fanns ju inte på den tiden.

LO: Nej, men altså tænker du, at det er det samme I taler om, du og Stern?

A: Ja, i hög grad. Jag tycker inte riktigt om att han kallar det 'vitalitetsaffekter' egentligen alltså. Det leder tankarna lite fel, till de gamla vanliga affekterna.

G: Det var vel det han kom til selv også, derfor droppet han det etter hvert.

A: Ja, *vitality forms* istället alltså.

G: Dynamiske former for vitalitet, ja, — nettopp for ikke å blande sammen med de kategoriale affektene.

A: Egentligen är det ju ganska konstigt att han, Stern, som inte direkt hörde hemma i någon form av musikkvetenskap, har blivit den som på ett vetenskapligt sätt satt ord på det som alla spontant kan uppleva i musik. Musikteorin har ju i högsta grad styrts av det som kan utläsas från noterad musik, alltså mest frågor om form och struktur, medan rörelsekaraktär och känslomässig karaktär bara antyds eller inte alls finns representerade i den musikaliska notationen. Det är ju snarare de som är det centrala i musiken. Jag har nyss läst Sterns sista bok⁸ nu, och det är så många uppslag i den som jag skulle vilja ta tag i, men jag vet ju att jag inte kommer att hinna göra det. Tyvärr fick jag aldrig träffa Stern personligen men han lever vidare tack vare sina böcker.

G: Det er jo fantastisk at du nærmet deg disse dynamiske formene for så mange år siden. Husker du hvorfor du begynte å bli opptatt av dem? Var det det levende? Var det...? Hva slags forhold har du til musikk, for eksempel?

A: Ja, men det är väl det egna personliga förhållandet till musik, i hög grad alltså.

LO: Hvordan mærker du det, når du spiller orgel for eksempel? Informerer det dig?

7 Daniel Norman Stern (1934-2012). Amerikansk psykiater og psykoanalytiker som er særlig kjent for sin bok *The Interpersonal World of the Infant* (1985/2000). Adjungered professor i psykiatri ved Cornell Medical School, New York, og Aalborg Universitet, samt æresprofessor i psykologi ved Université de Genève, Sveits.

8 Daniel Stern, *Forms of Vitality* (Oxford: Oxford University Press, 2010).

A: Ja, det är kanske mest i pianospel.

LO: Tempo kan du gøre noget med. Ellers kan du ikke gøre så meget på orgel.

A: Tempo är kanske det allra mest centrala aspekten av alla. Det första man bestämmer när man skall spela ett stycke är ju vilket tempo man skall ha, hur fort/långsamt det skall gå. Och med olika slag av timing kan man ju göra någonting hela tiden, oavsett vilket instrument det gäller.

I det här sammanhanget måste jag också nämna Frede V. Nielsen⁹. Frede tog kontakt med mig på 70-talet någon gång, eller han var ju först i kontakt med Ingmar, och sen ville han ha tips på hur han skulle göra för att analysera och kvantifiera den upplevda spänningen i de musikstycken av Haydn och Rickard Strauss som han undersökt. Jag gav honom en hel del synpunkter som han delvis tog till sig och delvis inte (skratt). Sedan var det ju ett väldigt bråk omkring själva avhandlingsproceduren med Finn Egeland Hansen¹⁰ som ju försökte sänka hela projektet mer eller mindre. Det var faktiskt så att Jan Ling¹¹ och jag, vi från Sverige var de som verkligen stödde Frede allra mest inför själva disputationen.

LO: Ja, spørgsmålet er altså, hvad tænker du egentlig idag at den konflikt handlede om, den konflikt mellem Finn og Frede? Hvad var det for nogle paradigmer?

A: Frede sa ju det liksom, under disputationen, till Finn, att: "du försöker ju få mig att ändra vetenskapligt paradigmen" eller något i den stilen.

G: Så fenomenologi var faktisk centralt? Selv om det jo ikke var noen fenomenologisk avhandling?

LO: Det var først senere, at Frede blev meget optaget af fænomenologien.

A: Ja, det är senare, fast det fanns där i grunden i alla fall. Men samtidigt kunde han ju visa att det går att göra det här empiriskt också. Jag blev ju opponent på Fredes avhandling och har gjort väldigt mycket för att lansera den internationellt eftersom den var ju på danska med en kortare engelsk summary. Sedan dess har det kommit många undersökningar av musikalisk spänning där man alltid framhåller Fredes avhandling som ett centralt och inspirerande pionjärbete.

9 Frede Viggo Nielsen (1943-2013). Dansk musikpædagogisk og –psykologisk forsker. Professor ved Danmarks Lærerhøjskole/Danmarks Pædagogiske Universitetsskole AU. Hovedværk: *Almen musikdidaktik*. (1998, 2. Udg. 2006)

10 Finn Egeland Hansen (f. 1938). Dansk musikforsker. Professor i musikvidenskab ved Danmarks Lærerhøjskole, senere Aalborg Universitet. Hovedværk: *Layers of musical meaning* (2006).

11 Jan Nils Ling (1934-2013). Svensk musikforsker. Professor i musikvidenskab og rektor ved Göteborgs Universitet. Hovedværk: *Europas musikhistoria. Folkmusikken: 1730–1980* (1989, engelsk udgave 1997).

LO: Ja, Clifford Madsen¹² har ju leveret en meget fuldstændig undersøgelse, i forlængelse af det.

A: Ja, och Emery Schubert¹³ i Australien till exempel. Han har i många undersökningar bett försökspersoner beskriva det känslomässiga uttrycket i musiken genom att med en datormus röra sig i en tvådimensionell känslomässig rymd, där de båda dimensionerna är *valence* (negativt -positivt, den horisontella axeln) och *arousal* (den vertikala axeln). Man startar med datormusen i det neutrala mittläget på båda axlarna och sedan flyttar man successivt musen till olika ställen inom den tvådimensionella rymden till den position som man just då tycker bäst motsvarar det känslomässiga uttrycket i musiken. Det är en ganska krävande uppgift och det finns en hel del problem med att analysera resultaten efteråt.

G: Jeg gjorde noe liknende i min doktoravhandling, men da gjorde jeg det ut fra at jeg selv hadde vært musikkterapeut i en situasjon som jeg husket. Jeg lyttet på musikken (dvs. den innspilte improvisasjonen) mange ganger mens jeg lukket øynene og skrev så intensitetskurven, og så beveget jeg meg og danset og laget en ny intensitetskurve. Til slutt ble det hele satt sammen til én profil, det kalte jeg *den subjektive identitetsprofilen*. Så presenterte jeg det på et seminar, og så viste det seg at Lars Ole gjort akkurat det samme, uten at vi visste om hverandre.

LO: Ja, men jeg har gjort det med komponeret musik.

A: Jag måste också få med Manfred Clynes¹⁴. Honom stötte jag på första gången 1977 med *sentics* och sentografen och på den tiden var vi väldigt goda vänner och umgicks en hel del och mycket korrespondens. Sentografen innebär ju också ett sätt att följa och beskriva musiken genom enkla knapptryckningar. Så vi gjorde ju en sentograf i Uppsala, t.o.m. en bättre sentograf än Manfreds egen. Det är fascinerande att sitta med en sentograf och se hur registreringarna av ens knapptryckningar återspeglar olika drag i musiken. Det är ju samtidigt så enkelt och oerhört elegant. Clynes är ju framstående pianist, och arbetar som pianist med variationer i fingertrycket. Om man kopplar ihop en sentograf med ljudkort i en dator så kan man komponera musik genom att trycka på sentografknappen på olika sätt. Det har jag gjort i en del demonstrationer, och jag har också föreslagit musikerapeuter att låta klienter uttrycka sig i musik på detta sätt enbart med sitt eget finger utan att behöva lära sig att behärska något instrument. Den idén har också realiserats av en ungersk-svensk kompositör, Ta-

12 Clifford Madsen (f. 1930). Amerikansk musikpsykolog af kognitiv-adfærdsorienteret observans. Professor i musikpædagogik, musikpsykologi og musikterapi ved Florida State University. Hovedværk: *Contemporary Music Education* (2. udg. 1993)

13 Emery Schubert (f. 1960) Australsk musikpsykolog. Professor ved University of New South Wales, Sydney. Hovedværk: *Continuous measurement of self-report emotional response to music* (2001).

14 Manfred Clynes (f. 1925). Australsk pianist, opfinder og musikforsker. Hovedværk: *Sentics: The Touch of Emotions* (1977).

mas Ungvary¹⁵ i elektroakustiska sammanhang. Så Clynes har varit väldigt viktig som inspiratör, även om hans insatser på andra områden som t ex kompositörers så kallade *inner pulse* blivit omdiskuterade och kritiserade.

LO: Men det er vel det, dette med vitaliteten, at den rummer, eller den handler om alle de musikalske parametre, eller hvad? Det handler om anslag, det handler om timing, det handler mimik, det handler om struktur.

A & G: Ja.

LO: Så du har prøvet at indfange alle de forskellige aspekter på forskellige måder?

A: Ja, samtidigt är det endimensionellt på sätt och vis också, man får något slags övergripande, ja.

G: Hva tenker du på med 'overgripende', er det unity of *locus*¹⁶ og *focus*, eller?

A: Ja, i denna kurva från sentografen ryms ju en förskräcklig massa detaljer men samtidigt är det *en* kurva, det är det jag menar, på något sätt kan man se den både som någon slags helhetsbild och som inrymmande väldigt många detaljer och variationer —precis som i era intensitetsprofiler, man ser massor av detaljer men man ser också en helhetsbild på något sätt.

LO: Ja, man kan netop indstille programmet¹⁷ sådan, at man får forskellige former for opacitet, eller hvad vi nu skal kalde det. Så du kan fokusere på meget små detaljer eller du kan fokusere på et helhedsbillede. Det er det som er så tiltalende, men det er selvfølgelig en reduktionistisk måde at gøre det på, det er det.

A: Ja, visst är det det.

G: Ja, men jeg mener, sammen med mange dimensioner så blir det jo et større helhedsbilde.

A: Ja, alltså, jag tycker inte reduktionism och holism behöver utesluta varandra. Man ska väl jobba från båda hållen.

LO: Ja, det lyder for mig som om – hvis du bruger et begrep som reduktionisme – at det du har forsøgt, det er altså at være stringent reduktionistisk, kan man sige det?

15 Tamas Ungvary (f. 1936). Ungarsk-svensk musiker, dirigent, komponist og musikforsker, knyttet til det svenske elektronmusikcenter EMS.

16 "Unity of locus", Daniel Stern, *The Interpersonal World of the Infant* (New York: Basic Books, 1985), 82.

17 Software-programmet Music Imaging Analysis (MIA), udviklet af Steven og Susan Rickman, kan frembringe intensitetskurver baseret på volumen/loudness. Kurven kan bearbejdes grafisk på forskellige måder.

A: Jag ser det ungefär så här att — var ska man lägga beskrivnings- och förklaringsnivån? Jag vill ju gärna hålla det på en psykologisk nivå, men den kan kompletteras och belysas med beskrivningar och analyser på andra nivåer.

G: När du sier 'her'. Tenker du neuropsykologi?

A: Ja, neuropsykologi, ja, hjärnforskning överhuvudtaget alltså.

A: Ja, det är ju ingen tvekan om att hjärnforskningen bidrar med mycket intressanta saker men det finns samtidigt en viss övertro på den. Överhuvudtaget detta att man inte litar på vad folk säger om sina egna upplevelser. Det blir inte sant förrän du har något fysikaliskt mått på det, det retar mig så.

G: Ja (alla skrattar).

LO: Hvor kom så de "stærke musikoplevelser" ind i billedet? De har været i din forskning i mange år, men hvornår og hvordan begyndte det?

A: Ja, det har vuxit fram men lustigt nog så var det en svensk kognitionspsykolog som heter Lennart Sjöberg¹⁸. Han var ett tag professor i Uppsala och sen i Stockholm och nu pensionerad. Han skrev i någon bok om bedömningsprocesser, och på något ställe hänvisade han till en artikel av en viss Panzarella, en amerikansk psykolog som hade gjort en undersökning av starka musikupplevelser som i sin tur var inspirerad av Maslows *peak experiences*¹⁹. Och då började jag då rota i det där och på något sätt passade det in väldigt naturligt då i min egen föreställningsvärld om hur man kan uppleva musik. Det där var väl omkring 1985-1986. Ingmar Bengtsson dog 1989, men jag minns att han tyckte det var verkligen en ovanlig infallsvinkel som han ville uppmuntra och som hastigast nämnde han några egna starka musikupplevelser.

Så lanserade jag det som ett ämne för psykologexamensuppsatser och Siv Lindström (Wik) var en av dem som nappade direkt på det. Hon är ju sångare och tillsammans utformade vi de första stegen i undersökningarna. Det var väldigt oklart i början vart det här skulle ta vägen. Gunnar Johansson, min professor i perceptionspsykologi, var ju väldigt imponerad av min avhandling om rytmupplevelse (1973), han sa att: "Här har du lyckats att med experimentell noggrannhet undersöka så här djupgående erfarenheter". Men jag tror knappast att han hade godkänt ett avhandlingsämne om djupa musikupplevelser på den tiden. Andan inom institutionen i Uppsala var ju på den tiden inriktad på experiment inom perception och kognition (numera är inriktningen betydligt bredare än så).

LO: Hvad er det for en angst for subjektivitet, og hvordan er det lykkedes dig at...

18 Lennart Sjöberg (f. 1939). Svensk professor i psykologi, tillknypat bl.a. universiteterna i Uppsala, Stockholm og Göteborg.

19 Maslow, A. (1962). Lessons from the Peak Experience. *Journal of Humanistic Psychology*, 2, 9-18.

A: Jo, det var ju det här som Gunnar sa en gång: "För att psykologin ska bli en vetenskap, så måste vi göra som naturvetenskapen". Det var hans credo alltså.

LO: Jo, men der var jo også en humanistisk tradition for ikke så lang tid tilbage.

A: Han sa det på seminarium och man säger inte emot sin egen professor, men jag tänkte i mitt stilla sinne- är inte psykologin den mest humanistiska vetenskap som finns? Det finns ju ingen som kan ta in hela psykologin, det är ju en enorm bredd i vad det är fråga om.

LO: Når du fortæller din historie, så tænker jeg, at det er den bredde som du selv kommer med, som har givet dig styrke til at holde fast: 'ja, det kunde man også gøre'.

A: Ja, men i alla fall, så blev det.

G: Dette var midten av 80-tallet?

A: Nej det, 1988-89 är vi nu, och sen började det då rulla in, det var inte svårt att få personer att medverka i det där.

G: Hvordan, bad dere personer inn eller gikk dere åpent ut?

A: Ja, för det mesta, de allra första 8 intervjuerna valde vi personer väldigt systematiskt för att få olika kön och olika åldrar och olika musikpreferenser. Sedan kontaktade jag mina studenter på musikterapikursen i Stockholm och studenter i Uppsala som i sin tur kontaktade andra. Det blev många uppsatser som successivt breddade området, först var det mest personer med preferens för klassisk musik, sedan såg vi till att få med jazz-intresserade, populärmusik, pop och rock, olika åldersgrupper, gymnasister, pensionärer med mera, alltså en systematisk inriktning åt olika håll inom det musikaliska fältet. Studenterna var ju väldigt intresserade av det här och samtidigt så var de ju rätt frågande, hur skulle man analysera det här? Det var roligt att göra intervjuer alltså, jättekul.

G: Gjorde dere intervjuer med alle sammen?

A: En del gjorde det alltså, i de kortare uppsatserna men i det stora materialet nu så är det ju mest skriftliga berättelser, vi hade inte orkat med hundratals intervjuer.

A: Vi hade ju ett väldigt jobb med att försöka komma på hur man skulle kunna analysera allt det här materialet. Jag har fortfarande kvar små lappar där vi skrev upp olika reaktioner i berättelserna, och sedan försökte vi sortera dem i olika grupper så här (visar). Det dröjde ett bra tag innan man vi fick fram en fastare struktur. Samtidigt märkte jag när jag var ute och presenterade forskningen, t.ex. i USA, att folk var oerhört intresserade, det här var något alldeles nytt för de flesta.

LO: Jeg husker, at Harald Jørgensen²⁰ udgav den bog som hedder *Musikkopplevelsens psykologi* (1989).

A: Ja, just det, Haralds bok var väldigt viktig, det var ju egentligen den första boken helt inriktad på musikupplevelse. Det är synd att den bara var på norska. Jag har försökt att tala om det många gånger. Nu är det ju för sent att översätta den naturligtvis, men den grundläggande strukturen i den är ju så väldigt bra.

G: Men oppe i dette møtte du også Helen Bonny²¹?

A: När jag jobbade med akustiker och audiologer i Stockholm fick jag ekonomiska möjligheter att resa runt på en massa olika konferenser i hela världen. På vart enda ställe försökte jag ta kontakt med musikerapeuter och musikpedagoger och det ledde så småningom fram till ett symposium i New York, *Music in the Life of Man*, 1982, som ni kanske hört talas om?

LO & G: Ja.

A: Ja, det var en slags öppning. Even Ruud var ju med där också och det var första gången jag mötte Helen Bonny personligen, och jag visste egentligen ingenting om GIM (Guided Imagery and Music) då. Hon presenterade GIM och det var många andra presentationer, själv talade jag mest om musikalisk rytmforskning. Det var väldigt trevligt det där symposiet, vi blev ju väldigt goda vänner allihop.

G: Det var ganska lite det symposiet, da?

A: Ja, 20-30 någonting sånt där alltså och då var ju Clive Robbins²² där och pianisten Lorin Hollender och många andra. Jag tyckte mycket om Helen och blev väldigt intresserad av GIM och började läsa in mig lite grann på det. Sedan var det naturligt att bjuda in henne till Uppsala också, hon var där 1991, tror jag. Hon hade nyss fyllt 70 år då. Sen bjöd vi in Fran Goldberg²³ också ett par år senare och sen kom Margareta Wärja²⁴, som jag ju hade känt redan tidigare då men mest i form av flöjtspelare.

G: Ja, akkurat.

20 Harald Jørgensen (f. 1942). Norsk musikkpædagogisk og -psykologisk forsker. Rektor for Norges Musikkhøgskole i to perioder. Vigtigste musikpsykologiske udgivelser: Fire musikalitetsteorier (1982), *Musikkopplevelsens psykologi* (1989).

21 Helen Lindquist Bonny (1921-2010). Amerikansk musiker, musikforsker og musikerapeut. Skabte den internationalt udbredte receptive musikerapimetode *Guided Imagery and Music* (GIM).

22 Clive Robbins (1927-2011). Engelsk-amerikansk specialpædagog og musikerapeut. Skabte sammen med pianisten og komponisten Paul Nordoff den musikerapeutiske metode *Nordoff-Robbins Musikterapi*.

23 Frances Smith Goldberg (f. 1935). Amerikansk musikerapeut med speciale i Guided Imagery and Music.

24 Margareta Wärja (f. 1956). Svensk kunst- og musikerapeut med speciale i Guided Imagery and Music.

A: Så jag skickade mer eller mindre iväg Margareta till USA för att kunna lära sig mera på plats.

LO: Den fællesnævner som du må have følt at der var mellem Helen, Fran, Margareta og dig selv – hvad handlede den om?

A: Det var någon slags fascination inför vad musik kan göra, det är ju – eller borde i alla fall vara – det stora ämnet för musikpsykologin. Att försöka i någon mening beskriva och förklara hur musik fungerar och kan betyda så oerhört mycket för oss. Utan att därför den spontana kontakten går förlorad. Det är ju risken när man, ja, reducerar. Det är många som har sagt till mig på musikpsykologikurserna när jag går igenom då rytm och melodi: "du som håller på och plockar sönder musiken på det här sättet, kan du uppleva musik överhuvudtaget?". Då brukar jag säga, tvärt om, att ju mer man kommer in i det desto mer fascinerad blir man av det, hur detta kan ske och hur många komponenter som ingår i det och hela det obeskrivliga som händer. Det blir bara mer och mer fascinerande, och man vet att man aldrig kommer till något slutgiltigt svar. Man närmar sig lite grann och sedan kan man komma in på mera allmänna psykologiska principer och mönster som kan tänkas ligga bakom och även på andra ämnen som t ex sociologi, antropologi och terapi.

LO: Ja, til trods for at vi har forskellige vinkler på musikpsykologien, -sociologien, -antropologien, som du siger, nærmer vi os det samme felt – eller hvad? Altså spørgsmålet "Hvad er det musik kan gøre i menneskers liv"?

A: Ja, visst.

LO: Sådan har det jo ikke været før, men sådan er det efterhånden blevet.

A: Det sorglige är ju att musikvetarna själva, de gör inte så mycket.

LO: Nej, de gör inte så mycket (skratt).

G: Men jeg tenkte på en ting til når du sier det der, — jeg mener å huske at det var syv kategorier du endte med i 'sterke musikkopplevelser'?

A: Ja, och det var ju alltså en lång process innan de växte fram. I början så gjorde vi bara massa listor över olika reaktioner osorterat: folk blev totalt fångade av musiken, man glömde tid och rum, man fick en ny relation till musiken, upplevde många olika känslor, blev som en ny människa efteråt och många andra reaktioner. Småningom kom jag fram till att nu tar vi de vanliga och för psykologerna välkända kategorierna – perception, kognition, emotion – som grund plus vanliga kroppsliga reaktioner (gås-hud, rysningar tårar etc). Men eftersom berättelserna ofta innehöll existentiella och

transcendentala aspekter, behövl vi dessa som egna kategorier utöver perception, kognition och emotion, och dessutom lade vi till personliga och sociala aspekter.

LO: Er det sådan du oppfatter det i dag – det eksistensielle?

A: Ja, jag håller fast vid den indelningen. Att reducera existentiella och transcendentala upplevelser till vissa speciella typer av kognition/emotion, det blir för futtigt. De har en viktig speciell betydelse i våra liv.

G: Ja.

A: Meaning of life, varsebli nya världar och kosmiska upplevelser och så, det är, nej, det måste man...

LO: Det slår også mig, når jeg læser din bog, at de oplevelser er noget som betyder noget for mennesker.

A: Ja, absolut.

LO: De har formet deres liv, eller hvad? Det er jo ikke bare *blessed moments*, og så går livet videre som før.

G: De har rett og slett betydd noe som vendepunkt, *turning points*.

A: Ja, precis. Det finns ju en del dramatiska exempel på det i boken alltså.

G: Ja, det gjør jo det.

A: Så det är både korttidseffekter men också långtidseffekter.

G: Går det an å spørre deg om, har det gjort noe med *ditt* forhold til musikk? Altså å ha jobbet så mange år akkurat med de temaene?

A: Vad jag själv har lärt mig från det här, det är framför allt hur oerhört många och varierande reaktioner som kan ingå i musikupplevelse. Det hade jag ju inte insett innan, även om man liksom anat det. I det nuvarande beskrivningssystemet finns det cirka 150 reaktioner, inordnade under sju huvudkategorier. Jag tror inte att någon på egen hand skulle kunna komma fram till en så omfattande och detaljerad beskrivning, det fordras att man får tillgång till många, väldigt många, personers upplevelse för att belysa mångfalden. Och det gör också att man inser sina egna begränsade uppfattningar om vad musik kan uttrycka och innebära, det stämmer till ödmjukhet inför fenomenet musik. Jag brukar på skoj säga att, även om man har hållit på med musik i hela

sitt liv, så kommer man att hitta reaktioner som man inte känt till tidigare när man läser boken om starka musikupplevelser.

LO: Hvordan synes du at bogen er blevet modtaget?

A: Den svenska originalupplagan har fått en hel del positiva recensioner i fackpress och väldigt många positiva kommentarer till mig personligen både skriftligt och muntligt. Den är i stort sett utsåld nu och har följts av en pocketversion som kommit ut nyss (2013). Den engelska versionen som utkom 2011 har än så länge bara recensrats i en facktidskrift (*Psychomusicology*) och jag avvaktar med spänning ytterligare om-dömen. Det tog tre år (2008-2011) att få den till stånd, först söka pengar för översättningen, finna en skicklig översättare (Rod Bradbury) och slutligen övervaka de olika leden i redigeringen av boken.

G: Hvis du skulle tenke nå på fremtidens musikkpsykologer/ musikkforskere/ musikk-terapeuter – hvor går vi? Hvor bør vi gå? Har du noen tanker om noe sånt?

A: Ja, – fortsatt!

G: Fortsett med dette? Ja.

LO: Fortsæt i samme retning! (skratt).

A: Ja, fortsatt på det, och det som Patrik Juslin håller på med nu är ju också oerhört spännande när han studerar vilka mekanismer som ligger bakom känslomässiga upplevelser av musik. Han och hans medarbetare har ju publicerat åtskilliga arbeten om detta redan och flera kommer. Ju bättre vi förstår vilka mekanismer som är verksamma i olika sammanhang, desto mer öppnar sig möjligheter till olika tillämpningar som man egentligen inser nu. För han är ju inte alls inne på musikterapi, det är, alltså praktiken, det är ju inte jag heller egentligen.

LO: Nej, men han har taget billeddannelsen (*imagery*) med, for eksempel, og det er en af disse medierende processer.

A: Ja, visst. Så det är väl en av de utvecklingslinjer som jag ser, en annan linje är ju förstås hopkopplingen med hjärnforskningen. Det gäller att hålla rätt balans i all forskning som pågår. Och inom musikterapi finns ju hur mycket som helst att göra.

G: Ja, (skratt) det kan man godt si.

LO: Jo, men det er måske også fordi vi i musikterapien arbejder med den bredde som du taler om? Altså fra det helt enkle, fysiologiske, til de hypereksistentielle dimensioner altså.

A: Ja, samtidigt just det där med *Music is much more than just music*, vilket många musikutövare inte alls tänker på. Den undertiteln till min bok kom från några citat av personer som berättat om hur musiken gripit in i deras liv på helt andra sätt än vad man traditionellt föreställer sig, inte minst som nya möjligheter och terapi i svåra situationer.

G: Ja, ikke sant.

A: Det är hela tiden det här samspelet *musik – människa – situation* eller *kontext*.

G: *Semper major. Always more than...*

A: När jag började lite med musikpsykologi på slutet av 50-talet och 60-talet, tyckte jag på sätt och vis att jag hade ett visst grepp om hela musikpsykologin, och det kunde jag ha ända till så där mitten på 70-talet. Men sedan dess har det skett en enorm expansion av ämnet, och nu är det omöjligt för en enskild att ha koll på hela det musikpsykologiska fältet. Det är ju väldigt glädjande, och vad gäller kopplingen mellan psykologi och olika konstarter så ligger nog musikpsykologin definitivt i täten, före t ex konstpsykologi och danspsykologi.

G + LO: Tusen tack



Gro Trondalen,
Alf Gabrielsson
og Lars Ole Bonde.

Några referenser till Alf Gabrielssons forskning (i kronologisk ordning):

- Bengtsson, Ingmar, Alf Gabrielsson & Stig-Magnus Thorsén. "Empirisk rytmforskning" (Empirical rhythm research). *Swedish Journal of Musicology* 51 (1969): 49-118.
- Gabrielsson, Alf. "Similarity ratings and dimension analyses of auditory rhythm patterns. I." *Scandinavian Journal of Psychology* 14 (1973): 138-160.
- Gabrielsson, Alf. "Similarity ratings and dimension analyses of auditory rhythm patterns. II." *Scandinavian Journal of Psychology* 14 (1973): 161-176.
- Gabrielsson, Alf. "Adjective ratings and dimension analyses of auditory rhythm patterns." *Scandinavian Journal of Psychology* 14 (1973): 244-260.
- Gabrielsson, Alf & Håkan Sjögren. "Perceived sound quality of sound-reproducing systems." *Journal of the Acoustical Society of America* 65 (1979): 1019-1033.
- Gabrielsson, Alf. "Music psychology – A survey of problems and current research activities." In *Basic musical functions and musical ability*, 7-80. Stockholm: Publications issued by the Royal Swedish Academy of Music, No. 32, 1981.
- Bengtsson, Ingmar & Alf Gabrielsson. "Analysis and synthesis of musical rhythm." In *Studies of music performance*, edited by J. Sundberg, 27-60. Stockholm: Publications issued by the Royal Swedish Academy of Music, No. 39, 1983.
- Gabrielsson, Alf. "Once again: The theme from Mozart's Piano Sonata in A major (K.331). A comparison of five performances". In *Action and perception of rhythm and music*, edited by Alf Gabrielsson, 81-103. Stockholm: Publications issued by the Royal Swedish Academy of Music, No. 55, 1987.
- Gabrielsson, Alf. "Timing in music performance and its relations to music experience." In *Generative processes in music. The psychology of performance, improvisation, and composition*, edited by John Sloboda, 27-51. Oxford: Clarendon Press, 1988.
- Gabrielsson, Alf, "The complexities of rhythm." In *Psychology and music: The understanding of melody and rhythm*, edited by T.J. Tighe and W.J. Dowling, 93-120. Hillsdale, New Jersey: Lawrence Erlbaum, 1993.
- Gabrielsson, Alf & Siv Lindström. "Can strong experiences of music have therapeutic implications?" In *Music and the mind machine. The psychophysiology and psychopathology of the sense of music*, edited by R. Steinberg, 195-202. Berlin, Heidelberg, New York: Springer-Verlag, 1995.
- Gabrielsson, Alf & Patrik N. Juslin. "Emotional expression in music performance: Between the performer's intention and the listener's experience." *Psychology of Music* 24 (1996): 68-91.
- Gabrielsson, Alf. "The performance of music." In *The Psychology of Music* (2nd ed.), edited by D. Deutsch, 501-602. New York: Academic Press, 1999.
- Gabrielsson, Alf. "Emotion perceived and emotion felt: same or different?" *Musicae Scientiae, Special Issue: Current Trends in the Study of Music and Emotion* (2001-2002): 123-147.
- Gabrielsson, Alf, & Patrik N. Juslin. "Emotional expression in music." In *Handbook of affective sciences*, edited by R. J. Davidson, K. R. Scherer, and H. H. Goldsmith, 503-534. New York: Oxford University Press, 2003.

- Gabrielsson, Alf & Siv Lindström Wik. "Strong experiences related to music: A descriptive system." *Musicae Scientiae* 7 (2003): 157-217.
- Gabrielsson, Alf. *Starka musikupplevelser – Musik är mycket mer än bara musik*. Hedemora: Gidlunds förlag, 2008 (Pocketversion, 2013).
- Gabrielsson, Alf. "The relationship between musical structure and perceived expression." In *Oxford handbook of music psychology*, edited by S. Hallam, I. Cross, & M. Thaut, 141-150. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- Gabrielsson, Alf. "My marriage with music psychology." *Psychomusicology* 20 (2009): 64-73.
- Gabrielsson, Alf & Erik Lindström. "The role of structure in the musical expression of emotions." In *Handbook of music and emotion: Theory, research, applications*, edited by P. N. Juslin & J. A. Sloboda, 367-400. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- Gabrielsson, Alf. "How do strong experiences with music relate to experiences in everyday listening to music?" In *Music and the mind. Essays in honour of John Sloboda*, edited by I. Deliège & J. W. Davidson, 91-110. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- Gabrielsson, Alf. *Strong experiences with music – Music is much more than just music*. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- Gabrielsson, Alf, John Whaley, & John Sloboda. "Peak experiences with music." In *Oxford handbook of music psychology* (2nd ed.), edited by S. Hallam, I. Cross, & M. Thaut. Oxford: Oxford University Press, *in press*.

Abstracts

Alf Gabrielsson (f. 1936) har gennem et langt liv som forsker og underviser, primært som professor ved universitetet i Uppsala, udviklet musikpsykologien som fagfelt og gennemført et stort antal empiriske undersøgelser. Metodisk har han anvendt såvel eksperimentelle studier på naturvidenskabelig basis som deskriptive og narrative studier på humanistisk grundlag. Hans doktorafhandling *Studies in Rhythm* (1973) var banebrydende inden for rytmeforskningen, og hans seneste bog *Starka musikoplevelser: Musik är mycket mer än bara musik* (2008, engelsk udgave 2011) er et hovedværk inden for forskningen i musikoplevelser. I denne samtale med musikterapiprofessorerne Gro Trondalen (Oslo) og Lars Ole Bonde (Aalborg) fortæller Alf Gabrielsson om udviklingslinjer og røde tråde i et langt forskerliv – med fokus på musikoplevelsen. Samtalen, som fandt sted i Oslo marts 2013 i forbindelse med et seminar i det nordiske forskernetværk Music, Culture, and Health (MUCH), foregik efter Alf Gabrielssons ønske på svensk-norsk-dansk.

Alf Gabrielsson (b. 1936) has lived a long life as a researcher and educator, primarily as a professor at the University of Uppsala, and he has played an important role in the development of music psychology as a modern field of research. He has conducted a large number of empirical studies, using experimental scientific methods as well as descriptive and narrative methods. His dissertation *Studies in Rhythm* (1973) was a pioneering work in modern rhythm research, and his latest book *Strong experiences with music – Music is much more than just music* (2011, based on the Swedish original from 2008) presents the results of many years of research on music experiences. – In this interview with music therapy professors Gro Trondalen (Oslo) and Lars Ole Bonde (Aalborg) Alf Gabrielsson tells about trends and red threads in a rich researcher life – focusing on the issue of music experiences and how to study them. The conversation, which took place in Oslo in March 2013 in connection with a seminar in the Nordic Research Network Music, Culture, and Health (MUCH), is conducted in a mix of Swedish, Norwegian and Danish.