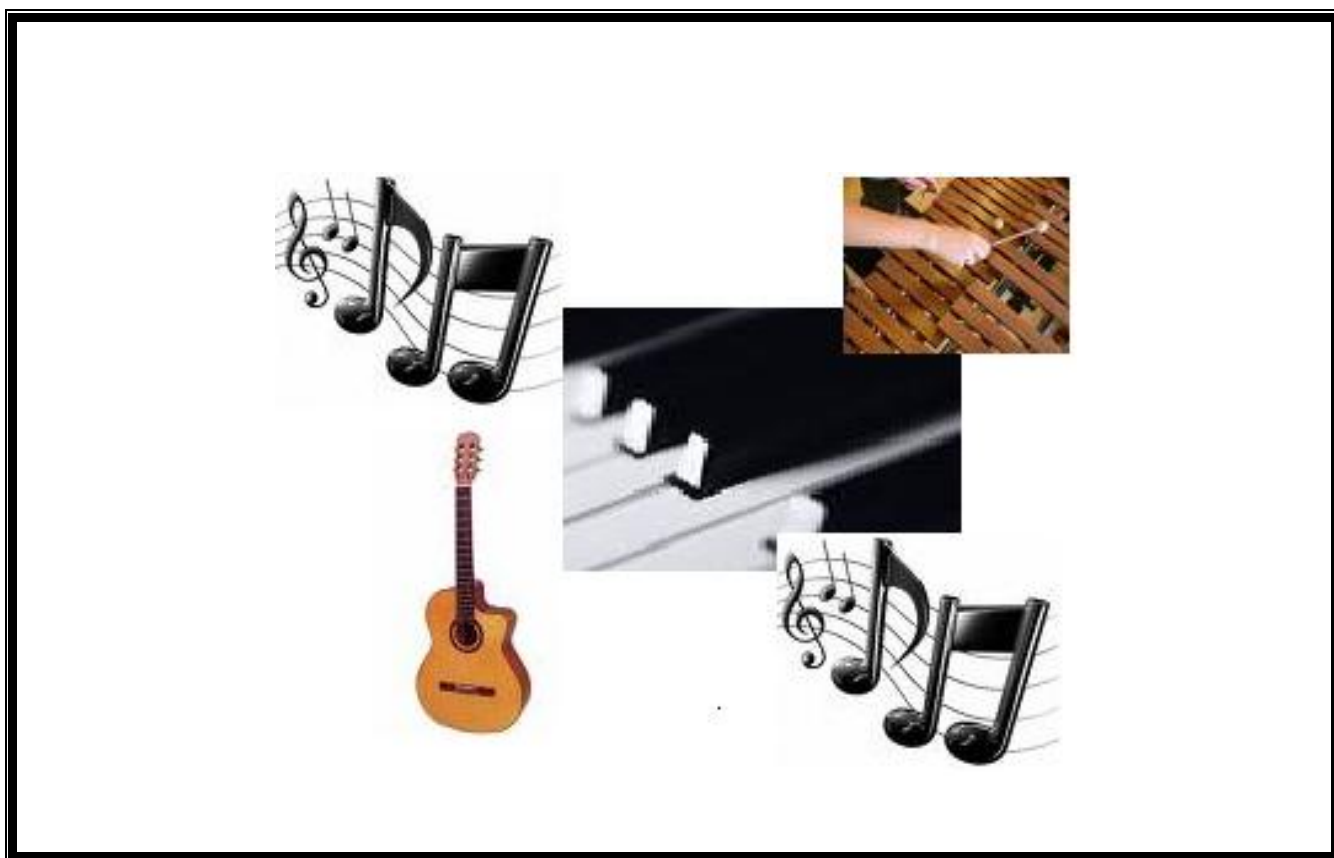


Engagement i samspil

En kvalitativ empirisk mikroanalyse af tre cases, hvor terapeuten oplever, at klienten er engageret i samspillet.

- I musikterapi med børn med multiple funktionsnedsættelser



Af Signe Pelle

Aalborg Universitet 2010

Vejledning til den elektroniske udgave af specialet:

I denne elektroniske udgave af specialet er der ikke vedlagt en DVD med de tre analyserede videoklip. Dette er sket af hensyn til børnenes anonymitet. Indenfor alle tre analyser, forefindes imidlertid en transskription af klippene, hvorfor DVD'en ikke vurderes som essentiel for forståelsen af undersøgelsens fund.



Engagement i samspil

En kvalitativ empirisk mikroanalyse af tre cases, hvor terapeuten oplever, at klienten er engageret i samspillet.

- I musikterapi med børn med multiple funktionsnedsættelser



Speciale i musikterapi
af Signe Pelle



Musikterapiuddannelsen
Institut for Kommunikation
Aalborg Universitet, August 2010

Vejleder: Niels Jørgensen Hannibal



Specialets omfang: Dette speciale består af i alt 188.485 tegn (inkl. mellemrum) fordelt på 89 sider (eksklusiv bilag).
Med en definition af en normalside på 2400 anslag pr. side består specialet af 78,53 normalsider.

Forsideillustration: Forfatterens ord + Billedklip fra Google Billeder

Sammensat af Signe Pelle



Indholdsfortegnelse

Abstract

Indledning.....	1
Overblik over indhold og opbygning	2
1 INDFØRING I PROBLEMFELT, FORFORSTÅELSE OG DEFINITIONER	5
1.1 Præsentation af emnefokus og afgrænsning	5
1.2 Problemformulering	5
1.3 Forforståelse.....	5
1.3.1 Menneskesyn.....	6
1.3.2 Syn på terapi og behandling	6
1.3.3 Syn på videnskab og forskning	7
1.4 Uddybende definitioner	7
1.4.1 Definition af børn med multiple funktionsnedsættelser.....	8
1.4.2 Definition af musikterapi med klientgruppen	8
2 LITTERATURSØGNING OG BEGREBSAFKLARING.....	10
2.1 Litteratursøgning	10
2.2 Søgeord.....	10
2.3 Inklusionskriterier.....	11
2.4 Eksklusionskriterier.....	11
2.5 Fund	11
2.6 Mit brug af 'barnets engagement i samspil gennem musikterapi'	12
3 METODOLOGI, DESIGN OG METODE.....	14
3.1 Et kvalitativt empirisk speciale	14
3.1.1 Kvalitative principper og etiske overvejelser.....	14
3.2 Modifieret Grounded Theory.....	15
3.3 Casestudiet og udvælgelsesstrategier	16
3.4 Valg af mikroanalysemodel	18
3.5 Holcks mikroanalysemodel og metodens fire trin.....	19
3.5.1 Den etnografisk deskriptive indfaldsvinkel	19
3.5.2 Trin 1: Dataudvælgelse	20
3.5.3 Trin 2: Transskription.....	20
3.5.4 Trin 3: Mønstergeneralisering	20

3.5.5 Trin 4: Fortolkning	21
4 EMPIRI	22
4.1 Opbygning af empirikapitlerne.....	23
5 CASE B - BERTIL.....	24
5.1 Videoklip af Case B	25
5.2 Transskription af Case B	25
5.3 Horisontal analyse af Case B.....	28
5.3.1 Resultater fra den horisontale analyse af Case B	30
5.4 Processen i den horisontale analyse – en uddybning	30
5.4.1 Resultater fra uddybning af den horisontale analyse Case B.....	34
5.5 Vertikal analyse af Case B.....	35
5.5.1 Resultater fra den vertikale analyse af Case B	36
6 CASE C - CARL.....	38
6.1 Videoklip af Case C	39
6.2 Transskription af Case C	39
6.3.1 Resultater fra den horisontale analyse af Case C.....	47
6.4 Vertikal analyse af Case C.....	48
6.4.1 Resultater fra den vertikale analyse af Case C	50
7 CASE A - ASKE	53
7.1 Videoklip af Case A	54
7.2 Transskription af Case A	54
7.3 Horisontal analyse af Case A	61
7.3.1 Resultater fra den horisontale analyse af Case A.....	61
7.4 Vertikal analyse af Case A.....	62
7.4.1 Resultater fra den vertikale analyse af Case A	66
8 SAMLEDE FUND FRA MIKROANALYSERNE.....	69
8.1 Fund fra Case B	69
8.2 Fund fra Case C	69
8.3 Fund fra Case A.....	69
8.4 Ligheder mellem de tre cases.....	70
8.5 Problemstillinger, som fundene rejser	70
9 DISKUSSION	71
9.1 Terapeutens rolle i samspillet	71

9.2 Engagement i casene.....	72
9.3 Den fælles spilleregel.....	74
9.4 Musikalsk humor	75
9.5 Barnets begyndende udvikling set gennem casene	77
9.6 Tidlig mor/barn samspil og musikterapeutiske teknikker	78
10 KONKLUSION	80
10.1 Besvarelse af problemformuleringens fire spørgsmål	80
11 METODEKRITIK OG PERSPEKTIVERING	82
11.1 Metodekritik.....	82
11.1.1 Refleksion over udvælgelsesstrategier.....	82
11.1.2 Overvejelser omkring tolkning og fund samt ”forsker-terapeut-forholdet”	83
11.2 Perspektivering	84
11.2.1 Undersøgelsens relevans for musikterapi	85
12 LITTERATURLISTE	87
13 OVERSIGT OVER BILAG	90
Bilag 13.1: Litteratursøgning i skema	91
Bilag 13.2: Emneopdeling af litteraturen	96
Bilag 13.3: Illustration af mønstergeneralisering af Case B.....	102
Bilag 13.4: Illustration af mønstergeneralisering af Case C.....	105
Bilag 13.5: Illustration af mønstergeneralisering af Case A.....	110
Bilag 13.6: Horisontal analyse af Case A.....	117



Abstract

This master thesis is a qualitative study of children's engagement in interaction within a music therapy practice with children with multiple disabilities in the age of 2-5 years. During my 16 weeks internship in a kindergarten for children with special needs in autumn 2009 I found it difficult to engage the children into playing instruments, taking initiatives and participate in music therapeutic interaction. Often I felt that I had to "deliver" all musical material and contents in the sessions and that our roles were very unequal. However, within a few weeks some periodic changes happened in some of the children's behaviors within the sessions. Changes that I experienced were related to an increasing engagement in the interaction.

The primary aims of this study are to examine which qualities are present and which role I play as a music therapist in these 'new situations'. I study the subject through an inductive and empirical method containing microanalysis of three cases (three short videos of children with different diagnoses) – data collected from my internship.

The result of the empirical study is that the children's increased engagement has qualities of dialogue, intersubjectivity and (joint) attention. There are some similarities in all of the three cases despite the differences in the children's age, disabilities and resources. These similarities are related to: context and history (common expectations), methodic similarities (same play rule), the process (narratives in the interaction), preverbal similarities (communication is in/through the music) and definition (the words in which the child's engagement is defined).

The music therapist plays an important role in the interaction in the three cases by creating and clarifying the frames in which the interaction evolves. Another significant part of the music therapeutic approach and interaction with the children is *humor* which shows partly through the music, partly through dramatic gestures and facial expressions in the three cases.

The study shows, furthermore, that the child's engagement in interactions as described in the thesis, confirms theories written by Holck (2002), Møller (1995/2008), Amir (2005b), Vygotsky (1978) and Stern (2000).



Indledning

Dette speciale er skrevet i forbindelse med Musikterapiuddannelsen på Aalborg Universitet. Specialet undersøger klinisk materiale fra min 9.semesters praktik i en specialbørnehave under Københavns Kommune for børn med multiple funktionsnedsættelser. Fokus i specialet er klientens engagement i samspil gennem musikterapi, da det er et felt, som særligt har vagt min interesse gennem praktikken.

I den ugentlige individuelle musikterapi med børnene oplevede jeg, at disse børn, i 2-5 års alderen med store kommunikative, relationelle, opmærksomhedsmæssige, motoriske og/eller perceptionelle vanskeligheder, udviste ganske få initiativer samt begrænset interesse for musikinstrumenterne. Det var derfor svært at finde retningen og gennemskue et udviklingspotentiale i terapiforløbene. Børnenes problemstillinger og alder medførte, at det var vanskeligt for mig at finde en balance mellem leder- og følgerrollen. Ved for meget struktur og for mange interventioner kom jeg til at styre hele sessionen uden særlig respons fra barnet. Ved at slippe strukturen helt, kunne jeg enten sidde overfor et helt passivt barn eller komme til følge barnet, som gik fra det ene til det andet til det tredje, og hvor sessionen virkede mere og mere usammenhængende. Midt i al forvirringen og det udefinerbare begyndte der at opstå nogle sekvenser indenfor de enkelte sessioner, hvor jeg havde oplevelsen af, at 'nu har vi fat på noget'. Jeg var ikke helt klar over præcis, hvad der skete i sekvenserne, og spekulerede først over, om min oplevelse handlede om begrebet '*motivation*', og derved barnets motivation for at være aktiv i samspillet. Jeg fandt imidlertid begrebet vildledende, da '*motivation*' kan være vanskelig at iagttage i og med, motivation ikke nødvendigvis viser sig gennem en aktiv handling. Ved at granske de interessante øjeblikke nærmere, fandt jeg frem til, at jeg i alle situationerne havde oplevelsen af et stigende *engagement* hos barnet i musikterapien. Noget, som tilsyneladende ikke eksisterede førhen. Men hvad var det præcist, der ændrede sig? Det nye 'noget' viste sig muligvis men ikke nødvendigvis i den efterfølgende session, som ved en lineær opadgående kurve. Så hvad skete der præcist i de udvalgte sekvenser? Jeg havde en fornemmelse af, at jeg spillede en afgørende rolle i barnets skift i aktivitet og adfærd, men hvilken rolle spillede jeg egentlig som samspilspartner i forhold til ændringen?

Ovenstående refleksioner og undren lægger til grund for dette speciale, og uddybes nærmere i kapitel 1. Da jeg som nævnt ikke på forhånden vidste, hvad jeg ville søge efter, besluttede jeg mig for en induktiv tilgang til specialet.

Specialets målgruppe er primært intra-disciplinær, men det vurderes, at nogle af specialets resultater kan overføres til andre faggruppers arbejde med klientgruppen. For at få det mest optimale ud af læsningen, kan det være en fordel at have et grundlæggende psykologisk, musikterapeutisk eller specialpædagogisk kendskab.

Overblik over indhold og opbygning

Kapitel 1: Indføring i emne, problemfelt, forforståelse og definitioner. I dette kapitel præsenteres specialets emne og fokus samt afgrænsningen af fokus, hvorefter specialets problemformulering præsenteres. Følgende redegøres kort for mine forforståelser efterfulgt af et afsnit med uddybende definitioner omkring klientgruppen og musikterapi med klientgruppen.

Kapitel 2: Litteratursøgning og begrebsafklaring. Kapitlet refererer til specialets litteratursøgning og indeholder derudover en begrebsafklaring, som stiller sig ind på specialets brug af barnets ”engagement i samspil” gennem musikterapi.

Kapitel 3: Metodologi, design og metode. I dette kapitel beskrives overordnede metodologiske overvejelser samt de specifikke metoder, som anvendes i undersøgelsen. Dette indbefatter bl.a. en redegørelse for anvendelse af modificeret Grounded Theory, udvælgelse af cases, valg af mikroanalysemodel og benyttelsen af modellen trin for trin.

Kapitel 4: Empirisk undersøgelse af tre cases. Kapitlet laver en grafisk fremstilling over de forskellige dele af den empiriske undersøgelse. Herefter redegøres for opbygningen af casekapitlerne 5, 6 og 7.

Kapitel 5: Case Bertil. I dette kapitel analyseres et videoklip af en 5-årig dreng. Indledningsvist præsenteres casen og musikterapiforløbet i korte træk. Dernæst henvises til videoklipet, som forefindes på en DVD placeret på specialets bagside. Der gives en kort læsevejledning i forhold til transskriptionen, hvorefter en horisontal og en vertikal analyse følger. Hvert afsnit afrundes med opsamlinger af resultaterne.

Kapitel 6: Case Carl. I dette kapitel analyseres et videoklip af en 4-årig dreng. Indledningsvist præsenteres casen og musikterapiforløbet i korte træk. Dernæst henvises til videoklipet, som forefindes på en DVD placeret på specialets bagside. Der gives en kort læsevejledning i forhold til transskriptionen, hvorefter en horisontal og en vertikal analyse følger. Hvert afsnit afrundes med opsamlinger af resultaterne.

Kapitel 7: Case Aske. I dette kapitel analyseres et videoklip af en 2-årig dreng. Indledningsvist præsenteres casen og musikterapiforløbet i korte træk. Dernæst henvises til videoklipet, som forefindes på en DVD placeret på specialets bagside. Der gives en kort læsevejledning i forhold til transskriptionen, hvorefter en horisontal og en vertikal analyse følger. Hvert afsnit afrundes med opsamlinger af resultaterne.

Kapitel 8: Samlede fund fra mikroanalyserne. I dette kapitel sammenfattes essensen af mikroanalyseresultaterne i nogle fund, og der ses på overordnede ligheder mellem fundene fra de tre cases. På baggrund af de problemstillinger, som fundene rejser, ledes videre til valg af diskussionsemner.

Kapitel 9: Diskussion. Kapitlet diskuterer emner relateret til: - Terapeutens rolle i samspillet, - Hvorvidt engagementet forekommer ens i de tre cases, - Om specialets fund bekræfter fund fra tidligere undersøgelser, - Grundlaget for terapeutens gennemgående brug af en bestemt spilleregul, - Den musikalske humor i casene, samt - Hvorvidt dét, der sker i casene, er tegn på begyndende udvikling hos barnet mv. Gennem diskussionen inddrages relevant litteratur, herunder litteratur nævnt i litteratursøgningen kap. 2.

Kapitel 10: Konklusion. I dette kapitel gives en samlet besvarelse på problemformuleringen.

Kapitel 11: Metodekritik og perspektivering. Kapitlet udfører bl.a. en kritik af den empiriske metode og reflekterer over caseudvælgelsesstrategierne. Efterfølgende reflekteres over andre relevante perspektiver til belysning af specialets undersøgelsesfelt, og undersøgelses relevans herunder det kliniske og/eller teoretiske bidrag perspektiveres.



1 INDFØRING I PROBLEMFELT, FORFORSTÅELSE OG DEFINITIONER

I dette kapitel præciseres specialets emne og fokus, efterfulgt af den specifikke problemstilling for undersøgelsen. Dernæst redegøres for mine forforståelser, som ligger til grund for afs. 1.1 og 1.2. Sidst i kapitlet defineres klientgruppen samt musikterapi med børn med multiple funktionsnedsættelser i det omfang, det har relevans for specialets undersøgelse.

1.1 Præsentation af emnefokus og afgrænsning

Som det fremgår i indledningen vil dette speciale undersøge, om dét jeg tror, jeg ser i sekvenserne er 'rigtigt' og i så fald, hvad der sker i de situationer, hvor jeg oplever, at barnet med multiple funktionsnedsættelser¹ er engageret i samspil i musikterapi. Det overordnede emne er således gensidigt samspil, som det opstår i 'øjeblikket' mellem musikterapeut og barn.

Samspilssekvenserne, som analyseres, indeholder enten musikterapeutisk improvisation eller musikalsk indhold sammensat på baggrund af komponeret sangmateriale anvendt i en ny form. Således anvendes flere forskellige musikterapeutiske teknikker og metoder i klippene².

1.2 Problemformulering

Ud fra en empirisk undersøgelse, bestående af mikroanalyser af tre videoklip fra musikterapeutisk praksis, ønskes at iagttage kvaliteter, der kan være til stede, når terapeuten oplever at børn, med kognitive, relationelle, kommunikative, perceptionelle, motoriske og/eller motivationsrelaterede begrænsninger, er engagerede i samspillet. Med udgangspunkt i dette lyder problemformuleringen:

- Spørgsmål 1: Hvilke kvaliteter kan iagttages i situationer, hvor musikterapeuten oplever en ændring i barnets³ adfærd og handlinger i retningen af øget engagement i samspillet indenfor en musikterapeutisk kontekst?
- Sp. 2: Er der fællesnævner til stede på tværs af de tre forskellige cases? I så fald hvilke?
- Sp. 3: Hvilken rolle har musikterapeuten som samspilspartner i de udvalgte cases?
- Sp. 4: Be- eller afkræfter de empiriske fund, teorier præsenteret af bl.a. Holck, Møller, Amir, Stern og Vygotsky?

1.3 Forforståelse

Følgende redegøres for mine forforståelser i forbindelse med syn på mennesket, terapi og forskning, som danner grundlag for emne-, teori- og metodevalg.

¹ Klientgruppen, som specialet omhandler. 'Børn med multiple funktionsnedsættelse' uddybes i afsnit 1.4.2.

² Se afsnit 1.4.2 om musikterapi med børn med multiple funktionsnedsættelser, der bl.a. beskriver min musikterapeutiske tilgang i praktikforløbet.

³ NB. Børn med multiple funktionsnedsættelser – se definition 1.4.1

1.3.1 Menneskesyn

Mit syn på mennesket er grundlæggende holistisk, humanistisk og eksistentielt. I henhold til den holistiske tankegang antager jeg, at alle menneskets behov, såvel de fysiske som de psykiske er centrale for menneskets trivsel.

I forhold til den omhandlende klientgruppe: børn med multiple funktionsnedsættelser, så spiller det en væsentlig rolle, at jeg opfatter alle mennesker som lige, og at menneskets værd ikke er knyttet til funktioner eller egenskaber, men til eksistens. Specialets undersøgelsesfelt omkring terapeutens oplevelse af barnets 'engagement i samspil' afspejler opfattelsen af mennesket som et socialt væsen, der er afhængigt af sit miljø og sine relationer⁴. Min teoretiske referenceramme i forståelsen af kommunikative og musikalske samspil består primært af udviklingspsykologiske teorier, herunder Sterns (2000) spædbarnsforskning, hvor begreber som relateringsdomæner og affektiv afstemning er centrale for teorien.

Det er min erfaring, at mennesker med store fysiske og psykiske udviklingsmæssige begrænsninger ikke altid har samme frihed til at vælge og mulighed for at skabe sin egen tilværelse, som det beskrives indenfor det eksistentialistiske menneskesyn. I henhold til specialets kontekst, er grundlaget for mit terapeutiske arbejde imidlertid, at disse mennesker med den rette forståelse og hjælp fra omgivelserne, kan træffe valg, udvikle sig og udtrykke sin vilje, om end det kan være på et andet plan end 'normalfungerende' mennesker.

1.3.2 Syn på terapi og behandling

Jeg bestræber mig generelt på at tilpasse musikterapien mht. retning, indhold og metoder til den enkelte klients særlige problemstillinger, behov og væren-i-verden⁵, og benytter mig således af en eklektisk tilgang. Jeg tilslutter mig ligeledes Hougaards (2009) beskrivelse af de 'nonspecifikke faktorer', hvor empati, tillid, terapeutisk alliance og den terapeutiske relation, kan have afgørende indvirkning på terapiens proces og udfald.

I forhold til terapi med klientgrupper, der har betydelige funktionsnedsættelser, anser jeg videre positive forventninger samt en ressourceorienteret tilgang essentiel for mit syn på behandling, i det jeg mener, at klientens iboende ressourcer er væsentlige afsæt for klientens videre udvikling. Dette ligger ligeledes i tråd med Marte Meo's⁶ grundprincipper for udviklingsstøttende kommunikation, som bl.a. indeholder: At følge barnets initiativ, give positiv bekræftelse på initiativet, turtagning og positiv ledelse.

Med afsæt i min uddannelsesmæssige baggrund, er den psykodynamiske forståelsesramme vigtig for, hvordan jeg forstår klient-terapeut relationen og tolker det, der sker i terapien. Samtidig er jeg præget af Holcks (2002) beskrivelser af 'kommunikalske samspil' med børn med betydelige

⁴ Derudover mener jeg, at arv og genetik også spiller en afgørende rolle. Min pointe er dog, at alle mennesker uanset funktionsnedsættelser er sociale væsener, som er afhængige af sine relationer.

⁵ Udtryk indenfor den eksistentialistiske fænomenologi, som beskriver det mest grundlæggende forhold ved mennesket: Menneskets konstante relation til noget i verden, fx via en aktivitet, en stemning, ting, sproget og/eller andre mennesker.

⁶ Marte Meo betyder "Ved Egen Kraft". Metoden er baseret på observation og analyse videooptagelser af samspilssituationer og er meget anvendt indenfor pædagogiske sammenhænge (www.martemeeo.dk).

funktionsnedsættelser, herunder børn med autisme. Dette kommer bl.a. til udtryk gennem ord- og begrebsvalg – både i tolkningerne i empirien og i forståelsen af undersøgelsens fund. Derudover anvender jeg som tidligere skrevet en udviklingspsykologisk referenceramme.

En kreativ og oplevelsesorienteret tilgang til terapi er central for min musikterapeutiske forståelse, idet musikken giver mulighed for at udtrykke, opleve og skabe, hvilket kan danne grundlag for nye erfaringer og forandring. Her er jeg delvist inspireret af en musik-centreret tilgang til musikterapi, hvor jeg ikke anvender verbalkommunikation ift. børnene – ud over i komponerede sange med fast form⁷. Mht. specialets fokus er jeg af den opfattelse, at et samspil mellem barn og musikterapeut, kan være med til at støtte barnets udvikling.

1.3.3 Syn på videnskab og forskning

Det er min opfattelse, at kvalitative forskningsmetoder, i modsætning til kvantitative metoder, er særdeles velegnede til at belyse et holistisk billede af musikterapi, hvor bl.a. den terapeutiske alliance, den musiske proces, mening og subjektivitet er centrale elementer. Samtidig mener jeg, at kvalitativ forskning inkluderer et vigtigt aspekt i musikterapien, ved at se undersøgelsesobjektet i sin kulturelle kontekst⁸.

På det ontologiske plan mener jeg, at mennesket og verden består af mange sandheder, og at vores oplevelser af fænomener og processer, i henhold til mit epistemologiske standpunkt, er afhængige af den, der oplever. Således er specialets emne og fund præget af mine oplevelser og tolkninger og bias er, at jeg som forsker allerede forud for specialets undersøgelse antager, at der 'sker noget' relateret til barnets engagement i samspillet i de udvalgte sekvenser.

I forlængelse af dette er det efter min mening ikke væsentligt, hvorvidt et fænomen 'eksisterer i virkeligheden' i en form for ontologisk objektivitet, eller om det blot 'erkendes' som et bestemt fænomen. Det væsentligste for mig, i valget af paradigme, er bevidstgørelsen om hvilken type viden, man ønsker.

Grundlæggende kan dette speciale siges at have en relativistisk/ konstruktionistisk forståelse af musik og menneske, hvor centrale aspekter er: Terapeutens oplevelse, tolkning af barnets handlinger samt samspillet mellem terapeut/barn. I specialet søger jeg ikke at demonstrere, hvorvidt praksis med målgruppen virker men stiller derimod åbne spørgsmål og går udforskende i dybden med et enkelt aspekt i musikterapiprocessen. Resultaterne vil som udgangspunkt give en ideografisk, subjektiv og kontekst-bunden viden (Ansdell og Pavlicevic 2001). Ud fra ovennævnte overvejelser, er den kvalitative tilgang fundet mest oplagt til at besvare specialets problemformulering.

1.4 Uddybende definitioner

For at forstå begrundelsen for specialets emne og for at forstå analyseresultaternes relevans, ser jeg nødvendigheden i kort at redegøre for specialets klientgruppe samt dennes vanskeligheder og behov. Derudover er det i relation til specialets problemformulering og undersøgelse fundet vigtigt

⁷ For uddybende definition af musikterapi med klientgruppen, læs 1.4.2

⁸ Kvale (2009) taler om postmodernismen flytter opmærksomheden fra generalisering hen imod kontekstualisering.

at redegøre for musikterapi med klientgruppen mere generelt samt specifikt, i forhold til min tilgang til terapien; musik i terapi versus musik som terapi.

1.4.1 Definition af børn med multiple funktionsnedsættelser

Ifølge WHO's ICD-10 indbefatter gruppen af børn med multiple funktionsnedsættelser børn uden talesprog, som lever med bevægelsesvanskeligheder og sansefunktionsnedsættelser i forskellige kombinationer. Gruppen har mellem 2 og 10 diagnoser heriblandt ofte cerebral parese, mental retardering og/eller medfødte misdannelser. Mange af børnene har svækket opmærksomhed, energi og vitalitet som følge af smerter fra svært behandlede muskelspændinger eller udtalt slaphed. Da børnenes udtryk og handlinger kan være vanskelige at aflæse, er forudsætningen for et godt og positivt socialt og relationelt liv, at deres samspilspartnere forstår at indgå aktivt i fælles meningsskabende handlinger med dem. Samtidig er det afgørende, at samspilspartneren formår at afstemme barnet med hensyn til intensitet, tempo, rytme og pauser, så barnet ikke lukker af for kontakten. (WHO ICD-10⁹)

En anden væsentlig karakteristika ved børn med multiple funktionsnedsættelser er ifølge WHO ICD-10, at børnene i mindre end 20 % af deres vågne tid er i stand til at gøre sig erfaringer alene eller med andre. Omgivelserne kan have vanskeligheder ved at se barnets initiativer og motiver (barnets intention) og dermed give svar, som kan opfattes af barnet som svar på eget udspil. Dette vanskeliggør selvsagt et dialogisk samspil mellem barnet og omgivelserne.

Hvis barnet over tid ikke oplever at blive forstået af omgivelser eller at kunne indfri omgivelsernes forventninger, kan det medvirke til, at barnet "giver op" og enten bliver passiv eller fanges i stereotype kontaktformer, og at barnet over tid mister motivationen for at tage initiativer til kommunikation med omgivelserne.

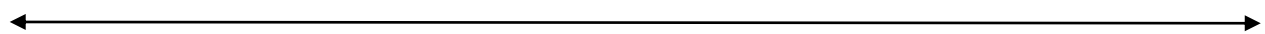
1.4.2 Definition af musikterapi med klientgruppen

I musikterapi med børn med multiple funktionsnedsættelser vægtes den musikalske dialog meget højt og hvert udspil fra barnet, det være sig en lyd eller bevægelse, opfattes som potentielt meningsfuldt. Musikterapeuten anerkender og forstærker barnets udtryk musikalsk (enten via stemmen eller instrumenter), så der er større mulighed for, at barnet registrerer sit eget udspil og musikterapeutens forsøg på samspil. Af anvendelige musikterapeutiske teknikker jf. Wigrams (2004) bog *Improvisation* kan nævnes spejling, imitation, matching, refleksion, 'accompanying'¹⁰, frameworking indenfor forskellige musikalske genrer, samt musikalske/gestikulerende cues.

I beskrivelsen af 'musik i terapi' versus 'musik som terapi' med klientgruppen, finder jeg det relevant at opsætte to modpoler: Orff musikterapi, hvor musikterapeuten udelukkende tager udgangspunkt i barnets udspil, over for Nordoff-Robbins musikterapi, hvor musikterapeuten inviterer barnet ind i en på forhånd given musikkulturel ramme.

Orff MT

Nordoff/Robbins MT



⁹ WHO ICD-10. Psykiske lidelser og adfærdsmæssige forstyrrelser. Klassifikation og diagnostiske kriterier (1994)

¹⁰ Kan oversættes til dansk med ordet ' ledsagende '. Det er imidlertid vurderet, at den engelske betegnelse er mere dækkende for teknikken.

I denne forbindelse mener jeg, at de mest 'vellykkede'¹¹ sessioner med klientgruppen ofte forløber med en blanding af de to tilgange, alt afhængigt af barnets kapacitet og behov. Fx finder jeg det yderst relevant at anvende rammesange (goddag og farvelsange) til at markere start og slut på sessionen, da dette kan skabe et trygt fundament for musikterapien. Derudover kan det være meget relevant som musikterapeut at forholde sig åben og afventende overfor barnets udspil og initiativer, som beskrevet øverst i dette afsnit. Imidlertid er der også tilfælde, hvor friheden og åbenheden, som kendetegner Orff musikterapien, virker forvirrende for barnet (eks. barnet har vanskeligt ved at gennemskue terapeutens intentioner og forventninger). Her kan terapeuten med fordel balancere mellem at følge barnet og mellem at introducere en kendt, komponeret sang, en musikalsk aktivitet eller en fast musikalsk ramme, som er mere Nordoff-Robbins inspireret.

I forhold til Bruscia's (1998) beskrivelser af seks hovedområder¹² indenfor musikterapi, kan min 9.semesters musikterapipraksis siges at tilhøre det Rekreative område, hvor det primære fokus ligger på personlig nydelse, omdirigering (eng. redirecting) eller engagement i social og kulturel aktivitet. Det overordnede mål er bl.a. at hjælpe klienterne til at engagere sig i sociale aktiviteter, der forbedrer deres livskvalitet. Herudover er der også aspekter fra det didaktiske område i og med, at musikterapien delvist har til formål at anvende musik og musikalske aktiviteter til at støtte ikke-musikalsk læring og funktionsområder hos barnet. I tråd med dette og i relation til Bruscia's (1998) definitioner af forskellige niveauer¹³ af musikterapipraksis, vil jeg placere musikterapien indenfor det støttende (eng. Augmentative) niveau. Dette indebærer bl.a., at musikterapien er anvendt til at styrke indsatsen fra andre behandlingsmodaliteter (herunder den pædagogiske indsats omkring barnet), samt at musikterapien yder et understøttende bidrag til klientens samlede behandlingsplan.

¹¹ Jeg finder det vanskeligt at anvende et begreb som 'vellykket' indenfor terapi, da dette er afhængigt af hvilke kriterier, terapien bedømmes ud fra. I denne forbindelse dækker det imidlertid over sessioner, hvor jeg som terapeut oplever 'flow' og aktiv deltagelse hos barnet.

¹² De seks hovedområder er (eng.): Didactic, Medical, Healing, Psychotherapeutic, Recreational, Ecological (Bruscia 1998).

¹³ De fire niveau'er er (eng.): Auxiliary Level, Augmentative level, Intensive level, Primary level (Bruscia 1998).

2 LITTERATURSØGNING OG BEGREBSAFKLARING

I dette kapitel gives et kort overblik over eksisterende musikterapi-litteratur, der relaterer sig til specialets klientgruppe og emne. Først ekspliciteres specialets litteratursøgning. Dernæst gives en begrebsafklaring i forhold til specialets brug og forståelse af 'barnets engagement i samspil' gennem musikterapi, som danner afsæt for udvælgelsen af cases.

Litteratursøgningen og redegørelsen for denne er ikke en del af den egentlige undersøgelse, og kun udvalgt litteratur inddrages sidst i specialet i diskussionen af betydningen af mikroanalysens fund.

2.1 Litteratursøgning

Søgningen er foretaget marts 2010 gennem elektroniske databaser samt via kædesøgning¹⁴.

Generelle databaser, psykologi- samt musikterapidatabaser er anvendt i søgningen. Disse er: Auboline, bibliotek.dk, Cairss, Google/Google Scholar, Musictherapyworld.net¹⁵, PsycArticles, www.voices.no.

Kædesøgning har fundet sted i musikterapilitteratur, hvilket inkluderer fagbøger samt artikler i musikterapitidsskrifter som Music Therapy Perspectives, Journal of Music Therapy, Nordic Journal of Music Therapy, Dansk Musikterapi.

2.2 Søgeord

De primære søgeord, som er anvendt, er: Børn + Musikterapi + et eller to andre ord/begreber, som har relevans i forhold til undersøgelsens felt og musikterapi generelt med klientgruppen børn med multiple eller betydelige funktionsnedsættelser:

Danske søgeord	Engelske søgeord
Børn + musikterapi: + samspil + funktionsnedsættelser + multihandicappede + funktionsnedsættelser + samspil + kommunikation + engagement + engagement + samspil + motivation	Children + Music Therapy + interaction + disabilities + severe or multiply disabled + disabilities + interaction + communication + engagement + engagement + interaction + motivation

¹⁴ Kædesøgning refererer til søgning gennem andre forfatteres referencelister

¹⁵ Hjemmesiden www.musictherapyworld.net er i juni 2010 blevet revideret, hvorfor det ikke har været muligt for undertegnede at anvende de link til litteraturen, jeg fandt i marts.

2.3 Inklusionskriterier

- Materiale fra 1985-2010
- Materiale fra engelsksproget samt dansk litteratur
- Offentliggjort materiale fra musikterapeutisk faglitteratur
- Materiale omhandlende musikterapi med børn indenfor specialpædagogisk regi
- Materiale fra individuel musikterapi med klientgruppen

Typer af materialer der indgår:

- Ph.d. afhandlinger
- Andet forskningsrelateret materiale
- Tidligere projekter omkring emnet
- Casestudier
- Andet

2.4 Eksklusionskriterier

Generelt udelades musikterapilitteratur, som omhandler:

- Musikterapi med børn indenfor psykiatrien, palliativ behandling, børn med IQ inden for normalområdet.
- Gruppmusikterapi og Community Music Therapy

2.5 Fund

Ved at foretage en systematisk søgning med ordene fra 2.2 fandt jeg frem til litteratur, som er oplistet i et skema (bilag 13.1). Heraf forefindes 65 forskellige kilder. Efter at have dannet mig et overblik over litteraturen via kildernes abstracts, er kilderne inddelt alfabetisk under 9 forskellige overskrifter (bilag 13.2¹⁶):

- Litteratur med lignende klientgruppe, som inkluderer begrebet ”engagement” (4)
- Kommunikation i musikterapi med klientgruppen, herunder musikterapeutiske samspil (18)
- Musikterapeutisk ”assessment”-litteratur med klientgruppen (8)
- Musikterapeutens oplevelse af sit eget arbejde med klientgruppen (2)
- Terapeut/klientrelationen i musikterapi med klientgruppen (3)
- Processer indenfor musikterapi med klientgruppen (2)
- Generelt omkring musikterapi med klientgruppen, herunder målsætninger og teknikker (23)
- Sange og sangvalg i musikterapi med lignende klientgruppe (1)
- Ikke-musikterapi litteratur, som er relevant ift. tidlige samspil i musikterapi med klientgruppen (2)

Følgende kilder er af umiddelbar klinisk/teoretisk relevans for specialets emne:

- Kilder af Holck (alle)

¹⁶ Som samtidig udgør en selvstændig litteraturliste

- Kilder af Møller, herunder (1995, 2008)
- Udvalgte kapitler fra følgende bøger:
 - Malloch/Trevarthen (2009)
 - Wigram/De Backer (1999)
 - Wigram/Saperston/West (1995)
- Elefant, ph.d. (2002)

Herudover er via. kædesøgning fundet frem til relevansen i at bruge kilder af Stern og Vygotsky, som ligger udenfor musikterapilitteraturen.

Ud fra søgningen bliver begrebet engagement (og motivation¹⁷) primært anvendt i forhold til kilder omhandlende musikterapi med børn indenfor det autistiske spektrum, herunder Kim (2006), Kim, Wigram & Gold (2008) og (2009), Wigram & Gold (2006).

I denne forskning indgår begrebet engagement i vendinger som:

Kim (2006)

- ‘Initiation of engagement’, spontaneously in improvisational music therapy
- ‘Motivational aspects’

Kim, Wigram, Gold (2008) og (2009)

- Social-motivational aspects
- Measuring emotional, motivational and interpersonal responsiveness of children with autism during joint engagement episodes
- Longer events of ‘Initiation of engagement’ behaviours in the children

Wigram, Gold (2006)

- Facilitate motivation
- The structure and predictability found in music assist in reciprocal interaction, from which tolerance, flexibility and social engagement to build relationships emerge

Jf. 1.4.2 anvender Bruscia desuden begrebet *engagement* i definitionen af *Det Rekreative* hovedområde indenfor musikterapi.

Da det er et empirisk vægtet speciale, der forløber som en induktiv proces, er det valgt ikke at lave en decideret litteraturgennemgang i dette kapitel. Relevant litteratur, hvor størstedelen er nævnt i dette kapitel, bliver i stedet anvendt i forhold til diskussion af temaer, som mikroanalysens fund rejser.

2.6 Mit brug af ’barnets engagement i samspil gennem musikterapi’

If. Politikens Synonymordbog kan begrebet ’engagement’ stilles synonymt med begejstring, entusiasme og ildhu. If. Politikens Fremmedordbog¹⁸ betyder begrebet engagement: ”En fysisk eller følelsesmæssig deltagelse i eller forpligtigelse til noget”, mens begrebet if. Den Danske Netordbog betyder: ”Stærk interesse i og forpligtelse over for en person eller et projekt” og anvendes synonymt

¹⁷ Begrebet engagement blev i flere tilfælde anvendt synonymt med begrebet motivation

¹⁸ If. www.ordbogen.com

med deltagelse, involvering og medleven. If. Politikens retskrivnings- og betydningsordbog er begrebet enten relateret til ansættelse, deltagelse eller stærk optagethed, og i Politikens Nudansk Ordbog betyder begrebet: ”Det at vise interesse for noget og handle derefter” eller ”det at deltage i noget på en forpligtende måde”.

I specialet anvendes begrebet ’engagement’ og at engagere sig synonymt med: At vise interesse/begejstring for noget og deltage/handle aktivt.

Ved inddragelsen af begrebet ’samspil’ menes et musikterapeutisk samvær, hvor både klient og musikterapeut spiller en aktiv rolle og bidrager med (næsten) lige meget i forhold til den fælles kommunikation.

Ved at undersøge de situationer, hvor jeg oplever, at barnet er engageret i samspillet, har jeg fundet frem til nogle kendetegn ved situationerne. Nogle af disse kan vurderes på baggrund af noget ”objektivt” observerbart, mens andre primært er tolkede fra terapeutens synsvinkel og terapeutens erfaring med barnet. Begge niveauer spiller en rolle i empirien.

De mere ’objektivt’ observerbare punkter er:

- Barnet er aktiv handlende (fx spiller, bruger stemmen eller bevæger kroppen)
- Barnet tager initiativ
- Barnet griner eller smiler efter selv at have udført en handling
- Barnet griner eller smiler efter terapeuten har udført en handling

Musikterapeutens tolkende synsvinkel:

- Terapeuten oplever, at barnet søger øjenkontakt/fælles blikretning med terapeuten
- Terapeuten kan aflæse barnets forventning eller overraskelse via kropssprog, mimik og gestik
- Terapeuten oplever, at barnets opmærksomhed er rettet mod aktiviteten og terapeuten (uden at barnet er hverken passivt eller hyperaktivt)
- Terapeuten tolker, at barnet opfordrer terapeuten nonverbalt til at gøre noget bestemt, fx fra forrige session

Ovenstående betragtninger spiller en afgørende rolle i afsnit 3.3 for udvælgelsen af cases.

3 METODOLOGI, DESIGN OG METODE

I dette kapitel redegøres for undersøgelsesmetoderne, som benyttes i specialet. Først præsenteres undersøgelsen kort, hvorefter der redegøres for nogle kvalitative principper og etiske aspekter af kvalitativ forskning. Herefter beskrives specialets brug af modificeret Grounded Theory, efterfulgt af en redegørelse for valg af casestudiet samt udvælgelsesstrategierne. Følgende gives en overordnet præsentation af Holcks mikroanalysemodel og den etnografiske indfaldsvinkel, mens specialets brug af modellens analysetrin gennemgås afslutningsvist.

3.1 Et kvalitativt empirisk speciale

I dette speciale foretages mikroanalyser af tre cases bestående af videoklip af 01:12-3:45 minutters varighed, med henblik på at undersøge tre børns engagement i samspillet med musikterapeuten. De tre børn; Bertil på 5 år, Carl på 4 år og Aske på 2 år, går alle inden under diagnosen ”multiple funktionsnedsættelser”, trods de er børn med meget forskellige vanskeligheder og på vidt forskellige funktionsniveauer.

Som det fremgår af mine forforståelser hører specialet til under det kvalitative paradigme. Årsagen er primært, at den kvalitative metode, som anerkender subjektivitet og oplevelse, synes at være relevant for problemstillingen, der netop kredser om mening, forskerens/terapeutens oplevelse og et begreb som kommunikativt, musikalsk samspil.

Samtidig er den kvalitative tilgang kendetegnet ved kun at have få undersøgelsesdeltagere og skabe kontekstbundne og ikke-generaliserbare resultater, hvilket også er specialets hensigt. Designet er ligeledes fleksibelt, og er ændret undervejs i specialeprocessen, heriblandt ud af fra tids- eller pladsmæssige faktorer.

3.1.1 Kvalitative principper og etiske overvejelser

Idet at der gennem specialet arbejdes med flere sandheder og subjektiv tolkning, som man oftest gør indenfor kvalitativ forskning, er det af afgørende betydning for kvaliteten af undersøgelsen, at der inddrages nogle vurderingskriterier.

Indenfor caseundersøgelser findes forskellige vurderingskriterier, som har nogenlunde ens betegnelser, men som adskiller sig i fokus og indhold. Da specialets undersøgelse kan siges at være social konstruktivistisk inspireret, anvendes Guba og Lincolns vurderingskriterier, som beskrevet af Neergaard (2007): Troværdighedskriteriet og overførbarhedskriteriet.

Troværdighedskriteriet forsøges i dette speciale imødekommet via mine forforståelser herunder bias samt via grundig eksplicitering af metodevalg, dataudvælgelse og trinene i analysen. I selve analysen søges en systematisk fremstilling af data med beskrivelse forud for tolkning, så læseren

kan følge analyseprocessen og referencerammen, og dermed er i stand til at selv at give en anden tolkning.

I henhold til overførbarhedskriteriet er det op til læseren at vurdere, om det er muligt at overføre undersøgelsens kontekstuelle viden til andre situationer. Healy og Perry's (Neergaard 2007) begreb om "kontekstualisering" er her ligeledes relevant, da specialets resultater er steds- og tidsafhængige. Dette vurderingskriterium søges opnået ved at afdække alle forhold omkring børnene i casene, definition af musikterapi med børnene samt fra hvilke sessioner, videoklippene er udvalgt.

Ligesom med vurderingskriterierne er der nogle etiske forholdsregler at efterleve i den kvalitative forskning. I forhold til dette speciale har det betydet, at jeg under mit 9.semesters praktikforløb indhentede skriftlige tilladelser fra børnenes forældre/værger til, at det kliniske videomateriale måtte anvendes i universitetsøjemed (jf. informeret samtykke, Ansdell og Pavlicevic, 2001). Alle tre børn, som indgår i empirien, er anonymiserede ved anvendelse af andet navn. Samtidig bliver al videomaterialet fra praktikken, ud over de tre cases, slettet efter specialet (jf. fortrolighed/anonymitet, Ansdell og Pavlicevic, 2001).

I specialet søges at anvende de positive aspekter af dobbeltforholdet som terapeut og forsker i en forskningsproces, og subjektiviteten anskues som en styrke frem for en begrænsning. If. Ansdell og Pavlicevic (2001), fastslår Aigen, at forskerens personlige og professionelle kvaliteter som terapeut, heriblandt intuition, indblik, kapacitet til spontane analyser, intellektuelle bedømmelser og følelsesmæssige reaktioner, kan gøre forskningsprocessen mere samstemmende med praksis.

Da musikterapiforløbene, som klippene er taget fra, er afsluttede, kan jeg således ikke påvirke datamaterialet, som hvis jeg havde planlagt specialets fokus forud for optagelserne af sessionerne. Videokameraet 'kørte' i mange sessioner, og det er min opfattelse, at børnene vænnede sig til det (kiggede ikke på det) og ikke bemærkede, at situationen senere skulle blive genstand for nærmere undersøgelse. Jeg selv blev mindre og mindre påvirket af kameraet over tid, trods det i starten prægede min ageren og delvist gjorde, at jeg gerne ville påvirke sessionen og barnets aktivitet i en ekstra positiv retning. Årsagen hertil var primært, at jeg vidste, at nogle af optagelserne skulle anvendes til formidling af mit musikterapeutiske arbejde både til forældre og det øvrige personale i specialbørnehaven.

3.2 Modificeret Grounded Theory

Specialets opbygning og undersøgelse forløber som en induktiv proces med inspiration fra Grounded Theory. Begrundelsen for dette er, jeg ønsker at 'opdage teori' og vigtige temaer ud fra en undersøgelse med videoklip fra min egen kliniske praksis. Grounded Theory er en komparativ analytisk tilgang, som gennem dataindsamling og systematisk anvendte metoder generer en induktiv teori omkring et særligt område. Grounded Theory har med andre ord til opgave at opdage teori ud fra data (Amir, 2005a).

Grounded Theory blev udviklet af Glaser og Strauss i 1967 indenfor socialvidenskaben til at studere sociale processer, og den er senere hen blevet videreudviklet af forfatterne hver for sig samt i et samarbejde mellem Strauss og Corbin (Amir, 2005a). Ifølge Amir (2005a) erklærer Corbin og

Strauss, at Grounded Theory som metode både kan anvendes indenfor kvalitativ og kvantitativ forskning, trods metoden oftest sættes i forbindelse med kvalitativ forskning. Amir (2005a) understreger dog, at Grounded Theory hverken producerer statistiske eller kvantitative resultater og heller ikke starter med hypoteser og fastlagte spørgsmål, som indenfor positivistiske studier. Desuden indbefatter Grounded Theory både beskrivelse og fortolkning samt opdagelse af meningskategorier kendetegnet for kvalitativ forskning.

Grounded Theory kan enten anvendes som et specifikt metodologisk paradigme, hvis mål er at generere induktiv teori, eller som det er tilfældet i dette speciale, anvendes som et aspekt af undersøgelsen i kombination med andre kvalitative metoder. Ifølge Amir (2005a) er det de færreste studier, der repræsenterer et komplet Grounded Theory forskningsstudie. De fleste studier blot tager Grounded Theory som generelt udgangspunkt og som et grundlæggende sæt af principper, hvor specifikke aspekter af analysemetoden anvendes.

Opsummerende er Grounded Theory en metode med en bevægelse fra det specifikke til det generelle. Teorien bygges på gentagne forekomster af det specifikke. Grounded Theory er en teorigenererende forskningsmetode, der begrebsliggør hændelser fra den impliceredes synspunkt ved hjælp af en kodningsproces af de empiriske data for derved at finde frem til relevant teori. I Grounded Theory vægtes systematiske og intensive dataanalyser, som kan grundlægge og placere fund fra data i kategorier og temaer. Fordelen ved Grounded teori er, at den kan skabe en teori, der ligger tæt op ad den virkelige hed og kontekst, der beskrives (Amir, 2005a).

I specialet er det hensigten at generere en teori om, hvad et øget engagement i samspil kan handle om i musikterapi med børn med multiple funktionsnedsættelser. Dette på baggrund af de fund, jeg skaber ud fra resultaterne i mikroanalysen.

3.3 Casestudiet og udvælgelsesstrategier

Som det fremgår af afsnit 3.1.1, anvender specialet 'naturligt opstået data' i form af casemateriale bestående af videoklip fra egen 9.semesters musikterapipraksis. Da specialet stiler efter at finde meget information om et lille, afgrænset område; barnets engagement sig i et samspil gennem musikterapi, er casestudiet¹⁹ fundet relevant.

Da jeg forud for specialet ikke var klar over, hvad jeg ville finde frem til gennem min undersøgelse og hvilken teoretisk referenceramme, jeg ville benytte mig af, besluttede jeg at udvælge mine cases inden, jeg begyndte skrivefasen. Hermed anvendes en datadreven tilgang²⁰. Den induktive proces føres videre med brugen af en modificeret udgave af Grounded Theory²¹.

¹⁹ Casestudiet er if. Ansdell og Pavlicevic (2001) én af nøglemetoderne indenfor kvalitativ forskning.

²⁰ I modsætning til den anden mulige tilgang til casestudiet, hvor cases udvælges på baggrund af teoretisk ramme (Neergaard, 2007)

²¹ Grounded Theory og etnografiske studier forbindes ofte med den data-drevne designtype, hvor case viser tilstedeværelsen af nogle events eller begreber og bygger beviset op, som kan ledes videre til at opbygge teorier (Neergaard, 2007)

Specialet anvender et multipelt case-design²², hvor casene er udvalgt med henblik på at ligne hinanden og have sammenlignelige resultater. Casestudiet består af tre cases med hver et videoklip på mellem 01:12-3:44 min. De tre klip er udtaget fra 6-9 session i ugentlige individuelle musikterapiforløb af 14 ugers varighed. Grundlaget for antallet af cases og klippenes længde er sket ud fra vurderinger om:

- At have sammenligningsgrundlag
- At finde ligheder på tværs af den brede klientgruppe
- At begrænse datamængden indenfor de tids- og pladsmæssige rammer, der er for specialeskrivningen.

Specialets cases er 'opportunistisk udvalgt' eller 'åbent udvalgt', som det kaldes indenfor Grounded Theory, da jeg vælger mit eget casemateriale og mig selv som informant, netop fordi det er tilgængeligt (Neergaard, 2007). Jeg har mange timers videooptagelse fra min 9.semesters praktik og ligger selv inde med en masse information om det musikterapeutiske arbejde med børn med multiple funktionsnedsættelser.

På baggrund af de 8 punkter fra afsnit 2.6, dannet ud fra noget "objektivt" observerbart samt terapeutens tolkende synsvinkel, vil jeg sammenfatte "barnets engagement i samspil gennem musikterapi" som:

- 1) Barnet tager initiativ og er aktiv
- 2) Barnet griner eller smiler
- 3) Der forekommer 'dialogisk'²³ samspil mellem terapeut og barn

I udvælgelsen af de tre cases/videoklip, er det vægtet, at alle tre punkter er indbefattet i klippene ud fra min (terapeutens) synsvinkel. Da det herudover er samme klientgruppe og samme musikterapeut, der indgår i klippene, forudsiges en vis homogenitet at være til stede²⁴. Derudover har yderligere strategier været indblandet i udvælgelsen af de tre cases. Fx har jeg valgt, at beskæftige mig med cases med musikterapisituationer, hvor jeg mener, at barnet *er engageret i samspillet*, frem for at illustrere brud på samspillet eller manglende respons fra barnet, som jeg har utallige eksempler på. Logikken bag denne udvælgelsesstrategi²⁵ er, som Neergaard (2007) beskriver det, at det er muligt at lære noget fra 'usædvanlige' udfald, som kan være relevant i mere typiske sammenhænge, hvor barnet ikke giver relevant respons og er vanskelig at engagere i samspillet.

²² If. Neergaard er én af de afgørende faktorer indenfor multiple casestudier er, at der er tilstrækkelig argumentation for udvælgelsen. Dette søges imødekommet i det efterfølgende.

²³ Med 'dialogisk' menes ikke nødvendigvis turtagning – Samspillet kan også forløbe, hvor både terapeut og barn intervernerer samtidigt. Fællesnævneren er, at både barn og tp er med til at påvirke dét, der sker.

²⁴ Denne udvælgelsesstrategi har lighed med Neergaard's (2007) beskrivelse af Tilsvarende cases.

²⁵ Neergaard kalder denne udvælgelsesstrategi for Intensitetsudvælgelse, hvilket bl.a. indbefatter informationsrige cases, som manifesterer et fænomen intenst, men ikke ekstremt.

Et andet formål med mine cases er, at de, jf. litteratursøgningen, åbner mulighed for at observere og analysere et fænomen, som ikke tidligere er blevet undersøgt²⁶. Dette trods faktorerne og udfordringen omkring at engagere barnet til samspil i musikterapi er et tema for flere musikterapeuter indenfor samme kliniske arbejdsområde²⁷. Hvorvidt casene frembringer ny viden, vil diskuteres i kapitel 10.

I specialet vil jeg gå i dybden med karakteristika og processer i musikterapi med børn med multiple funktionsnedsættelser, som har betydning for barnets engagement i et samspil gennem musikterapi. Trods specialet ikke søger en general viden eller sandhed, er jeg af den opfattelse, at den kontekstafhængige viden, jeg generer, kan være informativ og brugbar for andre musikterapeuter indenfor lignende kliniske felt og kontekst. Derudover forestiller jeg mig, at de problemstillinger, specialet belyser, kan overføres til arbejdet med andre klientgrupper, børn som voksne, uden udtryksfuldt og kommunikativt verbalsprog.

3.4 Valg af mikroanalysemodel

Valget af Holcks (2007b) mikroanalysemodel²⁸ til at assistere til besvarelsen af problemformuleringen, er sket på baggrund af følgende kriterier:

- 1) Modellen tilhører det kvalitative forskningsparadigme og benytter videomateriale (ibid.)
- 2) Modellen kan være med til at synliggøre nonverbal kommunikation og ikke-musikalsk adfærd. Dette er vigtige informationskilder i undersøgelsen af klip fra musikterapi med børn uden kommunikativt verbalsprog (ibid.)
- 3) At tilgangsvinklen er etnografisk, da jeg gennem specialet:
 - Opnår indsigt i de aspekter, der undersøges, på første hånd
 - Udforsker samspillet mellem sociale forhold: Dét, der sker mellem klient og terapeut. Modellen skal belyse interaktionen mellem musikterapeut og barn og også kunne besvare problemformuleringens spørgsmål 2 omkring musikterapeutens rolle som samspilspartner
 - Studerer handlinger og interaktioner i deres sociale kontekst
 - Laver analyser af 'hverdagssituationer' (i form af en hverdag i musikterapien med børnene i min 9.semesters praktik)
 - Får adgang til informationer omkring gentagne handlinger, temaer og interaktionsmønstre i disse 'hverdagssituationer' ved at benytte den etnografiske tilgang til undersøgelsen (ibid.)
- 4) At jeg på forhånden havde kendskab til modellen og dens anvendelighed fra et tidligere projekt på uddannelsen

²⁶ Viden på baggrund af mit 8.semesters projekt med undersøgelse af tre erfarne musikterapeuters arbejde med børn med multiple funktionsnedsættelser (2009).

²⁷ Denne strategi ligger i tråd med den Afslørende strategi, beskrevet af Neergaard, 2007.

²⁸ Holcks mikroanalysemodel stammer fra bogen "Microanalysis in Music Therapy" (2007) eds. Wosch and Wigram. På side 23 ses Table 1.1, som gengiver, hvilken videnskabelig tilgang modellen har og hvilke parametre hver enkelt model inkluderer.

3.5 Holcks mikroanalysemodel og metodens fire trin

Dette afsnit består af en redegørelse for den etnografisk deskriptive indfaldsvinkel til observationsforskning, efterfulgt af en beskrivelse af specialets anvendelse af metodens 4 trin; dataudvælgelse, transskription, mønstergeneralisering og fortolkning.

3.5.1 Den etnografisk deskriptive indfaldsvinkel

I den etnografiske informerede tilgang til observationsforskning og analyse studeres ”hverdagssituationer”, og man søger at forstå meninger og handlinger i deres sociale kontekst. Tilgangen anses for et brugbart redskab i undersøgelsen af interaktioner, herunder af implicit karakter. Den etnografiske tilgang er desuden, i kombination med mikroanalyser af videomateriale, meget anvendelig til at synliggøre den visuelle del af musikterapi. Dette er særligt brugbart i betragtningen af spæde forsøg på kommunikation og social interaktion hos klienter med kommunikationsvanskeligheder i musikterapi. (Holck 2007b)

Metoden beskriver dét, der sker mellem klient og terapeut og kan anvendes til at bevidstgøre interaktioner, som udspiller sig delvist eller udenfor terapeutens bevidsthed.

I mikroanalysemodellen er observation valgt i stedet for interview, da det antages, at deltagerne ikke kan besvare spørgsmål om emnet. Forskellen mellem de to metoder ligger i epistemologien, hvor observation giver information omkring ubekendtgjorte eller ubevidste handlingsmønstre, mens deltagerne i interviewet kan udtrykke og ekspliciterer deres viden om et emne verbalt. Holck (2007b) refererer til Wolcott, som anvender følgende spørgsmål: ”What do people in this setting have to know (individually and collectively) in order to do what they are doing?” (1990, p.32.). For at besvare spørgsmålet, der både dækker over implicit og proceduremæssig viden, er målet for undersøgelsen at studere de observeredes ”skikke”(eng.:practices). Her menes folks vaner, måder at gøre tingene samme på osv., som opbygges over gentagne ’møder’ over tid. I etnografisk informerede undersøgelser synliggøres ofte gentagne handlinger, temaer og interaktionsmønstre. (Holck 2007b)

Validiteten øges gennem mønstergeneralisering, da de gentagne interaktioner mellem mennesker viser, at interaktionerne ikke bygger på tilfældigheder. Holck (2007b) henviser i denne forbindelse til to brugbare beslægtede tilgange til den etnografiske indfaldsvinkel: kulturanalyse og interaktionsanalyse. Hvor kulturanalysen finder og undersøger mønstre – benytter interaktionsanalysen et holistisk perspektiv på kommunikation, hvor både ord, prosodi og gestik fra begge parter anskues. Til undersøgelse af videooptagelser af musikterapi med klienter med kommunikationsvanskeligheder er interaktionsanalysen relevant, da den netop både analyserer musik, prosodi, gestik, ansigtsudtryk og kropsbevægelser. (Holck 2007b)

Specialets undersøgelse adskiller sig fra den etnografiske tilgang ved, at det materiale, jeg inddrager i undersøgelsen, kun er taget fra en enkelt session og ikke fra flere sessioner over længere tid, som normalt kendetegner en etnografisk tilgang.

3.5.2 Trin 1: Dataudvælgelse

Udvælgelseskriterierne for data er beskrevet udførligt i afsnit 3.3, da disse hører under rammerne for casestudiet. Derfor vil en nærmere beskrivelse i dette afsnit være en gentagelse. Det skal dog tilføjes, at jeg i udvælgelse af data delvist anvender den problembaserede tilgang²⁹ (jf. Holck, 2007b) ved at fokusere på, hvad der sker i situationer, hvor terapeuten oplever, at ”barnet er engageret i et samspil gennem musikterapi”. Imidlertid er det, som nævnt i 3.3 valgt, kun at vise videoeksempler på cases, hvor der sker ’noget’ (eks. en forandring i barnets adfærd), frem for at supplere med cases, hvor barnet ikke responderer (hvilket der er også er eksempler på). Derudover rummer specialets analyse også træk fra en åben analytisk tilgang³⁰, da alle interaktionsmønstre mellem terapeut og klient som udgangspunkt vil blive analyseret. Denne tilgang er valgt som supplement, da jeg som tidligere nævnt ikke vidste, hvad jeg skulle kigge efter i mikroanalysen af de udvalgte cases.

Holck (2007b) beskriver fordelene i at have to kameravinkler, så både klientens og terapeutens ansigt er synlige i analysen af interaktionsmønstre³¹. Dette var imidlertid ikke muligt gennem mit praktikforløb, hvorfor én kameravinkel er fundet tilstrækkelig.

3.5.3 Trin 2: Transskription³²

Jeg har valgt at transskribere musik, sangtekst, mimik, blikretning og gestik/kropsbevægelser, da jeg søger at lave en holistisk analyse af datamaterialet og problemstillingen. De grundige transskriptioner er valgt, da de vurderes som yderst relevante i forhold til at visualisere og fremhæve selv de mindste tegn på initiativ, handling og kommunikation fra barnet. Særligt barnet i case B har multiple funktionsnedsættelser i svær grad, og uden de detaljerede beskrivelser ville B’s spæde respons formentlig ikke være synbar. Alle tre transskriptioner er opstillet med tidslinje³³, da der ikke er en decideret fast musikalsk puls i klippene. Tidslinjen er i alle tre cases placeret øverst i transskriptionen, da dette gav størst overskuelighed. Samtidig er den mest centrale del, som i alle tre cases er den musikalske notation³⁴, placeret i midten af transskriptionen.

3.5.4 Trin 3: Mønstergeneralisering³⁵

Mønstergeneraliseringen sker gennem en horisontal og vertikal analyse af transskriptionerne. I den horisontale analyse analyseres materialet parallelt med den temporale akse. Her deles klippet op i

²⁹ Ifølge Holck (2007b) er det ofte typisk at anvende en problembaseret tilgang i klinisk praksis. Her er det muligt at udvælge typiske eksempler på et mønster og evt. også eksempler med brud på mønsteret

³⁰ En anden mulighed for dataudvælgelse er if. Holck (2007b) en åben analytisk tilgang. Denne ligger tættest på den etnografiske tilgang. Her gennemses sekvenser af 5-10 minutters varighed for at betragte alle interaktionsmønstrene mellem terapeut og klient

³¹ Metoden er inspireret af spædbarnsforskningen og gør det muligt at sammenligne begge parter bidrag til samspillet

³² Hvorvidt og hvorledes transskriptionen skal udarbejdes afhænger af niveauet i analysen af videomaterialet.

Transskriptionsprocessen vil under alle omstændigheder gøre subtile forbindelser tydeligere, som ellers ikke ville være synbare. (Holck 2007b)

³³ I tilfælde med musikalsk puls opsættes typisk det klassiske musikalske notationssystem som afsæt for afbildningen af interaktioner. Uden fast puls anvendes en tidslinje med sekunder først, hvorefter musik og gestik placeres i forhold til linjen. (Holck, 2007b)

³⁴ Ifølge Holck (2007b) kan den musikalske notation, hvad enten den er grafisk eller klassisk, vise temporale fremkomster mellem terapeut og klient. Dette er væsentligt, da interaktioner ligesom musik, tager udgangspunkt i tid

³⁵ Mønstergeneraliseringerne gør det muligt at lave fortolkninger, der uden analysen, ville syntes ubegrundede og spekulative (Holck, 2007b)

nogle episoder, som hver får en overskrift. Ved gentagen betragtning af materialet kommer interessante interaktionskæder til syne. Disse er noteret i transskriptionen under afbildningen³⁶.

I den vertikale analyse sammenlignes interaktionskæderne på tværs af materialet i søgningen efter interaktionsmønstre. Det er nødvendigt at foretage bevægelser frem og tilbage i materialet for at afgøre, hvorvidt to interaktioner har fællestræk, og den vertikale analyse kræver altid et tilbageblik på den horisontale analyse. Ved at gense materialet horisontalt, vil nye interessante sekvenser formentlig opstå, og analyseprocessen fortsætter indtil ingen nye mønstre er synbare. (Holck 2007)

Oftest vil de mere åbenlyse mønstre fremkomme først, mens de mere implicite interaktionsmønstre kræver mere arbejde at synliggøre. Holck (2007b) mener, at det hos kommunikationssvage klienter ofte er de små detaljer og initiativer, der har betydning, da disse ofte refererer til ”den nærmeste zone for udvikling”, som beskrives af Vygotsky (1978).

Da jeg har dobbeltrollen som ’forsker’ og terapeut og ikke har mulighed for, at andre kan foretage mikroanalysen af mine klip, er jeg nødt til at tage nogle forholdsregler. I dette tilfælde er det vurderet, at resultaterne af de tre cases påvirker hinanden mindst muligt ved at mikroanalysere én ad gangen. Ved at tage én case ad gangen, vurderer jeg, at resultaterne fra den forrige case når at komme lidt på afstand, inden den næste case mikroanalyseres. Uanset hvad, vil der være bias ved min dobbeltrolle og ved, jeg selv analyserer alle tre cases.

3.5.5 Trin 4: Fortolkning

I fortolkningen indbringes Wolcotts fokusspørgsmål igen: ’Hvad må man i denne setting vide for at handle, som de gør’ (egen oversættelse), for at finde frem til, hvordan terapeut og klient sammen har skabt nogle bestemte interaktionsmønstre i en given kontekst. (Fokusspørgsmålet anvendes blot som en inspiration i dette speciale). Derudover vil jeg så vidt muligt begrunde mine tolkninger med afsæt i beskrivelserne/mønstergeneraliseringerne.

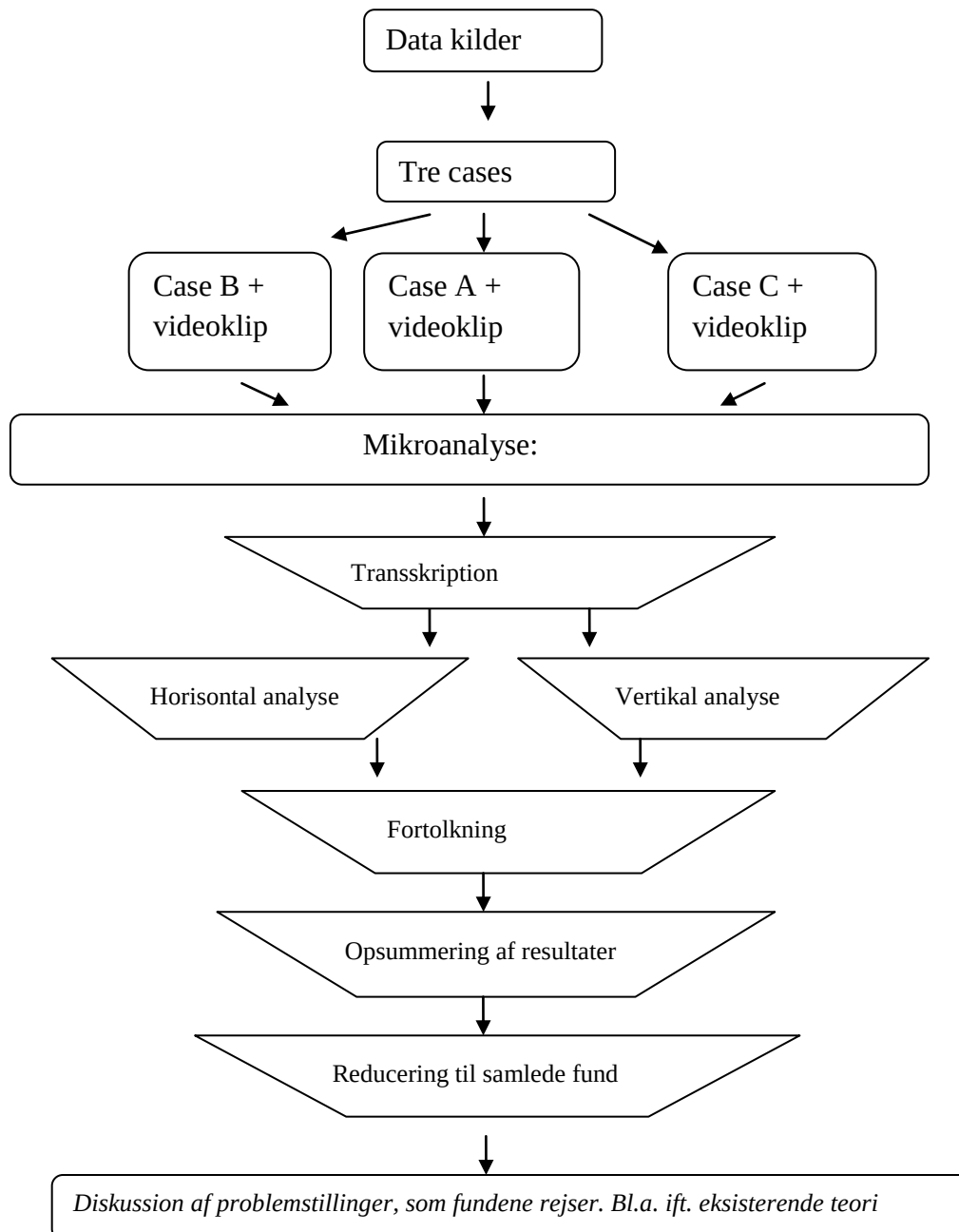
If. Holck (2007b) er mønstrene etableret gennem en fælles interaktionshistorie med indbyggede forventninger, som begge parter henviser til gennem den fortløbende interaktion. I tolkningerne af samspillet kan det betragtes som en fordel, at jeg allerede har et mere indgående kendskab til klienten og dennes diagnose/vanskeligheder. Desuden nævner Holck (2007b), at udviklingspsykologisk teori kan hjælpe til at forstå, hvilken påvirkning de udviklingsmæssige implikationer har på analyseresultaterne.

³⁶ Mønstrene i transskriptionerne er illustreret via blå, sorte og røde tegn og streger og er placeret i bilag.

4 EMPIRI

I dette kapitel vil jeg give et overblik over empiriens opbygning herunder, hvad de følgende tre kapitler omkring mikroanalyser af casene (kap 5,6,7) vil indeholde.

For at synliggøre databearbejdningsprocessen er nedenstående figur opsat:



4.1 Opbygning af empirikapitlerne

Hvert kapitel (5, 6 og 7) består af følgende punkter:

- En kort beskrivelse af klienten og dennes vanskeligheder/ressourcer, efterfulgt af en beskrivelse af konteksten, hvorfra klippet er udvalgt. Her skriver jeg i rollen som *terapeut* i forløbet og anvender *1.person*, mens jeg i resten af afsnittene i mikroanalysen træder i *forskerrollen* og kigger på mit arbejde udefra. Her anvender jeg *3.person* om mig selv gennem betegnelsen *tp*
- En henvisning til DVD-klippet. Det anbefales at se klippet inden læsning af resten af casen
- En læsevejledning til transskriptionen, hvor musikalske figurer, som er gennemgående i hele klippet, er oplistet
- En transskription af klippet (samt en henvisning til illustrationen af mønstergeneraliseringen indtegnet i transskriptionen, som er placeret i bilag af pladsmæssige årsager)
- En horisontal analyse på et 'liggende' ark indeholdende beskrivelse (i venstre side af papiret) og tolkning (i højre side), hvor interaktionerne ses i deres kontekst. Den horisontale analyse af Case B og C er placeret i selve dokumentet, mens den horisontale analyse af Case A er placeret i bilag. Dette er sket ud fra vurderingen af, at læseren har forstået princippet i udførelsen af den horisontale analyse via Case B og C, og derfor ikke nødvendigvis behøver at læse de meget omfattende beskrivelser/fortolkninger i den horisontale analyse af Case C. (I Case B er det prioriteret at lave en uddybelse af den horisontale analyse, da der sker et interessant skift i B's adfærd over tid i klippet - I Case A og C ses ikke samme udvikling indenfor klippet, hvorfor denne uddybning er fravalgt).
- En opsamling af resultater fra den horisontale analyse
- En vertikal analyse, som finder gentagne interaktionsmønstre
- En opsamling af resultater fra den vertikale analyse, herunder præsentation af en grafisk opstilling, der illustrerer det gennemgående interaktionsmønster fundet vha. analyse/tolkning af casen

I kapitel 8 oplistes de samlede fund, på baggrund af resultaterne fra de tre cases. Herefter findes frem til relevante problemstillinger, som diskuteres i kapitel 9.

5 CASE B - BERTIL

B er en dreng på 5 ½ år, som blev født for tidligt (i 30. uge). Han har en alvorlig hjerneskade, Cerebral Parese, er kørestolsbruger samt har problemer med at bearbejde synsindtryk. Det er på nuværende tidspunkt ikke muligt at vurdere, hvor meget B kan fornemme via synssansen. Han kan bedst høre lyde indenfor en radius af 60 cm, da han muligvis har nedsat hørelse. B kan holde om tynde ting, fx en rangle eller en maracas. Han har enkelte vokallyde, primært ”aah” og ”oij”-lyde, som jeg har observeret, at han oftest anvender ved begejstring. Forud for forløbet er det dog ikke min opfattelse, at B umiddelbart anvender lyden kommunikativt. B er opvokset i et engelsksproget land og kom først til Danmark med sin familie 1½ år inden klippet er taget.

B blev henvist til musikterapi, da han pga. sine fysiske og kommunikative udfordringer havde vanskeligt ved at være en del af et samspil. Det primære fokus i terapien var at øge B's brug af stemmen som invitation til samspil samt at øge B's respons på mine interventioner.

Udvælgelse af klippet

Klippet, jeg har udvalgt til mikroanalyse, er taget fra 8. session med B. De første par sessioner oplevede jeg, at B gav ganske begrænset respons på mine musikalske interventioner. Oftest oplevede jeg, at jeg gennem en hel session var den eneste, der stod for indholdet, mens jeg var i tvivl om, hvorvidt samværet overhovedet gav mening for B. Omvendt havde jeg erfaring med, at B protesterede højlydt (kraftig gråd), når han var utilfreds med noget, hvorfor jeg måtte antage, at han godt kunne lide at være til musikterapi, indtil andet var bevist. Efter ca. 6 session og efter at have eksperimenteret med forskellige instrumenter, sange og udtryk, blev det klart for mig, at B responderede mest på høj dynamik og ’voldsomme’ udtryk frem for ’stille’, ’forsigtige’ børnesange. Jeg forsøgte dernæst at simplificere mit musikalske udtryk til to guitarakkorder og inddrage B's ”Ah” og ”Oij”-lyde, mens jeg lagde guitaren oven på B's skød i kørestolen i håb om, at han kunne mærke vibrationerne fra guitarkassen. Jeg oplevede, at der begyndte at ske en betydningsfuld ændring i sessionerne.

Om Transskriptionen³⁷

De musikalske parametre indeholdende barnets stemme samt tp's guitaraspil og stemme er placeret i midten af transskriptionen, da de forekommer mest centrale. Samtidig er det valgt at anvende en tidslinje frem for taktstreger, da guitaranslagene og stemmelydene primært forekommer uafhængigt af en fast takt, og ofte forløber som rubato med skiftende tempo, betoning og volumen. I Bertils parametre præsenteres ansigtsudtryk, blikretning og kropsbevægelse oven over. Udover de musikalske parametre har tp kun ét enkelt parameter mere, kaldet kropsbevægelse. Dette skyldes, at tp's overkrop næsten er parallelt placeret med kameraet, og at det kun er tp's højre arm og noget af guitaren, der er synlig. Gennem hele klippet sidder tp og Bertil overfor hinanden. B sidder i sin kørestol og guitaren hviler oven på hans lår/skød. Tp rækker halvt ind over B for at holde guitargrebene og slår strengene an.

³⁷ I dette og i de efterfølgende afsnit af mikroanalysen, træder jeg ud af terapeutrollen og ind i forskerrollen, hvor jeg betegner mig selv som tp i casen

I forhold til læsning af transskriptionen, så forløber handlingerne så længe, som selve teksten eller som strengen "____" efter teksten varer.

Terapeutens brug af guitar:

Hele klippet består af to skiftende akkorder, som anslås forskellige antal gange. Akk.1 er: C^{maj9}/g , hvor E udelades. Akk.2 er: G^{add9} , hvor H udelades.

- Guitarform A: $\frac{1}{8}$ noder, fra 6-9 anslag – alle anslag er lige lange
- Guitarform B: $\frac{1}{8}$ noder efterfulgt af en længere node, som holdes
- Guitarform C: Et enkelt anslag med en $\frac{1}{4}$ node, hvor akkorden holdes
- Guitarform D: $\frac{1}{4}$ node, efterfulgt af $\frac{1}{8}$ noder afsluttet med en $\frac{1}{4}$ node, som holdes

Terapeutens stemmefigur:

"A-jai-jai" på 'g' efterfulgt af "Aaahh" på 'd'. ("Aaah" synges samtidig med guitarspillet). Denne stemmefigur samt variationer over figuren er gennemgående i hele klippet. Det er valgt at kalde "A-jai-jai"-delen for en optakt (1a), og "Aaahh"-delen for et klimaks (2a). Figuren skal opfattes som en ramme mere end som bestående af eksakte gentagelser.

I episode 3 varieres stemmefiguren med en-stavelser optakter på 'g', samt en-stavelser klimaks (Oooij eller Aaaoiiiij) på 'd', som synges *glissando* og først *crescendo* – dernæst *decrescendo*. Variationen over optakten benævnes 1b og klimaks benævnes 2b, og de er 1-2 sek. kortere end 1a og 2a. 2b synges ligesom 2a samtidig med guitarspillet.

5.1 Videoklip af Case B

Videoklippet varer i 1 minut og 12 sekunder og kan findes på en DVD fastsat på specialets bagside. Det anbefales, at klippet ses igennem inden den videre læsning af casen.

5.2 Transskription af Case B

- Se følgende sider

Mønstergeneraliseringerne er illustreret via blå, sorte og røde streger og er placeret i bilag 13.3.

00:00 00:02 00:04 00:06 00:08 00:10 00:12 00:14 00:16 00:18 00:20

Klient B:

Kropsbevægelse:

Hoved mod højre ____ små bevægelser ____ hoved mod højre igen ____ hoved lige ud ____ hoved mod venstre ____

Højre hånd ligger på guitarstrengene ____

Blikretning

Højre ____ lige ud ____ højre ____ lige ud ____ venstre ____

Ufokuseret blik ____

Ansigtsudtryk

Uden miner let åben mund ____ smasker ____ uden miner ____

Stemme

Terapeut:

Guitar

Stemme

Aah-Aah-Aah (ganelyd) da-da-da A-jai-jai Aaahh A-jai-jai Aaahh A-jai

Kropsbevægelse

3 lette skub med guitareren mod B Arm synlig, slår strengene an ____ Slår strengene an ____

00:22 00:24 00:26 00:28 00:30 00:32 00:34 00:36 00:38 00:40 00:42

Klient B:

Kropsbevægelse

Hoved lige ud ____ rystebevægelse i kroppen (griner), hoved lige ud ____ hoved op ____ hoved lige ud ____

(Højre hånd stadig på guitarstrengene) ____ Løfter armene lidt – (lægges så i skødet)

Blikretning

Lige ud ____ mod højre - så op ____ lige ud ____

(Stadig ufokuseret blik) ____

Ansigtsudtryk

tungen ud og ind ____ lille smil ____ lille smil ____ griner ____ griner ____ åbner munden højt op ____

Stemme

Terapeut:

Guitar

Stemme

Aaahh ah-ah-ah-ah A-jai-jai Aaahh hahaha A-jai-jai-jai-jai-jaah A-jai-jai Ai-ai-ai-jaah

Kropsbevægelse

Slår strengene an ____ slår strengene an ____ slår strengene an ____ slår strengene an ____

00:44 00:46 00:48 00:50 00:52 00:54 00:56 00:58 01:00 01:02 01:04

Klient B: _____

Kropsbevægelse

_____ hoved mod højre - så frem _____ hoved op til venstre _____ hoved lige ud _____ hoved op mod venstre _____

_____ Strækker begge arme frem _____ strækker begge arme frem _____ strækker begge

Blikretning

_____ op til venstre _____ lige ud _____ op til venstre _____

_____ Fokuseret blik _____ ufokuseret _____ fokuseret _____

Ansigtsudtryk

Åbner munden højt op _____ Stort smil _____ åbner munden højt op _____ stort smil _____ åbner m. højt op _____ stort smil _____

Stemme

Oooij _____ Aaoij _____ Oooij _____

Terapeut:

Guitar

Stemme

Oooij _____ A-jai-jai _____ Aaoiiij _____ Ah _____ Ah _____ Oooooij _____

Kropsbevægelse

Slår strengene an _____ slår strengene an _____ slår strengene

01:06 01:08 01:10 01:12

Klient B: _____

Kropsbevægelse

_____ arme frem _____

Blikretning

Ansigtsudtryk

_____ åbner mund _____ smil _____ åbner mund _____ smil _____

Stemme

_____ Aooij _____ Oooij _____

Terapeut:

Guitar

Stemme

_____ Oij _____ Oooiiij _____

Kropsbevægelse

_____ an _____

_____ slår strengene an _____

5.3 Horisontal analyse af Case B

Beskrivelse

Episode 1; Terapeuten intervenserer, - Bertil reagerer ikke (00:00-00:20)

Tp og B sidder ovenfor hinanden. B er synlig for kameraet, mens tp sidder ved siden af kameraet, så kun tp's arm over guitaren er synlig. B's højre hånd hviler på guitarstrengene. Hans hoved er rettet mod højre (ca. i retningen af tp's venstre skulder), og der er ingen mimik at spore i hans ansigt. B's blik er ufokuseret. Tp laver tre lette skub med guitaren, imens tp siger "ah-ah-ah" og holder en pause på 3-4 sekunder efterfølgende. B laver nogle små bevægelser med hovedet samtidigt med nogle smaskebevægelser med hovedet, hvorefter tp laver en ganelyd tre gange "da-da-da" og holder en pause på 2sek. B vender hovedet mod højre igen. Tp laver stemmefigur 1a, direkte efterfulgt af 2a samtidig med guitarform A. Efter en kort pause på 1½ sek. starter tp igen med 1a efterfulgt af 2a med guitarform A, hvor B vender hoved mod tp. Tp afslutter 2a med *glissando*, mens B vender hovedet mod venstre. Tp holder 1½ sek. pause.

Episode 2; Bertil udviser spæde reaktioner på Tp's interventioner – tp begynder at ændre sin stemmelyd (00:21-00:37)

Tp synger stemmefigur 1a efterfulgt af 2a (+ guitarform A), hvor B vender hovedet mod tp. Han tager tungen lidt ud og ind (00:23)– tp synger ah-ah-ah-ah på den sidste tone i 2a, og B smiler. Efter en kort pause på 1 ½ sek. starter tp igen på 1a og direkte videre til 2a (+ guitarform A). Under 2a begynder B at smile, hvilket bliver til et grin og en "rystebevægelse" i kroppen. Et splitsekund efter laver tp en variation af 1a med "hahaha" og derefter en karikeret³⁸ udgave af 2a, som slutter med *glissando* og *cresc./decresc.* Under *glissandoet* begynder B at grine igen. Han vender hovedet mod tp.

³⁸ Med "karikeret" menes: Forvrænget, overdrevet og med en ændret stemmeklang

Tolkning

(Kommentar: Tp og B plejer at sidde over for hinanden som i optagelserne – Indenfor de sidste par sessioner, er tp begyndt at lægge guitaren oven på B's skød. Særligt for at B kan mærke vibrationerne). Tolkning: At guitaren skubbes ind mod B, imens tp siger en lyd, kan opfattes som en måde at "vække" B og gøre ham opmærksom på tp's tilstedeværelse og guitarens placering i hans skød, da han formentlig ikke kan se tp og guitaren. Den efterfølgende pause kan skyldes, at tp vil se, om der kommer en reaktion fra B. B's bevægelser med hovedet kan opfattes som et spædt tegn på respons, hvorefter han vender hovedet væk igen. En forklaring på, at B vender hovedet væk fra tp kan være, at det en afvisning af kontakten eller et tegn på, at B siger fra. Jf. 'udvælgelse af klippet' (s.34) har tp dog erfaring med, at B protesterer højtlydt ved utilfredshed, hvilket kan være grunden til, at tp vælger at fortsætte. Det samme kan være tilfældet efterfølgende hvor 1a og 2a synges og gentages, uden synlig respons fra B. Når B vender hovedet mod tp, er det muligt, at han 'søger efter lyden' eller bliver "vækket" (arousal).

B's smil kan tolkes på flere måde. Da samspillet har forløbet i tidligere sessioner, kan hans smil være tegn på, at B opfatter tp's variation i 2a, med ah-ah-ah-ah-ah på den sidste tone. Det er ligeledes muligt, at B's arousal, efter foregående stemmesekvenser og efter at have mærket vibrationerne fra guitaren, er en anelse forhøjet. En tredje mulighed er også, at B først nu har registreret tp's invitation med samspillet, jf. B's lange latenstid.

Når B begynder at grine, kan det i forlængelse af det ovenstående, forstås som genkendelse af noget sjovt, de har haft sammen tidligere. Når tp imiterer B's grin via "hahaha" i 1a, er det muligvis ud fra erfaringen om, at B registrerer tp's imitationer. Den efterfølgende karikerede udgave af stemmefiguren og afslutningen med *glissando* kan igen være på baggrund af en tidligere erfaring med, at det kan frembringe B's latter.

Episode 3; Bertil giver synlig respons og begynder at anvende stemmen – tp sætter udtrykket i en ramme og spejler/forstærker B's stemme (00:38-01:12)

Tp synger 1a, og B begynder at åbne munden og vende hovedet opad, inden tp fortsætter direkte over i 2a (+ guitarform B), som slutter med *glissando cresc./decresc.* B retter hovedet mod tp igen. 00:43 åbner B munden igen samtidig med, at tp holder en pause på 2 sek. Tp laver en kort "Oooij"-lyd (1b), efterfulgt af 2 sek. pause. B udbryder en lignende lyd "Oooooij" *glissando*, mens han strækker armene frem og bliver fokuseret i blikket. Et splitsekund efter synger tp 2b "Oooij" *glissando* samt *cresc./decresc.*, sammen med guitarform C. Efterfølgende smiler B stort, og vender hovedet mod højre, og der forekommer en pause på 2 sek. igen. 00:51 synger tp 1a – B retter hovedet mod tp og åbner efterfølgende munden højt op. Tp holder pause i 1½sek, hvori B udbryder "Aaoij" *glissando*, imens han strækker armene frem. Igen synger tp 2b "Aaoiiiiij" et splitsekund efter og holder stemmefiguren (+guitarform D) 3 gange så lang tid som B. Efter B har lavet sin stemmelyd, bliver han fokuseret i blikket og smiler stort.

Tp holder 2 sek. pause, og B vender hovedet mod tp. Dernæst, 00:59, laver tp 1b via en "Ah"-lyd, efterfulgt af en pause på 2 sek. B åbner munden efter de 2sek. > tp synger "Ah", som afløses af B's *glissando* stemmelyd "Oooooij", mens han strækker armene frem. (B's hoved er rettet mod venstre – kameraet – resten af klippet.) Et splitsekund efter B's stemmelyd synger tp 2b "Oooooij" + guitarform D, som holdes 3 gange så lang tid som B's lyd. Efter B's lyd smiler han stort, 01:03. I slutningen af 2b og under sidste guitaranslag, 01:05, åbner B munden igen og laver lyden "Aoiij", efterfulgt af et smil. Tp holder 2sek. pause. 01:07 laver tp 1b med "oiij" og holder igen 2sek. pause. B åbner munden og synger "Oooij" med *glissando*, efterfulgt af et smil. Tp synger igen 2b "Oooooij" et splitsekund efter B's lyd, kombineret med guitarform D. Tp's intervention laves *glissando* og med *cresc./decresc* og holdes dobbelt så længe som B's lyd.

Tolkning: At tp synger videre, på trods af, at B åbner munden under 1a, kan tolkes som en afbrydelse. Omvendt kan det også ske ud fra erfaringen, at B er en "langsom starter", og kommer med efterfølgende.

En forklaring på tp's pause 00:43, når B åbner munden igen og retter hovedet mod tp, kan være, at tp regner med, at han snart vil bruge sin stemme.

Om ikke andet reagerer B med sin stemmelyd kort tid efter, mens tp spejler/forstærker hans *glissando* udtryk. Denne "kædereaktion" (af pause > 1b/a > pause > 2b, hvor B laver lyd under 2b), går igen i resten af klippet og kan tyde på et samspil bestående af "optakt" og "klimaks", som er velkendt og meningsfuldt for begge parter. Dette kan ligeledes forklare tp's opfattelse af, at B er engageret i samspillet.

I forhold til B's smil er der flere mulige tolkninger, da det både kan være en reaktion på hans egne handlinger, tp's eller selve samspillet (altså en kombination). Umiddelbart hældes mest til sidstnævnte forklaring, selvom jeg som terapeut med mit kendskab til B også opfatter, at B bliver overrasket over sine kontrollerede armbevægelser og 'hensigtsmæssige' brug af sin stemme i konteksten. (B har bl.a. meget spasticitet og i dagligdagen i børnehaven vurderes det, at B ikke har kontrol over sine bevægelser og ikke er særlig bevidst om dem).

B's armbevægelser kombineret med hans stemmebrug kan tyde på, at han lægger meget energi i stemmen, men de kan også være en "efterligning" af tp's guitaranslag, (da han før har slået en streng an på guitaren, hvor tp har lagt en begejstret "Oooooij" lyd til).

5.3.1 Resultater fra den horisontale analyse af Case B

Episode 1: Episoden handler særligt om *respons*. B giver i starten ingen synlig respons, men udviser dernæst *spæde reaktioner* ved at vende hovedet. Dette peger i retningen af *let øget arousal*.

Episode 2: Nu begynder B så småt at *respondere mere synligt bl.a. via et smil*. Tp ændrer *stemmefiguren*, og B *reagerer med grin*. Igen er hævet arousal et tema, som bl.a. er resultatet af, at B *mærker vibrationerne fra guitaren*. B's *lange latenstid* bemærkes, og det er muligt, at B først nu har bemærket tp's interventioner og *genkender dem* fra forrige session. Tp anvender den musikterapeutiske teknik *imitation* og inddrager *musikalske virkemidler* som fx en *humoristisk/overdrevet eller karikeret afvigelse af stemmefiguren*.

Episode 3: Det karakteristiske ved denne episode er, at B nu er en *aktiv deltager i samspillet* (i modsætning til episode 1, hvor det er vanskeligt at aflæse, om B registrerer tp's interventioner). Tp kan synge optakten i stemmefiguren og holde en *pause*, hvorpå B *svarer med sin glissando "Ooij"-lyd* (og strækker armene frem), mens tp *spejler/forstærker lyden (cresc./decresc.)* et splitsekund efter. Dette varer klippet ud og er et *velkendt, meningsfuldt men også humoristisk samspil* for begge parter, hvilket understøttes af B's *smil*. Heri ligger også, at tp og B har *fælles forventninger til samspillet* på baggrund af en *fælles opbygget historie*.

5.4 Processen i den horisontale analyse – en uddybning

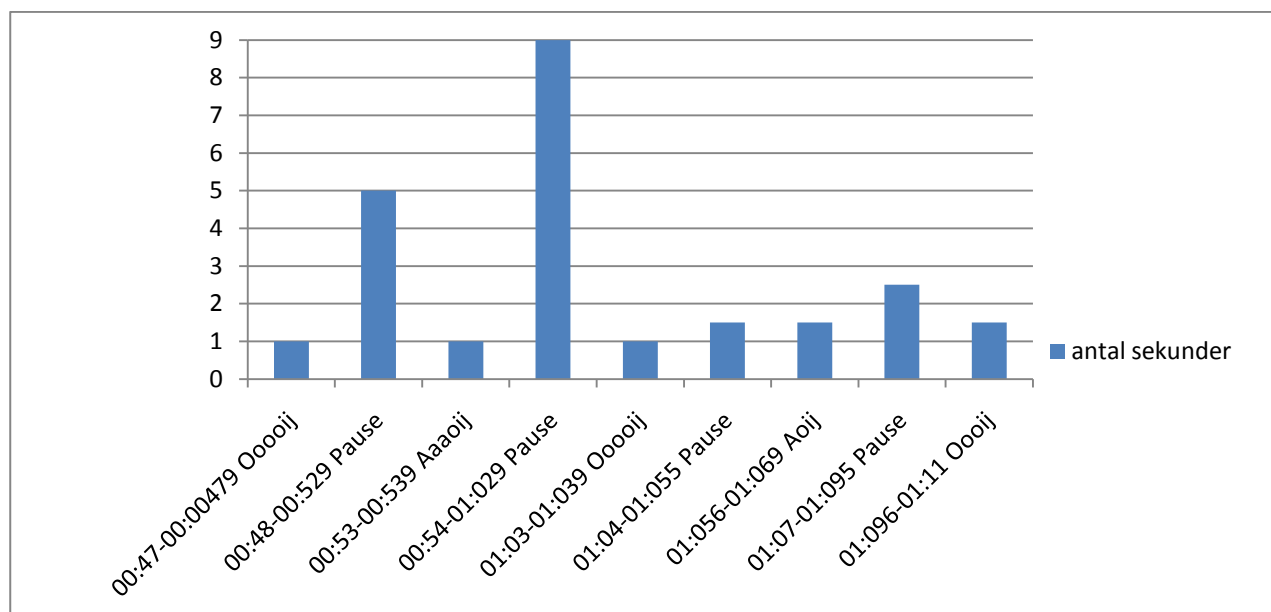
Følgende vil jeg søge at synliggøre processen i parternes adfærdsændringer over tid med oplysninger fra den horisontale analyse. De beskrivende dele er markeret med 'beskrivelse', mens tolkningerne er markeret med 'tolkning' i forsøget på at adskille disse to dele.

B's adfærdsændringer gennem klippet

I første del af dette afsnit ses på ændringerne i B's adfærd gennem klippet. Ved at se på analysen, er B ret passiv gennem episode 1. **Tolkning:** Det er vanskeligt at vurdere, hvorvidt B "opfatter" tp's interventioner og mærker vibrationerne fra guitaren på sine lår, eller om han fx sidder i sine egne tanker eller evt. ikke genkender tp's invitation til samspil og hans rolle i det.

Tolkning: En forklaring på B's smil og grin + hovedretning mod terapeuten gennem episode 2 kan være, at han så småt er begyndt at registrere stemmefiguren/guitarspillet (jf. lang latenstid), og at han måske genkender det som noget sjovt. Når han i starten af episode 3 åbner munden tolkes det som et tegn på, at han gerne vil bruge sin stemme også. Når han efterfølgende åbner munden igen, laver sin stemmelyd, strækker armene og bliver fokuseret i blikket, er der flere mulige forklaringer på dette. Dels er det et samspil med tp, han kender fra tidligere, og på baggrund af dette, virker han til at forstå tp's hensigt. Dels virker han til at have øget arousal og virker meget begejstret, hvilket bl.a. kan aflæses via de efterfølgende smil.

Beskrivelse: Gennem episode 3 bruger B sin stemme 5 gange – alle gange i en form for *glissando* og med ca. samme volumen. Nedenstående diagram illustrerer længden af B's stemmelyde og pauserne imellem dem.

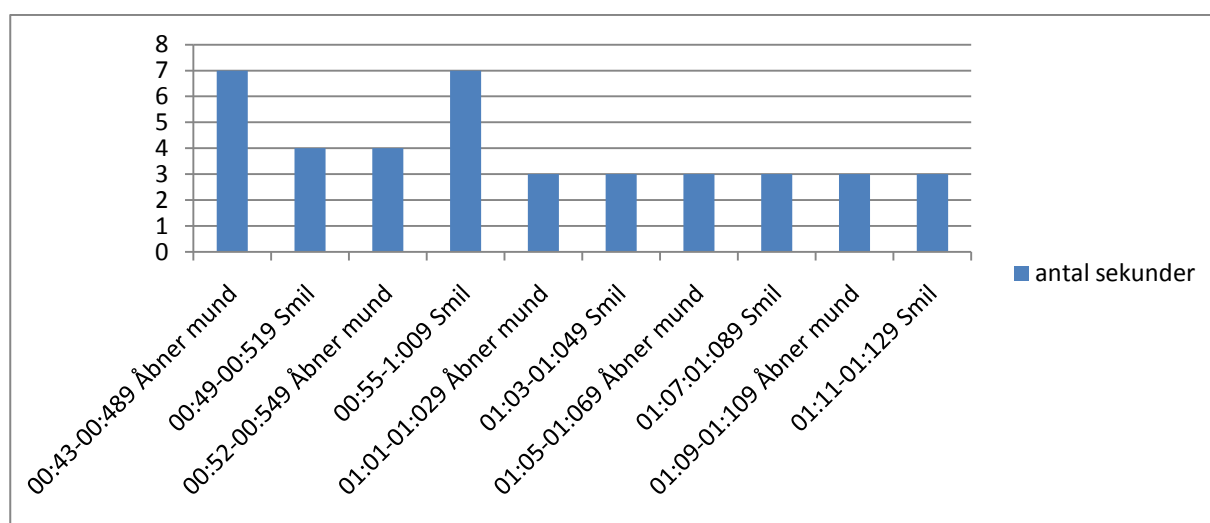


Skema A illustrer B's stemmelyd og pauser i episode 3

Generelt ses tendensen, at B's stemmelyde varer mellem 1-1½ sekund, mens pauserne ikke er lige lange. De første to pauser er relativt lange (5 og 9 sek.), mens de sidste to pauser er på længde med stemmelydene (1½ og 2½sek.). Tolkning: Dette forstærker tolkningen af, at B virker til at have øget arousal (og dermed 'forkortet' latenstid). Desuden er det muligt, at det er medvirkende til tp's opfattelse af B's øgede aktivitet iht. udvælgelseskriterierne for 'barnets engagement i samspillet'.

B's mimik-mønster:

Beskrivelse: B åbner munden op ved 00:43 (+ laver en lyd), afløst af et stort smil. Dette mønster gentager sig 4 gange gennem resten af episode 3, og der forekommer tilsyneladende en form for "rytme", hvor "åben mund" og "smil"-sekvenserne bliver lige lange fra 01:01 og klippet ud. Dette kan skitseres på følgende måde:



Skema B illustrerer antallet af sekunder, hvor B henholdsvis åbner munden og smiler

Tolkning: Igen kan en mulig forklaring på sammenhængen mellem pause/lyd samt åben mund/smilesekvenserne være, at B hævdede arousal formindsker hans reaktionstid på tp's interventioner.

Tp's adfærdsændringer gennem klippet

Nu vil jeg se på de ændringer, der sker i tp's interventioner fra episode 1 til 3 i klippet. Jeg finder særligt ændringerne i stemmefiguren, guitaranslagene og brugen af konstante interventioner overfor pauser relevant. Derfor vil jeg først fremstille sammenhængene i de enkelte parametre, for derefter at tolke på ændringerne set i forhold til B's adfærdsændringer.

Beskrivelse: Stemmefiguren og variationerne gennem hele klippet, brugen af *glissandi* på sluttonerne samt volumenændringer er opsat i nedenstående:

Epi./dele	1a/1b	2a/2b	Bemærkninger
Episode 1	A-jai-jai__	Aaahh__	
	A-jai-jai__	Aaahh__	
Episode 2	A-jai	Aaahh__ ah-ah-ah-ah	Kort 1a + alternativ slutning
	A-jai-jai__	Aaahh__	
	Hahaha__	Aj-jai-jai-jai-jai-jaah__	2a karikeret udgave
Episode 3	A-jai-jai__	Ai-ai-ai-ai-jaah__	2a karikeret udgave
	Oooij	Oooij	2b – <i>gliss.</i> , <i>cresc.</i> <> <i>decresc.</i>
	A-jai-jai	Aaaioiii	2b – <i>gliss.</i> , <i>cresc.</i> <> <i>decresc.</i>
	Ah__		
	Ah__	Oooooij	2b – <i>gliss.</i> , <i>cresc.</i> <> <i>decresc.</i>
	Oij	Oooiii	2b – <i>gliss.</i> , <i>cresc.</i> <> <i>decresc.</i>

Skema C illustrerer tp's brug af stemmefiguren, og hvordan den udvikler sig over de tre episoder

Skema C viser, at tp anvender stemmefiguren ens to gange i episode 1. Tp laver en lille variation i episode 2, dernæst kommer den 'almindelige' 1a-2a figur fulgt af en karikeret udgave. Episode 3 starter med en karikeret udgave, hvorefter 1b og 2b bliver introduceret, som generelt er dominerende gennem episode 3. *Crescendo* og *glissando* kendetegner ligeledes episode 3.

Som skrevet forud for transskriptionen, anvendes fire guitarformer: A, B, C og D gennem klippet. Hvor guitarform A, i episode 1 og 2, indeholder mange anslag af samme længde (generelt korte anslag), indeholder Guitarform B, C og D, i episode 2 og 3, som hovedregel færre anslag af varierende længde, hvor sidste anslag holdes. De to samme akkorder går igen skiftevis gennem hele klippet i et fast mønster.

	Guitarform A	Guitarform B	Guitarform C	Guitarform D
Episode 1	X (00:00-20:00)			
Episode 2	X (00:21-00:32)	X (00:33-00:37)		
Episode 3		X (00:38-00:43)	X (00:44-00:50)	X (00:51-01:12)

Skema D illustrerer tp's brug af de fire guitarformer, beskrevet side 40

I ovenstående skema ses en ændring over tid i tp's anslag på guitaren: Alle anslag er korte ⇒ varierende længde på anslag, men med lange sluttoner.

Ligesom der sker en ændring i tp's brug af stemmefiguren og guitarformerne, sker der gennem klippet også en udvikling i tp's brug af pauser.

	Pausernes placering	Pauserne i sek.	Antal sek. til næste pause
Episode 1	00:13-00:14	1	5
	00:19-00:20	1	5
Episode 2 > Episode 3	00:25-00:26	1	17
	00:43-00:44	1,9	1
Episode 3	00:459-00479	2	2
	00:499-00:51	2,1	1
	00:53-00:54	1	3
	00:57-00:59	2	1
	01:00-01:03	3	3
	01:06-01:075	1,5	1,5
	01:08-01:10	2	

Skema E illustrerer antallet af sek. tp's pauser varer, samt antallet af sek. til næste pause

Det, der skiller sig mest ud i skema E, er, at der mellem 00:26 og 00:43 ikke bliver holdt en eneste pause i tp's interventioner. 00:43 holder tp endelig pause - hvorpå tp indfører variationen af stemmefiguren, 1b, igen efterfulgt af en pause. Herefter anvender B for første gang sin stemme i klippet. I tråd med den beskrevne udvikling er der i episode 3 generelt færre sek. mellem pauserne.

Tp's adfærdsændring sat i forhold til B's adfærdsændring

Tolkning: Efter at have oplistet mønstrene i tp's tre parametre, vil jeg nu søge at give en samlet tolkning på tp's adfærdsændringer. Ved at betragte den horisontale analyse, ses en - til dels gradvis, til dels pludselig ændring i tp's adfærd. Den gradvise ændring ses gennem tp's indførelse af fx karikerede udgaver af stemmefiguren efter B's smil/grin. Den markante ændring ses efter den lange og uafbrudte tp-intervention på 17 sek., der afsluttes med et langt anslag på guitaren og et tydeligt *glissando*, afløst af en kontrastfyldt pause. Her åbner B munden højt op. De efterfølgende 1b (og en enkelt gang 1a)-dele, som tp synger, synes næsten at kunne udbyttes med "din tur" ell. "er du med?"

Ovennævnte adfærdsændring virker til at ske på baggrund af B's spæde reaktioner og virker senere til at være "timet" i forhold til netop det tidspunkt, B er "klar" til at intervenere med stemmen. Tp kan have erfaret, at en konstant stimuli afløst af en pludselig pause, får B til at respondere/reagere aktivt. Tp's handling kan ligeledes anses som en spændingsopbyggende teknik. Som tidligere nævnt kan der være tale om øget arousal, mens det også er en mulighed, at B grundet sin lange latenstid først dér har opfattet tp's udspil. Derudover viser analysen, at B's stemmelyd er med til ændre stemmefiguren til 2b.

Ændringsmønstre: (er opstillet grafisk på følgende side)

- B er "passiv"/ingen synbar mimik + hovedet rettet væk fra tp ⇒ tp anvender korte anslag på guitaren, sluttonen forbliver samme sted, samme dynamik, samme stemmefigur, ingen pauser ⇒ B har hovedet rettet mod tp + smiler, griner, åbner munden ⇒ tp holder sidste anslag på guitaren, laver *glissando*, holder pause ⇒ B åbner munden ⇒ tp laver variation af stemmefigur (1b) efterfulgt af pause ⇒ B er fokuseret i blikket + strækker armene frem + laver *glissando* stemmelyd (2b) ⇒ tp anvender *crescendo*, *glissando* og stemmelyd 2b ⇒ B smiler ⇒ **interaktionsmønster** (se s.34).

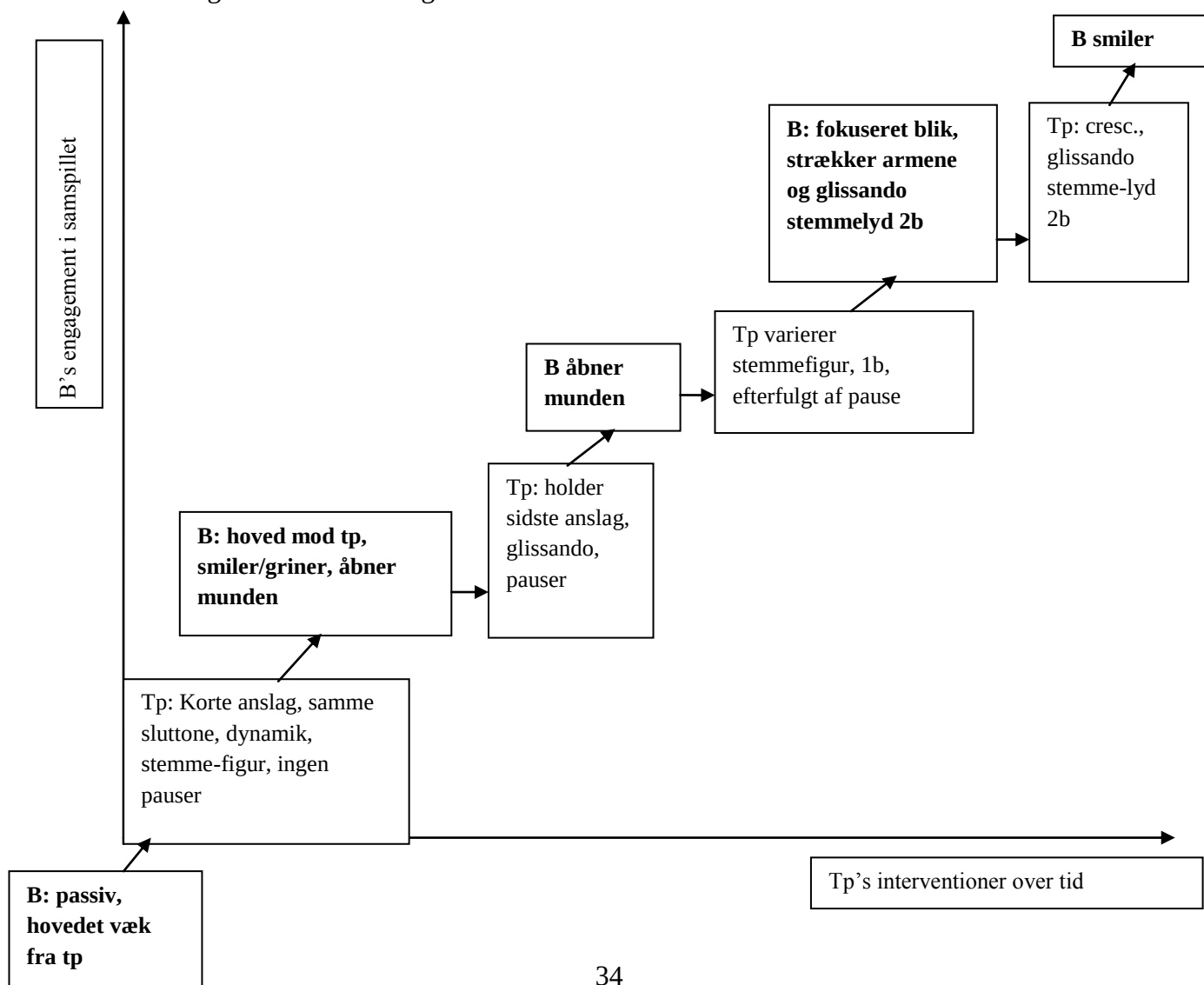
5.4.1 Resultater fra uddybning af den horisontale analyse Case B

Igennem uddybningen af den horisontale analyse stilles særligt ind på *B's adfærdsændring over tid* i klippet, samt *hvordan tp reagerer på B's adfærdsændring*.

B's adfærdsændring sker bl.a. på baggrund af, at han, jf. *lang latenstid*, har opfattet tp's interventioner forsinket. *B kender samspillet fra tidligere*, og hermed kender *B tp's hensigt*.

At *B's arousal er hævet* understøttes med to skemaer. Disse illustrerer, at B gennem episode 3 holder kortere pauser mellem sine stemmelyde, samt at der fremtræder en form for rytme, hvor B skiftevis åbner sin mund i tre sekunder og smiler i tre sekunder. Tp's adfærdsændring sker gradvist via *ændring af stemmefiguren* til en *karikeret* udgave efter B's smil/grin, samt markant via *en lang, uafbrudt intervention* efterfulgt af et langt guitaranslag og et *glissando* med stemmen, *afløst af en pause*. Adfærdsændringen udløses efter B's *spæde respons* og forløbet i episode 3 viser, at tp med sin *musikalske timing* har erfaring med, at *konstant stimuli efterfulgt af pause* fremkalder *B's respons* og/eller *forhøjer B's arousal*. Episode 3 indeholder en form for *turtagning* og *turgivning (dialog)*.

Resultatet af ændringsmønsteret kan fremstilles som et *narrativt forløb* og illustreres ved nedenstående grafiske udformning:

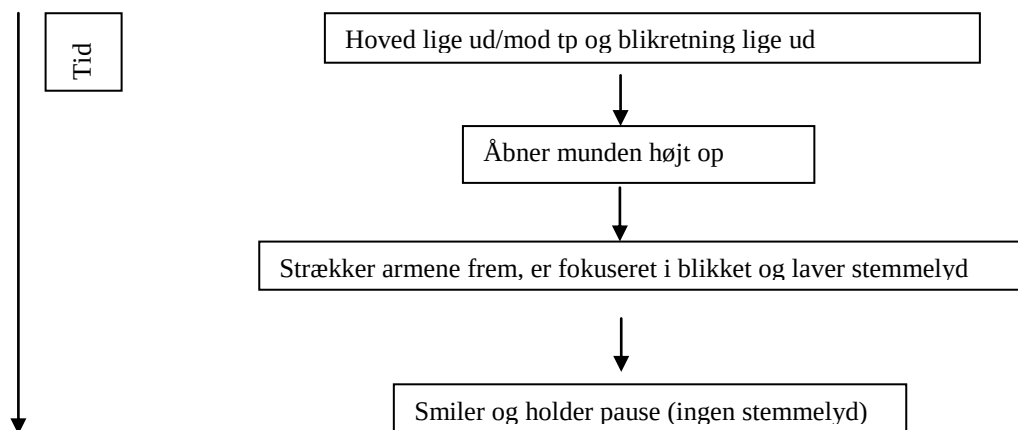


5.5 Vertikal analyse af Case B

I dette afsnit undersøges gentagne mønstre fra episode 3, hvor der sker en mere aktiv interaktion mellem tp og B. Der findes følgende mønstre: B's responsmønstre, tp's forstærkelsesmønstre, tp's imitations/refleksions/spejlings-mønstre og det fælles interaktionsmønstre

B's responsmønstre:

Beskrivelse: Ved at se på samspillet mellem B's parametre i episode 3 er fundet følgende mønstre, som er opstillet grafisk:

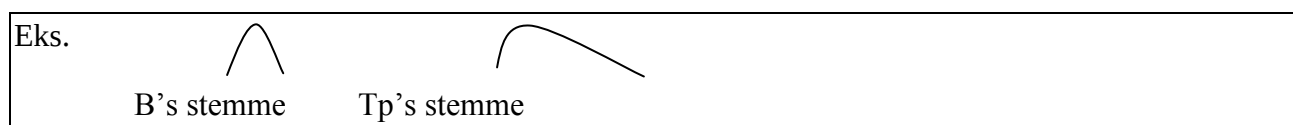


Tp's forstærkelsesmønstre:

Beskrivelse: 2b i stemmefiguren lavet af B, og tp et splitsekund efter, forekommer fire gange i alt: B åbner munden højt op (uden lyd) – tp laver stemmelyden "Oooij" (1b) 00:45 efterfulgt af en pause. To sekunder efter laver B lyden "Oooooij" (2b) og et splitsekund efter laver tp samme lyd (2b). Mønstrer gentages 4 gange.

Bertil:	Oooooij	Aaaaij	Oooooij	Oooij
Tp:	Oooij	Aaaaiiiij	Oooooij	Oooiiij

Ud fra ovennævnte kan ses, at tp i de tre sidste stemmelyde anvender flere vokaler og dermed forlænger/forstærker B's stemmeudtryk. Mønstrer kan ligeledes ses ved at sammenligne kurverne i tp's og Bertils stemmepartitur i transskriptionen, hvor tp generelt holder *glissandoet* 1-2 sek. længere end B.



- B laver *glissando*-stemmelyd ⇒ Tp forlænger/forstærker *glissando*-stemmelyden

Tolkning: Forstærkelsen og forlængelsen af B's stemmeudtryk kan ses som en måde at gøre B opmærksom på sin egen lyd – særligt da der er tvivl omkring B's hørelse. Desuden kan tp's anvendelse af forstærkelse og forlængelse af stemmelyden ske ud fra erfaringen om at kraftig dynamik og dramatisk 'overdrivelse', forhøjer B's arousal i en positiv retning, og at han finder det sjovt (jf. hans smil). Alt sammen noget der kan øge B's engagement i samspillet.

Tp's imitations-reflektions-spejlingsmønster

- Anvendes flere gange af tp gennem klippet, men i forskellige afskygninger:

- 00:32; B griner ⇒ tp. udskifter ”a-jai-jai” med ”hahaha”
- 00:33; B griner ⇒ Tp laver en karikeret udgave af stemmefiguren
- 00:39; B åbner munden højt op ⇒ tp laver langt *glissando*
- 00:43; B åbner munden højt op ⇒ tp synger Oooij
- 00:47, 00:54, 01:03, 01:10; B laver *glissando* stemmelyd ⇒ tp laver *glissando* stemmelyd og forstærker udtrykket med stemme/guitar.

Tolkning: Der kan være flere grunde til, at tp imiterer, reflekterer og spejler B's udtryk. Først og fremmest synes spillereglen: ”Tp synger/spiller, når B bruger sin stemme” at være fremtrædende. En nøgtern forklaring fremkommer i den horisontale analyse, som påpeger, at tp's imitationer måske sker ud fra erfaringen om, at B registrerer dem og nogle gange reagerer med grin/smil. Svaret kan også findes i teori om tidlig mor/barn samspil og musikterapilitteratur med kommunikationssvage klienter, hvilket inddrages i diskussionen kap. 9.

Interaktionsmønster:

I episode 3 kan sammenfattes et grundlæggende interaktionsmønster ud fra følgende sekunder: (00:45-00:50) + (00:51-00:57) + variant med to * 1b (00:59-01:07) + (01:08-01:12)

Interaktionsmønsteret indbefatter B's responsmønster, tp's forstærkelsesmønster samt dele af tp's imitations/refleksions/spejlingsmønster. Mønsteret er:

- Tp laver stemmelyd 1a/1b ⇒ B åbner munden højt op ⇒ tp holder pause ⇒ B laver *glissando* stemmelyd (2b) og strækker armene frem ⇒ Tp laver stemmelyd 2b (et splitsekund efter) med *glissando* og *crescendo* + forstærker/forlænger B's lyd + holder sidste anslag på guitaren ⇒ B smiler (**interaktionsmønster, se side 37**)

Tolkning: Ifølge det ovennævnte interaktionsmønster, anvender B stemmen i de relevante pauser efter tp's 1b/1a stemmelyde. Dette kan tyde på, at B i den givne ramme er i stand til at indsætte ”sit svar”/modspil i den rette sammenhæng. (Noget, der ellers kan være vanskeligt for et barn med sociale og kommunikative vanskeligheder). For at kunne gøre dette, kræver det fælles forventninger til samspillet.

At B ikke umiddelbart reagerer efter 1b (00:59), hvor tp så gentager 1b, kan skyldes flere ting. Mulige forklaringer på B's manglende respons kan være B's lange latenstid, at arousal midlertidigt er sænket eller måske udmattelse efter de energiske stemmeudbrud.

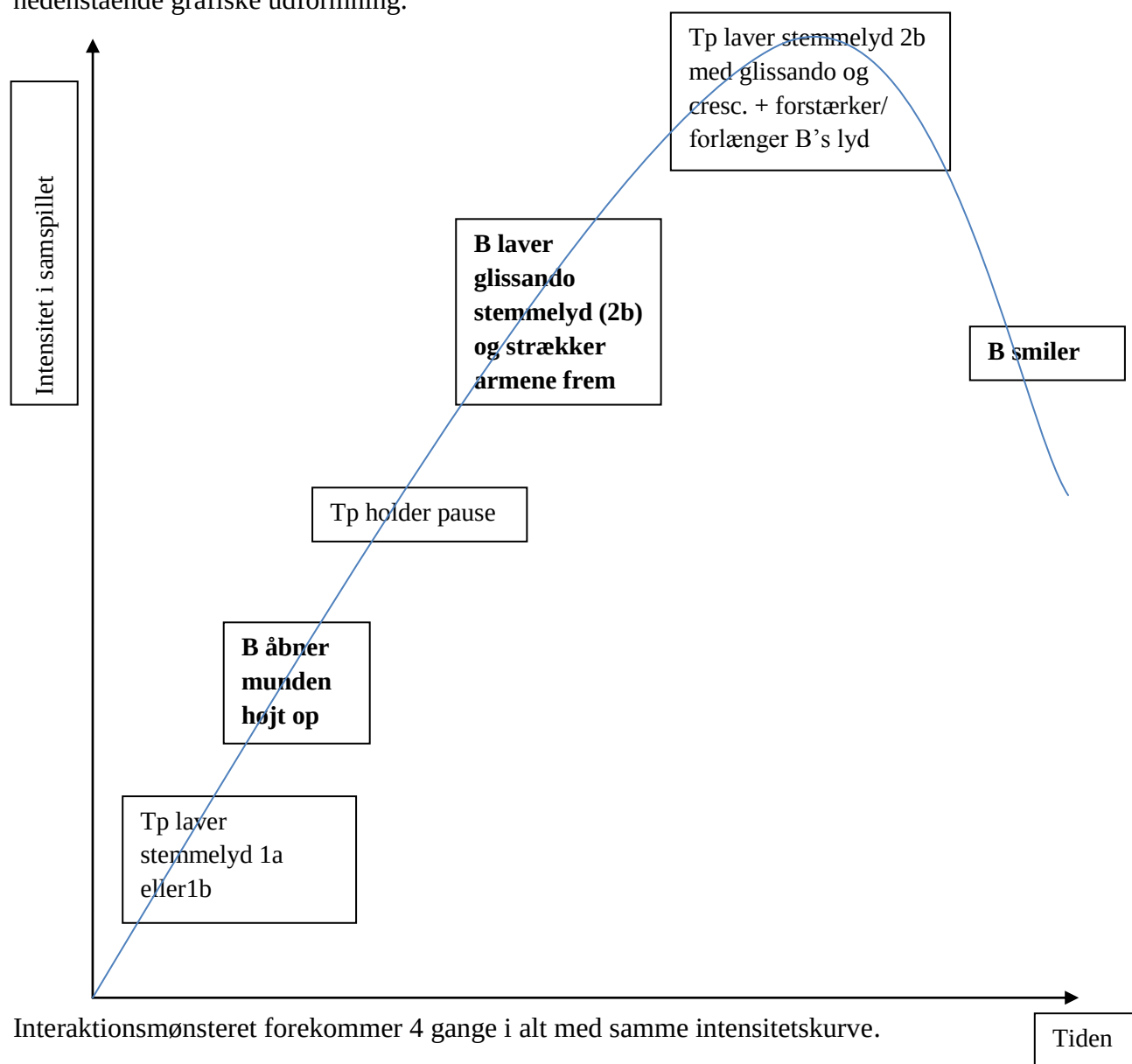
5.5.1 Resultater fra den vertikale analyse af Case B

Ved at undersøge B's responsmønster i episode 3 findes frem til en *kæde af respons*, som følger samme rækkefølge hver gang. Tp's reaktion herpå er at *forlænge/forstærke B's glissando stemmelyd* et splitsekund efter, B har lavet lyden. Terapeutens handling er en måde at *gøre B opmærksom på sin egen lyd*, men er derudover også en *dramatisk 'overdrivelse' på det dynamiske plan*, som forhøjer B's arousal og *fremkalder B's smil*.

Tp anvender *musikterapeutiske teknikker*, såsom *imitation, refleksion og spejling*. Elementer fra disse teknikker er fremtrædende i *spillereglen* "Tp synger/spiller, når B bruger sin stemme", som danner rammen om episode 3. Tp's brug af teknikker og spillereglen er relateret til *teori om tidlig mor/barn samspil og musikterapilitteratur med kommunikationssvage klienter*, hvilket diskuteres i kap. 9.

Ved at sammensætte B's og tp's handlinger i episode 3, findes frem til et fast *interaktionsmønster*, som gentages i resten af klippet. B anvender stemmen i *tp's pauser*, hvilket viser, at B, trods sine kommunikative begrænsninger, i den givne (og *velkendte*) kontekst *er i stand til at "svare" tp relevant (to-vejs kommunikation)*. Dette kræver *fælles forventninger* på baggrund af en *fælles opbygget historie*.

Interaktionsmønsteret kan illustreres via et narrativt forløb med en intensitetskurve og er afbildet i nedenstående grafiske udformning:



6 CASE C - CARL

C er en dreng på 4 år, som har diagnosen infantil autisme³⁹ og mental retardering. Dertil har han en vandcyste i hjernen. C opsøger sjældent de andre børn i børnehaven og viser ikke særlig interesse for dem. Initiativet til kontakt med pædagogerne sker sporadisk og primært i situationer, hvor han kan ”bruge” dem til noget, fx række ham noget, han ikke kan nå. Derudover ligger hans største interesse i legetøj med mekaniske lyde eller sange. Han kan sidde i meget lang tid og trykke på den samme knap og høre den samme lyd igen og igen og stopper først, når legetøjet bliver taget fra ham. Et andet kendetegn ved C er, at han næsten altid synger, og at han dertil har et kæmpe repertoire. Hvis en voksen synger den samme sang som ham, stopper han konsekvent med at synge. C bruger ikke verbalsproget til at kommunikere med, og omfanget af hans ordforråd vides ikke præcist.

I musikterapien gik C ind og ud af kontakten, hvilket kan siges at være ret normalt for børn og voksne med en autismediagnose. Jeg sørgede for at stille ca. de samme instrumenter til rådighed i hver session og markerede start og slut med rammesange. Jeg bemærkede, at C godt kunne lide at kigge på bøger og billeder, hvorfor en bog med dyr og nogle laminerede billeder som hver symboliserede en sang, også lagdes frem i sessionerne. Således kunne C både tage ’frie’ initiativer til nye ting, vi ikke havde prøvet før, men havde samtidig altid muligheden for at vælge en aktivitet eller sang fra forrige session. De første mange sessioner var indholdsmæssigt ret ens. De bestod af en goddagsang, en farvelsang og af tre aktiviteter i vilkårlig og varierende rækkefølge:

- Sangen ”Vi tager med toget ud på landet” og bog med billeder af dyr, hvor C pegede på hvilket dyr, jeg skulle synge om
- En improviseret sang over tre akkorder, hvor jeg sang om det instrument C spillede/kiggede på, eks. ”C spiller på harmonika” mv.
- Sangen ”De tre små fisk”, som blev udført ved oceanrommen.

Udvælgelse af klippet

Klippet, jeg har udvalgt til mikroanalyse, er taget fra 6. session og illustrerer samspillet omkring oceanrommen. ”De tre små fisk” var en sang, jeg havde introduceret, bl.a. fordi sangen inddrager fiskene, som kan ses i bunden af oceanrommen (et billedligt, referentielt element), og fordi sangen indeholder et ’stemningsskift’ mellem vers og omkvæd. Efter at have prøvet aktiviteten et par gange, oplevede jeg, at C blev mere aktiv, og at han gav stigende respons i form af smil og øjenkontakt.

³⁹ Gennemgribende udviklingsforstyrrelse, som bl.a. medfører forstyrret social interaktion, forstyrret kommunikation samt repetitiv, stereotyp adfærd.

Om transskriptionen⁴⁰

C og tp sidder overfor hinanden i klippet. Ift. kameravinklen ses C frontalt, mens tp sidder let til højre i billedet og ses i profil.

Da der ikke forekommer fast puls i klippet, er en tidslinje valgt frem for taktstreger i partituret. De musikalske parametre bestående af tp's sang og brug af oceantrommen (enten trommeslag eller bevægelse med trommen op til den ene side, så kuglerne i trommen giver en høj lyd), samt C's trommeslag, C's hånd oven på tp's hånd  og C's armbevægelser  (under parameteret kropsbevægelse) er fundet centrale i klippet og er derfor placeret i midten af transskriptionen. Tp's sangtekst er søgt placeret korrekt i forhold til tidslinjen, så ordene varer de sekunder eller mikrosekunderne, som de står under. Når tp 'trækker' tonen i sangen (legato) er det markeret ved . Tp løfter flere gange hænderne op i skulderhøjde (mens overarmene og albuerne stadig holdes ind til kroppen) forud for en intervention. Dette er markeret med . Som udgangspunkt varer handlingerne i transskriptionen så længe, som selve teksten eller som strengen "____" efter teksten forløber.

Tp's trommefigur:

Tp's brug af trommen er enten noteret ved noder, når tp laver almindelige trommeslag eller ved  imens trommen bliver holdt lige og , når trommen bevæges op til højre ( til venstre).  står for, at trommen holdes vertikalt uden bevægelse. Endvidere er prikker  tegn på, at tp spiller små 'kriblende' slag med fingerspidserne.

6.1 Videoklip af Case C

Videoklipet varer i 2 minutter og 14 sekunder og kan findes på en DVD fastsat på specialets bagside. Det anbefales, at klippet ses igennem inden den videre læsning af casen.

6.2 Transskription af Case C

- se følgende sider

Mønstergeneraliseringerne er illustreret via blå, sorte og røde streger og er placeret i bilag 13.4.

⁴⁰ I dette og i de efterfølgende afsnit af mikroanalysen, træder jeg ud af terapeutrollen og ind i forskerrollen, hvor jeg betegner mig selv som *tp* i casen

00:00 00:02 00:04 00:06 00:08 00:10 00:12 00:14 00:16 00:18 00:20

Klient C:

Blikretning på trommen + tp's tp's tr + tp's tp + tp's

tp's venst. hånd ansigt tr. ansigt kamera tr. tp v. hånd v. hånd tr.

Ansigtstudtryk "neutralt" lille smil "neutralt" åbner munden lille smil

Kropsbevægelse Holder h. presser

hånd på tp's h. hånd trommer h. hånd hånd til tp's h.h.

v. pegefinger hviler på tr. m/ h. hånd hviler på tr. tp's h.h. i tr.

Trommeslag

Terapeut: b's hånd oven på tp's v. hånd

Trommeslag

Sangtekst De tre små fisk de svømmede rundt for deres mor havde sagt at sss svømming var sss surdt vikkedi

Mus. parametre Stacc. rit. + leg. acc. stacc. leg. stacc. leg. stacc. +acc.

(generelt 'rubato') Mf decresc. cresc. Mf mp

Kropsbevægelse h.h. holder tr. begg. hæn. på tr's kant (h.h. holder tr.) hæn+ o.kr. v.h. begg. hæn

v.h. trommer løfter v.h. nik m/ nik nik nik løfter v.h. bev. frem slag på på tr's

(sidder på knæene) hoved mod tr. tr. kant

00:22 00:24 00:26 00:28 00:30 00:32 00:34 00:36 00:38 00:40 00:42

Klient C:

Blikretning følger tr's følger tr + tp's

bevægelser tr. tr's bev. hænder

Ansigtstud. (lille smil) "neutralt"

Kropsbev. Acc. tr. bev. drejer hoved efter tr. (tilbage) små tromme- hæn. bevæger armene hæn. rører hviler h.h. fingrene på v.

m/ h. hånd begge hæn. v. ansigtet ned igen v. h. på tr. slag v. hånd løftet hurtigt i luften tr. skindet oven på tr. h. samles lidt

Trommeslag

Terapeut: m. b. a. t. o

Trommeslag

Sangtekst vikkedi vikkedi vikkedi vumvum vej vikkedi vikkedi vikkedi vikkedi vum vum vej De tre små fisk de svømmede rundt for deres

Mus. par. rit. leg. stacc.+acc. rit. leg. stacc. leg.

f p f mp p

Kropsbev. (hæn. på tr's kant) mere frem tp oprejst. Trommer skiftevis m h og v hånd læner hoved

Foroverbøjet holder tr. op tr. langsomt tr. op tr. hviler på og o. krop frem +

til højre mod vandret til venstre b's og tp's knæ tr. m/ fingerspids.

00:44 00:46 00:48 00:50 00:52 00:54 00:56 00:58 01:00 01:02 01:04

Klient C:

Blikretning tr + tp's tp's
hænder, fortsat hænder op på tp tr tp tr

Ansigtsudt. Rynker åbner m.
(neutralt) panden lille smil lidt op smiler

Kropsbev. Hovedbev.
flad h. lægger h.h. v.h. ind hæn. på h.h. "slår" rækker h.h. hæn. på hurtige arm- hænd. Hurtige arm- v.h. på tr v.h. slår hurtige slag
på tr på tp's v. h. t. maven tr's kant i luften efter tp's h tr's kant bev. i luften løftet bev. i luften h.h. op t. ansigtet h.h. på tr

Trommeslag

Terapeut:

Trommeslag

Sangtekst mor havde sagt at svømning var sss sundt vikkedi vikk. vikk. vikkedi vumvum vej vikk. vikk. vikk. vikk. vmvm vej

Mus. par. Stacc. leg. stacc. leg. stacc. Stacc.+acc. rit. leg. stacc.+acc. rit. leg.
mp mf mf f mp mf

Kropsbev. o.krop frem løfter begge tr. m/ begg. hæn. om tr's kant
tr. m/ fingers. rører b's tr. m fingers. hænder begg. h. tr. (langsomt) mod højre tr. op til højre tr. lige tr. op til tr. på knæ
mod barnet mave væk tilbage forovrb. (oprejst) o.kr. til hø. retter sig op venstre igen

01:06 01:08 01:10 01:12 01:14 01:16 01:18 01:20 01:22 01:24 01:26

Klient C:

Blikretning tr. + tp's tp's tp + tp's tr. + tp's
(tr.) hænder tp tr hænder tr hænder hænder

Ansigtsudt. "neutralt" smiler

Kropsbev. begg. hæn. på tr. skindet + hoppebevægelse løfter hurtige
hæn. på læner sig ind over tr. + hæn. hviler v. h-flade opad v.h. begg. hæn. tager fat fingerspidserne lægger v.h. arm-
tr's kant sætter sig på knæene på lårene på lårene i tr's kant på tr.skindet over tp's h.h. bev.

Trommeslag

Terapeut:

Trommeslag

Sangtekst de tre små fisk de svømmede rundt deres havde svømning var sundt nu ska' jeg fortælle de tre små fisk der nær
for mor sagt at om

Mus. par. Stacc. leg. stacc.
Mp p mf

Kropsbev. v.h. holder i tr's kant. H.h. tr. begge løfter h.h. tr. (begg hæn. tr.) hæn + o.kr. begg.
på det yderste af tr.skindet hæn. tr. h.h. (v.h. om løft-løft-løft højt lø. bev. frem hæ tr.
nikker m hoved tr's kant mod tr.

01:28 01:30 01:32 01:34 01:36 01:38 01:40 01:42 01:44 01:46 01:48

Klient C:

Blikretning tp + tp's tr + tp's tp's tr. + tr. + tp's hæn. tp's hæn. tr. tp's hæn. tp

Ansigtssudt. "neutr." smiler lille smil åbent sm.

Kropsbev. (hurtige hæn. v.h. fører hurtige hoppebev. hæn. løftet v.h. ét hæn. tar' v.h. hæn. løftet små slag hæn. løftet hurtige armbev. stille tp's h.h. armbev. ind mod kr. slag mod tp's hæn. to tr. + ind til kr. m/ v. pege- + ind til kr. armbev. i luften i luft. mod tr. i luften maven mod tr. slag finger i luften

Trommeslag

Terapeut:

Trommeslag

Sangtekst var -net på fiske- handlernes de tre små fisk de sss svømmede for deres mor havde at sss svømning vikk.vikk. hav disk rundt sagt var sundt

Mus. par. leg. stacc. leg. stacc. leg. stacc. rit. mf mp mf f mf f mp mf mp

Kropsbev. (tr. begg. hæn) hæn + o.kr (tr. be. hæn + hæn+o.kr. tr. begge v.h. holder tr. slag midt hæn. (oprejst) højt i. bev. ind løft ml. slag bev. ind hænder. h.h. trommer tr. m/ f.spidserne på tr. om tr's over tr. over tr. oprejst men lidt foroverbøjet kant

01:50 01:52 01:54 01:56 01:58 02:00 02:02 02:04 02:06 02:08 02:10

Klient C:

Blikretning tr. + tp's hæn.

Ansigtssudt. smiler "neutral"

Kropsbev. hæn. hurtige (h.h. på kanten drejer hovedet v.h. hviler fingrene fat i armbev. et tr.skindet til v. efter tr. v.h. et v.h. to hæn. i på gulvtr. på h.h. tr's kant i luften v.h. i skødet hæn. løftet slag slag skødet h.h. i skødet bevæger sig

Trommeslag

Terapeut:

Trommeslag

Sangtekst vikk.vikk.vm.vm. vej vikk. vikk.vikk.vikk. vm.vm. vej de tre små fisk svøm- rundt deres havde sagt at de mede for mor

Mus. par. acc. leg. stacc. rit. leg. stacc. f mp f mf mp

Kropsbev. tr. langsomt tr. op til ven. tr. lige tr. langsomt op tr. op til højre (tr. lige) tr. m h.h. tr. begg. hæn tr. m f.spidserne mod venstre o.kr. til ven. o.kr. lige mod højre o.kr. op til hø. (o.kr. lige) små nik m/ hoved hov + o.kr. (begge hæn. om tr's kant) tr. hviler på tp's knæ + gulv lænet frem

02:12 02:14 02:16

Klient C:

Blikretning

tp

Ansigtsudt.

smiler

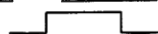
Kropsbev.

h. hånd

fører tp's

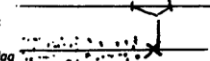
v.h. i tr

Trommeslag



Terapeut:

Trommeslag



()

Sangtekst sss svøm- var sundt

→ → → ning

Mus. par. leg. stacc.

mp mf

Kropsbev. slag be.

hæn. (midt)

(fremadlænet)

6.3 Horisontal analyse af Case C

Beskrivelse

Episode 1; Vers (00:00-00:20)

Tp starter på verset – synger *staccato*. C holder sin højre hånd oven på tp's venstre pegefinger – imens trommer tp. 00:08 trækker tp s'et efter "deres" (leg.), mens tp holder pause med at tromme. C trommer, hvorefter tp fortsætter med at synge og nikker for hvert trommeslag C spiller. C smiler og kigger op på tp. Tp trækker s'et forud for "svømning" (leg.) – C reagerer ikke, og tp synger "svømning var" efterfulgt af en pause.

C kigger op på tp og tager sin hånd hen til tp's højre hånd. Tp trækker derefter s'et, hvorefter C fører tp's hånd mod trommen, og tp synger "sundt" – C smiler.

Episode 2; Omkvæd (00:21-00:34)

Efter et sekunds pause trommer C (smiler stadig), og tp starter på omkvædet. C laver hurtige trommeslag, indtil tp har ført trommen vertikalt til højre. C's blik følger trommens bevægelse. Tp læner sig frem før det sidste ord "vej__", hvor tp trækker sluttonen. Tp fører trommen vertikalt til venstre, og C følger igen tr's bevægelse med blikket. C løfter hænderne lige før tp synger "vej", og når tp trækker sluttonen, laver C hurtige bevægelser med armene i luften.

Episode 3; Afslutning omkvæd (00:35-00:53)

Tp synger og trommer afrundingen på omkvædet, hvor sidste linje i verset gentages. Imens kigger C ned på tp's hænder/trommeslagene. Sidst i sætningen læner tp sit hoved og overkroppen frem og trommer med fingerspidserne. Tp trommer med fingerspidserne hen imod C, som sidder overfor tp, hvorefter C lægger sin hånd oven på tp's hånd. Tp trækker s'et, og C laver et trommeslag med højre hånd i luften og kigger op mod tp. C rækker ud efter tp's hånd, hvorefter tp laver et trommeslag og synger "sundt" – C smiler.

Tolkning

Tp trækker sluttonen i "deres", som efterfølges af C's trommeslag. I denne hændelse ligger der muligvis spillereglen: "tp synger/spiller videre, når C spiller".

Tp's nik med hovedet kan enten tolkes som en imitation eller som en anerkendelse af C's musikalske bidrag.

Tp's pause efter "svømning var" kan være en måde at tjekke op på, om C er med. C reagerer efterfølgende med øjenkontakt, og tp laver en afvigelse fra den normale udgave af sangen ved at trække s'et. C's reaktion herpå kan imidlertid tolkes til, at han genkender tp's afvigelse og ved, at han kan frembringe tp's sang ved at føre tp's hånd mod trommen.

Tp's pause, der efterfølges af C's trommespil, viser, at Tp har erfaring med, at pauser kan frembringe C's reaktion. At tp starter på omkvædet, når C trommer, kan igen forklares ud fra spillereglen "tp synger, når C spiller/reagerer". C's hurtige trommeslag kan tolkes som ivrighed, og det kan tyde på, at C har en forventning om, at omkvædet nærmer sig klimaks.

En mulig forklaring på tp's handlinger og C's reaktion på disse handlinger kan være, at tp har erfaring med, at en 'legato sluttone' fremkalder en reaktion. C's hurtige armbevægelse kan være tegn på begejstring.

Når C følger tp's handlinger med blikket, kan det tyde på, at C er meget optaget af dem, samt at han i den givne kontekst er i stand til 'fælles opmærksomhed'. Tp må have erfaret, at C lægger mærke til tp's kropsbevægelse ind over trommen. Bevægelsen kan tolkes som en måde at vise "jeg er parat".

Tp kan have erfaret, at C reagerer på et s, der trækkes, da C efterfølgende laver et trommeslag i luften og kigger op på tp. Tp starter imidlertid først med at spille/synge, når C rækker ud efter tp's hånd. Dette kan anses som, at tp søger en tydeligere reaktion fra C. Samtidig synes den underliggende spilleregulering igen at være: "tp

Episode 4; Omkvæd gentages (00:54-01:04)

C kigger ned mod trommen og tp synger omkvædet, mens trommen bevæges vertikalt mod højre. C laver hurtige bevægelser med armene i luften og har derefter hænderne stille men løftet. Tp synger ”vej” legato, hvorpå C igen laver hurtige armbevægelser i luften. Tp synger omkvædet videre, og C har blikket rettet mod tp’s ansigt. C laver to trommeslag og smiler, hvorefter tp synger ”vej” legato.

Episode 5; Afslutning omkvæd igen (01:05-01:16)

C smiler fortsat, og tp synger og trommer afrundingen på omkvædet. C laver et enkelt trommeslag og kigger op på tp. Tp trommer videre. C laver en hoppebevægelse i nogle sekunder, og tp nikker med hovedet imens.

Episode 6; Vers (01:17-01:47)

Tp synger og trommer verset. Tp laver nogle løft med hænderne efter hvert ord. Tp løfter hænderne højt, synger ”der” legato og bevæger overkroppen og hovedet frem mod trommen, hvorpå C lægger hånden oven på tp’s hånd og fører den ned til trommen. Tp synger ”nær” (og løfter hænderne igen), C smiler og laver hurtige armbevægelser i luften. 01:27; Tp løfter fortsat hænderne efter hvert slag/ord.

Tp trækker sluttonen i ordet ”på” og læner overkroppen ind over trommen. C smiler og fører tp’s hånd ned til trommen, hvorefter tp fortsætter verset, hvor tp løfter hænderne efter hvert slag/ord. Imens laver C hurtige armbevægelser i luften og hoppebevægelser.

(C smiler fortsat). Tp trækker s’et og læner sig ind over trommen, og C laver et slag mod maven. Herefter fører C tp’s hænder mod trommen. Tp synger og trommer videre, og C laver to trommeslag samtidigt som tp. 01:43 trommer C igen samtidigt som tp. Tp trækker s’et og spiller med fingerspidserne – C har hænderne løftet ind til trommen.

spiller/synger, når C gør tegn”. Tolkningen vedrørende den gensidige bevidsthed omkring spillereglen forstærkes af C’s smil.

C’s armbevægelser kan igen tolkes som begejstring for og/eller forventning til det følgende klimaks.

C virker med blikretningen meget opmærksom på tp’s handlinger. (Min erfaring med C er, at han ofte i andre situationer undgår øjenkontakt, jf. autismediagnosen).

Det er vanskeligt at sige, om C’s smil sker på baggrund af sine egne trommeslag eller som tegn på forventning til tp’s handling.

Tp må have erfaret, at C’s handling er en opfordring til tp om at spille videre.

C’s hoppebevægelse kan ses som tegn på indlevelse og som en positiv respons på samspillet. Tp’s nik kan både opfattes som en spejling af C’s bevægelse, samt som en anerkendelse af hans initiativ.

Tp’s handling virker som en dramatisk overdrivelse, som understreger *staccato*-fornemmelsen i verset.

Tp’s bevægelse frem mod trommen, kan igen forklares med ”parathed” – særligt fordi C’s reaktion er at føre tp’s hånd mod trommen. Spillereglen: ”Tp spiller/synger, når C fører tp’s hænder mod trommen” – og den gensidige opfattelse af spillereglen synes forstærket af C’s smil og (muligvis) begejstrede armbevægelser.

Sammenkædningen af tp’s handling; ordet trækkes og lydstyrken forøges kombineret med tp’s bevægelse ind over trommen, kan betragtes som en spændings-opbyggende teknik. Tp’s anvendelse af en sådan teknik, sker muligvis ud fra erfaringen om, at C opfatter det og responderer.

C’s armbevægelser og hoppebevægelser kan igen ses som tegn på indlevelse og måske ligefrem imitation af tp’s dramatiske/overdrevne tromme/håndbevægelser.

Tp trækker igen s’et og læner sig ind over trommen – og spillereglen ”tp spiller/synger videre, når C fører tp’s hånd mod trommen” er tilsyneladende igen til stede.

Episode 7; Omkvæd (01:48-01:59)

Tp starter på omkvædet – C kigger på tp, smiler stort og laver hurtige armbevægelser i luften. Tp bevæger trommen vertikalt mod venstre. C kigger mod trommen - Tp synger ”vej” og holder sluttonen, hvorefter C laver hurtige armbevægelser i luften. Tp bevæger trommen vertikalt mod højre og synger – C smiler.

Tp synger ”vej” legato, og C løfter hænderne.

Episode 8; Afslutning omkvæd (02:00-02:15)

Tp starter på at synge afrundingen af omkvædet (uden at tromme), hvorpå C laver tre trommeslag. Imens nikker tp med hovedet. Tp synger videre og fortsætter trommeslagene efter C. 02:06 læner tp hovedet og overkroppen frem, holder en pause efter sætningen ”deres mor havde sagt at” og trommer med fingerspidserne. Tp trækker s’et og C smiler, hvorefter C med sin hånd fører tp’s hånd ned til trommen og tp synger videre. C har blikket rettet mod tp.

Det er første gang i klippet, C trommer samtidigt som tp. Der kan være flere forklaringer på dette. Måske er C så ivrig, at han ikke ’kan lade være’. (Det er min erfaring, at C helst vil have, at jeg trommer).

C’s handling kan tolkes som tegn på forventning og begejstring – samt en opfattelse af, at det, vi laver, er sjovt. (Samtidig er det bemærkelsesværdigt, at C, trods sin autismediagnose, søger øjenkontakt med tp).

Tp har muligvis erfaring med, at C begynder at tromme, hvis tp ikke trommer sammen med teksten, der synges *staccato*. C virker således til at have en forventning om at trommespillet og sangen hører sammen – hvilket kan tolkes som en vis musikalsk forventning. (Kommentar: Det er ligeledes min erfaring, at C har ret faste forventninger til, hvordan en sang skal synges, hvis den er blevet sunget på en bestemt måde før). Til slut ses igen spillereglen ”tp synger, når C fører tp’s hånd mod trommen”. C’s blik forstærker denne.

6.3.1 Resultater fra den horisontale analyse af Case C

Episode 1: *Tp's musikalske virkemidler* introduceres, hvilket indbefatter inddragelsen af *legato* (*trække sluttonen*) samt rammen for *den gennemgående spilleregul*. Disse to elementer går igen i resten af klippet. I første tilfælde *trækker tp s'et i "deres"* og *holder pause* med at tromme. C reagerer ved at tromme, hvorpå tp synger videre. Senere *afviger tp igen fra den normale udgave af sangen ved at trække s'et i "svømning"*. C *fører tp's hånd* ned til trommen, og tp synger sidste ord, hvorpå C *smiler*. Handlingerne forløber ud fra *spillereglen*: "*Tp synger/spiller videre, når C spiller eller responderer*". For at C kan handle og reagere, som han gør, kræver det, at han *kender samspillet fra tidligere*. Tp *nikker med hovedet*, hvilket er et udtryk for *imitation eller anerkendelse*.

Episode 2: *Tp's brug af pauser* (samt *legato*) *frembringer C's reaktion*. Når C trommer, synger tp omkvædet, hvilket bekræfter *den gennemgående spilleregul*. C laver nogle *hurtige trommeslag* og *hurtige armbevægelser* pga. *ivrighed og begejstring*, men også *forventning til samspillet*.

Episode 3: C *følger tp's hånd og trommebevægelser nøje med blikket*, hvilket viser, at C i *den givne kontekst* er i stand til "*fælles opmærksomhed*"⁴¹. (Dette står i kontrast til de tidligere sessioner med C). Tp laver en kropsbevægelse med *foroverbøjet hoved/overkrop*, som tegn på *parathed*. Den gennemgående *spilleregul* fremkommer, og C's *bevidsthed* omkring denne forstærkes af hans *smil*.

Episode 4: C laver igen *hurtige armbevægelser* (som i episode 2), og han *følger tp's handlinger med blikket* (som i episode 3). C *smiler* som tegn på *forventning*.

Episode 5: C laver et enkelt trommeslag og *kigger op på tp*⁴², hvorefter tp trommer. Herefter laver C en *hoppebevægelse*, som illustrerer *indlevelse og positiv respons*. Tp *nikker* (som i episode 1).

Episode 6: Tp laver *høje løft* mellem hvert trommeslag. Dette er en *dramatisk overdrivelse*, der *understreger staccato'et* i verset. *Spillereglen* er flere steder fremtrædende (og den *gensidige oplevelse* af den forstærkes af C's *smil og hurtige armbevægelser*). Tp's brug af musikalske virkemidler (*legato*) kombineret med kropsbevægelsen/gestikken (fra episode 3) er en *spændingsopbyggende teknik*. C laver igen *hurtige armbevægelser* samt *hoppebevægelser* som tegn på *indlevelse* og eventuel *imitation af tp's dramatiske håndbevægelser* på trommen.

Episode 7: Tp starter på omkvædet – C *kigger på tp, smiler stort* og laver *hurtige armbevægelser* i luften. Dette sker pga. *begejstring eller forventning*, samt forståelse af det, vi laver, som værende *humoristisk*.

Episode 8: Tp laver en afvigelse fra den normale udgave af sangen, ved at synge teksten *staccato* uden at tromme. Dette *fremkalder C's reaktion*, og han begynder at tromme. C's handling viser, at C har en *vis musikalsk forventning* til, hvordan musikken "*plejer*" at lyde (og opfatter kontrasten i den staccerede sang overfor stilstanden med trommen). Til slut er *spillereglen* synlig igen.

⁴¹ Hvilket ofte er vanskeligt at have med et barn med infantil autisme

⁴² Som ved "*fælles opmærksomhed*", er det ligeledes bemærkelsesværdigt, at et barn med C's diagnose i den givne kontekst direkte søger øjenkontakt.

6.4 Vertikal analyse af Case C

Ved at betragte den horisontale analyse er tp's dramatiske overdrivelser og spændingsopbyggende teknikker gennemgående. Disse forekommer primært på et musikalsk plan men involverer også udsving indenfor det gestiske plan. Indenfor det musiske handler det om, at tp grundlæggende anvender en 'fast form' med *staccato* trommeslag/sang og jævn dynamik og derudfra laver afvigelser ved at trække ordene (legato/temposkift) og ændre slagene (fx spille med fingerspidserne), ved at føre trommen i en stor bevægelse fra horisontal til vertikal position, hvor kuglerne inde i trommen laver lyden og ved at ændre dynamikken (primært *crescendo*).

På det gestiske plan forstærker tp sine *staccato* trommeslag ved at lave høje løft med hænderne mellem hvert slag, samt ved at lave en bevægelse med overkroppen og hovedet frem og ind over trommen. Desuden er der flere eksempler på, at tp nikker med hovedet gennem klippet.

Tp's spændingsopbyggende mønster – dynamik, betoning og dramatisk gestik

Beskrivelse: Ved at se på tp's handlinger gennem klippet fremkommer følgende fem spændingsopbyggende mønstre, hvoraf nogle af dem er tæt relaterede og måske endda forekommer samtidigt:

A)00:15-00:20, 01:22-01:26, 01:27-01:31, 01:35-01:39;

- (Tp spiller/synger *staccato* ⇒)Tp laver legato (trækker start eller slut i ordet) ⇒ tp læner hoved/overkrop frem

B)00:07-00:09, 00:15-00:17, 00:51-00:53, 01:23-01:25, 01:29-01:31, 01:36-01:38;

- Tp løfter hænderne højt op ⇒ tp laver legato

C)01:21-01:23, 01:26-01:28, 01:31-01:36;

- Tp laver *staccato* ⇒ tp løfter hænderne højt efter hvert slag

D)00:41-00:51, 01:44-01:48, 02:06-02:15;

- Tp læner hoved/overkrop frem ⇒ tp trommer med fingerspidserne

E)00:21-00:25, 00:27-00:34, 00:53-00:59, 01:04, 01:48-01:52, 01:54-01:59;

- Tp synger omkvædet ⇒ tp laver dramatisk trommebevægelse(til vertikal position) ⇒ tp synger *crescendo*

F)00:06-00:09, 00:20-00:24, 02:00-02:02;

- Tp synger ⇒ tp holder pause med trommespillet

Tolkning: Som det fremgår af den horisontale analyse kan tp's spændingsopbyggende mønster forklares med, at tp søger respons fra C. Idet at tp jævnligt benytter spændingseffekter gennem klippet, har tp formentlig erfaring med, at C opfatter variationerne - på baggrund af C's

forventninger til samspillet. Denne tolkning forstærkes af den følgende beskrivelse af C's reaktionsmønster efter tp's intervention.

Begejstring og/eller forventningsmønster

Beskrivelse: Som reaktion på tp's spændingsopbyggende mønster, opstår en form for begejstringsmønster eller forventningsmønster hos C. Dette kommer bl.a. til udtryk ved smil, ved hurtige armbevægelser i luften, ved løftede hænder, ved at C fører tp's hænder mod trommen, samt ved hurtige trommeslag enten i tp's pause, i omkvædet hvor trommen føres vertikalt, eller som i episode 5 og 6, ved trommeslag samtidigt med tp's *staccato* slag.

I relation til tp's spændingsopbyggende sekvenser A-F, kan følgende mønstre opsættes:

- A) Tp laver legato og læner hoved/overkrop frem ⇒
 - C fører tp's hånd ned til trommen
 - C smiler
- B) Tp løfter hænderne op og laver legato ⇒
 - C trommer
 - C tager sin hånd til tp's hånd
 - C fører tp's hænder ned til trommen
 - C laver hurtige armbevægelser
 - C laver et slag ind mod maven
- C) Tp laver *staccato* og løfter hænderne højt efter hvert slag ⇒
 - C smiler
 - C lægger fingrene på trommeskindet
 - C laver hurtige armbevægelser i luften
 - C laver hoppebevægelser
 - C løfter hænderne
- D) Tp læner hoved/overkrop og trommer med fingerspidserne ⇒
 - C fører tp's hånd ned til trommen
 - (C laver slag i luften)
 - C løfter hænderne
 - C's fingre bevæger sig
- E) Tp synger omkvædet, laver dramatisk trommebevægelse og synger *crescendo* ⇒
 - C smiler og følger trommens bevægelser med blikket
 - C laver hurtige eller alm. trommeslag
 - C løfter hænderne
 - C laver hurtige armbevægelser i luften
- F) Tp synger og holder en pause med trommespillet ⇒
 - C trommer

Grundlæggende reagerer tp på C's begejstrings/forventningsmønster ved at fortsætte samspillet efter C's respons og udføre sangen på 'normal' vis et par sekunder før næste afvigelse.

Tolkning: Tp's handlinger i det ovennævnte kan tolkes ud fra spillereglen: "Jeg spiller/fortsætter, når du giver respons". For at begge parter forstår, at spilleregler hersker, kræver det en vis form for fælles forventninger, som er opbygget på baggrund af tidligere samspil i musikterapien. Tp virker til at 'tjekke op på', om C er med, relativt ofte. Forklaringen på dette kan være, at tp har erfaret, at C ikke responderer uden tp's spændingsopbygning.

Tp's imitationsmønster/anerkendende mønster

Beskrivelse: Tre steder i klippet forekommer det, at tp 'nikker' med hovedet; 00:09-00:12, 01:10-01:15 og 02:01-02:03. I alle tre tilfælde sker det i forbindelse med, at C trommer eller laver en hoppebevægelse.

Tolkning: En mulig forklaring på tp's nik er, at tp søger at imitere C's hånd/trommebevægelse. Det kan ligeledes opfattelse som en form for anerkendelse af C's musikalske bidrag.

C's imitationsmønster

Tolkning: Omvendt kan nogle af C's handlinger også tolkes som imitationer af tp's udspil. Heriblandt kan nævnes; C's hurtige armbevægelser i luften eller hurtige trommeslag, som matcher intensiteten og trommebevægelsen i omkvædet. Disse forekommer; 00:20-00:24, 00:30-00:32, 00:34-00:36, 00:55-00:57, 00:59-01:01, 01:03-01:04, 01:48-01:50, 01:52-01:54.

Tp synger omkvædet og laver dramatisk trommebevægelse ⇒ C laver hurtige armbevægelser eller trommer.

Interaktionsmønster

Tolkning: Opsummerende kan siges, at for at det er muligt for C at opfange tp's 'afvigelser' eller spændingseffekter, forudsætter det, at samspillet er velkendt for begge parter. Umiddelbart reagerer C ikke ens hver gang, tp udfører en bestemt handling men eftersom, at tp dernæst oftest reagerer på C's respons, virker tp til at opfange al responsen som potentielt meningsfulde handlinger.

Ud fra de ovennævnte betragtninger og mønstrene i de forrige afsnit, er kortfattet et samlet interaktionsmønster mellem tp og C. Dette lyder således:

- Tp laver det normale⁴³ samspil ⇒ Tp laver en spændingsopbyggende afvigelse ⇒ C reagerer med begejstring/forventning ⇒ Tp fortsætter det normale samspil (**se interaktionsmønster s.51**)

6.4.1 Resultater fra den vertikale analyse af Case C

Et gennemgående aspekt i case C er *tp's dramatiske overdrivelser* og brugen af *spændingsopbyggende teknikker*. Tp's anvender disse i *søgen efter respons fra C*. Tp ved på baggrund af tidligere erfaringer, at *C opfatter tp's afvigelser* og *responderer* på dem.

De *dramatiske overdrivelser* og *spændingsopbyggende teknikker* forekommer musikalsk ved at tp anvender sang, trommeslag og dynamik *i en fast form*, og derudfra *laver afvigelser*. Afvigelse

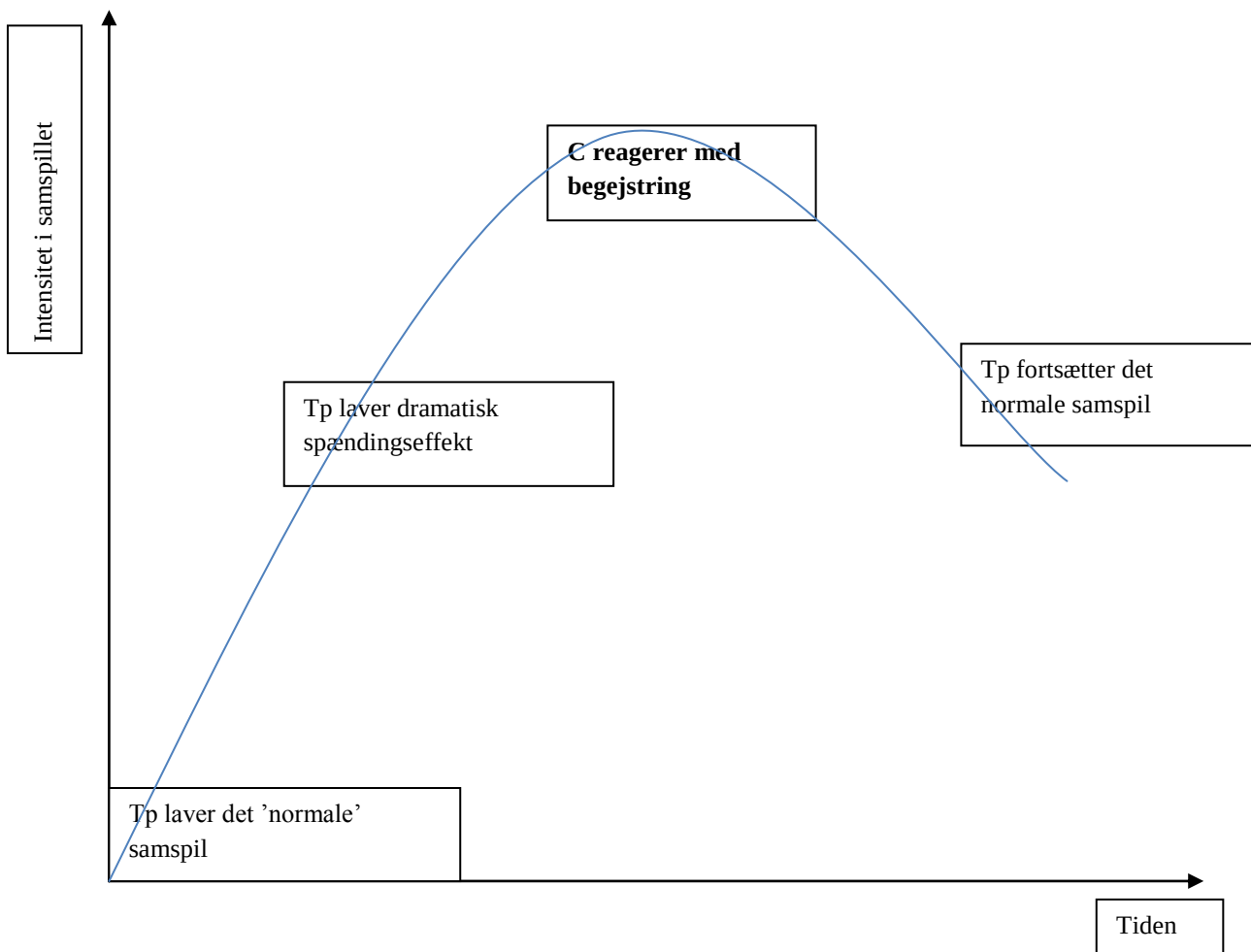
⁴³ Ved 'normal' menes, at tp synger sangen uden dynamiske udsving og med staccato. (I modsætning til fx variationer med legato, crescendo, dramatiske trommebevægelser mv.)

involverer *legato/temposkift, trommespil med fingerspidserne* samt *store bevægelser* med oceantrommen kombineret med *stigende dynamik*. Rent gestisk laver tp fx *høje løft* mellem hvert *staccato* trommeslag eller *læner overkroppen og hovedet ind over trommen*.

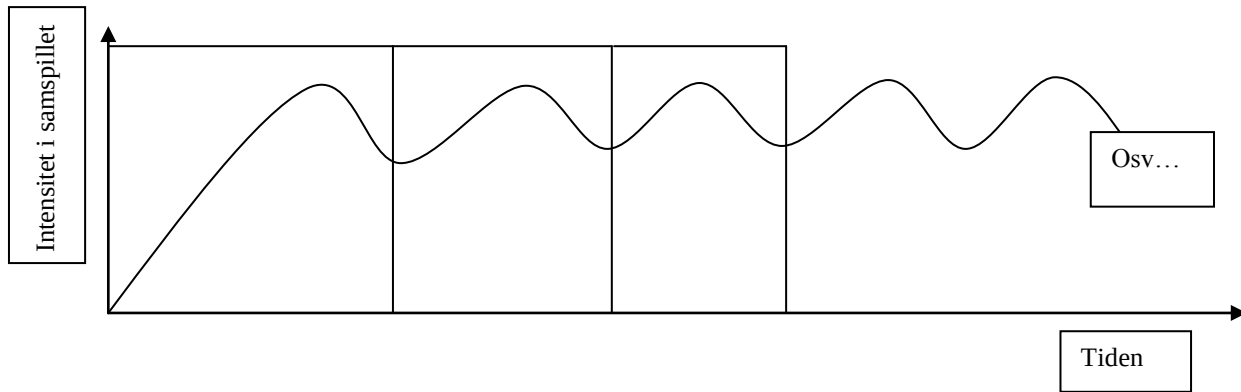
C's reaktion på tp's spændingsopbyggende mønster er en form for *begejstrings- eller forventningsmønster* og kan *aflæses via C's smil, hurtige armbevægelser i luften, løftede hænder, hurtige trommeslag i tp's pauser* eller *samtidig med tp's slag*, samt når C *fører tp's hænder ned til trommen*. Tp's reaktion på C's respons er at *fortsætte samspillet/udføre sangen på 'normal' vis igen* ud fra spillereglen: "*jeg spiller/fortsætter, når du giver respons*". Den gensidige opfattelse af spillereglen kræver, at begge parter har *fælles forventninger til samspillet* på baggrund af en *fælles historie* i musikterapien. Trods at C ikke responderer ens hver gang på tp's afvigelser, *opfanger tp al responsen som potentielt meningsfulde handlinger*.

Tp's nik med hovedet er en *imitation* af C's tromme eller hoppebevægelser og/eller en *anerkendelse af C's musikalske bidrag*. Omvendt *imiterer C* også tp's dramatiske trommebevægelser i omkvædet via hurtige armbevægelser i luften eller hurtige trommeslag.

Resultatet af det fælles interaktionsmønster, kan illustreres ved nedenstående grafiske udformning:



Over tid foregår et forløb med adskillige intensitetskurver, hvilket kan illustreres således:



7 CASE A - ASKE

Aske er et barn på 2 ½ år. Han er født med isoleret ganespalte, som er blevet lukket operativt. A er stadig under udredning for diverse syndromer. Han er forsinket i sin generelle udvikling, og if. beskrivelser ses der en sproglig forsinkelse såvel impressivt som ekspressivt på op mod et år. Han har vanskeligheder ved opmærksomhed, koncentration og vedholdenhed. Under praktikken observerede jeg, at A kunne lege med biler og køre på 'scooter', men derudover virkede uinteresseret i at lege med legetøjet i institutionen samt de andre børn fra stuen. I begyndelse havde jeg A til musikterapi i en gruppe med tre børn + to voksne fra stuen. Han var imidlertid meget fysisk urolig og ville enten spille hele tiden eller "styre" aktiviteten hen i en anden retning. For ikke at A skulle få en u hensigtsmæssig rolle som den "uartige" dreng, besluttede jeg i samråd med pædagogerne, at han skulle tilbydes individuel musikterapi i stedet. Indenfor denne ramme, valgte jeg, at lave en mere 'jævn' fordeling mellem leder/følgerrollen (frem for i gruppeterapien med nogenlunde fast struktur), hvor A fik større bevægelsesfrihed og mulighed for at udfolde sig. Samtidig havde jeg to-tre faste aktiviteter, som kunne anvendes efter behov og en fast goddag- og farvelsang. I den individuelle terapi med A lagde jeg bl.a. vægt på, at en del af sessionen foregik gående/dansende i ring, da jeg oplevede, at han var mindre urolig ved aktiv bevægelse.

Udvælgelse af klippet

Klippet, jeg har udvalgt til mikroanalyse, er taget fra 9. individuelle session. I den forrige session opstår der et pludselig samspil mellem os, som jeg egentlig ikke husker den eksakte start på. Men A sidder ved en ocean-drum på gulvet og kigger på de små kugler, der bevæger sig, mens jeg sidder overfor ham med guitaren og forholder mig observerende. Når han senere rører ved trommeskindet, spiller jeg på guitaren. Dette udvikler sig til et samspil, hvor jeg synger sangen "Du skal *tromme*, hvis du er i godt humør", mens A trommer. Når han stopper med at tromme, stopper jeg også brat. Det er første gang, jeg oplever, at A er så optaget af et samspil i musikterapien, at han ikke bliver forstyrret af hverken lyde fra ventilationen, ude fra fællesrummet, legepladsen eller synsindtrykkene fra lyset, de andre instrumenter eller tv'et, som opbevares i et hjørne af lokalet. Samspillet fortsætter i over 5 minutter, hvor det tidligere ikke har været muligt at fastholde A's opmærksomhed i mere end 30 sekunder ad gangen. I 9.session, hvor klippet er taget fra, er vi netop kommet ind i lokalet. Jeg sætter mig med guitaren på gulvet, mens A står op. Da jeg begynder at synge optakten til tromme-sangen, skynder A sig ned på gulvet til trommen. Samspillet fortsætter ligesom 8. session i mange minutter. Klippet viser kun de første 3:44 minutter af samspillet.

Om transskriptionen⁴⁴

Da der ikke forekommer fast puls i klippet, er en tidslinje valgt frem for taktstreger i partituret. A's trommespil og tp's guitarakkorder (+ de musikalske parametre tilhørende guitarspillet) er placeret i midten af transskriptionen som de centrale elementer, mens tp's sangtekst er placeret umiddelbart efter. Da A desværre sidder med ryggen/siden til kameraet, er det vanskeligt præcist at gengive A's håndbevægelser på trommen. Det er derfor valgt i højere grad at lægge vægt på kvaliteten af slagene, samt om A spiller med begge hænder samtidig eller skiftevis, frem for minutiøst at gengive 'hvilken' hånd der først rammer trommen. Derfor skal fremstillingen af "h-v-h-v-h-v"

(højre/venstre hånd) over trommeslagene tages som en pejling mere end en eksakt gengivelse, mens b'et hver gang står for 'begge' hænder, som samtidigt rammer trommen. Som skrevet på første side af transskriptionen, så spilles guitarakkorderne generelt rubato. Således er en præcis som muligt gengivelse af anslagene forsøgt lavet, men partituret skal dog læses med forbehold. Det samme er tilfældet med sangteksten, hvor det ud fra læsning af transskriptionen ikke helt er fundet muligt at give en nøjagtig gengivelse af, hvornår de enkelte ord bliver sunget. Hovedreglen er dog, at sangen såvel som de andre handlinger i transskriptionen forløber så længe, som selve teksten eller som strengen "____" efter teksten varer.

Samspilsfigur gennem klippet:

"Terapeuten synger og spiller guitar, når A trommer". Samspillet er bygget op om sangen "Du skal ____ hvis du er i godt humør", med teksten:

://:Du skal tromme, hvis du er i godt humør://:
Du skal tromme hele dagen, så det høres helt til Skagen
Du skal tromme, hvis du er i godt humør.

A's trommespil består primært af hurtige trommeslag med hænderne skiftevis primært i *f*-*ff*, men varieres blandt andet med et tøvende, langsomt slag med begge hænder efterfulgt af hurtige, accelerende slag.

7.1 Videoklip af Case A

Videoklipet varer i 3 minutter og 44 sekunder og kan findes på en DVD fastsat på specialets bagside. Det anbefales, at klippet ses igennem inden den videre læsning af casen.

7.2 Transskription af Case A

- Se følgende sider

Mønstergeneraliseringerne er illustreret via blå, sorte og røde streger og er placeret i bilag 13.5.

⁴⁴ I dette og i de efterfølgende afsnit af mikroanalysen, træder jeg ud af terapeutrollen og ind i forskerrollen, hvor jeg betegner mig selv som *tp* i casen

00:00 00:02 00:04 00:06 00:08 00:10 00:12 00:14 00:16 00:18 00:20

Klient A:

Stemmelyd Æhh-æhh (lyd)

Hovedretning Mod tp. kigger ned på trommen mod tp. mod trommen mod tp.

Kropsbevægelse Står op sætter sig ned på knæene glider lidt frem sidder stadig på knæene

Bevæger armene en arm Bevæger armene

Tromme *VIVACE/f* *h v h v h v h* *(begge) b b b b b*

Terapeut:

Gitarakk. *(ANDANTE, IND)* *(ANDANTE, IND)*

Mus. parametre *MF*

(generelt 'rubato')

Sangtekst Du ska' Du ska' tromme hvis du du ska' tromme hvis du
er i godt hu -mør er i godt hu

Stemmelyd

Ansigtstudtryk Smiler samler læberne Smiler åbner mun-
den højt op

Kropsbevægelse Sidder på knæene med guitaren hvilende på den ene lår (hele klippet) Nikker m hovedet

Kroppen/hovedet er let foroverbøjet

Blikretning på barnet

00:22 00:24 00:26 00:28 00:30 00:32 00:34 00:36 00:38 00:40 00:42

Klient A:

Stemme Æhh-ii griner griner Æh-ah

Hovedretn. Bukker hovedet bagud mod tp. mod trommen mod tp. bukker hovedet bagud mod tp.

Kropsb.

bevæger armene bevæger armene fingrene op

Tromme *VIVACE/f* *h v h v h v* *h v h v h v*

Terapeut:

Gitarakk. *acc. F F* *f/ presto*

Mus. Par. *mf*

Sangtekst -mør Du ska' tromme hele dagen

Stemmelyd æhh-ii

Ansigtstudtryk Samler læberne åbner mun- samler læberne tæt synger Åbner munden højt mindre åbning synger
den højt op gør "store øjne" smiler derefter stor smiler

Kropsb. Tager hovedet hoved/krop mere frem Ho/overkrop oprejst læner hoved krop lidt tilbage
lidt tilbage let fremadbøjet - hagen lidt tilbage frem sidder helt stille

Blikretn. (Fortsat på barnet)

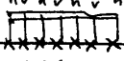
Klient A: _____

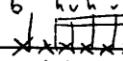
Stemme _____

Hovedretn. Ned mod maven _____ mod tp. _____ ned _____ mod tp. _____ ned mod trommen _____ mod tp. _____ mod tr. _____

Kropsb. _____ (løfter armene højt inden (sitter stadig på knæene) _____

Tromme

Hurtige armbevæ. *h v h v h v h v*

ff/vivace

1. slag - derefter hurtige armbevæ.)
b *h v h v h v h v*

ff/viv.

Terapeut: _____

Guitarakk. _____

Mus.par. _____

f/presto *p/legato* *ff (unforzando)*

Sangtekst

tromme hvis du _____ du ska' _____ tromme hvis du _____

i godt humør _____ er i godt hu _____

Stemmelyd _____

Ansigtsu. Samler læberne _____ synger _____ synger _____ synger _____ samler læber- _____

Smiler _____ åbner munden højt _____ ne tæt _____ åbner m. højt _____

Kropsb. (h. fortsat frem) _____ både overkroppen lidt tilbage _____ lidt frem _____ lidt tilbage _____ hoved frem _____ h. lidt tilbage _____ hoved frem _____ mere frem _____ lidt tilbage _____

og hovedet frem _____

Blikretn. (fortsat på barnet) _____ på guitar-grebet _____ på barnet _____

01:28 01:30 01:32 01:34 01:36 01:38 01:40 01:42 01:44 01:46 01:48

Klient A: _____

Stemme _____ griner _____ griner _____

Hovedretn. _____ mod tp. _____ mod trommen _____ op _____ mod tr. _____ mod tp. _____ ned mod trommen _____ mod tp. _____

Kropsb. _____ læner sig ind over tr. (Oprejt + sidder på knæene) _____ 1. slag langsomt > så acc. _____

Acc. Armbevægelser
b n v h v h v h
Tromme *mod. Acc. ff. viv.*

hurtige armbevæ. _____
b h v h v h v h
Tromme *F*

armbev. Lænet indover tr.
b h v h v h
Tromme *mod. Acc. + leg. F*

Terapeut: _____

Guitarakk. *F*

Mus.par. *Ft. viv* *F* *F* *mf*

Sangtekst -mør _____ du ska' tromme hele høres helt du ska'
dagen så det _____ til Skagen _____

Stemmelyd _____ hah _____

Ansigtssu. læberne synger _____ (sidder helt stille, kun øjenbevægelser) _____ synger _____ synger _____
(formet) som O smiler _____ åbner munden højt _____ smiler _____ åbner m. højt lidt højt meget højt op _____ smiler _____

Kropsb. _____ helt frem m hoved og retter ryggen hoved og overkroppen frem _____ lidt tilbage _____ hoved og overkr. frem _____
Overkroppen _____ (tilbage) _____

Blikretn. (fortsat på barnet) _____

01:50 01:52 01:54 01:56 01:58 02:00 02:02 02:04 02:06 02:08 02:10

Klient A: _____

Stemme _____ ih-oh-ih _____

Hovedretn. _____ mod tr. mod tp. mod tr. mod tp. mod tr. mod tp. _____ mod tr. mod tp. _____ mod tr. mod tp. _____

Kropsb. Sidder oprejst _____ læner sig ind over tr. oprejst _____ læner sig ind over tr. oprejst _____ læner sig ind over tr. oprejst _____ læner sig ind over tr. oprejst _____

Hurtige armbevæ.
h v h v h v
Tromme *F/viv.*

h v h v h v
Tromme *ff/viv.*

h v h v h v
Tromme *mf*

h v h v h v
Tromme *f/viv.*

h v h v h v
Tromme *f/viv.*

Terapeut: _____

Guitarakk. *F*

Mus.par. *F/viv.* *f* *mf* *mf* *mf/viv* *mf/viv.* *mf*

Sangtekst tromme hvis du humør _____ du ska' tromme hvis du -mør _____ du ska'
er i godt _____ er i godt hu _____

Stemmelyd _____ ih-oh-ih-ih _____

Ansigtssu. åbner munden synger _____ åbner m. synger _____ ansigt ikke synligt _____ smiler, let synger _____ åbner m. synger _____
højt op _____ smiler _____ højt op _____ smiler _____ åben mund smiler _____ højt op _____ smiler _____

Kropsb. h./overkrop tilbage _____ h./overkrop frem _____ tilbage _____ frem _____ tilbage _____ frem _____ tilbage _____

Blikretn. (fortsat på barnet) _____

02:12 02:14 02:16 02:18 02:20 02:22 02:24 02:26 02:28 02:30 02:32

Klient A:

Stemme ih-oh-oh-ih-ih griner

Hovedretn. ned mod trommen mod tp. mod trommen mod tp

Kropsb. (oprejst, sidder stadig på knæene) 1. slag langsom armbev. ind oprejst, s. på knæene drejer kroppen mod

Tromme *MF* *over tr. - så acc. armbev.* *h v h v h v h v* *tp. Hurtige armbev.* *h v h v h v h v*

Terapeut:

Guitarakk. *MF → ACC. FF* *MF* *FF/viv.*

Mus.par. *Morale ACC.* *Cacc. MF* *F* *MF* *MF* *F*

Sangtekst tromme hvis du er du ska' tromme hele

Stemmelyd i godt humør dagen så det høres

Ansigtssu. Åbner m. højt op lukker m. langsomt synger Ansigt ikke synligt let åben m. synger

Let åben mund smiler smiler

Kropsb. h./overkroppen frem længere frem tilbage frem tilbage retter ryggen, h. tilbage hurtig frem m/ tilbage

Blikretn. (fortsat på barnet) h. og overkr.

02:34 02:36 02:38 02:40 02:42 02:44 02:46 02:48 02:50 02:52 02:54

Klient A:

Stemme griner griner griner griner

Hovedretn. (mod tp. fortsat) mod trommen mod tp.

Kropsb. (sidder kun på h. knæ - v. ben bøjet m foden i gulvet) sidder på begge knæ igen

Tromme *Hurtige armbev.* *h v h v h v* *h v h v h v* *hurtige* *h v h*

Terapeut:

Guitarakk. *FF/viv* *FF/viv.* *FF/viv*

Mus.par. *MF/viv* *acc./presto* *f/viv*

Sangtekst du skal tromme godt humør du skal

Stemmelyd hvis du er i tromme

Ansigtssu. åbner munden højt ansigt ikke synligt synger ansigt ikke synligt Munden højt op samler åbner m. synger

Smiler "store øjne" læberne højt smiler (smil m lyd) smiler

Kropsb. langt frem tilbage (retter ryggen) frem tilbage (retter ryggen) frem tilbage frem tilbage oprejst frem

Blikretn. (fortsat på barnet)

02:56 02:58 03:00 03:02 03:04 03:06 03:08 03:10 03:12 03:14 03:16

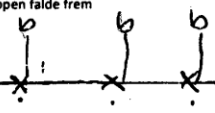
Klient A:

Stemme æh-oh-uhm hiii

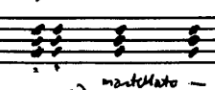
Hovedretn. højre mod vindue_ over h. skulder_ fremad_ mod tp_ ned mod maven_ mod tp_ mod tr._ mod tp_ mod tr._

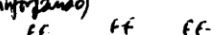
Kropsb. peger m v. hånd (oprejst, sidder på begge knæ)_ hovedet + lader over_

armbev._ på noget bag tp. gnider h. øje hurtige armbev. kroppen falde frem

Tromme   

Terapeut:

Guitarakk.   

Mus.par.   

Sangtekst hvis du er du_ mær_ du ska' tromme_ hvis du

i godt hu_  er i godt

Stemmelyd

Ansigtssu. synger_ åbner munden højt_ samler læberne langsomt_ åbner munden synger_ åbner mun- "trutmund" synger_

Smiler_ højt+ "store øjne" smiler_ højt_ m/ lille åbning smiler_ a. ikke synligt

Kropsb. tilbage_frem_ h./overkr.tilbage_ frem_ tilbage_ frem_ tilb_frem_tilb_frem_tilb

Blikretn. (fortsat på barnet)

03:18 03:20 03:22 03:24 03:26 03:28 03:30 03:32 03:34 03:36 03:38

Klient A:

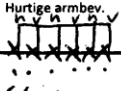
Stemme humh-rih griner højt

Hovedretn. ned i gulvet/trommen_ mod tp._ mod trommen_ mod tp._ mod trommen_ mod tp._

Kropsb. løfter armene over

hovedet + lader over- ligger sig på maven oven på tr. oprejst, sidder på knæene

kroppen falde frem Slår m benene i gu. Hurtige armbev.

Tromme  

Terapeut:

Guitarakk.     

Mus.par.     

Sangtekst hu- mær_ du ska' tromme så det høres du ska'

hele dagen helt til Skagen_

Stemmelyd

Ansigtssu. smiler_ lille smil_ synger_ lille smil_ lille mundbev. Synger_ åbner mun- "trutmund" m/

Synger_ (sidder helt stille, øjenblink) smiler_ den højt_ lille åbning

Kropsb. frem_ tilbage m h. og overkr. (oprejst)_ lidt frem (sidder stille) tilbage_ frem_ tilb.

Blikretn. (fortsat på barnet) på grebet_ på barnet

03:40 03:42 03:44 03:46

Klient A: _____

Stemme

Hovedretn. (mod tp. fortsat) _____

Kropsb. _____

1. slag langsomt-så acc. armb.

Tromme

Terapeut: *morendo acc. viv.*

Gitarakk.

Mus.par. *morendo* *viv.*

Sangtekst tromme hvis du er

 i godt humør _____

Stemmelyd

Ansigtssu. synger _____ åbner m.

 Smiler _____ højt

Kropsb. frem tilbage frem _____

Blikretn. (fortsat på barnet) _____

7.3 Horizontal analyse af Case A

- Placeret i bilag 13.6.

7.3.1 Resultater fra den horisontale analyse af Case A

Episode 1: Tp begynder at synge, anslår to akkorder og *fravælger verbalisering*. Samtidig forventer tp, at A sætter sig ved oceantrommen, hvilket efterfølgende sker. Således *kender A samspillet og har en forventning til det*.

Episode 2: Samspillets grundform, som varer hele klippet igennem, introduceres: *"jeg spiller, når du spiller"*. Tp *spejler kvaliteten og varigheden af A's trommespil* via sin sang og guitarspillet. A *"styrer" samspillet* og er ret bevidst herom. Tp indtager en tydelig *følgerrolle* ud fra erfaringen om, at A bedst bevarer *opmærksomheden som leder af samspillet*. Tp anvender *tydelig gestik* ved at nikke med hovedet i retningen af A efter en lang pause for at vise *"det er din tur"*. Tp anvender ligeledes *tydelig/overdrevet mimik ved at åbne munden højt op*, hvilket signalerer *overraskelse, forventning og/eller afventning*.

Episode 3: A siger en lyd, som tp *imiterer*, hvorefter tp åbner munden højt op som opfordring til at fortsætte samspillet.

Episode 4: Tp inddrager *tydelig/overdrevet mimik* (fx *"store øjne"*, åben mund eller samlede læber, som *fastfryses indtil A's respons*), som i episode 2. Herudover skifter tp mellem forskellige positioner: Eks. tp's hoved/krop er let foroverbøjet eller tp sidder helt stille, hvilket viser *'afventende forventning'*, samt en spændingseffekt, som A kan udløse. A *griner som reaktion på tp's gestiske og mimiske udsving*, hvilket viser, at A opfatter dem som *"overdrevne"* og dermed *humoristiske*. Tp's brug af *smil* indikerer *positive forventninger* til samspillet. Mht. tp's sang af optakten, er det en måde at *fastholde A's opmærksomhed i samspillet*, (da han jf. de diagnostiske beskrivelser let afledes).

A indfører en variation bestående af et *tøvende slag* på trommen med begge hænder, *efterfulgt af acc./hurtige trommeslag* med hænderne skiftevis, hvilket viser, at A er i stand til at *variare sine slag*, samt at *han forstår det humoristiske i samspillet* ved at forsøge at *"snyde" tp's forventninger*.

Episode 5: A laver en stemmelyd, som tp vælger ikke at svare på. I stedet sidder tp helt stille i en fastfrossen stilling, hvorefter tp læner sig længere frem. Tp *anser A's stemmelyd som en form for afledning*, og *fokus fjernes fra samspillet, hvis tp svarer*.

Episode 6: A indfører igen variationen med det *tøvende slag* og forsøger hermed, (som i episode 4), at *drille tp's forventninger*. Tp *reflekterer A's tøvende slag* i sang og guitaranslag. Efterfølgende laver tp en *hurtig bevægelse* med overkroppen og synger optakten. A *fanger temposkiftet og reagerer med grin og hurtige trommeslag*.

Episode 7: Tp laver *gestiske afvigelser*, og A *reagerer med grin*. Tp handler ret bevidst i *forsøget på at fremkalde A's grin*. Senere i episode 7 griner både tp og A. A's *gentagne grin* er et resultat af, der er sket en *variation i grundformen*, som placerer *mere spænding og uvished i samspillet*. Samtidig er samspillet over grundformen blevet så *tydeligt for begge parter*, at de har *let ved at*

aflæse hinandens udspil som meningsfulde i konteksten (jf. fælles grin), og humoren er meget synlig.

Episode 8: *Tp svarer endnu engang ikke på A's stemmelyd (som i episode 5), og reagerer ikke på A's afvigelse i opmærksomhed. Tp åbner blot munden højt op og læner sig tilbage. Efterfølgende hvisker tp næste ord i sangteksten, hvorpå A fortsætter med at tromme. Tp's hvisken forekommer lokkende og som en spændingseffekt, som A ved, han kan udløse. Tp fortsætter samspillet, trods A skifter fokus, ud fra erfaringen om, at det ikke er tegn på afvisning, men blot én af præmisserne ved at arbejde med et barn med opmærksomhedsforstyrrelser.*

Episode 9: *Tp laver en trutmund, forud for ordet "tromme", hvilket er en mimisk opfordring til A om at tromme igen. A fanger opfordringen men vælger igen at drille tp's forventninger. Her løfter han armene dramatisk mellem hvert slag, mens tp spejler A. A viser hermed en vis kapacitet til at inddrage musikalske virkemidler via variation samt en bevidsthed omkring sine trommeslag og pauser imellem dem, som ikke tidligere har været synlig i klippet.*

Episode 10: *A holder pause med trommespillet og ligger sig på maven over trommen, mens han siger en lyd. Tp er helt stille, da tp har erfaret, at A vender tilbage til samspillet, hvis han vil, og at den bedste måde at engagere ham i samspillet er at være afventende og stille.*

Episode 11: *Tp synger optakten uden at få respons fra A, hvorefter tp hvisker de næste ord. A vender hovedet i retningen af tp.*

Episode 12: *Samspillet er tilbage i grundformen. Tp laver den mimiske opfordring ved at forme munden som det næste ord "tromme", hvorefter A driller tp's forventninger og laver variationen med det tøvende slag efterfulgt af de hurtige slag. Tp spejler A's bevægelser og slag.*

7.4 Vertikal analyse af Case A

Beskrivelse: Gennem klippet er tp's brug af spændingsopbyggende teknikker gennemgående. Disse forekommer både på et gestisk/mimisk plan og et musikalsk plan. Indenfor det gestiske handler det om mønsteret i tp's krops- og hovedstilling, som skiftevis er foroverbøjet og lænet tilbage/oprejst. Indenfor det mimiske handler det om tp's brug af en højt åbnet mund, samlede læber samt 'store øjne'. Fælles for disse to parametre er, at tp tilmed flere gange anvender en fastfrosset position uden bevægelse (00:41, 01:32, 03:18 og 03:25). Indenfor det musikalske handler det om terapeutens opdeling af teksten i sangen og valget af akkorder op til en pause.

Tp's mimik og A's reaktion herpå

Beskrivelse: Tp's spændingsopbyggende/forventningsopbyggende mønster på det mimiske plan forekommer 00:30, 00:52, 01:03, 01:31, 01:48, 02:10, 03:08 og 03:34.

I to tilfælde er den åbne mund ledsaget af en "trutmund" (forud for – tromme_) 03:08-03:12 og 03:34-03:39.

- "Du ska" ⇒ tp åbner munden (⇒ evt. tp laver "trutmund") ⇒ A trommer

Det er imidlertid vanskeligt kun at koble tp's åbne mund sammen med optakten af sangen, da den også forekommer i andre steder i klippet uden optakten. Fælles for disse andre steder er, at den åbne mund forekommer i en pause lige efter en samspilssekvens: 00:19, 01:00, 01:19, 01:40, 01:54, 02:06, 02:33, 02:56, 03:42. Hvis næste samspilssekvens kommer hurtigt efter den åbne mund, holdes munden åben, indtil den kommer: 01:00, 01:54 og 02:06. (Ved 03:42 stopper klippet før tp's næste træk er synligt). Hvis der går flere sekunder før næste samspilssekvens, sker det, at tp samler læberne (efter hu- og forud for –mør_) eller laver en variation af mundåbningen: 00:19-00:28, 01:19-01:28, 01:40-01:46, 02:33-02:39 og 02:56-03:05.

- Samspilssekvens ⇒ tp åbner munden (⇒ evt. samler læberne) ⇒ A trommer

Tolkning: En forklaring på tp's anvendelse af den åbne mund kan være, at den intensiverer spændingsmomentet. Når A spiller, udløses den åbne mund til et smil hos tp, hvilket sker ret systematisk, hvorfor det kan antages, at A kender tp's reaktion.

Beskrivelse: Tre gange forekommer det desuden, at tp laver "store øjne"; 00:26, 02:46 og 03:04, forud for en samspilssekvens:

- Tp laver "store øjne" ⇒ A trommer

Tolkning: De store øjne virker, som ved den åbne mund, til at være en velkendt spændingseffekt for A, hvilket bl.a. kan ses ved hans reaktion, nemlig at tromme.

Tolkning: Som skrevet, kan den åbne mund tolkes som et udtryk for overraskelse/forventning/afventning. Ansigtet med den åbne mund kan ligeledes opfattes som en statisk forfrysning af en ellers aktiv handling. Med det mener jeg, at det er sjældent, at nogen under normale omstændigheder åbner munden uden at lukke den igen umiddelbart efter. Dette gør tp's åbne mund "dramatisk" og "karikeret". Således kan tp's handlinger måske forklares med erfaringen om, at A reagerer på meget tydelig mimik.

Beskrivelse: Tp smiler generelt gennem hele klippet. Tolkning: Dette kan være mere eller mindre bevidst, men indikerer i hvert fald positive forventninger til samspillet, og tp viser derigennem, at samspillet er sjovt at deltage i.

Tp's gestik og A's reaktion herpå

Beskrivelse: Ved at kigge på tp's gestik gennem klippet, ses et mønster mellem at tp læner overkrop/hoved frem forud for eller under samspilssekvenserne samt ved optakten 'du ska' (00:25, 00:37, 00:46, 00:58, 01:04, 01:13, 01:15, 01:52, 01:56, 02:08, 02:38, 02:49, 02:54, 03:13, 03:15, 03:16, 03:17, 03:25 og 03:40). Tp læner sig tilbage i pauserne efter samspilssekvenserne.

Tolkning: Denne forholdemåde kan som udgangspunkt tolkes som en måde at synliggøre START-STOP og A's lederrolle. Samtidig er der jo flere tilfælde, hvor tp læner sig frem uden tegn fra A om, at de skal spille, men hvor A trommer kort efter. Dette vidner om, at tp ikke kun forholder sig afventende men også anmoder nonverbalt om 'tilladelse' til at spille. Dette træk kan forstærke A's drillerier og øge spændingen i samspillet, fordi A bliver klar over, at tp forventer, at han snart

spiller. Derfor kan han vælge enten at gøre, som tp forventer, eller afvige fra det - fx ved at forlænge pausen eller variere sine trommeslag (heriblandt via morando), hvilket skaber en humoristisk kontrast. (Se fx 00:47- 00:52, 01:20-1:29, 02:14-02:22, 02:57-03:07 eller 03:09-03:18).

Beskrivelse: A's reaktion på tp's mimiske/gestiske mønstre

- Tp læner sig tilbage + sidder helt stille + åbner munden højt ⇒ A trommer
- Tp læner sig frem + sidder helt stille + åben mund/trutmund/samlede læber + store øjne ⇒ A trommer
- Variation: Tp læner sig frem + åben mund/trutmund/samlede læber ⇒ A forlænger pausen eller varierer sine trommeslag

Tolkning: Generelt kan man sige, at de gestiske og mimiske "overdrivelser" sandsynligvis sker, fordi tp har erfaret, at overdrivelserne skaber tydelighed i den nonverbale kommunikation mellem tp og A. Samtidig kan de være med til at skabe spændingsmomenter, fælles forventning samt understøtte og forstærke den musikalske humor. A er en dreng, som let afledes af andre stimuli og kan være svær at fastholde. Da han umiddelbart virker ret optaget af dette samspil, er det muligt, at tp har erfaret, at de dramatiske overdrivelser engagerer ham i samspillet.

Timing; frasering og placering af akkorder

Beskrivelse: Tp's musikalske interventioner gennem klippet er primært kendetegnet ved at være rubato og synes at være timet i forhold til A's trommespil samt til A's næste træk. Dette vil jeg undersøge nærmere her ved at betragte et eksempel på tp's frasering.

Optakt u/ instrumenter	Vers m A's trommespil og tp's guitarakkorder	
Du ska	Tromme hvis du er i godt hu- mør C _____ G	← Tp stopper frasen
Du ska	Tromme hvis du er i godt hu G _____	← Tp stopper frasen
	- mør C _____	
Du ska	Tromme hele dagen F _____	← Tp stopper frasen
	Så det høres helt til Skagen C _____	
Du ska	Tromme hvis du er i godt humør F _____ G _____ C _____	

Skema F illustrerer et eksempel på, hvordan tp stopper flere fraser ved sub- eller dominanten. Markeret med de tre pile.

Skema F viser, at tp stopper flere fraser ved subdominanten eller dominanten, der naturligt leder videre til den afsluttende tonika, som A er nødt til at tromme for at få. Én af måderne tp markerer fortsættelsen er ved at 'bide' en sætning over fx hu- (og mangler -mør). Når tonikaen er nået, markerer tp starten med optakten "du ska".

Tolkning: En mulig forklaring på dette mønster er, at tp har erfaret, at A indenfor en relativt genkendelig form, kan forudsige den musikalske struktur i sangen. Således er begge parter i stand til at time deres udspil, og forstå når den anden afviger fra grundformen.

Matchings- og imitationsmønstre:

Beskrivelse: Ved at se på A's trommespil isoleret består det primært af hurtige *staccato* trommeslag bestående af enten sekstendedele eller ottendedele. Her spiller tp primært ottendedels eller fjerdedelsanslag til – altså lidt længere noder end A. Men intensiteten matches, da fornemmelsen stadig er, at tp spiller hurtigt ligesom A. I forhold til volumen spiller A primært i *f-ff*, mens tp ofte spiller i *mf-f*, hvilket igen ligger lidt under A men samtidig matcher A's udtryk.

Tolkning: Årsagerne til dette kan være flere. En mulighed er, at tp vil signalere tydeligt, at A er i lederrollen. En anden er, at tp vil forsøge at gøre A opmærksom på, hvordan man kan differentiere lydstyrken og intensiteten i musikken.

A's musikalske variationsmønstre

Beskrivelse: Gennem klippet begynder A at variere sine slag lejlighedsvist, hvor der forekommer et tøvende slag med begge hænder efterfulgt af hurtige slag med hænderne skiftevis; 00:49, 01:27, 01:46, 02:20, 03:40. Det er vanskeligt at se et komplet mønster forud for A's variationer. Typisk sidder tp stille med åben mund, som tp gør mange steder i klippet.

Tolkning: Årsagen til, hvorfor A netop bringer variationerne ind på de givne tidspunkter, kan ikke fastsættes ved at kigge på transskriptionen. Over tid fanger tp A's nye variation og imiterer den (01:46, 02:20 og 03:40), både med et længere anslag og ved at synge det første ord adskilt fra de andre.

Det samme er tilfældet i episode 9, hvor tp imiterer A's dramatiske slag med begge hænder på trommen ved at holde pause mellem guitaranslagene.

- A trommer hurtigt og i *f-ff* ⇒ Tp matcher slagene, men med lidt længere anslag og en lydstyrke under A
- A varierer sine slag ⇒ tp imiterer variationerne gennem sang og guitaranslag

A's afvigelsesmønstre

Beskrivelse: Længere henne i klippet forekommer det, at A virker ukoncentreret eller afvigende i forhold til samspillet; 02:57-03:06 og 03:20-03:32. Tp's reaktion første sted, hvor A peger på noget bag tp, er, at åbne munden højt op uden at kigge i retningen af A's fingerpeg. Når A kigger ud ad vinduet og over højre skulder samler tp læberne, og når han gnider højre øje gentager tp hviskende: hu___. Efterfølgende er A tilbage i samspillet og begynder at tromme. Tp's reaktion andet sted, hvor A ligger sig på maven over trommen og sparker med benene i gulvet, er, at sidde helt stille med et lille smil og derefter synge optakten "du ska". Når A stadig ikke reagerer, hvisker tp "tromme hele dagen" samtidigt med et svagt guitaranslag. A trommer igen, efterfulgt af et grin.

- A bliver 'ukoncentreret' ⇒ Tp forsøger at opbygge spændingsmoment ⇒ A trommer

Tolkning: Forklaringen på tp's adfærd ved A's afvigelser kan, som det nævnes i den horisontale analyse, ske ud fra erfaringen om, at A har lettere ved at finde tilbage til samspillet, hvis tp ikke 'følger' hans skiftende opmærksomhed. I stedet har tp muligvis erfaret, at spændingsopbygningen motiverer A til at engagere sig i samspillet igen. (Herudover skal det bemærkes, at jeg som terapeut

aldrig før har set A have opmærksomhed omkring en leg eller et samspil så længe, som det forekommer i klippet).

A's lattermønster

Beskrivelse: I forhold til A's grin forekommer det flere gange i forbindelse med en samspilssekvens, hvor tp efterfølgende åbner munden højt op (00:32, 00:52, 01:40, 02:33 og 03:44). Tolkning: Dermed er det vanskeligt at sige, hvorvidt A griner af det fælles samspil eller af tp's karikerede mimik. Om ikke andet er det muligt, at tp har erfaret, at den åbne mund kan frembringe latter hos A, hvilket jo kan virke motiverende for at fortsætte samspillet.

- Samspilssekvens ⇒ Tp åbner munden højt op ⇒ A griner

A's hovedretningsmønster:

Beskrivelse: Ved at studere A's hovedretning gennem klippet er fundet, at A generelt skifter meget mellem at se i retningen af tp og i retningen af trommen. Mønsteret er ikke konsekvent, men der tegner sig dog tendensen, at A kigger ned mod trommen forud for trommesekvenserne (bl.a. 00:07, 00:26, 00:50, 01:12, 01:26, 01:36, 01:44, 01:50, 01:54, 02:05, 02:14, 02:25 og 02:45) og kigger mod tp under trommespillet eller umiddelbart efter trommespillet (00:11, 00:28, 00:52, 01:08, 01:17, 01:29, 01:38, 01:48, 01:53, 01:56, 02:06, 02:09, 02:21, 02:30 og 02:48).

Tolkning. En mulig tolkning er, at A, når han kigger ned, koncentrerer sig om sit trommespil og evt. betragter kuglerne i oceantrommen, mens A, når han kigger mod tp, søger at aflæse tp's mimik og gestik, herunder tp's reaktion på A's pludselige spil.

Fælles interaktionsmønster

Ved at sammenkæde dele af de ovennævnte mønster, er der som udgangspunkt et gennemgående interaktionsmønster:

- Tp læner sig tilbage + synger "du ska" ⇒ tp åbner munden ⇒ A trommer hurtigt med hænderne skiftevis ⇒ Tp læner sig frem + synger, smiler og matcher intensiteten i A's trommespil gennem guitaranslagene ⇒ A holder pause ⇒ Tp holder pause (**se interaktionsmønster s. 68**)

7.4.1 Resultater fra den vertikale analyse af Case A

I den vertikale analyse er tp's brug af *spændingsopbyggende teknikker* fremtrædende og gennemgående. Disse forekommer *mimisk* gennem *tp's højt åbne mund, samlede læber, trutmund eller "store øjne"* og sker i *pauserne* forud for A's trommespil. Tp's mimik ved brug af den åbne mund (samt de store øjne) *intensiverer spændingsmomentet*. Dette sker, da ansigtet med den åbne mund er en *statisk forfrysning af en ellers aktiv handling*, hvilket gør bevægelsen "*dramatisk*" og "*karikeret*". Når A spiller, sker det ret systematisk, at *den åbne mund udløses til et smil* hos tp. Således *kender A tp's reaktion*.

Spændingsopbygningen forekommer også i tp's *gestik* via den *fremadlænedede overkrop* forud for eller under samspilssekvenserne samt ved optakten 'du ska', og via *tp's tilbagelænedede krop i pauserne*. Tp's forholdemåde er en måde at *synliggøre start-stop* samt *A's lederrolle*. Når tp læner

sig frem uden tegn fra A om, at de skal spille, er det en *nonverbal anmodning om 'tilladelse' til at spille*. Samtidig giver det A muligheden for at *drille tp's forventninger og øge spændingen i samspillet*, fordi A bliver klar over, at tp *forventer*, at han snart spiller. A kan herpå vælge at spille den *'normale' udgave af trommespillet eller afvige fra det ved fx at forlænge pausen eller variere trommeslagene* (heriblandt Morando).

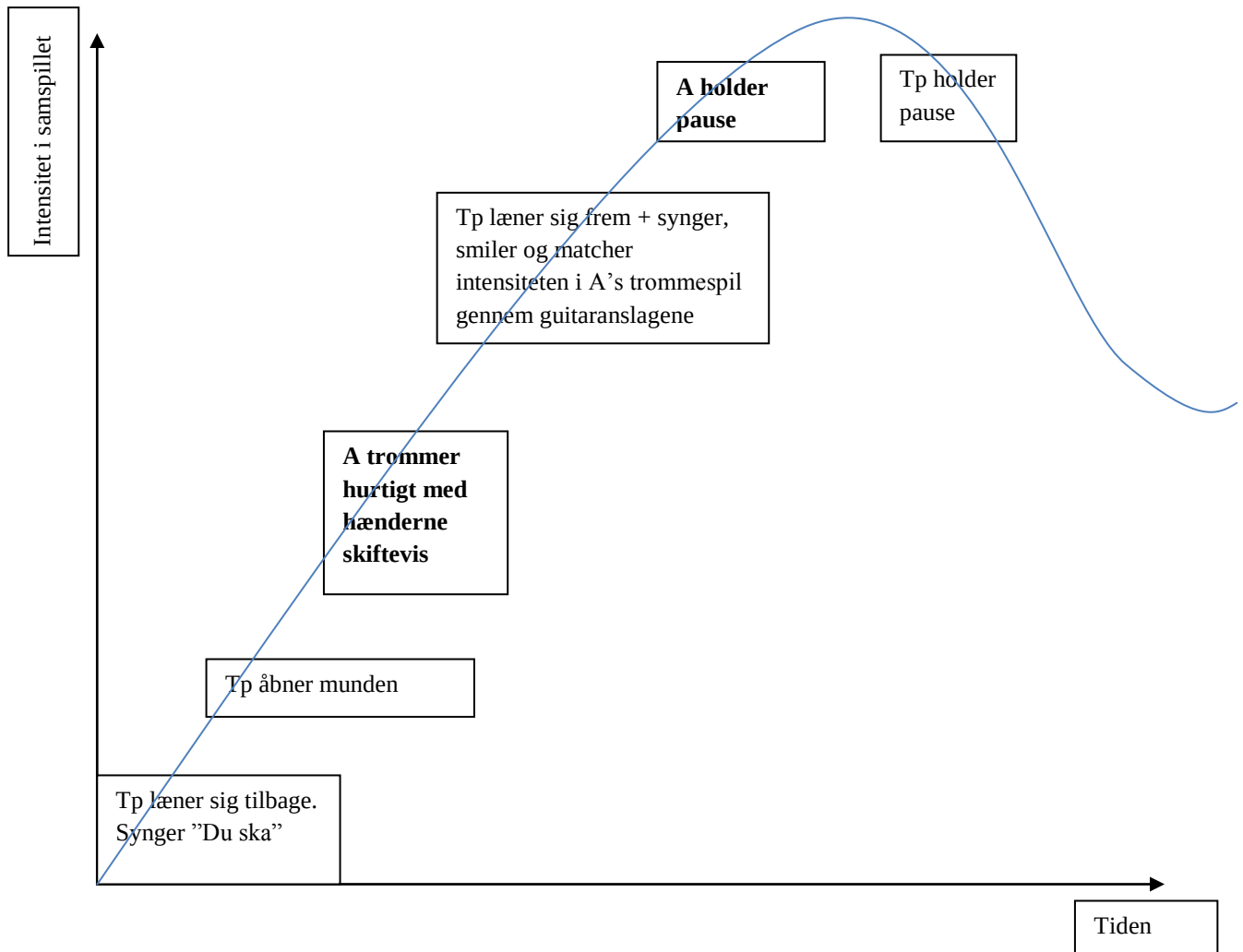
Tp's mimiske og gestiske "overdrivelser" sker på baggrund af tp's erfaringer om, at de skaber tydelighed i den *nonverbale kommunikation* med mellem tp og A. Samtidig skaber de *spændingsmomenter, fælles forventninger og understøtter og forstærker den musikalske humor*. Alt sammen noget, der *fastholder A's opmærksomhed og engagerer ham i samspillet*.

Rent musikalsk skaber tp *spænding* ved at *stoppe en frase* (bide en sætning over) ved subdominanten eller dominanten, eller *ved at synge optakten 'du ska'* ved ophold på tonikaen. Tp's handlinger sker på baggrund af erfaringen om, at *A kan forudsige den musikalske struktur i sangen*, og at *begge parter således er i stand til at time deres udspil og forstå, når den anden afviger fra grundformen*.

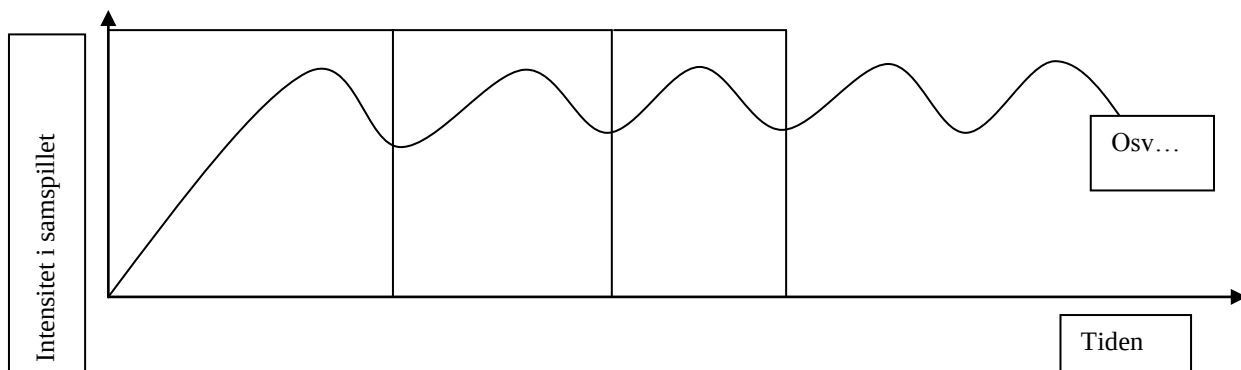
Tp *matcher A's hurtige staccato spil og volumen*, trods tp *ligger lidt under rent dynamisk*. Årsagen til dette er, at tp *vil signalere, at A er i lederrollen* men også, at tp *vil vise ham, at det er muligt at differentiere lydstyrken*. Herudover *imiterer eller spejler tp som hovedregel A's variationer i trommespillet*.

A's afvigelsesmønster referer til de tidspunkter, hvor A *pludselig mister fokus og opmærksomhed fra samspillet*. Min erfaring med A er, at det er et ret *karakteristisk træk i hans adfærd*. Derfor er det mest *bemærkelsesværdige, at A egentlig formår at være i samspillet så længe, som det varer, samt at han er i stand til at rette opmærksomheden tilbage i samspillet efter sine afvigelser i fokus*. (Bortset fra den forrige session med samspillet, har det *ikke været muligt at fastholde A's opmærksomhed i længere end max 30 sek. ad gangen*).

Resultatet af det fælles interaktionsmønster kan fremstilles som et narrativt forløb og er illustreret ved nedenstående grafiske udformning:



Over tid foregår et forløb med adskillige intensitetskurver, hvilket kan illustreres således:



8 SAMLEDE FUND FRA MIKROANALYSERNE

Kapitlet indeholder de samlede fund på baggrund af mikroanalysens resultater af Case B, C og A. Fundene fra de tre cases præsenteres individuelt, og herudfra fremhæves nogen relevante problemstillinger, som fundene rejser, og som vil danne rammen om diskussionsemnerne i Kap. 9. Dette kapitel undersøger problemformuleringens spørgsmål 1 (via 8.1, 8.2, 8.3) og 2 (via 8.4).

8.1 Fund fra Case B

Ud fra resultaterne af Case B er fundet, at B's adfærdsændring har relation til et **øget engagement i dialogisk samspil**. B's engagement øges i takt med tp's ændrede interventioner som et narrativt forløb således, at kommunikationen bevæger sig fra "terapeut-monolog" over til en stemmedialog mellem tp og B. Dialogen forekommer som et humoristisk⁴⁵ interaktionsmønster via spillereglen: "Jeg(tp) synger/spiller, når du(B) bruger din stemme". Samtidig laver tp cues, før B's stemmelyd, som gør B opmærksom på, at tp afventer B's udspil. Respons og øget arousal forekommer ligeledes som vigtige temaer i analysen, (da B er en dreng med svære multiple funktionsnedsættelser, lang latenstid og sansemæssige begrænsninger), som forudsætning for det dialogiske samspil. B udviser imidlertid tegn på fundamentale kommunikative evner ved, at han, i den givne kontekst, er i stand til at "svare" tp timet og relevant.

8.2 Fund fra Case C

Ud fra resultaterne af Case C er fundet, at C's adfærdsændring har relation til **intersubjektivt engagement i samspillet** således, at C i den givne kontekst søger øjenkontakt med tp, og at han gennem smil, blikretning og begejstrede kropsbevægelser viser, at han er i stand til "fælles opmærksomhed". Noget som under andre omstændigheder kan være vanskeligt at opnå med C (og andre børn med infantil autisme). Tp synger/spiller sangen "De Tre Små Fisk" i en fast form og laver derudfra afvigelser via gestisk og musikalsk drama samt spændingsopbyggende teknikker, til at fremkalde C's respons. Herigennem opstår spillereglen "Jeg (tp) synger/spiller videre, når du (C) responderer". Samspillet forekommer som et fast interaktionsmønster formet som et narrativt forløb med stigende og faldende intensitetskurve, og C er meget bevidst om, hvordan han kan få tp til at fortsætte sangen på 'normal vis'.

8.3 Fund fra Case A

Ud fra resultaterne af Case A er fundet, at A's adfærdsændring har relation til **engagement i samspillet gennem øget fokus og opmærksomhed**. A indtager en tydelig lederrolle, som han er meget bevidst omkring, og samspillet forløber ud fra spillereglen: "Jeg(tp) synger/spiller, når du(A) trommer". Interaktionsmønstret danner en masse små narrative forløb med stigende og faldende intensitetskurver, hvor både tp og A anvender spændingsopbygning: Tp via overdrevet/dramatisk

⁴⁵ Vurderes på baggrund af B's smil og grin

eller karikeret mimik og gestik herunder nonverbale cues, samt musikalsk ved at hviske sangteksten eller matche intensiteten i A's spil. A opbygger spænding ved at 'snyde' tp's forventninger vha. variationer i sine trommeslag, herunder morando og dramatiske løft mellem hvert slag. Samspillet udløser grin og smil hos både A og tp. A mister i flere tilfælde fokus og opmærksomhed, hvor tp enten reagerer ved at fortsætte samspillet eller ved at sidde i en fastfrosen position. Det bemærkelsesværdige i situationen er ikke, at A mister opmærksomheden, men snarere, at han formår at blive så længe i samspillet, samt at han formår at komme tilbage til samspillet efter sine skift i fokus. Casen viser, at A har en musikalsk bevidsthed og kapacitet ift. variation og inddragelsen af musikalske virkemidler, samt at han har ressourcer til at blive i en aktivitet, hvis blot konteksten og samspillet "fanger ham".

8.4 Ligheder mellem de tre cases

På et overordnet plan er der ligheder mellem de tre cases på følgende områder:

- Det, der foregår, sker på baggrund af tidligere sessioner. Med andre ord har terapeuten og barnet fået fælles forventninger til samspillet og kan aflæse hinandens handlinger som meningsfulde i konteksten på baggrund af en fælles opbygget historie over tid
- Spillereglen: "Jeg(tp) synger/spiller, når du(barnet) responderer"
- Et fast interaktionsmønster, som kan illustreres som et narrativt forløb med stigende og faldende intensitetskurver
- Tp anvender ingen verbalisering (ud over at synge sangtekster)
- Barnets engagement i samspillet er synligt i alle tre cases

8.5 Problemstillinger, som fundene rejser

Trods nogle af rammerne jf. 8.4 er de samme i de tre cases, kan det diskuteres, hvorvidt terapeutens rolle er den samme, og om det er den samme 'type' engagement, der forekommer i alle casene. Beskrivelsen af det musikterapeutiske samvær i fundene kan ligeledes bl.a. diskuteres i forhold til Holcks (2002) "Interaktionstemaer". Hvilke ligheder findes, og hvordan adskiller fundene sig fra Holcks forskning?

At terapeuten anvender samme spilleregel i alle tre cases, vil desuden blive diskuteret. Er dette et udtryk for 'uopfindsomhed' eller 'dovenskab' fra terapeutens side, eller kan brugen af spillereglen begrundes via litteraturen? I så fald er anvendelsen af samme spilleregel i alle tre cases et udtryk for, at børnene befinder sig på samme udviklingstrin rent kommunikativt?

Fundene rejser ligeledes spørgsmålet, om dét, der sker i casene er tilfældigt, eller om beskrivelserne af fx spændingsopbygningen og de narrative forløb har relation til musikalsk humor? Om fundene er et tegn på, at der er en udvikling i gang, og i så fald, hvordan støtter terapeuten barnet i sin udvikling?

Ovennævnte problemstillinger diskuteres i det følgende kapitel, bl.a. i forhold til dele af den eksisterende litteratur omkring området, som blev nævnt i litteratursøgningen, kap.2.

9 DISKUSSION

Kapitlet indeholder diskussioner af de problemstillinger, som blev fremstillet i Kap. 8 (på baggrund af fundene fra mikroanalyserne). Herunder følger således diskussioner vedrørende; terapeutens rolle som samspilspartner i casene (9.1), typen af engagement i casene herunder forbindelsen til Holcks 'Interaktionstemaer' (9.2), den fælles spilleregulering i casene (9.3), forekomst af musikalsk humor (9.4), om fundene viser tegn på udvikling (9.5), samt de musikterapeutiske teknikkers relation til tidlig mor/barn samspil (9.6).

9.1 Terapeutens rolle i samspillet

På baggrund af fundene vurderes, at musikterapeuten spiller en særlig rolle som samspilspartner i de udvalgte cases, jf. problemformuleringens spørgsmål 3⁴⁶. Trods terapeuten benytter flere af de samme musikterapeutiske teknikker, vil jeg dog argumentere for, at rammerne for samværet og terapeutens rolle som samspilspartner er forskellig i de tre cases, tilpasset det enkelte barns individuelle ressourcer og behov.

Bertil fra 'Case B' kan på mange punkter siges at have et 'dårligere' udgangspunkt end børnene fra Case C og A, da B har 'sværere' funktionsnedsættelser. Til trods for hans biologiske alder, er hans mentalalder og hans udviklingsniveau, jf. hans diagnose, væsentligt lavere end de to andre børns. Selvom tp arbejder med basal kommunikation med alle tre børn, er tp's rolle anderledes i samspillet med B. Tp har bl.a. en rolle som facilitator i og med, at tp skal sørge for at stille de optimale betingelser til rådighed for B, som hverken kan sanse instrumenterne eller samspillet uden tp's hjælp. B kan desuden ikke flytte sig fysisk fra samværet med tp, så tp har en ekstra opgave i at aflæse, om B's spæde respons eller manglende respons er tegn på fx veltilpashed eller afvisning. Elementære ting som at gøre B opmærksom på sin stemmelyd, (da han muligvis ikke er klar over, hvordan den lyder i andres ører) er en vigtig del af tp's rolle i musikterapien og timing, pauser og dramatisk dynamik er også altafgørende i forhold til at opnå respons fra B.

Carl fra 'Case C' adskiller sig fra de andre to børn ved tilmed at have en autisme diagnose. Han har bl.a. et veludviklet 'sangforråd', (som dog ikke direkte er synligt i klippet), samt en veludviklet musikalsk forventning. Tp arbejder primært med 'kontakt' ift. til C, da C godt kan gå en hel dag i børnehaven uden at henvende sig til hverken børn eller voksne. Tp's rolle i samspillet minder om en ankerfunktion, hvor tp lader C gå til og fra kontakten, mens tp forsøger at lokke C's respons frem på hans egne præmisser. Tp udnytter C's musikalske forventning i samspillet til at øge hans engagement ved at lave en fast musikalsk form og spændingsopbyggende variationer herudfra. Trods C kan styre, hvornår tp skal synge videre, har tp den overordnede styring ved at være rammeskaber for samspillet.

⁴⁶ Spørgsmål 2: Hvilken rolle kan musikterapeuten som samspilspartner have i forhold til situationerne, hvor terapeuten oplever, barnet er engageret i samspillet?

Aske fra 'Case A' har på flere punkter et 'bedre' udgangspunkt sammenlignet med B og C i og med, at han 'kan mere' fra start af, trods sin unge biologiske alder. A er mobil og er kommunikerende, trods det primært er på et præverbalt plan, og er han 'kun' 1 ½ år bagud i sin kommunikative og sociale udvikling. Hermed har A nogle ressourcer og en større bevidsthed i forhold til; selv at opbygge musikalsk spænding, lave musikalske variationer, timing af sine udspil og tage lederrollen og styringen i et samspil i musikterapien. Tp's primære rolle er, at fastholde A's opmærksomhed og fokus i samspillet via spændingsopbygning og humoristisk mimik/gestik. Tp indtager en tydelig følgerrolle indenfor den musikalske ramme (bl.a. ved at ligge under A rent dynamisk), men markerer samtidig tydeligt (ved den fastfrosne position), at tp ikke følger A, når hans opmærksomhed fjernes fra samspillet.

9.2 Engagement i casene.

Følgende afsnit anvender Holck (2002) i diskussionen.

I henhold til redueringen af udvælgelseskriterierne afsnit 3.3, er barnets engagement i samspil gennem musikterapi defineret ud fra, at:

- 1) Barnet tager initiativ og er aktiv
- 2) Barnet griner eller smiler
- 3) Der forekommer 'dialogisk'⁴⁷ samspil mellem terapeut og barn

Alle tre cases overholder kriterierne, men herudover er typen af engagement dog forskellig i de tre cases. Case B handler om B's ændrede engagement i retningen af dialogisk samspil, Case C handler om intersubjektivitet, mens Case A handler om øget opmærksomhed i samspillet.

For at barnets engagement kan opstå i konteksten, for at musikterapeuten kan forstærke engagementet og ikke mindst for, at musikterapeuten kan aflæse barnets engagement i sammenhængen, kræver det, at parterne har en fælles opbygget interaktionshistorie. Holck (2002) anvender begrebet interaktionstema til at beskrive det "fælles", som musikterapeuten og barnet har opbygget over tid, hvorigennem barnet og musikterapeuten kan aflæse hinandens signaler og opfatte dem som intentionelle/meningsfulde. Trods alle casene rummer aspekter af "interaktionstemaer", adskiller Case C og A sig ved, at velkendte børnesange danner rammen om interaktionen og sangene primært bliver fremført af musikterapeuten. Således tager samspillet ikke udgangspunkt i en lyd eller bevægelse, som kommer fra barnet selv, men derimod har samspillet sit udspring i en aktivitet, som er præsenteret af terapeuten. Omvendt er samspillet alligevel så velkendt for både barn og terapeut i alle tre cases, at det er muligt for tp at drille B's og C's forventninger, mens A formår at drille tp's forventninger indenfor den musikalske samspilsramme. Mikroanalysens fund matcher ligeledes Holcks (2002)⁴⁸ beskrivelser af muligheden for at skabe "fælles forventninger" ved gentagelse af samme samværsform over tid samt humor med et barn, der ellers har en nedsat evne til at opfatte omverdenens henvendelser som socialt og kognitivt meningsfulde.

⁴⁷ Med 'dialogisk' menes ikke nødvendigvis turtagning – Samspillet kan også forløbe, hvor både terapeut og barn intervernerer samtidigt. Fællesnævneren er, at både barn og tp er med til at påvirke dét, der sker.

⁴⁸ Holck (2002) kapitel 6 om fælles forventning og intersubjektivitet

I forhold til ovennævnte kan specialets beskrivelser af barnets engagement i samspillet have ligheder med resultaterne af Holcks forskning. Hermed kunne specialets undersøgelsesfelt godt have været ”Hvordan interaktionstemaer er med til at engagere barnet i samspillet i musikterapi”. Ved at undersøge litteraturen, jf. kap. 2, fandt jeg frem til, at der tidligere er skrevet om ”engagement” indenfor en musikterapeutisk kontekst i arbejdet med børn, men at litteraturen primært er relateret til børn indenfor autismeområdet. På baggrund af specialet vurderer jeg, at begrebet omkring barnets ”engagement” er et vigtigt tema i musikterapi, og inkluderer centrale aspekter som: Dialog/respons, intersubjektivitet og (fælles) opmærksomhed. Hermed argumenteres for, at musikterapilitteraturen omkring ”engagement” med fordel kan udvides til at omhandle børn med multiple funktionsnedsættelser, som oftest har vanskeligheder indenfor netop disse områder. Herudover refererer bogen Pædagogisk Psykologi (2009) til en kulturhistorisk betydning af begrebet *interesse* ”At ville deltage aktivt i det, der sker her og nu”, som stemmer overens med specialets brug af begrebet engagement.

Det kan diskuteres, hvorvidt samspillet med børnene i casene kunne være i længere tid end klippet varer og således, kan der stilles spørgsmål til, hvorvidt dét, der sker i casene er ”tilfældigt” eller fx noget vedvarende. Som terapeut i casene har jeg erfaret, at det ikke lykkedes, at fastholde et dialogisk samspil med B i længere tid end de sekunder, episode 3 varer. B virkede ofte træt eller afvisende i forhold til videre dialog efter at have været ”på” i en kortere periode. I de efterfølgende sessioner oplevede jeg dog, at interaktionsmønstret fortsatte i forskellige former og af varierende længde. I forhold til C viser videoklippet blot et udsnit af en samspilssituation, som varede adskillige minutter. I de efterfølgende sessioner erfarede jeg ligeledes, at samspillet omkring oceanrommen fortsatte i tilsvarende tidsrum og med stort engagement fra C’s side. Samspillet med A varer ligeledes i flere minutter end klippet viser (hermed i ca. 6-7minutter). Dette har lighed med den forrige session med A. Det skal imidlertid bemærkes, at A afviste samspilsformen i den følgende session, og at det herefter ikke var en del af forløbet med A. På baggrund af disse betragtninger, vil jeg argumentere for, at dét, der sker i casene, langt fra er tilfældigt og som udgangspunkt danner interaktionsmønstret for det videre musikterapiforløb, men at der samtidig er en undtagelse i forhold til A. Dette betyder imidlertid ikke, at dét, der sker med A, er tilfældigt. Tidligere i dette afsnit konkluderedes, at fælles ”forventninger” er en forudsætning for, at tp og A kan aflæse hinandens udspil som meningsfulde i konteksten. Jeg mener stadig, at samspillet i Case A forekommer på baggrund af en fælles opbygget historie. Min erfaring som terapeut i forløbet er dog, at A var særdeles følsom overfor mine *forventninger* og i stedet kunne opfatte dem som *krav*. Således kunne jeg have oplevelsen af, at mine ”forventninger”, paradoksalt nok, skulle ”usynliggøres” for at undgå, at A trak sig fra kontakten og dermed fra sit engagement i samspillet i musikterapien. Denne relationelle dynamik kan handle om flere ting, heriblandt kan den opfattes som en magtkamp om kontrol og styring eller som tegn på præstationsangst fra A’s side. (Sidstnævnte ligger i tråd med beskrivelserne (1.4.1) af, at børn med multiple funktionsnedsættelser kan have oplevelsen af ikke at kunne indfri omgivelsernes forventninger). Mine og A’s reaktioner i den relationelle dynamik lægger op til en interessant diskussion omkring modoverføringsfølelser og følelsesmæssige aspekter af vores relationelle historie, som imidlertid lægger udenfor rammerne af dette speciale og derfor ikke vil blive diskuteret nærmere her.

9.3 Den fælles spilleregul

Følgende afsnit inddrager Møller (1995/2008) i diskussionen.

Spilleregul: ”Tp synger/spiller, når barnet responderer” er til stede i alle tre cases, hvor den forekommer på et nonverbalt plan. Musikterapeut Anne Steen Møller (1995) beskriver dette samvær under Kontaktniveau 3 i sin teori om De 5 Kontaktniveauer. Teorien er udsprunget af Møllers musikterapeutiske arbejde med børn og voksne med funktionsnedsættelser og kan assistere i forståelsen af hvordan, vi kan skabe en kontakt med (i dette tilfælde) barnet og stimulere og udvikle kommunikationen mellem os. Kontaktniveauerne skal forstås som faser, der ikke blot passeres, men integreres i hinanden. Det tredje kontaktniveau svarer til barnets udvikling i 6-10 måneders alderen og beskrives gennem spilleregul ”Når jeg (barnet⁴⁹) laver min lyd/bevægelse, så spiller terapeuten”. Samspillet i musikken foregår på den måde, at musikterapeuten reagerer på barnets udtryk: Når barnet eksempelvis laver en stemmelyd eller slår på en tromme, så spiller tp. Tp fortsætter så længe barnet fortsætter og stopper, når barnet stopper. Samtidig beskriver Møller (2008), at fokus for barnets opmærksomhed er at fremkalde tp’s reaktion, og at barnet ikke forstår, at tp afventer barnets udtryk tilbage igen, efter tp har svaret på hans lyd. Dette mener jeg imidlertid ikke er tilfældet i nogen af de tre cases i specialet, da jeg vurderer, at alle børnene er bevidste om, at tp afventer deres udspil igen. Om ikke andet i kraft af det faste interaktionsmønster og tp’s brug af musikalsk drama og spændingsopbygning. Den gensidige bevidsthed omkring parternes fælles samspil hører i Møllers teori under det fjerde kontaktniveau, hvor kontakten mellem tp og barn dialogens form. Kontakten med børnene i de tre cases består ikke decideret af turtagning med ”Din tur - min tur”, som beskrevet under det fjerde kontaktniveau, men omvendt anvender specialet en anden definition af dialog⁵⁰ jf. 3.3. Jeg mener, at trods de forskellige definitioner og inddelinger, befinder børnene i videoklippene sig rent kommunikativt primært på niveau 3, mens niveau 4 illustrerer ’næste skridt’ i barnets udvikling og kan relateres til Vygotskys beskrivelser af ”Den nærmeste zone for udvikling”⁵¹.

At alle børnene i videoklippene befinder sig på samme kontaktniveau betyder imidlertid ikke, at børnene befinder sig på samme sted udviklingsmæssigt. Der er stor spændvidde mellem B’s funktionsniveau og de andre to børns. Både C og A forventes at få et kommunikativt verbalsprog indenfor nogle år, mens B på en række områder altid vil have begrænsede udfoldelses-, udviklings- og udtryksmuligheder. Trods Møller (2008) beskriver, at der kan ske en udvikling proportionelt indenfor hvert niveau af fx tidsmæssig og kvalitativ art, mener jeg, at kontaktniveauerne primært siger noget om kontakten og samspillet mellem barn og tp i de givne videoklip og ikke nødvendigvis noget om barnets generelle udvikling. Her tænker jeg særligt på Aske – I de første sessioner havde vi flere gange avancerede lyddialoger, hvor A lavede en lyd og holdt pause, hvor jeg imiterede A’s lyd, og hvor det var meget tydeligt, at A var bevidst om min imitation. Imidlertid viser caseeksemplet, trods det bygger på samværsformen fra niveau 3, en mindst lige så aktuel

⁴⁹ Det er valgt at udskifte Møllers brug af ”klienten” med ”barnet”, som er mere aktuelt i forhold til specialets klientgruppe.

⁵⁰ 3.3. Med ’dialogisk’ samspil menes ikke nødvendigvis turtagning – Samspillet kan også forløbe, hvor både tp og barn intervernerer samtidigt. Fællesnævneren er, at både barn og tp er ed til at påvirke dét, der sker.

⁵¹ Vygotskys teori diskuteres i afsnit 9.5

ressource hos A, da han i modsætning til tidligere sessioner, her er i stand til at bevare opmærksomheden omkring samspillet, hvilket er A's største udfordring.

I specialets indledning skriver jeg: ”Det var vanskeligt for mig at finde en balance mellem leder- og følgerrollen. Ved for meget struktur og for mange interventioner kom jeg til at styre hele sessionen uden særlig respons fra barnet. Ved at slippe strukturen helt, kunne jeg enten sidde overfor et helt passivt barn eller komme til følge barnet, som gik fra det ene til det andet til det tredje”. Ved at se på den overordnede spilleregels betydning for samværet mellem barn og tp, vurderer jeg, at den er med til at danne en musikalsk struktur, som gør, at styringen ikke foregår som ”katten efter musen” (oversat: terapeuten efter barnet), men at styringen i stedet er sat i en ramme, hvor begge parter er i kontakten og spiller en ligeværdig rolle.

9.4 Musikalsk humor

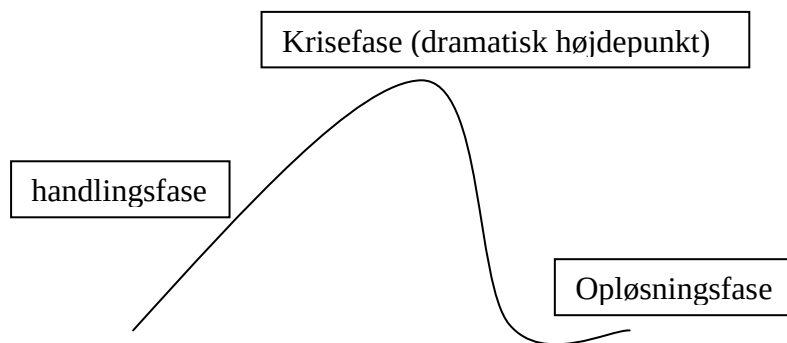
Afsnittet inddrager Amir (2005b) som primærteoretiker i diskussionen. Stern (2000) og Elefant (2002) inddrages kort.

I fundene fra Case C og A er terapeutens brug af spændingsopbygning central, mens beskrivelserne af de narrative forløb med stigende og faldende intensitetskurver er en del af fundene i alle tre cases. På baggrund af børnenes reaktioner med smil og grin efter terapeutens musikalske, gestiske og mimiske overdrivelser, vurderer jeg, at fundene har relation til musikalsk humor. Amir (2005b) beskriver, at vigtige faktorer for at kunne kommunikere humor gennem musik indenfor en terapeutisk ramme er: Fælles kultur, fortid og musikalsk viden, hvilket ligger i tråd med specialets overvejelser i afsnit 9.2. Gennem artiklen: ”Musical Humor in Improvisational Music Therapy” refererer hun bl.a. til nedenstående aspekter, som er placeret i venstre side af skemaet. Hvordan disse ses i casene, illustreres i den højre kolonne:

Amir (2005b)	Forekommer i specialets cases:
Overdrivelse	Gennem terapeutens: Musikalske, mimiske og gestiske overdrivelser. Ses i case B, C og A
Usandsynlige forsinkelser herunder afvigelse fra en afslutning i en tonal kadance i en velkendt sang	Ved at tp trækker sluttonen, i Case C. Ved at tp stopper på subdominanten ell. dominanten, i Case A
Inkongruente lyde/stemmer	Gennem tp's karikerede udgave af stemmefiguren i Case B. Via den hviskende stemme i Case A
Instrumentale virkemidler	Ved at tp laver <i>glissandi</i> , og ved at tp lader B mærke vibrationer fra guitaren i Case B
Instrumentale samt visuelle og sprogbaserede virkemidler	Ved at tp trækker nogle toner i sangteksten samt tp's opbygning af dynamik og instrumentale bevægelser til klimaks i omkvædet i Case C. Gennem tp's dramatiske mimik/gestik, hurtige guitaranslag/sang mv. i Case A
Måden sangen synges og spilles på, og de associationer, der følger sangens tekst	Ved at tp trækker nogle toner i sangteksten, ved at tp varierer sine trommeslag, og ved at tp laver dramatiske bevægelser med oceantrommen og <i>crescendo</i> op til klimaks (omkvæd) i Case C. Tilmed er der associative ligheder mellem sangteksten i De Tre Små Fisk og ”bølge/havlyden” fra oceantrommen. Gennem sangteksten ”Du skal <i>tromme</i> , hvis du er i godt humør” i Case A

Sammenkobling af musikalske og ikke-musikalske elementer – kombinationen af mimik/gestik og musik.	Ved at tp's mimiske/gestiske udtryk forekommer umiddelbart samtidigt eller i forlængelse af tp's musikalske udspil. Ses i Case C og A. Dette vurderes at have stor betydning for, at børnene kan aflæse tp's kommunikative intentioner i musikterapien i casene
Overraskelsesmoment – en afvigelse fra forventning om musikkens næste træk	Ved at samspillet forekommer i en fast grundform, som tp laver afvigelser ud fra. Ses i Case C. I Case A 'snyder' A tp's forventninger ved at inddrage musikalske variationer og virkemidler

Sidstnævnte kan ligeledes have forbindelse til specialets beskrivelser af interaktionsmønstrenes narrative forløb. Stern (2000) understøtter disse beskrivelser i sin teori om tidlige mor/barn samspil, omkring det proto-narrative forløb med en spændingslinje, der går fra handlingsfase, til krisefase (dramatisk højdepunkt) til en opløsningsfase.



Forklaringen bag er, at puls, tempo, temporal regelmæssighed (forudsigelighed) koblet med brud > giver humoristiske overraskelser.

I forlængelse af det ovenstående, fremkommer der i specialets fund beskrivelser af musikalske virkemidler, herunder temposkift, legato, pauser og varierende dynamik. Elefant (2002) oplister bl.a. de nævnte virkemidler i sangene, som pigerne med Rett Syndrom i hendes forskning foretrak. I det nedenstående er virkemidlerne i specialet fund listet op i venstre kolonne, mens Elefants (2002) beskrivelser af virkemidlernes funktion er skrevet i højre kolonne:

Musikalske virkemidler i specialets fund	De musikalske virkemidlers funktion beskrevet af Elefant (2002)
Temposkift – ses i Case A gennem A's varierende hastighed i sine slag og kropsbevægelser, og gennem tp's hvisken/langsomme udtale af teksten	<i>Ritardando</i> – enten før acceleration eller i slutningen af en frase - giver forventningen om, at noget nyt skal til at ske. <i>Accelerando</i> – giver ny energi til tempoet og bygger en spænding op.
Legato – ses i Case C, hvor tp trækker et ord eller sluttonen	<i>Fermat</i> ⁵² og <i>pauser</i> - opbygger spænding og inviterer til svar. <i>Fermater</i> kan skabe emotionel arousal, når lytterens forventninger midlertidigt holdes hen/snydes.
Pauser – ses i Case B, hvor tp laver en lang intervention efterfulgt af en pause. Herudover er der indlagt pauser efter stemmefigurerne i hele episode 3. Ses i Case C, hvor tp bl.a. holder pauser for at fremkalde C's respons. Ses i Case A, hvor hele samspillet forekommer som en START/STOP leg.	

⁵² I Case C beskrives tp's virkemiddel med at trække sluttonen med "legato". Afhængigt af hvordan man anskuer det, kan handlingen også beskrives med inddragelsen af fermat (tonen holdes).

Variierende dynamik – Ses i Case B, hvor tp forstærker B's <i>glissando</i> med <i>crescendo</i>. Ses i Case C, hvor tp anvender <i>crescendo</i> til at opbygge spænding hen mod omkvædet i De Tre Små Fisk efterfulgt af <i>diminuendo</i>. Ses i Case A, hvor tp bl.a. anvender <i>diminuendo</i> i sin hvissen.	<i>Crescendos</i> (gradvist tiltagende lydstyrke) opbygger ligeledes spænding op til klimaks, mens <i>diminuendos</i> (gradvist aftagende lydstyrke) fx kan markere en kommende afslutning.
---	--

Ifølge Elefant (2002) sker de musikalske virkemidler ofte i kombinationer: Så tempoet eksempelvis accelerer for derefter pludseligt at gå i stå ved enten en fermat eller en pause. Dette er særligt tilfældet i samspillet med A. Herudover beskriver Elefant (2002) også sange med synkopering. Gennem mikroanalysen af Case C er sangens rytmiske struktur/opbygning ikke beskrevet nærmere, men det kan alligevel være relevant at nævne, at sangen ”De Tre Små Fisk” indeholder synkopering og varierende rytmer herunder trioler. Da C har et avanceret kendskab til sange og en veludviklet musikalsk forventning, har sangvalget formentlig også noget at sige, i forhold til hans engagement i samspillet.

9.5 Barnets begyndende udvikling set gennem casene

Følgende afsnit inddrager Vygotsky (2004) som primærteoretiker i diskussionen. Herudover nævnes Holck (2000).

I det følgende diskuteres, hvorvidt specialets fund viser tegn på udvikling hos børnene, eller om barnets handlinger blot er et resultat af tidligere erfaringer med terapeuten. Overordnet kan spørgsmålene være vanskelige at besvare, eftersom casene blot består af et enkelt videoklip og ikke viser forskellen fra eksempelvis 1.session eller bare fra den forrige session. Der er en vigtig pointe i, at de samspil og aktiviteter, som udspiller sig i klippene, minimum har forekommet én gang før i en session med terapeuten. Således er indholdet i samspillet bygget på en gentagelse af noget, barnet er blevet præsenteret for og har været en del af tidligere. Dette leder til erkendelsen af, at dét, der sker i casene, delvist sker på baggrund af den første og *nødvendige* fase af terapiforløbet. Heri opbygger barn og musikterapeut en fælles historie og en alliance, hvor nogle vilkår for samværet forhandles – alt sammen på et nonverbalt, præverbalt og musikalsk plan.

Når det er sagt, er der i henhold til specialets fund tegn på, at børnene i de tre cases udviser ’nye ressourcer’. B viser fundamentale kommunikative evner (præverbalt), C udviser tegn på begyndende intersubjektivitet og evnen til ”fælles opmærksomhed”, mens A udviser evnen til at holde opmærksomheden omkring samme aktivitet. På et overordnet plan vurderes, at børnene gennem deres nye ressourcer er tiltagende engagerede i samspillet med musikterapeuten. Dette i sig selv betyder ikke, at barnet er i gang med en udvikling. Hvis jeg forholder fundene til Vygotsky’s teori om ”Zonen for den nærmeste udvikling” kan der imidlertid argumenteres i denne retning. Grundidéen bag teorien er, at barnets evne til at tænke og udtrykke sig, først har været interpsykisk, dvs. foregået i et samspil mellem mennesker. Vygotsky peger på samspillet som det centrale i børns læring og udvikling, hvilket er særdeles relevant i forhold til specialets beskæftigelse med ”samspil” og i forhold til argumentationen for en begyndende udvikling.

I begyndelsen sker samspillet if. Vygotsky i familien, mens det senere udvides gennem institutioner og skoler, som påvirker, hvordan barnets naturlige nysgerrighed bliver udfordret og dermed udviklet. De voksne omkring barnet (ligesom tp i casene) tillægger interaktionen mening, trods barnet på egen hånd endnu ikke er i stand til at forstå disse sammenhænge. I tråd med mine ovennævnte argumentationer, mener Vygotsky, at det handler om at finde nogle af barnets naturlige interesser, evner og ressourcer og indlejre dem i en sammenhæng, der er i barnets zone for nærmeste udvikling. Som musikerapeut i forløbene oplever jeg, at hændelserne i casene er særdeles kontekstbundne og på daværende tidspunkt ikke kunne overføres til andre sammenhænge. Dette understøttes af Vygotskys antagelser om, at barnets forståelse, langt hen ad vejen, stadig vil være bundet af den konkrete situation, hvor det bestemte samspil foregår. Én af Vygotsky's velkendte citater ift. den nærmeste udviklingszone er:

"Det, som barnet i dag gør ved hjælp af en voksen, kan det i morgen gøre på egen hånd".
(Vygotsky, 2004, s.278)

Formuleringen og teorien er baseret på barnets normaludvikling, hvorfor den ikke direkte kan overføres på barnet med funktionsnedsættelser. Trods barnet med funktionsnedsættelser naturligt vil bruge længere tid om at inkorporere den sociale aktivitet til en intrapsykisk funktion, er min hypotese, at læringen kan forekomme på lignende måde. Herudover passer det ovenstående citat ikke ordret til fx Case C, da hans 'nye ressource' er intersubjektivitet og fælles opmærksomhed. At arbejde med disse egenskaber kræver samarbejde med andre. Princippet er dog stadig det samme i forhold til, at C på sigt kan blive i stand til at udfolde ressourcen med andre mennesker end tp og i andre sociale sammenhænge.

Holck (2007b) påpeger i beskrivelsen af sin mikroanalysemodel, at det hos kommunikationssvage klienter ofte er de små detaljer og initiativer, der har betydning, da disse ofte refererer til Vygotsky's "nærmeste zone for udvikling". Dette understøtter ligeledes specialets fund og konklusioner, der er fremstået på baggrund af grundige mikroanalyser af de tre cases.

9.6 Tidlig mor/barn samspil og musikterapeutiske teknikker

Afsnittet inddrager Stern (2000) som primærteoretiker i diskussionen. Herudover nævnes Trevarthen (1999), Holck (2002) og Ruud (2007).

Trods det i afsnit 9.3 pointeres, at børnene i casene befinder sig forskellige steder rent udviklingsmæssigt, kan der med fundene omkring præverbal dialog, intersubjektivitet og (fælles) opmærksomhed, omvendt argumenteres for, at alle tre børn befinder sig indenfor selvforbyggelsen, Stern (2000) kalder "Det subjektive selv" (som typisk udvikles i 7-15 måneders alderen). Indenfor det subjektive selvs relateringsdomæne, erkender barnet muligheden i at dele indre subjektive oplevelser med andre, og herved bliver *intersubjektiviteten* mulig (7-9 mdr.'s alderen). Den interpersonelle udveksling drejer sig nu om indre, subjektive tilstande, og om hvilke, der er mulige at dele med andre. Forudsætningen for oplevelsen af den psykiske intimitet er oplevelsen af, at selvet og den anden er adskilte. Denne aldersperiode er stadig karakteriseret af de før-sproglige, subjektive oplevelser, og indeholder 3 fænomener, der er vigtige at dele; 1) Fælles opmærksomhed, 2) Fælles intentioner (med henblik på kommunikation) og 3) Deling af affektive

tilstande (Stern, 2000). Omkring 9 måneders alderen indføres Sterns begreb om affektiv afstemning, der opstår i omsorgspersonerne og spædbørns sociale dialoger, som et resultat af den voksnes udvidelse af adfærdsformer. Ligesom Vygotsky beskriver Stern også, hvor vigtig en betydning samspillet mellem forældre (her terapeut) og barn har for barnets udvikling.

Ved musikterapeutens inddragelse af udvalgte musikterapeutiske teknikker i casene, herunder imitation, spejling, forstærkning (herunder *glissando*), matching, timing og opbygning af musikalske og interaktive forventninger samt ikke-musikalske virkemidler såsom bevidst brug af gestik og mimik (herunder cues), arbejder musikterapeuten således med børnenes nuværende kommunikative udviklingsniveau.

Dette understøttes desuden af Holcks (2002) beskrivelse af, at en musikterapeut, i arbejdet med et barn uden sprog, har mulighed for at arbejde med de kommunikative niveauer, der udviklingsmæssigt kommer før sproget. I den førsproglige udvikling, hvor børnene i casene befinder sig, kommunikerer spædbarn og forældre (her terapeut) vha. bevægelser og lyde i samspil, der består af gensidig imitation, tur-tagning og ikke mindst følelsesmæssig smitte eller afstemning. Når Stern (2000) og Trevarthen (1999) skal beskrive de konkrete lyddialoger mellem mor og barn, benytter de sig af musikalske begreber, heriblandt klang, intonation i stemmen og lyde, lydstyrke, puls, tempo, rytme og timing. Begreber, som er en del af specialets fund. If. Stern og Trevarthen besidder spædbarnet evnen til at opfatte lydkvaliteter og lydmønstre meget tidligt, og det er i stand til at indgå i et kommunikativt samspil ved hjælp af disse evner. I det perspektiv er sproget blot en videreudvikling af en kommunikativ udvikling, der starter lang tid før.

Musikterapeuten i casene kombinerer, som skrevet, musikalske og ikke-musikalske aspekter. Even Ruud (2007) understøtter disse handlinger i artiklen ”Kropp og gester i musikalske samhandlinger”⁵³ ved beskrivelsen; *samspil med gester danner forudsætningen for intentionalitet i samhandlingen*. Han refererer ligeledes til, at gestik ikke bare handler om bevægelse, men om bevægelse, som kan udtrykke noget, altså bevægelser med en speciel betydning. Musikterapeutens brug af musikalsk forstærkning understøttes af Holcks (2002) beskrivelser omkring, at musikalsk forstærkning af de musikalske træk i tidlige samspil kan fremme en socio-kommunikativ udvikling hos børn med nedsat evne til at opfatte omverdenens henvendelser som socialt eller kognitivt meningsfulde.

⁵³ Side 122 i Psyke og Logos

10 KONKLUSION

I dette kapitel præsenteres specialets konklusioner i henhold til problemformuleringen. Konklusionerne sker på baggrund af en induktiv kvalitativ empirisk undersøgelse bestående af mikroanalyser af tre cases (tre videoklip).

Konklusionerne henfører til en kontekstbunden viden og relaterer til de specifikke cases, der er udvalgt som genstand for undersøgelsen af ”barnets engagement i samspillet” gennem musikterapi.

10.1 Besvarelse af problemformuleringens fire spørgsmål

- Spørgsmål 1: Hvilke kvaliteter kan iagttages i situationer, hvor musikterapeuten oplever en ændring i barnets⁵⁴ adfærd og handlinger i retningen af øget engagement i samspillet indenfor en musikterapeutisk kontekst?
- Sp. 2: Er der fællesnævnerne til stede på tværs af de tre forskellige cases? I så fald hvilke?
- Sp. 3: Hvilken rolle har musikterapeuten som samspilspartner i de udvalgte cases?
- Sp. 4: Be- eller afkræfter de empiriske fund, teorier præsenteret af bl.a. Holck, Møller, Amir, Stern og Vygotsky?

I henhold til problemformuleringens spørgsmål 1, kan iagttages nogle: Kommunikative kvaliteter (herunder dialog), Intersubjektive kvaliteter samt Opmærksomhedsrelaterede kvaliteter i de situationer, hvor musikterapeuten oplever en ændring i barnets adfærd og handlinger i retningen af øget engagement. Begrebet ”engagement i samspil” i denne kontekst handler således om, at barnet og musikterapeuten er ligeværdige samspilspartnere, som af egen vilje aktivt kommunikerer, deler fælles oplevelser og har fokus rettet mod genstanden for samværet. Hermed er det væsentligt, at begrebet engagement anvendt i denne sammenhæng relaterer sig til noget (fokus) og foregår i eller mod noget (handling). Samlet set har specialet medvirket til en udvidet forståelse af begrebets relevans.

I henhold til problemformuleringens spørgsmål 2, kan konkluderes, at der er fællesnævnerne på tværs af de tre forskellige cases. Disse fællesnævnerne er relateret til; Kontekst- og historieafhængige fællesnævnerne (Fælles forventninger), Metodiske fællesnævnerne (Samme spilleregul), Procesmæssige fællesnævnerne (Kan beskrives gennem narrativer), Præverbale fællesnævnerne (Kommunikationen foregår i/gennem musikken), og Begrebsmæssige fællesnævnerne (I beskrivelsen af barnets engagement).

I henhold til problemformuleringens spørgsmål 3, kan konkluderes, at musikterapeuten har en betydningsfuld rolle i samspillet i de tre cases i forhold til at skabe og tydeliggøre rammerne, hvori det musikterapeutiske samvær udspiller sig. Musikterapeuten har det overordnede ansvar med hensyn til åbent og empatisk at møde barnets ressourcer og behov i de varierende kontekster.

⁵⁴ NB. Børn med multiple funktionsnedsættelser.

Herudover skal terapeuten indstille sig på, at *humor* kan være en vigtig del af såvel i tilgangen til som i samspillet med barnet.

I henhold til problemformuleringens spørgsmål 4, kan konkluderes, at de empiriske fund på flere punkter bekræfter teorier af Holck, Møller, Amir, Vygotsky og Stern. "Barnets engagement i samspil", som fundet gennem undersøgelsen, tager udgangspunkt i en samværsform, som har lighedspunkter med Holcks (2002) Interaktionstemaer, som anvender en spilleregulering beskrevet i Møllers (1995) Kontaktniveauer, som indeholder musikalsk humor som beskrevet af Amir (2005b), som viser begyndende udvikling som beskrevet i Vygotskys (1978) "Zone for nærmeste udvikling", og som har lighedspunkter med Sterns (2000) beskrivelser af tidlige mor/barn samspil under "Det Subjektive Selv". Således er 'engagementet' dels musikalsk forankret, dels forankret gennem humor og leg, dels forankret i udviklingspsykologiske og læringsteoretiske perspektiver.

11 METODEKRITIK OG PERSPEKTIVERING

Kapitlet reflekterer over specialets metode, herunder overvejelser omkring caseudvælgelsesstrategier, tolkning og fund samt dobbeltforholdet som forsker og terapeut i casene. Afslutningsvist perspektiveres specialets undersøgelse med henblik på andre vinklinger samt for at afdække undersøgelsens teoretiske og kliniske relevans for musikterapien.

11.1 Metodekritik

Som det fremgår af specialets metodeafsnit, søger denne undersøgelse viden, der betragtes indenfor rammerne af et konstruktivistisk sandhedsbegreb (jf. afsnit 1.3.3), og ikke efter objektive sandheder. På baggrund af dette har jeg tilstræbt at ekspliciterer de forforståelser og bias, som undersøgelsen bygger på, samt synliggøre og dokumentere metodevalg, dataudvælgelse og alle trin i analysen. Fundene i denne undersøgelse repræsenterer således én måde at anskue samspillet mellem barn og musikterapeut, herunder barnets engagement - og ikke nogen generel, objektiv sandhed.

11.1.1 Refleksion over udvælgelsesstrategier

Trods formålsbestemt udvælgelse af cases, som specialet anvender, ikke løser problemet omkring udvælgelses-bias, gør den kriterierne for udvælgelse åbenbare.

Et multipelt case-design, som specialet bl.a. benytter, består af gentagelser af den samme procedure på tværs af cases. Dette hjælper if. Neergaard (2007) med at eliminere tilfældige ligheder mellem teori og case og øger tilliden til resultaternes præcision og validitet. Herudover benytter specialet en opportunistisk udvælgelsesstrategi i og med, at jeg vælger mit eget casemateriale og mig selv som informant netop fordi, det er tilgængeligt. Udvalgelseskriteriet, som er grundlagt i definitionen af ”barnets engagement i samspillet” samt forudsigelsen om, at der vil være en vis homogenitet, er tydeligt ekspliciteret.

Ud fra ovennævnte betragtninger vurderes, at specialets fund er opstået fra et vist validt grundlag. Samtidig mener jeg, at der kan være visse svagheder ved netop at benytte eget casemateriale, hvor jeg som terapeut har været meget involveret. Herudover er der bias ved, at jeg allerede på forhånden forudsiger/forventer, at der vil være en vis homogenitet mellem casene. Hvis forskeren allerede inden undersøgelsens start, mener at finde bestemte ligheder, er det meget muligt, at lighederne vil opstå alene fordi, forskeren opsøger dem (selvopfyldende profeti). Herudover er specialets undersøgelse underlagt nogle begrænsninger ved kun at vælge ét videoklip pr. case til mikroanalyse, i stedet for at undersøge udviklingen over tid med samme klient. Jeg har til dels fundet det vanskeligt at fremhæve væsentlige pointer ift. de implicerede cases, når læseren ikke har set eksempler fra situationer, hvor barnet *ikke* er engageret i samspillet, i henhold til specialets definition af fænomenet. Dels er det heller ikke lykkedes, jf. intensitetsudvælgelsen (Neergaard,

2007), at frembringe en viden, som umiddelbart kan overføres til mere 'typiske' sammenhænge, hvor barnets engagement i samspillet ikke er synligt.

Afslutningsvist skal nævnes, at casene vurderes til at være fyldestgørende i forhold til at besvare specialets problemformulering. Dog anses klippene med henblik på mikroanalyser ikke som helt optimale. Fx sidder barnet i Case A med siden/ryggen til kameraet, hvor ansigtet eksempelvis ikke er synligt. Dette finder jeg uheldigt, når der i mikroanalysen netop lægges vægt på den ikke-musikalske adfærd, heriblandt mimik/gestik. Omvendt vurderer jeg, at det er vigtigere, at klippet samlet set belyser "barnets engagement i samspillet", hvilket jeg i høj grad kan tilslutte mig.

11.1.2 Overvejelser omkring tolkning og fund samt "forsker-terapeut-forholdet"

Trods troværdighedskriteriet i henhold til beskrivelsen afs. 3.1.1 vurderes opnået gennem grundig eksplicitering, og trods undersøgelsens præmisser lægger op til åbenhed over for forskellige forståelser, mener jeg alligevel, i tråd med ovennævnte ulempe ved at vælge eget casemateriale, at der kan påpeges visse svagheder omkring undersøgelsens tolkninger og fund. Disse svagheder er følgende:

Langt hen i undersøgelsesprocessen var det min mening at skabe en forskertriangulering ved at inddrage en anden musikerterapeut til at vurdere og eventuelt bekræfte mikroanalysens fund. Af tids- og pladsmæssige årsager traf jeg imidlertid beslutningen om i stedet at fokusere på de fund, der blev skabt på baggrund af den grundige analyseproces. Specialets skriftlige konklusioner er dermed udelukkende dannet på baggrund af mine transskriptioner, analyser og fortolkninger af casemateriale, hvor jeg selv er musikerterapeuten. Således er jeg både som forsker og terapeut meget involveret og synlig i undersøgelsen. På mange punkter kan der siges at være et paradoks i at skulle analysere sig selv 'udefra', og dette har været særligt tydeligt i inddragelsen af Wolcott's fokusspørgsmål i tolkningerne. I tolkningerne forekommer bl.a. formuleringerne som "tp kan have erfaret" og "tp ved muligvis" – hvilket umiddelbart kan lyde spekulativt, eftersom *jeg selv er terapeuten* i casene. Omvendt har jeg søgt at stille mig selv så meget i "forskerrollen", at jeg gennem mikroanalyseprocessen sjældent forholdte mig til, hvorvidt jeg selv reelt havde de erfaringer eller den viden, som resultaterne belyste. Da et membercheck af mig selv næppe ville give mening, må jeg konstatere, at en del af den viden, undersøgelsen finder, forud for specialet lå implicit hos mig. At gøre implicit viden eksplicit er netop én af hensigterne med Holcks (2007b) mikroanalysemodel, hvorfor det kriterium synes at være opfyldt. Herudover påpeger Holck (2007b), at validiteten øges gennem mønstergeneralisering, da de gentagne interaktioner mellem mennesker viser, at interaktionerne ikke bygger på tilfældigheder. Hermed kan argumenteres for, at fundene, trods de er subjektive, er grundlagt på baggrund af en pålidelig datafremstilling.

I henhold til Aigens (jf. afs. 3.1.1) beskrivelser af de positive aspekter af dobbeltforholdet som terapeut og forsker i en forskningsproces, mener jeg, at der har været flere fordele end ulemper ved både at være en del af undersøgelsesfænomenet (terapeuten) og forskeren i denne undersøgelse. Der er ingen, der kender datamaterialet og detaljerne omkring omstændighederne i de tre cases bedre end mig. Omvendt har det til tider været vanskeligt at træde et skridt væk fra datamaterialet og danne sig et umiddelbart overblik over undersøgelsesobjektet, og herudfra identificere nogle

samlede fund, da alle resultaterne på et tidspunkt virkede lige vigtige og centrale for fænomenet. Trods vejleder var en stor hjælp i afklaringen af hvad, der var specialets egentlige fund, forestiller jeg mig, at den fravalgte forsker-triangulering kunne have skabt den nødvendige distance til datamaterialet undervejs i undersøgelsesprocessen.

Som tidligere skrevet, er dette et empirisk vægtet speciale, hvorfor en udførlig litteraturgennemgang er fravalgt til fordel for en mere 'overfladisk' litteratursøgning. Trods specialets fund i sig selv udgør en interessant viden, vurderes, at en mere uddybende inddragelse og integration af den viden, der i forvejen findes indenfor området, kunne skabe en dybere forståelse af emnet. Omvendt kan den meget induktive tilgang til undersøgelsen have styrker i og med, at fundene udelukkende er skabt på baggrund af analyse og tolkning af data og ikke er konstrueret gennem musikterapeutiske eller psykologiske begreber. Således var mit kendskab til mulige temaer inden for emnet ret sparsomt forud for undersøgelsen.

11.2 Perspektivering

Ud fra min konklusion og kritik af opgaven rejser der sig perspektiverende spørgsmål i forhold til aspekter af "barnets engagement i samspillet gennem musikterapi" i de udvalgte cases, bl.a. i forhold til nogle metodiske, teoretiske og kliniske perspektiver.

Metodiske perspektiver: Det kunne være interessant (og samtidig højne validiteten) at tilføje "et bekræftende perspektiv" via inddragelse af andre personer omkring børnene i casene. Her tænker jeg fx på at inddrage enten forældre eller de pædagoger/fysioterapeuter, der omgås barnet i mange andre situationer af barnets hverdagsliv, med henblik på at afdække, hvordan de oplever barnet i videoklippene. Det er min erfaring, at videomaterialet fra praktikken generelt optog pædagogerne og forældrene, men et videre samarbejde omkring, hvordan de oplevede dét, de så på klippene, blev aldrig diskuteret. Spørgsmålene, jeg kunne have stillet, er fx: "Sker der noget hos barnet, I genkender fra andre situationer, eller sker der noget "nyt" gennem samspillet på videoklipet?" Og videre "Kan I genkende specialets konklusioner relateret til "barnets engagement i samspillet" med musikterapeuten?". Som nævnt ville en forskertriangulering også højne undersøgelsens validitet.

Teoretiske perspektiver: Endvidere kunne et teoretisk perspektiv i forlængelse af specialets fund, være interessant. Her tænker jeg bl.a. på muligheden for at sammenligne specialets fund ift. musikterapi med børn med multiple funktionsnedsættelser, med den eksisterende teori, hvor begreberne "engagement" og "motivation" inddrages indenfor musikterapiforskning med børn med autisme. Dette med henblik på at afdække forskelle og ligheder mellem fundene samt afdække, om de samme aspekter som dialog, intersubjektivitet og opmærksomhed er fremtrædende beskrivelserne af fænomenet indenfor autismeområdet. Et perspektiv omkring musikkens, legens og kreativitetens kvaliteter og deres eventuelle link til barnets aktive deltagelse i det musikterapeutiske samspil, kunne ligeledes være interessant.

Kliniske perspektiver: På baggrund af den grundige undersøgelse af 'barnets engagement' hos de tre børn i mit musikterapeutiske arbejde, har jeg fået en ny og mere eksplicit viden omkring dét, der sker i samspillet mellem os. Dette kunne have betydning rent specifikt, hvis jeg skulle arbejde videre musikterapeutisk med børnene, hvor jeg ville have en øget viden omkring, hvordan jeg som

samspilspartner kan engagere børnene, men også mere generelt i forhold til min forbedrede evne til verbalt at kunne formidle mit arbejde med klientgruppen til andre faggrupper.

11.2.1 Undersøgelsens relevans for musikterapi

Specialets undersøgelse kan have dels at have en teoretisk og dels en klinisk relevans for musikterapifeltet.

Den danske musikterapilitteratur omkring børn med meget svære funktionsnedsættelser herunder multiple funktionsnedsættelser vurderes relativt begrænset. Det er min opfattelse, at der findes en del litteratur om musikterapis fordele, relevans, indhold og anvendelsesmåde indenfor børn med betydelige eller multiple funktionsnedsættelser, mens konkrete undersøgelser af praksis, ud over Holcks udgivelser, ikke er til at finde i den danske litteratur. Hvorvidt dette skyldes danske musikterapeuternes manglende interesse indenfor feltet eller at relativt få musikterapeuter arbejder med børn indenfor den allersvageste gruppe, er vanskeligt at svare på.

Da specialets klientgruppe grundet manglende forståelse for omgivelsernes henvendelser som kognitivt meningsfulde, er vanskelige at engagere i dialogiske samspil, og specialet netop undersøger hvad, der sker og hvordan, det kan ske i praksis, når barnet *er* engageret, kan specialets fund bidrage til udvidelse af det relativt begrænsede felt.

Specialet kan ligeledes bidrage med en ny, pragmatisk viden ved at sammenkæde og integrere forskellige relevante teorier omkring samværet mellem terapeut og barnet med funktionsnedsættelser i klinisk musikterapipraksis (i modsætning til tidligere litteratur, som primært indkredser et enkelt aspekt). De fund og problemstillinger, specialet belyser, kan desuden overføres til arbejdet med andre klientgrupper, børn som voksne, som befinder sig indenfor Sterns (2000) beskrivelse af ”Det subjektive selv” (7-15mdr), hvor præverbal dialog, intersubjektivitet og (fælles) opmærksomhed er centrale temaer.



12 LITTERATURLISTE

- Aldridge, D. ed. (2005): *Case Study Designs in Music Therapy*. London: Jessica Kingsley Publishers
- Amir, D. (2005a): Grounded Theory, chapter 29. In: Wheeler (ed.), *Music Therapy Research*, second ed. Gilsum NH: Barcelona Publishers
- Amir, D. (2005b): Musical Humour in Improvisational Music Therapy. *Australian Journal of Music Therapy*, vol. 16 issue 2005. Pages 3-24.
- Ansdell, G. and Pavlicevic, M. (2001): *Beginning Research in the Arts Therapies. A practical guide*. London: Jessica Kingsley Publishers
- Bruscia, K.E. (1991): *Case Studies in Music Therapy*. Phoenixville, PA: Barcelona Publishers
- Bruscia, K.E. (1998): *Defining Music Therapy*. Gilsum NH: Barcelona Publishers.
- Bråten, I. red.(2006): *Vygotsky i pædagogikken*. København: Frydenlund
- Christensen, G. (2003): *Psykologiens videnskabsteori: en introduktion*. 1. udgave. Frederiksberg: Roskilde Universitetsforlag. Tidligere: 1. udgave. 2002
- Elefant, C. (2002): *Enhancing communication in Girls with Rett syndrome through Songs in Music Therapy*. Ph.D. Aalborg Universitet.
- Garred, R.(2001): The Ontology of Music in Music Therapy, [http://www.voices.no/mainissues/Voices1\(3\)Garred.html](http://www.voices.no/mainissues/Voices1(3)Garred.html)
- Hein, H.H. (2009): *Motivation: motivationsteori og praktisk anvendelse*. 1. udgave. Kbh.: Hans Reitzel
- Holck, U. (2000): *Interaktions-temaer i musikterapi med kontaktsvage børn*. Keynote på Den Første Danske Konference i Musikterapi. <http://vbn.aau.dk/ws/fbspretrieve/126114/00Brandbjerg.pdf>
- Holck, U. (2002): 'Kommunikalsk' samspil i musikterapi. *Kvalitative videoanalyser af musikalske og gestiske interaktioner med børn med betydelige funktionsnedsættelser, herunder børn med autisme*. Ph.D. afhandling, Aalborg Universitet. Kap 5. Link på internettet: <http://www.hum.aau.dk/~holck/>
- Holck, U. (2004): Interaction Themes in Music Therapy: Definition and Delimitation. *Nordic Journal of Music Therapy*, vol. 13, p.3-19
- Holck, U. (2006): Tur-samspil i musikterapi med børn med svære kommunikationsvanskeligheder. *Dansk Musikterapi 2006*, 3(2), 1-20.
- Holck, U. (2007a): Musikterapi I lyset af musikalske træk i tidlige dialoger. *Psyke & Logos*. Årg. 28, nr. 1 (2007), s. 408-426, 632.
- Holck, U. (2007b): 'An Ethnographic Descriptive Approach to Video Microanalysis'. In: T. Wosch og T. Wigram (eds.), *Microanalysis in Music Therapy – Methods, Techniques and Applications for Clinicians, Researchers, Educators and Students*. London: Jessica Kingsley Publishers
- Holck, U. (2008a): Kommunikativ Musikalitet. *Kognition Og Paedagogik* 18, 2008, (70) page 68-77.
- Holck, U. (2008b): Spilleregler anvendt i musikterapi i børnepsykiatrien: Tværgående analyse af 10 forløb. *Musikterapi i Psykiatrien: Årsskrift* 5, 2008, s. 48-74.
- Hougaard, E. (2009): *Psykoterapi: teori og forskning*. 2.udgave, 3.oplag. København: Dansk Psykologisk Forlag.

- Irgens-Møller, I. (2004): Musikterapi: børn med betydelige funktionsnedsættelser. *Dansk Musikterapi*, årg. 1, nr. 1 (2004), s.9-14.
- Kim, J. (2006): *The effects of improvisational music therapy on joint attention behaviours in children with autistic spectrum disorder*. Ph.D. University of Aalborg.
- Kim, J., Wigram, T. & Gold, C. (2008): The effects of improvisational music therapy on joint attention behaviors in autistic children: A randomized controlled study. *Journal of Autism and Developmental Disorders*, vol. 38(9), pages 1758-1766
- Kim, J., Wigram, T. & Gold, C. (2009): Emotional, motivational and interpersonal responsiveness of children with autism in improvisational music therapy. *Autism*, vol. 13(4), pages 389-409
- Kjærulf, H. (2004): Musikken som sprog. *Børn & unge*. Årg. 35, nr. 20 (2004), s. 16-17.
- Kvale, S. (2009): *Interview: Introduktion til et håndværk*, 2.udgave. Kbh: Hans Reitzel
- Malloch, S. & Trevarthen, C. (2009): *Communicative musicality: exploring the basis of human companionship*. New York: Oxford University Press
- Møller, A.S. (1995): Kontaktniveauer i musikterapi med fysisk/psykisk udviklingshæmmede. *Nordic Journal of Music Therapy* 4(2), 9-102.
- Møller, A.S. (2008): *De fem kontaktniveauer*.
http://www.solund.dk/Hvem_er_vi/Filosofi/Metoder/Musikterapi.aspx
- Neergaard, Helle (2007): *Udvælgelse af cases i kvalitative undersøgelser*, 2.udgave. Frederiksberg: Forlaget Samfundslitteratur
- Pjenggaard, S. et al. (2009): *Pædagogisk psykologi: motivation, identitet og læring / bidrag*. 1. udgave. Frederikshavn: Dafolo
- Ruud, E. (2007): Kropp og gester i musikalske samhandlinger. *Psyke & Logos*, 2007, 28, 122-137.
- Stern, D.N. (2000): *Spædbarnets interpersonelle verden*. 3.udgave. København: Hans Reitzels Forlag
- Strandberg, L.(2009): *Vygotskij i praksis*. 1. Udgave. København: Akademisk Forlag.
- Trevarthen, C. (1999): Musicality and the intrinsic motive pulse: evidence from human psychobiology and infant communication. In: *Musicae Scientiæ. Special Issue 1999-2000*. Pages 155-215.
- Trevarthen, C. (2002): Autism, sympathy of motives and Music Therapy. *Enfance* 2002/1, vol. 54, pages 86-99
http://www.cairn.info/article.php?ID_REVUE=ENF&ID_NUMPUBLIE=ENF_541&ID_ARTICLE=ENF_541_0086
- Voigt, M. (1999): Orff Music Therapy with multi-handicapped children. Chapter 9. In: *Clinical Applications of Music Therapy in Developmental Disability, Paediatrics and Neurology*. Wigram, T. & De Backer, J. (eds.). London: Jessica Kingsley Publishers.
- Vygotsky, L.S. (1978): *Mind in Society: The Development of Higher Psychological Processes*. (M. Cole). Cambridge, MA: Harvard University Press
- Vygotsky, L.S. (2004): Læringen, kap 6. I: Lindqvist, G. (ed.), *Vygotskij om læring som udviklingsvilkår*. 1. udgave. Århus: Klim
- Wheeler, B.L. (ed.) (2005): *Music Therapy Research*. 2. Edition. Gilsum NH: Barcelona Publishers

- Wigram, T. & Saperston, B. & West, R. eds. (1995): *The Art and Science of Music Therapy: A Handbook*. Langhorne, PA, England: Harwood Academic Publishers
- Wigram, T. & De Backer, J., eds. (1999): *Clinical Applications of Music Therapy in Developmental Disability, Paediatrics and Neurology*. London: Jessica Kingsley Publishers.
- Wigram, T. & Pedersen, I.N. & Bonde, L.O. (2002): *A Comprehensive Guide to Music Therapy: Theory, Clinical Practice, Research and Training*. London: Jessica Kingsley Publishers
- Wigram, T. (2004): *Improvisation: Methods and Techniques for Music Therapy Clinicians, Educators and Students*. London: Jessica Kingsley Publishers Ltd
- Wigram, T. & Gold, C. 2006: Music therapy in the assessment and treatment of autistic spectrum disorder: clinical application and research evidence. *Child: Care, Health and Development*, vol. 32 (5), pages 535-642
- Winnicot, D. W. (2003): *Leg og virkelighed*. 2.udgave. København: Hans Reitzel
- Wolcott, H.F. (1990): Writing up Qualitative Research. In: *Qualitative Research Methods Series*, 20. London: Sage Publishers
- WHO ICD-10 (1994): *WHO ICD-10. Psykiske lidelser og adfærdsmæssige forstyrrelser. Klassifikation og diagnostiske kriterier*. 1.udgave, 8.oplag 2000. København: Munksgaard

13 OVERSIGT OVER BILAG

- Bilag 13.1: Litteratursøgning i skema
- Bilag 13.2: Emneopdeling af litteraturen
- Bilag 13.3: Illustration af mønstergeneralisering af Case B
- Bilag 13.4: Illustration af mønstergeneralisering af Case C
- Bilag 13.5: Illustration af mønstergeneralisering af Case A
- Bilag 13.6: Horisontal analyse af Case A

Bilag 13.1: Litteratursøgning i skema

Søgeord/ Databaser	Auboline	Bibliotek.dk	Cairss	Google Scholar	Music Therap y World. net	PsycArticles	www.voices.no	Rele- vante kilder:
Børn + musikterapi + samspil	Holck, ph.D. (2002)	Holck, ph.D (2002)	0 hits	(Holck 2006) <a href="http://vbn.aau.dk/ws/fbspretriev
e/126114/00Brandbjerg.pdf">http://vbn.aau.dk/ws/fbspretriev e/126114/00Brandbjerg.pdf (Holck 2000) <a href="http://www.solund.dk/Hvem_er
vi/Filosofi/Metoder/Musiktera
pi.aspx">http://www.solund.dk/Hvem_er vi/Filosofi/Metoder/Musiktera pi.aspx (Steen Møller 2008) Kognition og Pædagogik, 18 (Holck 2008), s.68-77. Holck (2007) i Psyke og Logos.	0 hits	0 hits	0 hits	I alt 6 forskел- lige hits
Børn + mt + funktions- nedsættelser	Holck, ph.D. (2002) Madsen (2005)	Kirkebæk (2008) Madsen (2005) Irgens-Møller (2004) Holck (2002)	0 hits	Steen Møller, NJOMT, vol4 (2), 99-102 (1995). Holck, ph.D. (2002)	0 hits	0 hits	0 hits	I alt 5 forskел- lige hits
Børn + mt + Multihandi- cappede	Oldfield (2006) Bang (2005) Lervig (2005) Baggesen (1997)	Kirkebæk (2008) Oldfield(2006) Bang (2005) Baggesen (1997)	0 hits	<a href="http://netcr.dk/dansk-
musik/jumla/danskmusikterapi/
6-udgave/ulla.pdf">http://netcr.dk/dansk- musik/jumla/danskmusikterapi/ 6-udgave/ulla.pdf Holck (2006) Bang (2005) Kjærulf (2004)	0 hits	0 hits	0 hits	I alt 7 forskел- lige hits
Børn + mt + funktions- nedsættelser + samspil	Holck, ph.D (2002)	Holck, ph.D. (2002)	0 hits	Holck ph.D./(2002) og (2006) Dansk Musikterapi.	0 hits	0 hits	0 hits	I alt 2 forskел- lige hits
Børn + mt + kommuni- kation	Lervig (2005) King (2004) Holck (2002)	Holck (2008) Kirkebæk (2008) King (2004) Kjærulf(2004)	0 hits	Steen Møller (1995) og (2008) Holck (2006) Kjærulf (2004) Messel og Frederiksen (2009)	0 hits	0 hits	0 hits	I alt 10 forskел- lige hits
Børn + mt + engagement	0 hits	0 hits	0 hits	0 relevante hits	0 hits	0 hits	0 hits	0

Børn + mt + engagement + samspil	0 hits	0 hits	0 hits	0 relevante hits	0 hits	0 hits	0 hits	0
Børn + mt + motivation	0 hits	0 hits	0 hits	Steen Møller (1995)	0 hits	0 hits	0 hits	I alt 1 hit
Children + Music Therapy + interaction	Malloch/ Trevarthen (2009)	Malloch/ Trevarthen (2009)	0 relevante hits	Gold, Wigram, Elefant (2006) Bunt (2004) Wigram, Gold (2006) Wigram, Pedersen, Bonde (2002) Hughes (1995) in: Wigram, Saperston, West (eds.) http://www.informaworld.com/smpp/content~content=a912931045&db=all Holck (2004) NJOMT, vol.13(1)	Susan Judith van Colle, ph.D (2003)	Kim, Wigram, Gold (2009) Wigram, Gold (2006) Oldfield (2006) Holck (2004) NJOMT, vol. 13(1) Perry (2003) Pavlicevic (2000) Wigram (2000) Braithwaite/Sigafoss (1998) Aigen (1995)	http://www.voices.no/mainissues/mi40009000333.php Kim (2009). http://www.voices.no/mainissues/mi40003000129.html Voigt (2003). http://www.voices.no/discussions/discm29_06.html Craven (2009) response to Voigt. http://www.voices.no/discussions/discm29_05.html Landers (2008) response to Voigt. http://www.voices.no/discussions/discm29_04.html Jones (2007) response to Voigt. http://www.voices.no/columnist/colwheeler250906.html Wheeler (2006)	I alt 21 forskellige hits
Children + MT + disabilities	Ingen relevante hits	Wigram/ De Backer (1999)	Orsmond/ Miller (1995)	Perry (2003) Wigram/De Backer (1999) Bunt (2004) Pavlicevic (1997) Wigram, Pedersen, Bonde (2002) Voigt (1999) in Wigram/De Backer	Susan Judith van Colle, ph.D (2003)	Wheeler/ Stultz (2008) Oldfield (2006) Perry (2003) Wheeler (1999) Meadows (2002) Aigen (1995) Bean (1995) in:	Voigt (2003) + 3 responses (ovenover) http://www.voices.no/mainissues/Voices2(2)jonsdottir.html Jonsdottir (2002) http://www.voices.no/columnist/colwheeler25	I alt 23 forskellige hits

				Oldfield (1995) in: Wigram, Saperston, West (eds.)		Wigram, Saperston, West (eds.) Wigram (1995) in: Wigram, Saperston, West (eds.)	0906.html Wheeler (2006)	
Children + MT + multiple disabilities	0 hits	Wigram/ De Backer (1999)	0 hits	Perry (2003) Voigt (1999) in Wigram/De Backer	Susan Judith van Colle, ph.D (2003)	Wheeler/ Stultz (2008) Perry (2003) Meadows (2002) Wheeler (1999) Bean (1994) in: Wigram, Saperston, West (eds.)	Voigt (2003) + 3 responses – se reference ovenover. http://www.voices.no/columnist/colwheeler250906.html Wheeler (2006)	I alt 14 forskellige hits
Children + MT + disabilities + interaction	0 hits	0 hits	0 relevante hits	Perry (2003) Hughes (1995) in: Wigram, Saperston, West (eds.) Voigt (1999) in Wigram/De Backer	Colle, ph.D (2003)	Oldfield (2006) Perry (2003) JOMT, vol. 40(3)	Voigt (2003) + 3 responses – se reference ovenover. Jonsdottir (2002) – se ovenover	I alt 10 forskellige hits
Children + MT+ communication	Malloch/ Trevarthen (2009) King (2004) Wigram, De Backer (1999)	Malloch/ Trevarthen (2009)	Humpal, M.E. (1990) MTP.	Perry (2003) Wigram/De Backer (1999) Pavlicevic (1997)	Elefant, ph.D. (2002)	Wigram/ Elefant (2009) in: Malloch/ Trevarthen Kim, Wigram, Gold (2008) Wheeler/Stultz(2008) Gold/Wigram (2006) Oldfield (2006) Lefevre (2004) Perry (2003) Pavlicevic (2000) Lathom-Radocy (2002) Wigram (2000) Wheeler (1999) Grant (1995) in: Wigram, Saperston, West (eds.) Oldfield (1995) in: Wigram, Saperston, West (eds.)	0 relevante hits	I alt 19 forskellige hits
Children +	Malloch/	Malloch/	0 hits	Wigram, Gold (2006)	Kim	Kim, Wigram, Gold	Voigt (2003) + 3	I alt 17

MT + engagement	Trevarthen (2009)	Trevarthen (2009)		Perry (2003) Wigram (1999) http://www.chinamusictherapy.org/file/doc/Improvisation%20in%20Music%20Therapy_%20Human%20Communication%20in%20Sound.pdf Pavlicevic (2000) http://www.cairn.info/article.php?ID_REVUE=ENF&ID_NUM_PUBLIE=ENF_541&ID_ARTICLE=ENF_541_0086&FRM=N&REDIR=1 Trevarthen (2002) Bean (1995) in: Wigram, Saperston, West (eds.) Oldfield (2006) Kim, Wigram, Gold (2008)	(2006)	(2009) Wigram/ Elefant (2009) in: Malloch/ Trevarthen Wigram, Gold (2006) Lefevre (2004) Trevarthen (2002)	responses – se reference ovenover.	forskellige hits
Children + MT + engagement + interaction	Malloch/ Trevarthen (2009)	Malloch/ Trevarthen (2009)	0 hits	Wigram, Gold (2006) Wigram (1999) Pavlicevic (2000) Kim/Wigram/Gold (2009) Kim/Wigram/Gold (2008) Lefevre (2004) Perry (2003) Oldfield (2006)	Kim (2006)	Kim, Wigram, Gold (2009) Wigram, Gold (2006)	Jonsdottir (2002) – se reference ovenover. Craven (2009) – response to Voigt (2003).	I alt 12 forskellige hits
Children + MT + motivation	0 hits	0 relevante hits	0 hits	Bunt (1994) Wigram, Gold (2006) Pavlicevic (1997) Trevarthen (2002) Darnley-Smith/ Patey (2003) Wigram (1999) Elefant (2004) Bean (1995) in: Wigram, Saperston, West (eds.) Kim, Wigram, Gold (2008) Oldfield (2006) Schumacher/Calvet-Kruppa (1999) Bang (1998)	Kim (2006)	Wigram/ Elefant (2009) in: Malloch/ Trevarthen. Wigram, Gold (2006)	Voigt (2003) - se reference ovenover. Jonsdottir (2002) – se reference ovenover.	I alt 16 forskellige hits

Bilag 13.2: Emneopdeling af litteraturen

Litteratur med lignende klientgruppe, som inkluderer begrebet ”Engagement” (4):

- Kim, J. (2006): *The effects of improvisational music therapy on joint attention behaviours in children with autistic spectrum disorder*. Ph.D. University of Aalborg.
> Abstract: The most clinically relevant and important findings were that children displayed markedly more and longer events of ‘eye contact’ ‘joy’ ‘emotional synchronicity’ and ‘initiation of engagement’ spontaneously in improvisational music therapy than free play, and also in unstructured part than structured part. The findings highlighted the ‘motivational aspects’ of musical interaction between the child and the therapist, and supported the long-lived claims of improvisational music therapy, promoting self-expression’, emotional communication and social interaction
- Kim, J., Wigram, T. & Gold, C. (2008): The effects of improvisational music therapy on joint attention behaviors in autistic children: A randomized controlled study. *Journal of Autism and Developmental Disorders*, vol. 38(9), pages 1758-1766
- Kim, J., Wigram, T. & Gold, C. (2009): Emotional, motivational and interpersonal responsiveness of children with autism in improvisational music therapy. *Autism*, vol. 13(4), pages 389-409
> Abstract: Through behavioural analysis, this study investigated the social-motivational aspects of musical interaction between the child and the therapist in improvisational music therapy by measuring emotional, motivational and interpersonal responsiveness in children with autism during joint engagement episodes. The randomized controlled study ($n = 10$) employed a single subject comparison design in two different conditions, improvisational music therapy and toy play sessions, and DVD analysis of sessions. Improvisational music therapy produced markedly more and longer events of ‘joy’, ‘emotional synchronicity’ and ‘initiation of engagement’ behaviours in the children than toy play sessions.
- Wigram, T. & Gold, C. 2006: Music therapy in the assessment and treatment of autistic spectrum disorder: clinical application and research evidence. *Child: Care, Health and Development*, vol. 32 (5), pages 535-642
> Abstract: Improvisational musical activity with therapeutic objectives and outcomes has been found to facilitate motivation, communication skills and social interaction, as well as sustaining and developing attention. The structure and predictability found in music assist in reciprocal interaction, from which tolerance, flexibility and social engagement to build relationships emerge, relying on a systematic approach to promote appropriate and meaningful interpersonal responses.

Kommunikation i musikterapi med klientgruppen, herunder musikterapeutiske samspil (18):

- Braithwaite, M. & Sigafoos, J. (1998): *Effects of social versus musical antecedents on communication responsiveness in five children with developmental disabilities*. *Journal of Music Therapy*. Vol. 35(2), p.88-104.
- Gold, C., Wigram, T. & Elephant, C. (2006): Music therapy for autistic spectrum disorder. *Cochrane Database of Systematic Reviews* 2006, Issue 2.

- Holck, U. (2000): *Interaktions-temaer i musikterapi med kontaktsvage børn*. Keynote på Den Første Danske Konference i Musikterapi: <http://vbn.aau.dk/ws/fbspretrieve/126114/00Brandbjerg.pdf>
- Holck, U. (2002): *'Kommunikalsk' samspil i musikterapi. Kvalitative videoanalyser af musikalske og gestiske interaktioner med børn med betydelige funktionsnedsættelser, herunder børn med autisme*. Ph.D. afhandling, Aalborg Universitet. Kap 5. Link på internettet: <http://www.hum.aau.dk/~holck/>
- Holck, U. (2004): Interaction Themes in Music Therapy: Definition and Delimitation. *Nordic Journal of Music Therapy*, vol. 13, p.3-19
- Holck, U. (2006): Tur-samspil i musikterapi med børn med svære kommunikationsvanskeligheder. *Dansk Musikterapi* 2006, 3(2), 1-20.
- Holck, U. (2007a): Musikterapi I lyset af musikalske træk i tidlige dialoger. *Psyke & Logos*. Årg. 28, nr. 1 (2007), s. 408-426, 632.
- Holck, U. (2008a): Kommunikativ Musikalitet. *Kognition Og Paedagogik* 18, 2008, (70) page 68-77.
- King, B. (2004): *Music Therapy: another path to learning and communication for children on the autism spectrum*. Arlington, Tex. : Future Horizons
- Kirkebæk, B. (2008): Ingen lyd er forkert. *Pædagogisk psykologisk tidsskrift*. Årgang 45, nr. 2 (2008), s. 137-148.
- Kjærulf, H. (2004): Musikken som sprog. *Børn & unge*. Årg. 35, nr. 20 (2004), s. 16-17: <http://www.bupl.dk/internet/boernogunge.nsf/0/8c2908554bcc7e6ec1256e98003284bb!OpenDocument&Click=>
- Lefevre, M. (2004): Playing with sound: The therapeutic use of music in direct work with children. *Child & Family Social Work*, vol. 9(4), pages 333-345
- Lervig, C. (2005): *Ingen lyd er forkert*. Aalborg: Døveskolernes Materialecenter.
- Oldfield, A. (1995): Communicating through music: The Balance between following and initiating. In: Wigram, T. & Saperston, B. & West, R. (eds.): *The Art and Science of Music Therapy: A Handbook*. Langhorne, PA, England: Harwood Academic Publishers
- Pavlicevic, M. (2000): Improvisation in Music Therapy: Human communication in sound. *Journal of Music Therapy*, vol. 37(4), 2000, p.269-285.
- Pavlicevic, M. (1997): *Music Therapy in context: Music, Meaning and Relationship*. London: Jessica Kingsley Publishers.
- Perry, M.M.R. (2003): Relating Improvisational Music Therapy with Severely and Multiply Disabled Children to Communication Development. *Journal of Music Therapy*, vol.40(3), 2003, p 227-246.
- Wigram, T. & Elefant, C. (2009): Therapeutic dialogues in Music: Nurturing musicality of communication in children with autistic spectrum disorder and Rett syndrome, pages 423-445. In: *Communicative musicality: Exploring the basis of human companionship*. Malloch, S. & Trevarthen, C. (eds.). New York: Oxford University Press

Musikterapeutisk "Assessment"-litteratur med klientgruppen (8):

- Grant, R.E. (1995): Music Therapy assessment for developmentally disabled clients, In: Wigram, T. & Saperston, B. & West, R. (eds.): *The Art and Science of Music Therapy: A Handbook*. Langhorne, PA, England: Harwood Academic Publishers

- Møller, A.S. (1995): Kontaktniveauer i musikterapi med fysisk/psykisk udviklingshæmmede. *Nordic Journal of Music Therapy* 4(2), 9-102.
- Møller, A.S. (2008): De fem kontaktniveauer:
http://www.solund.dk/Hvem_er_vi/Filosofi/Metoder/Musikterapi.aspx
- Schumacher, K. & Calvet-Kruppa, C. (1999): The "AQR" – an Analysis System to Evaluate the Quality of Relationship during Music Therapy. Evaluation of interpersonal relationships through the use of instruments in music therapy with profoundly developmentally delayed patients. *Nordic Journal of Music Therapy*, vol.8(2), pages 188-191.
- Wigram, T. (1995): A model of assessment and differential diagnosis of handicap in children through the medium of music therapy. In: Wigram, T. & Saperston, B. & West, R. (eds.): *The Art and Science of Music Therapy: A Handbook*. Langhorne, PA, England: Harwood Academic Publishers
- Wigram, T. (1999): Assessment Methods in Music Therapy: A Humanistic or Natural Science Framework? *Nordic Journal of Music Therapy*, vol. 8(1), pages 6-24
- Wigram, T. (2000): A method of music therapy assessment for the diagnosis of autism and communication disorders in children. *Music Therapy Perspectives*, vol. 18(1), pages 13-22
- Wigram, T. & Gold, C. 2006: Music therapy in the assessment and treatment of autistic spectrum disorder: clinical application and research evidence. *Child: Care, Health and Development*, vol. 32 (5), pages 535-642

Musikterapeutens oplevelse af sit eget arbejde med klientgruppen (2):

- Wheeler, B.L. (1999): Experiencing pleasure in working with severely disabled children. *Journal of Music Therapy*, vol.36(1), p. 56-80.
- Wheeler, B.L. (2006): *Experiencing and Sharing the Joy of Our Work*,
<http://www.voices.no/columnist/colwheeler250906.html>

Terapeut/klientrelationen i musikterapi med klientgruppen (3):

- Hughes, M.H. (1995): A comparison of mother-infant interactions and the client-therapist relationship in music therapy session. In: Wigram, T. & Saperston, B. & West, R (eds.): *The Art and Science of Music Therapy: A Handbook*. Langhorne, PA, England: Harwood Academic Publishers
- Kim, J. (2009): *First Love – An Idealized Object in Music Therapy*,
<http://www.voices.no/mainissues/mi40009000333.php>
- Oldfield, A. (1995): Communicating through music: The Balance between following and initiating. In: Wigram, T. & Saperston, B. & West, R. (eds.): *The Art and Science of Music Therapy: A Handbook*. Langhorne, PA, England: Harwood Academic Publishers

Processer indenfor musikterapi med klientgruppen (2)

- Aigen, K. (1995): Cognitive and effective processes in Music Therapy with individuals with developmental delays: A preliminary model for contemporary Nordoff-Robbins practice. *Music Therapy*. Vol. 13(1) p.13-45.

- Colle, S.J.V. (2003): *Music Therapy process with young people who have severe and multiple disabilities*. Ph.D. The University of Reading. Department of Music.

Generelt omkring MT med klientgruppen, herunder målsætninger og teknikker (23):

- Baggesen, S.K. (1997): *Musikterapi med multihandicappede børn – en spændende udfordring!* Speciale. Aalborg: Aalborg Universitet
- Bang, C. (1998): A World of Sound and Music – Music Therapy and Musical Speech Therapy with Hearing-Impaired and Multiply Handicapped Children. *Nordic Journal of Music Therapy*, vol. 7(2), pages 154-163.
- Bang, C. (2005): *En verden af lyd og musik: musikterapi for døve, hørehæmmede og multihandicappede børn og unge*. 3 DVD. Løkken: Musikterapi-foreningen
- Bean, J. (1995): Music Therapy and the Child with Cerebral Palsy: Directive and Non-directive intervention. In: Wigram, T. & Saperston, B. & West, R. (eds.): *The Art and Science of Music Therapy: A Handbook*. Langhorne, PA, England: Harwood Academic Publishers
- Bunt, L. (2004): *Music Therapy: An Art Beyond Words*. London: Routledge
- Craven, N. (2009): Response to “Orff Music Therapy, An Overview” (Voigt), http://www.voices.no/discussions/discm29_06.html
- Darnley-Smith, R. & Patey, H.M. (2003): *Music Therapy*. London: SAGE Publications Ltd.
- Elefant, C. (2004): Rett Syndrome: Dual Intervention – Music and Physical Therapy. *Nordic Journal of Music Therapy*, vol. 13(2), pages 172-182
- Humpal, M.E. (1990): Early Intervention: The implications for Music Therapy. *Music Therapy Perspectives*, 8, page 30-35.
- Irgens-Møller, I. (2004): Musikterapi: børn med betydelige funktionsnedsættelser. *Dansk Musikterapi*, årg. 1, nr. 1 (2004), s.9-14.
- Jones, R.S. (2007): Response to Voigt http://www.voices.no/discussions/discm29_04.html
- Jonsdottir, V. (2002): *Musicking in Early Intervention*, [http://www.voices.no/mainissues/Voices2\(2\)jonsdottir.html](http://www.voices.no/mainissues/Voices2(2)jonsdottir.html)
- Landers, B. (2008): Response to “Orff Music Therapy” (Voigt), http://www.voices.no/discussions/discm29_05.html
- Lathom-Radocy, W.B. (2002): *Pediatric music therapy*. Springfield, IL, US: Charles C. Thomas Publisher, 331 pp.
- Madsen, M.B. (2005): *Motorisk/kropslig aktivitet i musikterapi med kontaktsvage børn: en undersøgelse af tre musikterapeuters oplevelser af motorisk/kropslig aktivitets betydning for kontakten mellem musikterapeuten og børn med generelle funktionsnedsættelser*. Afgangsprøjet AAU.
- Meadows, A. (2002): Approaches to music and movement for children with severe and profound multiple disabilities. *Australian Journal of Music Therapy*, vol. 13, page 17-27.
- Messell, C. & Frederiksen, B. (2009): *Synspunkt: Musikterapi med kontakt- og kommunikationssvage børn*. <http://www.socialpaedagogen.dk/Arkiv/2009/03-2009/Synspunkt%20Musikterapi%20med%20kontakt-%20og%20kommunikationssvage%20boern.aspx>

- Oldfield, A. (2006): *Interactive Music Therapy: a positive approach*. Music Therapy at a Child Development Centre. London: Jessica Kingsley Publishers
- Orsmond, G.L. & Miller, L.K. (1995): Correlates of Music Improvisation in Children with Disabilities. *Journal of Music Therapy*. Vol. 32(2), 152-166.
- Voigt, M. (1999): Orff Music Therapy with multi-handicapped children. Chapter 9. In: Wigram, T. & De Backer, J. (eds.): *Clinical Applications of Music Therapy in Developmental Disability, Paediatrics and Neurology*. London: Jessica Kingsley Publishers
- Voigt, M. (2003): *Orff Music Therapy – An Overview*, <http://www.voices.no/mainissues/mi40003000129.html>
- Wheeler, B.L. & Stultz, S. (2008): Using typical infant development to inform Music Therapy with Children with Disabilities. *Early Childhood Education Journal*. Vol. 35(6). Pages 585-591.
- Wigram, T., Pedersen I.N. & Bonde, L.O. (2002): *A Comprehensive Guide to Music Therapy: Theory, Clinical Practice, Research and Training*. London: Jessica Kingsley Publishers

Sange og sangvalg i musikterapi (1):

- Elephant, C. (2002): *Enhancing communication in Girls with Rett syndrome through Songs in Music Therapy*. Ph.D. Aalborg Universitet.

Ikke-musikterapi litteratur, som dog er relevant ift. tidlige samspil i musikterapi (2):

- Malloch, S. & Trevarthen, C. (2009): *Communicative musicality: exploring the basis of human companionship*. New York: Oxford University Press
- Trevarthen, C. (2002): Autism, sympathy of motives and Music Therapy. *Enfance* 2002/1, vol. 54, pages 86-99
http://www.cairn.info/article.php?ID_REVUE=ENF&ID_NUMPUBLIE=ENF_541&ID_ARTICLE=ENF_541_0086

Bilag 13.3: Illustration af mønstergeneralisering af Case B

00:00 00:02 00:04 00:06 00:08 00:10 00:12 00:14 00:16 00:18 00:20

Klient B:

Kropsbevægelse:

Hoved mod højre små bevægelser hoved mod højre igen hoved lige ud hoved mod venstre

Højre hånd ligger på guitarstrengene

Blikretning

Højre lige ud højre lige ud venstre

Ufokuseret blik

Ansigtstudtryk

Uden miner let åben mund smasker uden miner

Stemme

Terapeut:

Guitar

Stemme

Aah-Aah-Aah

(ganelyd) da-da-da

A-jai-jai

Aaahh

A-jai-jai

Aaahh

A-jai

Kropsbevægelse

3 lette skub med guitareren mod B

1 2 Arm synlig, slår strengene an

'lige'

1 2 Slår strengene an

'gliss.'

00:22 00:24 00:26 00:28 00:30 00:32 00:34 00:36 00:38 00:40 00:42

Klient B:

Kropsbevægelse

Hoved lige ud rystebevægelse i kroppen (griner), hoved lige ud hoved op hoved lige ud

(Højre hånd stadig på guitarstrengene)

Blikretning

Lige ud mod højre - så op lige ud

(Stadig ufokuseret blik)

Ansigtstudtryk

tungen ud og ind lille smil

lille smil griner

griner åbner munden højt op

Stemme

Terapeut:

Guitar

Stemme

Aaahh ah-ah-ah-ah

A-jai-jai

Aaahh

hahaha

Aj-jai-jai-jai-jai-jaah

A-jai-jai

Al-ai-ai-ai-jaah

Kropsbevægelse

Slår strengene an

'lige'

1 2 slår strengene an

'lige'

1 2 slår strengene an

'gliss.'

2 1 slår strengene an

'gliss.'

Klient B:

Kropsbevægelse

hoved mod højre - så frem hoved op til venstre hoved lige ud hoved op mod venstre

Strækker begge arme frem strækker begge arme frem strækker begge

Blikretning: Fokuseret blik ufokuseret fokuseret op til venstre lige ud op til venstre

Ansigtstudtryk: Åbner munden højt op stort smil åbner munden højt op stort smil åbner m. højt op stort smil

Stemme: Oooij_ Aaaioj_ Oooioj_

Terapeut: 1 4 3

Guitar: [Musical notation]

Stemme: Oooij A-jai-jai Aaaioij Ah Ah Oooooij

Kropsbevægelse: 3 4 1 4 3 3 4

slår strengene an slår strengene an slår strengene

'Gliss.' 'Gliss.' 'Gliss.'

01:06 01:08 01:10 01:12

Klient B:

Kropsbevægelse

arme frem

Blikretning

Ansigtstudtryk: åbner mund smil åbner mund smil

Stemme: Aoj Oooij

Terapeut: 6 4

Guitar: [Musical notation]

Stemme: Oij Oooiij

Kropsbevægelse: 3 4

an slår strengene an

'Gliss.'

Bilag 13.4: Illustration af mønstergeneralisering af Case C

Episode 1

00:00 00:02 00:04 00:06 00:08 00:10 00:12 00:14 00:16 00:18 00:20

Klient C:

Blikretning på trommen + tp's tp's tr + tp's tp + tp's

tp's venst. hånd ansigt tr. ansigt kamera tr. tp v. hånd v. hånd tr.

Ansigtstudtryk "neutralt" lille smil "neutralt" åbner munden lille smil

Kropsbevægelse Holder h. hånd på tp's h. hånd trommer h. hånd hånd til tp's h.h. v. pegefinger hviler på tr. m/ h. hånd hviler på tr. tp's h.h. i tr.

Trommeslag

Terapeut: b's hånd oven på tp's v. hånd

Trommeslag

Sangtekst De tre små fisk de svømmede rundt for deres mor havde sagt at sss svømning var sss surdt vikkedi

Mus. parametre Stacc. rit. + leg. acc. stacc. leg. stacc. leg. stacc. +acc.

(generelt 'rubato') Mf. decresc. cresc. Mf. mp

Kropsbevægelse h.h. holder tr. begge hæn. på tr's kant (h.h. holder tr.) hæn+ o.kr. v.h. begg. hæn v.h. trommer løfter v.h. nik m/ nik nik løfter v.h. bev. frem slag på på tr's (sidder på knæene) hoved mod tr. tr. kant

Episode 3

00:22 00:24 00:26 00:28 00:30 00:32 00:34 00:36 00:38 00:40 00:42

Klient C:

Blikretning følger tr's bevægelser tr. følger tr's bev. tr + tp's hænder

Ansigtstud. (lille smil) "neutralt"

Kropsbev. Acc. tr. bev. drejer hoved efter tr. (tilbage) små tromme- hæn. bevæger armene hæn. rører hviler h.h. fingrene på v. m/ h. hånd begge hæn. v. ansigt ned igen v. h. på tr. slag v. hånd løftet hurtigt i luften tr. skindet oven på tr. h. samles lidt

Trommeslag

Terapeut:

Trommeslag

Sangtekst vikkedi vikkedi vikkedi vumvum vej vikkedi vikkedi vikkedi vikkedi vum vum vej De tre små fisk de svømmede rundt for deres

Mus. par. rit. leg. stacc. +acc. rit. leg. stacc. leg. stacc. p

Kropsbev. (hæn. på tr's kant) mere frem tp oprejst. Trommer skiftevis m h og v hånd læner hoved og o. krop frem Foroverbøjet holder tr. op tr. langsomt tr. op tr. hviler på tr. m/ fingerspids. til højre mod vandret til venstre b's og tp's knæ

1 episode 4

00:44 00:46 00:48 00:50 00:52 00:54 00:56 00:58 01:00 01:02 01:04

Klient C:

Blikretning tr + tp's

hænder, fortsat

tp's

hænder op på tp

tr.

tp

tr.

Ansigtsudt.

Rynker

åbner m.

(neutralt)

panden

lille smil

lidt op

smiler

Kropsbev.

flad h. lægger h.h. v.h. ind hæ. på h.h. "slår" rækker h.h. hæ. på hurtige arm- hænd. Hurtige arm- v.h. på tr. v.h. slår hurtige slag

på tr. på tp's v.h. t. maven tr's kant i luften efter tp's h tr's kant bev. i luften løftet bev. i luften h.h. op t. ansigtet h.h. på tr.

Trommeslag

Terapeut:

Trommeslag

Sangtekst

mor havde sagt at svømning var sss sundt vikkedi vikk. vikk. vikkedi vumvum vej vikk. vikk. vikk. vikk. vumvum vej

Mus. par.

Stacc. leg. stacc. leg. stacc. Stacc.+acc. rit. leg. stacc.+acc. rit. leg.

mp mf mf mp mf

Kropsbev.

o.krop frem løfter begge tr. m/ begg. hæ. om tr's kant

tr. m/ fingers rører tr. m fingers. hænder begg. h. tr. (langsomt) mod højre tr. op til højre tr. lige tr. op til tr. på knæ

mod barnet mave væk tilbage forovrb. (oprejst) o.kr. til hø retter sig op venstre igen

1 episode 5

01:06 01:08 01:10 01:12 01:14 01:16 01:18 01:20 01:22 01:24 01:26

Klient C:

Blikretning

tr. + tp's

tp's

tp + tp's

tr. + tp's

(tr.) hænder tp tr. hænder tr. hænder hænder

Ansigtsudt.

"neutralt"

smiler

Kropsbev.

begg. hæ. på tr. skindet + hoppebevægelse løfter hurtige

hæn. på læner sig ind over tr. + hæn. hviler v. h-flade opad v.h. begg. hæ. tager fat fingerspidserne lægger v.h. arm-

tr's kant sætter sig på knæene på lårene på lårene i tr's kant på tr.skindet over tp's h.h. bev.

Trommeslag

Terapeut:

Trommeslag

Sangtekst

de tre små fisk de svømmede rundt deres havde svømning var sundt nu ska' jeg fortælle de tre små fisk der nær

for mor sagt at om

Mus. par.

Stacc. stacc. p leg. stacc.

mp p mf

Kropsbev.

v.h. holder i tr's kant. H.h. tr. begge løfter h.h. tr. (begge hæ. tr.) hæn + o.kr. begg.

på det yderste af tr.skindet hæn. tr. h.h. (v.h. om højt lø. bev. frem hæt

nikker m hoved tr's kant) mod tr.

1 Episode 7

01:28 01:30 01:32 01:34 01:36 01:38 01:40 01:42 01:44 01:46 01:48

Klient C:

Blikretning: tp + tp's tr + tp's tp's tr. + tr. + tp's hæn. tr. tp's hæn. tp

Ansigtsudt: "neutr." smiler lille smil stort sm. åben m.

Kropsbev. (hurtige hæn. v.h. fører hurtige hoppebev. hæn. løftet v.h. ét hæn. tar' v.h. hæn. løftet små slag hæn. løftet hurtige armbev. stille tp's h.h. armbev. ind mod kr. slag mod tp's hæn. to tr. + ind til kr. m/ v. pege- + ind til kr. armbev. i luften i luft. mod tr. i luften maven mod tr. slag finger luften Trommeslag

Trommeslag

Sangtekst: var -net på fiske- handlens de tre små fisk de sss svømmede for deres mor havde at sss svømning vikk.vikk. hav disk rundt sagt var sundt

Mus. par. leg. stacc. leg. stacc. leg. stacc. rit. Mp mf f mf f mp mf mp

Kropsbev. (tr. begg. hæn) hæn + o.kr. (tr. be. hæn + hæn + o.kr. tr. begge v.h. holder tr. slag midt hæn. (oprejst højt bev. ind løft m.l. slag) bev. ind hænder. h.h. trommer tr. m/ f.spidserne på tr. om tr's over tr. oprejst men lidt foroverbøjet kant

1 Episode 8

01:50 01:52 01:54 01:56 01:58 02:00 02:02 02:04 02:06 02:08 02:10

Klient C:

Blikretning: (tp) tr. tp's hæn. tr. + tp's hæn.

Ansigtsudt: smiler "neutral"

Kropsbev. hæn. hurtige (h.h. på kanten drejer hovedet v.h. hviler fingrene fat i armbev. et tr.skindet - til v. efter tr. v.h. et v.h. to hæn. i på gulvtr. på h.h. tr's kant i luften v.h. i skødet hæn. løftet slag slag skødet h.h. i skødet bevæger sig Trommeslag

Trommeslag

Trommeslag

Sangtekst: vikk.vikk.vm.vm. vej vikk. vikk.vikk.vikk. vm.vm. vej de tre små fisk svøm- rundt deres havde sagt at de mede for mor

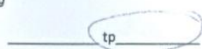
Mus. par. acc. leg. stacc. rit. leg. stacc. Mp mf mp

Kropsbev. tr. langsomt tr. op til ven. tr. lige tr. langsomt op tr. op til højre (tr. lige) tr. m.h.h. tr. begg. hæn. tr. m f.spidserne mod venstre o.kr. til ven. o.kr. lige mod højre o.kr. op til h. (o.kr. lige) små nik m/ hoved hov + o.kr. (begge hæn. om tr's kant) tr. hviler på tp's knæ + gulv lænet frem

02:12 02:14 02:16

Klient C:

Blikretning



Ansigtsudt.

smiler

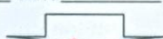
Kropsbev.

h. hånd

fører tp's

v.h. i tr

Trommeslag



Terapeut:

Trommeslag



Sangtekst

sss svøm- var sundt

ning

Mus. par. leg.

stacc

mf

Kropsbev.

slag be.

hæn. (midt)

(fremadlænet)

Bilag 13.5: Illustration af mønstergeneralisering af Case A

1. sektion 2. sektion

00:00 00:02 00:04 00:06 00:08 00:10 00:12 00:14 00:16 00:18 00:20

Klient A:

Stemmelyd Æhh-æhh (lyd)

Hovedretning Mod tp. kigger ned på trommen mod tp. mod trommen mod tp.

Kropsbevægelse Står op sætter sig ned på knæene glider lidt frem sidder stadig på knæene

Bevæger armene en arm Bevæger armene

Tromme VIVACE/F

Terapeut:

Guitarakk.

Mus. parametre MF

(generelt 'rubato')

Sangtekst Du ska' Du ska' tromme hvis du du ska' tromme hvis du

er i godt hu -mør er i godt hu

Stemmelyd

Ansigtstudtryk Smiler samler læberne Smiler åbner mun-

den højt op

Kropsbevægelse (Sidder på knæene med guitareren hvilende på den ene lår (hele klippet)) Nikker m hovedet

Kroppen/hovedet er let foroverbøjet

Blikretning på barnet

3. sektion 4. sektion

00:22 00:24 00:26 00:28 00:30 00:32 00:34 00:36 00:38 00:40 00:42

Klient A:

Stemme Æhh-ii griner griner Æh-ah

Hovedretn. Bukker hovedet bagud mod tp. mod trommen mod tp. bukker hovedet bagud mod tp.

Kropsb. bevæger armene bevæger armene fingrene op

Tromme VIVACE/F

Terapeut:

Guitarakk.

Mus. Par. mf acc. F f/ presto

Sangtekst -mør Du ska' tromme hele dagen

Stemmelyd æhh-ii

Ansigtstu. Samler læberne åbner mun- samler læberne tæt synger Åbner munden højt mindre åbning synger

den højt op går "store øjne" smiler derefter stor smiler

Kropsb. Tager hovedet hoved/krop mere frem Ho/overkrop oprejst læner hoved krop lidt tilbage

lidt tilbage let fremadbøjet - hagen lidt tilbage frem sidder helt stille

Blikretn. (Fortsat på barnet)

(Session 4, fortsat)

00:44 00:46 00:48 00:50 00:52 00:54 00:56 00:58 01:00 01:02 01:04

Klient A:

Stemme

Hovedretn. Ned mod maven mod tp. mod trom. mod tp. Griner

Kropsb. læner sig langsomt ind over (oprejst + sidder på knæene) "alm." til acc. (stadig på knæene)

i munden tr. v. 1. slag, derefter oprejst fingre til mund armbevægelser

Tromme

Terapeut:

Guitarakk.

Mus. Par.

Sangtekst

Stemmelyd

Ansigtst.

Kropsb.

Blikretn. (fortsat på barnet)

ff/acc. mf acc. Deuts. mf

så det høres du ska' tromme hvis du er i godt humør

synger synger Åbner mun- samler læberne synger Åbner

den højt op. tæt sammen smil munden

hoved lidt frem hovedet h. lidt

(sidder ellers stadig stille) lidt tilbage h. tilbage frem

på guitar-grebet på barnet

01:06 01:08 01:10 01:12 01:14 01:16 01:18 01:20 01:22 01:24 01:26

Klient A:

Stemme

Hovedretn. Ned mod maven mod tp. ned mod tp. ned mod trommen mod tp. mod tr.

Kropsb. (løfter armene højt inden (sidder stadig på knæene))

Hurtige armbevæ. 1. slag - derefter hurtige armbevæ.

Tromme

Terapeut:

Guitarakk.

Mus. par.

Sangtekst

Stemmelyd

Ansigtst.

Kropsb. (h. fortsat frem)

Blikretn. (fortsat på barnet)

ff/vivace ff/viv.

f/ presto p/legato ff (vinforzando)

tromme hvis du du ska' tromme hvis du er i godt hu

synger synger synger

Smiler åbner munden højt ne tæt åbner m. højt

både overkroppen lidt tilbage lidt frem lidt tilbage hoved frem h. lidt tilbage hoved frem mere frem lidt tilbage

og hovedet frem

på guitar-grebet på barnet

(4. sektion fortsat)

01:28 01:30 01:32 01:34 01:36 01:38 01:40 01:42 01:44 01:46 01:48

Klient A:

Stemme _____ griner _____ griner _____

Hovedretn. _____ mod tp. _____ mod trommen _____ op _____ mod tr. _____ mod tp. _____ ned mod trommen _____ mod tp. _____

Kropsb. _____ læner sig ind over tr. (Oprejst + sidder på knæene) _____ 1. slag langsomt > s& acc. _____

Tromme _____ hurtige armbevæ. _____ armbev. Lænet indover tr. _____

Terapeut: _____

Guitarakk. _____

Mus.par. _____

Sangtekst _____ -mør _____ du ska' _____ tromme hele _____ høres _____ helt _____ du ska' _____

Stemmelyd _____

Ansigtssu. læberne synger _____ (sidder helt stille, kun øjenbevægelser) synger _____ synger _____

(formet) som O, smiler _____ åbner munden højt _____ smiler _____ åbner m. højt, lidt højt, meget højt op _____ smiler _____

Kropsb. _____ helt frem m hoved og _____ retter ryggen _____ hoved og overkroppen frem _____ lidt tilbage _____ hoved og overkr. frem _____

Overkroppen _____ (tilbage) _____

Blikretn. (fortsat på barnet) _____

01:50 01:52 01:54 01:56 01:58 02:00 02:02 02:04 02:06 02:08 02:10

Klient A:

Stemme _____ ih-oh-ih _____

Hovedretn. _____ mod tr. _____ mod tp. _____ mod tr. _____ mod tp. _____ mod tr. _____ mod tp. _____ mod tr. _____ mod tp. _____

Kropsb. Sidder oprejst _____ læner sig ind over tr. _____ oprejst _____ læner sig ind over tr. _____ oprejst _____ læner sig ind over tr. _____ oprejst _____ læner sig ind over tr. _____ oprejst _____

Hurtige armbevæ. _____

Tromme _____

Terapeut: _____

Guitarakk. _____

Mus.par. _____

Sangtekst _____ tromme hvis du _____ humør _____ du ska' _____ tromme hvis du _____ -mør _____ du ska' _____

Stemmelyd _____

Ansigtssu. åbner munden _____ synger _____ åbner m. _____ synger _____ ansigt ikke synligt _____ smiler, let _____ synger _____ åbner m. _____ synger _____

højt op _____ smiler _____ højt op _____ smiler _____

Kropsb. h. /overkrop tilbage _____ h. /overkrop frem _____ tilbage _____ frem _____ tilbage _____ frem _____ tilbage _____

Blikretn. (fortsat på barnet) _____

8. sektion **19. sektion**

02:56 02:58 03:00 03:02 03:04 03:06 03:08 03:10 03:12 03:14 03:16

Klient A:

Stemme æh-oh-uhm hihi

Hovedretn. højre mod vindue_ over h. skulder_ fremad_ mod tp_ ned mod maven_ mod tp_ mod tr_ mod tp_ mod tr_

Kropsb. peger m v. hånd (oprejst, sidder på begge knæ) løfter armene over
armbev. på noget bag tp. hovedet + lader over
kroppen falde frem

Tromme h u h u h u h u g ff/mute/ato

Terapeut: ff/viv ff/mute/ato

Guitarakk. ff/viv ff/mute/ato

Mus.par. ff/viv ff/mute/ato

Sangtekst hvis du er hu_ mør_ du ska' trøkke_ hvis du
i godt hu_ er i godt

Stemmelyd hu_ mør_ du ska'

Ansigtssu. synger åbner munden højt samlar læberne langsomt åbner munden synger åbner mun- "trutmund" synger
Smiler høj "store øjne" smiler højt m/ lille åbning smiler a. ikke synligt

Kropsb. tilbage_frem h./overkr.tilbage_frem tilbage_frem tilb_frem_tilb_frem_tilb

Blikretn. (fortsat på barnet) på grebet_ på barnet

10. sektion **11. sektion** **12. sektion**

03:18 03:20 03:22 03:24 03:26 03:28 03:30 03:32 03:34 03:36 03:38

Klient A:

Stemme humh-rih griner højt

Hovedretn. ned i gulvet/trommen mod tp_ mod trommen_ mod tp_ mod trommen_ mod tp_

Kropsb. løfter armene over løfter armene over
hovedet + lader over ligger sig på maven oven på tr. oprejst, sidder på knæene
kroppen falde frem Slår m benene i gu.

Tromme ff/mute/ato Hurtige armbev.

Terapeut: ff/mute/ato ff/viv

Guitarakk. ff ff

Mus.par. ff ff

Sangtekst hu- mør_ du ska' tromme så det høres du ska'
hele dagen helt til Skagen

Stemmelyd hu- mør_ du ska' tromme du ska'

Ansigtssu. smiler lille smil synger lille smil lille mundbev. Synger åbner mun- "trutmund" m/
Synger (sidder helt stille, øjenblink) smiler den højt lille åbning

Kropsb. frem tilbage m h. og overkr. (oprejst) lidt frem (sidder stille) tilbage frem_tilb.

Blikretn. (fortsat på barnet) på grebet_ på barnet

03:40 03:42 03:44 03:46

Klient A:

Stemme

Hovedretn. (mod tp. fortsat)

Kropsb.

1. slag langsomt - så acc. armb.

Tromme

Terapeut:

Guitarakk.

Mus.par.

Sangtekst

Stemmelyd

Ansigtssu.

Kropsb.

Blikretn. (fortsat på barnet)

b h v h v h v h
morando acc. viv.
mp f

morando
mp
viv
f
morando

tromme hvis du er
i godt humør

synger åbner m.
Smiler højt

frem tilbage frem
* Δ x

6/

Bilag 13.6: Horizontal analyse af Case A

(7.3) Horisontal analyse af Case A

Beskrivelse
Episode 1; Start (00:00-00:08) Tp sidder på gulvet på knæene med fødderne under sig og guitaren hvilende på det ene knæ. Kroppen og hovedet er let foroverbøjet. Tp sidder med front mod kameraet. A står op og kigger sig om i det lille musikterapilokale. Tp smiler og synger ”du ska”. Først efter tp spiller to akkorder, sætter A sig hurtigt ned til en oceantrum, der ligger på gulvet. A sidder på knæene med fødderne under sig og lidt mellemrum mellem benene. Han sidder i højre side af kameravinklen med ryggen til og med tp på sin venstre side.
Episode 2; Samspillets grundform: Jeg spiller, når du spiller (00:09-00:21) Samspillet begynder i en fast form, hvor tp synger optakten ”du ska” uden guitarakkorder og efterfulgt af en pause, indtil A trommer på oceantrommen. Når A trommer, synger tp og spiller guitarakkorder et splitsekund efter. Når A stopper – stopper tp. 00:17, i en lang pause, nikker tp med hovedet i retningen af A. A begynder at tromme, og tp spiller/synger efterfulgt af, at tp åbner munden højt op.
Episode 3; A laver en stemmelyd i pausen – tp ”svarer” (00:22-00:25) A bukker hovedet bagud og siger ”Æhh-ii”. ½ sek. efter siger tp også ”æhh-ii”, hvorefter tp åbner munden højt op og tager hovedet lidt tilbage.

Tolkning
Kommentar: (Jeg havde søgt at placere trommen på gulvet, så A kunne ses i profil på videooptagelsen. Da han satte sig med ryggen til, ville jeg imidlertid ikke flytte kameraet, da A meget let afledes – særligt af elektronisk udstyr). Når tp ikke forklarer, hvad der skal til at ske verbalt, men i stedet blot begynder at synge, sker det muligvis ud fra erfaringen om, at verbalisering ikke nødvendigvis er den bedste måde at formidle tp’s budskab. Samtidig virker det som om, at tp forventer, at A vil sætte sig til oceantrommen, hvis tp starter på optakten. At A hurtigt sætter sig, når tp spiller startakkorderne vidner om, at han kender samspillet(jf. udvælgelse af klippet).
Tp ’spejler’⁵⁵ A’s trommespil ved at spille, når A spiller og stoppe, når han stopper. En mulig forklaring er, at tp har erfaret, at A bemærker tp’s spejlinger og genkender dem i sine egne udtryk. I betragtning af, at tp og A kun har prøvet samspillet én gang før i den forrige session, virker A ret bevidst om, hvordan han kan ”styre” samspillet gennem sit trommespil. Når tp vælger at indtage så tydelig en følgerrolle, kan det ske ud fra erfaringen om, at A bedst bevarer opmærksomheden som leder af samspillet. Tp’s nikkebevægelse med hovedet kan anses for en tydelig gestikulation af, at det er A’s tur. Den åbne mund kan ligeledes tolkes som overraskelse, forventning eller afventende som ”hvad nu?”
Kommentar: (A og jeg har tidligere haft samspil, hvor A sagde en lyd, og jeg efterfølgende imiterede lyden). Tolkning: Når tp imiterer A, kan det opfattes som ”svar” på, at tp har hørt hans lyd. Derefter åbner tp munden op, hvilket kan tolkes som en opfordring til at fortsætte samspillet.

⁵⁵ Spejler = Kvaliteten og varigheden af A’s spil (vi spiller på hvert sit instrument) samt at jeg synger, når A trommer.

Episode 4; Grundformen fortsætter (00:26-02:11)

A kigger ned mod trommen, Tp's hoved/krop er let fremadbøjet – læberne er tæt samlet og tp gør "store øjne". A kigger mod tp og trommer skiftevis med armene. Imens læner tp sig yderligere frem og synger/spiller og smiler. A bukker hovedet bagud. Tp synger "du ska" efterfulgt af en åben mund, oprejst overkrop og tilbagepresset hage, hvorefter A griner og kigger over mod tp. A griner igen – tp mindsker mundåbningen og læner hovedet frem, hvorefter A trommer. Tp laver, hvad der herefter vil blive kaldt "de tre sss'er"; synger, spiller, smiler. Tp retter kroppen lidt tilbage og sidder helt stille. Imens siger A en lyd æh-ah, holder fingrene op til munden og kigger ned mod maven. 00:46 kigger A igen på tp, som tager hovedet lidt frem.

00:50 indfører A en variation, som består af ét tøvende/langsomt slag på trommen med begge hænder, hvor han læner sig ind over trommen, efterfulgt af *acc.*/hurtige slag med hænderne skiftevis. Tp sss et splitsekund efter. (Dette forekommer igen 01:28, 01:46, 02:20 og 03:39). Når A holder op med at tromme, kigger han op på tp. Tp tager hovedet lidt tilbage og synger "du ska", og A griner, hvorefter han tager fingrene op til munden. Tp åbner munden højt op – samler læberne tæt sammen – smiler, hvorpå A trommer *accelerando* og tp tager hovedet frem og sss *acc./descresc.*

01:16; A løfter armene højt inden første slag efterfulgt af hurtige armbevægelser. Imens sss tp (fremoverbøjet). A vender hovedet i retningen af tp. 01:19; Tp synger første stavelse i det sidste ord i sætningen "hu_____" og åbner munden højt op, mens tp tager hovedet lidt tilbage. Hovedet tages frem og læberne samles tæt – (01:24) hovedet tages yderligere frem, mens tp åbner munden højt op – tp tager hovedet lidt tilbage.

Tp's kropsholdning kan tolkes som et tegn på, at tp er parat, mens de store øjne, ligesom den åbne mund, kan ses som et udtryk for 'afventende forventning'. Når tp synger "du ska" kan det opfattes som en optakt til samspillet, men det kan også anses for en måde at fastholde A i samspillet med tanke på hans vanskeligheder ved opmærksomhed og hans ubegrænsede indtag af auditive og visuelle stimuli. A reagerer med grin på tp's gestiske og mimiske udsving, hvilket tyder på, at A registrerer dem som "overdrevne" og dermed humoristiske. Tp's brug af smil gennem meget af klippet indikerer ligeledes, at de er i gang med noget, som tp har positive forventninger til. Smilet kan også anses som en form for anerkendelse. At tp sidder helt stille, anses for at være en tydelig måde at vise, at "jeg venter på dig". Da A har flere sanse-forstyrrelser, som bl.a. påvirker hans følesans, kan hans "æh-ah"-lyd og den efterfølgende bevægelse med fingrene op til munden, kan tyde på, at det gjorde "ondt" i hans fingre.

A indfører en variation af de almindelige hurtige *staccato* trommeslag. Dette viser, at A delvist er i stand til at variere sine slag, og kan samtidig forklares med, at han forstår det humoristiske i det fælles samspil. Det tøvende slag med den langsomme bevægelse kan tolkes som, at A forsøger at "snyde" tp's forventninger. A kigger op mod tp efter sin intervention, hvilket godt kan tyde på, at han forsøger at aflæse tp. At tp efterfølgende tager hovedet tilbage og synger optakten kan ses som et svar på, at tp er med og synes, det er sjovt. A griner, og tp tager det tilsyneladende som et tegn på, at tp skal indføre mere dramatik, så tp åbner munden højt.

A kigger ned mod trommen, hvorefter han 01:28 laver effekten med ét tøvende slag og nogle hurtige slag. Imens læner tp hoved og overkrop langt frem og sss. A kigger mod tp. Tp synger ”du ska”, mens ryggen rettes, munden åbnes og tp sidder helt stille, foruden blink med øjnene. A kigger ned mod trommen – tp læner hoved og overkrop frem igen. 01:37; A læner sig ind over trommen og spiller, mens tp sss. A vender hovedet i retningen af tp. Tp tager hoved og overkrop tilbage og åbner munden højt op – A begynder at grine. Tp laver mundåbningen lidt mindre og laver en grine-lyd ”hah” – efterfulgt af en meget åben mund igen. 01:43; A griner igen.

01:46; A kigger ned i trommen og laver variationen med ét tøvende slag efterfulgt af hurtige slag. Tp læner hoved/krop frem samt smiler og synger/spiller også første ord ”høres” tøvende og resten *accelerando*. A kigger mod tp, som synger ”du ska”, efterfulgt af en meget åben mund og overkrop/hoved lænet tilbage. A har hovedet rettet mod trommen – så mod tp.

02:02; A kigger mod tp og siger en stemmelyd; ih-oh-ih (abe-lyd), og tp svarer nærmest før A er færdig; ih-oh-ih-ih, mens tp smiler og har let åben mund.

02:04; A læner sig ind over trommen/kigger mod trommen og laver hurtige slag, mens tp sss. A kigger mod tp og tp åbner munden højt op (hu ____). A kigger mod trommen, læner sig ind over den og laver hurtige slag – kigger op på tp, mens tp læner sig frem og sss (-mør__). Tp retter overkrop/hoved lidt tilbage og synger ”du ska” efterfulgt af en åben mund.

Episode 5; A laver stemmelyd i pausen – tp ”svarer” ikke (02:12-02:19)

A laver stemmelyd; ih-oh-oh-ih-ih og har hovedet rettet mod tp, mens tp forbliver helt stille. Tp læner overkroppen frem – A kigger ned mod trommen –tp lukker munden langsomt til let åben. Tp læner hoved/overkrop længere frem.

At A trommer uden at kigge op mod tp, kan tolkes som en erfaring og forventning om, at tp er med ham.

Tp’s måde at sidde helt stille, forstærker tilsyneladende pauserne. I tråd med tidligere tolkninger, må tp have erfaret, at A registrerer tp’s fastfrosne mimik/gestik og ser det som en spændingseffekt, han kan udløse.

Når tp laver en grine-lyd efterfulgt af den meget åbne mund, kan det tolkes som et forsøg på at forstærke det humoristiske i øjeblikket, men igen kan det også ses som en ”fastholdende” af A’s opmærksomhed ved samspillet. (Holder fast på det, de er i gang med).

Når A efterfølgende driller med sit tøvende slag, viser han, at han også kan forstærke humoren. Efterfølgende reflekterer tp også det tøvende gennem sangen. Dette kan være for at tydeliggøre, hvad tp oplever, A laver, og at tp oplever det som værende sjovt. Når A kigger op på tp efter at have spillet, afventer han formentlig optakten ”du ska”, som tp efterfølgende synger. Dette vidner om en klar forventning til tp’s handlinger gennem samspillet.

(Det virker tilsyneladende, som om, at tp forsøger at imitere A, men i stedet kommer tp til at afbryde ham. Det er vanskeligt at sige om det er tp’s intention eller et tegn på manglende timing. Samtidig smiler tp, hvilket kan forstås som anerkendelse. A fortsætter med at tromme efterfølgende, hvilket kan tyde på, at han ikke har opfattet tp’s svar som en decideret afbrydelse).

Igen har den åbne mund en dramatisk spændingseffekt, som venter på at blive udløst.

Da tp de andre gange, A har lavet en stemmelyd, generelt har svaret ham, må tp’s stilhed og fastfrosne stilling betragtes som et (bevidst eller ubevidst) valg. En mulig tolkning er, at tp anser A’s stemmelyd som en form for afledning, og at tp ved at svare, fjerner hans opmærksomhed fra samspillet. Når tp læner sig frem, kan det tolkes som, en tydelig gestikulation af, at tp afventer A’s udspil.

Episode 6; Grundformen fortsætter (02:20-02:33)

A laver variationen med ét tøvende slag i *mf* efterfulgt af *acc.*/hurtige slag i *ff*, og tp smiler + synger/spiller ordet ”tromme” tøvende efterfulgt af *acc.* tempo og *cresc.*, mens overkroppen er lænet frem (A kigger mod tp). Tp tager overkroppen tilbage, så frem – og sidst så langt tilbage at tp’s ansigt ikke er synligt. 02:27; A kigger ned mod trommen, hvorefter tp’s mund er synlig og let åben. Tp laver en hurtig bevægelse frem med overkrop/hoved og synger ”du ska”. Et splitsekund efter drejer A hoved/krop mod tp, griner og laver hurtige trommeslag. Tp sss og tager derefter hoved og krop tilbage.

Episode 7; Første variation – A trommer uden optakt (02:34-02:55)

A griner igen. (Han har ændret sin siddestilling en smule og sidder nu kun på højre knæ og med venstre fod i gulvet). Tp åbner munden højt op og holder pause sammen med A (uden at synge ”du ska” umiddelbart efter forrige sætning i sangen). A griner. 02:39; Han trommer derefter uden tp’s optakt *decresc.*, og tp sss ”du ska tromme hvis du er i” samtidig med A’s trommespil. A griner. Tp retter overkrop/hoved langt tilbage, så ansigtet igen ikke er synligt. A vender tilbage til den oprindelige siddestilling på begge knæ med fødderne ind under sig. 02:45; Tp åbner munden højt op og laver store øjne, mens overkrop/hoved lænes frem. A har hovedet rettet mod trommen. 02:47; seks sek. efter sidste trommesekvens, samler tp læberne, synger ”godt” og åbner efterfølgende munden højt. A trommer, mens tp læner sig frem og sss ”humør”. A griner igen – denne gang griner tp med ham. A begynder hurtigt at tromme igen, hvorefter tp igen synger ”optakten” som en del af den alm. tekst, mens tp’s krop/hoved er fremadbøjet.

A forsøger igen at drille tp’s forventninger, og tp reflekterer igen hans tøvende slag.

Tp’s hurtige bevægelse kan igen anses for en spændingseffekt. A fanger temposkiftet og reagerer ved grin og hurtige trommeslag.

A fanger tp’s overdrivelse i gestikken (i slutningen af episode 6), ved at tage hoved og krop tilbage efter interventionen, og han reagerer ved et grin.

Tp laver en afvigelse ved at åbne munden højt op, uden at synge optakten, som normalt er i grundformen. A reagerer med grin og trommer derefter, og tp følger trop. A griner igen. Tp’s handlinger og A’s reaktion herpå, kan tyde på, at begge kender samspillet godt, og at tp handler som tp gør, for at fremkalde A’s grin.

Tp overdriver derefter igen med tp’s gestik efterfulgt af den fastfrosne statiske mund og store øjne og en fremadlænet position, hvilket i henhold til udvælgelseskriterierne for klippene, kan ses som en måde at fastholde A’s engagement i samspillet.

Det er vanskeligt at sige præcis, hvad der er, der får A til at grine. Måske er det fordi, der er sket en variation i grundformen, hvilket kan skabe mere spænding og uvished i samspillet. Måske er det fordi, samspillet er blevet så tydeligt for begge parter. Herved har begge parter let ved at aflæse den andens udspil som meningsfuldt i konteksten og kan opfatte humor i udspillet (jf. det fælles grin).

Episode 8; A laver stemmelyd i pausen og peger – tp svarer ikke og vender sig ikke om (02:56-03:07)

A laver stemmelyden; æh, oh, uhm (lyder igen som abe-lyde) og peger på noget med venstre hånd bag ved terapeuten. Tp åbner munden højt og læner sig tilbage – så frem. 03:00; A vender hovedet mod vinduet på hans højre side – tp samler læberne langsomt – A kigger over sin højre skulder.

Tp åbner munden højt, laver store øjne og hvisker ”hu _____” – 03:04; A kigger fremad og gnider sig i højre øje, hvorefter han vender sig i retningen af tp og trommer. Tp sss (stadig fremadlænet).

Episode 9; Anden variation – A løfter armene dramatisk og lader sig falde dramatisk ind over trommen for hvert slag (03:08-03:19)

(A har stadig hovedet i retningen af tp). Tp tager overkrop/hoved tilbage og synger ”du ska”, hvorefter munden åbnes højt op. A kigger ned mod maven – tp bevæger overkrop/hoved frem og laver en ”trutmund” med en lille åbning, og bevæger sig tilbage. 03:12; A siger hiii (grinelyd) kigger mod tp, samtidig med han løfter armene over hovedet og lader kroppen falde ind over trommen, så begge hænder rammer trommeskindet samtidigt. Imens læner tp sig frem og sss ”tromme”, kun med to akkorder. A løfter igen armene (tp holder pause med guitaren, læner sig tilbage og synger ”hvis du”) og lader kroppen falde ind over trommen. Når A rammer trommeskindet med begge hænder, læner tp sig igen frem og synger ”er”, samtidig med et guitaranslag. I pausen, hvor A igen løfter begge hænder over hovedet, synger tp ”i”, og ved selve slaget, 03:16, sss tp ”godt” (kun et guitaranslag), mens tp igen er fremadlænet. (Undervejs kigger A skiftevis på tp og på trommen med 1 sek. varighed). I pausen, hvor A igen løfter begge hænder over hovedet, synger tp ”hu-”, og ved selve slaget sss tp ”mør” samtidig med tre anslag.

A kigger i retningen af gulvet/trommen. Imens sidder tp helt stille og oprejst/tilbage, kun med øjenblink og et lille smil.

Igen må tp’s manglende respons, på at A siger en lyd og peger, være et valg, da tp så tydeligt nærmest ignorerer det. I stedet åbner tp munden som tegn på forventning til, at samspillet fortsætter.

A virker til at blive afledt af noget uden for vinduet – måske en lyd. Igen kommenterer tp ikke det, A hører eller ser. Sandsynligvis handler det, som tidligere skrevet, om, at tp har erfaret, at det fjerner A’s fokus, hvis tp følger ham, når han afledes. Tp’s hvisken kan tolkes som lokkende – og igen en spændingseffekt, som tp må have erfaret, at A opfatter og responderer på.

Eftersom tp fortsætter, selvom A kigger ud ad vinduet eller kigger ned mod maven, hvilket kunne tolkes som en mulig afvisning, må tp have erfaret, at A’s skift i fokus ikke nødvendigvis er en afvisning af kontakten og samspillet.

Tp laver mundbevægelsen, som om tp skal til at synge ”tromme”. Dette kan betragtes som en opfordring til A, om at lave det næste træk, og må ske på baggrund af erfaringen om, at A fanger den mimiske opfordring. A fanger tilsyneladende opfordringen men vælger at drille tp’s forventninger og lave en dramatisk afvigelse med overdrivelse i bevægelserne. (Dramatik/overdrivelse kan sættes i forbindelse med tp’s tydelige gestiske og mimiske handlinger).

Gennem den dramatiske afvigelse kan vurderes, at A har en vis kapacitet til variation og bevidsthed omkring sine trommeslag og pauser imellem slagene, som ikke tidligere har været synligt i klippet. (Derudover er volumen i A’s spil dog generelt i *f/ff* gennem hele klippet med få undtagelser ved *cresc.* og *decresc.*)

Når A kigger på tp undervejs kan det tolkes som et forsøg på at aflæse tp’s respons.

Tp holder igen spændingsmomentet ved at sidde fastfrosset.

Episode 10; Pause – A ligger sig på maven over trommen, siger en lyd – tp er helt stille (03:20-03:23) A ligger sig på maven over trommen, mens tp stadig sidder helt stille. Han siger en lyd ”humh-rih” og lader derefter benene falde skiftevis mod gulvet. A kigger op mod tp.

Episode 11; Tp forsøger at vende tilbage til grundformen – A trommer ikke (03:24-03:31)

A sætter sig på knæene igen og kigger ned mod trommen. Tp synger ”du ska”, efterfulgt af et lille smil. Tp sidder lidt fremadlænet og uden at røre sig. A kigger op mod tp og ned mod trommen. 03:30; Tp slår en akkord an og hvisker tøvende ”tromme hele dagen”, samtidig med at A vender hovedet mod tp (indtil 03:44).

Episode 12; Tilbage til grundformen (03:32-03:44)

03:32; A spiller hurtige trommeslag med hænderne skiftevis. Imens sss tp ”så det høres helt til Skagen”, efterfulgt af ”du ska” (A griner højt). Tp læner sig tilbage og åbner munden højt op. 03:38 laver tp ”trutmund” med en lille åbning – læner sig frem og så tilbage. 03:39 laver A variationen med et langsomt og tøvende slag med begge hænder, efterfulgt af hurtige slag med hænderne skiftevis og både *crescendo* og *accelerando*. Tp spiller ligeledes første guitaranslag tøvende samtidig med, at tp synger ”tromme” og er fremadlænet, mens tp laver kortere anslog og *staccato* under A’s hurtige trommeslag. 03:43; Tp åbner efterfølgende munden højt op.

Det er vanskeligt at sige, hvorvidt A’s adfærd er et tegn på kedsomhed, at han har brug for en pause eller noget helt tredje. Efter som tp ikke reagerer på hans skift, kan det være ud fra erfaringen om, at han vender tilbage i samspillet, hvis han har lyst til det. Det virker som om, at tp tænker, at den bedste måde at engagere ham i samspillet er at være afventende og stille.

Næste gang tp synger ”du ska”, virker det næsten som spørgsmålet ”Skal vi fortsætte?” Når der tilsyneladende ikke kommer noget svar fra A, indsætter tp en spændingseffekt, hvor tp hvisker ordene tøvende. Dette står i kontrast til stederne med overvejende statisk volumen og virker til at fange A’s opmærksomhed, da han vender hovedet mod tp.

Tp laver igen mundbevægelsen, som om tp skal til at synge ”tromme” (opfordring til A, om at lave det næste træk), hvilket må ske ud fra erfaringen om, at A fanger den mimiske opfordring. A fanger igen opfordringen og vælger atter at drille tp’s forventninger og lave en dramatisk afvigelse (tøvende slag og så hurtige) med overdrivelse i bevægelserne.

Tp spejler/imiterer igen A’s tøvende slag