

# IMPROVISERET SANG

En kvalitativ empirisk 'single-case' analyse af fænomenet improviseret sang  
med fokus på terapeutiske kvaliteter og intrapsyke processer  
- i musikterapi med et omsorgssvigtet barn



Af Inge Kolind  
Aalborg Universitet 2008

Vejledning til den elektroniske udgave af specialet:

I denne elektroniske udgave af specialet er der ikke vedlagt en CD med den analyserede improviserede sang. Ved henvendelse til forfatteren er det dog muligt at få en udgave af audiomaterialet.

Yderligere ligger nodetranskriptionen ikke som anført i bilag I, men findes til slut i denne elektroniske udgave.

# Improviseret sang

En kvalitativ empirisk 'single-case' undersøgelse af fænomenet improviseret sang  
med fokus på terapeutiske kvaliteter og intrapsyke processer  
- i musikterapi med et omsorgssvigtet barn



Speciale i musikterapi  
af Inge Kolind



Musikterapiuddannelsen  
Institut for kommunikation  
Aalborg Universitet, maj 2008

Vejleder: Niels Jørgensen Hannibal



Specialets omfang: Dette speciale består af i alt 192.306 tegn (inkl. mellemrum) fordelt på 107 sider (eksklusiv bilag). Med en definition af en normalside på 2400 anslag pr. side består specialet af 80,1275 normalsider.

Forsideillustration: Eget billede taget med modeller, computerredigeret med effekter.



# Indholdsfortegnelse

Abstract	
Indledning.....	1
Overblik over indhold og opbygning .....	2
<b>1</b> Indføring i emne, problemfelt, forforståelse og uddybende definitioner.....	3
1.1 Præsentation af emnet.....	3
1.2 Omkransning af fokus og afgrænsning.....	3
1.3 Problemformulering .....	4
1.4 Eksplicitering af bagvedliggende hypoteser.....	5
1.5 Forforståelser.....	5
1.5.1 Syn på menneske og sundhed.....	6
1.5.2 Syn på terapi og behandling.....	7
1.5.3 Musiksyn.....	8
1.5.4 Syn på videnskab og forskning.....	9
1.6 Uddybende definitioner og begrebsafklaringer.....	11
1.6.1 Definition af improviseret sang.....	11
1.6.2 Definition af omsorgssvigtede børn.....	12
1.6.3 Definition af intrapsyriske processer.....	14
1.6.4 Definition af tilstedeværelse.....	14
1.6.5 Definition af sang-narrativer.....	15
<b>2</b> Anvendte metoder og fremgangsmåder.....	17
2.1 Et kvalitativt empirisk speciale.....	17
2.1.1 Kvalitative metoder og improviseret musik.....	18
2.1.2 Kvalitative principper og forholdemåder.....	18
2.2 Specialets undersøgelse af improviseret sang.....	20
2.2.1 Redegørelse for undersøgelsens data, fokus og formål.....	20
<i>Fokus og formål specifikt i henhold til datamaterialet.....</i>	21
2.2.2 Data-udvælgelse.....	22
<i>Andet belysende datamateriale.....</i>	22
2.2.3 Data-bearbejdning.....	23
2.2.4 Undersøgelsens udformning.....	23
2.2.5 Den kvalitative litteraturgennemgangs indplacering i undersøgelsen.....	24
2.2.6 Den kvalitative empiriske `single-case´ analyse.....	24
<i>Analysetrin og analysedesign.....</i>	25
1: Præsentation af case og kontekst.....	25
2: Beskrivelse, lytning og syntaks.....	26
3: Tolkning, analyse og semantik.....	26
4: Opsamling og diskussion af analysens fund.....	26
5: Triangulering via `Interobserver´ ved Sanne Storm.....	26
2.2.7 Hermeneutik – en gennemgående metode.....	27
<i>Om hvordan fænomenologi og hermeneutik anvendes sammen.....</i>	28
2.2.8 Figur 1: Metodisk overblik.....	29

<b>3</b>	<b>Kvalitativ empirisk 'single case' analyse af improviseret sang.....</b>	<b>31</b>
3.1	Præsentation af case og kontekst (analysetrin 1).....	31
3.1.1	'Annes' historie og baggrund.....	32
3.1.2	Den musikterapeutiske 'setting'.....	32
3.1.3	Mødet med Anne.....	32
	<i>Fjerde session.....</i>	<i>34</i>
3.2	Beskrivelse, lytning og syntaks (analysetrin 2).....	37
3.2.1	Transskription.....	38
3.2.2	Overordnet syntaks og struktur.....	38
3.2.3	Beskrivelse af lyd og syntaks i Annes improviserede sang og stemmeudtryk.....	39
3.3	Tolkning, analyse og semantik (analysetrin 3).....	41
3.3.1	Om tematisk kodning.....	41
3.3.2	Processen fra kodning til kategorisering.....	43
3.3.3	Præsentation af seks identificerede 'syngemåder'.....	43
	<i>Seks 'syngemåder' i Annes improviserede sang.....</i>	<i>44</i>
	<i>Overblik over de seks syngemåder.....</i>	<i>44</i>
	<i>Begrebsafklaring i henhold til Annes syngemåder.....</i>	<i>45</i>
	<i>Tilgangsvinkler i henhold til fortolkning.....</i>	<i>46</i>
3.3.4	Meningsfortolkning af Annes improviserede sang.....	46
	<i>Kategori I: Situationsbunden spontansang.....</i>	<i>47</i>
	<i>Kategori II: Søgende (distanceret) spontansang.....</i>	<i>50</i>
	<i>Kategori III: Stadfæstende refleksionssang.....</i>	<i>52</i>
	<i>Kategori IV: Tematisk fortællende associationssang.....</i>	<i>57</i>
	<i>Kategori V: Oplevelses-fortællende associationssang.....</i>	<i>62</i>
	<i>Kategori VI: Omstrukturerende refleksionspause.....</i>	<i>66</i>
3.4	Opsamling og diskussion af undersøgelsens fund (analysetrin 4).....	69
3.4.1	Annes tilstedeværelse.....	70
	<i>Undersøgelsesfund (generelle tendenser).....</i>	<i>70</i>
3.4.2	Tilstedeværelse og intrapsykiske processer.....	71
	<i>Figur 4: Identificerede intrapsykiske processer illustreret som kontinuumer.....</i>	<i>71</i>
	<i>Figur 5: Annes intrapsykiske 'indadsøgende' processer.....</i>	<i>73</i>
	<i>Undersøgelsesfund (generelle tendenser).....</i>	<i>74</i>
3.4.3	Terapeutiske kvaliteter – og fænomenet.....	74
	<i>Figur 6: Tre områder ved fænomenet improviseret sang.....</i>	<i>75</i>
	<i>Elementer som faciliterer og muliggør sangen.....</i>	<i>76</i>
	<i>De kreative processer i sanghandlingen.....</i>	<i>77</i>
	<i>Hypoteser om fænomenet improviseret sang – forandring og udvikling.....</i>	<i>81</i>
3.4.4	Afsluttende refleksioner vedrørende terapeutens forholdemåde og akkompagnement.....	82
	<i>Terapeutens sangnarrativer.....</i>	<i>83</i>
	<i>Terapeutens akkompagnement.....</i>	<i>84</i>
	<i>Figur 7: Grafisk Notation af 'Annes improviserede sang'.....</i>	<i>85</i>
3.5	Triangulering via 'interobserver' ved Sanne Storm (trin 4).....	87
3.5.1	Formål og design.....	87
3.5.2	Sammenlignende perspektivering og diskussion.....	88
	<i>Tilstedeværelse og intrapsykiske processer.....</i>	<i>89</i>
	<i>Terapeutiske kvaliteter.....</i>	<i>92</i>
3.5.3	Afsluttende bemærkninger.....	92

<b>4</b>	<b>Afrundende perspektivering.....</b>	<b>95</b>
4.1	Sammenlignende perspektivering.....	95
<b>5</b>	<b>Undersøgelsens konklusioner.....</b>	<b>97</b>
5.1	Tilstedeværelse og intrapsyriske processer.....	97
5.2	Fænomenet improviseret sang og dets kvaliteter.....	99
	<i>Det konkluderes, at følgende elementer er med til at facilitere den improviserede sang.</i> .....	99
	<i>Det konkluderes, at følgende elementer indgår i den kreative sanghandling.</i> .....	99
5.3	Hypoteser om generelle tendenser.....	101
<b>6</b>	<b>Metodekritik og perspektivering.....</b>	<b>103</b>
6.1	Videnskabelighed.....	103
6.1.1	Overvejelser omkring tolkning og fund.....	103
	<i>Overvejelser omkring undersøgelsens tilgang til datamaterialet.</i> .....	104
6.1.2	Overvejelser omkring `forsker-terapeut-forholdet´ og trianguleringen.....	104
6.2	Perspektivering.....	105
6.2.1	Undersøgelsens relevans for musikterapi.....	106
	<i>Muligheder for modificeringer af improviseret sang.</i> .....	106
	<i>Afsluttende bemærkninger.</i> .....	107
	Litteraturliste.....	109
	Oversigt over bilag.....	113





---

## Abstract

### Improvised Singing

The thesis explores the phenomenon 'improvised singing' in music therapy of an emotionally disturbed child. Improvised singing is explored empirically by means of music research, micro analysis and narrative, phenomenological and hermeneutic inquiry, using a 04:09 minute long audio taped episode of an 8-year-old emotionally disturbed girl's improvised singing. Also the thesis gives a triangulation using the method 'interobserver'. The appendix of the thesis also contains a qualitative literature review. The review is not a real part of the analysis but contributes with some theoretical perspectives.

The main questions concern: 1) How is it possible to understand the phenomenon improvised singing and the therapeutic qualities within this form of singing in music therapy – from an empirically investigation of an audiotape with a child's improvised singing? 2) How can this investigation of the phenomenon improvised singing give information about the child's presence and intrapsychic processes during singing?

In this investigation it is found, that comparing the voice qualities, the narrative meaning, and the different episodes of themes and meaning within each other, it is possible to get information of the client's intrapsychic world.

Generally six 'ways of singing' have been identified, which also relate to the client's different states of presence, which are: 'situation-bound spontaneous-singing', seeking (distanced) spontaneous-singing, 'establishing reflection-singing', thematic narrative association-singing, Experienced-based narrative association-singing and re-organizing reflection-pauses'. Three basic areas define the phenomenon: elements that help *facilitate* the client's improvised singing, intrapsychic '*inwards-seeking*' processes, and the *creative* processes within the singing.

**Elements that help facilitate the client's improvised singing:** Therapeutic qualities within this area are: the safe therapeutic relation, the known play culture, accept from the therapist and here-and-now mirroring, the holding –function from the piano and therapist's and the client's resources, motivation and immediate experience of success.

**Intrapsychic 'inwards-seeking' processes:** From the author's interpretations of the different types of expressions and states of presence and the changes between these conditions, eight basic intrapsychic processes have been identified. These processes contain different therapeutic qualities, that all have to do with gaining a better access to one's 'inside world' (feelings, self, ego-functions). These processes are illustrated as continuums. For example between: Defensive states of presence - and emotionally states of presence.

**The creative processes within the singing:** These processes are found to be divided into two areas: inwards-directed and outwards-directed processes. There seems to be an ongoing interaction between these processes. The identified outwards-directed processes are: expression, communication and release of bound energy. The most important therapeutic qualities connected to these processes are: the possibility to express oneself through a 'lyric-music' media, in which for example fragmented sentences, repetitions, pauses and mix between subject/ object, future, presence and past, and play and reality can be expressed in a meaningful way. The identified inwards-directed processes are: reflective, associative and spontaneous processes. The most important therapeutic qualities connected to these processes are: the spontaneous and play-related processes make it naturally to sing and play with the words and melody. The reflective processes help the inwards-seeking process, give time to organize and gather thoughts and feelings. The associative processes seem to connect the reflections, thoughts and feelings of themes and experiences to 'singing narratives', and make it possible to communicate and express feelings, that are not normally expressed.



# Indledning

Dette speciale skrives i forbindelse med Musikterapiuddannelsen på Aalborg Universitet. Min afsluttende praktik på uddannelsen foregik på en dagbehandlingsinstitution for børn med psykosociale problemstillinger og deres familier. Mine kliniske erfaringer og oplevelser omkring anvendelsen af improviseret sang med denne klientgruppe danner ramme for dette speciale. Specialet indledes med en narrativ fortælling for at illustrere den virkelighed, der ligger til grund for emnet. Fortællingen er konstrueret ud fra forfatterens noter fra praktikforløbet.

*I den ugentlige individuelle musikterapi med børnene oplever jeg, at disse børn, som har været udsat for bl.a. omsorgssvigt, tillidsbrud, psykisk, fysisk og seksuelt misbrug, samt andre grænseoverskridende krænkelser, er så prægede af forsvarsmekanismer og forskellige problematikker omkring tillid og grænser, at de er svære at etablere en tillidsfuld alliance og relation til. Børnenes problemstillinger medfører bl.a. at rammerne for musikterapien ofte testes, og at der skal forhandles meget omkring de musikterapeutiske aktiviteter. Ved for meget struktur siger børnene helt fra og ved for lidt struktur virker musikterapien kaotisk og usammenhængende. Midt i denne ofte lidt kaotiske virkelighed, hvor rammer, grænser og aftaler konstant skal omdefineres og forhandles, oplever jeg, at et par af børnene finder stor motivation og mening i at udtrykke sig gennem improviseret sang. Jeg oplever her en stor forandring i børnenes måde at være tilstede på i musikterapien – en forandring, som fortsætter efter at børnenes improviserede sang ophører, og som også er med til at give en klarere definition af rummet i de følgende sessioner. Under sangen åbner børnene tilsyneladende mere op for deres indre verden - og jeg får en fornemmelse af, at de er mere fordybede og 'ægte' tilstede i sig selv. Endvidere synes deres forsvar ikke længere så markant. Jeg undrer mig over årsagen til den ændrede form for tilstedeværelse og adfærd - kan denne udtryksform måske påvirke børnenes intrapsyriske forhold og processer?*

Ovenstående fortælling illustrerer de tanker, der lægger til grund for dette speciale og dets centrale hypoteser, hvilket uddybes nærmere i det første kapitel. I den videre undersøgelse af improviseret sang sættes der særligt fokus på klientens tilstedeværelse, intrapsyriske processer samt de potentielle terapeutiske kvaliteter ved anvendelsen af denne udtryksform.

Dette speciale henvender sig primært til læsere som er interesserede i musikterapi og terapi indenfor området omsorgssvigt. Mere specifikke interessefelter er børns improviserede sang i musikterapi samt brugen af sang og stemme i terapi. For at få det mest optimale ud af den følgende læsning, kan det være en fordel at have et grundlæggende psykologisk, musikterapeutisk eller psykoterapeutisk kendskab.

## Overblik over indhold og opbygning

**Kapitel 1: Indføring i emne, fokus problemfelt og begreber.** I dette kapitel præsenteres først specialets emne og fokus, hvorefter indledende afgrænsninger præciseres. Herefter præsenteres specialets problemformulering samt den bagvedliggende hypotese. Følgende redegøres der for forfatterens forforståelser. Til sidst i kapitlet defineres og uddybes specialets nøglebegreber.

**Kapitel 2: Anvendte metoder og fremgangsmåder.** I dette kapitel beskrives de metoder der anvendes i undersøgelsen. Først præsenteres analysen og data, hvorefter der redegøres for analysens fokus og formål, udvælgelse af data, samt databehandlingen. Herefter belyses den kvalitative metodes aksiomer, hvorefter analysedesignet og de anvendte kvalitative metoder præsenteres. Afsluttende præsenteres en model over den metodiske proces.

**Kapitel 3: Kvalitativ empirisk 'single-case' analyse af improviseret sang.** I dette kapitel analyseres en audio-optagelse af en 8-årig omsorgssvigtet piges improviserede sang ud fra forskellige undersøgelsesmetoder. Indledningsvist præsenteres casen og den kontekst, der danner ramme for undersøgelsesgenstanden. Herefter gennemgås analysetrinene: transskription, beskrivelse, analyse og tolkning. Der afrundes følgende med en opsamlende diskussion af undersøgelsens fund i henhold til problemformuleringen, hvorefter kapitlet afsluttes med forskertrianglering.

**Kapitel 4: Afrundende perspektivering - med udgangspunkt i en kvalitativ litteraturgennemgang .** De empiriske fund perspektiveres og diskuteres kort i henhold til en kvalitativ litteraturgennemgang inden for emnet udarbejdet af forfatteren.

**Kapitel 5: Undersøgelsens konklusioner.** Der konkluderes nu i henhold til problemformuleringens fokusområder: tilstedeværelse, intrapsyriske processer, terapeutiske kvaliteter og fænomenet improviseret sang.

**Kapitel 6: Metodekritik og perspektivering.** Forfatteren forholder sig afslutningsvist kritisk til de anvendte metoder. Specialet afsluttes med en kort perspektivering.

# 1 Indføring i emne, problemfelt, forforståelse og uddybende definitioner

*I dette kapitel præciseres specialets emne og fokus, hvorefter den specifikke problemstilling for undersøgelsen og den bagvedliggende hypotese præsenteres. Følgende redegøres der for forfatterens forforståelser, som ligger til grund for både emne, fokus, problemstilling og hypoteser. Sidst i kapitlet uddybes og defineres specialets nøglebegreber.*

## 1.1 Præsentation af emnet

Som det fremgår i indledningen, handler dette speciale om improviseret sang i musikterapi med omsorgssvigtede børn<sup>1</sup>. Det overordnede emne er således børns spontane sang - som ikke på forhånd er digtet, skabt eller nedskrevet, men som skabes i `her-og-nuet`<sup>2</sup> i samspillet mellem terapeut og klient. Mere specifikt anskues improviseret sang som et fænomen, en proces, en handling eller en udtryksform (begrebet improviseret sang, som det anvendes i dette speciale, defineres i afsnit 1.6.1).

## 1.2 Omkransning af fokus og afgrænsning

Efter forfatterens søgning på emnet, synes der hverken at eksistere en litteraturgennemgang eller en dybdegående empirisk undersøgelse af fænomenet improviseret sang<sup>3</sup>. Den grundlæggende teoretiske viden indenfor dette område kan således siges at være begrænset<sup>4</sup>. Derfor er dette speciales mål at skabe en dybere forståelse for improviseret sang som fænomen, samt de terapeutiske kvaliteter og den mening, der knytter sig til denne udtryksform. Dette med specifikt fokus på klientens tilstedeværelse og intrapsykiske processer under sanghandlingen. Emnet

---

<sup>1</sup> Den omhandlende klientgruppe: `Omsorgssvigtede børn` uddybes i afsnit 1.6.2.

<sup>2</sup> Begrebet `Her-og-nu` bruges bl.a. indenfor den oplevelsesorienteret psykoterapi med rødder i gestaltterapiens proces-orientering med fokus på det der foregår her og nu mellem klient og terapeut (Hougaard et al. 1998, s.78-79).

<sup>3</sup> Der findes dog enkelte kvalitative undersøgelser af `single cases`, men selve fænomenet terapeutiske kvaliteter og de intrapsykiske processer er ikke i fokus her, men i stedet sangteksten, klientens temaer eller terapeutens metoder (Amir 1990 og Storm 2002).

<sup>4</sup> Den viden, der eksisterer inden for dette område er overvejende `single-case-baseret` og endvidere ikke baseret på dybdegående analyse eller forskning.

afgrænses inden for rammerne af den omhandlende klientgruppe og undersøges hovedsageligt gennem en empirisk 'single-case' analyse (specialets undersøgelsesmetoder uddybes i kapitel 2).

I specialet betones intrapsykiske dimensioner af improviseret sang frem for sociale, relationelle og kulturelle dimensioner. Dette medfører nogle epistemologiske forbehold i forhold til den viden der genereres, idet den således beror på forskerens hypotese, interesse og subjektive valg af fokus på et tidligt stadie af undersøgelsen. (Se uddybning af dette i kapitel 2). Fordele ved en sådan afgrænsning er imidlertid, at der gives rum til mere dybdegående undersøgelser af andre områder. De intrapsykiske dimensioner undersøges dog stadig ud fra et helhedsorienteret perspektiv (f.eks. i forhold til kontekst og relationelle dimensioner).

## 1.3 Problemformulering

**1:** Hvordan kan man forstå<sup>1</sup> fænomenet improviseret sang indenfor en musikterapeutisk kontekst samt denne sangforms terapeutiske kvaliteter<sup>2</sup> - ud fra en empirisk undersøgelse af en audiooptagelse fra musikterapeutisk praksis af et omsorgssvigtet barns improviserede sang ?

**2:** Hvordan kan en sådan undersøgelse af improviseret sang i lyset af psykologiske teoretiske perspektiver informere om/ generere hypoteser om klientens aktuelle intrapsykiske processer og måde at være tilstede på under denne udtryksform?

For at skabe et overblik over problemformuleringen, har jeg oversat den til følgende fokusområder:

- *Fænomenet improviseret sang*
- *Terapeutiske kvaliteter*
- *Klientens tilstedeværelse*
- *Klientens intrapsykiske processer*

---

<sup>1</sup> Inden for det hermeneutiske paradigme optræder *forståelse* som et kernebegreb i forhold til den form for viden man ønsker at frembringe og i forhold til, hvordan denne viden opnås (Kenny 2005, s.335).

<sup>2</sup> Ordet *terapeutisk* anvendes her i betydningen 'behandlende' og ordet *kvalitet* anvendes i betydningen 'egenskab'. Altså taler jeg om kvaliteter ved improviseret sang, som har et terapeutisk eller behandlende potentiale.

## 1.4 Eksplicitering af bagvedliggende hypoteser

Som det fremgår af indledningen, så bygger dette speciale på en hypotese om, at der under handlingen improviseret sang kan forekomme en forandring i klientens måde at være tilstede på, som kan tyde på en form for *intrapsykisk forandring*. Endvidere bygger specialet på en hypotese om, at der er adskillige *terapeutiske kvaliteter* forbundet med denne udtryksform – både intrapsyke og interpsyke. Bl.a. syntes klientens forsvar at kunne nedsættes under denne udtryksform, idet emotionelt materiale bliver mere tilgængeligt.

Endnu en hypotese, er, at klientens intrapsyke processer kan undersøges empirisk gennem det musikalske udtryk i improviseret sang, idet jeg antager, at der eksisterer en *analog forbindelse*<sup>1</sup> mellem disse forhold.

Fra denne redegørelse for undersøgelsens grundlæggende hypoteser ekspliciteres videre andre grundlæggende overbevisninger i form af forfatterens forforståelser.

## 1.5 Forforståelser

Følgende præsenteres forfatterens forforståelser i forbindelse med syn på mennesket, sundhed, behandling, terapi, musik og forskning, som danner grundlag for valg af fokus, af teoretiske perspektiveringer og metode. Dette gøres for at øge undersøgelsens troværdighed<sup>2</sup> og gennemsigtighed, idet specialet har hjemme indenfor det kvalitative paradigme, hvor alle led i undersøgelsen afhænger af forskerens værdier og overbevisninger<sup>3</sup> (Bruscia 2005a, s.129).

---

<sup>1</sup> Analog betyder tilsvarende, lignende eller overensstemmende med (Hansen 1997). Den analoge tankegang indenfor musikterapiteorien uddybes i afsnit 1.5.3 'Musiksyn'.

<sup>2</sup> Troværdighed optræder inden for kvalitative forskning som et slags validitetskriterium. Dette uddybes i afsnit 1.6.1 'Kvalitative principper og forholdemåder'.

<sup>3</sup> Kenneth Bruscia (2005a) siger om forforståelsernes rolle indenfor kvalitativ forskning: "Everything about the study – its focus, its design, its methods of gathering data, its approach to data analysis, its findings and conclusions – is determined or implemented by the researcher, not according to pre-established rules of science but on the basis of the researcher's values, beliefs, and preunderstandings..." (Bruscia 2005a, s.129).

## 1.5.1 Syn på menneske og sundhed

Jeg mener ikke, at man kan adskille spørgsmål om menneskesyn fra eksistentiale og filosofiske spørgsmål om *mening og sundhed*. Mit syn på mennesket er grundlæggende humanistisk, holistisk<sup>1</sup> og eksistentielt. Med inspiration fra den humanistiske psykologi, mener jeg, at mennesket er unikt og har en iboende stræben imod udvikling<sup>2</sup>. Jeg forstår mennesket som en helhed, hvor forskellige strukturer og dimensioner i mennesket, herunder krop, sind og ånd påvirker hinanden i et komplekst samspil. Herudover mener jeg i lighed med bl.a. musikterapeuterne Even Ruud (1998) og Brunjulf Stige (2002), at mennesket er betinget af en sociokulturel dimension, og at det kun er muligt at forstå det enkelte menneske i sammenhæng med den omgivende verden. Specialets overordnede hypotese, om, at der eksisterer såkaldte analogiske sammenhænge mellem klientens adfærd, udtryk, miljø, historie og indre verden afspejler denne holistiske tankegang.

*Den psykodynamiske/psykoanalytiske og udviklingspsykologiske tankegang* indgår endvidere i mit menneskesyn, idet jeg anerkender psykiske forhold som f.eks. ubevidste konflikter, intrapsyke personlighedsstrukturer, forsvarsmekanismer og internaliserede objektrelationer. Disse referencerammer er helt centrale for udvælgelsen af fokus og data i dette speciale, idet den improviserede sang, som undersøges, netop er valgt på grundlag af min hypotese om forandringer i de intrapsyke forhold.

I forhold til den omhandlende klientgruppe: omsorgssvigtede børn, så forstår jeg disse problemstillinger i sammenhæng med den tidlige tilknytning, som værende essentiel for barnets udvikling. Denne forståelse er bl.a. baseret på udviklingspsykologerne John Bowlby og Mary Ainsworths tilknytningsteori, hvor begrebet *'en tryk base'* er central for teorien<sup>3</sup>. Den psykodynamiske og udviklingspsykologiske referenceramme er afgørende for specialets udformning, idet den måde, hvorpå dataene fortolkes og forstås afspejler disse tankegange. Mine forforståelser i henhold til denne referenceramme uddybes i det følgende afsnit.

---

<sup>1</sup> Mit holistiske menneskesyn dækker også et holistisk sundhedssyn, og det er inden for denne kontekst relevant at nævne den såkaldte bio-psyko-sociale sygdoms-/sundhedsmodel (Wulff 1990, s.132), som inspirationskilde til en holistisk forståelse af psykisk lidelse.

<sup>2</sup> Jeg er i dette inspireret af min humanistisk funderede musikterapeutiske uddannelse (Bonde et al. 2001, s.246). En anden inspirationskilde er sociologen Aron Antonovskys (1987) sammenhængende holistiske syn på menneske, sundhed, sygdom og mening, hvor oplevelsen af sammenhæng i livet, herunder elementerne håndterbarhed, begribelighed og meningsfuldhed inden for en socio-kulturel ramme er essentiel for menneskets sundhed (Antonovsky 1987, 972).

<sup>3</sup> Også Erik Erikssons begreb om *'grundlæggende tillid'*, er meningsfuld i denne sammenhæng (Killén 2005, s.130).



## 1.5.2 Syn på terapi og behandling

Jeg har generelt en *eklektisk*<sup>1</sup> tilgang til forskellige terapeutiske og musikterapeutiske retninger og metoder, alt afhængig af klientens særlige problemstilling, patologi eller væren-i-verden. Grundlæggende mener jeg videre, i overensstemmelse med den humanistiske tankegang, at såkaldte '*nonspecifikke faktorer*' som tillid, empati, alliance og den terapeutiske relation, herunder 'Holding environment' (Winnicott) samt 'Bekræftelse og empatisk indlevelse' (Killingmo) ofte kan have de overvejende betydninger for den terapeutiske healing. En *ressourcefokuseret* tilgang er videre essentiel for mit syn på behandling, idet jeg mener, at klientens iboende selvhealende kræfter og psykiske ressourcer er vigtige faktorer i psykoterapeutisk arbejde. Med inspiration fra klientcentreret psykoterapi og en cyklisk dynamisk forståelse<sup>2</sup>, vægter jeg endvidere '*her-og-nu-dimensionen*' i den terapeutiske relation.

*Den psykodynamiske forståelse* er særlig vigtig, som teoretisk ramme for, hvordan jeg forstår og tolker det der sker i terapien. Herfra anvender jeg begreber som overføring, modoverføring og forsvar, hvilket også fremgår af specialets analyser og tolkninger. Min psykodynamiske forståelse, er endvidere udbygget med en udviklingspsykologisk referenceramme, idet jeg forstår klientens problemstillinger ud fra forhold som internaliserede objektrelationer (Winnicott), 'repræsentationer af interaktioner der er blevet generaliseret' (Stern) og 'selvet som organiserende kerne' (bl.a. Kohut, Winnicott og Stern).

En *oplevelsesorienteret* og en '*kreativ-ekspressiv*' tilgang til terapi er essentiel for min musikterapeutiske forståelse, idet musikken skaber mulighed for at opleve, udtrykke og skabe, hvilket jeg mener kan give grundlag for ny indsigt og terapeutisk forandring – uden at verbalisering er nødvendig. Dette fordi, det herved bliver muligt at mærke og kropsliggøre forandringer - samt handle på behov og problemstillinger. Dog kan verbalisering være en vigtig del af den terapeutiske proces, da ord og den kognitive funktion kan være med til at tydeliggøre og konkretisere terapeutisk processer og indsigt. Der skal her tilføjes, at jeg, i lighed med bl.a. Sociologen Killén<sup>3</sup> (2005) og Stern (1991) ikke mener, at enhver oplevelse kan omsættes i ord, idet oplevelser kan

---

<sup>1</sup> Espen Hougaard et al. (1998) omtaler teknisk eklekticisme, der går ud på, at man, med en empirisk og pragmatisk indstilling, systematisk udvælger de terapeutiske teknikker, der har den største virkning over for særlige lidelser eller problemtyper (Hougaard et al. 1998, s.260-261).

<sup>2</sup> Cyklisk dynamisk forståelse er oprindeligt præsenteret af Høstmark Nielsen (Prof. i Klinisk Psykologi). I denne forståelse er det centralt, at traumer fra barndommen kan arbejdes med, som aktuelle psykiske strukturer i den terapeutiske relation, 'her-og-nu', hvor de kan reorganiseres eller transformeres. Denne forståelse om menneskets intrapsyke organiseringer gennemgås i Årsskriftet 'Musikterapi i Psykiatrien' fra 1998 (s. 37-39).

<sup>3</sup> Sociologen Kari Killén er med bogen 'Omsorgssvigt er alles ansvar' (2005), en af hovedkilderne for uddybningen af den omhandlende klientgruppe i specialet.

finde sted på et før-sprogligt eller 'primær-proces-værende'<sup>1</sup> plan, hvor der ikke umiddelbart findes ord til rådighed. Forholdet mellem musik og narrativer er et emne der fremstår, som yderst relevant for fænomenet improviseret sang, idet sang netop indeholder begge medier. Min tilgang til analysen og min umiddelbare forståelse af improviseret sang som terapeutisk redskab er således præget af et fokus på denne sammenkobling af ord og musik, hvilket også diskuteres videre i specialet.

### 1.5.3 Musiksyn

Jeg forstår musik som et *multidimensionalt medie*, som rummer mange egenskaber, mange meninger, og derfor også mange potentielle terapeutiske kvaliteter. Analyserne i dette speciale bærer præg af, at jeg forstår musik, som værende forankret i menneske og kultur, som et middel til selvudtryk, kommunikation og samhandling (Ruud 1998). Mening i den musik som analyseres her, forstås derfor ud fra den kontekst og proces, som musikken opstår og opleves i.

Den aktive improviserede musik, som den udspiller sig i musikterapi, oplever jeg herudover som værende *analog* til og en refleksion af klientens interpsykiske og intrapsykiske processer, strukturer, dynamikker og udvikling. I forlængelse af dette, mener jeg, at musik kan repræsentere eller symbolisere fænomener udenfor musikken, eksempelvis følelser - og jeg anerkender et såkaldt *referentielt musiksyn* (Pavlicevic 1997). Musikoplevelsen og den analoge tankegang er vigtige dimensioner i forhold til analyserne i dette speciale, hvor netop lytteoplevelsen med fokus på den skabende oplevelse og tilstedeværelse bliver interessant for at kunne undersøge analogier mellem intrapsykiske forhold og klientens musikalske udtryk.

På et epistemologisk plan har jeg generelt set en *relativistisk/ konstruktivistisk forståelse* af musik, idet jeg ikke mener, at det er muligt at erkende noget fuldstændigt entydigt og objektivt omkring musikkens mening, da ethvert menneske har sin historie og baggrund, som meningsgivende ramme for musikoplevelsen. Jeg mener dog, at musikken ser ud til at have visse *universelle tendenser* i form af egenskaber, f.eks. projektive og kommunikative egenskaber. Denne forståelse danne grundlag for at tale om specifikke terapeutiske kvaliteter ved musikken, hvilket er et centralt undersøgelsesområde i dette speciale. I ontologisk forstand anerkender jeg således en universel

---

<sup>1</sup> I henhold til klassisk psykoanalyse: "Primærprocesser hersker i det 'et, der er den del af personligheden, der består af drifter og domineret af lystprincippet"... "Når man taler om primærproces-tænkning henviser man til en kaotisk, ikke-logisk, ikke-sproglig psykisk proces, hvor modsætninger trives side om side" (Brørup 2000, s.306). Her over for findes sekundærprocesserne, der er bevidste processer, knyttet til jeg 'et og i overensstemmelse med realitetsprincippet og i overensstemmelse med logik, sprogets love, tidsforhold og årsagsforhold (Brørup 2000, s.306).

dimension ved musikkens egenskaber og dens indvirkning på mennesket. I lighed med bl.a. Bjørkvold<sup>1</sup> (1992) og Bruscia (1998), mener jeg også, at *sangen* har særlige universelle egenskaber i forhold til menneskets indre liv, idet den menneskelige krop og stemme er sangens instrument. Denne tilgang til sang og musik er særlig vigtig for, hvordan improviseret sang undersøges og fortolkes i dette speciale.

*"Songs are ways that human beings explore emotions. They express who we are and how we feel..."...they reveal our innermost secrets, and they express our hopes and disappointments, our fears and triumphs. They are our musical diaries, our life-stories. They are the sounds of our personal development (Bruscia 1998, s.9).*

### 1.5.4 Syn på videnskab og forskning

I forskningssammenhænge er der tradition for at skelne skarpt mellem kvantitativ/ positivistisk forskning og kvalitativ/ naturalistisk forskning, og de dertilhørende paradigmer, aksiomer og metoder, samt ontologiske og epistemologiske standpunkter. I lighed med Aigen (1995) er det min overbevisning, at begge former for undersøgelser (kvantitative og kvalitative) er nyttige for det musikterapeutiske felt og kan illustrere forandring og skabe bevisførelse, men på hver sin måde. Hertil mener jeg, at kvalitative forskningsmetoder, til forskel fra kvantitative metoder, kan indhente en særlig form for viden om meget centrale elementer i musikterapien, herunder holistiske dimensioner, det unikke ved den terapeutiske/ musiske proces samt oplevelse af mening. Endvidere mener jeg, at netop klientens og terapeutens *kontekst, historie og værdier*, som ofte ekskluderes i kontrollerede kvantitative metoder – har stor betydning for det, der sker i musikterapien<sup>2</sup>. (Her ikke at fornægte fordelene ved kvantitative tilgange, som for mig ser ud til at have andre styrker f.eks. i forhold til emner som interaktion, adfærd og effekt.

I ontologisk forstand mener jeg, at verden og mennesket består af komplekse systemer med mange dimensioner og dertilhørende sandheder. Og det er min epistemologiske overbevisning, at ethvert fænomen, menneske eller proces, kan forstås og erkendes på mange måder og har *flere sandheder*.

---

<sup>1</sup> Dr. Jon-Roar Bjørkvold (professor i musikvidenskab) baserer sin bog *Det musiske menneske – Barnet og sangen, leg og læring gennem livets faser* (1992) på egen og andres forskning, herunder bl.a. psykologisk spædbørnsforskning, samt egne observationsbaserede forskningsstudier, af bl.a. børns brug af spontansang (Bjørkvold 1992, s.18 og 73). Han præsenterer begrebet *Det musiske menneske*, som en holistisk og dynamisk forståelse af mennesket, hvor musik, leg og kreativitet er essentielt for menneskets sundhed (Bjørkvold 1992, s.29 og 31).

<sup>2</sup> Ifølge Prickett (1995) ekskluderes elementer som f.eks. kontekst, historie og værdier ofte i kontrollerede kvantitative metoder bl.a. pga. kravet om intern validitet (Prickett 1995, s.111). *"Complex issues, especially those that deal with deeply held values or that depend on fluctuating emotional responses, may become ridiculously simplistic when subjected to all but the most sophisticated quantitative research paradigms"* (Prickett 1995, s.99).

Jeg mener således, at viden er afhængig af, hvilket perspektiv en undersøgelsesgenstand anskues fra. Valget af paradigme er således, efter min mening, ikke så meget et spørgsmål om, hvordan man bedst finder `sandheden´ eller hvad det er muligt at vide om en pågældende genstand – men i højere grad, hvilken form for viden man ønsker.

I dette speciale, hvor en *relativistisk/ konstruktivistisk* forståelse af musik og menneske er grundlæggende, og hvor omdrejningspunkterne centrerer omkring emner som: mening i musik, klientens oplevelse samt intrapsyriske og emotionelle processer - synes en kvalitativ tilgang at foretrække<sup>1</sup>. Dette fordi, en sådan tilgang i højere grad anerkender flere forståelser, subjektivitet, oplevelse og kontekst.

Efter denne præsentation af de forforståelser som lægger til grund for specialets udformning, vil jeg afslutte dette indledende kapitel med at uddybe og definere de vigtigste af specialets nøglebegreber.

---

<sup>1</sup> Musikterapeuten Even Ruud siger i den forbindelse om kvalitativ forskning: "...*qualitative research acknowledges that multiple realities exist...*"..."*The best we can achieve is a better understanding of the particular reality we are involved in...*"(Ruud 1998, s.111).

## 1.6 Uddybende definitioner og begrebsafklaringer

For at skabe klarhed omkring specialets emne og fokus, defineres følgende problemformuleringens nøglebegreber, herunder begreber, der er konstrueret i forbindelse med denne undersøgelse.

### 1.6.1 Definition af improviseret sang

En egentlig definition af begrebet improviseret sang har ikke været at finde. I stedet for skabes der følgende en forståelsesramme omkring fænomenet ved at placere det indenfor en konkret musikterapeutisk ramme, hvorudfra forfatteren giver en midlertidig definition af fænomenet.

Her har jeg valgt at tage udgangspunkt i begrebet og bogen: *"Songwriting"* (Baker et al. 2005), som er den eneste musikterapeutiske grundbog, der til dels bevæger sig inden for dette emne. Selvom improviseret sang ikke er det samme som sangskrivning inddrager Baker et al. alligevel improviseret sang bl.a. under betegnelsen *"improvised song creations"* (Baker et al. 2005, s.16). Baker og Wigrams definition af sangskrivning dækker imidlertid også til dels improviseret sang. De definerer begrebet sangskrivning således:

*"The process of creating, notating and/or recording lyrics and music by the client or clients and therapist within a therapeutic relationship to address psychosocial, emotional, cognitive and communicative needs of the client"* (Baker et al. 2005, s.16).

Baker et al. gør opmærksom på differentieringen mellem sangskrivning og improviseret sang, idet bogen indeholder to kapitler, hvor der netop, som i denne opgave fokuseres på spontane og improviserende processer, og hvor sangen skabes i 'her-og-nuét'. De beskriver her 'improvised song creations', som værende mere psykoanalytisk orienterede end sangskrivning<sup>1</sup> (Wigram et al. 2005, s.16).

Således distancerer emnet i dette speciale sig fra begrebet 'songwriting', idet improviseret sang i højere grad sker spontant, umiddelbart, i her-og-nuét og med fokus på proces – og ikke på produkt.

---

<sup>1</sup> *"In employing a more psychoanalytically informed approach, improvised song creations were also present within the literature and generally focused on developing insight and expressing uncomfortable emotions"...and developing confidence and a new sense of self* (Wigram et al. 2005, s.16).

Begrebet *'improvised song creations'* er således ét eksisterende begreb indenfor det musikterapeutiske felt, der kan betegne og sidestilles med undersøgelsesgenstanden i dette speciale, som jeg har valgt at kalde improviseret sang. En forskel er dog, at jeg vælger at tale om sang som **udtryk og fænomen** (det at synge/ syngen) for at pointere handlingen og processen, hvor Baker et al. taler om sangkreationer som navneord (en sang), hvilket jeg mener i højere grad henviser til et produkt. I dette speciale anvendes ordet 'sang' udelukkende i betydningen 'at synge' (som handling). Når der tales om specialets specifikke undersøgelsesgenstand med reference til hele lydoptagelsen eller episoden, anvendes navneordsformen: sangimprovisation.

På baggrund af Baker og Wigrams beskrivelse af 'improviserede sangkreationer', deres definition af sangskrivning og min egen opfattelse af emnet, kan en midlertidig definition af improviseret sang i musikterapi være:

***Den kreative proces/ handling, hvor sang improviseres og skabes i 'her-og-nuet' af klient eller klient og terapeut imellem indenfor en musikterapeutisk ramme, med det formål at adressere klientens psykosociale, emotionelle, kognitive og kommunikative behov.***

## 1.6.2 Definition af omsorgssvigtede børn

Den centrale klientgruppe i dette speciale benævnes med betegnelsen: omsorgssvigtede børn. Disse børn betegnes også som: børn med psykosociale problemstillinger, tidligt frustrerede børn, børn med tilknytningsproblematikker, børn med særlige behov, kontaktforstyrrede, adfærdsvanskelige, psykosocialt belastede, misbrugte og vanrøgtede børn (Killén 2005 og Rygård<sup>1</sup> 2004). I en definition af denne klientgruppe anvendes her socionomen Kari Killéns<sup>2</sup> måde at anskue fænomenet omsorgssvigt på, idet hun formår at samle den brede gruppe børn under ét begreb, på en meget uddybende måde<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Psykologen Niels Peter Rygård (Cand. Psyk., Autoriseret af Dansk Psykolog Forening, forsker i sammenhænge mellem tidlig belastning og personlighedsudvikling). Rygård har skrevet bogen 'Børn og unge med tilknytningsforstyrrelse - Tidlig Frustration' (2004).

<sup>2</sup> Socionomen Kari Killén (2005) er videreuddannet i børne- og ungdomspsykiatrisk behandling i England og USA, fik i 1988 en doktorgrad for afhandlingen '*Omsorgssvikt og barnemishandling*'. Kari Killén har skrevet bogen '*Omsorgssvikt er alles ansvar*', som der tages udgangspunkt i her.

<sup>3</sup> Her henvises også til forfatterens 8. semester projekt: 'Åbning indadtil – om børn med psykosociale problemstillinger i musikterapi' (Skougaard 2006), der har fokus på en teoretisk udredning af denne klientgruppes behov, samt hvordan musikterapi kan imødekomme disse behov. I projektet redegøres der mere omfattende for begrebet omsorgssvigt (end her) - også med henvisning til Killén (2005). (Forfatteren hedder nu ikke længere Skougaard).

Killén anvender her tilknytningsteorien<sup>1</sup> med reference til Bowlby og Ainsworth som referenceramme for at forstå omsorgssvigt. Disse børns problemstillinger forstås således bl.a. ud fra forskellige former for tilknytningsmønstre, som afspejler relationen til forældrene samt de overlevelsesserstrategier og forsvarsmekanismer, som disse børn anvender for at kontrollere en usammenhængende og uforudsigelig verden og en indre angst. Her skelnes grundlæggende mellem fire former for negativ tilknytning med tilhørende karakteristiske adfærdsmønstre: Børn med en **desorganiseret tilknytning** og de **ikke-tilknyttede børn** bliver samvittighedsløse, aggressive, voldelige, manipulerende, kontrollerende og asociale, hvorimod børn med en **utryg undgående tilknytning** har tendens til at tilpasse sig og påtage sig skyld og ansvar for forældrene, for ikke at blive afvist yderligere. Børn med en **utryg ambivalent tilknytning** gør alt for at kontrollere deres omgivelser og tilkalde sig opmærksomhed og kan skifte fra forførende til straffende på kort tid (Killén 2005, s.136-138). Grundlæggende skelnes der mellem en overdrevent veltilpasset (ansvarsfuld eller tilbagetrukket, trist og selvdestruktiv) overlevelsesserstrategi og en udadagerende (aggressiv, provokerende) overlevelsesserstrategi<sup>2</sup> (Killén 2005, s.148).

Af typiske forsvarsmekanismer nævnes: aggression/ internaliseret aggression, benægtelse, identifikation med angriberen, dissociering<sup>3</sup>, rationalisering, fornægtelse og projektion (Killén 2005, s.153-157). På trods af den forskellige adfærd er det, ifølge Killén, ofte de samme underliggende følelser af bl.a. angst, forvirring, magtesløshed, tomhed, aggression, depression, skyldfølelse, lav selvfølelse og mistillid til omverdenen, der optræder hos disse børn (Killén 2005, s.152).

Killén definerer omsorgssvigt gennem fire kategorier: vanrøgt, fysisk overgreb, psykisk overgreb og seksuelt overgreb. Generelt set nævner hun følgende skadelige fælleselementer ved omsorgssvigt (Killén 2005, s.73):

- Mangel på erkendelse af og respekt for barnets behov
- Afvisning og/eller ligegyldighed
- Forældrenes manglende evne til at engagere sig positivt i barnet og til at prioritere barnets mest elementære behov frem for deres egne

---

<sup>1</sup> Udviklingspsykologerne John Bowlby og Mary Ainsworth udviklede sammen tilknytningsteorien ud fra studier af spædbørn og deres mødre. Her er begrebet 'En tryk base' centralt for teorien (Mortensen 2001, s.39).

<sup>2</sup> Ifølge Killén er der dog ikke altid tale om, at omsorgssvigtede børn anvender enten den ene eller den anden overlevelsesserstrategi, men de kan skiftevis benytte begge typer afhængig af situationen (Killén 2005, s.151).

<sup>3</sup> Ved dissociering fjerner barnet sig mentalt fra omverdenen (Killén 2005, s.155).

- Et stærkt og irrationelt engagement i barnet, som indebærer, at barnet tillægges egenskaber, det ikke har, og behandles som om det har den, hvilket kan føre til åbenlys afvisning eller følelsesmæssig invadering
- Forældrenes personlighed og samliv/livsstil som fører til, at barnet lever med en kronisk bekymring for det forudsigelige uforudsigelige og med truslen om f.eks. at blive forladt eller sendt væk

### 1.6.3 Definition af intrapsykiske processer

Dette begreb er et centralt fokusområde i specialet og henfører til de processer, der sker i klienten under handlingen improviseret sang, herunder psykologiske, kreative, neurologiske, bevidsthedsmæssige eller emotionelle processer. I Psykologisk-pædagogisk ordbog beskrives intrapsykisk således:

*”Intrapsykisk intrapersonel; psykisk proces i en person; processen kan være bevidst for personen...”... el. den kan være en hypotetisk antagelse på grundlag af en persons adfærd...” (Hansen et al. 1997, s.183).*

### 1.6.4 Definition af tilstedeværelse

I problemformuleringen taler jeg om klientens `måde at være til stede på`, hvilket anvendes i samme betydning som begrebet `tilstedeværelse`. Dette begreb henfører i mange henseender til de samme intrapsykiske processer, som nævnes i den ovenstående definition (som en måde at være tilstede på i sig selv) . Dog anvender jeg også begrebet som en måde at referere til det, som andre personer (terapeuten/ forskeren) kan mærke eller fornemme ved personens måde at være tilstede på (tilstedeværelse sammen med andre). For at differentiere yderligere mellem intrapsykiske processer og tilstedeværelse, kan man sige, at tilstedeværelsen kan *opleves* og *beskrives*, men at det i kvalitative undersøgelser af adfærd og udtryk kun synes muligt at give hypotetiske *tolkninger* om de intrapsykiske processer.



## 1.6.5 Definition af sang-narrativer

Begrebet 'sang-narrativ' er et selvkonstrueret begreb, der henfører til den improviserede sangs narrative elementer – altså selve ordene. Her anvendes begrebet narrativ i betydningen 'en fortælling'.

*"Story is the simplest and most direct way to define a narrative"*

(Kenny 2005, s.416).

Begrebet 'Sang-narrativ' anvendes i den empiriske sanganalyse, hvor det giver mening at tale om sangnarrativerne som opstået i den improviserede sang, idet begrebet narrativ alene ikke synes at dække fænomenet tilstrækkeligt. Det understreges her, at ordene ikke blot er fortællinger i traditionel konstrueret rationel forstand (Kenny 2005, s.418), men er spontane syngende fortællinger, der i sin udtryksform, i højere grad synes at være præget af en følelsesmæssig og præverbal<sup>1</sup> dimension – i modsætning til 'rene' verbale narrativer<sup>2</sup>. Denne differentiering diskuteres mere dybdegående i specialets tolkninger.

I det følgende kapitel redegøres der for, hvilke metoder indenfor den kvalitative gren, der anvendes i specialets empiriske undersøgelse.

---

<sup>1</sup> Her refereres til udviklingspsykologen Daniel Sterns selvoplevelser/selvoplevelser (Brørup et al. 2000, s.51-57), som en måde at beskrive den syngende udtryksform på. Denne teoretiske referenceramme uddybes og diskuteres senere i specialets diskussioner og perspektiveringer.

<sup>2</sup> Begrebet 'narrativ' implicerer også en relation, idet der er en som fortæller en historie - til en som lytter. Lytteren anses, i henhold til narrativ teori, som en del af det narrative (Lundby 2000, s.33).



# 2 Anvendte metoder og fremgangsmåder

*I dette kapitel præsenteres de undersøgelsesmetoder der anvendes i specialet. Først præsenteres undersøgelsen kort, hvorefter der redegøres for kvalitative metoders relevans for undersøgelsesgenstanden, herunder for hvilke sandhedsbegreber der arbejdes med. Herefter gives en overordnet præsentation af analysen og de anvendte data, hvorefter der redegøres for undersøgelsens indledende procedurer omhandlende: fokus og formål, dataudvælgelse samt databearbejdning. Til slut præsenteres undersøgelsesdesignet samt de metoder og analysetrin der indgår heri.*

## 2.1 Et kvalitativt empirisk speciale

I dette speciale foretages der en 'single-case' analyse af en audiooptagelse med en 8-årig omsorgssvigtet piges improviserede sang.

Som det allerede fremgår af forfatterens forforståelser har dette speciale hjemme inden for det kvalitative paradigme. Dette, fordi en kvalitativ metode, der anerkender subjektivitet, oplevelse og flere forståelser synes relevant for problemstillingen, hvor der bl.a. fokuseres på mening, forskerens oplevelse og klientens intrapsyriske/ emotionelle processer.

Den overordnede måde at indsamle og generere viden på er induktiv og empirisk, idet undersøgelsen grunder i datamateriale fra musikterapeutisk klinisk praksis.

Der refereres i dette afsnit primært til den norske musikterapeut Even Ruud<sup>1</sup> (1998), idet han forholder sig specifikt til kvalitative metoder omhandlende analyse og fortolkning af improviseret musik og til den danske musikterapeut Lars Ole Bonde<sup>2</sup> (2005 og 2007), som særligt er interessant i forhold til aspekter omkring musikanalyse<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Den norske musikterapeut Dr. Even Ruud er professor i musikterapi ved Norges Musikhøjskole, adjungerede professorer ved Aalborg Universitet samt autoriseret psykolog. Han er anerkendt som en førende forsker i musikterapi og forsker også indenfor musikpædagogik, musikvidenskab og musikalske kulturstudier.

<sup>2</sup> Dr. Lars Ole Bonde er Ph.d. i musikterapi, Lektor ved Aalborg Universitet samt GIM-musikterapeut.

<sup>3</sup> Der refereres endvidere til forskellige forfattere/kapitler om kvalitative metoder i bogen 'Music Therapy Research - Quantitative and Qualitative Perspectives' (2005/1995) redigeret af Barbara Wheeler<sup>3</sup>.

## 2.1.1 Kvalitative metoder og improviseret musik

I dette speciale fokuseres der på forståelsen af et konkret og unikt fænomen grundet i en konkret og unik oplevelse, samt den mening og de processer der er knyttet hertil. Ruud (1998) skriver netop om et sådant fokus og argumenterer for, at kvalitative forskningsmetoder er basale i forhold til undersøgelser af improvisatorisk musikterapi, idet dette bl.a. indebærer hermeneutisk tolkning af klientens intention (Ruud 1998, s.101-103). Ruud skriver videre om dette:

*”...the application of qualitative methods is concerned with the understanding of psychic qualities. Because qualitative methods focus on the concrete and unique in a process and are directed at the experience, they are appropriate in music therapy when the intention is to interpret and understand the meaning of an improvisation to understand the client’s special mode of expression” (Ruud 1998, s.102).*

Som Ruud uddyber i det ovenstående egner den kvalitative tilgang sig godt til at undersøge musikalsk improvisation. Den empiriske undersøgelse i dette speciale vil derfor tage afsæt i den kvalitative tilgang<sup>1</sup>. Følgende belyses forskellige grundlæggende metodiske principper og forholdemåder i overensstemmelse med dette paradigme.

## 2.1.2 Kvalitative principper og forholdemåder

De sandhedsbegreber der arbejdes med i denne undersøgelse er dels et hermeneutiske/konstruktivistiske sandhedsbegreb, hvor harmoni, sammenhæng, pålidelighed, konsekvens og intern logisk fremstilling er essentielt - og dels et pragmatisk sandhedsbegreb, hvor nytteværdi og brugbarhed definerer sandheden (Ruud 1998, s.113-113). Idet der således arbejdes med *flere sandheder* og subjektiv tolkning, som det er normen inden for kvalitativ forskning, er det vigtigt for undersøgelsens validitet at følge visse principper.

Her fremhæves *Troværdighed* som et kernebegreb (Bruscia 1995), der bl.a. imødekommes i dette speciale ved eksplicitering af forfatterens forforståelser og bias samt nøje beskrivelser af anvendte metoder (samt belæg herfor) trin for trin gennem specialet.

---

<sup>1</sup> Undersøgelsen der foretages i dette speciale er fortrinsvist empirisk, men der gøres også brug af teoretiske perspektiveringer og belysninger med udgangspunkt i de empiriske fund.

Ruud (1998) nævner *dokumentation* som et vigtigt kriterium, og skriver om dette forhold, at det kan erstatte det kvantitative validitetskriterium om gentagelse (Ruud 1998, s.108). Dokumentation handler, ligesom troværdighed, om undersøgelsens gennemsigtighed, idet anvendte analyseprocesser og tolkningsreferencer bør dokumenteres og systematiseres således, at argumentationskæden hele tiden er synlig. Der søges endvidere en form for *kontrolleret subjektivitet* i undersøgelsen, da forskerens subjektivitet i kvalitativ forskning, ifølge Ruud, ikke skal undgås, men i stedet indgå som en nødvendig forudsætning for forskning, der inkluderer psykologiske faktorer (Ruud 1998, s.104).

Brugen af det subjektive selv som undersøgelsesredskab medfører naturligvis nogle spørgsmål vedrørende *troværdighed* og *validitet* i forhold til den viden der genereres. En særlig bevidsthed omkring min tilgang til datamaterialet synes derfor essentiel. I analyse og beskrivelse af musikken, søger jeg derfor, som Ruud foreslår, at finde en jævn balance mellem bestræbelsen på at indfange viden eller mening og opretholdelsen af en nærværende attitude i den lyttende oplevelse (Ruud 1998, s.104).

I undersøgelsen anvendes endvidere en *forskertriangleringsform*, som en form for krydsvalidering af undersøgelsesfænomenet. Dette med henblik på at opnå en mere troværdig og 'ubiaset' forståelse af den viden, der genereres (Hansen et al. 1997, s.396, Bruscia 1995, s.408). (Triangleringsdesignet uddybes i afsnit: 2.2.6). Endvidere består den empiriske analyse af adskillige forskellige måder at anskue improviseret sang på, hvilket i sig selv er en form for triangulering<sup>1</sup> (Aigen 1995, s.306). Dette uddybes nærmere i det følgende afsnit.

---

<sup>1</sup> Bl.a. sammenlignes og syntetiseres den empiriske undersøgelse med teoretiske perspektiver. Ligeledes undersøges fænomenet både fænomenologisk, hermeneutisk og narrativt, hvor forskellige analysetrin indgår.

## 2.2 Specialets undersøgelse af improviseret sang

Inden de anvendte metoder og det specifikke analysedesign præsenteres, vil jeg mere specifikt redegøre for de data der anvendes, for analysens fokus og formål samt for udvælgelse og bearbejdning af data. Denne måde at operationalisere de indledende beslutninger og procedurer på er inspireret af analysetrinene i Aldrige's 'Aesthesis/Poiesis model', som Bonde (2007) refererer til i kapitlet: 'Steps in Researching the Music in Therapy' (Bonde 2007, s.255).

### 2.2.1 Redegørelse for undersøgelsens data, fokus og formål

Den kvalitative undersøgelse af improviseret sang i dette speciale er induktivt funderet, idet den grunder i empiriske data i form af en audio-optagelse af én klients improviserede sang. Audio-optagelsen har en varighed på 04:09 min. og er vedlagt specialet i form af en CD<sup>1</sup>, som findes på bagsiden af specialets forsideomslag.

Analysen tager form som et såkaldt 'single case design', som er en *ideografisk tilgangsvinkel*, der søger at generere en dybdegående viden om specifikke, lokale og individuelle karakterer og processer – og ikke generelle sandheder (Ansdell et al. 2001, s.142). (Jf. også afsnit 2.1.2). Ansdell (2001) mener dog, at 'single-case-undersøgelser', sammen med andre undersøgelser inden for det samme område, kan opbygge en samlet helhed, hvorpå det er muligt at generalisere og danne teori. Som afrunding på specialet perspektiveres de empiriske fund derfor i henhold til en litteraturgennemgang, der bygger på andres fund. På dette grundlag giver forfatteren således også enkelte bud på mere generelle hypoteser inden for emnet (Ansdell et al. 2001, s.143).

Undersøgelse retter sig mod et *mikroproces-niveau*, idet datamaterialet består af én enkelt episode på få minutter (04:09 min.). Her fokuseres på de enkelte dele, strofer, ord, toner og udtryk – helt ned til 'moment-by-moment' oplevelser og forandringer (Wosh et al. 2007, s.22). Dette 'mikrofokus' er valgt med udgangspunkt i specialets grundlæggende fokus, der særligt bygger på en interesse for klientens tilstedeværelse og intrapsykiske processer. Dette er forhold som i analyseøjemed synes at kræve et fokus på de mindste detaljer og forandringer i klientens udtryk.

---

<sup>1</sup> CD'en med 'Annes' improviserede sang er vedlagt specialet med tilladelse fra klientens forældre. Audiomaterialet findes ikke i den elektroniske udgave. Ved henvendelse til forfatteren kan læseren få et eksemplar af audiomaterialet.

## Fokus og formål specifikt i henhold til datamaterialet

Indenfor musikterapeutisk forskning er der en lang tradition for at analysere klienters improviserede musik, med henblik på at finde mening heri (Ruud 1998, Bonde 2005/2007, Forinash & Gonzalez 1989, Amir 1990, Wosch et al. 2007). Bonde (2005) nævner følgende fokusmuligheder inden for forskning i musik:

*“The focus may be on material properties of music (stimulus or effect); on intentional properties of music (description, analysis, and interpretation of meaning); or on musical processes (interactions and relationships)”* (Bonde 2005, s.489).

Yderligere nævner Bonde (2005) psykologiske og kulturelle processer som fokusmuligheder. Et andet sted henviser Bonde (2007) til følgende mulige fokus: musikken, den musikalske oplevelse, musikalske interaktioner eller sammenhænge mellem musik og oplevelse (Bonde 2007, s.250).

Med udgangspunkt i dette, er det, i henhold til problemformuleringen, muligt at placere denne undersøgelse indenfor tre niveauer af Bondes overordnede fokusmuligheder. Følgende præsenteres disse fokus i sammenhæng med de specifikke formål.

### ***Musikken og lytteoplevelsen***

(Herunder forskerens og triangulerings-deltagerens oplevelse, lytning og empati)

- Dette fokus tages med henblik på at få informationer om klientens udtryk og tilstedeværelse.
- Der lyttes fokuseret for at kunne beskrive den improviserede sang og for at skabe grundlag for tolkning om analogier mellem udtryk og intrapsykiske processer.
- Der anvendes den fænomenologiske metode ‘åben lytning’, mere fokuseret lytning samt forskertriangleringsmetoden ‘interobserver’<sup>1</sup> for at højne kvaliteten i tolkningerne og skærpe validiteten i undersøgelsen.

---

<sup>1</sup> Triangleringsmetoden ‘interobserver’ beskrives bl.a. af Bruscia (1995). (Jf. endvidere afsnit 3.5 hvor trianguleringen præsenteres og uddybes).

### ***Musikkens intentionelle egenskaber***

(Herunder den mening og de terapeutiske kvaliteter der knytter sig til fænomenet improviseret sang)

- Dette fokus tages med henblik på at kunne generere viden og dybere forståelse af fænomenet.
- Der genereres bl.a. hypoteser omkring klientens oplevelse af mening, der kan informere om fænomenet og de terapeutiske kvaliteter herved.
- Der transskriberes, beskrives, analyseres og fortolkes, bl.a. med fokus på niveauerne lyd, syntaks, semantik og pragmatik (Ruud1998)
- Der anvendes fænomenologisk beskrivelse og hermeneutisk fortolkning.

### ***Klientens psykologiske processer***

(Herunder intrapsyiske, emotionelle og psykologiske processer)

- Dette fokus tages med henblik på at afprøve en hypotese om en forandring i klientens intrapsyiske forhold.
- Der anvendes hermeneutisk fortolkning med udgangspunkt i den analogiske tankegang, forskerens lytteoplevelse, beskrivelser af klientens udtryk, viden om undersøgelsesgenstandens kontekst samt forskellige teoretiske perspektiver.

## **2.2.2 Data-udvælgelse**

Undersøgelsens data er udvalgt med udgangspunkt i min oplevelse af, at der skete noget særligt under denne klients improviserede sang<sup>1</sup>. De udvalgte data er således såkaldte 'Naturally occurring data' (Ansdell 2001, s.141). Bonde (2007) skriver om dette udvælgelseskriterium i afsnittet: '*Steps in Researching the Music*':

*"...it is also acceptable to select segments/sequences/material based on the criterion that "something important is happening here." You must then not forget to describe the selected material in a holistic perspective..."*(Bonde 2007, s.259).

Selvom denne klient improviserede to sange, analyserer jeg kun den ene af disse, fordi den første sang ikke eksisterer på audio-optagelse. Denne sang optræder dog i afsnit 3.1 'Præsentation af case og kontekst', som den blev husket og nedskrevet umiddelbart efter sessionen, og indgår i specialet som illustrerende analyseramme.

---

<sup>1</sup> På grund af min interesse for et fænomen, der optræder som en sangform, med en tydelig begyndelse og slutning, kan episoden med improviseret sang tydeligt adskilles fra sessionens andre handlinger og aktiviteter. Således har den egentlige dataudvælgelse i et vist omfang givet sig selv.



## Andet belysende datamateriale

I udformningen af afsnit 3.1 'Præsentation af case og kontekst' og i forbindelse med de sammenlignende analyser, er der sammen med terapeutens noter også anvendt audio-materiale fra resten af det terapeutiske forløb.

### 2.2.3 Data-bearbejdning

Som et vigtigt led i analysernes indledende procedurer, optræder bearbejdningen af rådata, fra audio-form til visuel repræsentation.

*“Musical notation and/or graphic notation must be considered when the analysis focuses on the music itself(the syntax)” (Bonde 2007, s.251).*

Databearbejdningen i dette speciale inkluderer: nodetransskription, grafisk notation samt strukturering af sangnarrativerne i segmenter/ strofer. Disse bearbejdnings uddybes i afsnit 3.2 'Beskrivelse, lytning og syntaks' og afsnit 3.3 'Tolkning, analyse og semantik.

### 2.2.4 Undersøgelsens udformning

Til grund for specialets udformning er der overordnet set foretaget tre former for undersøgelser af improviseret sang:

- En kvalitativ empirisk 'single-case' analyse
- En kvalitativ empirisk triangulering i form af metoden 'interobserver'
- En teoretisk kvalitativ litteraturgennemgang

Følgende redegøres der for den kvalitative litteraturgennemgangs rolle i specialet, hvorefter den empiriske undersøgelse og dennes analysedesign, inklusiv trianguleringen, præsenteres.

## 2.2.5 Den kvalitative litteraturgennemgangs indplacering i undersøgelsen

Litteraturgennemgangen er lavet som en såkaldt 'Kvalitativ litteraturgennemgang' (Qualitative Literature Review) (Cheryl Dileo 2005). Aspekter fra litteraturgennemgangen inddrages kort som perspektiverende ramme i specialets slutning med henblik på at sammenligne den empiriske undersøgelses fund og konklusioner med andres (Dileo 2005, s.105), men selve litteraturgennemgangen er ikke en del af den egentlige undersøgelsen (for interesserede læsere findes litteraturgennemgangen i specialets bilag - se bilag 7).

Den kvalitative litteraturgennemgang er udformet i begyndelsen af undersøgelsesprocessen. Det teoretiske grundlag for emnet har derfor yderligere eksisteret som referenceramme i beslutningsprocesser vedrørende opbygning af design samt valg af fokus og metoder<sup>1</sup>.

## 2.2.6 Den kvalitative empiriske 'single-case' analyse

Undersøgelsesmetoder, der specifikt adresserer stemmebrug, sangens intrapsykeiske processer og sangens narrative dimension synes ikke eksisterende i musikterapi-litteraturen. Enkelte musikterapeuter (Storm 2002, Amir 1990) har dog brugt f.eks. fænomenologiske og morfologiske undersøgelsesmetoder i forbindelse med undersøgelse af sang, hvilket jeg også har ladet mig inspirere af i opbygningen af dette speciales analysedesign. Dog har disse analyser andre fokusområder end denne undersøgelse, herunder fokus på case og den enkelte klients udvikling og mening. Deres eksakte designs synes derfor ikke at kunne overføres direkte til denne undersøgelse.

Opbygningen af analysedesignet er derfor på eklektisk<sup>2</sup> og pragmatisk vis inspireret af forskellige tilgange til musikanalyse<sup>3</sup> (Bonde 2005, Bonde 2007, Ruud 1998, Trondalen 2007, og Forinash & Gonzalez 1989<sup>4</sup>) og til kvalitativ analyse generelt (bl.a. Ansdell 2001).

---

<sup>1</sup> F.eks. har den grundlæggende teoretiske viden om emnet haft betydning for valget om at udføre en empirisk undersøgelse på mikroproces-plan, idet en sådan dybdegående undersøgelse ikke i forvejen eksisterer. Dileo (2005) siger om litteraturgennemgangens roller i en undersøgelse: "In a sense, the related literature provides both a foreshadowing of what will be done and a history of what has been done to date on the topic"... "...the review of literature identifies gaps in the literature and provides a rationale for current study" (Dileo 2005, s.105).

<sup>2</sup> Aigen (2005) siger om eklektiske tilgangsvinkler: "...many researchers use an eclectic approach as they construct individualized methods suited to specific inquiries. This is appropriate in a discipline that incorporates musical, psychological, and social processes that must be studied in unique combinations" (Aigen 2005a, s.214).

<sup>3</sup> Bonde (2005) definerer musikanalyse/ musikforskning (music research) således: "Music research is defined here as any method within music therapy in which researchers gather data concerning the relationship between music – improvised or composed, recorded or performed live - and client experiences and behaviour" (Bonde 2005, s.489).

<sup>4</sup> Forinash og Gonzales (1989) anvendes som kilde i forhold til analysens fænomenologiske dimension med artiklen 'A Phenomenological Perspective on Music Therapy', hvor den fænomenologiske metode netop rettes mod beskrivelse og analyse af improviseret musik i musikterapi.

Designet er udviklet i en slags konstruerende cirkulær proces samtidig med udførelsen af den empiriske undersøgelse af improviseret sang (se illustration af denne proces i afsnit 2.2.8, hvor analyseprocessen vises i en model).

*”The design of a qualitative study is not fully decided and known beforehand; it emerges through a process of discovery. As such, the research process is not predictable or linear, rather it unfolds in ways that are unique to the phenomenon under study”* (Bruscia 2005a, s.129).

### **Analysetrin og analysedesign**

Ligesom det er normerne inden for kvalitative undersøgelser (Aigen 2005, s.218 og Bonde 2007, s.262, Ansdell et al. 2001, s.146) følger den kvalitative analyse følgende overordnede fremgangsmåde:

- Beskrivelse (transskription, observation/ lytning og identificering)
- Analyse (kodning og kategorisering)
- Tolkning (teoretisering/hypotese generering).

Hvert af disse overordnede trin indeholder igen adskillige analysetrin, som tager udgangspunkt i datamaterialet, forskellige musikanalysemetoder samt analysens fokus og formål (jf. afsnit 2.2.1). Designet består af fem overordnede analysetrin og præsenteres følgende.

#### **I: Præsentation af case og kontekst**

I adskillige analysemodeller eksisterer det kontekstuelle niveau som det første analysetrin (Trondalen 2007, Ruud 1990, Forinash & Gonzalez 1998 - alle ifølge Bonde 2005). Her redegøres for klientens historie og problemstilling, for den terapeutiske ´setting´ og proces, samt den aktuelle situation, som datamaterialet stammer fra. Dette analysetrin fungerer her som en præsentation af analysegenstanden og som kontekstuel analyse – og fortolkningsramme.

## 2: Beskrivelse, lytning og syntaks

På dette niveau indgår delene: nodetransskription, beskrivelse af syntaks i sangens form og struktur, åben lytning og intensiv fokuseret lytning/ oplevelse - samt fænomenologisk beskrivelse af stemmens lyd og syntaks. Her tages bl.a. udgangspunkt i Ruuds (1998) og Trondalens (2007) andet niveau for musikanalyse: syntaks/ struktur, samt Forinash og Gonzalez' (1989) niveauer: syntaks og beskrivelse af lydens kvaliteter (sound as such).

## 3: Tolkning, analyse og semantik

Dette niveau består af delene: Foretagelse af gentagne gennemlytninger med udgangspunkt i transskription og beskrivelser, identificering, kodning og kategorisering af temaer og meningsenheder samt hermeneutisk fortolkning af det referentielle, semantiske og pragmatisk meningsindhold. Her tages bl.a. udgangspunkt i Ruuds (1998) og Trondalens (2007) tredje og fjerde niveau: semantik og pragmatik.

## 4: Opsamling og diskussion af analysens fund

I den opsamlende diskussion indgår Trondalens (2007) sidste analysetrin 'Meta diskussion', hvor der bl.a. reflekteres over terapeutrollen, klientens terapeutiske processer samt musikkens/ sangens terapeutiske kvaliteter i henhold til teoretiske referencerammer - og problemformuleringen (Trondalen 2007, s.203 og 208).

## 5: Triangulering via 'Interobserver' ved Sanne Storm

Her analyseres og diskuteres trianguleringsdeltagerens tolkninger og fund med analysens fund gennem en komparativ analyse. Denne Forskertriangulering kan placeres under Bruscias kategori 'interobserver', hvor flere personer/ forskere observerer (her lytter til) de samme data (Bruscia 1995, s.408). Trianguleringen har til formål at validere undersøgelsen gennem en anden persons oplevelse. Et andet formål er, at lave en form for 'specialistvurdering' af undersøgelsesgenstanden, hvorfor netop den danske musikterapeut Sanne Storm<sup>1</sup>, med sin viden og erfaring omkring terapeutisk/ klinisk stemmebrug, indgår som trianguleringsdeltager.

---

<sup>1</sup> Sanne Storm, cand.mag. i musikterapi. Uddannet i Roy Heart-stemmetræning. Ansat som musikterapeut ved Landsygehuset, Psykiatrisk hospital i Tórshavn, Færøerne. Ph.d.-studerende ved Aalborg Universitet.

## 2.2.7 Hermeneutik – en gennemgående metode

Hermeneutisk fortolkning<sup>1</sup> anvendes i forskellige sammenhænge i analysen, hvor mening skabes i lyset af eksisterende teorier. Hermeneutikkens rolle i den empiriske analyse optræder bl.a. gennem anvendelsen af den analoge tankegang (jf. forfatterens forforståelse og musiksyn). Her anvendes forskellige psykologiske og musikterapeutiske teorier som fortolkningsramme – teorier som i forvejen er præsenterede i specialets forforståelser og definitioner.

Kenny et al. nævner en anden vigtig dimension ved hermeneutikken, som også indgår her. Hun understreger, at psykoterapeutisk fortolkning og forståelse af klienten i terapien altid er en del af den hermeneutiske metode i musikterapiforskning (Kenny 2005a, s.339). Som en gren af den hermeneutiske analyse indgår også narrativ analyse, som særligt henvender sig til den narrative komponent af improviseret sang (sangnarrativerne).

*”Narrative inquiry is hermeneutic in nature because it is contingent upon perception and interpretation of the researcher”*(Kenny 2005b, s.416).

Hermeneutisk fortolkningslære/ forståelseskunst beskrives ofte som en cirkulær forståelses- og fortolkningsproces, hvor et fænomens uendeligt mange lag, dimensioner og sandheder fortolkes og syntetiseres. En stadig dybere forståelse af fænomenet opnås, som igen belyser nye lag. Denne cirkulære proces mellem del og helhed er ifølge Kenny en uendelig proces<sup>2</sup> (Kenny et al. 2005a, s.341-342).

Forskeren er det primære instrument inden for hermeneutisk fortolkning, hvorfor elementer som forforståelse og triangulering er essentielle for undersøgelsens troværdighed og validitet (jf. også afsnit 2.1.2 `Kvalitative principper og forholdemåder`).

---

<sup>1</sup> Oprindeligt anvendtes hermeneutik til fortolkning af bl.a. teologiske hellige tekster. I den nutidige forståelse og anvendelse af hermeneutik, som metode inden for kvalitativ forskning, fortolkes ikke kun tekst, men også handlinger, samtaler, kommunikation, nonverbal interaktion og musik (Kenny 2005a, s.135).

<sup>2</sup> Dog mener Kenny et al., at der forhåbentlig opnås en form for stabilitet – om ikke andet så indenfor den enkelte forskers `horisont` (Kenny et al. 2005a, s.342).

## Om hvordan fænomenologi og hermeneutik anvendes sammen

Der anvendes både fænomenologiske og hermeneutiske fremgangsmåder i den kvalitative empiriske analyse, selvom disse metoder anses for at tilhøre to forskellige paradigmer med to dertilhørende forskellige sandhedsbegreber og ontologiske forestillinger<sup>1</sup>.

I dette speciale anvendes alligevel begge metoder, idet jeg mener, at brugen af de to metoder sammenlagt kan give den mest fyldestgørende forståelse af improviseret sang. Dette fordi fænomenologien netop tilbyder en metode, hvor *oplevelsen* af musik, lytning og beskrivelse er central, og hvor særlige kvaliteter ved en proces kan indfanges (Forinash & Gonzalez 1989, s.36). Et sådant redskab synes brugbart i denne undersøgelse, idet lytteoplevelsen er det bedste udgangspunkt jeg har, for at kunne nærme mig undersøgelsesgenstanden.

*”There are no other or better instrument than human beings themselves to describe the movement of music. This description is necessary to transform music into a scientific object”* (Ruud 1998, s.104).

Dog søger jeg ikke den form for viden, som eksempelvis Forinash & Gonzalez (1989) fastholder, at den fænomenologiske metode kan frembringe, nemlig sangens essens (Forinash & Gonzalez 1989, s.36), idet jeg grundlæggende mener, at menneskets sang refererer til noget uden for selve sangen (jf. forfatterens forforståelser). For at kunne undersøge sådanne referentielle og intrapsyriske dimensioner af den improviserede sang synes tolkning f.eks. i forhold til analoge sammenhænge mellem udtryk og klientens indre verden at være en nødvendighed<sup>2</sup>. Derfor vælger jeg i min undersøgelse, at sammenkoble den fænomenologiske lytteoplevelsesprocedure med den hermeneutisk metodes sandhedsbegreber<sup>3</sup> og fokus på fortolkning.

---

<sup>1</sup>“The hermeneutic tradition focuses its efforts on meaning, trying to reveal some of the hidden layers of meaning behind the client’s behaviour while involved in symbolic interaction with music”...”The phenomenological approach seek truth by revealing the essence of what music ”really is”, defining the core or nature of music or musical behaviour observed in the clinical situation” (Ruud 1998, s.115).

<sup>2</sup> Ruud (1998) stiller ligeledes spørgsmålstegn ved det fænomenologiske sandhedsbegreb, idet han kalder det oprindelige fænomenologiske aksiom om `den virkelige sande essens´ for naiv realisme, og argumenterer for at udskifte dette sandhedsbegreb med konstrueret realisme, da fænomenologien alligevel anerkender det afhængige forhold mellem forforståelse og perception af verden (Ruud 1998, s.113).

<sup>3</sup> Således tilføjer jeg også den fænomenologisk metode dels et pragmatisk sandhedsbegreb, hvor nytteværdi og brugbarhed definerer sandheden, og dels et konstruktivistisk sandhedsbegreb, som i takt med den hermeneutiske fortolkende metode anerkender *flere sandheder* og *flere forståelser* (Ruud 1998, s.113).

## 2.2.8 Figur 1: Metodisk overblik

For at give et visuelt overblik over den metodiske proces i dette speciale, har jeg konstrueret en model, der illustrerer opbygningen af specialet og de metoder, der anvendes trin for trin (se figur 1 på næste side). I figuren angives der tre forskellige farvekoder til at tydeliggøre de mest grundlæggende metodiske processer, som anvendes i dette speciale: processer vedrørende fokus, hermeneutiske processer og fænomenologiske processer.

Figur 1: 'Metodisk overblik'

Farvekodning i metodemodellen:

- Gul: Proces vedrørende fokus
- Rød: Hermeneutisk analytisk proces
- Grøn: Fænomenologisk analytisk proces





# 3 Kvalitativ empirisk 'single case' analyse af improviseret sang

*I dette kapitel undersøges en audiooptagelse af en 8-årig omsorgssvigtet piges improviserede sang. Forfatteren præsenterer herigennem ét bud på, hvordan improviseret sang kan undersøges gennem en kvalitativ empirisk analyse. Først præsenteres trin 1: casen og den kontekst, der omgiver analysegenstanden. Herefter præsenteres trin 2, der, hvor der fokuseres på beskrivelse, lytning og syntaks. Følgende præsenteres trin 3, nu med fokus på det semantiske indhold og fortolkning. Trin 4 er en opsamlende diskussion i henhold til problemformuleringen. Afslutningsvist præsenteres en forskertrianglering på trin 5.*

## 3.1 Præsentation af case og kontekst (analysetrin 1)

For at kunne foretage en dybdegående og troværdig analyse af en episode på kun 4:09 min, synes det nødvendigt at placere denne episode i kontekst. Derfor præsenteres nu klientens historie og problemstillinger samt den terapeutiske setting, som den improviserede sang optræder indenfor rammerne af.

*"Any description or analysis of the music must be related to the context – the client's personality, life story, culture, and, of course, pathology.."*(Bonde 2005, s.506).

Følgende præsenteres et musikterapiforløb fra egen kliniske praksis<sup>1</sup> med en 8-årig pige på en behandlingsinstitution for børn med psykosociale problemstillinger.

Formålet med dette afsnit er at skabe en ramme for analyse og fortolkning ved at eksplicite analysegenstandens kontekst. Afsnittet er udarbejdet ud fra klientens journalmateriale, egne noter udarbejdet umiddelbart efter sessionerne (logbog), evalueringsrapporter fra terapiforløbet samt audio-optagelser af sessionerne. I specialet anvendes ikke klientens rigtige navn.

---

<sup>1</sup> Forløbet finder sted under mit afsluttende praktikforløb i forbindelse med musikterapiuddannelsen på Aalborg Universitet.

### 3.1.1 'Annes' historie og baggrund

Den 8-årige pige Anne er henvist til behandlingscentret pga. psykosociale problemstillinger, som følge af miljømæssige betingelser under opvæksten.

Anne er opvokset i et meget problemfyldt hjem med vold og trusler og har overværet mange voldssituationer. Hun bor sammen med sin mor, stedfar og to yngre søskende (en ældre bror er tidligere fjernet fra hjemmet). Annes forældre har svært ved at varetage hendes følelsesmæssige behov. Endvidere har Annes mor, som har en borderline diagnose, givet udtryk for, at hun har svært ved at sætte grænser og mangler redskaber til dette pga. sin egen problemfyldte opvækst, hvor hun er blevet slået og har manglet omsorg fra sin mor. Annes primære problemer er i journalen beskrevet som værende negativ adfærd og manglende sociale kompetencer, idet hun slår og sparker når hun føler sig krænket og såret, og let kommer i konflikter med andre. Jeg oplever, at Anne generelt har svært ved at have tillid til andre, og at hun nemt bliver ked af det, når hun føler sig afvist. Hun optræder grænsesøgende og opmærksomhedssøgende, taler typisk meget højt og er barsk og hård i sit sprogbrug. Endvidere kan Anne være meget udfarende, provokerende og kontrollerende sammen med andre. Til andre tider kan hun virke omklamrende – og gøre alt for at behage de voksne omkring sig.

### 3.1.2 Den musikterapeutiske 'setting'

Det musikterapeutiske forløb med Anne starter efter fire uger på stedet og varer i alt 13 sessioner. Udgangspunktet for terapien er bl.a. Annes umiddelbare behov for én-til-én kontakt samt en tydelig og positiv voksenrelation. Herudover er grundlaget for musikterapien en overbevisning om, at musikken og det kreative medium kan danne ramme for succes - og mestringsoplevelser samt styrke et mere positivt selvbillede.

### 3.1.3 Mødet med Anne

Anne kontakter mig hurtigt, da jeg ankommer til behandlingsinstitutionen. Jeg fornemmer allerede her, at Anne har et stort behov for såvel tryghed som kontrol, hvilket synes tæt forbundet til problematikker omkring forsvar, tillid og svigt. Jeg noterer i løbet af den 2. uge på stedet:

---

*'Hun fremstår meget ydrestyret og med konstant opmærksomhed på andre – måske i et forsøg på at kontrollere sin verden og forsvare sig mod svigt og krænkelse. Ydrestyringen lader til at påvirke hendes selvbillede, der fremstår svagt, sårbart og usikkert' (Fra logbog).*

Anne kan genkende og gengive små rytmiske mønstre på bl.a. blokfløjte og mundharpe og kan indgå i musikalsk dialog sammen med mig. Annes gode fornemmelse for timing og rytmer ser ud til at give hende succesoplevelser i improvisationerne. Jeg noterer efter 1. session:

*'Anne er meget god til timing og rytmisk præcision. Måske fordi dette kræves, hvis man altid går rundt med paraderne oppe klar til at forsvare sig selv. Det vil sandsynligvis være en udfordring for Anne, at være i et mere 'flydende' og stemningspræget musikalsk rum - og slippe kontrollen ind i mellem. Dette kræver dog større tryghed (fra logbog: 1 session).*

I den tredje session improviserer Anne for første gang en spontan sang. (Sangen findes ikke på audio-optagelse, og indgår derfor heller ikke i specialet som genstand for analyse). Sangen optræder her i rekonstrueret form ud fra terapeutens noter.

Anne er ukoncentreret og distanceret, da hun kommer til musikterapi rummet. Efter at have sunget sammen lidt virker Anne mere energisk og ivrig efter at synge de sange som hun kender. Hun synger en 'uartig' tekst på sangen: 'Mester Jakob'. Herefter digter hun videre på 'Lille Peter edderkop': 'Lille Peter Edderkop, faldt ned fra stolen, og kom på sygehuset og døde.... Jeg nynner og spiller stille videre på melodien og kommenterer, at det da var forfærdeligt. Anne siger ikke noget, men er optaget af at lede i sangbogen efter andre sange hun kender. Anne vil nu have mikrofonen. Jeg sætter mig ved klaveret, hvor sangbogen står og spiller nogle harmonier, mens vi snakker om, hvad vi skal synge. Jeg sidder med ryggen til Anne, som har sat sig på en stol bag mig, hvorfra hun spontant begynder at synge:

*Det var ik' så godt, ikke særlig godt...*

*Det var ikke særlig godt, ikke særlig godt...*

*Fordi jeg savner min familie..*

*Jeg savner min mor og min far...*

*Og jeg savner min moster...*

*Og jeg savner min bedstemor...*

*Det var ik' så godt...*

*Det var ik' så godt... (sidste linje gentages flere gange)*

Mens Anne synger, fornemmer jeg, at hun er tilstede på en anden måde end hun plejer, idet hun tillader en mere følelsesmæssig og sårbar side af sig selv. Endvidere oplever jeg, at hendes stemmeudtryk er mere dybt og stille end tidligere. Efter sangen fortæller Anne at hendes mor siger, at hun ikke må se familien, fordi moren ikke har det godt med mormoren og mosteren. Dette er første gang, at Anne fortæller noget om sin familie til mig.

## Fjerde session

Da jeg møder Anne på legepladsen inde den fjerde session er hun ked af det og i voldsom konflikt med en dreng på skolen, fordi hun ikke må være med i legen og fællesskabet. I musikterapilokalet er Anne stadig ked af det og vil ikke lave noget. Jeg fortæller at vi kan bruge vores tid sammen til at snakke om det der er svært – og at det også er også det, der meningen med musikterapien. Anne løsner nu mere op og virker interesseret i det jeg siger. Jeg fortæller, at jeg kan huske at hun sang en sang gangen før. Anne tænder nu for keyboardets elektroniske melodier, hvor jeg oplever, at hun skjuler sig bag den lydmur som keyboardet laver, som et slags 'forsvars-objekt', idet hun ikke reagerer på mine forslag og indvendinger. Jeg prøver flere gange at spørge ind til den foregående konflikt, men oplever, at Anne ikke har ord til at give udtryk for dette. Der opstår nu en lille leg på keyboardet, hvor vi spiller fra hver sin ende og mødes på midten. Anne slukker efter denne leg for keyboardet, hvilket jeg tolker som en åbning. Jeg spørger nu om vi skal prøve at spille sangen fra sidst. Anne siger, at hun ikke kan huske den, men jeg mærker en åbning i hendes stemmefald – og spørger om hun tror, at hun kan huske den, hvis jeg spiller den. Jeg fortæller nu, hvad jeg husker om sangen – og spiller og synger lidt af den for Anne. Anne vil have, at jeg skal synge højere, så hun holder mikrofonen for mig. Hun taber den over fingrene på mig og jeg lader for sjov som om, jeg bliver ked af det. Anne griner og udbryder ”Så ka´ du lær´ det... så ka´ du bare lær´ det”. Jeg vælger nu at føre denne 'rolleleg' over i musikken og begynder at synge: ”Så ka´ du bare lær´ det”. Anne fortsætter sangen:

*For du er en kærte*

*Så ka´ du bare lær´ det (tp.)<sup>1</sup>*

*Det har du nemlig god af*

*Da... (tp.)*

*Det har du nemlig...hver gang du slår dig*

*At du slog mig (tp.)*

*Det... kan du bare lær´ det*

---

<sup>1</sup> Terapeutens sangnarrativer er her markerede med forkortelsen (tp.).

*Så ka' du bare lær' det (tp.)*

*La la la la la la*

*Så ka' man bare lær' det... så ka' man bare lær' det*

*Så ka' man la' være... med at [save]<sup>1</sup> og løbe så voldsomt*

*Og også la' være med... at lege så voldsomt... du gør*

*I stedet for man slår og alt mulig.... og sparker*

*Så de bare bliver ked af det... det var ikke særlig godt*

*Hver gang... var det ikke led... for det ikke er*

*Det var ikke særlig godt... for du er [ulykke]*

*Så sød som du ikke gør... for du er en dør*

*For du er en dør (tp.)... for du er en [nør]*

*Fordi jeg savner min familie... jeg savner dem hele tiden*

*Det er længe siden jeg har set dem... det er meget længe siden*

*Det er meget længe siden... det er meget længe siden*

*Det var ikke særlig godt... det var ikke særlig godt*

*Inge må jeg lige be' om stolen derovre (tale)*

*Om du må be' om den, ja (tp./ tale)*

*Spil videre (tale)*

*Det var ikke særlig godt... ham det skete*

*Nej det var det ikke... nej det er ikke*

*Særlig sjovt at de slår og sparker*

*Bar' hvis jeg må se min familie igen... men det må jeg sikkert ikke*

*Nej det må jeg sikkert ikke... det tror jeg ikke*

*Nej nej nej nej nej... nej nej nej nej nej... nej det tror jeg ikke*

Efter Anne har afsluttet sangen begynder hun med det samme at snakke om, om sangen er optaget, om hvordan man laver en CD, og om hvornår hun kan få CD'en. Anne giver tydeligt udtryk for, at det er vigtigt for hende, at moren hører sangen.

---

<sup>1</sup> Det fremgår ikke tydeligt, hvad Anne synger her.

---

Efter sangen er stemningen i rummet er meget forandret i forhold til før sangen, og vi taler nu stille sammen i en mere dialogisk form. Anne er for første gang åben for at tale om følelsesmæssige emner, og vi snakker nu med udgangspunkt i sangen, om, hvorfor hun altid har det svært med de andre på skolen<sup>1</sup>.

Efter denne kontekstuelle introduktion til analysen præsenteres nu analysetrin 2, der omhandler beskrivelse, lytning og syntaks.



---

<sup>1</sup> Efter denne session oplever jeg, at vores indbyrdes tillidsforhold bliver styrket. Dette manifesterer sig bl.a. i forskellige ritualer omkring musikterapien, bl.a. et indgangsritual som Anne finder på, hvor vi går hånd i hånd i mørket - gennem et langt kælderrum, der fører til musikterapilokalet. Der opstår endvidere en rolleleg, hvor Annes behov for at være lille og sårbar udspiller sig i en regression. Anne igangsætter rollelegen, hvor hun er baby og jeg er hendes mor. Legen foregår i en hule, som vi bygger ud af tæpper og puder. Det primære indhold i legen er, at jeg skal trøste hende, putte hende og synge vuggeviser for hende. Jeg oplever, at denne regression, dels giver Anne mulighed for at integrere en god og rummende moderfigur – og dels skaber en ramme, hvor Anne kan få lov at slippe kontrollen samt være lille, passiv og sårbar. Annes babyrolle skifter her fra først at være en ansvarlig baby, der dikterer 'moderens' rolle, til at være en mere modtagende og sårbar baby – og videre til at være en eksperimenterende, voksende og legende baby. I løbet af de to sidste sessioner vender fokuset igen mod identitet og miljø, idet Annes ønske om at optræde med en sang til institutionens juleafslutning bliver omdrejningspunktet for musikterapien.

## 3.2 Beskrivelse, lytning og syntaks (analysetrin 2)

Som det allerede er redegjort for i metodekapitlet (jf. kapitel 2), så følger denne analyse trinene: transskription, beskrivelse, analyse, tolkning og hypotesegenerering – som det er normerne inden for kvalitative forskning<sup>1</sup> (Bonde 2007/Aigen 2005a). I dette afsnit fokuseres der på beskrivelse, som i praktisk forstand - ved analyse af audiooptagelse, nødvendigvis også inkluderer lytning og oplevelse.

Dette led i analysen består grundlæggende af delene:

- Nodetransskription
- Beskrivelse af formens syntaks
- Fokuseret/ intensiv lytning
- Beskrivelse af syntaks og lyd kvaliteter i Annes stemmeudtryk

I dette afsnit anvendes metoden fænomenologisk beskrivelse (Forinash og Gonzalez 1998, Bonde 2005), hvilket uddybes senere i afsnittet. En meget fokuseret og intensiv lytning til audiooptagelsen af Annes sang fremstår yderligere som en central metode på dette analysetrin. Her er hver del, strofe, ord, tone og lyd lyttet til mange gange – for at fange den essentielle kvalitet ved det enkelte øjeblik i sangen.

Idet lytning er en essentiel del af denne undersøgelse anbefales det læseren at lytte til den vedlagte CD<sup>2</sup> med lydoptagelsen af 'Annes improviserede sang' inden læsningen af såvel beskrivelser som tolkninger.

---

<sup>1</sup>Bonde (2007) og Aigen (2005a) taler dog lidt forskelligt om denne trinrække: Bonde nævner ikke hypotesegenerering – og Aigen nævner ikke transskription og analyse, men blot beskrivelse, tolkning og hypotesegenerering. I praksis kan de to måder dog uden problemer forenes, idet transskription er en del af beskrivelse – og både beskrivelse og tolkning er dele af analysen (Aigen 2005a, s.218 og Bonde 2007, s.262).

<sup>2</sup>Den omtalte CD findes på bagsiden af specialets forsideomslag.

### 3.2.1 Transskription

En nodetransskription er udarbejdet med henblik på at tydeliggøre og visualisere sangens eksakte syntaks og struktur – så det videre er muligt at analysere Annes improviserede sang på systematisk og detaljeret vis (Bonde 2007 s. 256-258). I denne analyse har transskriptionen vist sig at være et uundværligt redskab bl.a. i forhold til at skabe et overblik - og som visuel repræsentation til markering af meningsenheder i beskrivelses – og tolkningsprocesserne. Nodetransskriptionen af Annes improviserede sang findes bilag (se bilag 1). Den essentielle syntaks, som har vist sig i transskriptionen præsenteres i det følgende.

### 3.2.2 Overordnet syntaks og struktur

'Annes improviserede sang' består af Annes sangstemme, terapeutens sangstemme, terapeutens akkompagnement på klaver, samt enkelte episoder med tale. Sangen bevæger sig over 117 takter og har en varighed på 04:09 min. (Se også bilag 1: 'Nodetransskription af Annes improviserede sang').

Formen, som i høj grad er struktureret af terapeutens akkompagnement følger med enkelte undtagelser en 4/4-taktart i tempoet ca. 108-112 slag i minuttet. (Enkelte steder findes 5/4 og 3/4 takter, hvor terapeuten tilpasser formen til Annes sang). Den harmoniske struktur består af akkordprogressioner over I-II-V-I forbindelser i Edur i forskellige variationer (Edur-F#m-Hdur). (Jf. også refleksioner over terapeutens forholdemåde og akkompagnement i afsnit 3.4.4). I nedenstående skema (se figur 2) ses sangformens harmoniske struktur inddelt i 17 overordnede 'formdele'. Disse dele er hver markeret med bogstaverne: A (vers-lignende del), B (optakt/afrundning) og C (mellemspil/afbrydelse/tale). Endvidere ses hver del/strofes overordnede form og funktion, taktantal samt tidsangivelse for et-slaget i delens første takt.



**Figur 2: 'Formsyntaks' og harmonisk struktur**

Sangens 17 formdele:		Funktion:	Antal takter:	Start tid:	Start takt nr.
1	B	F#sus4 F#sus4	Optakt	2	00:00 - (1)
2	A1	EE / F#m F#m / HH / F#m F#m	Vers-lignende del	8	00:05 - (3)
3	A	EE / F#m F#m / HH / EE	-	8	00:21 - (11)
4	B1	F#m F#m / HH	Afrunding	4	00:37 - (19)
5	C	EEE / F#m F#m / HH / E	Klaver mellemspil (tale)	8	00:46 - (23)
6	A2	EE / EE / EF#m / HH / EE	Verslignende del	10	01:02 - (31)
7	A3	EE / F#m F#m / HH / E	-	7	01:22 - (41)
8	B1	F#m F#m / HH	Afrunding	4	01:35 - (48)
9	A	EE / F#m F#m / HH / EE	Vers-lignende del	8	01:46 - (52)
10	A	EE / F#m F#m / HH / EE	-	8	02:02 - (60)
11	A	EE / F#m F#m / HH / EE	-	8	02:19 - (68)
12	A	EE / F#m F#m / HH / EE	-	8	02:36 - (76)
13	C1	EE	Afbrydelse (tale)	2 + 10 sek.	02:52 - (84)
14	A	EE / F#m F#m / HH / EE	Vers-lignende del	8	03:02 - (86)
15	A	EE / F#m F#m / HH / EE	-	8	03:19 - (94)
16	A	EE / F#m F#m / HH / EE	-	8	03:36 - (102)
17	A	EE / F#m F#m / HH / EE	(Vers og afbrydelse)	8	03:52 - 04:09 (110-117)

Jeg vil ikke gå mere i dybden med hverken den overordnede syntaks eller terapeutens rolle og indvirkning på Annes sang her, men vil i stedet bevæge mig videre til det egentlige fokus for dette speciale, nemlig selve den improviserede sang og her særligt Annes stemmeudtryk. I afsnit 3.4 opsamling og diskussion af analysens fund reflekteres der mere dybdegående over terapeutens rolle (jf. afsnit 3.3: Tolkning, analyse og semantik).

### 3.2.3 Beskrivelse af lyd og syntaks i Annes improviserede sang og stemmeudtryk

De identificerede elementer af lyd og syntaks i Annes stemmeudtryk og sangnarrativer er omformet til fænomenologiske beskrivelser, inddelt i fire sammenhængende enheder i henhold til sangens syntaktiske forminddelinger (jf. de farvede inddelinger i ovenstående figur 2). Beskrivelserne tager udgangspunkt i metoden fænomenologisk beskrivelse<sup>1</sup> (Bonde 2005, Forinash & Gonzales 1989), hvor elementer som ord, stemmens struktur, syntaks, lydbillede, klang samt udtryk der henfører til klientens emotionelle/ psykiske stadie<sup>2</sup> indgår. Beskrivelserne er udarbejdet indenfor en tidskronologisk ramme og eksisterer som et fundament, hvorpå de senere semantiske og hermeneutiske/narrative tolkninger kan bygge.

<sup>1</sup> Bonde (2005) siger om denne metode: "A phenomenological description is an attempt to describe the music as heard..." "...as an intentional phenomenon unfolding here and now, as a virtual musical timespace"..." "The language may use musical terminology; however, the important point is the attempt to describe the music as a process unfolding in time and its salient features as experienced by or in a listener's consciousness" (Bonde 2005, s.505).

<sup>2</sup> Her henføres til Forinash og Gonzalez' (1989) beskrivende niveau (sound as such), hvor lydens kvaliteter beskrives, herunder udtryk der henfører til klientens emotionelle/ psykiske stadie. Forinash og Gonzalez giver eksemplerne: "agitated, restless, calm, furious, ect...." (Forinash og Gonzalez 1989, s.39).

De fænomenologiske beskrivelser findes i sammenhængende udgave i bilag 2. Herudover præsenteres de i mindre segmenter i henhold til de identificerede kategorier i tolkningsdelen (se det følgende afsnit 3.3). Beskrivelserne er her placeret i bokse, således at der tydeligt differentieres mellem det beskrivende og det fortolkende niveau.

Følgende bevæger undersøgelsen sig nu videre til det næste afsnit og analysetrin, hvor beskrivelsesniveauet ophæves indenfor en hermeneutisk fortolkende ramme.



## 3.3 Tolkning, analyse og semantik (analysetrin 3)

I dette afsnit bevæger analysen sig videre til et semantisk og fortolkende niveau. Her tages først udgangspunkt i kodning og kategorisering og herefter hermeneutisk fortolkning, med det formål, at generere viden, forståelse og mening ud fra data og datarepræsentationer (beskrivelser) i henhold til problemformuleringen.

**Fortolkning** sker i forhold til: klientens historie og problemstillinger, kontekstuelle forhold samt musikterapeutiske, psykologiske og psykoterapeutiske refleksioner (med henvisning til forskellige kilder). (Jf. også forfatterens forforståelser, som danner grundlag for det psykologiske og terapeutiske fortolkningsgrundlag).

Dette analysetrin består grundlæggende af delene:

- Multiple gennemlysninger med forskellige fokus med udgangspunkt i transskription og beskrivelser

*“Many cycles of listening and many types of reflection are needed in order to describe, analyse, and interpret the therapeutic significance of the music”* (Bonde 2005, s.518).

- Identificering, kodning og kategorisering af temaer og meningsenheder
- Hermeneutisk fortolkning af det referentielle, semantiske og pragmatiske meningsindhold
- Opsamling og diskussion i henhold til problemformuleringens fokusområder (Meta-diskussion<sup>1</sup>)

### 3.3.1 Om tematisk kodning

Ved dette analysetrin fokuseres der først på at skabe struktur omkring meningsindholdet i den improviserede sang. Dette er gjort gennem kodning (identificering af temaer og meningsenheder), og herefter kategorisering (hvor meningen syntetiseres). Ansdell et al. (2001) beskriver disse trin som vigtige for overgangen mellem beskrivelse og fortolkning, idet en systematisk kodning og

---

<sup>1</sup> I den opsamlende diskussion indgår Trondalens (2007) sidste analysetrin 'Meta diskussion', hvor der reflekteres over terapeutrollen, klientens terapeutiske processer samt musikkens/ sangens terapeutiske kvaliteter i henhold til teoretiske referencerammer og specialets problemformulering (Trondalen 2007, s.203 og 208).

kategorisering kan modvirke, at fortolkningen bestemmes af forudindtagelser (Ansdell 2001, s.153).

*I kodningsprocessen* er der anvendt et skematisk kolonnesystem (jf. bilag 3: 'Kodning af meningsenhed og synliggørelse af link til kategorisering'). Her er hvert sangnarrative segment oplistet i venstre kolonne i henhold til de syntaksbestemte formdele (jf. afsnit 3.2.2, figur 2). I kolonnerne til højre er der herefter angivet forskellige kodninger af de identificerede temaer og meningsenheder med relevans for problemformuleringen.

Kodningerne er videre relateret til henholdsvis *lydstemmen*<sup>1</sup> og *det narrative betydningsindhold*. Disse forhold anses af forfatteren, for at være to overordnede indgangsvinkler til viden ved fænomenet, idet analysegenstanden helt basalt består af lyde og ord, som udtrykkes gennem den menneskelige stemme, som en form for fortælling, kommunikation eller udtryk. I kodningsprocessen er der således skelnet mellem:

- Den manifeste direkte betydning/ mening i sangen (ordene/ narrativeverne)
- Den latente og indirekte betydning/ mening i sangen (lydkvaliteterne/ lydstemmen)

I praksis er kodningerne videre foretaget med udgangspunkt i en gennemgang af det forrige afsnits beskrivelser samt nye gennemlytninger af både optagelsen som helhed og af særligt fremstående dele/ øjeblikke.

Ud fra kodningen, har det endvidere vist sig, at det som udgangspunkt for analyse er af betydning, at den improviserede sang foregår indenfor en terapeutisk relationel kontekst, hvor der er to personer tilstede: klienten og terapeuten. I forhold til at kunne tale om meningsindholdet i sangen er der i tolkningerne derfor også differentieret mellem følgende to dimensioner:

- Klientens hypotetiske intention med sangen/ udtrykket/ fortællingen (afsenders mening)
- Den mening, som sangen vækker i terapeuten/ forskeren (modtagers mening)

---

<sup>1</sup> Musikterapeuten Sanne Storm (2007) som også indgår som medobservant (interobserver) i specialets triangulering (se præsentation af Sanne Storm i afsnit 3.5) anvender begrebet 'lydstemmen', som hun mener formidler klientens psykiske tilstand. Lydstemmen består, ifølge Storm, af: klangen, rytmen, bevægelsen, melodi, styrke og volumen og alt det, som sammen med ordene bestemmer, hvordan man forstår det der bliver udtrykt (Storm 2007, s.448).

### 3.3.2 Processen fra kodning til kategorisering

I kategoriseringsprocessen er der taget udgangspunkt i en procedure, som Ansdell et al. (2001) foreslår. Her udvikles først umiddelbare mulige kategorier på et højere niveau ud fra de identificerede temaer og meningsenheder, hvorefter de identificerede temaer og meningsenheder kodes mere systematisk i henhold til kategorierne. Kategorierne testes løbende for robusthed, overlap og styrke, hvorefter eventuelle nye kategorier udvikles og andre kasseres (i bilag 3 fremgår det specifikt, hvilke af de fundne temaer og meningsenheder fra kodningen, der særligt er med til at definere kategorierne).

*"It is a part of doing this kind of analysis that you must play around with categories, experiment, revise and recategories on the basis of a new ideas"* (Ansdell et al. 2001, s.152).

### 3.3.3 Præsentation af seks identificerede 'syngemåder'

Forfatteren har ud fra ovenstående procedure identificeret seks overordnede kategorier, som Annes sang kan forstås inden for rammerne af, og som grundlæggende relaterer til Annes overordnede 'syngemåder'.

Kategorierne bygger både på en syntetisering af lydstemmen og den narrative betydning samt en syntetisering af Annes udtryksmåder og (hypotetiske) tilstedeværelse (hvilket fremgår i bilag 3).

Disse synteser er udtryk for et tidligt fund, der umiddelbart peger på *analoge sammenhænge* mellem udtryk og tilstedeværelse i Annes sang. Disse analogiske sammenhænge, som forfatteren her antager er tilstede uddybes nærmere i de forskellige tolkninger. Når jeg i det følgende anvender begrebet 'syngemåder', refererer jeg således både til udtryks - og tilstedeværelsesmåder inden for rammerne af de seks identificerede kategorier. Følgende præsenteres de seks identificerede 'syngemåder':

## Seks 'syngemåder' i Annes improviserede sang

- **Kategori I: Situationsbunden spontansang**
- **Kategori II: Søgende (distanceret) spontansang**
- **Kategori III: Stadfæstende refleksionssang**
- **Kategori IV: Tematisk fortællende associationssang**
- **Kategori V: Oplevelses-fortællende associationssang**
- **Kategori VI: Omstrukturerende refleksionspauser**

Der gives nu et overblik over, hvordan de seks syngemåder er placeret i Annes improviserede sang. Herefter uddybes og begrebsafklares kategorierne, og der redegøres for, hvilke tilgangsvinkler der anvendes i fortolkningsprocessen. Herefter præsenteres de egentlige tolkninger.

### Overblik over de seks syngemåder

De seks 'syngemåder' fordeler sig over *episoder*, ligesom det gør sig gældende for de tidligere nævnte formdele<sup>1</sup>. Selvom de identificerede episoder ikke eksakt følger formdelene, henføres der i tolkningerne alligevel til konkrete formdele og deres sangnarrative segmenter, idet der herved gives en god og overskueligt ramme for tolkningerne.

For at man som læser kan følge tolkningerne i forhold til kategorier, episoder, formdele og sangen som helhed, gives der i *bilag 4* et overblik herover. Dette bilag er lavet som et *udfoldningsark*, som herved kan iagttages løbende under læsningen. De seks kategorier fordeler sig over tolv overordnede episoder bestående af skift i såvel tilstedeværelse som udtryksmåde (jf. bilag 4, alle identificerede episoder og 'syngemåder' er tydeligt markeret med forskellige farver i skemaet).

---

<sup>1</sup> Her henføres til afsnit 3.2.2, figur 2, hvor den sangnarrative form og struktur inddeler sangens sangnarrative segmenter i formdele.

## Begrebsafklaring i henhold til Annes syngemåder

De seks kategorier henfører grundlæggende til tre forskellige 'syngemåder', hvorpå Anne synes at skabe, konstruere og udtrykke sangnarrativerne på: En *spontan* måde, en *refleksiv* måde og en *associerende* måde. Disse tre udtryk uddybes følgende:

Spontansangen<sup>1</sup> anvendes i samme betydning som børns naturlige spontane sang, som typisk optræder i forbindelse med leg<sup>2</sup> (Bjørkvold 1992, s.83).

'Refleksion' eller 'at reflektere' anvendes i betydningen: at *overveje, grunde over eller erkende om sig selv* (Becker-Christensen 1986, s.768). Refleksion ses her som en proces, hvor det antages, at Anne er kommet i kontakt med betydningsfuldt/ følelsesmæssigt materiale i sang-episoden forinden, som lader til at få hendes fulde opmærksomhed. Dette til fordel for at skabe nye narrativer (der opstår ingen nye narrativer i refleksionssangen). I stedet for gentages forrige narrativer, hvilket jeg tolker som en form for *opsamling eller stadfæstelse* af den forrige sang, hvor hun måske også rent kognitivt får en fornemmelse af/ erkendelse af et indre tema. Denne form for refleksion synes både at have en *emotionel og en kognitiv komponent*<sup>3</sup>, idet jeg af forskellige årsager tolker<sup>4</sup>, at de sangnarrative gentagelser og pauser både giver *tid* til at mærke den tidligere sangepisode (oplevelse) - samt grunde/ tænke over dette. Ifølge Mouritsen<sup>5</sup> (2001), der forsker i børns udtryksformer og refleksionstyper, er børns refleksionstyper ofte indlejret i konkrete aktiviteter som fortællinger og lege, og ytres ikke nødvendigvis eksplicit med ord og begreber som medium (Mouritsen 2001, s.2). Denne anskuelse stemmer overens med forfatterens tolkning af, at Anne er reflekterende i sin tilstedeværelse i disse episoder, selvom hun ikke udtrykker sine refleksioner direkte.

<sup>1</sup> Man kunne her vælge også at definere de andre kategorier som spontansang, idet begrebet ifølge Bjørkvold (1994) også rummer den emotionelle og introspektive del. Her har forfatteren dog valgt at anvende andre begreber, der bedre synes at differentiere og beskrive de måder, som Anne synger på i de forskellige episoder.

<sup>2</sup> Der er her, i henhold til Bjørkvold (1992), tale om den flydende spontansang som både anvendes i social leg, som ekspressiv kommunikation - og i ensomhed som introspektion i forbindelse med udtryk af indre følelser. Bjørkvold mener, at der i den flydende spontansang, er tale om en form for analog konkretisering: "...hvor sangen på en måde materialiserer følelsernes indre energi, spændinger og svingninger i lyd. Sangen bliver en del af sindsstemningen" (Bjørkvold 1992, s.85 og 88). Den norske professor i musikvidenskab Dr. Jon-Roar Bjørkvold har skrevet bogen "*Det musiske menneske – Barnet og sangen, leg og læring gennem livets faser*" (1992), hvor han med en meget holistisk forståelse af musik og sang, beskriver elementerne lyd, rytme, og bevægelse, som afgørende for menneskets udvikling. Bjørkvold baserer sine udsagn på forskning, herunder bl.a. psykologisk spædbørnsforskning, samt egne observationsbaserede forskningsstudier (Bjørkvold 1992, s.18 og 73).

<sup>3</sup> Begrebet refleksion anvendes bl.a. inden for læringsteori som et kernebegreb, hvor flere teoretikere, herunder Knud Illeris, også fastslår, at refleksion eller refleksivitet indeholder både en følelsesmæssig og en kognitiv komponent (Illeris et al. 2005). Knud Illeris er professor i uddannelsesforskning ved Roskilde Universitetscenter.

<sup>4</sup> Der redegøres i tolkningerne for disse årsager. Overordnet set, så har lydstemmen en emotionel (trist) kvalitet i disse episoder samtidig med, at de anvendte narrativer ser ud til at have en opsamlende og stadfæstende funktion, som kan tyde på en samtidig mere kognitiv/ rationel (analyserende) funktion.

<sup>5</sup> Flemming Mouritsen (2001) Lektor, mag.art, Institut for Filosofi, Pædagogik og Religionsstudier. Forsker i børne- og ungdomskultur i forskellige dimensioner. Har skrevet artiklen: 'Refleksivitet og refleksionstyper i børns udtryksformer.'

'Association' eller 'at associere' anvendes i betydningen: *at forbinde, sammenknytte eller tænke på noget beslægtet* (Hansen et al. 1997, s.35). I den associative sang synes Anne i kontakt med et nærværende tema eller en konkret oplevelse, og det antages, at hun anvender associationerne til at *forbinde tanker og følelser* omkring temaet eller oplevelsen til en slags skabende fortællinger. Denne associative sang kan endvidere ses i sammenhæng med Freuds begreb om 'frie associationer'<sup>1</sup>.

### Tilgangsvinkler i henhold til fortolkning

De identificerede temaer og meningsenheder fortolkes inden for rammerne af de seks 'syngemåder' (som igen er fordelt over episoder).

Fortolkningerne som er struktureret inden for episoder af syngemåder, er først og fremmest foretaget induktivt ud fra sammenligninger mellem de fænomenologiske beskrivelser, lydstemmens kvaliteter og den narrative betydning samt de betydninger, som allerede er identificeret ved de omkringliggende episoder (før og efter et givent sted i improvisationen).

Endvidere fortolkes der ud fra forskellige kontekstuelle, kulturelle, miljømæssig og psykologiske perspektiver, som enten har forbindelse til forfatterens forforståelser eller til casen. Lejlighedsvist inddrages andre relevante teorier (om bl.a. omsorgssvigt, musikterapi, psykologi eller psykoterapi) til at understøtte tolkningerne.

I henhold til problemformuleringen har tolkningerne det overordnede mål i sigte at generere viden og hypoteser om Annes tilstedeværelse, intrapsyriske processer samt potentielle terapeutiske kvaliteter ved episoden og fænomenet improviseret sang som helhed.

### 3.3.4 Meningsfortolkning af Annes improviserede sang

De 6 kategorier og de dertilhørende episoder præsenteres og fortolkes nu enkeltvist. Ved hver kategori redegøres der først for de særlige karaktertegn, der sammenlagt har været med til at identificere kategorien, hvorefter det semantiske meningsindhold fortolkes. Flere steder reflekteres der endvidere over hypoteser om Annes hensigt/ mening med sangen. I tolkningerne er dele af de

---

<sup>1</sup> Kravet om at tale frit uden at sortere kaldes i psykoanalytisk sprogbrug for de frie associationer. Udgangspunktet er her, at klienten taler frit og siger alt, hvad der falder ham ind – uden at tage hensyn til sammenhænge og sociale normer, og uden at forholde sig til om det er væsentligt eller ej (Brørup 2000, s.380).



fænomenologiske beskrivelser indsat i bokse. Dette for at give et overblik over det grundlag, der tolkes ud fra (jf. bilag 3, hvor hele den fænomenologiske beskrivelsen findes).

### Kategori I: Situationsbunden spontansang

I denne kategori er meningsindholdet knyttet til *den aktuelle situation* mellem klient og terapeut umiddelbart inden sangens opståen. Her er det terapeuten, der starter sangen ved at overføre situationen til sangform. Terapeutens rolle og indvirkning på Annes sang diskuteres i den opsamlende diskussion (se afsnit 3.4). De første to formdele udgør sammenlagt den eneste episode i denne kategori.

#### Udsnit fra den fænomenologiske beskrivelse af denne episode - (formdel 1 og 2)

Anne griner og udbryder (tale): 'Så ka' du lær' det'. Hun gentager med kraftig stemme: 'så ka' du bare lær' det'. Tp. synger kraftigt og rytmisk en gentagelse af Annes narrativer: 'så ka' du bare lær' det' [...] Anne falder straks ind i den skabte form, rytme, harmoni samt melodiske stil, og synger i den følgende takt på et-slaget: 'for du er en kærde'. Stemmen er lys og tydelig og den meget præcise rytmiske og umiddelbare måde at 'gå med på' ideen - giver et legende udtryk. Tp. gentager den første strofe: 'så ka' du bare lær' det', hvorefter Anne igen på et-slaget i den følgende takt - på en drillende facon svarer/synger: 'det har du nemlig godt af' [...]. I hele denne første del har Anne en ambitus fra tonen D' til A' (efter nøglehuls c'et) og synger mest på tonerne F' og G'. Hendes rytmiske fornemmelse er generelt god.

### Tolkning

Sangen er først og fremmest bundet til den *rolleleg*, som udspiller sig imellem klient og terapeut umiddelbart inden sangens start. Her kommer Anne til at slå tp. med mikrofonen og tp. går ind i en 'offerrolle', og lader som om hun bliver ked af det (en rolle som Anne ofte er i på skolen) (jf. også afsnit 3.1, hvor dette uddybes). Man kan her sige, at Anne nu tager 'mobber-rollen', idet hun benytter vendingen 'så ka' du bare lær' det', en vending som således bliver sangimprovisationens 'cue' og startskud, da terapeuten overfører rollelegen til sang og indleder sangimprovisationen med Annes vending. Her *spejler* terapeuten Annes tilstedeværelse og væren-i-verden, som sangimprovisationen således kommer til at tage udgangspunkt i. (Terapeutens forholdemåde diskuteres yderligere i den opsamlende diskussion).

Da terapeuten også er indplaceret i det miljøterapeutiske arbejde på stedet – er det muligt at tolke Annes vending: 'så ka' du bare lær' det' - ud fra en *sprogkulturel dimension*: Anne har ofte hørt de større børn på skolen bruge vendingen i *ironi* f.eks. når andre kommer til skade. Denne form for

ironi oplever jeg ligeledes her, idet Anne griner umiddelbart inden og synger med et på en gang drillende og provokerende udtryk. Jeg tolker her, at ironien gemmer på en dobbeltbetydning i form af et *ydrestyret forsvar*, hvor Anne projekterer sin egen skyldfølelse over i mig, som en slags undvigelsesmanøvre. Som en del af dette forsvar tolker jeg videre, at Anne, i anvendelsen af denne klichfyldte vending, identificerer sig med 'angriberrollen' eller 'mobberrollen' (de store/forældrene), som en form for *overlevelsesmekanisme*. Dette forsvar kan generelt tænkes at have den virkning for Anne, at hun bedre kan kontrollere sine omgivelser – uden at fremstå sårbar og blive såret (jf. også afsnit 1.6.2, hvor de typiske forsvarsmekanismer hos omsorgssvigtede børn uddybes).

Jeg tolker således, at Anne befinder sig i en *ydrestyret kontrolleret* og *forsvarspræget* tilstedeværelse i denne første episode (jf. formdel 1 og 2). Samtidig er Annes måde at være tilstede på præget af den legende dimension, og af, at jeg (terapeuten) også indtager denne 'angriberrolle' i sangen sammen med Anne, således at vi begge er 'på samme side' (dette ses ved at både klient og terapeut synger til 'du'/ objektet). Dette gøres ud fra den terapeutiske overbevisning, at klientens forsvar altid skal *respekteres og accepteres*, idet det eksisterer for at beskytte et sårbart jeg. Måske er denne accept årsagen til, at Anne hurtigt forlader forsvarspositionen? (Dette diskuteres også i den følgende kategori og formdel). Jeg tolker endvidere her, at forsvaret også slippes i kraft af den legende (trygge/ kendte) ramme samt terapeutens '*her-og-nu-spejling*' og indirekte *accept* af den provokerende væremåde (en accept af hele Annes person). Måske giver dette Annes en fornemmelse af, at hun kan få lov at være mere autentisk og 'sig selv'.

Også Annes musikalske udtryk understøtter en tolkning om en *kontrolleret og ydrestyret tilstedeværelse*. I afsnit 3.1 beskriver jeg sammenhængen mellem Annes rytmiske præcision samt gode tilpasningsevne (i forhold til at indgå i rytmiske dialoger) og hendes kontrollerende forsvarsprægede personlighed<sup>1</sup>, hvor hun altid har 'antenne' ude og er opmærksom på andres 'rytme' i en hverdag med uforudsigelige og voldelige forældre. På samme måde er Anne i den første formdel, som det eneste sted i sangen, meget rytmisk præcis, idet hun bl.a. starter på et-slagene og improviserer indenfor den fælles takt og pulsfornemmelse.

---

<sup>1</sup> Jf. også her afsnit 1.6.2, hvor jeg med reference til Killén, nævner flere former for overlevelsesstrategier. Her kunne man antage, at Anne skifter mellem to overlevelsesstrategier: en kontrollerende provokerende - og en overdrevent veltilpasset.

### Annes hensigt/ mening med sangen

Mit bud på, hvordan Anne kunne opleve denne episode er, at den indledende rolleleg fortsætter, som *en ny legmåde*, hvor der nu leges med ordene på en syngende måde. Hele Annes udtryksmåde peger på dette, idet hun har et umiddelbart og drillende stemmeudtryk, der viser sig gennem en forholdsvis lys og tydelig artikuleret stemmeføring. Også Annes rimende syngestil (jf. formdel 2: lær´det/ kærde) giver et indtryk af en sådan legende tilgangsvinkel til sangen.

Jeg fornemmer endvidere, at det er naturligt for Anne at anvende sangen på en sådan improviserende/ legende/ spontan måde, sikkert fordi hendes alder gør, at hun har en naturlig forbindelse til leg - og herved også *spontansang*<sup>1</sup>. Det at Anne formår at *mestre* og indgå i denne 'leg' fra starten af (herunder finde på tekst, skabe melodi, passe ind i den fælles rytme og form osv.), er sandsynligvis med til at give Anne en *oplevelse af succes*, hvilket gør denne udtryksform *meningsfuld* for hende. Videre kan denne succes have været med til at *motivere* hende til at fortsætte sangen. Her kan det også være en ubevidst dimension for Anne, at hun gennem sin rolle i rollelegen (som mobber) indledningsvist har kontrol med 'sangdialogen', og dermed i sit ubevidste forsvar føler sig *tryk* i situationen – og tryk til at fortsætte sangen. Annes stemme kunne i denne hensigt understøtte en sådan fornemmelse/ tilstedeværelse i hende, idet hendes stemmeudtryk er klart og lyst, med en høj ambitus<sup>2</sup>, hvilket jeg tolker er relateret til overskud og tryghed og en fornemmelse af, at kunne udtrykke sig frit.

Måske er den kontrollerende og ydrestyrede del af Anne en så integreret del af hendes personlighed (som overlevelsestrategi), at det netop er et sted, hvor Anne føler sig tryk og fri? Killén (2005) pointerer denne gråzone mellem overlevelsestrategi og mestringsstrategi<sup>3</sup>, som jeg her mener, at Anne befinder sig i.

---

<sup>1</sup> Der refereres her til Dr. Jon-Roar Bjørkvold (jf. præsentation i afsnit 1.5.3 'Musiksyn'), som har lavet forsknings-studier, af børns brug af spontansang. Han mener at sang og leg er to sider af samme sag, idet sangen er leg i toner og ord. Han refererer her til Winnicott, idet han sidestiller spontansangen med legens terapeutiske dimension og proces, der kan fungere som overgangsobjekt mellem den ydre og indre virkelighed (Bjørkvold 1992, s.97).

<sup>2</sup> Storm (2007), der arbejder musikterapeutisk med depressive klienters stemmebrug i musikterapi, understøtter denne tolkning, idet hun hævder, at stemmens toneomfang / ambitus er analog med menneskets oplevelse af muligheder for selvudfoldelse og livsudfoldelse (Storm 2007, s.453).

<sup>3</sup> Killén (2005) mener, at det er vanskeligt at vurdere hvor grænsen går mellem overlevelsestrategier og mestringsstrategier. Hun mener, at det sandsynligvis er et kontinuum. I det ene yderpunkt klarer børnene sig godt ved hjælp af gode ressourcer og omgivelsernes positive forventninger – og i den anden ende forsøger børnene at klare sig bedst muligt i truede situationer (Killén 2005, s.147). Den samme strategi (f.eks. kontrol og tilpasning) ser således ud til at kunne anvendes både til at mestre og til at overleve.

## Kategori II: Søgende (distanceret) spontansang

Denne kategori henfører til én episode i Annes sangimprovisation (formdel 3 og 4), hvor Anne stadig spontant synger med på 'dialogen', men nu virker *distanceret* fra det hun synger (ordene). Anne gentager dele af sangnarrativerne fra den forrige episode, men er ikke længere umiddelbar i sit udtryk. Hun er nu mere tøvende (rytmisk forsinket). Jeg tolker derfor, at hun er *på vej* over i en mere reflekterende tilstedeværelse, men stadig på en *søgende* måde uden kontakt til noget specifikt indre tema eller konkret emotionel stemning. Dette manifesterer sig bl.a. gennem ufærdige strofer, en luftig lydstemme samt en oplevelse af divergens mellem de sungne ord og kvaliteten i lydstemmen. Måske kan denne episode betegnes som et slags 'limbo-overgang'<sup>1</sup> mellem det spontane og det refleksive?

### Udsnit fra den fænomenologiske beskrivelse af denne episode - (formdel 3 og 4)

Anne synger videre med variationer over de forrige narrativer: '*det har du nemlig... hver gang du slår dig*'. Her bliver stemmen svagere, mindre artikuleret og lidt tøvende. Tp. svarer/synger: '*at du slog mig*'. Anne fortsætter mere utydeligt og luftigt: '*Det ka' du bare lær' det*'. Tp.[...] synger: '*Så ka' du bare lær' det*' [...] Anne afslutter 'dialogen' med at synge: '*la la la la laaaa*', med en luftig og lidt tør og hæs stemme.

## Tolkning

Jeg tolker her, at der kan være en analogisk sammenhæng mellem det svage utydelige udtryk og et svagt og *utydeligt selvbillede/ selvoplevelse* (Kohut og Stern), idet Annes tilstedeværelse netop virker søgende og distanceret med en diffus og endnu ikke helt etableret forbindelse indadtil. Narrativerne er endvidere usammenhængende og med ufærdige sætninger, hvor Anne f.eks. undlader at færdiggøre strofen '*det har du nemlig...*' (godt af), ligesom hun synger i den foregående formdel. Dette kan tyde på, at hun er på vej over i en anden indre tilstand (som et limbo), hvor hun ikke længere har behov for at opretholde den provokerende, kontrollerende og forsvarsprægede attitude. Denne tolkning kan anskues i forhold til '*limbo-begrebet*', idet Wigram understreger, at limbo overgangen ikke bare er et sted, hvor man mister retningen, men også et sted, hvor man *mister kontrollen* (Wigram 2004, s. 152). Det kan herved antages, at den musikalske ramme, i form af limboet er med til at tillade en anden (mere indrestyret)

<sup>1</sup> Dr. Tony Wigram (Ph.d. i psykologi, musikterapeut og professor samt leder af den danske forskerskole i musikterapi ved Aalborg Universitet). Wigram beskriver i bogen '*Improvisation – Methods and Techniques for Music Therapy Clinicians, Educators and Students*' (2004) begrebet 'limbo transitions', som en musikalsk (og terapeutisk) overgang i forbindelse med en forandrings-proces, hvor musikken ikke har nogen egentlig retning. Wigram definerer et 'limbo transition' således: "*Moving from one style of playing to another through a musical 'limbo' where there is no definite musical direction, intention or purpose*". Wigram beskriver videre, hvorledes et limbo består af gentagelser af musikalske motiver (som Annes sang her), og hvordan limboet skaber tid til at tænke og reflektere eller kan føles som i et vakuum, hvor der ikke tænkes (Wigram 2004, s.144 og 152).

tilstedeværelse for Anne. Det luftige og distancerede udtryk giver en fornemmelse af, at Anne (måske) ubevidst kommer i kontakt med en *diffus blanding af tanker, stemninger eller følelser*, som fører hende over i en anden mere reflektiv indre tilstand – samtidig med at hun *spontant fortsætter* sangen med det narrative materiale, der umiddelbart ligger i hendes hukommelse (fra episoden forinden).

Måske har den provokerende tilstedeværelse vækket hendes *samvittighed*, hvilket det lidt tøvende udtryk kunne pege på (Annes synger de provokerende ord, men er ikke tilstede i dem). Eller måske føres hun gennem kontakten til nyt materiale over i en mere *virkelighedsnær dimension*, hvor den noget ydrestyrede og overfladiske legende tilgang til sangen ikke længere er brugbar i forhold til det hun har behov for at udtrykke? De følgende episoder i sangen kunne tyde på et sådant skift, idet sangnarrativerne her optræder mere virkelighedsnære, bestående af *aktuelle livstemaer* og *autobiografisk materiale*. Her kan igen drages en parallel til Bjørkvold (1995), der med reference til Winnicott hævder, at netop både leg og spontansang kan fungere som overgangsfænomen mellem den ydre og indre virkelighed<sup>1</sup>.

Til slut i denne formdel synes Anne slet ikke at have ord for det hun vil udtrykke, hvilket måske er årsagen til at hun vælger at synge på 'la la'. Måske fordi hun gerne vil udtrykke noget, som hun bare endnu ikke ved hvad er, eller måske fordi den musikalske 'limbo-ramme' tillader denne lidt flydende 'la-la-tilstedeværelse'. Denne udtryksmåde kan også forstås i henhold til Daniel Sterns teori om det verbale og det *præverbale selv*<sup>2</sup>, idet den distancerede udtryksmåde, kunne pege på en bevægelse mod et mere præverbalt stadie (selvoplevelse).

### Annes hensigt/ mening med sangen

Det er i forbindelse med denne kategori min oplevelse, at de ovenstående beskrevne processer ikke sker bevidst for Anne. Jeg tolker dog, at hun i slutningen mærker en form for (bevidst) *motivation* til at synge videre og til at opholde sig i denne syngende ramme. Denne tolkning beror bl.a. på terapeutens umiddelbare *overføringsfølelser* på dette tidspunkt i form af en forventning om at

---

<sup>1</sup> Bjørkvold (1995) hævder, at legen og spontansangen er brobyggere, der forbinder menneskets indre subjektive forestillingsverden med den ydre objektive virkelighed, hvilket er en livsvigtig forbindelse for mennesket, idet der samtidig skabes forbindelse mellem bevidstheden og underbevidstheden. Bjørkvold forklarer, at den rationelle modstand ligeledes blødgøres i denne proces, hvilket gør, at mennesket snarere skaber og udvikler end fortrænger. Dette er, ifølge Bjørkvold, videre med til at gøre, at sindet bliver mere helt (Bjørkvold 1992, s.59 og 129).

<sup>2</sup> Psykologen Daniel Stern har skrevet bogen 'Barnets interpersonelle univers' (1991), hvor han opstiller en sammenhængende teori om dannelsen af barnets selvoplevelse. Her integrerer han empirisk forskning med et analytisk udviklingssyn (Stern 1991 og Hannibal 2005, s.5).

Anne skal stoppe improvisationen, da hun efter denne episode kortvarigt stopper med at synge. Dette ville være en typisk adfærd for Anne, som i situationer hvor hun ikke er 'på' eller i fokus typisk afslutter, afbryder eller forlader den pågældende situation, samtale, leg eller samvær. I denne situation 'opfylder' hun imidlertid ikke denne forventning, men fortsætter sangen efter otte tacters klavermellemspil, hvilket kan tyde på, at hun nu befinder sig på et mere *indrestyret* plan, hvor det er mere meningsfuldt for hende at mærke og reflektere (og ikke nødvendigvis tale og være hørbar). Således mener jeg, at sangens proces og forløb (det der kommer før og efter) kan fortælle noget om Annes tilstedeværelse i denne episode, idet jeg tolker, at pausen bruges til at reflektere over følelser og tanker, som sættes i gang under 'rollelegs-dialogen' inden pausen, og som videre udtrykkes efter pausen.

### Kategori III: Stadfæstende refleksionssang

Denne kategori henfører til flere episoder i Annes sang, hvor hun ligesom i den ovenstående kategori (søgende spontansang) synes at have mere *fokus indadtil* end på de ord, som hun synger. Dog synes der i denne kategori at være større sammenhæng mellem ordenes betydning og lydstemmens emotionelle kvalitet end i den foregående kategori, hvilket skaber et helt andet autentisk udtryk. Den stadfæstende refleksionssang er særligt kendetegnet ved at indeholde flere lange toner end de andre kategorier, og ved at de samme sangnarrativer gentages flere gange. Dette udtryk giver en fornemmelse af *eftertænkksomhed* samt en 'dvælen' ved det sungne og ved følelserne bag. Ud fra dette udtryk tolker jeg, at Anne, bag ved de gentagne narrativer, reflekterer over den foregående episode samtidig med, at hun gennem gentagelserne stadfæster og samler op på det essentielle meningsindhold som hun mærker fra episoden forinden.

Sangnarrativerne i den stadfæstende refleksionssang synes at være forankret til både de sangnarrativer, der kommer før den stadfæstende refleksionssang og de sangnarrativer der kommer umiddelbart efter, som en slags *overgangssang*. Måske kan også denne kategori ses som et slags limbo, dog med refleksion af en mere bevidst og konkret karakter.

Særligt synes der at være en sammenhæng til den tematiske associationssang (se nedenstående Kategori IV), som tre steder optræder umiddelbart inden den stadfæstende refleksionssang (se bilag 4, hvor dette mønster viser sig). Her synes den stadfæstende refleksionssang at have den funktion, at den *trækker essensen ud* af det foregående tema, som herefter gentages med længere toner, hvilket måske herved giver Anne mulighed for at *blive i den pågældende følelse*, samtidig med, at

hun kan reflektere videre over det centrale tema. Den stadfæstende refleksionssang er identificeret fire steder i Annes improviserede sang (jf. bilag 4).

### Tolkning af stadfæstende refleksionssang - første episode

Det første sted denne udtryksmåde optræder er efter den første pause, hvor Anne gentager en variation af narrativerne fra den søgende spontansang, der optræder inden pausen.

#### Udsnit fra den fænomenologiske beskrivelse af denne episode - (formdel 6)

Anne gentager narrativerne fra før mellemspillet [...] 'Så ka' man bare lær' det'. Hun gentager: 'så ka' man bare lær' det'. Hun trækker nu tonerne mere ud og synger mere blødt og sart end i sangens start.

Det er her særligt fremtrædende, at Anne nu har udskiftet 'du' med 'man'. Ud fra det nu bløde, sarte og eftertænksomme udtryk, sammen med betragtningen af det narrative 'personskift', tolker jeg, at Anne nu er mere *indrestyret* og *følelsesmæssigt forankret*. Personskiftet kan understøtte hypotesen i den forrige kategori om, at Anne her kommer i kontakt med sin samvittighed og en grad af *introspektion*, idet 'man' sandsynligvis også refererer til hende selv. Senere anvender Anne betegnelsen 'jeg', som i endnu højere grad kan tyde på en indrestyret tilstedeværelse.

Gentagelsen af materiale fra de indledende narrativer kunne tyde på, at den foregående pause er anvendt til refleksion over det indledende rolletema, som dybest set synes at omhandle et tema om *konfliktforholdet* mellem 'mobber' og offer - et konfliktforhold som Anne ofte befinder sig i. Denne neutrale inddragelse af hende selv (som en del af betegnelsen 'man') peger således på, at temaet nu er mere *virkelighedsnært* for Anne, og at hun således ikke længere befinder sig i den legende og forsvarsprægede form for tilstedeværelse, men her *tør mærke lidt* på de følelser, der er forbundet med temaet.

### Tolkning af stadfæstende refleksionssang - anden episode

Det næste sangnarrative segment, som er identificeret under denne kategori optræder, umiddelbart efter en episode med en tematisk fortællende associationssang. (Dette gør sig ligeledes gældende for de resterende to episoder med stadfæstende refleksionssang).

## Udsnit fra den fænomenologiske beskrivelse af denne episode - (formdel 8)

Anne holder nu en takts pause, hvorefter hun synger: '*det var ikke særlig godt...*'. Her synger hun for første gang markant udenfor den ellers fælles rytmiske form-fornemmelse, idet hun starter en 4/4-strofe på to slaget i takten, således at en 5/4-takt opstår. Stemmen er her mere syngende end i det forrige, idet ambitusen i denne strofe nu er steget og ligger fra E' til G'. Strofen har udtrukne toner og en lang tone på det sidste ord 'gooooodt'. Lydstemmen er svag og sart, og udtrykket virker trist eller melankolsk. Anne holder igen to taktters pause, hvor tp. spiller en melodisk figur på klaveret, som ligner Annes seneste melodiske strofe.

Denne sangnarrative strofe stammer rent narrativt ikke direkte fra episoden forinden, men kan siges at være forankret deri på den måde, at narrativerne forinden handler om et konflikttema (om 'ikke at gøre andre kede af det'). Jeg tolker derfor, at dette sangnarrativ optræder som en *emotionel opsamling* eller *stadfæstelse* af konflikttemaet, og dets forbundne følelser og oplevelser.

Denne strofes meget emotionelle udtryk er bl.a. manifesteret i, at Anne her for første gang synger markant udenfor den fælles rytmiske fornemmelse. Jeg tolker herved, at den mere flydende og melodiske fornemmelse, hvor jeg må tilpasse pulsen efter hende (dette som modpol til Annes foregående rytmiske udtryk, hvor hun tilpassede sig min musikalske form) har sammenhæng til en i højere grad af indrestyret og *følelsesmæssig tilstedeværelse* hos Anne (jf. her afsnit 3.1, hvor casen også belyser forholdet mellem det rytmiske og det flydende, og hvor der drages en parallel mellem Annes gode rytmiske evner, hendes forsvar og veltilpassede overlevelsesstrategi<sup>1</sup>).

Det er her relevant at inddrage en kontekstuel perspektiv, idet denne strofe også optræder i Annes første improviserede sang<sup>2</sup> i sessionen forinden (jf. afsnit 3.1). I Annes første improviserede sang indgår denne strofe i forbindelse med et tema omkring *konflikt i familien* og *savn af familiemedlemmer*, som Anne ikke må se for moderen. Det kunne herved tyde på, at Anne på dette tidspunkt igen reflekterer over familietemaet eller ubevidst er kommet i kontakt med det og således *stadfæster oplevelsen* og *samlere refleksionerne* med strofen: '*det var ikke særlig godt*'. Det at 'familiekonflikttemaet' optræder mere direkte i narrativ form senere i sangen (i formdel 11) kan understøtte denne tolkning.

<sup>1</sup> Killén (2005) beskriver forskellige overlevelsesstrategier hos omsorgssvigtede børn, herunder den overdrevent veltilpassede, der undertrykker egne behov for at tilpasse sig forældrene (Killén 2005, s.150-151). Der er forfatterens oplevelse, at Anne veksler mellem den veltilpassede overlevelsesstrategi - og i truede/sårbare situationer en mere kontrollerende udadagerende overlevelsesstrategi.

<sup>2</sup> I sessionen forinden (3. session) improviserer Anne for første gang en spontan sang (jf. afsnit 3.1).



I denne strofe kunne ordet 'det' henføres til en *oplevelse* i familien, hvor andre/ en anden har gjort noget, der ikke var godt. En anden mulighed er, at Anne anvender de samme narrativer om konflikten på skolen den samme dag, fordi hun ikke umiddelbart har mange ord for disse konflikttemaer (jf. også afsnit 3.1, hvor der i casen også henføres til Annes manglende følelsesmæssige ordforråd). En tredje mulighed er, at Anne her reflekterer med en form for *svævende opmærksomhed* over et miks af flere konfliktforhold, som opsamles og sammenfattes til ét lyrisk udtryk, der mere *generelt* udtrykker en følelse af, at livet, hvor hun konstant er i konflikt med andre 'ikke er særlig godt'. Denne strofe kan endvidere betegnes som en slags intro til den følgende episode (se formdel 9/10), hvor samme narrativer også indgår.

### Tolkning af stadfæstende refleksionssang - tredje episode

Den tredje sangnarrative episode, som er identificeret under denne kategori optræder igen umiddelbart efter en episode med tematisk associationssang.

### Udsnit fra den fænomenologiske beskrivelse af denne episode - (formdel 12)

Anne synger videre: 'Det er meget længe siden... det er meget længe siden... det var ikke særlig godt... det var ikke særlig godt'. Slut-ordene i sangstroferne ('siden', og 'godt') synges nu med lange toner. Den melodiske bevægelse er nedadgående og de lange sluttoner virker tunge. Dette sammen med gentagelserne af sang-narrativerne giver et emotionelt, melankolsk og lidt fjernt udtryk - som en slags 'dvælen' ved ordene og følelserne bag.

Jeg tolker ud fra den nedadgående melodiske bevægelse og de lange tunge sluttoner, at Anne er meget *trist* og *følelsesmæssigt berørt* af det tema hun synger om. Gentagelserne af de to første narrativer kunne ses som en refleksion af den forrige episodes tema. De to sidste narrativer 'det var ikke særlig godt', synes ligesom i den forrige episode i denne kategori, både at være knyttet til en generel følelse af at være *såret*, ked af det og trist i forbindelse med familiekonflikttemaet. Anna kunne også her tænke på en konkret situation, som den generelle fornemmelse er manifesteret i.

### Tolkning af stadfæstende refleksionssang - fjerde episode

Den fjerde og sidste episode, som er identificeret under denne kategori, optræder igen umiddelbart efter en episode med tematisk fortællende associationssang. Denne episode er det sidste Anne synger i sangimprovisationen.

## Udsnit fra den fænomenologiske beskrivelse af denne episode - (formdel 16 og 17)

Stemmen bliver nu igen mere monoton, idet tonelejet bevæger sig mest mellem H og C' (enkelte steder E'). Dette giver udtrykket en opgivende og tung karakter, som understøttes af dybe vejtrækninger, nærmest suk mellem stroferne, idet hun synger: *nej nej nej nej nej... nej nej nej nej nej... nej det tror jeg ikke...*. Anne stopper herefter med at synge.

Udtrykket er meget lig de foregående episoder med stadfæstende refleksionsang (med lange sluttoner, gentagelser af narrativer samt en meget emotionel og trist karakter). I forhold til de forrige episoder inden for denne kategori er ambitussen meget lille (ligesom i den tematiske associationssang forinden). Dette, sammen med de mange 'nej'er' og det tunge, triste udtryk, er med til at give en tung og *opgivende fornemmelse*, hvilket Annes måske også mærker her.

At den lille ambitus kan have sammenhæng til følelsen af opgivelse understøttes af Storm (2007), idet hun hævder, at stemmens toneomfang (ambitus) er analog med menneskets oplevelse af muligheder for selvudfoldelse og livsudfoldelse (Storm 2007, s.453). Annes dybe vejtrækninger mellem disse strofer, der nærmest lyder som suk, understøtter videre denne opgivende fornemmelse i Annes udtryk og tilstedeværelse.

Denne karakteristiske analoge sammenhæng (mellem ambitus og livsudfoldelse) peger på, at Annes *ønske og håb* om at se sin familie igen (som er det centrale tema i episoden forinden) opgives, idet Anne sandsynligvis ikke har *tillid* til – eller ikke tør håbe på, at der er mulighed for at dette dybe ønske går i opfyldelse. Denne proces kan endvidere ses som en afspejling af Annes liv og problemstilling i forhold til temaet tillid, i form af en manglende tillid til, at nogen vil efterkomme hendes ønske, hvilket måske også er en realistisk overbevisning<sup>1</sup>. Jeg tolker videre, at de mange 'nej'er' kommer fra et stort 'mor-internaliseret' over-jeg, idet Anne i forholdet til sin mor generelt oplever mange 'nej'er' (viden fra terapeutens miljø-terapeutiske oplevelser med familien).

Den opgivende holdning, der bl.a. fremstår ved gentagelsen af de mange nejer - kan også ses som fortvivlelse, idet Anne tilsyneladende mærker en form for sorg i adskillelsen fra sin familie. Ifølge Killén (2005) optræder fortvivlelse som et led i reaktioner ved sorg - og adskillellesprocesser, hvor

<sup>1</sup> Som parallel til dette oplevede jeg også ofte i terapien med Anne, at hun ikke troede på, at de ting hun ønskede ville ske - f.eks. at jeg ville overholde mine aftaler med hende, eller at jeg ville lave Cd'er til hende. (Se også tolkningen af anden og tredje episode med tematisk fortællende associationssang, hvor temaer omkring mistillid og opgivelse uddybes).

man typisk gennemgår faserne: protest, fortvivlelse og fornægtelse<sup>1</sup> (Killén 2005, s.153). De mange 'nej'er' kunne også være et billede på, at fortvivlelsen er på vej over i fornægtelse eller benægtelse af ønsket, som forsvar mod sorg og skuffelse (hjulpet på vej af et benægtende 'moder-internaliseret' overjeg). Gentagelsen af 'nej'erne synes endvidere at give en forstærkende effekt, som om, at Anne her virkelig tillader sig selv at mærke sin hårde virkelighed præget af sorg og fortvivlelse<sup>2</sup>.

### Annes hensigt/ mening med sangen

I de første episoder med stadfæstende refleksionssang fornemmer jeg en energi i Annes vilje til at fordybe sig i temaerne og finde nyt materiale til den videre sang, hvilket jeg antager har forbindelse til hendes bevidste jeg. Jeg tolker, at dette 'drive' til at fortsætte med at 'fortælle' og synge videre må være hendes overordnede hensigt med den stadfæstende refleksionssang i denne kategori. Jeg tolker videre, at det er meningsfuldt for Anne at udtrykke disse opsamlende og stadfæstende strofer, som på en særlig måde ser ud til at kunne samle og strukturere mange kaotiske tanker og følelser. Måske oplever Anne også en form for mere kognitiv erkendelse i disse 'tanke-og-følelses-samlende' strofer?

### **Kategori IV: Tematisk fortællende associationssang**

Denne måde at synge på optræder tre steder i Annes sangimprovisation. Udtryksmåden her er særlig karakteristisk ved, at Annes lydstemme flere steder virker *monoton*, idet hun synger med dybe toner og en lille ambitus, som i nogle passager kun bevæger sig mellem to toner (H og C). Det er videre bemærkelsesværdigt, at der efter alle tre episoder inden for denne kategori, følger en episode med stadfæstende refleksionssang (jf. ovenstående kategori). Dette kunne tyde på, at der i den tematiske associationssang dukker nyt materiale (følelser og tanker) op i Annes bevidsthed, som hun efterfølgende giver plads til at mærke og reflektere over.

---

<sup>1</sup> Killén hævder i den forbindelse, at en sådan sorgreaktion er en typisk overlevelsesreaktion for omsorgssvigtede børn, der udsættes for adskillelse (Killén 2005, s.153).

<sup>2</sup> Set i lyset af Annes meget emotionelle reaktion i forhold til dette emne kunne man endvidere forestille sig, at Annes mormor og moster måske har været vigtige omsorgsfigurer i Annes liv, og måske har fungeret som en form for tryk base for Anne, som hun nu har mistet forbindelsen til?

## Tolkning af tematisk fortællende associationssang - første episode

Første gang denne sangtype optræder er umiddelbart efter den første stadfæstende refleksionssang.

Udsnit fra den fænomenologiske beskrivelse af denne episode - (formdel 6 og 7)

Anne fortsætter nu over de næste 12 takter med en lang sammenhængende sang-narrativ strofe: '*Så ka' man la' være... med at [save] og løbe så voldsomt... ja os' la' være med... at lege så voldsomt du gør... i stedet for man slår og alt muligt og sparker... så de bare blir' kede af det*'. Tonelejet ligger nu markant lavere end i den foregående tematiske enhed. [...]Toneomfanget er ligeledes blevet mindre, hvilket giver sangens kvalitet et mere monotont og 'talende' udtryk. Rytmen i de sidste tre strofer understøtter det monotone udtryk, idet stroferne starter med flere 8-dels noder med tunge markeringer bl.a. på ordene 'lege', 'du', 'stedet', 'alt' og 'blir', hvilket samtidig giver et tungt og trist udtryk.

Jeg tolker, at Anne her er tilbage ved den voldsomme konflikt på skolen inden musikterapien, idet den begyndende *opløsning af forsvaret* i episoden forinden (jf. formdel 6), kunne gøre det muligt for Anne at *tage konflikten ind* og herved forholde sig til den. Det lader således til, at Anne nu associerer over konflikttemaet og de sammenhænge hun oplever i temaet.

Annes bruger stadig den *personlige betegnelse* 'man', men taler også om 'du' og 'de'. Jeg antager her, at meningsindholdet i denne sammenhæng bærer på en dobbeltbetydning, hvor subjekt og objekt blandes sammen i betegnelsen 'man'. Herved tolker jeg, at 'man' både refererer til Anne selv og til andre (som udsætter Anne for mobning, drillerier og krænkelser).

Betegnelsen 'du' kan anskues som en form for *irettesættende over-jegs-tale*, der fortæller Anne, at hun selv har skyld i konflikterne, og at hun skal 'lade være med at lege så voldsomt, slå og sparke og gøre de andre kede af det'. Dette er sandsynligvis vendinger, som Anne ofte har hørt fra voksne, som således synes internaliseret i hendes overjeg - i et naturligt forsøg på *tilpasning*<sup>1</sup>.

Denne episode er betegnet som værende tematisk på den måde, at Anne associerer over temaet på en *ikke situationsbestemt* og *ikke personbestemt* måde, men på en måde, der beskriver dimensioner i temaet omhandlende konflikt (hvor Anne fra tid til anden både indgår som offer og som angriber/ mobber). Det er fortrinsvis den triste og monotone kvalitet i Annes lydstemme, der giver anledning til en tolkning om, at 'man' og 'du' også henviser til Anne selv i denne episode,

<sup>1</sup> Jf. også tidligere tolkning af den stadfæstende refleksionssang 'nej nej nej', hvor det internaliserede overjeg ligeledes synes at være dominerende.

idet lydstemmens monotone kvalitet synes mere *introspektiv* eller samvittighedsfuld end såret og vred. Også den sidste strofe 'så de bare blir' kede af det', tolker jeg som bærende på en dobbeltbetydning, idet ordet 'de' både kan referere til de andre børn på skolen, til Annes søskende eller til Annes forældre.

Den sidstnævnte mulighed skal ses i lyset af en kommentar, som Anne på et senere tidspunkt gav, i en situation, hvor vi sammen sad og så et andet barn på skolen blive vred og udadagerende, som slog og sparkede på alt omkring ham. Her fortæller Anne, at sådan kunne hun ikke gøre – for så blev hun bare fjernet derhjemme fra, ligesom sin ældre bror. Således har Anne en bevidsthed om sin egen skrøbelige situation, og om, at hun skal opføre sig ordentligt, og ikke slå og sparke, lige som hun synger i sangen. Med henvisning til Bowlby hævder Killén (1991), at trusler om adskillelse er den mest alvorlige form for psykisk overgreb man kan udsætte et barn for, fordi barnet herved lever med en *kronisk bekymring for det forudsigelige uforudsigelige* (Killén 2005, s.54 og 73). Herved er der stor sandsynlighed for, at det netop er dette følsomme tema, som må fylde meget i Annes bevidsthed, og som derfor afspejler sig i ovenstående narrativer.

Denne episode kan således anskues som et billede på Annes *indre konflikt* mellem samvittighed og angst i forhold til at skulle tilpasse sig andre (overjeget), og hendes egne behov for selvhævdelse og trøst samt blive set og hørt (jeg'et/det'et), eller en anden mulighed: angsten for ikke at være god og sød nok – over for vanskeligheden i at leve op til dette (bl.a. pga. forsvarsmekanismen 'identifikation med angriberen'<sup>1</sup>, som synes at gøre, at hun reagerer aggressivt og udadagerende i truende situationer, hvilket blot skaber nye konflikter i hendes hverdag).

Det monotone udtryk i denne episode kan anskues i forhold til den analoge forbindelse mellem følelsen af begrænsning og den musikalske begrænsede melodiske udfoldelse<sup>2</sup>, som jeg også i de tidligere tolkninger har været inde på. Her fra kan videre tolkes, at Anne har en oplevelse af begrænsning i forhold til både de *ydre og indre konflikter* som præger dette tema.

Disse indre konflikter ser også ud til at komme til udtryk gennem Annes sangnarrativer, hvor jeg tolker, at hun bruger den associative udtryksmåde til ubevidst at prøve at forbinde tanker og følelser omkring temaet til en *samlet fortælling* – måske som et slags 'indre ubevidst drive', der søger at strukturere de kaotiske tanker og følelser for at gøre temaet mere begribeligt.

---

<sup>1</sup> Jf. redegørelsen for typiske forsvarsmekanismer hos omsorgssvigtede børn i afsnit 1.6.2.

<sup>2</sup> En typisk analogisk forbindelse som Storm (2007) peger på i forbindelse med depressive klienter (Storm 2007, s.453)

Denne dimension af sangens fortællende funktion kan ses i forhold til mere generelle antagelser om *narrative fortællinger* i terapi, idet det antages, at klienten/ mennesket skaber og *konstruere sig selv*, sin mening og *identitet* gennem de narrative fortællinger/ historier. Her skaber fortællingen ramme for, hvordan erfaringer opleves, integreres og huskes i bevidstheden<sup>1</sup> (Lundby 2000, s.37).

### Tolkning af tematisk fortællende associationssang – anden og tredje episode

Der optræder yderligere to episoder i Annes sang, som placeres under denne kategori (jf. formdel 11 og de sidste fire takter i formdel 15). Disse to episoder er, ligesom den ovenstående episode, karakteriseret ved, at Annes lydstemme flere steder fremstår *monoton* og er præget af *dybe og få toner*. Udtrykket virker bedrøvende, lidende – og i tredje episode nærmest opgivende. De to episoder gennemgås nu samlet.

#### Udsnit fra den fænomenologiske beskrivelse af denne episode - (formdel 11)

Anne fortsætter nu sangen uafbrudt i de næste 16 takter: '*Fordi jeg savner min familie... jeg savner dem hele tiden... det er længe siden jeg har set dem... det er meget længe siden...*'. Udtrykket er nu igen blevet mere 'talende' eller nærmere fortællende og Annes ambitus er igen faldet - nu til et stadie mellem H og F' (omkring nøglehuls c'et). Alle slut-ordene i ovenstående strofe ('familie', 'tiden', 'dem' og 'siden') synges med en nedadgående tonal 'forvrængning', hvilket giver et lidt lidende eller bedrøvet udtryk.

#### Udsnit fra den fænomenologiske beskrivelse af denne episode - (formdel 15)

Annes følgende strofe ændrer igen udtryk: '*Bare hvis jeg må se min familie igen, men det må jeg sikkert ikke... nej det må jeg sikkert ikke... det tror jeg ikke...*'. Stemmen bliver nu igen mere monoton, idet tonelejet bevæger sig mest mellem H og C' (enkelte steder E'). Hun synger her lidt forsinket i forhold til pulsen, hvilket giver et tungt og slæbende udtryk.

Jeg tolker her, som kategorien antyder, at Anne i disse episoder er associerende i sin syngemåde, idet hun her fortæller om/ associerer over generelle faktuelle bevidste forhold eller temaer i sin *livssituation* (jf. forklaring af begrebet 'association' i indledningen til denne kategori).

<sup>1</sup> Ifølge Lundby (2000) er centrale funktioner ved fortælling, at den er med til at give en oplevelse af kontinuitet og mening i livet, hvilket videre skaber orden i dagligdagen (Lundby 2000, s.37) – kvaliteter, som også synes at gøre sig gældende for Annes anvendelse af improviseret sang. Den narrative fortællings terapeutiske dimension synes meget relevant for forståelsen af Annes terapeutiske og intrapsykiske processer i sangimprovisationen – og denne vinkel uddybes derfor nærmere flere steder senere i specialet.

Det er særligt bemærkelsesværdigt at Anne her (jf. formdel 11) for første gang i sangen bruger betegnelsen '*jeg*'. Dette gør hun ligeledes i den tredje episode (jf. formdel 15). Jeg tolker her, at Anne nu for alvor er *i kontakt med sig selv*, sine følelser og sit '*jeg*' (i analytisk forstand). At hun netop også i disse episoder rent narrativt og meget klart sprogligt formuleret giver udtryk for sine ønsker og behov samt den realistiske sandsynlighed for, hvorvidt dette kan gå i opfyldelse kan understøtte en sådan tolkning, idet disse processer netop ser ud til at kunne være styret af Annes *jeg-funktioner*.

Som det fremgår, så omhandler det narrative betydningsindhold i de to episoder det samme tema omkring savnet af familien samt ønsket om/ længslen efter at se dem igen. Her er det endvidere essentielt, at disse sangnarrativer fremstår, som en fortsættelse af temaet fra Annes første improviserede sang i sessionen forinden (jf. afsnit 3.1). Efter sangimprovisationen i sessionen forinden fortæller Anne om et konfliktforhold mellem moderen og de øvrige familiemedlemmer, der er årsagen til at moderen ikke vil lade Anne se familien særligt mosteren og mormoren (jf. afsnit 3.1). At dette tema således optræder i begge Annes sange kan tyde på, at det er et tema, der fylder meget i Annes bevidsthed og følelser, og at dette tema måske netop rører ved kernen af Annes største følelsesmæssige belastning, nemlig den *konfliktfyldte familiesituation*.

Man kan forestille sig, at en sådan afskæring fra familiemedlemmer kan medføre en oplevelse af *isolation* hos Anne, idet familiens åbning til omverden således er blevet formindsket. En fratagelse af familiemedlemmerne i form af et (måske) trygt og sikkert netværk i et ellers uforudsigeligt og utrykt miljø – kan endvidere være en faktor i Annes meget emotionelle reaktion på dette emne<sup>1</sup>.

Denne tredje episode inden for denne kategori (se formdel 15) har på mange måder sammenhæng til den efterfølgende afsluttende episode med stadfæstende refleksionssang (se formdel 16-17), hvor jeg tolker, at Anne reflekterer over denne episode. Begge episoder er her præget af et meget tungt og opgivende udtryk samt en lille ambitus (fra H til E'). Den analoge tolkning om sammenhængen mellem den lille ambitus og en oplevelse af opgivelse, fastlåshed og ringe mulighed for livsudfoldelse i forhold til dette konfliktprægede tema, synes også her at være af betydning (jf. tolkning af samme analoge forbindelse i den fjerde episode af stadfæstende refleksionssang).

---

<sup>1</sup> Af flere årsager kan denne konflikt have stor betydning for Annes livssituation. En sådan afskæring af kontakt til familien tyder også på forældrenes manglende evne til at erkende, respektere og prioritere Annes behov frem for deres egne, hvilket ifølge Killén (2005) er en gennemgående skadelig faktor ved omsorgssvigt (jf. afsnit 1.6.2).

Endnu en analog sammenhæng, som her kunne gøre sig gældende er, at det tunge udtryk afspejler en følt *kropslig fornemmelse* af tunghed hos Annes, som videre kan have sammenhæng til en intrapsykisk dimension af *opgivelse og fastlåshed*. I pausen forinden (se formdel 13) beder Anne om en stol at sidde på, hvilket netop kan være en reaktion på en sådan fysisk tung fornemmelse i kroppen. En sådan kropslig reaktion (dog kun en hypotese) synes videre at kunne fortælle noget om omfanget af de indre konflikter, som dette emne omhandler, om at Anne er i kontakt med sine følelser og om hvor meget disse følelser fylder hos Anne.

Den opgivende tilstedeværelse og den intrapsyriske dimension heraf afspejles videre i den narrative betydning af denne strofe, idet Anne hurtigt *afviser* muligheden for at få sit ønske opfyldt: '*Men det må jeg sikkert ikke...*'.

Som jeg var inde på i det ovenstående kan det antages, at dette tema, og særlig denne sætning, rører ved kernen af Annes følelsesmæssige frustration, idet hun her giver udtryk for en indre mekanisme, der ser ud til at holde ønsker og håb nede på et minimum for ikke at blive skuffet. Denne mekanisme synes særligt at afspejle en oplevelse af *magtesløshed* i forhold til at kunne ændre på sine livsforhold og en gennemgående *mistillid til omverdenen* (i forhold til at hendes ønsker og behov vil blive lyttet til). Begge er indre forhold, som ifølge Killén (2005), er karakteristisk hos omsorgssvigtede børn (jf. afsnit 1.6.2).

Strofen 'men det må jeg sikkert ikke' kan endvidere også ses i lyset af, at Annes overjeg, som er forankret i indre internaliseringer af forældrenes love og regler, og styret af realitetsprincippet, igen overtager hendes indre jeg-processer. Herved kan tolkes, at ønsket opgives, og håb og vilje (jeg-processer) bliver erstattet af følelsen af magtesløshed - måske for at beskytte sig mod *skuffelse* og en grundlæggende *angst* for alligevel ikke at blive mødt og hørt i sit ønske.

### Kategori V: Oplevelses-fortællende associationssang

Denne måde at udtrykke sig på optræder to steder i Annes improviserede sang (se formdel 9/10 og 14). Disse episoder er særligt karakteriserede ved, at sangnarrativerne ser ud til at være forankrede i *konkrete oplevelser og situationer* modsat den forrige kategori, som jeg mener henfører til mere generelle temaer og livsforhold.



Yderligere er det karakteristisk, at sangmåden her er præget af flere lange toner og et *varierende melodisk udtryk* med en blanding af mange forskellige lyd kvaliteter. Jeg tolker, at der her er en analogi til Annes emotionelle tilstedeværelse, som ligeledes virker kompleks i disse episoder, idet der flere steder kan identificeres flere forskellige følelseslag på samme tid. (F.eks. tristhed, vrede, bebrejdelse og 'sårethed'). Lydstemmens udtryk fremstår mange steder blød, autentisk og alvorlig, med afgrænsede toner (hvor det lyder som om at stemmen /stemmebåndet lukker om og afgrænser hver tone). Måske kan disse 'lukkede' toner opfattes som en analogi til Annes forsøg på at 'holde sammen på' de meget komplekse følelsesmæssige dimensioner, som hun her synes at bære på og give udtryk for? Enkelte steder er klangen mere skrøbelig, luftig og sårbar.

### Tolkning af oplevelses-fortællende associationssang - første episode

Jeg tolker, at denne oplevelses-fortællende associationssang tager udgangspunkt i det følelsesmæssige materiale, som Anne kommer i kontakt med i den foregående refleksionssang (jf. formdel 8).

### Udsnit fra den fænomenologiske beskrivelse af denne episode - (formdel 9 og 10)

'Hver gang var det ikke [led]... for det ikke er'. Her bliver stemmen meget 'tynd', lidt dirrende og skrøbelig, hvilket giver et emotionelt, trist og sårbart udtryk. Dette, sammen med en opadgående melodisk retning på ordene 'ikke er' giver oveni udtrykket en energi, der virker nærmest bebrejdende. Udtrykket er præget af flere lange toner, og har et mere varierende melodisk udtryk end tidligere, idet ambitusen også er steget til nu at spænde fra H til A' (omkring nøglehuls c'et). Anne synger videre: 'Det var ikke særlig godt... for du er [ulykke]... så sød som du ikke gør... for du er en dør...'. Her er de første tre strofers slut-toner opadgående og alle strofernes slut-toner er lange (længere en ¼). Dette, sammen med en nu mere blød klang – og en meget direkte udtrykt stemmeføring, skaber en form for alvor i sangens udtryksmæssige kvalitet. Udtrykket er herudover på en gang både bebrejdende og trist. På sangnarrativerne: 'så sød som du ikke gør... for du er en dør' er der en fornemmelse af vrede i udtrykket, som bl.a. kommer til udtryk gennem en markering af (tryk på) ordet 'du' - og med en lidt mere 'lukket' og tør stemmeføring. Tp. gentager Annes sangnarrativer: 'For du er en dør', hvorefter Anne stadig med en lidt tør og lukket stemmeføring synger: 'for du er en [nør]'. Stemmeudtrykket lyder her både såret og vredt.

Jeg tolker, at det narrative betydningsindhold i ordet 'du' henfører til en bestemt person i Annes liv, som hun her synger til. Der synes således ikke, som tidligere, at være tale om, at Anne taler til sig selv (overjeg'et), idet Annes lydstemme fremstår meget trist, skrøbelig og dirrende, hvilket giver en fornemmelse af at hun føler sig såret og er i en indrestyret tilstedeværelse og sandsynligvis

i kontakt med sit sande selvbillede<sup>1</sup> (Stern), hvor det er hendes egen følelsesmæssige virkelighed, der er i fokus. Særligt på narrativerne 'så sød som du ikke gør' er stemmen meget alvorlig og følelsesbetonet, hvilket giver en fornemmelse af, at Anne føler sig *såret* og ked af det, og at personen bag 'du' har gjort noget forkert overfor hende.

Den *alvor og energi*, der nu er i hendes stemmeføring giver videre en fornemmelse af, at Anne er helt sikker på det hun synger - hun tvivler ikke (det vár ikke særlig godt!). Dette kunne tyde på en fornemmelse af *jeg-styrke* på dette sted. Narrativerne 'For du er en dør... for du er en [nør]' er ligeledes meget følelsesbetonede. Den meget bløde og lidt hæse stemme, der knækker lidt på 'dør' får nærmest Annes stemme til at lyde *bebrejdende, og vred* sammen med det stadige triste udtryk. Jeg tolker, at Anne måske husker en bestemt situation eller række af situationer (som ordene 'hver gang' kunne tyde på), som har været krænkende for hende.

Hvad der er sket får Anne ikke fortalt. Måske fordi ordet 'det' er så sårbart, at konkrete ord herfor vil føre emnet for tæt på, eller måske fordi oplevelsen står så klar for Anne, at hun ikke er bevidst om, at hun ikke helt får fortalt hvad 'det' egentligt er. En anden årsag kan være, at Anne her er i kontakt med oplevelser, som er forankret i en *præverbal selvoplevelse* (Stern), hvilket den associative udtryksmåde og de ufærdige sætninger også kunne tyde på.

Det, at hun vælger at rime i strofen forinden giver en umiddelbar oplevelse af, at Anne igen er på vej over i en mere ydrestyret position (mod forsvar) – og væk fra det følelsesmæssige forbindelse. Det er her min/ terapeutens fornemmelse at Anne har brug for at udtrykke mere i forbindelse med de aktuelle følelser. Spejlingen eller svaret synges således for at vise, at jeg hører hende – og at det er okay at synges og udtrykke det, som hun gør<sup>2</sup>. Måske styrker denne spejling netop de mere tydelige jeg-funktioner, som ser ud til at komme til udtryk i den efterfølgende episode? (se formdel 11 og 15).

---

<sup>1</sup> Stern taler om, hvordan selvoplevelsen kan deles i et sandt selv og et falsk selv – det falske selv der prøver at tilfredsstille andres ønsker og behov – og det sande selv, som er bestemt af indre behov og ønsker. Denne splitting-process begynder i løbet af kernerelateringen og kan fremmes gennem brugen af selektiv afstemning, misafstemning og ikke-afstemning fra forældrene i den intersubjektive relateringsperiode (Mortensen 2001, s.279).

<sup>2</sup> Terapeutens spejling af strofen 'For du er en dør...' i denne episode synges endvidere i en reaktion på en intuitiv fornemmelse af, at Anne her har brug for *støtte og spejling* i sine følelser af svigt og vrede. Dels for at kunne komme videre i sangen (og ikke sidde fast i følelserne på dette sted), og dels for, at hendes forsvar mod disse kraftige følelser ikke skal overtage.

### Tolkning af oplevelses-fortællende associationssang - anden episode

Den anden episode inden for denne kategori optræder, ligesom den foregående associationssang, efter en episode med stadfæstende refleksionssang. Jeg tolker, at refleksionen over temaet '*Det var ikke særlig godt...*' - igen optræder som en form for indledning til den oplevelses-fortællende associationssang. Dog er der også en kortere pause inden denne episode indtræder. (Se den følgende kategori, hvor pausernes rolle i sangen behandles). Dette mønster synes herved at pege på, at de to episoder i denne kategori omhandler det samme tema - og måske også den samme konkrete oplevede situation. Der synges tilsyneladende også om en bestemt person.

#### Udsnit fra den fænomenologiske beskrivelse af denne episode - (formdel 14)

*'Det var ikke særlig godt... ham det skete... nej det var det ikke...'* Stemmelyden er sart, dyb og luftig, og strofernes nedadgående melodiske bevægelse får udtrykket til at virke tungt, energiløst og bedrøvet. Anne fortsætter med et stadig melankolsk udtryk: *'Nej det er ikke særlig sjovt at de slår... og sparker...'* Anne trækker nu nogle af ordene 'de' og 'sparker' ud over flere toner/stavelser, hvilket sammen med det tunge og melankolske udtryk nærmest bliver klagende.

Ligesom den foregående associationssang fremstår narrativerne fragmenterede med ufærdige sætninger, der gør det uvist præcist hvilken situation der synges om samt hvem der optræder i situationen. Det er dog tydeligt, at der i Annes bevidsthed synges om bestemte mennesker og en bestemt oplevelse, som det bl.a. fremgår af strofen '*ham det skete*'.

Jeg tolker her, at Anne igen er i kontakt med '*familiekonflikttemaet*', som strofen '*Det var ikke særlig godt...*' generelt set synes at have forbindelse til (jf. de foregående tolkninger, herunder afsnittet med anden episode af stadfæstende refleksionssang). Her er det en faktor, at familiekonflikttemaet både optræder umiddelbart inden og umiddelbart efter denne episode, hvilket sandsynliggør, at denne sangnarrative episode også befinder sig indenfor dette tema.

En anden mulighed, som ikke helt kan udelukkes er, at Anne er tilbage ved dagens konflikt, hvor '*ham*' kan være den dreng på skolen, som Anne var i konflikt med. Jeg tror dog mest på den første tolkning, idet jeg ud fra det tunge, alvorlige og energiløse udtryk oplever, at denne situation påvirker Anne meget emotionelt, og derfor sikkert '*stikker dybere*' end dagens konflikt. Det er igen ikke til at vide hvem '*de*', der slår og sparker er. Men den følgende strofe taget i betragtning, hvor

Anne igen udtrykker ønsket om at se familien (se formdel 15) tyder på, at 'de' er medlemmer af familien.

Det er min oplevelse, at sangens '*flow*' samt de associerende og reflekterende processer i de tidligere episoder, har sat Anne i forbindelse til fortællingerne i denne kategori. Anne fortæller normalt ikke eksplicit om *personlige og følelsesmæssige emner*. Man kan derfor tolke, at det materiale, som her kommer til udtryk, sikkert normalt har hjemme i mere eller mindre *fortrængte* eller *førbevidste* sider af hendes personlighedsstruktur. - Eller i forhold til narrativ teori: ligger latent i form af 'det usagte'<sup>1</sup>.

På grund af den bebrejdende alvor og bestemthed, som ligger i udtryksformen i disse episoder, tror jeg dog ikke, at dette materiale er decideret fortrængt. Men måske nærmere, at Anne ikke har mange ord til at udtrykke disse svære hændelser med, hvilket viser sig gennem afbrudte og fragmenterede sætninger. En årsag hertil kan være, at følelserne er forankrede i Annes tidlige barndom, hvor hun havde en mindre udbygget verbal bevidsthed og selvoplevelse. Hvis sådanne oplevelser herefter ikke er blevet talt om, kan de sidde i kroppen som (mere eller mindre) *præverbale selvfølelser*<sup>2</sup>, der gennem sproget alene kan være svære at udtrykke. Her kan det netop være en faktor, at musikkens og sangens medie er med til at skabe forbindelse til sådanne præverbale oplevelser eller selvfølelser og med til at muliggøre en eksternalisering af disse oplevelser gennem en slags '*kreativ verbalform*'. (Dette perspektiv diskuteres senere i kapitlets opsamling).

## Kategori VI: Omstrukturerende refleksionspause

Der optræder flere pauser, af forskellig varighed i Annes sang. Udover pauserne i formdel 5 og 13 samt afbrydelsen i formdel 17 (som bliver den endelige afbrydelse), findes der yderligere to små pauser på henholdsvis en og to takter, der omgiver formdel 8 samt en takts pause efter første sangnarrative segment i formdel 16 (jf. bilag 4).

---

<sup>1</sup> Ifølge et social konstruktionistisk perspektiv ligger 'det usagte' ikke som allerede eksisterende ubevidst materiale, men konstrueres først i samtalen/ fortællingen af både glemte, usagte, ubevidste erindringer – og nye erfaringer og oplevelser. "*Den narrative metafor udsiger altså at historierne om vores liv bestemmer oplevelsen af hvem vi er, og at historien bliver nyskrevet eller forandret for hver ny fortælling*" (Lundby 2000, s.40).

<sup>2</sup> En sådan tolkning skal ses i lyset af Daniel Sterns teorier om barnets forskellige tidlige selvfølelser (Brørup et al. 2000, s.51-53).

Som navnet på denne kategori antyder, så tolker jeg i forbindelse med sangens pauseelementer, at Anne er i forbindelse med følelsesmæssigt materiale, som hun bruger pausen til at reflektere over. Dette er bl.a. fordi, der før eller efter pauserne netop optræder episoder med refleksionssang. Endvidere er det min oplevelse, at Anne stadig er *følelsesmæssigt tilstede* i sangens temaer under pauserne, og også i høj grad anvender pauserne til at *mærke sig selv*. Dette tolker jeg, fordi hun for det første vælger at fortsætte sangen efter pauserne<sup>1</sup>, hvor Anne virker meget *koncentreret* og *opmærksom* samt *motiveret* for at synge videre. Dette tolker jeg bl.a. ud fra, at Anne med det samme reagerer på klaverets rytmiske 'optakt-cue' i den første pause, hvorefter hun fortsætter sangen. Også Annes dirigerende udbrud i en pause 'spil videre' (se fordel 13), tyder på en sådan motivation, og på, at Anne i pausen er i forbindelse med noget (indre materiale), som hun enten har brug for at udtrykke - eller har brug for at blive rummet i (evt. af klaverets sandsynlige 'holding-funktion'). Andre årsager til, at jeg tolker at Anne er følelsesmæssigt tilstede i pauserne er, at pauserne særligt optræder efter følelsesmæssigt intenst materiale i forbindelse med den stadfæstende refleksionssang, og at sangnarrativerne på hver side af pauserne har tydelige sammenhænge til hinanden (enten synges de samme ord eller behandles det samme tema).

Jeg har endvidere valgt at knytte ordet '*omstrukturerende*' til denne kategori. Dette er gjort, fordi der trods de tematiske ligheder på hver side af pauserne også synes at ske et omstrukturerende skift i Annes tilstedeværelse i løbet af pauserne. Her kan bl.a. nævnes ændringen i fokus fra 'du' til 'man' efter den første pause (en ændring mod mere indrestyring) samt skiftet fra refleksion til fokus på en bestemt oplevet situation (se skift fra formdel 8 til 9 - og 13 til 14). Begge steder identificeres netop en omstrukturering fra en indadvendt, trist, ubevidst og præverbal tilstedeværelse til en mere alvorlig, udadrettet og vred sårbar tilstedeværelse, hvor den kreative associerende verbalform synes at muliggøre verbalisering på trods af en måske mest præverbal tilstedeværelse<sup>2</sup> (i formdel 9/10 og 14).

I henhold til at forstå pausernes funktion synes Wigrams (2004) begreb 'limbo transitions' også her anvendeligt, idet han også beskriver limboovergangene, som et slags tomt musikalsk rum eller et vakuum<sup>3</sup> (Wigram 2004, s.152).

---

<sup>1</sup> I denne sammenhæng har jeg allerede tidligere uddybet, hvordan et typisk mønster for Anne, ville være, at hun afbryder eller forlader en situation, hvor hun ikke er i fokus.

<sup>2</sup> Her ser jeg en stor terapeutisk værdi i at vende vreden mod noget konkret (f.eks. 'et imaginært du', som Anne gør i sangen) – og herved *handle* på vreden samt *udtrykke og opleve* vreden (jf. forfatterens forforståelser og syn på terapi, hvor inspirationskilden fra bl.a. oplevelsesorienteret psykoterapi er uddybet).

<sup>3</sup> Jf. tolkningerne af den søgende (distancerede) spontansang, hvor limbo-begrebet uddybes.



## 3.4 Opsamling og diskussion af undersøgelsens fund (analysetrin 4)

Ovenstående tolkninger og fund diskuteres nu inden for en opsamlende ramme i henhold til problemformuleringen i en såkaldt meta-diskussion<sup>1</sup>.

For at skabe et overblik over de fundne kategorier vises nedenstående skema, som ud fra hver af de seks kategorier angiver de mest karakteristiske udtrykskvaliteter, tilstedeværelsesmåder, narrative elementer, og indtil videre ekspliciterede potentielle terapeutiske kvaliteter<sup>2</sup> (se figur 3).

**Figur 3: Karakteristiske temaer og kvaliteter ved Annes seks overordnede 'syngemåder'**

Kategorier over Annes forskellige 'syngemåder'	Kvaliteter i stemmeudtrykket	Karakteristiske Tilstedeværelsesmåder	Det narrative indhold (struktur og funktion)	Terapeutiske kvaliteter
Kategori I: <b>Situationsbunden spontansang</b>	Rytmask, tydelig, klar, lys, stor ambitus, melodisk	Ydrestyret, på en gang: legende, umiddelbar, drillende og provokerende, kontrollerende (forsvar)	Provokerende, mobbende narrative fra sprogkultur og fra rolleleg, synger til 'du'	Accept, spejling, rolleafprøvning, motivation, tryghed (succes/mestring), (accept af 'grimme' sider)
Kategori II: <b>Søgende (distanceret) spontansang</b>	Svag, utydelig, luftig, hæs, løbende mindre artikuleret og urytmisk	Søgende, distanceret, reflekterende, tøvende, (limbo-overgang)	Ufærdige sætninger, spontane gentagelser, distance til ordene ('man')	Begyndende kontakt indadtil - og til virkelighed og samvittighed (?)
Kategori III: <b>Stadfæstende refleksionssang</b>	Blød, sart, lange toner, vekslende ambitus, syngende	Indrestyret, emotionel trist, melankolsk reflekterende, eftertænksom	Gentagelser: Den emotionelle essens fra tidligere narrative gentages (ingen nye narrative)	Kontakt til Jeg'et (?), tid til at mærke og reflektere over følelser, stadfæste/ erkende følelser, forholde sig til sig selv (?)
Kategori IV: <b>Tematisk fortællende associationssang</b>	Monotont, talende, associerende, lille ambitus	Indrestyret, emotionel lidende, bedrøvet, trist, opgivende, associerende	Associerer over temaer vedr. konflikter, familie, fortælling (om ønsker, håb, og længsel), bruger betegnelsen 'jeg'	At fortælle, udtrykke sig, sætte ord på, mærke, kommunikere, blive hørt, forbinde indre konflikter
Kategori V: <b>Oplevelsesfortællende associationssang</b>	Tynd, dirrende, sart, luftig, skrøbelig, lange toner, associerende, forskellige lyd kvaliteter	Indrestyret, (autentisk), komplekse følelser, trist, sårbar, såret, klagende, alvorlig, vrede	Fortælling om konkrete situationer og personer, sammenhængende strofer, synger om 'hver gang', 'du' og 'ham' (i datid)	At fortælle, udtrykke sig, sætte ord på, gøre forståeligt, kommunikere, samle oplevelserne, blive hørt, rette vreden ud
Kategori VI: <b>Omstrukturerende refleksionspauser</b>	-	Indrestyret, mærker, reflekterer (omstrukturerer indre og ydre fokus), limbo/ erkendelse?	-	Tid til at mærke og reflektere, tid til at erkende og komme i kontakt med nye temaer (limbo)

<sup>1</sup> Jf. afsnit 2.2.6, hvor begrebet meta-diskussion henvises til Trondalen (2007).

<sup>2</sup> Terapeutiske kvaliteter er i dette speciale defineret som: kvaliteter eller egenskaber ved den improviserede sang, som har et terapeutiske/ behandlende potentiale. Senere i denne opsamlende diskussion redegøres der yderligere for, hvordan begrebet anvendes meget bredt, både i forhold til de elementer, der muliggør den improviserede sang, de elementer, der indgår i 'sanghandlingen' og de elementer som udgør den terapeutiske forandring, herunder de intrapsyke processer.

I det følgende samles den viden, der indtil nu er genereret i denne undersøgelse, og som bl.a. overstående skema illustrerer. De forskellige identificerede temaer og kategorier diskuteres nu i henhold til problemformuleringen<sup>1</sup>.

### 3.4.1 Annes tilstedeværelse

Fokusområdet, der omhandler tilstedeværelse, leder tilbage til det første 'spæde' udgangspunkt for denne undersøgelse – nemlig oplevelsen af, at Annes tilstedeværelse syntes markant forandret under den improviserede sang i forhold til, hvordan jeg tidligere havde oplevet hende (jf. specialets indledning). At der ud fra en mikroanalyse af datamaterialet kan identificeres ikke bare én anden måde at være tilstede på, men mange forskellige forandringer og skift i både tilstedeværelse og udtryksmåde er kommet som en ægte 'induktiv overraskelse'.

Fra inddelingen af de seks kategorier, hvorunder forskellige former for mening og viden er syntetiseret, fremgår det, at der er tydelige analoge forbindelser mellem udtryksmåde (lydstemmens kvaliteter og den narrative betydning) og Annes måde at være tilstede på. I disse forhold kan der ofte sættes *lighedstegn mellem udtryksmåde og tilstedeværelse* (f.eks. et emotionelt/trist udtryk = en emotionel/trist tilstedeværelse). Andre steder synes der i højere grad at være en mere *metaforisk forbindelse* mellem udtryk og tilstedeværelse (f.eks. et svagt udtryk, der kan tolkes som en svag selvfornemmelse).

#### Undersøgelsesfund (generelle tendenser)

Ud fra de mange identificerede analoge forbindelser mellem udtryk og tilstedeværelse genereres følgende hypotese om improviseret sang som fænomen og som terapeutisk metode:

***Improviseret sang kan anvendes til at udtrykke og afspejle klientens aktuelle tilstedeværelse og 'væren-i-verden' (i 'her-og-nuet').***

---

<sup>1</sup>For overblikkets skyld gengives problemformuleringen her:

1: Hvordan kan man forstå og undersøge fænomenet improviseret sang og denne sangforms terapeutiske kvaliteter empirisk og teoretisk - i musikterapi med omsorgssvigtede børn/børn med psykosociale problemstillinger?

2: Hvordan kan undersøgelse af improviseret sang informere om/ generere hypoteser om klientens intrapsyriske processer og måde at være tilstede på under denne udtryksform?

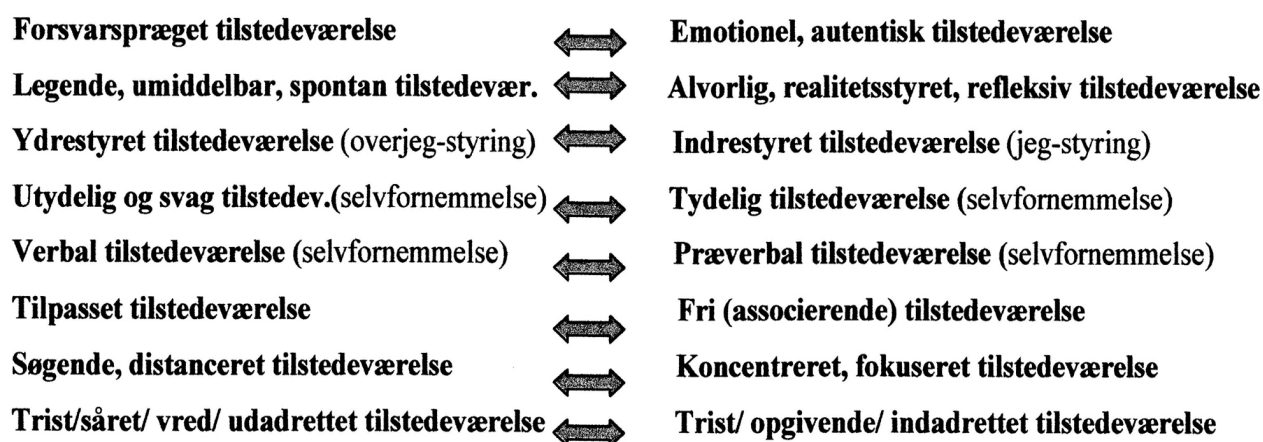


### 3.4.2 Tilstedeværelse og intrapsyke processer

Som det fremgår i definitionerne af disse nøglebegreber (tilstedeværelse og intrapsyke processer), så henfører de begge på hver sin måde til de samme indre forhold, herunder bl.a. emotionelle, bevidsthedsmæssige og psykologiske forhold (idet måden man er på, det man udtrykker og den handling man udfører afspejler de indre forhold og processer).

Oprindeligt har jeg tænkt, at jeg ville kunne fornemme Annes tilstedeværelse i sangen og herudfra finde mulige hypotetiske tolkninger om Annes intrapsyke processer. Men i analysen har det vist sig, at en undersøgelse af tilstedeværelsen også kræver tolkninger om analoge forhold, og at de intrapsyke processer ikke fremstår ud fra rene deduktive hypotetiske tolkninger - men, at det er muligt, at identificere de intrapsyke processer ud fra induktive fremgangsmåder. Dette fordi *udtrykket* fortæller noget om tilstedeværelsen og *forandringerne i tilstedeværelsen* (belyst gennem teoretiske psykologisk begreber) har vist sig at kunne informere om/ generere hypoteser om de intrapsyke processer. Således har undersøgelsen vist, at mange af de intrapsyke processer, som Anne ser ud til at gennemgå i løbet af sangimprovisationen, er tæt knyttet til de identificerede tilstedeværelsesmåder. Nedenstående har jeg omformet de mest centrale forhold, som er identificeret i tolkningerne i forhold til i Annes tilstedeværelse, i form af kontinuummer (se figur 4). Jeg mener her, at det er muligt at anskue Annes *intrapsyke processer* som bevægelser mellem polerne.

Figur 4: Identificerede intrapsyke processer illustreret som kontinuummer



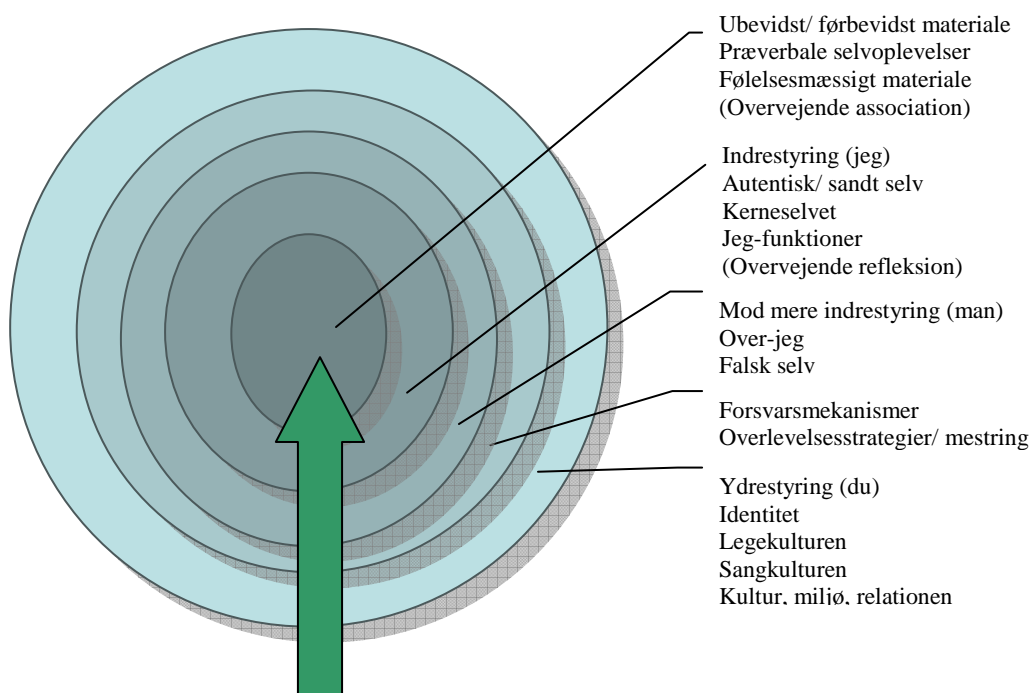
Disse intrapsyriske forandringsprocesser er allerede forklaret i tolkningerne og uddybes derfor ikke yderligere her. Flere af de ovenstående processer diskuteres dog senere i henhold til deres iboende potentielle terapeutiske kvaliteter.

Annes intrapsyriske forandringsprocesser skal ikke i alle tilfælde ses som kronologiske bevægelser fra en side til en anden i forhold til sangens forløb. Her synes kontinuummerne nærmere at afspejle forskellige *indre konflikter* mellem de ovenstående forhold, hvor Anne gennem sangimprovisationen, metaforisk set, bevæger sig frem og tilbage mellem polerne.

Nogle af disse forhold og processer iagttages kun enkelte steder i sangen, mens andre optræder mere gennemgående fra start til slut. Overordnet set tegner der sig et billede af Annes intrapsyriske processer (eller udvikling i tilstedeværelse), gående fra en *forsvarspræget, ydrestyret tilstedeværelse* til en opløsning af dette forsvar, hvilket giver plads til en mere *emotionel forankret og indrestyret tilstedeværelse*.

Nedenstående model (se figur 5) illustrerer denne 'indadsøgende' proces, som et billede på, hvordan Annes indre fokus bevæger sig fra sangens legende begyndelse (med fokus på 'du'), der tager udgangspunkt i en sproglig vending forankret i miljø og sprogkultur, mod et mere virkelighedsnært, indrestyret og emotionelt forankret fokus.

Figur 5: Annes intrapsykiske 'indadsøgende' processer



Figurens forskellige teoretiske grundlag er allerede uddybet i sammenhæng med de præsenterede tolkninger i henhold til de specifikke episoder i Annes improviserede sang. Særligt er figuren inspireret af en psykoanalytisk orienteret tankegang, hvor bl.a. forbindelse til jeg-funktionerne sammen med kerneselvets fornemmelser (Sterns) hjælper med at organisere og bearbejde det materiale, der skabes kontakt til i den inderste ring (herunder bl.a. præverbale oplevelser/ fornemmelser, ubevidst/ førbevidst materiale og intense eller 'ubærlige' følelser). I midten ses en tilstedeværelse på vej mod mere indrestyring, men stadig præget af forsvar og et stærkt 'mor-internaliserende' over-jeg. Forsvaret er placeret mellem den begyndende indrestyring, som dens mekanismer forhindrer og op til det kulturelle felt, hvor Anne i sangens start befinder sig sammen med sit forsvar.

Figuren skal ikke ses som en personlighedsstruktur, hvor Anne kun befinder sig i et lag af gangen. Den skal derimod ses som en overblik-illustration over den proces, som Anne overordnet set synes at indgå i under den improviserede sang, hvor hun også bevæger frem og tilbage mellem lagene i løbet af sangen.

I den yderste ring ses sangkulturen og legekulturen, som en del af de forhold der synes at være med til at *facilitere* den improviserede sang. Disse dimensioner kommer jeg nærmere ind på i det følgende afsnit, hvor der bl.a. fokuseres på de terapeutiske kvaliteter ved Annes improviserede sang.

### Undersøgelsesfund (generelle tendenser)

Fra ovenstående iagttagelser kan det antages, at der under improviseret sang kan igangsættes en '*indadsøgende*' proces mod en mere indrestyret tilstedeværelse og mod en højere grad af forbindelse til selvet og til ubevidst, præverbalt eller emotionelt materiale (f.eks. følelser, temaer eller oplevelser). Klientens sunde *jeg-funktioner* synes ligeledes at kunne komme bedre til udtryk<sup>1</sup>.

Her udover fremgår det af denne undersøgelse, at improviseret sang ser ud til at kunne etablere en *mindre forsvarspræget tilstedeværelse*.

I det følgende afsnit fokuseres, der også på en *anden type intrapsyriske processer*, som Anne synes at befinde sig i under den improviserede sang; nemlig de *kreative* og *skabende* processer

### 3.4.3 Terapeutiske kvaliteter – og fænomenet

Følgende vil jeg i en meget bred forståelse af begrebet 'terapeutiske kvaliteter' fokusere på alle de elementer i Annes improviserede sang, som på den ene eller anden måde (hypotetisk set) kan være med til at imødekomme Annes intrapsyriske (emotionelle og kognitive), interpsyriske (relationelle, sociale og kommunikative) og mestringsrelaterede behov<sup>2</sup>.

I denne redegørelse har jeg fundet det relevant at inddrage både de elementer, der er med til at *facilitere og muliggøre* sangen og de forskellige elementer, der indgår i *selve handlingen* 'at synge improviseret'. Den sidstnævnte synes at give anledning til de tidligere nævnte *intrapsyriske 'indadsøgende' processer*, som ligeledes bærer på adskillige terapeutiske kvaliteter. Disse tre

---

<sup>1</sup> I henhold til analysen tolkes dette bl.a. ud fra Annes evne til refleksion, forholdet sig til virkeligheden, klare sproglige formuleringer samt en logisk og realistisk vurdering af ønsker - i sammenhæng med anvendelsen af betegnelsen 'jeg'.

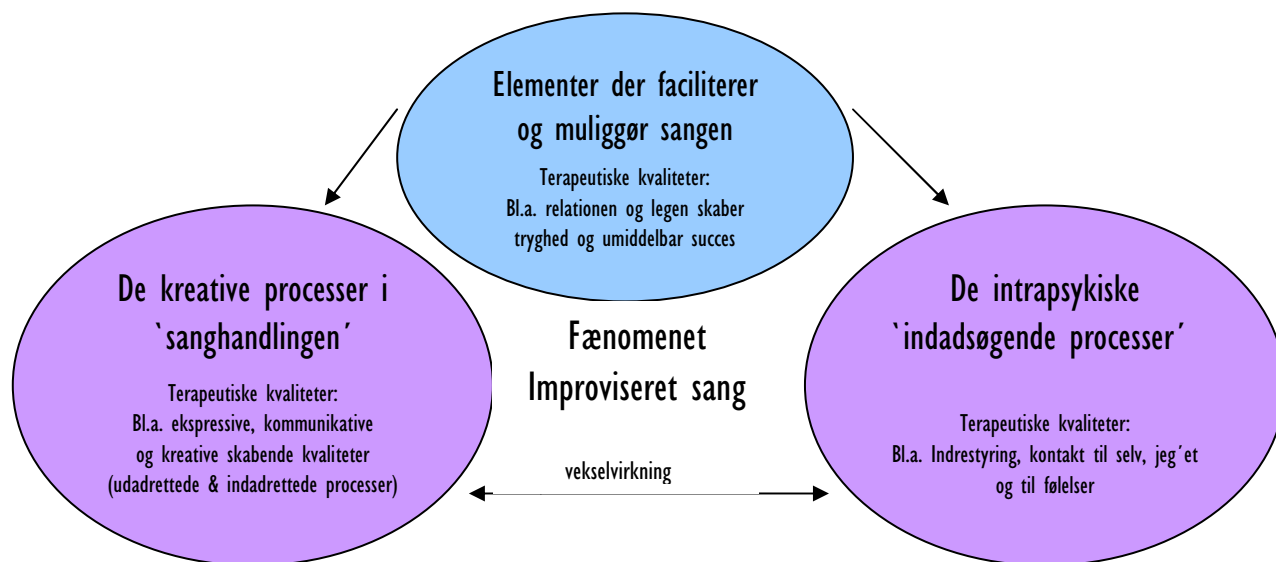
<sup>2</sup> Der henføres her til forfatterens 8. semester projekt (Skougaard 2006), hvor der redegøres for omsorgssvigtede børns generelle behov. Med udgangspunkt i Killén (2005) og Rygård (2004) konkluderes det i projektet, at omsorgssvigtede børns behov kan relateres inden for tre overordnede områder: **Intrapsyriske behov** (mulighed for ny relationserfaring/ tryghed og tillid), **Intrapsyriske behov** (mulighed for at mærke/ udtrykke følelser – at styrke selvværd og selvbillede) – og **Behov for at opleve mestring** (at håndtere verden og sig selv og at forstå verden og sig selv). (Skougaard 2006, s.14).

kilder til de terapeutiske kvaliteter, ser tilsammen ud til at kunne sammenfatte den **forandringsmæssige og udviklingsmæssige virkning**, som sanghandlingen syntes at have for Anne.

En sådan bred forståelse af de terapeutiske kvaliteter, der kan knyttes til Annes improviserede sang, grunder i en erkendelse af, at Annes improviserede sang, og den virkning den har på hende, ser ud til at kunne forstås bedst i sammenhæng med den **kontekst**, som den er opstået indenfor og ud fra de mange forskellige processer, som denne udtryksform består af.

Det har vist sig, at de mange elementer, som udgør eller danner grundlag for de terapeutiske kvaliteter, sammenlagt også kan forstås som de dimensioner, der udgør **fænomenet** improviseret sang. Derfor fører det følgende afsnit både til en opsamling af de fundne terapeutiske kvaliteter, og til en endelig forståelse fænomenet improviseret sang. Nedenstående figur (se figur 6) illustrerer de tre identificerede områder, som de terapeutiske kvaliteter ved Annes improviserede sang ser ud til at kunne forbindes til, og som det videre er muligt at forstå fænomenet inden for rammerne af. Efter figuren gennemgås de forskellige terapeutiske kvaliteter i relation til disse områder.

Figur 6: Tre områder ved fænomenet improviseret sang



## Elementer som faciliterer og muliggør sangen

Denne dimension af improviseret sang indeholder nogle meget grundlæggende terapeutiske kvaliteter ved fænomenet improviseret sang, herunder elementer som eksisterer, som nødvendig ramme for sangens opståen og elementer, som ser ud til at være grundlæggende for, at sangen er meningsfuld for Anne – og dermed har en terapeutisk virkning.

### Relationen

Den *tryghed og tillid* som findes mellem klient og terapeut skaber den basale *åbning* for, at Anne tør udtrykke sig frit i sangen. Endvidere eksisterer der en fælles historie og forståelsesramme mellem terapeut og klient, der bl.a. er baseret på positive og succesfulde oplevelser med at synge (kendte sange) sammen. Dette er ligeledes med til at skabe tryghed og motivation. Under selve sanghandlingen ser det ligeledes ud til at den relationelle dimension (med terapeuten som modtager og projektionsskærm for Annes sang og projektioner) har en afgørende rolle for de processer som igangsættes hos Anne.

### Legekulturen

Annes improviserede sang starter som en leg, hvilket er en samværsform og kommunikationsform som er velkendt for Anne. Den indledende dialogiske rolleleg er grundlag og optakt til sangen og den naturlige umiddelbare måde at udtrykke sig på i leg overføres herved til improviseret sang. Dette ser ud til at skabe *tryghed* omkring denne udtryksform, idet legen fortsætter over i sangen - som leg i toner og ord. Sangens forbindelse til legekulturen kunne her gøre, at Anne fra starten kan *mestre* denne udtryksform og herved får en umiddelbar *oplevelse af succes*. Denne succes kan videre være med til at *motivere* Anne yderligere. Leg indeholder også elementer som fantasi og kreativitet, som måske er med til at facilitere den skabende og improviserende proces (dette diskuteres senere).

### Terapeuten og akkompagnementet

Terapeuten igangsætter sangen ved at *spejle* Annes udtryk. Denne spejling giver Anne en indirekte *accept* af hendes provokerende sider – og hele hendes person. Dette ser ud til at gøre, at Anne føler sig *set og hørt*. Terapeuten fortsætter med at *støtte, forstærke og rumme* Annes udtryk gennem stemmedialog og akkompagnement. Terapeuten er endvidere *projektionsskærm* og *modtager* for fortællingen. Musikken skaber en *tryk ramme* for sangen, som en form for *'Holding environment'*

(Winnicott). Musikken giver endvidere mulighed for pauser i sangen, og herved *tid* og mulighed for at *mærke* (se også afsnit 3.4.4, hvor der reflekteres over terapeutens rolle og akkompagnement).

### Annes behov, historie, ressourcer og motivation

Anne har en god rytmisk fornemmelse, hun forstår de kulturelt betingede musikalske 'cues' og kan lide at synge. Hun er endvidere meget optaget af 'popstjerne-kulturen', som hun forbinder med at være 'en succes' og blive set og hørt (hun vil f.eks. gerne optræde på skolen). Disse faktorer skaber udgangspunkt for, at Anne oplever umiddelbar *mestring*, *succes* og *motivation* generelt i forhold til at synge – og således også i den improviserede sang. Disse faktorer er herved betydningsfulde for, hvordan sangen er meningsfuld (og terapeutisk) for Anne. Det at synge, både færdige og improviserede sange, synes at styrke og tydeliggøre Annes *selvbillede* og *ideal selv* (Kohut) og kan måske herfra være med til at definere hendes *identitet*<sup>1</sup> i miljøet<sup>2</sup>.

### De kreative processer i sanghandlingen

De terapeutiske kvaliteter, som findes under denne kategori har at gøre med de handlinger og processer som er aktive hos Anne under hendes improviserede sang.

### 'Sang-ekspression'

Det at *udtrykke sig* igennem improviseret sang synes at være en kvalitet i sig selv. Omsorgssvigtede børn er, ifølge Killén, præget af et indre kaos af modstridende følelser, som er svære at håndtere. Endvidere hævder Killén, at det er vanskeligt for børn, der ligesom Anne er opvokset med forældre, som er følelsesmæssigt utilgængelige at udtrykke, forstå og bearbejde deres følelser (Killén 2005, s.470). Den improviserede sang giver anledning til, at Anne kan udtrykke sine følelser, hvilket hun kun sjældent gør. Den særlige måde at kunne sammensætte ord og narrativer på i sangen, synes netop at skabe en særlig udtryksform – en '*syngende verbalform*', hvor Annes modstridende følelser kan udtrykkes side om side. Her gives både mulighed for at *sætte ord på følelserne* – og for at reflektere over de følelser, som der ikke umiddelbart er ord for.

---

<sup>1</sup> Dr. Philos. og musikerterapeut Even Ruud har forsket i identitet, og har bl.a. skrevet artiklen 'Music & identity' (1997). Om denne tilsyneladende sammenhæng mellem selv og identitet siger Even Ruud at positive oplevelser og mestring styrker selvværdet, og er med til at skabe en kontinuerlig oplevelse af selvet. Det, at andre også anerkender denne uforanderlighed af selvet, er vigtig for dannelsen af identitet (Ruud 1997, s.6-7).

<sup>2</sup> Den improviserede sang synges ikke for andre på skolen, men gennem sangen kommer Anne i kontakt med den succesoplevelse det er at synge (det kan hun) og hun taler efterfølgende om, hvordan hun gerne vil lave en scene udenfor, og synge for de andre på skolen. Herved er det tydeligt, at en del af de kvaliteter, som Anne oplever ved den improviserede sang, har at gøre med at være en succes og en 'sangstjerne', hvilket hun gerne vil vise til andre. Således synes sangen, i forhold til Annes virkelighed, at have sammenhæng til miljøet og hendes rolle (identitet) på skolen.

Ifølge Killén (2005) har det omsorgssvigtede barn brug for hjælp til at sætte ord på deres følelser, og herved acceptere og forstå deres følelser. Killén understreger her, at disse børn oftest ikke kan udtrykke sig gennem ord, bl.a. fordi traumet kan stamme fra et før-sprogligt stadie - eller fordi en håndteringen af traumet sker gennem dissociering eller fornægtelse. Killén foreslår her historiefortælling og leg som bedre udtryksmåder i forhold til disse børn (Killén 2005, s.470-479). Her synes den improviserede sang på lignende vis at tilbyde en udtryksform, hvor ordene kan anvendes *kreativt, symbolsk, lyrisk* og *musisk* og således blive mere tilgængelige for Anne.

Særligt fremstår muligheden for, at kunne *gentage sine sætninger og holde pauser*, som essentielt for denne udtryksforms terapeutiske kvaliteter, idet der herved skabes tid til at mærke. Netop dette tidsperspektiv (tid til at mærke og reflektere) sammen med den fortællende dimension synes at være med til at igangsætte de tidligere nævnte *indadsøgende intrapsykiske processer*, som bl.a. ser ud til at resultere i bedre *kontakt indadtil* samt forbindelser til *ubevidst, præverbalt* og *emotionelt* materiale. De identificerede intrapsykiske processer kan således siges at være terapeutiske kvaliteter i sig selv, idet Anne her mærker sig selv og forlader sin forsvarsposition, hvilket måske kan skabe grobund for nye måder at håndtere og mestre sin situation på. Da disse processer allerede er præsenteret, uddybes de ikke yderligere her (jf. afsnit 3.4.2, figur 5).

Også måden, hvorpå både *subjekt og objekt* (jeg/du/man) og *nutidsform, datidsform og fremtidsform* kan blandes i dette syngende *lyriske sprog*, synes at skabe en særlig udtryksramme, hvor det giver mening at synge det, der ligger lige for, uden at skulle tage hensyn til sprogregler og logik. En særlig terapeutisk kvalitet som fremstår er, at f.eks. *halve sætninger* stadig virker meningsfulde inden for denne kreative syngende ramme, måske fordi følelsesudtrykket lige såvel består i lydstemmens kvaliteter. Det at give udtryk for indre følelser og tanker lader også til kunne medføre en form for *indre forløsning* hos Anne, hvilket den stille og afslappede stemning efter sangen kan tyde på.

### Fortælling og kommunikation

Den improviserede sang har en fortællende dimension. Derfor kan den improviserede sangs terapeutiske kvaliteter også anskues i henhold til generelle antagelser om *narrative fortællinger* i terapi, hvor det antages, at klienten skaber og *konstruerer sig selv/ sit selvbillede*, sin mening og sin identitet gennem de narrative fortællinger og historier, idet fortællingen skaber ramme for, hvordan erfaringer opleves, integreres og huskes i bevidstheden (Lundby 2000, s.37). Her er



centrale funktioner ved fortællingerne, at de bl.a. er med til at give en **oplevelse af kontinuitet og mening i livet**, hvilket videre skaber orden i dagligdagen – kvaliteter, som også synes at gøre sig gældende for Annes anvendelse af improviseret sang. Annes indre konflikter ser ud til at komme til udtryk gennem sangnarrativer, hvor hun bruger den associative udtryksmåde til at forbinde tanker og følelser omkring temaer og oplevelser til en **samlet fortælling**.

Endnu en terapeutisk kvalitet ved denne fortællende dimension er, at Anne udover at bearbejde og konstruere mening og selvbillede også **kommunikerer** sin fortælling ud til terapeuten. Her får hun fortalt om autobiografisk materiale, oplevelser, aktuelle livstemaer, konfliktforhold, ønsker, følelser og tanker, som bliver modtaget, delt og rummet. Disse informationer og fortællinger er efterfølgende med til at opbygge **og styrke relationen og det fælles tillidsforhold** og eksisterer som udgangspunkt for **videre samtaler**. En anden dimension af det kommunikative i Annes sang er, at Anne er opsat på at skulle optage sangen, og at hendes mor skal høre den. Således synes sangen at have endnu et kommunikativt formål, idet den herved sandsynligvis også rummer nogle informationer og udsagn direkte rettet til moderen (f.eks. ønsket om at se familien og den sorg og længsel, som Anne bærer på i den forbindelse).

### Refleksion, association, spontanitet, improvisation og leg

Udover den **udadrettede dimension** af den improviserede sang, hvor Anne udtrykker, kommunikerer og fortæller og den **indadsøgende proces**, hvor Anne mærker sig selv, kan der identificeres endnu en proces, som har at gøre med det skabende og kreative element i den improviserede sang. Anne formår gennem forskellige **kreative 'intrapsyriske' processer**, at skabe en fortælling om og et udtryk for det hun rummer indeni i den pågældende situation. Dette er så atypisk for Anne, at det er interessant at se på mere eksakt, hvilke redskaber hun benytter sig af i denne proces (processen improviseret sang). Hvilke processer og redskaber anvendes til at sætte den indadsøgende proces i gang – som videre giver mulighed for at udtrykke og kommunikere?

Den **legende** måde at udtrykke sig på i sangens start giver mulighed for at **afprøve** denne udtryksmåde inden for en kendt ramme. Leg indeholder også elementer som **fantasi og kreativitet**, som synes at være relateret til den senere refleksive og associative måder at relatere til sig selv på i Annes sang. Måske kan den legende tilstedeværelse igangsætte sådanne mere refleksive og associative processer. Eller måske bliver leg, fantasi automatisk til 'indadsøgning', refleksion, og

association i en kreativ proces, idet forsvaret nedbrydes og virkelighed og realiteter kommer mere i fokus.

Denne *bro fra leg/ fantasi til virkelighed/ realiteter*, som herved måske er med til at igangsætte den mere autentiske og følelsesmæssige del af den improviserede sang, synes således at røre ved en grundlæggende terapeutisk kvalitet ved improviseret sang. Denne iagttagelse er særlig interessant for mig som undersøger, fordi mange teoretikere (bl.a. Winnicott<sup>1</sup> 2003, Bjørkvold 1992) netop taler om, hvordan legen er brobygger mellem menneskets indre subjektive forestillingsverden og den ydre objektive virkelighed. Denne information har eksisteret som en ren rationel filosofisk viden, som jeg først nu, efter denne undersøgelse, kan placere i en meningsfuld kontekst.

Den 'dybere' dimension af børns leg (den *virkelige/ realistiske dimension*) synes for alvor at blive konkret og tydelig i Annes sang, da der sker en tydelig udvikling fra den grinende rolleleg - til at legens tema bliver virkelighedsnært for Anne, idet og hun tager projektionerne ind ('du' bliver til 'man' og senere til 'jeg'). Hun mærker noget – reflekterer over det – udtrykker noget – søger indad/ mærker noget – husker en oplevelse – associerer mens hun fortæller – mærker følelserne bag/ reflekterer over temaet – husker igen en oplevelse osv.

Det kan her diskuteres, hvilke processer der faciliterer hvilke. Men i henhold til processen i Annes improviserede sang, ser der ud til at være et mønster i, at tanker og associationer over en konkret oplevet situation (herunder også rollelegen) sætter Anne i kontakt med et mere virkelighedsnært livstema, som hun reflekterer over - og kommer i kontakt med følelser og temaer omkring. Hun associerer over temaet og finder frem til en slags essens (f.eks. 'det var ikke særlig godt'), som hun videre reflekterer over. Hun kommer i kontakt med en ny oplevelse/ situation, som hun associerende fortæller om, hvorefter processen starter forfra igen. Opsummerende ses der indledningsvist en proces fra:

Leg (oplevelse) → til refleksion (følelser/tanker) → til association (tema) → til refleksion (følelser/tema)

Efterfølgende ses et mønster, som gentager sig to gange i Annes improviserede sang:

Fra association (oplevelse) → til association (tema) → til refleksion (følelser/tanker)

---

<sup>1</sup> Psykologen D. W. Winnicott har forsket i legens betydning for menneskets liv og har skrevet bogen 'Play and Reality'(1971) – Den danske oversættelse 'Leg og Virkelighed' (2003).

## Hypoteser om fænomenet improviseret sang – forandring og udvikling

Den kreative skabelsesproces, som til dels illustreres i de ovenstående mønstre, synes at pege på en konstant *vekselvirkende proces* mellem: indadrettede processer (erindringer om, associationer over, refleksioner omkring følelser, temaer og oplevelser), udadrettede processer (fortællende, kommunikerende, forløsende processer) og de tidligere nævnte 'indadsøgende' processer (f.eks. forbindelse til nye følelser, dele af selvet).

Her synes ligeledes at være et vekselvirkende forhold mellem det der inden for psykoanalysen kaldes primærprocesser (med manglende logik, sprogregler og tids - og årsagssammenhænge) og sekundærprocesser, som synes at manifestere sig i Annes til tider eftertænksomme og reflekterende udtryk samt de meget realistiske forestillinger om egne begrænsninger (Brørup 2000, s.306).

At alle disse processer arbejder side om side synes at være en særlig terapeutiske kvalitet i den improviserede sang, idet det muliggør, at der kan *opleves, mærkes, skabes, udtrykkes og reflekteres* på samme tid.

Denne vekselvirkning mellem indadrettede og udadrettede processer, ser ligeledes ud til at give anledning til, at det verbale selv og et mere præverbalt selv (Stern) optræder side om side i den improviserede sang. Det er her særligt bemærkelsesværdigt, at undersøgelsen, ifølge mine tolkninger viser, at de narrative fortællinger særligt bliver skabt i forbindelse med en præverbal (associerende) tilstedeværelse, hvorimod Anne i højere grad vælger at reflektere tavst i sin verbale tilstedeværelse. Dette er dog kun hypoteser.

Efter denne opsamlende diskussion af undersøgelsens fund, synes fænomenet improviseret sang, som det optræder i Annes case, at kunne sammendrages til overordnet at indeholde følgende processer og forandringspotentialer:

- 'Indadsøgende' intrapsyriske processer
  - Bl.a. mindre forsvar, bedre kontakt indadtil, kontakt til jeg'et og et tydeligere selv billede<sup>1</sup>
  - Ny erfaring med at mestre konfliktfyldte følelser (RIG'er)<sup>2</sup>
- Kommunikative og relationelle kvaliteter (dele indre tanker og følelser med andre)
  - Ny (relations) erfaring med at udtrykke sig og blive hørt, accepteret og rummet (RIG'er)
- Ekspressive kvaliteter (sætte ord på følelser)
  - Forløsning af indestængt energi (bundet til usagte/ uudtrykte konfliktrelaterede temaer)
  - Narrativ konstruktion af selv, identitet og virkelighed (en ny fortælling om sig selv og gøre det usagte til sagt)
- Kreative skabende processer (bl.a. association, refleksion, spontanitet, improvisation, , leg, ironi)
  - Giver mulighed for en oplevelse af succes og mestring ved skabelsesprocessen (af lyrik, melodi og sang)

### 3.4.4 Afsluttende refleksioner vedrørende terapeutens forholdemåde og akkompagnement

I denne undersøgelse har der været fokus på klientens tilstedeværelse og intrapsyriske forhold, hvorimod de interpsyriske, relationelle og interaktionelle dimensioner af denne terapeutiske episode har været mere i baggrunden. Dette fokusvalg er taget med en bevidsthed om, at ikke alle dimensioner ved dette fænomen vil fremgå af undersøgelsen. Dog har det vist sig, at mange af de fund, som undersøgelsen har frembragt, er uløseligt forbunden til relationelle temaer og processer, selvom de er 'groundede' i klientens indre processer. Det synes således ikke muligt, at forstå dybden af Annes tilstedeværelse og intrapsyriske processer uden også at forstå og inkludere de interpsyriske og kontekstuelle processer, herunder bl.a. terapeutens forholdemåde. Derfor vil jeg afsluttende diskutere, hvordan terapeutens rolle og forholdemåde, både narrativt og musikalsk, kan have indvirket på Annes improviserede sang.

---

<sup>1</sup> Ifølge Killén (2005) udvikler omsorgssvigtede børn et dårligt og forvrænget selv billede og en lav selvfølelse – og har en indre verden fuld af negative følelser og tanker om sig selv og sin verden. De får ofte på et tidligt tidspunkt et indtryk af, at de ikke er gode nok og uønskede og har ansvar for alt, hvad der går galt i familien. De oplever, at de kun har værdi, når de lever op til forældrenes forventninger og tilfredsstillende forældrenes behov (Killén 2005, s.162).

<sup>2</sup> Psykologen Daniel Stern mener, at barnet danner indre arbejdsmodeller i form af skemaer for f.eks. 'skemaer-for-at-være-sammen-med', som kan omkombineres og omarbejdes bl.a. gennem refigurering (lån fra Riceour), som inkluderer frit svævende opmærksomhed mellem forskellige skemaer, hvor de kombineres frit gennem udviklingen af fantasier, erindringer og beretninger (Mortensen 2001, s.263).

## Terapeutens sangnarrativer

På grund af Annes markante forsvarsmekanismer var relationen til Anne præget af mange overføringer og projektioner<sup>1</sup>. En forståelse for Annes kerneproblematikker var her essentiel for ikke at reagere med forsvar på disse modoverføringsfølelser. Da jeg i forbindelse med denne undersøgelse efterfølgende har lyttet til audiooptagelser af forløbet, er disse modoverføringsfølelser flere gange blevet aktiveret (i form af genkendelige kropslige fornemmelser<sup>2</sup>).

Da jeg igangsatte analysen af Annes improviserede sang, med grundige gennemlytninger, blev jeg hurtigt klar over, at jeg ikke følte de samme modoverføringsfølelser, som normalt i samvær med Anne. Selvom Anne i starten af sangen er provokerende i sit sprog, så har jeg i sangen (og ved lytningen af sangen), hverken en fornemmelse af forsvar eller grænseoverskridelse.

Dette synes jeg er en meget spændende og relevant observation, idet dette kan fortælle noget om de terapeutiske kvaliteter ved improviseret sang og noget om terapeutens interventionsmuligheder i denne udtryksform/ kommunikationsform. Det er her min oplevelse, at sangformen (som udtryksmåde) har den samme virkning på mig, som på Anne – at forsvaret på sin vis ophæves. En mulig årsag til dette, tror jeg, skal findes i den *lyriske sangnarrative udtryksform*. Her er det bemærkelsesværdigt, at Annes udtryk ('så kan du bare lær' det... det har du nemlig godt af'), hvor 'du' er henvendt til mig, - ikke besvares direkte tilbage til Anne. Den lyriske sangform giver her terapeuten mulighed for at spejle/ gentage Annes sangnarrativer direkte, stadig i 'du-form' og således give slip på rollen fra rollelegen. I stedet for at have hver sin rolle (mobber/ offer) giver sangformen nu terapeuten mulighed for at forstærke, støtte - og indirekte acceptere Anne i sin rolle. Sangformens dialogiske interaktionsmåde er således markant anderledes fra både almindelig tale og fra rollelegen, og giver herved helt andre muligheder. Særligt er det her bemærkelsesværdigt, at sangformen tillader, at begge parter (terapeuten og klienten) kan være 'på samme side'. Begge indtager rollen som det samme subjekt, der synger til et tredje 'du' (objekt) – et slags *fælles tredje*.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Projektioner og overføringer bestod bl.a. i konstant afprøvning og testning af tillidsforholdet samt stærke modoverføringsfølelser, hvor jeg særligt i de første sessioner kunne føle mig kontrolleret og sårbar i forhold til mine grænser og min personlige integritet.

<sup>2</sup> I denne praktikperiode brugte jeg meget tid på at bevidstgøre mig de mange modoverføringsfølelser som opstod i arbejdet med denne klientgruppe. Dette blev gjort gennem gruppesupervision, gennem teoretisk indsigt og igennem musikalske improvisationer, hvor jeg brugte tid på at mærke kropsligt, hvordan modoverføringsfølelserne føltes.

<sup>3</sup> Som jeg tidligere er inde på i tolkningerne, tror jeg, at denne direkte spejling fra terapeutens side, giver støtte og accept af Annes her-og-nu tilstedeværelse samtidig med, at den tillader hendes provokerende 'grimme' side. Og jeg tolker her, at netop denne accept og tilladelse til at synge sådanne provokerende og umiddelbare udtryk er med til at gøre denne udtryksform brugbar for Anne og således facilitere sangen.

## Terapeutens akkompagnement

Fra analysen fremgår det, at terapeutens akkompagnement spiller en helt central rolle både for facilitering af sangen og for opretholdelsen af sangen. Dette konkluderes ud fra sangens mange pauser og 'refleksions-episoder', hvorunder akkompagnementet ser ud til at danne ramme for sangen og holde sammen på formen - og herved give tid og rum til at mærke, tænke, reflektere samt omstrukturere fokus og tilstedeværelse (bl.a. i kraft af eventuelle limboovergange). Akkompagnementet spilles i et fremadgående stabilt rytmisk tempo (108-112 slag/min.) inden for en I-II-VI-I-forbindelse i E-dur, hvor grundtone og kvint hele tiden spilles i bassen sammen med små støttende melodiske forløb, mest indenfor den pentatone skala, hvilket giver en meget forudsigelig ramme.

Set i henhold til, at akkompagnementet netop er den holdende instans i improvisationen, må det antages, at den faste struktur og form, forudsigeligheden og de musikalske 'cues' i slutningen af pauser og formdele er vigtige for Annes udtryksmuligheder og tryghedsfølelse under sangen – og måske afgørende for, at hun overhovedet vælger at udtrykke sig gennem improviseret sang? I musikken fokuserer jeg på, at musikken er flydende og fremadgående, så den 'tillader' Anne at fortsætte sangen så længe hun har lyst. Min primære kontakt til Anne er gennem musikken, idet hun under sangen befinder sig bag mig, så vi ikke kan se hinanden<sup>1</sup>. Det private rum, som herved skabes til Anne (hvor jeg ikke kan se hende), synes ligeledes, sammen med musikkens rum at facilitere en tryk ramme, inden for hvilken Anne får mulighed for at mærke sig selv<sup>2</sup> (og være sig selv med sit 'jeg').

Herved blev klaverets støttende og rummende effekt endnu vigtigere, idet Anne under sangen har kontakt til meget sårbart følelsesmæssigt materiale. Det må antages, at disse følelseslag kræver en form for jeg-støttende ramme for at kunne rummes af Anne. Jeg tolker i den sammenhæng at klaveret rolle netop giver en sådan støtte i form af Winnicotts<sup>3</sup> begreb '*holding environment*'.

---

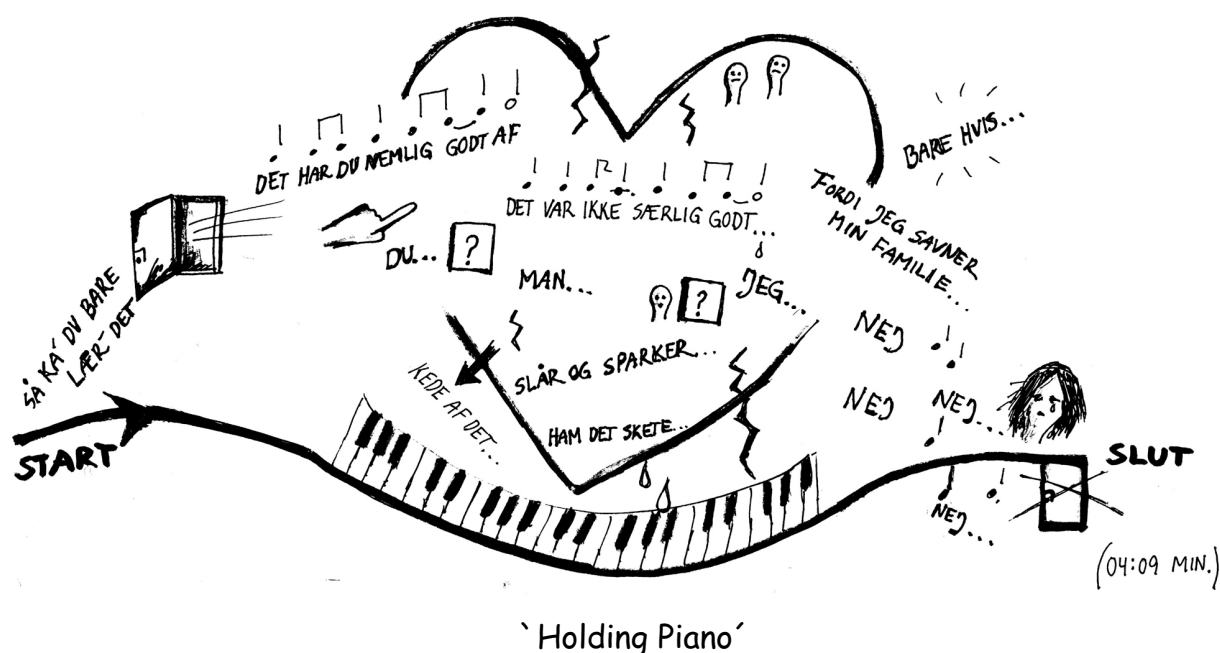
<sup>1</sup> Efter den indledende spontansang, hvor Anne placerer sig bag mig, havde jeg i situationen en tydelig følelse af, at jeg ikke skulle vende mig om og se på Anne under sangen (eller intervenere for meget med stemmen), men lade hende have sit eget fysiske og lyd-mæssige rum under improvisationen.

<sup>2</sup> I flere af de terapeutiske forløb, som jeg havde på samme sted, oplevede jeg på lignende vis, at mange af de omsorgssvigtede børn bedst kunne udtrykke følelsesmæssigt materiale (gennem sang, lyrik eller leg) inden for afgrænsede fysiske rammer, som flere af børnene placerede sig i. Her indgik bl.a. trommesættet, en hule og en borg af instrumenter som fysiske rammer.

<sup>3</sup> Efter Donald W. Winnicotts opfattelse, har spædbarnet total mangel på personlighedsintegritet (sammenhæng) og er fuldstændig afhængig af den moderlige omsorg og er ikke i stand til psykisk at holde på sig selv og holde sammen på sig selv. Derfor tilbydes barnet, ideelt set et "holding environment" – et stabilt miljø, hvor barnet både i konkret bliver holdt om, og overført forstand bliver rummet i forhold til dets følelser (Brørup 2000, s.40).

Som afslutning på den opsamlende diskussion præsenteres nedenstående grafiske notation af Annes improviserede sang (se figur 7). I den grafiske notation illustreres klaveret nederst i billedet som et 'holding environment' eller 'holding piano'. Den grafiske notation placeres her for at give læseren et hurtigt og overskueligt overblik over analysegenstanden og de centrale temaer inden forfatterens fund sammenlignes med trianguleringens fund i det følgende afsnit.

Figur 7: Grafisk Notation af 'Annes improviserede sang'







## 3.5 Triangulering via 'interobserver' ved Sanne Storm (trin 4)

I dette afsnit præsenteres en såkaldt 'forskertriangulering', der her anvendes som en form for krydsvalidering af undersøgelsens fund<sup>1</sup> (Hansen et al. 1997, s.396). Trianguleringens fund præsenteres igennem en komparativ analyse i henhold til undersøgelsens øvrige fund (jf. afsnit 3.3.4). (Jf. også afsnit 2.2.7, hvor metoden uddybes).

### 3.5.1 Formål og design

Trianguleringen har til formål at validere undersøgelsen gennem en anden persons oplevelse af Annes improviserede sang, idet den ellers er meget præget af subjektive tolkninger, der bl.a. er 'biased' af terapeutens modoverføringsfølelser, fordi forsker og terapeut er en og samme person.

Til at tilføre undersøgelsen et sådant mere validt standpunkt er musikterapeuten Sanne Storm<sup>2</sup> udvalgt. Sanne Storm har en betydelig viden omkring stemmens udtryksmåder - både praktisk og teoretisk<sup>3</sup>. Herved optræder trianguleringen også som en form for 'specialist-vurdering' af undersøgelsesgenstanden.

De indledende procedurer for udviklingen<sup>4</sup> og udførelsen af trianguleringen samt de informationer og guidelines, som er blevet givet til deltageren ses i bilag 6. Sanne har ud fra sin lytning nedskrevet sine tolkninger af sangen, som herved betragtes som 'trianguleringsdata' (se disse data i bilag 7).

Med udgangspunkt i problemformuleringen sammenlignes følgende de mest fremtrædende af Sanne Storms fund med forfatterens fund.

---

<sup>1</sup> Som det fremgår i kapitel 2 kan den anvendte trianguleringsmetode placeres under kategorien 'interobserver', hvor flere personer/forskere observerer (her lytter til) de samme data (Bruscia 1995, s.408).

<sup>2</sup> Sanne Storm, cand.mag. i musikterapi. Uddannet i Roy Heart-stemmetræning. Ansat som musikterapeut ved Landsygehuset, Psykiatrisk hospital i Tórshavn, Færøerne. Ph.d-studerende ved Aalborg Universitet.

<sup>3</sup> Sanne Storm har erfaring med forskning og analyse af stemmen/ stemmebrug i musikterapi (Storm 2002 og 2007) samt Storms igangværende (siden 2005) Ph.d. projekt 'Development of a voice assessment tool in music therapy'.

<sup>4</sup> Trianguleringens 'udførelsesguide' er udviklet med inspiration fra forskellige fænomenologiske musikanalysemetoder (herunder bl.a. Trondalen 2007). I den metode, som anvendes i specialet - guides deltageren igennem tre forskellige 'lyttetrin' (to former for åben-lytning) og en mere fokuseret lytning.

### 3.5.2 Sammenlignende perspektivering og diskussion

Som en indledende bemærkning er det relevant at nævne, at Sanne ikke har læst de udleverede informationer om klienten inden sin analyse, hvilket må siges at sætte et spændende perspektiv på hendes tolkninger. Det kan herved antages, at Sannes fund i højere grad er fri for 'bias' og endnu mere induktivt 'grounded' i Annes stemmekvaliteter end forfatterens fund<sup>1</sup>.

I det store hele er der mange overensstemmelser mellem Sannes og forfatterens fund, idet begge beskriver en intrapsykisk udvikling fra forskellige former for forsvar, ufrihed og ydrestyring til en større kontakt indadtil til følelser, jeg-styrke og indrestyring. Andre umiddelbare ligheder findes særligt i beskrivelserne af Annes følelsesmæssige tilstedeværelse. F.eks. anvender begge ordet 'tristhed' i formdel 6/10, og 'længsel' i formdel 11/12. Videre identificerer Sanne en modløshed i den sidste del, som kan sidestilles med den opgivenhed, som er central i forfatterens analyse.

Endnu et fremtrædende lighedstræk er i formdel 3, hvor Sanne sætter lighedstegn mellem den luftige ukomprimerede stemmekvalitet og et lavt selvværd. Dette stemmer overens med forfatterens tolkning på dette sted, hvor jeg lidt i samme stil tolker, at det utydelige svage udtryk har sammenhæng til en svag selvoplevelse.

Herudover ser mange af de gennemgående forskelle ud til at grunde i forskellige teoretiske referencerammer og i den grundlæggende forskel i forhold til, hvor detaljerede analyserne er<sup>2</sup>. Endvidere er der særlige pointer, som Sanne, med sin tydelige forankrede psykiatriske og musikterapeutiske erfaring og viden opfanger og kan placere i forhold til begreber fra sin egen forskning omkring stemmebrug i musikterapi<sup>3</sup>. Sanne baserer udelukkende sine tolkninger på stemmekvaliteten, hvor mine tolkninger i høj grad understøttes af den narrative betydning og af sammenhængene episoderne imellem<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Selv om forfatteren har anvendt en induktiv tilgangsvinkel til analysens data så vil tolkningerne alligevel i en eller anden grad være prægede af hendes forforståelser, teoretiske kendskab til emnet og ikke mindst af den tætte relation til klienten samt kendskab til klientens historie, problematikker og livsforhold (jf. også afsnit 2.1.3, hvor faktorer omkring troværdighed, 'bias' og subjektet i undersøgelsen belyses. Se også det afsluttende kapitel, hvor specialets metoder stilles i et kritisk lys).

<sup>2</sup> Det skal i den forbindelse bemærkes, at den tid, som henholdsvis forfatterens og trianguleringsdeltageren har brugt på analyserne er meget forskellige. Hvor Sanne Storm har brugt et mindre antal timer over få dage, har forfatteren udarbejdet analysen over flere måneder. Det er dog bemærkelsesværdigt, hvor mange detaljer Sanne Storm trods dette har indfanget, og at hun på den korte tid har formået at give meget professionelle og dybt relevante tolkninger.

<sup>3</sup> Der er selvfølgelig også pointer, som forfatteren særligt opfanger, som følge af fokus på flere detaljer og ud fra kendskabet til klient og kontekst. Men her tages udgangspunkt i Sanne Storms fund, og der fokuseres således ikke på de elementer, som hun ikke inddrager.

<sup>4</sup> I en overordnet sammenligning er det endvidere centralt, at Sanne ikke har fokus på de skabende processer (f.eks. legende, associative, refleksive processer), men kun på de psykologiske og psykopatologiske processer.

## Tilstedeværelse og intrapsyke processer

I Sannes tolkninger er det særligt fremtrædende, at hun identificerer et *split* i Annes stemmekvalitet og intrapsyke tilstand, idet hun mener, at Anne på en gang har et udtryk af en *sårbar lille pige* og af en mere *handlekraftig voksen*. Dette understøtter Sanne med, at stemmen på en gang er lys med hovedresonans – og mere mørk og fyldig med bryst resonans. Sanne placerer særligt dette split i sangens første periode (de første par minutter)<sup>1</sup>. Hun foreslår, at Anne måske har brug for denne voksenfigur, og derfor må finde sin indre handlekraft for at overleve<sup>2</sup>.

Selvom jeg ikke har identificeret et sådant split i min analyse, er jeg meget enig i denne observation. Dette med udgangspunkt i, at jeg også senere i musikterapiforløbet oplever sådanne tendenser til splitting (bl.a. i forbindelse med mor-projektioner af henholdsvis ond/god mor).

Sannes tolkning af Annes 'stemmesplit' kan måske videre bidrage med en ny vinkel i forståelsen af den divergens, som jeg finder mellem udtrykket og de sunge ord i den 'søgende distancerede spontansang' samt den dobbeltbetydning, som jeg beskriver i forbindelse med legen, ironien og forsvaret (i formdel 1 og 2). Måske kan forståelsen af denne splittethed også bidrage med en dybere forståelse af den første oplevelses-fortællende associationsang (se formdel 9 og 10), hvor jeg identificerer mange forskellige tilsyneladende komplekse følelseslag og stemmekvaliteter samtidig<sup>3</sup>.

Sanne taler også om, at Anne i starten ikke er '*groundet*' og *uden fodfæste*, hvilket måske kan stå i sammenhæng med forfatterens beskrivelse af Anne som værende ydrestyret – og uden forbindelse indadtil. Sanne taler i den forbindelse også om Annes split, som hun hører i forhold til resonansens placering, som mest er i hovedet - og således *splittet fra kroppen*, hvorudfra hun tolker, at der er følelser, som er svære at udholde og være i kontakt med.

---

<sup>1</sup> Her beskriver jeg på lignende vis også flere tvetydigheder hos Annes, herunder bl.a. forholdet mellem en overdrevent tilpasset - og en kontrollerende overlevelsesmekanisme, som måske også kunne anskues i henhold til Sannes identificering af Annes split.

<sup>2</sup> Dette stemmer, ifølge Sanne, overens med, at Anne netop har en svag og følelsesmæssig fraværende mor. Sanne udtrykker i den forbindelse en stærk bekymring i forhold til Annes splitting-mekanisme, idet der heri ligger potentiale for en personlighedsforstyrrelse evt. af borderline karakter. At Annes mor netop har denne diagnose kan måske her understøtte Sannes fornemmelse.

<sup>3</sup> F.eks. identificerer jeg i Annes lydstemme en sårethed samtidig med en alvor, som i henhold til Sannes fund også kunne forstås som et split mellem 'den lille (sårede) pige' og en mere 'handlekraftig (alvorlig) voksen'.

Udover den splittede tilstedeværelse, har Sanne særligt fokus på såkaldte '*kerne-toner*'<sup>1</sup>, hvilket udgør endnu en spændende iagttagelse. Kerne-tonen forbinder Sanne med et '*selvhealende sted*' eller en *base*, hvor Anne er *autentisk og kan give sig selv omsorg*. Sanne identificerer flere steder denne 'kerne-tone-anvendelse' (tonen H) i formdel 6 og 7, hvor hun mener, at Anne får en begyndende kontakt til sig selv. Jeg beskriver ligeledes i denne episode en begyndende kontakt indadtil (hvor Anne skifter fokus fra 'du' til 'man'). Dog mener jeg ikke, at Anne i denne episode er helt autentisk og i sit sande selv (som kerne-tonen refererer til), men at hun er præget af sit 'mor-internaliserede-over-jeg' og stadig er noget ydrestyret<sup>2</sup>.

Da Sanne ikke har differentieret så meget imellem de forskellige episoder (hun inddeler kun sangen i fire episoder), er det svært at sige, om vi egentlig er deciderede uenige her. Sanne forklarer heller ikke rigtigt disse kernetoners funktion på dette sted. Generelt beskriver Sannes 'kernetonen', som en tone, der ikke blot henfører til en følelsesmæssig forbindelse, men i højere grad til en kontakt til et indre sted eller base, hvor der er en oplevelse af jeg-styrke, som bl.a. inkluderer handlekraft og styrke til at kunne forholde sig til sine følelser – og til at give sig selv omsorg.

Måske kan man her forestille sig, at kernetonernes virkning er mere forskudte, og at den egentlige forbindelse til en eventuel selvhealende base først rigtig viser sig i den efterfølgende episode (formdel 9 og 10), hvor jeg også identificerer en intrapsykisk proces fra et meget følelsesmæssigt og skrøbeligt udtryk - mod en større jeg-styrke hos Anne. Sanne identificerer ligeledes noget hun kalder '*et mere handlekraftigt udtryk*' på dette sted, hvilket måske kan forenes med den form for jeg-styrke, som jeg fornemmer her.

Sanne identificerer endvidere en *omsorg og tristed* i stemmekvaliteten<sup>3</sup> i denne periode (mellem formdel 6 og 10). Denne dimension af omsorg er endnu en kvalitet, som ikke indgår i forfatterens analyse, men som jeg alligevel mener giver stor mening i forhold til at forstå de terapeutiske kvaliteter og processer i sangen. I sammenhæng hertil taler Sanne om, at Anne i de to sidste

---

<sup>1</sup> Begrebet 'kernetone' er Sannes eget begreb, som henfører til en særlig tone, hvor et menneske kan være mest fri og umiddelbar i sit udtrykssted. Sanne identificerer her tonen H som Annes kernetone, idet denne er mest resonansfyldt og således repræsenterer et sted hvor Anne har sin egen alder, og hvor hun er mest autentisk i sin tilstedeværelse og udtryk (hverken lille pige eller voksen). Sanne mener, at kernetonen udgør en form for selvhealende base, hvor det er muligt for Anne, at give sig selv egenomsorg. Sanne forstår bl.a. denne 'kerne-tone' i henhold til Daniel Sterns 'kerne-selv', ud fra en god forbindelse til jeg 'et samt ud fra musikterapeuten Inge Nygaard Pedersens teori om 'det private rum' (jf. bilag 6, hvor Sanne uddyber denne forklaring).

<sup>2</sup> Forfatterens tolkninger er dog i høj grad prægede af det narrative indhold på dette sted, hvor Sannes tolkninger udelukkende har udgangspunkt i stemmekvaliteten.

<sup>3</sup> Sanne fortæller her, hvordan en mørk, blød og resonansfyldt stemmeklang ofte anvendes i omsorg, ømhed og tristed.

episoder (formdel 12 og 16/17) også giver sig selv omsorg (synger til sig selv) og 'luller' sig selv. Her mener Sanne ikke, at Anne er i så tæt kontakt til terapeuten (og klaveret) længere og hun tolker, at der ligeledes er mere distance til følelserne, idet *Anne har isoleret sig*. Her er det interessant, at jeg af mere rationelle veje, i henhold til den narrative betydning i den sidste tematiske associationssang (formdel 15) også foreslår, at Anne generelt i forhold til dette 'familiekonflikttema' - kunne være i en *oplevelse af isolation*, idet hun er blevet afskåret fra det ekstra trykke netværk, som familien måske repræsenterer for hende (jf. s.64).

Dette synes at illustrere en spændende dimension af undersøgelsesgenstanden, idet Sanne og forfatteren her når frem til den samme indre følelse hos Anne, men af forskellige veje (Sannes tolkning beror på lydstemmen – hvor min beror på en længere rationel tolkning ud fra narrativerne). Herfra kan man måske antage, at der er sammenhæng mellem narrativerne i den tematiske associationssang (i formdel 15) og i lydstemmen efterfølgende (i formdel 16), hvilket kan videre understøtte en hypotese om, at Anne anvender refleksionssangen til at mærke og være til stede i de følelser og temaer, som hun kommer i forbindelse med i associationssangen.

Sanne fremhæver særligt episoden ved formdel 11 og 12 som *central for sangens terapeutiske proces*. Sanne observerer her, at stemmen fra at være splittet nu forandrer sig markant til kun at indeholde den ene kvalitet (*den lille pige*). Sanne får her associationer til en lille pige på ca. tre år, som er ked af det, alene, modløs og fuld af længsel.

Det er her bemærkelsesværdigt, at på netop det sted (i formdel 12), hvor jeg tolker, at Anne går over i refleksionssang, beskriver Sanne, at Anne bliver mere fjern og indadvendt, hvilket stemmer godt overens. Det er dog Sannes oplevelse, at Anne her *synger til sig selv* 'luller sig selv' og giver sig selv omsorg bl.a. gennem kontakten til 'kernetonen', hvormed hun ifølge Sanne igen får sin 'egen alder'. Jeg har hverken oplevet en sådan lullen eller egenomsorg – men derimod en trist reflekteren. Dog har vi det tilfældes her, at vi igen begge fremhæver Annes kontakt til sit jeg<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup>Sanne forstår her kontakten til kernetonen i forbindelse med en kontakt til jeg'et. Jeg (forfatteren) forstår generelt den refleksive tilstedeværelse i forhold til en anvendelse af jeg-funktionerne (bl.a. i form af en forholden sig til sig selv).

## Terapeutiske kvaliteter

At Anne i formler 11 og 12 får kontakt til sine *følelser* og sin '*lille pige*' - og bagefter formår at finde sine indre '*selvhealende kræfter*' i form af jegstyrke og kernetonen – fremhæver Sanne som den mest centrale kvalitet i den terapeutiske proces. Denne udpegning af et sådant helt særligt vigtigt sted i sangen, mener jeg er af stor værdi for denne undersøgelse, idet jeg ikke på samme måde i min opsamling har haft fokus på sådanne særlige øjeblikke<sup>1</sup>.

Af andre terapeutiske kvaliteter nævner Sanne klaverets '*holdende funktion*' i form af den faste puls, hvilket også er en dimension, som fremgår af forfatterens analyse. Sanne gør herudover opmærksom på en holdende funktion i terapeutens ord, som hun mener '*holder Anne fast*' i sit udtryk, så hun frit kan synge *umiddelbare associationer*. Dette understøtter og udbygger min noget intuitive fornemmelse af, hvordan mine narrative spejlinger kan have indvirket på processen. Derimod har jeg ikke selv været opmærksom på den holdende funktion ved min sang i form af '*fastholdning*'.

Endvidere har jeg ikke været opmærksom på den måske '*negative kvalitet*' forbundet med at synge i det højere toneleje – hvilket ifølge Sanne kan give Anne en fornemmelse af at være forkert (ikke passe ind), idet Sanne mener, at Annes stemme her bliver ufri. Dette er en vigtig iagttagelse i forhold til, hvordan improviseret sang som terapeutisk fænomen synes at afhænge af terapeutens facilitering og støtte. Sanne mener dog her, at terapeutens ord og akkompagnement kompenserer for en potentiel negativ virkning.

### 3.5.3 Afsluttende bemærkninger

Generelt er der stor overensstemmelse mellem Sannes og forfatterens tolkninger. Der er dog et sted, hvor jeg er decideret uenig i Sannes tolkning. Dette er i forbindelse med *pausernes funktion*, hvor Sanne mener, at Anne mister den følelsesmæssige kontakt. Her er jeg modsat af den opfattelse, at Anne netop bruger pausernes tid og rum til at mærke de følelser, som dukker op<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Jeg er dog enig med Sanne i denne sammenhæng, idet jeg også har identificeret en særlig kontakt indadtil på dette sted - bl.a. med udgangspunkt i, at Anne for første gang anvender betegnelsen 'jeg' (i formler 11). Endvidere peger jeg på, at Anne her er inde ved kernen af sin største følelsesmæssige belastning, idet hun her (formler 11) gentager stroferne fra sessionen forinden omhandlende savnet af familien. Jeg tolker her, at denne gentagelse af disse narrativer kan tyde på, at det er et tema, der fylder meget i Annes bevidsthed og følelser, og at dette tema (pga. gentagelsen) måske netop rører ved kernen af Annes følelsesmæssige frustration; nemlig den konfliktfyldte familiesituation.

<sup>2</sup> Jeg tolker her, at den opgivende tilstedeværelse gør, at Anne får brug for at sidde ned. Dette skal videre sammenholdes med at Annes stemmekvalitet netop virker tung og trist på dette sted.

De mest fremtrædende elementer af Sannes observation er nu diskuteret i henhold til forfatterens fund. Mange ligheder er fundet, og der kan herved i et vist omfang kastes et mere troværdigt lys over forfatterens tolkninger. Samtidig bidrager trianguleringen også med helt nye iagttagelser; både fund, som jeg ydmygt må indrømme er indlysende, og som jeg alligevel ikke har været opmærksom på (bl.a. splittingmekanismen) og fund, som jeg ikke er enig i (f.eks. pausernes funktion). Trianguleringen har således bidraget med nye dimensioner og forståelser af Annes improviserede sang, som sammen med forfatterens analyse giver en endnu dybere forståelse heraf. I specialets sidste kapitel diskuteres trianguleringen inden for en metodekritisk ramme.

Sannes trianguleringsfund findes i bilag 6. - Og det står herved læseren frit for at drage yderligere sammenligninger, idet det ikke er muligt at inddrage alle nuancer inden for rammerne af dette speciale.

Med disse triangulerende refleksioner og perspektiver afsluttes nu specialets empiriske undersøgelse. I det følgende kapitel perspektiveres de mest fremtrædende elementer og kvaliteter ved undersøgelsen kort inden for en teoretisk ramme, hvorefter der redegøres for undersøgelsens endelige konklusioner.





# 4 Afrundende perspektivering

## – med udgangspunkt i en kvalitativ litteraturgennemgang

*I dette kapitel præsenteres en kort perspektivering i henhold til en litteraturgennemgang om improviseret sang i musikterapi som er udarbejdet af forfatteren (se bilag 7, hvor der redegøres for procedurerne omkring udarbejdelsen af litteraturgennemgangen, og hvor litteraturgennemgangen præsenteres). Aspekter fra litteraturgennemgangen inddrages her som perspektiverende ramme, med henblik på at belyse undersøgelsens sammenhæng til eksisterende musikterapeutiske forståelser af emnet (jf. også afsnit 2.2.5, hvor litteraturgennemgangens placering i specialet er uddybet).*

### 4.1 Sammenlignende perspektiveringer

Alle de teoretiske kilder baserer deres forståelse af emnet på `single-case-litteratur` samt teoretiske forståelsesmodeller, hvilket gør, at sammenligninger imellem kilderne netop synes vigtig for forståelsen af det omhandlede fænomen.

I forhold til casen om Anne er det interessant at se, hvor mange ligheder der er, i henhold til de litteraturgennemgangens syv kilder. Ikke bare ses der ligheder i forbindelse med terapeuternes tolkninger af det der foregår, men også i forhold til beskrivelserne af, hvordan børnene udtrykker sig og indgår i den improviserede sang. Her beskrives klienternes udtryk meget på samme måde, som jeg oplever Annes udtryk, bl.a. et mere autentisk udtryk (s.21 og 22) en større koncentration, en dybere forbundenhed (s.23) samt bevægelsen fra et forsvarspræget udtryk mod et mere emotionelt udtryk (s.22).

Endvidere er det interessant, hvordan Etkin (s.23) også beskriver en vekslen mellem en lille og en hård stemme, meget i lighed med Sanne Storms beskrivelse af Annes stemmesplit. Austin (s.12) taler om et sådant stemmesplit som analog til et splittet selv, fordi traumatiserede mennesker ofte ligger låg på stemmen, som et dissociativt forsvar, bl.a. som en reaktion på ikke at blive mødt og lyttet til. Således kan denne splittingsmekanisme måske siges at være en gennemgående faktor for omsorgssvigtede, idet deres kerneproblematikker netop kan siges at bestå i, at deres behov ikke bliver mødt. Både Austin og Storm (s.12) mener, at sangen kan skabe forbindelse til den del af

---

selvet, som barnet har måttet afskære (for at forsvare sig mod svigt), fordi stemmen har direkte forbindelse til kroppen og åndedrættet, hvilket kan hjælpe til grounding og til at mærke sig selv.

Alle musikterapeuterne beskriver mange forskellige sideløbende processer, som foregår under den improviserede sang (som i specialets undersøgelse), både i forhold til intrapsykiske, relationelle og kreative dimensioner. Både Robarts, Pavlicevic og Storm (s.16-17) taler om, hvordan sangen kan bygge bro mellem den ydre og den indre verden, idet der udtrykkes samtidig med, at der er kontakt til dybe indre lag. Her fremhæves bl.a. en integrerende, en reparerende, en re-arrangerende og en reorganiserende funktion ved sangen (s.16-17,22). Der er således stor enighed om, at det at udtrykke sig gennem den improviserede sang kan skabe indre forandring. Også terapeutens `holding` og `containing` af barnets udtryk er centralt hos alle, ligesom adgangen til det præverbale selv fremhæves både af Robarts, Austin og Storm (s.22).

Robarts fremlægger, som den eneste af kilderne sin egen teori om sammenhængene mellem de kreative skabende processer, de relationelle processer og de intrapsykiske processer (s. 18-19). Hun mener her, at det er muligt at integrere præverbale oplevelser i `*musikalsk æstetisk form*` og at sangen gennem det dynamiske og musikalske samspil både kan skabe adgang til præverbale oplevelser, integrere disse oplevelser samt skabe nye relationelle oplevelser på dette niveau. Robarts mener videre, at sangen herved kan forbinde de præverbale og de verbale selvoplevelser, hvilket også er forfatterens hypotese i dette speciale. De mange ligheder mellem forfatterens fund og kildernes fund (imellem) synes yderligere at kunne fortælle om improviseret sang, at dette fænomen i høj grad formår at tydeliggøre klienten og hendes/ hans indre verden. Dette antages ud fra, at de samme komplekse mekanismer ved dette fænomen er identificeret hos alle kilderne uden at der er anvendt nogen form for dybdegående analyse.

Mange andre interessante faktorer ved dette fænomen kunne nævnes her. Det tillader rammerne for dette speciale imidlertid ikke og der henviser derfor til bilag 7 for yderligere læsning om emnet. De mange dimensioner, der er identificeret i specialets undersøgelse opfølges nu af en endelig konklusion i henhold til problemformuleringen.

# 5 Undersøgelsens konklusioner

*I dette kapitel præsenteres undersøgelsens konklusioner i henhold til problemformuleringen. Konklusionerne bygger på specialets kvalitative empiriske 'single-case' analyse af improviseret sang.*

Dette speciale består grundlæggende af en induktiv kvalitativ empirisk 'single-case' analyse af improviseret sang. Undersøgelsens overordnede mål har været, at skabe en dybere forståelse for improviseret sang som fænomen, samt de terapeutiske kvaliteter og den mening, der knytter sig hertil, dette med specifikt fokus på klientens tilstedeværelse og intrapsyriske processer. I specialet gives der ét bud på, hvordan improviseret sang som fænomen kan forstås.

Ud fra undersøgelsens fund drages nu de endelige konklusioner i henhold til specialets problemformulering. Det skal fremgå, at konklusionerne ikke henfører til generelle antagelser om fænomenet, men relaterer til den specifikke unikke case, som denne undersøgelse omhandler. Der foreslås dog på hypotetisk vis enkelte generelle tendenser i konklusionens slutning.

## 5.1 Tilstedeværelse og intrapsyriske processer

I denne undersøgelse er det fundet, at det gennem mikroanalyse og fænomenologisk inspireret musikanalyse er muligt at generere hypoteser om klientens tilstedeværelse og intrapsyriske processer ud fra audiooptagelse af en klients improviserede sang.

I tolkningerne af klientens *tilstedeværelse* tages udgangspunkt i en sammenholdelse af dynamiske, strukturelle og emotionelle lyd kvaliteter, som videre er sammenholdt med det narrative betydningsindhold samt den betydning som ligger henholdsvis forud og bagud for den aktuelle episode. I tolkningerne af det referentielle meningsindhold er relevante teoretiske perspektiver anvendt lejlighedsvist.

Ud fra kodning og kategorisering af disse former for tilstedeværelse er der identificeret seks overordnede '*syngemåder*' i klientens improviserede sang:

- Situationsbunden spontansang
- Søgende (distanceret) spontansang
- Stadfæstende refleksionssang
- Tematisk fortællende associationssang
- Oplevelses-fortællende associationssang
- Omstrukturerende refleksionspauser.

Undersøgelsen viser, at de *intrapsyriske processer* kan forstås ud fra forandringer i måden at være tilstede på.

Af *overordnede psykologiske/ emotionelle intrapsyriske processer* er der identificeret 8 overordnede intrapsyriske forhold som disse processer bevæger sig imellem (se figur 4). Forholdene kan forstås som poler i kontinuummer.

*Figur 4: Identificerede intrapsyriske processer illustreret som kontinuummer*

<b>Forsvarspræget tilstedeværelse</b>	↔	<b>Emotionel, autentisk tilstedeværelse</b>
<b>Legende, umiddelbar, spontan tilstedeværelse</b>	↔	<b>Alvorlig, realitetsstyret, reflektiv tilstedeværelse</b>
<b>Ydrestyret tilstedeværelse (overjeg-styring)</b>	↔	<b>Indrestyret tilstedeværelse (jeg-styring)</b>
<b>Utydelig og svag tilstedeværelse (selvfornemmelse)</b>	↔	<b>Tydelig tilstedeværelse (selvfornemmelse)</b>
<b>Verbal tilstedeværelse (selvfornemmelse)</b>	↔	<b>Præverbal tilstedeværelse (selvfornemmelse)</b>
<b>Tilpasset tilstedeværelse</b>	↔	<b>Fri (associerende) tilstedeværelse</b>
<b>Søgende, distanceret tilstedeværelse</b>	↔	<b>Koncentreret, fokuseret tilstedeværelse</b>
<b>Trist/såret/ vred/ udadrettet tilstedeværelse</b>	↔	<b>Trist/ opgivende/ indadrettet tilstedeværelse</b>

Nogle af disse forhold og processer iagttages kun enkelte steder i sangen, mens andre optræder mere gennemgående fra start til slut. Dog ses der, i henhold til Annes improviserede sang, en generel tendens fra venstre mod højre, hvilket gør, at de fundne intrapsyriske processer i sig selv også kan betegnes som værende terapeutiske kvaliteter. Ved nogle af punkterne kan der findes terapeutiske kvaliteter ved begge poler.

## 5.2 Fænomenet improviseret sang og dets kvaliteter

I henhold til det første spørgsmål omkring fænomenet og de terapeutiske kvaliteter herved viser undersøgelsen overordnet, at improviseret sang inden for denne kontekst er et mange-facetteret fænomen, der bl.a. kan forstås som en episodisk *’kreativ syngende verbalform’*, hvortil der kan knyttes potentiale for forskellige intrapsyke og interpsyke forandringsprocesser samt terapeutiske kvaliteter. Endvidere konkluderes det, at det kun er muligt at forstå den improviserede sang i sammenhæng med den *kontekst*, som fænomenet opstår i – og i sammenhæng med de faktorer, der er med til at *facilitere* den improviserede sang. Dette fordi fænomenet opstår spontant, forankret i *’her-og-nu-situationen’*.

I undersøgelsen konkluderes det, at det både er muligt at forstå *fænomenet improviseret sang* og de *terapeutiske kvaliteter* herved ud fra følgende tre vinkler:

- Processer og kvaliteter, der er med til at facilitere sangen/ episoden.
- Processer og kvaliteter, der indgår i den kreative sanghandling.
- Processer og kvaliteter med relation til forekommende intrapsyke *’indadsøgende’* processer (de sidstnævnte ses i ovenstående kontinuummer).

**Det konkluderes, at følgende elementer er med til at facilitere den improviserede sang:**

Relationen, legekulturen, terapeutens accept og *’her-og-nu-spejlinger’*, terapeutens og klaverets *’holding-funktioner’* samt klientens ressourcer, historie, motivation og umiddelbare oplevelse af mestring og succes.

**Det konkluderes, at følgende elementer indgår i den kreative sanghandling:**

- Udadrettede kreative handlinger
- Kreative (skabende) *’intrapsyke’* processer

**Der er identificeret følgende udadrettede kreative handlinger:**

Kommunikation, fortælling og ekspression/ forløsning. De overordnede terapeutiske kvaliteter som kan relateres til disse handlinger er:

- 
- At sætte ord på følelser og dele indre tanker og følelser med andre og forstå egne følelser.
  - Ny (relations) erfaring med at udtrykke sig og blive hørt, accepteret og rummet (RIG'er)<sup>1</sup>.
  - Forløsning af indestængt energi (bundet til usagte/ uudtrykte konfliktrelaterede temaer).
  - Narrativ konstruktion af selv, identitet og virkelighed og at skabe en ny fortælling om sig selv og gøre det usagte til sagt.
  - Mulighed for at udtrykke sig `lyrisk´ og `musisk´. Her skal forstås, at det narrative udtryk kan bestå af: gentagelser, pauser, halve sætninger, blanding af nutid, datid og fremtid, blanding af subjekt og objekt, blanding af leg og virkelighed – og stadig være meningsfuldt.

### **Der er identificeret følgende kreative (skabende) `intrapyskiske´ processer:**

Spontane (legende/ improviserende) processer, refleksive processer og associerende processer.

Det antages, at disse tre typer processer alle rummer forskellige former for emotionelle/ indadsøgende kvaliteter, kognitive/ organiserende kvaliteter og kreative/ skabende kvaliteter. De overordnede terapeutiske kvaliteter som kan relateres til disse processer er følgende:

- De legende/ spontane processer er med til at igangsætte sangen, idet legen faciliterer en tryk velkendt ramme, som giver mulighed for umiddelbar mestring og succes.
- De refleksive processer giver tid til at mærke sig selv samt organisere, stadfæste og opsamle det sunge meningsindhold, hvilket måske kan danne grobund for ny erkendelse.
- De associerende processer forbinder tanker, følelser, temaer og oplevelser til sammenhængende fortællinger, hvilket bl.a. giver mulighed for kommunikation, eksternalisering, indre forløsning samt narrative konstruktioner af sig selv.

---

<sup>1</sup> Psykologen Daniel Stern mener, at barnet danner indre arbejdsmodeller i form af skemaer for f.eks. `skemaer-for-at-være-sammen-med´, som kan omkombineres og omarbejdes bl.a. gennem refigurering (lån fra Riceour), som inkluderer frit svævende opmærksomhed mellem forskellige skemaer, hvor de kombineres frit gennem udviklingen af fantasier, erindringer og beretninger (Mortensen 2001, s.263).

## 5.3 Hypoteser om generelle tendenser

Ud fra undersøgelsen genereres følgende hypoteser om generelle tendenser ved fænomenet improviseret sang inden for en musikterapeutisk kontekst:

*Det er forfatterens hypotese, at improviseret sang kan afspejle og informere om klientens aktuelle tilstedeværelse og 'væren-i-verden' (i 'her-og-nuet').*

*Det er forfatterens hypotese, at klienten gennem denne 'kreative-verbale' udtryksform kan få mulighed for at udtrykke oplevelser fra præverbale dele af selvet, fordi musikken (både sangformen og det 'holdende' akkompagnement) kan skabe en tryk ramme. – Og fordi den særlige 'musiske-lyriske' måde at sætte ord og sætninger sammen på skaber tid til at tænke, mærke, associere og reflektere, samtidig med at klienten kan udtrykke sig verbalt.*

*Det er forfatterens hypotese, at der gennem improviseret sang kan igangsættes en 'indadsøgende' proces mod en mere indrestyret samt mindre forsvarspræget tilstedeværelse - og mod en større grad af forbindelse til selvet, jeg-styrker og til emotionelt materiale.*





# 6 Metodekritik og perspektivering

*Som afrunding på specialet forholder forfatteren sig i dette kapitel kritisk til undersøgelsens anvendte metoder, hvor der bl.a. reflekteres over specialets troværdighed som videnskabeligt værk. Herefter følger en kort perspektivering bl.a. med fokus på specialets relevans for det musikterapeutiske felt.*

## 6.1 Videnskabelighed

Som jeg fastslår i specialets metodeafsnit, så stiler denne undersøgelse ikke efter objektive sandheder, men skal bl.a. anskues indenfor rammerne af et konstruktivistisk og et pragmatisk sandhedsbegreb (jf. afsnit 2.1.3). I lyset af dette har jeg tilstræbt at eksplicite de forforståelser og bias, som undersøgelsen i høj grad bygger på, samt 'gennemsigtiggøre' og dokumentere alle handlinger i analysen trin for trin. Fundene i denne undersøgelse repræsenterer således én måde at forstå improviseret sang på – og ikke nogen form for endegyldig sandhed.

### 6.1.1 Overvejelse omkring tolkning og fund

Selvom undersøgelsens overordnede videnskabsideal således inkluderer en åbenhed over for forskellige forståelser, mener jeg alligevel, at der kan identificeres visse svagheder netop i forbindelse med undersøgelsens tolkninger og fund.

Som det beskrives inden for hermeneutikken, så kan den hermeneutiske cirkulære proces være en uendelig proces. En sådan uendelig proces er ikke mulig indenfor hverken de tidsmæssige eller de 'sidemæssige' rammer af et speciale. Dette gør, at jeg i analyseprocessen har været nødt til at træffe nogle valg (bl.a. hvad angår kategorisering og tolkning) og holde fast ved dem, også selvom det i slutfasen har vist sig, at jeg kunne have gået andre veje. F.eks. ville mange af de fundne kategorier og meningsenheder sikkert være meget mere udbygget, præciseret - eller udskiftet med helt andre, måske mere dækkende forståelser, hvis den analytiske proces kunne fortsætte. Hertil skal tilføjes, at den løbende psykologiske teoretiske integration af de mange dimensioner, som analysen har afdækket, også kunne udbygges meget mere, og herved skabe grundlag for en langt

dybere forståelse af emnet. Også integrationen af den viden der i forvejen findes inden for dette område er spartansk, hvilket ligeledes er en svaghed ved undersøgelsen<sup>1</sup>.

### Overvejelser omkring undersøgelsens tilgang til datamaterialet

Omvendt kan man også stille spørgsmålstejn ved, om der, i dette grundlæggende empiriske speciale, er lagt for meget vægt på de løbende teoretiske perspektiveringer, som er foretaget ud fra et hermeneutisk/ konstruktivistisk videnskabsideal. Her kunne man forestille sig, at en endnu mere induktiv tilgang til datamaterialet, bestående af rene meningskondenseringer (den oprindelige fænomenologiske tilgang) ville give helt andre fund, som ikke på samme måde ville være konstrueret gennem psykologiske begreber som f.eks. association og kreativitet, men i højere grad ville være beskrivende i henhold til Annes særlige udtryk. Fra en sådan mere essentialistisk tilgangsvinkel til datamaterialet, kunne man forestille sig at begreber som f.eks.: luftsang eller distancesang i stedet ville definere undersøgelsens fund.

Her kan man videre stille spørgsmålstejn ved undersøgelsens 'påståede' induktive tilgang. Undersøgelsens fund grunder alle i datamaterialet, men er efterfølgende sat i forhold til forskellige teoretiske forståelser og begreber. En særlig svaghed ved specialet synes her at bestå i forfatterens teoretiske bias, som dels grunder i forfatterens forforståelser – og dels grunder i udarbejdelsen af den teoretiske litteraturgennemgang inden foretagelsen af den empiriske analyse. Her kan det være en ubevidst faktor i min analyseproces, at jeg har haft kendskab til mulige temaer inden for emnet og herudfra har fokuseret på mange af de samme processer, som andre kilder inden for dette emne.

### 6.1.2 Overvejelser omkring 'forsker-terapeut-forholdet' og trianguleringen

Kenny et al. (2005b) mener, at kvaliteten og nøjagtigheden af forskerens fortolkning inden for hermeneutik afhænger af den nærhed, der er mellem undersøgelsesfænomenet og forskeren. Det faktum, at jeg i denne undersøgelse både er en del af fænomenet (terapeuten) og forskeren, mener jeg således har flere fordele end ulemper. Alligevel er der områder i denne henseende, hvor det har været meget givende for undersøgelsen med en forsker-triangulering; Bl.a. ser det ud til, at være lettere for en udenforstående 'co-forsker', at danne sig et umiddelbart overblik over

---

<sup>1</sup> Her kan bl.a. nævnes den kvalitative litteraturgennemgang, som forfatteren har udarbejdet, men som ikke indgår som en egentlig del af undersøgelsen. Herfra indgår kun enkelte perspektiverende elementer. Den kvalitative litteraturgennemgang blev udarbejdet først i specialeprocessen, men er ikke en del af den egentlige undersøgelse, fordi den empiriske vinkel undervejs i specialeprocessen fik mere og mere fokus. Litteraturgennemgangen indgår som tidligere nævnt i specialet som en kort perspektivering og findes herudover i hel udgave i specialets bilag (se bilag 7).

---

analysegenstanden, og herudfra identificere særligt fremstående kvaliteter. Her er det min erfaring fra denne analyse, at det som 'forsker-terapeut' kan være vanskeligt, at udpege særlige øjeblikke, idet et så nært forhold til data, i højere grad har givet anledning til at se utallige sammenhænge og forbindelser mellem delene så alle dele kommer til at fremstå som vigtige for processen. Ud fra denne erfaring kan der argumenteres for, at det måske generelt som 'forsker-terapeut' kan være vanskeligt, at fortage en egentlig 'open-listening-procedure', som indgår i flere af de originale fænomenologiske musikanalysemetoder (bl.a. Forinash & Gonzalez 1998), idet bias gør det svært at forholde sig helt åbent til materialet.

Således synes trianguleringen i høj grad at styrke undersøgelsens pålidelighed. Det kunne dog have været interessant at diskutere nogle af uoverensstemmelserne med trianguleringsdeltageren, som således kunne føre til et bedre indblik i hinandens tankegange – og måske sammenlagt generere helt andre hypoteser og forståelser. Man kan videre argumentere for, at en trianguleringsmetode med anvendelse af lyttegruppe<sup>1</sup>, hvor der netop skabes en syntese af forskellige 'co-forskeres' refleksioner ville styrke validiteten endnu mere.

## 6.2 Perspektivering

Denne undersøgelse har sat mange refleksioner om yderligere relevante perspektiver ved emnet i gang hos mig – perspektiver, som måske kunne bidrage til en endnu dybere forståelse af improviseret sang. Inden for rammerne af dette speciale er det desværre ikke muligt at inkludere flere diskussioner, og jeg vil derfor kun meget kort belyse nogle af disse tanker. Først og fremmest kunne det være interessant at sætte et teoretisk neuropsykologisk perspektiv på undersøgelsen. Jeg tænker i den forbindelse, at en neurologisk forståelse af de mange identificerede intrapsykiske processer, som på kreativ, musikalsk og legende vis ser ud til at kunne forbinde forskellige indre processer, som traditionelt set er mere opdelte (bl.a. tanker og følelser, præverbale og verbale processer, virkelighed og fantasi) kunne bidrage med relevant viden i forhold til dette emne. Endvidere kunne mere filosofiske perspektiver omkring sangens, legens, kreativitetens 'natur' og disse dimensioners eventuelle direkte 'link' til selve det at være menneske, som bl.a. Bjørkvold (1992) påpeger, være interessant at inddrage. En sidste vinkel som jeg vil nævne her er, at også Annes egen oplevelse eller vurdering af sangen kunne have været interessant at inddrage, som en

---

<sup>1</sup> Storm (2002) har beskrevet en undersøgelse af en klinisk stemmeimprovisation, hvor der bl.a. anvendes en lyttegruppe inden for rammerne af den morfologiske analysemodel 'Beschreibung und Rekonstruktion' - dette med henvisning til Rosemarie Tüpker (1996).

form for deltagertrianglering (og validering). Her er det min erfaring, at det er meget vanskeligt at føre længerevarende samtaler med denne klientgruppe. Måske kunne en sådan trianglering hypotetisk set i stedet for tage udgangspunkt i fælles lytning til sangen, tegning, spontane udmeldinger sammen med enkelte velovervejede meget konkrete spørgsmål.

## 6.2.1 Undersøgelsens relevans for musikterapi

Musikterapi inden for omsorgssvigt-området, herunder også i børnepsykiatrisk regi i Danmark ser ud til at være et relativt lille, men også voksende område (Jacobsen & Wirgam 2008, Irgens-Møller 1998, Grønfeldt 2004<sup>1</sup>). I bl.a. USA og England ser området ud til at være mere integreret (bl.a. Goodman 1989, Layman 2003, Oldfield 2005 og Davis 2005). Med en generel viden om denne gruppe børns kommunikative, ekspressive, følelsesmæssige, relationelle og mestrings-relaterede behov (bl.a. Killén 2005, Rygård 2004) kan der argumenteres for mange årsager til, at musikterapeutiske behandling, og herunder improviseret sang er relevant for omsorgssvigtede børn. I forfatterens 8-semester-projekt<sup>2</sup> (Skougaard 2006) konkluderes det bl.a., at terapeutiske metoder, hvor kreative og narrative/ verbale elementer forenes er givende i behandling af omsorgssvigtede børn, idet ordenes konkretisering og den kognitive forståelse er vigtig samtidig med, at det samtalemæssige og verbale er områder, som disse børn kan have meget svært ved. Improviseret sang er måske her en måde at nærme sig dette dilemma på, idet her netop er mulighed for at verbalisere og kommunikere omkring følelsesmæssige emner på en *kreativ legende måde*. Jeg mener herved, at improviseret sang, som metode er meget relevant for det musikterapeutiske arbejde med denne gruppe børn.

### Muligheder for modificeringer af improviseret sang

Improviseret sang synes endvidere at kunne anvendes som mere eller mindre spontan (med udgangspunkt i leg og 'her-og-nu-situationen') eller struktureret (aftalt/ planlagt) metode. Dette afhængig af den enkelte klients alder, ressourcer og behov. Her kan bl.a. nævnes Austins (2001) 'Vocal Holding Techniques'<sup>3</sup>, hvor den musikalske ramme planlægges og struktureres i samarbejde med klienten, hvilket både skaber struktur – og samtidig frihed til at udfolde sig inden for denne ramme med improviseret sang og stemmebrug. I henhold til Austin (2001) ser det ud til at

<sup>1</sup> Alle kilder indgår i specialets litteraturliste.

<sup>2</sup> Her henvises også til forfatterens 8. semester projekt: 'Åbning indadtil – om børn med psykosociale problemstillinger i musikterapi' (Skougaard 2006), der netop har fokus på en teoretisk udredning af denne klientgruppes behov, samt hvordan musikterapi kan imødekomme disse behov. (Forfatteren hedder nu ikke længere Skougaard).

<sup>3</sup> Musikterapeuten Diane Austin (2001) anvender improviseret sang i arbejdet med voksne klienter, der er traumatiserede som børn (altså omsorgssvigtede voksne) (jf. også bilag 7, hvor Austin indgår i forfatterens litteraturgennemgang).

---

improviseret sang også er anvendelig i forhold til voksne klienter, hvor fænomenet dog er lidt anderledes, idet sangen (eller rammen) i højere grad skal struktureres og planlægges, og således ikke opstår spontant (gennem leg) i samme grad som hos børn. Dog mener jeg at 'det legende element' er en del af alle mennesker, og at det derfor ikke kan afvises, at spontane improviserede sange også kan opstå i arbejdet med voksne klienter.

Ligeledes forestiller jeg mig, at improviseret sang kan omformes til i højere grad at være 'sangskrivning', hvor 'performance' indgår som en vigtig kvalitet i forhold til at imødekomme klientens mere sociale og miljømæssige og mestrings-relaterede behov.

### Afsluttende bemærkninger

I henhold til omsorgssvigtede børns behandlingsbehov, mener jeg ikke, at hverken improviseret sang eller det musikterapeutiske tilbud generelt - kan stå alene. Denne gruppe børn har meget komplekse problemstillinger, der rækker ud over de intrapsyriske behov, som den improviserede sang særligt synes at kunne imødekomme. Hertil mener jeg, i takt med Killén, at der også er behov for behandling, der retter sig mod hele familien<sup>1</sup>, idet dynamikken i forbindelse med omsorgssvigt ofte omfatter en belastet forældrebaggrund, et belastet socialt netværk og psykiske problemer (Killén 2005, s.422-423).

Hvis jeg havde haft en større viden om dette emne og forstået dybden af den sang som undersøges i dette speciale da den opstod i musikterapien med Anne, ville jeg gøre mange ting anderledes. Bl.a. ville jeg i højere grad bruge den information som sangen gav - både i terapien og i forhold til at hjælpe Anne med at viderebringe sit budskab til forældrene eller andre behandlere på stedet, idet der herved ville være taget bedre hånd om hele Annes situation, hvor familie og miljø spiller en afgørende rolle.

Med disse refleksioner afsluttes nu specialet - og dette 'kapitel'. Men emnet er ikke et afsluttet kapitel, idet dette speciale har bidraget med lige så mange spørgsmål som svar - spørgsmål som ikke skal undersøges ved skrivebordet - men i virkeligheden, hvor de bedste svar findes!

---

<sup>1</sup> Det skal her nævnes, at følgende specialeafhandlinger er lavet med udgangspunkt i klinisk praksis i 'familie-musikterapi': Lindstrøm (2006) *Det ka' vi bare, Mor - Udvikling af positive interaktionsmønstre imellem mor og søn i familie-musikterapi*. Og Jacobsen (2006) *Musikterapi som assessment af specifikke forældrekompetencer*. Sidst nævnte forfatter er endvidere i gang med et ph.d. projekt ved Forskerskolen i Musikterapi på Aalborg Universitet omhandlende temaet: *Using Music Therapy as Assessment of Parental Competences in Cases of suspected Child Neglect* (Holck et al. 2007, s.43).



## Litteraturliste

- Aigen, Kenneth** (2005) *Writing the qualitative Research Report*, I Barabara Wheeler (ed.) *Music Therapy Research – Quantitative and Qualitative Perspectives*. Barcelona Publishers, Phoenixville.
- Aigen, Kenneth** (1995) *Principles of Qualitative Research*, I Barabara Wheeler (ed.) *Music Therapy Research – Quantitative and Qualitative Perspectives*. Barcelona Publishers, Phoenixville.
- Aigen, Kenneth** (1996) *Creative Fantasy, Music and Lyric improvisation With A Gifted Acting-Out Boy*. I *Case Studies in Music Therapy* (ed. Kenneth E. Bruscia). Barceloa Publishers. Gilsum.
- Amir, D.** (1990) *Discovering Meaning in improvised Songs through phenomenological analysis of two therapy sessions with a traumatic spinal-cord injured young adult*. *Music Therapy*, 9, 62-81.
- Ansdell, G., Pavlicevid, M. & Procter, S.** (2004) *Presenting the Evidence*. Nordoff-Robbins Music Therapy Centre, London
- Ansdell, G. & Pavlicevid, M.** (2001) *Beginning Research in the Arts Therapies*. Jessica Kingsley Publishers, London and Philadelphia.
- Antonovsky, Aron** (1987) *Helbredets mysterium*. Dansk udgave fra 2002, Hans Reizels Forlag, København.
- Austin, Diane** (1999) *Vocal Improvisation in Analytically Orientated Music Therapy with Adults*. I Wigram, T. & De Backer, J. (ed.) *Clinical Applications of Music Therapy in Psychiatry*. Jessica Kingsley Publishers, London and Philadelphia.
- Austin, Diane** (1998) *When the Psyche Sings: Transference and countertransference in improvised singing with individual adults*. I Bruscia, Kenneth E. (ed.) *The dynamics of music psychotherapy*. Barcelona Publishers. Gilsum.
- Austin, Diane** (2001) *In Search of the Self: The Use of Vocal Holding Techniques with Adults Traumatized as Children*. Her fra: (<http://www.dianeastin.com/pdfs/Traumaar.pdf>). Også udgivet i *Music Therapy Perspectives*, Vol. 19, Issue 1.
- Baker, Felicity** (2004). *The Effects Of Song Singing On Improvements In Affective Intonation Of People With Traumatic Brain Injury* PhD thesis, Institut of Musik og Musikterapi, Aalborg University, Denmark.
- Baker, Felicity & Wigram, Tony** (2005) *Songwriting – Methods, Techniques and Clinical Applications for Music Therapy Clinicians, Educators and Students*. Jessica Kingsley Publishers, London and Philadelphia.
- Becker-Christensen** (1986) *Nudansk ordbog*, Politikens Forlag A/S, Copenhagen
- Bjørkvold, Jon-Roar** (1992) *Det musiske menneske – Barnet og sangen, leg og læring gennem livets faser*. Hans Reizels Forlag A/S, København. (Første udgave: Freidig Forlag, Oslo 1989).
- Bonde et al.** (2001) *Når ord ikke slår til*. Forlaget Klim, Aarhus N.
- Bonde, Lars Ole** (2005) *Approaches to Researching the Music* I Barabara Wheeler (ed.) *Music Therapy Research – Quantitative and Qualitative Perspectives*. Barcelona Publishers, Phoenixville.
- Bonde, Lars Ole** (2007) *Analysing the Music*. I Wosch, Thomas et al. (ed.) *Microanalysis in Music Therapy – Methods, Techniques and Applications for Clinicians, Researchers, Educators and Students*. Jessica Kingsley Publishers, London and Philadelphia.
- Bruscia, Kenneth E.** (1995) *The Process of Doing Qualitative Research: Part II: Procedural Steps*. I Barabara Wheeler (ed.) *Music Therapy Research – Quantitative and Qualitative Perspectives*. Barcelona Publishers, Phoenixville.

- Bruscia, Kenneth E.** (2005): *Procedural Steps*. I Barabara Wheeler (ed.) *Music Therapy Research – Quantitative and Qualitative Perspectives*. Barcelona Publishers, Phoenixville.
- Bruscia, Kenneth E.** (1998) *The dynamics of music psychotherapy*. Barcelona Publishers, Phoenixville.
- Bruscia, Kenneth E.** (1987) *Improvisational Models of Music Therapy*. Charles C. Thomas Publisher. Springfield, Illinois, USA. (Unit seven: Paraverbal Therapi, s.298) og (s.353-359).
- Brørup, Mogens et al.** (2000) *Den nye psykologihåndbog*. Nordisk Forlag A/S, København.
- Davis, Emma** (2005) *You Ask Me Why I'm Singing – Song-creating with Children at a Child and Family Psychiatric Unit*. I Baker, F. & Wigram, T. (ed.) *Songwriting– Methods, Techniques and Clinical Applications for Music Therapy Clinicians, Educators and Students*. Jessica Kingsley Publishers, London and Philadelphia.
- Dileo, Cheryl** (2005) *Reviewing the Literature*. I Barabara Wheeler (ed.) *Music Therapy Research – Quantitative and Qualitative Perspectives*. Barcelona Publishers, Phoenixville.
- Dvorkin, Janica** (1991) *Individual music Therapy For an adolescent With Borderline Personality Disorder: An Objekt Relations Approach*. I Bruscia, Kenneth E. (ed.) *Case Studies in Music Therapy*. Barcelona Publisher. Gilsum.
- Etkin, Pauline** (1999) *The Use of Creative Improvisation and Psychodynamic Insights in Music Therapy With an Abused Child*. I Wigram, T. & De Backer, J. (ed.) *Clinical Applications of Music Therapy in Developmental Disability, Paediatrics and Neurology*. Jessica Kingsley Publishers, London and Philadelphia.
- Even Ruud** (1997) *Music and identity*. Nordic Journal of Music Therapy, 6(1), p3-13.
- Even Ruud** (1998) *Music Therapy: Improvisation, communication, and Culture*. Barcelona Publisher. Gilsum.
- Forinash, M. & Gonzalez D.** (1989) *A Phenomenological Perspectives on Music Therapy*, Music Therapy. Vol. 8. 35-46.
- Grønfeldt, Karina Soon Joo** (2004) *Musikterapi – Børn og unge med psykosociale problemer*. Dansk Musikterapi 1 (1). J. Tengstedt offset og digitaltryk, Aalborg
- Goodman, Karen D.** (1989) *Music Therapy Assessment of Emotionally Disturbed Children*. The Arts in Psychotherapy, Vol. 16, pp. 179-192. Pergamon Press plc. USA.
- Hannibal, Niels Jørgensen** (2005) *Daniel Stern, hans teorier og deres betydning for musikterapi*. I 'Dansk Musikterapi' 2005, årgang 2, nr. 2. J. Tengstedt offset og digitaltryk, Aalborg.
- Hansen et al.** (1997) *Psykologisk-pædagogisk ordbog*, Nordisk Forlag A.S., Copenhagen
- Heimlich, E. P.** (1983) *The Metaphoric use of song lyrics as paraverbal communication*. Child Psychiatry and Human Development. 14 (2), 67-75.
- Henderson, Helen** (1996) *Improvised song Stories In The Treatment Of A Thirteen-Year-Old Sexually Abused Girl From The Xhosa Tribe In South Africa*. I 'Case Studies in Music Therapy' (ed. Kenneth E. Bruscia). Barcelona Publishers. Gilsum.
- Holck et al.** (ed.) (2007) *Dansk Musikterapi*. Årgang 4, nr. 2. (tidsskrift).
- Hougaard, Esben** (1996) *Psykotterapi – teori og forskning*. Dansk Psykolog Forlag. København Ø.
- Hougaard, Espen et al.** (ed.) (1998) *Psykoterapiens hovedtraditioner – En indføring i psykoanalytisk, oplevelsesorienteret, kognitiv, systemorienteret og integrativ psykotterapi*. Dansk psykologisk Forlag. København Ø.
- Illeris, Knud** (1999) *Læring*. Roskilde Universitetsforlag.



- Irgens-Møller, Ingrid** (1998) *Evalueringsrapport: Om et projekt med musikterapi på Børne- og Ungdomspsykiatrisk Hospital i Risskov*. Århus, Psykiatrisk Hospital.
- Jacobsen, Stine L.** (2006) *Musikterapi som assessment af specifikke forældrekompetencer*. Specialeafhandling, Musikterapiuddannelsen, Aalborg Universitet.
- Kenny, Carolyn et al.** (2005a) *Hermeneutic Inquiry*, I Barabara Wheeler (ed.) *Music Therapy Research – Quantitative and Qualitative Perspectives*. Barcelona Publishers, Phoenixville.
- Kenny, Carolyn et al.** (2005b) *Narrative Inquiry*, I Barabara Wheeler (ed.) *Music Therapy Research – Quantitative and Qualitative Perspectives*. Barcelona Publishers, Phoenixville.
- Killén, Kari** (2005) *Omsorgssvigt er alles ansvar*. Hans Reizels Forlag A/S, København. (Første udgave: Kommuneforlaget, Oslo 1991).
- Layman, Dayman et al.** (2003) *Music Therapy With Emotionally Disturbed Children*. Psychiatric Times, Vol. XX, Issue 6. ([www.psychiatrictimes.com/p030637.html](http://www.psychiatrictimes.com/p030637.html)).
- Lindstrøm, Signe** (2006) *Det ka' vi bare, Mor – Udvikling af positive interaktionsmønstre imellem mor og søn i familie-musikterapi*. Specialeafhandling, Musikterapiuddannelsen, Aalborg Universitet.
- Logis, Maria, & Turry, Alan** (1999) *Singing My Way Through It: Facing the Cancer, the Darkness and The Fear*. I Hibben, Julie (ed.). *Inside Music Therapy: Client Experiences (97-118)*. Gilsum, NH: Barcelona Publishers.
- Mouritsen, Flemming** (2001) *Refleksivitet og refleksionstyper I børns udtryksformer*, Tidsskrift for Børne- og Ungdomskultur nr. 43/2001. At forske i en bevægelig verden – Refleksivitet i børnekulturforskning. ("Oplysninger om Flemming Mouritsen": <http://www.humaniora.sdu.dk/nywebX/inc/show.php?full=225>).
- Newham, Paul** (1999) *Using Voice and Songs in Therapy – The Practical Application of Voice Movement Therapy*. Jessica Kingsley Publishers, London and Philadelphia.
- Newham, Paul** (1998) *Therapeutic Voicework – Principles and Practice for the use of Singing as Therapy*. Jessica Kingsley Publishers, London and Philadelphia.
- Oldfield, Amelia et al.** (2005) *Improvised Songs and Stories in Music Therapy Diagnostic Assessment at a Unit for Child and Family Psychiatry*. I Baker, F. & Wigram (ed.) *Songwriting - Methods, Techniques and Clinical Applications for Music Therapy Clinicians, Educators and Students*. Jessica Kingsley Publishers, London and Philadelphia.
- Pavlicevic, Mercédés** (1999) *Music Therapy - Intimate Notes*. (Kap. 2. 'I Used To Be Crying Every Day'). Jessica Kingsley Publishers, London and Philadelphia.
- Pavlicevic, Mercédés** (1997) *Music Therapy in Context*. (Kap. 2: 'Music, Meaning and Music therapy'). Jessica Kingsley Publishers, London and Philadelphia.
- Robarts, Jacqueline Z.** (2003) *The Healing Function of Improvised Songs in Music Therapy with a Child Survivor of Early Trauma and Sexual Abuse*. I Hadley, Susan (ed.) *Psychodynamic Music Therapy: Case Studies*. Barcelona Publishers. Gilsum.
- Ruud, Even** (1998) *Music Therapy – Improvisation, Communication and Culture*. Barcelona Publishers. Gilsum.
- Russ, Sandra W.** (2004) *Play in Child Development and Psychotherapy – Toward Empirically Supported Practice*. Lawrence Erlbaum Associates, Inc., Publishers. New Jersey.
- Rygård, Niels Peter** (2004) *Børn og unge med tilknytningsforstyrrelse 'Tidlig Frustration'*, Forfatterforlaget, Team Svendborg a/s.

**Skougaard, Inge Kolind** (2006) *Åbning indadtil – om børn med psykosociale problemstillinger i musikterapi*. Projekt i musikterapeuteri, 8. semester, Institut for kommunikation, Aalborg Universitet.

**Stern** (1991) *Barnets interpersonelle univers*, København: Hans Reizels Forlag.

**Stige, Brunjulf** (2002) *Cultural Music Therapy*. Barcelona Publishers. Gilsum.

**Storm, Sanne** (2002) *Livline til virkeligheden*. I 'Musikterapi i Psykiatrien - Årsskrift 3 – 2002'. (s.75-95). (ed. Holck et al.) Musikterapi-klinikken, Aalborg Psykiatriske Sygehus, Aalborg Universitet, Den Psykiatriske Forskningsenhed i Nordjyllands amt, Aalborg.

**Storm, Sanne** (2007) *Den menneskelige Stemme – psykologi og psykodynamisk stemmeterapi*, Kapitel i 'Psyke & Logos' Nr. 1, 2007, Årgang 28. Tema: Musik og psykologi. Dansk psykologisk Forlag, Virum.

**Trondalen, Gro** (2007) *A Phenomenologically Inspired Approach to Microanalyses of Improvisation in Music Therapy*. I Wosch, Thomas et al. (ed.) *Microanalysis in Music Therapy – Methods, Techniques and Applications for Clinicians, Researchers, Educators and Students*. Jessica Kingsley Publishers, London and Philadelphia.

**Turry, Alan, & Turry, Ann E.** (1999) *The Use of Improvised Songs with Children and Adults with Cancer*. I Dileo, C. (ed.). *Music Therapy and Medicine* (pp. 167-178). American Music Therapy Association.

**Tüpkker, R.** (1996). *Ich singe, was ich nicht sagen kann*. Gustav Bosse Verlag Regensburg.

**Wang, Peter** (1995) *Elementær funktionsharmonik*. Engstrøm & Sødring Musikforlag A/S. Århus.

**Wigram, Tony & De Backer, Jos** (1999a) *Clinical Applications of Music Therapy in Psychiatry*. Jessica Kingsley Publishers, London and Philadelphia.

**Wigram, Tony & De Backer, Jos** (1999b) *Clinical Applications of Music Therapy in Developmental Disability, Paediatrics and Neurology*. Jessica Kingsley Publishers, London and Philadelphia.

**Wosch, Thomas & Wigram, Tony** (2007) *Microanalysis in Music Therapy – Methods, Techniques and Applications for Clinicians, Researchers, Educators and Students*. Jessica Kingsley Publishers, London and Philadelphia.

## Oversigt over bilag

- Bilag 1: Nodetranskription af Annes improviserede sang
- Bilag 2: Fænomenologisk beskrivelse af Annes improviserede sang
- Bilag 3: Kodning af meningsenheder — og synliggørelse af link til kategorisering
- Bilag 4: Oversigt over sangnarrative segmenter, formdele og kategoriinddelinger
- Bilag 5: Trianguleringen: om indledende procedurer og guidelines til deltageren
- Bilag 6: 'Trianguleringsdata' - Sanne Storms tolkninger og fund
- Bilag 7: Kvalitativ litteraturgennemgang af improviseret sang

I beskrivelserne er Annes sangnarrativer markeret med fed og i *kursiv*, terapeutens sangnarrativer er i normal *kursiv*. Terapeuten betegnes i beskrivelserne med forkortelsen: tp. De sang-narrativer, hvis betydning ikke med sikkerhed kan tydes er sat i [en klamme] og skrives som hørt. Ved hver af de fire beskrivelser ses den overordnede formsyntaks, som ligeledes fremgår af skemaet i afsnit 3.2.2 (se figur 2 i specialet). Inden læsning af beskrivelserne anbefales det læseren at lytte til den vedlagte CD af Annes improviserede sang, som findes på bagsiden af forsideomslaget.

## Beskrivelse af første enhed i Annes improviserede sang

*Syntaks: (Takt 1-30) Optakt ( 2 takter), to vers-lignende dele (16 takter), afrunding (4 takter), mellemspil (8 takter).*

Anne griner og udbryder (tale): *‘Så ka’ du lær’ det’*. Hun gentager med kraftig stemme: *‘så ka’ du bare lær’ det’*. Tp. som i forvejen befinder sig i en akkordprogression i Edur spiller samtidig vekseldominantens grundtoner (F#). Tp. spiller nu en udvidelse (sus4) i en rytmisk figur, som giver en fornemmelse af optakt eller intro.

Tp. synger kraftigt og rytmisk en gentagelse af Annes narrativer: *‘så ka’ du bare lær’ det’*, mens hun fortsætter et rytmisk strum på klaveret i Edur. Anne falder straks ind i den skabte form, rytme, harmoni samt melodiske stil, og synger i den følgende takt på et-slaget: *‘for du er en kærd’*. Stemmen er lys og tydelig og den meget præcise rytmiske og umiddelbare måde at *‘gå med på’* ideen - giver et legende udtryk. Tp. gentager den første strofe: *‘så ka’ du bare lær’ det’*, hvorefter Anne igen på et-slaget i den følgende takt svarer/synger, på en drillende facon: *‘det har du nemlig godt af’*. Tp. synger: *‘da...’*, som for at starte en sætning. Men Anne synger videre med variationer over de forrige narrativer: *‘det har du nemlig... hver gang du slår dig’*. Her bliver stemmen svagere, mindre artikuleret og lidt tøvende. Tp. svarer/synger: *‘at du slog mig’*. Anne fortsætter mere utydeligt og luftigt: *‘Det ka’ du bare lær’ det’*. Hun slutter her på tertsen i den 8. takt, hvilket giver en fornemmelse af at fortsætte. Tp. udvider nu 8-takts formen med først subdominanten mens hun igen synger: *‘Så ka’ du bare lær’ det’* – og derefter dominanten<sup>1</sup>, hvor Anne afslutter *‘dialogen’* med at synger: *‘la la la la la laaaa’*, med en luftig og lidt tør og hæs stemme. I hele denne første del har Anne en ambitus fra tonen D’ til A’ (efter nøglehuls cét) og synger mest på tonerne F’ og G’. Hendes rytmiske fornemmelse er generelt god – og præget af forskellige varierede synkoperede melodiske strofer. Tp. spiller nu en rytmisk optakt til tonika, hvor et klaver-mellemspil optræder over 8 takter. På 8. takt spiller tp. igen en rytmiske akkord-optakt, hvorefter Anne igen starter med at synges.

<sup>1</sup> En såkaldt plagal halvslutning - med reference til *‘Elementær Funktionsharmonik’* (Wang 1995, s.37).

## Beskrivelse af anden enhed i Annes improviserede sang

*Syntaks: (Takt 31-51) Vers-lignende del (10 takter), vers-lignende del ( 7 takter), afrunding (4 takter).*

Anne gentager narrativeerne fra før mellemspillet, men udskifter nu `du´ med `man´: *‘Så ka´ man bare lær´ det´*. Hun gentager: *‘så ka´ man bare lær´ det´*. Hun trækker nu tonerne mere ud og synger mere blødt og sart end i sangens start. Dette giver en fornemmelse af refleksion eller eftertænksomhed i hendes udtryk og tilstedeværelse. Anne fortsætter nu over de næste 12 takter med en lang sammenhængende sang-narrativ strofe: *‘Så ka´ man la´ være... med at [save] og løbe så voldsomt... ja os´ la´ være med... at lege så voldsomt du gør... i stedet for man slår og alt muligt og sparker... så de bare blir´ kede af det´*. Tonelejet ligger nu markant lavere end i den foregående tematiske enhed. Nu synger Anne overvejende på tonerne H, C´ og E´ (enkelte steder synges på F´ og en gang på G´). Toneomfanget er således ligeledes blevet mindre, hvilket giver sangens kvalitet et mere monotont og `talende´ udtryk. Rytmen i de sidste tre strofer understøtter det monotone udtryk, idet stroferne starter med flere 8-dels noder med tunge markeringer bl.a. på ordene `lege´, `du´, `stedet´, `alt´ og `blir´, hvilket samtidig giver et tungt og trist udtryk.

Anne holder nu en takts pause, hvorefter hun synger: *‘det var ikke særlig godt...´*. Her synger hun for første gang markant udenfor den ellers fæles rytmiske form-fornemmelse, idet hun starter en 4/4-strofe på to slaget i takten, således at en 5/4-takt opstår. Stemmen er her mere syngende end i det forrige, idet ambitusen i denne strofe er nu steget og ligger fra E´ til G´. Strofen har udtrukne toner – og en lang tone på det sidste ord `gooooo´. Lydstemmen er svag og sart, og udtrykket virker trist eller melankolsk. Anne holder igen to taktters pause, hvor tp. spiller en melodisk figur på klaveret, som ligner Annes seneste melodiske strofe.

## Beskrivelse af tredje enhed i Annes improviserede sang

*Syntaks: (Takt 52-83) 4 vers-lignende dele (i alt 32 takter).*

Anne synger igen uafbrudt i 12 takter: *‘Hver gang var det ikke [led]... for det ikke er’*. Her bliver stemmen meget ‘tynd’, lidt dirrende og skrøbelig, hvilket giver et emotionelt, trist og sårbart udtryk. Dette, sammen med en opadgående melodisk retning på ordene ‘ikke er’ giver oveni udtrykket en energi, der virker nærmest bebrejdende. Udtrykket er præget af flere lange toner, og har et mere varierende melodisk udtryk end tidligere, idet ambitusen også er steget til nu at spænde fra H til A’ (omkring nøglehuls cét). Anne synger videre: *‘Det var ikke særlig godt... for du er [ulykke]... så sød som du ikke gør... for du er en dør...’*. Her er de første tre strofers slut-toner opadgående og alle strofernes slut-toner er lange (længere en ¼), hvilket sammen med den både skrøbelige – men også autentiske og meget direkte udtrykte stemmekvalitet – skaber en form for alvor i sangens udtryksmæssige kvalitet. Udtrykket er på en gang både bebrejdende og trist. På sangnarrativerne: ‘så sød som du ikke gør... for du er en dør’ er der en fornemmelse af vrede i udtrykket, som bl.a. kommer til udtryk gennem en markering af (tryk på) ordet ‘du’ - og med en lidt mere ‘lukket’ og tør stemmeføring. Tp. gentager Annes sangnarrativer: ‘For du er en dør’, hvorefter Anne med stadig med en lidt tør og lukket stemmeføring synger: *‘for du er en [nør]’*. Stemmeudtrykket lyder her både såret og vredt.

Anne fortsætter nu sangen uafbrudt i de næste 16 takter: *‘Fordi jeg savner min familie... jeg savner dem hele tiden... det er længe siden jeg har set dem... det er meget længe siden...’*. Udtrykket er nu igen blevet mere ‘talende’ eller nærmere fortællende og Annes ambitus er igen faldet - nu til et stadie mellem H og F’ (omkring nøglehuls cét). Alle slut-ordene i ovenstående strofe (‘familie’, ‘tiden’, ‘dem’ og ‘siden’) synges med en nedadgående tonal ‘forvrængning’, hvilket giver et lidt lidende eller bedrøvet udtryk. Anne synger videre: *‘Det er meget længe siden... det er meget længe siden... det var ikke særlig godt... det var ikke særlig godt’*. Slut-ordene i sangstroferne (‘siden’, og ‘godt’) synges nu med lange toner. Den melodiske bevægelse er nedadgående og de lange sluttoner virker tunge. Dette sammen med gentagelserne af sang-narrativerne giver et emotionelt, melankolsk og lidt fjernt udtryk - som en slags dvælen ved ordene og følelserne bag.

## Beskrivelse af fjedre enhed i Annes improviserede sang

*Syntaks: (Takt 84-117) Afbrydelse/ pause (2 taktens klaver + 10 sek. pause/tale), 4 vers-lignende dele ( i alt 34 takter).*

Anne holder nu pause i sangen. Tp. spiller videre over to takter – hun spiller en kort melodisk frase med lange synkoperede toner, som giver et 'flydende' udtryk. Anne afbryder nu musikken: (tale) ***Inge må jeg lige be' om stolen derovre...***. Tp. stopper med at spille og svarer (tale) *'om du må be' om den, ja'*. Anne siger herefter kommanderende/ivrigt: (tale) ***Spil videre'***.

Tp. fortsætter akkompagnementet og Anne synger i samme takt videre: ***Det var ikke særlig godt... ham det skete... nej det var det ikke...***. Stemmelyden er sart og luftig, og strofernes nedadgående melodiske bevægelse får udtrykket til at virke tungt, energiløst og bedrøvet. Anne fortsætter med et stadig melankolsk udtryk: ***Nej det er ikke særlig sjovt at de slår... og sparker...***. Anne trækker nu nogle af ordene 'de' og 'sparker' ud over flere toner/stavelser, hvilket sammen med det tunge og melankolske udtryk nærmest bliver klagende. Annes følgende strofe ændrer igen udtryk: ***Bare hvis jeg må se min familie igen, men det må jeg sikkert ikke... nej det må jeg sikkert ikke... det tror jeg ikke...***. Stemmen bliver nu igen mere monoton, idet tonelejet bevæger sig mest mellem H og C' (enkelte steder E'). Hun synger her lidt forsinket i forhold til pulsen, hvilket giver et tungt og slæbende udtryk – samt en lidt opgivende karakter, som understøttes af dybe vejrtrækninger, nærmest suk - mellem stroferne, idet hun synger: ***nej nej nej nej nej... nej nej nej nej nej... nej det tror jeg ikke...***. Anne stopper herefter med at synge. Tp. spiller et melodisk efterspil på tre takter - og musikken afbrydes efterhånden som Anne begynder at tale: ***Inge... Inge, hvad er det, er det der til at optage med?'***. Tp. stopper nu musikken.

<b>Kodning af temaer og meningsenheder i Annes improviseret sang (04:09 min.)</b>				
Formdele	Sangnarrative segmenter	Mening i lyd kvaliteter / lydstemmen	Mening i narrativer / ord	Kategorisering
1: B Takt 1-2	(Tale/Anne) Så ka' du lær' det... Så ka' du bare lær' det...	Umiddelbar – autentisk - legende Dobbeltbetydninger: Ironi Ydrestyret/ autentisk Drillende / provokerende (foravsr) Mobber/ offer (projektion – skyld) Kontrol, ironisk forsvar	Sprogkultur Miljø – identitet Ydrestyring (du) Rolleleg	Overordnet udtryksmåde/ lyd kvalitet: - Spontan  Narrativer: - Situationsbundne
2: A <sub>1</sub> Takt 3-10	(Tp.) Så ka' du bare lær' det... For du er en [kærde].... (Tp.) Så kan du bare lær' det... Det har du nemlig godt af...	Ydrestyret Legende (Leg: tryk kendt ramme) Mestring (af rytme, melodi, legen) Succes > motivation Passer ind (overdrevent tilpasset overlevelsestr.) Drillende – mobbende	Tp. spejling og accept  Rimer – leger (rolleleg) A: Leg med ord (sang)  Ydrestyring (velkendte Ord fra mobningstema)	<b>Kategori/ syngemåde:</b> <b>Situationsbunden spontansang</b> (formdel 1 og 2)
3: A Takt 11-18	(Tp.) Da... Det har du nemlig.... hver gang du slår dig... (Tp.) At du slog mig... Det kan du bare lær' det...	Ydrestyring – men søgende Distanceret udtryk Forandret udtryk – mærker noget? På vej mod refleksion?  Svagt utydeligt udtryk < > svagt utydeligt selvbillede	Gentager spontant strofer fra før, men er ikke tilstede i ordene Drillende – provokerende Ufærdige strofer (- godt af) (Samvittighed?)  Stadig spontansang – men mere distanceret	Overordnet udtryksmåde/ lyd kvalitet: - søgende, distanceret og refleksiv  Narrativer: Spontane gentagelser <b>Kategori/ syngemåde:</b> <b>Søgende (distanceret) Spontansang</b> (formdel 3 og 4)
4: B <sub>1</sub> Takt 19-22	(Tp.) Så kan du bare lær' det..... La la la la la laaaa....	Distanceret Limbo-overgang? Tænker – mere virkelighedsnært...? Reflekterer?  Mere flydende tilstedeværelse	Ordløs?  Nonverbalt – præverbalt stadie	



<p>5: C Takt 23-30</p>	<p>(Klaver mellemstil)</p> <p>- ingen sang!</p>	<p>Refleksion?</p> <p>Limbo – overgang? (vakuum – hvad skal ske?)</p> <p>Omstrukturerer indre fokus ? Mere virkelighedsnært.. Mod mindre forsvar – og mindre ydre styring</p>	<p>Tavs refleksion?</p> <p>Ny måde at være tilstede på for Anne (skal ikke høres – bare være)</p> <p>Fortsætter på cue (opmærksom – motiveret)</p>	<p>Tolkning af tilstedeværelse: Refleksiv, emotionel</p> <p>Tolkning af pausens funktion: Omstrukturerende (limbo)</p> <p><b>Kategori/syngemåde:</b></p> <p><b>Omstrukturer – ende refleksions-pause</b></p> <p>(formdel 5)</p>
<p>6: A<sub>2</sub> Takt 31-40</p>	<p>Så kan man bare lær´ det...</p> <p>så kan man bare lær´ det...</p> <p>Så kan man la´ være med... at [save] og løbe så voldsomt...</p> <p>Ja, os´ la´ være med...</p>	<p>Refleksion – overgangssang – introsang</p> <p>Eftertænksomhed, introspektion</p> <p>Konflikttema</p> <p>Tungt trist – monotont udtryk (talende)</p>	<p>Gentagelser – opsamler – stadfæster</p> <p>Trækker essensen ud – kognitiv og emotionel opsamling</p> <p>tid</p> <p>´Du´ – bliver til ´man´ Mere indrestyring.. – fokus indadtil</p> <p>Nyt narrativt materiale</p> <p>Forholder sig til konflikten gennem association? (Konflikt på skolen)</p> <p>Associerer over indre og ydre konflikter (tema)</p> <p>Forbinder tanker og følelser – til samlet narrativ fortælling gennem association</p>	<p>Overordnet udtryksmåde/lydkvalitet: Refleksiv, trist</p> <p>Narrativer: Gentagende – opsamlende stadfæstende</p> <p><b>Kategori/syngemåde:</b></p> <p><b>Stadfæstende refleksionssang</b> (formdel (6))</p>
<p>7: A<sub>3</sub> Takt 41-47</p>	<p>at lege så voldsomt du gør...</p> <p>I stedet for man slår og alt muligt.. og sparker...</p> <p>Så de bare blir´ kede af det...</p>	<p>Samvittighed/ introspektion</p> <p>Konflikttema</p> <p>Tungt trist – monotont udtryk (talende)</p>	<p>Du / man = Anne? (overjeg – mor- internaliseret) (Selv-irettesættende)</p> <p>Man/ du / de – Flere betydninger</p> <p>(Blanding af objekt og subjekt)</p> <p>Skal opføre sig pænt... (selv skyld)</p> <p>De = Forældre/ andre børn/ søskende ?</p>	<p><b>Kategori/syngemåde:</b></p> <p><b>Tematisk fortællende associationssang</b> (formdel (6) og 7)</p>

8: B <sub>1</sub> Takt 48-51	Det var ikke særlig godt...	<p>Uden for fælles rytme og puls</p> <p>Trist / melankolsk</p> <p>Overgangssang – refleksionssang</p> <p>Konflikttema?</p> <p>Jeg tilpasser mig nu Anne</p> <p>Mere indrestyret – følelsesmæssig tilstedeværelse</p>	<p>Refleksion over det forrige</p> <p>Intro til det følgende</p> <p>‘Det’ = rettet mod en oplevelse / følelse?</p> <p>Emotionel opsamling</p>	<p>Overordnet udtryksmåde/lydkvalitet: Refleksiv, trist</p> <p>Narrativer: Gentagende – opsamlende reflekterende stadfæstende</p> <p><b>Kategori/syngemåde:</b></p> <p><b>Stadfæstende refleksionssang</b> (formdel 8)</p>
9: A Takt 52-59	<p>Hver gang var det ikke led...</p> <p>For det ikke er...</p> <p>Det var ikke særlig godt...</p> <p>For du er ulykke...</p>	<p>Mange forskellige følelseslag</p> <p>Mange forskellige lydkvaliteter</p> <p>Kompleks følelsesmæssig tilstedeværelse</p> <p>Bærer på mange følelser</p> <p>Kaos – men holder sammen på det</p> <p>Skrøbelig, trist, sårbar</p>	<p>Associerer over en oplevelse (en række af oplevelser)</p> <p>Henvender sig til en bestemt person (du)</p>	<p>Overordnet udtryksmåde/lydkvalitet: Mange forskellige kvaliteter/ følelser</p> <p>Narrativer: Fortællende/ associerende – om konkrete oplevelser og personer</p>
10: A Takt 60-67	<p>Så sød som du ikke gør.....</p> <p>For du er en dør...</p> <p><i>(Tp.)</i> <i>For du er en dør...</i></p> <p>For du er en nør...</p>	<p>Vrede – tristhed – blød (lukket) klag</p> <p>Direkte, alvorligt, autentisk udtryk</p> <p>Bebrejdede</p> <p>Kontakt til sandt selv (tager sig selv – egne følelser alvorligt)</p> <p>såret</p>	<p>Du = bestemt person</p> <p>Direkte eksternalisering til en imaginær (du)</p> <p>Du = bestemt person (som har gjort noget forkert – eller krænket hende)</p> <p>Upræcis, fragmenteret fortælling</p> <p>præverbal selvfornemmelse?</p>	<p><b>Kategori/syngemåde:</b></p> <p><b>Oplevelsesfortællende associationssang</b></p> <p>(formdel 9 og 10)</p>
11: A Takt 68-75	<p>Fordi jeg savner min familie...</p> <p>Jeg savner dem hele tiden...</p> <p>Det er længe siden jeg har set dem.....</p> <p>Det er meget længe siden</p>	<p>Indrestyret – emotionelt udtryk</p> <p>Noget monotont udtryk (trist)</p> <p>Kontakt med sit jeg (udtrykker sig tydeligt)</p> <p>Udtrykker behov og ønsker</p>	<p>Associerer over tema (familie, længsel, savn)</p> <p>Bruger ordet ‘jeg’ for første gang</p>	<p>Overordnet udtryksmåde/lydkvalitet: Trist, intenst indrestyret</p> <p>Narrativer: Associerende fortællinger om livstemaer (ikke bestemte oplevelser eller situationer)</p> <p><b>Kategori/syngemåde:</b></p> <p><b>Tematisk fortællende associationssang</b> (formdel 11)</p>

12: A Takt 76-83	Det er meget længe siden...	Refleksion over familiekonflikt tema	Gentagelser – Refleksion ?	Overordnet udtryksmåde/lydkvalitet: Refleksiv, trist  Narrativer: Gentagende – opsamlende reflekterende stadfæstende  <b>Kategori/syngemåde:</b>  <b>Stadfæstende refleksionssang</b> (formdel 12)
	Det er meget længe siden...	Indrestyret – reflekterende, emotionel tilstedeværelse	Det = oplevelse ?	
	Det var ikke særlig godt...	Tung fjern melankolsk tilstedeværelse	Stadfæstende – opsamling på det forrige tema...	
	Det var ikke særlig godt.....	Trist – meget følelsesmæssig berørt  Såret	Det var ikke særlig godt  Strofe fra forrige session (session 3) = familiekonflikt tema	
13: C <sub>1</sub> Takt 84-85 +10 sek.	<u>Afbrydelse/ Pause</u>	Tung fornemmelse i kroppen ? (Ovenstående tunge sang)	Tid – ro - mærke	Tolkning af tilstedeværelse: Refleksiv, emotionel  Tolkning af pausens funktion: Omstrukturerende (limbo)  <b>Kategori/syngemåde:</b>  <b>Omstrukturer – ende refleksions-pause</b> (formdel 13)
	(Tale/Anne) Inge må jeg godt be´ om stolen derovre...	Refleksion	Refleksion – limbo ?	
	(Tale/Tp.) Om du må be´ om den, ja...	Omstrukturering i fokus:	Omstrukturering af fokus ?	
	(Tale/Anne) Spil videre.....	Husker – kommer i kontakt med en oplevelse – en følelse	Motivation – ivrig	
14: A Takt 86-93	Det var ikke særlig godt.....	Indrestyret – følelsesmæssig tilstedeværelse	Associerer over oplevelse (det skete)	Overordnet udtryksmåde/lydkvalitet: Mange forskellige kvaliteter/ følelser  Narrativer: Fortællende/ associerende – om konkrete oplevelser og personer  <b>Kategori/syngemåde:</b>  <b>Oplevelsesfortællende associationssang</b> (formdel 14 og (15))
	Ham det skete.....	Bedrøvet, energiløs, tung tilstedeværelse	Muliggøres gennem musikkens ramme – kreativ verbalform	
	Nej det var det ikke.....	Klagende udtryk	Ham = bestemt person	
	Nej det er ikke....	Familiekonflikttema  Forbindelse til førbevidste, fortrængte temaer? Eller (det usagte/ narrative teori)?	Nyt narrative autobiografisk materiale  Fragmenterede, ufærdige sætninger Fremgår ikke hvem - og hvad der synges om	
15: A Takt 94-101	Særlig sjovt at de slår og sparker.....	Meget emotionelt udtryk	De = familien ?	

(15: A)	Bare hvis jeg må se min familie igen.....	Tungt, trist, slæbende, opgivende udtryk	Associerere videre over tema  Livstema (familiekonflikttemaet)  (bruger begrebet jeg)	Overordnet udtryksmåde/lydkvalitet: Trist, opgivende indrestyret  Narrativer: Associerende fortællinger om livstemaer (ikke bestemte oplevelser eller situationer)
	Men det må jeg sikkert ikke.....	Indre forsvarsmekanisme – holder håb og ønsker nede – for ikke at blive skuffet  Magtesløshed - mistillid	Er i sit `jeg´ - bruger ego-funktioner ? Overvejer, vurderer situationen Formulerer sig klart sprogligt  Tema: Savn – længsel – ønske, håb, mistillid  Afviser sit ønske – opgiver ønsket	<b>Kategori/syngemåde:</b>  <b>Tematisk fortællende associationsang</b>  (formdel (15))
16: A Takt 102-109	Nej det må jeg sikkert ikke...	Stærkt emotionelt udtryk Reflekterer over følelsen (stadfæster følelsen)	Gentagelser – reflekterer  Mange `nej`	Overordnet udtryksmåde/lydkvalitet: Refleksiv, fortvivlet
	Det tror jeg ikke.....	Fortvivlelse, sorg, opgivenhed, fastlåsthed?	Nej til sig selv Nej til sit ønske og håb Nej til sin tillid til andre	Narrativer: Gentagende – opsamlende reflekterende forstærkende stadfæstende
	Nej nej nej nej nej.....	Ikke melodisk udtryk (talende) virkelighedsnært  Realistisk  Mistillid	Stadfæstning af nej	
17: A Takt 110-117	Nej nej nej nej nej...	Dube vejtrækninger = suk (tør mærke den hårde virkelighed)	- Fortvivlende nej	<b>Kategori/syngemåde:</b>
	Nej det tror jeg ikke...	`Overjags´ nej  Internaliseret (mor) nej	- Benægtende nej  - Forstærkende nej	<b>Stadfæstende refleksionsang</b> (formdel 12)
	Afbrydelse (Tale/Anne) Inge.... Er det der til at optage med?			

\*

## Bilag 4: Oversigt over sangnarrative segmenter, formdele og kategoriinddelinger

Formdel -Takt -Starttid	Sangnarrative segmenter:	Kategorier/ `Syngemåder`:
1: B (t. 1-2) 0:00	(Tale/Anne) Så ka´ du lær´ det... Så ka´ du bare lær´ det	SITUATIONSBUNDEN SPONTANSANG
2: A <sub>1</sub> (t. 3-10) 0:05	(Tp.) Så ka´ du bare lær´ det...	
	For du er en [kærde]...	
	(Tp.) Så kan du bare lær´ det...	
	Det har du nemlig godt af...	
3: A (t. 11-18) 0:21	(Tp.) Da...	SØGENDE (DISTANCERET) SPONTANSANG
	Det har du nemlig.....	
	Hver gang du slår dig.....	
	(Tp.) At du slog mig.....	
4: B <sub>1</sub> (t. 19-22) 0:37	Det kan du bare lær´ det.....	
	(Tp.) Så kan du bare lær´ det...	
	La la la la laaa....	
5: C (t. 23-30) 0:46	Pause (Klaver mellemspil)	OMSTRUKTURERENDE REFLEKTIONSPAUSE
	(Tale/Anne) Fedt mand... man kan dreje den her rundt... (mikrofonstativet)	
6: A <sub>2</sub> (t.31-40) 1:02	Så kan man bare lær´ det.....	STADFÆSTENDE REFLEKTIONSSANG
	Så kan man bare lær´ det.....	
	Så kan man la´ være med at [save] og løbe så voldsomt	TEMATISK FORTÆLLENDE ASSOCIATIONSSANG
	Ja, os´ la´ være med...	
7: A <sub>3</sub> (t. 41-47) 1:22	At lege så voldsomt du gør.....	
	I stedet for man slår og alt muligt... og sparker...	
	Så de bare blir´ kede af det.....	
8: B <sub>1</sub> (t. 48-51) 1:35	Det var ikke særlig godt.....	STADFÆSTENDE REFLEKTIONSSANG
9: A (t. 52-59) 1:46	Hver gang var det ikke led...	OPLEVELSES-FORTÆLLENDE ASSOCIATIONSSANG
	For det ikke er...	
	Det var ikke særlig godt...	
	For du er ulykke...	
10: A (t. 60-67) 2:02	Så sød som du ikke gør.....	
	For du er en dør...	
	(Tp.) For du er en dør...	
	For du er en [nør]...	
11: A (t. 68-75) 2:19	Fordi jeg savner min familie...	TEMATISK FORTÆLLENDE ASSOCIATIONSSANG
	Jeg savner dem hele tiden...	
	Det er længe siden jeg har set dem...	
	Det er meget længe siden...	
12: A (t. 76-83) 2:36	Det er meget længe siden...	STADFÆSTENDE REFLEKTIONSSANG
	Det er meget længe siden...	
	Det var ikke særlig godt...	
	Det var ikke særlig godt...	
13: C <sub>1</sub> (t. 84-85) 2:52 (+ 10 sek.)	Afbrydelse/ Pause	OMSTRUKTURERENDE REFLEKTIONSPAUSE
	(Tale/Anne) Inge må jeg godt be´ om stolen derovre...	
	(Tale/Tp.) Om du må be´ om den... ja...	
14: A (t. 86-93) 3:02	(Tale/Anne) Spil videre...	
	Det var ikke særlig godt...	OPLEVELSES-FORTÆLLENDE ASSOCIATIONSSANG
	Ham det skete...	
	Nej det var det ikke...	
15: A (t. 94-101) 3:19	Nej det er ikke...	
	Særlig sjovt at de slår og sparker.....	
	Bare hvis jeg må se min familie igen.....	TEMATISK FORTÆLLENDE ASSOCIATIONSSANG
16: A (102-109) 3:36	Men det må jeg sikkert ikke.....	
	Nej det må jeg sikkert ikke...	STADFÆSTENDE REFLEKTIONSSANG
	Det tror jeg ikke.....	
	Nej nej nej nej nej.....	
17: A (110-117) 3:52	Nej nej nej nej nej...	
	Nej det tror jeg ikke...	
	Endelig afbrydelse	OMSTRUKTURERENDE REFLEKTIONSPAUSE
	(Tale/Anne) Inge...Inge...hvad er det... er det der til at optage med?	

## Bilag 4: Oversigt over sangnarrative segmenter, formdele og kategoriinddelinger

## Indledende procedurer for trianguleringen

Inden udførelsen af trianguleringen er Sanne Storm blevet udstyret med den centrale analysegenstand i form af en lydoptagelse af 'Annes improviserede sang', en notetranskription af sangen (jf. bilag 1), de mest relevante informationer om klientens historie og den aktuelle situation i musikterapien, hvor sangen optræder - samt en udførsels-guide. I de nedenstående kasser ses de guidelines og informationer, som er blevet givet til Sanne. Det skal dog fremgå at Sanne valgte ikke at kigge på informationerne om musiktherapisituationen og klienten - inden hun lavede analysen.

### Om trianguleringen

Trianguleringen har til formål at validere undersøgelsen gennem en anden persons oplevelse, idet den ellers er meget præget af subjektive tolkninger om klientens udtryk, der igen er 'biased' af terapeutens modoverføringsfølelser, fordi forskeren og terapeuten er en og samme person.

Et andet formål er, at lave en form for 'specialist-vurdering' af undersøgelsesgenstanden, idet du har en indgående viden omkring stemmens udtryksmåder - og erfaring i at lytte til menneskestemmen og dens emotionelle, semantiske og referentielle indhold.

Trianguleringsmetoden kan placeres under Bruscias kategori 'interobserver', hvor flere personer/forskere observerer (her lytter til) de samme data (Bruscia 1995, s.408).

### Lidt om klienten

Den omsorgssvigtede 8-årige Anne er opvokset i et meget problemfyldt hjem med vold og trusler - og har overværet mange voldssituationer mod sin mor. Anne bor sammen med sin mor, stedfar og to yngre søskende (en ældre bror er tidligere fjernet fra hjemmet). Annes forældre har svært ved at varetage hendes følelsesmæssige og sociale behov. Endvidere har Annes mor givet udtryk for, at hun har svært ved at sætte grænser og mangler redskaber til dette pga. sin egen problemfyldte opvækst, hvor hun er blevet slået og selv har manglet omsorg fra sin mor. Annes primære problemer er i journalen beskrevet som værende negativ adfærd og manglende sociale kompetencer, idet hun bl.a. slår og sparker når hun føler sig krænket og såret - og let kommer i konflikter med andre.

### Den aktuelle situation i musikterapien

Sangen er endnu ikke startet, tp. sidder ved klaveret, i færd med at spille og synge en gengivelse af en sang, som Anne improviserede gangen før. Anne står ved siden af klaveret og vil holde mikrofonen for tp., men taber den over hendes hænder - tp. siger av og lader for sjov som om hun bliver ked af det. Anne griner og udbryder (tale): 'Så ka' du lær' det'.

På næste side beskriver jeg lytteproceduren (udførselsguiden).



## Procedure for trianguleringen i tre trin

- 1) **Åben lytning – det hørte**

Lyt improvisationen igennem nogle gange – og dan dig et overblik over herover. Reflekter over, om der dukker nogle overordnede temaer eller forandringer op i klientens sang og stemmeudtryk. Lav en kortere beskrivelse af det du hører.
- 2) **Åben lytning – det oplevede**

Sid med transskriptionen foran dig og marker i noderne når du oplever/ fornemmer nogen form for følelsesmæssig intensitet eller anden forandring i stemmeudtrykket. Lav en beskrivelse af det du mærker/ oplever (Tanker, billeder, følelser, metaforer osv.)
- 3) **Fokuseret lytning og semantik**

Lyt til de markerede steder igen. Lyt nu mere fokuseret og empatisk (resonerende) i forhold til klientens potentielle intrapsykeiske verden. Reflekter over det referentielle/semantiske indhold i udtrykket og beskriv dine refleksioner.

Kom gerne med tolkninger /hypoteser om:

- Klientens tilstedeværelse under sangen
- Klientens intrapsykeiske processer under sangen
- Forholdet mellem terapeut og klient
- Potentielle terapeutiske kvaliteter ved sangprocessen
- Andet....

Du må gøre det i det omfang, som du kan finde tid til. Jeg forventer ikke en bestemt længde på beskrivelserne - men en hver refleksion er brugbar.

*Indledende vil jeg gøre opmærksom på, at jeg først har læst de data jeg har fået om Anne bagefter min analyse. Altså indgår de data ikke i min analyse.  
I analysen har jeg fokuseret på stemmeudtrykket alene, og ikke på ordene og deres betydning.*

### **Analyse af Annes sang.**

Mit umiddelbart indtryk udfra Annes talestemme er, at Anne er en pige, der er 8 – 9 år gammel.

#### **Faser:**

##### **1. fase: takt 1 - 34 Indledning.**

(0:00 - 0:01) Anne ler helt i begyndelsen af optagelsen og siger spontant ikke så tæt på mikrofonen "Så kan du lær' det." Her er stemmens slut tone h så vidt jeg kan høre. Hun ler og virker umiddelbar, afslappet og naturlig. Med andre ord - autentisk i et spontant stemme udtryk.

Jeg oplever stemmeudtrykket er placeret midt i kroppen, - afbalanceret.

(0:02) Da Anne kommer tættere på mikrofonen og siger: "Så kan du bare lær' det!" ændre stemmeudtrykket sig og bliver mere intens, målrettet og fremadrettet. Stemmeudtrykket er nu placeret lidt fremme for midt i kroppen og hun stiger en lille smule i frekvens. Hun vil høres.

Analyse: Jeg har erfaring fra klinisk praksis med, at det spontane stemmeudtryk udtryk vil afsløre klientens autentiske stemmeudtryk. Et eksempel på et spontant stemmeudtryk er når man ler, og som nævnt ler Anna helt i begyndelsen af optagelsen og siger noget lige umiddelbart efterfølgende. Personligt tror jeg, at ovenstående tone (h til venstre for nøglehuls c'et) kan være en guideline for, hvilken tone, der er Annas "kerne-tone". Hvad der menes med dette kommer jeg ind på senere.

(0:08 - 1:09) Det første jeg lægger mærke til er, at Anne tuner sig ind på musikterapeuten og hendes sang og toneleje, og at hun skal anstregne sin stemme for at synge sammen med musikterapeuten. Annes stemme bliver anspændt og ufri.

Sammenlignes det toneleje som musikterapeuten synger i med det toneleje Anna angiver i sin tale, er der en kvint til forskel.

Analyse: At Anne tuner sig ind på musikterapeuten er et tegn på, at hun godt vil i kontakt med musikterapeuten.

Susanna Eken (1998) beskriver i sin bog "Den menneskelige stemme", at talestemmens middelfrekvens ligger en kvint over den dybest sangbare tone. Med andre ord kan man også sige, at ved at finde en klients middelfrekvens vil man kunne guide sig ind på den tone – det toneområde, som på en måde virker som et centrum for det enkelte menneske nu og her. Dette har jeg brugt meget som udgangspunkt for stemmearbejdet i en musikterapeutisk situation. Middelfrekvensen er som oftest den tone, der klinger bedst og er mest resonansfyldt. Her vil klienten også føle sig mere sikker og tryk - samt mærke sig selv tydeligst.

Annes stemme er som tidligere nævnt generelt de første par minutter ufri, men også splittet i sit udtryk. Den lille pige: lys klang – hoved resonans. Et mere voksent udtryk: bryst resonans – lidt fyldigere – lidt mørkere. Det splittede udtryk giver mig billeder af en lille pige og et mere voksent menneske, der er til stede på samme tid. En psykologisk perspektivering. Mit umiddelbare spørgsmål til dette udtryk går på, hvad gør, at Anne på en og samme tid har et udtryk af en lille pige og et mere voksent udtryk? Hvad gør, at Anne har dette split i sin stemme? Jeg kommer umiddelbart til at tænke på, at Anne har brug for en mere voksen del og derfor er splittet tilstede for at kunne give Anne den voksne del repræsenterer.

Stemmen er desuden meget luftig og mangler kompression – fasthed, hvilket kunne tyde på, at Anne på en måde ikke tror nok på selv, har et lavt selvværd, og ikke er helt godt grounded – ikke har fodfæste. I forhold til resonans og placering i kroppen er der igen et split mellem at være lidt i kroppen, men mest i hovedet. Dette kunne tyde på, at der er nogle følelsesmæssige ting, der er svære at udholde at være i kontakt med. Dette giver mening når jeg sammenholder dette med det splittede udtryk mellem en lille pige og et mere voksent udtryk.

Den kvalitet pigen anvender i tale, giver associationer af maskulinitet og handlekraft.

## 2. fase: takt 35 - 67

Fixpunkter i stemmeudtrykket:

1:10 Synger klart på første tone (h) i takt 35.

1:22 Synger ordet "lege" klart på tonen h i takt 41.

1:31 I takt 45 synger Anna "så de bare" nogenlunde klart på tonerne h.

Disse toner skiller sig ud fra de andre fordi de er mere resonansfyldte og klare i udtrykket.

Analyse: Min første umiddelbare tanke er, at Anne er ved at få kontakt med sit "private rum" og her taler jeg ud fra Inge Nygaards beskrivelse og definition af "de tre rum".

Når Anne synger på tonerne h (lige til venstre for nøglehuls c'et) kommer Anne længere ned i kroppen og har dermed mere fylde og resonans på sin stemme. Her oplever jeg, at Anne får begyndende kontakt med sig selv og sit private rum.

Samtidig ligger stemme placeret lidt tilbage for midten af kroppen, hvilket kunne tyde på en indadvendthed og kontakt med sit indre følelsesliv.

Den stemmekvalitet hun anvender og har fat i er ofte anvendt i udtryk af omsorg, ømhed og tristhed,

Mørk, blød, resonansfyldt, synger med næsten hele kroppen her.

2.01 - 2: et mere handle kraftigt udtryk.

## 3. fase: takt 68 - 83

(2:20 - 2:32) På ordet "savner" sker der et markant stemmekvalitetsskift.

Fra at stemmen er splittet træder den ene af kvalitetene nu tydeligt frem. En kvalitet, der er meget lys og umiddelbart får mine associationer til at tænke på en lille pige. Jeg ser en pige på ca. 3 år for mig, der er rigtig ked af det og oplever sig helt alene, der er modløs og fyldt med længsel. Anne får her kontakt med sine følelser. Jeg kommer til tænke på tristhed, ensomhed, modløshed, længsel,. Når jeg lytter intenst kan jeg mærke, at jeg får ondt i sjælen/hjertet af at lytte til hendes stemme og jeg får en trang til at omfavne hende. Denne overføring i form af defeniret umiddelbar trang hos mig kan fortælle lidt om, hvilket behov Anne måske har.

(Takt 69 tror jeg er noteret forkert i noderne. c er d. Og i takt 73 er den sidste tone ikke h men d. I takt 74 er sidste tone ikke d men e. I takt 75 er tonerne ikke h og c, men c og d. I takt 79 ender hun ikke på h men d. (orden:siden).)

(2:33 - 2:44) Her oplever jeg udtrykket bevæger til at blive mere fjernt, indadvendt og jeg får en fornemmelse af, at hun begynder, at lulle sig selv - synges til sig selv - give sig selv egenomsorg.

(2:45 2:53) Tonen, som pigen anvender til ordet "godt" i takt 81 og 83 (h – til venstre for nøglehuls c'et på klaveret.) er det sted, hvor hendes stemme er klarest, tydeligst, hviler mest og er mest frit i

sit udtryk. Her oplever jeg, at udtrykket passer til den alder hun har.

Idet det er den tone som umiddelbart præciseres når Anne taler til at være hendes middelfrens og ligeledes er den tone, der flere gang bliver sunget lidt mere klart og resonans fyldt end de andre vil jeg mene, at dette er Annes base tone-mæssigt. Her er hun i kontakt med sit "*private rum*" (Inge Nygaards: "Tre rum - det private - det sociale rum og det omnipotente rum"). Her er Anne i kontakt med sin indre base, der gør det muligt at heale sig selv og give egenomsorg til sig selv. En slags "*kerne-tone*", som jeg tænker og forstår udfra den teoretisk forståelse af Daniel Sterns - Kerne-selvet. Et sted, der vigtigt at komme i kontakt med, for at styrke selv-fornemmelsen.

#### **4. fase: takt 84 – 109**

Anne stopper improvisationen og spørger musikterapeuten om en stol.

Kontakten til det private rum bliver brudt.

3:02 "spil videre" - stemmekvalitet. Giver en ordre.

(3:05 og frem.) Finder næsten tilbage til den samme kvalitet af at lulle sig selv - synge til sig selv - give sig selv egenomsorg, MEN er ikke tunet ind på musikterapeutens klaverspil længere, hvilket gør, at jeg tænker, at Anne nu ikke umiddelbart er i så tæt kontakt med musikterapeuten længere. Jeg får en oplevelse af, at Anne på en måde har isoleret sig.

Jeg fornemmer ligeledes, at kontakten til det som Anne synger om er blevet mindre – der er mere distance til følelserne.

#### **Klientens tilstedeværelse under sangen**

Hun mister et par gange den følelsesmæssige kontakt til emnet eller musikterapeuten.

1. gang er sidst i takt 26.

2. gang er i takt 84.

Jeg vil sige, at der er forskellige fokuspunkter for Annes måde at være tilstede under sangen.

Tilstede i forholdet til musikterapeuten er det nogle gange i en mere direkte interaktion, hvor det andre gange er mere indirekte. Det skulle helst fremgå i beskrivelsen under faseinddelingen.

#### **Klientens intrapsykeiske proceser under sangen**

Der er tre stemmeudtryk som er centrale under sangen som fortæller noget om Annes psykiske tilstand og proces under sangen.

1. split

2. lille pige

3 "kerne-tone"

Det er tydeligt, at Fase 3 er meget central for hele den terapeutiske proces.

Her kommer Anne i kontakt med sine følelser som jeg vil påstå har med tristhed, ensomhed, modløshed og længsel at gøre.

Anne får kontakt med sine følelser og sin lille pige som tilsyneladende er forsømt og overset.

Derfor har Anne måske måtte etablere en lidt mere voksen del i sig selv. Men dette er tanker og associationer – en hypotese som kun livshistorien kan understøtte rigtigheden af.

Samtidig får Anne nogle gange i denne fase kontakt med sin "kerne-tone" som vokser i styrke og intensitet når hun synger den. Hun cirkler rundt om denne og formår, i kraft af at komme i god kontakt med denne, at give sig selv egenomsorg og få kontakt med de selvhealende kræfter i sig selv.

Jeg har ikke i min analyse tillagt ordene så meget opmærksomhed, men mere forholdt mig til markante stemmekvalitetsskift og klang-fyldte passager. Jeg har desuden forsøgt at lade mine associationer og bedømmelse af stemmeudtrykket tale først og derpå hæfte mig ved, hvad synger Anne om lige her.

Et meget centralt sted er 2:20. Hun starter på en sætning: "Fordi jeg" og på ordet: "savner" ændres stemmeudtrykket markant. Det bliver virkligt mættet, intenst og meget følelsesmæssigt. Det er her et ren stemme kvalitet uden split, der har karakter af en lille pige. Her får jeg umiddelbart den oplevelse, at ordet "savner" har en følelsesmæssige betydning.

Andre centrale steder er "kerne-tonerne". Det er tydeligt i denne sang, at der er et behov for at "kerne-tonen" og det "private-rum" skal styrkes vokse i intensitet og styrke som en egen-oplevelse hos Anne. Hun står i denne sang svagt. Jeg er af den overbevisning, at disse toner er vigtige at være opmærksomme på som musikerapeut sådan, at man kan støtte dem og lade dem vokse i styrke og intensitet fordi de vil hjælpe og støtte klienten til at mærke sine egne kræfter og i dette tilfælde komme i forbindelse med sit "private rum", hvor ressourcerne til selv-healing ligger, samt få rummet og bearbejdet evt. følelser, der ellers er svære at rumme og håndtere.

Generelt er det mit indtryk, at Anne er en pige, der er både sårbar og stærk. Stærk idet, at hun kan få fat i sin kerne og give egenomsorg, samt give ordre med en fast og tydelig stemme – finde handlekraft i sig selv. Sårbar fordi hun meget gerne vil i kontakt og tilsyneladende savner og længes efter noget, men alligevel er alene. Sårbar fordi hun ikke har så sikker en fornemmelse af sig selv og har en lav selvværdsfølelse.

### **Forholdet mellem terapeut og klient**

Dette har jeg beskrevet lidt i begyndelsen.

Min første spontane reaktion var, at jeg undrede mig over, at Anne skulle synge i et toneleje, der er anstrengende for hende. Stemmen bliver ufri og Anne kan i kraft af, at det ikke føles let for hende at synge der, få en følelse af at være forkert - ikke passe ind - og så er hun igen isoleret og alene på en måde.

Imidlertid er det tydeligt, at ordenes betydning i sangprocessen kompenserer for dette.

Musikterapeuten formår at indfange vigtige sætninger som gør, at Anne frit kan synge sine umiddelbare associationer. Musikterapeutens ord holder Anne fast i sit stemmeudtryk. Ligeledes har det stadige klaverspil og den faste puls en betydning.

### **Potentielle terapeutiske kvaliteter ved sangprocessen**

Jeg kommer meget til at tænke på Diane Austins "holdings-teknikker", hvor hun netop har en verbal syngende dialog med sine klienter samtidig med, at der spilles nogle holdende akkorder. Her synges frit om de umiddelbare associationer, der dukker op.

Klaveret virker også i denne sang hvor Anne synger holdende med sit spil og faste puls.

Det er en meget flot sang-proces syntes jeg, der viser rigtig gode potentialer for det musikterapeutiske arbejde og som også gør, at Anne får fat i sine følelser og sin lille pige som tilsyneladende er forsømt og overset. Derfor har Anne måske måtte etablere en lidt mere voksen del i sig selv. Men dette er tanker og associationer – en hypotese som kun livshistorien kan understøtte rigtigheden af.

*Afsluttende har jeg læst præsentationen af Anne og jeg oplever at ovenstående analyse giver mening i forhold til denne. Splittet i stemmeudtrykket. Omsorgssvigt til en lille pige. En svag mor, der gør, at Anne må finde sin makulinitet og handlekraft for at "overleve". En pige, der helt klart må støttes ikke kun til at få fat i sit følelsesliv, men først og fremmest have styrket sit jeg og sin base i form af det "private rum" og "kerne-tonen". Dette er vigtigt for at Anne har ressourcer og overskud til at forholde sig til sine følelser og dermed ikke behøver splitte sig selv. At hun splitter mellem en lille pige og en mere voksen person, er ikke godt set med mine psykiatriske briller og erfaring. Her ligger potentialet for en udvikling til en personlighedsforstyrrelse eller måske endda borderline karakter. Splitting er en tidlig forsvarsmekanisme i den personlige udviklingsproces.*

### **Sanne Storm**

PS: Stemmeanalysen skal ikke stå alene, men kan støttes i sine hypoteser og psykologiske perspektiveringer gennem livshistorien og måske andre analyser, der er lavet.



---

# Kvalitativ litteraturgennemgang af improviseret sang

*Forfatteren har foretaget en kvalitativ litteraturgennemgang, hvor der diskuteres forskellige relevante teorier omhandlende improviseret sang i musikterapi – særligt med omsorgssvigtede børn. Litteraturgennemgangen indgår ikke som en del af den egentlige undersøgelse i dette speciale, men inddrages kun afslutningsvist i form af korte relevante perspektiveringer. I specialets metodeafsnit er litteraturgennemgangens placering i specialet uddybet nærmere. Først systematiseres og kategoriseres litteraturen i forhold til forskellige fokusområder. Herefter fokuseres der nærmere på den litteratur, som ud fra det strukturerede overblik synes mest relevant i forhold til specialets fokus. Der er her udvalgt 7 kilder til at repræsentere det teoretiske grundlag for emnet. Her indgår fortrinsvist litteratur, som er relateret til den omhandlende klientgruppe. Yderligere inkluderes der to kilder, der omhandler andre klientgrupper, men som er relevant i forhold til mere generelle antagelser om brugen af improviseret sang.*

## Litteratursøgning og litteraturudvælgelse

Den kvalitative litteraturgennemgang (Cheryl Dileo 2005) er skabt ud fra en systematisk litteratursøgnings - og litteraturudvælgelsesproces. Dette med henblik på, at øge gennemsigtigheden og troværdigheden.

I denne første del omhandlende litteratur er fokus lagt på: litteratursøgning, overblik over litteratur, gruppering af litteratur, litteraturudvælgelse samt forskellige anvendte betegnelser/ begreber for improviseret sang.

### Litteratursøgning

Søgningen er foregået via elektroniske databaser og kædesøgning<sup>1</sup>. Følgende relevante databaser er udvalgt og anvendt i søgningen: Google, Google Scholar, MusictherapiWorld, Bibliotek.dk og Auboline.

---

<sup>1</sup> Kædesøgning refererer til søgning af litteratur gennem anden litteraturs referencelister.



---

## Inklusionskriterier

Mine søgekriterier inkluderer litteratur som er:

- om improviseret sang i musikterapi<sup>1</sup> (med fokus på processen)
- på dansk og engelsk<sup>2</sup>
- om omsorgssvigtede børn/børn med psykosociale problemstillinger

Det sidstnævnte kriterium er der ikke søgt specifikt på, idet denne klientgruppe omtales under mange forskellige benævnelser, men kriteriet er inddraget i gennemgangen af søgeresultaterne. På listen over litteratur findes dog også noget litteratur om voksne, hvor der forekommer mange generelle informationer eller i forhold til voksne, som er traumatiserede som børn (‘omsorgssvigtede voksne’).

## Ekskluderet litteratur

I litteraturgennemgangen inddrages der ikke litteratur som omhandler:

- Sangskrivning/Songcreation<sup>3</sup>
- Improviseret sang med fokus på produkt og ‘performance’
- Improviseret sang, hvor det kun er terapeuten, der synger for klienten.
- Litteratur/kilder, som kun meget overfladisk nævner betegnelsen improviseret sang, uden at give en uddybende forståelse af fænomenet

## Primære søgeord

Som udgangspunkt er følgende primære søgeordkombinationer anvendt:

‘Improvised singing’, ‘improvises song’, ‘improviseret sang’, ‘improviserede sange’. Sammen med ‘music therapy’ / ‘musikterapi’.

---

<sup>1</sup> Pga. de begrænsede rammer, har jeg valgt kun at inddrage musikterapeutisk litteratur – også selvom andet litteratur kunne være interessant at inddrage. Det er dog min oplevelse, at den musikterapeutiske litteratur efterhånden dækker området fyldestgørende, hvor musikterapeuter (bl.a. Austin 2001 og Storm 2007) tidligere har henvist til litteratur uden for det musikterapeutiske felt (bl.a. bevægelsesterapeuten Paul Newham 1999/1998).

<sup>2</sup> Sproglige barrierer begrænser litteratursøgningen til dansk og engelsk litteratur.

<sup>3</sup> Trygve Aasgaard (2005) bruger bl.a. begrebet songcreations, som i højere grad fokuserer på ‘performance’ end på intrapsykiske processer og kvaliteter – og i højere grad på at skabe en færdig tekst, end på at improvisere frit.

## Andre betegnelser for 'improviseret sang' - og andre søgeord

I den fundne litteratur bruges forskellige betegnelser for det fænomen som undersøges, som jeg har valgt at kalde 'improviseret sang'. Derfor har det været nødvendigt at foretage litteratursøgningen i en proces, hvor andre søgeord end 'improviseret sang' dukkede op langs frem i processen efterhånden som jeg læste den forskellige litteratur. Af eksempler på andre betegnelser for den omhandlede udtryksform kan bl.a. nævnes:

'Free associative singing' (Austin 1999), 'Song improvisations' (Henderson 1996) 'Singing dialogues' (Dvorkin 1996). Af betegnelser for udtryksformer, hvor der både anvendes sang, ord stemme og lyd – og således også improviseret sang, kan nævnes: 'Vocal improvisation' (Austin 1999), 'Free vocal improvisation' (Bruscia 1987) og 'Klinisk stemmeimprovisation' (Storm 2007).

## Problemstillinger i søgningen

Meget litteratur inden for dette område er case litteratur, som ikke anvender begrebet improviseret sang i hverken titel eller tekst og som heller ikke på anden vis sætter ord på de improviserende, kreative og spontane processer ved denne sangform, selvom det ifølge deres beskrivelser foregår. Dette litteratur er vanskeligt at få øje på gennem en almindelig litteratursøgning, hvor der anvendes databaser og søgeord, og kan kun opdages ved tilfældig gennemlæsning. Aigen (1996) taler f.eks. om: "...blues and rap songs with improvised lyrics..."(Aigen 1996, s.112) og fokuserer i sin betegnelse af denne udtryksform mest på den improviserede lyrik (som narrativer) og ikke som sang, selvom det er sang. Derfor vil der højst sandsynligt eksistere meget relevant litteratur, som herved ikke optræder i denne litteraturgennemgang – hvilket er et forbehold, der må tages i betragtning.

## Strukturering af den fundne litteratur

På baggrund af ovenstående kriterier er der i alt fundet 8 tekster om improviseret sang specifikt inden for den omhandlede klientgruppe. Endvidere er der fundet 10 tekster som omhandler uspecifikke, blandede eller andre klientgrupper, som er inddraget, fordi de har vist sig at være relevante for emnet generelt.

Den fundne litteratur optræder i nedenstående skema (figur A). Her er teksterne struktureret og kategoriseret i forhold til relevans for specialets problemformulering. Graden af relevans findes inden for følgende kategorier:

	Fokusområder som har stor relevans i forhold til specialets specifikke problemstilling og fokus
	Fokusområder som kan indeholde relevante pointer, men som specialet ikke direkte fokuserer på
	Fokusområder som siger meget lidt om – eller ikke er relevante for – specialets problemstilling

Fordelt over de tre farveinddelinger optræder 11 fokusområder, der indikerer forskellige relevante og mindre relevante fokus (se figur A). Fokusområderne er valgt ud fra et pragmatisk grundlag om nytteværdi og relevans i forhold til specialets fokus.

Figur A: Skema over litteratur omhandlende improviseret sang

Forfatter:	Klient-gruppe	Fokus på tolkning af kl's udtryk og tilstedeværelse	Fokus på T.K og LP - og fænomenet generelt	Har også fokus på terapeutisk stemmebrug generelt	Inkluderer analyse - af imp. sang	Nævner T.K. og LP over-fladisk	mere beskri-vende end tolkende	Tp. igang-sætter improvisationen	Fokus på sang-tekst og 'case'	Fokus på metode og teknikker	Nævner imp. sang over-fladisk
<i>Aigen, Kenneth (1996)</i>	Adf. B		●						●	●	
<i>Amir, D. (1990)</i>	Trau. V		○		●				●		
<i>Austin, Diane (2001)</i>	Trau. V	●	●	●				●	○	○	
<i>Austin, Diane (1999)*</i>	Trau. V	●	●	●				●	●	○	
<i>Austin, Diane (1998)*</i>	Trau. V.	●	●	●				●	●	○	
<i>Bruscia, K. (1987a)<sup>1</sup></i>	Oms. B					○					●
<i>Bruscia, K. (1987c)<sup>2</sup></i>	Bla. V					●		●		●	●
<i>Davis, Emma (2005)</i>	Oms. B	○	●				●		○		
<i>Dvorkin, Janica (1996)</i>	Bor. V		●				●		●		
<i>Henderson, H. (1996)</i>	Oms. B					○	●		●		
Irgens-Møller, I. (xx)	Oms. B					○			●	●	●
<i>Etkin, Pauline (1999)</i>	Oms. B	○	●				●		○		
<i>Oldfield, A. (2005)</i>	Oms. B	○	●				●	●	○		
<i>Pavlicevic, M. (1999)</i>	Oms. B	○	●				●		○		
<i>Robarts, J. Z. (2003)</i>	Oms. B	●	●	○							
<i>Storm, Sanne (2007)</i>	Bla. V	●	●	●				●			
<i>Storm, Sanne (2002)</i>	Bla. V			○	●	○					●
<i>Turry, A. (1999)</i>	Onk. B					●	●	●	●		

\* Diana Austin er inddraget her med tre værker som alle er interessante for emnet. Dog har hun inden for disse værker så mange gentagelser at det har været muligt stort set kun at benytte ét værk (det fra 2001) uden at for mange pointer er gået tabt. Austin har også skrevet andre artikler og bogindlæg, hvor improviseret sang nævnes som ikke inddrages her.

Længst til venstre i diagonal retning er litteraturen oplyst ved forfatternavne og udgivelsesår i alfabetisk rækkefølge<sup>3</sup>. Ud for hver forfatter fremgår det, hvilken klientgruppe den givne tekst omhandler. Hvis en tekst omhandler flere klientgrupper, er den mest fremtrædende klientgruppe noteret, hvis der er en sådan - ellers bruges betegnelsen 'blandet'.

<sup>1</sup> Bruscia henviser til Wheelers brug af improviseret sang (Unit seven: Paraverbal Therapi, s.298).

<sup>2</sup> Bruscia henviser til Sokolovs 'Vocal Improvisation Therapi'. (s.353-359).

<sup>3</sup> Alle kilder eksisterer i fuld form i specialets litteraturliste

---

### De klientgrupper der nævnes i skemaet er forkortet således:

**Trau.V:** Er forkortelsen for traumatiserede voksne, herunder bl.a. voksne der som børn har været udsat for f.eks. omsorgssvigt, mishandling eller overgreb.

**Bor. V:** Voksne med borderlineforstyrrelse

**Oms.B:** Er forkortelsen for omsorgssvigtede børn/børn med psykosociale problemstillinger.

**Bla.V:** Er forkortelsen for blandet voksen klientgruppe (bl.a. psykiatriske og depressive).

**Bla. B :** Børn – ikke specifik klientgruppe

**Adf. B:** Børn med adfærdsproblematikker (eks. acting-out)

**Onk.B :** Børn som er hospitalsindlagte (inden for onkologien)

### Andre forkortelser i skemaet:

**I.P.** = Intrapsykiske processer

**T.K.** = Terapeutiske kvaliteter

**Tp.** = Terapeuten

**Imp.** = Improviseret

### Andre forklaringer til skemaet:

○ = Markering af fokusområde i den pågældende tekst: Gældende i mindre grad

● = Markering af fokusområde i den pågældende tekst: Gældende i høj grad

 = Grøn markering af 7 udvalgte forfattere (til den kvalitative litteraturgennemgang)

### Valg af litteratur til det teoretiske grundlag

Med udgangspunkt i ovenstående systematisering af litteratur, har jeg udvalgt syv kilder til at repræsentere det teoretiske grundlag for emnet. Heraf findes fire tekster, som omhandler omsorgssvigtede børn/ børn med psykosociale problemstillinger. Endvidere findes der to tekster, som delvist befinder sig inden for denne klientgruppe, samt en kilde som adresserer en anden klientgruppe, men på et generelt plan. Alle syv kilder har det til fælles, at de overvejende har markeringer indenfor de 'røde' fokusområder (jf. ovenstående figur A), idet de fokuserer dybdegående på terapeutiske kvaliteter, intrapsykiske processer og klientens tilstedeværelse.

I det følgende præsenteres de syv udvalgte kilder og forfattere nærmere, hvorefter det teoretiske grundlag for emnet præsenteres.

---

## Præsentation af udvalgte kilder og litteratur

Musikterapeut **Jacqueline Z. Robarts**<sup>1</sup> (2003) skriver om brugen af improviserede sange med en tidligt traumatiseret og seksuelt misbrugt pige i casen: *'The Healing Function of Improvised Songs in Music Therapy with a Child Survivor of Early Trauma and Sexual Abuse'*.

Musikterapeuten **Emma Davis**<sup>2</sup> indgår med kapitlet: *'You Ask Me Why I'm Singing – Song-creating with Children at a Child and Family Psychiatric Unit'*. Davis bidrager særlig til emnet med et grundigt overblik over de improviserede sanges kommunikative og udtryksmæssige kvaliteter.

Musikterapeuten **Mercédès Pavlicevic**<sup>3</sup> inddrages med et kapitlet: *'I Used To be Crying Every Day'* (1999), hvor hun præsenterer casen om den 9-årige omsorgssvigtede Wendy: Casen er baseret på et interview med musikterapeuten **Jean Eisler**, som arbejder på *'the Nordoff-Robbins Centre'* i London.

Musikterapeuten **Pauline Etkin** inddrages med kapitlet: *'The Use of Creative Improvisation and Psychodynamic Insights in Music Therapy With an Abused Child'* (1999). Etkin præsenterer en case med en omsorgssvigtet, vanrøgtet, samt fysisk og seksuelt misbrugt pige. Etkin er bl.a. leder af *'The Nordoff-Robbins Music Therapy Center'* i London.

Musikterapeuten Dr. **Amelia Oldfield**<sup>4</sup> er relevant i dette afsnit med kapitlet: *'Improvised Songs and Stories in Music Therapy Diagnostic Assessment at a Unit for Child and Family Psychiatry'* (2005). Oldfield præsenterer (sammen med psykoterapeuten Christine Franke) 7 case-eksempler omhandlende brugen af improviserede sange og historier, som indgår i den diagnostiske assessment, af fortrinsvist børn inden for det autistiske spektrum. Der inddrages dog en enkelt case omhandlende et barn med tilknytningsforstyrrelse. Denne litteratur bevæger sig således delvist udover den centrale klientgruppe, men er alligevel inkluderet, idet de generelle antagelser omkring emnet synes relevante, også i forhold til andre klientgrupper.

---

<sup>1</sup> Robarts er *'Music and Research fellow'* i Musikterapi på City University London, senior musikterapeut og klinisk tutor på *'The Nordoff-Robbins Music Therapy Centre'* i London, og har en mastergrad i *'Arts'*. Robarts har endvidere modtaget flere forskningspriser vedrørende musikterapi med omsorgssvigtede børn.

<sup>2</sup> Davis arbejder fortrinsvist med familier på en afdeling for børne- og familiepsykiatri, samt på *'The Child Development Centre'* på Addenbrooke's Hospital i Cambridge.

<sup>3</sup> Pavlicevic er bl.a. *'Post-Doctoral Research Fellow'* på *'Department of Music, University of Pretoria'* i Sydafrika, samt supervisor på *'Nordoff-Robbins Music Therapy Center'* i London.

<sup>4</sup> Dr. Oldfield er bl.a. ansat som musikterapeut på en afdeling for børne- og familiepsykiatri, samt lektor på musikuddannelsen på *'Anglia Polytechnic University'*.

---

Musikterapeuten Dr. *Diane Austin*<sup>1</sup> inddrages her selvom hun ikke direkte adresserer den omhandlende klientgruppe. Alligevel er hendes forståelse af improviseret sang meget relevant for dette speciale, fordi hendes teoretiske bidrag omhandler voksne traumatiserede som børn – altså voksne, der som børn bl.a. har været udsat for bl.a. omsorgssvigt eller misbrug (Austin 2001, s.3). Austins bidrag til emnet er endvidere relevant, fordi Austin særligt fokuserer på den improviserede sangs/stemmens forbindelse indadtil indenfor en dybdegående psykologisk forståelsesramme, hvilket således meget specifikt imødekommer dette speciales problemstilling. Der tages her udgangspunkt i artiklen: *‘In Search of the Self: The Use of Vocal Holding Techniques with Adults Traumatized as Children’* (2001).

Som en sidste kilde inddrages den danske musikterapeut *Sanne Storm*<sup>2</sup>. Storms bidrag til kapitlet har ikke specifik sammenhæng til den omhandlende klientgruppe, men befinder sig på et så generelt niveau indenfor emner omkring den menneskelige stemme og dens terapeutiske kvaliteter, at hendes bidrag uden problemer, synes at kunne overføres på den omhandlende klientgruppe. Endvidere bidrager hun, til forskel fra de andre teoretikere, med flere pointer omkring, hvordan det er muligt at lytte til - og i indirekte forstand analysere klienters stemmeimprovisationer - hvilket har været brugbart i forbindelse med specialets empiriske sanganalyse. Her tages udgangspunkt i kapitlet: *‘Den menneskelige Stemme – psykologi og psykodynamisk stemmeterapi’* (2007).

---

<sup>1</sup> Dr. Austin er Ph.d. i musikterapi indenfor området integration af dybdepsykologi og musikterapeutisk stemmebrug. Er bl.a. leder af musikpsykoterapiuddannelsen *‘The Music Psychotherapy Center’*, og er vicepræsident for *‘The American Association of Music Therapy’* ([http://www.dianeastin.com/Diane\\_Bio.html](http://www.dianeastin.com/Diane_Bio.html)).

<sup>2</sup> Storm er cand.mag. i musikterapi fra Aalborg Universitet, hvor hun også på nuværende tidspunkt er Ph.d.-studerende (siden 2004) med afhandlingen: *‘Development of a Voice Assessment Tool in Music Therapy’*. Storm er endvidere uddannet i Roy Hart-stemmetræning og er ansat som musikterapeut ved Landsygehuset, Psykiatrisk hospital i Tórshavn, Færøerne.

---

## Et teoretisk grundlag for emnet

I det følgende præsenteres og diskuteres de syv musikterapeutiske bidrag til emnet i henhold til dette speciales fokus.

Fokusområderne 'Terapeutiske kvaliteter' og 'Intrapsykiske processer' optræder i et samlet afsnit for at undgå for mange gentagelser. (Flere af de nævnte terapeutiske kvaliteter optræder som intrapsykiske processer). Efter dette afsnit sættes der fokus på klienternes ændrede form for tilstedeværelse under den improviserede sang. Herefter følger afsnittene: 'Terapeutens rolle - facilitering af improviseret sang' og 'Terapeutens musikalske interventioner – akkompagnement'.

Litteraturgennemgangen er struktureret i forskellige afsnit ud fra de fælles temaer, som fremgår af litteraturen. Fordi de syv anvendte teoretikere har forskellige fokus vil nogle afsnit være meget prægede af én eller to teoretikere, mens andre afsnit optræder mere sammentømret af de forskellige teoretikers perspektiver.

### Terapeutiske kvaliteter og intrapsykiske (forandrings)processer

Ikke alle terapeutiske kvaliteter uddybes her, idet nogle optræder i senere afsnit i forbindelse med terapeutens rolle og interventioner.

### Sangens kommunikative og udtryksmæssige kvaliteter

Alle de præsenterede kilder beretter på forskellig vis om improviseret sangs terapeutiske kvaliteter, dels i forhold til at få mulighed for at **udtrykke** indre følelser og tanker, og herved opnå en form for indre forløsning, integration eller reorganisering, og dels i forhold til, at få mulighed for at **kommunikere** følelser eller historier ud til et andet menneske, der formår at modtage og rumme dette følelsesmæssige indhold. Disse kvaliteter belyses nærmere i det følgende.

*“Songs seem designed to communicate something essential and significant, and are at their most powerful when drawing from lived experience” (Robarts 2003, s.142).*

Davis mener, at arbejdet med improviseret sang, kan give klienten et **kreativt redskab** at udtrykke sig gennem, hvilket også uden for terapien kan hjælpe med at **bearbejde indre materiale**, samt

---

*styrke selvværd og selvtillid*. Hun mener videre, at klienterne, igennem de improviserede sange, får mulighed for at udtrykke sig verbalt, og for at blive hørt i deres familier og i det øvrige miljø. Hun nævner også her den terapeutiske kvalitet ved at lave lydoptagelser eller producere CD'er i forhold til at bringe udtrykket og *succesoplevelsen* udenfor musikterapien (Davis 2005, s.46-47).

*"...the process of writing songs enabled a child, who was struggling to communicate, to explore her own way of expressing herself through a medium about which she felt confident"*(Davis 2005, s.48).

Etkin beskriver en situation, hvor pigen Danu bruger sangen til at *opretholde sin egen overbevisning* omkring et seksuelt overgreb, som moderen har sagt bare er en drøm: *"Am I dreaming, am I dreaming? No I am not" ... "no-one is dreaming"* (Etkin 1999, s.161).

Davis forklarer, at børn, der har svært ved at udtrykke sig verbalt, ofte er i stand til at *eksternalisere deres problemstillinger* gennem sangen som medie. Dette bl.a. fordi, det, ifølge Davis, er mere *socialt acceptabelt* og *mindre truende*, når følelserne kanaliseres gennem en kreativ form. Austin taler ligeledes om, hvordan sangens medie er mere tryk at udtrykke sig gennem end samtale. Dette forklarer hun med, at sangen i sin naturlige form har en *indbygget struktur*, som kan styrke en svag intrapsykisk struktur, idet sangens struktur kan hjælpe til at 'containere' stærke følelser (Austin 2001, s.6).

Endnu en kvalitet, der kan gøre det nemmere at udtrykke sig igennem sang end tale er ifølge Davis sangformens særlige *udtryksmulighed i tid og rum* (Davis 2005, s.46 og 64).

*"Generally the words of a song come slower than when talking, so for someone who has difficulties talking, the time and space that the act of singing provides can be easier to work with"* (Davis 2005, s.64).

I sin fortolkning af sangenes narrative indhold, refererer Oldfield til Sigmunds Freuds koncept om frie associationer<sup>1</sup>, idet hun, inspireret af sin psykoanalytiske kollega psykoterapeuten Christine Franke, sidestiller de improviserede sange med frie associationer. De frie associationer er netop en teknik inden for psykoanalysen, hvor klienten spontant udtrykker sig selv helt frit, ligesom det er

---

<sup>1</sup> Konceptet 'Frie associationer'



---

tilfældet med de improviserede sange. Oldfield og Franke refererer også til Melanie Klein i denne sammenligning, idet hun udviklede konceptet 'frie associationer' i forhold til børns leg, hvor hun mente at legens elementer, udover at være manifestationer af underbevidstheden, også repræsenterede indre dramaer, fantasier, bevidsthedsniveauer og dele af selvet (Oldfield 2005, s.43).

Om sangstemmen som udtryksform fastslår Storm, at den menneskelige stemme tager afsæt i følelser og den indre oplevelsesverden, og at en generel opfattelse af stemmens lyd er, at man skaber spontane lyde for at give *udtryk for sine tilstande og behov* (Storm 2007, s.447-448).

### Selvudfoldelse, selvoplevelse og selvforømmelse

Flere musikterapeuter (Robarts 2003, Pavlicevic 1999) giver eksempler på sangens funktion i forhold til at *udtrykke glæde*, begejstring og synge om noget der lykkes. Pavlicevic beretter om en situation, hvor klienten spontant begynder at synge om det der lykkes for hende i musikterapien:

*"I can play the piano" ... "when I was new I couldn't play.."* (Pavlicevic 1999, s.26).

Robarts fortæller på lignende vis om Pigen Lena, der synger om, hvor god hun er til at spille og hvor glad hun er for at have denne evne:

*"Bless my soul – she's a lucky girl, She's got a gift from the piano..." ... With her gift she ca-an play..."* (Robarts 2003, s.162).

Robarts pointerer i forbindelse med ovenstående citat, at det, at Lena har det godt med sig selv, kan være med til at bane vejen for det senere arbejde med 'det misbrugte selv', idet der her skabes grundlag for at kunne *integrere en positiv selvforømmelse*. Robarts refererer her til Winnicott (1971), der mener, at det kun er i leg, at barnet er i stand til at være kreativ og bruge hele sin personlighed, og at det kun er ved at være kreativ, at individet opdager sit selv (Robarts 2003, s.163).

*"Using metaphors and narratives of destruction, resurrection, and rebirth, her song-poems reveal an intuitive wisdom beyond her years as she begins to explore feelings that are difficult for her to bear in everyday life. Within the security of the musical therapeutic relationship, her sense of despair, anger, and self-disgust surface, and*

---

*gradually give way to a surer sense of herself, with the hope of a better life” (Robarts 2003, s.142).*

Også Storm peger ligesom Robarts på sammenhængen mellem det legende og eksperimenterende som essentielt i forhold til at bruge *hele stemmens udtryksflade*, idet hun ser en analog sammenhæng mellem graden af udtryksflade, muligheder for udtrykke sig – og muligheden for *selvudfoldelse* og *livsudfoldelse* generelt i livet. F.eks. ved depression, hvor mennesker har tendens til monoton (begrænset) stemmeudfoldelse og samtidig ofte føler sig begrænset i deres livsudfoldelse. Storm hævder, at dette virker begge veje, og det er således også muligt, at øge graden af selvudfoldelse og selvoplevelse gennem et bevidst arbejde med stemmeudfoldelse, herunder f.eks. stemmeimprovisation (Storm 2007, s.453 og 455).

### **Forbindelse til ubevidste følelser og autentiske dele af selvet**

Flere taler om, hvordan klienten gennem improviseret sang/ stemmeudfoldelse kommer i kontakt med ubevidste følelser og mere autentiske dele af selvet (Storm 2007, s.471, Roberts 2003, s.143, Austin 2001, s.6). Austin hævder, at hendes metode ‘Vocal holding Techniques’, og herunder udtryksformen improviseret sang har vist sig at være yderst effektiv til at skabe mulighed for en tryk terapeutisk regression, hvor dissocierede og ubevidste følelser, erindringer og fornemmelser gradvist kan skabes adgang til, opleves, forstås og integreres. Sådanne processer uddybes i flere af de følgende afsnit.

Storm forklarer, hvordan denne kontakt kan føre til bl.a. *større selvforståelse* og bevidstgørelse af bestemte emner (Storm 2007, s.453 og 474). Robarts taler om, at sangen *skaber forbindelse* til og hjælper til at *kommunikere ubevidste følelser*, og således hjælper til at udvikle en *mere autentisk selvforfølelse*.

*”Lena’s spontaneous song-poems were a channel for unconscious feelings and the development of an authentic sense of her self that had been distorted by early trauma and sexual abuse” (Robarts 2003, s.143).*

Austin har erfaret, hvordan en kombinationen af improviseret sang og verbal bearbejdning kan hjælpe traumatiserede klienter med uudholdelige oplevelser, så de, som Austin formulerer det: *”...can have access to more of themselves and feel more authentic and alive...” (Austin 2001, s.4).*

---

For at forklare denne mere *autentiske følelse* henviser hun til objektrelationsteoriens teoretikere, bl.a. Winnicott, som taler om, at det svigtede barn mister sit sande selv og må erstatte det med et falsk eftergivende selv, hvilket forårsager et psykisk split. Hun mener således, at sangen skaber *adgang til det sande selv*, hvilket giver en følelse af at være mere autentisk (Austin 2001, s.1-3).

Ifølge Austin har det splittede selv en form for analogisk dimension i stemmen, bl.a. fordi traumatiserede mennesker som forsvar *lægger låg på stemmen* pga. ting der ikke må tales om, eller de gøres uhørlige, fordi de ikke bliver lyttet til - eller fordi deres følelser og behov ikke bliver mødt. Austin forklarer videre om dette, at det dissociative forsvar, som forsvarer psyken mod tilintetgørelse, samtidig afskærer forbindelsen mellem krop, sind og ånd. Austin mener, at sangen kan skabe *forbindelse til de dele af det splittede selv*, som det traumatiserede barn har været nødt til at afskære bl.a. for at forsvare sig mod svigt. Hun fremhæver i dette processen i at genvinde *den sande stemme*, hvilket ifølge Austin kræver, at man gennem sangen generobrer kroppen og kontakten til sin indre kerne. Hun bruger her begrebet *embodiment*, i betydningen en slags *kropsliggørelse* af stemmen. Ifølge Austin kan sang skabe *forbindelse til kroppen*, fordi sang faciliterer et dybere åndedræt, som videre hjælper klienten til bedre fokusering, afslapning og grounding (Austin 2001, s. 3-6,10).

*”When encouraged to exhale fully, they often come in contact with a feeling they have been suppressing”*(Austin 2001, s.6).

Storm er også inde på åndedrættets funktion i forhold til sangens kropsforbindelse. Hun tilføjer, at et dybt åndedræt også medfører at pulsen påvirkes, og at nervesystem, hjerne og krop beroliges (Storm 2007, s.454 og 455).

*”I et bevidst arbejde med f.eks. åndedræt og stemmeudfoldelse vil fastlåst energi i form af tilbageholdte følelser i kropslige spændingstilstande kunne løsrives, frigives og dermed skabe kontakt med bundne følelser”*(Storm 2007, s.455).

Austin mener endvidere, at sang skaber vibrationer, som masserer kroppen indvendig, hvilket er med til at *løsne op for blokeret energi*<sup>1</sup> (Austin 2001, s.6). Som det fremgår af nedenstående citat,

---

<sup>1</sup> Blokeret energi forstår Austin som en fysiologisk dimension af forsvar (Austin 2001, s.6).

---

så anerkender Robarts ligeledes vigtigheden af den kropslige forbindelse i sammenhæng med sangens terapeutiske kvaliteter.

*”When a song arises in music therapy, we hear something special. Freshly minted in the moment, song comes from the deepest roots of our being, our embodied self, and enters the creative flow of life”* (Robarts 2003, s.142).

### Ord og følelser

Robarts fortæller endvidere om, hvordan den omsorgssvigtede pige Lena, igennem sangen, **kommer i kontakt med følelser** fra hendes traumatiserede selv, og herefter bliver i stand til at tale om sin historie og sine følelser (Robarts 2003, s.170).

Davis taler ligeledes om sangens kvalitet i forhold til at styrke klientens evne til at udtrykke sig verbalt, også mht. samtale. Davis pointerer, at samtaler om sangen og dens indhold kan give barnet mulighed for at **tale om tanker og følelser** uden at blive spurgt direkte. Endvidere mener hun, at indledende samtaler om sangens tema, indirekte giver barnet mulighed for selv at **udtrykke sit eget mål med terapien** (Davis 2005, s.50).

Om forholdet mellem ord og følelser mener Austin, at den improviserede sang (free associative singing) tillader, at ordene bliver kropsliggjorte og forbundne til følelserne, således at splittet mellem tanke og følelse lettere kan heales. Storm fremhæver kvaliteten i at kunne handle og opleve samtidig med, at der **sættes ord på** oplevelserne, som en særlig kvalitet ved at udtrykke sig gennem stemmeimprovisationer.

*” At der kan samtales om alle de forskellige oplevelser, mens det står på, er et højst interessant fænomen. Det giver nogle vældige muligheder for både at arbejde konkret med en problemstilling lige nu og her, og samtidig sætte ord på og fortælle om sine oplevelser”*(Storm 2007, s.474).

### Information, indsigt og assessment

Storm beskriver grundlæggende den menneskelige stemme, som et **orienterende og informerende** objekt i sig selv, idet stemmen er fysiologisk, kropsligt og emotionelt forankret samt afspejler

---

klientens psykiske tilstand. Dette, fordi stemmen formidler en persons selvbillede, følelser, tanker, perception, psykologiske mekanismer, samt den opvækst og det miljø, som klienten kommer fra (Storm 2007, s. 454 og 484).

*”...viden om, hvilken indvirkning prægningen fra miljø og opvækst kan have på den menneskelige stemmes udtryk, vil skærpe forståelsen af, hvilket unikt redskab den menneskelige stemme er, samt hvilke muligheder der gives for at indgå i en psykoterapeutisk udviklingsproces, rettet mod psykisk lindring eller større selvforståelse”*(Storm 2007, s.453).

Storm forklarer her, at hvis man flytter fokus fra ordenes betydning til i stedet at lytte til den menneskelige stemme, så fremstår **lydstemmen** som et selvstændigt udtryk i kommunikationen. Ifølge Storm, giver lydstemmen sig bl.a. til udtryk gennem klang, rytme, bevægelse og melodi, samt styrke og volumen i sang og tale – som sammen med ordenes betydning bestemmer, hvordan det udtrykte kan forstås. Storm forstår begrebet **lydstemmen**, som et udvidet begreb af sangstemmen, *”...der betyder evnen til at skabe og udtrykke alle mulige lyde med den menneskelige stemme, inklusiv sangstemmen”* (Storm 2007, s.448).

Ifølge Storm er stemmen uløseligt forbundet med følelseslivet og omverdenen, og fordi stemmen lige siden fødslen er blevet præget af vilkår og miljø, mener Storm, at stemmen er et slags barometer for det enkelte menneskets vilkår og tilstand. Hun mener derfor, at stemmen kan give *’psykologiske fingerpeg’* om en persons selvbillede og perception (Storm 2007, s.448-449). Videre mener hun, at stemmeudtrykket er påvirket af hvem man normalt kommunikerer med og på hvilken måde man finder det nødvendigt at kommunikere. F.eks. om man skal råbe, synge, juble, græde eller bare snakke (Storm 2007, s.452).

Som et eksempel på, hvordan psykiske problemstillinger optræder fysisk i form af spændinger, taler Storm om, hvordan mennesker reagerer med **kropslig spænding** på afvisning. Hun mener, at nogle afvisninger kan have så stærke psykiske indvirkninger på mennesker, at de kan manifestere sig i **fysiske blokeringer**, hvilket også påvirker både stemme og åndedræt. Dette fordi mennesket har et fundamentalt ønske om at blive mødt, set, hørt og anerkendt. Her bliver den psykiske blokering, ifølge Storm hørbar, idet den f.eks. kan manifestere sig i et overfladisk eller hæmmet åndedræt eller stemmeudtrykket kan f.eks. blive påvirket ved tilbageholdt gråd, hvor en klump i halsen hindrer

---

stemmens udfoldelse. Med reference til den kropsoverretede psykoterapi, herunder bl.a. Alexander Lowen, skriver Storm, at en sådan kropslig spændingstilstand kan forstås som en slags pansring eller psykisk forsvar mod ønsker og behov, som holdes tilbage, fordi kroppen har gjort en erfaring om, at det er bedst ikke at reagere – måske fordi man er vant til alligevel ikke at blive hørt eller mødt (Storm 2007, s. 454, 455 og 484).

Storm hævder endvidere, at en stemme, der er skærende i sin klang, indikerer, at der er spænding tilstede hos den udøvende. Hun mener, at man, ved at lytte til en klients skærende stemme, kan reagere med empatisk utilpashed i kroppen, hvor de pågældende spændinger sidder og klientens stemmeudtryk kan herved informere om klientens tilstand. Hun understreger her, at denne teknik er dybt afhængig af terapeutens lyttekapacitet (Storm 2007, s.454 og 461). (Jf. også en uddybning af Storms forståelse af terapeutens lyttekapacitet i afsnit: *4.3.6 Terapeutens facilitering af improviseret sang* ).

Også Oldfield understreger den informerende kvalitet, idet hun anvender improviseret sang som et led i et tværfagligt assessmentprogram. Her kan sangene, ifølge Oldfield, særligt bidrage i forhold til *indsigt* i barnets indre verden og dets regulering af følelser gennem barnets emotionelle respons (Oldfield 2005, .24 og 27). Davis understreger muligheden for at *observere* og *assesse* børnenes problemstillinger, inden for rammerne af sangens kommunikative og udtryksmæssige kvaliteter (Davis et al. 2005, s.49). Hun fortæller bl.a. om den 12-årige dreng med emotionelle og adfærdsmæssige problemer, der synger om sin vrede overfor en bestemt person, som han normalt har svært ved at takle.

*”Although it was a very violent song and hard to listen to, especially for Matt’s mother, it was a more constructive way of expressing himself than by physically hitting out, which he was inclined to do”* (Davis 2005, s.65).

Davis fortæller her, at det var gennem de forskellige former for sange - det var muligt at få indsigt i, hvordan denne dreng relaterede sig til andre og til sine omgivelser, og det blev herved muligt at finde måder, hvorpå denne dreng kunne hjælpes (Davis 2005, s.65).

## Sangstemmens integrative og reorganiserende funktion

Robarts mener, at sangens integrative funktion indebærer, at stemmen kan danne bro mellem den ydre og indre verden, og hermed kommunikere dybe følelser ud fra et slags grænseland mellem det bevidste og det ubevidste (Robarts 2003, s.142). Selve det at synge, og at bruge stemmen som medium til at udtrykke sig igennem, synes således, ifølge Robarts teori, at skabe kontakt til et andet bevidsthedsniveau, og dermed skabe en form for indre forandring. Denne forståelse af sangens funktion, synes at gå igen hos flere af de andre musikterapeuter: Storm forklarer, hvordan stemmen er *brobygger* mellem den indre oplevelsesverden og mødet med omverden, hvilket kan resultere i, at *tanker og følelser bliver integrerede* og *selvforbyggelsen styrkes* (Storm 2007, s.468). Storm taler ligeledes om, hvordan stemmeudfoldelse kan *frigive og skabe kontakt* til bundne/ ubevidste følelser, som sidder fast kropslige spændinger (Storm 2007, s.455).

Pavlicevic fortæller om, hvordan sangen kan hjælpe til at *reorganiserer indre kaos* og tanker gennem muligheden for at *udtrykke sig frit*. Et sådan kaos, der bl.a. viser sig ved koncentrationsbesvær og isolation, manifesterer sig i Pavlicevics case, fordi klienten er vant til, at ingen lytter til hende, hvilket medfører, at hun er nødt til at snakke med sig selv 'inde i hovedet'.

*"...she began to sing these things out loud"... "...knowing that it was out into the world helped her to get it all out, to re-organize it, to re-create it..." "...She found that it was OK do this, and it was important that the music held it all"* (Pavlicevic 1999, s.27).

I lighed med Robarts og Pavlicevic, mener Storm også, at stemmen bygger bro mellem den indre oplevelsesverden/følelserne og omverdenen, og at fri sang og stemmeimprovisation giver klienten mulighed for at *reorganisere tidligere erfaringer*, fordi stemmeudfoldelse i terapi skaber mulighed for at handle inden for et interaktivt felt (Storm 2007, s.474).

Austin taler ligeledes om, hvordan improviseret sang kan skabe forbindelse mellem selv og andre, og reparere (rebuilt) denne forbindelse, så mennesker, som har været udsat for svigt i mor-barn relationen, igen kan blive i stand til at indgå i relation til andre. Hun forklarer her, at tolkning og belysning af psykiske konflikter ikke er effektiv for denne traumatiserede klientgruppe før forbindelsen mellem selv og andre er genopbygget. Årsagen til at stemmen er særlig effektiv i

---

denne sammenhæng er, ifølge Austin, at stemmen siden fosterstadiet er den primære forbindelse mellem mor og barn (Austin 2001, s.8).

### Rekreation og katharsis<sup>1</sup>

Om den forandringsproces, der sker under klientens brug af de improviserede sange, forklarer Pavlicevic, at den traumatiserede og omsorgssvigtede pige i casen bruger sangene til at **rekreere den indre forestilling om sit liv**, samt re-arrangere de vigtige personer i sit liv, og hermed tage **kontrol** over de fortrængte traumatiske begivenheder. Dette sker, ifølge Pavlicevic, gennem de mange genfortællinger af og `gen-møder´ med smertefulde begivenheder fra klientens liv, hvortil forbindelsen gennem lang tid har været blokeret, fordi disse begivenheder og minder har været for traumatiske (Pavlicevic 1999, s.34-5).

*”Music Therapy helps Wendy to `take control´ of these events by first, daring to look at them again...” ...”...and then, in the sessions, by infusing them with new colours, new harmonies and emotional textures. By re-telling the stories of her life, by having Jean listen and accompany her re-telling, being permitted to take the stories to their extreme depths, horizons, and by daring to become the stories in song and dance and drum-playing...”*(Pavlicevic 1999, s.35).

Pavlicevic sammenligner endvidere denne forandringsproces med katharsis, idet der gennem `re-arrangeren´ og `uddrivelse´ (expelling) sker en **forløsning af indestångt energi** og følelser. Hun pointerer i den forbindelse, at børn, som er traumatiserede, og som ikke får mulighed for at bearbejde, udtrykke og re-arrangere deres oplevelser, kan blive distraherede, irritable og ude af stand til at sove, samt udvise dårlig opførsel og forstyrret adfærd (Pavlicevic 1999, s.35).

---

<sup>1</sup> Katharsis er en form for emotionel aktivering i psykoterapi, hvor klientens forsvar nedbrydes og der åbnes op for forandring. Katharsis anføres hyppigt af psykoterapeuter som en fælles kurativ faktor i psykoterapi (Hougaard 1996, s.226 og 233).



## Containment<sup>1</sup>, transformation<sup>2</sup> og integration

Robarts mener, at improviseret sang har en `rummende` (containing) og transformerende funktion. Hun forklarer containment-begrebet og transformationsbegrebet, på den måde, at den æstetiske skabelsesproces i forbindelse med sangen kan skabe tid og rum til at tænke, til at tage musikken ind og give den ud igen. Sangen skaber således et trygt rum at udfolde/udtrykke tanker og følelser i. Roberts mener, at sangen gennem de nævnte `container-funktioner` og `transformations-funktioner`, samt den oplevende og afprøvende dimension rummer et *integrativt healingspotentiale*, idet der sker en integration af nutid og fortid, og barnet hjælpes til bedre at kunne overskue fremtiden. (Robarts 2003, s.152 og 156).

*”When a song grows from spontaneously expressed feelings it is in a sense both a container and transformer of feelings, whereby new meaning may be forged”* (Robarts 2003, s.142).

Robarts taler om *integration af oplevelser i musikalsk æstetisk form*, som et kernebegreb i sin teori, hvormed hun mener, at sangen, igennem det musikalske dynamiske samspil, både kan bruges kreativt til at *skabe adgang til præverbale<sup>3</sup> oplevelser*, til at *integre* tidlige præverbale oplevelser, og til at skabe nye relationelle oplevelser på det præverbale niveau. Netop sang kan således, ifølge Robarts, danne bro mellem præverbale og verbale selvoplevelser, fordi sang er en kunstart, der, som hun udtrykker det; `taler` det præverbale selvs sprog.

*”Songs can bring forth emotions and images from preverbal and visceral levels, beyond conscious and verbal recall”* (Robarts 2003, s.150).

<sup>1</sup> Når Robarts taler om begrebet `containment` henfører hun til Psykoanalytikeren Wilfred Bion (1962), som har udviklet dette koncept. At `containe` betyder, ifølge Robarts, at moderen (terapeuten/musikken) giver barnet et trygt rum (også i indre psykisk forstand), hvor det kan udfolde sig kreativt, og hvor det er udsat for moderens modtagelighed, forståelse og empatiske udtryk. Containment rummer således både en kommunikativ og en indre dimension.

<sup>2</sup> *Transformationsbegrebet* er en tilføjelse til `containment-begrebet` og er ligeledes udviklet af Bion. Ifølge Robarts beskriver transformationen, det der sker, når moderen (terapeuten) modtager barnets projektioner (Beta-elementer), forstår og gennemtænker dem, og giver dem tilbage til barnet i en mere brugbar og mindre angstfyldt form (Alfa-funktion) (Robarts 2003, s.151).

<sup>3</sup> I den teoretiske forståelse af `det præverbale selv`, henviser Robarts bl.a. til psykologen Daniel Stern (1998), der taler om to former for hukommelse/viden eller selvoplevelser: 1) Det præverbale selv (procedural/tacit knowledge), der er en slags social konstruktion af en persons implicite relationelle viden, og 2) Det verbale selv (deklarative/explicit memory), som er en mere bevidst form for hukommelse.

## Robarts 'poietiske processer'

Som en syntese af de musikalske og psykodynamiske container - og transformationsprocesser, der foregår under den kreative konstruktion af spontane improviserede sange, har Robarts udviklet modellen: *'Poietic<sup>1</sup> processes in music therapy: Experiential Integration in Musical Aesthetic Form'* (jf. nedenstående figur C) (Robarts 2003, s.148). I modellen viser Robarts sin forståelse af, hvordan improviseret sang opstår inden for rammerne af en kreativ proces og den terapeutiske relation. (Se også aspect 2 af Robarts model: *'Poietic processes in music therapy: Experiential Integration in Musical Aesthetic Form Informed by an Object Relations Perspective'*, som præsenteres senere i forbindelse med afsnittet om terapeutens rolle). Ifølge Robarts viser de to modeller to aspekter af samme proces, idet de overlapper og informerer hinanden mht. kliniske musikalske og psykodynamiske processer.

Figur B: Poietic Processes in Music Therapy: Experiential Integration in music Aesthetic Form (Robarts 2003, s.148).

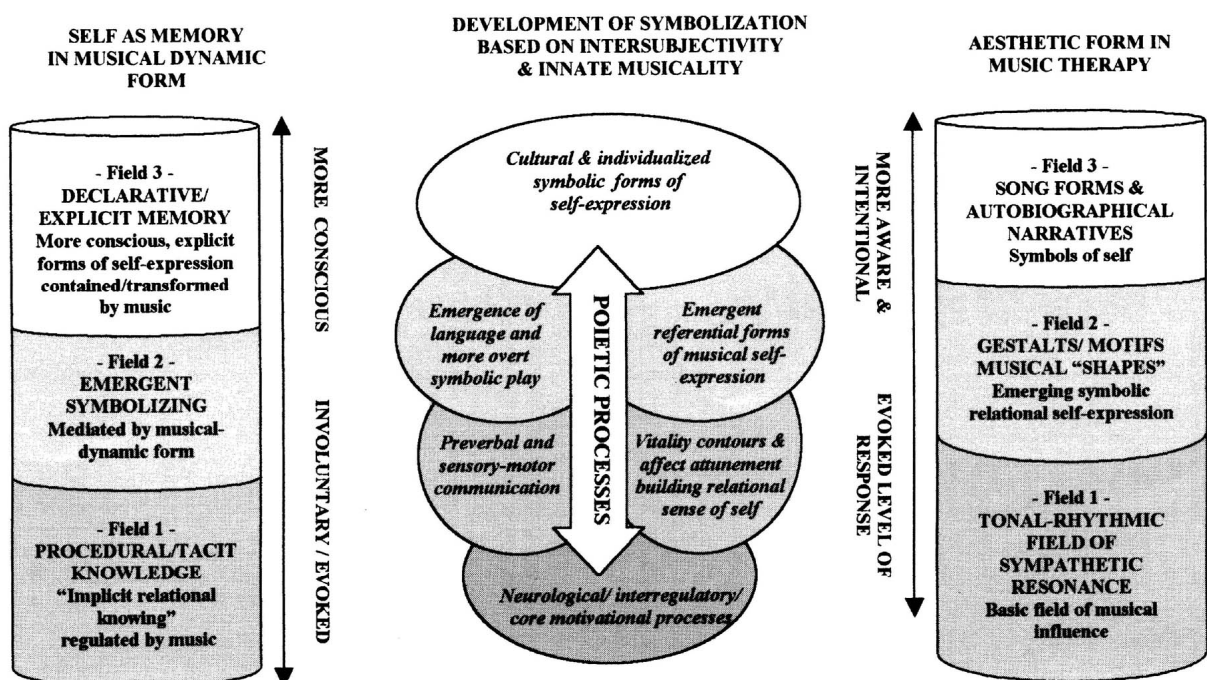


Figure 1: Poietic Processes in Music Therapy: Experiential Integration in Musical Aesthetic Form (Aspect 1): Aspects 1 and 2 (see Figure 2) overlap and inform each other in terms of clinical processes of musical and psychodynamic phenomena. Poietic processes manifest in the space and time of musical-aesthetic form, developmental and psychodynamic phenomena.

<sup>1</sup> Ordet 'Poietic' stammer i denne sammenhæng fra det græske 'poiein', der betyder at skabe (to make) eller at konstruere. Ordet beskriver således en kreativ-konstruktiv proces i skabelsen af sangene (Robarts 2003, s.147).

---

Modellen (jf. figur B ) illustrer flere parallelle forandringsprocesser, som foregår under den kreative poietiske proces, herunder: psykologiske, psykodynamiske, kunstneriske, æstetiske og musikalske processer. Robarts model, der viser en form for eksperimentiel integration i musikalsk æstetisk form har endvidere grund i forskellige teoretiske inspirationskilder, herunder: objektrelationsteori<sup>1</sup> (bl.a. Bion 1962, Alvarez 1999 og Winnicott 1990), psykologisk udviklingsteori (bl.a. Colwyn Trevarthen), principper fra den musikterapeutiske retning 'Nordoff and Robbins', samt psykodynamiske teorier om bl.a. overføring og modoverføring (Robarts 2003, s.146).

Yderst til venstre i modellen (jf. figur B) vises selvets forandringsproces, der bevæger sig på et kontinuum fra **niveau 1** i bunden af søjlen: Uvilkårlig fremkaldet viden om eller oplevelse af selvet (procedural/tacit knowledge), mod **niveau 3** øverst i søjlen: Mere bevidst viden om eller oplevelse af selvet (declarative/explicit memory). Modellen bevæger sig grundlæggende på tre niveauer, hvor det midterste niveau: **niveau 2** repræsenterer begyndende symbolisering af selvet (emergent symbolizing), hvilket sker gennem den musikalske dynamiske form.

Til højre i modellen (jf. figur B) ses tilsvarende 3 niveauer, som viser den samme proces, men her set i lyset af den æstetiske form ('Aesthetic Forms in Music Therapy'), hvilket angiver 3 niveauer af respons i musikterapien. Her ses **niveau 1**: Hvor klienten resonerer forstående i tonal-rytmisk forstand på den musikalske indflydelse (dog kun på et basalt niveau) dette bevæger sig til **niveau 2**: hvor der sker en øget grad af symbolsk selv-udtryk i musikalsk æstetisk form (musikalske gestalter, former og motiver opstår). Som klientens opmærksomhed øges, kan dette, ifølge Robarts, på **niveau 3**, kulminere i metaforer og narrativer (i de spontane improviserede sange) af klientens autobiografiske selv, hvilket alt sammen foregår inden for rammerne af den musikterapeutiske relation (Robarts 2003, s.147).

Robarts forklarer i henhold til modellen (jf. figur B), at metaforet, som er placeret på niveau 3, fungerer som container for at kunne arbejde med spontaniteten i den autentiske organisation af selvet, som er placeret på niveau 1 i modellen. Brugen af metaforet og symboliseringen af selvet i en musisk æstetisk form og sangens 'containment' (sammen med musikterapeutens 'containment') gør således, at barnet får en struktur og en tryghed (på niveau 3), hvilket gør det nemmere at bevæge sig til den autentiske organisation af selvet (niveau 1). Dette f.eks. når følelserne er for svære at arbejde med direkte (Robarts 2003, s.147).

## Austins grundlæggende teori

Meget lig Robarts forståelse, hævder Austin, at improviseret sang, inden for rammerne af den musikterapeutiske relation og metoden 'Vocal holding techniques', kan igangsætte en terapeutisk regression, hvor ubevidste følelser, fornemmelser, erindringer og associationer kan blive tilgængelige, bearbejdede og integrerede. Hun understreger ligeledes sangens, stemmens og den 'vokale holdings' signifikante betydning for at opbygge og reparere forbindelsen mellem selv og andre hos klienter som lider under det hun kalder præverbale sår i selvet (Austin 2001, s.7-8).

## Om ændringer i tilstedeværelsen

I lighed med min oplevelse af, Anne indgik i en form for ændret tilstedeværelse under den improviserede sang - beretter alle de teoretiske kilder på lignende vis om et sådant fænomen. I dette afsnit vil jeg gå dybere ind i, hvad de forskellige kilder siger om denne form for ændret tilstedeværelse.

I det forrige afsnit hørte vi om den forandringsproces, som improviseret sang kan være med til at skabe for klienten. Jeg vil nu fokusere endnu mere på, hvad denne forandring betyder for barnets tilstedeværelse og intrapsyke tilstand. Der vil forekomme visse overlap fra forrige afsnit, idet forandringsprocessen hænger uløseligt sammen med klientens ændrede form for tilstedeværelse. De to afsnit har dog forskellige fokus, nemlig: Hvordan sker forandringen? – og hvad karakteriserer den forandrede tilstand?

## Ændring i selvforfølelsen

Flere af teoretikerne betegner den ændrede form for tilstedeværelse som værende mere autentisk, bl.a. i form af *en mere autentisk selvforfølelse*.

Austin har erfaret, hvordan en kombinationen af improviseret sang og verbal bearbejdning kan hjælpe traumatiserede klienter med uudholdelige oplevelser, så de, som Austin formulerer det: "...can have access to more of themselves and feel more authentic and alive..." (Austin 2001, s.4). Også Roberts taler om en mere autentisk selvforfølelse:

*"Lenas spontaneous song-poems were a channel for unconscious feelings and the development of an authentic sense of herself..."* (Robarts 2003, s.143).

---

Austin betegner også klientens forandring med: *'a more complete sense of self'* (Austin 2001, s.7). Klientens forandring *'a surer sense of herself'*.

*"...her sense of despair, anger, and self-disgust surface, and gradually give way to a surer sense of herself, with the hope of a better life"* (Robarts 2003, s.142).

### Ændring i bevidsthed

Som jeg var inde på i det forrige afsnit, så kommer klienten, ifølge både Storm, Austin og Robarts, i forbindelse med et præverbalt og ubevidst lag i sig selv under den improviserede sang. Austin taler her om, at klienten ved hjælp af terapeutens jævne, rolige, vuggende musik/ akkompagnement kan komme i en trance-lignende tilstand, hvorfra der er direkte adgang til de ubevidste lag i selvet (Austin 2001, s.7).

### Ændring i udtryksform

I den forskellige litteratur er der flere eksempler på, at barnet/klienten ændrer sin måde at udtrykke sig på under de improviserede sange. Storm taler om, at en fri og naturlig anvendelse af den menneskelige stemme giver et mere autentisk udtryk (Storm 2007, s.449). Robarts taler om at pigen i casen udvikler et mere *emotionelt udtryk*.

*"...the child's defensive modes of expression are worked with musically and psychodynamically toward a more emotionally expressive and authentic sense of self"* (Robarts 2003, s.141).

Etkin fortæller ligeledes om, hvordan hun oplevede, at klienten var mere *følelsesmæssigt engageret* i sit udtryk, på et tidspunkt, hvor klienten udtrykker et indre dilemma om ikke at høre hjemme nogen steder.

Pavlicevic beretter ligeledes om pigen Wendys forandrede udtryk, idet hun igennem sangen som medie fandt en måde at udtrykke sig på, som her beskrives som værende et *enormt stærkt udtryk*, hvorimod hun tidligere holdt alt for sig selv.

---

*”She developed and changed so fast during our time together, finding expression for all the things that she’d been holding inside herself...”...”These could now find tremendously strong expression in music (Pavlicevic 1999, s.29).*

Også Etkin fortæller om pigen Danus ændrede udtryk, idet hun bliver *klarere* i sit vokale og verbale udtryk, når hun synger om sin mor (Etkin 1999, s.160). Etkin beretter endvidere om stemmeforandringer, idet klienten i sine sange indtager flere forskellige roller. Hun fortæller at klienten bl.a. veksler mellem en lille stemme og en hård stemme.

I forbindelse med case-beskrivelsen beretter Robarts endvidere om at Pigen Lenas *stemning forandres*, og musikens *tempo falder*, i overgangen mellem en musikalsk improvisation og en sang (Robarts 2003, s.156). Et andet sted i casen beretter Robarts om, at Lena virker *dybere forbundet* og *roligere*, under sangen, end Robarts indtil da har oplevet hende (Robarts 2003, s.161). Robarts beretter også om en *dybere form for koncentration* hos klienten før sangens opståen, samt en *målbevidst* attitude under sangen (Robarts 2003, s.166).

Der er nu gennemgået, hvordan de syv kilder oplever en forandring i klienternes tilstedeværelse i forhold til henholdsvis selvforømmelse, udtryksform og bevidsthed under den improviserede sang.

Følgende fokuserer nærmere på, hvad de forskellige kilder siger om terapeutens rolle i henhold til emnet.

## Terapeutens rolle - facilitering af improviseret sang

Robarts siger om de poetiske processer i improviserede sange, at sådanne oplevelser oftest er uplanlagte og opstår spontant (Robarts 2003, s.150), hvilket kan give en diskussion omkring terapeutens mulighed for at anvende improviseret sang intentionelt som en metode. Dette taget i betragtning synes der alligevel at være mange faktorer i forbindelse med terapeutens rolle, der er med til bl.a. at faciliterer, muliggøre og fastholde klientens improviserede sang. Disse faktorer sættes der fokus på i det følgende, idet både fænomenets opståen og den terapeutiske virkning synes afhængig af terapeutens rolle.

---

## Terapeutens tilstedeværelse

Robarts mener, at pigen Lenas spontane improviserede sange, som ofte opstod fra underbevidst materiale, blev bragt frem og udtrykt i musikterapien, fordi musikterapeuter har en særlig måde at akkompagnere og lytte på, som kan rumme og 'fordøje' (digest) barnets følelser. Hun mener endvidere, at musikterapeuten herved formår at skabe måder at forme strukturer på (kreative/musikalske), som bliver trygge ventiler for barnets sanser, således, at barnet bliver 'båret' igennem det følelsesmæssige udtryk (Robarts 2003, s.173).

Både Storm og Austin understreger også terapeutens nærværende, empatiske og resonerende attitude, som værende vigtig for sangens udfoldelsesmuligheder. (Austin 2001, s.10). Inspireret af Inge Nygaard Pedersens<sup>1</sup> teorier om lytning, som en udvidet forståelse af begreberne overføring og modoverføring, forklarer Storm ligeledes, hvordan terapeutens lytteattitude og lytteperspektiv er afgørende for klientens udfoldelsesmuligheder, for terapeutens empati og resonans med klientens stemmeudtryk, samt for det rum der skabes mellem terapeut og klient, som møder og resonerer det hørte – og således skabe rammer og vilkår, der bl.a. kan facilitere og støtte klienten til at udforske sine følelser. Et sådant lytteperspektiv inkluderer, ifølge Storm, et bevidst analyserende selv og en særlig primitiv måde at orientere, sanse og lytte på af kropslig/ affektiv karakter og sensitiv resonans med klientens behov for nærhed og distance (Storm 2007, s.460).

Robarts pointerer endvidere vigtigheden i, at terapeuten er i stand til at **rumme** klientens følelser af angst, samt ofte fragmenterede former for kommunikation, som kan optræde i terapi og sange med forstyrrede og traumatiserede børn.

*"In working with very disturbed children who have a fragile core sense of self, the therapist may need to be able to hold onto these projected anxieties for much longer than with clients with a stronger ego function"* (Robarts 2003, s.152).

Robarts pointerer, at det i arbejdet med traumatiserede og misbrugte børn er vigtigt, at terapeuten er opmærksom på den påvirkning den intime musikalske relation kan frembringe, både i forhold til ikke at retraumatisere barnet, og i forhold til de **overføringsfølelser**, som kan opstå hos terapeuten. Endvidere mener Roberts, at det er nødvendigt at se **barnets forsvar** som værende positivt, samt

---

<sup>1</sup> Inge Nygaard Pedersen er professor i musikterapi ved Institut for Kommunikation ved Aalborg Universitet. Klinikleder for Musikterapi-klinikken Center for Behandling og forskning tilknyttet Aalborg Universitet og Aalborg Psykiatriske Sygehus.

---

respektere dette selvforsvar, idet man ikke kan fjerne det faktum, at barnet er blevet enten svigtet eller misbrugt. I stedet mener hun, at man må hjælpe barnet til at opbygge ny mening og nye relationsstrukturer, hvilket bl.a. kan ske i arbejdet med metaforer i de improviserede sange.

*”Working within the metaphors of Lena’s songs enabled the maintaining of her much needed defences, while at the same time delicately bypassing these same defences to address her anxieties and nurture her creative capacities. In this way music therapy was able to forge new way of relating and experiencing herself...”* Robarts 2003, s.153).

Robarts illustrerer de grundlæggende dynamikker omhandlende transformation og containment i sammenhæng med overføringsforholdene projektion og identifikation i den terapeutiske relation i modellen: *’Poietic Processes in Music Therapy: Experiential Integration in Music Aesthetic Form Informed by an Object Relations Perspective’* (jf. nedenstående figur D). I figuren illustreres bl.a. hvordan klienten gennem den improviserede sang projekterer sine ubærlige følelser over i terapeuten, som container og transformerer følelserne tilbage (alfa-funktion) i en proces, hvorved klienten begynder at opbygge sin egen alfa-funktion, der hjælper klienten til at kunne containe og transforme sine egne beta-elementer (Robarts 2003, s.149).



Figur C: 'Poietic Processes in Music Therapy: Experiential Integration in Music Aesthetic Form Informed by an Object Relations Perspective'

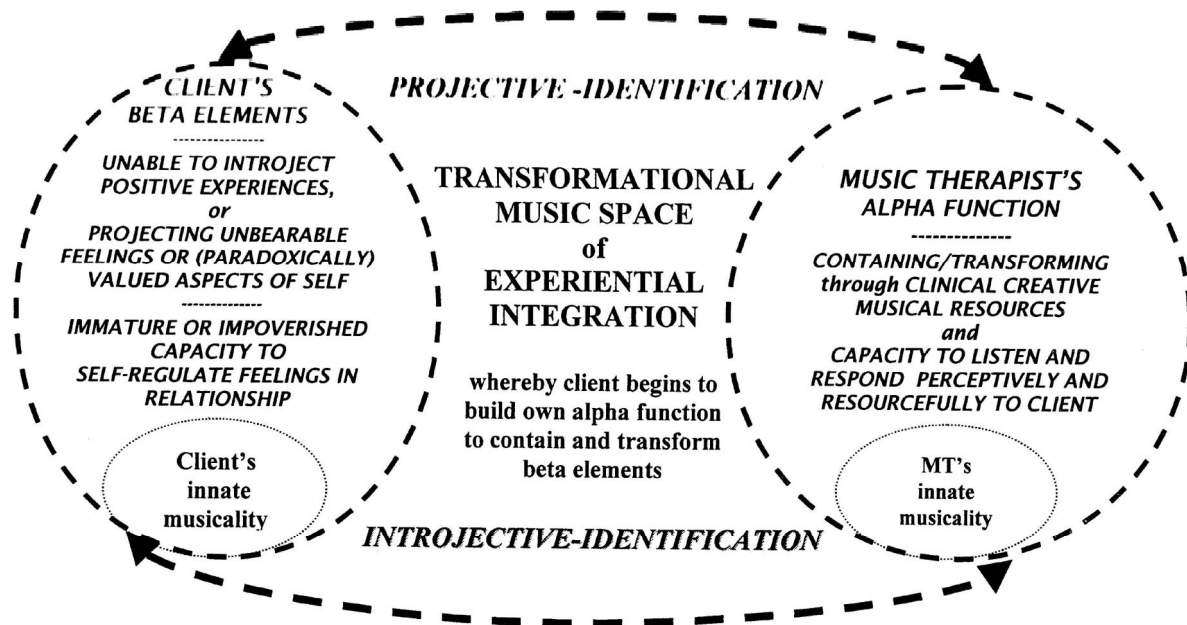


Figure 2: Poietic Processes in Music Therapy: Experiential Integration in Musical Aesthetic Form Informed by an Object Relations Perspective (Alvarez, 1992; Bion, 1962a and b; Robarts, 1994), showing the *bi-directional* nature of the transference, projection and introjection. In music therapy, these processes emphasize musical means of containment and transformation in the transference. The phenomena of innate musicality and the dynamic properties of music link Aspects 1 and 2 of this music therapy model. N.B. This model elucidates the usefulness of the therapist having his/her own therapy and supervision (in their respective functions) to support good clinical practice.

## Basis for de improviserede sanges opståen

Flere af kilderne (Robarts 2003, Pavlicevic 1999, Etkin 1999, Davis 2005, Oldfield 2005) beretter om en periode i musikterapien inden sangene begynder at dukke op, hvor terapeut og klient improviserer sammen på instrumenter, hvor klienten lærer terapeuten og instrumenterne at kende, og hvor klienten på forskellig vis tester terapeutens grænser.

Davis diskuterer også faciliteringen af sangene, hvor hun mener, at processen omkring at skabe og synge sange kommer meget naturligt til mange børn, specielt de børn, der har emotionelle og kommunikative vanskeligheder. Hertil mener Davis, at det kan være meget forskelligt fra barn til barn, hvornår det er det rigtige tidspunkt at introducere ideen om at skabe sange.

---

*”Some children come to music therapy with a clear idea that they would like to write their own songs. In other cases the idea develops naturally out of shared improvisation. If a child is finding it difficult to verbalize their feelings but they are beginning to communicate through music, I will suggest the idea myself for them to think about” (Davis 2005, s.50).*

Davis fortæller endvidere, at situationer, hvor børnene bringer deres egne CD'er med til musikterapien ofte kan fungere som katalysator for at skabe sine egne sange (Davis 2005, s.45 og 48-49).

*”We listen to the music and begin to talk about it. I might encourage the child to think about what it is about the song that particularly appeals to them, whether it be the lyrics, melodic style, instrumentation or general style of the music” (Davis 2005, s.49).*

Yderligere et interessant perspektiv i forhold til faciliteringen af sangene er, at flere af musikterapeuterne (Robarts, Etkin, Oldfield) selv bruger sangen i deres intervention på et tidligt tidspunkt i musikterapien. Dette synes i høj grad at kunne være med til at facilitere klientens improviserede sange, som en, for klienten, anerkendt måde at udtrykke sig på.

*”For many children it seems to be the music-making that initially draws them into the shared activity and then enables them to create stories and songs. Some children immediately starts singing as soon as the therapist sings” (Oldfield 2005, s.33).*

Robarts fortæller, hvordan hun, inden sangen opstår, fornemmer, at noget vigtigt er ved at ske, idet klienten virker meget koncentreret. Robarts akkompagnerer her i en stabil puls samtidig med at hun øger den stemningsmæssige forandring, for at udvikle forestillingsevnen. Robarts fastslår her vigtigheden i, at bibeholde forudsigelighed i musikken, for at klienten forbliver tryk nok til at fortsætte. Samtidig mener hun, at den musikalske relation ikke må stagnere eller blive overfladisk.

Oldfield mere styrende end de resterende musikterapeuter, i forhold til at igangsætte den improviserede sang. Dette sikkert fordi de improviserede sange, hos Oldfield, indgår i et mere struktureret assessment-program. Her forklarer Oldfield indledningsvist barnet, at de skal skiftes til at bestemme, hvad de skal lave sammen, og således kan Oldfield sikre sig, at de improviserede

---

sange vil indgå i assessmenten. Helt konkret faciliterer hun de improviserede sange, ved at sige til barnet, at de skal lave en historie sammen i forlængelse af en musikalsk improvisation. Oldfield indleder her historien ved at sige/ synge: *"once upon a time there was..."* (Oldfield 2005, s.29). Hun fortæller at barnet herefter oftest vil fortsætte sætningen. Dog forholder Oldfield sig mere neutralt rent musikalsk, idet hun prøver at matche barnets rytme eller andre karakteristika.

*"To begin with, the therapist usually creates a 'bland' atmosphere by playing 'neutral' music to attempt to create a reassuring atmosphere without associations"* (Oldfield 2005, s.30).

Austin beskriver, hvordan hun kan spørge klienten: 'har du lyst til at prøve at synge om det' (min oversættelse) når klienten fortæller om en følelse, emne, person osv. Austin lader endvidere klienten vælge akkorder og rytme til den harmoniske ramme, idet hun mener at valgmuligheder og samarbejde skaber en *tryk terapeutisk ramme* (environment<sup>1</sup>), som således også er med til at facilitere sangen.

## Frihed og tryghed

Som det fremgår i det ovenstående afsnit, synes det essentielt for klienten, at der er skabt en tryk og tillidsfuld relation, som basis for at klienten begynder at udtrykke sig spontant gennem improviseret sang. I følge Pavlicevic spillede musikterapeuten en vuggeviselignende melodi på klaveret, da klienten første gang begyndte at synge improviserende, hvilket netop kan ses som et tegn på tryghed – og en åbning fra musikterapeutens side om, at det er okay at udtrykke mere sårbare og intime sider (Pavlicevic 1999, s.26). Også Davis taler om, nødvendigheden af først at etablere en sikker terapeutisk relation, så børnene føler, at de kan stole på hende, situationen og rummet, før de begynder at skabe sange sammen (Davis et al. 2005, s.46-47).

Davis mener, at det er nødvendigt, at børnene føler sig frie til at udtrykke sig selv på den måde de har brug for. Idet hun refererer til Winnicott, forklarer hun, at hun ofte venter med at bidrage musikalsk til barnets skabelsesproces, og i stedet først lytter, opmuntrer og roser, og venter på at barnet selv beder om en mere aktiv deltagelse (Davis 2005, s.52).

---

<sup>1</sup> Austin anvender her begrebet 'safe therapeutic environment' - hvilket må referere til Winnicotts 'holding environment' som en del af den tryk mor-barn-relation (Bonde et al. 2001, s.64).

---

*"I can respond to their ideas and help the child feel heard and responded to. The 'right environment' is therefore created within the here-and-now of improvisation but is also beginning to be established on a more emotional level"* (Davis 2005, s.45).

Etkin fortæller om, hvordan hun både på klaveret og med stemmen synger og spiller atonalt, for at tillade klienten et mere frit udtryk og for at opløse klientens forsvar.

*"I tended to play and sing atonally, wishing to allow her freedom and expression with no feeling of the expectation and demand each sometimes can be experienced when playing with a strongly defined tonal centre"* (Etkin 1999, s.160).

Oldfield mener, at musikkens tidselement, der gør sig gældende ved at fraserne kan organiseres så længe og afslutninger er forudsigelige, gør de fleste børn trygge, og dermed i stand til at slappe så meget af, at kreativiteten og de improviserede sange tillades (Oldfield 2005, s.41).

Både Etkin og Robarts beretter om, hvordan klienten i opstartsfasen, inden sangene opstår, laver en 'mur' eller 'ramme' af instrumenter: *"creating a 'Music house'"* (Robarts 2003, s.157). Robarts mener at instrumenterne i dette tilfælde, i symbolsk forstand, både fungerer som en form for fysisk barriere og som container. Robarts fortæller at klienten, fra sit 'music house' begyndte at synge forskellige vuggeviser og befalede at musikterapeuten lyttede, uden at spille/synge med. Således synes denne måde at skjule sig på, at være en form for **adfærdsmæssig opstart til et mere intimt rum**, og en måde, hvorpå det bliver muligt at være mere ægte tilstede i den musikalske udfoldelse sammen med terapeuten. I nedenstående citat illustrer Etkin ligeledes, hvordan dette 'instrument-skjul' er med til at skabe tryghed, samt opløse en begyndende modstand.

*"...perhaps because of the sense of security and shieldedness of being hidden by instruments, she seemed more able to allow the music to meet and connect with her..." "...this was the beginning of less resistance and more commitment to a shared two-way musical interaction"* (Etkin 1999, s.158).

Etkin fortæller endvidere om, hvordan klienten i starten overdøvede sine sange med trommer, hvilket gjorde det meget svært for terapeuten at høre klientens præcise ord (Etkin 1999, s.159). Dette synes at være endnu en måde, at 'skjule' sig på 'bag musikken', måske som en slags test på

om denne form for udtryk er tilladt, og måske som en mere tryk måde at starte en ny udtryksmåde på.

### 3.3.4 Terapeutens musikalske interventioner - akkompagnement

I henhold til terapeutens rolle i børns improviserede sang, vil jeg nu sætte fokus på terapeutens musikalske interventioner.

#### 'Holding' og 'containing'<sup>1</sup>

For at støtte og facilitere klientens improviserede sang eller stemmeudfoldelse anvender Austin sin metode 'Vocal holding techniques', som består af en intentionel brug af to akkorder kombineret med terapeutens stemme, med henblik på at skabe en *forudsigelig, konstant og stabil struktur og ramme* for improvisationen, så den virker *'groundende', tryk og tillidsfuld* for klienten at udtrykke sig under. Austin mener, at denne musikalske ramme holder og container klientens stemme, følelser og vækkede aspekter af selvet. Hun kan dog sagtens afvige fra den faste form og følge klientens emotionelle udtryk ved f.eks. at tilføje en akkordudvidelse, dissonans eller forandringer i tempo, rytme og volumen. Hun forklarer her, hvordan hun anvender stemmen til at give en oplevelse af *'grounding'*, ved at synge akkordens grundtone, som således fungerer som en tryk base for klientens improvisation (Austin 2001, s.8-9).

Pavlicevic taler ligesom Austin om, at terapeuten skaber en *'holding' atmosfære* i musikken, som er med til at *fastholde* klienten i en emotionel sang om sorg over moderens svigt.

*"I don't think she could have spoken like that without music; without the holding feel that was there. The music meant that it was not just her speech, alone, which could be so naked"... "The atmosphere held her in such a way that she was able to carry through and carry on, expand her story into music, knowing that the music could allow this, could support it and contain it"* (Pavlicevic 1999, s.28).

Etkin beretter også om, hvordan hendes akkompagnement *'container'* (jf. fodnote) og støtter klientens sang, hvor klienten udtrykker meget intimt følelsesmæssigt materiale. Terapeuten

<sup>1</sup> Begrebet 'Holding' minder om Bions begreb 'Containing', hvilket betyder at terapeuten mærker, rummer og 'holder' klientens følelsesmæssige materiale, samt giver klienten er rum (også indre psykisk) indenfor hvilket han kan udfolde sig frit og kreativt. Dog indeholder begrebet 'Holding' modsat begrebet 'Containing' ikke den samme kommunikative funktion. Holding stammer fra Donald W. Winnicotts koncept 'a Holding Environment' (Robarts 2003, s.151).

---

akkompagnerer her i 'spacious' *atonal stil* til klientens sang, hvilket hun fornemmer støtter bedst. Samtidig bruger hun et *regelmæssigt og forudsigeligt ostinat*, for at containe klientens smertefulde følelser (Etkin 1999, s.161). Et andet sted i casen fortæller Etkin om, hvordan hun modsat 'holder' og 'container' klientens kraftfulde følelse gennem en meget *harmonisk og rytmisk struktur* (Etkin 1999, s.162).

### Sangens relationelle aspekt

Austin hævder, at det inden for klientens og terapeutens fælles improviserede sang er muligt at genopleve og afprøve mor-barn-relationen med henblik på at internalisere en stabil selvfølelse – og trinvis genopleve og genforhandle/genopbygge udviklingsstadierne omhandlende separation og individuation. Hun forklarer her, hvordan klientens og terapeutens *unisonsang* (sang på samme tone) kan igangsætte en symbiotisk overføring og modoverføring og facilitere en sådan proces og forklarer videre, hvordan *harmonisering* kan give en oplevelse af at være separerede og stadig i relation. Hun mener, at dette er vigtigt for klienter, som ikke har oplevet en følelsesmæssig tilstedeværende, nærværende, rolig og konsekvent mor. Austin fortæller videre, hvordan spejling af klientens melodilinje kan give klienten en oplevelse af at blive hørt og accepteret, når nye dele af selvet/personligheden dukker op.

### Tid, rum og fordybelse

Robarts fortæller om, hvordan hun i en session intervenserer i musikken fra klaveret, hvor hun spiller let allargando til pigen Lenas sang, for at trække vokalerne ud, for herved at *skabe mere plads* til hendes følelser, samt for at skabe *grund for afslapning og fordybelse* (Robarts 2003, s.160).

Oldfield nævner ligeledes dette tidsperspektiv i hendes interventioner, idet hun f.eks. nogle gange spiller et længere musikalsk stykke inde i sangene/historierne, for at give barnet tid og rum til at tænke og reflektere over indholdet.

*"Similarly, a verbal phrase in the story may be repeated in a variety of musical ways in order to give particular words emphasis, or to give the child time to think about the sequel"* (Oldfield 2005, s.33).

---

Pavlicevic omtaler også hvordan terapeutens musikalske ramme kan skabe mere tid og rum. Hun mener her, at musikken kan hjælpe med at trække ordene og teksterne ud, holde dem stille, fastholde dem, samt give dem frit afløb (Pavlicevic 1999, s.29).

Austin mener, at den simple gentagelse af to akkorder, sammen med en vuggende rytmisk bevægelse og terapeutens enkelte enstavelses-stemmelyde (ikke ord) kan skabe en *trance-lignende tilstand* hos klienten, som herved lettere kan få adgang til ubevidste bevidsthedsniveauer (Austin 2001, s.7).

### Resonans og matching

Robarts forklarer, at hun igennem sit musikalske akkompagnement, har den funktion, at *resonere med klientens sindsstemning*, samt møde de følelser som ordene prøver at benægte eller ikke kan artikulere, hvilket også er en del af hendes container-funktion (Robarts 2003, s.174). Storm taler ligeledes om denne form for resonans. (Storm 2007, s.460). Robarts forklarer, at de musikalske aspekter af containment og transformation f.eks. kan involvere fraselængde, harmonisk struktur eller tempo, og at musikterapeuten her kan forsøge at mærke, hvilken musik barnet bedst kan tage ind. Kan barnet f.eks. lettere kapere et tre-toners motiv, end et fem-toners motiv? Hun mener videre, at musik-psykodynamiske aspekter, som f.eks. overføring og forsvar, kan opleves i tid, rum og intensitet, f.eks. i forhold til 'matching'/ikke 'matching', forgrund/baggrund eller venten og lytten - i forhold til at være interaktivt skabende (Robarts 2003, s.152).

Pavlicevic taler ligesom Robarts om at akkompagnement på klaveret, hvor terapeuten skaber musik der *matcher klientens sindsstemning*, som hun mærker ud fra klientens historier, talemåde og emotionelle klangfarve (timbre). Herved møder musikken også klientens bevægelser, tempo og frasering.

*"By playing freely and spontaneously, I could support what she did, sang, acted. And make it bearable for her"* (Pavlicevic 1999, s.27).

*"In the music-making, Jean [musikterapeuten] picks up not only the physical/musical qualities of Wendy's movements and playing, but also their colour, their texture, their 'feeling'"* (Pavlicevic 1999, s.35).

---

## Andre funktioner ved terapeutens akkompagnement

Pavlicevic taler videre om terapeutens akkompagnement på netop klaveret, som værende særligt *forstærkende* i forhold til klientens udtryk og oplevelse af sangens kraft.

*”And her experience was made that much stronger by the fact that I had the range of the piano to improvise on. This was a child who needed the strength of the piano...”*  
(Pavlicevic 1999, s.29).

En anden funktion, som Pavlicevic beretter om, er, at terapeutens akkompagnement kan give fragmenterede sange et *mønster* og en *struktur*, som f.eks. kan *afslutte* og afrunde ufuldendte sange, samt *samle* adspredte strofer til en helhed. Oldfield fortæller hertil, hvordan terapeutens musikalske interventioner, gennem forskellige lydeffekter, både kan *støtte* og *afbryde* klientens historie/sang. Hun beskriver bl.a. hvordan hun støtter historien ved at spille langsomme, stille pentatone fraser øverst på klaverturet, for at illustrere fredelig søvn (Oldfield 2005, s.32).

## Opsamling

I henhold til terapeutiske kvaliteter og intrapsyriske processer ved improviseret sang er her nævnt følgende kvaliteter:

Kommunikative og udtryksmæssige kvaliteter, muligheden for rekreation, genfortælling og forløsning af indestængt energi (katharsis), mulighed for at øge og styrke selvfølelse, selvpoplevelse og selvfornemmelse, muligheden for forbindelse til ubevidste følelser og autentiske dele af selvet, mulighed for at sætte ord på følelser, sangen som informerende og orienterende medie (bl.a. ved assessment), sangstemmens integrative og reorganiserende funktioner, sangens rummende (containment), transformerende og integrerende funktion og sangens `kreative poetiske processer´ (Robarts).

Den ændrede form for tilstedeværelse er identificeret i form af:

Ændring i selvfornemmelsen (i form af en mere autentisk, sikker og hel selvfornemmelse), ændring i bevidsthed (i form af forbindelsen til præverbale og ubevidste lag og trancelignende tilstande) og ændring i udtryksformen (i form af et mere emotionelt udtryk, et stærkere udtryk, et klarere udtryk,



---

forandring i klientens `stemning`, en dybere forbundenhed, et roligere udtryk, dybere form for koncentration og en målbevidst attitude).

De syv musikterapeuter nævner mange måder, hvorpå terapeuten kan facilitere den improviserede sang på og fænomenet improviseret sang synes herved meget afhængig af terapeutens specifikke forholdemåder og interventioner både under og før sangens opståen – også ved den spontane opståede sang. I forhold til at facilitere sangen nævnes følgende faktorer som essentielle:

Etablering af en tryk relation, musikterapeutens særlige måde at rumme, lytte til og `fordøje` barnets følelser på (i musikken), terapeutens egen brug af improviseret sang i deres intervention (kan gøre at sangen virker som en mere anerkendt måde at udtrykke sig på), terapeutens evne til at se barnets forsvar som positivt – og herved hjælpe barnet med at opbygge ny mening og nye relationsstrukturer f.eks. gennem brug af metaforer i den improviserede sang, terapeutens containing, holding og evne til at transformere følelserne tilbage i en form så de er nemmere at rumme for barnet. Der nævnes videre en mere struktureret måde, hvor terapeuten starter sangen med at foreslå at de skal fortælle en historie (og synger: `der var en gang...`), lytning til børnenes egne CD'er, opmuntring, ros og lytning,

Af musikalske faktorer, der er med til at facilitere, støtte, rumme, fastholde og containe sangen nævnes:

En stabil fast puls, konstant stabil struktur, forudsigelighed (musikkens tidselement, forudsigelige længde og afslutning gør rammen tryk og container klientens følelser), en groundende fornemmelse (skaber tryghed), muligheden for at være med til at vælge den musikalske ramme i form af akkorder (skaber en tryk ramme), stemningsmæssige forandringer (udvikler forestillingsevnen), et atonalt spil (kan opløse klientens forsvar samt tillader et frit udtryk), spejling af klientens melodi (giver klienten en oplevelse af at blive accepteret og hørt når `nye dele` af selvet og personligheden dukker op), musikkens evne til at skabe tid og rum til fordybelse og refleksion, musikkens evne til at matche og resonere med klientens sindsstemning, musikkens evne til at give fragmenterede sange struktur, til at samle adspredte strofer.

Bilag I: Nodetranskription af Annes improviserede sang (117 takter/ 04:09 minutter)

♩ = CA. 108-112 SLAG/MIN.

1  $F^{\#}_{sus4}$   $F^{\#}_{sus4}$  E

(GRIVER) SÅ KA' DU LÆR' DET, SÅ KA' DU BARE LÆR' DET (ANNE/TÅLE) SÅ KA' DU BA-

\* 00:13 H  $F^{\#}_m$

SA KA' DU BA-RE LÆR DET (TR) DET HAR DU NEM-LIG GODT AF

00:29 H E

AT DU SLOG MIG DET KA' DU BA-RE LÆR' DET

00:45 E  $F^{\#}_m$

01:02 E E FED E

KA' MAN BA-RE LÆR DET SÅ KA' MAN BA-RE LÆR' DET

01:18 E E

JÅ OS' LA' VÆ-RE MED AT LEGE SÅ VOLDSOMT DU GØR

01:32 E  $F^{\#}_m$

BLIR' KEDE AF DET DET VAR IK-KE SÆR-LIG GOD

01:49  $F^{\#}_m$  H

FOR DET IK-KE ER... DET VAR IK-KE SÆR-LIG GODT.

02:06  $F^{\#}_m$  H

FOR DU ER EN DØR FOR DU ER EN DØR (TR)

02:21  $F^{\#}$

NER MIN FA - MIL - IE JEG SAV-NER DEM HE - LE TI - DE

- ♩ = TERAPEUTENS SANG
- ♩ = KLAVER MELODISPIL
- X | = KLAVER AKKORD-RYTM
- \* = TIDSANGIVELSER FOR ET-SLAGET
- = ALT TALE ER MARKERET MED

SIDE 1 AF 2

Å KA' DU BA-RE LÆR- DET (TR) FOR DU ER EN KÆR- DE  
 AF DA... (TR) DET HAR DU NEM-LIG HVER GANG DU SLÅR DIG  
 ER' DET SÅ KA' DU BA-RE LÆR' DET (TR) LA LA LA LA LA LA... X X X  
 FEDT MAND, MAN KAN TRÆKKE DEN HER RUNDT (ANNE/TALE) SÅ  
 DET SÅ KA MAN LÆ- VÆ-RE MED AT 'JA-VE' OG LØ-BE SÅ VOLD-SOMT  
 U GØR I STEDET FOR MAN SLÅR OG ALT MU-LIGT OG SPAR-KER SÅ DE BIA-RE  
 ER-LIG GODT HVER GANG VAR DET IK-KE 'LE-ED'  
 LIG GODT. FOR DU ER 'U LYK-KE' SÅ SØD SOM DU IK - KE GØR  
 DØR (TR) FOR DU ER EN 'NØR...' FOR-DI JEG SÅV-  
 - LE TI-DEN DET ER LÆN GE SIDEN JEG HAR SET DEM DET ER MEGET LÆN GE SI-

Bilag I: Nodetranskription af Annes improviserede sang (117 takter/ 04:09 minutter)

02:34 75 E E F#m  
- DEN DET ER MEGET LÆN-GE SI-DEN DET ER MEG

02:48 82 E E  
DET VAR IKKE SÆR-LIG GODT INGE MÅ JEG LIGE BE OM.

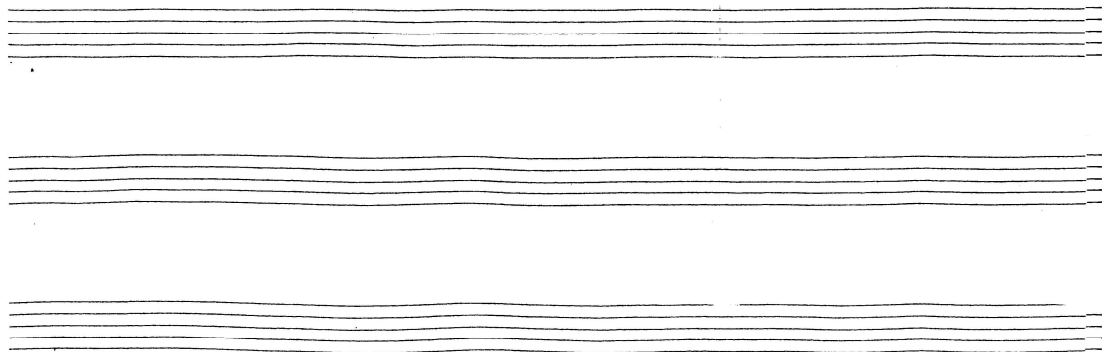
03:03 86 E F#m  
DET VAR IKKE SÆR-LIG GODT HAM DET SKE-TE

03:17 93 E F#m  
ER IK- IK SÆR LIG SJOUT AT DE-E SLÅR OG SA

03:31 100 E 8 16 E  
I-GEN MEN DET MÅ JEG SIKKERT IK-KE NED DEI

03:45 107 E E  
-KE NED NED NED NED NED... NED

03:59 114 H# E  
INGE... INGE... HVAD



DET ER MEGET LÆN-GE SI - DEN DET VAR IKKE SÆRLIG GODT.

(AFBRYDELSE 10 SEKUNDER)

ILIGE BE OM STOLEN DER OVRE.. (ANNE/TALE) OM DU MÅ BE OM DEN, JA (T.P.TALE). SPIL VIDERE (ANNE/TALE)

- TE NEJ DET VAR DET IK - KE NEJ DET

OG SPAR - AR - KER BAR' HVIS JEG MÅ SE MIN FAMIL - IE

NEJ DET MÅ JEG SIK - KERT IK - KE DET TROR JEG IK -

NEJ NEJ NEJ NEJ NEJ NEJ DET TROR JEG IK - KE - E

E... HVAD ER DET, ER DET DER TIL AT OPTAGE MED? (ANNE/TALE)