

SIGNIFIKANTE ØJEBLIKKE I MUSIKTERAPI MED BARNET PÅ KRISECENTER

- influens på barnets oplevelse af væren i verden



et kandidat-speciale
af
Dorte Salling-Poulsen

August 2008
Vejleder: Lars Ole Bonde
Musikterapiuddannelsen, Institut for kommunikation
Aalborg Universitet
Antal tegn: 191.864 / Antal normalsider: 79,94

Om forsideillustrationen.

Dette billede har jeg taget en kold vinterdag ved Randers fjord.

Billedet af denne istap, der nærmest synes at hænge frit i luften, men som på en eller anden måde må være fæstet til de to grene, den hænger imellem, har været kilde til mange refleksioner... om istapper og om livet:

Denne istap var ved at tø væk og ville på et tidspunkt have splintret mod jorden i tusinde stykker. I stedet satte frosten ind og istappen blev skånet for udslettelse... i hvert fald for en tid.

Billedet er for mig blevet et symbol på menneskets overlevelseskraft og tilpasningsevne. Samtidig minder billedet om, hvor skrøbeligt livet er og hvordan mennesket ikke altid kan kontrollere dets eksistens.

Denne symbolik finder jeg særdeles rammende for de børn, jeg har mødt på krisecenter: De udviser en overordentlig stor overlevelseskraft og tilpasningsevne, men som det er tilfældet med istappen, kan grundlaget for barnets eksistens være yderst skrøbeligt.

SIGNIFIKANTE ØJEBLIKKE I MUSIKTERAPI MED BARNET PÅ KRISECENTER

- influens på barnets oplevelse af væren i verden.

Et kandidat-speciale
af
Dorte Salling-Poulsen

Aalborg d. 1/8-2008

.....
Dorte Salling-Poulsen

English Resume

This master's thesis examines the phenomenon 'Significant Moments' in music therapy improvisations for children staying in crisis centers, normally due to exposure to domestic violence. The formulation of the problem is:

How can Significant Moments, arisen in music therapy improvisations, influence the child's experience of 'being in the world', when the music therapy is taking place in a crisis center?

The phenomenon is explored through a hermeneutic inquiry. 3 music examples of improvisations, in which Significant Moments occur, are analyzed using the phenomenological analysis method 'IAP' (Bruscia 1987), focusing on the profiles Autonomy and Variability. The results of the analysis are interpreted in the light of the psychodynamic theories by Stern and 'Boston Change Process Study Group' as well as the existential theories by Binswanger and Yalom.

It is concluded that Significant Moments can influence the child's experience of 'being in the world' because a detachment of the locked up position the child experiences, takes place.

In the significant moments the child experiences that the world is containing and that the child is able to be in the world as an active, coherent, affective individual with a history. Hereby the child's 'core sense of self' is empowered. The consequences of a more containing world and an empowered 'core sense of self', is that the basic circumstances of life are experienced as less threatening to the child's existence. The significant moments arise when the child's existing experiences of 'being in the world' are challenged and the child experience the sufficient amount of containment in the relation. When these factors are present, the child will be able to expand his/her possibilities of action and hereby his/her 'being in the world'.

In the significant moments the child's 'working models' are revised. At the same time the child's 'being in the world' is changed in the moment, because the child 'takes over his/her existence by existing'.

INDHOLDSFORTEGNELSE

1. Indledning.....	7
2. Problemformulering.....	10
3. Overordnet metode.....	11
4. Begrebsafklaring.....	13
4.1. Kernebegreber i problemformuleringen.....	13
4.2. Kernebegreber i opgaven.....	14
5. Forforståelse.....	17
5.1. Menneskesyn.....	17
5.2. Behandlingssyn.....	17
5.3. Musiksyn.....	18
5.4. Videnskabs- & Forskningssyn.....	18
5.5. Forforståelse af signifikante øjeblikke.....	19
6. Klinisk baggrund og kontekst.....	21
6.1. Profil af børn på krisecenter.....	21
6.2. Intervention.....	25
6.3. Præsentation af mit kliniske arbejde på krisecenter.....	28
7. Teoretisk baggrund og kontekst.....	34
7.1. Sterns udviklingspsykologi.....	34
7.2. Forandring i psykoterapi – BCPSG.....	37
7.3. Yaloms eksistentielle teori.....	39
8. Metode.....	41
8.1. Forskning i musik.....	41
8.2. Dataindsamling.....	43
8.3. Udvælgelse af data.....	44
8.4. Analysemetode.....	45
8.5. Fortolkning.....	53
8.6. Reliabilitet og Validitet.....	54
9. Præsentation af undersøgelsens subjekt.....	57
10. Musikanalyse.....	59
10.1. Musikeksempel 1.....	59
10.2. Musikeksempel 2.....	71

10.3. Musikeksempel 3.....	82
10.4. Sammenstilling af analyseresultaterne fra de tre eksempler.....	90
11. Fortolkning.....	92
11.1. Tolkning af de signifikante øjeblikke, set i lyset af den terapeutiske relation.....	92
11.2. Tolkning af Jeppes væren i verden.....	93
12. Diskussion.....	100
12.1. Ændringerne i Jeppes oplevelse af væren i verden.....	100
12.2. Forandringsprocesser i musikterapi.....	104
12.3. Forandringsprocesserne i korttidsterapi og 'musik som terapi'.....	112
13. Konklusion.....	115
14. Perspektivering og metodekritik.....	117
14.1. Dobbeltrollen som terapeut og forsker.....	117
14.2. Brugen af IAP.....	120
14.3. Brug af teoretisk materiale.....	122
14.4. Afsluttende kommentarer.....	124
15. Litteraturliste.....	125

BILAG

1. Kliniske vignetter

2. Oversigt over IAP profiler og gradienter

3. Benyttede IAP profilers gradienter og musikalske skalaer

4. Bruscias eksistentielle fortolkningsforslag

5. Bonde et al.s bud på hvordan Bruscia tolker de enkelte musikalske parametre metaforisk på et psykodynamisk-eksistentielt plan.

6. Beskrivelse af benyttede IAP skalaer og deres gradienter

7. Analyseresultater – de tre runder

CD med musikeksempler

1. INDLEDNING

Dette speciale tager sit afsæt i min 9. semesters praktik som musikterapeut på et Kvindekrisecenter¹. Under denne praktik kredsede min interesse og kliniske praksis sig i høj grad om børnene, der opholdt sig på stedet. I arbejdet med børnene erfarede jeg, at enhver der ankommer til krisecenter, har sin egen unikke historie: Der er forskel på hvor mange traumatiserende oplevelser barnet har haft, om der er et ressourcestærkt netværk omkring familien, om barnet selv har været udsat for vold, og hvorvidt volden har været kronisk eller et engangstilfælde. Men fælles for alle børnene er, at deres mor har været udsat for fysisk eller psykisk vold. Nogen har forsøgt at gøre skade på barnets omsorgsgiver. Derfor er 'utryghed' et fælles grundvilkår for disse børn. Denne utryghed er forankret i frygten for at miste sin omsorgsgiver, men også i uvisheden omkring hvad fremtiden vil bringe efter opholdet på krisecenter. For nogle af børnene bliver flytningen til krisecenter startskuddet på et nyt liv, hvor mor bryder ud af det voldelige forhold. For andre er krisecenteropholdet et afbræk fra voldsmanden, før familien vender hjem og alt bliver som før.

Selvom udfaldet af familiens krisecenterophold bliver, at familien flytter væk fra voldsmanden, er dette ikke ensbetydende med, at barnet kan se frem til en uproblematisk opvækst med en mor, der har ressourcer til at indtage moderrollen. Denne opfattelse kunne man dog få under den kampagne, der i august 2007 blev iværksat af ligestillingsministeriet. Kampagnens slogan var: "Vær en mand. Sig nej til vold mod kvinder". I en pressemeddelelse i forbindelse med kampagnen udtalte ligestillingsminister Eva Kjer Hansen: "*Hvis vi fjerner volden, så fjerner vi også ofrene*" (www.voldmodkvinder.dk 2007).

Jeg mener at denne ensidige fokusering på selve voldsakten, forplumrer billedet af de dynamikker, der foregår i familier med vold. Vold i hjemmet bør ansues som et multifaktoriel system; som *symptomet* på komplekse interpersonelle og intrapsykeiske problematikker, hvor både mand og kvinde spiller en aktiv rolle. Hermed løses familiens problemer ikke, blot fordi familien flytter væk fra voldsmanden, eller manden holder op med at udøve vold. Det er dog et skridt i den rigtige retning. Efter dette skridt er taget, må der iværksættes yderligere tiltag, for at forældre og børn kan opbygge sunde relationelle mønstre.

¹ Et midlertidigt beskyttet botilbud til kvinder (og deres børn), der har været udsat for fysisk eller psykisk vold, eller trusler herom.

Dette arbejde begynder på krisecentrene via en socialpædagogisk indsats, men kompliceres af, at familierne ofte er på krisecenter i ganske kort tid. I denne kontekst må personalet affinde sig med at iværksætte udviklingsprocesser, uden at kunne vide sig sikker på, at arbejdet bliver fulgt op af andre instanser, når familien fraflytter krisecentret. Dette har også været en del af min virkelighed som praktikant på krisecenter; at igangsætte en proces og kort efter tage afsked med et ”ikke-færdig-behandlet” barn.

Når børnene flyttede fra krisecentret, spurgte jeg ofte mig selv: Har musikterapien gjort forskel? Giver 2 sessioners musikterapi mening? Tager barnet noget med sig fra musikterapien, det kan bruge som en ressource i fremtiden?

At give et entydigt svar på dette, er ikke muligt. Mine erindringer af interaktionen med børnene i musikterapirummet, efterlader mig dog med en klar overbevisning: Ja, det giver mening.

I dette speciale vil jeg, via en af mange mulige indfaldsvinkler, begrebsliggøre rationalet for min tro på at musikterapi *er* meningsfuldt i denne setting.

Dette speciale handler om hvordan jeg i musikterapi, har arbejdet med at støtte børnene til at bevæge sig mod sundere relationelle mønstre via et ændret billede af sig selv og omverdenen.

Jeg ønsker at undersøge de processer, der kan opstå når barnet og musikterapeuten interagerer, og hvilken betydning disse processer kan have for barnets oplevelse af væren i verden.

For at undersøge dette vil jeg tage udgangspunkt i de signifikante øjeblikke, der opstår i musikken; de øjeblikke, hvor jeg oplever, at der sker noget i den relationelle proces, som har betydning for terapien. Jeg vil undersøge, hvordan de signifikante øjeblikke påvirker barnets måde at relatere sig til terapeuten og til sig selv på, og hvad dette kan betyde for barnets oplevelse af sin eksistens.

Med dette speciale henvender jeg mig primært til musikterapeuter og musikterapistuderende. Jeg ønsker at sætte fokus på behandlingen af børn på krisecenter - et felt der ikke tidligere har været udforsket af danske musikterapeuter. Herudover håber jeg, at kunne nære diskussionen om hvilke rammer vi, som musikterapeuter, kan arbejde indenfor.

Sekundært henvender dette speciale sig til andre faggrupper, der har interesse for denne population og ønsker et indblik i musikterapiens verden. Jeg håber at mine anskuelser af børnenes adfærd og præsentationen af min forholdemåde, vil stimulere til en tværfaglig refleksion omkring, hvordan vi professionelt kan møde denne population.

Specialet indeholder adskillige psykologiske, psykoterapeutiske, musikterapeutiske og musikalske begreber, som ikke defineres. Jeg har forsøgt at øge læsevenligheden ved litteraturhenvisninger, fodnoter og bilag, og håber hermed, at læseren, der har vovet sig ind på et fagligt ukendt territorium, vil finde mening i de skrevne ord.

2. PROBLEMFORMULERING

I ønsket om en dybere forståelse af de terapeutiske forandringsprocesser i musikterapi med børn, der har ophold på krisecenter, opstiller jeg hermed følgende problemformulering;

Hvordan kan signifikante øjeblikke, opstået i musikterapi-improvisationer, influere på barnets oplevelse af væren i verden, når musikterapien foregår i en krisecentersetting?

3. OVERORDNET METODE

Dette speciale er en kvalitativ undersøgelse af de signifikante øjeblikkes indflydelse på barnets oplevelse af væren i verden. Undersøgelsen tager sit afsæt i musikanalyser, idet jeg ønsker at undersøge problemformuleringsspørgsmålet via de processer, der finder sted i musikken. Specialet er således overvejende empirisk funderet.

Jeg arbejder ud fra en hermeneutisk erkendelsespraksis og følger de hermeneutiske fortolkningsprincipper, som de fremstilles af bl.a. Kvale:

- kontinuerlig proces frem og tilbage mellem delene og helheden.
- opnåelse af indre helhed i materialet uden logiske modsigelser.
- afprøvning af delfortolkninger i forhold til helheden.
- materialet skal forstås ud fra sin egen referenceramme.
- omfattende viden om materialets emne.
- egen forståelsesbaggrund ekspliciteres.
- enhver fortolkning indeholder fornyelse og kreativitet. (Kvale 1997 s. 58-59)

Metoden er induktiv, idet hypoteser genereres (Smeijsters 1997). Forskningsprocessen er således ikke styret af teori. Derimod udledes teori af processen, ligesom udviklingspsykologi samt eksistentiel og dynamisk psykoterapiteori aktiveres og syntetiseres i fortolkningsprocessen.

Specialet er opbygget på følgende måde:

Først fortager jeg en begrebsafklaring af kernebegreber, der forekommer i problemformuleringen og i opgaven. Derefter ekspliciterer jeg min forforståelse, idet jeg redegør for mit menneskesyn, behandlingssyn, musiksyn og videnskabs- & forskningssyn. Desuden redegør jeg for min forforståelse af fænomenet 'Signifikante øjeblikke'.

Efter dette præsenteres den kliniske baggrund og kontekst. Dette afsnit er en blanding af en gennemgang af litteratur omhandlende populationen og en beskrivelse af mit kliniske arbejde. Hernæst ekspliciterer jeg kort den teoretiske baggrund og kontekst for de kliniske ræsonnementer, der udfolder sig i fortolkningen og diskussionen af det empiriske materiale: Først præsenteres Daniel Sterns udviklingspsykologi hernæst BCPSGs terapiteori og til sidst Irvin D. Yaloms eksistentielle teori.

I specialets empiriske del præsenteres metoden for analyse og fortolkning fulgt af en præsentation af undersøgelsens subjekt, analyseresultater, sammenstilling af analyseresultater og fortolkning. Musikanalysen sker via en modificeret form af den fænomenologiske IAP-metode, udviklet af Kenneth Bruscia og fortolkningen sker med udgangspunkt i eksistentiel teori fremsat af Binswanger og Yalom.

Derefter diskuteres resultaterne ud fra psykodynamisk og eksistentiel teori. Der skabes synteseser og udvikles en hypotetisk model, som illustrerer udviklingen i den terapeutiske proces via de signifikante øjeblikke.

Hernæst følger konklusionen og til sidst foretager jeg en kombineret perspektivering og metodekritik, hvor jeg forholder mig til dobbeltrollen som terapeut og forsker, brugen af IAP og hvordan inddragelse af flow-teori kunne have udvidet undersøgelsens teoretiske ramme og påvirket erkendelsesprocessen.

4. BEGREBSAFKLARING

I dette afsnit definerer jeg opgavens kernebegreber. Først defineres de begreber, der optræder i problemformuleringen og dernæst begreber, der benyttes i opgaven.

4.1. Kernebegreber i problemformuleringen

4.1.1. Signifikante øjeblikke.

Signifikant stammer fra det latinske *significare* og oversættes som betegnende eller betydningsfuld. Begrebet '*Signifikante øjeblikke*' benyttes af den norske musikterapeut Gro Trondalen, der definerer det som:

”...en tilstand, som åbner for nye måder at være sammen på.” (Trondalen 2004 s. 24. Min oversættelse)

og

”Et begreb som tydeliggør nogle klare eller udsagnskraftige tegn indenfor en afgrænset tidsperiode (...)” (Trondalen 2004 s. 86. Min oversættelse)

Jeg vil i dette speciale definere Signifikante øjeblikke som afgrænsede tidsperioder, der er betydningsfulde for den terapeutiske proces, idet de åbner for nye måder at være sammen på. Disse perioder opstår i, og synliggøres gennem, handlinger med tydelighed i intentionen, og kan både have positive og negative konsekvenser for den terapeutiske proces.

4.1.2. Influere

Influens er et begreb, der tolkes på mange måder.

Fra et etymologisk perspektiv stammer influens fra det latinske; *influere/influens* og betyder, at noget flyder ind i noget andet.

Mit rationale for at bruge dette begreb er et ønske om at tage afstand fra en positivistisk position, hvor kausaliteten mellem signifikante øjeblikke og klientens oplevelse af væren i verden er i fokus. Der imod ønsker jeg at fokusere på en fleksibel begrebsliggørelse af processen, hvor de signifikante øjeblikke *flyder ind* i klientens oplevelse af væren i verden og omvendt. (jf. Bonde 2007a).

4.1.3. Oplevelse af væren i verden.

Begrebet 'væren i verden' knytter an til den tyske filosof Martin Heidegger (2007/1957).

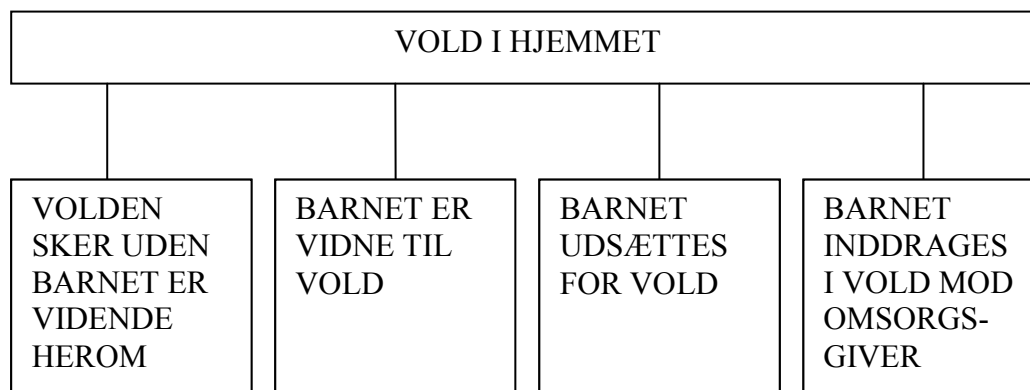
Heidegger mener, at mennesket er kastet ind i verden: Det har ikke skabt sig selv og må derfor til stadighed 'overtage sin eksistens ved at eksistere'². Livet lever altså ikke sig selv; det kræver, at mennesket udkaster eksistensmuligheder, som det lever frem og ind i. Denne leven fremad kræver, at mennesket er åbent for sin væren. Samtidig er mennesket sat i en bestemt situation, hvilket Heidegger omtaler som *menneskets væren-i-verden*. Når mennesket er åbent for sig selv i sin væren, er det åbent for den situation, det er sat i. (Collin & Køppe 1995)

Med retorikken 'oplevelse af væren i verden' fokuserer jeg således på barnets oplevelse af sin eksistens, forstået som barnets oplevelse af at leve i sine livsvilkår; den situation, barnet er sat i.

4.2. Kernebegreber i opgaven

4.2.1. Vold i hjemmet

Begrebet 'Vold i hjemmet' dækker over flere kategorier af vold. Disse kategorier (set fra barnets perspektiv) har jeg opstillet i nedenstående figur.



I litteraturen skelnes der primært mellem at være 'vidne til vold' og 'være udsat for vold'. LOKK [landsorganisationen af kvindekrisecentre] gør dog op med denne skelnen ved at anskue vold mod et barns mor som værende vold mod barnet. Dette forstås i lyset af, at en mor, som udsættes for vold, mangler fysiske og psykiske ressourcer og derfor har nedsat forældreevne

² Eksistens: det at eksistere; tilværelse; det at leve; livsvilkår. Eksistere: være til; opretholde livet; leve. (Hårbøl 2006)

(LOKK 2007). Hermed er barnet udsat for (psykisk) vold uanset i hvilken af de ovenfor præsenterede voldskategorier, barnet befinder sig i.

I dette speciale har jeg en pragmatisk tilgang til begrebet 'vold i hjemmet' og benytter formuleringen 'udsat for vold i hjemmet' om alle fire kategorier.³

4.2.2. Omsorgssvigt

I opgaven henvises der i afsnit 6.1.3. og 6.1.4. til begrebet 'omsorgssvigt'. Omsorgssvigt forekommer, når omsorgspersoner påfører barnet fysisk eller psykisk skade, eller forsømmer barnet så alvorligt, at barnets fysiske og/eller psykiske udvikling er i fare. Killén definerer 4 former for omsorgssvigt: 1. Fysiske overgreb, 2. Vanrøgt, 3. Psykiske overgreb og 4. Seksuelle overgreb. Flere af disse former vil ofte være til stede på samme tid. (Killén 1996/1991) Omsorgssvigt ansues således som et paraplybegreb, hvor vold i hjemmet er en underkategori.

4.2.3. Forsvarsmekanismer, mestring og 'strategier for væren i verden'

I litteraturen oplever jeg en lemfældig brug af begreber, der vedrører, hvordan barnet handler i sin verden. I forsøget på at undgå samme lemfældighed, vil jeg her definere de begreber, jeg benytter i de kommende afsnit.

Forsvarsmekanismer er *ubevidste* psykologiske mekanismer, jeg'et bruger til at holde uacceptable eller konfliktbetonede følelser, tanker og impulser ude af bevidstheden (Bertelsen & Jørgensen 2000, Abrahamowitz 2001). Deres formål er, at skyde angst og skyld fra sig (Hansen et al. 1999). Forsvarsmekanismerne forholder sig direkte til angsten.

Mestring er bevidste, rationelle måder at forholde sig til angst i forbindelse med nye og/eller truende livsomstændigheder (Reber & Reber 2001). Mennesket forsøger at genoprette det, der kan genoprettes og tilpasse sig det, som er uopretteligt (Abrahamowitz 2001) Ved mestring forholder individet sig således til angstens kilde (Reber & Reber 2001). Der forekommer både hensigtsmæssige og uhensigtsmæssige mestringsstrategier.

³ Jeg anerkender dog at der kan være forskelle ift. voldsaktens potentielle traumatiserende følger, indenfor de fire kategorier.

Strategier for væren i verden

Med henvisning til tidligere definition af 'væren i verden' benytter jeg 'strategier for væren i verden' om barnets strategier for at kunne eksistere i sin eksistens.

Således skelner jeg mellem 'mestring' og 'strategier for væren i verden' ved at mestring knytter sig til nutidens specifikke livsomstændigheder, mens strategier for væren i verden forholder sig til barnets gestaltede oplevelse af sine livsomstændigheder i nutid, fortid og fremtid.

Strategier for væren i verden forholder sig både til selve angsten såvel som til angstens kilde og historie.

4.2.4. Korrektiv relationel oplevelse

Begrebet '*korrektiv RELATIONEL oplevelse*' har musikterapeuten Niels Hannibal som ophavsmand. Begrebet opstod under en gruppevejledning med de specialestuderende, og blev siden glemt af ophavsmanden, men ikke af mig: Jeg tog dette begreb til mig som en pendant til Alexanders '*Korrektive emotionelle oplevelser*'. Alexander anser den 'korrektive emotionelle oplevelse' som værende den centrale kurative faktor i al psykoterapi; Psykoterapiens mest basale princip består i at udsætte klienten for emotionelle situationer, som vedkommende ikke var i stand til at klare i fortiden. Klienten må gennemgå en korrektiv emotionel oplevelse, der er egnet til at afbøde den traumatiske virkning af tidligere oplevelser.⁴

Det oprindelige begreb 'korrektiv emotionel oplevelse' henviser til den praksis, at emotionen adresseres gennem relationen. Ved omskrivningen til 'korrektive relationelle oplevelser' ønsker jeg at fjerne fokus fra adressering af emotionen, til adressering af klientens måder-at-være-sammen-med-andre-på (jf. afsnit 7.1). Den korrektive relationelle oplevelse opstår således, når klienten oplever at blive *mødt* på en anden måde end vedkommende er vant til. Hermed får klienten revideret sin opfattelse af, hvordan man kan være i samspil med andre mennesker.

⁴ En korrektiv emotionel oplevelse indeholder typisk:

1. aktivering af følelser, der knytter sig til klientens interpersonelle problemer i her og nu relationen med terapeuten.
2. en reaktion fra terapeuten side, der er egnet til at aflære klientens konfliktfyldte tendens.
3. en realitetskorrektur hos klienten.
4. en gradvist generaliseret effekt, der resulterer i mere hensigtsmæssige interaktionsformer og hermed mindre konfliktfyldte relationer udenfor terapien.

(Alexander refereret i Hougaard 2004, s. 301)

5. FORFORSTÅELSE

I dette afsnit vil jeg explicitere mit syn på mennesket, behandling, musik og forskning. Herefter vil jeg explicitere min forforståelse af signifikante øjeblikke.

5.1. Menneskesyn

Mit menneskesyn er funderet i den psykodynamiske anskuelse af mennesket som et komplekst hele, der består af bevidste, ubevidste, intrapsyriske og interpersonelle mekanismer og motiver.

Mennesket er et socialt væsen med et iboende udviklingspotentiale. Dette potentiale udfolder sig, når mennesket bliver mødt med den rette mængde af udfordringer i forhold til dets kognitive, relationelle, emotionelle og fysiske færdigheder. Jeg anser det enkelte menneskes adfærd som individets (mere eller mindre vellykkede) strategi for at opretholde sin eksistens og skabe sammenhæng i sit liv. Jeg er inspireret af Antonovskys OAS (oplevelse af sammenhæng) og hans anskuelse af, at menneskets oplevelse af begribelighed, håndterbarhed og meningsfuldhed er af afgørende betydning for dets fysiske og psykiske sundhed. (Antonovsky 2000/1987).

Jeg mener, at en stærk OAS forudsættes af, at mennesket oplever, at kunne træde ind i verden som et autentisk individ. Disse oplevelser etableres (eller hæmmes) allerede i den tidlige barndom i interaktionen med de primære omsorgspersoner. Jeg anser således den sociale dimension, som værende af essentiel betydning for menneskets oplevelse af væren i verden.

5.2. Behandlingssyn

Min opfattelse af, at menneskets oplevelse af væren i verden i høj grad defineres i det interpersonelle felt, har indflydelse på min forståelse af terapi.

I arbejdet med børn på krisecenter har mit fokus været at give barnet mulighed for at træde ind i en (social) sammenhæng, uden at skulle give afkald på sin autensitet. Jeg har fokuseret på at opdage, fremelske og udvikle barnets *eksisterende* ressourcer og lade disse udfolde sig i relationen. En sådan behandlingsstrategi er i overensstemmelse med den positive psykologis ressourceorienterede terapi, der fokuserer på ikke alene at reparere, men også at opbygge (jf. Seligman & Csikszentmihalyi 2000).

Dette fokus er også en del af Rogers klient-centrerede terapi, hvor det jævnyrdige og tillidsfulde forhold, her-og-nu-interaktionen og terapeutens ubetingede positive opmærksomhed vægtes. (Rogers refereret i Bonde et al. 2001)

Den ressourceorienterede- og den klient-centrede terapi er en del af mit eklektiske terapisynd, der er forankret i den psykodynamiske tradition. Fra denne tradition bærer jeg bevidstheden om overføring og modoverføring. Dette er aspekter af den terapeutiske relation, jeg har stor opmærksomhed på og bruger aktivt som redskaber i den terapeutiske proces.

Desuden er jeg meget inspireret af den eksistentielle tilgang til terapi og bruger denne som forståelsesramme for klientens adfærd.

5.3. Musiksyn

Jeg anser musik som værende et middel til selvudtryk og kommunikation. Musikken er knyttet til mennesket der udøver den, og refererer til vedkommendes virkelighed. Således vedkender jeg mig det referentielle musiksyn; Jeg mener at musikken repræsenterer og udtrykker fænomener fra menneskets verden; følelser, oplevelser, historier m.v.

I musikterapeutiske improvisationer synliggøres klientens oplevelse af væren i verden og i samspillet med musikterapeuten og/eller eventuelle gruppemedlemmer synliggøres det, hvilke relationsmønstre klienten indgår i og hvilke roller klienten påtager sig i relationen. I musikterapi har klienten mulighed for at udforske og udfordre sin intrapsykiske og interpersonelle virkelighed gennem en legende og eksperimenterende tilgang.

5.4. Videnskabs- & Forskningssyn

Jeg opfatter den ydre verden som værende virkelig og bestående uafhængigt af mennesket. Det er genstandene, strukturerne og mekanismerne i denne verden som stimulerer vores sanser. Denne opfattelse er knyttet til den ontologiske position *realisme* (jf. Wulff et al. 2003/1986). Jeg mener dog, at måden hvorpå mennesket *oplever* verdens realiteter, er baseret på individets egne konstruktioner af sin realitet. Hvad der er sandt for et menneske, er ikke nødvendigvis sandt for et andet menneske. Denne holdning er i overensstemmelse med det *konstruktivistiske* perspektiv (jf. Warhuus et al. 1998).

Min epistemologiske position er *rationalistisk* idet jeg vedkender mig, at viden stammer fra sanseerfaring og fornuft (Wulff et al. 2003/1986).

Jeg oplever at verden indeholder flere sandheder; Ethvert aspekt af livet kan anskueliggøres ud fra flere meningsfulde teorier, som hver bidrager med forskellige, relevante perspektiver på det fænomen, der undersøges.

Jeg vedkender mig det ideografiske videnskabsideal og stræber efter en dyb men snæver forståelse af individuelle situationer eller fænomener (jf. Ansdell & Pavlicevic 2001).

Min erkendelsesinteresse ligger på det praktisk-hermeneutiske plan: Jeg ønsker gennem fortolkning at uddybe viden om fænomener og operationalisere denne viden, så den kan anvendes i klinisk praksis og skabe grundlag for kommunikation, mono- og tværfagligt.

Trods denne erkendelsesinteresse, anerkender jeg også relevansen af kvantitativ forskning. Jeg mener, det er frugtbart at frigøre sig fra at anskue kvalitativ og kvantitativ forskning som to særskilte paradigmer. Derimod anskuer jeg dem som to forskellige måder at indsamle og behandle data på, der på forskellig vis kan øge vores viden om verdens fænomener. Ved at lade de to tilgange arbejde parallelt eller sammen, kan vi blive klogere på terapiens processer såvel som dens effekt.

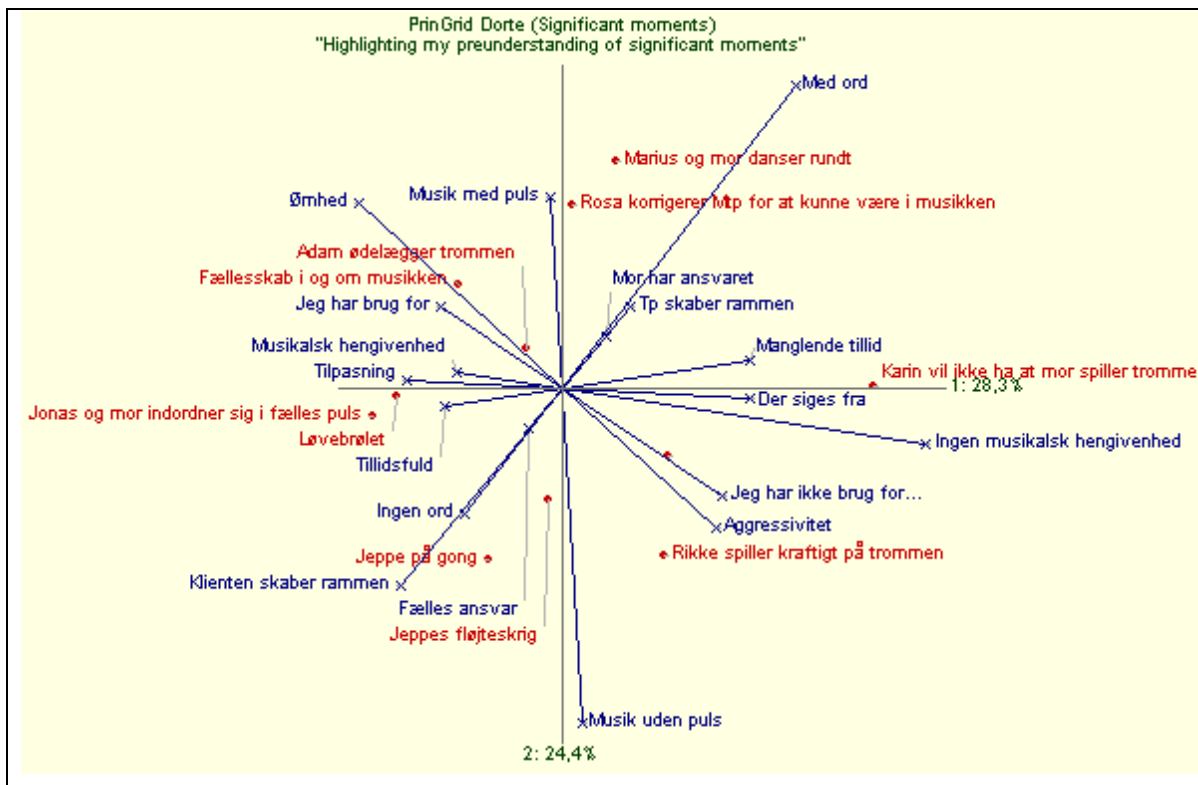
5.5. Forforståelse af signifikante øjeblikke

Ved specialeperiodens begyndelse foretog jeg en Repetory Grid⁵ undersøgelse (jf. Abrams & Meadows 2005) af min forforståelse af signifikante øjeblikke.

Med udgangspunkt 10 forskellige musikeksempler fra praktikken på krisecentret, der indeholdt signifikante øjeblikke, tegnede følgende billede sig af min forforståelse (se næste side):

Teksten med rødt er titlerne på de 10 musikeksempler, mens teksten med blå er konstruktionerne, altså; de ord jeg har benyttet for at beskrive forskellene i eksemplernes karakter.

⁵ Repetory Grid teknikken har rødder i *Personal Construct Psychology's* filosofiske og teoretiske principper. Retningen blev udviklet af George Kelly, som mente, at menneskelig oplevelse er konstrueret. Kelly bemærkede hvordan hans klienter tenderede at opleve en given kvalitet i deres liv i form af kvalitetens implicite modsætning. Dette modsætningspar betegnede han som en 'konstruktion'. Repetory Grid teknikken er et struktureret interview, som er designet til at fremkalde konstruktioner inden for et bestemt emne. I dag foretages interviewet via et computerprogram. Processen forløber således, at der oprettes et domæne, der skal undersøges (i mit tilfælde: signifikante øjeblikke). Brugeren indtaster betegnelser for mindst 6 elementer, der er eksempler på processer, personer o.a., der vedrører domænet (i mit tilfælde 10 musikeksempler med signifikante øjeblikke). Brugeren skaber nu konstruktioner ved at definere kontrasterende karakteristika, der adskiller nogle af elementerne fra andre. Konstruktionen udgør et kontinuum og alle elementer vurderes ift. dette. Data fra denne proces analyseres nu af computeren via forskellige redskaber. (Adams & Meadows 2005)



De konstruktioner, jeg har skabt, omhandler primært, hvordan klienten placerer sig i den interpersonelle relation. Dette er forårsaget af, at de interpersonelle processer har været fokus for musikterapiforløbene på krisecentret.

I forbindelse med udarbejdelsen af grid'en blev det klart for mig, at det jeg oplever som signifikante øjeblikke, er karakteriseret ved, at noget nyt (og eventuelt uventet) sker. Det kræver kendskab til klientens adfærd at kunne udpege det, som er signifikant for den terapeutiske proces. Hvad der er normaladfærd for nogle, er signifikant adfærd for andre.

Med ekspliciteringen af min for forståelse håber jeg at have givet læseren indblik i, hvilke antagelser og forståelsesgrundlag, ræsonnementerne i dette speciale hviler på. Herfra vil jeg bevæge mig til en præsentation af populationen af børn på krisecenter og en beskrivelse af min kliniske praksis i denne setting.

6. KLINISK BAGGRUND OG KONTEKST

I dette afsnit vil jeg præsentere den kliniske baggrund og konteksten for min praksis på krisecenter. Først vil jeg via litteraturen tegne en profil af børn, der flytter på krisecenter med deres mor, og beskrive følgerne af at være opvokset med vold i hjemmet. Yderligere vil jeg præsentere nogle af litteraturens anbefalinger omkring intervention med populationen. Afsnittet slutter med en beskrivelse af min kliniske praksis.

6.1. Profil af børn på krisecenter

I indledningen til dette speciale var jeg inde på, at børnene, der har ophold på krisecenter, har hver deres unikke historie. Samtidig er der nogle fælles kendetegn for børnene. I dette afsnit vil jeg tegne en profil af børnene, ud fra nogle af de kendetegn, der er fælles for populationen.

For en stor del af de børn, der opholder sig på krisecenter, har volden været en del af deres opvækstvilkår gennem længere tid. Dette kommer til udtryk i de statistiske undersøgelser, som LOKK⁶ foretog i 2007, hvor 54% af kvinderne, der havde ophold på krisecenter, angav at have været udsat for vold i deres nuværende forhold i over tre år. 44% af kvinderne havde haft et eller flere tidligere ophold på krisecenter (LOKK 2008). 52% af børnene havde været udsat for vold, mens 80% havde overværet fysiske eller psykiske overgreb på deres mor. (LOKK 2008a)

Når børn flytter på krisecenter, udsættes de for stress, fordi de rives væk fra deres vanlige hverdag og oplever et brud med skole, venner, lokalmiljøet og den signifikante voksne mand i deres liv. Derfor fremstår børnene ofte angste og utilpassede. En del børn føler sig splittede mellem at være lettede over at være kommet væk fra hjemmet og være skræmte over ikke at være hjemme. (Jaffe et al. 1990)

Børnenes adfærd skal ses som en reaktion, dels på selve flytningen til krisecentret og dels på at have levet med volden. Adfærden har beskyttet dem i en kaotisk hverdag (Christensen & Persson 1998). For at forstå børnene, som ankommer på krisecenter, er det således vigtigt at tage højde for, at disse børn ikke "blot" er udsat for en pludselig kritisk situation, men også har været udsat for kroniske eller akkumulerede voldsproblematikker i hjemmet gennem længere tid.

⁶ Landsorganisationen af kvindekrisecentre

Derfor vil jeg nu fokusere på, hvordan litteraturen beskriver barnet, som er udsat for vold i hjemmet. Denne opgave kompliceres af, at det er svært at isolere betydningen af volden fra andre faktorer, der påvirker barnets opvækst. Det giver mening at se volden som en del af et større traume, hvor barnet i perioder eller mere permanent oplever manglende omsorg eller dårlige livsbetingelser. Omgivelserne i hjemmet, socialt netværk, støtteforanstaltninger, flytningerne til krisecentrene og voldsoplevelserne har *til sammen* betydning for barnets liv og udvikling (Behrens 2002, Gewirtz & Edleson 2007, Rossmann 2001).

6.1.1. Vold i hjemmet og barnets udvikling

”En nyfødt kan ikke lande andre steder end midt i sine forældres historie.”

(Cyrulnik 2002, s. 50)

Det er bredt anerkendt, at vold i hjemmet kan medføre fysiske, adfærdsmæssige og psykologiske skader på barnet.

Gewirtz & Edleson (2007) forklarer hvordan vold i hjemmet kan påvirke barnets udvikling ved at tage udgangspunkt i nogle af de milepæle, der skal passeres for at opnå en sund udvikling, og som er de mest relevante for at forstå de udviklingsmæssige konsekvenser af vold i hjemmet. Disse milepæle er:

- tryk tilknytning, som vanskeligt udvikles og opretholdes når der forekommer vold i hjemmet.
- udviklingen af et selvregulerende system, som hæmmes fordi barnets rollemodeller ikke evner at regulere negative følelser.
- udviklingen af sociale færdigheder, der kan hæmmes grundet sociale faktorer som fattigdom eller isolation (faktorer, der ofte korrelerer med vold i hjemmet). Disse faktorer indskrænker barnets interaktionsmuligheder. En hypotese lyder, at børn udsat for vold, beskytter sig selv ved at formindske opmærksomheden mod ny information, bliver mere vagtsomme og forvrænger information, når det har et socialt aggressivt indhold.

(ibid. s. 153-154)

Hvorvidt og i hvilken grad udsættelse for vold i hjemmet vil medføre en problematisk udvikling, afhænger ifølge Gewirtz & Edleson af:

- Intensiteten og kroniciteten af volden. De fleste forskere er enige om, at risikofaktorer af kronisk karakter har større potentiale for at skabe en langvarig skadelig effekt end akutte risici.
- Andre risiko og sårbarhedsfaktorer som fattigdom og genetisk sårbarhed.
- Indflydelsen fra støttende foranstaltninger, som social støtte samt morens evne til at fungere som buffer for volden.
(ibid. s. 154)

Christensen og Persson (1998) fremhæver, at en mor eller far kan kompensere for nogle af de skadevirkninger, der kan være ved at opvokse med vold i hjemmet, hvis moren/faderen er i stand til at spejle følelser i dialogen med barnet. Hermed oplever barnet, at det får meningsfulde svar, når det skal forsøge at forstå sin omverden. Men netop i en familie hvor moderen er voldsramt og manden er voldsudøver, kan en sådan kontakt have svære vilkår. Et forhold der kan gøre denne kontakt vanskelig er, at man ikke taler om volden. Dette medfører, at barnet bærer på en række belastende indtryk, oplevelser og tanker, det selv er nødt til at forstå og fortolke uden hjælp fra voksne. (ibid.)

Vold i hjemmet medfører således nogle udviklingsproblematikker, der følger barnet gennem dets opvækst. Herudover kan voldsomme episoder, hvor barnet overværes eller selv udsættes for vold, medføre traumatisering.

Dyregrov (1998/1997) fremhæver, at hvorvidt en oplevelse er traumatisk, afhænger af hvilken mening barnet tillægger begivenheden, barnets udviklingsniveau, temperament og tidligere udviklingsforhold. Hvis barnet lever under kontinuerlige traumatiske hændelser, vil forsvarsmekanismer blive aktiveret.

6.1.2. Barnets strategier

Det er endnu ikke empirisk afsøgt hvilke strategier børnene, der opvokser med vold i hjemmet udvikler, men det er alment anerkendt at...

"(...) children are not merely passive bystanders to events around them but will act and make choices in highly individualized ways in order to cope with and improve their situation." (Hester 2006, s. 79)

Kendetegnende for børnene er, at de føler og påtager sig et stort ansvar i forhold, der vedrører volden. Børnene forsøger at beskytte deres mor (ibid.) og udtrykker ønske om at være at være medansvarlige i beslutningerne omkring voldsomstændighederne og fremtiden (Mullender 2003). Desuden bruger børnene mestringsstrategier som positiv beslutningstagen, at skjule sig fysisk eller psykisk, samt undgåelse af aktiviteter der kan minde om den traumatiske hændelse (Killén 2001/2000, Dyregrov 1998/1997, Mullender 2003).

Udover mestringsstrategierne er forsvarsmekanismer som rationalisering, bagatellisering, benægtelse, fortrængning, dissociation og følelsesløshed tilstedeværende hos børnene (Killén 2001/2000, Dyregrov 1997, Mullender 2003).

Jeg anskuer de beskrevne mestringsstrategier som indikationer på, hvor vigtigt det er for barnet at føle så høj grad af kontrol over situationen som muligt. Kontrollen kan anses som værende motiveret af ønsket om at føle tryghed. Samtidig udtrykker disse strategier en manglende grundlæggende tillid til, at omsorgsgiveren kan tage vare på situationen og træffe de rette beslutninger.

Forsvarsmekanismerne og mestringsstrategierne har således den funktion, at hjælpe barnet til ikke at blive totalt overvældet af oplevelserne i hjemmet, om end disse strategier *ikke* vil være hensigtsmæssige på længere sigt (Mullender 2003).

Blandt børnene udsat for vold i hjemmet findes også de *resiliente* børn, som synes at tilpasse sig og ikke være alvorligt påvirkede af det, de har oplevet. Det tyder på, at man ved at reducere mængden af *risikofaktorer*⁷ samtidig med at man opmuntrer de *støttende processer*⁸, kan reducere de negative udfald af volden (Gewirtz & Edleson 2007).

Man har tidligere kaldt de resiliente børn for ”usårbare”. Hughes et al. (2001) foreslår i stedet begrebet ’overlever af modgang’, for selv om barnet klarer sig godt her og nu, udelukker det ikke, at barnet vil udvise problemer senere. Ligeledes fremhæves det, at et barn som ikke udviser symptomer, ikke nødvendigvis er et lykkeligt barn. Det er muligt at overkompensation og resiliens kan forveksles. (ibid.). Dette understøttes af Cyrulnik, som skriver, at tilpasning er den eneste

⁷ variabler, der er associeret med en forøget risiko for at skade fysisk, følelsesmæssig og adfærdsmæssig udvikling.

⁸ variabler, der fungerer som buffer for modgang.

handlemulighed, børn, der står overfor et traume har, men denne tilpasning er ikke altid af det gode (Cyrulnik 2002).

Et barn, der undlader at reagere eller ikke udviser symptomatisk adfærd, kan meget vel have psykiske mén af at leve med vold i hjemmet, trods manglende tegn herpå.

6.1.3. Indvirkning på voksenlivet

Børn, der har været udsat for overgreb, fortsætter ofte de samme mønstre som voksen ved enten at blive krænker eller ved at fortsætte med at være offer (Killén 1996/1991). Dette bekræftes af Levendosky et al. (2003) der referer til flere studier, som viser, at tilknytningsstilen forudsiger senere social og følelsesmæssig funktion – både hos normal og risiko-populationer.

Dette indikerer, hvor svært det er at bryde den onde cirkel, og ligeledes hvor vigtigt det er, at der tages hånd om disse børn, der vokser op i voldelige hjem.

Nedenfor præsenterer jeg nogle anbefalinger om intervention, fremsat i litteraturen.

6.2. Intervention

I intervention med børn opvokset med vold i hjemmet, foreslås det, at børn og familier bedst kan hjælpes gennem et kontinuum, der spænder fra naturligt forekommende støtte i samfundet til mere intensive interventioner.

Masten & Coatsworth definerer interventionsstrategierne i tre kategorier:

1. Fokus på at reducere eller forhindre risiko og dens indflydelse.
2. Fokus på beskyttelse (for at afbalancere risikofaktorer)
3. Fokus på proces (for udvikling af kompetencer som mor-barn-relation, selvregulering og sociale færdigheder.)

(Masten & Coatsworth refereret i Gewirtz & Edleson 2007, s. 158-159)

Mere konkrete og detaljerede anvisninger findes hos Killén (1996/1991). Hun fremhæver, at der, i behandlingen og forebyggelsen af omsorgsvigt, skal fokuseres på både børn og forældre. Der skal arbejdes med at forbedre forældrenes omsorgsfunktioner og samspillet mellem forælder og barn. Da forældrenes samlivssituation har indflydelse på deres forældreevne, er det ligeledes hensigtsmæssigt at adressere parrets samlivsproblemer.

I arbejdet med børnene angiver Killén, at der skal arbejdes ud fra følgende foki:

1. At reducere barnets indre kaos og dele dets smerte.
2. At gøre tilværelsen mere forståelig.
3. At gøre tilværelsen mere forudsigelig.
4. At reducere barnets oplevelse af skyld og ansvar for den aktuelle situation.
5. At hjælpe barnet med at sørge.
6. At synliggøre barnet.
7. At give barnet en ny og anderledes erfaring med kontaktforhold.
8. At yde barnet hjælp til at mestre. (ibid. s. 411)

Killéns anvisninger forholder sig til såvel fortid, nutid som fremtid. Således er det ikke nok at give barnet og familien fremadrettede redskaber: der er også behov for en bearbejdelse af det, barnet/familien har været igennem.

Andre forfattere interesserer sig for hvordan barnets resiliente processer kan styrkes. Blandt disse er Hester (2006) som mener, at det dette kan ske ved at barnet omgås voksne, der opmuntrer dets autonomi, lærer det at kommunikere og løse problemer og viser barnet hvordan man håndterer negative tanker og adfærd.

I en krisecentersetting, mener Christensen & Persson (1998) at det er mest relevant at yde hjælp, der kan ske på et *"alment menneskeligt niveau"*. En egentlig terapeutisk indsats vil normalt ikke kunne finde sted på et krisecenter. Det er formålstjenstligt for fagpersonen, at se sig selv som formidler mellem barnet og det der sker omkring det, således at barnet får et bedre grundlag for at forstå sin omverden. (ibid.)

Karakteristisk for litteraturen er, at der er en tendens til fokusere på styrkelse af ressourcer og profylakse frem for bearbejdning og terapi. Fra denne tendens adskiller Killén sig dog, idet hendes anbefalinger rummer såvel profylaktiske som terapeutiske tiltag.

6.2.1. Musikterapeuters intervention med populationen

Udover de ovenfor præsenterede anbefalinger til intervention med populationen, er det særdeles interessant at undersøge hvordan andre musikterapeuter arbejder med denne population.

På 8. semester foretog jeg en litteraturgennemgang vedrørende dyadisk musikterapi med mor-barn på krisecenter (Salling-Poulsen 2007). Da der ikke fandtes musikterapilitteratur fra denne setting⁹, foretog jeg litteraturgennemgange af forskellige kliniske felter, der på forskellig vis belyste feltet¹⁰. Blandt disse kliniske felter var 'musikterapi med omsorgssvigtede børn'. Litteraturgennemgangen af dette felt indeholdt 12 artikler.

Jeg vil her citere de fund, jeg gjorde inden for dette felt, omhandlende målsætninger i terapien og musikterapeutens rolle/forholdemåde.

"Målsætninger i terapien

En gennemgående målsætning for musikterapi med denne population er, at barnet skal lære at være i nære relationer med andre mennesker (Etkin 2002/1999, Herman 1991, Hong et al. 1998, Layman et al. 2002, Ostertag 2004)

Ligeledes lægges der vægt på at styrke barnets sociale adfærd (Hussey & Layman 2003, Hong et al. 1998, Layman et al. 2002, Kowski 2003) bl.a. via styrkelse af evnen til at reagere konstruktivt på negative følelser og konflikter (Layman et al. 2002, Kowski 2003), acceptere voksnes direktioner (Layman et al 2002), udvikling af kommunikationsfærdigheder (Hussey & Layman 2003, Kowski 2003) og anger management (Kowski 2003).

Også det, at give barnet mulighed for at udtrykke følelser (Grønfelt 2004, Herman 1991, Kowski 2003, Layman et al. 2002), at øge barnets selvtillid (Hong et al. 1998, Grønfelt 2004, Kowski 2003, Layman et al 2002, Wesley 2003) samt arbejde med selvindsigt og selvforneelse (Etkin 1999, Grønfelt 2004) fremhæves som værende mål for terapien.

Endelig fremhæver Rogers (2003) og Grønfelt (2004) barnets mulighed for at adressere og bearbejde temaer som ansvars- og skyldfølelse, loyalitetskonflikter og hemmeligheder." (Salling-Poulsen 2007, s. 16-17)

⁹ Jeg fandt nogle få artikler fra USA og Canada, hvor musikterapeuter var nævnt blandt krisecentrenes ansatte, men ingen artikler hvor musikterapeuter beskrev deres praksis. Herudover fandt jeg litteratur omhandlende feministisk musikterapi med af voldsramte kvinder i de amerikanske community centers.

¹⁰ Følgende kliniske felter blev afsøgt: musikterapi med voldsramte kvinder, musikterapi med omsorgssvigtede børn og familiemusikterapi.

”Musikterapeutens rolle/forholdemåde.

Der hersker konsensus omkring, at terapeutens rolle er at være støttende og accepterende i musikken og i den eventuelle verbalisering (Etkin 1999, Herman 1991, Kowski 2003, Rogers 2003, Ostertag 2004, Slotorof 1994, Stewart & Stewart 2002). Oven i denne støttende rolle fremhæver Ostertag (2004) og Slotorof (1994) at det ligeledes er vigtigt (når klienten er klar) at udfordre klienten til ændringer, f.eks. ved en vedholdende og nysgerrig forholdemåde (Rogers 2003) og ved at bevæge sig roligt fremad (Herman 1991).

Terapeuten skal facilitere et miljø med klare grænser, tilbyde konsekvens og troværdighed og respondere adaptivt på klientens behov (Stewart & Stewart 2002). En anden rolle der fremhæves som værende vigtig, er terapeutens evne til at rumme klientens overføringer og modstand (Kowski 2003, Rogers 2003, Stewart & Stewart 2002) og at forstå barnet empatisk og gensvare følelserne af smerte, sårethed, vrede og afsavn (Ostertag 2004). Viser terapeuten, at hun kan overleve et angreb fra klienten, kan klienten internalisere noget af det rummende element (Stewart & Stewart 2002).” (Salling-Poulsen 2007, s. 18)

Med disse anbefalinger fra mine kolleger, vil jeg i det følgende beskrive *mit* kliniske arbejde med børnene på krisecentret.

6.3. Præsentation af mit kliniske arbejde på krisecenter

I afsnit 6.1.3. præsenterede jeg Christensen og Perssons udsagn, at en terapeutisk indsats normalt ikke kan finde sted på et krisecenter. Jeg må erklære mig enig i, at rammerne på krisecenter er en stor udfordring at iværksætte terapeutiske tiltag indenfor, men mener dog ikke at dette er et argument for at afskrive terapi i denne setting.

I dette afsnit vil jeg redegøre for hvordan jeg arbejdede musikterapeutisk på krisecentret.

Til at underbygge min redegørelse har jeg i bilag 1 indlagt tre kliniske vignetter fra musikterapien på krisecentret. I teksten henviser jeg til dette bilag, når det er relevant.

6.2.1. Rammerne

Karakteristisk for rammerne på krisecenter er, at familierne ofte er der kortvarigt og fraflytter krisecenteret pludseligt. Dette har betydet, at jeg kun i ganske få tilfælde har kunnet planlægge længerevarende forløb. Derfor har jeg set hver enkelt session som en afrundet helhed, hvor der evt. kunne bygges videre på oplevelserne og erfaringerne, hvis endnu en session fandt sted.

6.2.2. Afviklede forløb

I de fire måneder jeg var i praktik på krisecentret, arbejdede jeg med aktiv musikterapi i forskellige settings. I skemaet på næste side har jeg sammenfattet hvilke og hvor mange sessioner, de forskellige klienter deltog i.

Hvert felt i skemaet svarer til en session. Farvekoderne skal aflæses på følgende måde:

	Afviklede sessioner i alt.
Individuel session	26
Familie session (mor og barn/børn)	12
Søskende session	5
Åben session (Der er ikke lavet behandlingsoplæg. Børnene kan gå til og fra)	2
Miljømusikterapi (i fællesrummene)	2

Klienterne er opstillet familievis og er grupperet via den grå eller hvide baggrundsfarve i kolonnen længst mod venstre. Navnene er opdigtede¹¹ og for at sløre genkendeligheden af familiens konstitution, har jeg angivet klienternes alder indenfor et interval på to år for børnene og fem år for de voksne.

I kolonnen længst mod højre ses det samlede antal sessioner, klienten deltog i.

¹¹ I anonymiseringen af klienterne har jeg udelukkende benyttet danske navne. Flere mødre og børn havde dog anden etnisk oprindelse end dansk.

For at holde mig selv i balance i en rolle som 'realistisk bærer af håb' og for at kunne interagere etisk forsvarligt med barnet, har jeg ladet terapien tage sit omdrejningspunkt i nuet og kun i sjældne tilfælde er fortid eller fremtid direkte blevet inddraget.

I forhold til Bruscias definitioner af praksisområder og interventionsniveauer, som han præsenterer dem i bogen "Defining Music Therapy" (1998), vil jeg beskrive min praksis som '*Støttende musikpsykoterapi*'.

Bruscia beskriver 'støttende musikpsykoterapi' som:

"(...) the therapist uses music experiences to stimulate or support emotional adjustment or growth, relying largely on the client's existing resources. The client-therapist relationship is important in facilitating the music experiences and enhancing their therapeutic value; however, often, because of the length of treatment, the relationship does not develop the depth needed for it to serve as a primary vehicle for client change". (Bruscia 1998a, s. 216)

Jeg har anset mit terapeutiske virke som en udvidelse af den eksisterende socialpædagogiske indsats på krisecentret.

Min hensigt har primært været at give klienten 'korrektive relationelle oplevelser'¹² og på denne måde ændre eller udvide barnets oplevelse af væren i verden. Mit mål har ikke været at nedbryde de eksisterende strategier, men snarere at udvide barnets handlemuligheder. Jeg har ønsket at tilføje barnet nogle ressourcer til at være i den verden, der nu engang er barnets verden.

Dette er gjort primært i og gennem musikken og derfor beskrives min praksis som '*Musik som terapi*' (jf. Bruscia 1998a, s. 2-3).

Sessionerne var kendetegnet ved aktiv musikterapi og bestod hovedsageligt af improvisationsmusik. Sessionen var ofte rammet ind af en goddag- og farvelsang. Herudover var sessionens indhold sjældent planlagt. Børnene gik altid i gang med enten at spille musik eller foretage sig noget andet, rummet indbød til. Var børnene optaget af ikke-musikalske aktiviteter, improviserede jeg små sange

¹² Jf. afsnit 4.2.4.

om hvad de lavede, akkompagneret på guitar eller xylofon. Jeg havde en oplevelse af at børnene følte sig set, hørt og accepteret og før eller siden fandt de hen til instrumenterne og indgik i musikalsk sammenspil med mig. (Jf. klinisk vignet: Bilag 1. Rosa)

De fælles improvisationer foregik med og uden spilleregler.

I musikken havde jeg både rollen som den rummende, groundende moder og rollen som legekammerat og inspirator. Jeg oplevede at disse roller i kombination åbnede og udvidede rummet for barnet, fordi det oplevede, at der var plads til alle dets sider. Som legekammerat var jeg en rejsefælle for barnet (som ikke påduttede dem normer for hvad man gør og ikke gør), mens jeg som den rummende moder, støttede barnet og gav det tryghed.

6.2.5. Efter musikterapien

Når et musikterapiforløb blev afsluttet, lavede jeg (i de tilfælde musikken var optaget) en cd til barnet med udvalgte sekvenser af den musik, vi havde spillet sammen. Min hensigt med dette var at validere barnet og det, barnet og jeg havde foretaget sammen. Jeg mener, at der lå en stor signalværdi i at ”vores musik er god nok til at komme på cd”. Ligeledes var en måde at lade musikterapien leve videre på; Ud over at barnet kunne lytte til sig selv, gav cd'en mulighed for at finde tilbage til det rum vi skabte sammen i musikken og finde nogle af de oplevelser og tilstande frem, der opstod i øjeblikket.

Da flytningerne fra krisecentrene ofte skete pludseligt, kunne jeg kun i få tilfælde give barnet cd'en i hånden. Cd'erne blev sendt til barnet med en lille skrivelse, hvor jeg fremhævede nogle af de ressourcer, jeg oplevede i musikken. I nogle tilfælde, hvor jeg havde fornemmelsen af at en mor ville bakke op herom, skrev jeg nogle forslag til hvordan børnene kunne arbejde videre med cd'en; f.eks ved at tegne et cover, give improvisationerne titler o.l..

Disse konkrete anvisninger var mit forsøg på at gøre familien fortrolig med denne cd, hvor musikken som oftest overskred alle traditionelle normer for musik.

Grundet rammerne på Krisecentret, har jeg ikke haft mulighed for at få feedback på, om familierne har lyttet til cd'erne. Men alene det, at jeg har fortalt børnene at jeg vil lave en cd til dem og *har holdt mit løfte* har i sig selv været en korrigerende oplevelse for nogle børn (Jf. klinisk vignet. Bilag 1 Adam).

En anden ting som børnene har taget med sig fra musikterapien, er succesoplevelser, hvor de oplevede at have eller mobilisere ukendte ressourcer. Endvidere tænker jeg, at der er en stor værdi i,

at børnene oplevede, at der kan være andre handlemuligheder i musikken end de konventionelle musikalske normer, der ellers hersker omkring musikudøvelse. (Jf. klinisk vignette. Bilag 1 Karina). Denne erfaring, at kunne gøre tingene anderledes end man plejer, tænker jeg, kan være en vigtig erfaring ift. at barnet på sigt kan finde ressourcerne og redskaberne til at bryde med de relations- og adfærdsmønstre, barnet oplever og tillærer sig gennem sin opvækst.

Musikterapien har således igangsat processer på mange niveauer, hvor barnets oplevelser af interaktion og egne ressourcer i musikken har været omdrejningspunkterne.

Disse processer, samt interaktionens og musikkens rolle, vil blive undersøgt og uddybet i specialets empiriske del. Inden vi når til denne, vil jeg bevæge mig til en kort præsentation af specialets teoretiske baggrund og kontekst.

7. TEORETISK BAGGRUND OG KONTEKST

I dette afsnit vil jeg præsentere de teorier, der danner baggrund og kontekst for fortolkningen og diskussionen af specialets empiriske undersøgelse. Først redegøres for Daniel Sterns udviklingsmodel. Dernæst gennemgår jeg BCPSGs¹³ teori om forandringsprocesser i psykoterapi, hvorefter afsnittet afsluttes med en kort præsentation af Irvin D. Yaloms eksistentielle psykoterapiteori.

7.1. Sterns udviklingspsykologi

I bogen ”Spædbarnets interpersonelle univers” fokuserer den amerikanske udviklingspsykolog Daniel Stern på, hvordan spædbarnet gennem sin udvikling danner en sammenhængende repræsentation af sig selv og andre (Stern 2000/1985).

En grundantagelse i bogen er, at der eksisterer en ’fornemmelse af et selv’, dvs. ”*en simpel, ikke refleksiv bevidsthed på det umiddelbare oplevelsesplan af et uforanderligt bevidsthedsmønster der opstår på foranledning af barnets handlinger eller psykiske processer*” (ibid. s. 47) længe før selvbevidstheden og sproget dannes.

Stern er overbevist om, at der eksisterer former for intersubjektivitet fra begyndelsen af livet. Han henviser til Trevarthen, der taler om en *primær intersubjektivitet*¹⁴ fra fødslen til ni måneders alderen og *sekundær intersubjektivitet*¹⁵ fra ni måneder og fremefter. (ibid.)

Stern antager, at spædbarnet er udstyret med observerbare kapaciteter, som bliver til organiserende subjektive perspektiver vedrørende fornemmelsen af selv og andre, når de modnes. Disse kaldes for *selvfornemmelser*. Til hver ny selvfornemmelse svarer en bestemt måde at relatere sig til andre mennesker på, hvilket Stern betegner *relateringsdomæner*.

Selv om disse selvfornemmelser og relateringsdomæner fører til kvalitative forandringer i den sociale oplevelse, er der ikke tale om faser, men om sociale oplevelsesformer, der forbliver intakte livet igennem.

¹³ BCPSG = Boston Change Process Study Group

¹⁴ Den tidlige ansigt til ansigt kontakt mellem omsorgsgiver og barn, som ikke har et fælles ydre fokus.

¹⁵ Bevidstheden om samspillet fokuseres på barnets ydre verden. Stern vælger dog at betegne den sekundære intersubjektivitet slet og ret som *intersubjektivitet*.

Der beskrives tre præverbale selvformemmelser og relateringsdomæner¹⁶. Disse er:

- fornemmelsen af et emergent selv/emergent relatering (0-2 mdr.)

Barnet forholder sig aktivt og udforskende til sine omgivelser og kan organisere og percipere virkeligheden som en sammenhængende helhed. De vital-affektive mønstre (hvor hurtigt, hvor langsomt, hvor blødt etc.) anses som værende de centrale organiserende elementer for barnets måde at strukturere sin oplevelse af omverden på.

- fornemmelsen af et kerneselv/kernerelatering (2-7 mdr.)

Barnet har nu en integreret og oplevelsesmæssig fornemmelse af sig selv og andre, men har brug for omgivelsernes hjælp til at regulere sine indre spændinger.

Fornemmelse af et kerneselv dannes på grundlag af barnets oplevelse af :

1. *selv-handlen*: at være ophav til- og have vilje og kontrol over - egne handlinger.
2. *selv-sammenhæng*: fornemmelse af at være en ikke-fragmenteret, fysisk helhed med grænser og af at være sæde for integreret handling.
3. *selv-affektivitet*: at opleve indre strukturerede følelseskvaliteter, der hører sammen med andre oplevelser af selvet
4. *selv-historie*: fornemmelse af noget vedvarende; at der er en kontinuitet, som gør at man fortsætter med at eksistere og kan forandre sig, selv om man forbliver den samme.

En fornemmelse af et kerneselv er således resultat af, at disse fire selvoplevelser integreres i et socialt, subjektivt perspektiv. Selvoplevelserne er *invariante*¹⁷.

- fornemmelsen af et intersubjektivt selv/ intersubjektiv relatering (7-15 mdr.)

Barnet opdager, at det selv og andre har en psyke, og at det er muligt at delagtiggøre andre i indre subjektive oplevelser. Intersubjektivitet i den præverbale kontakt operationaliseres gennem tre parametre: 'interattentionalitet'¹⁸, 'interintentionalitet'¹⁹ og 'interaffektivitet'²⁰. Stern fremhæver delingen af de affektive tilstande som værende det mest relevante træk ved intersubjektiv relatering og i denne forbindelse er den voksnes 'affektive afstemning'²¹ af

¹⁶ Ud over de præverbale selvformemmelser, beskriver Stern 2 verbale selvformemmelser; 'fornemmelsen af et verbalt selv' (15 mdr. →) og 'fornemmelsen af et narrativt' selv (3 år →). Disse vil ikke blive gennemgået her, men beskrives i Stern 2000/1985 s. 25-26 og 211ff.

¹⁷ Invariante = uforanderlige

¹⁸ Interattentionalitet = barnet ved at den anden opfatter og forstår, hvad barnet har opmærksomhed på

¹⁹ Interintentionalitet = barnet ved at den anden opfatter og forstår, hvad barnets hensigt er.

²⁰ Interaffektivitet = barnet ved at den anden opfatter og forstår hvilken følelse, det oplever.

²¹ Affektiv afstemning: processen, hvor den voksne afstemmer sin respons på barnets affektive udtryk amodalt

stor betydning for hvilke følelser der bliver intersubjektivt tilgængelige og hvilke følelser, der fortrænges eller tabuiseres.

Barnets oplevelse af mening og sammenhæng konstitueres i samspil med andre mennesker (ibid.). Stern mener at oplevelser af at være sammen med en anden, er en aktiv integrationshandling: At kunne føle sig forbundet er et resultat af en aktiv repræsentations-opbygning af samspillet med selvregulerende andre. (ibid.) Disse repræsentationer opbygges ved dannelsen af kerneselve og kaldes for 'RIG'er [Repræsentationer af Interaktioner, der er blevet Generaliserede]²².

RIGer er prototypiske repræsentationer, der dannes på grundlag af flere specifikke episoder, der ligner hinanden, men som ikke er helt ens, f.eks. at få bryst ved mor.

Når barnet oplever en ny 'bryst ved mor'-episode aktiveres RIGen og hvis den nye erfaring adskiller sig fra de tidligere erfaringer, kan det medføre en revidering af RIGen. (ibid.)

RIGerne af samspilsepisoder med en bestemt person (f.eks. at få bryst ved mor, at få trøst af mor, at lege med mor etc.) samles til en mere omfattende repræsentation, som Stern kalder for en '*arbejdsmodel*'. (ibid.).

Arbejdsmodeller kan desuden være repræsentationer af interaktionstyper på tværs af personer (f.eks: sådan er det at få trøst af mor, far, mormor, pædagog etc.).

Når barnet interagerer med andre mennesker, aktiveres arbejdsmodeller og barnet genoplever forskellige måder at være sammen med andre på. Barnet bruger arbejdsmodellen til at sammenligne om der er forskelle og ligheder i interaktionen med denne person i forhold til arbejdsmodellen. Adskiller den nye erfaring sig fra arbejdsmodellen, kan dette medføre en revidering af denne.

Hermed kan barnets erindringer om - og forventninger til samspil med andre mennesker, ændres via erfaringer, der adskiller sig fra barnets RIGer eller arbejdsmodeller af personer og samspilsepisoder.

Denne forståelse er inkorporeret i BSPSGs forståelse af forandringsprocesser i psykoterapi, som præsenteres herefter.

²² Stern har senere foretrukket at kalde RIG'erne for "måder-at-være-sammen-med-andre-på" fordi det beskriver det levede fænomen på en mere oplevelsesnær og klinisk brugbar måde. (Stern 2000/1985, s. 16)

7.2. Forandring i psykoterapi – BCPSG.

I 1995 blev 'Boston Change Process Study Group' (BCPSG) dannet med det formål at udvikle et sprog og et sæt konstruktioner, der gjorde det muligt at undersøge forandring i psykoterapi.²³

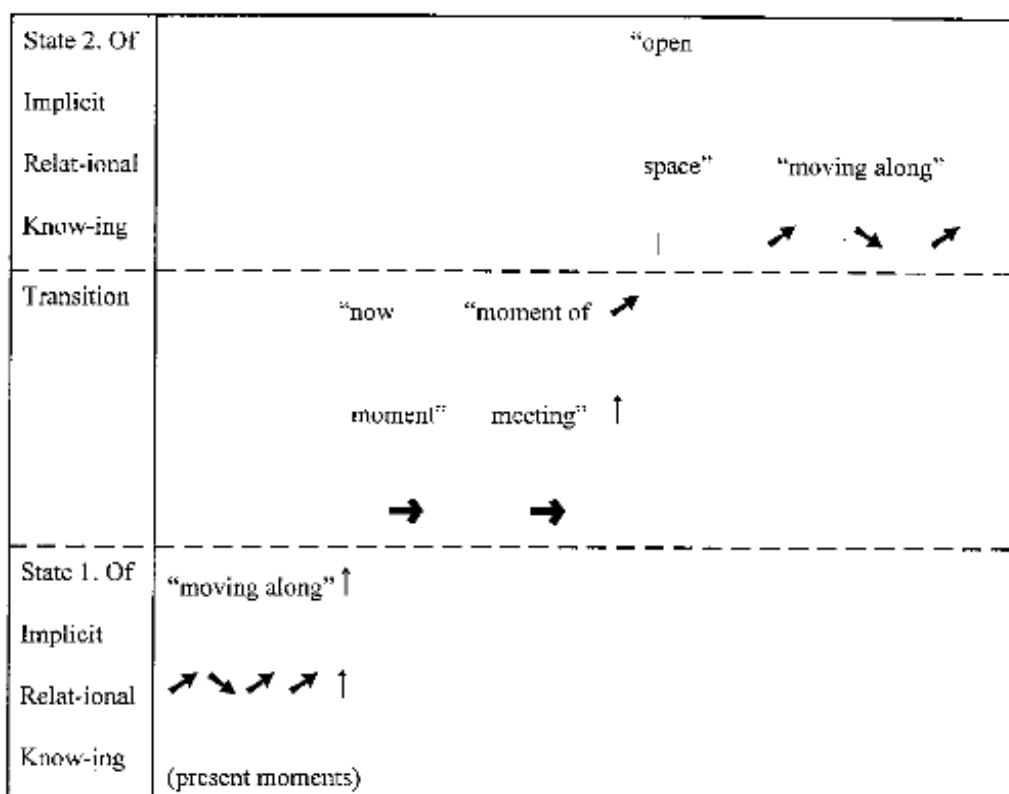
BCPSG mener, at fortolkning i sig selv er utilstrækkelig for, at forandring kan finde sted i psykoterapi (Lyons-Ruth 1998). Ligeledes anskuer gruppen størstedelen af de terapeutiske processer som værende implicite, fordi meget af det, som dukker op i terapien, ikke kommer ind i den reflekterende bevidsthed (Bruchweiler-Stern et al. 2002).

Den terapeutiske proces betragtes som et forsøg på at udvide og regulere '*det intersubjektive felt*'; dvs. skæringslinjen mellem patientens og terapeutens 'implicitte relationelle viden' (Lyons-Ruth 1998).

Forandring i terapi sker ved, at der opstår *nuværende øjeblikke*. Et nuværende øjeblik er en kort tidsperiode hvori psykologiske processer danner en gestalt, der har betydning i forbindelse med relationen. Der er tale om en oplevelse, som deles mentalt mellem parterne. I denne deling skabes et nyt intersubjektivt felt, der forandrer parternes relation og tillader dem at gå i forskellige retninger sammen. Således omskriver øjeblikket fortiden og kodes i hukommelsen som '*måder-at-være-sammen-med-andre-på*' (Stern 2004). Hermed revideres parternes implicite relationelle viden.

Forandringsprocessen illustreres af Stern på følgende måde:

²³ Blandt gruppens medlemmer er Daniel Stern.



Forandringsprocessen i psykoterapi. (Stern 1998, s. 306)

I stadie 1 (nederst i modellen) bevæger parterne sig i en begyndende intersubjektiv tilstand kendetegnet ved 'relationelle skridt' [nuværende øjeblikke, man er opmærksom på, men som ikke får adgang til langtidshukommelsen] og 'bevidste nuværende øjeblikke' [øjeblikke, der er åbne for introspektion og fælles (re)konstruktion].

Et 'nu-øjeblik' [et affektivt ladet nuværende øjeblik, der sætter spørgsmålstegn ved karakteren af terapeut-klient relationen og som skaber et behov for at handle] opstår. Dette skubber den intersubjektive tilstand ind i en ustabil overgangszone (jf. modellens midterste felt). Hvis nu-øjeblikket accepteres som en anmodning om en reevaluering af parternes implicite relationelle viden, kan der skabes en ny intersubjektiv kontekst via et 'mødeøjeblik'. I mødeøjeblikket opnår parterne et intersubjektivt møde og hermed løses den potentielle krise, der opstod i nu-øjeblikket. Dette vil skyde den implicite intersubjektive kontekst op i en ny tilstand (modellens øverste felt) og restabilisere systemet.

I det åbne tidsrum (open space) kan parterne være alene i hinandens nærvær og have tid til at assimilere effekten af mødeøjeblikket og finde ny ligevægt i deres udvidede intersubjektive tilstand.

Klienten og terapeuten kan herefter genoptage bevægelsesprocessen i en ny intersubjektiv tilstand. Parternes implicitte relationelle viden er udvidet og relationen mellem dem er ændret. (Stern 1998)

De nye erfaringer vil være en del af relationen mellem klient og terapeut i fremtiden. Oplevelserne i terapien har dog også en effekt på klienten udenfor terapirummet, for ved opnåelsen af en mere kompleks og sammenhængende tilstand af dyadisk bevidsthed, må gamle elementer af bevidstheden reintegreres i den nye bevidsthedstilstand. (Tronick 1998)

Hermed kan den nuværende oplevelse ændre erindringer om fortiden ved at definere hvilke elementer, der skal være fremtrædende i hukommelsen. Fortiden spiller dog også en konstant rolle i forhold til hvad vi oplever fra sekund til sekund. Fortid og nutid bliver hermed ligeværdige partnere.

BCPSG mener således, at forandring i psykoterapi kan ske som følge af ændringer i klientens implicitte viden. Hermed er fortolkning og indsigt hverken en nødvendig eller tilstrækkelig betingelse for at forandring kan finde sted. (Stern 2004)

7.3. Yaloms eksistentielle teori

I bogen "Eksistentiel Psykoterapi" anskuer den amerikanske psykiater Irvin D. Yalom (2004/1980) menneskets grundkonflikt som en konflikt, der udspringer af menneskets konfrontation med tilværelsens grundvilkår; døden, friheden, isolationen og meningsløsheden.²⁴

Yalom anskuer 'Døden' som værende det mest indlysende grundvilkår. Vi eksisterer nu, men vil en dag holde op med at være. Vi kan ikke flygte fra døden. Derfor opstår der en konflikt i mennesket mellem bevidstheden om dødens uundgåelighed og ønsket om at blive ved med at eksistere.

'Friheden' som grundvilkår adresserer, at mennesket selv er ansvarligt for at skabe sit eget liv. Dette er forbundet med rædsel, da det er ensbetydende med mangel på ydre struktur og en manglende grund under os. Mennesket befinder sig således i en konflikt mellem at være konfronteret med grundløsheden og hige efter grund og struktur.

²⁴ Hermed bevæger han sig væk fra den traditionelle psykoanalytiske/psykodynamiske forståelse af, at menneskets grundkonflikt forårsages af undertrykte driftsimpulser eller konflikt med internaliserede betydningsfulde voksne.

'Isolation' omhandler vilkåret, at selv om vi er sammen med andre, så er vi alene. Der er en uovervindelig kløft mellem individet og resten af verden. Således opstår der en konflikt mellem vores bevidsthed om vores absolutte isolation og ønsket om at være en del af et større hele.

'Meningsløsheden' omhandler hvad meningen med livet er, når vi anerkender død, frihed og isolation som grundvilkår for livet.

Vi må hver især skabe meningen med vores liv. Mennesket er i konflikt ved at være et meningssøgende væsen, der er kastet ind i et univers uden mening.

Disse fire grundvilkår er uløseligt vævet ind i hinanden og udgør den eksistentielle terapies grundsubstans. Yalom anser fænomener som 'at tage ansvar', 'træde i forhold til terapeuten' og 'engagere sig i livet' som værende nøgleprocesser i den terapeutiske forandring. (ibid.)

Efter denne opridsning af specialets teoretiske baggrund og kontekst, vil jeg nu bevæge mig til specialets empiriske del.

8. METODE

I dette afsnit præsenteres metoden for specialets empiriske del, som er en hermeneutisk undersøgelse af improvisationsmusik fra et individuelt musikterapiforløb med en 10 årig dreng. En fænomenologisk musikanalyse af tre musikeksempler sker med udgangspunkt i Bruscias IAP²⁵ og fortolkes hernæst i en eksistentiel kontekst.

I det følgende præsenteres først videnskabsteoretiske og metodiske anskuelser omkring forskning i musik. Hernæst redegør jeg for udvælgelsen af data, analysemetoden, fortolkningsgrundlaget samt validiteten af denne undersøgelse.

8.1. Forskning i musik

Musikterapeutisk forskning i musik fokuserer på relationen mellem musikken og klientens oplevelser eller adfærd. Her igennem afsøges musikkens forskellige egenskaber.

Musikkens egenskaber og oplevelsesniveauer defineres af den norske professor i musikterapi, Even Ruud (1990). Musik kan opleves og studeres på:

1. Det *fysiologiske niveau*: Musikken anskues som et lydfænomen med målbare og observerbare egenskaber.
2. Det *syntaktiske niveau*: Musikken anskues som et strukturelt, nonreferentielt fænomen; et sprog med særlige lingvistiske og æstetiske regler.
3. Det *semantiske niveau*: Musikken anskues som et betydningsbærende fænomen med budskaber, der referer til den ydre verden.
4. Det *pragmatiske niveau*: Musikken anskues som et socialt interaktivt fænomen, der spiller en rolle i den terapeutiske proces eller i den sociale kontekst.

(Ruud refereret i Bonde 2007 s. 29)

Til hvert oplevelsesniveau knytter sig forskellige fokuseringer for musikanalyse og forståelser af musikkens kliniske anvendelse. Disse er opstillet i det følgende skema:

²⁵ Improvisation Assessment Profiles

	Fokus for analyse	Klinisk forståelse
Det fysiologiske niveau	Musikkens fysiologiske virkninger og medicinske potentialer.	Musik som stimulus.
Det syntaktiske niveau	En præcis beskrivelse og tolkning af: - de musikalske delementer og deres betydning for helheden. - de musikalske delementers samspil, fordeling og rolle i den terapeutiske relation.	Musik som terapi.
Det semantiske niveau	- musikken som metafor, symbol eller ”udsigelse” - musikkens betydning for klienten, i samspillet og i den terapeutiske relation.	Musik i terapi.
Det pragmatiske niveau	Virkningen af den musikalske interaktion og dens funktion i behandlingsforløbet.	Musik som kommunikation og samhandling.

Skema opstillet ud fra Bonde et al. 2001 s. 127

Når der forskes i musik, er det vigtigt at skelne mellem beskrivelse, analyse og fortolkning. Bonde (2005) fremhæver, at en *beskrivelse* aldrig er uden indflydelse, uanset hvor præcis og objektiv forskeren forsøger at være. Et partitur, en transskription eller optagelse kan ikke anses som værende andet end en repræsentation af de karakteristika ved musikken, det benyttede beskrivelsessystem rummer. Derfor mener Bonde at:

”(...) 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)

I *analysen* brydes der med beskrivelserne i real-tid. Der fokuseres på at identificere og klassificere observerbare og beskrivelige begivenheder samt deres relation på tværs af tidsforløbet.

”Analysis is an act of re-creation, asking the music the right questions to make it reveal its secrets.” (Bonde 2005 s. 505)

Fortolkning sker når beskrivelsen og/eller analysen relateres til konteksten. Det være sig klientens personlighed, livshistorie, kultur, patologi eller problematikker. En konstruktion af meningen af en improvisation vil føre til meget forskellige konklusioner, hvilket bl.a. bestemmes af den teoretiske ramme, forskeren fortolker ud fra. (ibid.)

I overensstemmelse med en stor del af den eksisterende kvalitative musikterapiforskning i musik (jf. *ibid.*), baseres nærværende undersøgelse på aksiomet, at klientens musik reflekterer hans personlighed og problematik. Musikken opleves på det syntaktiske, semantiske og det pragmatiske niveau, idet jeg både fokuserer på relationen mellem de musikalske delelementer, hvad klienten udtrykker gennem musikken, såvel som de kommunikative aspekter i det musikalske sammenspil.

Undersøgelsen baseres på *mine* oplevelser af, hvad der er væsentligt at bringe frem. Dette gør sig gældende for måden, jeg beskriver musikken på (fordi det er mig der vælger hvad der er fremtrædende og interessant i musikken), måden jeg analyserer på og ikke mindst måden jeg fortolker på. Derfor anskuer jeg de dragede konklusioner i dette speciale som værende et lille aspekt af det fænomen, som her gøres til genstand for udforskning. Brug af andet teorimateriale, eller en anden forskers perspektiver og oplevelser, vil således kunne afdække andre aspekter af dette fænomen.²⁶

8.2. Dataindsamling

Data for denne undersøgelse, som består af audiooptagelser af musikterapi improvisationer, blev indsamlet under min praktik på krisecenteret. Under praktikken stod det ikke klart hvad mit undersøgelsesfokus i dette speciale skulle være, ej heller hvem eller hvor mange subjekter, der skulle tage del i min undersøgelse. Data er således udvalgt af det materiale, der stod til rådighed efter praktikkens afslutning.

Optagelserne er foretaget på en mp3 afspiller med en ekstern mikrofon tilsluttet. Jeg anerkender, at de benyttede optagelser ikke er eksakte gengivelser af musikterapiimprovisationen og derfor heller ikke kan anses som værende eksakte dokumentationer af improvisationsmusikken²⁷. Ikke desto mindre anser jeg optagelserne som relevante til at kunne foretage IAP-analyser heraf. Grundlaget for denne vurdering er, at de aspekter af musikken, som er genstand for analyse, er hørbare på optagelserne. Jeg vurderer, at eventuelle forfladigelser eller forstærkninger af kontraster i musikken, ikke har væsentlige konsekvenser for måden, hvorpå musikken scores.

²⁶ Dette vil blive behandlet yderligere i afsnit 14.

²⁷ I en artikel i ”Dansk Musikterapi” beskriver Andreas Lundsfryd Jensen (2007) nogle af de problematikker, der er forbundet med anvendelse af lydoptagelser i videnskabeligt arbejde. Af særlig interesse for denne undersøgelse, er problematikker omkring mikrofonens placering i rummet samt komprimeringsmekanismen i optageren. Disse to aspekter kan medvirke til at der gives et unøjagtigt lydbillede, bl.a. af musikkens dynamik.

Ved analysen af de tre musikeksempler vil der være en illustration af, hvordan optageudstyr og improvisatorerne var placeret i rummet, således at læseren/lytteren kan inddrage disse informationer i sin forståelse af det hørte.

Tilladelse til at optage sessionerne og anvende audiooptagelserne til senere forskning, blev indhentet hos børnenes mødre. En samtykkeerklæring var formuleret i et intenderet let forståeligt sprog. Jeg gennemgik samtykkeerklæringen med moderen og sikrede mig, at hun forstod hvad hun skrev under på. Desuden spurgte jeg barnet om tilladelse til at optage ved den første session. I tilfælde med store sprogbarrierer, undlod jeg at optage sessionerne, idet jeg ikke kunne vide mig sikker på, at moren forstod hvad hun skrev under på.

Undersøgelsens subjekt er anonymiseret, dels ved ændring af navn, dels ved udeladelser af detaljer om familien og dens voldshistorie, der kunne føre til en afsløring af familiens identitet.

8.3. Udvalgelse af data

8.3.1. Valg af forløb

Tre musikeksempler fra et forløb med 10 årige Jeppe er udvalgt til analyse.

Forløbet med Jeppe er udvalgt, fordi der i dette skete store ændringer i interaktionen mellem klient og terapeut. Endvidere er forløbet udvalgt, fordi dette indeholder en eksempelrigdom på signifikante øjeblikke, der manifesterer sig i musikkens lydbillede (og ikke verbalt eller med kropssprog)²⁸.

Jeppe er ikke repræsentant for det 'typiske barn på krisecenter'; måden hvorpå tingene forandrede sig og hvad der forandrede sig i musikterapiforløbet med Jeppe, var unikt. Således tager analysen udgangspunkt i enkelttilfældet. Trods dette, anser jeg det som værende sandsynligt, at de nyvundne erkendelser og begrebsliggørelser, der udledes af analysen og fortolkningen, kan være udgangspunkt for en forståelsesramme af de terapeutiske processer i musikterapi med andre børn i denne og lignende kontekster. (jf. Smeijsters 1997).

²⁸ I de fleste andre forløb er manifestationen af signifikante øjeblikke ofte sket gennem verbale ytringer og kropssprog.

8.3.2. Udvalgelse af musikeksempler

Udvælgelsen af musikeksempler til analyse er baseret på mine subjektive oplevelser, men med en karakterændring i musikken som dokumentation for, at noget sker.

Udvælgelsen er sket ved en gennemgang af noter, skrevet umiddelbart efter musikterapisessionerne.

Jeg har søgt efter improvisationer, markeret som værende centrale for den terapeutiske proces.

Hernæst har jeg lyttet til de fundne, muligt relevante improvisationer. Jeg har opstillet følgende kriterier for at eksemplet kan inkluderes i undersøgelsen:

- Der forekommer et eller flere signifikante øjeblikke i eksemplet.
- Jeg oplever et spændingsfelt i musikken.
- Der sker en ændring i musikkens karakter.
- Der sker en ændring i den intermusikalske relation mellem klient og terapeut.
- De signifikante øjeblikke skal manifestere sig i musikken, ikke i ord eller kropssprog.
- Eksemplerne skal være fra forskellige sessioner.

På baggrund af ovenstående inklusionskriterier har jeg udvalgt udsnit af improvisationer fra 2., 3. og 4. session.

8.4. Analysemetode

8.4.1. Baggrundsviden om den valgte analysemetode

IAP. Bruscias første udkast, 1987

IAP; 'Improvisation Assessment Profiles' blev udviklet af Kenneth Bruscia, som en detaljeret metode til assessment af klienter, baseret på kliniske observationer, musikalsk analyse og psykologisk fortolkning af klientens improvisationer. Metoden er designet til at undersøge de relationer, klienten skaber under forskellige vilkår, når klienten improviserer alene og sammen med andre (Bruscia 1987).

Fokus for analysen kan være:

Intramusikalske relationer.

Intrapersonelle relationer.

Intermusikalske relationer.

Interpersonelle relationer.

IAP er baseret på fire grundlæggende antagelser:

1. Når vi improviserer, udtrykker vi noget om vores måde at være i verden på. Måden hvorpå en person udvælger og organiserer lyd reflekterer hvad personens krop og psyke har brug for at gøre på det aktuelle tidspunkt og i forhold til sin livshistorie.
2. Hvert musikalsk element skaber en universel metafor eller arketype for at kunne udtrykke et bestemt aspekt af væren i verden.
3. Hvert element har en spændvidde af ekspressiv mening, som er tavst forstået af alle, der deler den samme musikalske kultur.
4. De relationer, der findes i en persons musik, er metaforiske udtryk for relation indenfor og imellem forskellige aspekter af personens væren i verden. (ibid.)

Musikanalysen sker ud fra 6 profiler²⁹:

- Integration, som behandler hvordan musikkens simultane aspekter organiseres.
- Variabilitet; hvordan musikkens sekventielle aspekter er organiserede og relaterede.
- Spænding; hvor meget spænding, der skabes i og gennem musikkens aspekter.
- Kongruens; i hvilken grad simultane følelsesstilstande og rolleforhold er kongruente.
- Karakteristika; hvordan nogle musikalske elementer er mere fremtrædende end andre.
- Autonomi; hvilke relationer eller rolleforhold, der opstår mellem improvisatorerne.

Hver profil indeholder underskalaer for de musikalske elementer: rytme, tonalitet, tekstur, volumen, klang, fysisk, grammatik. (ibid.) Desuden hører der til hver profil 5 gradienter, der karakteriserer klientens musik. (Jf. bilag 2)

Revidering af AIP

Stiges kritik af IAP

I 1995 og 1996 bragte Brynjulf Stige to kritiske artikler om IAP i 'Nordisk Tidsskrift for Musikterapi' på baggrund af den norske oversættelse af IAP, som han selv var initiativtager til og redaktør af.

²⁹ Oversættelsen af Bruscias begreber fra engelsk til dansk er foretaget i overensstemmelse med den norske oversættelse af IAP (Bruscia 1994/1987).

Blandt Stiges kritikpunkter var, at Bruscia ikke tager højde for de hermeneutiske problematikker, der knytter sig til fortolkning af musik. En musikterapeut er ikke i stand til at komme med en neutral beskrivelse af klientens musik, uafhængig af egne følelser og fantasier. Derfor er det vigtigt, at musikterapeuten forholder sig til, hvordan vedkommendes relation til klienten, musikken og musikterapisituationen, vil påvirke fortolkningen.

Stige fremhæver herudover at de mange begreber til beskrivelse og fortolkning af improvisationsmusik, som IAP faciliterer, både har fordele og ulemper: De kan medføre, at musikterapeuten opdager nye sider ved musikken og derfor skaber en øget åbenhed hos terapeuten. Samtidig kan det ske, at musikterapeuten lukker af for andre betydningsmuligheder. (Stige 1996). Man må således have opmærksomhed på, at IAPs fortolkningsforslag ikke låser fortolkningsprocessen fast, men fungerer som arbejdshypoteser eller regulativer (Stige 1995). Stige er således fortæller for en kritisk, reflekteret brug af IAP, hvor terapeuten reflekterer over egne følelser og reaktioner (jf. Stige 1996).

Bruscias IAP-kortform

Stiges artikler blev startskuddet til en omfattende diskussion blandt musikterapeuter på NJMT³⁰s hjemmeside de efterfølgende år. Dette mandede ud i, at Bruscia præsenterede en revideret, kortforms udgave af IAP (Bruscia 2002).

I kortformen er der først formuleret spørgsmål inden for profilerne karakteristika og spænding. Herefter følger en undersøgelse af profilerne integration, variabilitet og autonomi via de musikalske elementer: rytme, klangfarve, volumen, frasering og tekstur. Endelig adresseres fysiske og tonale elementer samt kongruens-profilen.

Andres brug af IAP; Wigram og Gardstrom

Eksempler på en modificeret brug af IAP findes bl.a. hos musikterapeuterne Wigram (2004) og Gardstrom (2004).

Wigram (2004) ekspliciterer hvordan han bruger IAP til diagnostisk assessment af børn med kommunikationsforstyrrelser. Dette gør han gennem en modificeret brug af IAP, kaldet EBA (event-based analysis). Formålet med Wigrams assessment er at identificere begivenheder i improvisationen, der informerer om interpersonelle processer. For at lokalisere disse begivenheder, bruger Wigram autonomi-profilen. Ligeledes identificerer han gennem variabilitets-profilen

³⁰ NJMT: Nordic Journal of Music Therapy

begivenheder, der informerer om barnets kapacitet for kreativitet og om barnets eventuelle rigide spillemåder, der kan understøtte eller afvise en diagnose indenfor autisme-spektret. (ibid.)

Via videomateriale foretager Wigram en frekvensanalyse af de musikalske parametres forekomst i de fem gradienter indenfor de to profiler. Når resultaterne er talt op, kan disse fortolkes i relation til terapien og bidrage til en diagnostisk vurdering af klienten. Wigram nævner ligeledes muligheden for at bruge resultaterne statistisk³¹.

I modsætning til Wigrams kvantitative behandling af IAP profilerne, står Gardstom's (2004) kvalitative undersøgelse af mening i klinisk musikimprovisation med unge mennesker med adfærds- og/eller følelsesmæssige forstyrrelser. Her benytter Gardstrom IAP til analyse af udvalgt terapimusik og sammenstiller dette med sessionens verbale materiale. Gardstrom har ikke forudvalgt særlige profiler, der skal behandles, men bruger karakteristika-profilen til at afgøre hvad der er fremtrædende i den enkelte improvisation. IAP-analysen foregår ved, at der redegøres for klientens organisering af fremtrædende musikalske elementer og til denne redegørelse kodes profil og skala (ibid.). Præsentationen af analyseresultaterne sker i narrativ form.

8.4.2. Sammenstilling af de præsenterede IAP metoder

I det følgende skema præsenterer jeg Bruscias, Wigrams og Gardstroms fremgangsmåder i brugen af IAP. Vertikalt præsenteres de tre musikterapeuters fremgangsmåder hver for sig. Jeg har bestræbt mig på at sidestille musikterapeuternes procedure-trin, således at de er lige langt i analyseprocessen, når læseren orienterer sig horisontalt i skemaet.

³¹ Hvilket Bruscia er indforstået med.

Bruscia (1987)	Wigram (2004)	Gardstrom (2004)
	1. En kort sektion af improvisationen udvælges til analyse.	
1. Vælg relationsfokus	2. Det bestemmes hvilke(n) profil(er) der skal benyttes baseret på terapiens fokus/klient-terapeut relationens natur/klientens musik.	
2. Dan overordnet indtryk af improvisationen 3. Bestem udgangspunkt: profiler eller skalaer.	3. Lytning til musikken: udvælgelse af skalaer til analyse (max. 3)	1. Åben lytning; hvad er karakteristisk.
4. Definer improvisationens sekvenser/tematiske sektioner.		2. Lytning: segmentering af musikken i meningsenheder eller formelle sektioner.
5. Analyser improvisationen.	4. Udvalg et parameter til at starte analysen med. 5. Hver gang en begivenhed (inden for det valgte parameter) forekommer, sættes et mærke i den relevante boks. 6. Hvor det er relevant, noteres klare temaer til fremtidige referencer i rapporter. 7. Når analysen af et parameter er færdig, fokuseres på et andet parameter og trin 4-6 gentages. 8. Begivenhederne i hver boks tælles sammen.	3. Musik-beskrivelse og referat af de fremtrædende musikalske elementer i deres meningsenhed, baseret på de relevante IAP-profiler. 4. Redegørelse af klientens organisering af musikalske elementer. Kodning af profil og skala, der relaterer sig til redegørelsen. 5. Proceduren gentages med fokus på terapeutens organisering af musikalske elementer.
6. Integrer ikke-musikalske data i analysen.	9. Scorer fortolkes i relation til målet for terapien (eller hvad der har været analysens fokus)	
	10. Hvis endnu en profil skal analyseres, gentages trin 3-9.	

Det er min opfattelse, at de forskellige fremgangsmåder har konsekvenser for, hvad der lader sig undersøge i analysen. Væsentligt for mine overvejelser omkring hvorledes analysen skal gribes an, er hvorvidt der fokuseres på det overordnede indtryk af improvisationen/sektionen som helhed (jf. Bruscia og Gardstrom) eller om man, som Wigram, fokuserer på frekvensen af profilens gradienter

og medtager, at klienten muligvis bevæger sig mellem forskellige gradienter i løbet af improvisationen/sektionen.

Da jeg er interesseret i improvisationens progression og hvordan forekomsten af signifikante øjeblikke påvirker klientens væren og handlen i musikken, ønsker jeg at give et specificeret billede af hvilke profilgradienter, der optræder i løbet af improvisationen. Wigrams EBA er derfor en relevant, men ikke tilstrækkelig, metode for min analyse. Dette vil blive uddybet yderligere i det følgende afsnit.

8.4.3. Min fremgangsmåde

Med inspiration fra Bruscia, Gardstrom og i særdeleshed Wigram har jeg benyttet følgende fremgangsmåde for analysen.

Inden analysen af de tre eksempler foretages, er følgende overordnede beslutninger truffet:

1. Bestemmelse af hvilket relationsfokus, jeg ønsker at beskæftige mig med.

I tråd med mine foki i min kliniske praksis, vil jeg tage udgangspunkt i de intermusikalske og interpersonelle processer.

2. Bestemmelse af profiler til analyse:

Da jeg har interesse i, at undersøge hvordan Jeppe indgår i relationer, og hvilke strategier han benytter for at kunne være i verden med andre mennesker, udvælger jeg

Autonomiprofilen. Denne profil er informativ i forhold til klientens relationelle situation (Bruscia 1994/1987) Profilens gradienter er:

1. Afhængig
2. Følger
3. Partner
4. Leder
5. Modstander

Desuden har jeg interesse i at undersøge hvorvidt Jeppe har tendenser til at opretholde eller forandre ting over tid og hvilke kreative kapaciteter, han har i musikken. Dette lader sig undersøge gennem Variabilitetsprofilen.

Profilens gradienter er:

1. Rigid
2. Stabil
3. Variabel
4. Kontrasterende
5. Vilkaerlig

Fremgangsmåde ved analysen af de tre eksempler

De tre musikeksempler analyseres særskilt ud fra følgende fremgangsmåde:

1. Et udsnit af improvisationen udvælges (jf. afsnit 8.3.2.).
2. Improvisationen deles op i segmenter med udgangspunkt i hvornår der sker karakterændringer i musikken. Denne proces bliver i det følgende benævnt 'præsegmentering'. Segmenterne opstilles i et skema, og ved hvert segment beskrives improvisatorernes musik. Ligeledes angiver jeg min subjektive oplevelse af det hørte, og hvad jeg oplever som værende signifikant.
3. Lytning med fokus på at bestemme hvilke 3 musikalske skalaer, profilerne skal analyseres ud fra. Jf. bilag 3 for oversigt over de skalaer profilerne analyseres ud fra.
4. Via gentagne lytninger af improvisationen analyseres profilerne en ad gangen og med udgangspunkt i en skala ad gangen. Dette sker med inspiration fra Wigrams fremgangsmåde. Som tidligere nævnt, anser jeg Wigrams metode som utilstrækkelig i denne sammenhæng. Årsagen til dette er, at Wigrams metode ikke synliggør hvordan bevægelsen mellem forskellige gradienter progredierer, som improvisationen udfolder sig. Dette er information, som er væsentlig for min analyse af influensen af signifikante øjeblikke. Jeg ønsker således at skabe en analysemetode, der rummer improvisationens kronologiske progression. Dette vil jeg gøre ved at bringe en tidslinje ind i analysen og knytte forekomsten af gradienter til denne. Således synliggøres ikke blot frekvensen af gradienternes forekomst, men også varigheden af dem og relationen mellem dem.

Denne fremgangsmåde har dog konsekvenser for brugen af Bruscias anvisninger vedrørende kriterierne for gradienterne (jf. Bruscia 1987), da disse anvisninger er baseret på en vurdering af improvisationen/udsnittet/sektionen *som helhed*. Dette betyder at gradienten ”leder” i autonomiprofilen scores, når klienten *oftere* tager lederrollen end følgerrollen. Disse kriterier kan ikke appliceres direkte på den analysemetode, jeg ønsker at benytte, hvor fokus primært er på den enkelte begivenhed i musikken.³²

Kriterierne for autonomi-gradienterne må således formuleres således:

1. *Afhængig*: Klienten er afhængig af terapeutens støtte.
2. *Følger*: Klienten følger terapeuten.
3. *Partner*: Klienten og terapeuten er ligeværdige partnere og tager fælles ansvar.
4. *Leder*: Klienten er leder.
5. *Modstander*: Klienten ødelægger ethvert forhold med partneren.

Autonomiprofilen scores således, at hver gang en ændring i autonomiforholdet manifesterer sig i musikken, noteres tidspunktet for dette sammen med gradienten.³³

En anden problematik melder sig i forbindelse med variabilitetsprofilen. Efter min overbevisning kan denne profil ikke analyseres på grundlag af enkeltstående begivenheder, da denne profil netop baserer sig på graden af forandring i klientens spil/udtryk. Dette kræver et sammenligningsgrundlag bestående af et tidsinterval. Jeg griber denne problematik an ved at vurdere variabilitetsprofilen ud fra præsegmenteringen. Variabilitetsprofilen scores således ved graden af ændringer i musikken inden for hvert enkelt segment.

5. 8 dage efter første analyse af eksemplet, gentages punkt fire. Der tages *ikke* udgangspunkt i de allerede foretagne analyser.
6. Punkt fire gentages, men denne gang inddrages analyseresultaterne fra de to forrige analyser som sammenligningsgrundlag for det endelige analyseresultat.

³² Jeg foretager dog også scoringer af improvisationen som helhed.

³³ Disse scoringer forholder sig altså ikke til præsegmenteringen

8.5. Fortolkning

8.5.1. Baggrundsviden

Bruscia har designet IAP med det formål at fortolkning kan ske på forskellige niveauer (jf. Bruscia 1987 s. 421)

I denne undersøgelse tolkes data som projektioner af klientens personlighed.

Til dette niveau opstiller Bruscia tolkningsmuligheder i henholdsvis et psykoanalytisk og et eksistentielt perspektiv.

I det eksistentielle tolkningsperspektiv inspireres Bruscia af Psykoanalytikerens Binswanger og tager udgangspunkt i de tre kontekster for ”væren i verden”: Umwelt (den fysiske objekt-verden), Eigenwelt (selvets psykologiske verden) og Mitwelt (den sociale verden).³⁴

Fortolkning af improvisationen i en eksistentiel ramme er et forsøg på at rekonstruere og forstå klientens forståelse af rum, tid, materialitet og kausalitet (herunder: ’determinisme versus styrke’, ’tilfældighed versus ansvarlighed’, ’frihed’ og ’vilje’) som de forekommer i Umwelt, Eigenwelt og Mitwelt. (Bruscia 1987)

De musikalske elementer og skalaer knyttes til bestemte aspekter af menneskets eksistens. En skematisk oversigt over Bruscias eksistentielle fortolkning af elementer og skalaer er at finde i bilag 4.

Med udgangspunkt i Bruscias fortolkning, bringer Bonde et al. (2001, s. 132-133) en oversigt over metaforiske tolkninger af de enkelte musikalske parametre på et psykoanalytisk-eksistentielt grundlag. Her ekspliciterer Bonde et al. parametrenes vigtige elementer, hvilken grundmetafor parameteret repræsenterer og hvilke metaforiske spørgsmål, det er relevant at stille (jf. bilag 5).

8.5.2. Min fremgangsmåde

Min fortolkning af analyseresultaterne vil tage sit afsæt i Bruscias og Bonde et al.s tolkningsforslag, men vil også rumme min egen oplevelse af hvad de musikalske elementer fortæller om klientens væren i verden. Udover at knytte fortolkningen til Binswangers tre kontekster for væren i verden, vil den eksistentielle fortolkning tage sit afsæt i eksistentiel psykoterapiteori af Irvin D. Yalom og

³⁴ Disse begreber blev oprindeligt introduceret af den tyske filosof Martin Heidegger, som var Binswangers læremester.

hans forståelse af de fire grundvilkår: døden, friheden, isolationen og meningsløsheden, som følger med at mennesket er kastet ind i verden (jf. afsnit 7.3).

8.6. Reliabilitet og Validitet

Begreberne reliabilitet og validitet henviser henholdsvis til hvorvidt forskningen er reproducerbar (om forskellige forskere vil nå frem til de samme resultater) og hvorvidt forskningen er pålidelig (om fundene rent faktisk handler om det, de synes at handle om).

Validitetskriteriet kan omhandle:

- Konstruktionsvaliditet: hvorvidt metoden virkelig måler det, den antages at måle.
 - Intern validitet: hvorvidt undersøgelsens resultater rent faktisk skyldes interventionen.
 - Ekstern validitet: hvorvidt undersøgelsen kan overføres til andre klientpopulationer eller settings.
- (Robson 1993)

I dette afsnit vil jeg kort præsentere nogle standpunkter, som musikterapiforskere indtager i forbindelse med at evaluere kvalitativ forskning. Herudover redegør jeg for dette speciales placering ift. evalueringskriterierne.

Kvalitativ forskning beskæftiger sig med mening frem for sandhed. Derfor er personlige oplevelser et vigtigt fokus i kvalitativ forskning. (Smeijsters 1997) I tilfælde, hvor forskeren og musikterapeuten er den samme person og hvor musikterapeutens oplevelser benyttes som data (som det er tilfældet i nærværende undersøgelse), kan de ovenforstående reliabilitets og validitetskriterier, som de traditionelt forstås, være vanskelige at opfylde. Derfor har mange argumenteret for, at kvalitativ forskning skal have sine egne forskningskriterier. Lincoln og Guba har introduceret fire kriterier, som skal skabe et fælles grundlag for evaluering af kvalitativ forskning: Troværdighed, overførbarhed, fordybelse og bekræftelighed³⁵. (Lincoln og Guba refereret i Smeijsters 1997 s. 38 ff.)

³⁵ Troværdighed (Credibility): Hvorvidt forskningen er foretaget på en måde som sikrer at undersøgelsens subjekt(er) er præcist identificeret og beskrevet, samt om forsknings-spørgsmålene er gyldige og reelle. Overførbarhed (Transferability): Hvorvidt forskningen, foretaget i én kontekst kan overføres til en anden kontekst. Fordybelse (Dependability) Hvorvidt de trufne valg i forbindelse med forskningsprocessen er klare, systematiske og veldokumenterede. Bekræftelighed (Confirmability): Hvorvidt det er muligt at følge "chain of evidence" hermed bekræfte gyldigheden af forskningens resultater.

Smeijsters argumenterer for at disse kriterier er parallelle med det kvantitative paradigmes krav om intern validitet (= troværdighed), ekstern validitet (= overførbarehed), reliabilitet (=fordybelse) og objektivitet(=bekræftelighed) (Smeijsters 1997, s. 42). Han mener derfor, at man bør beholde de oprindelige begreber, *men* beskrive dem på en anden måde og knytte dem til procedurer, der passer til de kvalitative aksiomer (ibid.).

Spørgsmålet er da hvilke generelle evalueringskriterier der kan opstilles for den kvalitative musikterapiforskning.

I år 2002 foregik der en diskussion på NJMTs hjemmeside omhandlende netop dette. Blandt bidragsyderne til diskussionen var bl.a. Brynjulf Stige og David Aldridge. Både Stige og Aldridge præsenterede et bud på, hvordan man kan opstille nogle generelle kriterier for kvalitativ forskning, som samtidig rummer, at de forskellige forskningstraditioner har individuelle evalueringskriterier. Stige opstiller fire *metakriterier* for kvalitativ forskning i akronymet ERIC:

E: *“the relevance and solidity of Empirical material”* R: *“the problem of Representation”* I: *“the primacy of Interpretation”* C: *“the obligation to produce pertinent Critique”* (Stige 2002, s. 5).³⁶

Formålet med akronymet er at skabe konsensus omkring nogle få store domæner, forskeren skal være opmærksom på og inddrage i fremstillingen.

I modsætning til Stiges meget overordnede kriterier, præsenterer Aldridge (Aldridge, D. 2002) et detaljeret evalueringsværktøj som består af 44 konkrete spørgsmål opdelt i forskellige kategorier.³⁷

Forskellen mellem de to evalueringsredskaber er, at Stige fokuserer på, at forskeren tager højde for og diskuterer de metateoretiske og epistemologiske problematikker, der forbindes med den kvalitative forskning, mens Aldridge i højere grad fokuserer på proceduren; at forskeren ekspliciterer procedurale og metodiske valg. Jeg mener, at begge aspekter er vigtige at have med i såvel evaluering som udformning af kvalitativ forskning.

³⁶ Siden har Stige videreudviklet ERIC til EPICURE. Stige har endnu ikke udgivet noget herom, men akronymet er omtalt i Wheeler & Kenny (2005, s. 69): **E**mpirical solidity, **P**resentational quality, **I**nterpretational sensitivity, **C**ritical awareness (self-critique and social critique), **U**sefulness (in relation to real world problems), **R**elevance (for the development of the discipline), **E**thical trustworthiness.

³⁷ Kategorierne er: Overblik over undersøgelsen, 2. Undersøgelsen, setting, deltagere og resultater, 3. Etik, 4. Dataindsamling, analyse og potentiel forskerbias, 5. Fremgangsmåde og praksis implikationer, 6. Andre kommentarer (Aldridge, D. 2002, s. 2-4)

I nærværende undersøgelse har jeg, ift. reliabilitet og validitet haft høj grad af opmærksomhed på:

1. At læseren kan følge 'chain of evidence', dvs. fremstillingens logik. Hermed har læseren grundlag for at vurdere validiteten af mine fund.
2. At jeg arbejder åbent med min bias.³⁸
3. At mit undersøgelsesdesign lader sig overføre til andre subjekter og andre settings. Dette har været en måde at sikre mig, at min bias omkring undersøgelsens resultater ikke har været styrende for valg og udvikling af analysemetode.
4. At jeg forholder mig til og handler i overensstemmelse med etiske retningslinjer, opsat af MTL og Etisk kommission (jf. Stige refereret i Wheeler & Kenny 2005, s. 69).
5. At jeg overfor læseren ekspliciterer og diskuterer de metodemæssige problematikker, der er opstået under analysen og fortolkningen.

Mine overvejelser om reliabilitet og validitet vil blive udfoldet yderligere i afsnit 14.

Succeskriteriet i denne undersøgelse er, at der nås nye meningsfulde og veldokumenterede erkendelser vedrørende fænomenet, der undersøges. De kvalitative forskningskriterier støtter, ikke blot at dette sker på en reliabel og valid måde, men også *at* det sker. Ved at arbejde ud fra de kvalitative forskningskriterier, skærpes min bevidsthed om mit forehavende og hermed iværksættes den kreative proces, som fører til nye erkendelser og ny mening.

³⁸ Bias betyder "at være forudindtaget" og begrebet adresserer problematikken at mine forventninger og ønsker om at nå frem til bestemte resultater, styrer min metode og fortolkning af data. Dette kan medføre, at jeg overser andre fund og at fejkilder og metodiske problemer ignoreres. (jf. Hannibal 2000 s. 31.)

9. PRÆSENTATION AF UNDERSØGELSENS SUBJEKT

I dette afsnit vil jeg kort præsentere Jeppe, hvis improvisationsmusik udgør data i denne undersøgelse.

Jeppe er 10 år og befinder sig på krisecentret med sin mor og tre søskende. Han er den næstældste i søskendeflokken. Moren har gennem adskillige år været udsat for fysiske, psykiske og seksuelle overgreb fra Jeppes far.

Der er ingen forlydender om, at Jeppe har været udsat for fysiske overgreb, men han er vidende om faderens vold mod moren, og det psykiske klima i hjemmet er foruroligende.

Da familien ankommer til krisecentret er moderen dagligt i telefonisk kontakt med voldsmanden, som forsøger at manipulere hende til at vende hjem, bl.a. ved selvmordstrusler. Moren er meget bekymret for sin mand, men er samtidig vidende om, at hun svigter sine børn, hvis hun flytter hjem.

I løbet af de 3 uger familien opholder sig på krisecentret, oplever jeg, at moderen kommer mere i kontakt med sine grænser, og gennemskuer mandens manipulationer. Hun finder energi og styrke til at prøve at få skabt et værdigt liv for sig selv og sine børn. Da familien fraflytter krisecentret er det til en ny bolig i en anden by.

Jeppe er en sød, rolig og udadvendt dreng, som er meget kontaktsøgende. Han er omsorgsfuld overfor sine små søskende, som er tæt knyttet til ham. Generelt er han hjælpsom og opmærksom på, hvor han kan gøre gavn.

Jeppe har haft uforudsigelighed og utryghed som grundvilkår for sin opvækst og stoler ikke på sine forældres tilgængelighed. For at prøve at kontrollere denne uforudsigelighed er Jeppes strategi at være positiv og venlig. Han er yderst opmærksom på at handle i overensstemmelse med folks ønsker.

Jeg oplever Jeppe som værende så normstyret og optaget af at behage andre, at der ikke er plads til ham selv i denne strategi. Når jeg er sammen med Jeppe, eller observerer ham i interaktion med andre, får jeg et billede af en skygge, der har hængt sig på den, han er sammen med. Jeg kan se, at han er der, men jeg kan ikke mærke ham.

Deltagelse i musikterapi

Foruden 4 individuelle musikterapisessioner, deltager Jeppe i en åben session og to søskende-sessioner. Det individuelle forløb indledes efter en åben session og en søskende session. Der afholdes en søskende session mellem 3. og 4. individuelle session.

De fire individuelle sessioner afvikles indenfor 8 dage. Hverken Jeppe eller jeg er klar over at 4. session bliver den sidste. Vi laver to gange aftaler om en femte session, som dog aflyses af Jeppe grundet aktiviteter i forbindelse med familiens forestående flytning.

I første individuelle session oplever jeg Jeppe som samarbejdsvillig. Samtidig finder jeg det svært at interagere med ham, fordi han ikke giver sig til kende og jeg ikke kan mærke ham.

Efter første session overvejer jeg nøje, hvordan jeg kan skabe et miljø for Jeppe, hvori han tør træde frem og give sig til kende.

Jeg anser det som værende forståeligt at en dreng, der lever i stor uforudsigelighed og kronisk utryghed, prøver at skabe kontrol ved at være usynlig og handle så neutralt som muligt for ikke at træde nogle over tærne. Jeg tænker, at jeg må træde tydeligt frem og gøre mine intentioner synlige, for at Jeppe kan føle sig tryk i rummet. Dette bliver min dagsorden for den næste session og dette bliver startskuddet til en spændende rejse, som jeg nu, ved analyse af tre musikeksempler, vil undersøge nærmere.

10. MUSIKANALYSE

I det følgende analyseres tre musikeksempler fra henholdsvis 2., 3., og 4. individuelle session med Jeppe. Musikeksemplerne kan høres på den vedlagte cd.

10.1. Musikeksempel 1

Eksemplet er et udsnit fra improvisationen ”En sur og frisk appelsin”³⁹, der havde en varighed på 19 min og 44 sekunder.

Eksemplet starter 13 min. og 5 sek. inde i improvisationen og varer 2 min. og 59 sek..

Jeg spiller keyboard, mens Jeppe skifter mellem forskellige instrumenter.

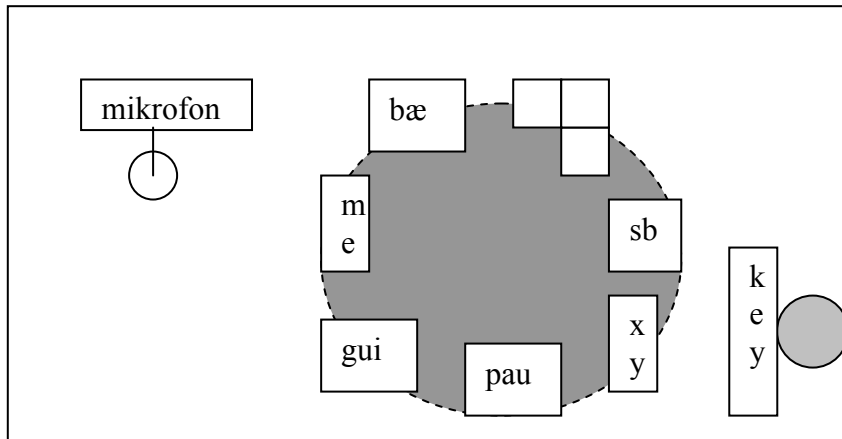
Improvisationens forløb, i sin fulde længde, er illustreret nedenfor. Udsnittet, der analyseres, er markeret med en stiplede ramme og grå baggrund.

Jeppe	Min.	Musikterapeut
Sopranblokføjte <i>rytmiske ansatser</i>	0-1	Xylofon <i>matching</i>
Klokkespil <i>glissando melodi</i>	1-2	<i>frameworking</i>
Metallofon <i>Veksler mellem at spille små melodiske sekvenser og pille stavene af og på metallofonen</i>	2-3	xylofon + pauke <i>Rytisk grounding</i>
	3-4	xylofon <i>frameworking</i>
	4-5	
	5-6	pauke <i>rytmisk frameworking og grounding</i>
	6-7	Rørklokker <i>matching</i>
	7-8	Altblokføjte
Guitar <i>hurtige strums</i> <i>Bas-ostinat</i> <i>G-akkord slæes an</i>	8-9	<i>Empatisk improvisation</i>
	9-10	<i>matcher Jeppe's tonesprog</i>
	10-11	
Guitar <i>bevæger sig rundt mellem...</i>	11-12	<i>melodisk materiale afstemt basostinat</i>
	12-13	Keyboard <i>matching</i>
	13-14	Keyboard <i>Frameworking; - Groove</i>
Bækken, pauke, xylofon, metallofon, tamburin, klokkespil, guirro	14-15	<i>- Atonal jazz med walkingbas</i>
	15-16	<i>Turtagning</i>
Sopranblokføjte <i>turtagning</i>		
Guirro triangel bækken	16-17	<i>Walkingbas genoptages</i>
Xylofon rørklokker pauke rørklokker	17-18	<i>Frameworking Dorisk groovy folkemusik</i>
Guitar guirro	18-19	<i>Spansk 4/4 → 3/4</i>
”Nu holder vi”	19-20	

Nb. Forløbet er angivet i omtrentlige tider

³⁹ spillereglen blev formuleret af Jeppe.

Under improvisationen var Jeppe og jeg placeret på følgende måde ift. hinanden og ift. optageudstyret:



Signaturforklaring:

○ Musikterapeut

● Feltet, Jeppe bevæger sig indenfor

bæ: bækken, me: metallofon
gui: guitar, pau: pauke, xy:
xylofon, sb: sopranblok-
fløjte, key: keyboard.

□ div. små instrumenter

10.1.1. Opdeling i segmenter

På næste side præsenteres min præsegmentering af musikeksemplet.

Lyt til track 1 på vedlagte eksempel-cd.

Tid	Beskrivelse af Segment	Subjektiv oplevelse	Signifikant
0-0.17	J ⁴⁰ : (Gui) Slår strengene løst an. Gentagne accelererende rytmesektioner m. pauser. MT ⁴¹ : (Key) Melodisk spil med underlæggende harmonier, pauser. Herefter dissonante akkorder.	Søgende. J er i sit eget, MT forsøger at finde noget at være sammen om	
0.17-1.13	MT: Spiller vedblivende rytmisk groove i stabil puls. J: (Gui) Hurtige strums. 0.37: (Bæ) Hurtige ottendedele i ustabil tempo.	MT tager styringen; faciliterer en ramme via en fast puls og der skabes et fælles rum. J's aktivitetsniveau højnes.	17-18: MT finder ind i synkron tonalitet. 0.54-0.56: Finder sammen i en synkron rytme.
1.13-1.28	MT: Ritarderer og fermaterer groovet. Herefter trioler med accel. og rit. J: (Bæ) Rumsteren og enkelte slag.	Overgang. Søgende. J er afventende.	
1.28-1.44	MT: Atonal walkingbas med dissonante akkorder og små melodiforløb. J: (Bæ) Ottendedele i ujævn puls, varieret dynamik.	MT tager styringen; faciliterer en ramme. Der skabes et fælles rum. J's aktivitetsniveau højnes.	
1.44-1.54	MT: Bryder den stabile walkingbas, men bliver i pulsen og tonaliteten. J: (Bæ) Pause. 4 markante slag og herefter tremolo.	Overgang. Der er en fælles opmærksomhed om musikken og parterne tager fælles ansvar herfor. Kan opleves som optakten til en turtagning.	1.47-1.51: J spiller 4 ikke underdelte slag i "fast" puls sammen med MT. J starter selv dette markante spil.
1.54-2.36	MT: Stabil atonal walkingbas. J: Bevæger sig blandt forsk. percussioninstrumenter (pa, xy, me, ta, klo, gu ⁴²) og spiller på disse i varieret dynamik og tempo. 2.29-2.36: J på sb. Puster kraftigt. Rytmisk.	MT faciliterer en fast ramme. Jeppe i høj aktivitet, giver sig hen til leg og eksperimenteren.	
2.36-2.56	Der opstår en turtagning. J: (sb) Introducerer små rytmiske ideer, som svares af MT.	Turtagning. J træder tydeligt frem.	2.36-2.56 Række af signifikante øjeblikke, defineres af J's nærvær og opmærksomhed på MT.
2.56-2.59	MT: Bevægelse videre i fast puls.		

⁴⁰ J= Jeppe

⁴¹ MT= Musikterapeut

⁴² ta: tamburin, klo: klokkespil, gu: guirro

10.1.2. Udvalgelse af musikalske skalaer til brug ved analysen

Efter at have lyttet til eksemplet, har jeg udpeget følgende musikalske elementer som værende fremtrædende i musikken:

- Rytme
- Frasering
- Volumen

Ud fra disse elementer, har jeg udvalgt følgende skalaer til analyse af autonomiprofilen:

- *Rytmask grund*, der fokuserer på rolleforholdet mellem klient og partner ift etablering og forandring af tempo, taktart og underdelinger. (Jf. bilag 6, 1.a.)⁴³
- *Frasering*, der fokuserer på rolleforholdet mellem klient og partner ift. etablering og forandring af frasens længde og form. (Jf. bilag 6, 1.c.)
- *Volumen*, der fokuserer på rolleforholdet mellem klient og partner ift etablering og forandring af lydstyrke. (Jf. bilag 6, 1.d.)

Til analyse af variabilitetsprofilen, har jeg udvalgt følgende skalaer:

- *Tempo*, der fokuserer på omfanget af forandringer i grundpulsens hastighed. (Jf. bilag 6, 2.a.)
- *Frasering*, der fokuserer på omfanget af forandringer i frasens længde og form. (Jf. bilag 6, 2.c.)
- *Volumen*, der fokuserer på omfanget af forandringer i intensitet og lydmængde. (Jf. bilag 6, 2.d.)

10.1.3. IAP analyse

I det følgende præsenteres resultaterne af IAP-analyserne. Først fremstilles resultaterne for autonomiprofilen og dernæst variabilitetsprofilen. Resultaterne for hver skala præsenteres enkeltvis og fremstilles i skemaform, hvor tidsinterval samt IAP scoren indenfor det givne interval står anført. Nederst i skemaerne er scoren af improvisationen som helhed anført.

Resultaterne, der her er præsenteret, stammer fra den tredje og endelige analyse af musikken.

Scoren fra de tre analyserunder findes i bilag 7.

⁴³ I bilag 6 findes Bruscias kriterier for at score de musikalske skalaer ift. hhv. autonomi og variabilitet-profilernes gradienter

Jeg vil minde læseren om, at opdelingen af tidsintervaller i autonomiprofilen er foretaget med udgangspunkt i hvornår der opleves rolleskift, mens tidsintervallerne i variabilitetsprofilen er opdelt efter præsegmenteringen, der er præsenteret i afsnit 10.1.1.

Scorerne 1-5 er en numerisk henvisning til profilernes gradienter⁴⁴.

For autonomiprofilen scores gradienterne på følgende måde:

1. Afhængig
2. Følger
3. Partner
4. Leder
5. Modstander

For variabilitetsprofilen scores gradienterne således:

1. Ridid
2. Stabil
3. Variabel
4. Kontrasterende
5. Tilfældig

Udover disse, vil følgende symboler være at finde i analyserne:

* betyder, at Jeppe's spil ikke lader sig score ift. den skala og profil, der analyseres.

□ betyder, at Jeppe spiller for lidt til, at en scoring kan foretages.

10.1.3.1. Autonomi

Rytmsk grund

I analysen af den rytmiske grund har jeg lyttet til, hvordan Jeppe forholder sig til min faste puls, tempo og taktart; indordner han sig, eller introducerer han andre tempi og taktarter? Reagerer han på skift i min musik, og i så fald, hvordan? Endvidere har jeg været opmærksom på, om det er muligt at følge Jeppe i hans rytmiske fremtoning.

Resultaterne af analysen er som følger:

⁴⁴ Scoren 1 og 5 vil dog ikke være at finde i disse analyser. Bruscia henstiller til at disse udelukkende bruges i ekstreme tilfælde.

Tidsrum	Score
0-29	*
29-30	2
30-54	*
54-56	3
56-1.47	*
1.47-1.51	3
1.51-2.02	*
2.02-2.04	3
2.04-2.29	*
2.29-2.56	4
2.56-2.59	□
Helhed	*

I dette eksempel oplever jeg ikke, at Jeppe indpasser sig under min ramme. Kun sjældent og kortvarigt mødes vi i fælles puls. Jeppe spiller dog heller ikke på en måde, jeg har mulighed for at følge. I lange perioder er Jeppe hverken leder, følger eller partner, men i sit eget rum, hvor han ikke forholder sig til sin partners spil.

I improvisationen som helhed er det ikke muligt at score rytme-grund.

Frasering:

I analysen af frasering har jeg opmærksomheden rettet mod, hvorvidt Jeppe lytter til, og lader sig inspirere af mine fraseringer ift. frasens længde og rytmiske form, eller hvorvidt han selv definerer fraserne.

Analyseresultaterne falder ud på følgende måde

Tidsrum	Score
0-1.47	*
1.47-1.54	4
1.54- 2.29	*
2.29-2.56	4
2.56-2.59	□
Helhed	*

Jeppe har ikke opmærksomhed på detaljerne i min musik, men befinder sig i sit eget univers. Derfor oplever jeg, at improvisationen som helhed, ikke er mulig at score ift. frasering.

Volumen

I analysen af volumen lytter jeg til, hvorvidt Jeppe tilpasser sig min volumen, eller selv bestemmer musikens volumen. Jeppe kan således være ledende ift. volumen, både ved at spille kraftigere eller svagere end jeg.

Analyseresultaterne er som følger:

Tidsrum	Score
0-44	*
44-1.11	4
1.11-1.47	*
1.47-1.54	4
1.54-2.29	*
2.29-2.56	3
2.56-2.59	□
Helhed	*

Jeppe befinder sig, gennem en stor del af improvisationen, i sit eget univers, hvilket bevirker, at det ikke er muligt at score hvilken rolle Jeppe befinder sig i, ift. volumen.

10.1.3.2. Variabilitet

Tempo

Ved analysen af tempo lytter jeg til, i hvilken grad Jeppe foretager skift i tempo, samt hvorvidt disse skift er bratte, eller sker via accelerandi eller ritardandi.

Tidsrum	Score
0-0.17	2
0.17- 1.13	3
1.13-1.28	□
1.28-1.44	3
1.44-1.54	2
1.54-2.36	4
2.36-2.56	3
2.56-2.59	□
Helhed	3

I dette eksempel foretager Jeppe adskillige temposkift via accelerandi og ritardandi, hvorfor temposkalaen scores som variabel.

Frasering

Jeg lytter til graden af ændringer i frasens længde og rytmiske form og hvorvidt disse ændringer er bratte eller sker via en gradvis ændring af frasen.

Tidsrum	Score
0-0.17	3
0.17- 1.13	4
1.13-1.28	3
1.28-1.44	3
1.44-1.54	3
1.54-2.36	4
2.36-2.56	3
2.56-2.59	□
Helhed	3

Jeppes brug af fraser opleves som tilfældige, men omfanget af variationer er begrænset. Derfor har jeg scoret fraseringsskalaen som variabel.

Volumen

I analysen af denne skala har jeg opmærksomhed på graden af skift i volumen og hvorvidt disse er bratte eller sker via diminuendi og crescendo.

Tidsrum	Score
0-0.17	2
0.17- 1.13	3
1.13-1.28	3
1.28-1.44	4
1.44-1.54	4
1.54-2.36	3
2.36-2.56	2
2.56-2.59	□
Helhed	3

Der sker ofte skift i volumen. Dette sker dog inden for en begrænset spændvidde, hvorfor improvisationen scores som variabel.

10.1.4. Grafisk fremstilling af analyseresultaterne

På følgende side findes en grafisk fremstilling af analyseresultaterne. Også forekomsten af signifikante øjeblikke inddrages i denne fremstilling.

Fremstillingen er bygget op over en horisontal tidslinje (nederst), hvor hvert felt er lig 2 sekunder. Ovenover er tiderne for de signifikante øjeblikke registreret med en blå farve. Herover ses IAP analyseresultaterne.

I fremstillingen er profilernes gradienter illustreret ved en bestemt farve:

*: gul

∅: brun

2: orange

3: grøn

4: rød⁴⁵

De lange vertikale linjer opdeler eksemplet i de segmenter, musikken blev opdelt i ved præsegmenteringen i afsnit 10.1.1.

⁴⁵ Scoren 1 og 5 nævnes ikke her, da disse ikke forekommer i analyserne.

Grafisk fremstilling

Det har desværre ikke været muligt at indsætte den grafiske fremstilling i denne elektroniske udgave af specialet.

10.1.5. Observationer i forbindelse med analyseresultaterne.

Når jeg gennemgår analyseresultaterne af eksempel 1, finder jeg det interessant, at Jeppe kun sjældent og i korte perioder spiller på en måde, der gør det muligt at score ham ift.

autonomiprofilen. Desuden er det bemærkelsesværdigt at tidsopdelingen i autonomiprofilen ikke er i overensstemmelse med præsegmenteringen. De to opdelingsniveauer er dog overensstemmende i segmentet 1.44-1.54, hvor der sker ændringer i samtlige musikalske skalaer indenfor autonomiprofilen efter en ændring i mit spil.

Jeg tænker at den manglende overensstemmelse mellem præsegmenteringen og autonomiprofilens segmentering skyldes, at Jeppe ikke tager ansvar for musikkens udvikling. Derfor bliver det mine musikalske ændringer, der bliver udgangspunktet for præsegmenteringen.

Ansvar for improvisationen tager Jeppe dog i sit spil på blokfløjten (2.29-2.56) hvor han synliggør sin rolle i samtlige tre musikalske skalaer.

I forhold til variabilitetsprofilen er skalaerne scoret som værende variable i deres helhed. Der forekommer dog lange passager i 'fraseringskalaen', hvor musikken forekommer kontrasterende.

De signifikante øjeblikke forekommer løbende gennem improvisationen og kulminerer i en længerevarende turtagning.

Nedenfor har jeg beskrevet kendetegnene for hvert signifikant øjeblik, der forekommer i improvisationen.

s.ø.1.1.(17-18) Dette øjeblik er signifikant p.g.a. at jeg finder ind i en toneart, der

komplementerer Jeppes gentagne tone på guitaren. Jeg tager således udgangspunkt i Jeppes musik og anerkender det, Jeppe spiller og fører musikken videre ved at skabe et rytmisk groove.

Denne handling fungerer som en impuls til, at Jeppe bevæger sig videre til andre instrumenter.

s.ø.1.2.(0.54-0.56) Øjeblikket er signifikant fordi Jeppe kortvarigt finder ind i min puls, og samtidig oplever, at *hans* betonerer spejles. Jeppe bliver hilst velkommen i det sociale rum, men trækker sig hurtigt væk fra det igen.

s.ø.1.3.(1.47-1.51) Dette øjeblik er signifikant grundet det markante skift i Jeppes spil fra ustabile ottendedele til markerede halvnoter. Dette skift sker, efter jeg har stoppet den stabile walkingbas. Jeppe træder tydeligt frem og muliggør en kort interaktion.

s.ø.1.4.(2.36-2.56) Denne turtagning oplever jeg som en række af signifikante øjeblikke, der opstår i et samarbejde mellem Jeppe og jeg. Jeppe fremstår som leder, men behøver mine input for at musikken får denne karakter. Denne række af signifikante øjeblikke bliver endvidere endnu mere interessant af, at Jeppe bliver i interaktionen og ikke trækker sig ind i sig selv igen, som han har gjort ved de tre forrige øjeblikke.

Det giver mening at se s.ø.1.1. – s.ø.1.3. som de øjeblikke, der skaber grundlaget for, at den længerevarende turtagning kan finde sted. Først viser jeg Jeppe, at jeg er opmærksom på ham og gerne vil møde ham ved at finde ind i en toneart, som matcher hans tone på guitaren. Dernæst viser Jeppe sit nærvær i musikken og bliver hilst velkommen af mig, for dernæst at vende tilbage til sin egen verden igen. Til sidst træder han ud af sit skjul og indgår i interaktion med mig.

De signifikante øjeblikke er de øjeblikke, hvor Jeppe træder frem og tager en rolle i musikken.

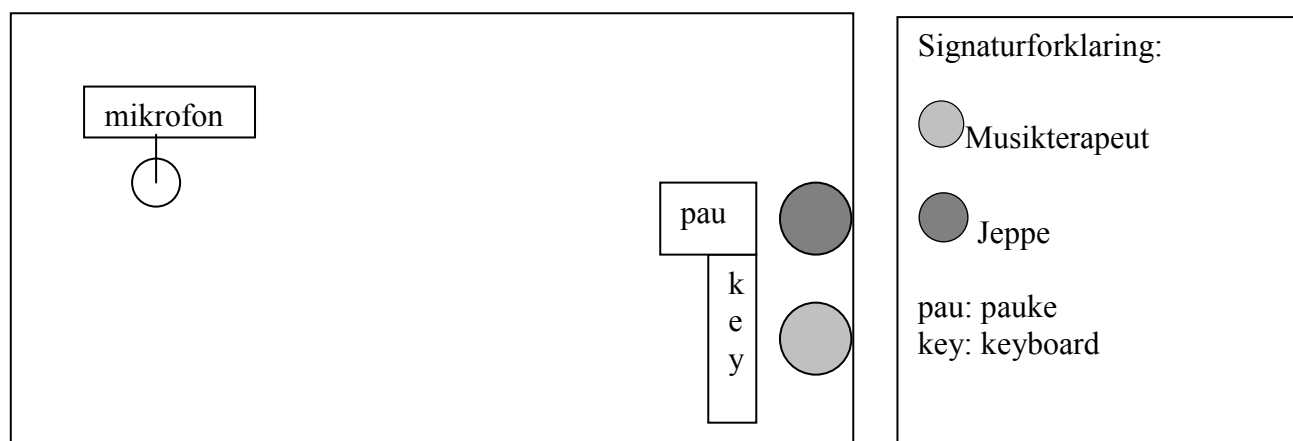
10.2 Musikeksempel 2

Eksempel 2 er et udsnit af en fri improvisation (uden spilleregul) med en varighed på 13.31. Eksemplet starter 3.47 inde i improvisationen og varer 3 min. og 17 sek.. Jeppe har lige hentet pauken og sætter sig ved siden ved mig, der er placeret ved keyboardet i sofaen.⁴⁶

Improvisationens forløb i sin fulde længde, er illustreret på næste side. Udsnittet, der analyseres, er markeret med en stiplede ramme og grå baggrund.

Jeppe	Min.	Musikterapeut
Triangel	0-1	Keyboard
<i>Eksperimenteren med klang</i>	1-2	<i>Matching</i>
Pauke	2-3	<i>Frameworking</i>
<i>Fast puls</i>	3-4	
Pauke	4-5	Keyboard
<i>Rumsteren</i>	5-6	<i>Matching</i>
<i>Fast puls</i>	6-7	<i>Frameworking: pentatont</i>
Pauke	7-8	Keyboard
<i>Rumsteren Fast puls</i>	8-9	<i>Frameworking: dissonant umba</i>
<i>Små puls sekvenser pauser</i>	9-10	<i>Dissonant matching af brug af pauke</i>
Xylofon <i>Rigide tonetagelser</i>	10-11	<i>Frameworking: dorisk folkemusik</i>
<i>Glissandi</i>	11-12	<i>Glissandi</i>
<i>Rigide tonegentagelser</i>	12-13	<i>Frameworking: atonal jazz med walkingbas</i>
	13-13.31	

Under improvisationen var vi placeret på følgende måde i rummet:



⁴⁶ Tidligere i denne session har jeg lavet en øvelse sammen med Jeppe, hvor vi skulle spille sammen i fælles puls, idet jeg har undret mig over at han ikke har vist sig i stand til dette i de to første sessioner. I denne øvelse viser Jeppe sig i stand til at samarbejde med mig om at holde en fast puls.

10.2.1. Opdeling i segmenter

Her præsenteres min præsegmentering af musikeksemplet.

Lyt til track 2 på vedlagte eksempel-cd.

Tid	Beskrivelse af segment	Subjektiv oplevelse	Signifikant
0-13	J: (pau) stryger og slår få svage slag på pauken. MT: (key) Små melodisekvenser og harmonier. Introducerer puls.	J undersøger forsigtigt trommen. MT forsøger at finde noget at være sammen om.	
13-17	J finder ind i fast rytme (slag) som spejles af MT. J bryder ud af rytmen igen.		
17-39	MT ritarderer. Spiller med fermater. J stryger og rumsterer på trommen.	J er i sit eget. Svært at mærke hvad han vil. MT virker søgende: forsøger at finde noget at være sammen om.	
39-44	J introducerer fast markant rytme med underdeling (slag). MT tilpasser sig rytmen og markerer den med dissonante akkorder i samtidighed med J. J stopper.		39-44: J spiller markant på pauken i fast puls. MT tilpasser sig og forstærker Jepes puls.
44-1.04	J rumsterer på trommen. Spiller i ustabil puls via strøg og få slag. MT: imiterer Js spillestil med små forløb og fermater. Pauser.	J er i sit eget. Musikterapeut prøver sig frem for at få J til stede.	
1.04-1.13	MT: kraftige dissonante akkorder. J finder næsten ind i puls. MT tilpasser.	MT tager styringen. J kommer til stede.	
1.13-2.06	MT introducerer fast puls, pentatont. J følger pulsen (slag). 1.26: J starter lille accelerando. MT følger dette.	Der er en tilstedeværelse hvilket manifesterer, at J har opmærksomhed på parternes fælles musik.	1.14. J finder ind i pulsen på anden tone i frasen. 1.26: J tager styringen 1.40: samarbejde om at finde ind i fælles puls.

	1.35: J accelererer kraftigt. MT følger. Pulsen brydes 1.40: J og MT arbejder sammen om at starte pulsen. J spiller underdelinger for at tilpasse sig MT's betoning.		
2.06-2.11	J stryger trommen i dalende puls. MT ritarderer	J har brug for en pause fra det intense samvær	
2.11-2.40	J starter pulsen op igen (slag) 2.38 J accelererer. MT følger, ritarderer hernæst og mindsker rytmisk tæthed.	J vender tilbage til opmærksomhed på den fælles musik.	
2.40-3.17	J fortsætter i hurtigere puls med accel. og rit. (slag). MT markerer pulsen med pentatone akkorder. 3.05: J stopper spil. 3.08: J starter den faste puls, accelererer, ritarderer. Stopper	J tager styringen. MT støtter tæt op om hans valg.	2.40. J fortsætter spillet selvom MT gør klar til at stoppe. J tager styringen

10.2.2. udvælgelse af musikalske elementer/skalaer

Til analyse af dette eksempel vælger jeg at tage udgangspunkt i to musikalske elementer:

- rytme
- volumen

Ud fra disse elementer, har jeg udvalgt følgende skalaer til analyse af autonomiprofilen

- *Rytmisk grund*, der fokuserer på rolleforholdet mellem klient og partner ift etablering og forandring af tempo, taktart og underdelinger. (Jf. bilag 6, 1.a.)
- *Rytmisk figur*, der fokuserer på rolleforholdet mellem klient og partner i fastlæggelsen af rytmisk indhold og form i improvisationen. (Jf. bilag 6, 1.b.)
- *Volumen*, der fokuserer på rolleforholdet mellem klient og partner i bestemmelsen af volumenniveau og forandringer i lydstyrken. (Jf. bilag 6, 1.d.)

Til analyse af variabilitetsprofilen, har jeg udvalgt følgende skalaer:

- *Tempo*, der fokuserer på omfanget af forandringer i grundpulsens hastighed. (Jf. bilag 6, 2.a.)
- *Takt og underdeling*, der fokuserer på omfanget af forandringer i taktart (numerisk gruppering af puls eller slag i takter) og underdelinger. (Jf. bilag 6, 2.b.)
- *Volumen*, der fokuserer på omfanget af forandringer i intensitet og lydmængde. (Jf. bilag 6, 2.d.)

10.2.3. IAP analyse

Analyseresultaterne for dette musikeksempel er som følger:

10.2.3.1. Autonomi

Rytmask grund.

I analysen af rytmisk grund lytter jeg til hvordan Jeppe forholder sig til min faste puls, tempo og taktart; indordner han sig ift. til dette, eller introducerer han andre tempi og taktarter? Hvordan reagerer han på skift i mit spil? Endvidere er jeg opmærksom på hvorvidt Jeppe, i sin rytmiske fremtoning, gør det muligt at følge ham.

Tidsrum	Score
0-13	*
13-17	4
17-39	*
39-43	4
43-1.06	*
1.06-1.26	2
1.26-1.39	4
1.39-2.08	3
2.08-2.11	*
2.11-2.37	3
2.37-3.17	4
Helhed	3

I eksemplet svinger Jeppe mellem at være i den faste puls (som følger eller partner) og foretage kraftige accelerandi. Jeppe træder frem som leder, når han accelererer. På grund af at Jeppe indtager forskellige roller i denne improvisation, scorer jeg ham som partner.

Rytmisk figur

I analysen af denne skala lytter jeg til, hvordan Jeppe bruger underdelinger ift. grundpulsen. Sker disse som en imitation af mit spil, eller skaber Jeppe selv de rytmiske figurer?

Tidsrum	Score
0-13	*
13-17	4
17-39	*
39-43	4
43-1.06	*
1.06-3.17	2
Helhed	2

I denne improvisation starter Jeppe ud med selv at definere sine rytmiske figurer, men som improvisationen skrider frem, indtager han en følger-rolle og lader sig inspirere af de figurer, han hører mig spille. Derfor er Jeppe scoret som følger.

Volumen

Jeg lytter til hvorvidt Jeppe tilpasser sig min volumen eller selv bestemmer dynamikken i sin musik. Jeppe kan således være ledende ift. volumen, både ved at spille svagere eller kraftigere end mig.

Tidsrum	Score
0-13:	*
13-16:	4
16-39:	*
39-43:	2
43-1.06:	*
1.06-1.45:	2
1.45-1.47:	4
1.47-2.05:	3
2.05-2.10:	4
2.10-2.40:	3
2.40-3.00:	4
3.00-3.08:	3
3.08-3.17:	4
Helhed:	3

Jeppes veksler mellem at indpasse sig efter min volumen og selv bestemme den. I perioder samarbejder vi om at bestemme volumenniveauet. Denne variation i rollefordeling giver et helhedsindtryk af Jeppe som partner.

10.2.3.2. Variabilitet

Tempo

Jeg lytter til, i hvilken grad Jeppe foretager skift i tempo, samt hvorvidt disse skift er bratte, eller sker via accelerandi eller ritardandi.⁴⁷

Tidsrum	Score	
0-13	3	
13-17	2	
17-39	3	
39-44	2	
44-1.04	3	
1.04-1.13	3	
1.13-2.06	1.13-1.26	2
	1.26-1.40	4
	1.40-2.06	3
2.06-2.11	3	
2.11-2.40	3	
2.40-3.17	3	
Helhed	3	

Jeppes brug af accelerandi for dernæst at vende tilbage til grundpulsen gør, at temposkalaen scores som variabel.

⁴⁷ I skemaerne er der foretaget en under-segmentering i tidsrummet 1.13-2.06 i forbindelse med scoring af variabilitetsprofilen. Dette valg er truffet på grundlag af, at 1.13-2.06 opleves som et samlet segment, indenfor hvilket der sker nogle vigtige ændringer og initiativer, der bør registreres i præsegmenteringen.

Takt og underdeling

I analysen af takt og underdeling har jeg fokus på Jeppes brug af underdelinger, idet taktarten er stort set stabil gennem hele eksemplet.

Tidsrum	Score	
0-13	4	
13-17	2	
17-39	4	
39-44	2	
44-1.04	2	
1.04-1.13	3	
1.13-2.06	1.13-1.26	2
	1.26-1.40	2
	1.40- 2.06	3
2.06-2.11	2	
2.11-2.40	2	
2.40-3.17	3	
Helhed	2	

Jeppes brug af underdelinger er begrænset til nogle få variationer, hvorfor skalaen scores som stabil.

Volumen

I analysen af denne skala har jeg opmærksomhed på graden af skift i volumen og hvorvidt disse er bratte eller sker via diminuendi og crescendo.

Tidsrum	Score	
0-13	3	
13-17	3	
17-39	2	
39-44	2	
44-1.04	2	
1.04-1.13	2	
1.13-2.06	1.13-1.26	2
	1.26-1.40	2
	1.40- 2.06	3
2.06-2.11	2	
2.11-2.40	3	
2.40-3.17	3	
Helhed	3	

Jeppes dynamik varierer jævnlige, men indenfor et begrænset omfang. Derfor scores volumenskalaen som variabel.

10.2.4. Grafisk fremstilling af analyseresultaterne

En grafisk fremstilling af analyseresultaterne og forekomsten af signifikante øjeblikke findes på næste side.

Grafisk fremstilling.

Det har desværre ikke været muligt at indsætte den grafiske fremstilling i denne elektroniske udgave af specialet.

10.2.5. Observationer i forbindelse med analyseresultaterne

I dette eksempel er det interessant at høre, hvordan Jeppe, i starten af improvisationen, spiller på en måde, som ikke er mulig at score ift. autonomiprofilen, og hernæst indtager forskellige roller i musikken.

I forhold til eksempel 1, er der i denne improvisation større overensstemmelse mellem præsegmenteringen og segmenteringen i forbindelse med scoren af autonomiprofilen. Dette er forårsaget af, at Jeppe er mere fremtrædende i denne improvisation. Derfor er præsegmenteringen i høj grad baseret på ændringer i musikken, der er initieret af ham.

Det er desuden iøjefaldende, at Jeppe fremstår som 'partner' i skalaerne 'rytmisk grund', og 'volumen', mens han scores som 'følger' i 'rytmisk figur'. Parallelt hermed scores han spil som variabelt i skalaerne 'tempo' og 'volumen', mens 'takt og underdeling' scores som stabil. Mine tanker om dette præsenteres i afsnit 10.4. og 11.2.

De signifikante øjeblikke i dette eksempel, oplever jeg på følgende måde:

- s.ø.2.1.(39-44) Dette øjeblik er signifikant fordi Jeppe initierer en fast puls, og træder frem som leder. Signifikansen forstærkes af, at jeg hurtigt finder ind i denne faste puls og lader Jeppe være leder.
- s.ø.2.2. (1.14) Jeg tager styringen og det signifikante består i, at Jeppe med stor præcision finder ind i pulsen (spiller fjerdele i 2/2-takt) på andet fjerdedelsslag.
- s.ø.2.3. (1.26) Jeppe accelererer og tager hermed lederskabet for musikken. Jeg følger hans accelerando. Det er signifikant at Jeppe indtræder i denne rolle og signifikansen styrkes af, at jeg aktivt tager følgerrollen.
- s.ø.2.4. (1.40) Samarbejdet om at finde ind i den fælles puls, da musikken er ved at falde fra hinanden, er signifikant. Her opstår et partnerskab, hvor vi aktivt tilpasser os hinanden. Jeppe udviser stor opmærksomhed og intension om at finde ind i den fælles puls, hvilket manifesterer sig i spil i underdelinger for at tilpasse sig mine betoning. En sådan musikforståelse har han ikke udvist tidligere. Dette informerer om Jappes opmærksomhed på musikken og hans lyst/evne til at samarbejde med mig.
- s.ø.2.5. (2.40) Jeppe insisterer på at fortsætte musikken selvom jeg tydeligt lægger an til en afslutning. Det er signifikant, at Jeppe følger sit eget behov i stedet for at tilpasse sig mig. Jeg anerkender Jappes behov og betoner hans slag på trommen med akkorder.

De signifikante øjeblikke er kendetegnede ved at være en manifestation af et aktivt valg fra Jeppe side om enten at følge eller lede. De stærkeste eksempler på dette er s.ø.2.2., s.ø.2.4. og s.ø.2.5. Jeppe oplever at have succes med at indtage lederrollen, fordi han bliver forstærket og rummet af mig. Dette bevirker, at Jeppe træder tydeligere frem, som improvisationen skrider frem.

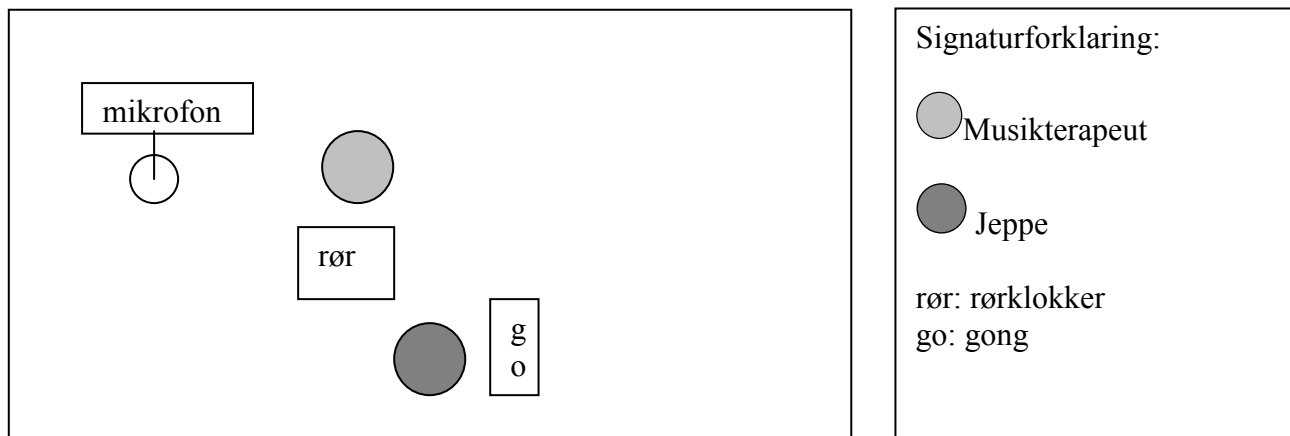
10.3. Musikeksempel 3

Eksemplet er et udsnit af en fri improvisation med en varighed på 4.24. Jeppe har bestemt instrumenteringen: Han spiller på gong og jeg spiller på rørklokker. Udsnittet stammer fra improvisationens start og varer 2 min. og 16 sek..

Improvisationens forløb i sin fulde længde er illustreret nedenfor. Udsnittet, der analyseres, er markeret med en stiplede ramme og grå baggrund.

Jeppe	Min.	Musikterapeut
Gong	0-1	Rørklokker <i>vekslen mellem spil i puls, fermater og arpeggio</i>
<i>Vekslen m/m. stabil puls og fermater</i>	1-2	
<i>Svage slag. Leg med lukkede klange To markerede slag</i>	2-3	<i>Toner der klinger ud, tremolo.</i>
	3-3.25	

Vores placering i forhold til hinanden og i forhold til optageudstyret, er illustreret nedenfor.



Signaturforklaring:

○ Musikterapeut

● Jeppe

rør: rørklokker
go: gong

10.3.1. Opdeling i segmenter

Præsegmenteringen af eksemplet er præsenteret nedenfor.

Lyt til track 3 på vedlagte eksempel-cd.

Tid	Beskrivelse af segment	Subjektiv oplevelse	Signifikant
0-28	J (go) accelererende fjerdedele, med fermater. MT (rør) fjerdele og ottendedele, med fermater.	Parallel leg med klang og efterklang	
28-45	J spiller kontinuerligt fjerdedele i fast puls (m. få fermater). MT: enkelte toner, som klinger ud.	J skaber sit eget rum.	

45-58	J spiller fjerdedele, laver fermater og eksperimenterer med klangen. MT spiller arpeggio og tremolo		
58-1.02	J laver et hurtigt crescendo som ender i et brag. MT: tremolo		1.01: Det høje brag
1.02-1.09	J holder pause. MT: enkelte toner, griner	J bliver forskrækket over den lyd, han har produceret. Med sit grin forsøger MT at forsikre J om at hans brag er OK (Jeg er ikke vred på dig)	
1.09-1.20	J: fast puls med fermater. Crescendo. MT spiller på rørklokkestativet		
1.20-1.51	Begge spiller på stativerne. J: rytmiske tilfældigheder, MT lægger en rytmisk grund. 1.37 + 1.43: J slår et enkelt slag på gongen		1.20: J følger MT i spil på stativer
1.51-2.16	J slår gongen an med forskellig styrke og lader den klinge ud. MT imiterer J. 2.02: J slår gongen meget kraftigt an og lader den klinge helt ud. 2.09: J slår gongen an med nogen kraft og stopper efterklangen ved at tage fat i gongen med hånden.	J giver sig hen til gongens lydunivers og tør eksperimentere med dens muligheder. Han træder tydeligt frem. Kan opleves som en turtagning, hvor J giver plads til MT mellem sine kraftige slag	2.02: J slår gongen meget kraftigt an og lader den klinge helt ud.

10.3.2. Udvalgelse af musikalske elementer/skalaer

Følgende musikalske elementer er lokaliseret som værende fremtrædende i dette eksempel.

- Rytme
- Klangfarve
- Volumen

Følgende skalaer er udvalgt til analyse af autonomiprofilen:

- *Rytmask grund*, der fokuserer på rolleforholdet mellem klient og partner ift etablering og forandring af tempo, taktart og underdelinger. (Jf. bilag 6, 1.a.)
- *Volumen*, der fokuserer på rolleforholdet mellem klient og partner i bestemmelsen af volumenniveau og forandringer i lydstyrken. (Jf. bilag 6, 1.d.)
- *Klangfarve*, der fokuserer på rolleforholdet mellem klient og partner i bestemmelsen af improvisationens klangfarve og forandringer af denne. (Jf. bilag 6, 1.e.)

Variabilitetsprofilen analyseres ud fra disse skalaer:

- *Takt og underdeling*, der fokuserer på omfanget af forandringer i taktart (numerisk gruppering af puls eller slag i takter) og underdelinger. (Jf. bilag 6, 2.b.)
- *Volumen*, der fokuserer på omfanget af forandringer i intensitet og lydmenge. (Jf. bilag 6, 2.d.)
- *Klangfarve*, der fokuserer på omfanget af forandringer i lydmedier, instrumenter, lydproduktionsteknikker og lydvocabular. (Jf. bilag 6, 2.e.)

10.3.3 IAP analyse

Resultaterne af IAP analyserne er som følger:

10.3.3.1. Autonomi

Rytmask grund

I analysen af denne skala lytter jeg til, hvorvidt Jeppe er den, der definerer den rytmiske grund, eller om han tilpasser sig min rytmiske grund.

Tidsrum	Score
0-14	*
14-23	3
23-28	□
28-2.16	4
Helhed	4

I dette eksempel er det Jeppe, der styrer den rytmiske grund hvorfor han scores som leder.

Volumen

Jeg lytter til hvorvidt Jeppe tilpasser sig min volumen eller selv bestemmer musikken lydstyrke.

Tidsrum	Score
0-14	*
14-1.04	4
1.04-1.16	2
1.16-2.16	4
Helhed	4

I dette eksempel opleves Jeppe som selvstændig ift. brugen af volumen. Derfor scores han som leder.

Klangfarve

Jeg har opmærksomhed på, hvorvidt Jeppe selv tager initiativ til at udforske de forskellige udtryksmuligheder på instrumentet, eller om han imiterer mig i dette.

Tidsrum	Score
0-48:	3
48-1.20:	4
1.20-1.37:	2
1.37-2.16:	4
Helhed:	4

I denne improvisation udforsker Jeppe selvstændigt instrumentet, men lader sig dog også inspirere af mig. Helhedsindtrykket af det klangmæssige udtryk i improvisationen er, at Jeppe fremstår som leder.

10.3.3.2. Variabilitet

Takt og underdeling

I analysen af denne skala lytter jeg efter ændringer i taktart og i Jeppe's brug af underdelinger og fermater.

Tidsrum	Score
0-28	3
28-45	2
45-58	3
58-1.02	2
1.02-1.09	□
1.09-1.20	2
1.20-1.51	3
1.51-2.16	3
Helhed	3

I dette eksempel scores takt og underdeling skalaen som variabel, primært p.g.a. Jeppe's brug af fermater.

Volumen

Jeg fokuserer på i hvilken grad Jeppe varierer sin dynamik og hvorvidt disse ændringer sker gradvist eller pludseligt.

Tidsrum	Score
0-28	3
28-45	3
45-58	2
58-1.02	4
1.02-1.09	□
1.09-1.20	3
1.20-1.51	4
1.51-2.16	4
Helhed	4

Jeppe veksler mellem at spille meget stille musik og meget kraftig musik og foretager crescendo, der ender i pludselige fortissimo/forte fortissimo slag på gongen. Derfor scores volumenskalaen som kontrasterende.

Klangfarve

I analysen af klangfarve lytter jeg efter i hvilken grad Jeppe udnytter instrumentets muligheder til forskellige lydudtryk.

Tidsrum	Score
0-28	2
28-45	3
45-58	3
58-1.02	3
1.02-1.09	0
1.09-1.20	2
1.20-1.51	3
1.51-2.16	3
Helhed	3

Jeppe eksperimenterer med åbne og lukkede slag, samt med at lade efterklangen klinge ud eller afbryde den. Endvidere inspireres han af mig til at spille på stativet. Derfor scores skalaen som variabel.

10.3.4 Grafisk fremstilling af analyseresultaterne

Et overblik over analyseresultaterne og forekomsten af signifikante øjeblikke forekommer i den grafiske fremstilling på næste side.

Grafisk fremstilling

Det har desværre ikke været muligt at indsætte den grafiske fremstilling i denne elektroniske udgave af specialet.

10.3.5. Observationer i forbindelse med analyseresultaterne

I denne improvisation scores Jeppe som leder i autonomiprofilen. Ledergradienten er særligt konsistent ift. 'rytmisk grund'.

Det er desuden interessant, at ændringer i scoren af autonomiprofilens gradienter hovedsageligt sker forskudt, hvilket bevirker at Jeppe fra 0.38 altid fremstår som værende leder i to skalaer ad gangen. Dette bevirker, at den overordnede oplevelse af Jeppe som leder i improvisationen er konsistent på trods af, at han i en kortere periode inden for 'volumen' og 'klangfarve', indtræder i en følgerrolle. Resultaterne af variabilitetsprofilens score viser, at Jeppe i særlig grad bruger 'volumen' til at skabe kontraster i sin musik, mens udsvingene i 'takt & underdeling' samt 'klangfarve' sker gradvist og indenfor et begrænset omfang. Med de kraftige slag på gongen stadfæster Jeppe sin kraft overfor mig. Trods de store udsving i volumen er der dog en vis konstans i hans musik, da ændringer i de andre skalaer forekommer gradvist.

De signifikante øjeblikke oplever jeg på følgende måde:

s.ø.3.1.(1.01) Jeppe's første høje brag på gongen opleves som signifikant, fordi han træder tydeligt frem og gennemtrænger alt med den megen lyd. Dette er en markering af hans tilstedeværelse i rummet.

s.ø.3.2. (1.20) Øjeblikket, da Jeppe bevæger sig fra at spille på gongen til at spille på gongstativet, er signifikant fordi Jeppe, trods sin ledende position, lader sig inspirere af mig. Hermed viser han, at selvom han er i gang med at manifestere sin styrke og skabe et stort klangligt rum, har han også opmærksomhed på sin partner. Jeg har en funktion, på trods af at min musik næsten forsvinder i Jeppe's klangunivers.

s.ø.3.3. (2.02) Improvisationens højeste brag på gongen opleves som signifikant, dels fordi Jeppe koncentrerer alle sine kræfter om dette slag, og dels fordi Jeppe lader gongen klinge ud, før han slår igen. Signifikansen opstår fordi Jeppe giver sig selv og musikken (slaget på gongen) al den plads, der er til rådighed i rummet.

I dette eksempel er det, der definerer de signifikante øjeblikke, at Jeppe har mod og evne til at indtage rummet fuldt ud. Dette gør sig gældende for s.ø.3.1. og s.ø.3.3.. At Jeppe er fleksibel i sin lederrolle stadfæstes i s.ø.3.2., hvor Jeppe viser at han er opmærksom på mig som sameksisterende subjekt.

10.4. Sammenstilling af analyseresultaterne fra de tre eksempler

Gennem forløbet sker der en stor udvikling i Jeppe's improvisationsmåde, hvilket viser sig i resultaterne af IAP analyserne. Nedenfor fremstilles helheds-scoren fra analyserne af de tre eksempler skematisk:

	Autonomi					Variabilitet				
	Ryt. grund	Ryt. figur	Frase-ring	Volu-men	Klang-farve	Tempo	Takt og u.d.	Frase-ring	Volu-men	Klang-farve
Eks 1	*		*	*		3		3	3	
Eks 2	3	2		3		3	2		3	
Eks 3	4			4	4		3		4	3

I skemaet ses det, at der er sket store ændringer i scoringen af autonomiprofilen i de tre eksempler. Jeppe bevæger sig fra at undlade at tage en rolle i improvisationen til at være følger/partner og herfra til at være leder.

I variabilitetsprofilen sker der ikke samme markante ændringer i scoren: Jeppe har generelt tendens til at variere sin musik inden for et begrænset omfang.

Jeg oplever dog at scoren 'variabel' kan have mange betydninger, alt efter hvilken autonomi-score den står overfor:

- I eksempel 1 oplever jeg Jeppe's variable spil som en måde at undlade at sende nogle klare signaler om sin position. Hermed kan han ikke blive stillet til regnskab for noget.

- I eksempel 2 opleves det variable spil (sammenstillet med Jeppe i en rolle som partner) som et udtryk for, at Jeppe lader sig inspirere af mig og prøver nogle musikalske ideer af.

At 'rytmisk figur' og 'takt og underdeling' scores som henholdsvis 'følger' og 'stabil' oplever jeg som et udtryk for Jeppe's manglende mod og ressourcer til at definere og variere de rytmiske elementer i musikken.

- I eksempel 3 oplever jeg Jeppe's variable spil, kombineret med hans position som leder, som et udtryk for at Jeppe stadfæster sit lederskab ved at være konsistent i sit spil. Samtidig indfører han små variationer, der viser hans ressourcer og kreativitet.

At Jeppe i volumenskalaen scores kontrasterende oplever jeg som en måde hvorpå Jeppe kan opretholde og kontrollere lederskabet (ved at være uforudsigelig). En del af lederskabet består i at

give plads til mig, der er blevet placeret ved et instrument med begrænsede voluminøse muligheder. Jeppe kontrollerer således hvornår jeg skal have plads.

Variabilitetsprofilen bidrager således med information om, hvordan Jeppe har det med at være i den rolle, han indtager, og hvordan han forsøger at opretholde eller bryde ud af rolleforholdet.

Som forløbet skrider frem, hører jeg en udvikling i Jeppe's måde at være i musikken på. I eksempel 1 er han i sit eget og udviser en adfærd, hvor han ikke kan stilles til regnskab for noget. I eksempel 2 indgår han aktivt i partnerskabet og tager ansvar for samarbejdet. I eksempel 3 tager han lederskabet og lytter til egne prioriteringer.

Jeg finder det bemærkelsesværdigt, at der er overensstemmelse mellem det sidste signifikante øjeblik i hvert eksempel og helhedsindtrykket af efterfølgende improvisation:

I eksempel 1 afslutter improvisationen med en række signifikante øjeblikke i form af en turtagning, hvor Jeppe træder ind i relationen. Helhedsindtrykket af eksempel 2 er, at Jeppe er partner og samarbejder med musikterapeuten om at skabe musikken.

I sidste signifikante øjeblik i eksempel 2 (hvor Jeppe fortsætter musikken, selvom musikterapeuten tydeligt har lagt an til en afslutning) holder han fast ved og insisterer på at følge egen vilje, hvilket er lig helhedsindtrykket i tredje musikeksempel.

Dette indikerer at Jeppe bringer erfaringerne med sig fra improvisation til improvisation. Dette har den konsekvens, at han befinder sig på et nyt niveau i hver improvisation. Hermed rykkes kriterierne for, hvad jeg oplever som værende signifikant for den terapeutiske proces, fra session til session.

I næste afsnit bliver disse observationer af Jeppe's musik udgangspunkt for en fortolkning af Jeppe's oplevelse af væren i verden.

11. FORTOLKNING

Dette afsnit tager sit afsæt i en tolkning af de relationelle dynamikker, der opstår mellem Jeppe og jeg, i de signifikante øjeblikke. Herfra tolkes IAP-analyseresulaterne i lyset af eksistentiel teori. Fortolkningen tager sit udgangspunkt i de fire grundvilkår som præsenteres af Yalom (jf. afsnit 7.3). Som aksiom for fortolkningen ligger en af grundantagelserne for IAP; at improvisation er en lydlig refleksion af klientens måde at være i verden på. Klientens musikalske valg og måder at skabe lyd på, afspejler generelle psykiske og kropslige valg. (jf. Bonde et al. 2001, s. 132)

Jeg vil i tolkningen af IAP-analyseresultaterne bevæge mig fra det generelle - til det specifikke plan. Det vil sige, at jeg først foretager en tolkning af udviklingen i Jeppe's oplevelse af væren i verden på et overordnet forståelsesplan. Hernæst vil jeg underbygge disse tolkninger ved mere specifikt at behandle de musikalske elementer, der var genstand for IAP analysen.

11.1. Tolkning af de signifikante øjeblikke, set i lyset af den terapeutiske relation

De signifikante øjeblikke opstår, når Jeppe mobiliserer mod til at bringe sig selv ind i den terapeutiske/musikalske relation og han oplever at relationen kan rumme det, han bringer ind i den. Udviklingen sker fordi Jeppe, ved at blive bekræftet i relationens styrke, opbygger mod til at bringe nye sider af sig selv ind i den. På denne måde udforsker han; ”Hvor meget af *mig* er der plads til her?”

De signifikante øjeblikke opstår og får deres terapeutiske effekt i sameksistensen mellem, at Jeppe træder autentisk frem i relationen, og at jeg evner at bære og rumme Jeppe's musik.

Af stor betydning for udviklingen er, at Jeppe bliver opmuntret til at træde frem, og bliver mødt af mig, når han gør det.

Episoden hvor jeg finder ind i en toneart, der komplementerer Jeppe's gentagne tone på guitaren (s.ø.1.1), kan tolkes som værende det, der vækker Jeppe's mod og lyst til at udforske relationen. Her skaber jeg en ramme for Jeppe's musik og sætter hans musik ind i en kontekst, så den giver mening. Jeppe mærker mit nærvær og min opmærksomhed på *ham* og *hans behov* (noget som er uvant for Jeppe) og oplever hvordan han, via musikken, bliver en del af en større helhed. Dette giver ham mod og styrke til at begynde at træde frem.

I den videre musikalske proces viser jeg mig meget lydhør overfor ændringer i Jeppe's musik og følger ham tæt. Hermed signalerer jeg til Jeppe, at rummet er hans. At jeg følger *accelerandi*, *ritardandi* og andre ændringer i Jeppe's spil, bevirker at Jeppe's handlinger forstærkes, hvilket kan give ham en øget opmærksomhed på følgerne af sine handlinger og en oplevelse af en øget handlekraft.

Jeppe's øgede handlekraft manifesteres i eksempel 3, hvor han tager lederskabet og primært selv skaber rammen og fundamentet for sit udtryk.

De signifikante øjeblikke bevirker, at Jeppe gradvist reviderer sin opfattelse af, hvad der er muligt i det musikterapeutiske rum, hvad jeg tolererer og hvad jeg kan bruges til. Også Jeppe's opfattelse af hvad han selv formår i rummet, ændres. De signifikante øjeblikke igangsætter en god cirkel, hvor Jeppe bliver mere og mere bevidst om relationens kraft og om sin autonomi, sine handlemuligheder og handlekraft i dette rum.

11.2. Tolkning af Jeppe's væren i verden

En tolkning af udviklingen af Jeppe's oplevelse af væren i verden, forudsætter en tolkning af Jeppe's eksistentielle grundvilkår, og hans strategier for at kunne være i disse, ved forløbet's start:

Jeppe er kastet ind i en verden, hvor han bliver truet på sin eksistens: Han har levet i et hjem hvor konfrontationerne med død og udslettelse har været konstante gennem faderens aggressive adfærd og vold mod moderen (jf. Yalom 2004/1980 s. 53). Oplevelsen af isolation har hersket, både fordi Jeppe har været omgivet af mennesker som ikke har formået at møde ham i hans behov, og fordi han har været alene i sin frygt for følgerne af volden. Han har konstant været konfronteret med den uovervindelige kløft, som er mellem ham og andre mennesker (jf. Yalom 2004/1980, s. 375). Jeppe har dog forsøgt at undgå isolationen ved at hægte sig på sine medmennesker og gøre sig uundværlig for dem, bl.a. ved at fungere som ”mors lille hjælper”. Hermed har Jeppe fralagt sig ansvaret og paradokset omkring at finde mening i *sit* liv. Han har også givet afkald på friheden til at træffe egne valg – en frihed, som kan virke farlig, fordi Jeppe mangler den basale og grundlæggende tryghed i sit liv; faren for isolation og udslettelse er altoverskyggende.

Jeppe lever således i en konstant frygt for udslettelsen af sin primære omsorgsperson (moren) ligesom han frygter konsekvenserne af sine egne handlinger, hvis disse skulle ske at opildne

faderen. For at opretholde sin eksistens har Jeppe to dagsordener: At beskytte sin mor og at sikre sig, at omgivelserne ikke vender vrede og aggression mod ham.

I eksempel 1 opleves Jeppe's strategi for ikke at vække negativ opmærksomhed: Han giver sig ikke til kende som individ overfor mig. Jeppe's strategi er at udslette sig selv (forstået som udslettelse af autensitet, grænser, personlige præferencer og behov) for at undgå udslettelse og isolation.

At Jeppe gennem forløbet træder mere og mere frem tolker jeg dels som et tegn på, at Jeppe oplever faren for udslettelse som mindre truende (fordi han begynder at føle sig tryk i rummet) og dels som et tegn på, at Jeppe udvider sine strategier for væren i verden. Der sker en bevægelse fra, at Jeppe 'er til' gennem andre mennesker, hen imod at Jeppe 'er til' i kraft af sig selv.

Denne bevægelse sker i kraft af de signifikante øjeblikke. Jeppe bliver konfronteret med, at noget er anderledes og må forholde sig til, hvordan det er at være i dette, og hvordan han skal handle i forhold hertil. Gennem forløbet sker der en ændring i, hvordan disse løsrivelser fra de vante strategier finder sted, fra at de virker tilfældige (eller forårsaget af musikterapeuten) til at Jeppe *vælger*, at disse løsrivelser skal finde sted.

Den dyadiske musikalske improvisation er en udfordrende modalitet for Jeppe, fordi improvisation handler om at træffe valg. At improvisere hænger således sammen med at være et handlende, selvbestemmende individ, som definerer sig selv overfor den anden.

I den musikterapeutiske improvisation har Jeppe fundet nye veje til at undgå sin udslettelse; at træde i karakter og prioritere sine egne præferencer og behov. Der er opstået en basal tryghed mellem Jeppe og jeg, således at Jeppe kan se friheden som en mulighed frem for noget, der er forbundet med potentiel fare. I tredje eksempel gør Jeppe krav på sin frihed til at handle og tage ansvar ved de kraftige slag på gongen.

Yalom beskriver to grundlæggende forsvar mod døden; individuation og sammensmeltning som livsstrategi (Yalom 2004/1980, s. 127). Opstilles disse som polerne på et kontinuum, bevæger Jeppe sig fra at benytte sammensmeltning som strategi hen imod individuation som strategi. Yalom (ibid.) mener at langt de fleste mennesker har dele af begge forsvarsmåder i deres personlighedsstruktur. Dette underbygger denne tolkning: Jeppe har ikke opgivet sin strategi om sammensmeltning til fordel for individuation, men han har *udvidet* sin strategi, så den nu er mere dynamisk og fleksibel.

Nu handler overlevelse ikke blot om at ”spille død” eller falde i med omgivelserne, og håbe at fjenden passerer. Nu handler overlevelse også om at møde mennesker som potentielle venner og om at turde prioritere sine egne behov i tro på, at andre kan rumme dette.

Med udgangspunkt i Binswangers tre kontekster for væren i verden (jf. afsnit 8.5.1.), er det musikterapeutiske arbejde og udviklingen i Jeppe's oplevelse af væren i verden sket på Mitwelt planet. Jeppe har fået revideret sin opfattelse af hvordan man kan være sammen med andre mennesker. Hermed er den sociale verden blevet udvidet. Denne udvidelse vil dog ikke blot have indflydelse på Jeppe's oplevelse af den verden, der omgiver ham i samspillet med andre, men også på hans selvopfattelse (eigenwelt) og herigennem på de fysiske objekters verden (umwelt). Gennem forløbet høres det i musikken, hvordan Jeppe åbner sig op for sin væren og begynder at udkaste eksistensmuligheder (jf. Heidegger i afsnit 4.1.3.). Han begynder således at leve det liv, han er kastet ind i, samtidig med at han tager ansvar for at udvide mulighederne i sin eksistens.

Spørgsmålet er da hvordan disse tolkninger af Jeppe's oplevelse af væren i verden og strategier i forbindelse hermed, konkret kan kobles til det, der sker i musikken. Hvilken metaforisk eller analogisk værdi har musikkens elementer og skalaer ift. at informere om Jeppe's oplevelse af væren i verden? I det følgende vil jeg ekspliciterer hvordan de musikalske elementer og skalaer, der har været genstand for analyse i denne undersøgelse, kan tolkes i en eksistentiel kontekst. I denne del vil jeg foretage eksistentielle fortolkninger af de musikalske elementer, med udgangspunkt i Bruscia (1987) og Bonde et al. (2001)'s bearbejdning af Bruscia fortolkningsforslag⁴⁸, samt mine egne tolkningsforslag⁴⁹.

I det følgende bringer jeg fortolkningsforslag af de analyserede musikalske skalaer, et ad gangen.

Volumen

Volumenskalaen knyttes af Bruscia til musikkens materielle/fysiske kvaliteter, mens Bonde et al. betegner volumen som en metafor for at tage og give plads over tid.

⁴⁸ Oversigt over Bruscias fortolkningsforslag i bilag 4 og oversigt over Bonde et al.s fortolkningsforslag findes i bilag 5

⁴⁹ Mine fortolkningsforslag bringes, når jeg har noget at tilføje eller har en anden oplevelse end Bruscia eller Bonde et al. Har jeg ikke ekspliciteret mit fortolkningsforslag, er det fordi jeg har samme oplevelse som Bruscia og/eller Bonde et al.

Via volumenskalaerne oplever jeg at få informationer om, hvordan Jeppe tager plads i rum (mitwelt) og hvordan han positionerer sig ift. verdens fysiske objekter (umwelt).

Skalaer der vedrører musikens rytmiske elementer

Skalaerne, der omhandler puls, tempo, takt og rytme knyttes til tid (Bruscia 1987). Bonde et al. (2001) taler om *'livsenergiens organisering i tid'*.

*Tempo*⁵⁰ omhandler hvor hurtigt individet arbejder, spiller eller lever, og hvorvidt personen oplever, at tiden går langsomt eller hurtigt (Bruscia 1987). Når jeg fokuserer på tempo og puls i Jeppe's improvisationer, oplever jeg at få information om, hvorvidt Jeppe er psykisk og kropsligt forankret i verden (hvorvidt pulsen har en vis stabilitet). Desuden fortæller puls og tempo om hvorvidt Jeppe har givet op (ekstremt langsom puls uden fremdrift) om han hviler i sin væren i verden (langsom puls med fremdrift) eller om han har behov for at komme et andet sted hen/ flygte fra sin eksistens (ekstremt hurtig puls). Dette oplever jeg, er i overensstemmelse med Bonde et al.s formulering *'Livsenergiens organisering i tid'*. Tempoet indikerer hvorvidt Jeppe lever i fortiden (ekstremt langsom puls, manglende fremdrift), nutiden (langsom puls, fremdrift) eller i fremtiden (ekstremt hurtig puls).

*Rytme*⁵¹ er ifølge Bonde et al. (2001) en metafor for entitetens selvstændighed ift. pulsen.

Måden hvorpå Jeppe bruger underdelinger og rytmiske figurer, informerer mig om, i hvilken grad Jeppe selvstændigt og kreativt kan bringe vitalitet ind i livet. Har han ressourcer til at gøre andet end at fokusere på at holde grundslagene i den faste puls? Er det så stor en opgave at overleve (at holde pulsen i gang), at leg og eksperimenteren ikke får plads i livet?

Frasering

Fraseringsskalaerne knyttes til rum (Bruscia 1987). Jeppe's brug af fraser informerer om hvor meget plads han tør/evner at tage i verden (frasernes længder) og i hvilken grad Jeppe selvstændigt og kreativt benytter forskellige udtryksmuligheder (variationer). Har han overskud til at lege og eksperimentere med underdelinger og toner i fraserne og tør han fylde rummet ud med sin musik?

⁵⁰ her henviser jeg til skalaerne "rytmisk grund" (autonomiprofilen) og "tempo" (variabilitetsprofilen)

⁵¹ her henviser jeg til skalaerne "rytmisk figur" (autonomi) og "takt og underdeling" (variabilitet)

Klangfarve

Klangfarve kobles til materiale af Bruscia, mens Bonde et al. betegner det som en grundmetafor for kvaliteten af menneskets væren i rum. Jeg opfatter begge tolkningsmuligheder som relevante og mulige i denne sammenhæng. Jeppe's brug af klangfarve i improvisationerne fortæller om forholdet til verdens fysiske objekter og subjekter såvel som hans væren i rum. Ligeledes fortæller det noget om i hvilken grad han har tryghed og kreativitet til at udforske de klangmæssige muligheder.

Jeg oplever således volumenskalaerne og rytmisk grund/tempo-skalaerne som metaforer for hvordan Jeppe sikrer sin basale overlevelse: Skalaerne informerer om hvilken kraft og energi han har til rådighed ift. til sin basale overlevelse.

Skalaerne der vedrører frasering, klangfarve og underdelinger er metaforer for livsvitaliteten; hvilke kreative ressourcer Jeppe har til rådighed for at kunne skabe livskvalitet. Dette afhænger af, hvor meget energi Jeppe må bruge på at opretholde de basale overlevelseshænder.

Gennem forløbet høres det hvordan Jeppe gradvist bruger mindre energi på den basale overlevelse, hvilket frigiver ressourcer til at arbejde med at bringe vitalitet ind i livet.

I eksempel 1 oplever jeg Jeppe, i sit ekstremt hurtige og ustabile spil, som én der farer af sted og gisper efter vejret. Han har ikke tid til at stoppe op og være i det, der er. Han "løber for livet" og kun i meget korte perioder opleves han som "værende i kontakt med sit åndedræt". Desuden virker Jeppe's brug af fraser uintenderet og tilfældigt, hvilket understøtter tolkningen af Jeppe som værende fokuseret på basal overlevelse i denne improvisation.

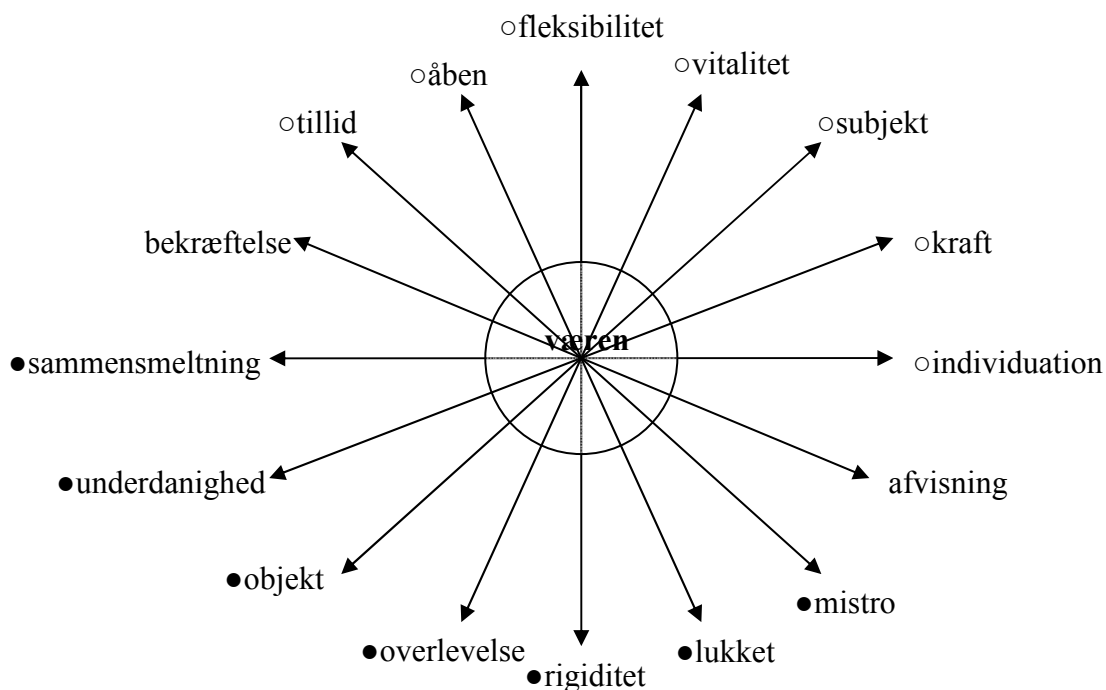
I eksempel 2 finder Jeppe ind i en anden stabilitet. Han trækker vejret, men bruger megen energi på at gøre dette, hvilket bl.a. manifesterer sig i den manglende variabilitet ift. brugen af underdelinger. Pulsen er stadig en smule ujævn og forceret, som om Jeppe i overdrevet grad er opmærksom på at holde sin vejrtrækning i gang.

I 3. eksempel har Jeppe nu så meget ro og tryghed, at han kan tage nogle dybe åndedrag. Han tør stoppe op og se sig omkring i sin verden, og han kan frigøre ressourcer til at eksperimentere med klang.

Jeppe udvikler sig fra eksempel 1 til eksempel 3 fra en person der kæmper for overlevelse til en der "bare lever". Der sker en bevægelse fra, at Jeppe's livsenergi er orienteret mod fremtiden til, at den er orienteret mod nutiden; Han bliver bedre til at være i nuet.

Processen, der sættes i gang gennem dette forløb, består i, at Jeppe bevæger sig fra yderpolerne af nogle bestemte adfærdsstrategier hen imod strategiernes modpoler. Således finder han ind i en balance, en begyndende værenstilstand (der her defineres som en afbalanceret position mellem de strategier, der kendetegner Jeppe væren i verden).

Nedenstående figur er en illustration af polerne mellem de karakteristika, der kendetegner Jeppe væren i verden. Endvidere illustrerer figuren hvordan disse karakteristika kan være placeret ift. hinanden og hvordan en balancetilstand mellem polerne udgør væren.



Jeppe væren i verden er i starten af forløbet karakteriseret ved sammensmeltning, underdanighed, objekt, overlevelse, rigiditet, lukket, mistro (Markeret med ● i figuren). Jeppe adfærd er i slutningen af forløbet karakteriseret ved begreberne tillid, åben, fleksibilitet, vitalitet, subjekt, kraft, individuation (Markeret med ○ i figuren).

Polerne "bekræftelse" og "afvisning" lader sig ikke så let placere ift. udviklingen i forløbet. Jeppe musikalske udtryk indeholder både dele af bekræftelse og afvisning gennem hele forløbet.

Forskellen mellem eksempel 1 og eksempel 3 er, at Jeppe i eksempel 1 ikke er synlig i sin afvisning

og bekræftelse, hvilket jeg tolker som et udtryk for, at Jeppe ikke kan mærke sine grænser og ikke har modet til at sige fra.

I eksempel 3 både afviser og bekræfter Jeppe mine indspil. Han er nu i stand til at lade sig inspirere af mig, men er også er i stand til at mærke egne grænser og præferencer og tør markere dette i musikken.

Når forløbet med Jeppe og IAP resultaterne tolkes i en eksistentiel kontekst, er det meningsfuldt at forstå den udvikling, der sker i Jappes musikudøvelse, som et udtryk for at hans oplevelse af væren i verden ændres. Jeppe bevæger sig fra at benytte nogle strategier, hvor han tilsidesætter sig selv, for at afholde sig fra faren for udslettelse til at udvide disse strategier med adfærd, hvor han prioriterer egne behov og præferencer. Denne ændring i strategier forekommer fordi han begynder at føle sig tryk i den musikterapeutiske relation og oplever sin væren i mitwelt anderledes.

I musikken kommer dette til udtryk ved, at Jeppe gennem forløbet udviser en bedre pulsfornemmelse, ved at tempoet sættes ned og ved at de kreative aspekter i musikken, bliver mere fremtrædende.

I IAP analyserne ses det ved, at Jeppe bevæger sig fra at være usynlig i rollefordelingen til at indtage rollen som leder.

Jeppe udtrykker sig i den sidste improvisation som et handlende individ, der erkender at livet kan leves, selv om døden og muligheden for udslettelse (eller omsorgspersonens udslettelse) er et uomgåeligt vilkår i hans liv. Han har erfaret at man kan opleve nærhed med andre mennesker uden at udslette sig selv og via de intersubjektive møder i musikken, er isolationen som grundvilkår mindre truende. Jeppe angriber nu de muligheder der ligger i friheden til selv at træffe valg, og ved at opleve tilfredsstillelse (og opbakning) ved de valg han træffer, er hans handlinger og den musikterapeutiske improvisation meningsfuld her og nu.

12. DISKUSSION

Som jeg belyste det i fortolkningsafsnittet, kan Jeppes udvikling i udtryk og interaktion med mig ses som manifestationer af en revision i Jeppes oplevelse af væren i verden.

Jeg vil i dette afsnit diskutere mulige forklaringer på, hvorfor denne udvikling finder sted ved at fokusere på den rolle, de signifikante øjeblikke og musikken spiller ift. dette. Diskussionen vil tage sit afsæt i analyseresultaterne og fortolkningen. Efterhånden bredes den ud til en mere generel diskussion om forandringsprocesser i musikterapi med populationen af børn på krisecenter. I denne forbindelse præsenteres en hypotetisk forklaringsmodel i en syntetisering mellem BCPSGs forståelse af forandringsprocesserne i terapi og en eksistentiel forståelse af klientens væren i verden. Til sidst vil jeg diskutere konsekvenserne af terapi i krisecentersetningen og af, at min kliniske indfaldsvinkel var 'musik som terapi'.

12.1. Ændringerne i Jeppes oplevelse af væren i verden

I den tid Jeppes familie er på krisecentret, iværksættes der flere tiltag, som alle har til formål at bedre opvækstvilkårene for Jeppe og hans søskende. Jeppe interagerer med fagpersoner, der har forståelse for hans situation og formår at give ham plads. Han oplever sin mor blive styrket og komme i kontakt med sine grænser og han kan se frem til at skulle flytte til et nyt hjem uden voldsmanden. Jeg anskuer derfor Jeppes udvikling gennem tiden på krisecentret som værende forårsaget af multiple faktorer.

Musikkens rolle

Det er dog min opfattelse at musikterapien har åbnet op for veje, som vanskeligt kunne åbnes via de socialpædagogiske tiltag, der tilbydes på krisecentret. Som argument for denne opfattelse, vil jeg her bringe et citat af den danske musikterapeut og forsker Niels Hannibal. Han skriver:

"Musikken har i forhold til anden interaktion den fordel, at det semantisk meningsgivende element er mindre dominerende. Derfor er muligheden for opmærksomhed på netop det nonverbale større. I forhold til teorien om "the moment of meeting" [mødeøjeblik. red.], (...), er denne gensidige regulering af de individuelle implicite relationelle mål både synlig, hørbar og mærkbar i musikken." (Hannibal 2000 s. 87)

At musicere sammen frigør opmærksomheden fra ord, og leder den over til de nonverbale processer. Dette kan bringe parterne tilbage til de tidlige interaktionsformer mellem forælder og barn - med bl.a. imitation, turtagning og affektiv afstemning.

Ved at arbejde med relationelle problematikker i den musikalske modalitet, mindskes risikoen for intellektualisering. Herudover synliggøres og vægtlægges processer og dynamikker, der nemt overses eller ikke aktiveres i den verbale interaktion.

I musikken kan der hermed arbejdes med udredning såvel som revidering af klientens implicite relationelle viden. Hvordan revideringen af klientens implicite relationelle viden finder sted, vil blive diskuteret i afsnit 12.2.

Musikken kan desuden nære de 4 selv-oplevelser, der konstituerer fornemmelsen af et kerneselv (jf. afsnit 7.1.). Her knytter jeg an til den danske musikpædagogiske forsker Sven-Erik Holgersen, som ekspliciterer hvordan de fire selvoplevelser manifesterer sig i musikken:

Selv-handlen består i handlingen at musicere og opleve sig selv som centrum herfor.

Selv-sammenhæng forbindes med den subjektive oplevelse af, at musikalske forløb skaber sammenhæng, og at musikalske oplevelser kan forstås som selvspecificerende information og mening.

Selv-affektivitet omhandler at opleve og genkende forskellige følelseskvaliteter, der er relateret til en musikoplevelse eller musikalsk erfaring.

Selv-historie skabes fordi musikalsk mening er forbundet med steder, situationer eller kontekster og består i handlingen at musicere og opleve sig selv som centrum herfor. (Holgersen 2007)

At spille musik kan således give Jeppe en oplevelse af *at være* et handlende, sammenhængende, affektivt menneske med en historie.

At spille musik *med en anden*, der formår at rumme Jeppe, kan give ham en implicit oplevelse af at *verden har plads til ham* som et handlende, sammenhængende, affektivt menneske med en historie. Endvidere kan Jeppe blive *i stand til at agere* som et handlende, sammenhængende, affektivt menneske med en historie overfor omverdenen og sig selv. Dette kan ske ved at spille musik *med en musikterapeut*, der er trænet til at arbejde aktivt med overføring og modoverføring og er trænet i kliniske teknikker, der kan støtte, grounde, holde, udfordre, forstærke, reflektere Jeppes emotionelle materiale og regulere det intersubjektive felt.

Disse tre niveauer, der alle er til stede på en gang i musikterapiimprovisationerne, anser jeg som værende essentielle for at de signifikante øjeblikke opstår i musikterapien. Samtidig styrker de signifikante øjeblikke Jeppe's oplevelse af at 'være', 'have plads' og 'kunne agere' som et handlende, sammenhængende, affektivt menneske i verden. Hermed mener jeg at de signifikante øjeblikke i musikterapiimprovisationen opstår som følge af en øget fornemmelse og operationalisering af kerneselve, *samtidig med* at de signifikante øjeblikke øger og operationaliserer fornemmelsen af et kerneselv. Der opstår således en synergieffekt, hvor barnets fornemmelse af et kerneselv og de signifikante øjeblikke forstærker hinanden.

De signifikante øjeblikkes rolle

For at opnå en dybere forståelse af de interpersonelle processer, der opstår i de signifikante øjeblikke, vil jeg knytte an til Gro Trondalens Ph.d. forskning. Trondalen foretager en fænomenologisk undersøgelse af signifikante øjeblikke i musikterapi med unge mennesker med anoreksi. I sin diskussion af undersøgelsens fund, beskriver hun de signifikante øjeblikke som sekvenser "*hvor det fastlåste løses op*" (Trondalen 2004, s. 388). Jeg synes dette er en glimrende metafor for hvad der sker i de signifikante øjeblikke i improvisationerne med Jeppe, hvor jeg netop oplever, at han bryder ud af sine rigide strategier og udvider sine handlemuligheder.

Trondalen beskriver endvidere de signifikante øjeblikke som *intersubjektive reguleringssekvenser*, der indeholder høj grad af vitalitet, oplevelse af tilhørighed og gensidig anerkendelse. Det er disse fænomener, der bidrager til ændringer i de fastlåste adfærdsmønstre. (ibid. s. 402-403). Disse karakteristika kommer til udtryk i *nogle* af de signifikante øjeblikke med Jeppe. Eksempler på dette er s.ø.1.4.; turtagningen, hvor Jeppe spiller på blokfløjte og jeg på keyboard samt s.ø.2.4. hvor vi samarbejder om at finde ind i den fælles puls. I andre signifikante øjeblikke afspejler musikken ikke tilhørighed og gensidig anerkendelse. Ikke desto mindre er det min opfattelse, at disse karakteristika, om end de ikke er hørbare i musikken, er forudsætninger for, at de signifikante øjeblikke opstår.

Trondalens beskrivelse af øjeblikkene som intersubjektive reguleringssekvenser oplever jeg som et fælles karakteristisk træk ved de signifikante øjeblikke i terapien med Jeppe. Den intersubjektive regulering omhandler, at vi i fællesskab arbejder med at træde ind i en relation, hvor vi begge kan være autentisk tilstede. For Jeppe betyder det, at han frigør sig af sin sammensmeltningstrategi i udforskningen af, hvad relationen kan rumme.

Sammensmeltning anskues af Yalom (2004/1980) som processen, hvor mennesket ophæver bevidstheden om selvet og hermed sine jeg-grænser. Gennem musikken og sammenspillet bliver Jeppe bevidst om sine jeg-grænser. Dette oplever jeg som værende hørbart i musikken. En gryende bevidsthed om – og markering af - sine grænser, er en vigtig del af Jeppe's udvikling med at fundere sig i fornemmelsen af et kerneselv og være i verden som et autentisk menneske. I dette ligger der, ifølge Yalom, store udviklingspotentialer. Han siger:

”I og med at jeg ’et forholder sig autentisk til en anden, er det forandret, et andet end det jeg, der eksisterede før Du ’et. Det lærer nye sider af sig selv at kende, åbner sig op for den anden og sig selv.” (Yalom 2004/1980 s. 429)

I dette citat finder jeg det bemærkelsesværdigt, at Yalom fremhæver, at den autentiske forholdemåde skaber åbenheden overfor sig selv. Jeg forstår ’åbenhed overfor sig selv’ som en forudsætning for, at et menneske kan forholde autentisk til andre. Dette dilemma har karakter af ”Hvad kom først? Hønen eller ægget”-diskussionen. På samme måde som hønen og ægget, kan ’åbenhed overfor sig selv’ og ’at forholde sig autentisk til en anden’ anskues som hinandens forudsætning.

I Jeppe's tilfælde finder jeg det dog mest hensigtsmæssigt at beskrive hans udviklingsproces som værende igangsat af en øget tryghed, der skabte grundlaget for at Jeppe åbnede sig op for sig selv og derefter, at han kunne forholde sig autentisk til mig. Dette igangsatte en cyklisk proces, hvor øget ekstravert og introvert åbenhed styrkede Jeppe's fornemmelse af et kerneselv **og** hvor Jeppe's styrkede fornemmelse af et kerneselv medførte yderligere øgning af Jeppe's ekstra- og introverte åbenhed.

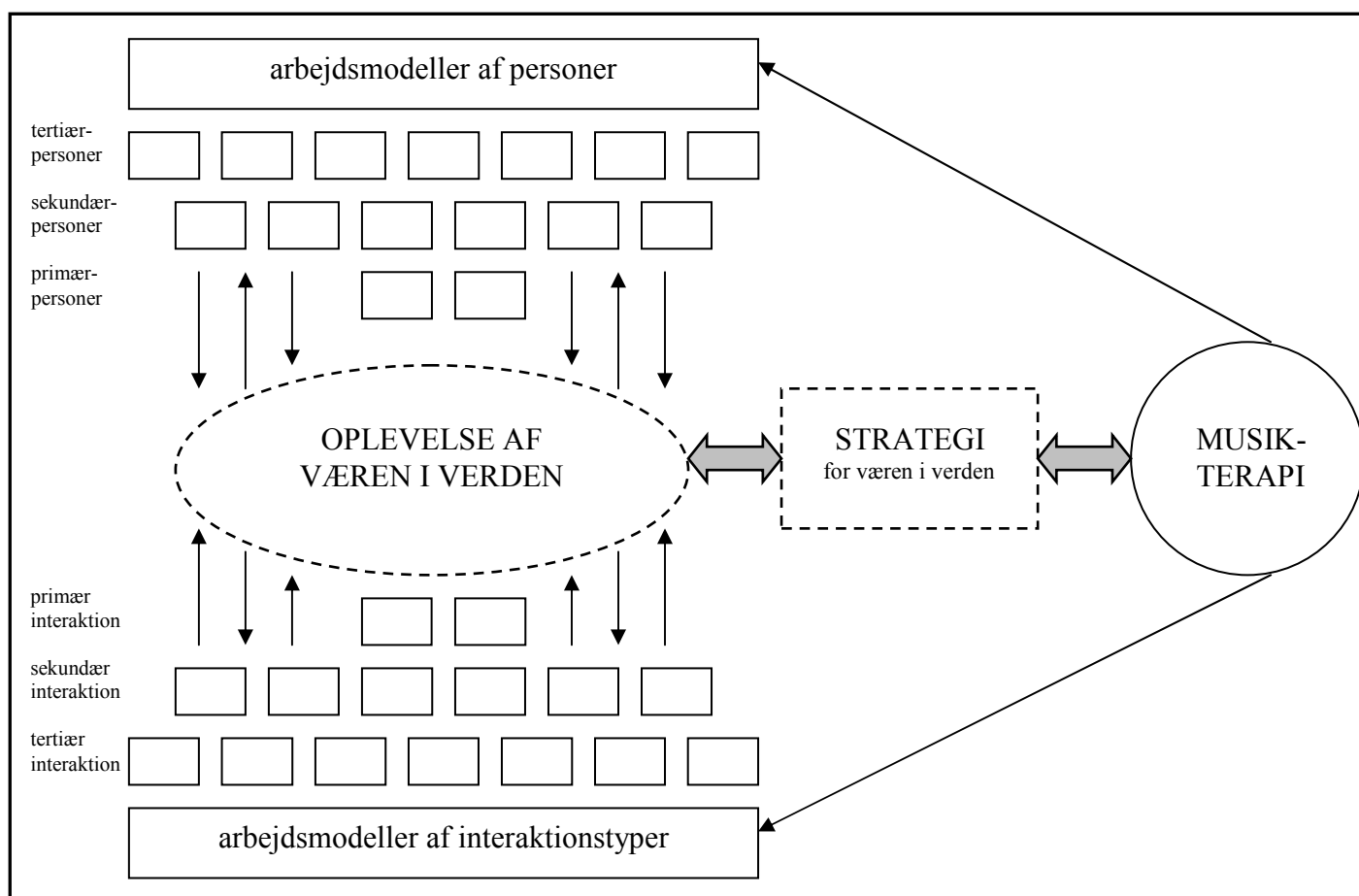
Med denne forståelse af Jeppe's udvikling i musikterapien, vil jeg nu diskutere hvorvidt og hvordan børns udvikling i terapirummet, kan influere på deres væren i verden. Jeg vil i det følgende opstille en syntese mellem Sterns udviklingspsykologi, BCPSGs terapiteori og Yaloms eksistentielle anskuelser.

Jeg vil bevæge mig til et nyt plan, hvor jeg ikke specifikt taler om Jeppe's tilfælde, men introducerer en overordnet forståelse af barnet udsat for vold i hjemmet. Jeg vil dog benytte eksemplerne med Jeppe til at konkretisere og uddybe mine anskuelser.

12.2. Forandringsprocesser i musikterapi

I forståelsen af, hvordan erfaringer fra musikterapirummet kan influere på barnets oplevelse af væren i verden, er det relevant at inddrage Sterns teori om arbejdsmodeller, hvor barnets minder om - og forventninger til - samspil med andre mennesker, kan ændres via oplevelser, der adskiller sig fra tidligere erfaringer med personer og interaktionstyper (jf. afsnit 7.1.).

Min forståelse af hvordan Sterns teori om arbejdsmodeller kan anskues i et eksistentielt perspektiv og hvordan barnets adfærd kan forstås ud fra dette, er illustreret i følgende model. Endvidere illustrerer modellen hvor min terapeutiske indsats er placeret ift. dette.



I modellen synliggøres min forståelse af, hvordan alle barnets arbejdsmodeller af personer og interaktioner til sammen skaber en gestalt, der rummer barnets oplevelse af væren i verden.

Visse mennesker og visse interaktioner har større vægt i denne gestalt end andre⁵².

Dette er illustreret via den hierarkiske opdeling af arbejdsmodellerne, benævnt primær, sekundær og tertiær personer/interaktion.

Barnet udvikler på grundlag af sin oplevelse af 'væren i verden' nogle strategier for at kunne eksistere. Barnets strategier kan have indflydelse på den musikterapeutiske proces fordi strategierne aktiveres i interaktionen mellem barn og musikterapeut.

Processerne i musikterapien kan dog også have indflydelse på barnets oplevelse af væren i verden, når musikterapeuten møder barnet i dets strategier. Herudover vil barnets relationelle oplevelser i musikterapien kunne føre til revideringer af barnets gestaltede arbejdsmodeller af interaktionstyper og personer.

Modellen angiver også, at barnets oplevelse af væren i verden kan påvirke dets gestaltede arbejdsmodeller af personer og interaktionsformer.

Med modellens antagelser ridset op, vil jeg nu uddybe og diskutere nogle af disse antagelser.

Hvilket udviklingspotentiale ligger der i at møde barnet i dets strategier?

Når jeg siger, at jeg møder barnet i dets strategier, mener jeg, at jeg giver plads til barnets strategier, har opmærksomhed på hvad strategierne gør ved mig, samt undersøger og synliggør strategierne i musikken. Mest essentielt for at møde barnet i dets strategier er dog, at jeg viser barnet min *ubetingede accept*.

At møde barnet i dets strategier vil kunne påvirke dets oplevelse af væren i verden direkte, fordi barnet oplever at der er plads til det i relationen. Det vil sige at verden bliver mere rummelig her og nu.

Disse fokuserer giver associationer til Rogers kernebetingsbetingelser for, at terapeutisk forandring kan finde sted. Disse kernebetingsbetingelser er:

1. At to personer er i psykologisk kontakt.
2. At klienten er i en tilstand af inkongruens.⁵³

⁵² F.eks. vil barnets arbejdsmodel af sin mor (i fald hun er den primære omsorgsperson) påvirke barnets oplevelse af væren i verden i højere grad end arbejdsmodellen af børnehavepædagogen. Ligeledes forestiller jeg mig, at barnets arbejdsmodel af, hvordan det er at være sammen med andre, når det er ked af det, vil have større betydning for barnets oplevelse af væren i verden end hvordan det er, at være sammen med andre, når man leger i sandkassen.

⁵³ Inkongruens= manglende overensstemmelse mellem personens samlede perceptioner og fornemmelser.

3. At terapeuten er kongruent og integreret i forholdet.
 4. At terapeuten oplever ubetinget accept af klienten.
 5. At terapeuten oplever empatisk forståelse⁵⁴ af klientens indre referenceramme og bestræber sig på at kommunikere denne oplevelse til klienten.
 6. At kommunikationen til klienten af terapeutens empatiske forståelse og ubetingede accept lykkes, i det mindste i minimal grad.
- (Rogers refereret i Hougaard 2004 s. 277).

Jeg forstår den primære årsag til forandringsprocessen med børnene på krisecenter som værende, at jeg kommunikerer min ubetingede accept til dem. Denne ubetingede accept er forankret i min empatiske forståelse, som igen er forankret i min integration i relationen. Jeg oplever således kernebetingelserne 3-5 som forudsætninger for at kernebetingelse 6 kan blive ført ud i livet. Med den ubetingede accept manifesteres næstekærligheden, som henvender sig direkte til barnets kerneselv: ”Jeg elsker dig ikke for det du gør. Jeg elsker dig fordi du er”.

På denne måde kan der brydes med den selvopretholdende onde cirkel, barnet kan være fanget i. Denne onde cirkel opstår fordi barnets strategier fremkalder bestemte reaktioner fra andre, hvilket over tid vil føre til stabile interaktionsmønstre i interpersonelle forhold (jf. Sullivan refereret i Hougaard 2004 s. 450). Reaktionerne fra omverdenen vil bekræfte barnet i, at strategierne er nødvendige for dets overlevelse.

I denne forbindelse, er det relevant at knytte an til begrebet ’*locus of control*’. ’Locus of control’ benyttes indenfor socialpsykologien og refererer til hvorvidt individet oplever *selv* at have kontrol over sit liv (indrestyring) eller om det oplever at være kontrolleret af ydre kræfter. (ydrestyring) (Reber & Reber 2001).⁵⁵

Karakteristisk for børnene på krisecenter er, at de er ydrestyrede. I interaktion med en anden person, oplever barnet således, at det er den anden, der har kontrollen. Samtidig modsætter barnet sig at overgive kontrollen til den anden via sine strategier for væren i verden.

⁵⁴ Rogers definerer empati som den korrekte oplevelse af klientens private verden eller indre referenceramme med dens følelsesmæssige komponenter og betydninger, som om det var ens egen, men uden at miste ”som om” kvaliteten.

⁵⁵ Locus: (nøjagtig angivet) sted. (Axelsen 1988)

Den person, der interagerer med barnet vil således blive inddraget i nogle komplekse dynamikker fordi barnet på en gang forventer at partneren tager kontrollen og modsætter sig dette.

Denne dynamik vil også forekomme i terapirummet og musikterapeuten må derfor være opmærksom på, om der opstår *parallelprocesser* i terapien, og om musikterapeutens modoverføringsreaktioner bevirker, at han/hun bliver endnu en person, der bekræfter nødvendigheden af barnets strategier.⁵⁶

Jeg tænker, at hvis terapeuten reagerer komplementært på barnets parallelprocessering, vil barnets strategier opretholdes. Denne anskuelse støttes af Priestley, der siger, at når terapeuten ikke er bevidst om en komplementær modoverføringsreaktion, vil klienten blive udsat for en negativ bekræftende oplevelse fordi klient og terapeut genoptager et uheldigt forhold fra klientens fortid. (Priestley 1994 s. 85).

Det er dog ikke alle, der mener, at de komplementære reaktioner skal undgås. Kiesler antager, at det er *nødvendigt* at terapeuten i den første fase forholder sig komplementært og lader sig fange ind i klientens relationsmønstre. Årsagen til dette er at terapeuten oplever klientens relationsmønstre, er et vigtigt diagnostisk middel til at forstå klientens interpersonelle problematikker (Kiesler refereret i Hougaard 2004 s. 454). Senere skal terapeuten dog forsøge at distancere sig for "*at få klienten til at opgive sine problematiske interpersonelle strategier*" (ibid.). Jeg vil give Kiesler ret i, at terapeuten ved at registrere sine komplementære reaktioner på barnets strategier, kan vinde vigtig information om, hvordan andre mennesker oplever interaktion med barnet. Dette kan informere om, hvad det er, der opretholder strategiernes onde cirkel. Men jeg finder det uforståeligt, at der skulle være en grund til at man som terapeut *reagerer* komplementært og lader sig fange ind i relationsmønstrene.

Således finder jeg større mening i Bowlbys tanke om, at terapeuten skal udfordre klientens modeller for interpersonelle relationer ved at indtage en fleksibel holdning, der er i modstrid med klientens

⁵⁶ Psykologen Claus Haugaard Jacobsen definerer parallelprocesser som fænomenet, hvor relationen mellem parterne i én situation (f.eks. mor-barn) gentages i relationen mellem parterne i en anden situation (f.eks. barn-terapeut). Den gennemgående person kan handle på to forskellige måder i denne parallelprocessering; enten indtager barnet samme position med mor og terapeut eller også indtager barnet morens position i situationen med terapeuten. (Jacobsen 2005, s. 31). I terapirummet kan parallelprocesserne medføre konkordante eller komplementære modoverføringsreaktioner hos terapeuten (Jacobsen 2005, s. 32). Ved den konkordante modoverføring indlever terapeuten sig empatisk i klientens situation og identificerer sig med klientens fantaserede selvrepræsentation. Grundlæggeren af Analytisk musikterapi, Mary Priestley kalder dette fænomen for empatisk modoverføring. Ved den komplementære modoverføring identificerer terapeuten sig med et af klientens *introjekter* [dvs. indre forestilling af en person eller dele af en person, som klienten har indoptaget i selvet] og overmandes af det (Priestley 1994, s. 85).

rigide og maladaptive forventninger (Bowlby refereret i Hougaard 2004 s. 455). Dette er hvad der sker, når jeg møder barnet med ubetinget accept.

Bowlbys ord har gjort mig bevidst om, at det at blive mødt med ubetinget accept, kan virke udfordrende for barnet, fordi terapeutens relationelle adfærd er forbundet med uforudsigelighed. Barnets implicite relationelle viden kan ikke hjælpe barnet ift. hvad det kan forvente af terapeuten, når denne møder barnet på en anden måde, end det er vant til at blive mødt.

Dette fænomen oplever jeg som værende tydeligt i eksempel 1 med Jeppe, hvor han gjorde sig usynlig i relationen, fordi han ikke vidste, hvordan han skulle reagere på min relationelle stil og endnu ikke havde opbygget tilliden til, at jeg ville ham det godt.

Så selvom jeg lavede støttende terapi på Krisecentret, skal graden af udfordringer, børnene oplevede i denne terapiform, ikke undervurderes.

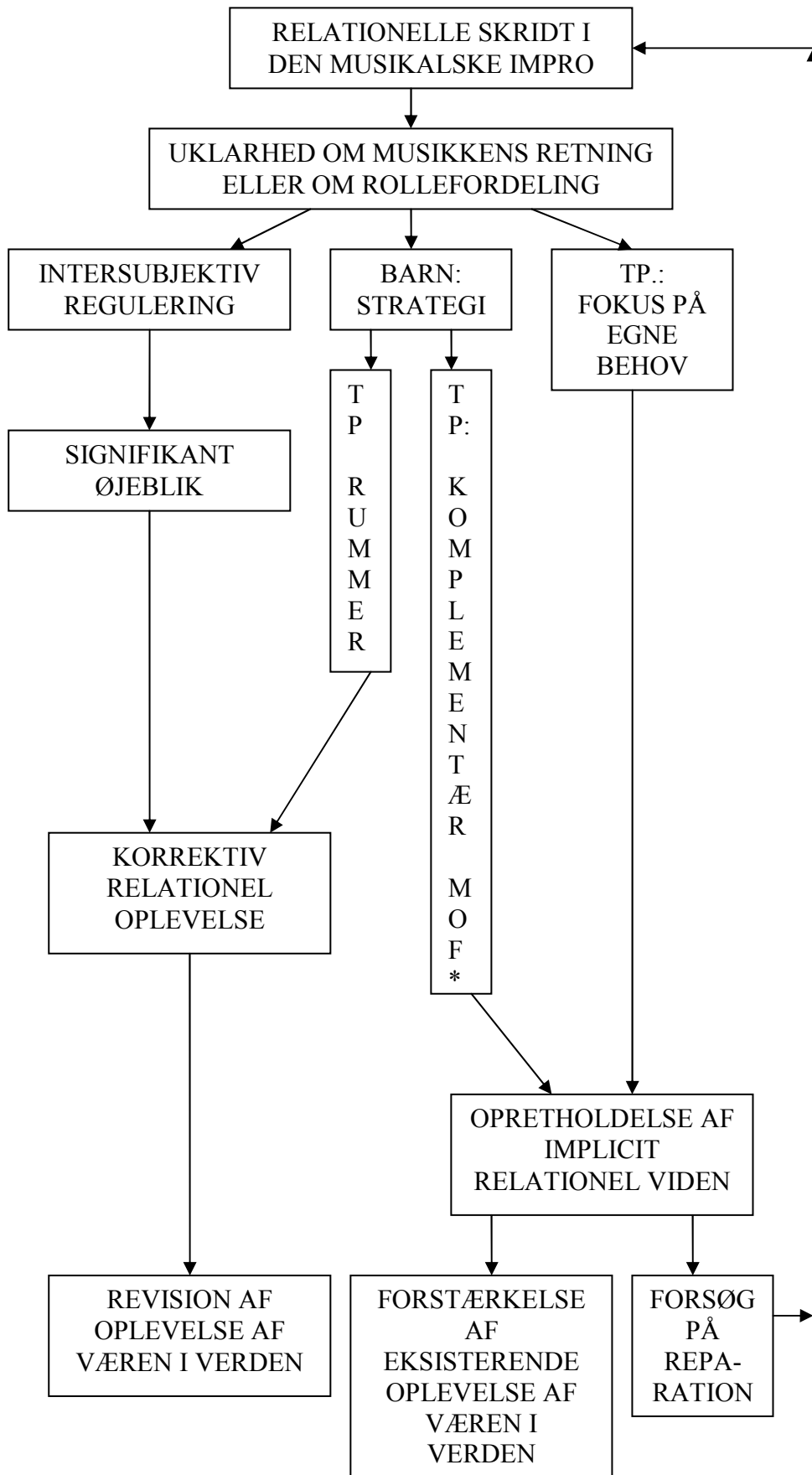
Den terapeutiske proces udfolder sig således, blandt andet fordi terapeuten *ikke* reagerer komplementært på barnets interpersonelle adfærd. Hermed revideres barnets implicite relationelle viden, hvilket kan stimulere det til at udvide sine strategier, for at kunne være i interaktionen. I de tilfælde hvor barnet mærker musikterapeutens ubetingede accept (og den bagvedliggende empati), hvad enten barnet er samarbejdsvilligt eller afvisende, opstår der en korrektiv relationel oplevelse, som henvender sig direkte barnets oplevelse af væren i verden.

Min konklusion lyder hermed: At møde barnets i dets strategier med ubetinget accept, signalerer en empatisk forståelse overfor dets situation. Samtidig udfordres barnet, fordi det ikke kan forudsige interaktionens udfald. Hermed opstår de korrektive relationelle oplevelser, som gør det muligt at henvende sig direkte til barnets oplevelse af væren i verden.

Relationelle processer i musikterapien

Denne konklusion er inkorporeret i udviklingen af en model (som præsenteres på næste side) over de mulige relationelle processer, der kan forekomme i musikterapien. Modellen er inspireret af Sterns model af forandringsprocesser i terapi (jf. afsnit 7.2.), men udvidet til at omfatte forskellige udfald af terapiprocessen og tilpasset så den rummer kernebegreberne, der er benyttet og deriveteret i dette speciale. Desuden er modellen specifikt opstillet til at forstå de relationelle processer med børn med utryk tilknytning.⁵⁷

⁵⁷ Denne model er altså ikke valid ift. klienter med tryk tilknytning.



Model. Relationelle processer i musikterapi med barnet med utryk tilknytning

* MOF: Modoverføring

Modellen viser, at klient og terapeut bevæger sig gennem terapien via de relationelle skridt i den musikalske improvisation. Der opstår uklarhed mellem parterne omkring musikkens retning eller parternes rollefordeling.⁵⁸ Dvs. der opstår en krise hvor relationens status quo trues og det intersubjektive felt udfordres (jf. afsnit 7.2.). Udfaldet af dette kan være, at parterne foretager en intersubjektiv regulering og på denne måde løser krisen. Andre muligheder er, at barnet benytter sine strategier for at afværge krisen eller at musikterapeuten kommer til at fokusere på egne behov⁵⁹.

Foretager klient og terapeut en intersubjektiv regulering, forekommer der et signifikant øjeblik; der sker en korrektiv relationel oplevelse og en revision af klientens oplevelse af væren i verden. Min forståelse af intersubjektiv regulering har klare paralleller til BCPSGs mødeøjeblik. Som det blev præsenteret i afsnit 7.2., antager BCPSG at der med mødeøjeblikke opnås en mere kompleks og sammenhængende tilstand af dyadisk bevidsthed. Dette medfører, at klientens arbejdsmodeller revideres, fordi gamle elementer af bevidstheden reintegreres i den nye bevidsthedstilstand (jf. afsnit 7.2). På denne måde ændres klientens implicite relationelle viden.

Yalom omtaler den terapeutiske effekt af møder på følgende måde:

Et møde med et andet menneske, selv et kortvarigt møde, forandrer én selv. Man internaliserer mødet, det bliver et indre referencepunkt, en varig påmindelse om, at det både er muligt og dybt berigende at etablere en dyb kontakt til et andet menneske. (Yalom 2004/1980 s. 419)

Yaloms citat rummer et aspekt af mødets effekt, som BCPSG ikke inddrager i deres ræsonnementer. Han fremhæver, at mødet vil blive erindret som en unik, særskilt oplevelse, mennesket ønsker at genopleve. Begge anskuelser i kombination, oplever jeg som værende meningsfulde for at forstå den terapeutiske effekt af de signifikante øjeblikke.

Ved at have succesoplevelser med intersubjektiv regulering, vil barnet revidere sine arbejdsmodeller af samvær med andre. Barnet vil på en gang opleve at verden er mere rummelig end forventet og at barnet formår at være et handlende individ i denne verden.

⁵⁸ Dette svarer til BCPSGs 'nu-øjeblik'

⁵⁹ Disse behov kan f.eks. omhandle musikterapeutens eget emotionelle/relationelle materiale eller musikterapeutens ambitioner for terapiens udvikling.

Derudover tænker jeg, at barnet, når det oplever hændelser, der er unikke og adskiller sig fra barnets andre interaktionsoplevelser, vil erindre disse som særskilte, ikke-generaliserede hændelser, følelser og kropsfølelser, der kan fremkaldes i hukommelsen.

Netop dette aspekt forklarer hvorfor de signifikante øjeblikke, der opstår i musikterapi, kan influere direkte på barnets oplevelse af væren i verden og at dette ikke udelukkende sker gennem en revision af arbejdsmodellerne. I det øjeblik de signifikante øjeblikke opstår, er barnets væren i verden en anden fordi barnet ”overtager sin eksistens ved at eksistere” (jf. Heidegger, afsnit 4.1.3.). Dette gør barnet ved at træde frem, ved at tage ansvar i relationen, og ved at initiere de intersubjektive reguleringer. I de øjeblikke hvor barnet gør sig fri af sine strategier, gør det sig fri af at være dikteret af sine livsvilkår. Og når erindringerne om de signifikante øjeblikke aktiveres i hukommelsen, vil barnet således, i dét øjeblik, opleve sin væren i verden som forandret.

Men ikke alle relationelle processer i musikterapi ender i signifikante øjeblikke. Det kan forekomme, at enten barnet eller terapeuten griber til sine typiske strategier, når sammenspillet bliver for udfordrende.

Som modellen viser, finder jeg, at korrektive relationelle oplevelser også kan forekomme hvis barnet tyer til sine strategier, men terapeuten formår at rumme disse (jf. diskussionen om terapeutens ubetingede accept). Her er det musikterapeuten der initierer korrektionen (modsat ved de signifikante øjeblikke, hvor der er tale om et samarbejde mellem barnet og terapeuten). Dette medfører at disse korrektive oplevelser ændrer klientens oplevelse af kontekstens rummelighed, men ikke oplevelsen af egen handlekraft. Der ligger dog også meget vigtige erfaringer i denne proces, hvor musikterapeuten rummer barnets strategi og formår at signalere dette i musikken. Her bliver barnets strategi anerkendt som et aktivt valg og barnet oplever at dets grænser respekteres.

Formår terapeuten ikke at rumme klientens strategier og reagerer terapeuten i stedet med en komplementær modoverføringsreaktion, vil klientens implicite relationelle viden opretholdes. Resultatet af dette vil være, at klientens eksisterende oplevelse af væren i verden bliver bekræftet og forstærket, *hvis ikke* terapeuten gør forsøg på at *reparere* relationen, og tager initiativ til at parterne genoptager de relationelle skridt i improvisationen.

At der foretages reparationer i det terapeutiske rum anser jeg som en vigtig erfaring for barnet på krisecenter, som har oplevet at konflikter ”løses” med fysisk eller psykisk vold. Barnet har

mulighed for at få korrigeret sine arbejdsmodeller af følgerne af konflikter og få nogle redskaber til hvordan man arbejder sig ud af konflikter og afvisningsproblematikker uden at bruge vold.

Jeg mener, at de største og vigtigste terapeutiske forandringer sker via de signifikante øjeblikke, hvor parterne begge bidrager til den intersubjektive regulering, hvor parterne træder autentisk ind i relationen og barnet oplever at det ikke blot er verden, der ændret sig, men også sig selv. Jeg mener dog at de andre relationelle processer, der blev præsenteret i modellen, er erfaringer der kan styrke barnet og give det de nødvendige redskaber til at kunne foretage den intersubjektive regulering og være i verden som et handlende, sammenhængende, affektivt individ med en historie.

Med dette mener jeg *ikke*, at terapeuten skal bestræbe sig på at reagere komplementært på barnets strategier eller på at fokusere på egne behov for at barnet kan erfare den efterfølgende reparationsproces. Men når det sker, er der også noget at lære af disse relationelle situationer.

12.3. Forandringsprocesserne i korttidsterapi og 'musik som terapi'

Korttidsterapi

Af stor betydning for forandringsprocesserne i musikterapien på krisecentret, er de meget korte forløb. Den empiriske del af dette speciale har vist, at der kan forekomme forandringer i musikken på ganske få sessioner.

Det kan dog virke paradoksalt at tro, at nogle få positive oplevelser af at kunne være i verden som et handlende, sammenhængende, affektivt individ med en historie, kan gøre nogen forskel ift. de adskillige oplevelser, barnet har med manglende rummelighed og afvisning. Barnets interaktionsoplevelser kan anskues som lodder til en gammeldags loddevægt. I den ene skål kommes oplevelser, der har været skadelige eller hæmmende for barnets udvikling, mens der i den anden kommes oplevelser, der har været positive for barnets udvikling. For mange børn på krisecenter vil skålen med skadelige oplevelser have så stor en overvægt at det kan synes håbløst at forsøge at udligne denne. Således rejser også spørgsmålet i hvilken grad barnets gestaltede arbejdsmodeller revideres via oplevelserne fra musikterapien, når forløbene er så korte.

Yaloms forståelse af møder (og hermed signifikante øjeblikke) som 'evige referencepunkter' (jf. afsnit 12.2) tilskriver dog disse enkeltstående oplevelser en længerevarende terapeutisk værdi: Når disse 'evige referencepunkter' aktiveres i hukommelsen, vil de, i det øjeblik, overstråle barnets grundtilstand af væren i verden og aktivere en værenstilstand, der er forankret i kerneselvet.

Jeg ser musikterapien som en måde at støtte op om barnet her og nu, og som en måde at gøre barnet opmærksom på sine ressourcer. Hertil skabes der i musikterapien disse evige referencepunkter, hvor barnet siden hen kan genkalde sig oplevelsen af at være et handlende, sammenhængende, affektivt individ med en historie. Den længerevarende terapeutiske værdi af musikterapiforløbet vil dog være betinget af, at barnet gennem sit liv, møder andre mennesker, der kan rumme og anerkende det og fylde lodder med positive oplevelser i vægtskålen. Jeg anser således ikke Jeppe eller nogle af de andre børn som ”færdigbehandlede” efter disse få sessioners musikterapi. Jeg har igangsat en proces og bærer på håbet, at den vil blive fulgt op af andre.

Musik som terapi

Et andet aspekt af musikterapien på krisecentret, som er relevant at diskutere er, at jeg har lavet ’musik som terapi’ og kun meget sjældent har inddraget verbalisering i terapien. Hvorvidt verbalisering i musikterapi er nødvendigt, diskuteres mellem - og indenfor de forskellige musikterapeutiske retninger. En fortaler for verbaliseringens nødvendighed i musikterapi er Mary Priestley⁶⁰, der mener at klienten bør bevidstgøre de indre bevægelser, musikken har fremprovokeret gennem verbalisering. Nordoff & Robbins⁶¹ anser derimod selve musikken som katalysator for forandringer hos klienten og anbefaler at verbalisering så vidt muligt undgås. (Bruscia 1987). Disse forskellige synspunkter skal ses i lyset af, at Analytisk Musikterapi og Kreativ Musikterapi oprindeligt er udviklet til to meget forskellige klientgrupper⁶². Siden har retningerne tilpasset sig flere populationer, og derfor er der i dag analytisk orienterede musikterapeuter, der arbejder med ’musik som terapi’ og kreative musikterapeuter, der inddrager verbalisering i deres arbejde. Hvorvidt ’musik som terapi’ eller ’musik i terapi’ er det mest hensigtsmæssige, afhænger af klientpopulationen og målsætningen for terapien.⁶³

⁶⁰ grundlægger af Analytisk Musikterapi.

⁶¹ grundlæggerne af Kreativ Musikterapi

⁶² Priestley udviklede primært Analytisk Musikterapi til at arbejde med psykiatriske klienter og til vækstarbejde med private klienter, mens Nordoff og Robbins udviklede Kreativ Musikterapi til børn med autisme og emotionelle forstyrrelser.

⁶³ Bruscia fremhæver, at alle de retninger han gennemgår i bogen ”Improvisational Models of Music Therapy” i en eller anden grad inddrager både ’musik som terapi’ og ’musik i terapi’ i behandlingen. Nogle retninger bruger musikken som- og i terapien parallelt, mens andre retninger bruger den ene indfaldsvinkel i nogle faser i terapien og dernæst skifter til den anden (1987 s. 503)

Parallelt med verbaliseringens rolle i musikterapi diskuteres det indenfor verbalterapierne, hvorvidt indsigt er en nødvendighed for terapeutisk forandring. Hougaard fremhæver, at man i det tyvende århundrede anså forbindelseslinjen mellem indsigt og psykoterapi som selvfølgelig. Denne opfattelse blev imidlertid anfægtet i 1960'erne af adfærds- og systemorienterede terapeuter, der anså klientens indsigt som et relativt betydningsløst biprodukt af den terapeutiske forandringsproces. (Hougaard 2004, s. 493) I dette speciale står desuden BCPSG som repræsentant for holdningen, at fortolkning og indsigt hverken er en nødvendig eller tilstrækkelig betingelse for forandring i psykoterapi (jf. afsnit 7.2).

Efter min mening, må man i diskussionen om 'musik i terapi' kontra 'musik som terapi' og om nødvendigheden af indsigt, udover at tage højde for populationen og målsætningen, *også* tage højde for hvilke rammer der arbejdes indenfor.

Set i lyset af forløbenes varighed og de opstillede målsætninger (der var tilpasset terapiens varighed og mulighed for pludselige afbrydelser) ser jeg ikke nogen særlig fordel i at inddrage verbalisering i krisecentersætningen. Havde jeg været sikker på at have et vist antal sessioner til rådighed, ville jeg med *nogle* børn, have opstillet målsætninger af mere eksplorativ og/eller bearbejdende karakter. Her ville verbalisering have været et relevant redskab at inddrage i processen.

Jeg vil slutte dette afsnit af med at slå fast, at der *er* indskrænkede udfoldelsesmuligheder for terapeutisk arbejde på krisecenter. Jeg har i denne setting fået udvidet min opfattelse af, hvad musikterapi kan være og hvad der skal til for, at det kan have en effekt. På krisecentret har der ligget en stor opgave ift. at tilpasse terapien til denne udfordrende og uforudsigelige kontekst og til denne population af børn, som, i mere eller mindre grad, er truet på deres eksistens.

Jeg har hermed været udfordret til at fokusere på - og finde mulighederne i de rammer der var, frem for at lade mig hæmme af de begrænsninger, rammerne indgød.

Jeg skatter disse erfaringer fra min praktik højt og glæder mig over at have oplevet, hvordan musikken kan finde vej ind af selv de mindste sprækker og bringe vækst.

13. KONKLUSION

Med udgangspunkt i IAP-analyser af musikterapiimprovisationer indeholdende signifikante øjeblikke, fortolkning, diskussion og syntetisering af udviklings- og terapiteori, er jeg i denne proces nået frem til følgende erkendelser:

I fortolkningen af IAP-analyserne erfarede jeg, at de signifikante øjeblikke opstår og får deres terapeutiske effekt, når barnet bringer sig selv ind i den terapeutiske/musikalske relation og oplever at relationen kan bære det, barnet bringer ind. Herigennem bevæger barnet og musikterapeuten sig til nye relationelle niveauer.

De signifikante øjeblikke kan igangsætte en proces, hvor barnet bliver mere og mere bevidst om relationens kraft og om sin autonomi; sine handlemuligheder og handlekraft i det musikterapeutiske rum. Som følge af denne proces vil barnets oplevelse af væren i mitwelt revideres. Ligeledes vil barnets oplevelse af sin autonomi medføre en revision af eigenwelt, og følgerne af dette vil være en ændring i barnets oplevelse af umwelt. Barnet vil opleve livets grundvilkår som mindre truende overfor dets eksistens.

I diskussionen blev følgende erkendelser derivet: De signifikante øjeblikke opstår som følge af en styrket fornemmelse af et kerneselv og kan beskrives som 'intersubjektive reguleringssekvenser', hvor det fastlåste løses op og klienten udvider sine handlemuligheder i relationen. Oplevelsen af at initiere denne proces, og af at relationen lader sig regulere, bevirker at fornemmelsen af et kerneselv styrkes. Der opstår således en synergieffekt mellem klientens oplevelse af en mere rummelig relation og en styrket fornemmelse af et kerneselv. Oplevelsen af en rummelig relation både støtter og udfordrer klienten til nye handlemuligheder.

De signifikante øjeblikke influerer på klientens oplevelse af væren i verden på to niveauer. Et niveau er, at øjeblikkene medfører en revision af klientens arbejdsmodeller. Et andet niveau er, at når de signifikante øjeblikke opstår, er klientens væren i verden en anden fordi klienten, med Heideggers ord; "overtager sin eksistens ved at eksistere". I dette øjeblik gør klienten sig fri af sine strategier, og indtager en autentisk rolle i relationen. Disse 'her og nu'-oplevelser er af stor vigtighed for den terapeutiske forandringsproces, når terapiforløbene har kort varighed.

Fælles for børnene på krisecenter er, at de har haft utryghed som grundvilkår og at de oplever sig ude af stand til selv at kontrollere deres verden. Når musikterapien foregår i en krisecentersetting,

influerer de signifikante øjeblikke på klientens væren i verden, ved at barnet i højere grad oplever sig som et handlende, sammenhængende, affektivt individ med en historie. De korte forløb, der kendetegner terapien i denne setting, bevirker, at de signifikante øjeblikke vil foregå på relationelle niveauer, der handler om at skabe tryghed og tillid.

Hermed kan jeg konkludere:

De signifikante øjeblikke, der opstår i musikterapeutiske improvisationer på krisecenter, kan influere på barnets oplevelse af væren i verden, fordi der sker en løsrivelse fra den fastlåste position, barnet oplever sig i. I de signifikante øjeblikke oplever barnet, at verden er rummelig og at det kan være i verden som et handlende, sammenhængende, affektivt individ med en historie. Hermed styrkes barnets fornemmelse af et kerneselv. Følgerne af en mere rummelig verden og et styrket kerneselv er, at livets grundvilkår opleves mindre truende overfor barnets eksistens.

De signifikante øjeblikke opstår når barnets eksisterende oplevelse af væren i verden udfordres og barnet samtidig oplever tilstrækkelig rummelighed i relationen til at udvide sine handlemuligheder og hermed sin væren i verden.

Med de signifikante øjeblikke sker der en revision af barnets arbejdsmodeller. Samtidig ændres barnets oplevelse af væren i verden *i øjeblikket*, fordi barnet overtager sin eksistens ved at eksistere.

14. PERSPEKTIVERING OG METODEKRITIK

Som afslutning på dette speciale ønsker jeg at diskutere valget af metode og brugen af denne. Ligeledes vil jeg bringe nogle perspektiver på hvordan denne hermeneutiske undersøgelse kunne underbygges og næres yderligere.

Dette afsnit er således en blanding af en perspektivering og en metodekritik, hvor jeg i forbindelse med opridsningen af problematikker eller udviklingspotentialer i forbindelse med metoden (hvor det er relevant) vil bringe perspektiverende betragtninger i umiddelbar forlængelse heraf.

Først diskuterer jeg konsekvenserne ved dobbeltrollen som terapeut og forsker. Hernæst vil jeg diskutere IAPs svagheder og styrker som analysemetode. Til slut vil jeg præsentere en anden teoretisk tilgang til forståelsen af signifikante øjeblikke, som kunne have bidraget til en udvidelse af erkendelsesprocessen i denne hermeneutiske undersøgelse.

14.1. Dobbeltrollen som terapeut og forsker

En udfordring, adskillige musikterapeuter konfronteres med, er at skulle finde sig til rette i dobbeltrollen som terapeut og forsker. Dette har også været en del af min virkelighed i dette projekt. En ulempe ved at have været terapeut på sit eget forskningsprojekt, er risikoen for at bias, overførings- og modoverføringsreaktioner forvrænger data og bliver styrende for undersøgelsens resultater. (Ansdell & Pavlicevic 2001). En fordel er, at mine subjektive oplevelser (herunder modoverføringsreaktioner) kan benyttes som informative data i forskningsprocessen (jf. *ibid.*). Det er tankevækkende, at det er stort set de samme faktorer, som udgør fordele og ulemper ved dobbeltrollen. Dette illustrerer, at det, i den kvalitative forskning, ikke er et mål at forholde sig objektivt til fænomenerne. Derimod er det vigtigt, at forskeren er i stand til at bruge sin subjektivitet disciplineret. Begrebet *disciplineret subjektivitet* benyttes af Smeijsters (1997) om at forskeren er trænet – via supervision – til at udforske sin modoverføring. Også Inge Nygaard Pedersen benytter dette begreb i den kliniske kontekst og definerer det som:

”...det, at være subjektivt til stede og samtidig være medsvingende i forhold til patientens univers.” (Pedersen 2000 s. 88).

I denne tilstand er mange opmærksomhedsfelter aktiveret samtidig. Pedersen lægger vægt på nødvendigheden af at terapeuten skal lære...

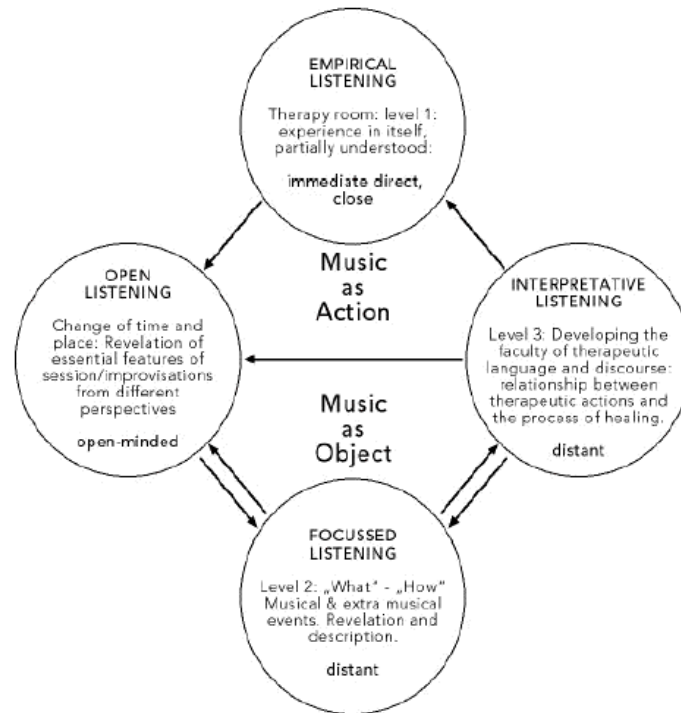
”...at være ekstra sensitiv empatisk indefra, og samtidig kunne mærke, når noget overvælder hende/ham eller slet ikke når terapeuten udefra. Endelig skal terapeuten prøve at forstå og bevidstgøre eventuelle farer for empathiske, sanssemæssige fejlfortolkninger.” (Pedersen 2000 s. 89)

Dette anskuer jeg som værende af stor vigtighed, ikke blot for klinikerne, men også for den kvalitative forsker. Udforskningen af min modoverføring er en af de foranstaltninger jeg har foretaget for at sikre mig en disciplineret subjektivitet gennem undersøgelsen: Jeg har tidligere, sideløbende med terapiforløbet og efterfølgende (bl.a. i forbindelse med min formidlingseksamen på 9. semester), arbejdet med at afdække de modoverføringsreaktioner, der opstod i forløbet med Jeppe. Derfor mener jeg at mit grundlag for at vurdere hvilke perspektiver, der kan være styret af modoverføringsreaktioner, er velfunderet. Hermed oplever jeg at have været i stand til at bruge mine modoverføringsreaktioner som en ressource, frem for en faktor, der fastlåste min erkendelsesproces.

Jeg har desuden forsøgt at holde mig åben for nye perspektiver ved at foretage IAP analyserne tre gange (=gentagen observation og analyse, jf Smeijsters 1997 s. 18) i erkendelsen af, at mit forståelsesgrundlag udvikler sig gennem hele forskningsprocessen.

Min dobbeltrolle som terapeut og forsker spiller også ind på *hvordan* jeg lytter til musikken. Derfor er en bevidsthed om dette nødvendig for at sikre mig, at data behandles åbent og validt. Musikterapeuten Gudrun Aldridge (2002) opstiller fire modi for lytning til terapimusik⁶⁴ og placerer disse i et system, hun kalder for 'Cycle of listening':

⁶⁴ Disse modi er: **Empirisk lytning:** Lytning, der foregår i det terapeutiske rum. Der fokuseres på oplevelsen i sig selv. Lytningen er umiddelbar og direkte og musikken forstås kun delvist (idet musikken opleves i øjeblikket). Det er en organiseringsproces, hvor mening tillægges det hørte. **Åben lytning:** Lytteren er trådt ud af det terapeutiske rum, er fordomsfri og forsøger at give plads til intuition. Essentielle kendetegn ved musikken træder frem. **Fokuseret lytning:** Denne lyttemodus er karakteriseret ved afstand fra den oprindelige begivenhed. Musikken fremstår som objekt. Lytteren kan fokusere sin opmærksomhed mod afsløring og beskrivelse af karakteristiske elementer af det musikalske og det ekstramusikalske materiale. **Fortolkende lytning:** Lytningen sker med en distance fra den oprindelige begivenhed og fokuserer på at udvikle en terapeutisk diskurs, hvor relationen mellem de terapeutiske handlinger og de helende processer er i centrum. (Aldridge, G. 2002).



'Cycle of Listening'. Fra Aldridge, G 2002 s. 10.

Systemet er et redskab til at sikre en valid proces, der bevæger sig fra oplevelsen af musikken i terapirummet (den empiriske lytning) over beskrivelse og analyse hen imod fortolkning af musikken.

Terapeuten kan bevæge sig frem og tilbage i systemet og kontrollere validiteten af den enkelte modus sat i sammenhæng med en anden modus. Med redskabet kan terapeutens tavse viden ekspliciteres og gøres forståelig for andre. (ibid.)

Jeg anser ekspliciteringen af de fire modi og redskabet 'Cycle of Listening' som et relevant bidrag til at sikre validiteten i dette projekt, ved at systemet både rummer terapeutens subjektive oplevelser fra terapien og forskerens mere distancerede tilgang til musikken. Ifølge Aldridge kan disse to modi sameksistere og nære hinanden.

I nærværende undersøgelse anser jeg den fokuserede lytning (bestående af IAP-analyserne) som en brobyggende instans mellem en musikterapinovices oplevelser i musikterapiimprovisation og nogle valide fortolkninger af den terapeutiske proces. På trods af at den fokuserede lytning både er subjektiv og selektiv, muliggør den en blotlæggelse af aspekter i musikken, der kan korrigere eller udvide min forståelse af musikterapiprocessen.

14.2. Brugen af IAP

I forlængelse af det ovenstående, vil jeg her fremhæve, at jeg oplever IAP-metoden som et glimrende redskab til at anspore forskeren i at fokusere på sin umiddelbare oplevelse (frem for at basere sine oplevelser på tidligere fornemmelser og ad hoc tolkninger), fordi der fokuseres på *et* musikalsk element og *en* profil ad gangen. Dette oplever jeg som værende en støtte ift. at kunne frigøre mig af min bias og fokusere på musikken som den udfolder sig. Der opstår således et værdifuldt felt mellem de systematiske og umiddelbare oplevelser af musikken og mine kropslige, visuelle og emotionelle erindringer fra selve terapisessionen. Sidstnævnte kan drages frem for at vurdere hvorvidt IAP scoren er i overensstemmelse med tidligere fornemmelser og tolkninger. Er dette ikke tilfældet vil endnu en fokuseret lytning føre til, enten at jeg når frem til en anden IAP score, eller får revideret/udvidet min overordnede oplevelse af forløbet. Denne dialog mellem erindringer fra terapirummet og den fokuserede lytning, fremmer den disciplinerede subjektivitet, der vil muliggøre en tolkning, der er meningsfuld, valid og nærværende.

Den største udfordring i brugen af IAP har været ikke at lade volumen aspektet spille ind på scoringen af de andre musikalske skalaer. Jeg er gennem processen blevet bevidst om, at jeg forbinder en kraftig volumen med at tage lederskabet. Derfor har jeg måttet være meget bevidst om ikke at score Jeppe som leder ift. en rytmisk figur, blot fordi han spillede den kraftigt. Jeg oplever dog at jeg med min bevidsthed herom, har fralagt mig denne tendens. Dette forhold belyser vigtigheden og relevansen af, at jeg har foretaget analyserne tre gange.

Ud over at jeg er blevet bedre til at skille de musikalske elementer ad, er jeg blevet styrket i at fokusere på min umiddelbare oplevelse (frigøre mig af bias). Herudover er jeg blevet mere konsistent i scoringerne af profilernes gradienter på tværs af eksemplerne.

At analyseresultaterne fra de tre runder, ikke altid er overensstemmende (jf. bilag 7) anser jeg primært som værende forårsaget af, at jeg er blevet dygtigere til at udføre analysen. Mit lytteperspektiv har ændret sig således, at jeg er blevet trænet i at kunne være i den fokuserede forskers rolle.

Til styrkelse af reliabiliteten i dette projekt, kunne det have været relevant at foretage en triangulering, hvor en eller flere musikterapeuter foretog analyseproceduren på de tre eksempler. Denne inddragelse af andres subjektive oplevelser af autonomiforholdet og variabiliteten i

musikken, kunne have bidraget med nyttig information om, hvorvidt der er konsensus blandt musikterapeuters oplevelse af begivenheder i musikken. Ligeledes kunne det have været et interessant redskab til at gøre mig opmærksom på de bias der følger med at have været i dobbeltrollen som terapeut og forsker. Den primære årsag til at en sådan triangulering ikke har fundet sted, ligger i specialets tidsmæssige og ressourcemæssige snævre rammer.

Et uventet udfald af analyseresultaterne af improvisationerne med Jeppe er, at de signifikante øjeblikke ikke medfører øjeblikkelige ændringer i IAP-scoren. Med de signifikante øjeblikke følger som oftest en karakterændring i musikkens udtryk, som kun sjældent registreres i IAP-scoren. F.eks. kan Jeppe begynde at spille hurtigere, eller veksle mellem mange instrumenter, uden at dette manifesterer sig i en ændring i autonomiforholdet eller variabilitetsgraden i de musikalske skalaer, jeg har valgt at score.

I denne undersøgelse har dette både været en styrke og en svaghed i besvarelsen af problemformuleringen. Jeg har somme tider savnet en synliggørelse af disse karakterændringer i musikken. I fortolkningen af analyserne har jeg da også valgt at inddrage nogle tolkninger af musikkens specifikke forløb (f.eks. ændringerne i Jappes tempo) for at ud- og underbygge mine tolkninger.

Styrken ved IAPs fokus er, at det forhindrede mig i at lade mig forføre af musikkens æstetiske elementer. I spændingsfeltet mellem at have interesse for musikkens faktiske udvikling og IAP analysen, er jeg blevet bevidst om følgende: Musikken kan ændre sig meget og Jeppe kan gøre mange forskellige ting, uden autonomiforholdet eller variabilitetsgraden ændres.

Dette oplever jeg som værende en meget vigtig erfaring, der bevidner, at man, ved valget af analysemetode, åbner nogle døre og lukker nogle andre.

Et andet forhold, der har overrasket mig er, at jeg ikke altid kan score Jeppe ift. autonomiprofilen. Der opstår til tider en kvalitet i Jappes musik, der ikke kan registreres i IAP-systemet, en kvalitet, der kan betegnes som: ”at være i sit eget”.

Jeg har i mine litteraturstudier af forskning med brug af IAP, ikke fundet andre, der oplever lignende problemer med at placere deres klienter ift. autonomiprofilen (eller andre profiler). Dette er muligvis forårsaget af, at måden Jeppe er til stede på i musikken, er usædvanlig.

Det kan synes paradoksalt at analysere Jappes musik i en profil, det (til tider) ikke er muligt at placere ham i.

Samtidig er det ved at have fokus på dette aspekt, at det dybt essentielle kommer frem: Jeppe er en dreng, der har så svært ved at finde plads til sig selv i mitwelt, at han ikke engang kan finde ind på en plads i et scoringssystem.

Ved at udvælge de musikalske skalaer, jeg oplevede som værende mest fremtrædende i hvert eksempel, har jeg vanskeliggjort sammenligningsgrundlaget mellem analyserne af de tre eksempler en smule. Det kunne have været en mulighed at udvælge tre musikalske skalaer for hver profil, som skulle analyseres i alle tre eksempler. Det har dog været meningsfuldt at fokusere på de musikalske skalaer, der var mest fremtrædende i hvert eksempel, fordi de var mest informative om Jappes musikudøvelse. Her har jeg måttet afveje hvorvidt det var vigtigst at eksemplerne kunne sammenlignes eller at eksemplerne blev præsenteret ud fra de skalaer, der bedst illustrerede deres særpræg. Når det stilles op på denne måde, mener jeg, at mit valg var det rigtige.

Overordnet vurderer jeg, at IAP-analysen har været et relevant redskab til at besvare problemformuleringen. Jeg er nået frem til resultater og erkendelser, jeg aldrig havde forestillet mig, da jeg i januar måned formulerede mit problem og udvalgte IAP som analysemetode. Brugen af IAP har således tilvejebragt en dybere og udvidet forståelse af de signifikante øjeblikkes indflydelse på klientens oplevelse af væren i verden.

14.3. Brug af teoretisk materiale.

Resultaterne af denne hermeneutiske undersøgelse er forankret i den teoretiske ramme, jeg har bevæget og fordybet mig i. Hermed ville andre erkendelser og konklusioner være opstået, hvis jeg havde sat andre teorier i spil i den hermeneutiske proces.

Blandt relevante teorier til udvidelse af den teoretiske ramme for forståelsen af de signifikante øjeblikke er Flow-teorien⁶⁵, der er udviklet Mihaly Csikszentmihalyi (professor og medstifter af *”Positiv Psykologi”*⁶⁶).

⁶⁵ Fodnote: Flow er en bevidsthedstilstand af fokuseret fordybelse, som opstår, når mennesket oplever en opvejet balance mellem udfordringer og færdigheder i en aktivitet. Når mennesket er i flow, er koncentrationen så intens, at der ikke er nogen opmærksomhed til overs til at tænke på noget uvedkommende eller bekymre sig om problemer. (Csikszentmihalyi 2005/1989 s. 85)

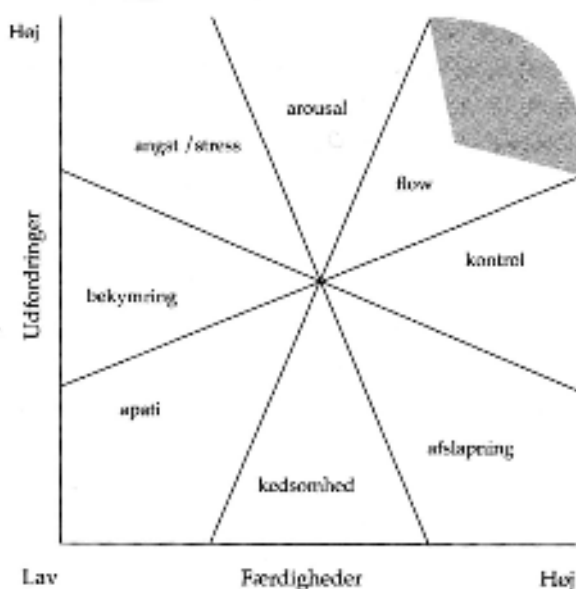
⁶⁶ Positiv psykologi bygger på studier af menneskets styrke og kraft. I denne retning lægges der vægt på at *”Treatment is not just fixing what is broken; it is nurturing what is best.”* (Seligman & Csikszentmihalyi 2000, s. 7)

Hvor brugen af BCPSGs teori fører til erkendelser om de *relationelle processer*, der udspiller sig i musikimprovisationen, vil flowteorien i højere grad fokusere på musikken *som aktivitet*⁶⁷.

Mens de signifikante øjeblikke i perspektivet af mødeøjeblikke anskues som værende intersubjektiv regulering, vil de signifikante øjeblikke i et flow-perspektiv omhandle regulering af aktiviteten.

Dette får også konsekvenser for terapeutens rolle i terapien. Denne vil tage sit afsæt i, at terapeuten støtter og udfordrer klienten, så musikaktivitetens grad af udfordring, komplementerer klientens færdigheder.

Csikszentmihalyis model over hvilke tilstande mennesket indfinder sig i, i forholdet mellem graden af udfordringer og færdigheder, oplever jeg som værende særdeles relevant i forståelsen af de terapeutiske forandringsprocesser.



Csikszentmihalyi 2005/1997 s. 44

Denne model kan nuancere forståelsen af den terapeutiske forandringsproces og af hvilke tilstande klienten befinder sig i, i den musikalske improvisation med musikterapeuten.

⁶⁷ Csikszentmihalyi mener at de sociale relationer har stor betydning for menneskets livskvalitet, men for at relationen kan skabe større orden i bevidstheden må den opfylde to betingelser: 1. At der er en vis overensstemmelse mellem parternes mål og 2. at man er villig til at investere opmærksomhed i den andens persons mulige mål (Csikszentmihalyi 2005/1997, s. 101-102).

Jeg finder det interessant, at kontrol og flow er placeret ved siden af hinanden i modellen. Her er klare paralleller til det, jeg har udledt af min undersøgelse, hvor børnene benytter strategier for at opretholde en følelse af kontrol og de signifikante øjeblikke opstår, når barnet tør give slip og udforske relationen, udfordret af min ubetingede accept (jf. afsnit 12.2.).

Med denne model, bliver det klart for mig, at barnets strategier for væren i verden kan anskues som værende barnets måde at sikre sig, at det ikke møder udfordringer, der overstiger dets oplevede færdigheder. Strategierne er en måde at holde verden i skak på. Med strategierne kan barnet sætte livet og dets udfordringer på stand by.

Jeg oplever at en anskuelse af de signifikante øjeblikke ud fra et flow-teoretisk perspektiv, kunne udgøre et relevant mod- og medspil til anskuelsen af signifikante øjeblikke som intersubjektive reguleringssekvenser. Hermed kunne forståelsen af de signifikante øjeblikke udvides og uddybes.

14.4. Afsluttende kommentarer

Som det forhåbentlig fremgår af ovenstående, anser jeg ikke problemfeltet, der er undersøgt i dette speciale, som færdigbehandlet. Der er mange aspekter og vinkler på fænomenet signifikante øjeblikke og mange aspekter af det musikterapeutiske arbejde med denne population, der ikke er blevet afsøgt.

Jeg ser frem til at fortsætte erkendelsesprocessen og udvikle min kliniske praksis såvel som forskning inden for dette felt i fremtiden.

Jeg håber dette speciale har stimuleret til refleksion og at mine kolleger vil dele deres undren, erfaringer og indfaldsvinkler med mig, så min fremtidige erkendelsesproces vil nå niveauer, jeg aldrig vil nå alene.

15. LITTERATURLISTE

- Abrahamowitz, Finn (1999) *Psykologi Leksikon. Fra angst til ånd*. København: Høst & Søn.
- Abrams, Brian & Meadows, Anthony (2005) *Personal Construct Psychology and the Repertory Grid Technique*. I: Wheeler, Barbara L. (ed.) *Music Therapy Research*. 2. udgave. Gilsum: Barcelona Publishers, s. 472-486.
- Aldridge, David (2002) *The politics of qualitative research criteria: A local solution within a ecosystemic ecology*. Bidrag til forum-diskussion på njmt's hjemmeside: "General Criteria for the Evaluation of Qualitative Research Articles". Tilgængelig på: www.njmt.no/forumqualart_3.html
- Aldridge, Gudrun (2002) *Cycles of Listening for Identifying Incidents of Therapeutic Significance in Clinical Improvisation*. Music Therapy Today, august 2002. Tilgængelig på: www.musictherapyworld.net
- Ansdell, Gary & Pavlicevic, Mercédèdes (2001) *Beginning Research in the Arts Therapies*. London & Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers.
- Antonovsky, Aaron (2000/1987) *Helbredets mysterium*. København: Hans Reitzels forlag. Oversat fra engelsk af Amnon Lev. Originaltitel: *Unravelling the mystery of health*.
- Axelsen, Jens (1988) *Engelsk-dansk Ordbog*. Gyldendals røde ordbøger. København: Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag A/S.
- Behrens, Hanne Lilholt (2002) *5230 Børn på krisecenter – en deskriptiv undersøgelse*. Esbjerg: Formidlingscentret for socialt arbejde.
- Bertelsen, Aksel & Jørgensen, Ole Sylvester (2000) *Psykiatrisk Ordbog*. København. Hans Reitzels Forlag.
- Binswanger, Ludwig (1963) *Being-in-the-World. Selected Papers of Ludwig Binswanger*. Oversat af Jacob Needleman. Souvenir Press
- Bonde, Lars Ole & Pedersen, Inge Nygaard & Wigram, Tony (2001) *Musikterapi: Når ord ikke slår til*. Århus: Forlaget Klim.
- Bonde, Lars Ole (2005) *Approaches to Researching Music*. I: Wheeler, Barbara L. (ed.) *Music Therapy Research*. 2. udgave. Gilsum: Barcelona Publishers, s. 489-525.
- Bonde, Lars Ole (2007) *Introduktion til musikpsykologi og musikterapi*. Psyke og Logos årgang 28, nr. 1, s. 26-60

- Bonde, Lars Ole (2007a) *Using multiple methods in music therapy health care research. Reflections on using multiple methods in research project about receptive music therapy with cancer survivors*. I: Edwards, Jane (ed.) (2007) *Music: Promoting Health and Creating Community in Healthcare Contexts*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, s. 105-122.
- Boston Change Process Study Group (2007) *The Foundational Level of Psychodynamic Meaning: Implicit Process in Relation to Conflict, Defence and the Dynamic Unconsciousness*. International Journal of Psychoanalysis 2007, vol. 88, s. 843-860.
- Bruschweiler-Stern, Nadia & Harrison, Alexandra M. & Lyons-Ruth, Karlen & Morgan, Alexander C. & Nahum, Jeremy P. & Sander, Louis W. & Stern, Daniel N. & Tronick, Edward C. (2002) *Explicating the Implicit. The Local Level and the Microprocess of Change in the Analytic Situation*. International Journal of Psychoanalysis 2002 vol. 83, s. 1051-1062.
- Bruscia, Kenneth E. (1987) *Improvisational models of Music Therapy*. Springfield, Illinois: Charles C. Thomas.
- Bruscia, Kenneth E. (1994/1987) *IAP- Improvisation Assessment Profiles. Kartlegning gjennom musikkterapeutisk improvisjon*. Sandane, Norge: Høgskula på Sandane. Uddrag af bogen *Improvisational models of Music Therapy*. Oversat, introduceret og kommenteret af Brynjulf Stige & Bente Østergaard.
- Bruscia, Kenneth E. (1998) *Defining Music Therapy*. 2. udgave. Gilsum: Barcelona Publishers.
- Bruscia, Kenneth E. (1998a) *The Dynamics of Music Psychotherapy*. Gilsum: Barcelona Publishers.
- Bruscia, Kenneth E. (2002) *Response to the Forum Discussion of the "IAPs" in the Nordic Journal Web-site*. Nordic Journal of Music Therapy 2002, vol.11, s. 72-82.
- Christensen, Else & Persson, Lenie (ed.)(1998) *Når mor får bank – en mosaik om børn i voldsramte familier*. København: Socialt Udviklingscenter.
- Collin, Finn & Køppe, Simo (1995) *Humanistisk Videnskabsteori*. Danmarks Radio Forlaget.
- Csikszentmihalyi, Mihaly (2005/1989): *Flow – Optimaloplevelsens psykologi*. Dansk psykologisk forlag. Oversat fra engelsk af: Bent Bjerre. Originaltitel: *Flow – The Psychology of Optimal Experience*.
- Csikszentmihalyi, Mihaly (2005/1997): *Flow og engagement i hverdagen*. Dansk psykologisk forlag. Oversat fra engelsk af: Frans Ørsted Andersen. Originaltitel: *Finding Flow, The Psychology of Engagement with everyday Life*.

- Cyrulnik, Boris (2002) *De grimme ællinger – Resiliens og traumer*. København: Rosinante. Oversat fra fransk af Tine Byrckel.
- Dyregrov, Atle (1998/1997) *Børn og Traumer*. København: Hans Reitzels Forlag. Oversat fra norsk af Anne Grete Holtoug. Original titel: *Barn og traumer*.
- Etkin, Pauline (2002/1999) *The Use of Creative Improvisation and Psycho-dynamic Insights in Music Therapy with an Abused Child*. I Wigram, Tony & Backer, Jos De (ed.) *Clinical Applications of Music therapy in developmental Disability, Paediatrics and Neurology*. London/Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers, s. 155-165.
- Fonagy, Peter (1998) *Momens of Change in Psychoanalytic Theory: Discussion of a New Theory of Psychic Change*. Infant Mental Health Journal 1998, vol 19 iss. 3, s. 346-353.
- Gardstrom, Susan C. (2004) *An Investegation of Meaning in Clinical Music Improvisation with Troubled Adolescents*. I Abrams, Brian (ed.): *Qualitative Inquiries in Music Therapy: A Monograph Series* vol. 1. Gilsum: Barcelona Publishers, s. 77-137.
- Gewirtz, Abigail H. & Edleson, Jeffrey L. (2007) *Young Children's Exposure to Intimate Partner Violence: Towards a Developmental Risk and Resilience. Framework for Research and Intervention*. Journal of Family Violence 2007, vol. 22, s. 151-163.
- Grønfelt, Karina Soon Joo (2004) *Musikterapi – Børn og Unge med psykosociale problemer*. Dansk Musikterapi vol. 1 no. 1, s. 15-16
- Hannibal, Niels (2000) *Præverbal overføring i musikterapi – kvalitativ undersøgelse af overføringsprocesser i den musikalske interaktion*. 2. udgave 2003. Upubliceret Ph.D. Aalborg Universitet.
- Hansen, Mogens & Thomsen, Poul & Varming, Ole (1999) *Psykologisk-pædagogisk ordbog*. 12. udgave. København: Nordisk Forlag.
- Hester, Marianne (2006) *Making an Impact: Children and Domestic Violence*. Jessica Kingsley Publishers. Kap 3.
- Heidegger, Martin (2007/1957) *Væren og tid*. Forlaget Klim. Oversat fra tysk af Thomas Schwarz Wentzer. Originaltitel: *Sein und Zeit*.
- Herman, Fran (1991) *The Boy that Nobody Wanted: Creative Experiences For a Boy With Severe Emotional Problems*. I: Bruscia, Kenneth E. (ed.) *Case Studies in Music Therapy*. Gilsum: Barcelona Publishers, s. 99-108

- Holgerson, Sven-Erik (2007) *Kan Daniel Sterns kernebegreber bidrage til en fænomenologisk orienteret musikpsykologi*. Psyke & Logo 2007, årgang 28, nr. 1, s. 86-102.
- Hong, Minhwa & Hussey, David & Heng, Melissa (1998) *Music Therapy with Children with Severe Emotional Disturbances in a Residential Treatment Setting*. Music Therapy Perspectives 1998, vol 16, s. 60-66
- Hougaard, Esben (2004) *Psykoterapi – teori og forskning*. 2. udgave. Dansk psykologisk Forlag.
- Hughes, Honore M. & Graham-Bermann, Sandra A. & Gruber, Gabrielle (2001) *Resilience in Children Exposed to Domestic Violence*. I Graham-Bermann, Sandra A. & Edleson, Jeffrey L. (ed.) *Domestic Violence in the Lives of Children- The future of Research, Intervention, and Social Policy*. Washington DC: American Psychological Association, s. 67-90.
- Hussey, Davis, L. & Layman, Deborah (2003) *Music Therapy With Emotionally Disturbed Children*. Psychiatric Times 2003, vol. 20, no. 6.
- Hårbøl, Karl (2006) *Dansk Fremmedordbog*. Gyldendal
- Jacobsen, Claus Haugaard (2005) *Parallelprocesser i psykoterapi og supervision – Teori, forskning og praksis*. Ph.d. afhandling. Institut for Kommunikation. Aalborg universitet.
- Jaffe, Peter G. & Wolfe, David A. & Wilson, Susan Kaye (1990) *Children of Battered Women*. Developmental Clinical Psychology and Psychiatry vol. 21. Newbury Park/London/New Delhi: Sage Publications.
- Jensen, Andreas Lundsfryd (2007) *Anvendelse af lydoptagelser i videnskabeligt arbejde*. Dansk Musikterapi 2007, årgang 4, nr. 1, s. 19-21.
- Killén, Kari (1996/1991) *Omsorgssvigt er alles ansvar*. 2. udgave. København: Hans Reitzels Forlag. Oversat fra norsk af Andreas Bonnevie. Originaltitel: *Sveket. Omsorgssvigt er alles ansvar*.
- Killén, Kari (2001/2000) *Barndommen varer i generationer*. København: Hans Reitzels Forlag. Oversat fra norsk af Mikal Arboe. Originaltitel: *Barndommen varer i generasjoner*.
- Kowski, Juliane (2003) *Growing up Alone: Analytical Music Therapy with Children of Patients Treated within a Drug and Substance Abuse Program*. I: Hadley, Susan (ed.) *Psychodynamic Music Therapy: Case Studies*. Gilsum: Barcelona Publishers, s. 87-104
- Kvale, Steinar (1997) *InterView – En introduktion til kvalitative forskningsinterview*. København: Hans Reitzels forlag. Oversat fra engelsk af: Bjørn Nake. Originaltitel: *InterViews*.

- Layman, Deborah & Hussey, David & Laing, Sarah (2002) *Foster Care Trends in the United States: Ramifications for Music Therapists*. Music Therapy Perspectives 2002 vol. 20, s. 38-46.
- Levendosky, Alytia A. & Huth-Bocks, Alissa C. & Shapiro, Deborah L. & Semel, Michael A. (2003) *The Impact of Domestic Violence on the Maternal-Child Relationship and Preschool-Age Children's Functioning*. Journal of Family Psychology 2003 vol. 17 no. 3, s. 275-287.
- LOKK (2007) *LOKK Børnestatistik 2006*. Udarbejdet af Gitte Tilia og Christina Hansen. Styrelsen for Special Rådgivning og Social Service. Socialministeriet.
- LOKK (2008) *LOKK Voksenstatistik 2007 – Kvinder på krisecenter*. Udarbejdet af Lise Barlach. Servicestyrelsen og LOKK.
- LOKK (2008a) *LOKK Børnestatistik 2007 – Børn på krisecenter*. Udarbejdet af Eva Børjesson. Servicestyrelsen og LOKK.
- Lyons-Ruth, Karlen (1998) *Implicit relational knowing – it's role in development and psychoanalytic treatment*. Infant Mental Health Journal, vol. 19(3), s. 282-289
- Mullender, Audrey (2002) *Children's Perspectives on Domestic Violence*. London: Sage Publications. Kap. 5.
- Ostertag, Joachim (2004) *Unspoken Stories: Music Therapeutic Improvisation with Abused Children*. Canadian Journal of Music Therapy. Available at: www.musictherapy.ca/docs/confproc/2004/ostertag.html
- Pedersen, Inge Nygaard (2000) *Indefra eller udefra – orientering i terapeutens tilstedeværelse og nærvær*. I: Lindvang, Charlotte (ed.) *Den musikterapeutiske behandling. Musikterapi I psykiatrien. Årsskrift 2000*. Aalborg Psykiatriske sygehus/ Aalborg Universitet. Den psykiatriske forskningsenhed i Nordjyllands Amt, s. 87-109.
- Priestley, Mary (1994) *Essays on Analytical Music Therapy*. Phoenixville, PA: Barcelona Publishers.
- Reber, Arthur S. & Reber, Emily (2001) *The Penguin Dictionary of Psychology*. 3. udgave. London: Penguin Books.
- Robson, Colin (1993) *Real World Research – A Resource for Social Scientists and Practitioner-researchers*. Oxford: Blackwell Publishers.

- Rogers, Penny J. (2003) *Working with Jenny: Stories of Gender, Power and Abuse*. I Hadley, Susan (ed.) *Psychodynamic Music Therapy: Case Studies*. Gilsum: Barcelona Publishers, s. 123-140.
- Rossmann, Robbie B. B. (2001) *Longer Term Effects of Children's Exposure to Domestic Violence*. I Graham-Bermann, Sandra A. & Edleson, Jeffrey L. (ed.) (2001) *Domestic Violence in the Lives of Children- The future of Research, Intervention, and Social Policy*. Washington DC: American Psychological Association, s. 35-65.
- Ruud, Even (1990) *Musikk som kommunikasjon og samhandling. Teoretiske perspektiv på musikkterapien*. Oslo: Solum forlag.
- Salling-Poulsen, Dorte (2007) *Musikterapi med mor og barn på krisecenter – en litteraturgennemgang*. Projekt i videregående musikkterapiteori og –forskning 2. 8. semester. Institut for kommunikation, Aalborg Universitet.
- Seligman, Martin E. P. & Csikszentmihalyi, Mihaly (2000) *Positive Psychology – An Introduction*. American Psychologist vol. 55, Nr. 1, s. 5-14.
- Sloterof, Cyd (1994) *Drumming Technique for Assertiveness and Anger Management in the Short-Term Psychiatric Setting for Adult and Adolescents Survivors of trauma*. Music Therapy Perspectives 1994 vol. 12, s. 111-116
- Smeijsters, Henk (1997) *Multiple Perspectives. A Guide to Qualitative Research in Music Therapy*. Gilsum: Barcelona Publishers.
- Stern, Daniel (1998) *The Proces of Therapeutic Change Involving Implicit Knowledge: Some Implications of Developmental Observations for Adult Psychotherapy*. Infant Mental Health Journal, 19 (3), s. 300-308.
- Stern, Daniel (2000/1985) *Spædbarnets interpersonelle verden*. 3. udgave. København: Hans Reitzels forlag. Oversat fra engelsk af Bjørn Nake. Originaltitel: *The Interpersonal World of the Infant*.
- Stern, Daniel (2004) *Det nuværende øjeblik i psykoterapi og hverdagsliv*. København: Hans Reitzels Forlag. Oversat fra engelsk af Bjørn Nake. Originaltitel: *The Present Moment in Psychotherapy and Everyday Life*.
- Stern, Daniel (2004a) *The Present Moment as a Critical Moment*. Negotiation Journal; Apr 2004; Vol. 20, Iss 2; s. 365-372

- Stewart, Ruth Walsh & Stewart, David (2002) *See Me, Hear Me, Play With Me: Working With the Trauma of Early Abandonment and Deprivation in Psychodynamic Music Therapy*. I Sutton, Julie P. (ed.) *Music, Music Therapy and Trauma – International Perspectives*. London/Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers, kap.7.
- Stige, Brynjulf (1995) *Om Improvisational Assessment Profiles (IAP)*. Del 1: Grundlagsproblemer. *Nordisk Tidsskrift for Musikterapi* vol 4, iss 2, s. 55-66.
- Stige, Brynjulf (1996) *Om Improvisational Assessment Profiles (IAP)*. Del 2: Klinisk og forskningsmæssig relevans. *Nordisk Tidsskrift for Musikterapi* vol 5 iss. 1, s. 3-12
- Stige, Brynjulf (2002) *Do We Need General Criteria for the Evaluation of Qualitative Research Articles, and If We do, How Could Such Criteria be Formulated*. Bidrag til forumdiskussion på Nordic Journal of Music Therapy's hjemmeside: "General Criteria for the Evaluation of Qualitative Research Articles". Tilgængelig på:
www.njmt.no/forumqualart_1.html
- Trondalen, Gro (2004) *Klingende relasjoner. En musikkterapistudie av "signifikante øyeblikk" i musikalsk samspill med unge mennesker med anoreksi*. Upubliceret Ph.D.
- Tronick, E.Z. (1998) *Dyadically Expanded States of consciousness and the Process of Therapeutic Change*. *Infant Mental Health Journal* nr. 19(3), s. 290-299.
- Warhuus, Lisa & Egelund, Marianne & Trillingsgaard, Anegen (1998) *Systemorienteret terapi*. I: Hougaard, Esben & Diderichsen, Birgitte & Nielsen, Thomas (ed.) *Psykoterapiens hovedtraditioner*. Virum: Psykologisk forlag, s. 195-248.
- Wesley, S (2003) "The Voice From the Cocoon: Song and Imagery in Treating Trauma in Children" I Hadley, Susan (ed.) *Psychodynamic Music Therapy: Case Studies*. Gilsum: Barcelona Publishers, s. 105-121
- Wheeler, Barbara L. & Kenny, Carolyn (2005) *Principles of Qualitative Research*. I Wheeler, Barbara L. (ed.) *Music Therapy Research*. 2. udgave. Gilsum: Barcelona Publishers, s. 59-71.
- Wigram, Tony (2004) *Improvisation – Methods and Techniques for Music Therapy Clinicians, Educators and Students*. London & Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers.
- Wigram, Tony (2007) *Event-based Analysis of Improvisations Using the Improvisation Assessment Profiles (IAPs)*. I Wosch, Thomas & Wigram, Tony (ed.) (2007) *Microanalysis in Music Therapy*. London/Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers, kap 16.

Wulff, Henrik R. & Pedersen, Stig Andur & Rosenberg, Raben (2003/1986) *Medicinsk Filosofi*.

København: Munksgaard Danmark. Originaltitel: *Philosophy of Medicine*. Oversat af forfatterne.

www.voldmodkvinder.dk (2007) *Så er konen igen faldet på badeværelset*. Pressemeldelse i forbindelse med ligestillingsministeriets kampagne ”Vær en mand. Sig nej til vold mod kvinder”. Lokaliseret d. 23/6-08 på:

<http://www.voldmodkvinder.dk/pmkampagne2007.asp>

Yalom, Irvin D: (2004/1980) *Eksistentiel Psykoterapi*. København: Hans Reitzels forlag.

Oversat fra engelsk af Anders Johansen. Original titel: *Existential Psychotherapy*.

Bilag

Bilag 1: Kliniske vignetter.

Rosa

Rosa på 2-4 år var en pige, der brugte spontansang som en del af sin strategi for væren i verden. Sangen var en måde hvorpå hun kunne lukke omverdenen ude. Hun deltog i et længerevarende musikterapiforløb og var glad for at spille musik og udforske instrumenternes lyde.

I musikterapien havde hun en tendens til at veksle mellem at spille lidt på instrumenterne og herefter afbryde aktiviteten, for at finde ind i sin egen verden, mens hun legede med noget af det legetøj, der var i rummet. Jeg erfarede at dette var en måde for Rosa at regulere intensiteten i kontakten med mig. Det var således en udfordring for mig at facilitere den rette intensitet, så Rosa kunne magte at være relationen.

Som sessionerne skred frem, fandt vi i fællesskab forskellige måder at være sammen på, hvor kontakten mellem os ikke blev for intens. F.eks. cyklede Rosa rundt om bordet, akkompagneret af mig på xylofon, imens hun spontant sang pludreremser. Dette var en form for parallel sameksistens, hvor Rosa oplevede at der var plads til os begge og at hun kunne være i sit eget uden jeg brød ind og stillede krav om interaktion. I stedet tog jeg udgangspunkt i hendes sang og skabte en ramme for denne.

En anden måde vi fandt ud af at være sammen i leg/musik, var via små sangdialoger, hvor jeg gennem sang kommenterede eller spurgte til hendes leg. Rosa besvarede mine indspil i sang.

I disse situationer var min pacing langsom og løs, så Rosa ikke fik oplevelsen af at jeg invaderede hendes private rum. Samtidig mærkede hun min interesse for *hendes* aktivitet.

Disse samværsformer medførte, at Rosa begyndte at inddrage mig mere og mere i sin aktivitet og periodevis søgte hun den intensive kontakt med mig, f.eks ved at være fysisk tæt på mig og dele instrument. Hun begyndte også at fortælle mig hvordan jeg skulle gøre for at hun kunne holde ud af være i musikken: ”Du skal spille sådan her” eller ”ikke så højt”. Det var som om Rosa blev klar over min samarbejdsvilje gennem sessionerne. Hun mærkede at jeg ønskede samvær med hende på hendes præmisser. Dette bevirkede at Rosa trådte mere og mere ud i det sociale rum.

Adam

Adam på 10-12 år deltog i 3 individuelle sessioner i starten af mit praktikforløb. Allerede ved første session blev han præsenteret for min hensigt om at lave en cd med noget af den musik vi spillede sammen, hvilket var en ide, han bifaldt.

Adam startede imidlertid i skole, og dette, kombineret med en aktiv fritid uden for krisecentret, bevirkede, at det individuelle forløb fik sin ende. Da familien skulle fraflytte krisecentret, gjorde jeg Adam opmærksom på, at jeg ville få lavet cd'en til ham, inden flytningen. Han reagerede på dette med en skuldertrækning og virkede ikke synderligt interesseret heri. Et par dage efter stod jeg og børnepædagogen i køkkenet og Adam henvendte sig til hende: "Har du hørt den cd, Dorte har lavet til mig?" Jeg fortalte Adam at cd'en lå nede i mit garderoberum og at jeg straks ville hente den. Igen reagerede han med et skuldertræk og et uengageret OK. Jeg undrede jeg mig meget over de modsatte signaler, Adam sendte. Helt ligeglads var han jo ikke, når han spurgte børnepædagogen, om hun havde hørt musikken.

Da jeg og rakte Adam cd'en lyste han op i et stort smil, gav mig et stort knus og sagde "tusind tak", hvorefter han satte cd'en på ghettoblasteren og lyttede til musikken.

For mig bevidner det om Adams manglende tillid til at mennesker omkring ham holder hvad de lover. Ikke engang da jeg fortalte ham, at cd'en lå nede i skabet, turde han tro på, at det var sandt. Først da han havde den i hånden, gav han sig hen til glæden og taknemmeligheden. Bekymringen over risikoen for at blive skuffet fyldte mere i Adam end forventningens glæde.

Karina

Karina på 6-8 år deltog i en åben session og startede med at fortælle mig, at hun hadede at spille musik, fordi hun var dårlig til det. I starten af sessionen sad hun skeptisk i sofaen med en fløjte, men med mine musikalske og verbale invitationer gav hun sig hen til musikken og udforskede nu instrumenterne med stor iver og kraft.

Efter sessionen spurgte jeg, om hun stadig hadede at spille musik. Hertil fik jeg et overbevisende NEJ. Dagen efter fortalte hun mig med stor iver, at hun ønskede sig en guitar i fødselsdagsgave og spurgte hernæst hvornår vi skulle spille igen. I denne session blev Karina bevidst om musikkens ressourcer – og ikke mindst sine egne ressourcer i musikken!

Bilag 2: Oversigt over IAP profiler og gradienter.

Karakteristika

1. Vigende
2. konformt
3. Medvirkende
4. Kontrollerende
5. Overstyrende

Integration

1. Udifferentieret
2. Synkroniseret
3. Integreret
4. Differentieret
5. Overdifferentieret

Variabilitet

1. Rigid
2. Stabil
3. Variabel
4. Kontrasterende
5. Tilfældig

Spænding

1. Underspændt
2. Afspændt
3. Cyklisk
4. Spændt
5. Overspændt

Kongruens

1. Uengageret
2. Kongruent
3. Centreret
4. Inkongruent
5. Polariseret

Autonomi

1. Afhængig
2. Følger
3. Partner
4. Leder
5. Modstander

(Bruscia 1994/1987 s. 21-22)

Bilag 3: Benyttede IAP profilers gradienter og musikalske skalaer

Autonomiprofilen består af følgende gradienter:

1. afhængig
2. følger
3. partner
4. leder
5. modstander

... som lader sig undersøge af følgende musikalske skalaer:

- Rytmisk grund: Beskæftiger sig med det rolleforhold klient og partner udvikler i etableringen og forandringen i den rytmiske grund (f.eks. tempo, taktart, underdelinger)
- Rytmisk figur: Beskæftiger sig med det rolleforhold klient og partner udvikler i fastlæggelse af rytmisk indhold og form i improvisationen. Dette inkluderer udviklingen af rytmiske temaer og deres orden.
- Tonalitet og melodi: Beskæftiger sig med det rolleforhold klienten udvikler med partneren i bestemmelse af melodisk indhold og form i improvisationen. Dette inkluderer udvælgelse af melodians skala og tonalitet, konstruktionen af melodiske ideer og rækkefølgen af melodiske temaer.
- Harmonik: Beskæftiger sig med de rolleforhold klienten og partneren udvikler i bestemmelsen af improvisationens harmoniske aspekter. Harmoniske aspekter inkluderer akkordudvalg, stemmeføring, akkordprogression og forholdet mellem akkorder og melodi.
- Tekstur: Beskæftiger sig med rolleforholdet, klient og partner udvikler i bestemmelsen af improvisationens teksturelle aspekter (overordnet struktur, registre og stemmekonfigurationer)
- Frasering: Beskæftiger sig med det rolleforhold klient og partner udvikler i bestemmelsen af frasens længde og form.
- Volumen: Beskæftiger sig med det rolleforhold klienten og partneren udvikler i bestemmelsen af volumenniveau og forandringer i lydstyrken.
- Klangfarve: Beskæftiger sig med det rolleforhold klienten og partneren udvikler i bestemmelsen af improvisationens klangfarve og forandringer af denne (inkluderer udvælgelse af lydmedium, instrumenter, produktionsteknikker og lyd vokabular)

Variabilitetsprofilen består af følgende gradienter:

1. Rigid
2. Stabil
3. Variabelt
4. Kontrasterende
5. Vilkaarligt

...som lader sig undersøge gennem følgende musikalske skalaer:

- Tempo: Beskæftiger sig med forandringer af hastighed i grundpulsens. Hvor omfattende og store, hyppige og pludselige er disse forandringer?
- Takt og underdeling: Beskæftiger sig med forandringer i taktart og underdelinger. Hvor omfattende og store, hyppige og pludselige er disse forandringer?
- Rytmsk figur: Beskæftiger sig med i hvilken grad rytmiske ideer bliver gentaget, varieret, udviklet, forandret og kontrasteret.
- Tonal grund (tonalitet): Beskæftiger sig med forandringer i skaler og tonalt center. Hvor omfattende, store, hyppige og pludselige er disse forandringer?
- Melodi: Hvilken grad af melodiske ideer og temaer gentages, varieres, udvikles, forandres og kontrasteres.
- Harmonisk variabilitet: Beskæftiger sig med forandringer i akkorder og akkordprogressioner. Hvor omfattende, store, hyppige og pludselige er disse forandringer.
- Tekstur, overordnet: Beskæftiger sig med forandringer i den overordnede tekstur. Hvor omfattende og store, hyppige og pludselige er disse forandringer. Overordnet tekstur inkluderer rytmisk og melodisk monofoni, homofoni, polyfoni etc.
- Tekstur, roller: I hvilken grad hver del fastholder en bestemt rollefunktion (f.eks. solist eller akkompagnetør, leder- eller følgerrolle, stabilisator eller oprører etc)
- Tekstur, register: Beskæftiger sig med forandringer i toneomfang af hver stemme eller del. Hvor omfattende og store, hyppige og pludselige er disse forandringer.
- Tekstur, konfiguration: Beskæftiger sig med forandringer som sker i antallet af stemmer eller dele, deres position ift. hinanden og deres konfigorative rammer. Hvor omfattende og store, hyppige og pludselige er disse forandringer.
- Frasering: Beskæftiger sig med forandringer i frasens længde og former. Hvor omfattende og store, hyppige og pludselige er disse forandringer.

- Volumen: Beskæftiger sig med forandringer i intensitet og lydmængde. Hvor omfattende og store, hyppige og pludselige er disse forandringer.
- Klangfarve: Beskæftiger sig med forandringer i lydmedier, instrumenter, lydproduktions teknikker og lyd vokabular. Hvor omfattende og store, hyppige og pludselige er disse forandringer.

(Bruscia 1987/1994, s. 91-124)

Bilag 4: Bruscias eksistentielle fortolkningsforslag

af autonomi og variabilitet.

(Skematisk opstilling foretaget af mig ud fra Bruscia 1987 s. 456-464)

Væren i verden involverer klientens oplevelse af rum, tid, materialitet og kausalitet i umwelt, mitwelt og eigenwelt. Fortolkning af klientens musik inden for den eksistentielle fortolkningsramme er et forsøg på at rekonstruere og forstå klientens oplevelse af rum, tid, materie og kausalitet som de forekommer i verden af fysiske objekter, selv og andre.

	Autonomi	Variabilitet	Musikalske skalaer/elementer
RUM	<u>Mitwelt</u> : Indikerer hvem, der er hvor i en relation. Vertikale positioner antages af ledere og følgere, mens horisontale positioner antages af partnere. Klienten bruger bestemte elementer til at følge og rette sig ind efter den anden og andre elementer til at lede og kontrollere den anden.		<u>Horisontalt rum</u> : - melodi - modalitet - tonalitet - frasering <u>Vertikalt rum</u> : - harmoni - tekstur <u>Grænser for horisontalt og vertikalt rum</u> : - register
TID	<u>Mitwelt</u> : I hvilken grad klienten lever i sin egen personlige tid versus andres tid.	<u>Personens orientering</u> mod fortid, nutid og fremtid. <u>Umwelt</u> : I hvilken grad personen er afhængig af sin musikalske fortid som basis for nutid og fremtid. <u>Eigenwelt</u> : i hvilken grad følelser og tanker er præget af de tre tidszoner. <u>Mitwelt</u> : hvor meget klienten lever i andres tidszoner	- rytmisk integration: temporale sammenfald mellem de musikalske dele af selvet samt selvet og andre. - tempo: hvor hurtigt individet arbejder, spiller eller lever / hvor langsomt tiden går for personen (459-460) - Underdelinger: fylder tidsrummene ud og giver tempoet mere pres. - Taktart organiserer tidsrummene og giver tempoet mindre pres.

MATERIALE			<u>Umwelt:</u> Musikkens fysiske kvaliteter: - Volumen - klangfarve - tekstur <u>Eigenwelt:</u> Musikkens emotionelle og idemæssige indhold: - - Rytme - melodi. <u>Mitwelt:</u> fysisk relation med andre: - Volumen - klangfarve - instrument - medium - tekstur Emotionelle og idemæssige relationer: - Rytme - melodi
KAUSALITET DETERMINISME VERSUS STYRKE	<u>Mitwelt:</u> I hvilken grad improvisatøren forsøger at bestemme rolleforholdet med den anden. De deterministiske kræfter kan stamme fra alle tre verdener. Hvorvidt parterne forholder sig til hinanden som subjekt-subjekt eller subjekt-objekt.	I hvilken grad improvisatøren har styrken til at bestemme mængden, frekvensen og graden af ændringer fra det ene øjeblik til det andet. Er musikken styret af fortid, nutid eller fremtid. Klienten kan blive et objekt ift. fysisk, psykologisk eller andres tid, alt efter om de determinerende kræfter stammer fra umwelt, eigenwelt eller mitwelt.	
TILFÆLDIGHED VERSUS ANSVARLIGHED I hvilken grad aspekter er overladt til tilfældigheden versus i hvilken grad klienten tager ansvar for disse.			

FRIHED OG VILJE		frihed og kreativitet er manifesteret i klientens evne til at stabilisere, variere eller kontrastere de musikalske elementer.	
-----------------	--	---	--

Bilag 5: Bonde et al.s bud på hvordan Bruscia tolker de enkelte musikalske parametre metaforisk på et psykodynamisk-eksistentielt plan.

PARAMETER	Vigtige elementer	Grundmetafor for	Metaforiske spørgsmål
FORM	<i>Tema:</i> metafor for entitet <i>Væren=</i> en helhedsgestalt Form består af entiteter, der indgår et forhold til hinanden (lighed/forskell)	MENNESKETS VÆREN I TID	Er helheden overskuelig? Udvikler den sig? Hvordan? Er helheden i balance? Er det dynamisk eller statisk?
TEKSTUR monofon/homofon/polyfon	<i>Melodi med akkompagnement:</i> metafor for samarbejde med en leder <i>Solo med orkester:</i> metafor for individ overfor gruppen/fællesskaber	MENNESKETS VÆREN I RUM	Er det præget af samarbejde eller konflikt? Er der en leder? Har det én eller mange stemmer?
KLANG	<i>Overtonespektrum:</i> bestemmer entitetens identitet <i>Tonedannelse:</i> relaterer til et kropsområde <i>Blandingsforhold:</i> kontrast vs. sammensmeltning	KVALITETEN AF MENNESKETS VÆREN I RUM	Hvem, hvad, hvordan er det? Hvordan produceres dets lyd, hvor klinger det? Er det/stemmerne i balance, harmoni eller det modsatte?
VOLUMEN	<i>Power:</i> metafor for at tage (og give) plads over tid. <i>Intensitet:</i> metafor for helhedsoplevelsens kvalitet	KVALITETEN AF MENNESKETS VÆREN I TID	Er det markant til stede? Er det nærværende, når det er svagt/ og eller kraftigt? Levner det plads/ tid til mig?
PULS/RYTME & TEMPO	<i>Puls:</i> Holder og støtter (ikke) <i>Rytme:</i> Metafor for entitetens selvstændighed ift. pulsen <i>Tempo:</i> Metafor for entitetens fleksibilitet ift. materialet	LIVSENERGIENS ORGANISERING I TID	Kan jeg følge det(s udvikling)? Kan jeg regne med det(s) støtte? Er det fleksibelt? Bundet eller frit?
MODALITET	<i>Modus/tonart:</i> Metafor for følelsens grundlag, at høre til i en bestemt matrix med et centrum (eller ikke)	LIVSENERGIENS ORGANISERING I RUM	Taler det klart til mig? Taler det frit/differentieret? Er det centreret eller kaotisk (evt. uberegneligt)?
MELODI	<i>Melodien</i> er en gestaltning af modaliteten: metafor for at en følelse tager form og opleves (eller ikke) Melodien bærer budskabet og står for personlige udsagn.	SELV FØLELSENS UDTRYK	Forstår jeg hvad det siger? Forstår jeg, hvad det vil mig? Udtrykker det sig præcist og nuanceret? ”Hvordan føles følelsen” (Langer)
HARMONIK	<i>Harmonisering/akkorder:</i> giver melodien farve og retning <i>Konsonans/dissonans:</i> skaber og opløser spændinger <i>Kompleksitet:</i> nuancerer udtrykket	SELVUDTRYK- KETS ART	Forstår jeg hvor det vil hen? Er det banalt eller eventyrligt? Udfordrende? Er det organisk? Er det fortænkt?

Gengivelse af skema, opstillet i Bonde et al. 2001, s. 133-134

Bilag 6: Beskrivelse af benyttede IAP skalaer og deres gradienter.

1. Autonomi

1.a. Rytmisk grund: Beskæftiger sig med det rolleforhold klient og partner udvikler i etableringen og forandringen i den rytmiske grund (f.eks. tempo, taktart, underdelinger)

1. Afhængig: Klienten er totalt afhængig af partneren i alle forhold relateret til rytmisk grund og tager udelukkende følgerens rolle.
2. Følger: Klienten tager oftere følgerens rolle end lederrollen og har tendens til at tilpasse sig partnerens tempo, taktart og underdelinger og forandringer i disse. Klienten tager kun sjældent lederrollen og etablerer eller forandrer den rytmiske grund.
3. Partner: Klienten tager lige ofte lederens rolle som følgerens, og deler kontrollen over den rytmiske grund med partneren. Klienten bestemmer tempo, taktart og underdelinger gennem interaktionen med partneren og introducerer lige ofte som partneren forandringer i disse.
4. Leder: Klienten tager lederrollen oftere end rollen som følger og har tendens til at kontrollere den rytmiske grund. Som leder bestemmer klienten tempo, taktart og underdelinger for begge parter og introducerer forandringer som partneren kan følge. Klienten tager kun sjældent følgerens rolle og accepterer sjældent rytmisk grund etableret af partneren.
5. Modstander; Klienten undgår eller ødelægger hvert fælles tempo eller taktart med partneren. Dette kommer oftest i stand gennem spil af irrelevante eller modstridende tempi, taktarter og/eller underdelinger. (Bruscia 1994, s. 97)

1.b. Rytmisk figur: Beskæftiger sig med det rolleforhold som klient og partner udvikler i fastlæggelsen af det rytmiske indhold og form i improvisationen. Dette inkluderer udviklingen af rytmiske temaer og deres orden.

1. Afhængig: Klienten tager udelukkende følgerens rolle og aldrig lederrollen og støtter sig fuldstændigt til partneren i alle rytmiske forhold. Det rytmiske indhold og form i improvisationen er udelukkende bestemt af partneren. Klienten kommer ikke med nogen rytmiske ideer og gør kontinuerligt forsøg på at synkronisere med eller imitere partnerens rytmer. Når partnerens rytmer er for vanskelige at følge kan klienten trække sig tilbage.
2. Følger: Klienten tager oftere følgerens rolle end lederrollen og tillader partneren at bestemme det rytmiske indhold og form i improvisationen. Som følger vil klienten: oftere komme med en rytmisk grund end figurer, acceptere partnerens rytmer som temaer; og supplere med nogle få rytmer til den tematiske udvikling; synkronisere eller imitere partnerens rytmiske temaer og af og til variere dem ganske lidt; og følge partnerens ledelse i bestemmelsen af improvisationens rytmiske form.
3. Partner: Klienten har lige ofte lederrollen som følgerrollen og deler kontrollen over improvisationens rytmiske indhold og form med partneren. Som jævnbyrdig partner vil klienten; lige ofte spille rytmiske figurer som rytmisk grund; bidrage med halvdelen af de rytmiske ideer som bruges som temaer; og tillade at improvisationens rytmiske form opstår af den musikalske interaktion med partneren.
4. Leder Klienten tager lederrollen oftere end rollen som følger og påtager sig kontrollen over improvisationens rytmiske indhold og form. Som leder vil klienten: oftere spille rytmiske figurer end rytmisk grund; formere og gentage rytmer som partneren kan imitere; præsentere fragmenter af tidligere rytmer som partneren kan fuldføre; lave forandringer i tidligere rytmefigurer som partneren kan følge; og introducere nye rytmiske ideer som partneren kan variere og udvikle videre.
5. Modstander: Klienten afviser ethvert forhold som udvikles med partneren i de rytmiske temaer, inklusiv de som måtte opstå samtidigt og vilkårligt. Klienten kan undgå eller ødelægge forholdet

gennem rytmisk udholdenhed, uregelmæssige forandringer eller forsøge at blokere, overmande eller udslette partnerens rytmiske ideer.

(Bruscia 1994, s. 97)

1.c. Frasering: Beskæftiger sig med det rolleforhold klient og partner udvikler i bestemmelsen af frasens længde og form.

1. Afhængig: Klienten overlader helt til partneren at bestemme fraseringen.
2. Følger: Klienten tager oftere følgerens rolle end lederens og har tendens til at matche partnerens frasering. Klienten bestemmer af og til fraseringen.
3. Partner: Klienten tager lige ofte lederens som følgerens rolle og er lige ofte den, der etablerer frasens længde og form.
4. Leder: Klienten tager oftere lederens rolle end følgerens og har tendens til at bestemme fraseringen oftere end partneren.
5. Modstander: Klienten undgår eller ødelægger ethvert forhold med partneren i forhold til frasering. (Bruscia 1994, s. 117)

1.d. Volumen; Beskæftiger sig med det rolleforhold klienten og partneren udvikler i bestemmelsen af volumenniveau og forandringer i lydstyrken.

1. Afhængig. Klienten tager udelukkende rollen som følger og støtter sig helt og holdent til partneren i alt som har med volumen at gøre.
2. Følger: Klienten tager oftere rollen som følger end lederrollen og har tendens til at matche partnerens volumenniveau og volumenforandringer. Klienten bestemmer af og til volumenniveauet eller introducerer volumenforandringer. Når klienten ikke matcher partnerens volumenniveau, spiller han/hun svagere end partneren, som en akkompagnetør. Af og til tager klienten lederrollen og bestemmer lydstyrken.
3. Partner: Klienten tager lige ofte lederrollen som følgerrollen og deler kontrollen over lydstyrke og forandringer med partneren. Klienten etablerer volumenniveauer gennem interaktion med partneren og kommer lige ofte med forandringsudspil som partneren. Klienten har tendens til at holde sig på samme lydniveau som partneren og spiller svagere og højere alt efter om han/hun agerer solist eller akkompagnetør.
4. Leder: Klienten tager oftere lederrollen end følgerrollen og har tendens til at kontrollere improvisationens lydstyrke. Som leder bestemmer klienten (uafhængigt) lydniveauet for begge parter og kommer med ændringsforslag som partneren kan følge. Klienten har også tendens til at spille højere end partneren som en solist vil gøre det. Af og til tager klienten rollen som følger og matcher partnerens lydstyrke.
5. Modstander: Klienten undgår eller ødelægger ethvert forhold med partneren i forhold til lydstyrke. Det gøres for det meste gennem tilfældige eller konfliktfyldte forandringer i lydstyrken. (Bruscia 1994, s. 120)

1.e. Klangfarve: Beskæftiger sig med det rolleforhold klienten og partneren udvikler i bestemmelsen af improvisationens klangfarve og forandringer af denne (inkluderer udvælgelse af lydmedium, instrumenter, produktionsteknikker og lyd vokabular)

1. Afhængig: Klienten tager udelukkende følgerens rolle og støtter sig helt og holdent til partneren i alt som har med klangfarve at gøre.
2. Følger: Klienten tager oftere følgerens rolle end lederens og har tendens til at matche partnerens klangvalg. Som følger bruger klienten samme medium som partneren og matcher eller smelter sammen med partnerens klang. For det meste bruger klienten klange som er mindre eller ligeså fremtrædende som partnerens som en akkompagnetør vil gøre det. Kun

af og til tager klienten lederens rolle og etablerer eller forandrer nogle aspekter i forhold til klangfarve.

3. Partner: Klienten tager lige hyppigt følgerens som lederens rolle og deler kontrollen over klangfarven med partneren. Klienten udvælger og forandrer klangfarve gennem interaktion med partneren med lige stor ansvarlighed, Klienten har tendens til at bruge klang som er lige fremtrædende som partnerens, af og til bruges en klangfarve som er mere eller mindre fremtrædende, tilpasset rollen som solist eller akkompagnetør.
4. Leder: Klienten tager oftere lederens rolle end følgerens og påtager sig kontrollen over de fleste klanglige aspekter. Som leder vil klienten (uafhængigt) udvælge og forandre medium, instrument, produktionsteknikker og lydvocabular, hvilket det er op til partneren at matche. For det meste bruger klienten en klangfarve som er mere fremtrædende end partnerens, som en solist vil gøre det. Kun af og til tager klienten følgerens rolle og matcher eller smelter sammen med partnerens klangfarve.
5. Modstander: Klienten undgår eller ødelægger ethvert forhold til partneren i forhold til klangfarve. Dette kan gøres ved at undgå eller tilintetgøre partnerens medium, instrument, produktionsteknik eller lydvocabular. Det kan også forekomme gennem tilfældige forandringer i klangfarve som hindrer partneren i at etablere en sammensmeltet klang. (Bruscia 1994, s. 123-124)

2. Variabilitet

2.a. Tempo: Beskæftiger sig med forandringer af hastighed i grundpulsen. Hvor omfattende og store, hyppige og pludselige er disse forandringer?

1. Rigid: Kun et tempo er brugt. Tempoet er fastholdt ved mekanisk rigiditet. Accelerando, ritardando og rubato forekommer ikke.
2. Stabil: Et begrænset omfang af tempi er brugt. Tempo er fastholdt, men med nogen fleksibilitet. Svage accelerando, ritardando og rubato kan forekomme, men de fleste tempoændringer er små og gradvise. Anstrengelser er rettet mod at fastholde et stabilt tempo.
3. Variabel: Et moderat omfang af tempi er brugt. Tempi er lige hyppigt fastholdt som forandret. Svagt til moderat accelerando, ritardando og rubato forekommer. Dramatisk tempoforandring forekommer nu og da. Anstrengelser er rette mod at fastholde stabilitet og fleksibilitet i tempo.
4. Kontrasterende: Et større omfang af tempi er brugt. Tempoforandringer forekommer jævnlige, men nogen stabilitet er fastholdt. Accelerando, ritardando og rubato bruges overdrevet. Dramatiske ændringer forekommer ofte. Anstrengelser er rettet mod kontrasterende tempi indenfor en fastlagt ramme.
5. Vilkaerlig: Omfanget af tempi er ubegrænset. Tempi er ikke kontrolleret eller fastholdt. Meningsløse, kontinuerlige, afbrudte og drastiske forandringer i tempo forekommer. (Bruscia 1994, s. 93)

2.b. Takt og underdeling: Beskæftiger sig med forandringer i taktart (numerisk gruppering af puls eller slag i takter) og underdelinger (videre deling af tid mellem slagene i jævne dele). Hvor omfattende og store, hyppige og pludselige er disse forandringer?

1. Rigid: Kun *en* taktart eller underdeling er brugt uden forandring. Metriske accenter er gjort med mekanisk præcision og regelmæssighed. Underdelinger er rigtigt præcise og bliver ikke forandret. Anstrengelser er rette mod organisering af slagene og mod at gøre underdelinger med absolut tidsmæssig nøjagtighed.

2. **Stabil:** En taktart er brugt. Et begrænset omfang af underdelinger (dvs. enten to- eller tredeling) kan forekomme, men forandringer er små og gradvise (f.eks ottendedele til fjerdedele eller sekstendedele, i stedet for til halvnoder eller toogtredivtedele.) Metriske accenter forekommer med nogen fleksibilitet og skæve accenter forekommer sjældent. Underdelinger forekommer med nogen fleksibilitet. Anstrengelse er rettet mod at holde grupperinger af puls og successive rytmer numerisk stabile.
3. **Variabel.** Nogle få taktarter kan være brugt, inkluderende enkle og sammensatte. Et moderat vidt omfang af underdelinger er brugt, inkluderende både to og tredelinger. Metriske accenter og skæve accenter forekommer, mere for at lægge vægt på fraseringsgrænser end for at regulere grupperinger af slag i nøjagtige taktdele. Underdelinger er mere gjort for at fremhæve frasens form end for grundpulsen. Forandringer i taktart sker oftest mellem 2/4 og 4/4 eller mellem 6/8, 9/8 og 12/8, men kan imidlertid også inkludere skift mellem enkel og sammensat eller to- og tredelt taktart (f.eks 2/4 til 3/4 eller 6/8). Når taktart skifter mellem to- og tredelt, er stabiliteten vanligvis fastholdt i underdelingerne. Forandringer i underdelinger kan inkludere større hop mellem fjerdedele, ottendedele, sekstendedele osv. indenfor enten to- eller tredelt inddeling, så vel som skift mellem to- og tredeling (f.eks. sekstendedele til ottendedelstrioler). Skifter underdelinger mellem to- og tredelinger bliver stabiliteten vanligvis fastholdt i taktarten. Både takt og underdeling er etableret og fastholdt med nogen frihed i tempo. Anstrengelser er gjort for at fastholde stabilitet i grupperingerne af puls og successive rytmemønstre, samtidig med udforskning af variationer i forhold til frasestrukturen.
4. **Kontrasterende:** Et udvidet omfang af taktarter og underdelinger er brugt, inkluderende både enkle og sammensatte taktarter og to- og tredelte underdelinger. Både taktart og underdelinger bliver hyppigt forandret (kontrasterende) og dette sker ofte samtidig. En minimal grad af stabilitet er fastholdt. Anstrengelser er gjort for at kontrastere to- og tredelte grupperinger af slag og underdelinger og for at forandre den organisatoriske struktur af grundpulsen.
5. **Vilkårlig:** Taktarter og underdelinger er ikke kontrollerede eller fastholdt. Der forekommer kontinuerlige, afbrudte, drastiske forandringer i begge, hver gang de bliver etableret. Ingen anstrengelser er gjort for at fastholde konsekvens eller flyd i takt eller underdelinger. (Bruscia 1994, s. 93-94)

2.c. Frasering: Beskæftiger sig med forandringer i frasens længde og former. Hvor omfattende og store, hyppige og pludselige er disse forandringer.

1. **Rigid:** Bare en fraselængde og –form er brugt, uden forandring.
2. **Stabilt:** En fraselængde er brugt karakteristisk, således at tematiske sektioner er ligeligt delt i symmetriske fraser. Frasernes former er mere lige end ulige og de er ofte placeret for at bygge op til eller bevæge sig væk fra klimaks. Frasernes former kan imidlertid variere let. Anstrengelser er gjort for at holde frasens længde og form relativt stabile.
3. **Variabelt:** Mere end en fraselængde er brugt. Imidlertid er de tematiske sektioner organiseret i fraser på en gennemført måde. Frasernes former er både lige og ulige. Anstrengelser er gjort for at variere fraserne indenfor en gennemført ramme på tematisk niveau.
4. **Kontrasterende:** Adskillige fraselængder er brugt indenfor samme tematiske sektion. Fraselængder er ikke gentaget fra en tematisk sektion til den næste. Frasernes former er mere forskellige end lige. Anstrengelser er gjort for at kontrastere frasernes længde og form indenfor og mellem tematiske sektioner, men stadig bevarende en form for kontinuitet.

5. Vilkarlig: Frasernes længde og form er ikke kontrolleret eller de er ordnet på en vilkarlig måde. Der forekommer kontinuerligt pludselige, drastiske forandringer i fraseringen. (Bruscia 1994, s. 115-116)

2.d. Volumen: Beskæftiger sig med forandringer i intensitet og lydmængde. Hvor omfattende og store, hyppige og pludselige er disse forandringer.

1. Rigid: Volumen-omfanget er ekstremt begrænset. Den samme intensitet og lydmængde er bevaret uden undtagelse. Crescendi og diminuendi forekommer ikke. Variationer i volumen er helt utilsigtet.
2. Stabilt: Volumen-omfanget er begrænset. Den samme intensitet og lydmængde er fastholdt med lidt fleksibilitet. Lette crescendi og diminuendi kan forekomme. De fleste forandringer er enkle og gradvise. Pludselige eller ekstreme forandringer i volumen forekommer ikke. Anstrengelser er gjort for at holde volumen stabilt og indenfor et begrænset omfang.
3. Variabelt. Volumenomfanget er begrænset, men varieret. Intensitet og lydmængde er med samme hyppighed bevaret og forandret. Enkle til moderate crescendi og diminuendi forekommer. Pludselige, ekstreme forandringer forekommer af og til. Anstrengelser er gjort for at udforske variationer indenfor et afgrænset volumenniveau.
4. Kontrasterende: Volumenomfanget er omfattende. Intensiteten og lydmængden bliver jævnlgt forandret, dog indenfor et etableret omfang. Crescendi og diminuendi er overdrevet. Pludselige forandringer forekommer ofte fra en sektion til den næste. Anstrengelser er gjort for at kontrastere volumenniveauet gennem kontraster og modulationer.
5. Vilkarlig: Volumenomfanget er ukontrolleret. Intensitetsniveauer og lydmængde er ikke bevaret over tid.. Der forekommer kontinuerligt pludselige og drastiske forandringer i volumen. Ingen anstrengelser gøres for at fastholde konsekvens i volumen. (Bruscia 1994, s. 118-119)

2.e. Klangfarve: Beskæftiger sig med forandringer i lydmedier, instrumenter, lydproduktions teknikker og lyd vokabular. Hvor omfattende og store, hyppige og pludselige er disse forandringer.

1. Rigid: Omfanget af klange som bliver brugt er ekstremt begrænset. Der forekommer ingen forandringer i medier, instrumenter, produktionsteknikker eller vokabular.
2. Stabil: Omfanget af klangfarver er begrænset til en homogen gruppe af lyd kvaliteter. Der forekommer ingen forandringer i medier eller instrumenter, men produktionsteknikker og vokabular kan blive varieret til en vis grad. Anstrengelser er gjort for at fastholde en ensartet klangfarve.
3. Variabelt: Omfanget af brugte klangfarver er både begrænset og varieret. Instrument, produktionsteknik og lyd vokabular er lige hyppigt forandret som bevaret. Forandringer i medium forekommer mere sjældent. Forandringer sker ved at efterfølgende klangfarver er relaterede til hinanden, men forskellige.
4. Kontrasterende: Et vidt omfang af heterogene klange er brugt. Dramatiske og pludselige forandringer forekommer i medier, instrumenter, produktionsteknikker og vokabular. Anstrengelser er gjort for at kontrastere nye klange til de foregående.
5. Vilkarlig; Omfanget af klange er ikke kontrolleret. Tilfældige, afbrudte forandringer forekommer i medium, instrumenter, produktionsteknikker og vokabular. Der gøres ingen anstrengelser for at bevare nogen fasthed i klangfarven. (Bruscia 1994, s. 121-122)

Bilag 7: Analyse resultater – de tre runder

MUSIKEKSEMPEL 1

Rytmask grund – autonomi		
Analyseret d. 29/4-08 0-21: * 21-29: 3 29-55: * 55-56: 2 56-1.46: * 1.46-1.54: 2 1.54-2.20: * 2.20-2.24: 5 2.24-2.27: * 2.27-2.36: 4 2.36-2.56: 3 2.56-2.59: ☐ Helhed: *	Analyseret d. 6/5-08 0-29: * 29-30: 2 30-54: * 54-56: 3 56-1.10: 4 1.10-1.33: * 1.33-1.47: 4-5 1.47-1.51: 3 1.51-1.54: 5 1.54-2.02: 4 2.02-2.04: 3 2.04-2.27: * 2.27-2.54: 4 2.54-2.59: ☐ Helhed: *	Analyseret d. 15/5-08: 0-29: * 29-30: 2 30-54: * 54-56: 3 56-1.47: * 1.47-1.51: 3 1.51-2.02: * 2.02-2.04: 3 2.04-2.29: * 2.29-2.56: 4 2.56-2.59: ☐ Helhed: *

Frasering – autonomi.		
Analyseret d. 29/4-08 0-48: * 48-1.11: 4 1.11-1.47: * 1.47-1.55: 3 1.55-2.27: * 2.27-2.56: 4 2.56-2.59: ☐ Helhed: *	Analyseret d. 6/5-08 0-35: * 35-58: 3 58-1.10: 4 1.10-1.47: * 1.47-1.54: 3 1.54- 2.56: 4 2.56-2.59: ☐ Helhed: *	Analyseret d. 15/5-08 0-1.47: * 1.47-1.54: 4 1.54. 2.29: * 2.29-2.56: 4 2.56-2.59: ☐ Helhed: *

Volumen – autonomi		
Analyseret d. 29/4-08 0-47: 3 47-49: 4 49-52: * 52-57: 4 57-1.24: * 1.24-1.25: 4 1.25-1.30: ´ 1-30-1.32: 2 1.32-1.55: 4 1.55-2.27: 3 2.27-2.56: 3-4 2.56-2.59: □ Helhed: 4	Analyseret d. 6/5-08 0-35: * 35-1.11: 4 1.11-1.23: * 1.23-1.24: 4 1.24-1.34: 3 1.34-1.40: 4 1.40-1.51: 3 1.51-1.54: 4 1.54-2.29: 3 2.29-2.56: 3-4 2.56-2.59: □ Helhed: 4	Analyseret d. 15/5-08 0-44: * 44-1.11: 4 1.11-1.47: * 1.47-1.54: 4 1.54-2.29: * 2.29-2.56: 3 2.56-2.59: □ Helhed: *

Tempo – variabilitet			
	Analyseret d. 29/4-08	Analyseret d. 6/5-08	Analyseret d. 15/5-08
0-0.17	2-3	3	2
0.17-1.13	3	3	3
1.13-1.28	3	*	□
1.28-1.44	3-4	3	3
1.44-1.54	3	2	2
1.54-2.36	4	4	4
2.36-2.56	3	3	3
2.56-2.59	□	□	□
Helhed	3-4	3	3

Frasering – variabilitet			
	Analyseret d. 29/4-08	Analyseret d. 6/5-08	Analyseret d. 15/5-08
0-0.17	3	3	3
0.17-1.13	4	4	4
1.13-1.28	4	3	3
1.28-1.44	3-4	2	3
1.44-1.54	3	3	3
1.54-2.36	4	4-5	4
2.36-2.56	3	3	3
2.56-2.59	□	□	□

Helhed	4	4	3
--------	---	---	---

Volumen – variabilitet			
	Analyseret d. 29/4-08	Analyseret d. 6/5-08	Analyseret d. 15/5-08
0-0.17	3	2	2
0.17-1.13	3-4	3	3
1.13-1.28	3	3	3
1.28-1.44	3-4	3-4	4
1.44-1.54	3-4	4	4
1.54-2.36	3-4	3	3
2.36-2.56	2-3	2	2
2.56-2.59	∅	∅	∅
Helhed	3-4	3	3

MUSIKEKSEMPEL 2

Rytmask grund- autonomi		
Analyseret d. 30/4-08	Analyseret d. 7/5-08	Analyseret d. 15/5-08
0-12: *	0-13: *	0-13: *
12-16: 4	13-17: 4	13-17: 4
16-39: *	17-39: *	17-39: *
39-43: 4	39-44: 4	39-43: 4
43-1.06: *	44-1.06: *	43-1.06: *
1.06-1.12: 4	1.06-1.25: 2	1.06-1.26: 2
1.12-1.29: 2	1.25-1.39: 4	1.26-1.39: 4
1.29-1.41: 4	1.39-2.16: 2	1.39-2.08: 3
1.41-2.05: 2	2.16-2.38: 3	2.08-2.11: *
2.04-2.11: *	2.38-3.17: 4	2.11-2.37: 3
2.11-2.37: 2	Helhed: 3	2.37-3.17: 4
2.37-3.17: 4		Helhed: 3
Helhed: 3		

Rytmask figur- autonomi		
Analyseret 30/4-08	Analyseret d. 7/5-08	Analyseret d. 15/5-08
0-12: *	0-13: *	0-13: *
12-17: 4	13-24: 4	13-17: 4
17-39: *	24-39: *	17-39: *
39-43: 4	39-44: 4	39-43: 4
43-1.06: *	44-59: *	43-1.06: *
1.06-3.17: 2	59-1.04: 4	1.06-3.17: 2
Helhed: 2	1.04-3.17: 2	Helhed: 2
	Helhed: 2	

Volumen- autonomi		
Analyseret d. 30/4-08 0-12: * 12-16: 4 16-39: * 39-44: 3 44-1.06: 4 1.06-1.11: 2 1.11-2.01: 3 2.01-2.40: 4 2.40-2.59: 3 2.59-3.17: 4 Helhed: 3	Analyseret d. 7/5-08 0-13: 3 13-16: 4 16-39: * 39-44: 2 44-1.05: 4 1.05-1.45: 2 1.45-1.47: 4 1.47-2.04: 3 2.04-3.17: 4 Helhed: 3	Analyseret d. 15/5-08 0-13: * 13-16: 4 16-39: * 39-43: 2 43-1.06: * 1.06-1.45: 2 1.45-1.47: 4 1.47-2.05: 3 2.05-2.10: 4 2.10-2.40: 3 2.40-3.00: 4 3.00-3.08: 3 3.08-3.17: 4 Helhed: 3

Tempo – variabilitet			
	Analyseret d. 30/4-08	Analyseret d. 7/5-08	Analyseret d.15/5-08
0-13	*	4	3
13-17	3	2	2
17-39	*	4	3
39-44	3	2	2
44-1.04	3	3	3
1.04-1.13	3	3	3
1.13-2.06	3	3	
1.13-1.26			2
1.26-1.40			4
1.40-2.06			3
2.06-2.10	3	3	3
2.10-2.40	3	3	3
2.40-3.17	3	3	3
Helhed	3	3	3

Takt og underdeling - variabilitet			
	Analyseret d. 30/4-08	Analyseret d. 7/5-08	Analyseret d.15/5-08
0-13	5	5	4
13-17	2	2	2
17-39	*	4	4
39-44	2	2	2
44-1.04	3	2	2
1.04-1.13	2-3	2	3
1.13-2.06	2	2	
1.13-1.26			2
1.26-1.40			2
1.40-2.06			3
2.06-2.10	2	2	2
2.10-2.40	2	2	2
2.40-3.17	2	2-3	3
Helhed	2	2	2

Volumen - variabilitet			
	Analyseret d. 30/4-08	Analyseret d. 7/5-08	Analyseret d.15/5-08
0-13	2	2	3
13-17	2	3	3
17-39	2	2	2
39-44	3	2	2
44-1.04	2	2	2
1.04-1.13	2	3	2
1.13-2.06	3	3	
1.13-1.26			2
1.26-1.40			2
1.40-2.06			3
2.06-2.10	2	2	2
2.10-2.40	2	3	3
2.40-3.17	2	3	3
Helhed	3	3	3

EKSEMPEL 3

Rytmisk grund-autonomi		
Analyse foretaget d. 1/5-08 0-2.16: 4 Helhed: 4	Analyse foretaget d. 8/5 0-14: 4 14-28: 3 28-2.16: 4 Helhed: 4	Analyseret d. 16/5-08 0-14: * 14-23: 3 23-28: □ 28-2.16: 4 Helhed: 4

Volumen – autonomi		
Analyse foretaget d. 1/5-08 0-15: 3 15-1.04: 4 1-04-1.16: 3 1.16-2.16: 4 Helhed: 4	Analyse foretaget d. 8/5-08 0-2.16: 4 Helhed: 4	Analyse foretaget d. 16/5-08 0-14: * 14-1.04: 4 1.04-1.16: 2 1.16-2.16: 4 Helhed: 4

Klangfarve-autonomi		
Analyse foretaget d. 1/5-08 0-35: 3 35-1.05: 4 1.05-1.19: 3 1.19-1.37: 2 1.37-2.16: 4 Helhed: 4	Analyse foretaget d. 8/5-08 0-48: 3 48-1.20: 4 1.20-1.37: 2 1.37-2.16: 4 Helhed: 4	Analyse foretaget d. 16/5-08 0-48: 3 48-1.20: 4 1.20-1.37: 2 1.37-2.16: 4 Helhed: 4

Takt og underdeling - variabilitet			
	Analyseret d. 1/5-08	Analyseret d. 8/5-08	Analyseret d. 16/5-08
0-28	3	3	3
28-45	2	2	2
45-58	3	3	3
58-1.02	2	2	2
1.02-1.09	2	*	□
1.09-1.20	2	2	2
1.20-1.51	3	2	3
1.51-2.16	3	3	3
Helhed	2	3	3

Volumen - variabilitet			
	Analyseret d. 1/5-08	Analyseret d. 8/5-08	Analyseret d. 16/5-08
0-28	3	3	3
28-45	3	3	3
45-58	3	2	2
58-1.02	4	4	4
1.02-1.09	3	*	□
1.09-1.20	3	3	3
1.20-1.51	4	4	4
1.51-2.16	4	4	4
Helhed	4	4	4

Klangfarve – variabilitet			
	Analyseret d. 1/5-08	Analyseret d. 8/5-08	Analyseret d. 16/5-08
0-28	2	2	2
28-45	2	3	3
45-58	3	3	3
58-1.02	3	3	3
1.02-1.09	2	*	□
1.09-1.20	2	3	2
1.20-1.51	3	3	3
1.51-2.16	3	3	3
Helhed	3	3	3