

*Musikterapeutisk sangskrivning med en kræftramte kvinde i palliativ
behandling med et eksistentielistisk og relationelt fokus
– et kvalitativt single-casestudie*





AALBORG UNIVERSITET

Opgavetitel:	”Musikterapeutisk sangskrivning med en kræftramt kvinde i palliativ behandling med et eksistentiaalistisk og relationelt fokus – et kvalitativt single-casestudie”
Forfatter:	Kasper Ehlers
Studieretning og fag:	Musikterapistudiet, Kandidatspeciale
Semester:	10. semester
Vejleder:	Stine Lindahl Jacobsen
Antal anslag og normalsider:	191.948 anslag / 79,98 normalsider (heraf ca. 2.200 anslag i grafik)
Referencestil:	APA 7
Afleveringsdato:	2. juni, 2020

Kasper Ehlers

Thank you...

To Peter MacCallum Cancer Centre for having me.

To the whole team of music therapists and social workers at Peter Mac for your help during my practice placement.

A special thanks in particular to senior music therapist Stephan Skov for the work put into bringing me to Melbourne and for your professional as well as personal support and guidance on an almost daily basis.

Tak...

Til Stine Lindahl Jacobsen for uvurderlig vejledning, sparring og overblik igennem hele forløbet.

Til Ulla Holck for supervision igennem et til tider uforudsigeligt praktikophold på den anden side af jordkloden.

Til Julie Ørnholt Bøtker for de mange timers arbejde brugt på at oprette en praktikplads i Melbourne.

Til Anne-Mette Bjerre for forsidetegning samt for kærlig støtte og moralsk opbakning igennem både praktikopholdet og skriveprocessen.

Abstract

Aim: This qualitative single-case study seeks to investigate the use of therapeutic songwriting with a patient in palliative care suffering from metastatic breast cancer, from the perspective of the field of existential therapy. Furthermore, the study explores the therapeutic relationship in light of the therapeutic songwriting process.

Background: This master thesis arises from a four month practice placement at Peter MacCallum Cancer Centre in Melbourne, Australia. From seeing a total of 25 individual patients in music therapy during these four months one case in particular stood out. A woman in her mid 50's diagnosed with metastatic breast cancer whom, by the time of referral, was already in palliative care. An intense course of six music therapy sessions during a period of eight days paves the foundation of this case study. Receptive music therapy methods were used with the aim of relaxation and quality of life as well as to help manage pain. After experiencing imaging and reliving memories of nature while listening to improvised music, the idea of therapeutic songwriting was put forward. We spent the last three sessions writing a song, during one of which, a recording of the process was made. The song was finished and recorded in a studio. Two days later the patient died and the song was played at her funeral.

Method: A qualitative and explorative approach based on hermeneutics is chosen for this study. The study consists of a bottom up design where recordings from a songwriting session are transcribed and analyzed through the principles of thematic coding as described by Kvale & Brinkmann (2015). Perspectives from the field of existential therapy are applied to the analysis to interpret the findings and broaden the understanding of therapeutic songwriting and the therapeutic relationship.

Results: The study highlights several existential themes emerging from the therapeutic songwriting process. The most prominent findings among the existential themes are *meaning (meaningfulness)*, *sense of coherence*, *insight* and *clarification*. Other themes include *embodiment* and *finding peace*. Regarding the therapeutic relationship in the songwriting process the findings include *respect*, *engagement*, *shared process* and *guiding*. Furthermore, discussing the therapeutic relationship results in a deeper understanding of the fluid boundaries of personal and emotional distance between therapist and patient.

Keywords: Music therapy, therapeutic songwriting, existential therapy, therapeutic relationship, breast cancer, palliative care, end-of-life care.

Indholdsfortegnelse

Forside.....	I
Titelblad.....	II
Tak til.....	III
Abstract.....	IV
1. Indledning	4
1.1 Problemfelt.....	4
1.2 Problemformulering.....	5
1.3 Peter MacCallum Cancer Centre	5
1.3.1 Peter MacCallum Cancer Centre	5
1.3.2 Musikterapi på Peter Mac	5
1.4 Forforståelse.....	6
1.4.1 Menneskesyn.....	6
1.4.2 Behandlingssyn.....	7
1.5 Besvarelse af problemformulering – specialets opbygning	7
2. Teori.....	8
2.1 Klientgruppen	8
2.2 Eksistentialistisk terapi	8
2.2.1 De fire dimensioner i eksistentialistisk terapi.....	9
2.2.2 Begreber fra den eksistentialistiske terapi	11
2.3 Den terapeutiske relation	12
2.3.1 Relationen i eksistentialistisk terapi.....	12
2.3.2 Den terapeutiske alliance	14
2.3.3 Opsummering.....	14
2.4 Musikterapeutisk sangskrivning	15
2.4.1 Sangskrivningsmetoder	16
2.4.2 Original songwriting within known musical structures	16
2.5 Relevant forskning	17
2.5.1 Meta-reviews.....	17
2.5.2 O’Callaghan (1996)	18
2.5.3 O’Brien et al. (2015)	19
3. Metode	20
3.1 Videnskabsteoretiske overvejelser	20
3.2 Forskningsdesign.....	21
3.2.1 Det kvalitative single-casestudie	21
3.2.2 Udvalgelse af data - fremgangsmåde	21
3.3 Analysemetode.....	26
3.3.1 Analyse af de fem sekvenser	26
3.3.2 Analyse af sang	28
3.4 Etske overvejelser	29

3.5 Validitet	30
4. Empiri.....	31
4.1 Præsentation af S.....	31
4.2 Beskrivelse af caseforløb.....	31
4.3 De fem sekvenser.....	33
4.3.1 Den første sekvens	33
4.3.2 Den anden sekvens.....	38
4.3.3 Den tredje sekvens	43
4.3.4 Den fjerde sekvens	49
4.3.5 Den femte sekvens	55
4.4 Syntese – opsamling på analysefund	60
4.4.1 Eksistentielle temaer	60
4.4.2 Relationen	62
4.5 Analyse af sang	64
4.5.1 Tekstlig analyse.....	64
4.5.2 Musikalsk analyse	67
4.5.3 Opsamling på analyse af sang.....	72
5. Diskussion	73
5.1 Diskussion af analysefund	73
5.1.1 Sangskrivningsmetoden.....	73
5.1.2 Eksistentialistiske temaer	75
5.1.3 Relationen	76
5.1.4 Diskussion af analysefund og forskning.....	78
5.2 Diskussion af metode	79
5.2.1 Transskription, kodninger og dataudvælgelse.....	79
5.2.2 Sessionsbeskrivelser	80
5.2.3 Diskussion af anvendt litteratur og slutningsmetode.....	80
5.2.4 Valg af analysefokus	81
5.2.5 Validitet	82
6. Konklusion.....	83
 Litteraturliste	
Bilag 1 - Hele lydklippet	
Bilag 2 - Transskription fuld	
Bilag 3 - Timeline 1	
Bilag 4 - Transskription med farvekodninger	
Bilag 5 - Samtykkeerklæring	
Bilag 6 - Beskrivelse af caseforløb	
Bilag 7 - Første sekvens	
Bilag 8 - Anden sekvens	
Bilag 9 - Tredje sekvens	
Bilag 10 - Fjerde sekvens	
Bilag 11 - Femte sekvens	
Bilag 12 - Sangen	

Oversigt over figurer og tabeller i opgaven:

Figur 1 - Four Dimensions of Existence

Figur 2 - Songwriting methods 1

Figur 3 - Flowchart

Figur 4 - Timeline 2

Figur 5 - Sessionsoversigt

Figur 6 - Akkordskema og analyse 1

Figur 7 - Akkordskema og analyse 2

Figur 8 - Songwriting methods 2

Figur 9 - Steps involved in Original SW

Figur 10 - Original songwriting (alternativ)

Tabel 1 - Tidskoder og overlap

Tabel 2 - Opsamling på analysefund 1

Tabel 3 - Opsamling på analysefund 2

1. Indledning

Denne undersøgelsen tager sit udgangspunkt i et fire-måneders praktikophold på Peter MacCallum Cancer Centre i Melbourne, Australien. I løbet af de fire måneder gennemførte jeg 25 musikterapeutiske forløb. Af de 25 forløb er der især ét forløb, der står meget tydeligt i min hukommelse. Der er tale om en kvindelig patient med metastatisk brystkræft, som jeg har valgt at kalde S. S var pallieret, da jeg mødte hende, og jeg fulgte hende de sidste dage af hendes liv. Det var et meget intenst forløb, hvor vi gennemførte 6 sessioner på i alt 8 dage, og S døde to dage efter vores sidste session.

1.1 Problemfelt

Min nysgerrighed og undren omkring netop denne case er i udgangspunktet relativt udefinerbar. Jeg har en følelse af, at der skete noget specielt i dette forløb. På trods af det tidsmæssigt korte forløb, er det min oplevelse, at vi nåede meget, og at S var igennem en stor udvikling. Hun havde en udpræget mistillid til mænd, og hendes virkelighed var generelt kaotisk – særligt den sidste tid i hendes liv. Alligevel oplever jeg, at vi i musikterapien formåede at opbygge en stærk relation og at skabe et rum med plads til meningsfuld fordybelse, ro og udtryk af følelser.

Musikterapien havde i første omgang fokus på at hjælpe S til at slappe af. Receptiv musikterapi, i form af kendte sange og improviseret musik spillet live, havde til formål at virke smerteafledende og angstreducerende. Senere arbejdede vi med GIM-lignende ”musikrejser”, hvilket førte til ideen om at skrive en sang. Sangskrivningen var den mest fremtrædende af de musikterapeutiske metoder. Vi brugte ca. halvdelen af forløbet på sangskrivning og efter den 6. session stod vi tilbage med et færdigt produkt i form af en studieindspilning af den skrevne sang. Sangen blev spillet til S’ begravelse.

Sangskrivningsprocessen og selve sangens fokus bar præg af at finde tilbage til nogle *værdier*, som var betydningsfulde for S. Der var fokus på at beskæftige sig med noget *meningsfuldt*. Udtalelser som *”end of the journey”* og *”finding peace and solace”* under sangskrivningsprocessen, ledte tankerne hen på en mulig bearbejdelse og/eller afklaring med den forestående død. Dette i samspil med et fokus på *værdier* og at finde *mening* i tilværelsen gav anledning til at se på casen fra et eksistentiaлистisk terapeutisk perspektiv.

Jeg er nysgerrig på at undersøge, hvordan jeg kan forstå vores sangskrivningsproces ud fra en eksistentiaлистisk terapeutisk tilgang. Yderligere er jeg interesseret i at forstå den relation, vi fik opbygget på så kort tid. Det er interessant for mig at se på, hvordan jeg har brugt mig selv som musikterapeut igennem dette forløb, og hvordan det har påvirket den terapeutiske relation.

1.2 Problemformulering

- 1) Hvordan kan man beskrive og forstå musikterapeutisk sangskrivning med en pallieret kvinde med metastatisk brystkræft ud fra en eksistentielistisk terapeutisk tilgang?
- 2) Hvordan kan man beskrive og forstå den terapeutiske relation i forhold til musikterapeutisk sangskrivning?

1.3 Peter MacCallum Cancer Centre

1.3.1 Peter MacCallum Cancer Centre

Peter MacCallum Cancer Centre – i daglig tale, og fremadrettet i denne opgave, omtalt ”Peter Mac” – er et hospital beliggende i Melbourne, Australien. Peter Mac er en tredelt institution. Udover at være et hospital specialiseret i behandling af kræftramte patienter er Peter Mac et af verdens førende cancer forskningscentre, ligesom de uddanner onkologer i selv samme bygning. Peter Mac indgår i øvrigt i et tæt samarbejde med to andre hospitaler. Disse er *The Royal Melbourne Hospital* og *The Royal Women’s Hospital*, som begge ligger i gåafstand fra Peter Mac (Petermac.org, 2020).

1.3.2 Musikterapi på Peter Mac

Musikterapi som afdeling på Peter Mac består af to musikterapeuter. Den ene tager sig af patienterne under 25 år, og den anden tager sig af 25+. Musikterapeuterne arbejder tæt sammen med socialrådgiverne på hospitalet, og disse to faggrupper udgør tilsammen et team, der afholder ugentlige møder og generelt sparrer om patienter på daglig basis.

Musikterapi på hospitalet hører under den paraply, der kaldes *POP*, hvilket står for *Psychosocial Oncology Program*. Under *POP* findes musikterapeuter, socialrådgivere, psykologer, psykiatere og spirituel rådgivning (eng: *spiritual care*). I et større perspektiv, under en større paraply, hører musikterapi under det, der kaldes *Allied Health*. *Allied Health* er en overordnet betegnelse for samlingen af musikterapeuter, socialrådgivere, fysioterapeuter, ergoterapeuter, diætister, psykologer, psykiatere og spirituel rådgivning. På enhver givet sengeafdeling rundt omkring på hospitalet, er *Allied Health* repræsenteret med mindst én person fra hver faggruppe. På alle

sengeafdelinger afholdes daglige morgenmøder, hvor en oversygeplejerske briefer *Allied Health* omkring alle patienterne på den pågældende afdeling.

Tilgangen til musikterapi på Peter Mac kræver en lille forklaring. En henvisning til musikterapi kan komme mange steder fra. Det kan være læger, sygeplejersker, pårørende eller andre, der har hørt om tilbuddet og henvist patienten til musikterapi, eller det kan være patienten selv, hvis de eksempelvis har hørt/set en af musikterapeuterne på gangen med en guitar. Der er derfor også stor forskel på den viden, personen, der laver henvisningen, har om musikterapi. Det kan være alt fra en ide om "underholdning" eller lidt "afslappende musik" til en dybere forståelse af den proces, vi indgår i. Patienterne har, for det meste, ikke nødvendigvis bedt om at komme i terapi. Der hviler derfor et etisk ansvar på musikterapeutens skuldre i forhold til at introducere musikterapien og klargøre for patienten, hvad musikterapi er.

Under mit praktikophold på Peter Mac var jeg tilknyttet afdeling 5A. 5A er afdelingen for brystkræft og hæmatologiske sygdomme. Det tilsigtes, at patienterne højst er indlagt på afdeling 5A i to uger. Det, at patienterne ikke nødvendigvis har bedt om at komme i terapi, samt den korte indlæggelsesperiode kræver en meget fleksibel tilgang til musikterapien. Der er eksempelvis ikke tid til at bruge 2-3 sessioner på at lave assessment. Udfordringen er lige foran os – patienten har en sygdom, som er livstruende. Hvorvidt patienten har lyst til, er klar til eller er i stand til at gå ind i en terapeutisk proces og arbejde med de udfordringer, som følger med sådan en diagnosticering, er meget individuelt.

1.4 Forforståelse

I denne undersøgelse gøres der blandt andet brug af personlige subjektive tolkninger, hvorfor en præsentation af min forforståelse er nødvendig. Med beskrivelsen af min forforståelse vil jeg give læseren et indblik i, hvor jeg kommer fra, og hvad jeg tror på. Her præsenteres min forforståelse, i form af beskrivelser af det menneskesyn jeg indtager samt det behandlingssyn, der præger min musikterapeutiske måde at arbejde på.

1.4.1 Menneskesyn

Specialet her tager sit afsæt i det humanistiske menneskesyn, jeg tilskriver mig. I det humanistiske menneskesyn er mennesket i centrum, og dette opfattes som et autonomt individ (Birkler, 2005). Mennesket opfattes som et mål i sig selv og som værende i stand til at tage valg og udnytte et givet potentiale. Birkler (2005) beskriver yderligere det humanistiske menneskesyn som et generelt positivt, optimistisk og idealistisk menneskesyn. Ruud (2008) omtaler det humanistiske menneskesyn som indeterministisk, idet mennesket kan sætte sig mål og gennemføre disse ved brug af vilje, ligesom mennesket er i stand til at træffe valg baseret på fornuft og derigennem styre egen skæbne. For at skabe mening ud af menneskets handlinger, forklarer Ruud (2008), at man indenfor humanismen støtter sig op ad hermeneutikken som fortolkende videnskab. Af andre

hovedpunkter vedrørende den humanistiske tradition nævner Ruud (2008) betydningen af relationer samt betydningen af symboler og tegn som meningsbærende.

1.4.2 Behandlingssyn

Mit behandlingssyn tager sit udgangspunkt i den læring, jeg har opnået på Aalborg Universitet. Uddannelsen tilskriver sig musikterapiens multi-paradigmatiske situation, da den anerkender forskellige videnskabelige traditioner med hver deres teoretiske, kliniske og forskningsmæssige bidrag samt deres indflydelse på musikterapiens udvikling (Bonde, Pedersen & Ridder, 2014). Den psykodynamiske tradition - hvor blandt andet forståelsen af egne processer og overføring af disse til klienten er vigtige fokuspunkter - spiller en stor rolle på uddannelsen (Bonde, Pedersen & Ridder, 2014). I et sundhedspsykologisk perspektiv knyttes der, i tæt relation til det humanistiske menneskesyn, an til en helhedsopfattelse af samspillet mellem menneskets krop, sind og ånd, hvad angår forståelsen af sundhed og sygdom. Sundhed forstås som et kontinuum, mennesket befinder og bevæger sig på afhængigt af, hvordan livets udfordringer håndteres set i forhold til de tre niveauer – krop, sind og ånd (Bonde, Pedersen & Ridder, 2014).

Da der under mit praktikophold er tale om korte forløb, hvor antallet af sessioner ofte er uforudsigeligt, arbejder jeg med en fleksibel her-og-nu indstilling. Denne måde at arbejde på, kan relateres til procesorienteret musikterapi, som den beskrives af Hannibal et al. (2012). I musikterapien tager jeg som oftest udgangspunkt i klientens præferencer, interesser og kompetencer. Det være sig musikalske præferencer både hvad angår genrer og artister. Jeg lærer mig på den måde op ad principperne tilhørende en ressourceorienteret terapi, som den bl.a. beskrives af Rolvsjord et al. (2005).

1.5 Besvarelse af problemformulering – specialets opbygning

Den eksistentialistisk terapeutiske tilgang omtalt i problemformuleringen refererer til den teori, der præsenteres i kapitel 2 i denne undersøgelse. Kapitel 2 indeholder ligeledes litteratur om klientgruppen, den terapeutiske relation, musikterapeutisk sangskrivning og relevant forskning. Hernæst følger et kapitel vedrørende undersøgelsens metodologi, hvor der redegøres for videnskabsteori, forskningsdesign, analysemetode, etiske overvejelser og opgavens validitet. Kapitel 4 består af en omfattende analyse af fem udvalgte sekvenser, der analyseres enkeltvist, hvorefter der samles op i en syntese. Kapitlet afrundes med en tekstlig og musikalsk analyse af den færdige sang, hvorefter der opsummeres og trækkes tråde tilbage til syntesen. Derefter følger en diskussion i kapitel 5, hvor analysens fund og de metodologiske valg foretaget i undersøgelsen diskuteres. Undersøgelsen afrundes med en opsummerende konklusion i kapitel 6.

2. Teori

Her præsenteres den teori, der inddrages i denne undersøgelse. Der indledes med en kort beskrivelse af klientgruppen. Dernæst følger afsnit om henholdsvis den eksistentiale terapeutiske relation. Herefter beskrives musikterapeutisk sangskrivning. Der afsluttes med et afsnit, der præsenterer relevant forskning.

2.1 Klientgruppen

Her følger en kort beskrivelse af klientgruppen, S befinder sig i. Det være sig kvinder med brystkræft i palliativ behandling. En mere specificeret beskrivelse af S' individuelle udfordringer og behov følger i afsnit 4.1.

Brystkræft er den mest udbredte kræftform blandt kvinder på verdensplan (Liao et al., 2010). Bradt et al. (2016) beskriver, hvordan en kræftsygdom kan medføre omfattende emotionelle, fysiologiske og sociale lidelser. Som det fremgår af flere studier er nogle af de oftest beskrevne udfordringer blandt kræftramte *angst, depression, smerte, udmattelse* og en generelt *sænket livskvalitet* (Bradt et al., 2016; Bradt & Dileo, 2010; Liao et al., 2010). Ydermere er *søvnløshed, vejrtrækningsbesvær og agiteret adfærd* ikke ualmindelige udfordringer for kræftpatienter (Bradt & Dileo, 2010). Særligt for patienter i palliativ behandling kan der opstå nogle eksistentielle og spirituelle behov i forbindelse med dødsprocessen (Magill & Luzzato, 2002).

For kvinder med brystkræft består behandlingen primært af operation kombineret med andre behandlingsformer såsom kemoterapi, strålebehandling og hormonterapi (Li et al., 2012).

2.2 Eksistentiale terapeutisk terapi

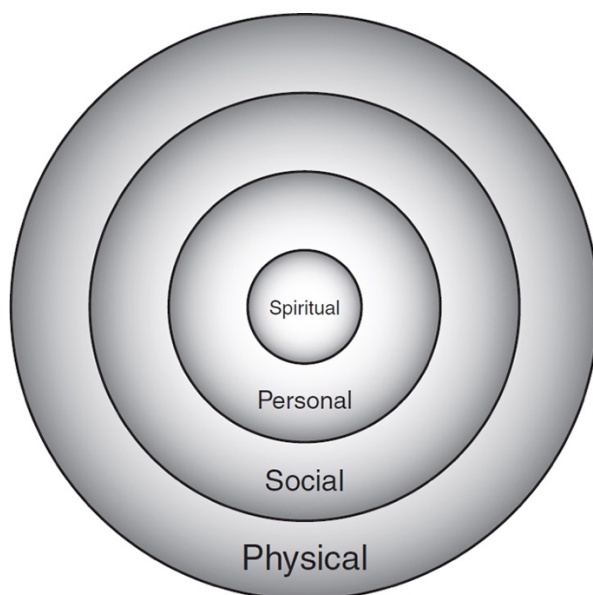
"The appeal of the existential approach is that it is direct and that it addresses people's difficulties in living without pathologizing them. It focuses on how we exist as human beings and it therefore transcends culture, society, politics and religion" (Van Deurzen & Arnold-Baker, 2018, s. 1).

Sådan skriver hollandske Emmy van Deurzen og engelske Claire Arnold-Baker, begge psykologer og eksistentiale terapeuter, i introduktionen til bogen *Existential therapy: Distinctive features* (Van Deurzen & Arnold-Baker, 2018). Den eksistentielle terapi har udviklet sig over det sidste århundrede gennem klinikere og psykiatere såsom Binswanger, Boss, Frankl og May, som tilførte ideer fra eksistensfilosofien til psykoterapien. Der er fokus på *mening, værdier og overbevisninger* (eng: *beliefs*). Dette fokus tilbyder ifølge Van Deurzen & Arnold-Baker (2018) en måde at komme i kontakt med verden omkring os, andre mennesker og os selv på en mere meningsfuld og målrettet måde for bedre at kunne leve et godt liv (eng: *well-lived life*). Van Deurzen & Arnold-Baker (2018) forklarer, at det at leve et *godt liv*, kan betyde noget vidt forskelligt fra person til

person. Det eksistentiale syn på et godt levet liv, handler om at se realiteten af vores eksistens i øjnene. Hvis vi kan forholde os til døden, angst og skyldfølelser bliver vi stærkere og klogere og mere i stand til at træffe bevidste og aktive valg. Det handler om at finde ud af, hvad der er vigtigt for os, hvad vi har af værdier, og hvad vi tror på (Van Deurzen & Arnold-Baker, 2018).

2.2.1 De fire dimensioner i eksistentiel terapi

I den eksistentiale terapi arbejdes der med at forstå et menneskes udfordringer og generelle eksistensen i verden ud fra fire forskellige dimensioner (Van Deurzen & Arnold-Baker, 2018). Van Deurzen & Arnold-Baker (2018) har udviklet en teori om *Four dimensions of existence* (figur 1). Teorien er en videreudvikling af Heidegger's teorier om menneskets *væren-i-verden* med begreberne *Umwelt*, *Mitwelt* og *Eigenwelt* (Heidegger, 1927 i Van Deurzen & Arnold-Baker, 2018). Van Deurzen & Arnold-Baker (2018) forklarer, hvordan de udfordringer, vi mennesker møder i livet, er forbundet med paradoksale spændinger. Livet er et konstant spil af spændinger mellem polariteter som liv og død, kærlighed og had, nærhed og isolation, styrke og svaghed, mening og absurditet, frihed og nødvendighed. Disse paradokser er ikke nogle, vi kan løse ved at vælge den ene eller den anden ende af polerne. Vi er i konstant bevægelse mellem disse poler. Teorien om *Four dimensions of existence* har det formål, at terapeuten systematisk kan udforske klientens verden og undersøge, de spændinger klienten møder i livet set i forhold til de fire dimensioner. Terapeuten hjælper klienten med at forholde sig til og italesætte de spændinger, klienten møder i de forskellige dimensioner for at skabe mere balance i livet (Van Deurzen & Arnold-Baker, 2018). De fire dimensioner er henholdsvis *den fysiske*, *den sociale*, *den personlige* og *den spirituelle*, som illustreret på figur 1 herunder.



Figur 1 - Four Dimensions of Existence (Van Deurzen & Arnold-Baker, 2018, s.90)

Den fysiske dimension

Den fysiske dimension er den verden, vi lever i. Det er dimensionen af naturlove og naturlige cyklusser såsom at sove og at være vågen samt at blive født og at dø. Den handler om vores måde at forholde os til, den fysiske verden vi lever i. Den handler ligeledes om de af naturens kræfter, vi møder såsom vejret og elementerne – ild, vand, luft, jord – og hvordan vi er forbundet med naturen. Som nævnt oplever vi paradoksale spændinger i hver af de fire dimensioner. I *den fysiske dimension* er den største spænding, vi møder, spændingen mellem *liv* og *død*, da det er den fysiske verden, vi fødes ind i, og også her vi dør (Van Deurzen & Arnold-Baker, 2018).

Den sociale dimension

Den sociale dimension handler om vores relationer og vores måde at forholde os til andre mennesker. Sartre mente, at det er gennem vores forhold til andre mennesker, vi får en oplevelse af os selv, eftersom andre mennesker kan se os på en måde, vi ikke kan se os selv, og deres feedback gør os selvbevidste (Sartre, 1943 i Van Deurzen & Arnold-Baker, 2018). Derfor påvirker vores forhold til andre mennesker vores følelser og den måde, vi forholder os til og forstår os selv. Tætte og intime relationer bygget på kærlighed inkluderes ifølge Van Deurzen & Arnold-Baker (2018) ikke i *den sociale dimension*, eftersom modparten kommer så tæt på, at de bliver en del af vores indre verden, hvorfor vi bevæger os over i *den personlige dimension*. Den paradoksale spænding vi møder i *den sociale dimension*, drejer sig om spændingen mellem *at høre til* og *afvisning*.

Den personlige dimension

Den personlige dimension handler om at kigge indad og se på, hvordan vi forholder os til os selv på en individuel og intim måde. Det centrale i *den personlige dimension* er vores *selv*. Dette *selv* er ifølge Van Deurzen & Arnold-Baker (2018) dynamisk, og vi har mulighed for at skabe og genskabe det. Nogle har en stærk *selv*-følelse og for andre, er den mere flydende. *Den personlige dimension* handler således også om identitet. Spændingerne, vi oplever i denne dimension, er mellem henholdsvis *styrke* og *svaghed* og *autenticitet* og *inautenticitet*.

Den spirituelle dimension

Den spirituelle dimension handler om, måden vi forholder os til det, der er ud over vores forståelse (eng: *beyond us*). Det er dimensionen for det ukendte metafysiske, hvad end man oplever det som gud, universet eller noget helt tredje. Det handler om en intuitiv forståelse af meningen med vores eksistens. "*Purpose and meaning come from our capacity to see all the connections and put the pieces of the puzzle together to come to a picture that coheres and makes sense*" (Van Deurzen & Arnold-Baker, 2018, s. 105).

Det er dimensionen, hvor vi skaber mening igennem vores værdier og overbevisninger. Van Deurzen & Arnold-Baker (2018) beskriver, hvordan vi ofte "arver" vores værdier og overbevisninger fra vores forældre, eller mennesker vi er tætte med, uden at overveje hvad disse værdier egentlig betyder for os. I krisesituationer eller når der sker uventede ting i livet, der ryster os, vil vi nogle gange mærke, at der rykkes ved de værdier og overbevisninger, vi ukritisk havde taget til os. Derfor er det ofte i krisesituationer, vi begynder at genoverveje vores værdier, og hvad der er vigtigt for os (Van Deurzen & Arnold-Baker, 2018).

Spændingerne vi oplever i denne dimension handler om *godhed og ondskab* i en moralsk kamp for at leve vores liv på den bedst mulige måde. Derudover oplever vi også spændinger mellem følelsen af *at være til* og *intetheden*.

2.2.2 Begreber fra den eksistentialistiske terapi

Her fremhæves og forklares enkelte begreber fra den eksistentialistiske terapi, som er relevante for denne undersøgelse.

Formål og mening

Som nævnt i indledningen af dette afsnit finder den eksistentialistiske terapi det vigtigt, at vi er opmærksomme på, og forholder os til svære emner som døden, tvivl, fejltrin, angst og skyld. Selvom det kan være ubehageligt at være i kontakt med, og reflektere over, disse følelser, så har det den effekt, at vi bliver bevidste om, hvordan vi lever vores liv, og hvad der er vigtigt for os. Vi kan derigennem skabe oplevelsen af mening og finde formålet med vores liv (Van Deurzen & Arnold-Baker, 2018). Frankl kategoriserede tre måder hvorpå, man kan finde mening i tilværelsen. 1) At finde værdi i de ting, vi kan tage fra vores verden, når vi nyder de gode ting i livet, 2) at finde værdi i at kunne bidrage med noget kreativt til verden, 3) at finde værdi i vores attitude imod vores uundgåelige lidelser (Frankl, 1946 i Van Deurzen & Arnold-Baker, 2018).

Eksistentiel angst og dødsangst

Eksistentiel angst er ifølge Van Deurzen & Arnold-Baker (2018) en specifik form for angst, der opstår, når vi overvejer vores eksistens igennem spørgsmål som, "*Hvem er jeg?*" og "*Hvordan eksisterer jeg?*". Et andet aspekt af begrebet eksistentiel angst er dødsangsten. Heidegger beskrev, at det eneste i livet vi kan være sikre på er, at vi på et tidspunkt skal dø. Men det er uvisheden om, *hvornår* vi skal dø, der danner grundlag for dødsangsten (Heidegger, 1927 i Van Deurzen & Arnold-Baker, 2018).

Embodiment

Embodiment handler om vores kropslige oplevelse. Det handler om vores måde at percipere verden på, hvilket, ifølge Merleau-Ponty, kun kan foregå igennem vores krop (Merleau-Ponty, 1962 i Van Deurzen & Arnold-Baker, 2018). Vores kropslige oplevelser kan ikke separeres fra vores

oplevelse af at eksistere. Vores følelser mærkes og udtrykkes igennem vores kroppe, ligesom mening skabes igennem vores kroppe (Diamond, 1996 i Van Deurzen & Arnold-Baker, 2018).

2.3 Den terapeutiske relation

I dette afsnit følger forskellige måder at beskrive og forstå den terapeutiske relation og betydningen af denne. Der indledes med et afsnit, der præsenterer et eksistentielistisk syn på den terapeutiske relation, og herefter følger et bredere psykoterapeutisk perspektiv på denne.

2.3.1 Relationen i eksistentielistisk terapi

Professor i psykologi og praktiserende eksistentielistisk psykoterapeut, Ernesto Spinelli, forklarer, hvordan den eksistentielistiske terapi lægger særligt vægt på betydningen af de interrelationelle aspekter af menneskets tilværelse (Spinelli, 2002). De udfordringer, dilemmaer og ubalancer klienten præsenterer i terapien, vil den eksistentielistiske terapeut forstå som et udtryk for klientens igangværende interpersonelle relationer. Disse relationer kan opfattes som et udtryk for klientens oplevelse af, hvad det vil sige at eksistere i verden. Med det in mente bliver den terapeutiske relation det primære redskab hvorigennem patientens symptomer og udfordringer bliver bearbejdet som et resultat af dennes måde at eksistere i verden på (Spinelli, 2002).

Spinelli (2002) beskriver i første omgang tre essentielle interrelationelle møde-former, hvorfra man kan forstå den terapeutiske relation. Det drejer sig om henholdsvis et *jeg-fokuseret*, et *dig-fokuseret* og et *vi-fokuseret* møde. Spinelli (2002) omtaler dette som "*Three realms of encounter*". Et *jeg-fokuseret* møde handler om at udtrykke *min* oplevelse af at være *mig* i enhver givet relation. I et *dig-fokuseret* møde forsøges det at beskrive *min* oplevelse af *den anden* i relation til mig. Sidst forklarer Spinelli (2002), at et *vi-fokuseret* møde handler om at beskrive begge parter oplevelse af at være *os* i relation med *hinanden*. Gennem udforskning af disse tre forskellige møder kan terapeuten undersøge klientens oplevelse af at *være til* og på den måde træde ind i dennes verden (Spinelli, 2002). Spinelli (2002) forklarer, at det inden for psykoterapi er normalt, at man arbejder med de første to møde-former, mens et fokus på betydningen af den tredje møde-form er unik for eksistentielistisk terapi. Den eksistentielistiske terapeut tillægger værdi og gyldighed til de oplevelser, der opstår i mødet med klienten, fremfor at se det som noget symbolsk eller en form for overføring. Et fokus på denne møde-form hjælper til at eksponere og tydeliggøre de selvsamme interrelationelle udfordringer, klienten møder i andre aspekter af sin verden (Spinelli, 2002).

Med den eksistentielistiske terapies fokus på betydningen af det interrelationelle, mener Spinelli (2002), at det er afgørende at anerkende *verdenen* i den terapeutiske relation. Spinelli (2002) argumenterer, at de fleste psykoterapeuter har en tendens til at ekskludere *verdenen* fra den terapeutiske relation. Her henviser Spinelli (2002) til ideen om, at når terapeut og klient lukker

døren til terapirummet, træder de ind i deres egen eksklusive verden, hvor terapeuten bliver repræsentant for alle de andre relationer i klientens *verden*. Spinelli (2002) ser nogle af fordelene ved denne ide, men argumenterer ligeledes for ulemperne, der blandt andet ligger i risikoen for at den terapeutiske relation præges af solipsisme¹. Spinelli (2002) præsenterer to forskellige måder, hvorpå man kan bringe *verdenen* tilbage ind i den terapeutiske relation - et liberalt forslag og et mere radikalt forslag.

Det liberale forslag byder på ideen om en fjerde møde-form, som Spinelli (2002) kalder et *de-fokuseret møde* (eng: *They-focused realm*). Dette møde fokuserer på klientens oplevelse af, hvordan betydningsfulde andre i hans liv oplever deres egne interrelationelle møder som konsekvens af klientens måde at *være til*. I et *de-fokuseret møde* beder terapeuten klienten om at overveje betydningen og effekten af sine beslutninger fra andre relationers synspunkter. På den måde afslører denne møde-form, hvorledes ens beslutninger påvirker mange andre relationer, og det bringer fokus på en interrelationel ansvarlighed, som følger med de beslutninger, man tager (Spinelli, 2002).

Det radikale forslag om hvordan man kan bringe *verdenen* tilbage i den terapeutiske relation, tager udgangspunkt i psykoterapeut Leslie Farbers arbejde (Spinelli, 2002). Farber har arbejdet omfattende med de moralske udfordringer, terapeuten møder, når denne forsøger at engagere sig i klienten person-til-person (Spinelli, 2002). Farbers måde at arbejde på står i kontrast til, hvad man i dag vil karakterisere som professionelt passende (eng: *appropriate*) terapeutisk praksis. Han var villig til at tale om personlige detaljer i eget liv, ligesom han gjorde sig tilgængelig for sine klienter uden for arbejdstider og var villig til at mødes uden for terapilokalet til gåture, familiemiddage osv. Farbers intention var at ændre psykoterapiens ufleksible metodologiske omstændigheder og erstatte det med et moralsk afledt synspunkt på, hvordan man *er* med andre (Spinelli, 2002). At være psykoterapeut kunne for Farber ikke adskilles fra det at være menneske. Hvis et møde skal opstå i psykoterapi, så vil det ske *på trods af* forskelligheder i form af status, uddannelse og baggrund, og det er op til psykoterapeuten at tiltale sin klient som et menneske og ikke som et objekt af viden (Farber, 1967 i Spinelli, 2002).

Farber bringer *verdenen* tilbage i den terapeutiske relation på en radikal måde ved ikke at have nogle restriktioner for, hvad der må tales om, eller hvor en samtale skal foregå. Han underminerer eksklusiviteten i den terapeutiske relation og fremhæver værdien i *mødet*, hvorigennem klienten kan genopdage mulighederne i mellemmenneskelige relationer (Spinelli, 2002).

Spinelli (2002) argumenterer for et skift fra psykoterapiens fokus på det *subjektive* til et fokus på det *interpersonelle*. Han erkender udfordringerne i at bringe *verdenen* ind i den terapeutiske relation men argumenterer samtidigt for, at man ikke kan flygte fra, at denne *verden* til alle tider vil påvirke relationen og på den måde være tilstede alligevel. Spørgsmålet er, om terapeuten er

¹ Solipsisme er betegnelsen for en filosofisk anskuelsesvinkel, hvor verden i sig selv kun perciperes af én enkelt person. Eksistensen af andre bevidstheder benægtes, og ens eget *jeg* er det eneste eksisterende *jeg*.

tilpas modig til at imødekomme tilstedeværelsen af denne *verden* i den terapeutiske relation (Spinelli, 2002).

2.3.2 Den terapeutiske alliance

Esben Hougaard, dansk professor i klinisk psykologi, forklarer, at der indenfor psykoterapien, er bred enighed om relationens vigtige rolle, hvad end relationen fremmer klientens involvering i terapien eller befordrer terapeutisk forandring i sig selv (Hougaard, 2013). Hougaard (2013) forklarer, at der er mange forskellige teorier om, hvilke aspekter der er centrale ved det, der blandt andet kan betegnes som den terapeutiske alliance. Ifølge Carl Rogers er nogle af kernebetingelserne ved den terapeutiske alliance terapeutens ægthed, personlige fremtræden, empatiske indlevelse og ubetingede accept (Rogers, 1957 i Hougaard, 2013). Sigmund Freud mente, at det første skridt i behandlingen er, at knytte patienten til terapien og terapeuten som person, hvilket blandt andet sker ved, at terapeuten udviser en oprigtig og seriøs interesse for patienten (Freud, 1943/1913 i Hougaard, 2013). En nyere beskrivelse af den terapeutiske alliance, i dette tilfælde omtalt "arbejdsalliance", leveres af Bordin (Bordin, 1979 i Hougaard, 2013). Bordin kortlægger tre centrale aspekter ved den terapeutiske alliance: "*1. Enighed om terapiens målsætning, 2. Enighed om terapiens arbejdsopgaver og 3. Et emotionelt bånd mellem parterne*" (Bordin, 1979 i Hougaard, 2013, s.37). Bordin adskiller sig fra tidligere beskrivelser af den terapeutiske alliance, idet han vægter samarbejdet mellem terapeut og patient og ikke blot patientens indsats (Hougaard, 2013). Bordin vurderer, at styrken i terapeuten og patientens samarbejde har større indflydelse på terapiens effektivitet end valget af metoder (Bordin, 1979 i Hougaard, 2013).

2.3.3 Opsummering

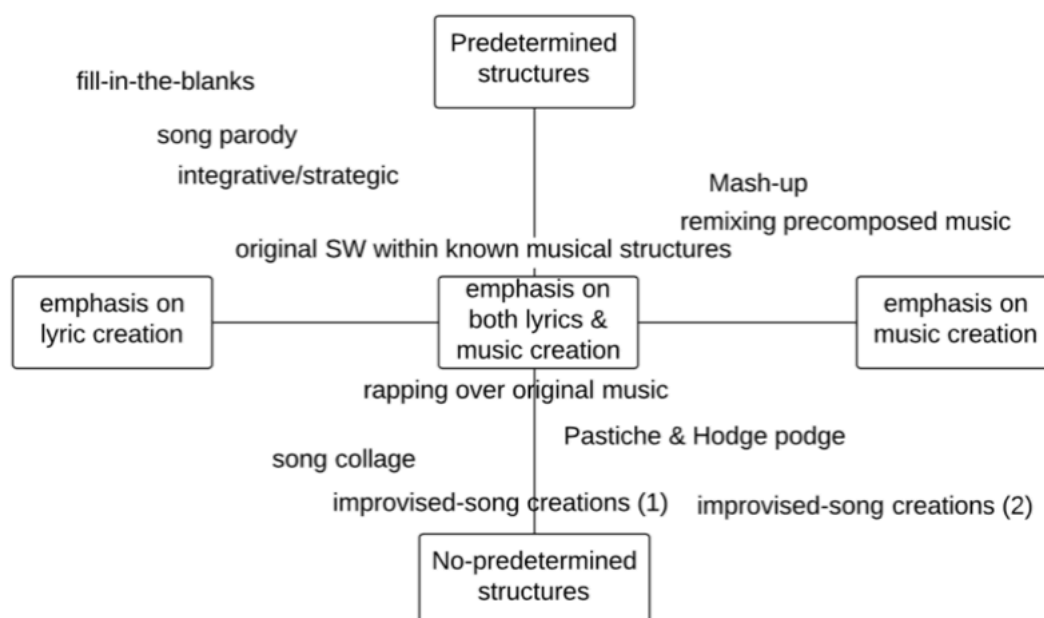
Både den eksistentialistiske terapi og den mere brede psykoterapeutiske tradition, her repræsenteret af Hougaard (2013), lægger altså stor vægt på betydningen af den terapeutiske relation. Den eksistentialistiske terapi præsenterer måder, nogle mere radikale end andre, hvorpå terapeuten kan bringe *verdenen* med ind i terapien i en person-til-person relation. Den brede psykoterapeutiske tradition beskriver en mere distanceret tilgang dog ej foruden empati, interesse, personlighed og, i nogle tilfælde, emotionelle bånd.

2.4 Musikterapeutisk sangskrivning

Australske Felicity Baker, professor i musikterapi, forklarer, hvordan der over de seneste to årtier har været en stigende interesse for brugen af sangskrivning som musikterapeutisk metode (Baker, 2015). Baker (2015) har igennem fire år arbejdet på at konstruere modeller for musikterapeutisk sangskrivning, hvad end man arbejder *outcome-*, *oplevelses-* eller *kontekstorienteret*. Netop denne alsidighed beskrives af Baker (2015), som en af de vigtigste egenskaber ved sangskrivning som musikterapeutisk metode. Musikterapeutisk sangskrivning defineres af Baker & Wigram som en proces, hvor der skabes, noteres og/eller optages tekst og musik af klient og terapeut i en terapeutisk relation med henblik på at adressere psykosociale, følelsesmæssige, kognitive og kommunikative behov hos klienten (Baker & Wigram, 2005 i Baker, 2015). Gennem musikterapeutisk sangskrivning er der blandt andet mulighed for at udforske og udtrykke følelser. Interne følelser bliver eksternaliseret og kan derefter bearbejdes på et kognitivt niveau. Der er mulighed for at adressere relationelle udfordringer, arbejde med henholdsvis coping-strategier, følelsen af et selv samt styrke identitetsfølelsen (Baker, 2015). Sangskrivningsprocessen giver ifølge Baker (2015) mulighed for, at klienten kan få styrket selvværdet og selvtilliden samt opleve en følelse af stolthed. Om mennesker der lever med en livstruende sygdom eller er i palliativ behandling, beskriver Baker (2015), hvordan musikterapeutisk sangskrivning kan give mulighed for et *life-review*, hvor klienten kan fortælle sin livshistorie enten gennem et overblik af vigtige øjeblikke eller med fyldige beskrivelser af enkelte specifikke oplevelser. Med denne klientgruppe er der ligeledes mulighed for, at klienten skriver en sang dedikeret til en eller flere efterladte i form af familiemedlemmer eller nære venner (Baker, 2015). Sangskrivning som musikterapeutisk metode har desuden ifølge Baker (2015) den egenskab, at den inviterer til en terapeutisk proces. Det tager tid at udarbejde en sang, og dette forlænger automatisk den tid, klienten engagerer sig i sangens tema og de udfordringer, der muligvis medfølger. Der er mulighed for at overveje og genoverveje temaer og udfordringer over adskillige sessioner, hvilket kan bidrage til en øget opmærksomhed og forståelse af disse hos klienten (Baker, 2015). Yderligere bemærker Baker (2015) det sociale aspekt af sangskrivningsprocessen, eftersom musikterapeutisk sangskrivning involverer et samarbejde mellem minimum to personer i form af klienten og terapeuten.

2.4.1 Sangskrivningsmetoder

Baker (2015) har udarbejdet denne model, der kategoriserer forskellige tilgange til musikterapeutisk sangskrivning.



Figur 2 – Songwriting methods 1 (Baker, 2015)

Modellen illustrerer de forskellige sangskrivningsmetoder, Baker (2015) identificerer og uddyber. Metoderne placeres i forhold til to forskellige akser, hvor graden af forudbestemte strukturer udgør den ene akse og fokus på skabelsen af henholdsvis musik, tekst eller begge dele udgør den anden akse.

2.4.2 Original songwriting within known musical structures

Denne metode er, ifølge Baker (2015), den mest benyttede af de musikterapeutiske sangskrivningsmetoder. Det er ligeledes den metode, der bedst kan beskrive tilgangen til sangskrivningen i denne undersøgelse (mere om dette i afsnit 4.5.2.3). Ved denne metode skabes både tekst og musik fra bunden guidet af allerede eksisterende musikalske strukturer. Med "kendte musikalske strukturer" refererer Baker (2015) til elementer såsom en klassisk form på en sang (ABABACBA) eller ofte benyttede harmoniske kadencer (tonika – subdominant – dominant). Med denne metode er der to forskellige tilgange til processen. Enten vælger terapeuten et tema for sangen, som han/hun finder passende, eller også vælger terapeut og klient sammen et tema

fra deres session(er). Det at finde eller opdage et tema eller fokus for sangen kan i sig selv være en signifikant del af den terapeutiske proces (Baker, 2015).

Af strategiske årsager til at vælge netop denne sangskrivningsmetode nævner Baker (2015) blandt andre den, at de musikalske strukturer kan medvirke til at afmystificere sangskrivningsprocessen. Sangskrivning er, for mange, noget, der er forbeholdt talentfulde kunstnere. Men de kendte musikalske strukturer kan medvirke til at synliggøre for klienten, at de fleste sange bygger på en formular (ABABACBA), som man kan følge, ligesom bevidstheden om ofte brugte harmoniske kadencer kan hjælpe til at afmystificere processen. Patienten kan derved tilgå processen med mindre angst (Baker, 2015). Andre årsager til at vælge denne sangskrivningsmetode er ifølge Baker (2015) at den, blandt andet på grund af de tidsmæssige krav, tillader et dybt engagement samt en oplevelse af flow i den terapeutiske proces. Derudover tilbyder denne metode en kreativ og meningsfuld arbejdsproces. Metoden kræver mere kreativitet end andre, eftersom både musik og tekst skal skabes. Musikken kan afspejle klientens identitet eller deres kreative proces, ligesom den kan blive et autentisk udtryk for deres indre selv (Baker, 2015).

2.5 Relevant forskning

Af pladsmæssige årsager indeholder denne undersøgelse ikke et fuldt litteratur review. I stedet præsenteres udvalgte artikler, der repræsenterer forskning, der relaterer sig nært til denne undersøgelses tema. Dette være sig forskningsundersøgelser med fokus på musikterapeutisk sangskrivning med cancerpatienter i palliativ behandling. Eftersom der ikke er udarbejdet mange forskningsundersøgelser, der imødekommer alle disse kriterier, vurderes artiklernes relevans individuelt. Eksempelvis findes en undersøgelse om musikterapeutisk sangskrivning med cancerpatienter - ikke i palliativ behandling - stadig relevant. Herudover inkluderes to meta-reviews med et bredere fokus på henholdsvis *musikalske interventioner med cancerpatienter* og *musikterapi i palliativ behandling* for at give et overblik over forskning inden for området.

2.5.1 Meta-reviews

I et cochrane review med 52 RCT- og kvasi RCT-studier og i alt 3731 deltagere undersøger Bradt et al. (2016) effekten af musikalske interventioner i forhold til bedring af psykologiske og fysiologiske aspekter hos kræftpatienter. Undersøgelsen viser positive resultater i forhold til *angst*, *depression*, *smerte* og *livskvalitet* men på grund af høj risiko for bias i flere af studierne, er kvaliteten af evidensen lavere, og resultaterne bør fortolkes herefter (Bradt et al., 2016).

I et andet cochrane review undersøger Bradt & Dileo effekten af musikterapi med patienter i palliativ behandling i forhold til psykologiske, fysiologiske og sociale aspekter (Bradt & Dileo, 2010). Undersøgelsen inkluderer 5 RCT-studier med i alt 175 deltagere, hvor musikterapi og standardbehandling sammenlignes med standardbehandling alene. Bradt & Dileo (2010) søger at

kortlægge effekten af musikterapi i forhold til *smerte, angst, depression, livskvalitet, funktionelt velvære (eng: functional well-being), psykofysiologisk velvære og social/spirituelt velvære*. Undersøgelsen indikerer, at musikterapi er hensigtsmæssigt i palliativ behandling, men det begrænsede antal af undersøgelser der imødekommer inklusionskriterierne samt høj risiko for bias betyder igen, at kvaliteten af resultaterne står svagere, og der er behov for yderligere forskning (Bradt & Dileo, 2010).

2.5.2 O'Callaghan (1996)

Australske Clare C. O'Callaghan, professor i musikterapi med speciale i musikterapi i palliativ behandling, har udarbejdet et forskningsstudie med henblik på at undersøge brugen af musikterapeutisk sangskrivning i netop palliativ behandling (O'Callaghan, 1996). I et kvalitativt studie med i alt 39 deltagere udarbejdedes 64 sange i både individuel og gruppe-sammenhæng med henblik på at udforske sangenes lyriske temaer. To tredjedele af deltagerne havde en neurologisk sygdom og den sidste tredjedel var cancerpatienter. Alle deltagerne modtog musikterapi, og sangskrivning var blot én af de ydelser, musikterapien tilbød. O'Callaghan (1996) forklarer, at sangskrivning blandt andet blev foreslået de patienter, der gav udtryk for dybe følelser. Sangskrivningen kunne agere som en slags ventilation for følelserne og samtidig tilbyde validering, ligesom følelser af stolthed og opnåelse (*eng: achievement*) var årsager til at foreslå sangskrivning (O'Callaghan, 1996). Den terapeutiske sangskrivningsproces i O'Callaghans (1996) undersøgelse følger en opskrift af elleve punkter, der støtter deltagerne og giver dem muligheden for at skrive sange med de evner, de hver især besidder. O'Callaghan (1996) forklarer, at de fleste af sangene i undersøgelsen blev skrevet i løbet af en enkelt session på op til 45 minutter. Analysen af de 64 sange udmundede sig i 27 kategorier. Af de oftest gentagende kategorier var blandt andre *komplimenter til familie, personale, andre patienter og venner, minder om relationer, at eksistere i fremtiden, negative oplevelser forbundet med sygdommen, beskrivelser af historier og naturbilleder samt taknemlighed* (O'Callaghan, 1996). De 27 kategorier blev fordelt i 8 temaer. Temaerne er som følger og parenteserne illustrerer i hvor stor en del af sangene, temaerne figurerer: *Beskeder (87%), selvrefleksion (66%), komplimenter (50%), minder (45%), refleksioner om betydningsfulde andre (31%), udtryk for modgang (25%), billeddannelse (17%) og bøn (11%)* (O'Callaghan, 1996). O'Callaghan (1996) konkluderer blandt andet at musikterapeutisk sangskrivning kan være en værdifuld oplevelse for mennesker, der lider af en degenererende sygdom. Sangskrivning giver pallierede patienter mulighed for kreativt at udtrykke betydningsfulde temaer fra deres liv (O'Callaghan, 1996).

2.5.3 O'Brien et al. (2015)

Emma Kathryn O'Brien, Denise Grocke, Jeff Szer, David Westermann og Cheryl Dileo udførte i 2005 en forskningsundersøgelse med fokus på at undersøge voksne cancerpatienters oplevelse med sangskrivning i musikterapien under deres behandling (O'Brien et al., 2015). I et mixed method multi-site waitlisted RCT-studie med 50 deltagere undersøger de effekten af en specifik sangskrivningsmetode på patienternes livskvalitet, humør, fortvivlelse (*eng: distress*) og tilfredshed med hospitalsophold. Den kvalitative del af undersøgelsen bestod af interviews, og igennem fænomenologisk analyse opstod 15 temaer relateret til patienternes oplevelse med sangskrivning. Blandt disse temaer var blandt andet, hvordan en sangs tema var i stand til at indfange et specifikt øjeblik (*eng: specifikt moment in time*). Andre temaer beskrev processen som udfordrende, følelsesladet og opløftende. Derudover viste resultaterne en stærk følelse af tilfredshed, stolthed og glæde hos patienterne (O'Brien et al., 2015).

3. Metode

Her præsenteres de metodiske overvejelser gjort i forbindelse med udarbejdelsen af denne undersøgelse. Der indledes med en præsentation af videnskabsteoretiske refleksioner forbundet med udarbejdelsen af undersøgelsen. Derefter følger et overblik over undersøgelsens forskningsdesign og den proces, dataudvælgelsen har udgjort. Dernæst beskrives de benyttede analysemetoder og afsluttende præsenteres etiske overvejelser forbundet med udarbejdelsen af undersøgelsen.

3.1 Videnskabsteoretiske overvejelser

Undersøgelsen er udarbejdet som et kvalitativt single-casestudie (mere om dette i afsnit 3.2.1). I et epistemologisk perspektiv, arbejdes der med en subjektivistisk, non-positivistisk og hermeneutisk videnskabsteoretisk tilgang. Hanne Mette Ridder og Lars Ole Bonde præsenterer en model, der forklarer forskning opdelt i tre videnskabsområder – det *deskriptive*, det *kausale* og det *eksplorative* (Ridder & Bonde, 2014, s. 416). Denne undersøgelse placerer sig inden for det *eksplorative* område, da der er tale om en undersøgelse med en enkelt deltager og data af stor kompleksitet jf. Ridder & Bonde (2014). Slutningsmetoden i undersøgelsen kan hovedsageligt beskrives som induktiv. Der er tale om et *bottom up* design, hvor der tages udgangspunkt i data frem for teori. Undersøgelsen indeholder dog elementer af den abduktive tilgang. Jacob Birkler beskriver den abduktive tilgang som et cirkulært design, hvor teori inddrages og afprøves undervejs i processen (Birkler, 2011). I denne undersøgelse har jeg, i tråd med den induktive tilgang, først inddraget teori senere i undersøgelsen. Alligevel læste jeg tidligt i forløbet om eksistentiel terapi. Dette havde muligvis indflydelse på, hvordan analysen udformede sig, hvorfor der kan argumenteres for en delvis abduktiv slutningsmetode. Mere om dette i afsnit 5.2.3. Engelske Colin Robson og walisiske Kieran McCartan, professorer i henholdsvis *Human and health services* og psykologi, skriver i bogen *Real World Research* om det at have en *scientific attitude* (Robson & McCartan, 2016). I stedet for at værdisætte ét forskningsparadigme som vigtigere end et andet, foreslår Robson & McCartan (2016), at det, fælles for alt forskning, er værdifuldt at have en *scientific attitude*. Dette indebærer, at man arbejder *systematisk*, *skeptisk* og *etisk* (Robson & McCartan, 2016). Kvalitetssikring af denne undersøgelse søges gennem transparens, systematik og sammenhæng. Det søges at tydeliggøre for læseren, hvordan undersøgelsen er udarbejdet med en logisk sammenhæng mellem undersøgelsens spørgsmål og de trin, der er involveret i udarbejdelsen. Yderligere søges undersøgelsens validitet gennem refleksivitet så vidt muligt i alle undersøgelsens faser. Målet er at være opmærksom på og tydeliggøre den bias, jeg som forsker bringer med ind i undersøgelsen såsom personligt engagement, følelser og personligt værdigrundlag. For at øge undersøgelsens validitet tilstræbes således kritisk refleksion angående metodologiske valg og analysens fund.

3.2 Forskningsdesign

3.2.1 Det kvalitative single-casestudie

Denne undersøgelse er udarbejdet som et kvalitativt single-casestudie. Casestudiet kan karakteriseres som en videnskabelig metode ”...rettet mod empirisk undersøgelse af et særligt, aktuelt fænomen” (Ridder & Fachner, under udgivelse i Ridder & Bonde, 2014, s.423.).

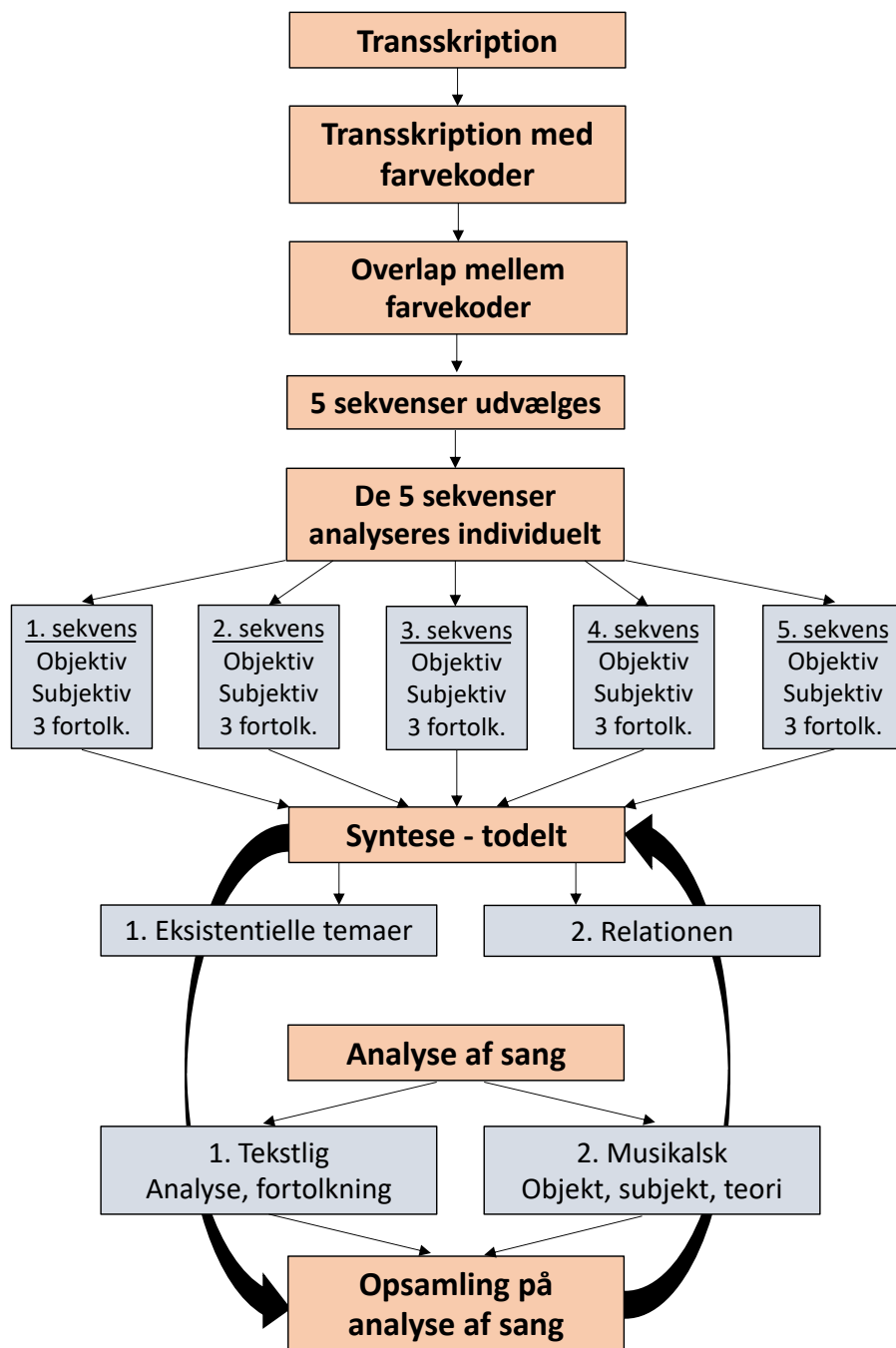
Caseforskning egner sig, ifølge Ridder & Bonde (2014), særligt til at studere klinisk praksis.

Ifølge Henk Smeijsters og Trygve Aasgaard benyttes casestudiet som forskningsundersøgelse, når vi enten ønsker at vide mere om den specifikke case, eller når vi ønsker at få generel viden om et fænomen ved at studere den specifikke case (Smeijsters & Aasgaard, 2005). Robert E. Stake skelner mellem et *intrinsic* casestudie og et *instrumental* casestudie (Stake, 1995). Et *intrinsic* casestudie beskriver en case, der er valgt på grund af vigtigheden eller det specielle ved den specifikke case, og et *instrumental* casestudie vælges, når et bredere fænomen ønskes undersøgt gennem den specifikke case (Stake, 1995). Dette single-casestudie kan betegnes som det, Stake (1995) kalder et *intrinsic* casestudie, eftersom undersøgelsen tager udgangspunkt i en indefra kommende undren i mig om den specifikke case.

Angående kvalitative casestudier skelner Smeijsters & Aasgaard (2005) yderligere mellem undersøgelser, der er henholdsvis *kvalitativt-eksperimentelle* og *kvalitativt-naturalistiske* samt undersøgelser, der er *hypotese-testende* og *hypotese-genererende*. Dette casestudie kan, ud fra Smeijsters & Aasgaards (2005) kriterier, betegnes som et *kvalitativt-naturalistisk hypotese-generende single-case design*. Der er i udgangspunktet ingen hypotese, og der er ingen manipulation.

3.2.2 Udvælgelse af data - fremgangsmåde

Eftersom dataudvælgelsen og analyseprocessen fylder en stor del af undersøgelsen, præsenteres herunder et flowchart, der illustrerer de involverede trin i processen. Dette for at skabe et overblik over fremgangsmåden. Uddybende beskrivelser til *figur 3 – flowchart* følger i dette afsnit og i afsnit 3.3.



Figur 3 - Flowchart

I den femte session med S, lavede jeg en lydoptagelse i forbindelse med sangskrivningsprocessen. Jeg startede med at transskribere hele lydoptagelsen, der i alt varer 35 minutter. Denne lydoptagelse er vedlagt som bilag 1 og den fulde transskription er vedlagt som bilag 2. I løbet af transskriptionen begyndte jeg at lægge mærke til ting, der gik igen. Jeg begyndte at notere disse

fund i en meget umiddelbar og intuitiv form for kodning. Disse fund blev noteret og kodet under følgende temaer: "*MT rørt/påvirket*", "*S snakker om sangskrivningen ift. eksistentielle temaer*", "*S roser MT*" og "*Her sker der noget i musikken*". Derefter inddelte jeg transskriptionen i afdelinger og gav dem overskrifter. Nogle af afdelingerne er korte, nogle lange og nogle overlapper hinanden. Ud fra denne inddeling af transskriptionen lavede jeg en timeline-model. Denne er vedlagt som bilag 3.

En snak med vejleder om at indsnævre begrebet *eksistentielle behov*² ledte til et fokus på *mening* og *sammenhæng*. Jeg havde en klar oplevelse af, at jeg kunne mærke i sessionen med S - også når jeg lyttede til optagelsen - hvornår jeg "ramte plet" i forhold til at skabe sammenhæng og mening ud af de til tider lidt usammenhængende ting, S siger. Det sker også flere gange i musikken, at jeg har den her følelse af at "ramme plet" med en bestemt akkord eller et forslag til en melodi.

Sammen med vejleder besluttede jeg at lytte optagelsen igennem igen for at se, om jeg kunne høre på S' stemmeføring, når jeg "ramte plet". Jeg lyttede efter dynamiske udsving i S' stemme, der kunne identificeres, analyseres og fortolkes på, i forhold til hvad der sker på det pågældende tidspunkt i sessionen eller det, der bliver snakket om - det semantiske indhold. Denne aflytning og kodning af stemmeudsving ledte til mange notationer. Måske var det for uspecifikt, hvad jeg lyttede efter. Det var både udsving i pitch, volume og tempo. Alligevel gav denne gennemlytning og kodning et stadigt bedre kendskab til materialet. Der begyndte at danne sig et billede af, at der sker noget interessant i slutningen af optagelsen. På trods af en stigende træthed hos S, bliver hendes sætninger betydeligt længere og hendes naturbeskrivelser mere malende, ligesom hun taler mere om døden - både direkte og indirekte. Jeg besluttede derfor at lave en ny kodning af hele optagelsen for at identificere de steder, hvor S' udtalelser kan relateres til noget eksistentielt, det være sig enten gennem detaljerige naturbeskrivelser eller direkte udtalelser om at skulle dø. Dette tema valgte jeg at kalde "*S eksistentiel*".

For at indskrænke data til en overskuelig størrelse, valgte jeg at sammenstille kodningen af S' *eksistentielle* udtalelser med koderne tilhørende "*MT rørt/påvirket*" for at se, om der var nogle overlap. I henhold til anden del af problemformuleringen og forståelsen af relationen, gav det mening også at se på, hvordan jeg var påvirket af, og selv påvirkede, sessionen. Den første kodning af "*MT rørt/påvirket*" var, som beskrevet, meget umiddelbar og intuitiv. Lydoptagelsen blev gennemlyttet endnu en gang med fokus på at kode "*MT rørt/påvirket*". Jeg lyttede efter parametre såsom lav stemmeføring, lav volumen, hurtigere tempo, pauser i sætninger, bløde konsonanter (hvor ordene udtales fra halsen og ikke med en følelse af dybde, som når der tales fra maven eller brystkassen), små knæk på stemmen eller små "rustne" lyde og luft på stemmen. Kodningen af "*S eksistentiel*" og "*MT rørt/påvirket*" er angiveligt præget af en høj grad af subjektivitet. Mere om dette i afsnit 5.2.1. Bilag 4 viser transskriptionen af hele lydoptagelsen, hvor kodningerne for "*MT rørt/påvirket*" og "*S eksistentiel*" er fremhævet med henholdsvis grøn og gul farve. Disse farvekoder vil følge de to temaer videre i denne undersøgelse. Denne

² På daværende tidspunkt arbejdede jeg med en problemformulering fokuseret mod eksistentielle behov.

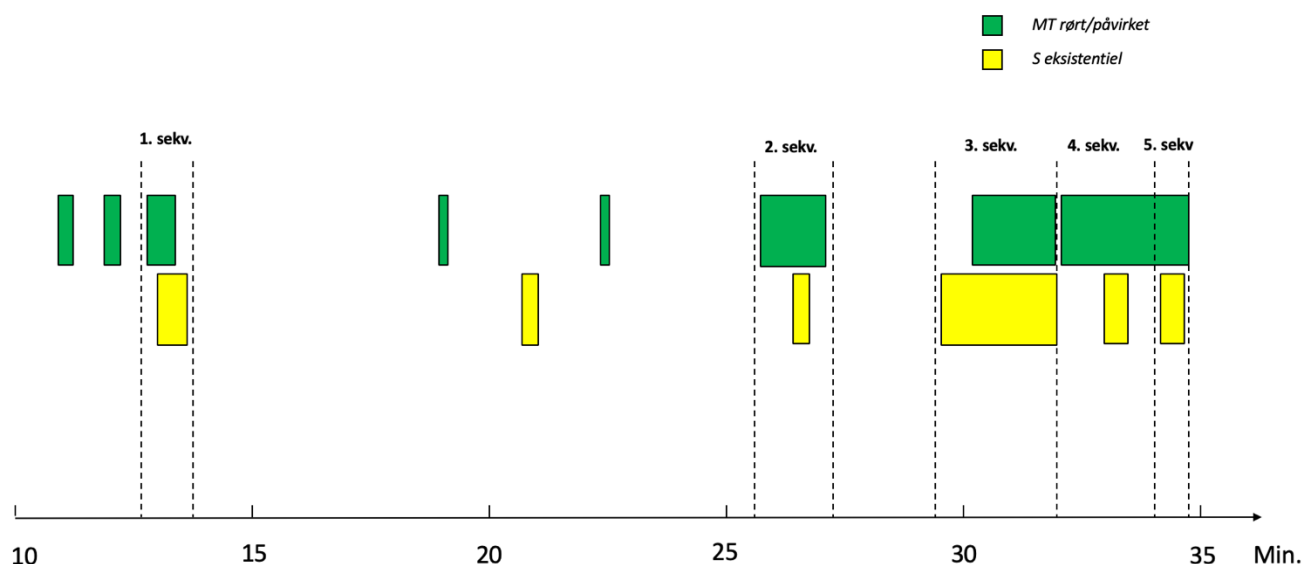
sammenstilling af de to kodninger viste fem overlap. Jeg valgte herefter udelukkende at fokusere på de 5 sekvenser i lydklippet, hvor der var overlap mellem de to ovennævnte temaer.

Tidskoderne til henholdsvis "MT rørt/påvirket" og "S eksistentiel" kan ses i *tabel 1 – Tidskoder og overlap*. De tidskoder der er fremhævet med **fed skrift**, illustrerer de fundne overlap. De steder i kodningen, hvor der er overlap, har ligeledes fået en beskrivende titel.

"MT rørt/påvirket"	"S eksistentiel"
• 11.30 – 11.40 • 12.29 – 12.37 • 13.09 – 13.28 "You're okay to continue?" • 19.14 – 19.15 • 22.54 – 22.55 • 26.22 – 27.11 "...we've been at it for some time now" • 30.33 – 31.40 "Seahorses & sunsets" • 32.02 – 34.48 "Peace & Solace"	• 13.14 – 13.33 "...it's what I want to do..." • 21.20 – 21.31 • 26.44 – 26.58 "You've really created what I was thinking... or feeling" • 29.16 – 31.39 "Seahorses, sunsets & end of the journey" • 33.14 – 33.53 "Åbenbaring" + "Heartwarming" • 34.15 – 34.42 "...involve all of the senses"

Tabel 1 – Tidskoder og overlap

Figur 4 – Timeline 2 viser en timeline-model over kodningerne "MT rørt/påvirket" og "S eksistentiel". Her ses de fundne overlap og de deraf udvalgte fem sekvenser. Som det fremgår af *tabel 1*, er der ikke nogle kodninger før det 12. minut, hvorfor *figur 4* tager sin begyndelse ved 10-minutters mærket.



Figur 4 – Timeline 2

Som det fremgår af *tabel 1* og *figur 4*, er der, i den sidste del af sessionen, én lang tidsramme kodet til **"MT rørt/påvirket"**, der spænder fra **32.02 – 34.48**. I løbet af denne lange tidsramme er der to tidsrammer kodet til **"S eksistentiel"**. Jeg har derfor valgt at opdele den lange tidsramme tilhørende **"MT rørt/påvirket"** i to dele, så disse, sammen med kodningerne til **"S eksistentiel"** i denne del af sessionen, udgør den fjerde og femte sekvens. Tidskoderne på de fem sekvenser er som følgende:

1. sekvens: 13.09 – 13.33
2. sekvens: 26.22 – 27.11
3. sekvens: 29.16 – 31.40
4. sekvens: 32.02 – 33.53
5. sekvens: 33.53 – 34.48

3.3 Analysemetode

3.3.1 Analyse af de fem sekvenser

Fremgangsmåden for dataudvælgelsen og analyseprocessen kan betegnes som tematisk kodning, som den beskrives af norske Steinar Kvale og danske Svend Brinkmann, begge professorer i psykologi, i bogen *Interview - Det kvalitative forskningsinterview som håndværk* (Kvale & Brinkmann, 2015). Som beskrevet påbegyndte jeg arbejdet med lydoptagelsen og transskriptionen uden nogle koder og begyndte derefter at kode umiddelbart og intuitivt. Der er derfor tale om det, Kvale & Brinkmann (2015) vil beskrive som *datastyret* kodning. En anden beskrivelse af tematisk kodning til analyse og fortolkning af kvalitativ data leveres af Robson & McCartan (2016). Robson & McCartan (2016) beskriver fem faser involveret i tematisk kodning.

1. *Familiarizing yourself with your data.*
2. *Generating initial codes.*
3. *Identifying themes.*
4. *Constructing thematic networks.*
5. *Integration and interpretation.*

De fem faser er beskrevet i Robson & McCartan (2016, s.469). Til sammenligning kan Robson & McCartans (2016) fem faser i denne undersøgelse beskrives således:

1. Gennemlytning af lydoptagelse samt transskription.
2. Umiddelbar og intuitiv kodning.
3. Temaerne "*Mt rørt/påvirket*" og "*S eksistentiel*" identificeres.
4. Overlap studeres og de fem sekvenser udvælges.
5. Analyse og fortolkning af de fem sekvenser.

Analysen af de fem udvalgte sekvenser foregår individuelt og består hver især af tre dele - en objektiv beskrivelse, en subjektiv beskrivelse og en fortolkning.

Den objektive beskrivelse indbefatter en beskrivelse af, hvad der sker i den pågældende sekvens, hvor i sessionen vi befinder os, samt hvad der sker lige op til den udvalgte sekvens. I den objektive beskrivelse er der fokus på at beskrive dynamikken i stemmeføringen gennem beskrivelser af toneleje, tempo, pauser, accentuering og volumen. Dette med henblik på objektivt at beskrive udtalelserne med så mange detaljer som muligt. Dette valg af fokus medfører et fravalg af adskillige andre parametre, man kunne have analyseret. Mere om dette i afsnit 5.2.4.

Den subjektive beskrivelse præsenterer de tanker og følelser, der ligger bag mine udtalelser i den pågældende sekvens. Den består ligeledes af mine fortolkninger af, hvad der sker i sessionen på pågældende tidspunkt. Den subjektive beskrivelse er baseret på min hukommelse og de følelser,

tanker og intentioner, jeg husker at have haft i sessionen, samt de følelser der dukker op, når jeg lytter til optagelsen. Sidstnævnte kan potentielt være farvet af meget mere end det, der rent faktisk skete i sessionen. Mere om dette i afsnit 5.2.2. I analysen tydeliggøres det, hvorfra de enkelte udtalelser stammer. Den subjektive beskrivelse har til hensigt at give læseren et indblik i, den oplevelse jeg havde i den pågældende sekvens.

Fortolkningsfasen tager udgangspunkt i Kvale & Brinkmanns teori om de tre forskellige fortolkningskontekster: *Selvforståelse*, *Kritisk commonsense forståelse* og *Den teoretiske forståelse* (Kvale & Brinkmann, 2015, s.279). De tre fortolkningskontekster bruges til at analysere og fortolke S' udtalelser i de udvalgte sekvenser. Hendes udtalelser skrives ind i citatform. Herefter laves en meningskondensering, som fortæller om S' *selvforståelse*. Derefter følger en *kritisk commonsense forståelse* og til sidst en *teoretisk forståelse* af den udvalgte sekvens. I nogle af de længere sekvenser, hvor der er mange udtalelser, udvælges enkelte af S' udtalelser til fortolkning i de tre fortolkningskontekster. Hele den eksakte ordudveksling præsenteres dog ved gennemgangen af hver af de enkelte sekvenser inden nogle udvælges til fortolkning.

I analysen af de fem sekvenser er det kun S' udtalelser, der fortolkes i forhold til de tre fortolkningskontekster. Mine udtalelser i de udvalgte sekvenser fortolkes blot ud fra *den teoretiske forståelse*. Dette er valgt, eftersom en *selvforståelse* og *kritisk commonsense fortolkning* af mine egne udtalelser allerede, på sin vis, indgår i den subjektive beskrivelse af hver sekvens.

Denne del af analysen opsummeres i en syntese, der samler op på tværs af de fem sekvenser. Syntesen består af to dele, og i tråd med problemformuleringen skabes der først et overblik over de eksistentielle temaer, der kommer til syne i de forskellige sekvenser, og hvordan sangskrivningen kan beskrives og forstås i lyset deraf. Dernæst samles der op i forhold til de relationelle aspekter, der er fremtrædende i de fem sekvenser.

I begge dele af syntesen grupperes de fundne temaer i kategorier og opstilles i kolonner for at skabe overblik. Dette forklares i indledningen til henholdsvis afsnit 4.4.1 og afsnit 4.4.2.

3.3.2 Analyse af sang

Analysen af sangen foregår som henholdsvis en tekstlig og en musikalsk analyse. Jeg har valgt ikke at analysere på tværs af tekst og musik, da der ikke er nogen bevidst sammenhæng mellem, eller overvejelser bag, de forskellige akkordvalg og de tilhørende ord og sætninger. Af pladsmæssige årsager udarbejdes der en kortere analyse af sangen. Der arbejdes derfor ikke med en analyse ift. de tre fortolkningskontekster, som det er tilfældet med analysen af de 5 sekvenser i afsnit 4.3. Eftersom der er tale om en forholdsvis kort analyse, udarbejdes en samlet opsummering på tekstlig og musikalsk analyse i slutningen af afsnit 4.5, hvor der trækkes tråde tilbage til syntesen i afsnit 4.4.

Tekstlig analyse

Den tekstlige analyse består af en fremstilling af tekstens indhold og en efterfølgende fortolkning. Tekstfremstillingen udarbejdes objektivt men suppleres med forklaringer, der tager udgangspunkt i min viden om S fra vores forløb og de samtaler, vi har haft. Tekstfremstillingen præges på den måde af en grad af subjektivitet. Det tydeliggøres i tekstfremstillingen, hvor jeg har den pågældende viden fra. Den efterfølgende fortolkning fungerer som en form for *kritisk commonsense forståelse* af tekstens indhold. Den indeholder dog en større grad af subjektivitet end det, Kvale & Brinkmann (2015) vil beskrive som en *kritisk commonsense forståelse*.

Musikalsk analyse

Den musikalske analyse består af en objektiv og en subjektiv analyse samt en teoretisk forståelse af sangskrivningsprocessen.

Den objektive analyse udarbejdes i form af en funktionsharmonisk analyse og en trin-analyse. Johannes Grønager beskriver i *Nøgle til musikken: grundlæggende musikteori*, at den funktionsharmoniske analyse kan bidrage til at klargøre, den rangorden akkorderne har imellem sig og yderligere beskrive den rolle og funktion, de har i forhold til hinanden og tonearten (Grønager, 2003). Trin-analysen viser os, hvor akkorderne ligger i forhold til tonalitetsens grundtone, og dens styrke er ifølge Grønager (2003), at den kan benyttes på alle former for harmonik. I den objektive analyse er der derfor fokus på akkorder og harmonik fremfor eksempelvis melodi (mere om dette i afsnit 5.2.4). Der er fokus på at analysere akkordernes funktioner og trin med henblik på at sige noget om variationer og forudsigelighed, eller mangel på samme, i sangen. Dette kan komme til udtryk i en funktionsharmonisk analyse eller en trin-analyse, hvor eventuelle mønstre og gentagende harmoniske kadencer fremhæves.

I den subjektive analyse af sangen leveres beskrivelser af min subjektive oplevelse af denne del af sangskrivningsprocessen – at skrive musik til sangteksten. Disse beskrivelser har til formål at give læseren et indblik i, de overvejelser, tanker og samtaler, der ligger bag valget af akkorder til sangen. Den subjektive beskrivelse i den musikalske analyse er, ligesom det er tilfældet med de subjektive beskrivelser af de udvalgte fem sekvenser i afsnit 4.3, baseret på min hukommelse og

de overvejelser og intentioner, jeg husker at have haft i sessionen, samt de overvejelser og intentioner jeg kommer i tanke om, når jeg lytter til optagelsen. Mere om dette i afsnit 5.2.2. Den teoretiske analyse har fokus på at sammenstille tilgangen til sangskrivningsprocessen med Bakers (2015) modeller for sangskrivningsmetoder og de trin, der er involveret i processen. Dette med henblik på bedre at kunne beskrive og forstå vores sangskrivningsproces.

3.4 Ethiske overvejelser

De etiske overvejelser gjort i forbindelse med udarbejdelsen af denne undersøgelse, drejer sig hovedsageligt om anskaffelsen af informeret samtykke samt anonymisering af patienten. Som det fremgår af afsnit 4.1, havde S ingen kendte pårørende udover hendes voldelige ægtemand og hendes præst. Informeret samtykke til benyttelse af materialet, indsamlet under det musikterapeutiske forløb med S, er indhentet hos S' præst, som agerede værge for hende. Anskaffelsen af informeret samtykke er i dette tilfælde et skrøbeligt emne, eftersom det er indsamlet efter S' død. Mens det musikterapeutiske forløb stod på, var det ikke planlagt, at forløbet senere skulle danne grundlag for denne undersøgelse. I det tidspres vi var under, havde jeg derfor blot fokus på arbejdet med S og ikke på indsamling af informeret samtykke. Lydoptagelsen blev på daværende tidspunkt kun lavet som en mulig hjælp til at huske ideer, der måtte opstå undervejs. S havde et nært forhold til sin præst, og han tog ligeledes del i en af vores kortere sessioner. Efter S' død havde jeg en tlf-samtale med præsten, ligesom vi udvekslede adskillige e-mails, hvor jeg blandt andet sendte ham den fulde lydoptagelse, jeg havde intentioner om at bruge. På vegne af S gav han samtykke til brugen af materialet i anonymiseret form (se bilag 5). Eftersom det ikke var muligt at skaffe samtykke fra S, gav det mig en ro i maven, at præsten havde overværet noget af vores arbejde og dermed havde en større forståelse for, hvad han gav samtykke til. Præsten velsignede mit arbejde med S, både under forløbet og fremadrettet, og afspillede desuden, med samtykke fra mig, vores færdige sang til S' begravelse. Set i bagklogskabens lys er jeg i tvivl, om jeg ville have grebet situationen anderledes an. Det havde angiveligt givet en anden ro i mig, hvis jeg havde skaffet informeret samtykke fra S selv, inden hun døde. Men jeg overvejer, om det måske havde forstyrret fordybelsen i vores proces på en u hensigtsmæssig måde. Dette sagt med den overbevisning, at S havde givet samtykke til brugen af materialet, havde hun fået muligheden.

3.5 Validitet

Som beskrevet i afsnit 3.1 søges undersøgelsens validitet gennem en kritisk refleksivitet så vidt muligt i alle undersøgelsens faser. Helt praktisk foregår dette gennem en præsentation af min forforståelse i afsnit 1.4, hvor beskrivelser af blandt andet personligt værdigrundlag og menneskesyn skal tydeliggøre for læseren og jeg selv, den bias jeg bringer med ind i undersøgelsen. Ligeledes er de objektive og subjektive beskrivelser, udført i forbindelse med henholdsvis analysen af de fem sekvenser og sangen, en bestræbelse på at adskille og tydeliggøre subjektiviteten og derigennem tage højde for dens indvirke på processen.

Validiteten af undersøgelsen søges yderligere gennem en systematisk tilgang. Et flowchart (se *figur 3*) præsenteres for at give læseren det bedst mulige overblik over trinene i undersøgelsens faser og tydeliggøre sammenhængen mellem problemformuleringen og den måde, undersøgelsen udarbejdes på. Løbende opsummeringer som syntesen i afsnit 4.4 og opsamlingen i afsnit 4.5.3 skal ligeledes skabe overblik samt styrke undersøgelsens røde tråd og sammenhængen med problemformuleringen.

Den kritiske refleksivitet indebærer ligeledes en skepsis i forhold til analysens metode og fund. I diskussionsafsnittet diskuteres metode og analysefund, ligesom der reflekteres over opgavens generelle validitet.

4. Empiri

4.1 Præsentation af S

S er en kvinde på 55 år indlagt på afdeling 5A, som er afdelingen for brystkræft og hæmatologiske sygdomme. Da jeg møder hende første gang, er hun for nyligt diagnosticeret med metastatisk brystkræft. Hun er pallieret og har fået at vide, at hun har ca. to måneder tilbage at leve i. En stor knude i toppen af maveregionen gør det svært for S at trække vejret ordentligt. Hun oplever mange smerter og lider af både søvnproblemer og angst.

S er engelsk af baggrund, men hun har boet i Australien i det meste af sit liv. I journalen er hun beskrevet som en kvinde med en kompliceret baggrund. På tværfaglige møder med læger, sygeplejersker og andre faggrupper i *Allied Health* (se afsnit 1.3) italesættes det, at hun har en voldelig mand. S har et ønske om at få lov at dø i sit eget hjem. Politiet er på daværende tidspunkt indblandet, da manden skal fjernes fra boligen, inden hun kan få lov at komme hjem. Både i journalen og på de tværfaglige møder italesættes det, hvordan forholdet mellem S og hendes mand har resulteret i en generel manglende tillid til mænd. Dette kommer blandt andet til udtryk, når S har behov for at have en kvindelig socialrådgiver til stede i forbindelse med konsultationer med mandlige læger. Udover ovennævnte ægteemand og S' præst, har S ikke andre kendte pårørende.

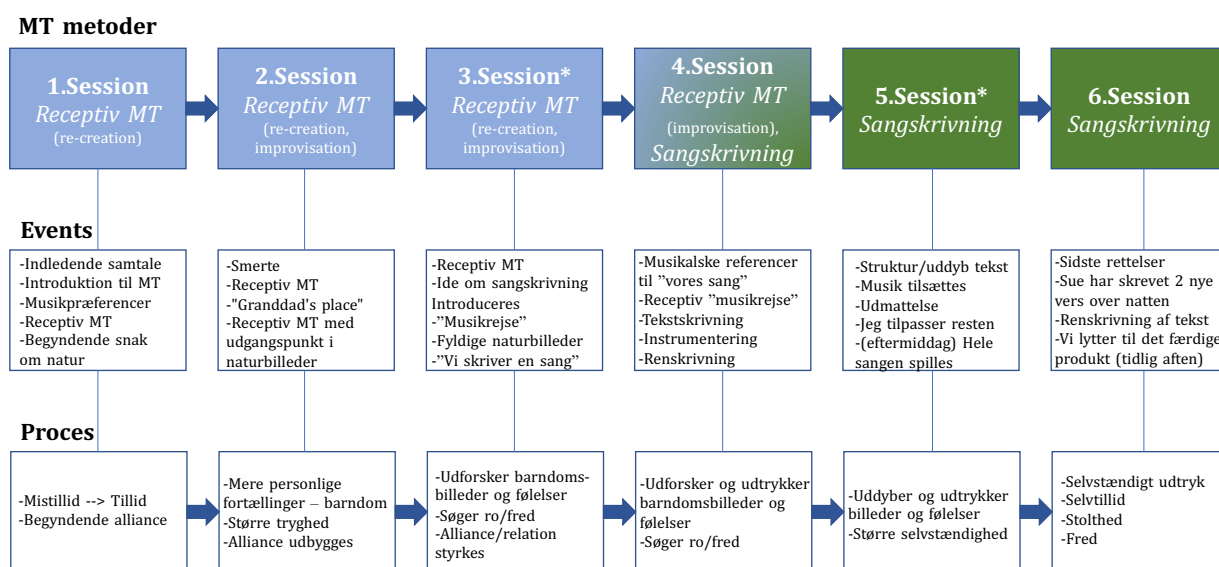
På ovennævnte tværfaglige møder er S' adfærd mod personalet ligeledes et emne, der italesættes. Der er tale om frustrationer og lettere vrede rettet hovedsageligt mod sygeplejersker. Som ny diagnosticeret med to måneder tilbage at leve i, en voldelig mand og den følelse af isolation, der kan følge med en hospitalisering, er det mildt sagt en kaotisk hverdag S lever i, da jeg møder hende.

4.2 Beskrivelse af caseforløb

Af pladsmæssige årsager præsenteres her en kondenseret beskrivelse af caseforløbet med S. Jeg vil opfordre læser til at se den uddybende beskrivelse af forløbet, der er vedlagt som bilag 6. Beskrivelsen vidner om et forløb med et afgørende første møde, hvor mistillid hurtigt blev erstattet af tillid. Musikken blev i første omgang brugt receptivt, hvor kendte sange afspillet live, langsomt blev udskiftet med afspændende improvisationer. Musikken bragte ifølge S afslapning i form af mindre besværet vejtrækning og en følelse af lettelse i hovedet. Derudover bragte musikken minder frem om naturen. Det kom hurtigt til at handle om et specifikt sted i naturen – nemlig S' farfars gård, hvorfra hun havde mange dejlige minder. Improvisationerne blev til en form for afspændende musikrejse ind i disse naturbilleder og minder, hvorfra ideen om at skrive en sang opstod. De tre sidste sessioner gik hovedsageligt med fælles sangskrivning på trods af stor udmattelse. Natten inden vores sidste session skrev S en masse ny tekst, der blev til to nye vers,

som lige nåede med i sangen inden indspilningen fandt sted. Efter vores sidste session, fik jeg at vide, at S højst sandsynligt ikke ville klare den igennem weekenden. Da jeg ikke var på hospitalet i weekenden, fik jeg færdiggjort indspilningen samme dag, og om aftenen lyttede vi til det færdige produkt sammen. S gav udtryk for stor tilfredsstillelse over den færdige sang. Hun døde to dage senere på hospitalet.

For at skabe et overblik, har jeg udarbejdet *figur 5 - sessionsoversigt*, der viser en oversigt over sessionerne, musikterapimetoderne, events samt stikord til den proces S går igennem. Farverne på figuren illustrerer de benyttede musikterapimetoder. Blå repræsenterer receptiv musikterapi og grøn repræsenterer sangskrivning.



Figur 5 – sessionsoversigt

4.3 De fem sekvenser

Her præsenteres de fem udvalgte sekvenser, som jeg har valgt at fokusere i denne undersøgelse. Hver af de fem sekvenser bliver analyseret og fortolket enkeltvist. Som beskrevet i afsnit 3.3.1 indledes hver sekvens med en objektiv og detaljeret beskrivelse af den udvalgte sekvens. Dette indbefatter ligeledes en beskrivelse af, hvor i sessionen vi befinder os, samt hvad der sker lige op til den udvalgte sekvens. Den objektive beskrivelse følges op med en subjektiv beskrivelse af den udvalgte sekvens. Denne subjektive beskrivelse giver et indblik i, den oplevelse jeg havde i den pågældende sekvens. Den subjektive beskrivelse er baseret på min hukommelse og de følelser og intentioner, jeg husker at have haft i sessionen, samt de følelser der dukker op, når jeg lytter til optagelsen.

Afslutningsvis for hver af de fem sekvenser laves en fortolkning ud fra Kvale & Brinkmanns (2015) tre fortolkningskontekster som beskrevet i afsnit 3.3.1.

Lydoptagelserne som udgør de fem sekvenser er vedhæftet som henholdsvis bilag 7, bilag 8, bilag 9, bilag 10 og bilag 11.

4.3.1 Den første sekvens

Den første sekvens har fået titlen *"It's what I want to do"* og spænder fra **13.09 – 13.33** på lydoptagelsen.

4.3.1.1 Objektiv beskrivelse

Vi har brugt den første del af sessionen på at undersøge og afprøve forskellige melodier og akkorder til det første vers i sangen. Vi har snakket om den stemning, S forestiller sig, musikken skal udtrykke, så det afspejler den følelse, naturbillederne i sangen giver hende. Der er ligeledes brugt tid på at strukturere hendes sætninger i klynger, der kan udgøre forskellige vers, ligesom vi har brugt tid på at finpudse nogle af sætningerne. Lige inden denne første sekvens tager sin begyndelse, har vi (jeg) for første gang spillet hele 1. vers igennem fra start til slut. S ligger med lukkede øjne og lytter til verset, vi netop har færdiggjort. Jeg fortsætter med at spille, efter jeg har spillet verset igennem og begynder at synge starten på 2. vers, som vi endnu ikke har færdiggjort. Derefter siger jeg; *"Oh I just went through to the next lyrics, but didn't quite know how to sing it... but that feels like... I think it feels good..."*, hvortil S svarer; *"I think it does, yeah. That's lovely... thanks"*. Jeg opsummerer på første del af sessionen og siger; *"Okay, so that's a verse"*, hvortil S reagerer med *"Wow"* og *"Wuuu. Made a verse"*. Jeg forklarer herefter S, at det bliver lettere fremefter, nu hvor vi har styr på strukturen i verset.

Ovenstående er optakten til den udvalgte sekvens. Den udvalgte sekvens består af følgende ordudveksling:

MT: ...and you're okay to continue?

S: Yeah... it's what I want to do rather than all this other stuff ... (barging in?) (griner let)

MT: Ooh yeah (griner let) ... and if you get tired at some point and just wanna enjoy the music for a bit and just take a break from it

S: Yeah alright ...

MT: Yeah

S: Yeah I might soon, but... there's stuff we need to finish

Det begynder med, at jeg spørger S, om hun har det okay med at fortsætte arbejdet på sangen; *"...and you're okay to continue?"*. Her er der tale om lav stemmeføring og en opadgående tonalitet hen imod slutningen af sætningen. S svarer prompte *"Yeah"* med let rusten stemme og i en nedadgående tonalitet. Herefter er der en pause på ca. fire sekunder, inden hun fortsætter *"... it's what I want to do rather than all this other stuff ..."*. Denne del af sætningen udføres med betydeligt lavere stemmeføring og slutter i en utydelig hvisken. Stemmeføringen er monoton med undtagelse af ordet *"want"*, som S lægger tryk på. Efter hun har afsluttet sætningen, griner hun lavt. Jeg responderer ved at sige *"Ooh yeah"* i en nedadgående tonalitet og med fortsat lav stemmeføring. Jeg griner let, hvorefter jeg fortsætter sætningen i samme stemmeføring; *"... and if you get tired at some point and just wanna enjoy the music for a bit and just take a break from it"*. S svarer flere gange i løbet af sætningen med *"Yeah"* og *"alright"*. Dette er ligeledes med let rusten stemme, mens hun trækker ordene ud i en nedadgående tonalitet. Hun tilføjer derefter, at hun måske får brug for en pause snart, men der er noget, vi skal have færdiggjort; *"Yeah I might soon, but... there's stuff we need to finish"*. Der er et lille ophold i denne sætning, inden S siger, at vi har noget der skal færdiggøres. Første del af sætningen er mere dynamisk i forhold til udsving i tonalitet og bliver mere monoton hen imod slutningen af sætningen, ligesom stemmeføringen bliver en smule lavere.

4.3.1.2 Subjektiv beskrivelse

Det er min subjektive oplevelse, at vi op til den udvalgte sekvens havde et betydningsfuldt øjeblik i sessionen. Her taler jeg om den første gennemspilning af 1. vers og den succesfølelse, jeg oplever, vi begge følte derved. S ligger som beskrevet med lukkede øjne, og jeg iagttager en dybere vejrtrækning og en generel ro falde over hende. Efter vi begge har udtrykt vores begejstring over det færdiggjorte vers, spørger jeg forsigtigt ind til, om hun har det okay med, at vi fortsætter arbejdet. Jeg spørger meget forsigtigt og med lav stemmeføring, om S har det okay med at fortsætte, da jeg tænker, der er en mulighed for, at hun måske er ved at være udmattet. Jeg er ligeledes meget forsigtig i min måde at spørge på, fordi jeg ikke har lyst til at presse for meget på og er bekymret for, at jeg/vi overser hendes fysiske udmattelse midt i vores begejstring for sangskrivningen. S svarer som beskrevet med lavere stemmeføring og efter en lille pause; *"...it's what I want to do, rather than all this other stuff..."*. Når jeg lytter til optagelsen, oplever jeg det,

at hendes lave stemmeføring nærmest bliver til en hvisken, som om, hun ikke rigtig taler til mig, men mere til sig selv. Det kan også være en af grundene til, at jeg ikke rigtig ved, hvordan jeg skal reagere på det. "Ooh yeah" svarer jeg i en nedadgående tonalitet for at give udtryk for min forståelse. Jeg oplever, at jeg griner lidt usikkert og skifter derefter emne. Jeg begynder at snakke om, at hun bare skal sige til, hvis hun bliver for træt og bare har lyst til at lukke øjnene og lytte til lidt musik i stedet for at arbejde på sangen. Jeg føler mig godt tilpas, når jeg skal spille og improvisere noget instrumental musik for S, mens hun lukker øjnene og slapper af. Så måske er det en måde for mig at styre sessionen i en retning, hvor jeg er mere komfortabel, når jeg foreslår det. S siger, at hun måske snart får brug for en pause, men vi har noget, vi skal have færdiggjort.

4.3.1.3 Fortolkningskontekster

Her følger en fortolkning af S' udtalelser i den første sekvens. Det drejer sig om fortolkning i tre kontekster, som beskrevet af Kvale & Brinkmann (2015) (se afsnit 3.3.1). Det er henholdsvis en meningskondensering af udtalelsen, der fortæller noget om S' *selvforståelse*, en *kritisk commonsense forståelse* og til sidst en *teoretisk forståelse*. Afslutningsvis præsenteres en teoretisk forståelse af mine udtalelser.

<i>S udtalelser</i>	<i>Selvforståelse</i>
1. Yeah... it's what I want to do rather than all this other stuff ... (barging in?) (griner let)	S fortæller, at hun hellere vil bruge tid på at arbejde med sangskrivningen, end hun vil bruge tid på de andre ting.
2. Yeah I might soon, but... there's stuff we need to finish	S bekræfter, at hun måske får brug for en pause snart men understreger, at der er noget, vi skal have færdiggjort.
<i>Kritisk commonsense forståelse</i>	
1. Denne udtalelse kan forstås som et udtryk for S' frustrationer over hendes situation. Måden hun lægger tryk på ordet "want" understreger, at sangskrivningen er noget, hun har lyst til i	

modsætning til de andre ting (*"this other stuff..."*), der foregår i hendes liv. Man kan antage, at S finder mening i sangskrivningen i modsætning til "de andre ting", der foregår. *"This other stuff"* kan forstås som de umiddelbare ting, der foregår omkring hende såsom læger, sygeplejersker og andet personale, der kommer ind på hendes stue på alle tider af døgnet for at give en besked, aflæse tal eller tage prøver. Det kan også være en hentydning til hendes voldelige mand, problemerne med politiet og det, at hun ikke kan få lov til at komme hjem. På et mere eksistentielt plan kan *"this other stuff"* også forstås som det, at hun er i gang med at dø. Som beskrevet ovenfor er S' stemmeføring betydeligt lavere i denne del af sætningen, ligesom hun udstøder et let grin, hvilket kan indikere, at det er svært for hende at sige. Denne udtalelse kan på den måde være S' diskrete måde at sige, at hun ikke har lyst til at dø.

2. Denne udtalelse fortæller noget om vigtigheden i at færdiggøre vores arbejde (*"there's stuff we need to finish"*). På trods af træthed og udmattelse, er det vigtigt for S, at vi får færdiggjort den sang, vi er i gang med at skrive, inden vores musikterapeutiske forløb afsluttes. Dette kan både hentyde til vigtigheden i at færdiggøre sangen, inden S bliver udskrevet fra hospitalet for at komme hjem, hvor hun gerne vil bruge sine sidste dage eller, det kan hentyde til vigtigheden i at få færdiggjort sangen, inden hun pludselig dør på hospitalet.

Teoretisk forståelse

Jeg vil forsøge at iagttage disse to udtalelser fra S fra et eksistensterapeutisk synspunkt med udgangspunkt i Van Deurzen & Arnold-Bakers (2018) model *Four Dimensions of Existence* (figur 1).

Det kan fortolkes således, at S generelt kæmper med de paradoksale spændinger, der opleves i *den fysiske dimension* og i *den spirituelle dimension*. I *den fysiske dimension* drejer det sig helt basalt om spændingen mellem liv eller død. Det kan antages, at S hentyder til sin forestående død med begge ovenstående udtalelser og både stemmeføringen samt det efterfølgende grin kan være tegn på, at det er svært for hende. *Den fysiske dimension* indbefatter ligeledes naturen og naturens kræfter. Dette er værdier, der tydeligt er vigtige for S, og som hun finder meget glæde og mening i. Netop det, at finde mening i tilværelsen gennem fokus på og dyrkelse af ens værdier, peger i retning af *den spirituelle dimension*. I *den spirituelle dimension* er der tale om en spænding mellem det at være til og intetheden (*being and nothingness*). Det er spændingen mellem mening og absurditet i tilværelsen. Dette kan også være en spænding S' kæmper med i de udvalgte udtalelser. Hun finder glæde og mening i at befinde sig i naturen – eller i dette tilfælde at beskrive, tænke på og drømme sig til naturen. Samtidigt kan der være en absurditet og meningsløshed i at vide, at hun snart skal dø.

MT Udtalelser – Teoretisk forståelse

Hvis vi kigger på mine udtalelser i den pågældende sekvens fra et eksistensterapeutisk synspunkt, er det oplagt at tage fat i sætningen "Ooh yeah (griner let) ... and if you get tired at some point and just wanna enjoy the music for a bit and just take a break from it". Som beskrevet i den subjektive beskrivelse oplever jeg, at jeg griner lidt usikkert og skifter emne, da S italesætter sin situation – og muligvis sin forestående død. Van Deurzen & Arnold-Baker (2018) beskriver vigtigheden af, at terapeuten hjælper klienten med at italesætte og forholde sig til de spændinger, der opleves i de forskellige dimensioner – i dette tilfælde spændingen mellem liv og død eller at være til og intethed. Dette skal hjælpe klienten med at opnå bedre balance i livet fremadrettet (Van Deurzen & Arnold-Baker, 2018). Men i tilfældet med S, er der ikke på samme måde et liv på længere sigt at forholde sig til. Man kan derfor stille spørgsmålstejn ved, hvor vidt det er hensigtsmæssigt fra terapeutens side at insistere på, at klienten forholder sig til og italesætter denne udfordring. Jeg oplever en omsorg i min måde at "skifte emne" på og efterfølgende foreslå, at S kan få lov at hvile sig, hvis hun får brug for det. Måske er det også fordi, jeg fornemmer, at hun egentlig ikke har lyst til eller behov for at tale om det. Man kan altså argumentere for, at jeg ikke efterlever den eksistentielle terapiretningslinjer, idet jeg ikke hjælper klienten med at forholde sig til spændingen mellem liv og død i dette tilfælde. Men eftersom vi har at gøre med en pallieret patient, der i forvejen forholder sig relativt åbent til sin forestående død, giver det ikke på samme måde mening at opsøge konfrontationen for at skabe balance på længere sigt. Der kan dog stadig være mening i at opnå balance på kort sigt i form af at få afklaring eller finde fred med at skulle dø.

4.3.2 Den anden sekvens

Den anden sekvens har fået titlen *"You've really created what I was thinking... or feeling"*, og den spænder fra **26.22 – 27.11** på lydoptagelsen. Som det fremgår af *figur 4*, er den grønne farve ("MT rørt/påvirket") betydeligt dominerende i denne sekvens. Den subjektive beskrivelse vil derfor fylde mere i analysen af denne sekvens.

4.3.2.1 Objektiv beskrivelse

Lige op til den anden udvalgte sekvens har vi i sessionen brugt noget tid på at arbejde med et muligt omkvæd til sangen. Jeg har improviseret med nogle akkorder og melodier og S reagerer blandt andet positivt på en dissonant akkord (Bbø). Denne akkord blev gjort til en af de dominerende akkorder i omkvædet. Jeg bruger ca. et minut på at skrive akkorderne ned, mens jeg husker dem og i dette minut, er der helt stille. Derefter spiller jeg hele første vers og omkvædet igennem, hvortil S svarer, at det lyder dejligt. Her starter den udvalgte sekvens. Den eksakte ordudveksling er som følgende:

MT: Yeah I think that could work out

S: Yeah

MT: Yeah. Uhm.. Okay, so we've been at it for some time now and I totally understand if you're getting tired

S: Yeah sorry

MT: No, don't...

S: ...(injecting)??? Yeah (griner let)

MT: But yeah, like I said before, I really want you to feel like this is your song.

S: Aww, thank you, it does.

MT: That's good

S: Well our song

MT: Yeah, yeah

S: You've really created what I was thinking... or feeling. But you put it all together. So, lovely, yeah

MT: Well that's... Then my part is partly done (griner let)

S: Sorry

MT: Then my part is done... but it's not done yet, but partly done

S: Mmhmm

MT: Uuhmm yeah... Okay...

Sekvensen starter ud med, at jeg opsummerer på gennemspilningen af vers og omkvæd. *"Yeah I think that could work out"* siger jeg med lav stemmeføring i et lysere toneleje end generelt i sessionen. S responderer med et *"Yeah"* i nedadgående pitch. Jeg siger *"Yeah. Uhm..."* og holder en kort pause på et par sekunder. Jeg synker, inden jeg fortsætter; *"Okay, so we've been at it for*

some time now and I totally understand if you're getting tired". Denne sætning er ligeledes udtalt med lav stemmeføring og et kort ophold i sætningen inden ordet "*totally*". S bekræfter, at hun er træt og undskylder, hvortil jeg svarer, at hun ikke skal undskylde. Herefter siger S noget, der er utydeligt på optagelsen, hvorefter hun griner let. Jeg siger til S, at jeg ønsker, hun skal føle, at det er hendes sang; "*But yeah, like I said before, I really want you to feel like this is your song*". I denne udtalelse er der ligeledes et lille ophold i sætningen efter "*feel like...*" inden "*this is your song*". Sidste del af sætningen udtales i en pitchmæssigt opadgående bevægelse. S svarer; "*Aww, thank you, it does*" med tryk på ordet "*does*". "*That's good*" svarer jeg, hvorefter S retter min forrige udtalelse; "*Well our song*". Her lægger S tryk på ordet "*our*". "*Yeah, yeah*" svarer jeg prompte med højere stemmeføring. S fortsætter; "*You've really created what I was thinking... or feeling. But you put it all together. So, lovely, yeah*". Der er flere ophold i denne sætning, og S lægger tryk på ordene "*really*", "*created*", "*thinking*" og "*feeling*" både ved hjælp af højere stemmeføring og lysere toneleje. Jeg svarer "*Well that's... Then my part is partly done (griner let)*". Her er der et ophold i sætningen efter "*Well that's...*" og et ophold samt en udånding lige inden "*partly done*", hvorefter jeg griner let. S siger "*Sorry*", og jeg forklarer; "*Then my part is done... but it's not done yet, but partly done*". Her taler jeg i et lidt højere stemmeleje og i et højere tempo. S svarer med et lavt "*Mmhmm*", hvorefter jeg tager en dyb vejrtrækning og siger; "*Uuhmm yeah... Okay...*".

4.3.2.2 Subjektiv beskrivelse

Ligesom det var tilfældet med den første sekvens, har jeg her en oplevelse af, at vi delte et særligt øjeblik lige op til den udvalgte sekvens. Her taler jeg om den første gennemspilning af vers + omkvæd som et kontinuerligt stykke musik. Jeg havde en oplevelse af, at musik og tekst på en måde gik op i en højere enhed, og jeg begyndte for alvor at kunne se sangen tage form. Jeg er derfor lidt rørt i situationen, da jeg meget forsigtigt, og i et lyst toneleje siger, "*Yeah, I think that could work out*". Da jeg fortsætter "*Yeah. Uhm.. Okay, so we've been at it for some time now and I totally understand if you're getting tired*", kan jeg som beskrevet ovenfor høre, at jeg synker en gang i starten af sætningen. Jeg husker, at jeg var meget opmærksom på, at jeg ikke havde lyst til at presse S for meget. Samtidig med det, mærkede jeg en ømhed omkring det, vi var i gang med at skabe. Det var derfor vigtigt for mig, at S forstod, at det var helt okay med mig, hvis hun fik brug for at hvile sig, hvilket jeg også forsøger at understrege med mit ophold i sætningen, inden ordene "*...totally understand...*". Jeg følte en enorm respekt for hele situationen – hvilket er gennemgående for alle mine sessioner med S – og et behov for at gøre mit arbejde så godt som overhovedet muligt. Jeg var derfor meget forsigtig i min måde at spørge ind til S' energiniveau. S svarer "*Yeah sorry*". Når jeg lytter til optagelsen, overvejer jeg, om hun måske kan mærke respekten, og at det, vi laver, også betyder noget for mig, hvilket kan være grunden til, at hun føler, hun skal undskylde for sin manglende energi. Jeg er meget hurtig til at sige, at hun ikke skal undskylde. Jeg bliver næsten flov. Eftersom meningen med det, vi arbejder på, kun er med omtanke på, hvad der er bedst for hende, skal hun selvfølgelig ikke undskylde. Denne pointe får jeg da også delvist udtrykt i min næste udtalelse, hvor jeg gentager, at det er vigtigt for mig, at

sangen føles som *hendes* sang. Jeg har ikke lyst til, at hun skal træffe nogle valg med omtanke på mig – hverken musikalske valg eller valg om at fortsætte, selvom hun er træt. S takker og bekræfter mig i, at hun føler sangen er hendes og retter det derefter til, at hun føler det som *vores* sang. Herefter fortsætter hun med en sætning, der gør stærkt indtryk på mig; *"You've really created what I was thinking... or feeling. But you put it all together. So, lovely, yeah"*. Faktisk gør udtalelsen så stort indtryk på mig, at jeg ikke helt ved, hvad jeg skal sige. Jeg får fremstammet noget i stil med, at så er min opgave jo klaret – eller delvist klaret, hvorefter jeg griner lidt usikkert, fordi jeg godt kan høre, at det ikke gav særligt meget mening. Jeg forsøger at forklare, hvad jeg mente, og det er svært for mig at vide, om S forstår helt, hvad jeg mener baseret på hendes meget svage *"Mhmm"*. Jeg tager en dyb indånding for lige at samle mig og siger *"Uuhmm yeah... Okay..."*.

4.3.2.3 Fortolkningskontekster

Her følger en fortolkning af et udvalg af S' udtalelser i den anden sekvens i form af S' *selvforståelse*, en *kritisk commonsense forståelse* og til sidst en *teoretisk forståelse*. Der afrundes igen med en teoretisk forståelse af mine udtalelser.

<i>S udtalelser</i>	<i>Selvforståelse</i>
1. Yeah sorry	S bekræfter, at hun er ved at blive træt og undskylder herfor.
2. Well <u>our song</u>	S giver udtryk for, at hun føler, sangen er <i>"vores"</i> og ikke <i>"hendes"</i> .
3. <u>"You've really created what I was thinking... or feeling. But you put it all together. So, lovely, yeah"</u> .	S oplever, at hendes tanker og følelser bliver udtrykt i sangen, og at jeg har sat det hele sammen. Hun synes, det er dejligt.
<i>Kritisk commonsense forståelse</i>	

1. Det at S undskylder, at hun er ved at blive træt kan som beskrevet være en undskyldning rettet imod mig, fordi hun ikke har lyst til at skuffe, da hun mærker en begejstring eller et engagement omkring processen fra min side, som hun gerne vil leve op til. Det kan også være en undskyldning, der peger mere indad og fortæller, at hun på egne veje er ked af, at hun ikke har energi til at fortsætte en proces, som hun finder meningsfuld.

2. + 3. Da adspurgte om hun har en følelse af, at det er "*hendes sang*", bekræfter S og retter derefter udtalelsen til "*vores sang*". Det kan være vigtigt for S at fortælle, at hun ser det som et produkt af en fælles proces. Som det kommer til udtryk i den efterfølgende sætning, er det hendes opfattelse, at jeg har sat det hele sammen. Måske har hun derfor ikke lyst til at tage ejerskab alene over sangen. S forklarer, hvordan sangen er et udtryk for hendes tanker og følelser, men at jeg har skabt musikken. Det kan antages, at S ikke føler, hun bidrager til skabelsen af musikken på lige fod med mig, fordi hun hverken spiller guitar eller synger. Ud fra sætning nr. 3 kan det ligeledes antages, at S føler sig set, hørt og forstået igennem det musik, vi sammen har skabt i processen frem til nu. Det kan være årsagen til den tilfredsstillelse, hun giver udtryk for.

Teoretisk forståelse

Når S siger, "*You've really created what I was thinking... or feeling*", kan det som beskrevet antages, at hun føler sig set, hørt og forstået. Igennem sangen får S mulighed for at se sig selv udefra. Denne tydeliggørelse af selvbilledet leder tankerne hen på S' identitetsfølelse. Van Deurzen & Arnold-Baker (2018) beskriver, at det er i *den personlige dimension*, vi fokuserer på og arbejder med vores *selv*. Spændingerne vi oplever i denne dimension er imellem henholdsvis autenticitet og inautenticitet og styrke og svaghed. Det kan tænkes, at S igennem sangen mærker en følelse af autenticitet, når hun føler sig set, hørt og forstået. Dette kan yderligere hjælpe til at styrke hendes *selv*-følelse.

I sekvensen hører vi S lægge vægt på "*our song*". Hun understreger derved den *fælles proces*, hun oplever sangskrivningsprocessen som. Med reference til Spinellis (2002) tre interrelationelle møde-former kan det argumenteres, at S oplever et *vi-fokuseret* møde i vores relation. Angående den terapeutiske relation beskrev Bordin (1979 i Hougaard, 2013), hvordan terapeuten og klientens *samarbejde* har stor indflydelse på terapiens effektivitet. Måske er den samarbejdsfølelse og fælles proces, S fremhæver, en af grundene til, at hun oplever den tilfredshed med processen, som hun ligeledes giver udtryk for i denne sætning. Det kan også være en af årsagerne til, at vi lykkedes med at arbejde koncentreret så længe, som vi gør på trods af S' træthed og udmattelse.

MT Udtalelser – Teoretisk forståelse

Som det fremgår af analysen, er mine udtalelser i denne sekvens præget af respekt, anerkendelse og engagement. Her refereres hovedsageligt til udtalelserne "Okay, so we've been at it for some time now and I totally understand if you're getting tired" og "But yeah, like I said before, I really want you to feel like this is your song". Uden at gå så langt som at sammenligne mig selv med psykoterapeut Leslie Farber, beskrevet af Spinelli (2002), ser jeg nogle ligheder i henhold til det *engagement*, jeg lægger i relationen. Vi formår at opretholde en mere professionelt præget kontakt, end den Spinelli (2002) beskriver ang. Farber, men jeg oplever en lighed i forhold til min *person-til-person* måde at engagere mig i relationen. Jeg ser ligeledes en lighed i forhold til udfordringen i at adskille det at være musikterapeut fra det at være menneske. Med Spinellis (2002) ord kan man argumentere for, at jeg, om end på mindre radikal vis, bringer *verdenen* med ind i relationen.

4.3.3 Den tredje sekvens

Den tredje sekvens har fået titlen *"Seahorses, sunsets & end of the journey"*. Den spænder fra **29.16 – 31.40**.

4.3.3.1 Objektiv beskrivelse

Efter at have aftalt at holde pause med sangskrivningen på grund af udmattelse, har vi alligevel brugt tid på at tale, om de resterende vers i sangen. Vi har en del tekst, som endnu ikke har fået en plads i sangen og særligt et indre billede hos S, der indbefatter nogle heste, som kommer ridende på vandet, er vigtigt for hende at få med. Jeg har improviseret nogle musikalske forslag, som kunne danne grundlag for tekststykket om hestene på vandet og spørger, hvordan det passer ind i forhold til den følelse, der skal beskrives. Herefter følger ordudvekslingen, som udgør den tredje sekvens:

S: Yeah. So I was thinking, when you were doing it – I can't actually look but - ... In the sea they used to be called, like??? (sort of) like seahorses on waves and that...

MT: Yeah

S: I was thinking, you can kind of make a connection...although I hadn't done it ??(Beach?)?? ... But maybe to sort of like ... there's a transformation from this... the seahorses to the actually doing it and seeing it and being...you know, feeling that... yeah that flying sort of... what do you call it?... just freedom, you know?

MT: Yeah

S: Uhm... so (interaction?) between the huge sea and... my experience of it...

MT: Yeah

S: ...I don't know (if that would?). That might make it more in keeping with ??? sea, and that...

MT: Yeah. It seems like there could be a natural transition from that part of the verse, with the sea...

S: Yeah

MT: ...and over to the feeling of flying...

S: Yeah

MT: ...and riding the horses and... 'Cause I definitely feel that should be in there as well

S: Yeah

MT: And then we'll...

S: And then the other thing is, that could be...almost... 'cause we've got 'sunset' somewhere

MT: Yeah

S: That could be the end of the journey... just looking at...

MT: Mmm

S: ...on the (walls?) looking at everything going to sleep and... come back another day

MT: Yeah, you have a line that says: "The sun going down" or "Feeling the warm sun taking you away"

S: Yeah, yeah

MT: That part, that was... like, yesterday we talked about this little girl lying in a field...

S: Mmhmm

MT: ...in that part we had the "The sun going down" and "Feel the warm sun...", but we could take that part and join it with the part with the horses?

S: Yeah, does that make sense?

MT: Definitely

S: Yeah, I can imagine myself looking on... looking at the... I can't remember what they call it... The seahorses, not my horse. The cliff and the sunset and... yeah the... the nighttime coming in...

MT: Mmm

S: This, I mean, (end of/having?) a wonderful, yeah, day, or something like that...

Sekvensen starter ud med en længere sætning fra S, hvor hun forsøger at sætte ord på sit billede af hestene på vandet, mens hun søger at skabe en sammenhæng mellem dette billede og sangen, vi er i gang med at skrive. Hvis vi kigger på begyndelsen af sekvensen og helt ned til og med *"That might make it more in keeping with ??? sea, and that..."*. En del af det, hun siger her, er for utydeligt til, at jeg med sikkerhed kan høre, hvad der bliver sagt. Hele denne monolog indeholder mange pauser. Nogle af pauserne skyldes, at S bliver forpustet eller har svært ved at trække vejret. Der tales i et lavt stemmeleje med en let rusten stemme. Der er tale om et generelt monotont toneleje på nær, når S lægger vægt på følgende ord: *"...the seahorses to the actually doing it and seeing it and being...you know, feeling that... yeah that flying sort of... what do you call it?... just freedom, you know?"* Jeg bekræfter, at der synes at kunne laves en naturlig overgang fra den del af verset, der handler om havet til den del, der handler om at ride på hesten og føle, at man flyver. Jeg afslutter denne sætning med ordene *"Cause I definitely feel that should be in there as well"*. Jeg skal til at fortsætte min sætning, men her afbryder S og siger; *"And then the other thing is, that could be...almost... 'cause we've got 'sunset' somewhere... That could be the end of the journey... just looking at... on the (walls?) looking at everything going to sleep and... come back another day"*. Hele denne sætning starter i et højere dynamisk niveau fra S end generelt i sessionen. Både med højere stemmeføring pitch- og volumemæssigt og også i et højere tempo. Dynamikken falder derefter kontinuerligt i resten af sætningen på alle disse parametre og slutter lavt. Jeg opsummerer på brudstykker af tekst, vi har nedskrevet dagen før og foreslår en måde hvorpå, vi kan forene de forskellige brudstykker; *"Yeah, you have a line that says: "The sun going down" or "Feeling the warm sun taking you away... Yesterday we talked about this little girl lying in a field...in that part we had the "The sun going down" and "Feel the warm sun..." , but we could take that part and join it with the part with the horses?"*. Hele denne sætning er udtalt med lav stemmeføring, bløde konsonanter og i et forholdsvis hurtigt tempo. S svarer ja og spørger, om det ville give mening; *"Yeah, does that make sense?"*. Hun holder pause mellem hvert ord og tonelejet stiger i pitch i slutningen af sætningen på trods af, at volumen på stemmen bliver lavere. Jeg bekræfter, at det ville give mening. Sekvensen slutter af med, at S beskriver et billede, hun kan forestille sig, hvor hun står og kigger på hestene på vandet, klippen, solnedgangen og mørket der falder på; *"Yeah, I can imagine myself looking on... looking at the... I can't remember what they call it... The seahorses, not my horse. The cliff and the sunset and... yeah the... the nighttime coming in... This, I mean, (end of/having?) a wonderful, yeah, day, or something like that..."*. Denne sætning foregår ligeledes i et langsomt tempo med flere pauser og i et monotont toneleje.

4.3.3.2 Subjektiv beskrivelse

Jeg husker tydeligt, at S var ved at være rimelig træt på daværende tidspunkt i sessionen. På optagelsen kan jeg høre, at hendes sætninger bærer præg af flere pauser, ligesom de begynder at være mere usammenhængende. Hun er også mere forpustet i denne del af samtalen. Jeg husker fra vores sessioner, at S havde nogle stærke indre billeder omkring disse heste på vandet. Det er som om, hun ikke rigtig kan sætte ord på, hvad det er, hun oplever med de her heste, men hun vil rigtig gerne have det til at give mening og skabe sammenhæng mellem dette billede og resten af sangen. Hun spørger blandt andet, om det er muligt at lave en *connection* mellem det ene og det andet. Da jeg får skabt en form for sammenhæng, imellem de indre billeder hun ser og det tekst, vi allerede har med i sangen, er det meget tydeligt for mig at mærke, den glæde og tilfredsstillelse hun oplever. Dette sker to gange. Første gang er hvor jeg siger; *"Yeah. It seems like there could be a natural transition from that part of the verse, with the sea... and over to the feeling of flying... and riding the horses"*. Det sker tre gange i løbet af denne sætning, at S kommer med et bekræftende *"Yeah"*, hvilket jeg oplever som en tilfredsstillelse ved, at vi har skabt en sammenhæng. Anden gang, det sker, er hvor jeg siger; *"...in that part we had 'The sun going down' and 'Feel the warm sun...' , but we could take that part and join it with the part with the horses?"*. Som beskrevet taler jeg i et lidt hurtigere tempo i denne sætning, men stadig oplever jeg en forsigtighed i min måde at tale på. Det er igen den her følelse af respekt, jeg er fyldt af samtidig med, at jeg er ivrig og taler hurtigt, fordi jeg virkelig føler, at jeg har fat i noget med den sammenhæng, jeg er ved at skabe. Jeg oplever, at det giver rigtig god mening for S med det forslag, jeg kommer med, når hun svarer; *"Yeah, does that make sense?"*. En sætning jeg også gerne vil fremhæve fra denne sekvens er, hvor jeg siger; *"'Cause I definitely feel that should be in there as well"*. Jeg har kodet den som *"MT rørt/påvirket"*, da jeg både husker følelsen bag ordene og hører vægten i min stemme. Jeg lægger vægt på ordet *"definitely"*. Jeg forsøger at bekræfte hende i, hvor godt jeg synes, det er, det billede hun har beskrevet. Jeg mærker ligeledes et behov for at bekræfte hende i, at det giver fin mening i sammenhængen med det andet tekst, eftersom jeg oplever en usikkerhed og måske en lettere forvirring fra hendes side omkring sammenhængen. Jeg gør det samtidig meget tydeligt, hvad *jeg* synes, sangen skal indeholde. Jeg bringer altså min personlige mening, om hvad jeg synes, ind i ligningen. Det kan muligvis have en indflydelse på, hvordan sangen udformer sig, eftersom S angiveligt har en følelse af, at det er mig, der er den mest kompetente *"håndværker"*, hvad angår sangskrivning.

4.3.3.3 Fortolkningskontekster

Her følger en fortolkning af et udvalg af S' udtalelser i den tredje sekvens i form af de tre fortolkningskontekster beskrevet i afsnit 3.3.1 samt en teoretisk forståelse af mine udtalelser.

<i>S udtalelser</i>	<i>Selvforståelse</i>
1. I was thinking, you can kind of make a connection...although I hadn't done it ??(Beach?)?? ... But maybe to sort of like ... there's a transformation from this... the seahorses to the actually doing it and seeing it and being...you know, feeling that... yeah that flying sort of... what do you call it?... just freedom, you know? ...Uhm... so (interaction?) between the huge sea and... my experience of it... I don't know (if that would?). That might make it more in keeping with ??? sea, and that...	S overvejer, om der kan skabes en forbindelse mellem, eller en overgang fra, beskrivelsen af hestene på vandet, hendes oplevelse af at føle, hun flyver og følelsen af frihed samt det store hav.
2. And then the other thing is, that could be...almost... 'cause we've got 'sunset' somewhere... That could be the end of the journey... just looking at... on the (walls?) looking at everything going to sleep and... come back another day	S foreslår at solnedgangen, som er beskrevet i brudstykker af teksten, kan være et symbol på 'enden på rejsen'. Hun beskriver følelsen af at iagttage alting 'falde til ro/i søvn' og komme tilbage en anden dag.
3. Yeah, does that make sense?	S spørger, om det giver mening at skabe en sammenhæng mellem beskrivelserne af solnedgangen og beskrivelsen af hestene på vandet.
4. Yeah, I can imagine myself looking on... looking at the... I can't remember what they call it... The seahorses, not my horse. The cliff and the sunset and... yeah the... the nighttime coming in...This, I mean, (end of/having?) a wonderful, yeah, day, or something like that...	S kan forestille sig selv stå og iagttage hestene på vandet, klippen, solnedgangen og mørket, der falder på. Hun beskriver det som en dejlig dag.

Kritisk commonsense forståelse

- 1. + 4.** S forsøger at skabe en sammenhæng mellem de billeder hun har i hovedet og den historie, hun gerne vil fortælle. Som beskrevet er hendes sætninger mere usammenhængende på dette tidspunkt. Alligevel lægger hun vægt på ord som "...the seahorses to the actually doing it and seeing it and being...you know, feeling that... yeah that flying sort of... what do you call it?... just freedom, you know?" på trods af luftmangel. Dette kan indikere, at hun virkelig har et stærkt billede i hovedet, som er vigtigt for hende at få beskrevet og finde plads til i sangen. Det kan antages, at billedet er forbundet med nogle kropslige fornemmelser eller følelser såsom at ride eller at flyve, men udtalelsen peger også i retning af en følelse af ro og frihed ("*the cliff and the sunset...*", "*the nighttime coming in...*", "*a wonderful day...*", "*just freedom, you know?*").
- 2.** Når S beskriver, hvordan solnedgangen kan være et symbol på 'enden på rejsen', taler hun muligvis om enden på den rejse, som sangen tager hende med på. Den rejse der tager hende med tilbage til et sted i naturen, der har betydet meget for hende og minder hende om følelsen af at være tæt på det store hav og være omgivet af heste. Fra et mere eksistentielt synspunkt kan "enden på rejsen" muligvis referere til enden på hendes liv. Det kan derfor være en måde hvorpå, S er i kontakt med de følelser, der er involveret i hendes forestående død, igennem sangskrivningen. Der er en form for ro over den måde, S beskriver "enden på rejsen", der kan give anledning til tanken om, at hun *finder fred* med døden.
- 3.** Som beskrevet taler S med lav stemmeføring og holder pause mellem hvert ord, når hun siger; "*Yeah, does that make sense?*". Hendes stemme stiger i pitch i slutningen af sætningen, samtidigt med at volumen på stemmen bliver lavere og lavere. Dette kan indikere en form for usikkerhed hos S. Hun er ved at være træt og taler til tider i usammenhængende sætninger, så hun er muligvis i tvivl om det, hun siger, giver mening.

Teoretisk forståelse

I denne sekvens er der som beskrevet meget fokus på at skabe *sammenhæng* og *mening* mellem S' indre billeder og teksten. Netop det at skabe *mening* er en af grundstenene i den eksistentialistiske terapi. Skal man forstå S' proces ud fra Van Deurzen & Arnold-Bakers (2018) fire dimensioner, kan man sige, at vi her arbejder i den *spirituelle dimension*. Det er dimensionen, hvor vi blandt andet skaber mening igennem vores værdier og overbevisninger. S finder unægteligt stor værdi og betydning i naturen. Netop de stærke naturbilleder, der ligeledes præger denne sekvens, leder tankerne hen på Van Deurzen & Arnold-Bakers (2018) *fysiske dimension*. Det er i denne dimension vi forholder os til, den fysiske verden vi lever i og

naturens kræfter. Med S' bevidsthed om sin forestående død in mente, kan det antages, at hun i særlig grad er i færd med at forholde sig til den fysiske verden, hun lever i. Denne bevidsthed viser sig muligvis også, når S taler om "enden på rejsen". Van Deurzen & Arnold-Baker (2018) beskriver, hvordan det er essentielt i den eksistentialistiske terapi, at klienten forsøger at forholde sig til de svære ting i livet med henblik på at skabe *mening* i tilværelsen. Måske er S ikke bevidst om det på daværende tidspunkt, men det kan tænkes, at der er en form for indsigt eller afklaring angående hendes situation i disse udtalelser. På den måde bliver sangskrivningen et værktøj hvorigennem, S kan forholde sig til svære tanker.

MT Udtalelser – Teoretisk forståelse

I denne sekvens oplever jeg endnu en gang, at mine udtalelser er præget af stor *respekt* for S og hendes situation. Det er vigtigt for mig at hjælpe hende med at finde *meningen* og skabe *sammenhængen*, så udtrykket i sangen bliver så autentisk som muligt. Som beskrevet i afsnit 2.3.2 angående den terapeutiske alliance, anses det som et vilkår for alliancens udvikling, at patienten knyttes til terapeuten som person. Dette sker blandt andet ved, at terapeuten udviser en seriøs og oprigtig interesse for patienten. Jeg oplever en oprigtighed og en seriøsitet i mit *engagement* og i min *respekt* for S' udtryk samt vores fælles søgen efter *mening* og *sammenhæng*, som kan have været en af årsagerne til, at vi fik opbygget den alliance, vi gjorde. Min udtalelse "*Cause I definitely feel that should be in there as well*" er som beskrevet et eksempel på, at jeg bringer min egen personlige mening om sangens indhold på banen. Dette kan, ud fra Spinellis (2002) beskrivelse af relationen i eksistentialistisk terapi, fortolkes som et eksempel på, at jeg bringer min *verden* ind i relationen.

4.3.4 Den fjerde sekvens

Den fjerde sekvens har fået titlen *"Peace and Solace"*. Den spænder fra **32.02 – 33.53** på lydoptagelsen.

4.3.4.1 Objektiv beskrivelse

Den fjerde sekvens starter nærmest, hvor den tredje sekvens slutter. Vi har netop fundet en løsning på, hvordan vi får koblet S' beskrivelser af hestene på vandet sammen med resten af sangen.

Den eksakte ordudveksling i den fjerde sekvens er som følger:

MT: There's so much here. There's also the part with the nature – "finding peace and solace"

S: Yeah. If we can get that in somewhere.

MT: Yeah. And "The sea speaking to you like an overwhelming roar"

S: Yeah, yeah

MT: That line is powerful as well

S: Mmm... Yeah if you can get those bits in.

MT: Yeah

S: Then it's ??? but, I think we kind of covered...

MT: Yeah

S: ...well not everything (griner let) Do you reckon?

MT: No (griner) but what we've talked about so far, yeah. I will do everything I can. I've, like, circled the lines that we feel... both of us feel like they should be in there...

S: Yeah, cool.

MT: Uhm...and then we'll make it, make sense

S: Yeah

MT: Uhm..."In the nature is where I find peace and solace" could also be like an outro, kind of repetitive... Uhh...

S: Yeah...

MT: ...line in the outro, like, maybe with a choir...

S: Yeah

MT: ...or some harmony voices or something

S: Yeah, that would be nice

MT: Uhm...

S: Well I guess going through this journey of dying as well (in the end?), trying to find peace as well. But yeah, it's really resonating in me, that...

MT: Mmm... yeah...

S: Yeah... 'cause so much can in nature I think, be connected to... Now I'm talking about dying, but...

MT: No, but I understand what you feel, like it's...

S: Yeah... It's really actually for me heartwarming what you've written, well very heartwarming, it's lovely.

"There's so much here...", siger jeg, mens jeg ånder ud og gennemfører resten af sætningen i et stadigt nedadgående toneleje; *"...there's also the part with the nature – 'finding peace and solace'"*. S svarer i et højere toneleje og med mere volumen; *"Yeah"* i en længere nedadgående glissade, inden hun fortsætter *"...If we can get that in somewhere"*. Jeg fortsætter, i samme stemme- og toneleje som før, med at læse nogle af brudstykkerne fra det resterende tekst op, hvortil S svarer; *"Yeah, yeah... Mmm... Yeah if you can get those bits in"*. Herefter bliver hendes stemmeføring og toneleje lavere og til tider så utydelig, at jeg ikke kan høre, hvad hun siger. S siger blandt andet; *"...but, I think we kind of covered... well not everything"* og griner let, inden hun spørger; *"Do you reckon?"*. Sidste del udtales med lav volume i et opadgående toneleje. *"No"* siger jeg og griner, inden jeg fortsætter; *"but what we've talked about so far, yeah."* Jeg tager en dyb vejrtrækning, inden jeg fortsætter; *"I will do everything I can. I've, like, circled the lines that we feel... both of us feel like they should be in there..."*. Tempoet i denne sætning er lavere, og min stemmeføring er lavere, ligesom sætningen indeholder flere små pauser. *"Yeah, cool"* svarer S. Her er der en pause på 4-5 sekunder, inden jeg fortsætter *"...and then we'll make it make sense"* og lægger vægt på ordet *"make"*. S svarer *"Yeah"*. Jeg siger; *"Uhm..."* og herefter er der igen en pause – denne gang på ca. 6 sekunder – inden jeg tager en indånding og fortsætter; *"... 'In the nature is where I find peace and solace' could also be like an outro, kind of repetitive... Uhh... line in the outro, like, maybe with a choir... or some harmony voices or something"*. Hele denne sætning udtales i et lavere tempo og med lav stemmeføring med flere pauser undervejs. Der tales med bløde konsonanter og luft på stemmen. S byder ind flere gange i løbet af sætningen med et *"Yeah"*, der trækkes ud i et nedadgående toneleje med en blød klang og svarer efterfølgende med samme stemmeføring; *"Yeah, that would be nice"*. Herefter er der endnu en gang stille i ca. 6 sekunder, hvorefter S siger; *"Well I guess going through this journey of dying as well (in the end?), trying to find peace as well. But yeah, it's really resonating in me that..."*. Sætningen starter ud i et højere energiniveau i forhold til volume, toneleje og tempo og bliver gradvist lavere og langsommere. Jeg svarer *"Mmm..."* i et dybere toneleje i en nedadgående glissade, og S fortsætter; *"Yeah... 'Cause so much can in nature I think, be connected to..."*. Denne sætning er ligeledes dynamisk nedadgående på samme ovennævnte parametre og slutter udtydeligt. Der er 3 sekunders stilhed, inden S fortsætter; *"Now I'm talking about dying, but..."*. Her lægger S vægt på ordet *"dying"*. Jeg svarer; *"No, but I understand what you feel, like it's..."* – igen med luft på stemmen og med bløde konsonanter. S afslutter denne sekvens med sætningen; *"Yeah... It's really actually for me heartwarming what you've written, well very heartwarming, it's lovely"*. Denne sætning udtales med flere pauser men med højere volumen og tydeligere udtale, end det er tilfældet i de forrige sætninger.

4.3.4.2 Subjektiv beskrivelse

Vi har netop fundet løsningen på, hvordan vi får flettet S' beskrivelser af hestene ind i sangen. Jeg siger *"There's so much here"* og forsøger på en måde at runde af ved at sige, at vi har rigeligt materiale nu til at færdiggøre sangen. Jeg mærker, at S virkelig er ved at have brug for at hvile sig, og jeg vil gerne give hende mulighed for det, uden at hun skal bekymre sig eller føle sig stresset over færdiggørelsen af sangen. Men så får jeg øje på tekststykket *"Nature... finding peace and solace"* og *"The sea speaking to you like an overwhelming roar"*. Jeg føler, det er nogle meget stærke sætninger, hvilket jeg også giver udtryk for, når jeg siger; *"That line is powerful as well"*. Jeg tilbyder altså igen min personlige mening om, hvad jeg synes skal være med i sangen. Det er tydeligt for mig at mærke, at det også er vigtigt for S at få disse dele med i sangen. Vi bliver enige om, at hvis vi får de dele med, så har vi dækket det meste af det, vi har snakket om. Jeg fortæller herefter S, at jeg vil gøre *alt*, hvad jeg kan. Denne udtalelse, og følelserne bag, står klart i min hukommelse, og det er også tydeligt for mig at høre på lydoptagelsen, at jeg er påvirket af situationen. Jeg vil virkelig gerne hjælpe S og sørge for, at vi får skrevet den bedste sang for hende. Jeg forsikrer hende om, at jeg har noteret og understreget alt, vi har snakket om, og at vi nok skal få det til at give mening.

Det næste der sker, er ligeledes noget, jeg husker meget tydeligt. Jeg siger; *"Uhm... 'In the nature is where I find peace and solace' could also be like an outro, kind of repetitive... Uhh... line in the outro..."*. Jeg holder en pause, inden jeg starter min sætning, fordi jeg har lidt svært ved at italesætte mit forslag om denne sætning; *"In the nature is where I find peace and solace"* som en repeterende linje i slutningen. Det er svært for mig, fordi jeg er bevidst om den overførte betydning, der kan ligge i, at hun, igennem sangen, finder fred med at skulle dø. Jeg husker, at jeg ikke var sikker på, at S havde denne bevidsthed på daværende tidspunkt. Når jeg lytter til optagelsen, overvejer jeg, om min nervøsitet skyldes, at jeg er bange for, at det er for hård en konfrontation, hvilket også kan være grunden til, at jeg hurtigt får drejet snakken til at handle om noget kor eller harmonistemmer i omtalte outro, hvilket S virker begejstret for. Herefter er der en lille pause, og det er for mig som om, S oplever en form for indsigt eller afklaring. Hun taler om at skulle dø og at finde fred, og hvordan mange ting har forbindelse til naturen. Måske er det mit lettere konfronterende forslag 20 sekunder forinden, der har sat gang i nogle tanker. På trods af at jeg ikke kan sætte mig ind i, den situation S beskriver og i det hele taget går igennem, får jeg sagt, at jeg forstår hendes følelser. Jeg forsøger at være anerkendende overfor hendes følelser, og jeg hentyder også delvist til, at jeg forstår, hvad hun siger om forbindelsen til naturen.

4.3.4.3 Fortolkningskontekster

Her følger en fortolkning af et udvalg af S' udtalelser i den fjerde sekvens i form af de tre fortolkningskontekster beskrevet i afsnit 3.3.1 samt en teoretisk forståelse af mine udtalelser.

<i>S udtalelser</i>	<i>Selvforståelse</i>
1. Well I guess going through this journey of dying as well (in the end?), trying to find peace as well. But yeah, it's really resonating in me, that... Yeah... 'cause so much can in nature I think, be connected to...	S taler om at gå igennem den proces det er at skulle dø og finde fred. Hun beskriver, hvordan hun oplever, at naturen har forbindelse til mange ting
2. Now I'm talking about dying, but...	S indser, at hun taler om at dø
3. Yeah... It's really actually for me heartwarming what you've written, well very heartwarming, it's lovely.	S beskriver den hjertevarmende følelse, som det, jeg har skrevet, giver hende.
<i>Kritisk commonsense forståelse</i>	
1. Det kan antages, at S oplever en form for indsigt eller afklaring omkring sin situation. Hun taler åbent om, den rejse hun er på i forbindelse med at skulle dø og finde fred. Måske taler hun om at finde fred med det faktum, at hun skal dø. Hun taler ligeledes om en resonans, hun mærker omkring naturen og dens forbindelse til mange ting. Det kan tænkes, at S oplever en form for indsigt i forhold til en større mening eller sammenhæng forbundet til naturen. Man kan forestille sig, at den rejse S er på, i forbindelse med vores sangskrivning, minder hende om, hvad naturen betyder for hende. Det er ligeledes værd at nævne, at denne indsigt/afklaring sker umiddelbart efter, jeg har foreslået at sætningen <i>"In the nature is where I find peace and solace"</i> kan fungere som en repeterende outro. S har selv skrevet sætningen, men måske er det min lettere konfronterende tydeliggørelse af sætningens betydning, der gør hende bevidst om den overførte betydning, der kan forstås ved sætningen – at finde fred, trøst eller lindring i naturen er en måde at finde fred med at skulle dø. I afsnit 4.3.3 hører vi S tale om <i>"...the end of the journey"</i>. Det kan også tænkes, at S gradvist selv bliver mere og mere bevidst om den overførte betydning, som vi når længere frem i sessionen.	

2. Umiddelbart efter S har italesæt, den proces hun går igennem med at skulle dø og finde fred, går det op for hende, at hun rent faktisk ligger og taler om døden. Hun afbryder nærmest sig selv i sin forrige sætning og siger; *"Now I'm talking about dying"*. Måske stopper hun sig selv, fordi det bliver for svært for hende at tale om. Det kan også antages, at hun stopper med at tale om det for min skyld, fordi hun er bekymret for, om det er upassende eller for meget for mig. Måske har hun bare ikke lyst til at bruge vores tid på at snakke om det. Det kan også blot være et udtryk for den indsigt eller afklaring, hun lige har oplevet og dermed en konstatering af, hvor hun står.

3. Når S beskriver, at hun mærker en hjertevarme omkring det, jeg har skrevet, så kan det være et udtryk for flere ting. Måske er hun rørt over, den sang vi er ved at skabe, fordi hun er glad for produktet indtil videre. Måske hentyder hun mere til processen, og at hun mærker en hjertevarme, over det stykke arbejde jeg udfører og den tid, jeg bruger med hende. Det kan også tænkes, at hun oplever en glæde og hjertevarme over den relation, vi har opbygget undervejs i vores forløb. Måske siger hun det også for at gøre mig glad.

Teoretisk forståelse

I denne sekvens taler S mere direkte om det at skulle dø. Som beskrevet i afsnit 2.2.2, taler Heidegger om dødsangst, og at denne opstår i uvisheden om, *hvornår* vi skal dø. Når S siger *"Now I'm talking about dying"*, kan der i lyset af Heideggers teori argumenteres for, at S ikke oplever denne dødsangst, og at hun derfor kan tale forholdsvist åbent om sin egen død, fordi hun ikke er tynget af uvisheden om, *hvornår* hun skal dø. Dermed ikke sagt, at S er fritaget for den eksistentielle angst, hun angiveligt mærker.

Som beskrevet i afsnit 2.2.1, handler *den spirituelle dimension* i eksistentielistisk terapi blandt andet om en intuitiv forståelse af det metafysiske og meningen med vores eksistens, hvor puslespillets brikker falder på plads og danner et billede af sammenhæng og mening (Van Deurzen & Arnold-Baker, 2018). Når S taler om en større sammenhæng mellem naturen og alt andet, kan man argumentere for, at hun har denne oplevelse af puslespillets brikker, der falder på plads, og at tingene giver mening for hende i en større sammenhæng. Der er ligeledes associationer til *den fysiske dimension*, når Van Deurzen & Arnold-Baker (2018) beskriver, at det er i denne dimension, vi forholder os til, den fysiske verden vi lever i, naturens kræfter, og hvordan vi er forbundet med naturen.

Når S taler om den hjertevarme, hun mærker, kan det som beskrevet fortolkes som forbundet med sangen som produkt, vores fælles proces, mit engagement eller vores relation som helhed. Med eksemplet om psykoterapeut Leslie Farber, beskriver Spinelli (2002), hvordan *værdien i mødet* bliver fremhævet, og det er herigennem klienten kan genopdage mulighederne i mellem menneskelige relationer. Som det fremgår af min beskrivelse af caseforløbet (se afsnit

4.2) havde S, da jeg mødte hende, frabedt sig alle besøgende, ligesom hun havde en udpræget mistillid til mænd. Man kan sige, at hun på sin vis havde opgivet at indgå i relationer. Måske har vores måde at indgå i relation med hinanden, ud fra et eksistentielistisk terapeutisk synspunkt, gjort, at S har genopdaget glæden i mellem menneskelig relation og deraf mærker en hjertevarme.

MT Udtalelser – Teoretisk forståelse

I modsætning til den første sekvens hvor jeg skifter emne og afviger fra at hjælpe S med en svær konfrontation, er der her et eksempel på, at jeg hjælper S med at forholde sig til sin forestående død. Det sker dog ikke eksplicit, men min italesættelse af *"In the nature is where I find peace and solace"* som en repeterende outro er muligvis årsag til hendes efterfølgende omtalte indsigt/afklaring, hvor hun taler åbent om at finde fred med at skulle dø. Van Deurzen & Arnold-Baker (2018) understreger vigtigheden af, at terapeuten hjælper klienten med at italesætte og forholde sig til de paradoksale spændinger. Man kan argumentere for, at S i dette tilfælde kæmper med spændingerne mellem *livet* og *døden* (*den fysiske dimension*) eller *at være* og *intetheden* (*den spirituelle dimension*), og at min italesættelse hjælper hende til at forholde sig til dem.

I denne sekvens sker det endnu engang, at jeg tilbyder min personlige mening om sangens indhold. *"That line is powerful as well"*. Det er endnu et eksempel på, at jeg bringer min *verden* ind i relationen jf. Spinelli (2002). Min personlige mening kan også fortolkes som det, Carl Rogers omtaler som *terapeutens ægthed* og *personlige fremtræden* - begge nogle af kernebetingelserne ved den terapeutiske alliance (Rogers, 1957 i Hougaard, 2013).

4.3.5 Den femte sekvens

Den femte sekvens spænder fra **33.53 – 34.48**, og har fået titlen *"...involve all of the senses"*.

4.3.5.1 Objektiv beskrivelse

Som beskrevet i afsnit 3.2.2, er den fjerde og femte sekvens én lang sammenhængende sekvens, der er delt op i to. Derfor fortsætter den femte sekvens, lige hvor den fjerde slutter. S har beskrevet, at hun føler en hjertevarme, omkring det jeg har skrevet, og herefter følger denne ordudveksling:

K: ...I'm happy to...

S: Yeah

K: ...being able to help with that. 'Cause I feel like it's very descriptive and very... powerful...the lyrics

S: Aww...

K: As soon as you started talking about it, like, you couldn't stop (griner let), it was just... kept going and going...

S: (griner)

K: ...and that's... that's the fun part about writing songs, when somebody is enthusiastic and...

S: Mhmm

K: ...inspired

S: Yeah. That's lovely. You're so talented... Yeah, it's just like, I can remember these things and then it's like, "Oh. I remember this and I remember this and...". Yeah, it's just... and all... well (I don't know if) there's five senses... well lots of senses, I think, you can't just paint a picture and not involve all of the senses...

K: No

S: Yeah... so that's lovely

K: Aah well, that's good... I...yeah... really feel like, we've got something here, so...

"Yeah... I'm happy to" siger jeg med lav stemmeføring og med meget luft på stemmen, inden jeg fortsætter med mere volumen på stemmen; *"...being able to help with that. 'Cause I feel like it's very descriptive and very... powerful... the lyrics"*. Der er flere pauser i sætningen. Der lægges tryk på ordet *"very"*, ligesom ordet *"powerful"* udtales i en anderledes opadgående pitch end resten af sætningen. *"Aww"* svarer S i en let nedadgående glissade. Jeg fortsætter med stadigt stigende volume på stemmen; *"As soon as you started talking about it, like, you couldn't stop (griner let), it was just... kept going and going..."*. Jeg taler i et hurtigere tempo og med mere volumen. Jeg griner let undervejs, og S responderer med et grin. Derefter fortsætter jeg; *"...and that's... that's the fun part about writing songs, when somebody is enthusiastic and...inspired"*. Her daler dynamikken på flere parametre hen imod slutningen af sætningen. Jeg taler langsommere og holder flere pauser. Mest tydelig er pausen inden det sidste ord, *"inspired"*. Herefter følger en længere monolog fra S: *"Yeah. That's lovely. You're so talented... Yeah, it's just like, I can remember these things and then*

it's like, 'Oh. I remember this and I remember this and...'. Yeah, it's just... and all... well (I don't know if) there's five senses... well lots of senses, I think, you can't just paint a picture and not involve all of the senses...". Sætningen bærer præg af højere dynamik på flere parametre i starten. Der tales i et hurtigt tempo og med flere opadgående tonale udsving, særligt ved *"Oh. I remember this and I remember this and..."*. Derefter bliver S' tale langsommere i tempo med flere pauser, ligesom der er flere halve og ufærdiggjorte sætninger. S runder af med at sige; *"Yeah... so that's lovely"* i et opadgående toneleje. Jeg ånder ud og siger; *"Aah well, that's good... I...yeah... really feel like, we've got something here, so...."*. Her tales med lav volumen og med flere pauser. Der er luft på stemmen, og konsonanterne er bløde.

4.3.5.2 Subjektiv beskrivelse

Jeg husker, at dette var en meget følelsesladet del af sessionen. Det er ligeledes tydeligt for mig at høre på optagelsen, at jeg er påvirket af hele situationen. Vi er i gang med at runde af efter en, for mig, meget meningsfuld session. Vi har næsten afsluttet sangen, og S har lige delt, hvor meget hele processen har betydet for hende. Jeg husker, at jeg følte et behov for at udtrykke, hvor godt jeg synes det var, det hun havde skrevet. *"Cause I feel like it's very descriptive and very... powerful... the lyrics"*. Jeg smiler og/eller griner, når jeg taler om den entusiasme, hun bringer til sangskrivningen, og den inspiration jeg oplever, hun føler. Jeg får også sagt, at jeg synes, det har været sjovt; *"...that's the fun part about writing songs..."*. Når jeg lytter til optagelsen overvejer jeg, om det er en måde for mig at få sagt, at jeg også har nydt processen, og at det ikke har været en byrde for mig at arbejde med hende. Under vores forløb oplevede jeg gentagne gange, at S ofte havde brug for at takke mig eller rose mig, hvilket også sker flere gange på lydoptagelsen. Jeg havde derfor et behov for, at hun ikke skulle føle, at hun skyldte mig noget, og at hun skulle vide, at jeg også var glad for vores samarbejde. Dette behov for at vise min glæde ved samarbejdet kan tolkes ud af flere af mine udtalelser. Eksempelvis tidligere i denne sekvens, hvor jeg siger; *"I'm happy to... being able to help with that"*.

Efter S' længere monolog, hvor hun omtaler det at involvere alle sanserne, når man skal male et billede, hører man en tydelig udånding fra mig, mens jeg siger; *"Aah well, that's good"*. Jeg kan høre på optagelsen, at jeg ikke helt forstår, hvad S taler om i forhold til sanserne, eftersom det kommer til udtryk i flere halve og ufærdige sætninger. Jeg oplever min udånding som en måde at "ryste det af mig", sætte punktum og lige skifte retning, så vi kan få rundet af. Det giver derfor også god mening, at der lige er en pause i min sætning, inden jeg skifter emne og siger; *"I...yeah... really feel like, we've got something here, so...."*.

4.3.5.3 Fortolkningskontekster

Her følger en fortolkning af et udvalg af S' udtalelser i den femte sekvens i form af de tre fortolkningskontekster beskrevet i afsnit 3.3.1 samt en teoretisk forståelse af mine udtalelser.

<i>S udtalelser</i>	<i>Selvforståelse</i>
1. Yeah. That's lovely. You're so talented...	S bekræfter, at det har været sjovt og inspirerende at skrive sangen samt giver udtryk for, at hun synes, jeg er talentfuld.
2. Yeah, it's just like, I can remember these things and then it's like, "Oh. I remember this and I remember this and..."	S beskriver, hvordan hun undervejs i processen kom i tanke om flere og flere ting.
3. Yeah, it's just... and all... well (I don't know if) there's five senses... well lots of senses, I think, you can't just paint a picture and not involve all of the senses...	S forklarer, hvordan hun oplever, at man ikke kan male eller beskrive et billede uden at involvere alle sanserne.
<i>Kritisk commonsense forståelse</i>	
1. Når S roser mig og siger, jeg er talentfuld, kan det forstås på flere måder. Som beskrevet har jeg gentagne gange under vores forløb i musikterapien oplevet, at S havde et behov for at takke eller rose mig. Måske har hun en oplevelse af, at hun skylder mig noget, for det arbejde jeg udfører sammen med hende. Det kan være hendes måde at udtrykke glæden ved vores samarbejde. Eller måske er det blot fordi, hun synes, jeg er talentfuld. Det kan ligeledes være en blanding af det hele på én gang. 2. S refererer angiveligt til de gange i vores forløb, hvor vi har gennemført de såkaldte "musikrejser" og improvisationer (se afsnit 4.2). Her oplevede hun flere gange at føle, hun var tilbage ved sin bedstefars hjem, omgivet af den storslåede natur, og hun kunne huske mange specifikke detaljer. Lige inden denne udtalelse har jeg sagt, at jeg oplevede hende som <i>inspireret</i>. Det kan antages, at S oplever sangskrivningsprocessen som en hjælp til at komme i kontakt med disse minder og følelser.	

3. S beskriver, hvordan alle sanserne er involveret, når man skal male eller beskrive et billede. Med det billede der skal males, hentyder S antageligt til den sang, vi arbejder på. Det kan tænkes, at S har nogle stærke sanselige oplevelser med de minder og følelser, hun kommer i kontakt med under ”musikrejserne” og improvisationerne i sangskrivningsprocessen. Det kan være en af grundene til, at hun føler, alle sanserne er involveret, når hun skal udtrykke disse minder og følelser i ord og lyde.

Teoretisk forståelse

Det at sangskrivningsprocessen kan sætte gang i minderne - *“Oh. I remember this and I remember this and...”* - er ikke fremmed i litteraturen. I O’Callaghans (1996) undersøgelse kunne 45% af sangene placeres under temaet *minder*. Baker (2015) beskriver, hvordan man, ved at benytte musikterapeutisk sangskrivning i palliativ behandling, giver klienten mulighed for et *life-review*. Klienten får mulighed for at fortælle sin livshistorie enten gennem et overblik af vigtige øjeblikke eller gennem fyldige beskrivelser af udvalgte specifikke oplevelser, hvor S har benyttet sig af sidstnævnte.

Når S taler om, at man ikke kan male et billede uden at involvere alle sanserne, kan det relateres til eksistensterapiens teori om *embodiment* beskrevet i afsnit 2.2.2 af Van Deurzen & Arnold-Baker (2018). Her beskrives det, hvordan det ikke lader sig gøre at adskille vores kropslige oplevelser fra hverken vores følelser eller vores oplevelse af at være til. Det er muligvis denne oplevelse S beskriver, når hun taler om at involvere alle sanserne, når hun skal beskrive de minder og følelser, der udtrykkes i sangteksten.

Generelt om alle fem sekvenser kan det siges, at S, under sangskrivningsprocessen, finder *mening* og *værdi* i at fordybe sig i naturen. Van Deurzen & Arnold-Baker (2018) beskriver angående *den spirituelle dimension*, at det ofte er i krisesituationer, vi får rystet vores værdigrundlag og finder ud af, hvad der i virkeligheden betyder noget for os. Under sangskrivningsprocessen kommer S i kontakt med minder og følelser, hun ikke har været i kontakt med i noget tid. Måske fordi hun er i en krisesituation, begynder hun at genoverveje sit værdigrundlag. Dertil tilbyder sangskrivningsprocessen et rum til fordybelse i disse værdier knyttet til naturen. Kombinationen af de to ting har givetvis resulteret i følelsen af meningsfuld fordybelse på et genopdaget og autentisk værdigrundlag.

MT Udtalelser – Teoretisk forståelse

Mine udtalelser i denne sekvens giver flere eksempler på, at jeg udviser følelser i relationen til S. Jeg griner og smiler og siger at sangskrivningsprocessen har været sjov, når jeg har kunnet mærke, at hun var inspireret. Det er alle eksempler på det, Spinelli (2002) beskriver som en person-til-person måde at engagere sig i klienten. Bordin (1979 i Hougaard, 2013) er af den overbevisning, at *et emotionelt bånd mellem parterne* er en af de tre mest centrale aspekter ved den terapeutiske alliance. Mine udtalelser i denne sekvens kan, ligesom mange af mine udtalelser i de andre sekvenser, fortolkes som et produkt af det emotionelle bånd, der er imellem S og jeg.

4.4 Syntese – opsamling på analysefund

I dette afsnit vil jeg samle op på analysen og se, hvilke fund der er gjort på tværs af de fem sekvenser. Først vil jeg skabe et overblik over, hvilke eksistentielle temaer, der kommer til syne i de forskellige sekvenser, og hvordan sangskrivningen kan beskrives og forstås i lyset af dette. Dernæst vil jeg samle op på de relationelle aspekter, der er fremtrædende i de fem sekvenser.

4.4.1 Eksistentielle temaer

En gennemgang af analysen af de fem sekvenser viser nogle gentagende eksistentielle temaer, jeg oplever, der kommer til syne i forbindelse med sangskrivningen. Overordnet kan temaerne inddeles i tre kategorier, som det fremgår af *tabel 2* herunder. For at skabe overblik, har jeg valgt at samle de temaer, jeg mener, der relaterer sig nært til hinanden som f.eks. *indsigt*, *afklaring* og *finde fred* og placere dem i kolonnerne. Dette resulterede i tre kategorier: kolonne A, kolonne B og kolonne C.

Tabel 2 viser ligeledes i hvilke sekvenser, de forskellige kategorier er fremtrædende.

A. (sekvens 1, 3 og 4)	B. (sekvens 1, 3 og 4)	C. (sekvens 2 og 5)
Mening - at finde mening i det, man laver bl.a. gennem dyrkelsen af ens værdier. Tæt sammenhængende med nedenstående. Sammenhæng - her er både tale om at skabe sammenhæng mellem tanker og tekst sammen med S, men også at se en sammenhæng i et større perspektiv.	Indsigt - når det ind imellem går op for S, hvilken situation hun står i, og hun italesætter den. Hænger tæt sammen med nedenstående. Afklaring - når S italesætter sin forestående død. Denne indeholder ligeledes en form for konfrontation med døden. Finde fred - at finde fred i naturen og/eller finde fred med at skulle dø (hænger nært sammen med <i>afklaring</i>).	Udtrykke sig - at føle sig hørt og forstået gennem det, man udtrykker. At være autentisk, som den man er. Embodiment - at involvere kroppen og sanserne, når man skal udtrykke sig.

Tabel 2 – opsamling på analysefund 1

Af kolonne A fremgår det, at *mening* og *sammenhæng* er fremtrædende i sekvens nr. 1, 3 og 4. I den første sekvens refereres der til situationen, hvor S udtrykker sin lyst til sangskrivningen. At det er noget, hun finder *mening* i gennem dyrkelsen af sine værdier i modsætning til alt det andet, der foregår omkring hende. I den 3. sekvens refereres der til den *sammenhæng*, jeg hjælper S med at skabe omkring de mere eller mindre usammenhængende beskrivelser, hun har af hestene på vandet, så det giver *mening* i forhold til resten af teksten. I den fjerde sekvens refereres der til *mening* og *sammenhæng* på to forskellige måder. Der er et fokus fra min side på at få de sidste brudstykker af tekst ind, så det giver *mening* i den store *sammenhæng* ("*...and then we'll make it make sense*"). Derudover refereres der til situationen, hvor S taler om en større *sammenhæng* mellem naturen og alt andet – en form for højere *mening*.

Af kolonne B fremgår det, at *indsigt*, *afklaring* og *finde fred* ligeledes er fremtrædende i sekvens nr. 1, 3 og 4. I den første sekvens ses en form for *indsigt/afklaring*, når S angiveligt italesætter sin forestående død. Dette ses både ved udtalelsen "*...rather than this other stuff*" og "*...there stuff we need to finish*". I den tredje sekvens taler S om "*...the end of the journey*", hvilket også kan kategoriseres som en form for *indsigt/afklaring* eller konfrontation med døden. Den tredje sekvens indeholder ligeledes elementer af temaet at *finde fred*. Der er en ro over den måde, S beskriver "enden på rejsen"; "*...everything going to sleep...*", "*...the cliff and the sunset...*", "*the nighttime coming in...*", "*a wonderful day...*". I den fjerde sekvens er der en *indsigt/afklaring*, når S gentagende gange, meget direkte italesætter sin død; "*...going through this journey of dying...*" og "*...now I'm talking about dying...*". Der er også elementer af at *finde fred* i den fjerde sekvens. At finde fred i naturen og at finde fred med at skulle dø.

Af kolonne C fremgår det, at *udtrykke sig* og *embodiment* er repræsenteret i sekvens nr. 2 og 5. I den anden sekvens refereres der til situationen, hvor S udtrykker en glæde ved det, vi har skrevet; "*You've really created what I was thinking... or feeling... So, lovely, yeah*". I den femte sekvens taler vi om at være inspireret, når en sang skal skrives, og hvordan jeg oplevede S som inspireret. S forklarer, hvordan det at male et billede kræver involvering af alle sanser.

Ovenstående tre kolonner i *tabel 2* giver et indblik i, hvad det er, sangskrivningen kan i forhold til de forskellige temaer. Når det handler om *mening* og *sammenhæng*, bliver sangskrivningen en måde, hvorpå S kan fordybe sig i og dyrke noget, der er meningsfuldt for hende. Sangskrivningen bliver en måde at arbejde med og samle hendes tanker og indre billeder, så det kan formidles i et sammenhængende og meningsfuldt udtryk. Hvad angår *indsigt*, *afklaring* og *finde fred* kan man tale om, at sangskrivningen skaber et rum eller et fælles tredje, hvor det kan virke mere ufarligt at være i kontakt med de svære følelser og den svære realitet. Sangen bliver et fælles tredje, hvor der er mulighed for at være i kontakt med følelserne på en mere rolig måde. Fordybelsen i naturen giver ligeledes anledning til en fredfyldt måde at være i kontakt med hendes forestående død igennem metaforer som "*everything going to sleep*", "*the nighttime coming in*", "*end of the journey*" og "*finding peace and solace*". Når det handler om *embodiment* og om at *udtrykke sig*, er sangskrivningen en måde hvorpå S kan mærke og sætte ord på sine følelser igennem sangteksten. Derudover er der mulighed for, at musikken kan akkompagnere det udtryk, S forsøger at formidle.

4.4.2 Relationen

En gennemgang af analysen af de fem sekvenser viser ligeledes nogle gentagende temaer i forhold til de relationelle aspekter, der kommer til syne. Overordnet kan temaerne inddeles i tre kategorier, som det fremgår af *tabel 3* herunder. For at skabe overblik, har jeg igen valgt at samle de temaer, jeg mener, der relaterer sig nært til hinanden som f.eks. *respekt*, *forsigtighed*, *anerkendelse* og *engagement* og placere dem i kolonnerne. Dette resulterede i tre kategorier: kolonne A, kolonne B og kolonne C.

Tabel 3 viser ligeledes i hvilke sekvenser, de forskellige kategorier er fremtrædende.

A. (sekvens 1, 2, 3, 4 og 5)	B. (sekvens 2, 4 og 5)	C. (sekvens 3 og 4)
Respekt - her refereres bl.a. til omsorg, omtanke og forståelse, ligesom nedenstående undertemaer alle kan relateres til <i>respekt</i>. Forsigtighed - når der udvises forsigtighed evt. i form af forslag til tiltag i sangen – både fra S' og min side. Anerkendelse - her er tale om gensidig anerkendelse igennem bl.a. validering, bekræftelse og ros. Engagement - en seriøs og oprigtig interesse udvises i relationen.	Fælles proces - situationer i sessionen, hvor det fælles/socialt aspekt af sangskrivningen fremhæves.	Karavanefører - situationer, hvor jeg tilbyder min personlige mening og derved tydeliggør, hvad, jeg synes, er en god ide.

Tabel 3 – opsamling på analysefund 2

Kolonne A handler gennemgående om *respekt* i flere afskygninger. *Respekt* er et nøgleord i analysen af relationen, hvorfor det også optræder i alle fem sekvenser. Hvad end det drejer sig om omsorg, omtanke, forståelse, forsigtighed, bekræftelse, anerkendelse, validering, ros eller engagement, så kan det hele relateres til en gensidig respekt, der gennemsyrrer ikke bare de udvalgte sekvenser, men hele lydoptagelsen – og i øvrigt resten af vores musikterapeutiske forløb. Fra min side er der tale om en respekt for den situation, S befinder sig i og vigtigheden af det

arbejde, jeg udfører sammen med hende, ligesom der er en gennemgående respekt for hendes udtryk i sangskrivningsprocessen. Fra S' side er der, som analysen antyder, tale om en respekt for den tid og energi, jeg lægger i arbejdet med hende og min evne til at hjælpe hende med at formidle sit udtryk. I stedet for at gennemgå alle eksempler, har jeg valgt kun at gennemgå udvalgte situationer, der viser eksempler på denne *respekt*. I den første sekvens er der to eksempler, hvor jeg henvender mig med forsigtighed til S. I det ene tilfælde spørger jeg, om hun er "*...okay to continue?*", og i det andet siger jeg; "*...and if you get tired at some point and just wanna enjoy the music for a bit...*". Begge henvendelser er et udtryk for min respekt og opmærksomhed på hendes tilstand. Den anden sekvens indeholder et lignende tilfælde, hvor jeg udviser forståelse for S' træthed. S bekræfter, at hun er træt og undskylder. Her udviser hun *respekt* for mig og min tid. Den anden sekvens indeholder også et eksempel på min *respekt* og mit *engagement*; "*I really want you to feel like, this is your song*". Derudover er der *anerkendelse*, når S siger; "*You've really created, what I was thinking...or feeling.*". Den tredje sekvens er, næsten hele vejen igennem, et eksempel på min *respekt* for S' udtryk og det, hun ønsker sangen skal indeholde. Der er ligeledes en *forsigtighed* i min måde at fremlægge forslag på. Som beskrevet i afsnit 4.3.3.2, havde jeg i den tredje sekvens et behov for at bekræfte S i, at det, hun havde skrevet, var godt. Der er på den måde også noget *anerkendelse* i denne sekvens. Den fjerde sekvens giver endnu et eksempel på mit *engagement* og *respekten* for S' tilstand og for hendes udtryk i sangen, når jeg forklarer, at jeg vil gøre *alt* jeg kan, og at jeg har understreget de vigtigste linjer, der skal med i sangen. Den fjerde sekvens indeholder også *anerkendelse*, da S fortæller, om den hjertevarme hun mærker omkring det, vi har skrevet. Den femte sekvens viser eksempler på *respekt* og *anerkendelse*, når jeg, som beskrevet i afsnit 4.3.5.2, har et behov for at udtrykke, hvor godt, jeg synes, det er, det S har skrevet. S *anerkender* ligeledes mig, når hun roser mig og siger, jeg er talentfuld.

Kolonne B handler om den *fælles proces*. Denne er fremtrædende i sekvens nr. 2, 4 og 5. I den anden sekvens refereres der til situationen, hvor S understreger, at det er vores sang - vi laver et produkt sammen. I den fjerde sekvens er der tale om en situation, hvor jeg italesætter vigtigheden af vores *fælles* beslutninger. Jeg siger; "*I will do everything I can. I've, like, circled the lines that we feel... both of us feel like they should be in there...*". I den femte sekvens refereres der til, hvor jeg siger; "*I really feel like we've got something here*". Denne sidste og afrundende sætning bliver en form for evaluering af den sang, vi har skrevet.

Kolonne C omhandler de situationer, hvor jeg agerer *karavanefører* i sangskrivningsprocessen. Dette sker i sekvens nr. 3 og 4. I den tredje sekvens drejer det sig om situationen, hvor jeg siger; "*Cause I definitely feel that should be in there as well*". Som allerede omtalt i afsnit 4.3.3.2 gør jeg det tydeligt, hvad jeg synes, sangen skal indeholde. Den fjerde sekvens giver ligeledes et eksempel på, at jeg tilbyder min personlige mening om, hvad der er godt, når jeg siger; "*That line is powerful as well*". I samme sekvens agerer jeg igen *karavanefører*, når jeg præsenterer min ide om en repeterende linje som outro til sangen. Mere om den *fælles proces* og min rolle som *karavanefører* i afsnit 5.1.3.

4.5 Analyse af sang

Her følger en analyse af den sang, S og jeg skrev. Som beskrevet i afsnit 3.3.2 består analysen af sangen af en tekstlig analyse - hvor den færdige tekst præsenteres, analyseres og fortolkes - og en musikalsk analyse. Se bilag 12 for at lytte til det færdige produkt.

4.5.1 Tekstlig analyse

Herunder ses sangteksten, som den ser ud i sin færdige form. Jeg har tilføjet tal til de forskellige vers og beskrivelserne *bro* og *omkvæd* for bedre at kunne referere til steder i teksten.

1: Starting the journey - coming home

*Coming alive through the scent and the saltiness of the sea air
Back with my friends I rush to the cliff
To see the summer sun and the puffy scuds of clouds crossing the sky*

2: The beautiful light from the sunny sky is reflected - sparkling in the sea

*Running to the empty beach where the shoreline meets the sand
I welcome the sea with my bare feet*

Bro: *The sea speaks to you*

Like an overwhelming roar

Omkvæd: *Dancing through the sky*

*Crossing the land to where I am
In nature is where I find
Solace and peace
Find my peace*

3. The white horses on the crests of the waves

*Race in from other lands towards the shore
Kick up spray as they try to race up the cliff
And share their wild joy*

4. I feel their spirits surrounding mine

*My white horse shudders with delight
As we watch the sunset from the cliff
We are one as we fly - barely touching the ground*

Bro: *We stop and watch the sun melt away*

I am home - bathed in peace and solace

Omkvæd: *Dancing through the sky*

*Crossing the land to where I am
In nature is where I find
Solace and peace
Find my peace
Find my peace
Find my peace*

Vers 1 og 2 samt den første *bro* og de to *omkvæd* er tekst, der omtales og/eller udarbejdes på lydoptagelsen fra sessionen. Vers 3 og 4 samt den anden *bro* er, som beskrevet i afsnit 4.2, nye vers, S har forfattet om aftenen og natten efter omtalte session.

Generelt for hele teksten er det, at S ser sig selv som *jeg*-personen i sangen. Denne viden har jeg fra vores arbejde gennem forløbet, hvor naturbeskrivelserne til alle tider har taget udgangspunkt i S' oplevelse.

Jeg vil starte med at fremhæve de to nye vers – vers 3 og 4. Disse tager udgangspunkt i S' indre billede af hestene på vandet, som omtales i den tredje sekvens - "*Seahorses, sunsets & end of the journey*", afsnit 4.3.3. Vers 3 og 4 beskriver hestene, der løber på kanten af bølgerne. De kommer løbende fra andre lande/kyster, og de forsøger at løbe op ad klippen, hvor S står, så de kan dele deres vilde glæde. S føler deres sjæl/ånd (*eng: spirits*) omkredse hende, og hendes hest gyser af glæde. Sammen ser de solnedgangen fra klippen og flyver afsted tæt henover jorden. *Broen* beskriver, hvordan de stopper op og ser solen smelte væk. S føler sig hjemme – badet i fred og trøst.

Fra vores arbejde i musikterapien med "musikrejser" og efterfølgende samtaler ved jeg, at vers 1 og 2 samt den første *bro* handler om at komme hjem til et sted, S kender godt og har nydt at være meget i sin barndom. Det drejer sig om hendes bedstefars gård. Når hun nærmer sig, kan hun fornemme duften af salt i havluften. Hun løber hen til klippen for at se sommersolen og de puffedeskyer på himlen. Sollyset reflekteres og glimter i havet. Hun løber videre ned til den tomme strand, hvor hun byder havet velkommen med sine bare fødder. Havet taler til hende som et overvældende brøl. *Omkvædet* beskriver skyerne, der danser hen over himlen og krydser landet, inden de finder vej til hende. Naturen er der, hvor hun finder trøst og fred.

Fortolkning

Hele teksten bærer præg af maleriske naturbeskrivelser. Naturen betyder noget helt særligt for S, og hun finder stor værdi i at være i naturen eller, i dette tilfælde, at tænke på naturen og drømme sig tilbage til den. Hun finder angiveligt *mening* i at skrive en sang om et sted i naturen, der har betydet meget for hende.

De to nye vers (vers 3 og 4) bærer på en måde præg af noget mere *spirituelt, abstrakt* og *overnaturligt*, hvorimod de to første vers virker mere *virkelighedstro*. Vers 3 og 4 handler om heste

på vandet, sjæle/ånder der omkredser hende og at flyve afsted sammen. Vers 1 og 2 er en beskrivelse af at komme hjem og løbe hen til klippen og videre ned til stranden. I afsnit 4.3.3 ses det, hvordan S og jeg forsøger at skabe sammenhæng mellem billedet af hestene på vandet og resten af teksten. Vi havde meget fokus på at få det til at give *mening* i *sammenhæng* med resten af teksten, så det blev forståeligt. "*Does that make sense*", spørger S på et tidspunkt. Man kan sige, vi har en form for rationel tilgang til sangskrivningen. Nu har S i løbet af aftenen og natten, på sin helt egen måde, fået det til at give *mening* i *sammenhængen* gennem mere abstrakte og mindre virkelighedstro beskrivelser. Der er på den måde tale om en mindre rationel, mere fri og måske mere ubekymret tilgang til sangskrivningen i vers 3 og 4.

Teksten indeholder flere beskrivelser, der kan vidne om en form for kropslig længsel. Her refereres til kropslige beskrivelser som; "*rush to the cliff*", "*running to the empty beach*", "*dancing through the sky*", "*I feel their spirits*", "*we are one as we fly*" og "*bathed in peace and solace*". Det kan tænkes at S' sygdom og medfølgende hospitalisering har skabt en længsel efter at komme ud og bruge sin krop, som kommer til udtryk gennem disse kropslige beskrivelser.

Sidst skal det nævnes, at teksten udtrykker en form for *afklaring*, som også er beskrevet tidligere i analysen. Flere steder i teksten beskriver S en følelse af at *finde fred* og trøst. Disse beskrivelser kan tolkes som et udtryk for, at S finder *fred* og *afklaring* med sin forestående død.

4.5.2 Musikalsk analyse

Den musikalske analyse består som beskrevet i afsnit 3.3.2 af en objektiv og en subjektiv analyse samt en teoretisk forståelse af sangskrivningsprocessen.

4.5.2.1 Objektiv analyse

Den objektive analyse består af et akkordskema, hvorfra der udarbejdes en funktionsharmonisk analyse (FHA) og en trin-analyse.

Jeg har udarbejdet akkordskemaet³ og analysen i forhold til intro, vers 1 og 2, den første bro og det første omkvæd. Der er enkelte variationer senere i sangen bl.a. angående længde af vers, men der introduceres ingen nye akkorder udover de, der ses i akkordskemaet herunder på *figur 6*.

Intro:
| Eb9 | Gm7 | Eb9 | Gm7 | Fm9 | Fm9 |

Vers:
: | Eb9 Eb9/g | Fm9 | Bb | Gm7 |
| Eb9 Bb/d | Cm Cm7/Bb | Db9 | Fm Eb/g * | Bb | Bb | : x3

Bro:
| Fm7 | Fm Eb/g Ab Cm | Bb | Bb |

Omkvæd:
Fm7	Eb/g	H°	Cm Eb/g *	Bb	Bbsus4
Fm7	Eb/g	H°	Cm Bb *	Ab	Ab
Cm Bb *	Ab	Ab			

*Halv takt

Akkorder i sangen	FHA	Trin
Eb	T	I
Gm	Dp	III
Fm	Sp	II
Bb	D	V
Cm	Tp	VI
Db	SS	bVII
Ab	S	IV
H°	(Uf.D)	#IV

Figur 6 – Akkordskema og analyse 1

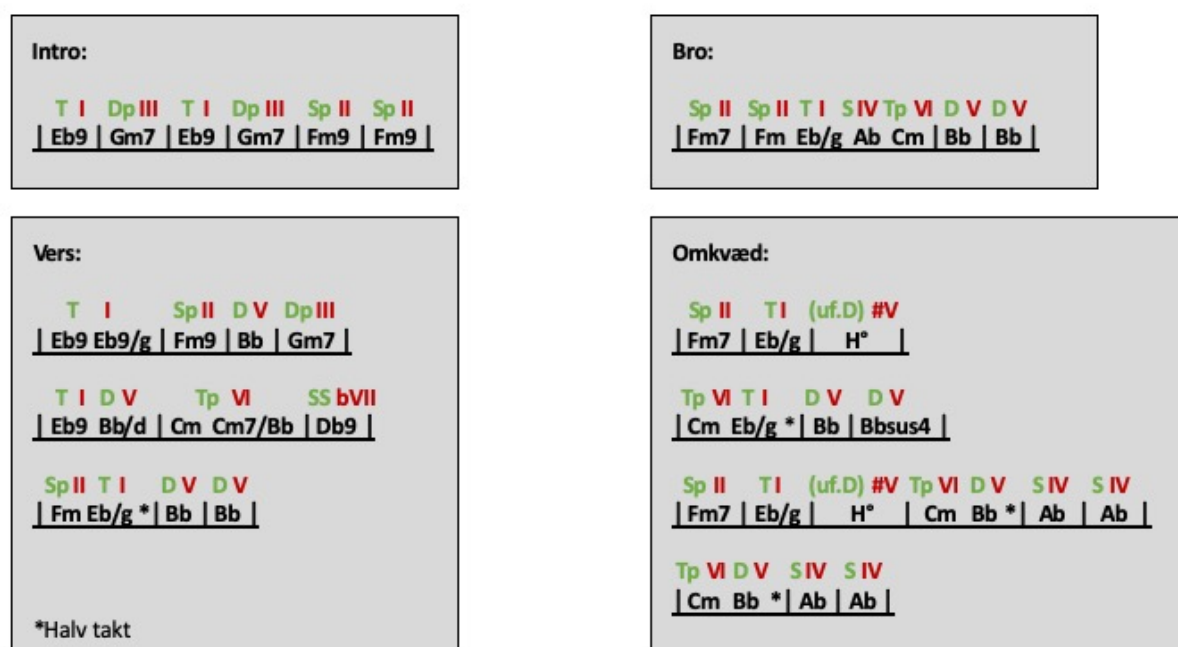
Som det fremgår af tabellen til højre i *figur 6*, differentierer jeg ikke mellem akkorder med udvidelser såsom 7'ere, 9'ere og skiftende bastoner i analysen af funktionsharmonikken og trinene, da disse ikke har indflydelse på de grundlæggende funktioner og trin, jeg vil fremhæve i analysen.

Den funktionsharmoniske analyse viser, at akkorderne i størstedelen af sangen holder sig inden for de, der tilhører den *tonale kadence* (T, S og D) og deres parallelakkorder (Tp, Sp og Dp) med

³ Sangen er i forbindelse med indspilningen blevet transponeret en halv tone op, da det passede bedre til min vokal. Dette er årsagen til, at de akkorder der omtales i transskriptionen (bilag 2) og høres på lydoptagelsen (bilag 1) er en halv tone under dem, der ses i akkordskemaet.

undtagelse af akkorderne Db9 og H°. Db9 optræder i verset og er beskrevet med funktionen "SS", hvilket står for *vekselsubdominant*, og trin bVII. Funktions- og trinbeskrivelsen af H°-akkorden, der optræder i omkvædet, kræver en forklaring. Den er beskrevet med trin #V og funktionen "(Uf.D)", hvilket står for *ufuldkommen dominant*. Parentesen omkring "Uf.D" fortæller, at der er tale om en variation af en *ufuldkommen dominant*. En egentlig *ufuldkommen dominant* i denne toneart (Eb-dur) ville være en D°-akkord, da den er et billede af en Bb7-akkord (*dominanten*) uden en grundtone – heraf *ufuldkommen dominant*. Men eftersom H°-akkorden indeholder de samme toner som en D°-akkord, har jeg benævnt den med funktionen "(Uf.D)". Den naturlige trinbeskrivelse for en egentlig *ufuldkommen dominant* er trin VII, i hvilket tilfælde D°-akkorden ofte vil lede tilbage til grundakkorden Eb-dur (trin I). I dette tilfælde leder H°-akkorden op til den efterfølgende Cm-akkord (trin VI) og har derfor fået trin-beskrivelsen "#V".

Figur 7 herunder viser, hvordan de forskellige funktioner og trin fordeler sig over akkorderne.



Figur 7 – Akkordskema og analyse 2

Analysen af funktioner og trin viser ikke nogle tydelige mønstre i form af gentagende forbindelser af akkorder. I slutningen af omkvædet optræder dog en gentagelse i form af trin-forbindelsen "VI – V – IV" i en nedgang fra Cm (Tp) via Bb (D) til Ab (S). En anden tendens, der er værd at nævne, er endelserne i både vers, bro og midtvejs i omkvædet, der alle ender på dominantakkorden Bb. Som beskrevet af Grønager (2003) har nogle akkordsammensætninger den effekt, at de skaber spænding og afspænding, mens andre kan forekomme mere statiske og hvilende. Dominanten har den funktion, at den skaber spænding og følelsen af, at der bygges op eller ledes videre til noget. I dette tilfælde bygges der op til henholdsvis bro og omkvæd. Anderledes spændingsmæssigt er det med subdominantakkorden (Ab), som omkvædet, og i øvrigt hele sangen, slutter på. Den leverer

også en følelse af spænding rettet mod tonika (Eb), men ikke den samme grad af spænding som dominanten eftersom subdominanten indeholder tonika-skalaens grundtone (Grønager, 2003). Som det fremgår af figur 6 og figur 7, er der, som tilføjelse til akkorderne i den tonale kadence, flere skiftende bastoner samt 7'er- og 9'er-akkorder. Disse er med til at skabe variation i lydbilledet. Et andet element, der skaber variation og muligvis større uforudsigelighed i sangen, er de halve takter, der optræder både i verset og i omkvædet. De halve takter er markeret med "*" i de to ovenstående akkordskemaer.

4.5.2.2 Subjektiv analyse

Jeg vil her give et indblik i de tanker, intentioner og samtaler med S, der ligger til grund for den musik, der blev skrevet til sangen. Som beskrevet i afsnit 3.3.2, er denne subjektive beskrivelse baseret på min hukommelse og de overvejelser og intentioner, jeg husker at have haft i sessionen, samt de overvejelser og intentioner jeg kommer i tanke om, når jeg lytter til optagelsen.

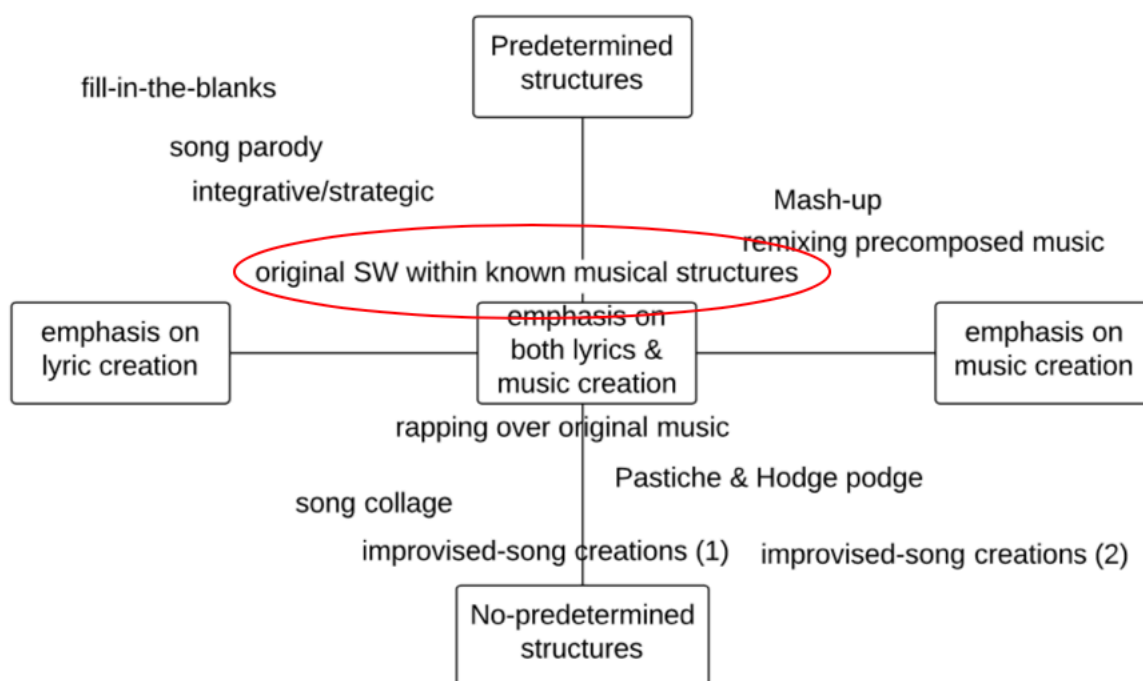
Som analysen af akkorder, funktioner og trin viser, er der, i sangen, ikke mange mønstre eller gentagende forbindelser i måden at bruge akkorderne på. Det er helt bevidst, at der ikke er mønstre eksempelvis i form af en 4-akkorders rundgang eller gentagelser af akkordmæssige kadencer. S havde et ønske om, at sangen ikke måtte blive for repeterende; *"...I just don't want it to get too repetitive"*, hører vi hende sige på lydoptagelsen (bilag 1). Sangen indeholder dog stadig nogle repeterende elementer. Omkvædet er eksempelvis det samme hver gang.

For at respektere den tekst S havde skrevet, tilpassede vi musikken, så den passede til teksten. I stedet for at bruge tid og kræfter på eksempelvis at gøre alle sætninger nøjagtig lige lange, så de passede ned i en forudbestemt musikalsk ramme, lod vi blot musikken forme sig efter teksten, der var skrevet. Dette er årsagen til, at der flere steder opstår halve takter, og at de respektive vers indimellem har forskellige længder. Udvidelser på akkorderne med henholdsvis 7'ere, 9'ere, sus4'ere og skiftende bastoner var ligeledes et redskab, jeg brugte aktivt til at skabe mere variation. Et øjeblik i sangskrivningsprocessen jeg husker tydeligt, og som også er at høre på lydoptagelsen, er der, hvor vi finder frem til Fm9-akkorden (på daværende tidspunkt Em9), der optræder i intro og i vers. Jeg husker, at det var et af de tidspunkter, hvor jeg havde følelsen af at "ramme plet" med musikken. Vi har siddet i lidt tid og afprøvet forskellige akkorder til verset. Jeg nævner, at akkorderne på daværende tidspunkt er meget dur-præget og "glade". S spørger, om vi kan prøve at ændre det lidt og tilføjer om akkorderne, at man måske kan; *"...add interest without making it sound sad"*. Denne sætning husker jeg tydeligt, og den er også at finde på lydoptagelsen og i transskriptionen. Jeg synes, det var en rigtig fin måde at beskrive, det, hun ønskede, musikken skulle udtrykke, uden egentlig at besidde et musikalsk sprog. Jeg prøvede at bytte en daværende G-dur akkord ud med en Em akkord. Jeg tilføjede en 9'er til akkorden, som, i mine ører, tilfører akkorden noget dybde og gør den mere interessant, så den ikke blot er en mørk og trist mol-akkord. S svarer henholdsvis *"Mmm"* og *"Yeah"* med en, oplever jeg, oprigtig glæde og entusiasme som om, det var det, hun havde ønsket af musikken. Hun beskriver yderligere akkorden som sofistikeret. En tilsvarende oplevelse med at "ramme plet" havde jeg med forslaget om den

helformindskede H^o-akkord, som optræder i sangens omkvæd. Jeg kom i tanke om dette, da jeg lyttede til lydoptagelsen. Vi var i gang med at finde akkorder til omkvædet. Jeg sidder og improviserer med nogle ideer, og på et tidspunkt spiller jeg denne helformindskede akkord, som kan forekomme forholdsvis dissonant. S reagerer og siger; *"Nice... it got more interesting... making it... more dynamic"*. Vi besluttede derfor at gøre denne akkord til en central brik i omkvædet. Inden vi gik i gang med at skrive tekst og musik, havde vi allerede talt om musikalske referencerammer til sangen. S var bl.a. meget glad for den amerikanske folk-sanger James Taylor, hvilket også afspejlede sig i mine improvisationer under de omtalte "musikrejser" (se afsnit 4.2). Specifikt havde vi talt om James Taylors sange "Gaia" og "Country Road" som inspiration til den ønskede stemning i sangen, der skulle skrives. Derudover nævnte S Loreena McKennit – "Munners Dance" som reference. Disse informationer var fra start af med til at give mig en tydeligere ide om, hvilken retning vi skulle gå med musikken.

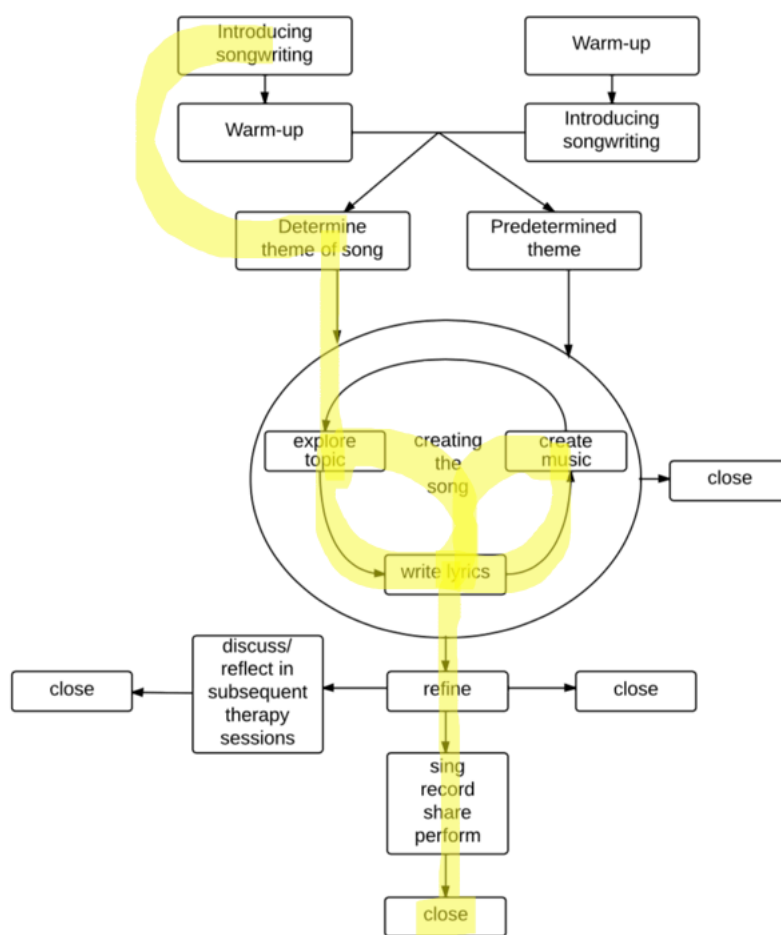
4.5.2.3 Teoretisk analyse

Baker (2015) har, som beskrevet i afsnit 2.4 udarbejdet en model, der kategoriserer forskellige tilgange til musikterapeutisk sangskrivning. Modellen ses herunder, og den røde cirkel på figur 8, markerer den tilgang, vi tilnærmelsesvist har haft i vores sangskrivningsproces.



Figur 8 – Songwriting methods 2 (Baker, 2015)

Horisontalt anskuet placerer vi os tæt inde mod midten, hvor der er lige delt fokus på at skabe både tekst og musik. Vi har dog brugt mest tid på tekstskrivningen, hvorfor man kan argumentere for, at vi placerer os lidt til venstre på akse mod *"emphasis on lyric creation"*. På den vertikale akse, hvad angår graden af forudbestemt struktur, er det lidt sværere at placere os. Som beskrevet i afsnit 4.5.2.2, havde vi snakket om en musikalsk referenceramme, og vi havde ligeledes en udtalt forestilling om, at sangen skulle indeholde henholdsvis vers og omkvæd, hvilket peger på en vis grad af forudbestemt struktur. Modsat havde vi ingen forudbestemte rammer for, hvor lange sætningerne eller de forskellige vers skulle være, ligesom det gerne måtte variere fra vers til vers. Vi havde heller ingen forudbestemt harmonisk ramme for sangen. Den metode, der ifølge Bakers (2015) model kommer nærmest vores fremgangsmåde, er *"Original SW within known musical structures"*.



Figur 9 – Steps involved in Original SW (Baker, 2015). Den gule streg er en del af analysen, jeg har udarbejdet og ikke en del af Bakers (2015) model.

Figur 9 herover viser Bakers (2015) model over de trin, der er involveret i *Original SW*. Om denne tilgang beskriver Baker (2015) en mere streng forudbestemt struktur, end den, jeg oplever, vi havde i vores proces. Som beskrevet i afsnit 4.5.2.1 og afsnit 4.5.2.2, varierer vores vers i længde,

og der opstår indimellem halve takter. Der var generelt et ønske fra S om, at sangen ikke blev for repeterende, og at der ikke var alt for faste og forudbestemte rammer.

Bakers (2015) model præsenterer undervejs forskellige valgmuligheder. Den gule streg på *figur 9* repræsenterer vores "vej" igennem modellen. Vi starter i den venstre side af modellen med *Introducing songwriting*. Eftersom S ikke synger, går vi udenom *Warm-up*. Vi bliver herefter i venstre side af modellen, hvad angår *Determine theme of song*. Dette vil jeg karakterisere som ikke-forudbestemt. Selvom S ret tidligt i processen vidste, at hun ville skrive en sang om naturen, var det et tema, der opstod i terapien. Baker (2015) beskriver, hvordan det at opdage sangens tema/fokus, kan være en signifikant del af den terapeutiske proces. Vi bevæger os videre ned i modellen til *Explore topic*. Dette foregik, hos os, blandt andet igennem de omtalte "musikrejser" og efterfølgende samtaler. Vi bevæger os herefter lidt i cirkler mellem *Explore topic* og *Write lyrics*, inden vi går videre til *Create music*. Herefter bevæger vi os i en lige linje nedad til *Refine*. S skriver mere tekst, og vi finpudser senere sangen i fællesskab. Herfra fortsætter vi nedad til *Sing, Record, Share, Perform*. Jeg lavede en indspilning af sangen, som jeg efterfølgende delte med S. Dette var afslutningen på vores sangskrivningsproces.

4.5.3 Opsamling på analyse af sang

Når jeg ser på analysen af sangen, ser jeg flere fund, der kan sammenstilles med de analysefund, der præsenteres i afsnit 4.4. I forhold til de eksistentielle temaer er det at finde *mening* i at beskæftige sig med eller dyrke sine værdier et tema, der findes både i sangteksten og i *tabel 2 – opsamling på analysefund 1* (kolonne A). På samme måde er temaerne *afklaring* og at *finde fred* ligeledes at finde både i sangteksten og i *tabel 2* (kolonne B).

De i analysen omtalte kropslige beskrivelser kan relateres til begrebet *embodiment*, som også optræder i *tabel 2* (kolonne C).

Hvad angår relationen er der ligeledes fælles tendenser mellem de fund, der gøres i analysen af henholdsvis sangen og de fem sekvenser. De subjektive beskrivelser om processen med valg af akkorder i den musikalske analyse (afsnit 4.5.2.2) vidner om en *respekt* for S' udtryk og maler et billede af en *fælles proces*, der også omtales i *tabel 3 – opsamling på analysefund 2*.

Analysen af sangen bidrog ligeledes med nye perspektiver. Den teoretiske analyse af sangen viste, at det var svært at placere vores metodiske tilgang til sangskrivningen i forhold til Bakers (2015) model. Vi arbejdede med "kendte musikalske strukturer" men samtidig med en forholdsvis høj grad af "ikke-forudbestemt struktur" (længde af sætninger, vers, variationer, halve takter osv.). Det kan tyde på, at der er en form for gråzone i forhold til de "kendte musikalske strukturer" og de "forudbestemte og ikke-forudbestemte strukturer", eller at Bakers (2015) model er for unuanceret i forhold til at beskrive vores tilgang til sangskrivningen. Mere om dette i afsnit 5.1.1.

5. Diskussion

I dette afsnit diskuteres og reflekteres der over analysens fund samt de metodiske valg gjort i forbindelse med udarbejdelsen af undersøgelsen. Der indledes med en diskussion af analysefund. I tråd med problemformuleringen diskuteres sangskrivningsmetoden, de eksistentialistiske temaer der findes i analysen samt de relationelle aspekter. Sidst i dette afsnit diskuteres analysens fund i forhold til relevant forskning. Dernæst følger en metodisk diskussion. Herunder diskuteres metodevalg i form af blandt andet kodninger, dataudvælgelse og analysemetode. Yderligere diskuteres anvendt teori, ligesom der reflekteres over opgavens generelle validitet.

5.1 Diskussion af analysefund

Analysen af de fem udvalgte sekvenser ledte til fundet af adskillige eksistentialistiske temaer, jeg oplever, der er i spil i forbindelse med vores sangskrivningsproces. Ligeledes fandt jeg flere relationelle aspekter, der for undersøgelsen er interessante at fremhæve. Disse fund blev samlet i en syntese i afsnit 4.4 og opsummeret i to tabeller. Jeg vil fremhæve og diskutere udvalgte fund fra de to tabeller. Yderligere bød sanganalysen i afsnit 4.5 på nye perspektiver i forhold til at beskrive vores specifikke tilgang til sangskrivningsprocessen. Jeg vil indlede med en diskussion om dette.

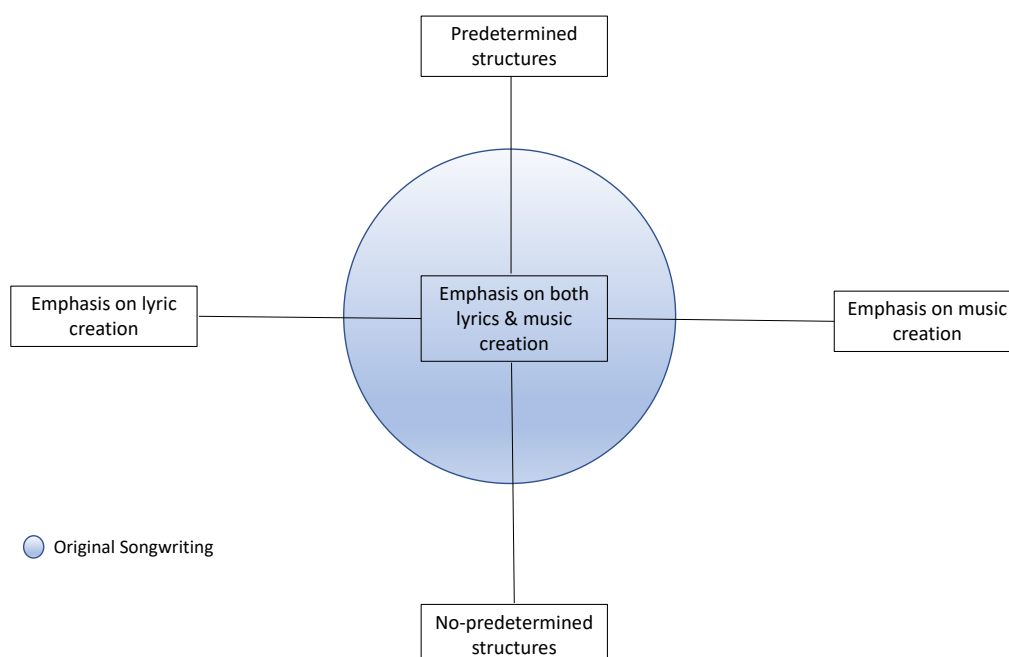
5.1.1 Sangskrivningsmetoden

Felicity Baker (2015) har udarbejdet et større værk, hvor hun samler alle de tilgange, man kan forestille sig til en musikterapeutisk sangskrivningsproces. Derfor valgte jeg at forsøge at forstå og beskrive vores unikke sangskrivningsproces ud fra hendes teoretiske perspektiv.

Som det fremgår af afsnit 4.5.2.3, havde jeg lidt svært ved at placere vores tilgang til sangskrivningen i Bakers (2015) model over de forskellige sangskrivningsmetoder (se *figur 2*). Der er en form for gråzone i modellen omkring de "kendte musikalske strukturer" og "de forudbestemte/ikke forudbestemte strukturer", hvor jeg oplever, at modellen bliver en smule uklar. Det er muligt, at Baker (2015) selv har haft svært ved at definere kriterierne for denne metode. Der argumenteres for forholdsvis strenge forudbestemte strukturer, der blandt andet skal hjælpe til at afmystificere den, for mange patienter, fremmede proces som sangskrivningen er. Alligevel er metoden placeret i kapitlet "*Songwriting Methods that Emphasize Music Creation*" i Baker (2015), hvilket virker en smule modsigende. Hvis der er tydelige forudbestemte strukturer både i forhold til sangens form og brugen af de gængse tonale kadencer, er der ikke meget plads tilbage til kreativiteten, når der skal lægges vægt på skabelsen af musikken (*eng: music creation*). Hvis der med denne metode lægges vægt på skabelsen af musikken, som titlen på kapitlet antyder, burde den så ikke være placeret *under* centrum på den vertikale akse, nærmende sig de "ikke forudbestemte strukturer"? På den horisontale akse burde en metode med vægt på skabelsen af musikken placere sig til højre på aksen og ikke i centrum, som det er tilfældet.

Modellen er muligvis, og forståeligt nok, for unuanceret i forhold til at beskrive vores unikke proces. Vi har arbejdet med kendte musikalske strukturer i forhold til referencerammer, genre, stemning osv., men vi har samtidig arbejdet med en høj grad af ikke forudbestemte strukturer, hvad angår sangens form, længde på sætninger, vers, takter osv.

Jeg er enig med Baker (2015) i, at de kendte musikalske strukturer kan være en stor hjælp til at afmystificere og simplificere processen, som er skabelsen af musikken. Men forskellen på den enkelte patients kendskab til, og erfaring med, sangskrivning kræver en fleksibilitet i forhold til brugen af forudbestemte strukturer og kendte musikalske strukturer, når der arbejdes med original sangskrivning. Netop fleksibiliteten er ifølge Baker (2015) en af styrkerne ved musikterapeutisk sangskrivning og specifikt denne sangskrivningsmetode. Men fleksibiliteten er, som jeg ser det, også grunden til, at denne sangskrivningsmetode ikke *kan* placeres ét rigtigt sted i Bakers (2015) model. Jeg forestiller mig, at metoden alternativt kan placeres et af uendeligt mange steder i en cirkel, der omkredser centrum for begge akser. Graden af forudbestemt struktur samt vægt på skabelsen af tekst eller musik vil variere i takt med patienternes varierende kendskab til og erfaring med sangskrivning. I dette tilfælde skulle metoden eventuelt omdøbes til blot at hedde *"Original Songwriting"*. Se figur 10 herunder for min illustration af den alternative placering af metoden baseret på Bakers (2015) model.



Figur 10 – Original songwriting (alternativ)

Der er muligvis andre sangskrivningsmetoder beskrevet i litteraturen, der kan hjælpe til en anden forståelse af vores proces. Eksempelvis præsenterer O'Callaghan (1996) en metode bestående af

11 trin, der guider musikterapeuten igennem sangskrivningsprocessen. O'Brien (2005) benytter sig af en metode, hun kalder *Guided Original Lyrics and Music* (GOLM), som bygger videre på O'Callaghans (1996) 11-trins metode. Ved gennemlæsning af denne metode forekom den mig, som beskrevet, mere som en guide, der skal hjælpe musikterapeuten til at gribe processen an. Den skabte ikke en ny bevidsthed eller undren hos mig omkring vores unikke sangskrivningsproces. Det er muligt, at en mere dybdegående analyse fra O'Callaghans (1996) eller O'Briens (2005) synspunkt havde resulteret i en anden forståelse, men det tillod pladsen i denne undersøgelse ikke.

5.1.2 Eksistentialistiske temaer

I dette afsnit fremhæves enkelte udvalgte eksistentialistiske temaer fra analysens fund til diskussion og refleksion.

Mening og sammenhæng

Mening og sammenhæng i tilværelsen er, som det fremgår af afsnit 2.2, nogle af grundstenene i den eksistentialistiske terapies teorier, ligesom de to begreber ofte er et omdrejningspunkt i denne undersøgelses analyse. I et forsøg på at indtage et "helikopterperspektiv" vil jeg prøve at forstå, hvordan S, igennem sangskrivningen, får mulighed for at finde *mening* ud fra Frankls 3 måder at finde mening med tilværelsen, som præsenteres i afsnit 2.2.2. Disse er 1) at tage/nyde noget fra vores verden 2) at bidrage med noget kreativt til vores verden 3) at finde værdi i vores attitude mod vores uundgåelige lidelser. Man kan argumentere for at S, igennem sangskrivningen, finder mening på alle tre måder. 1) hun nyder og dyrker naturen igennem minderne og udtrykket af disse, 2) hun bidrager med noget kreativt til vores verden igennem produktet, som er sangen og 3) hun er i stand til at tale åbent om, og forholde sig til døden. Dette gør hende ifølge eksistensterapiens teorier i stand til at se, hvad der er vigtigt for hende og skaber muligheden for at træffe mere bevidste og aktive valg. Det paradoksale i S' situation er dog, at det *ikke* giver hende mulighed for at leve et godt og balanceret liv på længere sigt. Men måske har det været med til at give hende en god og balanceret afslutning på livet, hvis hun har kunne finde mening på flere forskellige planer i vores arbejde med sangskrivningen.

Indsigt og afklaring

Et andet vigtigt element i eksistensterapiens teorier er, som beskrevet i afsnit 2.2, menneskets evne til at se realiteten i øjnene. I denne undersøgelse træder begreber som *indsigt* og *afklaring* frem i analysen, når S taler om emner, der i overført betydning kan referere til hendes forestående død, eller når hun taler eksplicit om den. I afsnit 4.3.4 omhandlende den fjerde sekvens tolker jeg en form for indsigt/afklaring hos S, når hun taler om at skulle dø, og hvordan hun oplever, at alting er forbundet til naturen. Da jeg mødte S første gang, snakkede hun allerede forholdsvis åbent om, at hun kun havde to måneder tilbage at leve i. Så hun var tydeligvis i stand til at konfrontere og i

en eller anden form finde afklaring med sin forestående død, inden musikterapiforløbet tog sin begyndelse. Det var alligevel som om, der var en anden eftertænksomhed og ømhed omkring hendes måde at italesætte og konfrontere det på senere i processen, hvorimod starten af processen bar præg af en mere bramfri og kold måde at tale om døden på. Måske kunne sangskrivningen skabe et rum, hvor det var lettere at konfrontere og tale om døden på en dybere måde i form af et fælles tredje. Dette kan have givet anledning til en anden og dybere form for indsigt omkring døden, som måske er den, S oplever i den fjerde sekvens.

Embodiment

Dette begreb blev først tydeligt for mig, efter jeg havde læst om eksistentielistisk terapi. Herefter begyndte begrebet at dukke op flere steder i analysen. Mest konkret fremgår det af den femte sekvens, hvor S taler om, at man ikke kan male et billede uden at involvere alle sanserne. Men som det fremgår af analysen af sangteksten (afsnit 4.5.1) ser jeg flere steder i teksten, hvor S ligeledes udtrykker et form for kropsligt behov eller måske mere en kropslig længsel. Hendes måde at udtrykke sig på involverer kropslige beskrivelser, hvilket giver associationer til *embodiment*, som beskrevet i eksistensterapiens teorier. Van Deurzen & Arnold-Baker (2018) beskriver, hvordan *embodiment* handler om vores måde at percipere verden på igennem vores kroppe. Hvordan vores følelser mærkes og udtrykkes igennem vores kroppe, præcis som jeg oplever det i tilfældet med S' kropslige udtryk i sangteksten. Van Deurzen & Arnold-Baker (2018) forklarer, at mening skabes gennem vores kroppe. S er, i kraft af at hun er tvunget til at ligge i sengen, ude af stand til at bruge sin krop til nogen som helst fysisk krævende aktivitet. Netop derfor kan det være ikke bare meningsfuldt for hende men også nødvendigt at bruge ordene til at udtrykke de kropslige fornemmelser, der er i spil, når hun skal percipere sin verden. Jeg argumenterer ikke for, at S er ude af stand til at percipere og behandle indtryk igennem sin krop, fordi hun er sengeliggende. Men det kropslige *udtryk* er ikke i samme grad en mulighed for hende, hvorfor jeg tolker en form for længsel i hendes kropslige beskrivelser i sangteksten.

5.1.3 Relationen

Her fremhæves udvalgte relationelle aspekter fra analysens fund til diskussion og refleksion.

Respekt

Respekt er et begreb, der har fyldt meget i analysen, og det var ligeledes noget af det første, jeg lagde mærke til i den umiddelbare gennemlytning af materialet. Alligevel er *respekt* ikke et ord, der bliver brugt i den første umiddelbare kodning. Her optræder det mere i form af kodninger som "*MT rørt/påvirket*" og "*S roser MT*". I udarbejdelsen af analysen bliver det dog mere tydeligt for mig, at det, jeg mærker, er en gennemgående følelse af *respekt* i min måde at forholde mig til relationen. Jeg oplever også en generel enighed i litteraturen - både den eksistentielistiske og den brede psykoterapeutiske - omkring terapeutens respekt for relationen, om end det ikke er det

nøjagtige ord, der benyttes. Ord som *empati*, *seriøsitet*, *oprigtighed* og *accept* vidner alle om en nødvendig *respekt* for patienten og relationen.

Jeg tror, respekten har haft en betydelig indflydelse på udviklingen af vores relation. Det, at S' udprægede mistillid til mænd blev overvundet så hurtigt, som jeg føler, den gjorde, var efter min mening ikke sket, hvis S ikke havde mærket respekten i form af en uforbeholden, oprigtig, seriøs og empatisk interesse fra min side.

Karavanefører og fælles proces

En af de ting jeg opdagede i den mere dybdegående analyse af de fem sekvenser er den måde, jeg ind imellem er meget tydelig omkring mine egne holdninger til, hvad sangen skal indeholde. Jeg indtager en rolle som *karavanefører*. Det får mig til at krumme tæer, og jeg frygter, at det bliver en form for utilsigtet manipulation af hendes udtryk. Jeg overvejer, om der er noget i vejen med, at jeg er *karavanefører* noget af tiden, eller at jeg tilbyder min personlige mening? Jeg har et fokus på, at sangen skal være en formidling af S' udtryk. Alligevel påvirker jeg processen med mine tydelige holdninger til, hvad jeg synes ville passe godt i sangen. Måske er der ikke nødvendigvis nogle uoverensstemmelser i de to ting, så længe jeg er opmærksom på, at jeg ikke mister S undervejs – at hun stadig er enig i de valg, vi træffer, og at hun ikke mindst er i stand til at være ærlig over for mig, hvis hun er uenig. Der er en risiko for, at hendes respekt for mig som ”den professionelle” i vores relation gør, at mine holdninger til, hvad sangen skal indeholde, vejer tungt og derfor muligvis kan påvirke hendes holdninger. Sangskrivningen *vil* under alle omstændigheder i vores tilfælde være en *fælles proces*. S er ikke i stand til at skrive en sang alene under daværende omstændigheder. Når jeg tilbyder mine musikalske ideer og forslag, vil jeg alligevel konstant påvirke processen og sætte mit præg på sangen herigennem. Det er da også min oplevelse, at S nyder det faktum, at vi skriver en sang *sammen* og skaber noget i *fællesskab*. Selvom S elsker musik og har en bred smag, spiller hun ikke nogle instrumenter, og har på daværende tidspunkt heller ikke kræfter eller luft til at synge. Jeg vil, som musikterapeut, naturligt være *karavanefører*, idet jeg faciliterer sangskrivningen. Det er, som jeg ser det, heller ikke noget problem, så længe der er respekt for, og fokus på, det udtryk, S forsøger at formidle.

Terapeuten i relationen

Dette er vel at mærke ikke et punkt taget direkte fra analysens fund, men en diskussion af relationen giver anledning til at reflektere over, hvordan jeg bruger mig selv i funktion som musikterapeut. Måske fremgår det tydeligt nok af analysen og af diskussionerne i ovenstående afsnit, men min generelle tilgang til mødet med patienterne, bærer præg af en person-til-person måde at engagere sig på. Det er for mig, som det beskrives af Spinelli (2002) om Leslie Farber, svært at adskille det at være menneske fra det at være terapeut. Der er stadig en professionalisme, som jeg oplever kommer til udtryk i kraft af min måde at facilitere sessionerne på. Dette med overblik, anerkendelse, respekt, rummelighed, empati og ikke mindst musikalske kompetencer men også med en personlig følsomhed, hvor personlige meninger ind imellem finder vej ind i samtalen. Jeg forstår behovet for at holde en professionel distance i en terapeutisk

relation og ikke blive alt for personlig. Det er nødvendigt for at bevare det ulige magtforhold i form af kompetencer og viden, der er nødvendigt i en behandlingskontekst. Men jeg synes ikke, at det nødvendigvis er en enten/eller situation. En udpræget distance i måden at forholde sig til relationen kan i mine øjne være lige så uhensigtsmæssig som den modpol, der ses i Leslie Farbers radikale og ukritiske måde at være personlig på. En vis nærhed er dog efter min mening vigtig, for at patienten oplever den tryghed, der er nødvendig i opbygningen af relationen. Jeg tror på, at det er muligt at være til stede som person og i et begrænset omfang dele personlige meninger, holdninger og erfaringer, hvis det føles passende i situationen. Jeg ser det som en vurderingssag fra terapeutens side, på lige fod med de mange andre vurderinger vi foretager, når vi leder en session.

5.1.4 Diskussion af analysefund og forskning

Af pladsmæssige årsager bringes her en kort oversigt over, hvordan analysefund i denne undersøgelse placerer sig i forhold til relevante forskningsundersøgelser.

O'Callaghans (1996) undersøgelse fremhæver 8 temaer, som sangene i hendes undersøgelse kan placeres under. Disse er: *Beskeder* (87%), *selvrefleksion* (66%), *komplimenter* (50%), *minder* (45%), *reflektioner om betydningsfulde andre* (31%), *udtryk for modgang* (25%), *billeddannelse* (17%) og *bøn* (11%) (O'Callaghan, 1996). Der er nogle overlap mellem temaerne her og de temaer, der ses i S' sang. S' sang kan placeres under *billeddannelse* (O'Callaghan nævner også *naturbilleder* som en kategori tilhørende dette tema) og *minder*. Man kan argumentere for, at der i S' sang også er tale om *reflektioner om betydningsfulde andre*, idet billeddannelsen tager udgangspunkt i hendes bedstefars gård. Men hverken samtalerne i vores sessioner eller sangteksten drejer sig om bedstefaren som person, hvorfor placeringen under temaet *minder* føles mere naturlig. Det er ligeledes værd at bemærke, at flere af de oftest gentagende temaer O'Callaghan (1996) finder, *ikke* er til stede i S' sang. 87% af sangene i O'Callaghans (1996) undersøgelse indeholder *beskeder* til de efterladte. Baker (2015) beskriver ligeledes, hvordan sangskrivning med palliative patienter giver mulighed for at dedikere sangen til en efterladt. Men dette er ikke et tema, der optræder i S' sang. Hun har fokus på at skrive en sang om det, hun finder meningsfuldt. Sangskrivning giver ifølge O'Callaghan (1996) pallierede patienter mulighed for kreativt at udtrykke betydningsfulde temaer fra deres liv. Det virker for mig som om, det er *den* mulighed, S benytter sig af.

O'Brien et al. (2015) beskriver, hvordan patienterne oplever en stærk følelse af tilfredshed, stolthed og glæde over sangskrivningsprocessen. Disse følelser kan jeg med rimelig overbevisning også påføre S angående vores sangskrivningsproces, blandt andet når hun taler om den hjertevarme hun føler, omkring det vi har skrevet.

5.2 Diskussion af metode

En undersøgelse som denne indebærer et væld af beslutninger undervejs, hvorfor metodologiske refleksioner er nødvendige for læsers forståelse af de valg, der er truffet. Refleksionerne og diskussionerne i dette afsnit er ligeledes rettet mod at belyse den subjektivitet, der især gør sig gældende i et kvalitativt studie som dette.

5.2.1 Transskription, kodninger og dataudvælgelse

På et helt lavpraktisk niveau havde jeg udfordringer med at transskribere lydoptagelsen. Der er tale om en meget svag patient, der taler lavt og utydeligt og måske ind imellem er i en form for delirium. Jeg er altså nødt til at træffe mange beslutninger i transskriptionsfasen. Hvis jeg er i tvivl, har jeg noteret "???" i transskriptionen. Andre gange føler jeg mig 90% sikker på, hvad der bliver sagt, og hvis det giver mening i sammenhængen, har jeg taget en beslutning om at skrive det, jeg har følt mig tilpas overbevist om. Det har pga. omstændighederne ikke været muligt at lave et member-check. Spørgsmålet er, om der er situationer, hvor jeg har hørt og transskriberet noget, jeg gerne *ville* høre? I nogle tilfælde har jeg bedt en anden person om at lytte til de steder, hvor jeg har tvivlet. En vigtig pointe at nævne er, at jeg ikke havde et fokus for undersøgelsen, da jeg lavede den indledende transskription og derfor ikke vidste, *hvad* jeg ledte efter. Det er derfor svært at have en ide om, hvad jeg gerne *ville* høre, da fokus stadig var meget åbent.

Nogle af de oplevelser S forsøger at beskrive, tror jeg, hun har haft, mens jeg har spillet og improviseret under de omtalte musikrejser. Det er kropslige fornemmelser og billeddannelser, som vi måske/måske ikke har talt eksplicit om. Det kan derfor til tider virke meget usammenhængende, når jeg sidder og transskriberer det og måske endnu mere usammenhængende for læseren, der ikke var til stede i sessionen.

Kodningen af transskriptionen samt udvælgelsen og inddelingen af de fem sekvenser er en proces, hvor subjektiviteten har spillet en stor rolle. Jeg vælger bl.a. at kode steder, hvor jeg selv er "*rørt/påvirket*". Det kan måske være svært for læser at høre det samme, som jeg hører. De objektive beskrivelser af sessionerne skal redegøre for, hvad det er, jeg hører på lydoptagelsen og hvorfor det er kodet, som det er, men jeg er unægteligt påvirket af min hukommelse, og hvordan jeg husker følelserne og oplevelsen af at være i sessionen, når jeg koder. De subjektive beskrivelser har til formål at sætte læser ind i disse aspekter, men det er ikke muligt for mig at beskrive *alt*, der er foregået i min krop og i mit hoved, og der vil med garanti være en masse information, der går tabt, når der er tale om så righoldige data, som det er tilfældet i undersøgelsen her.

Inddelingen i netop fem sekvenser er ligeledes ret subjektivt baseret. Den er baseret på overlap af kodninger, men det kan være svært at definere, præcist hvornår S starter med at tale om noget eksistentielt, og hvornår det stopper med at være til stede. På samme måde er det utroligt svært at definere, hvornår jeg starter/stopper med at være rørt/påvirket. I stedet for at udvælge enkelte sætninger, hvor jeg er rørt/påvirket, udvælges en række af sætninger - eller en lille tidsramme -

hvor det er min fornemmelse, at jeg er rørt/påvirket af situationen. De fundne overlap er derfor større eller mindre baseret på mine valg af længde for disse tidsrammer. En anden person havde højst sandsynligt identificeret andre tidsrammer og derved defineret flere eller færre overlap. Jeg er dog overbevist om, at de vigtigste sekvenser, ift. S' eksistentielle udtalelser og de steder, hvor jeg er rørt/påvirket, er indbefattet af de relativt brede tidsrammer, jeg har valgt at sætte. Dette gælder især de sidste fem minutter af sessionen, hvor der er meget aktivitet i farvekodningen (se evt. figur 4).

5.2.2 Sessionsbeskrivelser

De subjektive beskrivelser gjort i analysen af de fem sekvenser og i analysen af sangen er, som beskrevet i afsnit 3.3.1 og afsnit 3.3.2, baseret på min hukommelse og de følelser, overvejelser og intentioner, jeg husker at have haft i sessionen, samt de følelser og overvejelser der dukker op, når jeg lytter til optagelsen. Følelserne og overvejelserne der dukker op, når jeg lytter til lydoptagelsen, vil højst sandsynligt være farvet af meget mere end det, der rent faktisk skete i sessionen. Jeg sidder ikke længere midt i sessionen i et intenst forløb men i et helt andet land, et halvt år efter forløbet er afsluttet, med et helt andet perspektiv for øje – en opgave der skal skrives. Disse omstændigheder vil unægteligt påvirke min måde at beskrive sessionerne på i en eller anden form. Derudover er der risikoen for, at jeg husker forkert, når jeg beskriver ud fra min hukommelse. Jeg har ind imellem fundet hjælp i mine sessionsnoter nedskrevet umiddelbart efter hver session ift. at forstå rammen for sessionen, og hvor vi var henne i forløbet.

5.2.3 Diskussion af anvendt litteratur og slutningsmetode

Indledningsvist vil jeg henlede opmærksomheden på de adskillige sekundære kilder, der optræder i teori-afsnittet. Dette skyldes helt lavpraktisk, at det i nedlukningsperioden har været svært at få fat i bøger, der kun eksisterer som fysisk materiale. Dette er ikke optimalt, da jeg må sætte min lid til de benyttede forfatters fortolkning af de primære kilder.

Litteraturen anvendt til at beskrive musikterapeutisk sangskrivning er allerede diskuteret i afsnit 5.1.1, men jeg vil gerne bruge lidt plads på at diskutere litteraturen om eksistentialistisk terapi anvendt i denne undersøgelse. Det er gået op for mig efter at have læst om eksistentialistisk terapi, at min måde at arbejde på samt mit generelle menneskesyn ligger tæt op ad værdierne, der er i centrum her. Jeg har derfor overvejet, om der kan være problemer eller udfordringer i at benytte litteratur, der ligger så tæt op ad den måde, jeg gerne selv arbejder terapeutisk på. Er der risiko for, at jeg er for biased eller ukritisk over for den eksistentialistiske terapier teorier, fordi jeg er enig i det meste af, hvad de skriver, og fordi jeg selv knytter an til omtrent samme menneske- og behandlingssyn? Jeg har søgt at arbejde så systematisk og skeptisk som muligt igennem alle undersøgelsens faser for netop at mindske risikoen for bias. Jeg har yderligere forsøgt at tydeliggøre, hvornår i udarbejdelsen jeg har læst om de eksistentialistiske teorier for at give læseren et indblik i processen. Med dette in mente lægger jeg ikke nogen særlig betydning i,

hvorvidt jeg er enig i teorierne eller ej. Undersøgelsen er rettet imod at beskrive og forstå musikterapeutisk sangskrivning ud fra en eksistentielistisk terapeutisk tilgang, hvilket bør være muligt – enighed i teorier eller ej – så længe der arbejdes systematisk og skeptisk med en vedvarende transparens i forhold til undersøgelsens faser.

I forlængelse af ovenstående giver det mening at reflektere over slutningsmetoden i undersøgelsen. Som beskrevet i afsnit 3.1 er der primært tale om en induktiv tilgang med elementer af en abduktiv slutningsmetode. Her refereres til, at jeg tidligt i forløbet læste om eksistentiel terapi, hvilket angiveligt havde indflydelse på, hvordan analysen udformede sig. Jeg startede med at kode transskriptionen umiddelbart og intuitivt uden at have begreberne fra den eksistentielistiske terapi for øje. Efter jeg læste om eksistensterapien fik jeg øje på andre elementer i analysen, som jeg ikke havde ord for at beskrive tidligere. Syntesen var udarbejdet, men min nyerhvervede forståelse førte til tilføjelsen af to nye begreber i syntesen. Helt specifikt er der tale om *embodiment* og *engagement*.

5.2.4 Valg af analysefokus

Valget af fokus i de objektive og subjektive beskrivelser af de fem sessioner medfører, som beskrevet i afsnit 3.3.1, en masse fravalg. Jeg vælger at beskrive dynamikken i stemmeføringen i form af toneleje, tempo, pauser, accentuering og volumen. Der er et hav af andre parametre, jeg kunne have valgt at beskrive og analysere som eksempelvis hvilken tone der høres, når pitch'en går op/ned, om der er øjenkontakt, hvilken accent der tales med eller hvordan vejret er. En beskrivelse og analyse af andre parametre havde fortalt en anden historie. Jeg vælger de parametre, jeg gør, fordi disse kan beskrive de udsving, jeg hører, og som jeg tillægger den betydning, jeg gør. Det er derfor, efter min mening, de mest hensigtsmæssige parametre at beskrive ift. at undersøge det, jeg spørger om.

Analysen af sangen i afsnit 4.5 indebærer ligeledes nogle valg og fravalg. Jeg kunne have valgt at analysere melodien og ikke bare akkorderne (trin og funktionsharmonikken). Det fokus, jeg vælger, giver mulighed for at beskrive tanker og intentioner bag valg af akkorder. En analyse af melodien ville blive en analyse af noget mere intuitivt. For hvor meget når man at tænke over, den melodi man laver i nuet? Valget af akkorderne er trods alt mere overvejede og kalkulerede end mine forslag til melodi, som er mere intuitive. Det ville give mere mening med en sådan analyse, hvis undersøgelsen havde fokus på at beskrive og forstå mig selv i sangskrivningsprocessen.

Et andet valg/fravalg angående analysefokus handler om lyden på lydoptagelsen. Jeg kunne have valgt at kigge på musikken fra sessionen. Det jeg spiller på guitaren, måden jeg spiller på, afstemmer, omstemmer og matcher, de melodiske forslag i min stemme osv., i stedet for at fokusere på det vi snakker om. Dette havde også været interessant for mig at undersøge, men med det fokus jeg har valgt for undersøgelsen, er de valgte parametre mere relevante.

5.2.5 Validitet

En diskussion af opgavens generelle validitet giver anledning til at reflektere over, hvorvidt jeg lykkes med at arbejde systematisk med en vedvarende kritisk refleksivitet samt skabe transparens omkring udarbejdelsen af undersøgelsen. Ovenstående kapitel bringer en omfattende diskussion af analysens fund og opgavens metodologi, som befordrer den kritiske refleksivitet. Uddybende beskrivelser i afsnit 3.2.2 af dataudvælgelsens proces har forhåbentlig bidraget til den transparens, jeg søger at skabe, ligesom beskrivelse af menneskesyn i afsnit 1.4 samt ærlige, subjektive beskrivelser i analysen muligvis kan bidrage til samme. Der er en risiko for, at jeg kun kigger efter "det gode" eller "det der lykkes" i en undersøgelse, hvor mine egne handlinger og udtalelser analyseres. Her bliver ærligheden i de subjektive beskrivelser vigtig, fordi de viser, at jeg ikke afviger fra at fremhæve elementer, hvor jeg krummer tæer over mig selv, eller hvor jeg gerne ville have handlet anderledes.

Et af fokuspunkterne angående validiteten er, som beskrevet i afsnit 5.2.1, måden hvorpå jeg har kodet mit data. En måde at forholde mig yderligere til den subjektivitet, der ligger i den proces, kunne have været ved at lade en anden person kode materialet også. Dette havde skabt en form for triangulering samt øget undersøgelsens reliabilitet, men pladsen tillod det ikke.

6. Konklusion

I henhold til problemformuleringen præsenteret i afsnit 1.2, har denne undersøgelse til hensigt at undersøge; 1) *Hvordan man kan beskrive og forstå musikterapeutisk sangskrivning med en pallieret kvinde med metastatisk brystkræft ud fra en eksistentielistisk terapeutisk tilgang*, og 2) *Hvordan man kan beskrive og forstå den terapeutiske relation i forhold til musikterapeutisk sangskrivning?* Igennem en tematisk kodning og analyse ud fra principperne beskrevet af Kvale & Brinkmann (2015) identificeres adskillige fund i form af eksistentielistiske temaer og relationelle aspekter. Disse fund fortolkes og diskuteres med udgangspunkt i den eksistentielistiske terapiteorier, ligesom litteratur om musikterapeutisk sangskrivning og den terapeutiske relation samt relevant forskning inddrages i analysen og den efterfølgende diskussion.

Af de eksistentielistiske temaer der kommer til syne under sangskrivningsprocessen, er hovedpunkterne *mening*, *sammenhæng*, *indsigt* og *afklaring*. *Mening* refererer til, hvordan sangskrivningsprocessen hjælper S til at finde *mening* i sit liv og det, hun bruger sin tid på igennem identificering og dyrkelse af hendes værdier. Oplevelsen af *sammenhæng* foregår både på et lavpraktisk plan, hvor der skabes *mening* og *sammenhæng* mellem tanker og indre billeder og udtrykket i sangen men også på et spirituelt eller metafysisk plan, hvor S ser en sammenhæng i et større perspektiv. *Indsigt* og *afklaring* handler om, hvordan sangskrivningsprocessen giver anledning til fordybelse, forståelse og erkendelse hos S, og hvordan den hjælper hende til at forholde sig til sin forestående død på en balanceret måde, hvor angsten delvist erstattes af en følelse af at *finde fred*. En af grundtankerne i den eksistentielistiske terapiteorier, som pointeres fint i dette analysefund, er vigtigheden af, at vi lærer at forholde os til de svære ting i livet for bedre at kunne opnå og leve et mere balanceret liv.

Når relationen skal beskrives og forstås i forhold til musikterapeutisk sangskrivning, er det begreber som *respekt*, *engagement*, *fælles proces* og *karavanefører*, der er fremtrædende i analysen. *Respekt* er et nøgleord i analysen, der omfavner begreber som anerkendelse, forsigtighed, engagement, forståelse, omsorg, bekræftelse, empati osv. Min *respekt* og *engagement* som musikterapeut i dette forløb diskuteres og sammenstilles med litteraturens holdninger til samme. Konklusionen er, at jeg ser en nødvendighed for en vis nærhed i relationen, hvor der ind imellem er plads til terapeutens personlige holdninger, hvis det vurderes passende og relevant. Dette står i nær relation til de sidste fremhævede analysefund - *fælles proces* og *karavanefører*. Sidstnævnte refererer netop til den del af sangskrivningsprocessen, hvor jeg som musikterapeut byder ind med personlige meninger dog med S' interesse for øje. De sociale værdier i samarbejdet og følelsen af fællesskab fremhæves med analysefundet *fælles proces*. Undersøgelsen belyser ligeledes musikterapeutisk sangskrivning som metode, og særligt bliver *fleksibilitet* fremhævet som et nøgleord angående brugen af forudbestemte strukturer afhængigt af patientens varierende kendskab til og erfaring med sangskrivning.

På baggrund af denne undersøgelse anses musikterapeutisk sangskrivning som værende et særdeles *meningsfuldt* redskab i arbejdet med en pallieret patient. At fordybe sig i noget der har

værdi, genopleve steder, følelser og minder samt finde et udtryk for dette i musik og tekst er blot nogle af de muligheder, der ligger i dette redskab. Hertil lægges de sociale værdier og relationelle aspekter, som sangskrivningsprocessen ligeledes befordrer.

Litteraturliste

- Baker, F. (2015). *Therapeutic Songwriting*. Palgrave.
- Birkler, J. (2005). Fra humanistiske paroler til forståelse i praksis. *Klinisk sygepleje* (4), 42-47.
- Birkler, J. (2011). *Videnskabsteori: en grundbog*. Munksgaard Danmark.
- Bonde, L. O., Pedersen, I. N. & Ridder, H. M. O. (2014). Aalborg-uddannelsens grundlag. I L.O. Bonde (red.), *Musikterapi: Teori, Uddannelse, Praksis, Forskning*, (1. udg., s. 472-477). Klim.
- Bradt, J. & Dileo, C. (2010). Music therapy for end-of-life care (Review). *Cochrane Database of Systematic Reviews*, Issue 1.
- Bradt, J., Dileo, C., Magill, L. & Teague, A. (2016). Music interventions for improving psychological and physical outcomes in cancer patients. *Cochrane Database of Systematic Reviews*, Issue 8.
- Grønager, J. (2003, 2. udg.). *Nøgle til musikken: grundlæggende musikteori*. Systime.
- Hannibal, N., Pedersen, I. N., Bonde, L. O., Bertelsen, L. R., Dammeyer, C. & Lund, H. N. (2012). Manual for procesorienteret musikterapi med personer med BPD. *Musikterapi i psykiatrien Online*, 7(2), 64-81.
- Hougaard, E. (2013). Den terapeutiske alliance. I T. Iversen & N. K. Rosenberg, *Professionel kontakt i samtalebehandling*, (1. udg., s. 33-49). Hans Reitzels Forlag.
- Kvale, S. & Brinkmann, S. (2015, 3. udg.). *Interview. Det kvalitative forskningsinterview som håndværk*. Hans Reitzels Forlag.
- Li, X. -M., Zhou, K. -N., Yan, H., Wang, D. -L. & Zhang, Y. -P. (2012). Effects of music therapy on anxiety of patients with breast cancer after radical mastectomy: a randomized clinical trial. *Journal of Advanced Nursing*, 68(5), 1145–1155.
- Liao, M. N., Chen, P. L., Chen, M. F. & Chen, S. C. (2010). Effect of supportive care on the anxiety of women with suspected breast cancer. *Journal of Advanced Nursing*, 66(1), 49–59.
- Magill, L, Luzzato, P. (2002). Music therapy and art therapy. I A. Berger, R. Portenoy & D. Weissman (red.), *Principles and Practice of Palliative Care and Supportive Oncology*, (2. udg., s. 993-1006). Lippincott, Williams and Wilkins.

O'Brien, E. K., Grocke, D., Szer, J., Westermann, D. & Dileo, C. (2015). Adult cancer patients' experience of guided original songwriting in music therapy during treatment for their disease. *European Journal of Integrative Medicine*, 7(1), 17-17.

O'Callaghan, C. C. (1996). Lyrical Themes in Songs Written by Palliative Care Patients. *Journal of Music Therapy*, 33(2), 74-92.

Petermac.org (2020).

<https://www.petermac.org/about>.

Ridder, H. M. O. & Bonde, L. O. (2014). Musikterapeutisk forskning: Et overblik. I L. O. Bonde (red.), *Musikterapi: Teori, Uddannelse, Praksis, Forskning*, (1. udg., s. 407-425). Klim.

Robson, C. & McCartan, K. (2016, 4. udgave). *Real World Research*. John Wiley & Sons, Inc.

Rolvjord, R., Gold, C. & Stige, B. (2005). Research Rigour and Therapeutic Flexibility: Rationale for a Therapy Manual Developed for a Randomised Controlled Trial. *Nordic Journal of Music Therapy*, 14(1) 15-32.

Ruud, E. (2008). Et humanistisk perspektiv på norsk musikkterapi. *Skriftserie fra Senter for musikk og helse*.

Smeijsters, H. & Aasgaard, T. (2005). Qualitative case study research. I B. L. Wheeler (red.), *Music therapy research*, (2. Udg., s. 440-457). Barcelona Publishers.

Spinelli, E. (2002). The Therapeutic Relationship as Viewed by Existential Psychotherapy: Re-Embracing the World. *Journal of Contemporary Psychotherapy* 32(1), 111-118.

Stake, R. E. (1995). *The Art of Case Study Research*. Sage Publications.

Van Deurzen, E., & Arnold-Baker, C. (2018). *Existential therapy: Distinctive features*. Routledge.