

Indholdsfortegnelse

Kapitel 1	4
Indledning og opstart	4
Opstartsprocessen	5
Infrastrukturmodellen bygges op	5
Opstart af individuelle forløb	6
Præsentation af børnene	7
Overvejelser før opstart af Gruppemusikterapi forløb	8
Forberedelse og opstart af gruppemusikterapiforløb	9
Infrastrukturmodellens relevans	9
Præsentation af Anfinn	10
Motivation og udvælgelse af deltager til undersøgelsen	10
Kapitel 2	12
Teori og litteratur gennemgang	12
Udsatte børn og unge i en systemisk forståelse.	12
Udsatte børn og unge - demografiske data	13
Delopssummering	15
<i>Musikterapi med udsatte børn og unge</i>	<i>15</i>
Musikterapi og institutionaliserede unge.	15
Musik terapi med misbrugte børn	16
Musikterapi og tilknytning	16
Gruppemusikterapi og Individuel musikterapi	17
Klinisk improvisation med målgruppen	18
Musik som agent for forandring	18
Delopssummering	20
<i>Tilknytning, Regulering og Deltagelse</i>	<i>20</i>
<i>I Gruppe</i>	<i>20</i>
Tilknytning	21
Regulering	22
Deltagelse i Gruppe	23
Opsummering af litteratur og teori gennemgang	23
Kapitel 3	25
Metode	25
Indledning	25
Menneskesyn og Behandlingssyn	26
Musiksyn	26
Begrundelse for valg af datakilder	26
Analyse af musikalske improvisationer	27
Udvælgelse af musikalsk materiale til analyse	29
Valg af analysemetoder	30
Valg af analysemetoder	32
Metode til Event Analyse	32
Rhythmic Figure	34
Metoder til Del Analyse:	34
Ikke-musikalsk forståelse af musikalsk analyse	35
Spørgeskemaundersøgelse	35
Triangulering	36
Opsummering	36

Et narrativt perspektiv	37
Kapitel 4	40
Analyse	40
Første Delnarrativ	42
Relevant information før sessionen (Datakilde 3)	42
Selve sessionen	42
2.session d. 27.8.2015	42
<i>Analyse af improvisation fra 2. session</i>	43
Begrundelse for udvælgelse af improvisation.	43
EBA Event Based Analysis	44
Syntaktisk musikalsk beskrivelse og nodeillustration	44
Begivenhed nr. 1	45
Begivenhed nr. 2	46
Begivenhed nr. 3	47
Kort opsummering	48
på første delnarrativ.	48
Andet Delnarrativ	49
Relevant information før sessionen	49
Selve sessionen	49
<i>Analyse af improvisation fra 5. session</i>	50
Begrundelse for udvælgelse af improvisation.	50
EBA Event Based Analysis	50
Syntaktisk musikalsk beskrivelse og nodeillustration	51
Begivenhed nr.1	52
Begivenhed nr. 2	53
Kort opsummering	54
på andet delnarrativ.	54
Tredje Delnarrativ	55
Relevant information før sessionen (Datakilde 3)	55
Selve sessionen	55
<i>Analyse af rekreativ øvelse</i>	56
Begrundelse for udvælgelse af rekreativ øvelse.	56
EBA Event Based Analysis	57
Syntaktisk musikalsk beskrivelse og nodeillustration	57
Spillereglen: Metronom	58
Kort opsummering	59
på tredje delnarrativ.	59
Fjerde Delnarrativ	60
Relevant information før gruppesessionen (Datakilde 3)	60
Selve sessionen	61
<i>Analyse af 3 Begivenheder</i>	62
Syntaktisk musikalsk beskrivelse og analyse med EBA	62
Begrundelse for udvælgelse af begivenhed nr. 1	63
EBA Event Based Analysis	64
Begrundelse for udvælgelse af begivenhed nr. 2	64
EBA Event Based Analysis	65
Begrundelse for udvælgelse af begivenhed nr. 3	66
EBA Event Based Analysis	66
Kort opsummering	67

på fjerde delnarrativ.	67
Femte Delnarrativ	68
Relevant information før sessionen (Datakilde 3)	68
Selve sessionen	69
<i>Analyse af improvisation</i>	69
Begrundelse for udvælgelse af improvisation.	69
EBA Event Based Analysis	70
Syntaktisk musikalsk beskrivelse og nodeillustration	70
Begivenhed nr. 1	71
Begivenhed nr. 2	72
Begivenhed nr. 3	73
Kort opsummering på	74
femte delnarrativ	74
<i>Sammenskrivning af resultater af de fem delnarrativer</i>	75
<i>Analyse af Datakilde 2</i>	76
Kapitel 5	79
Diskussion	79
Indledning	79
<i>Diskussion af resultater fra Datakilde 1</i>	79
Resultater	79
Diskussion	80
<i>Diskussion af resultater fra Datakilde 1A</i>	81
Første delnarrativ	81
Andet delnarrativ	83
Tredje delnarrativ	84
Fjerde delnarrativ	85
Femte delnarrativ	86
Plottet	88
<i>Triangulering</i>	88
Tilknytning og regulering	89
Kombinationen af individuel- og gruppemusikterapi og	91
Deltagelse i Gruppe	91
Aktiv engageret tværfaglig kontekst	92
Plottet	94
Kapitel 6	95
Metodekritik	95
Kapitel 7	97
Klinisk anvendelighed	97
Perspektivering	97
Konklusion	98
Litteraturliste	99

Kapitel 1

Indledning og opstart

Jeg mødte fem børn. De var alle tilknyttet det Færøske børneværn. Det var disse fem børn jeg fik lov til at arbejde med i min praktik. Det var disse fem børn, som langsomt, men med usvigelig sikkerhed flyttede ind i mit hjerte. De var mellem 11-14 år. Trods deres unge alder, havde de oplevelser med sig, som ingen børn burde udsættes for. De havde ar på sjælen. Som følge heraf havde de tillagt sig forskellige strategier til at kunne beskytte sig selv, passe på sig selv. Musikken var i meget høj grad min co. terapeut i disse forløb. Og gennem musikken viste disse børn en utrolig mængde ressourcer.

Disse fem børn hører til en målgruppe der i litteraturen bliver betegnet som "Udsatte børn og Unge". Det er en målgruppe der ikke er klart og tydeligt afgrænset. Der vil dog ofte være tale om børn med adfærdsmæssige, tilknytningsmæssige og sociale problematikker, som kan have behov for hjælp til at bearbejde emotionelt konfliktmateriale, samt behov for hjælp til at oparbejde, opdage og genfinde sociale kompetencer og iboende ressourcer. Den model som min praktik på Færøerne blev bygget op omkring, var inspireret af et ønske om at kunne tilbyde børnene både individuel musikterapi, samt et sideløbende gruppemusikterapi forløb. Inspirationen til modellen opstod i forbindelse med udarbejdelsen af litteraturreview på 8 semester. Her undersøgte jeg hvilke erfaringer der er med denne målgruppe i gruppemusikterapi. I et enkelt tilfælde (Austin 2007) stødte jeg på en model, hvor de unge i en gruppemusikterapeutisk forløb, blev tilbudt et sideløbende individuelt forløb. I de individuelle sessioner, kunne der ifølge Austin afdækkes nye sider af de unge, som i gruppesessionerne kunne være med til at nuancere gruppedynamikken. Den tryghed der blev opbygget i de individuelle sessioner, fungerede som en hjælp i gruppesammenhængen. Dette vakte min interesse. Kunne kombinationen af individuel- og gruppemusikterapi facilitere hinanden, så der kunne komme et større udbytte for den enkelte? Det var denne tænkning jeg var inspireret af, da jeg kom til Tórshavn, og blev tilknyttet Eind 10, en afdeling under det Færøske Børneværn, som administrerer modtagerafdeling, familieafdeling og tre børnehjem.

Opstartsprocessen

Infrastrukturmodellen bygges op

Jeg holdt indledende møder med ledelsen i Eind 10. Her deltog også Sanne Storm,¹ som i denne praktik var min gruppe supervisor. Ideen med at starte individuelle forløb op, og senere supplere med gruppemusikterapi, blev modtaget med stor interesse og åbenhed. Ledelsen i Eind 10 udvalgte fem børn i alderen 11-14 år som jeg skulle arbejde med i disse individuelle- og senere gruppemusikterapeutiske forløb. De fem børn præsenteres senere i kapitlet (s. 5). Musikterapi havde ikke tidligere været et tilbud i Eind 10 og der blev der afsat ressourcer der gjorde det muligt, gennem afholdte møder og omfattende mailudveksling med børnenes primære kontaktpersoner, at etablere et bredt tværfagligt samarbejde omkring børnene. Der blev afsat tid til at følge og hente børnene til og fra musikterapi, og tid til at reflektere sammen over børnenes udvikling, reaktioner og trivsel.

Herudover deltog jeg på personalemøder med det øvrige personale på børnehjemmet og en pædagog blev udpeget af ledelsen, til at være min primære kontaktperson og bindeled mellem mig og det øvrige personale, samt bindeled til ledelsen. Den samme pædagog deltog også i gruppemusikterapien da den startede. På den måde var strukturen omkring forløbene gennemsigtig, tydelig og samtidig kompleks. I kraft af denne struktur var det muligt at give børnene, pædagogerne og jeg selv en fornemmelse af sammenhæng. Det blev desuden muligt, at samle op på både de individuelle forløb, samt på kombinationen af de individuelle- og de mere komplekse gruppe terapi sessioner.

Følgende illustration er en oversigt over "infrastrukturmodellen". Musikterapien og musikterapeuten er placeret i midten. Herfra udgår en mængde pile som illustrerer de kommunikative processer, der har været i spil under forløbene. Det er kun de tre børn der endte med at deltage i det sideløbende gruppemusik-terapeutiske forløb, som er illustreret i "infrastrukturmodellen". Den grønne "person", til højre i modellen, er den person, som ledelsen havde udpeget som min primære kontaktperson til at videregive informationer fra musikterapien til de øvrige ansatte på børnehjemmet, samt til ledelsen. Hun var samtidig den person der deltog i gruppemusikterapisessionerne, og var primærkontakt til ét af børnene.

¹ Sanne Storm er cand. Mag og Ph.d. i Musikterapi ved Psykiatrisk Center ved Landssygehuset i Tórshavn

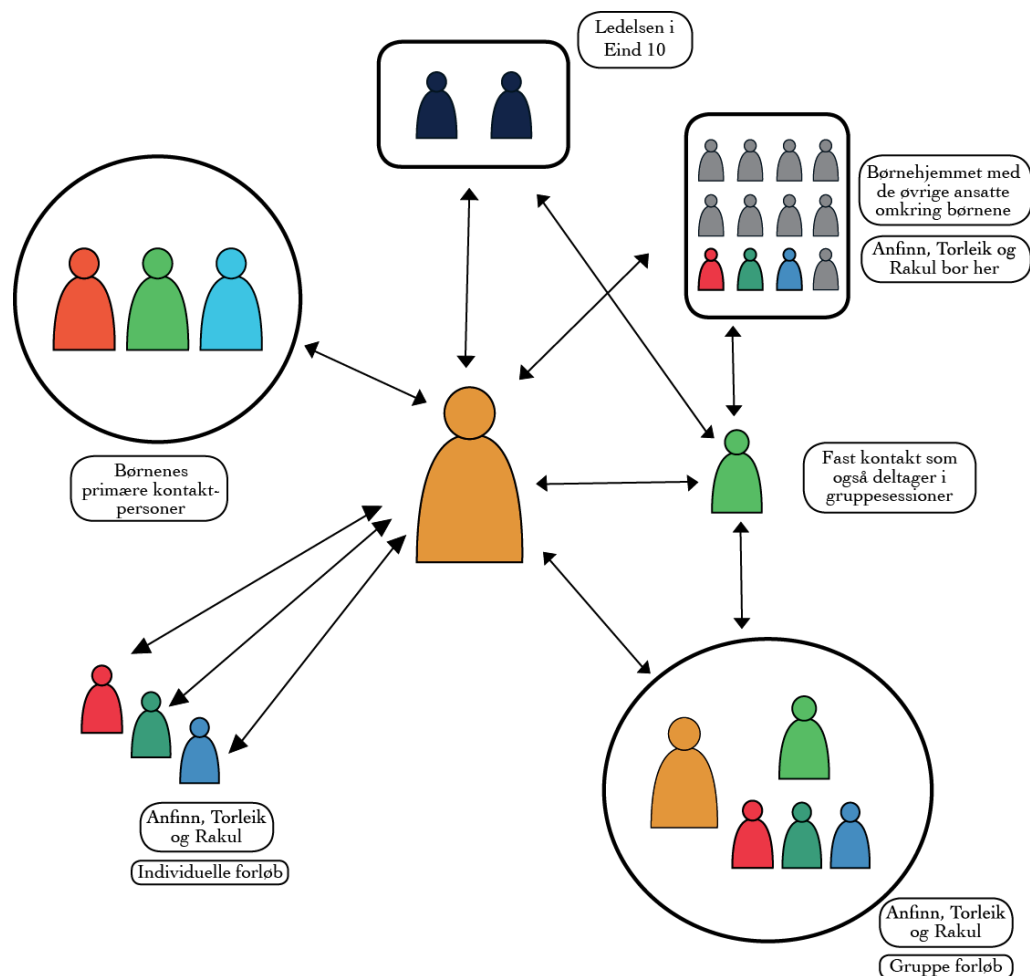


Fig. 1: "Infrastrukturmodellen" - de kommunikative processer.

Opstart af individuelle forløb

Jeg startede de fem individuelle forløb op Det var tanken at gruppen skulle sættes igang efter de to første individuelle sessioner, så jeg lige havde haft mulighed for at møde alle børnene først. Efter de to første individuelle sessioner, stod det klart for mig, at at så enkelt var det ikke. Det var meget sårbare børn jeg havde fået lov at arbejde med. Noget, der slog mig med disse børn, var, hvor lidt de responderede på cues som i min optik var tydelige og ikke til at misforstå. Cues til start og specielt stop, som i musikken kan forstærkes af et ritardando eller en harmonisk spænding, understøttet af et tydeligt kropssprog, fremkaldte oftest ingen reaktion hos dem. Det var som om deres tidlige samspil med turtagning ikke var modnet og derfor var den indforståede afkodning af start-stop signaler i musikken og gennem kropssprog, i starten oftest ikke til stede hos disse børn.

Det krævede 100% autentisk og terapeutisk nærvær at arbejde med disse meget sårbare børn, og jeg kom på et tidspunkt i tvivl om, hvorvidt det overhovedet var muligt, at jeg kunne overføre et sådant nærvær med flere på en gang

Det gik samtidig op for mig, at det ikke var muligt at samle alle fem børn i en gruppe, og at to af børnene, ifølge min og Sannes vurdering ikke ville kunne profitere af et gruppeforløb.

Præsentation af børnene

Jeg vil nu præsentere de fem børn som jeg arbejdede med i individuel musikterapi, og bevæggrundene for, at kun tre af disse fem blev samlet i et senere gruppemusikterapeutisk forløb.

- Ellis² på 13 år var lige flyttet fra familieafdelingen med sin mor. Hun var meget indelukket, og nægtede fra starten pure at skulle deltage i gruppeforløbet. Dette blev selvfølgelig respekteret, og vi fortsatte vores individuelle forløb.
- Niels på 11 år var lige kommet til modtagerafdelingen. Han var blevet fjernet fra sin mor. Han var utrolig omsorgssviget, og i musikterapien reagerede han meget ekspressivt og var til tider meget voldsom. Jeg kunne ikke lave aftaler om selv helt enkle spilleregler med ham, og han reagerede slet ikke på cues til start og stop. Vores sessioner var båret af leg og fantasi, samt meget udad reagerende musikalske forløb. Jeg besluttede, i samråd med min supervisor, at Niels ikke var klar til at deltage i et gruppeforløb. Jeg havde brug for at arbejde i dybde med ham, for at kunne tilbyde et rum med plads til at udtrykke sig så ekspressivt som han gjorde.

Til gengæld besluttede jeg, i samråd med Sanne Storm, at det ville være en god ide at give et tilbud om gruppeforløb samtidig med det individuelle forløb til de sidste tre børn som var Rakul, Torleik og Anfinn. Det var de tre børn der boede på samme børnehjem.

- Rakul på 11 år havde boet på børnehjemmet i 4 måneder. Både Rakul's plejeforældre og biologiske forældre er blevet skilt og de har en meget konfliktfyldt relation til hinanden. Rakul har i mange år stået i midten af dette slagsmål. Rakul vil gerne gøre alle de voksne omkring sig tilfredse og hun har svært ved at mærke sig selv. I terapien arbejdede jeg bl.a. med at

² Navne på børn og kontaktpersoner er i dette speciale ændret ift. at sikre anonymitet

Rakul, igennem musikken, fik mulighed for at få fat i sit eget udtryk, mærke sig selv og styrke sin jeg følelse.

- Torleik på 14 år har boet på børnehjemmet i 2 år. Han er meget lille af sin alder og er medicineret for ADHD. Han kommer fra et voldeligt hjem og har, siden han kom til børnehjemmet, haft mange vredesudbrud og raseri anfald. I den individuelle musikterapi havde Torleik en voksen med inde. Det var den pædagog, der i forvejen fulgte ham den pågældende dag. Da det skiftede meget hvem der fulgte ham, var der derfor mange af de ansatte på børnehjemmet, som oplevede at deltage i den individuelle musikterapi med Torleik. I de to første individuelle sessioner så jeg slet ikke Torleik's ansigt. Han gemte sig under sin hætte og responderede slet ikke på mine verbale henvendelser. I de to første sessioner var det kun gennem musikken, jeg havde kontakt til Torleik.
- Anfinn, som er specialets "hovedperson" bliver præsenteret på s. 7.

Overvejelser før opstart af Gruppemusikterapi forløb

Allerede i mine overvejelser om at tilbyde gruppemusikterapi sideløbende med de individuelle forløb, var der to modsatrettede opfattelser i spil.

- På den ene side: De kan komme til at fastholde sig selv og hinanden i fastlåste mønstre og forudindtagede opfattelser fra hverdagen, og herved kan de bringe uhensigtsmæssige relationelle reaktionsmønstre og konflikter med ind i terapien.
- På den anden side: Gruppemusikterapien kan give mulighed for en anden type interpersonel musikalsk samspil, og kan muligvis netop derfor være med til at løsne forudindtagede fastlåste mønstre. Nye erfaringer fra terapirummet kan overføres til deres livssituation og fælles hverdag uden for terapirummet.

De tre børn, Rakul, Torleik og Anfinn der skulle starte i et sideløbende gruppemusikterapeutisk forløb, boede på det samme børnehjem. De to drenge Torleik og Anfinn havde en meget problematisk relation. Rakul havde en begyndende relation til Torleik, som ofte blev mobbet og holdt uden for både i skolen og på børnehjemmet. Anfinn var blevet henvist til musikterapi før sommerferien, da personalet var ved at miste kontakten til ham. De oplevede, at det næsten var umuligt at fange hans interesse for noget som helst.

Kunne jeg gennem musikken samle denne gruppen i et samspil, der bevægede sig ud over de interpersonelle udfordringer og de individuelle problematikker?

Forberedelse og opstart af gruppemusikterapiforløb

I de individuelle sessioner med Rakul, Torleik og Anfinn arbejdede jeg meget forskelligt. Der var dog en overordnet struktur der gik igen, nemlig dét at skiftes til at bestemme, også kaldet din tur/min tur. Derudover arbejdede jeg med enkle spilleregler, med at lytte til musikken, til stilheden, og med helt basale cues til start/stop. De frie improvisationer udgjorde den største del af terapien, kun med Anfinn arbejdede jeg også rekreativt.

Det var først efter fjerde individuelle session, at jeg følte det var tid til at samle de tre børn i en gruppe. Jeg havde opbygget en relation til dem, der på dette tidspunkt syntes at være stærk nok til, at jeg kunne slippe den fulde opmærksomhed på den enkelte, og kunne sætte vores relation ind i en sammenhæng som en del af en gruppedynamik.

Elementerne: start/stop, din tur/min tur, samt at spille frie improvisationer var nogle af de elementer jeg bragte med ind i gruppesessionerne, og de vakte derfor genkendelse hos dem alle tre.

Før jeg går videre med at præsentere Anfinn og min problemformulering, vil jeg endnu engang rette blikket mod "infrastruktur modellen" (s...) og uddybe min forståelse af den relevans.

Infrastrukturmodellens relevans

Infrastrukturmodellen (s. 4) har været betingelsen for, at der kunne ske en udvikling i såvel individuel som gruppe terapi. For børnene blev set og hørt både individuelt og i gruppen. Modellen har sikret, at de voksne omkring børnene hele tiden har vidst, hvad der skete, og hvad de evt. kunne/skulle holde øje med. Og infrastruktur-modellen har, gennem det tætte samarbejde med børnenes primærpersoner, kunne give mig informationer, som kunne bekræfte mig i, om jeg var på rette vej i mit primært nonverbale arbejde med børnene. Modellen har været med til at synliggøre, at noget, der udspillede sig i terapien, måske kunne afspejles i en adfærd uden for terapilokalet. Kommunikationen omkring hver enkelt barn, har været med til at bygge et tæt samarbejde op, hvor de voksne omkring børnene har

været en del af forløbene og har fungeret som allierede i at få processen til at fungere.

Beskrivelsen af infrastrukturmodellen, som min praktik blev bygget op omkring, har bevidst fået en central plads i starten af dette speciale. Det har den for derigennem at styrke forståelsen hos læseren for de rammer, der har været omkring børnene og musikterapien, og styrke forståelsen af, at disse er et helt essentielt vilkår for terapien. Jeg vil i dette speciale sætte fokus på ét af de fem børn jeg fik lov til at arbejde med, spille musik med, og lære at kende, - nemlig 12 årige Anfinn.

Præsentation af Anfinn

Anfinn blev henvist til musikterapi, fordi man fra børnehjemmets side var bange for, at man var ved at miste kontakten til ham. Anfinn har boet på børnehjemmet i fem år. Følgende er et uddrag af Anfinn's journal:

“Anfinn's mor var meget ung, da hun fik ham. Socialforsorgen kendte familien i forvejen, og Anfinn's mor har været i behandling for depression flere gange. Anfinn's far har siddet i fængsel i flere omgange, bl.a. for seksuelle krænkelser. Han er pt ikke en del af Anfinn's liv. Anfinn ser sin mor hver anden uge i to timer, hvis hun husker at komme og besøge ham. Anfinn er tilknyttet den psykiatriske afdeling på landssygehuset i Tórshavn, og er medicineret med ritalin for ADHD. Der er mistanke om, at Anfinn har været udsat for seksuelle overgreb. Anfinn har mange vredesudbrud og er flere gange stukket af fra børnehjemmet. Anfinn ryger og er flere gange blevet taget i at drikke. Han søger ud til ældre, og vil ikke deltage i de aktiviteter i ungdomsklubben, som passer til hans alder. Han synes de er barnlige/umodne. Anfinn har stor trang til at styre, og hans grænse for, hvornår noget bliver urimeligt, når han hurtigt. Anfinn kan blive meget vred og meget ked af det. Når dette sker, regredierer han ned på et spædbarns niveau. Han har af og til udtalt, at han ikke ønsker at leve.”³

Motivation og udvælgelse af deltager til undersøgelsen

Min forforståelse var, at det kunne være godt for børnene at deltage i både individuel- og gruppemusikterapi, og at de muligvis herigennem kunne få oplevelser, der relaterede sig til det andet punkt af polariteterne beskrevet på side Jeg tænker retrospektivt, at i udgangspunktet ville det måske have været nemmere

³ Uddrag fra Anfinn's journal, bringes med tilladelse fra Eind 10

at undersøge Rakul's og Torleik's forløb, da de begge gav udtryk for at være glade for at gå i gruppen.

Anfinn derimod var ikke specielt glad for gruppemusikterapien. Men selvom han over for de professionelle omsorgspersoner på børnehjemmet tydeligt gav udtryk for, at han ikke gad musikterapigruppen, så kom han alligevel hver gang.

Det var dette forhold, der vakte min interesse. Kunne Anfinn måske betragtes som en deltager, der var vigtig at undersøge, for at få mere viden om, hvorvidt denne model med både individuel og gruppemusikterapi også kan anvendes til unge, der er så sårbare, at det i udgangspunktet ikke er logisk, at det vil være positivt for dem at have to tilbud?

Det er primært den kontakt, der opstod mellem Anfinn og jeg, både i individuel og i gruppemusikterapi, som er mit fokus for dette speciale. Jeg ønsker at søge ny viden gennem anvendelse af en mikroanalyse metode af musikalsk materiale, kombineret med narrative beskrivelser af fem udvalgte sessioner, og gennem en mindre, struktureret spørgeskemaundersøgelse af omsorgspersonernes refleksioner over forløbet.

Jeg vil undersøge, om jeg gennem musikken kan observere en udvikling i Anfinn's deltagelse og måde at relatere sig på, og jeg vil undersøge om resultaterne fra mikroanalysen kan relateres til omgivelsernes oplevelse af Anfinn.

Dette førte til følgende problemformulering:

Hovedspørgsmål:

Kan kombinationen af individuel, - og gruppemusikterapi i en aktiv engageret tværfaglig kontekst, medvirke til at udvikle Tilknytning, Regulering og Deltagelse i Gruppe for 12 årige Anfinn der bor på et børnehjem

Underspørgsmål:

1. Kan mikroanalyse af udvalgte musikeksempler fra individuel- og gruppemusikterapi, afspejle, om der sker udvikling inden for Tilknytning, Regulering og Deltagelse i gruppe?

2. Hvis ja, -kan narrative beskrivelser og spørgeskemabesvarelser fra primære kontaktpersoner til Anfinn underbygge resultat fra mikroanalyse?

Kapitel 2

Teori og litteratur gennemgang

Som et led i besvarelse af mine spørgsmål vil jeg i dette kapitel starte med at skabe mig et anvendeligt teoretisk grundlag, omhandlende målgruppen, musikterapien og udviklingspsykologien. Jeg vil først redegøre for arbejdet med udsatte børn og unge ud fra en systemisk forståelse. Dernæst følger demografiske data og beskrivelser af nogle af de kerneproblematikker, der ses hos målgruppen. Herefter præsenteres udvalgt og relevant litteratur, der omhandler musikterapi med målgruppen. Til sidst præsenteres, med udgangspunkt i Bruce Perry's teori, de tre første kerneområder som hjernen, igennem de allertidligste relationer, skal stimuleres til at kunne mestre nemlig: Tilknytning, regulering og deltagelse i gruppe.

Udsatte børn og unge i en systemisk forståelse.

“Den største udsathed inviterer til den største sammenhængende indsats” (Hertz, 2015, s.228). Dette citat stammer fra Søren Hertz, der er børne- og ungdoms psykiater og forfatter til en række artikler og bøger om børn og unge i udsatte positioner. Den forståelse, jeg har været inspireret af i mit kliniske arbejde under min praktikperiode, kan relateres til dette udsagn og til et bio-psyko-socialt behandlingssyn. Hertz (2015), beskriver at et bio-psyko-socialt og kulturelt/antropologisk perspektiv handler om at fokusere på hvilke muligheder der opstår, når viden fra biologi, udviklingspsykologi, tilknytningsforskning og social forskning bliver sammenkædet og sammentænkt.

Hertz (2015) betoner, at det ikke kun er individets opgave at skabe en følelse af sammenhæng, men at fagpersoner omkring de udsatte børn har et ansvar for at skabe kontekster, der åbner for bevægelse, i det, der kan synes fastlåst. En sådan tankegang havde jeg – allerede før jeg startede på praktikforløbet – at det kunne være en god ide at kombinere individuel terapi og gruppemusikterapi. Jeg oplevede i starten af praktikken, at det kunne være godt for Anfinn, at han kom med i en gruppe, på trods af de relationelle udfordringer, han har med jævnaldrende. De individuelle sessioner kunne give mulighed for at arbejde med interaktion i en dyade igennem musikken, og deltagelse i gruppen kunne give mulighed for at blive set, hørt og spejlet af de andre børn, og for at indgå i et anderledes socialt (musikalsk) samspil. Hertz udtrykker det på denne måde: “at tilbyde udsatte børn deltagelse i processer der åbner for anderledes samspilsmønstre og livgivende fællesskaber” (Hertz, 2015, s.221).

Han mener hermed, at der ligger en særlig forpligtigelse hos fagfolk ift ikke at forstærke en diagnose eller en problembeskrivelse, men i stedet fokusere på at udsatte børn kan deltage i en proces, der kan bidrage til oplevelser af forbundethed. Derudover pointerer Hertz, at der i vores samfund, er en oplagt risiko for, at indsatsen for de udsatte børn og unge bliver for lille og for individuel.

Ud fra en systemisk forståelse, vil et barns psykiske vanskeligheder ikke kunne relateres til barnet alene. De vil altid befinde sig i relationen mellem barnet og det miljø, som barnet er en del af. Det er oftest et miljø, som ikke har skabt muligheder for at understøtte de nødvendige erfaringer som skal til, for at barnet kan udvikle hensigtsmæssige relations strategier og sociale kompetencer (Hart & Bentzen, 2013).

Susan Hart beskriver, hvordan terapeuten, i det psykoterapeutiske arbejde med børn, indgår som kompensation for det, omsorgspersonen ikke magter, og at den kontakt, der opstår mellem barn og terapeut, stiller krav om eksklusivitet. I forlængelse af dette skriver hun: "samtidig må det terapeutiske rum ikke blive isoleret, og det er nødvendigt at koordinere og skabe delvist gennemsigtige grænser mellem det terapeutiske rum og det netværk, der er omkring barnet" (Hart, 2012, s.259).

Mit arbejde med de udsatte børn på Færøerne har været båret af et ønske om at åbne op for dele af terapien og at involvere de professionelle voksne omkring børnene, ud fra en tænkning om, at helheden er mere end summen af de enkelte dele (Hertz 2015). Dette kan ses afspejlet i kombinationen af individuel og gruppemusikterapi, og i det tætte tværfaglige samarbejde omkring børnene, jvf. beskrivelse af infrastrukturmodellen i indledningen (s. 4).

Udsatte børn og unge - demografiske data

Er udsathed noget man er, eller noget man har været udsat for? Det spørgsmål stiller børnepsykiater Søren Hertz, og han retter en opmærksomhed mod begrebet eller fænomenet "udsathed", som over en årerække har flyttet sig fra at være noget man er blevet udsat for, til en beskrivelse hen imod noget man ér. En etikette der, ifølge Hertz (2015), kommer til at figurere på linje med andre diagnoser som ADHD, OCD, ASF.

Siden 1905 har tæt på 1% af alle børn været anbragt uden for eget hjem. Denne procentdel har været konstant, selvom der har været forsøgt mange tiltag for at nedbringe antallet af anbringelser. De forebyggende indsatser har altså ikke haft

nogen målbar effekt, og man kunne fristes til at sige, at indsatsen hidtil har været utilstrækkelig og at den kan trænge til et kritisk eftersyn (Erlandsen, Jensen, Langager, & Petersen, 2015).

Målgruppen optræder i litteraturen under mange betegnelser: udsatte børn/unge, sårbare børn/unge, børn/unge i risikogruppe, marginaliserede børn/unge, børneværnsbørn.

Det er en målgruppe, der ikke er klart afgrænset, hvilket gør det svært at få et samlet overblik over den forskning, der findes. Arbejdet med børnene/de unge foregår mange forskellige steder, under meget forskellige vilkår, og med stor spredning i alder og udfordringer. Der tegner sig dog nogle gennemgående problematikker, som vedrører disse børn/unge.

På grund af en ustabil opvækst med manglende opbakning og omsorg fra nære omsorgspersoner, har mange af de unge kommunikative problematikker. Som følge heraf peger en del af det musikterapeutiske arbejde med disse børn i retning af at udvikle og styrke selvtillid og identitetsfølelse, samt at arbejde med emotionelle problematikker, og styrke sociale og kommunikative kompetencer.

Der kan være flere grunde til, at børn og unge anbringes uden for hjemmet, i plejefamilier eller på døgninstitutioner/børnehjem.

Ifølge Socialt Udviklingscenter er årsagerne til anbringelser:

- Forsømmelse eller vanrøgt
- Forældres misbrug af alkohol eller stoffer
- Forældres psykiske problemer eller sindslidelser
- Barnets adfærdsproblemer
- Barnets skoleproblemer

Børn, der har været anbragt, har, sammenlignet med jævnaldrende, større risiko for:

- At være marginaliseret på arbejdsmarkedet
- At være involveret i kriminalitet
- At blive forældre meget tidligt
- At have psykiske lidelser
- At dø tidligt, herunder større risiko for selvmord

(Socialt Udviklingscenter SUS og Trygfonden 2012-2013)

Det Nationale Forskningscenter for Velfærd, tidligere SFI (Socialt Forsknings Institut) har, i en omfattende forløbsundersøgelse af Årgang 95, rapporteret, at

anbringelsesstederne i undersøgelsen samlet set har vurderet, at 63% af de anbragte børn har betydelige eller alvorlige vanskeligheder med hensyn til det følelsesmæssige område, koncentration, adfærd eller samspil med andre.

I et musikterapeutisk perspektiv er dette interessant, fordi netop disse problematikker kan adresseres gennem arbejdet med musik i en terapeutisk ramme.

Delopsummering

Selvom adskillige tiltag har været sat i værk for at nedbringe antallet af anbringelser, har det ikke haft nogen effekt. I et systemisk perspektiv peges der på, at indsatsen for at hjælpe målgruppen, ofte bliver for lille og for isoleret, og der argumenteres for, at det er de voksnes ansvar, at udsatte børn får mulighed for at deltage i processer, der åbner for anderledes samspilsmønstre og livgivende fællesskaber.

Musikterapi med udsatte børn og unge

Jeg vil i det følgende præsentere et udvalg af den litteratur der forefindes fra musikterapeuter, der har arbejdet med målgruppen, litteratur jeg finder relevant ift dette speciale.

Musikterapi og institutionaliserede unge.

Lehtonen og Shaughnessy (1997) diskuterer, hvordan musikterapi kan bruges som en behandlingsform til institutionaliserede børn og unge. De to forfattere har arbejdet i mere end tyve år med følelsesmæssigt skadede unge og omsorgssvigtede børn. De har oplevet, hvordan undervisere, lærere og socialarbejdere ofte føler sig hjælpeløse, og ikke er i stand til at nå ind til de unge, som ofte har mistet troen på de voksne, på autoriteter og på samfundet.

Forfatterne pointerer, at de unges problemer kan bearbejdes i en symbolsk form gennem musikken. Musikken afføder på den måde nye perspektiver, fordi den tilsyneladende kan "udkrystallisere" vanskelige og traumatiske oplevelser fra det virkelige liv, så disse får en symbolsk distance for børnene, der gør erkendelse og bearbejdning af problemerne muligt (ibid.s.63).

Forfatterne har i musikterapisessioner oplevet, at drenges destruktive adfærd, ofte er udtryk for en følelse af at "være ubetydelige i et meningsløst liv".

Gennem musikken kan de unge finde en mening, og flytte fokus fra desperate handlinger, hen imod et mere meningsfyldt liv. På den måde kan musik bruges til at

forme den unges personlighed og identitet. Det er forfatterens oplevelse, at der, i forbindelse med et musikterapi forløb, ofte opstår en permanent musikinteresse, som synes at kunne have indflydelse på den unges beslutninger senere i livet. Artiklen beskriver ikke, hvordan der konkret blev arbejdet musikterapeutisk med de unge.

Musik terapi med misbrugte børn

Musikterapeuten Jaqueline Robarts (2006) beskriver i artiklen: "Music therapy with sexually abused children", hvordan musik og medfødt musikalitet udgør fundamentet i den menneskelige kommunikation og i intersubjektivitet.

Musikterapi er her baseret på den præmis, at vi alle er født musikalske, og at denne medfødte musikalitet er dybt forankret i vores hjerne, og den kan overleve selv alvorlige signifikante neurologiske traumer og svækkelser (ibid.).

I artiklen diskuteres betydningen af musik som den primære katalysator i en terapeutiske relation, og hvordan et traumatiseret barn, der har været udsat for misbrug, kan hjælpes i musikterapien. Brug af musikalske improvisationer beskrives som en central kreativ ressource, som udvikles i den terapeutiske relation, og som kan skabe meningsfulde møder. Disse møder kan hjælpe klienten til at opleve accept og forståelse, og til at føle sig mødt. De musikalske improvisationer kan bruges til at skabe interpersonelle oplevelser med og sammenhængende øjeblikke af at kunne være til stede i sin egen krop. Samtidig hermed kan musikken, igennem sin struktur, skabe en følelse af frihed ved at tilbyde tid og rum til at være alene, og stadig være sammen med en anden. I musikken kan det traumatiserede barn udforske oplevelser af sig selv sammen med en anden, og herigennem udvikle en sammenhængende følelse af sig selv, en følelse af selv-oplevelse.

Robarts beskriver, hvordan der er mange udfordringer og dilemmaer indlejret i at skabe en terapeutisk alliance med børn, der har været udsat for traumer. De kan være ustabile og omskiftelige i deres reaktioner mod terapeuten og i selve terapien men Robarts pointerer, at ved at bruge musikalsk improvisation kan terapeuten arbejde direkte med barnets emotionelle tilstand og adfærd og herigennem udvikle en oplevelse af selvregulering og en sund tilknytning (Ibid.)

Musikterapi og tilknytning

Ifølge Varvara Pasiali (2014) handler tilknytning om kvaliteten af de relationer, som mennesker danner igennem livet. Hun mener, at deltagelse i musikterapi kan fremme positive og meningsfulde relationer over tid, og derigennem kan skabe en

kontekst til at udvikle sunde relationer. Musikterapi interventioner kan fostre tilknytning og dette kan ske gennem:

1. Regulering og gensidig lydhørhed
2. Genopbygning af evne til at forme og opretholde relationer
3. Reduktion af stress og ubalancer
4. At støtte sunde relationer ved at fremme kommunikative færdigheder.
5. At sørge for social støtte og for at opbygge færdigheder, så barnet får hjælp til at regulere adfærd og affekter.

Ifølge Pasiali kan deltagelse i musikterapi genopbygge evnen til at indgå i relationer, og herigennem kan der skabes en genvej til tilknytning. Da interventionen i musikterapi er en delt oplevelse, f.eks. i klinisk improvisation, kan der skabes en kontekst hvor de negative interaktionsmønstre kan blive udfoldet og bearbejdet.

At skabe musik sammen kan ses som et symbol på forbundethed og på at skabe 'øjeblikke af fællesskab'. Ved at engagere sig i en musikalsk improvisation, skabes et nyt interpersonelt rum, og det er i denne terapeutiske relation, at følelser kan blive aktiveret, blive udtrykt og transformeret (Ibid.).

Relationen er central i tilknytningsprocessen, og musik kan fremme sunde relationer gennem at facilitere positive og meningsfulde interaktioner over tid. Derfor mener Pasiali, at musikterapi kan udvikle en sund tilknytningsadfærd. Hun slutter artiklen med at skrive, at systematisk, kvalitativ og kvantitativ forskning kan kaste lys på/forklare, hvad der sker under deltagelse i musikterapi, hvilket på sigt kan fremme forandring og udvikling i de områder hos klienten, som er relevante for tilknytning.

Gruppemusikterapi og Individuel musikterapi

Den eneste artikel jeg har fundet, der omhandler en kombination af individuel- og gruppe musikterapi, stammer fra Austin (2007). Unge teenagepiger, der deltog i et musikterapi program i New York City, blev, sideløbende med et gruppemusikterapeutisk forløb, tilbudt individuel musikterapi. Austin beskriver, hvordan pigerne kunne bruge deres individuelle halve time på bl.a. at lære at spille på et instrument. Austin skriver, at hun herigennem oplevede, at pigerne blev mere trygge ved at spille i gruppen.

Klinisk improvisation med målgruppen

Under min praktik arbejdede jeg primært med musikalsk improvisation med børnene, både i de individuelle forløb og i gruppeforløbet. Det er også overvejende improvisationer, der danner udgangspunkt for analyserne i specialet. Jeg havde en meget stærk oplevelse af, hvordan musikken i disse improvisationer fungerede som min co. terapeut i dette primært nonverbale arbejde med børnene. I det følgende afsnit undersøges nogle af de rationaler, der kan være for at anvende klinisk improvisation som metode med målgruppen.

“At introducere improvisation for en teenager med verbalsprog, kræver at terapeuten stoler på sin metode. Uden et dedikeret engagement til individuel improvisation er det utænkeligt, at nogle teenagere vil blive motiveret til at give det et forsøg” (McFerran, 2010 s.168).

I klinisk improvisation kan der skabes en forbindelse til emotionelle tilstande og associationer, som ofte eksisterer uden for bevidsthedens kontrol (Ibid.).

Wigram et al. (2002) forklarer, at improvisation i musikterapi kan fungere som en bro mellem den indre og den ydre verden. For et barn, der har oplevet traume og omsorgssvigt, kan en sådan bro være helt essentiel i terapi, idet det traumatiserede barn ofte er tilbageholdende med at afsløre indre tanker og følelser relateret til traumet eller sorgen.

Terapeut-klient relationen i musikalsk improvisation kan ses som en parallel til forældre-barn relationen, som bygger på elementer indlejret i musikken: melodi, harmoni, rytme, tempo, tekstur, dynamik, klangfarve og form. Disse elementer er essentielle komponenter i al menneskelig kommunikation, og samtidig er de mediet i den musikterapeutiske relation. (Trevarthen & Malloch, 2009).

I klinisk improvisation bruger musikterapeuten improviseret musik til at møde klienten og til at respondere på klientens udtryk. Terapeuten kan igennem musikken ‘invitere’ klienten til at opleve, acceptere og forstå, og igennem en invitation få klienten til at udforske gennem at spille, eller invitationen kan fungere som en hjælp til bare at være i musikken (Robarts, 2006).

Et andet rationale for anvendelse af klinisk improvisation med denne målgruppe kunne hedde:

Musik som agent for forandring

Ifølge Aigen (1998) bliver rationalet for anvendelsen af musik i psykoterapi ofte forklaret med:

- Musikkens evne til at komme uden om forsvar
- Musikkens evne til at kunne nå præ verbale områder af intrapsyriske konflikter
- Musikkens transpersonelle og healende kvaliteter
- Musikkens evne til at facilitere emotionelle udtryk
- Musikkens evne til at kunne fungere som et overgangsobjekt
- Musikkens symbolske værdi

Aigen skriver endvidere, at musik ofte bliver brugt pga. dens evne til at objektivisere en situation, og til at løfte, hæve sig op over den terapeutiske relations dynamikker.

“Musikken kan hjælpe klienten med at engagere sig i emotionelle oplevelser og udfordringer, uden personificering af oplevelsen, som ofte vil kunne mobilisere et forsvar og en modstand” (ibid., s. 250).

Det forstår jeg sådan, at de terapeutiske dynamikker er i spil, men at musikken hjælper med at løfte disse dynamikker op på et niveau, hvor det bliver nemmere at være til stede i dem.

Ifølge Aigen (98) kan musikken anvendes som et tredje “væsen”, ikke klient og ikke terapeut, men som en hjælper. I forløbet med Anfinn var det netop den oplevelse, jeg havde - at musikken fungerede som en trofast hjælper - som min co. terapeut. Jeg mener dog, at der gennem musikken uundgåeligt inddrages relationelle dynamikker, men at disse dynamikker igennem musikken kan blive løftet op på et andet niveau, hvor de kan opleves som ressourcer.

Aigen beskriver de to kommunikative niveauer således:

- ”På grund af de kræfter der er tilstede i tonal og harmonisk bevægelse, og i rytmisk drivkraft og fremdrift, er musikken bærer af sin egen kommunikation, sine egne krav, invitationer og tilfredsstillelse, som en selvstyrende/autonom og transpersonlig enhed/væsen” (Aigen, 98, s. 250).
- “Ydermere kan musikken give mulighed for terapeutens lyst og vilje til kommunikation og invitationer til klienten, uden at vække en naturlig modstand som kunne være til stede mod et mere direkte verbalt udtryk for disse personlige ønsker og intentioner” (Aigen, 98, s.250).

Han tilføjer, at det ikke er sådan, at musikken udelukkende slører og skjuler terapeutens bevidste intentioner, og heller ikke sådan at musikken er en overbringer af upersonlig kommunikation. Begge disse kommunikations niveauer foregår, ifølge Aigen, samtidig.

Delopssummering

I den præsenterede litteratur beskrives brugen af improvisatorisk musikterapi som en ressource hvorigennem terapeuten kan arbejde med barnets emotionelle tilstand og adfærd og skabe meningsfulde møder. Musikalsk improvisation giver samtidig tid og rum til at være alene, og stadig være sammen med en anden. Wigram (2002) beskriver hvordan improvisation i musikterapi kan bygge bro mellem den indre og den ydre verden, og at dette kan være essentiel for det omsorgssvigtede barn, der ofte ikke giver udtryk for indre tanker og følelser relateret til traumat/sorgen. Aigen (98) beskriver, at musikken indeholder mindst to kommunikative niveauer som fungerer samtidig, og Pasiali (2014) fremhæver, at musik kan fremme sunde relationer gennem positive og meningsfulde interaktioner. Da relationen er central i tilknytningsprocessen mener Pasiali, at musikterapi kan udvikle en sund tilknytningsadfærd.

Tilknytning, Regulering og Deltagelse I Gruppe

Min teoretiske hovedkilde i dette speciale til forståelse af fænomenerne tilknytning, regulering og deltagelse i gruppe er den amerikanske børnepsykiater Bruce Perry⁴. Han har siden slutningen af 1980'erne behandlet børn, som har været udsat for traumer, og som følge deraf har svære følelsesmæssige, sociale, kognitive og adfærdsmæssige problemer. Hans forskning er bl.a. relateret til de langsigtede virkninger af tidlig traumepåvirkning og til, hvordan hjernens biologiske struktur påvirkes ved traumatiske begivenheder i barndommen. Perry beskriver en bestemt rækkefølge af seks kerneområder: "Six core strengths" som barnets hjerne skal stimuleres til at kunne udvikle og mestre, nemlig:

- Tilknytning
- Regulering
- Deltagelse i gruppe
- Opmærksomhed
- Tolerance
- Respekt

⁴ Information om Bruce Perry- se bilag nr. 4

Hvert af disse kerneområder bygger oven på hinanden i et barns udvikling., For at kunne tale om en sund udvikling, skal disse kerneområder, startende med den tidligste tilknytning, stimuleres igennem en sund relation med den, eller de tætte omsorgspersoner omkring barnet.

De tre første kerneområder: Tilknytning, Regulering og Deltagelse i gruppe, er i dette speciale udgangspunktet for min forståelse af en sund udvikling, set i lyset af målgruppens traumer. Tilknytning, Regulering og Deltagelse i Gruppe, vil endvidere være centrale begreber i diskussionskapitlet, hvor resultaterne fra analysen vil blive relateret til disse kerneområder som led i en forståelse af en mulig udvikling hos Anfinn - jvf. mit hovedspørgsmål for undersøgelsen:

Kan kombinationen af individuel-og gruppemusikterapi, i en aktiv engageret tværfaglig kontekst, medvirke til at udvikle tilknytning, regulering og deltagelse i gruppe for 12 årige Anfinn, som bor på et børnehjem?

Jeg vil her præsentere en beskrivelse af disse tre første kerneområder:

Tilknytning

Perry beskriver tilknytning som evnen til at danne en dyadisk relation, et specielt følelsesmæssigt bånd til en kærlig omsorgsperson. Tilknytning er en af de første neurobiologiske processer, der organiseres og udvikles i den menneskelige hjerne, og tilknytning er således selve det udgangspunkt, ud fra hvilket andre funktioner kan udvikles.

Et lidt større perspektiv på begrebet tilknytning

Perry er langt fra alene om at forske i, hvordan tidlige traumer og omsorgssvigt påvirker det lille barns hjerne og dermed barnets personlighedsmæssige udvikling. Perry's teori har således rødder i den tidlige tilknytningsteori.

De to hovedpersoner, som står bag den mest kendte tilknytningsteori, er den engelske børnepsykiater og psykoanalytiker John Bowlby og den canadiske børnepsykolog Mary Ainsworth. Det var Bowlby der i sin tid grundlagde tilknytningsteorien, og Ainsworth der efterfølgende var med til at udvikle den med sin undersøgelsesmetode "The Strange Situation", hvor adskillelse og genforening af mor og barn blev observeret. Ud af disse forsøg inddelte Ainsworth børns adfærd i to overordnede kategorier, som også anvendes i dag, nemlig sikker tilknytning, og

usikker tilknytning. Den usikre tilknytning blev inddelt i to varianter, nemlig utryg undvigende adfærd og utryg ambivalent adfærd. Siden er endnu en variant af usikker tilknytning blevet tilføjet, nemlig et utrygt desorganiseret tilknytningsmønster. (Karpatschof, B., & Katzenelson, B., 2012).

Et desorganiseret tilknytningsmønster er ifølge nært forbundet med omsorgssvigt og vil udgøre 80% af tilfældene i en population af børn, opvokset i miljøer hvor mishandling (fysisk såvel som psykisk) forekommer Skogli & Øie (2010). Dette gælder for de børn, jeg arbejdede med.

Mange forskere har videreudviklet ideerne fra Bowlby og Ainsworth og forståelsen af tilknytning og af den enorme betydning, dette allertidligste relationelle følelsesbånd til en primær omsorgsperson, har for det lille barn.

En af de personer, som har haft utrolig stor betydning for udviklingen af dette område, er udviklingspsykologen Daniel Stern. Han påviste igennem mikroanalyse, hvordan det lille barn helt fra fødslen søger mod og indgår i et samspil med sin nære omsorgsperson. Fra Stern stammer begrebet affektiv afstemning som relaterer sig til begrebet tilknytning.

En anden betydningsfuld person, der har forsket i tilknytning og hjernens udvikling ved tidlige traumer, er den amerikanske psykolog og forsker Allan N. Schore.

Han beskriver tilknytning som en kombination af den psyko-biologiske prædisponerede gen kodning hos et bestemt barn, og de interaktive oplevelser som barnet har med sin omsorgsperson. Schore sammenligner den tidlige tilknytning med en terapeutisk alliance, idet begge er betinget af evnen til empatisk at kunne resonere med en andens subjektivitet (Schore, 2012).

Regulering

Når barnet har dannet en sund tilknytning til den primære omsorgsperson, er det selve denne relation, der giver barnet mulighed for at lære at regulere sig selv. I starten er barnet afhængig af hjælp til at få mad, få trøst, få varme. Så evnen til at regulere sig selv er altså afhængig af tilknytning i form af det følelsesmæssige bånd, som barnet har dannet med omsorgspersonen.

Ligesom Perry pointerer Schore, at tilknytning til de nærmeste omsorgspersoner har direkte indflydelse på barnets evne til selvregulering. Han kalder barnets omsorgsperson for en 'psykobiologisk regulator', som hjælper barnets umodne nervesystem med at modnes (Schore 2012).

Deltagelse i Gruppe

Når barnet har lært at regulere sig selv, kan det begynde at interagere og være i et tilhørsforhold til andre mennesker. At være en del af en gruppe afhænger af evnen til at kunne regulere sig selv, og dette tilhørsforhold er ifølge Perry det tredje kerneområde, som barnet skal stimuleres til at kunne udvikle, efter at evnen til tilknytning og evnen til selvregulering er etableret.

Når barnet er i stand til at regulere sig selv bliver det i stand til at indgå i en relationer med andre mennesker, mennesker som ikke er dets primære omsorgspersoner. Det bliver i stand til at danne et tilhørsforhold og dermed til at indgå i en gruppe. Dette betyder også, at det er tilsvarende problematisk for et barn, der ikke har udviklet evnen til selvregulering, at kunne indgå i en gruppe. Perry mener, at evnen til at indgå i en gruppe, og derigennem at mestre et tilhørsforhold, er det tredje kerneområde, som barnet udvikler sekventielt oven på tilknytning og regulering.

At kunne indgå i samspil med andre, forholde sig til andre, afhænger af evnen til at kunne regulere sig selv, at kunne vente på tur, lade andre komme først, tage lidt hensyn og begynde at oparbejde evnen til at samarbejde. Det er en udvikling hen imod at blive et selvstændigt individ, der skal forholde sig til andre mennesker.

Denne tankegang afspejles også hos psykolog Jørn Nielsen som i bogen: Udsatte børn og unge (2015), har skrevet kapitlet: "Børnefællesskaber som del af noget større - et svar på individorienterede løsninger".

Han fremhæver børns deltagelse i fællesskaber med andre jævnaldrende som en vigtig faktor. Alligevel, skriver han, er de fleste interventioner med udsatte børn stort set kun rettet mod barnet, og mod den voksnes måder at møde barnet på. Nielsen mener hermed at risikoen ved kun at rette tiltagene individuelt mod barnet i individuelle rammer er, at det kan være med til at forstærke den marginalisering, der i forvejen eksisterer. Han pointerer at der ligger en stor udfordring i at udvikle metoder, der kan styrke børns deltagelse i fællesskaber med andre jævnaldrende. Der kan herigennem skabes mulighed for nye erfaringer og nye samspilsmønstre, der kan være med til at bryde fastholdelsen af barnet i en bestemt position (Nielsen, 2015).

Opsummering af litteratur og teori gennemgang

I denne litteratur og teori gennemgang, har jeg beskrevet hvordan der i et systemisk perspektiv peges der på, at indsatsen for at hjælpe målgruppen, ofte bliver for lille

og for isoleret. I musikterapi med omsorgssvigtede og traumatiserede børn anvendes ofte klinisk improvisation som metode. I den kliniske improvisation peges der på, at terapeuten bl.a. kan hjælpe barnet til at være sammen med terapeuten i musikken, og herigennem skabe 'mødeøjeblikke'. De tre første kerneområder som barnets hjerne i sit tidlige relationelle samspil med den eller de vigtige omsorgspersoner skal stimuleres til at kunne udvikle er ifølge Bruce Perry: Tilknytning, Regulering og Deltagelse i Gruppe. Tilknytning til de nærmeste omsorgspersoner har direkte indflydelse på barnets evne til selvregulering og til senere at danne tilhørsforhold til andre mennesker der ikke er den primære omsorgsperson. Hos det omsorgssvigtede barn, har det tidlige samspil med den/de nære omsorgsperson/-er ofte været utilstrækkeligt og derfor har mange af disse børn udfordringer ift. selvregulering og, som følge heraf, at kunne indgå i - deltage i en gruppe.

Disse tre første kerneområder: Tilknytning, Regulering og Deltagelse i gruppe, er i dette speciale udgangspunktet for min forståelse af en sund udvikling

Kapitel 3

Metode

I kapitel 3 præsenteres de datakilder og analysemetoder, der anvendes i analysen og i diskussionen. For allerede fra start at skabe klarhed bringes her en illustration disse forskellige datakilder:

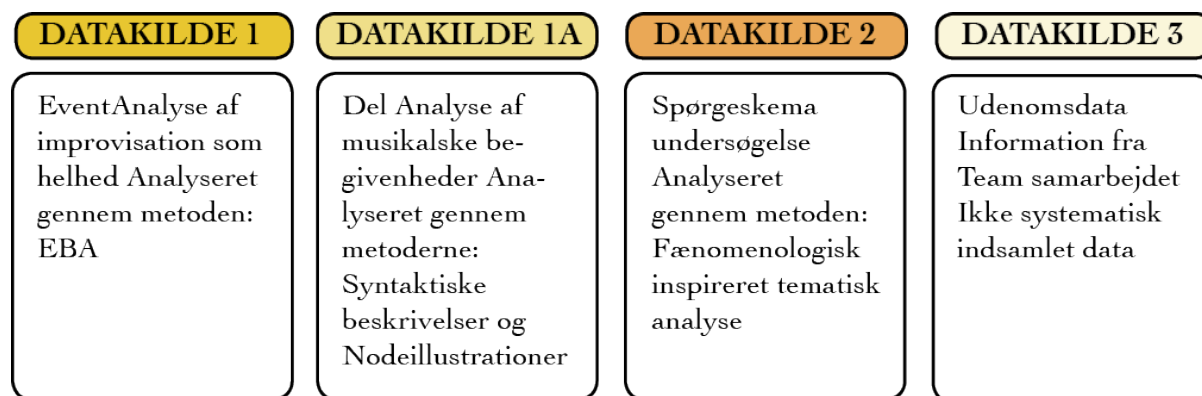


Fig. 2 Datakilder

Indledning

Jeg vil indledningsvis redegøre for mit menneske, -og behandlingssyn samt mit musiksyn. Herefter vil jeg med udgangspunkt i Bruscia (2001) beskrive metodiske overvejelser omhandlende udvælgelse af musikalske data til analyse.

På grund af materialets omfang (15 timers video/audio optagelse) blev det, efter flere åbne observationer/lytninger, nødvendigt for mig at finde konkrete ledetråde i min observation. Jeg valgte fænomenerne: Basic Beat (B.B.)⁵ (s. 29), og Rhythmic Figure R.F. (s. 32) som centrale begreber og ledetråde, der anvendes i analysen. Som analysemetoder har jeg anvendt Event Based Analysis (EBA) i modificeret form, for at kunne inddrage denne kvantitative optælling i analysen (i analyse af datakilde 1).

Herudover har jeg valgt og anvendt en syntaktisk beskrivelse og nodeillustrationer af udvalgte begivenheder inden for improvisationen som helhed (i analyse af datakilde 1A).

Endelig har jeg analyseret besvarelser fra en spørgeskemaundersøgelse jeg har gennemført med Anfinn's primære kontaktpersoner ud fra et udarbejdet spørgeskema (i analyse af datakilde 2).

⁵ I nodeillustrationerne anvendes Forkortelserne B-B og R.F.

I kapitlet her præsenterer jeg således datakilder, analysemetoder samt hvordan jeg laver både kilde-og metodetriangulering. Afslutningsvis vil jeg beskrive det narrative perspektiv udfra hvilket jeg har valgt at præsentere historien om Anfinn.

Menneskesyn og Behandlingssyn

Mit menneskesyn er humanistisk og holistisk. Jeg ser mennesket som komplekst og sammensat, som en helhed der er formet og påvirket af biologiske, psykologiske, sociale og åndelige samt kulturelle strukturer.

Jeg er inspireret af og kan identificere mig med et bio-psyko-socialt behandlingssyn, hvor viden om biologiske udviklingsmuligheder sammentænkes med nyere udviklingspsykologi, tilknytningsforskning og forskning fra det sociale felt.

Herudover er mit behandlingssyn påvirket af musikterapiuddannelsens rødder i en psykodynamiske forståelse af at klient, terapeut og musik indgår i terapien som lige vigtige elementer i forståelsen og analysen af processen. Overordnet hviler mit behandlingssyn på den præmis, at relationen er det vigtigste udgangspunkt for enhver terapeutisk forandring. "It is the quality of the relationship that determines the effectiveness of therapy, both therapist and client are transformed by the experience" (Bromberg, 2006; Scharff & Scharff, 2011).

Musiksyn

I dette speciale vil mit musiksyn primært være baseret på et musikterapeutisk perspektiv, med udgangspunkt i den kliniske anvendelse af musik som et middel til selvudtryk og kommunikation (Smeijsters, 1998). Ud fra en psykodynamisk orientering forstås musik ifølge Bonde (2009) som referencekilde til klientens generelle måde at udtrykke sig på, og forholde sig til andre mennesker, og til sin omverden på. Improvisatorisk musikterapi kan således opfattes som analogier for relations mønstre og dermed afspejle menneskers generelle relations mønstre (Smeijsters, 1998).

Begrundelse for valg af datakilder

De datakilder, der danner udgangspunkt for analyse i kapitel 4 (datakilde 1 og 1A), er udelukkende musikalske data. I sessionerne med Anfinn blev der primært kommunikeret igennem musikken, ud fra både en rekreativ og improvisatorisk tilgang. Vores verbale interaktion var begrænset, og de gange jeg spurgte Anfinn,

om han havde haft nogle oplevelser eller billeder i forbindelse med en improvisation vi havde spillet, sagde han som oftest ikke noget, eller måske: "Det ved jeg ikke". Der var altså ingen verbale interventioner vedrørende hans oplevelser. Mine informationer blev derfor ofte i forløbet baseret på egne oplevelser.

I vores frie improvisationer oplevede jeg, at jeg kunne følge, høre og mærke udviklingen i vores relation. Jeg oplevede, at Anfinn i starten af forløbene styrede meget i musikken. Jeg oplevede at han 'søgte væk fra mig' i musikken, og at han 'kom tilbage' til mig i musikken. Jeg oplevede, at vi nogle gange næsten "kæmpede" i musikken, "hvem får den sidste tone?". I takt med at vores relation blev stærkere, kunne jeg begynde at "udfordre" Anfinn i musikken. Jeg oplevede, at jeg igennem musikken kunne kommunikere med Anfinn, og at jeg igennem musikken kunne lade ham vide: "jeg er lige her, jeg hører dig, jeg følger dig, jeg inviterer dig, jeg går lidt væk, jeg udfordrer dig lidt men hvis du kalder, kommer jeg hurtigt tilbage til dig".

Omdrejningspunktet i både de individuelle -og gruppemusikterapisessionerne har været musikken, og det har derfor været meningsfuldt for mig at anvende de musikalske improvisationer som det primære kildemateriale i dette speciale.

Men hvordan kan man lytte til, analysere og forstå klientens musik? Og specifikt hvordan kan man lytte til musikalsk, improvisatorisk materiale?

Jeg vil i det følgende, med udgangspunkt i Bruscia's (2001) artikel "A qualitative approach to analyzing client improvisation", redegøre for de mange forskellige muligheder og valg, jeg har stået overfor og har truffet i udvælgelsen af de musikalske datakilder til analyse.

Analyse af musikalske improvisationer

Ifølge Bruscia (2001) er der ingen anden terapeutisk modalitet, der er så udelukkende afhængig af terapeutens lytteevner ift. klientens nonverbale udtryk, end musikterapi, og derfor giver ingen anden modalitet klienten mulighed for at blive hørt så fuldt og helt. Han skriver endvidere, at uden metoder til musikanalyse, har terapeuten ikke nogen ramme eller noget bevidst fokus for at lytte til klienten, og forskeren har ikke en metodologi til at studere processerne og udfaldet, og teoretikeren har ikke en basis for at forklare det kliniske rationale.

Bruscia beskriver de forskellige improvisationstyper:

- Fri improvisation, ingen directioner eller guidelines fra terapeuten.

- Guidet improvisation, terapeuten giver en bestemt regel som danner udgangspunkt for improvisationen, den kan være musikalsk eller ikke musikalsk, men kræver en verbal instruktion.
- En ikke referentiell improvisation er enten helt fri (ingen spilleregler), eller bundet op på en spilleregul der er udelukkende af musikalsk karakter (melodi, rytme, form, osv.....)
- En referentiell improvisation bliver skabt ud fra en spilleregul der ikke er musikalsk f.eks. en titel, et tema, en følelse etc.

I den ikke referentielle improvisation spiller klienten udelukkende ift musikalske overvejelser, og altså ikke ud fra en ikke musikalsk spilleregul/reference.

Den kreative intention i en ikke referentiell improvisation er altså i sig selv musikalsk, i modsætning til den referentielle improvisation.

De improvisationer jeg spillede med Anfinn var frie og ikke referentielle improvisationer.

Ud over en bevidstgørelse om hvilken improvisationstype der anvendes, kan der, ifølge Bruscia, opnås større nøjagtighed i data indsamlingen, hvis der skelnes mellem:

- Bearbejdet improvisation.
- Ubearbejdet improvisation.

En bearbejdet improvisation er en improvisation, der efterfølgende bliver reflekteret gennem samtale. Selv i tilfælde hvor bearbejdelsen foregår i en anden modalitet, vil denne næsten altid være fulgt op af en samtale (verbal intervention). En ubearbejdet improvisation bliver ikke reflekteret eller bearbejdet i nogen form, hverken verbal eller nonverbal.

De improvisationer jeg spillede med Anfinn, blev ikke bearbejdet i nogen form, og går således under kategorien: ubearbejdet improvisation.

Bruscia påpeger, at det er vigtigt at skelne mellem 1) fri eller guidet, 2) referentiell eller ikke referentiell, 3) bearbejdet eller ikke bearbejdet improvisation, da det påvirker alle de data, der er til rådighed og som er relevante at inddrage, når man analyserer og tolker improvisationer (Bruscia, 2001).

De improvisationer jeg spillede med Anfinn er ifølge denne skelnen: Frie, ikke referentielle, ikke bearbejdede improvisationer.

Specielt de frie, ikke referentielle ikke bearbejdede improvisationer, som består af hovedsagligt musikalske data, vil, i en ikke musikalsk tolkning, skabe en udfordring for den der tolker i at tilvejebringe et teoretisk og empirisk fundament, der er stærk

nok til at kunne oversætte/overføre musikalske data til ikke musikalske termer. Da det netop er denne type improvisationer, jeg inddrager og anvender som datakilde, er det dermed også disse udfordringer, jeg møder i dette speciale.

Efter at have defineret den improvisationstype der danner udgangspunkt for de musikalske analyser, vil jeg i det følgende redegøre for, hvordan de musikalske datakilder blev valgt ud fra 15 timers video og audio optagelser.

Udvælgelse af musikalsk materiale til analyse

Fra 15 timers video/audio optagelser

Jeg startede med at gennemse alle sessioner. For at begrænse det meget omfattende materiale, udvalgte jeg fem sessioner, der skulle danne udgangspunkt for den videre udvælgelse af musikalske datakilder til analyse. De fem sessioner blev valgt ud fra ønsket om at få starten og slutningen af det individuelle forløb repræsenteret, for herigennem at kunne synliggøre en mulig udvikling. Derudover blev én gruppesession medtaget for at få mulighed for at kigge på kombinationen af individuel og gruppeterapi jvf. min problemformulerings hovedspørgsmål (se s. 9) Efter at have lyttet til det musikalske materiale fra disse fem sessioner utallige gange,

udvalgte jeg tre frie improvisationer + en rekreativ øvelse, (fra de fire individuelle sessioner), samt tre musikalske begivenheder fra gruppesessionen.

De tre frie, ikke referentielle, ikke bearbejdede improvisationer fra hhv. anden, femte og tiende individuelle session, lyttede jeg nu igennem adskillige gange. Min lytte proces kan retrospektivt forstås i relation til dele af Ferrara's model for fænomenologisk lytning, som jeg her kort vil beskrive.

Ferrara har udarbejdet en model for fænomenologisk lytning. Den består af fem lytteniveauer:

- **Åben lytning**, subjektiv respons
- **Lytte efter syntaktisk mening**, beskrive lydene som de høres
- **Lytte efter semantisk mening**, hvad er meningen med musikken, hvilken stemning, og hvad føler lytteren.
- **Lytte efter ontologisk mening**, komponistens livsverden, prøve at forstå hvad komponisten siger
- **Åben lytning**, alle indtryk og sansninger fra tidligere gennemlytninger samles i en endelig beskrivelse (Forinash & Grocke, 2005).

Ferrara (1991) beskriver det første skridt i musikanalysen som en åben lytning, hvor lytteren forsøger at sætte sin egen forforståelse til side, og undgår forudindtagede meninger og sammenligninger til andre tidligere musikalske analyser (Arnason, 2002).

Efter at have lyttet til de udvalgte improvisationer på en måde der var lig med Ferrara's første niveau (åben lytning, subjektiv respons), lavede jeg en rå transskription af hver improvisation for at danne mig et større overblik over det meget komplekse udvalgte materiale. På grund af improvisationernes længde, (fra 6-10 min.) var disse transskriptioner et overordnet billede/beskrivelse af musikalske bevægelser som jeg umiddelbart hørte dem. Musikalske bevægelser der omhandlede: 1) de sekvenser hvor jeg hørte at vi var sammen i en fælles puls, 2) de sekvenser hvor vi spillede hver for sig, 3) de sekvenser hvor der i øvrigt skete noget som fangede min opmærksomhed f.eks. markante skift, dialoger, dynamiske udsving. Retrospektivt kan dette forstås ift. det andet niveau i Ferrara's model (lytte efter syntaktisk mening, beskrive lydene som de høres).

Ifølge Arnason (2002) er Ferrara citeret for at have sagt:

” Når du som musikterapeut lytter til musik, eller din klient, så er det din placering/forholdemåde der vil definere retningen. Du beslutter hvad du hører og hvad der giver mening. At bevidstgøre sig ens forholdemåde er essensen i min teori, for hvis du ikke får greb om dette, så vil du aldrig blive i stand til at gøre det, som jeg mener at musik analytikere har brug for at gøre. Og det er at indtage en forholdemåde, hvor det kan tillades musikken, at vise sig selv” (Ibid., s. 6).

Efter jeg havde lavet overordnede transskriptioner af improvisationerne, var det således tydeligt for mig, at jeg havde brug for en systematisk metodisk tilgang til den videre analyse af dette omfattende materiale. Jeg havde brug for en ramme og et bevidst fokus for min lytning, for at kunne undersøge den interaktion der foregik i musikken.

Valg af analysemetoder **(Til analyse af datakilde 1 og 1A)**

Efter de overordnede transskriptioner var jeg klar over at jeg som udgangspunkt måtte tage stilling til hvilke dele af improvisationerne jeg skulle udvælge til mere detaljeret analyse:

Bruscia (2001) beskriver tre muligheder:

- Hel Analyse: Hele improvisationen analyseres.
- Event Analyse: Improvisationen scannes for at identificere specifikke musikalske events.
- Del Analyse: De dele af improvisationen, som anses som signifikante og repræsentative, udvælges til analyse.

På grund af improvisationernes kompleksitet og længde anså jeg ikke en Hel Analyse af improvisationen som relevant.

De to øvrige: Event Analyse og Del Analyse kunne derimod give mig mulighed for både at få et billede af hele improvisationen, og mulighed for at undersøge mere detaljeret hvilke bevægelser der forekom i musikken. Men hvilke metoder kunne jeg anvende til disse musikalske analyser?

En lille afstikker: **Basic Beat**

Før jeg beskriver hvilke metoder jeg har valgt at anvende til hhv. Event Analyse og Del Analyse af det udvalgte musikalske materiale, introducerer jeg her mine overvejelser om inddragelse af et gennemgående fænomen, der kommer til at have en central plads i de musikalske analyser.

I gennemlytningerne af det musikalske materiale, havde jeg indtil nu flere gange intuitivt (ubevidst) brugt musikkens puls, som et redskab, til at navigere efter, i et komplekst og til tider kaotisk lydbillede. Kunne en skærpet bevidsthed omkring den fælles puls og dermed omkring hvornår vi spillede sammen i en fælles puls, hvornår vi ikke gjorde, og hvordan vi kom ind og ud af den fælles puls, fungere som et redskab fremadrettet til at understøtte en musikalske analyse?

Basic Beat er i bogen: 'Creative Music Therapy' defineret som: “..the pulse that carries the flow of music in time, the underlying time base of coherent musical activity and experience, and the foundation of musical-rhythmic order” (Nordoff & Robbins, 2007, s.298).

I bogen beskrives hvordan to individer, der sammen responderer på Basic Beat, kan opleve en universel gensidighed, igennem at være fysisk aktive sammen i musikken.

” Contact can be gained as your response to him, in the mode of his activity, creates experiences in which he discovers significant musical meaning and to which he is drawn to respond and relate” (ibid. s. 298).

At være til stede i Basic Beat leder en ind i musikken og dermed også ind i at fastholde et musikalsk samspil. Et mål i terapeutisk arbejde kan derfor være at lede klienten ind i et Basic Beat, og herigennem ind i en oplevelse af en vedholdende fælles musikalsk aktivitet. I mit forløb med Anfinn har dét at være sammen i et Basic Beat været et pejlemærke for mig i de primært nonverbale interaktion. I analyserne af det musikalske materiale kommer Basic Beat ligeledes til at have en central placering.

I specialet forkortes Basic Beat herefter til B.B.

Et andet centralt fænomen er "Rhythmic Figure". Dette fænomen relaterer sig til B.B., og bliver præsenteret og uddybet i det følgende afsnit og på side 32.

Tilbage til: **Valg af analysemetoder**

Jeg har ønsket at lave både Event Analyse og Del Analyse af de frie, ikke referentielle, ikke bearbejdede improvisationer jeg havde udvalgt fra sessionerne med Anfinn. Bruscia (2001) pointerer, at der er forbavsende få metoder, skabt af musikterapeuter, til at analysere improvisationer rent musikalsk. Han nævner sin egen IAP (Improvisation Assesment Profile) som en mulighed. Tony Wigram har med udgangspunkt i netop Bruscia's omfattende IAP model til analyse af improvisatorisk materiale, udviklet Event Based Analysis (EBA). Jeg har valgt at anvende Tony Wigram's EBA, i en modificeret form, til Event Analyse. I det følgende vil jeg uddybe dette valg.

Metode til Event Analyse: **Event-Based Analysis EBA** (Analyse af Datakilde 1)

I udgangspunktet er EBA udformet til at frembringe materiale/bevis fra en musikterapi assesment, til at understøtte eller nuancere en diagnostisk udredning. EBA kan også bruges til at analysere improvisationer i klinisk arbejde og herigennem synliggøre ændringer i spillestil, eller i interpersonel/intermusikalsk adfærd. På den måde kan metoden, ifølge Wigram, være effektiv til at påvise forandringer over tid. Wigram henviser til Bruscia's (87) udførlige beskrivelser af profiler og musikalske parametre, når EBA skal anvendes. På den baggrund refereres der i det følgende både til Wigram og Bruscia.

Wigram anvender 2 af profilerne fra IAP, nemlig Autonomi og Variabilitet. I dette speciale anvendes kun en af profilerne, nemlig Autonomiprofilen. Dette valg er

truffet ud fra et ønske om at have fokus på de interpersonelle bevægelser i relationen og i musikken. Derudover anvendes Autonomiprofilen pga. dens relevans ift. at synliggøre en udvikling over tid i klientens parathed til at indgå i et samspil.

I Bruscia's beskrivelse af Autonomiprofilen står: "Den fokuserer kun på intermusikalske og interpersonelle relationer" (Bruscia, 87 s.144).

I et tilknytningsmæssigt perspektiv, kan denne profil altså undersøge hvorvidt et samspil mellem klient og terapeut er tilstede, og i hvilken grad dette samspil er ligeværdigt eller ej. På et helt basalt niveau fortæller profilen noget om opmærksomheden på en selv og den anden, og noget om behovet for at opretholde grænser mellem selvet og den anden (Bruscia, 87). De musikalske grænser, der vedligeholdes og fastholdes, kan således også give indsigt i klientens tolerance ift. intimitet og ift. kontrol over både en selv og den anden.

De fem kategorier der anvendes i Autonomiprofilen er:

Dependent, Follower, Partner, Leader, Resistor.

I dette speciale anvendes de danske oversættelser som beskrevet i Bonde (2009):

Afhængig, Følger, Partner, Leder, Modstander.

Den midterste kategori i autonomiprofilen, partner, kan betragtes som en "sund position", og kategorierne lige ved siden af, følger og leder, kan enten pege på en klients tilstand, opførsel i et specifikt tidsrum, tidsperiode, eller det kan være tegn på et personlighedstræk, et udtryk for et specifikt adfærdsmønster.

Hos en person med en høj grad af autonomi, grænsende til punktet hvor alt skal foregå på dennes præmisser, (som i tilfældet med Anfinn) kan den terapeutiske retning og analysens fokus ifølge være at lede efter eksempler over tid, hvor klienten er følger eller afhængig . Dette vil kunne være et tegn på et signifikant og vigtigt skift i klientens parathed til at engagere sig med andre, som f.eks. at kunne deltage i en gruppe (Bruscia, 87.).

I både EBA og IAP vælges der ud over en profil også et eller flere musikalske parametre til at fokusere opmærksomheden for den der analyserer i en bestemt musikalsk retning under analysen. De musikalske parametre kan pege i forskellige musikalske retninger (f.eks. rytmiske, melodiske, harmoniske, dynamiske parametre).

Det musikalske parameter, jeg har valgt at anvende som pejlemærke for hvornår noget ændres i musikken ift. Autonomiprofilen er: Rhythmic Figure som vil blive beskrevet i det følgende afsnit.

Rhythmic Figure

Rhythmic Figure, herefter Rytmask Figur, er det parameter jeg vælger at anvende når jeg bruger EBA. Rytmask Figur bliver i Bruscia's oprindelige beskrivelse af IAP beskrevet som en rytmask impuls, der: "forstyrrer tilstanden equilibrium eller homeostasis, og skaber spænding eller afspænding, ved at nærme sig eller fjerne sig fra et objekt" (Bruscia, 1987, s. 451). Rytmask Figur kan altså forstås som en vej ind i eller væk fra B.B. Ifølge Bruscia kan den symbolske betydning af Rytmask Figur, ses som en bevægelse mod sikker grund, når den indlejres i pulsen B.B, eller som en bevægelse væk fra sikker grund, med fare for at miste fodfæste, og for isolation. Ved at lytte efter Rytmask Figur i analyserne med EBA, kan jeg få et praj om, hvad der leder ind i og væk fra et B.B. i de musikalske data.

Metoder til Del Analyse: **Syntaktiske beskrivelser og nodeillustrationer** Analyse af Datakilde 1A

Ifølge Bruscia (2001) er Del Analyse mest oplagt når improvisationen er lang og kompleks. Jeg ønskede, ud over det overordnede billede jeg kunne få af improvisationen gennem brug af EBA, også at komme helt ned i mikroanalyse af de faktiske musikalske interaktioner i improvisationerne. Bruscia skriver at der i Del Analyse udvælges de mest signifikante og repræsentative dele af improvisationen til analyse.

Fra hver af de tre frie improvisationer udvalgte jeg derfor 2-3 musikalske begivenheder, som særligt fangede min interesse. Disse udvalgte begivenheder hørte jeg som overgange i musikken - overgange der førte ind i, og ud af B.B. Jeg tænkte at mikroanalyse muligvis kunne give et mere detaljeret billede/forståelse af, hvad der konkret skete i disse musikalske overgange.

Jeg lyttede disse udvalgte begivenheder igennem mange gange og transskriberede dem efterfølgende til nodebilleder. Jeg ønsker, ved at gøre brug af musikkens eget notationssystem, at lave et præcist aftryk af de faktiske bevægelser, der forekommer i musikken og i vores intermusikalske kommunikation. Derudover har jeg beskrevet de samme begivenheder verbalt. Dette kan retrospektivt relateres til det andet niveau i Ferrara's model (se s. 27): "at lytte efter syntaktisk mening, og skrive alle lyde ned som de høres, f.eks. dynamiske forandringer, melodiske, harmoniske og rytmiske detaljer" (Forinash & Grocke, 2005, s. 324).

Hver af de udvalgte begivenheder har i analysen hver fået en titel, der relaterer til min umiddelbare oplevelse/forståelse af, hvad der sker i musikken og kan således

forstås i lyset af det tredje niveau hos Ferrara (se s. 27) : “At lytte efter semantisk mening. Hvilke følelser tanker og reaktioner bliver vækket hos lytteren når hun hører musikken” (Forinash & Grocke s.324).

Da improvisationerne blev spillet på to klaverer, og da jeg kun i en enkelt video optagelse har kunnet se, hvem der spillede hvad, har det været en kompleks udfordring at aflytte de enkelte stemmer i musikken. Jeg kan dog genkende min egen spillemåde og mit eget anslag, og har derfor kunnet dechifrere, hvem der spillede hvad.

Ikke-musikalsk forståelse af musikalsk analyse

Den ikke referentielle ubearbejdede improvisation som er dette speciales fokus, er defineret ved primært at skabe mening inden for det musikalske domæne. Når improvisationen ikke bliver bearbejdet, har klienten ikke mulighed for at bidrage til, eller bekræfte en mulig klinisk forståelse. Derfor må terapeuten stole på sin egen ekspertise, og have en teoretisk ramme, der kan forbinde de musikalske og kliniske domæner. Dette er også tilfældet i analysen her.

Der synes at træde to hoved emner frem i denne improvisations type, nemlig:

- 1. Karakteren af den musik der bliver skabt af klient og terapeut, og
- 2. Karakteren af her og nu interaktionen og relationen i sessionen.

Hvordan disse to områder evt. kan bidrage til en dybere ikke-musikalsk forståelse af klienten og dennes relationer i verdenen uden for terapien, er der ifølge Bruscia (2001) skrevet relativt lidt om.

For netop at prøve at få en ikke musikalsk forståelse af Anfinn og hans relationer i verden uden for terapien, vil jeg i diskussionens anden del inddrage Datakilde 2 som i det følgende bliver beskrevet:

Spørgeskemaundersøgelse

Analyse af Datakilde 2

Udover de musikalske analyser, analyserede jeg en anden datakilde, nemlig svarene på mine udarbejdede spørgeskemaer til Anfinn's to primære kontaktpersoner, der udfyldte disse efter forløbet var afsluttet (bilag nr. 5). Denne datakilde anvendes som triangulering ift. de data, der fremkommer af analyse af de musikalske improvisationer (datakilde 1 og 1A)

De to indkomne besvarelser fra spørgeskemaerne har jeg analyseret induktivt tematisk. I diskussionen indgår resultaterne fra denne tematiske analyse til yderligere belysning af de resultater, jeg er kommet frem til gennem analyse af musikimprovisationerne.

Triangulering

Hertil kommer at jeg anvender både metodetriangulering og datatriangulering som en del af metoden i denne undersøgelse.

Metodetriangulering anvendes ved at den samme improvisation bliver analyseret med tre forskellige metoder:

1. EBA (datakilde 1)
2. Syntaktiske beskrivelser af udvalgte begivenheder (datakilde 1A)
3. Nodeillustrationer af udvalgte begivenheder (datakilde 1A)

Datatriangulering anvendes, idet jeg bruger spørgeskemabesvarelser tematisk analyseret (datakilde 2) til at underbygge og diskutere mine fund fra musikanalyserne (datakilde a og datakilde 1A).

Før jeg i næste afsnit beskriver, hvordan anvendelse af et narrativt perspektiv har inspireret mig til at præsentere de musikalske analyser som led i en fortælling om Anfinn, vil jeg lave en foreløbig opsummering af dette metodekapitel.

Opsummering

Jeg har indtil videre i dette kapitel redegjort for udvælgelsen af datakilder til analyse. Jeg har ved hjælp af Bruscia (2001) identificeret den improvisationstype, der primært danner udgangspunkt for min musikalske analyse nemlig: den frie, ikke referentielle, ikke bearbejdede improvisation.

To analyseformer (Event Analyse og Del Analyse) blev valgt og efterfølgende anvendt som udgangspunkt for udformning af modificerede analysemetoder.

Den analysemetode, der anvendes til Event Analyse, er Wigram's EBA i en modificeret form hvor Autonomiprofil og parameteret: Rytmask Figur bliver anvendt. Resultaterne af disse analyser udgør :DATAKILDE 1

De metoder der anvendes til at lave Del Analyse er en modificeret form af Ferrara's model: Syntaktiske beskrivelser og Nodeillustrationer af udvalgte begivenheder fra improvisationen. Resultaterne af disse analyser bliver samlet under ét og udgør: DATAKILDE 1A

Basic Beat blev præsenteret som en ledetråd i udvælgelsen af data og et centralt fænomen, der i analyserne, sammen med parameteret Rytmask Figur, fungerer som pejlemærke/redskab til at observere ind- og udgange af intermusikalske bevægelser. Jeg afslutter med en kort beskrivelse af hvordan jeg anvender både metode- og datatriangulering.

Jeg vil nu, som overgang til Kapitel 4 præsentere det narrative perspektiv.

Et narrativt perspektiv

Arnason (2002) anvender i "An Eclectic Approach to the Analysis of Improvisations in Music Therapy Sessions", et eksplorativt ikke konventionelt design til at beskrive musikken fra en gruppemusikterapi session. Hun kalder dette et "improvisations narrativ" og hun anvender det i et forsøg på at give læseren et håndgribeligt eksempel på, hvordan musikalske uddrag af en improvisation, gennem tekstlig formidling kan repræsentere en musikoplevelse. Enkelte eksempler er underbygget med nodeillustrationer.

Det improvisatoriske narrativ i hendes artikel har bl.a. været med til at inspirere mig til at bruge narrativ som en form, igennem hvilken jeg kan præsentere forløbet med Anfinn.

Narrativerne i dette speciale udgør en fortælling om Anfinn og hans deltagelse i individuel- og gruppemusikterapi, set med mine øjne, hørt gennem musikken, og reflekteret af hans professionelle omsorgspersoner.

Gitte Lipschitz som arbejder med viden og kommunikation i et systemisk og narrativt perspektiv, skriver i en artikel fra 2005, at "Det narrative perspektiv springer ud af den systemiske videnskab og psykologi, og af den socialkonstruktivistiske diskurs, og giver så mange muligheder". Hun skriver videre at:

I et narrativt perspektiv består historier af

- Begivenheder
- Linket i sekvenser
- Over tid
- Samlende sig til et plot.

Historien skabes ved at linke udvalgte begivenheder sammen i særlige sekvenser over en tidsperiode, finde måder at forklare dem på og give dem mening. Plottet beskrives som den mening historien gives, en slags konklusion på hvad jeg får ud af historien.

Hun skriver videre at en historie ikke skabes isoleret af den enkelte, men opstår i relationen, og at den mening vi tillægger foretrukne begivenheder, som viser sig i sekvenser over tid, altid dukker op i en kontekst, som måske forandres undervejs. Og videre, - for at forstå en historie og dens mening, må vi kende den kontekst den indgår i. Et fænomen forbliver uforklarligt, så længe det betragtes uden for sin kontekst. Endelig betoner hun, at i den narrative forståelse adskilles person og problem, og pludselig som ved magi, opstår nye forståelser og ideer (Lipschitz, 2005 s. 3-4).

Fortællingen om Anfinn består af fem delnarrativer, og den udspiller sig dels i musikken i det terapeutiske rum, og dels bliver den spejlet i informationer fra teamet omkring Anfinn. Feltet mellem Anfinn og jeg og musikken handler om og har fokus på Anfinn, hans måde at være tilstede på, og hans måde at være i interaktion med andre på.

Jeg har ikke haft mulighed for at få hans version af oplevelserne, fortalt med hans egne ord, da han ikke udtrykker sig om egne oplevelser i musikterapien med ord. Men jeg har været en del af historien, for jeg har været den primære interaktionspartner. Og jeg har været bindeleddet imellem denne interaktion med ham og de omgivelser, som han ellers er i. På den måde bliver jeg også et omdrejningspunkt i at fortælle hans historie.

Fortællingen bygger på min fortolkning af vores musikalske interaktion, på syntaktisk beskrivelse og nedskrevne nodeillustrationer af udvalgte begivenheder i musikken, samt på informationer fra det tætte tværfaglige samarbejde med teamet, omhandlende registrerede ændringer i Anfinn's måde at agere på uden for terapilokalet. Disse besvarelser er ikke lig med besvarelserne fra spørgeskemaerne. Der er tale om udenoms informationer, som ikke er systematisk analyserede. Jeg har udvalgt relevante udsagn fra teammøder (audiooptaget og transskriberet) og fra mailkorrespondencer med kontaktpersoner, som fører læseren ind i sessionen, og dermed udgør en relevant baggrundsviden for analyserne og sætter disse ind i en kontekst.

Jeg har i hvert delnarrativ desuden valgt at inddrage en analyse af de udvalgte improvisationer ud fra Tony Wigram's EBA for med denne kvantitative optælling, at kunne observere en evt. udvikling over tid

Hvert delnarrativ repræsenterer således et kig ind i en session med Anfinn
Modellen herunder viser opbygningen af delnarrativerne 1,2,4 og 5. Som stammer fra de individuelle sessioner. Delnarrativ nr. 4 der stammer fra gruppemusikterapien er bygget op efter en lidt anderledes struktur. I bilag nr.3. findes en illustration der viser dette.

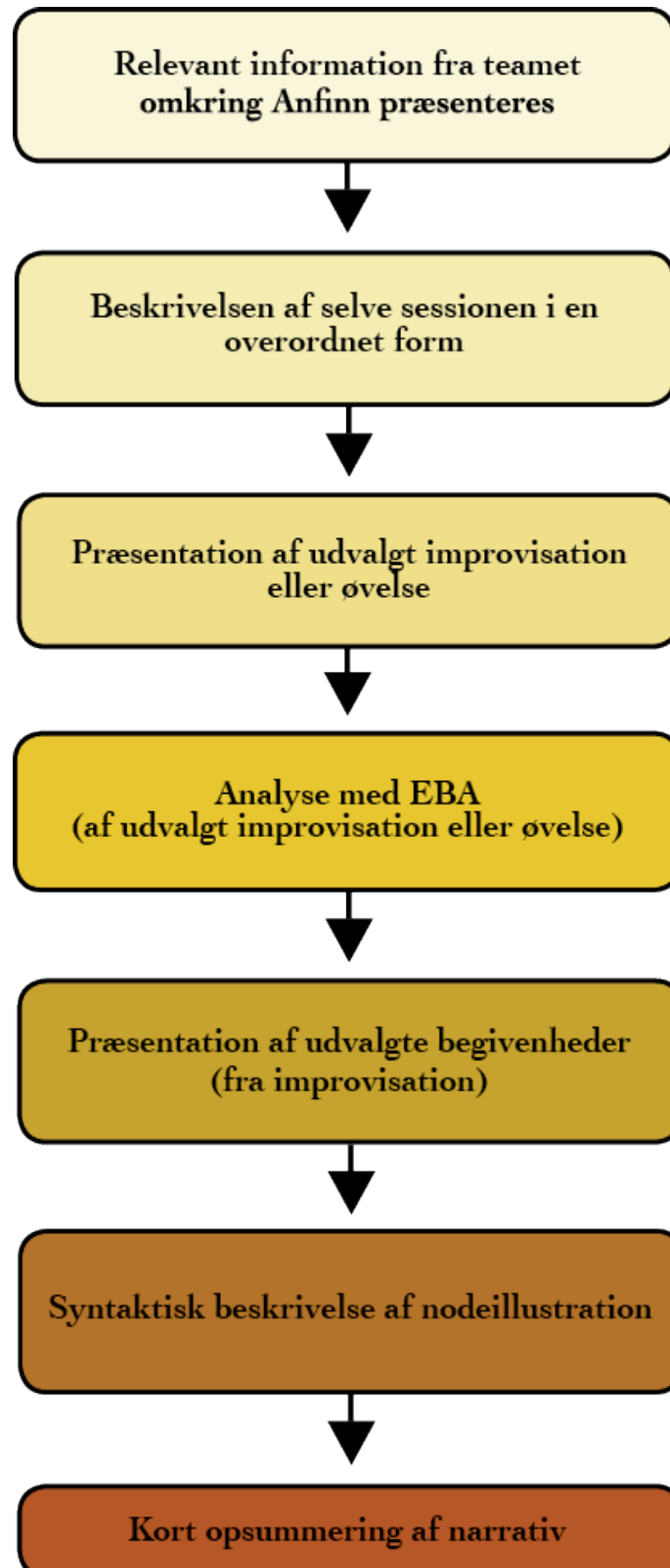


Fig. 3. Opbygning af delnarrativ.

Kapitel 4

Analyse

Denne indledning til kap. 4 redegør for den struktur, som de fem delnarrativer er bygget op omkring.

De fem delnarrativer stammer fra fire individuelle sessioner og en gruppesession og præsenteres i kronologisk rækkefølge.

De fem delnarrativer stammer fra følgende sessioner:

Første delnarrativ	Anden individuelle session	d.27.8
Andet delnarrativ	Femte individuelle session	d.17.9
Tredje delnarrativ	Sjette individuelle session	d.23.9
Fjerde delnarrativ	Tredje gruppesession	d.29.9
Femte delnarrativ	Tiende individuelle session	d.29.10

Hvert delnarrativ er bygget op omkring en gentaget struktur med følgende afsnit:

Relevant information før sessionen (Datakilde 3)

Selve sessionen

Analyse af improvisation, herunder:

- **Begrundelse** for udvælgelse af improvisation eller øvelse.
- **EBA analyse** ud fra autonomi profil og rytmisk figur (analyse af Datakilde 1).
- **Syntaktisk** musikalsk **beskrivelse** og **nodeillustration** af udvalgte begivenheder (analyse af Datakilde 1A).

Kort opsummering på delnarrativ

I det følgende uddybes indholdet af de enkelte afsnit i hvert delnarrativ.

Relevant information før sessionen (Datakilde 3)

Denne information omhandler Anfinn uden for musikterapien og er en viden, jeg har fra mit samarbejde med teamet omkring Anfinn. Disse data stammer fra mailudvekslinger og afholdte møder med teamet. Møderne er audio optaget, og er efterfølgende blevet transskriberet. Den information jeg vælger at indlede hvert narrativ med, er udvalgt information fra dette materiale, som jeg finder relevant ift. at forstå Anfinn og hans liv uden for terapilokalet mellem sessionerne. Jeg inddrager dette udvalgte materiale som et værdifuldt redskab jeg både anvendte klinisk til at navigere efter i de primært nonverbale musikterapisessioner, og

anvendes her i specialet som et redskab til at sætte musikanalyserne ind i en kontekst omkring Anfinn. Den viden er med til at give mig en ide om, hvorvidt der er processer, som arbejder videre uden for terapilokalet og som bliver synlige for de mennesker, der er omkring Anfinn og kender ham bedst.

Selve sessionen

I dette afsnit tegnes et billede af den konkrete session for læseren. Det omhandler dato, hvilket sessionsnummer er vi nået til, hvordan oplever jeg sessionen og hvordan kommer vi frem til den frie improvisation eller øvelse, som er udvalgt til analyse.

Analyse af improvisation eller øvelse

Dette hovedafsnit er inddelt i 3 dele

1. Begrundelse for udvælgelse af improvisation.

Her gøres rede for hvilke overvejelser der ligger til grund for at netop den improvisation eller øvelse er udvalgt til analyse med EBA

2. EBA analyse ud fra Autonomiprofil og parameteret Rytmask Figur.
(Analyse af Datakilde 1).

I dette afsnit vises resultatet af analyse med EBA, efterfulgt af et kort afsnit med kommentarer og refleksioner relateret hertil.

3. Syntaktisk musikalsk beskrivelse og nodeillustration af udvalgte begivenheder. (Analyse af Datakilde 1A)

Afsnittet indledes med en figur der viser improvisationen i sin helhed på en tidslinje, med præcis tidsangivelse af varighed i min. og sek. Figuren viser endvidere hvor på tidslinjen, de begivenheder befinder sig, som igennem utallige gennemlytninger som beskrevet i metodeafsnittet, er blevet udvalgt til syntaktisk musikalsk beskrivelse. Hver af disse begivenheder har fået en titel, der er relateret til min umiddelbare oplevelse af, hvad der sker i musikken. De musikalske begivenheder beskrives først med ord og efterfølgende gennem nodeillustration.

Kort opsummering

Afslutningsvis rundes hvert delnarrativ af med en kort opsummering af det præsenterede materiale.

Jeg vil nu gå over til at præsentere mine fem delnarrativer efter denne lille introduktion:

Lille introduktion til første delnarrativ

“De unges musiksmag kan bruges til at skabe en vej ind til en tillidsfuld relation. Musikken kan afbilde den unges indre og at lytte med respekt kan være starten på en tillidsfuld relation” Sandbank (2010)

Da jeg mødte Anfinn første gang for en uge siden, satte han sig ved klaveret, hev telefonen op af lommen og afspillede et nummer på YouTube. Han kiggede ikke på mig, men begyndte at “klimte” lidt på klaveret. Det var igennem dette nummer vores allerførste kommunikation foregik. Ganske korte verbale udvekslinger om nummeret. Hvem har lavet det? Hvad hedder det? Kunne du tænke dig at lære at spille det?

Første Delnarrativ

Relevant information før sessionen (Datakilde 3)

Gennem mailudveksling med Anfinn's kontaktpersoner har jeg fået at vide, at han to gange i ugens løb har valgt sin internettid fra. Dette har han gjort, så han kunne komme hen til et lokale tæt på børnehjemmet, hvor der står et klaver. Det er som regel helt umuligt at få kontakt med Anfinn under internet tid, så personalet har oplevet dette ønske som et meget markant udtryk for Anfinn's interesse i at spille klaver.

Selve sessionen

2.session d. 27.8.2015

Det er anden session for Anfinn i dag. Vores individuelle sessioner er placeret kl. 8 hver torsdag morgen. Anfinn bliver kørt til musikterapilokalet, som ligger i forbindelse med den Psykiatriske Afdeling på Landssygehuset i Torshavn. Efter musikterapisessionen bliver han hentet og kørt i skole. Anfinn går på en specialske i Torshavn, og han har fået lov til at møde senere om torsdagen pga. musikterapi forløbet.

Anfinn kommer ind ad døren med en mad i hånden, styrer lige hen mod flyglet, sætter sig ned og begynder at spille.

Jeg sætter mig hen ved siden af Anfinn. Han spiller et lille motiv, som vi øvede sidste gang, nemlig introen til nummeret "See you again" af musikeren Wiz Khalifa. Igen igen



Hans fingre falder lidt over hinanden. Specielt motivet med ottendedele i anden takt virker udfordrende. Men Anfinn bliver ved med at gentage motivet. Der er ikke nogen rytmisk sammenhæng eller kontinuitet i det han spiller; ikke nogen puls, men jeg fornemmer en insisteren, som om han vil lære det.

De næste 15 minutter er dette lille tema omdrejningspunktet for vores kommunikation. Jeg opmuntrer, spiller lidt med, kommer forsigtigt/nænsomt med forslag til små ændringer, der kan gøre det lettere for ham. Jeg siger ikke meget, og når jeg gør, spiller Anfinn som regel videre, mens jeg taler.

Jeg har sidste torsdag, i den første session, aftalt en overordnet ramme for musikterapien med Anfinn, nemlig at vi i sessionerne skiftes til at vælge, hvad vi skal lave. Efter et kvarters tid minder jeg Anfinn om aftalen og introducerer ham for en spilleregel: "Vi skiftes til at spille én tone ad gangen". Dette bliver starten på vores første frie improvisation.

Analyse af improvisation fra 2. session

Begrundelse for udvælgelse af improvisation.

Efter at have gennemset/hørt sessionen mange gange, var det helt naturligt, at det var denne improvisation, der skulle være genstand for analyse med EBA. Det er den første gang, jeg improviserer på klaveret med Anfinn, og det er første gang, at jeg bruger min "tur" til at sætte noget igang, der bevæger sig over i den improvisatoriske del af MT. Anfinn vil meget gerne lære at spille klaver, og han er optaget af undervisningsvideoer på YouTube. Det kan hurtigt komme til at afspejle en måde at arbejde med musikken på, som er rigtig eller forkert. Det var vigtigt for mig, at vi kom til at arbejde i såvel den rekreative som den improvisatoriske del af musikterapi, som beskrevet i Bruscia (98). I min logbog har jeg skrevet at:

"Jeg oplever at Anfinn styrer meget i improvisationen. De sekvenser, hvor vi spiller sammen, er karakteriseret ved, at jeg konstant søger at matche Anfinn og tilbyde et samspil, og det er ham der bestemmer, hvornår det stopper. Trods det at Anfinn hurtigt søger over i en ny ide, et nyt tempo, en ny underdeling, så har vi alligevel en del sekvenser med musikalsk dialog og samspil i B.B.

EBA Event Based Analysis

Analyse af udvalgt improvisation på 7.23 min.
(Datakilde 1)

1. DELNARRATIV - 2. SESSION (27. AUGUST)				
Afhængig	Følger	Partner	Leder	Modstander

Fig. 4: EBA optælling nr.1

Analysen med EBA autonomi skala peger på, at Anfinn overvejende leder i improvisationen. Dette stemmer overens med min oplevelse af improvisationen. Det er ham, der tager initiativ til at ændre spillestil, til at undersøge og udforske nye ideer, nye rytmiske figurer. Jeg følger efter ham, og matcher hans musikalske udtryk. Det er dog ikke altid lige nemt, for han er hurtigt videre til noget nyt. Et par gange oplever jeg, at han bliver sammen med mig i et B.B. Jeg havde i improvisationen en intention om at møde Anfinn i musikken, understøtte hans ideer, bakke ham op, og forsøge at skabe en ramme, hvor vi kunne være sammen i musikken. Oftest var jeg bag ham, og til tider fik jeg lov til at være oppe på siden af ham og sammen med ham i et B.B.

Syntaktisk musikalsk beskrivelse og nodeillustration

Analyse af tre udvalgte begivenheder (Datakilde 1A)

Figuren nedenfor viser improvisationen på en tidslinje. De tre begivenheder fra improvisationen, jeg har valgt at analysere, er markeret med tidsangivelse for, hvornår de optræder i improvisationen (Datakilde 1). Derudover har de tre begivenheder fået en titel. Titlerne relaterer til min umiddelbare oplevelse/forståelse af, hvad der sker i musikken.

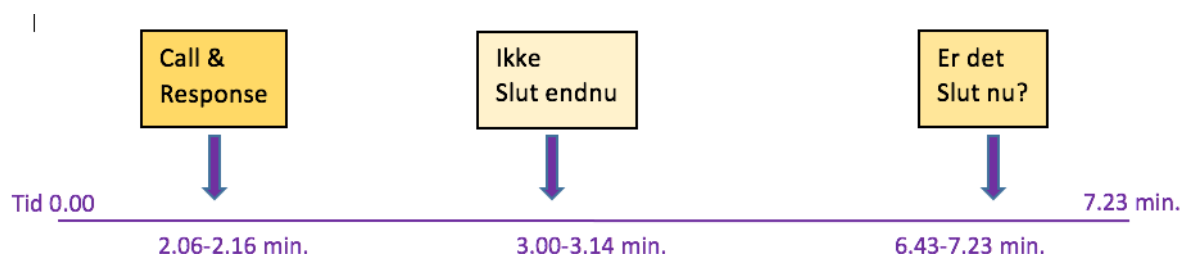


Fig. 5: Udvalgte begivenheder på tidslinje.

Begivenhed nr. 1

Første beskrivelse og nodeillustration er identificeret 2.06 min. inde i improvisationen. Trods det at Anfinn leder meget i musikken, har vi i 10.sek. en klar udveksling af små motiver, en "Call & Response" kommunikation.

Call & Response

Anfinn spiller et tydeligt lille motiv. Jeg svarer ham ved at spejle motivet i umiddelbar forlængelse af den sidste tone. Anfinn gør præcist det samme ved at bibeholde den rytmiske struktur, og han spiller motivet med start på min sidste tone. Jeg spiller herefter en triol, bryder min rolle som følger, forstået ud fra autonomiskalaen. Anfinn svarer mig ved at spejle rytmefiguren, og jeg spiller endnu engang triolen. Anfinn svarer mig ikke igen, men bryder vores lille Call & Response sekvens, og er videre, nyt tempo, ny underdeling. I 10 sek. havde vi denne dialog med udveksling af små temaer.

Tid 2.06 - 2.116 min.

$\text{♩} = 110$

Call Response Response "ridd"
mp mf
Response Call 3 3 Response
mp mf
3

Fig.6: Nodeillustration: "Call & Response".

Begivenhed nr. 2

Anden beskrivelse og nodeillustration er identificeret 4.49 min. inde i improvisationen. Jeg er ved at afrunde vores improvisation, men Anfinn spiller videre. Jeg oplever at han signalerer: "Vi er ikke slut endnu"

Ikke slut endnu.

Jeg fornemmer, at vores improvisation er ved at nå til en afslutning. Jeg lægger op til at slutte og et stille, tydeligt, dybt F# klinger ud. Der er næsten helt stille. Anfinn flytter sin hånd en oktav ned og spiller lidt søgende en kromatisk opgang. Herefter begynder han at spille en lille melodi på 3 sorte tangenter, 1, 2, 3 trin i F# dur. Jeg lytter og afventer. Han laver et lille ritardando og sætter umiddelbart herefter et tydeligt tempo an. Jeg falder ind og understøtter hans lille melodi med en F# dur treklang spillet med ottendedele. Jeg holder en klar og tydelig harmonisk og rytmisk struktur, og Anfinn spiller variationer og små temaer over de tre toner, F#, G# og A#. Vi spiller sammen i B.B. i 26 sek. Herefter ændrer han melodisk og rytmisk struktur igen.

The musical score is divided into two main sections. The first section, labeled "Free tempo", begins with a treble clef staff (A) and a grand staff (B). The treble staff starts with a whole rest, followed by a half note G4, a half note F#4, and a half note E4. The grand staff (B) starts with a whole rest, followed by a half note G4, a half note F#4, and a half note E4. The tempo marking "Free tempo" is written above the treble staff. The second section, labeled "a tempo", begins with a treble clef staff (A) and a grand staff (B). The treble staff starts with a half note G4, a half note F#4, and a half note E4. The grand staff (B) starts with a half note G4, a half note F#4, and a half note E4. The tempo marking "a tempo" is written above the treble staff. The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *mp* (mezzo-piano). The score also includes a rehearsal mark "R.F." in a blue box. The score is written in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#).

Fig.7: Nodeillustration: "Ikke slut endnu"

Begivenhed nr. 3

Tredje beskrivelse og nodeillustration er identificeret 6.43 min. inde i improvisationen. For tredje gang signalerer jeg, at vi skal til at runde af, men Anfinn spiller videre. Videre og videre. "Er det virkelig slut nu?"

Er det slut nu?

Anfinn spiller et lille motiv, og et kort øjeblik kan jeg matche ham rytmisk og tonalt. Da jeg rykker op og spiller det Ab, som Anfinn lige har spillet oktaven over, flytter han sin hånd og afbryder vores korte samspil. Endnu engang lægger jeg an til at afslutte - det er tredje gang. Det forekommer mig musikalsk naturligt at stoppe improvisationen på Ab, men Anfinn spiller hurtigt videre. Han reagerer ikke på, at jeg med hele min kropsholdning signalerer, at jeg er stoppet. Jeg sidder helt stille, holder min positur og energi og afventer, om Anfinn runder af. Efter 25 sek. kigger Anfinn over mod mine hænder, og jeg flytter dem med en tydelig impuls væk fra tangenterne. Anfinn kigger op på mig og holder blikket. Så laver han et lidt hårdt anslag med højre hånd i tangenterne, mens han stadig kigger på mig. Herefter kigger han væk igen, fjerner sin hånd og sætter sig tilbage i stolen.

Tid 6.43 - 7.23 min.

The musical notation is presented in three systems, each with a staff labeled A, B, or A. The first system (A, B) shows a tempo of 110 and a key signature of two flats. The second system (A) continues the melody with a dynamic marking of *mp*. The third system (A) features a more complex rhythmic pattern with a dynamic marking of *mp* and a final *mf* marking. Performance instructions include "ritt" (ritardando) and "a tempo".

Fig. 8: Nodeillustration: "Er det slut nu?".

Kort opsummering på første delnarrativ.

I dette første delnarrativ har jeg beskrevet hvordan jeg for første gang kom igang med at improvisere frit med Anfinn. En spilleregel med udgangspunktet i 1 tone-1 tone ledte over i en efterfølgende 7.23 minutter lang improvisation. Denne improvisation blev analyseret med EBA, Event Based Analysis, udfra autonomiskalaen og med profilen rytmisk figur. Resultatet af analysen indikerer, at Anfinn med meget stor vægt leder i musikken og i vores samspil. Dette stemmer overens med min subjektive oplevelse af improvisationen.

Tre sekvenser fra improvisationen, der særligt fangede min opmærksomhed, blev udvalgt til en syntaktisk musikalsk beskrivelse med efterfølgende nodeillustrationer. Disse tre begivenheder blev navngivet: "Call-Response", "Ikke slut endnu", og "Er det slut nu?" Titlerne refererer til min oplevelse af de temaer, der dukkede op i vores samspil. Der blev præsenteret en syntaktisk musikalsk beskrivelse af disse begivenheder, og de blev præsenteret som tre nodebilleder. Der er i disse nodebilleder tilstræbt en så nøjagtig transskription som muligt, for at illustrere hvilke faktiske bevægelser, der sker i musikken og vores samspil heri.

Andet Delnarrativ

Relevant information før sessionen (Datakilde 3)

Gruppeforløbet er startet op d. 15.9, og d.16.9 (dagen før denne session) holdt jeg møde med kontaktpersonerne til de 3 børn i gruppen. Natalia, en af Anfinn's kontaktpersoner, fortalte at Anfinn, om aftenen d.15.9 efter gruppestart, havde været urolig da han skulle sove. Anfinn havde afspillet musik hele natten, og denne aften havde Maria (Anfinn's anden kontaktperson) set en tåre trille ad hans kind. Da hun spurgte hvorfor han græd, fortalte han, at han mærkede et savn. Senere samme aften var han stået op igen for at ryge. Det er meget sjældent, at Anfinn giver udtryk for en emotionel reaktion i form af tårer, og endnu mere sjældent at han kan italesætte, hvad han mærker. Personalet omtalte det som en uhyre sjælden hændelse.

Selve sessionen

5.session d.17.9.2015

Det er 5 gang jeg møder Anfinn i dag. Jeg oplever, at vi har fået en rigtig god relation. Sessionerne er begyndt at tage en genkendelig indholdsmæssig form. Anfinn præsenterer små brudstykker af kendte temaer, som han har øvet på i ugens løb, og jeg vælger i hver session at vi skal spille udfra spillereglen 1 tone - 1tone, der efterfølgende leder over i en fri ikke referentiell improvisation. I denne session kommer Anfinn ind i lokalet, og han styrer, som de øvrige gange, lige over mod flyglet og sætter sig til at spille. Denne gang er det temaet fra Für Elise, som Anfinn er gået igang med at lære. Han har ligesom tidligere fundet en video på nettet, som viser, hvilke tangenter han skal spille på. Hans fokus er på tonerne, rytmisk er der ingen kontinuitet. Jeg bruger den første tid af sessionen på at øve dette tema med Anfinn. Jeg hjælper med fingersætning, opmuntrer ham og spiller nogle akkorder under temaet. Jeg følger fortsat Anfinn meget i musikken og går med ham i hans noget fragmenterede rytmik. Af og til beder jeg ham om at lytte godt efter: "lad os se om vi kan følges ad rytmisk". Det er en udfordring, men det bliver bedre og bedre. Jeg siger ikke så meget, men jeg synger med og forsøger ind imellem, med et tydeligt akkompagnement, at fastholde Anfinn's koncentration på at spille temaet i en fælles puls sammen med mig.

Efter 20 min bringer jeg mig selv på banen: "Ok Anfinn, så er det min tur til at vælge. Vi skal spille udfra spillereglen 1tone- 1tone". Anfinn kender denne form, og

han er blevet rigtig god til at spille, lytte, og respondere på denne musikalske spilleregul. Efter et stykke tid slipper vi spillereglen og fortsætter i en fri improvisation.

Analyse af improvisation fra 5. session

Begrundelse for udvælgelse af improvisation.

Den improvisationen fra 5. Session der er genstand for analyse med EBA er valgt, fordi det er den eneste frie improvisation i sessionen. Jeg havde i denne improvisation en oplevelse af, at Anfinn stadig styrer meget i musikken, men at jeg, i kraft af vores styrkede relation, tillader mig selv at være en smule mere udfordrende i musikken. Improvisationen er afkortet fra 10.25 min. til 8.01 min., idet de første 2.24 min. spilles ud fra en spilleregul og derfor ikke medtages i analysen. Improvisationen er audiooptaget på telefon, da min videooptager drillede mig den dag.

EBA Event Based Analysis

Analyse af udvalgt improvisation på 8.01 min.
(Datakilde 1)

2. DELNARRATIV - 5. SESSION (17. SEPTEMBER)				
Afhængig	Følger	Partner	Leder	Modstander

Fig.9: EBA optælling nr.2

Analysen med EBA ud fra autonomi skala peger på at Anfinn fortsat overvejende leder i improvisationen. Dette stemmer overens med min umiddelbare oplevelse af improvisationen. Ved nærmere gennemlytning observerer jeg, at der er markant flere og længere sekvenser af samspil i

B. B., hvilket analysen med EBA ikke viser. Dette kan skyldes, at det fortsat er mig der matcher og spejler Anfinn i hans ideer, og at det fortsat er Anfinn der vælger at forlade vores samspil i BB. I denne improvisation begynder jeg at udfordre Anfinn lidt i musikken. Jeg oplever, at han kalder på mig i de situationer, og jeg kommer hurtigt tilbage til ham, følger ham og matcher ham. I mine noter har jeg skrevet: "Jeg oplever at Anfinn tåler at være i B.B. med mig i længere tid af gangen nu".

Syntaktisk musikalsk beskrivelse og nodeillustration

Analyse af to udvalgte begivenheder (Datakilde 1A)

Figuren nedenfor viser improvisationen på en tidslinje. De to begivenheder fra improvisationen, jeg har valgt at analysere, er markeret med tidsangivelse for, hvornår de optræder i improvisationen. Derudover har de to begivenheder fået en titel. Titlerne relaterer til min umiddelbare oplevelse/forståelse af, hvad der sker i musikken.

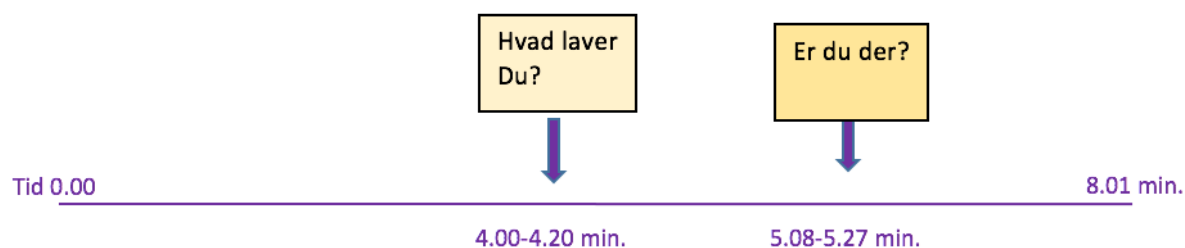


Fig.10: Udvalgte begivenheder på tidslinje

Begivenhed nr.1

Første beskrivelse og nodeillustration er identificeret 4.00 min. inde i improvisationen. Jeg udfordrer for første gang Anfinn i dette klip, og jeg oplever det, som om han overraskes. “Hvad laver du?”

Hvad laver du?

Efter 20 sek. i limbo spiller jeg 3 ottendedele og hviler herefter på et dybt D. Anfinn begynder at spille et motiv i et hurtigt tempo. Han spiller insisterende, og jeg matcher ham kort efter med et akkompagnement, der understøtter motivet harmonisk og rytmisk. Vi er kun sammen i et par sek., så bryder Anfinn igen ud af vores B.B. I stedet for at følge ham i endnu en ny ide, som jeg har gjort hidtil, sætter jeg ind med et kraftigt tremolo. Jeg bibeholder intensiteten, bølger frem og tilbage og hører ham svagt spille nogle lyse toner på klaveret. Lidt efter laver han et markant og tydeligt motiv. Jeg oplever det som om han kalder på mig. Jeg fortsætter, men spiller nu en anelse svagere. Anfinn gentager motivet, denne gang endnu kraftigere, mere insisterende. Umiddelbart herefter stopper jeg brat. Der er helt stille.

Anfinn spiller et lille tema på tre toner. Jeg svarer ham, og vi indleder en lille musikalsk dialog, der fører os videre til et nyt samspil i B.B.

a tempo

A

B

Limbó

R.F.

B.B.

slut

"ritt"..... 8

A

B

mp

mf

f

ff

f

gliss.

Fig.11: Nodeillustration: "Hvad laver du?".

Begivenhed nr. 2

Anden beskrivelse og nodeillustration er identificeret 5.08 min inde i improvisationen. Anfinn gentager sit motiv fra forrige eksempel. Jeg oplever at han undersøger om jeg stadig er der - deraf titlen: "Er du der?"

Er du der?

Vi har spillet sammen i B.B. i 28 sek. Anfinn hopper ud og bryder vores flow ved at ændre rytmisk figur og underdeling. Jeg slipper og svarer ham med den første noterede strofe i nodeillustrationen. Anfinn spiller 3 markerede fjerdedele og jeg svarer ham. Han gentager motivet lidt søgende. Jeg svarer, denne gang lidt kraftigere dynamisk. Anfinn starter motivet igen, denne gang meget insisterende og tydelig i sin frasering. Jeg spejler ham, og vi spiller motivet 4 gange sammen, helt synkront i rytme og dynamik. Den femte gang spiller Anfinn ikke med. Han ændrer tempo, rytmeformennelse, dynamik, tonalitet og er videre i et nyt musikalsk udtryk.

Tid 5.08 - 5.27 min.

The musical score is written for two parts, A and B, in a 2-staff system. The first system shows a 'Call' and 'Response' pattern. The second system shows a 'B.B.' (Bebop) section with triplets and a 'ritto' section.

Part A (Treble Clef):

- First system: 'Call' (two measures), 'Response' (two measures), 'a tempo' (two measures), 'R.F.' (two measures).
- Second system: 'B.B.' (four measures), 'slut' (two measures), 'ritto' (two measures), 'mp' (two measures).

Part B (Bass Clef):

- First system: 'Response' (two measures), 'Response' (two measures).
- Second system: 'B.B.' (four measures), 'slut' (two measures), 'ritto' (two measures), 'mp' (two measures).

Fig.12: Nodeillustration: "Er du der?"

Kort opsummering på andet delnarrativ.

I dette andet narrativ har jeg beskrevet, hvordan jeg, med udgangspunkt i Anfinn's medbragte små musiktemaer, begynder at arbejde med en øget bevidstgørelse om en fælles puls, samt et øget fokus på at lytte. Jeg vælger, som de foregående sessioner, at lade spillereglen 1 tone-1 tone lede over i en fri ikke referentiel improvisation på 8.01 min. Denne improvisation blev analyseret med EBA ud fra autonomiskalaen og med profilen rytmisk figur. Resultatet af analysen indikerer, at Anfinn stadig leder meget i musikken og i vores samspil. Dette stemmer overens med min subjektive oplevelse af improvisationen.

To begivenheder fra improvisationen, der særligt fangede min opmærksomhed, blev udvalgt til en syntaktisk musikalsk beskrivelse med efterfølgende nodeillustrationer. I takt med at vores relation bliver stærkere og mere tryk, udfordrer jeg Anfinn en smule i musikken. Jeg er dog hurtigt tilbage og lader ham vide, at jeg er lige her. De to begivenheder fik titlerne: "Hvad laver du?" og "Er du der?" og de refererer til de musikalske bevægelser, som jeg oplever dem. Udover syntaktisk musikalsk beskrivelse blev de 2 begivenheder præsenteret som nodebilleder. Der er tilstræbt en så nøjagtig transskription som mulig, for at illustrere hvilke faktiske bevægelser, der sker i musikken og i vores samspil.

Tredje Delnarrativ

Relevant information før sessionen (Datakilde 3)

Jeg har igennem mailudveksling med de primære kontaktpersoner fået besked om, at Anfinn i ugens løb har haft en konflikt med en af drengene på børnehjemmet. Under en efterfølgende samtale med hans kontaktpersoner, havde Anfinn sagt, at han ikke følte, at de lyttede til ham. De hørte på ham, men de lyttede ikke.

Hvorvidt dette har noget med musikterapien at gøre er selvfølgelig svært at vurdere, men det er fra personalets side registreret som en atypisk episode. Jeg har i de sidste sessioner talt med Anfinn om, at når man spiller musik sammen, så er det vigtigt at lytte. Lytte til musikken, til sig selv og til hinanden.

Selve sessionen

6. session d.24.9.2015

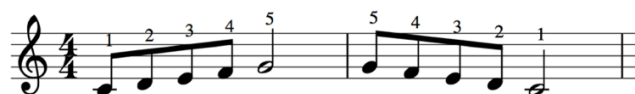
Anfinn kommer småløbende ned ad trappen til musikterapilokalet. Jeg sidder ved flyglet og spiller, og da han får øje på mig, vinker han til mig, Jeg vinker igen og går ud og åbner døren for ham. Mens jeg lige hilser på Ada som følger Anfinn til musikterapien i dag, hører jeg starten på Måneskindsonaten ovre fra flyglet, hvor Anfinn allerede har sat sig og er begyndt at spille. Da Ada siger farvel til ham reagerer han ikke, han spiller bare videre.

Jeg sætter mig over ved siden af Anfinn og smiler til ham. Han begynder at spille et nyt tema:



Da Anfinn har spillet temaet 2 gange, kigger han på mig og spørger, om jeg kender det. Det gør jeg, det er fra filmen Titanic. Anfinn har i ugens løb øvet sig på temaet, og selvom han indimellem snubler lidt over tonerne, så kan han spille det med begge hænder i et nogenlunde rytmisk flow. Han spiller temaet igen og igen, og jeg opmuntrer ham, roser ham, og spiller ind imellem med ham.

I takt med at vores relation/alliance bliver stærkere, bringer jeg mig selv mere på banen. Efter et stykke tid med Titanic temaet siger jeg til Anfinn. "Lad os lige spille sammen fra C til G med højre hånd".



De første mange mange gange er Anfinn foran mig når vi spiller, og jeg siger: "Du løber lidt væk fra mig, lad os lige se om vi kan følges ad". Anfinn er stadig foran de næste mange gange. Ikke meget, men alligevel tydeligt. Jeg siger: "Lad os prøve om vi kan få lyden helt samlet så man i stedet for at høre dig og mig, så hører man os, samlet som en lyd". Anfinn koncentrerer sig, lytter og spiller den lille øvelse sammen med mig. Vi nærmer os hinanden.

Anfinn vender tilbage til temaet fra Titanic, spiller det igen og igen. Jeg spiller med, men er nu lidt mere insisterende i mit akkompagnement. Jeg følger ham ikke helt så meget som tidligere, og jeg prøver igennem mit spil af få ham til at holde et tempo. Hvis jeg insisterer på at holde et fast tempo, ryger han hurtigt væk fra mig. Oftest går jeg tilbage til at følge ham, før jeg prøver endnu engang.

Sidst i sessionen vælger jeg at præsentere Anfinn for en metronom. Jeg har en app på min telefon, og jeg viser ham princippet ved en metronom, en fast gentaget puls der ikke stiger eller falder i tempo. Jeg foreslår, at jeg spiller som en metronom på en tromme, og Anfinn skal spille temaet fra Titanic sammen med mig. Hvis og når han ryger ud af tempo, af B.B., skal han stoppe, lytte, og komme ind det rigtige sted igen. Anfinn lytter koncentreret, mens jeg fortæller om "spillereglen".

Analyse af rekreativ øvelse

Begrundelse for udvælgelse af rekreativ øvelse.

Det er første gang jeg introducerer en øvelse hvor Anfinn helt skal indordne sig en musikalsk rytmisk ramme. Set i lyset af Anfinn's behov for at være styrende, er jeg bevidst om, at det kan blive udfordrende. Jeg fornemmer dog, at vores relation og alliance er så stærk nu, at jeg kan gøre det. Derudover oplever jeg det som endnu et tydeligt eksempel på, hvordan musikken fungerer som min co. Terapeut. Det er ikke mig, men musikken og dens rytmiske struktur, der sætter rammen omkring vores samspil i dette eksempel.

EBA Event Based Analysis

Analyse af udvalgt rekreativ øvelse 2.22 min.

(Datakilde 1)

3. DELNARRATIV - 6. SESSION (24. SEPTEMBER)				
Afhængig	Følger	Partner	Leder	Modstander

Fig.13: EBA optælling nr.3

Analysen med EBA viser markeringer i kategorierne Følger og Partner i denne øvelse. Den viser med stor tydelighed det skift, der er fra de frie improvisationer til denne musikalske øvelse som har et klart rekreativt musikterapeutisk perspektiv. I denne øvelse var det mig, der ledte i musikken. Vores roller var skiftet. Fra at Anfinn i de frie improvisationer indtil nu har været overvejende Leder i musikken og jeg har fulgt ham, kunne jeg nu, ved at gøre brug af musikkens iboende faste rytmiske struktur, give Anfinn mulighed for at slippe styringen og øve sig i at vende tilbage til et B.B., når han ryger ud af det.

Syntaktisk musikalsk beskrivelse og nodeillustration

Analyse af en udvalgt rekreativ øvelse (Datakilde 1A)

Figuren nedenfor viser øvelsen på en tidslinje. Titlerne relaterer til hvad der sker i musikken. Derudover repræsenterer titlerne en bevægelse, der gentages ikke bare tre, men mange gange i løbet af øvelsen. Der er ikke tidsangivelse på de tre begivenheder, da det er øvelsen i sin helhed, jeg har valgt at beskrive.

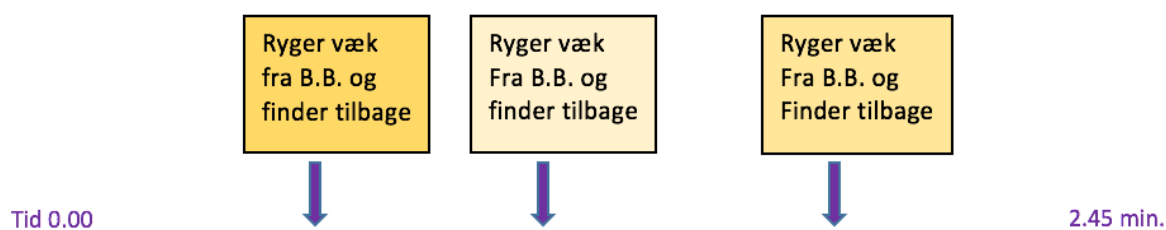


Fig.14: Rekreativ øvelse med B.B.

Spillereglen: Metronom

Spillereglen lyder: Jeg agerer metronom på trommen, og Anfinn spiller temaet fra filmen: "Titanic" sammen med mig (med metronomen). Hvis og når han ryger ud af tempo, skal han stoppe, lytte, og komme ind det rigtige sted igen.

Metronom

Jeg tager en congas tromme og sætter mig ved siden af flyglet, aftaler tempo med Anfinn og tæller ind. Vi spiller sammen. Jeg sidder og kigger ned i gulvet, og min kontakt til Anfinn går kun gennem musikken. Ingen snak, ingen øjenkontakt, bare pulsen der kører, og som jeg forsøger at holde så stabil som muligt. Efter nogle gennemspilninger stiger Anfinn i tempo og ryger ud af B.B. Han stopper, lytter og kommer ind i B.B. igen. Samme mønster gentager sig en del gange. Hver gang spiller jeg videre, koncentreret om at holde en fast puls, at være et stabilt centrum, som Anfinn kan spille ind i, falde ud af, lytte efter, komme tilbage til igen. På videooptagelsen af sessionen kan jeg efterfølgende se, hvordan Anfinn nogle af de sidste gange han ryger ud, tager sig til hovedet, vender øjne og ryster på hovedet. Hver gang regulerer han sin frustration, trækker vejret, lytter efter pulsen og 1 slaget, og kommer ind igen. I hele øvelsen: "Metronom" der varer 2.45 min. er Anfinn koncentreret om at lytte og om bevidst at vende tilbage til B.B. Det er bare så flot.

$\text{♩} = 60$

Klaver

Congas

Fig.15: "Titanic med Congas (metronom)"

Kort opsummering på tredje delnarrativ.

I dette tredje narrativ har jeg beskrevet, hvordan jeg i denne session for første gang valgte at inddrage en øvelse med en helt fast struktur, hvor det var musikken, der satte rammen.

Øvelsen blev analyseret med EBA, ud fra Autonomiskalaen med profilen Rytmask Figur. Resultatet af analysen viser, hvordan Anfinn i denne øvelse er Følger i musikken. For hver gang han falder ud af B.B., stopper han op, lytter til pulsen fra trommen og finder vej tilbage. Resultatet stemmer overens med min oplevelse af øvelsen, og er i sig selv et udtryk for selve formålet med denne. Min rolle i øvelsen var et være et stabilt centrum, som Anfinn kunne søge tilbage til, når han røg væk fra B.B.

Lille intro til fjerde delnarrativ

Fjerde delnarrativ omhandler gruppemusikterapien. Som beskrevet i indledningen, er dette narrativ medtaget, da jeg herigennem får mulighed for at kigge på kombinationen af individuel og gruppe jvf. min problemformulerings hovedspørgsmål.

Fjerde Delnarrativ

Relevant information før gruppesessionen (Datakilde 3)

Følgende information anses som relevant for at forstå, hvad der sker i denne udvalgte gruppesession. Her præsenteres viden, jeg har fået igennem en længere periode af vores forløb. En viden der både omhandler Anfinn uden for terapilokalet, og en viden der er funderet i det, der sker i selve musikterapisessionerne med de tre børn, der deltager i gruppen.

Viden om Anfinn uden for terapilokalet:

Anfinn anser sig selv for at være ældre end han er. Han synes at Rakul og Torleik er barnlige, selvom Torleik er 14 år og Rakul er 12 år, som han selv. Anfinn ønsker ikke at være sammen med jævnaldrende hverken på børnehjemmet, eller i det tilbud ungdomsklubben i Torshavn har, som passer til hans alderstrin.

Anfinn og Torleik har en meget konfliktfyldt relation. Torleik bliver mobbet både på børnehjemmet og i skolen (specialskole). Han vil gerne være sammen med Anfinn, men Anfinn gider ham ikke, og giver tydeligt udtryk for dette.

Anfinn giver før hver gruppesession, udtryk for at han ikke gider at tage afsted. En pædagog fortæller på et møde, afholdt efter at denne session har fundet sted, at Anfinn har sagt: "Group therapy is bullshit, they are just making noise. Rakul and Torleik, they are not trying to play music, they are just making noise and I'm getting a headache⁶".

Viden fra de individuelle sessioner:

Anfinn har et stort ønske om at lære at spille klaver, og han vil helst øve på kendte meloditemaer. De gange vi bevæger os over i den frie improvisation er, når jeg bruger "min tur" til at påpege at nu er det dét vi skal.

Rakul og Torleik har en mere legende tilgang til musikken, hvilket kan være en udfordring at få forenet med Anfinn's behov for at styre og spille/øve prækomponerede numre.

⁶ Nøjagtig transskription af audiooptagelse fra mødet.

Viden om indhold i individuel og gruppe:

De tre børns individuelle sessioner er vidt forskellige i form og indhold. To af aktiviteterne går dog igen i alle sessionerne, nemlig: 1) Arbejde med cues til start/stop. Både musikalske og verbale cues.

2) Frie improvisationer. Disse to aktiviteter/øvelser inddrages også i gruppesessionerne, hvor det derfor vækker genkendelse hos alle børnene.

Tidsramme:

De individuelle sessioner gik igang i midten af august. Jeg har derfor haft mulighed for at opbygge en alliance til det enkelte barn før gruppestart. Gruppesessionerne startede op d. 15.9, og de er i dette delnarrativ nået til tredje session. De to første gruppesessioner har været spændende og udfordrende. Der har været rigtig mange dynamikker i spil.

Selve sessionen

3. Gruppesession 29.9.2015

De tre børn kommer ind i musikterapilokalet sammen med Gunhild. Rakul sætter sig ved klaveret og begynder at spille frit. Torleik trækker en stol over og sætter sig ved siden af hende. I et stykke tid spiller de meget kraftigt på klaveret. Derefter rejser Torleik sig og går lidt rundt i lokalet. Anfinn sidder ved flyglet og spiller temaet fra Titanic som vi øvede i hans individuelle session torsdag i sidste uge. I dag er det tirsdag, og det er tredje gang gruppen er samlet. Jeg sætter mig med en djembe og spiller en puls. Hverken Rakul eller Anfinn reagerer på det. Torleik tager en tromme og sætter sig ved siden af mig. I en kort stund spiller vi sammen. Derefter rejser han sig, og lægger sig over på sofaen. Han tager en jakke over hovedet. Rakul sidder og spiller i sin egen verden ved klaveret.

Jeg begynder at spille en grundrytme, der understøtter Titanic temaet som Anfinn stadig sidder og spiller. Vi spiller sammen lidt, så fjerner Anfinn sig fra mig i musikken og fortsætter i sit eget tempo.

Der er ingen snak, der er ingen ord. Der er en masse instrumenter, en masse lyd og en masse forskellige energier i lokalet. På et tidspunkt går Anfinn over til trommesættet og begynder at spille løs. Det er en af de sjældne gange, han viger fra flyglet, og jeg benytter mig af muligheden, og indtager pladsen bag det store instrument, så jeg nu har både rytme, melodi og harmoni til min rådighed. Jeg

begynder at spille og synge en goddag sang med børnenes navne i. Anfinn spiller uanfægtet videre på trommesættet, Rakul spiller løs på klaveret, og Torleik sidder ovre i sofaen med sin slikkepind og viser Gunhild, hvilke lyde den fløjte, han har fundet, kan lave. Efter et stykke tid er det som om den største mængde energi er blevet fyret af, og det dynamiske niveau justerer sig ned til et mere roligt leje. Anfinn har rejst sig fra trommerne og sidder nu med en cello. Jeg er blevet siddende ved flyglet. Kun enkelte gange i sessionen anvender jeg ord til at sætte en spilleregul. Ellers er det musikken al kommunikation foregår igennem. Jeg har ved utallige gennemlytninger af det musikalske materiale i sessionen, udvalgt tre begivenheder der vil blive præsenteret og analyseret i det følgende afsnit

Analyse af 3 Begivenheder

Strukturen i det følgende afsnit bliver en smule anderledes end i de øvrige delnarrativer. De tre begivenheder stammer fra tre forskellige improvisationer i sessionen, og derfor vil hver begivenhed efter syntaktisk musikalsk beskrivelse, blive analyseret med EBA, ud fra Autonomiprofil, og Rytmask Figur. På grund af kompleksiteten i gruppens lyd og udtryk, er der i dette Narrativ ikke nodeillustrationer af de tre begivenheder.

Syntaktisk musikalsk beskrivelse og analyse med EBA

Af tre udvalgte begivenheder fra sessionen (Datakilde 1A)

Figuren nedenfor viser sessionen på en tidslinje. De tre begivenheder, jeg har valgt at beskrive og analysere, er markeret med tidsangivelse for, hvornår de optræder i sessionen. Hver begivenhed har fået en titel. Titlerne relaterer til min umiddelbare oplevelse/forståelse af, hvad der sker i musikken.

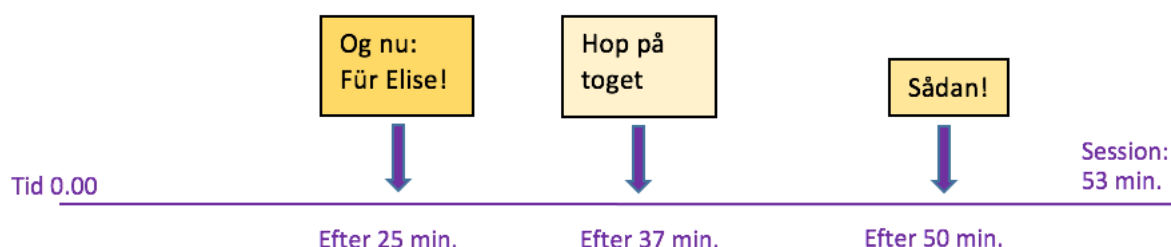


Fig.16: Udvalgte begivenheder på tidslinje

Begrundelse for udvælgelse af begivenhed nr. 1

Den første begivenhed "Og nu: Für Elise" fra tredje gruppesession, som efter den syntaktiske beskrivelse bliver genstand for analyse med EBA, er udvalgt fordi det er et eksempel på, hvordan erfaringer fra den individuelle terapi, kan sættes i spil i gruppesammenhængen. Temaet fra filmen Titanic, som jeg ugen forinden havde arbejdet med i Anfinn's individuelle session, blev her brugt som ramme og udgangspunkt for det første spinkle, men dog tydelige gruppesammenspil.

Begivenhed nr. 1

(datakilde 1A)

Og nu: Für Elise

Vi har i et par minutter været i et musikalsk limbo. Jeg sidder for første gang ved flyglet, Anfinn sidder et stykke fra mig med en Cello, Rakul sidder ved klaveret, Torleik ligget på sofaen med et sæt maracas, og Gunhild sidder med en shaker. Anfinn rejser sig, og går over mod flyglet, hvor jeg sidder. Jeg signalerer, at han kan sidde ved siden af mig. Han trækker en stol hen, og sætter sig til højre for mig, ved de lyse tangenter. Jeg har nu kontakt med Rakul som sidder ved det andet klaver. Vi har en lille musikalsk dialog. Anfinn begynder at spille temaet fra filmen Titanic, som vi øvede i hans sidste individuelle session (beskrevet i 3. delnarrativ). Efter et par sekunder matcher jeg Anfinn og begynder at spille akkorderne til temaet i den dybe ende af flyglet. Pludselig samler lydene sig og vi spiller sammen allesammen. Rakul finder en alternativ melodi, men følger os andre i rytme og intensitet og Rakul og Gunhild spiller med på rytmen. Det er første gang gruppen spiller noget musik, der er næsten samlet og genkendelig. Det er som om al energi samler sig.

Efter 4 gennemspilninger af temaet giver jeg et cue til at stoppe. Alle reagerer. Efter en takts pause tæller jeg ind igen og vi starter allesammen med at spille igen. Efter 2 sekunder begynder Anfinn at spille temaet fra Für Elise, helt på tværs af den musikalske kontekst, som ellers for første gang havde samlet sig. Jeg spiller videre og har min opmærksomhed hos Rakul, der stadig prøver at spille sammen med mig som før. Anfinn fortsætter med at spille Für Elise. Da han stopper efter et stykke tid og falder ind i temaet igen, er Rakul røget væk, og Torleik har rejst sig og går rundt i lokalet og leder efter en fløjte. Vi er tilbage i Limbo. Måske jeg ikke skulle ha prøvet at lave et break.

EBA Event Based Analysis

Analyse af udvalgt begivenhed: "Og nu: Für Elise"
(Datakilde 1)

4. DELNARRATIV - 3. GR. SESSION (29. SEPTEMBER)				
Afhængig	Følger	Partner	Leder	Modstander

Fig.17: EBA optælling nr.4

Analysen med EBA autonomi skala, peger på, at Anfinn i den beskrevne begivenhed er i Partner og Modstander kategorierne. Hans indgang til at være i Partner er fortsat ved, at jeg går med ham og matcher ham. Til gengæld er det første gang jeg så tydeligt oplever at Anfinn er i kategorien Modstander. Hvad analysen med EBA ikke viser er, hvordan bevægelsen fra Partner til Modstander fører tilbage til kategorien Partner igen.

Begrundelse for udvælgelse af begivenhed nr. 2

Den næste begivenhed "Togtur" fra tredje gruppesession, som efter syntaktisk musikalsk beskrivelse danner udgangspunkt for analyse med EBA, er udvalgt, fordi denne improvisation står som noget helt specielt i min bevidsthed. De små 2 minutters samspil voksede ud af et meget langt limbo. En impuls fra Torleik startede en "togtur", som selv Anfinn ikke kunne modstå.

Begivenhed nr. 2

(Datakilde 1A)

Hop på toget

Vi har bølget ind og ud af et lydlandskab i mange minutter. Jeg har lavet små afbræk med breaks, opmærksomhed på start- stop, og enkelte spilleregler. "Nu må vi kun spille på de sorte tangenter", "Nu spiller vi 5 slag sammen, og slutter samtidig". Det er svært at få dem alle tre samlet i musikken. Der er altid lige en, der ikke stopper, eller en der lige skal øve et lille tema, eller en som lige sætter sig over bag trommerne og afprøver hvor højt de kan spille. Ud af dette lydlandskab, voksede der noget, jeg oplevede som magisk.

Anfinn spiller starten af Måneskinssonaten. Jeg begynder at spille et tremolo på de dybe tangenter. Gunhild begynder at give lyd med shakeren. Torleik ligger på sofaen med en blokfløjte. Det er som om energien begynder at samle sig.

Intensiteten og spændingen stiger. Torleik skiller fløjten ad og laver et fløjt som var et tog ved at starte. Han fløjter igen. Jeg spiller lidt kraftigere. Anfinn er stadig i gang med at øve de første par fraser af Måneskinssonaten. Torleik blæser endnu engang et signal til afgang, og en gang mere, insisterende og med en armbevægelse som hev han i en togfløjte. Jeg begynder at spille en “umba” figur på klaveret. I løbet af et sekund samler alting sig. Anfinn sidder stadig tilbagelænet og klimprer små Beethoven motiver på de lyse tangenter. Men toget kører! Den musikalske ramme, jeg har mulighed for at sætte, fordi jeg sidder ved flyglet og både har rytme og harmoni til min rådighed, har samlet Rakul, Torleik Gunhild og jeg i en fælles musikalsk togtur. Efter 19 sek. spiller Anfinn et par toner væk fra de 3 første toner i Måneskinssonaten, og med ét er det som ‘sluges’ han ind i musikken. Han retter han sig op, sætter sig frem på stolen og spiller med i improvisationen med uforbeholden indlevelse. Et halvt minut senere laver jeg et break. Alle stopper. Anfinn falder tilbage i stolen. Jeg spille en opgang i oktaver fra D-T og “togturen” fortsætter. Anfinn retter sig op igen og spiller med, så det kan ses i hele hans krop. Musikken vitaliserer ham.

I næsten 2 minutter var vi alle i gruppen i et samspil, i et B.B. Musikken var vores fælles tredje. Af alle improvisationer i gruppen står denne klarest for mig.

Personligt kunne jeg mærke fornemmelsen i hele kroppen, der skete noget helt specielt her. Jeg oplevede, at Anfinn deltog helt uden forbehold, og gav sig hen til musikken, og til det samspil vi havde som gruppe. En autentisk oplevelse. En autentisk musikalsk oplevelse, hvor gruppen var forbundet i et her og nu improvisatorisk musikalsk udtryk, og vi var sammen i et B.B. De sociale konflikter og hierarkier var for en stund blevet lagt på hylden. Da jeg spillede et ritardando som cue til at stoppe, var der ikke nogen, der fortsatte. Der var stille. Anfinn satte sig tilbage og så ud, som om intet var hændt. Min oplevelse var, at der var sket noget fantastisk.

EBA Event Based Analysis

Analyse af udvalgt begivenhed: “Hop på toget”.

(Datakilde 1)

4. DELNARRATIV - 3. GR. SESSION (29. SEPTEMBER)				
Afhængig	Følger	Partner	Leder	Modstander

Fig.18: EBA optælling nr.4.1

Analysen med EBA autonomi skala peger på at Anfinn i denne begivenhed langt overvejende er i kategorien Partner. Efter en start i kategorien Modstander, hopper han ind i samspillet, og deltager sammen med resten af gruppen i den musikalske ramme uden forbehold.

Begrundelse for udvælgelse af begivenhed nr. 3

Tredje begivenhed "Sådan!" fra gruppe sessionen, der her analyseres med EBA, er valgt, fordi dette var første gang, at hele gruppen responderede på et tegn til afslutning. Anfinn slap for et øjeblik tangenterne, og brugte låget af flyglet til at tromme med os andre. Lyden af fire trommer der buldrer afsted, finder en fælles puls, og afslutter med et brag, er en meget tydelig og kontrastfyldt oplevelse. Det kan mærkes i hele kroppen, og det kræver at alle deltager som partnere.

Begivenhed nr. 3

(Datakilde 1A)

Sådan!

Vi er ved at nå til slutningen af sessionen. Anfinn sidder ved flyglet, Rakul sidder i sofaen med en maracas, Gunhild sidder på gulvet med en marimba, Torleik sidder med to djembe⁷ trommer og jeg sidder ved siden af ham med en skraldespand der er vendt på hovedet, og i dette tilfælde fungerer som tromme. Jeg signalerer til Anfinn, at han kan bruge låget på flyglet som tromme og lige for en stund slippe Måneskinssonaten og spille sammen med os. Jeg går over til flyglet og viser ham, hvad jeg mener. Han begynder at tromme på toppen af flyglet. Vi samles allesammen i et fælles rytmisk groove, og kort efter råber jeg "lad os se om vi kan slutte samtidig 1...2...3...4...Bum. Vi slutter samtidig - helt præcist. Der en rungende stilhed i ca. 1 1/2 sekund. Så jubler Gunhild og jeg, Torleik smider sin trommestik, og ovre fra flyglet kan man høre starten af Måneskinssonaten.

EBA Event Based Analysis

Analyse af udvalgt begivenhed "Sådan!"

(Datakilde 1)

4. DELNARRATIV - 3. GR. SESSION (29. SEPTEMBER)				
Afhængig	Følger	Partner	Leder	Modstander

Fig.19: EBA optælling nr.4.2

⁷ Afrikansk skindtromme.

Analysen med EBA autonomi skala viser, at Anfinn her er i kategorien partner. Hvad den ikke viser er, at han indgår i dette “partnerskab” med resten af gruppen. I dette tilfælde hjælper rytmen i musikken til at strukturere og cementere et samarbejde, der ikke er til at tage fejl af. Kontrasten fra en kraftig dynamik til helt stille kan ikke bare høres, den kan mærkes.

Kort opsummering på fjerde delnarrativ.

I fjerde narrativ har jeg præsenteret gruppesession nr. 3. I denne session oplevede jeg, at der skete noget vigtigt i forhold til Anfinn's deltagelse og musikalske interaktion med de øvrige gruppedeltagere, Rakul og Torleik. For at give en forståelse af de dynamikker, der er i spil i gruppesessionerne, blev viden, der både omhandler Anfinn uden for terapilokalet samt viden fra de individuelle sessioner, præsenteret. Herudover blev nogle af de overvejelser og refleksioner, der ligger til grund for både at arbejde med individuel- og gruppemusikterapi, præsenteret. Tre forskellige begivenheder fra sessionen blev udvalgt til syntaktisk musikalsk beskrivelse. Fordi de tre begivenheder stammer fra tre forskellige improvisationer i sessionen, blev de hver analyseret med EBA, ud fra Autonomiskalaen og med profilen Rytmask Figur, men der er ikke lavet nodeillustrationer.

Resultatet af disse analyser viser, at Anfinn i sessionen bevæger sig mellem kategorierne Modstander, Partner og Følger. De syntaktiske beskrivelser af de tre begivenheder giver et billede af en bevægelse fra kategorien Modstander hen mod kategorierne Partner og Følger.

Femte Delnarrativ

Relevant information før sessionen (Datakilde 3)

Jeg holdt møde d.12.10 med kontaktpersonerne til gruppedeltagerne. På et tidspunkt talte vi om Anfinn. Natalia og Marie (de primære kontaktpersoner) er kede af og bekymrede over, at musikterapien slutter. Følgende er præcis transskription fra audiooptagelse fra mødet: “ We are a bit frustrated, because we cannot replace it (music therapy), this is something that seems to be working for him. He has really become engaged in the whole process, the music therapeutic process.” Og hun fortsætter: “We really want him to continue and not stop, because it almost has a snowball effect for him. And it has nothing to do with getting out of school, it’s because it’s really something for him, something that he can feel himself in some way. It’s like he’s getting in touch with his own emotions and feelings.” “I’m actually holding my breath to see what he’s reaction will be, when he finishes music therapy, because he doesn’t have anything then, in his eyes, to look forward to. It has made staying in⁸ a little more tolerable for him, and I’m waiting for his reaction.” Natalia kigger på mig, smiler og siger: “No pressure Betty”. Efterfølgende taler vi om, at det jo er en del af aftalen, af praktikken og af processen. Der er en start og en slutning. Men nemt? Det er det bestemt ikke.

Derudover er relevant information at gruppesessionen blev afsluttet i tirsdags. I dag er det torsdag, og jeg er nået frem til den sidste session med Anfinn. Vi har haft så mange positive, udfordrende og rørende oplevelser og møder i musikken, og selvom forløbet slutter i dag, så vil disse oplevelser og møder altid være en positiv erindring. Det var med det i baghovedet, at jeg gik ind til den sidste session med Anfinn

⁸ Navnet på børnehjemmet. Skrives ikke i teksten af hensyn til anonymitet.

Selve sessionen

10.session d.29.10.2015

Anfinn kommer ind af døren, og jeg kan mærke med det samme, at han ikke er i godt humør. Han går lidt træt og foroverbøjet hen og sætter sig ved flyglet og spiller starten på måneskinssonaten. Herefter går han igang med at spille temaet fra Wiz Khalifa. Det var det første tema han spillede i første session, og nu er han begyndt at øve sig på at få venstre hånd med. Som så mange gange tidligere bruger vi den næste tid på at sidde sammen ved flyglet og arbejde med temaet, og med at få venstre hånd på. Og som i de tidligere sessioner opmuntrer jeg, retter til, spiller med eller synger med. Efter ca. 10 minutter siger jeg: "Så er det lige min tur til at vælge, og jeg vælger at vi skal spille en fri improvisation". Anfinn sukker og laver himmelvendte øjne. Jeg siger: "Vi skal starte med at spille 1 tone 1 tone". Anfinn spiller videre på temaet mens jeg snakker. Jeg smiler til ham, går over til det andet klaver, sætter mig ned, kigger på ham og siger: "Du starter!"

Anfinn spiller en tone, og jeg svarer ham et splitsekund efter. Han spiller en tone til, og igen svarer jeg ham ligeså hurtigt. Vi er igang med spilleregler 1 tone 1 tone, en til dig og en til mig. Vores toner bliver vævet sammen til fine små melodier, der stiger og falder i både intensitet og dynamik. I starten af musikterapiforløbet kunne Anfinn tit "falde i" og komme til at spille flere toner af gangen. Det gør han ikke mere, han er meget koncentreret og opmærksom. Efter 56 sek. stopper jeg og siger: "Nu må vi spille frit, men vi skal stadig lytte godt efter hinanden".

Som i de tidligere sessioner er det sådan vi kommer igang med den frie improvisation. Denne gang er vores sidste frie improvisation.

Analyse af improvisation

Begrundelse for udvælgelse af improvisation.

Improvisationen, der danner grundlag for analyse med EBA, og senere baggrund for syntaktisk musikalsk beskrivelse af 3 udvalgte begivenheder, er den sidste frie improvisation, vi spiller i forløbet, og den er valgt på dette grundlag. Den er forkortet fra oprindelig 7.52 min. til 6.56 min. De første 0,56 min. af improvisation spilles der udfra spillereglen 1tone-1tone, og denne del er ikke medtaget i analysen. Fra den frie improvisation starter, oplever jeg det som om, Anfinn helt undgår at spille sammen med mig. Han sidder og øver Für Elise, og jeg prøver at få kontakt. Et par minutter inde i improvisationen finder vi sammen i et B.B. og herfra og indtil improvisationens slutning oplever jeg at vi har et mere ligeværdigt samspil end tidligere.

EBA Event Based Analysis

Analyse af udvalgt improvisation på 6.56 min.

5. DELNARRATIV - 10. SESSION (29. OKTOBER)				
Afhængig	Følger	Partner	Leder	Modstander

Fig.20: EBA optælling nr.5

Analysen med EBA peger på at Anfinn fortrinsvis er i Modstander, Følger og Partner rollen. Dette stemmer overens med min oplevelse af improvisationen. Hvad analysen ikke viser er, hvordan udviklingen i improvisationen forløber. Der er ved gennemlytning en tydelig bevægelse med start i "Modstander", over "Følger" til at slutte i "Partner". Det er første gang jeg oplever, at udvekslingen af ideer, at lede og følge i musikken er så jævnbyrdig, og det er første gang vi i længere sekvenser spiller sammen i "Partner". Det er også her vi slutter. For første gang i hele forløbet, lader Anfinn mig afslutte improvisationen.

Syntaktisk musikalsk beskrivelse og nodeillustration

Analyse af tre udvalgte begivenheder (Datakilde 1A)

Figuren nedenfor viser improvisationen på en tidslinje. De tre begivenheder jeg har valgt at analysere, er markeret med tidsangivelse for, hvornår de optræder i improvisationen. Derudover har de tre begivenheder fået en titel. Titlerne relaterer til min umiddelbare oplevelse/forståelse af, hvad der sker i musikken.

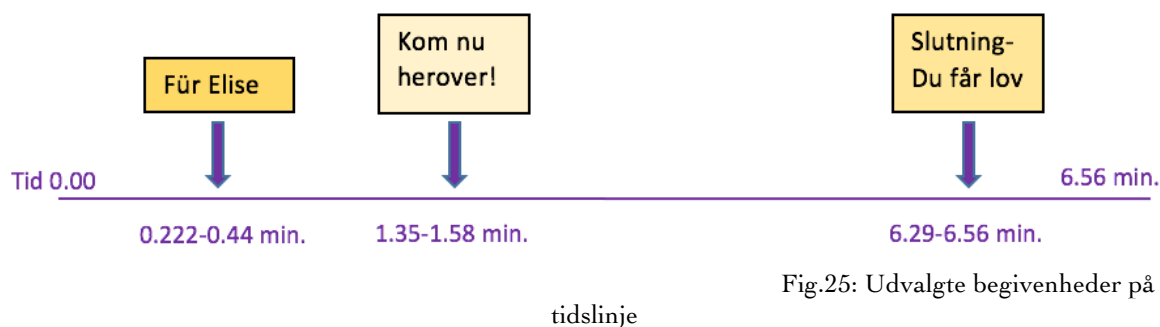


Fig.25: Udvalgte begivenheder på

Begivenhed nr. 1

Første begivenhed er identificeret 0.22 inde i improvisationen. Helt fra start kan jeg høre og mærke, at det er svært at få kontakt med Anfinn i musikken. Det er, som om han sidder i sin egen verden og øver Für Elise, uanfægtet af hvad jeg laver ovre ved mit klaver. Jeg matcher hans velkendte fraser, spiller ind og ud af harmonierne, og strækker rytmikken, men Anfinn spiller bare videre. Som om han slet ikke hører mig. Ved nærmere analyse og transskription lægger jeg mærke til, at Anfinn i små sekvenser alligevel både matcher mit dynamiske udtryk og temposkift.

Für Elise

Nodeeksemplet: Anfinn bryder tempo 80 som jeg lige har svaret ham i og han spiller starten af FE endnu engang, nu i tempo 120 og et dynamisk kraftigere udtryk. Jeg matcher konturen af frasen en stor sekund under, og fortsætter linjen i et ritardando. Anfinn overtager frasen i samme tempo. Jeg sætter et nyt tempo 90 i min næste frase, og igen følger Anfinn det nye tempo og starter FE tema i 90. I sidste takt spiller jeg en dissonerende akkord til Anfinn, der spiller tonen: b. Jeg prøver at prikke lidt til ham harmonisk.

Tid 0.22-0.44 min. $\text{♩} = 120$ 2 "ritt"

The musical score consists of two systems. The first system is for the time range 0.22-0.44 min. It features two staves, A and B, in 4/4 time. Staff A starts with a rest, then plays a melody in treble clef with a dynamic marking of *mf*. Staff B starts with a melody in treble clef at a tempo of $\text{♩} = 80$, then has a rest, followed by a 'Response' section where it matches the melody of Staff A. Both staves end with a 'ritt' (ritardando) section marked with a box containing the number 2. The second system starts with a tempo change to $\text{♩} = 90$. Staff A continues the melody with a dynamic marking of *mp*, then *mf*. Staff B starts with a melody in treble clef at a tempo of $\text{♩} = 90$ with a dynamic marking of *mp*, then has a rest, followed by a 'Response' section where it matches the melody of Staff A. Both staves end with a final chord in the bass clef, with a dynamic marking of *mf*.

Fig.26: Nodeillustration: "Für Elise"

Begivenhed nr. 2

Anden beskrivelse og nodeillustration er identificeret 1.35 min inde i improvisationen, altså 51 sek. senere end forrige eksempel. I løbet af de 51 sek. fortsætter Anfinn med at spille Für Elise, og jeg fortsætter med at forsøge at få ham til at slippe den rekreative tilgang til musikterapien, og til at følges med mig i et spontant umiddelbart musikalsk udtryk. Jeg pakker hans små tematiske fraser ind i store klange. Jeg laver kraftige dybe tremoloer. Svagere lettere og lysere tremoloer. Jeg oplever det som om, jeg kalder på ham: "Kom nu Anfinn, lad os spille sammen. Lad nu være med at ignorere mig." Efter de 51 sek. bliver jeg endnu mere insisterende:

Kom nu herover! Jeg begynder at spille et meget markeret, rytmisk gentaget tema i F dur, ottendedele med tydelige markeringer. Jeg spiller dynamisk så kraftigt, at jeg slet ikke er i tvivl om at Anfinn kan høre mig. I det fjerne hører jeg Anfinn lidt tøvende fortsætte med et par fraser fra Für Elise. Jeg bliver ved med at spille den rytmiske figur. Rollerne er skiftet, jeg leder helt klart i musikken nu. Efter 23 sekunder overgir' Anfinn sig og hopper ind i musikken sammen med mig med et tydeligt tema på ottendedele, afstemt både rytmisk tonalt og dynamisk.

Tid 1.35 - 1.58 min.

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a vocal line (labeled 'A' in a red box) and a piano accompaniment (labeled 'B' in a red box). The tempo is marked as quarter note = 90. The first system shows the vocal line with a melodic phrase and the piano accompaniment with a rhythmic pattern of eighth notes. The second system shows the vocal line with a rest and the piano accompaniment continuing the rhythmic pattern. The third system shows the vocal line with a melodic phrase and the piano accompaniment with a rhythmic pattern. The piano accompaniment is marked with 'mf' (mezzo-forte) and 'R.F.' (Ritardando). The vocal line is marked with 'mp' (mezzo-piano) and 'F.R.' (Forte Ritardando). The piano accompaniment is marked with 'B.B.' (Basso Continuo) and 'B.B.' (Basso Continuo).

Fig.27: Nodeillustration: "Kom nu herover"

Begivenhed nr. 3

Tredje beskrivelse og nodeillustration er identificeret 6.29 min. inde i improvisationen, altså 4.31 min. senere end forrige eksempel. I løbet af de 4.31 min. og frem til "Slutning, du får lov" er vi sammen i og ind og ud af B.B. og musikalske dialoger. Vores samspil synes meget ligeværdigt. Jeg følger ikke Anfinn på samme måde som tidligere. Vi finder sammen i så mange sekvenser med både temposkift og ændret stemning af harmonisk/melodisk karakter. To gange spiller vi sammen i et ritardando, hvor der er sekvenser af total synkronisitet. Herefter kommer vi atter tilbage til et samspil, et ny tempo, et nyt B.B. På 6.29 starter vores afslutning på denne sidste frie improvisation.

Slutning, du får lov

Anfinn spiller ottendedele markeret og tydeligt. Jeg laver nogle små glissandoer og spiller derefter med på ottendedele i anden takt, hvor Anfinn laver et lille ritardando. I tredje takt begynder Anfinn at spille et lille tema med ottendedele, helt stille og staccato. Jeg matcher ham og kort efter, på to slaget i 5. takt, slår Anfinn en klang kraftigt an på tre D'er hvor han bliver liggende. Jeg fortsætter mit lille tema, og mens Anfinn's klang lige så stille begynder at fade ud, lander jeg på et D helt piano og stopper. Vi sidder lidt begge to og lytter. Efter et par sekunder er der helt stille.

Tid 6.29-6.56 min.

The musical notation consists of two systems, each with staves for player B (top) and player A (bottom).
 System 1 (Measures 1-4):
 - Measure 1: Player B has a melodic line with glissando markings. Player A has a bass line starting with a forte (f) dynamic.
 - Measure 2: Tempo changes to 80. Both players continue their lines.
 - Measure 3: Tempo changes to 100. Player A's line is marked with a mezzo-forte (mf) dynamic.
 - Measure 4: Tempo changes to 80. Player A's line is marked with a mezzo-piano (mp) dynamic. Boxed labels 'B.B.' and 'R.F.' are present.
 System 2 (Measures 5-6):
 - Measure 5: Player B's line is marked mezzo-piano (mp). Player A's line is marked forte (f).
 - Measure 6: Both players' lines decrescendo to piano (p). Boxed labels 'B.B.' and 'R.F.' are present.

Fig.28: Nodeillustration: "Slutning. Du får lov"

Kort opsummering på femte delnarrativ

I dette femte og sidste narrativ har jeg beskrevet vores sidste frie improvisation. Denne improvisation på 6.56 min. voksede ligesom i de tidligere sessioner ud af spillereglen 1 tone-1 tone. Improvisationen blev analyseret med EBA, ud fra Autonomiskalaen og profilen Rytmask Figur. Resultatet af analysen peger på, at Anfinn i denne improvisation både er i kategorierne Modstander, Følger og Partner. Dette stemmer overens med min subjektive oplevelse af improvisationen, men det viser ikke noget om den tydelige progression i improvisationen. Tre begivenheder fra improvisationen blev udvalgt til syntaktisk musikalsk beskrivelse med efterfølgende nodeillustrationer. Disse tre begivenheder fik titlerne: "Für Elise", "Kom nu herover!", og "Slutning, du får lov". Der er i nodeillustrationerne tilstræbt en så nøjagtig transskription som muligt. Dette for at illustrere hvilke faktiske bevægelser der sker i musikken og dermed i vores samspil.

Sammenskrivning af resultater af de fem delnarrativer

I dette kapitel er 5 delnarrativer blevet præsenteret. De er blevet præsenteret i kronologisk rækkefølge:

Delnarrativ 1	d. 27.8	Individuel session nr. 2
Delnarrativ 2	d. 17.9	Individuel session nr. 5
Delnarrativ 3	d. 24.9	Individuel session nr. 6
Delnarrativ 4	d. 29.9	Gruppe session nr. 3
Delnarrativ 5	d. 29.10	Individuel session nr. 10

Hvert delnarrativ repræsenterede et kig ind i et musikterapeutisk forløb med 12 årige Anfinn, som både modtog individuel og gruppe terapeutisk forløb. Musikalske improvisationer og øvelser fra sessionerne blev udvalgt (Datakilde 1) jvf. beskrivelse i metodeafsnittet s.28. Disse blev analyseret med EBA ud fra autonomiprofilen, og begivenheder i improvisationerne (Datakilde 1A) blev beskrevet syntaktisk musikalsk og repræsenteret gennem nodetransskriptioner. Analyserne med EBA fra de fem sessioner pegede i retning af en bevægelse fra overvejende Leder i de to første sessioner, over Følger i tredje session, til i fjerde Delnarrativ, gruppesession, at starte i Partner, være i Modstander, og tilbage til Partner igen. I femte og sidste delnarrativ, som repræsenterede sidste individuelle session, viste analyse med EBA markeringer i Modstander og Partner. Udviklingen i improvisationerne, pegede endvidere i retning af, at episoder i samspillet hvor vi var sammen i B.B. blev øget markant fra første til sidste session. De musikalske syntaktiske beskrivelser var med til at klarlægge de bevægelser, der forekom i improvisationerne, og derigennem med til at uddybe og nuancere resultaterne fra analyse med EBA. På den måde viste de syntaktiske beskrivelser, suppleret med nodeillustrationerne, hvordan og i hvilken rækkefølge de fem kategorier på Autonomiskalaen optrådte i improvisationerne.

Hvert delnarrativ blev indledt med relevant information (Datakilde 3, udenomsdata), omhandlende Anfinn og hans måde at fungere på uden for terapien. Informationerne stammer dels fra møder med teamet omkring børnene, (møderne er audiooptaget og derefter transskriberet), dels fra mailudvekslinger relaterende til teamsamarbejdet omkring Anfinn og de andre børn.

Personalet havde bl.a. oplevet at:

- Anfinn begyndte at vælge sin internet tid fra for at kunne komme hen på et nærtliggende børnehjem hvor der stod et klaver som han kunne øve sig på.
- Anfinn's kontaktpersoner havde omkring en sengesituation oplevet at Anfinn viste følelser og italesatte, at han mærkede et savn.
- Anfinn havde givet udtryk for en oplevelse af ikke at blive lyttet til. "I hører mig, men I lytter ikke til mig".
- Anfinn gav før hver gruppesession udtryk for ikke at ville deltage. Han syntes at de to andre børn var larmende og barnlige.
- Anfinn kom hver gang til både den individuelle terapi og gruppeterapien, fordi der foregik noget han godt kunne lide. Personalet fortæller, at er der noget han ikke vil, er der intet, de kan gøre for at overtale ham.
- Personalet er frustrerede over, at musikterapien ikke kan fortsætte. "Anfinn is so much into music therapy. In his eyes he doesn't have anything then to look forward to when it stops" udtaler Natalia, en af Anfinn's kontaktpersoner.

I kap. 5: Diskussions afsnit vil resultaterne fra de tre analyser,

- 1) Analyse med EBA (Analyse af Datakilde 1)
- 2) Syntaktiske beskrivelser og nodeillustrationer af udvalgte begivenheder (Analyse af Datakilde 1A)
- 3) Tematisk analyse af spørgeskema undersøgelse (Analyse af Datakilde 2), blive diskuteret ift. det teoretiske begrebsapparat jeg har dannet mig i opgavens teoretiske del. Citater fra udenoms data (Datakilde 3) vil blive inddraget til at underbygge resultaterne fra de tre datakilder.

Analyse af Datakilde 2 (spørgeskema)

En andet datakilde stammer fra besvarelser af et spørgeskema jeg udarbejdede til Anfinn's kontaktpersoner efter forløbene var afsluttet. Spørgeskemaerne omhandler, hvordan teamet har oplevet/oplever Anfinn uden for terapien, og er således forbundet med Anfinn's narrativ. I diskussionen vil analysen af denne datakilde blive brugt til at triangulere analyse af disse data med de resultater, jeg har fået gennem analyse af det musikalske materiale (Datakilde 1 og Datakilde 1A). De to besvarelser fra Anfinn's to primære kontaktpersoner har jeg valgt at analysere tematisk induktivt ud fra et fænomenologisk perspektiv.

Det betyder, at jeg har læst besvarelsene flere gange, og ladet temaerne dukke frem af teksten. Besvarelsene er skrevet på hhv. engelsk og dansk/færøsk. Jeg valgt at oversætte alle besvarelser til dansk og har tilstræbt så stor nøjagtighed som muligt. De oprindelige besvarelser findes i deres fulde længde i opgavens bilag nr. 6. Teksten i besvarelsene er blevet farvekodet, så sætninger der indholdsmæssigt relaterer sig til samme tema, har fået samme farve. En stor del af spørgeskemaerne fremstår således i farverne, gul, grøn, rød, blå, lyserød og grå. De dele af teksten, der ikke er farvet, anses ikke som relevant i forhold til problemformuleringens hovedspørgsmål.

De seks temaer der gennem farvekodningen trådte ud af teksten er:

- | | |
|---------------------------------------|---------|
| - Skift i emotionel tilstand | Gul |
| - Skift i relationelle forhold | Grøn |
| - Deltagelse i sessionerne | Grå |
| - Skift i relationer til jævnaldrende | Blå |
| - Redskaber til kontaktpersoner | Rød |
| - Interesse i musik | Lyserød |

Sætningerne inden for hvert tema, er samlet og omskrevet således, at gentagelser og fyldord er slettet. Jeg har søgt at lave så få ændringer som muligt, og disse er foretaget med stor respekt for originalteksten.

Her bringes et eksempel på de udvalgte sammenskrevne sætninger, nøglesætninger, der relaterer til første tema:

Skift i emotionel tilstand (gul)

- Der har været et tydeligt emotionelt skift i Anfinn, siden han startede i musikterapi.
- Han virker mere følelsesbetonet, giver sig lov til at føle og mærke sig selv.
- Han har brugt musikken, især sangtekster, til at spejle sine følelser.
- Da han lyttede til musik trillede tårer ned af kinderne.
- Han går igennem en sorgproces, sørger over relationen til sin mor.
- Musikterapien har hjulpet ham til at anerkende sine følelser.
- Han virker lidt lettere i krop og sind.
- Han virker mere blød og medgørlig, mere emotionelt åben.
- Han er blevet bedre til at sætte ord på ting, i stedet for at bruge vold

- Hans vredes- og aggressionsudbrud forekommer sjældnere, er ikke så voldsomme.
- Hans indstilling til at bo på behandlingshjemmet er blevet mere positivt.
- Han er mere i balance.
- De øvrige fem temaer med tilhørende nøglesætninger foreligger som bilag, og vil blive anvendt i diskussionen til at triangulere resultaterne af analysen af de musikalske data.

Essensen af den tematiske analyse er, at der er sket ændringer i Anfinn's emotionelle forhold til sig selv og andre. Han har ligeledes ændret sin måde at relatere sig til jævnaldrende på, og det er tydeligt at hans interesse i musik og de omtalte ændringer har bevirket, at han er kommet til alle sessioner på trods af at han har givet udtryk for, at han ikke var interesseret. Endelig har ændringerne givet hans primære kontaktpersoner redskaber til at opnå en bedre kontakt med Anfinn.

Denne essens er således resultatet af spørgeskemaundersøgelsen (fra analyse af datakilde 2).

Kapitel 5

Diskussion

Indledning

I Diskussionens første del vil jeg sammenfatte de resultater, jeg fandt frem til i analyserne, og sætte dem i relation til specialets hovedspørgsmål, nemlig hvorvidt kombinationen af individuel og gruppemusikterapi kan være med til at udvikle tilknytning, regulering og deltagelse i gruppe for 12 årige Anfinn. Jeg vil dernæst diskutere resultater fra analyserne, ud fra det teoretiske fundament jeg har dannet mig i opgavens teoretiske del. Til slut vil jeg inddrage data fra teamsamarbejdet, herunder de bearbejdede svar fra spørgeskemaundersøgelsen.

I diskussionens anden del vil jeg forholde mig kritisk til metodevalg og resultaternes anvendelighed. Til slut vil jeg bringe en perspektivering mht. resultaternes kliniske anvendelighed, og ideer til yderligere undersøgelser inden for området.

Diskussion af resultater fra Datakilde 1

(Analyse med EBA)

Resultater

Den kvantitative optælling med EBA ud fra Autonomiprofil og Rytmask Figur blev anvendt i hver af de fem delnarrativer til at analysere en udvalgt improvisation eller rekreative øvelse.

I første delnarrativ viste optællingen med EBA overvejende markeringer i kategorien: Leder.

I andet delnarrativ viste optællingen med EBA ligeledes overvejende markeringer i kategorien: Leder.

I tredje delnarrativ viste optællingen med EBA markeringer i kategorien: Følger.

I fjerde delnarrativ (gruppe) viste optællingen med EBA markeringer i Kategorierne: Modstander og Partner.

I femte og sidste delnarrativ viste optællingen med EBA markeringer i Kategorierne: Modstander og Partner.

I følgende afsnit vil jeg med udgangspunkt i den præsenterede litteratur (kap. 2) diskutere resultaterne fra analyse med EBA af hele improvisationer, Datakilde 1.

Diskussion

Samlet set viser resultaterne fra optællingen med EBA en bevægelse der ændrer sig fra kategorien Leder, over Følger, til Modstander og Partner.

Dette kan anskues ud fra forskellige betragtninger:

For det første kan det anskues ud fra Wigram's (2007) beskrivelse af EBA som en måde at analysere improvisationer i klinisk arbejde på, hvorved ændringer i spillestil eller i interpersonel/intermusikalsk adfærd kan synliggøres, og en evt. forandring over tid kan træde frem.

Med udgangspunkt i resultaterne af optællingerne, kan der argumenteres for, at Anfinn gennem forløbet har styrket/udviklet sin vilje/lyst/parathed til at indgå i turtagning, og til at agere som partner i et samspil med mig som terapeut.

For det andet kan ændringen i spillestil fra Leder til Følger, der blev registreret fra anden til tredje session, forstås som et tegn på et vigtigt skift ift. At Anfinn kunne engagere sig med andre og deltage i en gruppe jvf. Wigram (2007). Den kvantitative optælling kan således forstås/fungere som et pejlemærke for mig (i det primære nonverbale forløb med Anfinn), ift. hvornår en parathed til at indgå i gruppen er etableret.

Endvidere kan ændringen i en udviklingspsykologisk forståelse, ses som en analogi til Perry's teori om udvikling af kerneområderne: 1) Tilknytning 2) Regulering og 3) Deltagelse i Gruppe. Det musikalske samspil indeholder jvf. Trevarthen og Malloch (2000) de samme kvaliteter, som det tidlige kommunikative, relationelle samspil mellem barn og omsorgsperson. Derfor kan der argumenteres for, at den bevægelse der træder frem i den kvantitative optælling ligeledes kan forstås som en proces, der indeholder de samme kvaliteter som det tidlige kommunikative, relationelle samspil mellem barn og omsorgsperson - her udfoldet mellem klient og terapeut.

De resultater jeg har fået gennem anvendelse af EBA, kan således forstås som et billede på en udvikling, der har fundet sted overordnet set i forløbet. Da selve forløbet blev udfoldet i en kompleks udviklingsproces, blev jeg klar over, at det var nødvendigt at komme længere ind i disse komplekse lag gennem andre analyseformer. For at kunne kigge nærmere ind i de musikalske data, valgte jeg en del analyse i form af en syntaktisk beskrivelse og nodeillustration af udvalgte begivenheder som analyseform. Ifølge Bruscia (2001) er en del analyse netop en oplagt analyseform, når improvisationen er lang og kompleks.

Resultaterne fra "del analyser" (musikalske begivenheder, Datakilde 1A) i form af syntaktiske beskrivelser og nodeillustrationer vil i det følgende blive diskuteret og anskuet i lyset af den litteratur jeg præsenterede i kapitel 2

Diskussion af resultater fra Datakilde 1A

Syntaktisk beskrivelse og nodeillustration
af udvalgte begivenheder.

Mikroanalyse af de udvalgte begivenheder blev præsenteret i delnarrativerne. Nogle beskrivelser/ illustrationer understøttede og eksemplificerede tendenser, der trådte frem i EBA optællingen. Andre beskrivelser/illustrationer var med til at nuancere billedet ved at synliggøre bevægelser og interaktioner i musikken, som ikke trådte umiddelbart frem ved den åbne lytning.

De syntaktiske beskrivelser og nodeillustrationer gav retning til de delnarrativer, hvor optælling med EBA viste udslag i flere kategorier. Eksempelvis blev det tydeliggjort, at bevægelsen i femte delnarrativ gik fra kategorierne Modstander til Partner, og ikke omvendt.

I det følgende diskuteres de udvalgte begivenheder i kronologisk rækkefølge, jvf. det narrative perspektiv, og de relateres til den præsenterede teori i specialets kapitel 2.

Første delnarrativ

I første delnarrativ præsenteredes 3 udvalgte begivenheder som jeg kaldte: "Call & Response", "Ikke slut endnu" og "Er det slut nu?"

Optælling med EBA viste, at Anfinn overvejende var i lederrolle i musikken (s.42 Fig.4). I et tilknytningsperspektiv kan denne trang til at styre forstås som en måde at udfolde et utrygt tilknytningsmønster på. Der har været så meget uro og utryghed omkring Anfinn, og den eneste måde han har en oplevelse af, at der er styr på tingene, er ved ham selv tager styringen.

"Call & Response"

Mikroanalyse af første begivenhed: "Call & Response" (s.43 fig.6), nuancerer dog denne tendens ved at synliggøre en musikalsk kommunikation på mikroniveau i form af små hurtige spørgsmål-svar sekvenser, en lille dialog.

"Ikke slut endnu"

Anden begivenhed: "Ikke slut endnu" er et eksempel på, hvordan Anfinn leder i musikken. Jeg prøver at afslutte, og Anfinn fortsætter. Da Anfinn efter 11.sek. spiller en tydelig Rytmisk Figur responderer jeg med det samme ved at matche ham rytmisk og harmonisk og herved understøtte hans lille melodi, hans Rytmiske

Figur. Det fører til et 23 sek. langt sammenspil i B.B. Ud fra forståelsen af B.B. som en måde at interagere i musikken på, der relaterer til en fælles puls, oplevelse af fællesskab og af at blive hørt og mødt, kunne man argumentere for, at der er en vis grad af tilknytning tilstede i denne begivenhed.

"Er det slut nu?"

I tredje og sidste begivenhed fra første delnarrativ: "Er det slut nu?" forsøger jeg for tredje gang at afslutte improvisationen. Anfinn reagerer ikke, på trods af det, for mig, tydelige musikalske og kropslige cue som jeg giver. (jvf. s. 45)

Ud fra forskellige forståelser præsenteret i opgavens teoretiske del, kan dette klip anskues fra forskellige vinkler:

1: Anfinn vil bestemme.

2: Anfinn kan ikke afkode signal til stop.

3: Anfinn stopper ikke, fordi han har lyst til at spille mere.

Ad 1) Set i lyset af Anfinn's trang til at styre og have kontrol (bl.a. jvf. et utrygt tilknytningsmønster), kan dette eksempel forstås som en bevidst demonstrativ handling: "Du skal ikke bestemme over mig, jeg stopper når jeg har lyst". Denne mulighed kan anskues ud fra Robarts (2006), som beskriver, at det kan være en udfordring at skabe en terapeutisk alliance med børn, der har været udsat for svigt og traumer, idet deres reaktioner mod terapeuten og mod selve terapien, kan være ustabile og omskiftelige.

Ad 2) På grund af manglende omsorg og stimulering af interaktion i det tidlige samspil med de nære omsorgspersoner, er evnen til at afkode nonverbale kropslige (og musikalske) cues ikke veludviklet, og muligvis kan Anfinn ikke afkode de signaler, som jeg anser for at være tydelige. Dette kan forstås ud fra beskrivelser af målgruppens problematikker- nemlig at mange af de unge har kommunikative problematikker, og betydelige eller alvorlige vanskeligheder med hensyn til samspil med andre (som beskrevet i kap.2).

Ad 3) Måske fortsætter Anfinn fordi han har lyst til at spille mere. Denne mulighed kan bl.a. anskues ud fra Bruscia's (2001) beskrivelse af, hvordan man i klinisk improvisation i musikterapi kan give klienten mulighed for at blive hørt fuldt ud. Robarts (2006) beskriver klinisk improvisation som en metode, hvor terapeuten bruger musikken til at møde klienten, og til at respondere på klientens udtryk. Har Anfinn oplevet at føle sig mødt, hørt og spejlet i musikken? Kunne der argumenteres for, at dette tredje klip "Er det slut nu" snarere er et udtryk for et ønske om mere samspil, end et udtryk for en mere eller mindre bevidst "demonstrativ" reaktion?

Andet delnarrativ

I andet delnarrativ præsenteredes to udvalgte begivenheder som jeg kaldte: "Hvad laver du" og "Er du der?"

Optælling med EBA viste overvejende markeringer i kategorien Leder.

"Hvad laver du?"

I begivenheden "Hvad laver du" udfordrer jeg for første gang Anfinn i musikken. Indtil nu har jeg fulgt, inviteret, spejlet og matchet ham i musikken. I denne begivenhed vælger jeg kortvarigt at bryde dette mønster, og at indtage en anden position. Havde mine bevægelser i musikken været genstand for analyse/optælling med EBA, ville dette således afspejle et klart skift fra kategorien Følger til kategorien Leder. En ligeværdig relation indebærer evnen til at kunne indgå i et samspil, indgå i turtagning, og 'din tur-min tur'. Gennem musikken "kræver" jeg Anfinn's opmærksomhed for et øjeblik: "Hey jeg er her også". Hidtil er vores musikalske interaktion primært foregået på Anfinn's præmisser. Anfinn reagerer i musikken ved at spille to markante rytmiske gentagne figurer. Jeg hører det, som om han spiller meget insisterende med tydelige accenter og med en stigende dynamik fra mezzoforte til forte (s.50 fig.11). Umiddelbart herefter responderer jeg på hans "kald" ved at stoppe, og jeg vender tilbage til at følge, invitere, spejle og matche Anfinn. Min forståelse af denne begivenhed kan knytte an til Pasiali (2014), og hendes beskrivelse af, hvordan negative interaktionsmønstre kan udfordres og bearbejdes i en tryk form gennem klinisk improvisation i musikterapien. I et interpersonelt-intermusikalsk perspektiv kan deltagelse i musikterapien altså hjælpe med at genopbygge evnen til at indgå i relationer, ved at bryde et negativt interaktionsmønster og herigennem skabe en genvej til tilknytning.

"Er du der?"

Anden begivenhed "Er du der?" er mikroanalyse af en sekvens, der leder ind i et kortvarigt synkront samspil i B.B. Anfinn kredser om den rytmiske figur (kaldetemaet) fra forrige begivenhed men uden en tydeligt retning. Da han på et tidspunkt spiller dette "tema" som en tydelig Rytmisk Figur, følger jeg ham og spejler det lille tema rytmisk, tonalt og dynamisk. I 6 sekunder spiller vi helt synkront, herefter er Anfinn videre igen. Begivenheden kan ansues ud fra en forståelse af, at der ved brug af improvisation i musikterapi med et traumatiseret barn, kan udvikles en terapeutisk relation, som kan skabe møder, Roberts (2014). I disse møder kan klienten føle sig mødt og få mulighed for at udforske sig selv

sammen med en anden. Jeg tolker begivenhederne i denne anden del-analyse sådan, at Anfinn oplever, at jeg responderer på hans bevidste musikalske cues. Han får mig til at stoppe i første begivenhed, og i anden begivenhed anvender han samme tema igen. Denne gang er det på hans bevidste impuls, at vi finder sammen i et kortvarigt, men meget tydeligt synkront samspil - et øjeblik af fællesskab.

Tredje delnarrativ

I tredje delnarrativ præsenteredes en rekreativ øvelse, som var bygget op over temaet fra filmen "Titanic". Optælling med EBA viste markeringer i kategorien Følger, hvilket også var selve intentionen med øvelsen.

Som beskrevet i kap. 2 (s.30) kan bevægelsen fra kategorien Leder til kategorien Følger i optællingen med EBA ses som et vigtigt tegn på en parathed til at kunne deltage i en gruppe jvf. Wigram (2007).

Anfinn indgår i dette klip i en musikalsk interaktion, hvor han skal indordne sig musikkens egne regler (s.56). Dette kan knytte an til forskellige forståelser.

1) At musikken har sine egne regler i en rekreativ øvelse som "Titanic", kan understøttes af Aigen (98) og hans beskrivelse af musik som en selvstyrende autonom enhed/væsen, der er bærer af sine egne krav. Ved at bruge musikken som hjælper, som co-terapeut, kan der opnås en emotionel eller kognitiv udvikling, løfter sig op over relationelle dynamikker (ibid.).

2) At være bevidst om at være i B.B., kan ses som en måde at fastholde et musikalsk samspil på. Herigennem kan spillerne være bevidste om at fastholde en oplevelse af fællesskab og gensidighed. At indgå bevidst i et B.B. kræver, at der lyttes og at der reguleres.

3) Ifølge Perry er barnets evne til at regulere sig selv afhængig af, og bygger ovenpå en sikker tilknytning. Først når evnen til selvregulering er tilstede, kan barnet, ifølge Perry, begynde at indgå/deltage i en gruppe. At Anfinn formår at arbejde med sig selv og sin egen regulering i denne begivenhed kan både ses som tegn på, at en sikker tilknytning er etableret, og som et tegn på en parathed til at 'deltage i gruppe'.

Fjerde delnarrativ

I fjerde delnarrativ præsenteredes tre udvalgte begivenheder som jeg kaldte: "Og nu: Für Elise", "Hop på toget" og "Sådan".

På grund af kompleksiteten i dette gruppenarrativ, blev der ikke lavet nodeillustrationer, men hver begivenhed blev beskrevet og analyseret med EBA.

"Og nu: Für Elise"

Optælling med EBA i første begivenhed viser markeringer i kategorierne Modstander og Partner. Som tidligere beskrevet, giver optællingen isoleret set ikke et billede af, i hvilken rækkefølge disse markeringer træder frem, men igennem den syntaktiske beskrivelse bliver det tydeligt, at Anfinn starter i kategorien Partner-, fortsætter i Modstander- og vender tilbage til Partner igen.

Denne bevægelse kan ses i lyset af Bruscia's beskrivelse af den symbolske betydning af Rytmisk Figur, som er det parameter, jeg vælger at anvende i EBA optællingerne. Bruscia beskriver "Rhythmic Figure" som en rytmisk impuls, der kan lede ind i eller væk fra pulsen (B.B.), og på den måde skabe spænding eller behov for afspænding. Bruscia skriver, at impulserne kan ses/forstås som en sti, en retning mod eller væk fra objekter. Ud fra den forståelse kunne der argumenteres for, at Anfinn, trods sin bevægelse væk fra gruppen, viser en øget fleksibilitet og parathed til samspillet med gruppen, ved at han søger tilbage igen.

"Hop på toget"

Næste udvalgte begivenhed i gruppesessionen kaldte jeg: "Hop på toget" (s.62). Optælling med EBA viste markeringer i kategorierne Modstander og Partner. Den syntaktiske beskrivelse viser en bevægelse fra Modstander til Partner kategori. Jeg oplever, at Anfinn i dette klip deltager helt uden forbehold, som om hans krop reagerer på musikken, og han for en stund slipper sit forsvar og modstand mod at deltage i samspillet med de jævnaldrende "barnlige" gruppe medlemmer. Dette kan forstås på forskellige måder. Udfra teorien om sekventiel udvikling af kerneområder, jvf. Perry, afhænger dét at være en del af en gruppe, af evnen til at kunne regulere sig selv. Dette bygger oven på en sund tilknytning. Man kunne derfor argumentere for, at Anfinn i denne begivenhed demonstrerer evnen til at indgå i en gruppe, i et samspil, og derfor må have fået opbygget evnen til regulering igennem en sund tilknytning. Denne påstand kan anskues fra flere forskellige vinkler. For det første kan den terapeutiske alliance, som er opbygget (igennem

musikken) i de individuelle sessioner, tilbyde muligheden for, (igennem musikken), at hjælpe med at opbygge hensigtsmæssige relationsstrategier og sociale kompetencer (Hart 2013), der kan sættes i spil i gruppen.

For det andet kan begivenheden knytte an til Varvara (2014) og hendes beskrivelse af deltagelse i musikalsk improvisation som symbol på forbundethed og "øjeblikke af fællesskab."

I en systemisk forståelse af infrastrukturmodellen som en forudsætning for at kunne tilbyde børnene både individuel og gruppemusikterapi kan oplevelsen forstås som en måde at styrke Anfinn's deltagelse i et fællesskab med andre jævnaldrende. På den måde kan episoden ses som et billede på, at kombinationen af individuel og gruppemusikterapi har givet Anfinn muligheden for nye interpersonelle/musikalske erfaringer, som kan være med til at bryde fastholdelsen af et barn i en bestemt position (Nielsen, 2015).

"Sådan"

Sidste musikalsk, syntaktiske beskrivelse i fjerde delnarrativ: "Sådan", omhandler en trommesekvens, hvor alting for første, sidste og eneste gang samlede sig fuldstændigt i et rytmisk break. Begivenheden er beskrevet på (s. 64).

Femte delnarrativ

I femte og sidste delnarrativ præsenteredes tre udvalgte begivenheder, som jeg kaldte for: "Für Elise", "Kom nu herover!", og "Slutning, du får lov".

Optælling med EBA viste markeringer i kategorierne Modstander og Partner. De syntaktiske beskrivelser og nodeeksempler af klip viste en bevægelse, som startede i kategorien Modstander og herefter bevægede sig over i Partner.

"Für Elise"

Første begivenhed "Für Elise" er starten på den frie improvisation. Jeg oplever at Anfinn slet ikke responderer på mine forsøg på at få kontakt gennem musikken. Det er fra dette eksempel, at optællingen i EBA viser markeringer i kategorien Modstander, men mikroanalysen viser, at der alligevel foregår en musikalsk interaktion gennem spejling af tempo og dynamik.

"Kom nu herover"

Igangsættelsen af en rytmisk figur med en fast tydelig puls bliver en måde at invitere Anfinn ind i et B.B. på (se s.,.).

Ved at knytte an til musik som et fænomen med mindst to kommunikationsniveauer, kan denne musikalske begivenhed forstås som et eksempel på, hvordan musikkens rytmiske drivkraft og fremdrift, kan kommunikere en lyst og vilje til kommunikation. I dette tilfælde kunne man forstå det sådan, at Anfinn inviteres ind i et B.B. og får hjælp til at engagere sig udenom en evt. modstand, der kan være knyttet op på relationen. jvf. Aigen (98).

Derudover kan bevægelsen fra Modstander til Partner betragtes som en bevægelse fra spænding til afspænding, og herved kan den knytte an til Bruscia's beskrivelse, af den symbolske betydning af "Rytmisk Figur". Når en rytmisk impuls genindlejres i pulsen - i et B.B., kan det forstås som en tilbagetrækning til sikker grund og herigennem som en reduktion af et 'drive'. Hvis den rytmiske impuls ikke genindlejres i B.B., kan det forstås som et øget 'drive' mod individualisering og isolation med fare for at miste grundfæste (Bruscia 87). Ud fra denne forståelse kan der argumenteres for, at Anfinn, i klippet "Kom nu herover" vælger den "sikre grund" frem for muligheden for at "miste fodfæstet", og at han vælger "det fælles" frem for "det individualiserede/isolerede".

"Du får lov"

Tredje og sidste klip har fået titlen "Du får lov". I denne allersidste afslutning på sidste frie improvisation er det første gang i hele forløbet med Anfinn, at han lader mig afslutte (s. 71).

Dette kan knytte an til en forståelse af musikterapi som en måde at arbejde med regulering og gensidig lydhørhed på. Ifølge Varvara (2014) kan der i musikterapi opbygges meningsfulde relationer og færdigheder, som kan hjælpe barnet til at regulere adfærd og affekter, og herigennem kan der skabes en kontekst til at udvikle sunde relationer. Ud fra Perry's forståelse, indebærer evnen til at regulere sig selv bl.a. at kunne vente på tur, og at kunne styre sine impulser. Begivenheden "Du får lov" kan, ud fra denne forståelse, ses som et tegn på, at Anfinn har udviklet evnen til selvregulering. Da Perry endvidere mener, at evne til selvregulering bygger oven på en sikker tilknytning, kan der således også argumenteres for, at en sund tilknytning er blevet etableret.

I denne første del af diskussionen blev resultater fra Datakilde 1 og datakilde 1A, diskuteret set i lyset af den litteratur, jeg præsenterede i kap.2.

I anden del af diskussion, vil Datakilde 2 (spørgeskema besvarelser) vil anvendt til at triangulere resultaterne fra datakilde 1 og datakilde 1A.

Plottet

I overensstemmelse med den narrative metode jeg har anvendt til at præsentere Anfinn's historie igennem, kan denne opsummering betragtes som et plot. I afsnittet om det narrative perspektiv (se s. 35) beskrives plottet som den mening historien gives, en slags konklusion på hvad jeg har fået ud af historien.

Ud fra de beskrivelser der er fremkommet i diskussionens første del, giver det mening at antage, at Anfinn har ændret sin måde at indgå i en relation på. Fra overvejende at være i interaktion med en stor grad af autonomi, og med stort behov for at styre, viste udviklingen i både EBA og i de syntaktiske beskrivelser og nodeillustrationer, underbygget af de anvendte teorier, at Anfinn i slutningen af forløbet nu mestrer at indgå i en mere jævnbyrdig interaktion. Ligeledes kan det give mening at antage, at kombinationen af individuel og gruppe musikterapi, har kunnet være med til at facilitere en udvikling, der kan relateres til tilknytning, regulering og deltagelse i gruppe.

Triangulering

af Resultater fra
Datakilde 1 og 1A med
Resultater fra Datakilde 2

I bearbejdelsen af de to musikalske datakilder 1 og 1A er jeg kommet frem til, at der kan argumenteres for, at Anfinn, igennem kombinationen af individuel og gruppe musikterapi, har udviklet tilknytning, evne til at regulere sig selv, og til at kunne indgå i en gruppe. Men afspejles denne udvikling også udenfor terapilokalet? Efter forløbene var afsluttet, lavede jeg et spørgeskema, som blev udfyldt af Anfinn's to primære kontaktpersoner.

Svarene blev bearbejdet gennem en tematisk analyse som beskrevet i metodeafsnittet og analyseafsnittet. Her inddrages disse tematisk bearbejdede besvarelser med det formål at triangulere resultaterne fra analysen af de musikalske data. Endvidere bringes citater fra udenomsdata, de ikke systematisk indsamlede eller bearbejdede data fra det tætte teamsamarbejde. Disse udenomsdata stammer

fra hhv. mailudvekslinger og møder, og de vil, i det omfang, det synes relevant, blive inddraget ift at afspejle en udvikling relateret til min problemformulerings hoved- og underspørgsmål. Igenennem denne triangulering har jeg således mulighed for at validere min resultater.

Den tematiske analyse indeholdt 6 temaer:

1. Skift i emotionel tilstand
2. Skift i relationelle forhold
3. Deltagelse i sessioner
4. Skift i relationer til jævnaldrende
5. Redskaber til kontaktpersoner
6. Interesse i musik

Hvert tema anses for at have relevans for helheden, men for at holde et så skarpt fokus på min problemformulerings hovedspørgsmål som muligt, vil hvert tema blive præsenteret og relateret til den eller de dele af mit hovedspørgsmål, som anses for at have den største sammenhæng.

- Tema 1 og 2: Skift i emotionel tilstand og Skift i relationelle forhold, vil primært rette sig mod de dele af problemformuleringens spørgsmål der omhandler: Udvikling af Tilknytning og Regulering.
- Tema 3 og 4: Deltagelse i sessioner og Relationer til jævnaldrende vil primært rette sig mod de dele af problemformuleringens spørgsmål der omhandler: Kombinationen af individuel- og gruppemusikterapi, og Deltagelse i Gruppe
- Tema 5: Redskaber til kontaktpersoner relateres til det tætte tværfaglige samarbejde
- Tema 6: Interesse for Musik anses som et overordnet tema, der har indflydelse på alle de andre forhold.

Tilknytning og regulering

Igenennem analyse af de musikalske data mener jeg at kunne argumentere for, at musikterapiforløbet med Anfinn har udviklet Tilknytning og Regulering. I den tematiske analyse er to temaer valgt ud til at underbygge denne antagelse, nemlig tema 1: Skift i emotionel tilstand og tema 2: Skift i relationelle forhold.

De nøglesætninger der gennem tematisk analyse trådte frem i tema 1 og 2 bringes her:

Tema 1 - Emotionel skift: (Gul)

- Der har været et tydeligt emotionelt skift i Anfinn, siden han startede i musikterapi.
- Han virker mere følelsesbetonet, giver sig lov til at føle og mærke sig selv.
- Han har brugt musikken, især sangtekster, til at spejle sine følelser.
- Da han lyttede til musik trillede tårer ned af kinderne.
- Han går igennem en sorgproces, sørger over relationen til sin mor.
- Musikterapien har hjulpet ham til at anerkende disse følelser.
- Han virker lidt lettere i krop og sind.
- Han virker mere blød og medgørlig, mere emotionel åben.
- Han er blevet bedre til at sætte ord på ting, istedet for at bruge vold
- Hans vredes- og aggressionsudbrud forekommer sjældnere, er ikke så voldsomme.
- Han har gennem musikken opdaget, at der er noget som lykkes for ham og giver ham glæde
- Han er mere åbent indstillet ift at prøve nye aktiviteter
- Hans indstilling til at bo på behandlingshjemmet er blevet mere positivt.
- Han er mere i balance.

Tema 2 - Relationelt skift: (Grøn)

- Anfinn har fået en dybere relation til personalet, specielt til hans kontaktpersoner.
- Han har udvist større fortrolighed.
- Han har fortalt os nogle svære hændelser.
- Han er mindre på vagt, og tillader os at komme lidt tættere på ham.

Kontaktpersonerne til Anfinn har observeret et markant skift i Anfinn's emotionelle og relationelle tilstand, siden han startede i musikterapi. De oplever, at have fået en bedre kontakt med større tillid og fortrolighed, og de oplever at Anfinn tillader dem at komme lidt tættere på. I et tilknytningsperspektiv er det interessant, da det kan ses som et udtryk for, at Anfinn, gennem musikterapi forløbet, har genvundet/genfundet en tro på, at andre vil ham det godt, at han kan slippe sin trang til altid at skulle styre i tillid til, at der er nogen der kan hjælpe ham. Man kunne drage en analogi til EBA og antage, at han igennem musikken har mærket/oplevet/opdaget, at han ikke behøver at være i Leder position hele tiden, men også kan følge og indgå som Partner, jvf. EBA analyse. Derudover oplever kontaktpersonerne, at Anfinn virker mere let i sind og krop, og at han er mere åben ift. at prøve nye ting. De oplever, at hans vredesudbrud

kommer sjældnere, og at han er blevet bedre til at sætte ord på følelser istedet for at bruge vold. De oplever ham mere i balance. Disse tilbagemeldinger kan forstås i et reguleringsperspektiv, og de kan ses som et tegn på, at Anfinn er bedre reguleret, og er i stand til at regulere sig selv. Derudover kan det ses som en udviklet emotionel fleksibilitet, at han giver sig selv lov til at mærke og forholde sig til/reagere på både de tunge og de lette følelser, sorgen over hans relation til mor, og glæden ved igennem musikken at opdage, at noget lykkes.

Kombinationen af individuel- og gruppemusikterapi og Deltagelse i Gruppe

Igennem analyse af de musikalske data mener jeg at kunne argumentere for at kombinationen af individuel- og gruppemusikterapi har været med til, og er en forudsætning for, at Anfinn ud over Tilknytning og Regulering har udviklet evnen til Deltagelse i gruppe. I den tematiske analyse er to temaer valgt ud til at underbygge denne antagelse, nemlig tema 3 og tema 4: Deltagelse i sessioner og Skift i relationer til jævnaldrende. De nøglesætninger der trådte frem i de to temaer bringes her:

Tema 3 - Deltagelse i sessioner (grå)

- Anfinn har været særdeles glad for den individuelle musikterapi
- Han har skullet presses afsted til gruppemusikterapi
- Hans begejstring for musikterapi har kunnet måles på hans villighed til at deltage (Anfinn har en historie med at sige nej til aktiviteter)

Tema 4 - Skift i relationer til jævnaldrende (blå)

- Anfinn udviser større åbenhed og rummelighed i mødet med de øvrige beboere
- Han udviser større tolerance overfor en beboer, han ikke tidligere har kunnet tolerere
- Han har indvilliget i at deltage i ungdomshusets dagtilbud, hvilket han tidligere har sat sig hårdt op imod, da han syntes, han var for gammel.
- Han søger mere unge på sin egen alder
- Han italesætter sit behov for at være sammen med andre jævnaldrende.

Anfinn er glad for det individuelle musikterapiforløb, men før hver gruppemusikterapi session skal han overtales til at tage afsted. Anfinn har en historie med at sige nej, men han kommer alligevel hver gang til gruppesessionerne.

På et møde d.12.10.15 med kontaktpersonerne til børnene, der deltog i gruppen, fortalte en af kontaktpersonerne:

" He makes noise, but you know he want to go, cause you can talk him into it. It takes a little time, but you can talk him into it. The relationships (med de to andre gruppedeltagere, min tilføjelse), takes a lot of energy before he goes. But he goes, and only because he wants to. You can't get him anywhere if he doesn't want to, (han skifter over til dansk) så stejler han fuldstændig, går i baglås. Så det er 100% en cadeau til, at der sker noget han gerne vil, ellers var han ikke gået, ingen chance."

(Nøjagtig transskription af audio optagelse – Udenomsdata = Datakilde 3)

Dét, at Anfinn kan overtales til at tage afsted, ses af personalet som et tydeligt tegn på, at der foregår noget i gruppemusikterapien, som trækker i ham.

Ift de andre børn på børnehjemmet udviser Anfinn nu større åbenhed, rummelighed og tolerance. Ud fra Perry kan dette forstås som et tegn på, at tilknytning og regulering er etableret, og at Anfinn derfor er bedre i stand til at indgå i en gruppe med en markant større grad af accept og tolerance end tidligere.

Anfinn har indvilliget i at deltage i ungdomshusets dagtilbud, og han italesætter ønske og behov for at være sammen med jævnaldrende. En af de store udfordringer, da Anfinn blev henvist til musikterapi var, at han søgte ud til ældre, og at personalet var bange for, at de var ved at miste kontakten til ham. Igennem kombinationen af den individuelle musikterapi og gruppemusikterapien, har Anfinn fået mulighed for, igennem musikken, at deltage i det som Søren Hertz kalder for: "processer der åbner for anderledes samspilsmønstre og livgivende fællesskaber, - for bevægelse, i det, der kan synes fastlåst". Jeg kan således argumentere for, at kombinationen af individuel og gruppemusikterapi har været med til at udvikle tilknytning, regulering og deltagelse i gruppe for Anfinn, og således besvare hovedspørgsmålet i dette speciale positivt.

Aktiv engageret tværfaglig kontekst

Teamsamarbejdet omkring børnene har været afgørende for, at modellen med at tilbyde individuel og gruppemusikterapi har kunnet lade sig gøre.

Ud fra en systemisk tænkning er infrastruktur modellen et eksempel på, hvordan der er skabt delvist gennemsigtige grænser mellem det terapeutiske rum og det netværk, der er omkring barnet, jvf. Hart (2012). I den tematiske analyse er et enkelt tema dukket op, omhandlende:

Tema 5 - Redskaber til kontaktpersoner (rød)

- Har kunnet bruge musikken som en indgang til at starte en samtale med Anfinn om, hvor han er, hvad han føler eller oplever.

I takt med at Anfinn udviser større tillid og fortrolighed, har de primære kontaktpersoner oplevet, at musikken kan fungere som et redskab til at tale med Anfinn om ting, der også relaterer sig til hans indre verden, til hvad han føler eller oplever. Ifølge Wigram (2002) kan musik (improvisation i musikterapi) fungere som en bro mellem den indre og den ydre verden. Han beskriver, at en sådan bro kan være essentiel, da et barn, der har oplevet traume og omsorgssvigt, ofte er tilbageholdende med at afsløre indre tanker og følelser relateret til traumet eller sorgen. Denne overførselsværdi, fra det terapeutiske rum til det daglige netværk, kan ses som et udtryk for de delvist gennemsigtige grænser jvf. Hart (2012) og som et resultat af det tætte samarbejde, jvf infrastrukturmodellen. Dette er et resultat, der er i tråd med ønsket om at undgå, at indsatsen for de udsatte børn og unge bliver for lille og for individuel (Hertz, 2015).

Musik

Temaet: Interesse for musik har ikke nogen direkte relation til min problemformulerings hovedspørgsmål. Det er alligevel medtaget, da musikken har været omdrejningspunktet og udgangspunktet for arbejdet med Anfinn i både individuel- og gruppemusikterapi.

Kontaktpersonerne har observeret, at Anfinn's interesse for musik har været tydelig.

Tema 6 – Interesse for Musik (lyserød)

- Anfinn's interesse for musik er blevet pirret
- Gennem musikterapien har han haft mulighed for at bruge instrumenter, som han aldrig tidligere har vist interesse for
- Anfinn er interesseret i at spille klaver og tager klaver timer
- Anfinn har (trods stor afhængighed) tre gange valgt skærm/internet tid fra og mulighed for at øve på klaver til.
- Han har opdaget en form for samhørighed til sin musikalitet, som får lov at træde frem og blive fremelsket

Anfinn's tilsyneladende store glæde ved og interesse for musik kan anskues i lyset af Lehtonen (1997). Han skriver, at der i forbindelse med et musikterapi forløb, ofte fødes en permanent musikinteresse, som synes at kunne have indflydelse på den

unges beslutninger senere i livet. Om dette er tilfældet med Anfinn, kan kun tiden vise.

Plottet

I overensstemmelse med den narrative metode jeg har anvendt til at præsentere Anfinn's historie igennem, kan også denne opsummering af anden del af diskussionsafsnittet betragtes som et plot. Jvf. metodeafsnittet beskrives plottet som den mening, historien gives- en slags konklusion på hvad jeg har fået ud af historien.

De tematisk analyserede besvarelser, fra de primære kontaktpersoner til Anfinn (Datakilde 2), blev i denne del af diskussionen brugt til at triangulere resultater fra analyserne af de musikalske data (Datakilde 1 og Datakilde 1A). Resultaterne af denne triangulering viste, at der var et sammenfald mellem resultaterne fra Datakilde 1 og Datakilde 1A (analyse af musikalske data) og i de observationer, som de primære kontaktpersoner beskrev i spørgeskemaundersøgelsen (Datakilde 2). Det kan antages, at disse sammenfald har en sammenhæng, og derfor kan være med til at validere resultaterne af de musikalske analyser og underbygge tesen om, at kombinationen af individuel- og gruppemusikterapi, i en aktiv engageret tværfaglig kontekst, kan være med til at udvikle tilknytning, regulering og deltagelse i gruppe for 12 årige Anfinn. Dette validerer således den positive besvarelse af mit hovedspørgsmål i specialet.

Kapitel 6

Metodekritik

Jeg har nu diskuteret analyserne af de musikalske data, og anskuet dem i lyset af de teorier og den forskning, som jeg præsenterede i opgavens indledende afsnit.

Dernæst har jeg anvendt resultater fra Datakilde 2, bearbejdede besvarelser fra de primære kontaktpersoner, til at triangulere resultater fra de musikalske analyser (datakilde 1 og Datakilde 1A).

I min undersøgelses metodiske tilgang er jeg opmærksom på en række områder, hvor jeg retrospektivt kan anlægge et kritisk perspektiv. Derfor vil jeg nu forholde mig kritisk til de producerede resultater og diskutere, hvordan metodiske usikkerheder og de mange bias kan have påvirket pålideligheden og gyldigheden af undersøgelsen.

I indsamlingen af de musikalske data har jeg haft forskellige positioner.

For det første har jeg været med som kliniker, og jeg er på den måde en del af de data der eksisterer, en del af historien. De fleste af de musikalske data stammer fra improvisationer. Som Bruscia (2001) skriver, er et aspekt ved improvisation, at det foregår i nuet, og for at opleve dét øjeblik hvor det skabes, skal du være der. Som følge heraf, er mine oplevelse af det musikalske materiale, som udgangspunkt, påvirket af subjektive kropslige og emotionelle sansninger, fordi jeg har været med i skabelsesøjeblikket.

Under udvælgelsen af musikalske data og under de efterfølgende analyser har jeg derfor være bevidst omkring min lytteposition, og jeg har bestræbt mig på ikke at lade min forudindtagethed styre processen. Samtidig er netop dét faktum, at jeg har været en del af improvisationerne, også dét, der gør det muligt for mig at aflytte og analysere de musikalske data. Dele af den proces ville være meget vanskeligt for en udefrakommende.

I analyserne med EBA stemte min umiddelbare oplevelse af improvisationen i langt de fleste tilfælde overens med resultatet af den kvantitative optælling og jeg blev derfor bekræftet i min antagelse om en bestemt fremtrædende kategori. Min forforståelse kan have spillet ind i optællingen af events, og resultaternes pålidelighed kunne styrkes ved at lade en anden foretage de samme optællinger vel

vidende at det kan være vanskeligt at dechifrere, hvem der spiller hvad. Da jeg lavede optællingerne flere gange, har i flere tilfælde fået præcis det samme resultat. Når resultatet ikke stemte overens ved hver optælling, var det med relativ få afvigelser, og jeg vurderede, at det ikke havde nævneværdig indflydelse på det overordnede resultat.

I de syntaktiske beskrivelser er jeg bevidst om, at mine beskrivelser, uanset at jeg forsøger at beskrive syntaktisk, er præget af en subjektiv oplevelse, der af og til skinner igennem. F.eks. skriver jeg i første delnarrativ, at: "Det forekommer mig naturligt at stoppe improvisationen på Ab". I andet delnarrativ: "Jeg oplever det som om han kalder på mig". Der er flere af disse tilfælde, hvor min egen subjektive oplevelse skinner igennem. Jeg er således opmærksom på, at mit syntaktiske perspektiv ind imellem bevæger sig over i et mere semantisk niveau, idet jeg beskriver en følelse, en stemning, en mening med musikken jvf. Ferrara tredje niveau (s.27).

De musikalske illustrationer er medtaget, for at give et så præcist aftryk af de interpersonelle/intermusikalske bevægelser som muligt på mikroniveau fortalt med musikkens eget notationssystem. I erkendelsen af, at selv de mest præcise nodeafskrifter ikke giver den fulde oplevelse af musikken, har jeg vedlagt lyd eksemplerne, så læseren både kan se og lytte.

Det er mig der fortæller Anfinn's historie

De valg, jeg har taget i udvælgelsen af musikalske episoder/begivenheder til analyse, har været med til at forme historien om Anfinn, jvf. et narrativt perspektiv. Ved at vælge nogle begivenheder til, vælger jeg andre fra, og dermed fravælger jeg også en mulighed for at give historien en anden drejning, et andet plot.

Anfinn har ikke haft mulighed for bevidst selv at bidrage til eller bekræfte en forståelse af vores intermusikalske, interpersonelle kommunikation/relation

Men han har fået mulighed for at fortælle sin egen historie igennem musikken, og jeg har i dette speciale hjulpet ham med at formidle den.

Kapitel 7

Klinisk anvendelighed

Hvis resultaterne skulle tænkes overført til andre kliniske situationer, kunne man forestille sig, at følgende dele af resultaterne kan tænkes ind i andre kliniske situationer med lignende målgrupper.

1. Infrastrukturmodellen (se s.) har vist sig at være anvendelig, og den har været en vigtig forudsætning for, at de voksne omkring børnene er blevet medinddraget. Dette er sket ud fra et ønske om at åbne op for dele af terapien. De voksnes engagement har været med til at give både børn, de professionelle voksne og musikterapeuten en følelse af sammenhæng, og det har understreget vigtigheden af, at de voksne omkring denne målgruppe inddrages i forløbet.

2. Kombinationen af individuel og gruppemusikterapi har vist sig at være anvendelig, og har, jvf. infrastrukturen kunne lade sig gøre. Selvom et barn i udgangspunktet ikke gider gruppemusikterapien, har det vist sig, at det kan være en god ide.

3. Brugen af fænomenet B.B. har vist sig at være anvendelig i analyse af det primært nonverbale arbejde i terapisessionerne som et pejleredskab for terapeuten, til at afdække, hvornår spillerne er i fælles puls, i B.B. Hvornår er spillerne på vej ind i eller ud af et B.B., og hvornår er de ikke?

En bevidsthed om forholdemåde kan overføres til andre kliniske situationer, samt dét at være rummelig i mødet med klienter, der f.eks. ikke responderer så meget på cues til stop.

Brugen af en modificeret EBA som analyseredskab har været anvendelig i denne kontekst til at tydeliggøre en bevægelse i musikalsk interaktion. Denne analyseform kan jvf. Wigram (2007) også anvendes i klinisk praksis.

Perspektivering

Man kunne forestille sig, at de analyseredskaber der har været anvendt i denne undersøgelse, med fordel kunne anvendes i en større undersøgelse med flere

deltagere, for på den måde at undersøge om lignende resultater kan opnås med flere deltagere.

Derudover kunne det være en god ide at få andre personer til at analysere materialet- de musikalske improvisationer med EBA.

Skulle man forske videre indenfor dette område, ville man med udbytte kunne anvende alle analyseredskaber anvendt her, på et større deltagerantal, da denne sammensætning af metoder både giver et overblik og meget detaljerede oplysninger og resultater. Det ville i så fald være vigtigt, at der er interrater på, der kigger på/lytter til det samme materiale (også begivenhederne), så det kan sammenlignes, om de forskellige ratere kommer frem til samme resultat.

Konklusion

Konkluderende er både hovedspørgsmål og underspørgsmål blevet besvaret positivt. Det kan konkluderes ift. mine undersøgelsesspørgsmål at:

Det kan være positivt at tilbyde kombinationen af individuel og gruppemusikterapi med målgruppen i de tilfælde, hvor der er en infrastruktur der ligner den, der er beskrevet på s. 4. Derudover kan det konkluderes, at de anvendte analyseredskaber har vist sig at være egnede til at få detaljeret viden om udviklingstrin ift.

Tilknytning, Regulering og Deltagelse i Gruppe med 12 årige Anfinn.

Litteraturliste

Aigen, K. (1998). *Paths of development in Nordoff-Robbins music therapy*. Gilsum NH: Barcelona Publisher.

Arnason, C. L. (2002). An eclectic approach to the analysis of improvisations in music therapy sessions. *Music Therapy Perspectives*, 20(1), 4-12.

Austin, D. (2007). Lifesongs Music Therapy with Adolescents in Foster Care I: Summer, D., Soble, L., Scott-Moncrieff, S., Senroy, P., Senroy, S., Hodermarska, M., ... & Long, J. (2007). *Healing the Inner City Child: Creative Arts Therapies with At-risk Youth*. London: Jessica Kingsley Publishers.

Bonde, L. O. (2009). *Musik og menneske: introduktion til musikpsykologi*. København: Samfundslitteratur.

Bruscia, K. E. (1987). *Improvisational models of music therapy*. Springfield: Charles C Thomas Publisher.

Bruscia, K. E. (2001). A qualitative approach to analyzing client improvisations. *Music Therapy Perspectives*, 19 (1), 7-21.

Brooke, S. L. (2007). *The use of the creative therapies with sexual abuse survivors*. Springfield: Charles C Thomas Publisher.

Darnley-Smith, R., & Patey, H. M. (2003). *Music therapy*. Sage.

Forinash, M., & Grocke, D. (2005). Phenomenological inquiry. *Music therapy research*, 2, Gilsum NH: Barcelona Publishers, 321-334.

Hart, S. (2009). *Den følsomme hjerne: Hjernens udvikling gennem tilknytning og samhørighedsbånd*. København: Hans Reitzels Forlag.

Hart, S., & Bentzen, M. (2013). *Jagten på de nonspecifikke faktorer i psykoterapi med børn*. København: Hans Reitzel.

Hertz, S. (2015). Social uorden bliver gjort til individuel uorden I: Jensen, N.R., Langager, S., Petersen, E., Erlandsen, T., (2015) *Udsatte børn og unge – en grundbog*. København: Hans Reitzel.

Karpatschof, B., & Katzenelson, B. (Eds.). (2011). *Klassisk og moderne psykologisk teori*. København: Hans Reitzel.

Lehtonen, K., & Shaughnessy, M. F. (1997). Music as a treatment channel of adolescent destructivity. *International journal of adolescence and youth*, 7(1), 55-65.

Lipschitz, G. (2005) Det narrative perspektiv, inspireret af bl.a. Michael White. Gentofte: LocusInspire. E-artikel.

<http://locusinspire.dk/site/Locusinspire/Artikler/>

McFerran, K. (2010). *Adolescents, music and music therapy: Methods and techniques for clinicians, educators and students*. London: Jessica Kingsley Publishers.

Nordoff, P., & Robbins, C. (2007). *Creative music therapy: A guide to fostering clinical musicianship*. Gilsum NH: Barcelona Pub.

Pasiali, V. (2014). Music therapy and attachment relationships across the life span. *Nordic Journal of Music Therapy*, 23(3), 202-223.

Perry, B.D. Bonding and attachment in maltreated children: Consequences of emotional neglect in childhood. I: CTA Parent and Caregiver Education Series, volume 1: Issue 3. ChildTrauma Academy Press 1999.

Perry, B.D. (2002). Six Core Strengths for Healthy Child Development. Overview. I: Houston, Texas: The ChildTrauma Academy. Training Series 2. 2002.

Perry, B.D. (2014). The long and Winding road: From neuroscience to policy, program, practice. I: In Sight. Victorian Council of Social Service, Berry Street Childhood Institute, Issue 9, 2014.

Robarts, J. (2006). Music therapy with sexually abused children. *Clinical child psychology and psychiatry*, 11(2), 249-269.

Sandbank, G. (2010). Community music in the rehabilitation of youngsters at risk. *International Journal of Community Music*, Vol. 3, no.3, 405-409

Schore, A. N. (2012). *The Science of the Art of Psychotherapy (Norton Series on Interpersonal Neurobiology)*. London: WW Norton & Company.

Smeijsters, H. (1997). *Multiple perspectives: A guide to qualitative research in music therapy*. Gilsum NH: Barcelona Pub.

Skogli, G.K.W. & Øie, M. G. (2010). Desorganiseret tilknytning i et psykobiologisk perspektiv. *Tidsskrift for Norsk psykologforening*, 47 (5), 403-407.

Stern, D. (2000). *Barnets interpersonelle verden*. København: Hans Reitzels Forlag A/S.

Malloch, S., & Trevarthen, C. (Eds.). (2009). *Communicative musicality: Exploring the basis of human companionship*. Oxford University Press, USA.

Nielsen, J. (2015) Børnefællesskaber som en del af noget større – et svar på individorienterede løsninger I: Jensen, N.R., Langager, S., Petersen, E. Erlandsen, T. (2015) *Udsatte børn og unge – en grundbog*. København: Hans Reitzel.

Jensen, N.R., Langager, S., Petersen, E. Erlandsen, T. (2015). Grundlæggende videnskabelige perspektiver på udsathed blandt børn og unge. *Udsatte børn og unge – en grundbog*. København: Hans Reitzel.

Wigram, T., Bonde, L.O. & Pedersen, I.N. (2002) *A Comprehensive Guide to Music Therapy*. London: Jessica Kingsley Publishers.

Wosch, T., & Wigram, T. (2007). *Microanalysis in music therapy: Methods, techniques and applications for clinicians, researchers, educators and students*. London: Jessica Kingsley Publishers.

Hjemmesider:

(Socialt Udviklingscenter SUS og Trygfonden 2012-2013)

www.sus.dk/wp-content/uploads/Fakta-anbragte-boern-070512.pdf

Lokaliseret d. 28.4.2015

Bilag 1. Dato oversigt over sessioner og møder