

# **INTUITIV MUSIK OG GRAFISK NOTATION PÅ AALBORG UNIVERSITET.**

## **OM TO MUSIKRELATEREDE FAG PÅ MUSIKTERAPISTUDIET OG DERES TEORETISKE BAGLANDE.**

Denne artikel

- introducerer de to fag - især med det sigte at give erfaringer videre til kolleger på musikterapi-uddannelser, selv om emnerne også kan have relevans i en musikpædagogisk sammenhæng. Den giver glimt fra undervisningen og fra studerendes arbejder, og den beskriver den kliniske relevans.

- beskriver fagenes teoretiske baglande i en kontekst af musikkultur og musikstudier. Den diskuterer endvidere spørgsmål om, hvordan man i en tværfaglig musikterapi-sammenhæng, hvor såvel psykologi som musikvidenskab medvirker, kan nå til en helhedspræget forståelse af hvordan musik og terapi virker sammen.

### **INTUITIV MUSIK - FUNKTION OG RAMMER**

Fagets funktion i studiet er at træne de studerende i fri improvisation i grupper og at lave improvisationsoplæg på basis af musik-analytisk indsigt i improvisationsforløb. Det skal medvirke til at give de studerende en håndværksmæssig basis som improvisationsmusikere og støtte dem i deres fremtidige selvstændige virksomhed som musikterapeuter.

Pædagogisk set foregår kurserne som træningsforløb, der i store træk er lærerstyrede, men med megen hensyntagen til den igangværende proces. Det er vigtigt, at deltagerne i praksis oplever, hvordan opmærksomhed på lyden og spilleprocessen kan give forøget smidighed både for den enkeltes udtryk og for den individuelle såvel som kollektive fantasifuldhed. Det er også vigtigt, at de lærer nogle konkrete begreber at anskue og fastholde disse erfaringer med. I muligt omfang sættes vores arbejde på kurset i relief til improviseret musik fra koncertlivet ved lytning af optagelser m.v. Ved eksamen prøves deltagerne som komponister af improvisationsoplæg.

Kurserne finder sted som 10 timers blokkurser på 1., 3. og 6. semester. Det teoretiske bagland for dette fag omfatter bl.a. musikhistorie, filosofisk musikteori og moderne komposition.<sup>1</sup>

### **INTUITIV MUSIK - TRÆNING**

Træningen kan deles i to hovedområder:

1) improvisationstræning

## *Col Legno-1 1999-1*

2) træning i at komponere improvisationsoplæg.

### Improvisationstræning.

Undervisning i fri improvisation er stillet på spidsen en umulighed, men man kan jo forsøge at fjerne hindringer for friheden og ubehjælpsomheder, vise folk de kan selv og give dem værktøj til fri benyttelse.

Vi arbejder grundlæggende med fri improvisation der ikke har noget "formål" andet end det at være tilstede sammen i lyd og følge, hvor det fører hen. I mit system, som er groet ud af praksis, findes der

- **almene øvelser, også gode til at komme i gang med**
- **gruppedynamiske øvelser**
- **opmærksomhedsøvelser**
- **parameterøvelser.**

Dette fungerer som en palet af muligheder, jeg skifter imellem efter behov. Til igangsætning på AAU bruger jeg for tiden normalt en variant af en øvelse der hedder "Udforske Instrumenter".

(ALM) Udforske instrumenter (nyere version)

Formålet er at den enkelte deltager udforsker en række instrumenter og bliver sat igang med sammenspil.

Deltagerne får en bunden opgave efter formlen "udforsk mindst x instrumenter hver med mindst y spillemåder på z minutter" - fx. mindst 3 instrumenter der hver skal afprøves på mindst 2 helt forskellige instrumenter i løbet af 10 minutter. Dette kan gentages efter diskussion af, hvad der skete, og ekstra instrukser kan tilføjes efter behov.

Arbejdet efter "x y z"-formlen kan forudgås eller erstattes af en fri "studietur" evt. i aftalt tidsrum - igen kan gentages efter behov.

(...)

Øvelsen kan gå over i andre øvelser og i friere improvisationer hvor de nys indhøstede erfaringer bruges.

Det er vigtigt i situationen at tage højde for målgruppen og for processen. Med andre målgrupper - fx. musikere der er vant til at være specialister på ét instrument, eller

unge mennesker der trænger til at udlade energi, kan igangsætningsproceduren være en helt anden!

De studerende på AAU har en selvfølgelig motivation fra deres beslutning om at gennemføre en uddannelse i musikterapi, men graden af tilbageholdenhed i spillet eller det modsatte hos den enkelte kan variere stærkt.

At udforske instrumenter skal ikke blot være igangsættende men også give en konkret forestilling om de mangfoldige muligheder der er for at udtrykke sig og reagere ved at bruge de rette hjælpemidler i rette tid - eller om nødvendigt opfinde spillemåder der netop passer til situationen. Skriftligt materiale med ideer til spillemåder mv. udleveres.

Når den fri improvisation uden regler slippes løs, kan musikken blive fastlåst med mindre tilfredsstillende oplevelser til følge, eller den kan folde sig ud med inspiration til følge. Kursuslederen skal lette processen, provokere og vise muligheder, udmøntet i nye instrukser. Når processen bevæger sig, kan der opstå særdeles engagerede diskussioner fx. om musikkens mulige funktioner mennesker imellem. Vores "normale" forestillinger om musik og hvad den består af dækker ikke rigtig det at have success med så megen frihed!

En **gruppedynamisk øvelse** kan efter igangsætningen tit være nyttig. Denne kategori handler ofte i praksis om individuelt at holde pauser, ganske vist forudsat, at deltagerne er rimelig trygge ved hinanden og tør tage initiativer. "Spare på materialet" tematiserer dette ved at foreskrive at hver kun laver lyd i fx. 3 x 2 sekunder inden for et par minutter. Dette kan føles helt absurd ved starten for den enkelte, men spilleprocessen og lytning af en båndoptagelse viser oftest, at hvad der tabes i frihed til at udtrykke sig i bredden mere end opvejes af gruppens stærkt forøgede modtagelighed og reaktionsevne. En påfølgende friere improvisation kan ændres drastisk ved denne erfaring.

**Opmærksomhedsøvelser** handler om forudsætninger for at spille, idet de beskæftiger sig med følelse, fantasi og sansning. Da musikterapistuderende gennem terapien mm. har rig lejlighed til at arbejde med disse ting, bruger jeg dem sparsomt på AAU. Imidlertid kan fx. "Lytte omgivelser" være nyttig: deltagerne lytter uafbrudt til omgivelsernes baggrunds-lyde. Blot 1 minuts lytning kan give en oplevelse af at åbne høresansen. Hidtil upåagtede lyde plejer at komme frem i opmærksomheden.

**Parameterøvelser** er en vigtig kategori, der også skærper opmærksomheden, men centrerer sig om den konkrete lyd. Lyden har mange dimensioner: styrke, tonehøjde, varighed - og i et kompleksere lydbillede kan man også se på lydbilledets tæthed (yderpunkter: alle spiller samtidig - alle holder pause) og meget mere. Selv i det omfang, traditionelle begreber om harmonik og tematik forlades i den frit improviserede musik, kan vi godt beskrive lyden - det svarer lidt til billedkunstnerens kendskab til farvelære. Improvisationen er ikke bare "etellerandet" med en amorf

## *Col Legno-1 1999-1*

karakter. Dens særlige karakter, hvor kompleks den end er, kan beskrives og opfattes med begreber, hvorved

- man bedre kan huske, hvad der skete
- musikken under spillet kan føles mindre kaotisk
- man hurtigt kan reagere i situationen under spillet
- man kan skelne, hvilke muligheder der endnu ikke er prøvet og således forholde sig mere bevidst til vaner.

Den sidste sætning antyder, at vores intellekt godt kan arbejde sammen med fantasi og følelse i en såvel reflekterende som følende proces - hvilket er en stærk kombination! "Oplevet, det ikke bare er flip, koncentrationen kan følge med" har en studerende sagt. - Fantasien får mere luft under vingerne når den kobles sammen med musikermæssig erfaring. Både for arbejdet med instrumenter og med parametre gælder det dictum, jeg ofte fremfører, at "musikeren er det vigtigste instrument". En god musiker kan få meget ud af selv primitive instrument-forhold, og afgørende er her både det praktiske håndelag og fantasien. Parameterbegreberne skal hjælpe sidstnævnte til at udfolde sig, ved at lette opfattelsen af det konkret klingende. "Opdaget, jeg kunne snakke konkret om musik som jeg ellers opfatter som ret ukonkret", har en studerende sagt.

Parameterøvelserne blev tidligere især praktiseret i en eftertrykkelig "Store parameterøvelse", hvor flere og flere parametre ad gangen skulle varieres samtidig. Så at sige en øvelse i at skelne indholdet af "det sorte mellem stjernerne". Dvs. at øge følsomheden for de uendelige bevægelsesmuligheder i lyden - i dens kollektive bevægelse. En studerende bemærkede ved pausen efter 5 spille-sessioner à 1 minut som blev båndoptaget, lyttet og diskuteret, at "der er sket meget i musik i denne time". Kvantiteten er ikke afgørende!

Efter tilføjelsen af et kursus på 3. semester i 1996 er det blevet muligt at øve enkelte parametre ad gangen og vende tilbage til dem. Dette gøres der en del ud af på 3. semesters kurset, hvor der ikke skal laves runde med improvisationsoplæg. - Det er en gevinst for den mere præcise indlæring af begreberne og gør det muligt at gå mere ind på det enkelte holds behov. De enkelte parametre har hver deres særlige virkemåde. Intensiteten ved stigende tæthed - at flere og flere stemmer "kaster sig over" aktiviteten er fx. anderledes end den "insisteren" der kommer ved at musikken bliver kraftigere. En klangfarve der changerer ud i lysere nuancer vil måske "liste sig ind". Stigende varigheder giver måske endnu et andet indtryk af "vælde og alvor". Osv!

Det er karakteristisk, at humoristiske episoder kan dukke op i musikken. Måske giver det at spille intuitiv musik uden for terapien en særlig mulighed for at lege med udtrykket, når der ikke er et bestemt emne, der arbejdes på - selvom den udforskende proces i musikterapi jo også kan have legende karakter. Noget der særlig kan invitere til humor er stilistiske sammenstød (som kan dyrkes bevidst som en parameterøvelse)

- løsningen på det problem, at "de andre spiller forkert", selv om intet jo er forkert i frit improviseret musik, kan findes i en humoristisk indsigt! "Fedt det osse kan være skægt" - "Ikke før oplevet at være ved at dø af grin" har studerende sagt.

At der arbejdes med bundne øvelser må ikke misforstås, som om der skulle indlæres modeller for hvordan improvisationen skal foregå. Meningen er at udvide horisonten af muligheder, så der ingen tekniske eller fantasi-mæssige hindringer er for at følge udviklingen her og nu, når der spilles frit.

...

I det sidste kursus på 6. semester præsenterer jeg gerne en "Spilleregels-øvelse", som skal forbinde vores erfaringer med at beskrive lyden med den musikterapeutiske praksis at formulere en spilleregul. Et eksempel forespilles, og deltagerne skal formulere mulige nye spilleregler for en tænkt, påfølgende improvisation, som kunne forløse nogle uudnyttede muligheder. Disse spilleregler skal blandt andet være konkrete overskrifter for selve den musik, der spilles eller konkrete roller (fx. "fast puls", "så lange toner som muligt", "som terapeut at forholde mig akkompagnerende med noget konstant" osv.) og således forholde sig indirekte (antydende/projektivt udforskende...) til bestemte psykologiske indhold.

En yderligere aktivitet i det omfang der er tid er at lytte til improviseret musik fra koncertlivet på diverse udgivne indspilninger og diskutere dem. Giver nye oplevelser, sætter vores egen måde at spille på i relief og giver næring til refleksion.

Mere om øvelses-kategorierne og beskrivelser af øvelser i Bergstrøm-Nielsen (1990ffA) og den engelske udgave Bergstrøm-Nielsen (1990ffB).

### Træning i at komponere improvisationsoplæg.

Dette kan både opfattes som en særlig træning i at beskrive og styre lydforløb som kan være til støtte for musikterapeutens strategiske fremfærd og formulering af spilleregler og som en disciplin der i sig selv kan være nyttig i mere pædagogisk prægede sammenhænge. Et yderligere aspekt kan være at den studerende oplever sig selv i komponistens rolle og kan bruge dette i udadvendte sammenhænge.

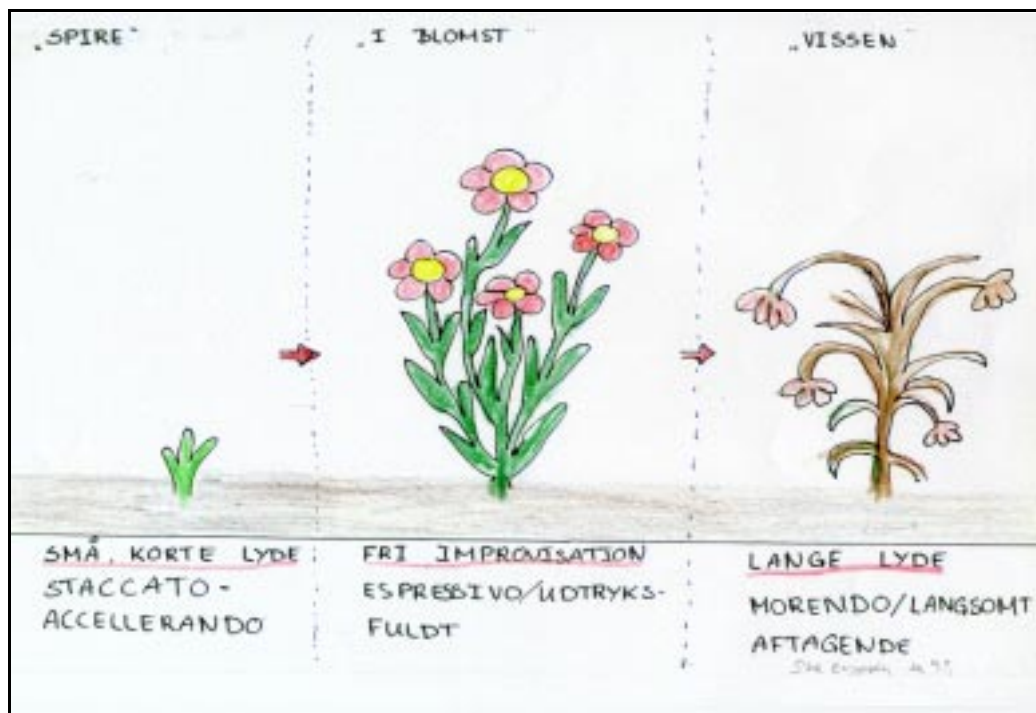
Formen er den enkle, at deltagerne ved det første kursus præsenteres for forskellige eksempler, hvor et eller flere prøves i praksis. Efter at have fået en instruks om at man skal specificere musikalske parametre og sørge for forandringer i stykkets forløb, laver deltagerne egne oplæg som hjemmearbejde til de næste dage. Disse skal kunne realiseres let og på kort tid, 5 minutter eller mindre. Alle oplæg prøves igennem. - En lignende runde tages på 6. semester kort før eksamen.

Her følger 2 eksempler på oplæg lavet til eksamen af studerende der viser, hvordan parameterbegreberne kan bruges til at skabe musikalske strukturer med. Oplæggene

## Col Legno-1 1999-1

spilles uden direktion af en større gruppe, hvis medlemmer løst koordinerer sig i forhold til hinanden. Et princip, jeg har døbt "skovturs-princippet". Jo mere kunstfærdigt man kan forholde sig til denne form for koordination, fx. ved pejlepunkter mm., jo bedre!

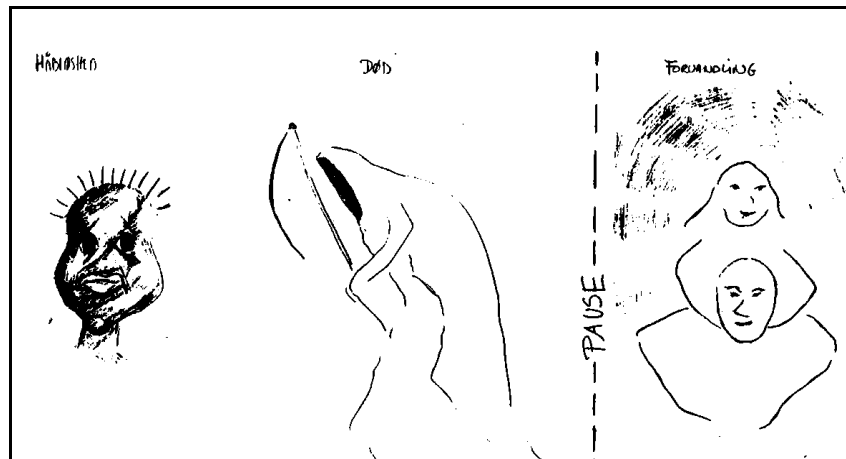
"Spire" - "I blomst" - "Vissen" af Sine Baggesen sætter fokus på lydenes varighed.



Figur 1

Med en enkel og virkningsfuld modstilling af ekstremer i dette parameter struktureres en historie om plantens liv. Det synes at være karakteristisk for mediet musik i forhold til verbale fortællinger, at musikken fungerer godt med et begrænset antal klare faser og at et mylder af detaljer i en fortælling kan være svært at følge med til i musik. En vis formel-agtighed og stilisering er derfor god at tilstræbe. - Selv om de lange lyde vil gøre sin virkning til illustration her, er de dog som musikkens elementer i det hele taget ikke semantisk entydige. Lange toner har fx. i et andet oplæg af Ingrid Irgens-Møller kunnet fremstille det majestætiske og rolige i et hav, som mindre vandløb munder ud i.

Der har dannet sig en vis norm for oplæggene med overskrifter, tegninger og specifikationer delt op i ca. 3 afsnit. De forskellige udtryksformer ser ud til at kunne støtte hinanden på en bekvem måde.



Figur 2

HÅBLØSHED

DØD

FOR-  
VAND-  
LING

<ul style="list-style-type: none"> <li>- atonalt</li> <li>- høje eller dybe toner</li> <li>- hårdt &amp; skingrende i klangen</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- enkelte toner/akkorder spilles i en varighed af 4 pulsslæg og derefter pause i 4 pulsslæg</li> <li>- klangen er mørk og blød</li> </ul>	<p>PAUSE</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>gruppen deles i 2 - finder sammen i en dans:</li> <li>- tonalt spil, lyst i klangen</li> <li>- atonalt spil, mørkt i klangen</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>- hurtig puls</li> <li>pulsen bliver langsommere og går i stå</li> </ul>		<ul style="list-style-type: none"> <li>- finder en ny fælles puls</li> </ul>	

"Håbløshed" - "Død" - "Forvandling" af Henriette G. Errebo viser brug af flere parametre:

- høje/dybe toner
- klang (mange forskellige)
- hurtigt/langsomt tempo
- tonalt/atonalt
- puls/ingen puls.

Tempoets forandring er i traditionel vestlig musik en sjælden ting i større stil, men det bliver her et dramatisk virkemiddel. Tonalt/atonalt samt puls/ingen puls er parametre af ganske særlig strategisk betydning for integrationen af traditionelle og

## *Col Legno-1 1999-1*

mere lyd-mæssige musikformer og er brugt på en original måde. Disse dimensioner, der ofte ellers sætter faste rammer for musikken, ændrer sig her gradvist, igen med dramatisk virkning. Det gælder om at forstå og erfare, at modsætningerne ikke behøver stå stift over for hinanden, men netop kan - danse. - Forløbs-mæssigt er det en raffineret detalje, at pausen, som også sikrer koordination idet gruppen går videre, er tilbøjelig til at føre til en tøvende og forsigtig ny-begyndelse, som netop er i smukkeste overensstemmelse med stykkets historie, hvor denne pause markerer det fuldstændig ukendte.

I disse to arbejder som så ofte i det hele taget oplever jeg en nyskabende og slagkraftig brug af et udvidet univers af musikalsk lyd.

## INTUITIV MUSIK - KLINISK RELEVANS

Man kan godt vænne sig til den frie improvisationsform simpelthen gennem direkte at deltage i gruppe- og enkeltterapi. Men "terapifri" improvisationstræning (en studerendes udtryk) byder på muligheder for at lære genveje, og den giver en musikermæssig selvstændighed, der kan være nyttig eller afgørende i arbejdet på egen hånd på længere sigt.

At kunne se musikken for sig, sætte lyde, strukturer og processer på begreber samtidig med at man er vant til at bruge et bredt instrumentarium og stemmen med behændighed, giver en musikermæssig kompetence, der i situationen viser sig som vågenhed, reaktionsevne, initiativ og autenticitet. "Godt at lave intuitiv musik efter terapi - hvordan bruger jeg min lyd" - "Det her er meget klientorienteret, handler om at gå ind i deres tone" - "Det har været godt at få mere direkte kontakt til udtrykket" er udtalelser, der antyder hvordan musikeren er en vigtig del af terapeuten.

Ser vi på improvisationsoplæggene, som før blev beskrevet, med psykologiske briller, kan vi bemærke at komponisten her bringer deltagerne (og lytteren) bestemte steder hen og igennem en bestemt proces. Det styrende og suggerende står i forgrunden, hvorimod det musikterapeutiske arbejde ofte kan præges af en tålmodig og relativt ubestemt udforskning, idet en fordybelse gradvist finder ind til det væsentlige. Det vil imidlertid i nogle tilfælde være sådan, at det klart oplevede også er det klart og tydeligt formulerede, og i disse øjeblikke vil da musikalske og psykologiske kvaliteter i terapimusikken kunne smelte sammen til en højere enhed. Musikterapeuten kan have brug for at påvirke processen for om muligt at fremme den og for at holde en balance inden for forhåndenværende tidsrammer, og her kan det være væsentligt at kunne tænke i musikalske strukturer - jvf. oven for om "spilleregels-øvelsen".

Denne evne er også nyttig, selvom der ikke formuleres verbale spilleregler i terapien. "Oplevet, det kunne bruges i det pulveriserende liv, at jeg kunne lave musik ud af ingenting", har en studerende ytret om faget.



Med en af mine første klienter, en udviklingshæmmet og autistisk pige, havde jeg selv brug for at udvikle måder at akkompagnere hende på, som ikke dominerede hendes stille nynnen. Samtidig syntes jeg ikke, dette akkompagnement skulle være passivt men også kunne stimulere og provokere hende til at komme ud af den monotoni, som begrænsede hendes personlige udtryk. Mit praktiske svar herpå kunne indebære skiftende tempi, lyde der forandrede sig og en varieret brug af pauser - altsammen inden for et stille dynamikområde som dog lejlighedsvist kunne gøre mere kraftige undtagelser. Her syntes jeg, min erfaring som musiker med improviseret musik (som jeg havde før jeg begyndte på musikterapien...) kom mig meget til gode. Jeg så akkompagnementet for mig som en flerstemmig størrelse (som i Stockhausens "plus-minus"-notation) og kunne motivere mig selv til at blive tålmodigt ved idet jeg så det som en udfordring at opfinde nye og relevante måder at akkompagnere på.

En praktiserende musikterapeut får "sin sag for" i op til adskillige timer en del af ugens dage. For at undgå stivnen i rutine eller udbrændthed må vi udvikle os stadigt som musikere. At kunne reflektere over musikken og gøre noget for selv at komme videre kan her være velgørende.

Endelig kan de begrebsmæssige færdigheder naturligvis også være nyttige for den der skal forske og beskrive musikterapi i foredrag og artikler for andre.

## GRAFISK NOTATION - FUNKTION OG RAMMER

Fagets funktion i studiet er at træne de studerende i at beskrive improvisationer med dertil egnede symboler og tegninger. Omfanget rækker fra korte skitser til længere analyserende fremstillinger. Terapi-musikken kan derved fastholdes i hukommelsen og for nærmere analyse. Faget tjener således musikterapeutens beskrivelse af og refleksion over sit konkrete arbejde.

Pædagogisk set foregår kurserne som træningsforløb, der i sin form er ret lærerstyret, dog indrettet efter holdets behov. Den enkelte deltager udvikler frit sit eget tegn- og billedsprog. Der arbejdes løbende med både enklere skitser og med forskellige øvelser, der gradvist bygger op til at lave en udbygget notation.

En sådan stilles der opgave i ved skriftlig eksamen.

Kurserne finder sted som 12 timers blokkurser på 2. og 5. semester.

Det teoretiske bagland for dette fag omfatter bl.a. moderne komposition med nye former for notation og dens udløbere i lyttepartiturer, samt musikalsk analyse.

## *Col Legno-1 1999-1*

Endvidere psykodynamisk terapeuteori, specielt modellen med de 3 planer fra gestaltterapien.

### GRAFISK NOTATION - TRÆNING

Øvelserne her kan grupperes i:

- **indledende øvelser**
- **skitseagtige notationer**
- **special-øvelser**
- **lave udbyggede notationer.**
- **øvelsen med de 3 kolonner**

**Indledende øvelser** omfatter automatskrift og tegn-brainstorm. Automatskriften er en bevægelses-improvisation på papiret med en blyant eller lign. med lukkede øjne, evt. med et givent tema. Se fig. 3 - var temaet "ophidselse" eller "velbehag" ?<sup>2</sup>



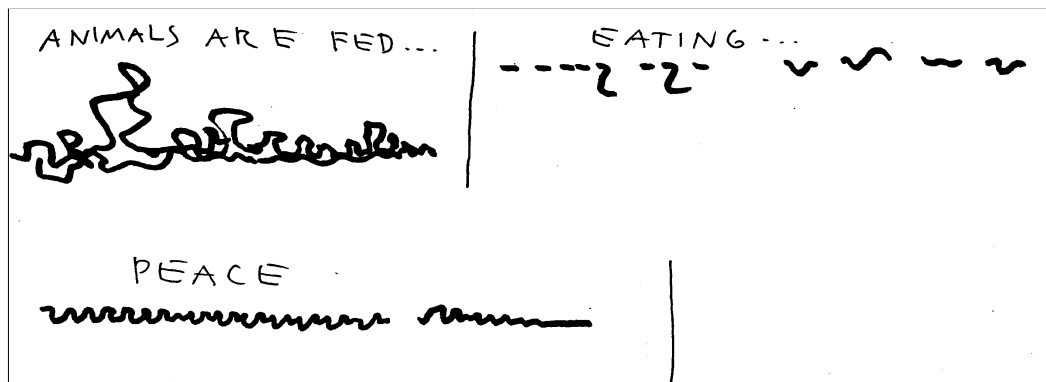
**Figur 3**

Øvelsen har til nu altid vist, at sådanne klart forskellige følelser afbildes, så man tydeligt ser hvad der er hvad. En linje der bevæger sig udtrykker sig med elementære, arketyperiske kvaliteter. B.la. derfor kan de grafiske notationer formidle en opfattelse af musikken uden at der anvendes standardiserede tegn.

**Tegn-brainstorm** er en brainstorm i alle slags visuelle symboler - en nedskrivning af hvad man kan komme i tanker om af piktogrammer, symboler fra landkort, etc. etc. Læseren opfordres til selv at forestille sig en sådan!

13. april 1999

En overgang til at lave **skitseagtige notationer** kan det være at fortsætte automatskriften mens der høres musik. Instruktionen kan være "tegn en linje og lad den bevæge sig som den får lyst til, mens du hører musikken". Resultatet kan fx. være som i fig. 4.



Figur 4

Denne notation over et uddrag på 1 minut og 25 sekunder med en saxofonsolo ved Lauri Nykopp hører til de simple og skitseagtige, men antyder allerede det, en udbygget notation bør indeholde. Såsom klart forskellige "kruseduller" der svarer til bestemte forskellige lyde og afsnit der skifter når afsnit i musikken skifter.

Arbejdet med skitseagtige notationer fortsætter gennem begge kurser, med eksempler af stigende sværhedsgrad og mer og mer efter "fjern-huske"-princippet, idet der først noteres efter lytningen, sommetider længe efter. Dette svarer jo til virkelighedens vilkår.

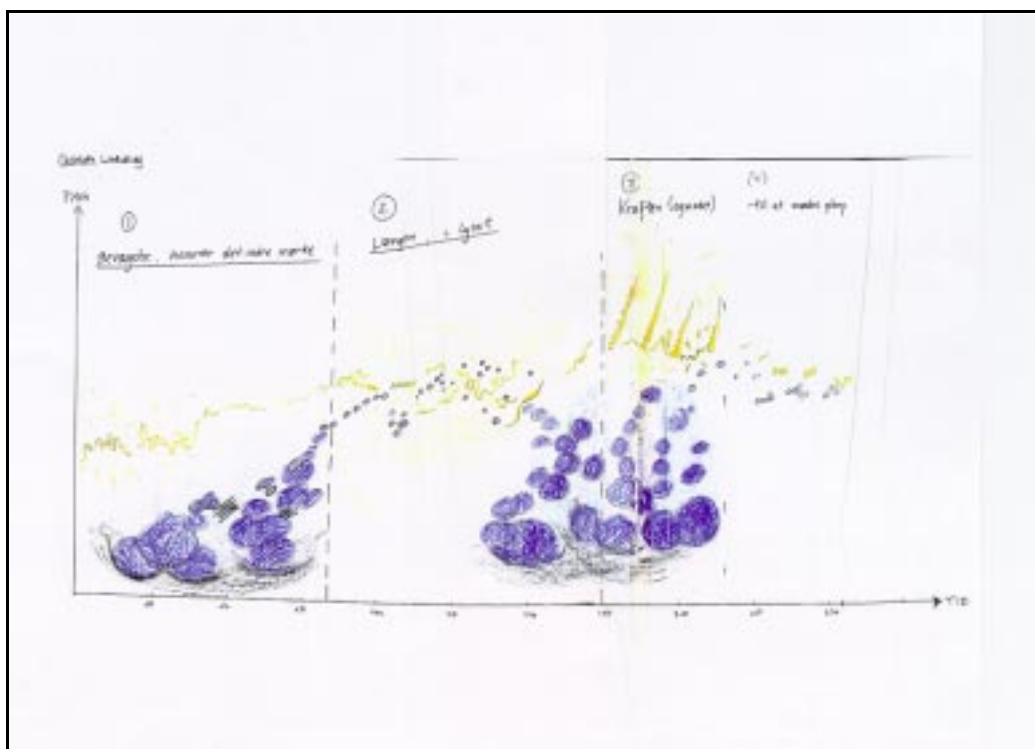
En udbygget notation skabes idet der bevidst bygges ud og udbedres i bestemte dimensioner, som **special-øvelserne** tager fat på. Disse kan dreje sig om at opfinde enkle, gentagelige, evt. endda foranderlige **signaturer** for bestemte lyde - her har tegn-brainstormen tjent som en forøvelse. Om at analysere og skære igennem med **inddeling i et antal afsnit** og karakterisere disse afsnit. Om det præcise forhold til vandret tidsakse og lodrette akser, der almindeligvis handler om tonehøjde (men ikke nødvendigvis).

De intensive øvelser i timerne med opgaveløsning og kritik-runder veksler med et friere studium af diverse notationer mv. på papir og video.

### *Col Legno-1 1999-1*

De **udbyggede notationer** kendetegnes ved at have en signaturforklaring og en tidsakse og ved at stræbe mod en rimelig dækning af både helhed og detaljer. Ofte forholder de sig til en standardmodel, ca. 3 afsnit med overskrifter.

I fig. 5 af Charlotte Lindvang kan notationen umiddelbart vise en vekslen mellem "tungere" og "lysere" afsnit med en kulmination henimod slutningen. Signaturforklaringen viser desuden en god opdeling af de musikalske elementer baseret på en analyse af den givne musik. Denne notation blev lavet ved eksamen 1995 og dækker et tidsrum på små 3 minutter, det normale for en eksamensopgave. - Overskrifterne lyder: "Bevægelse henover det indre mørke" - "Længslen, i lyset" - "Kraften (og modet) - "Til at mødes påny".



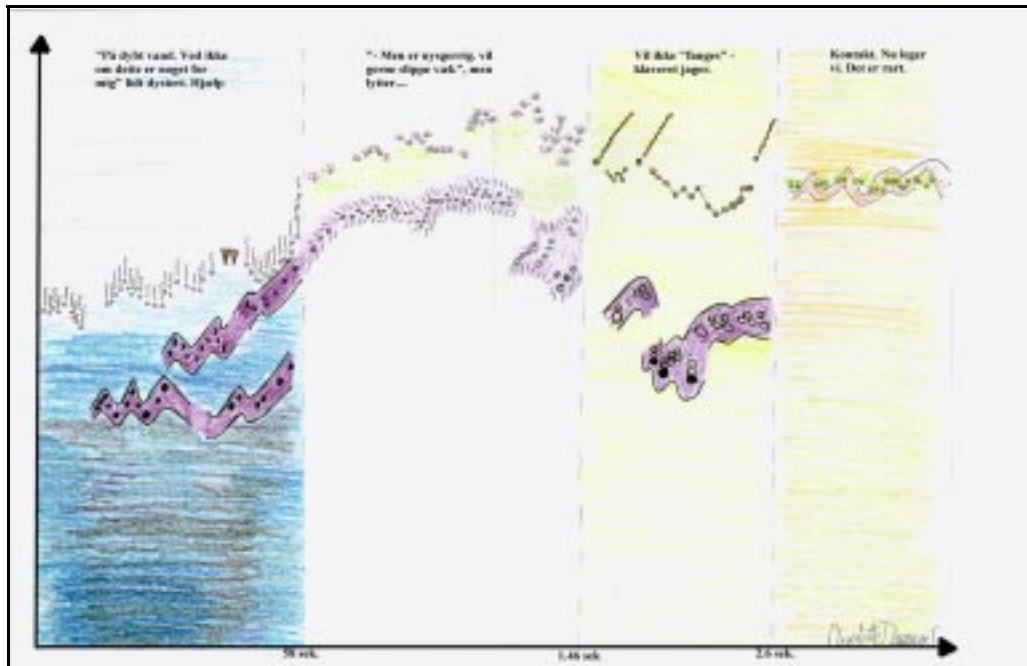
**Figur 5a**



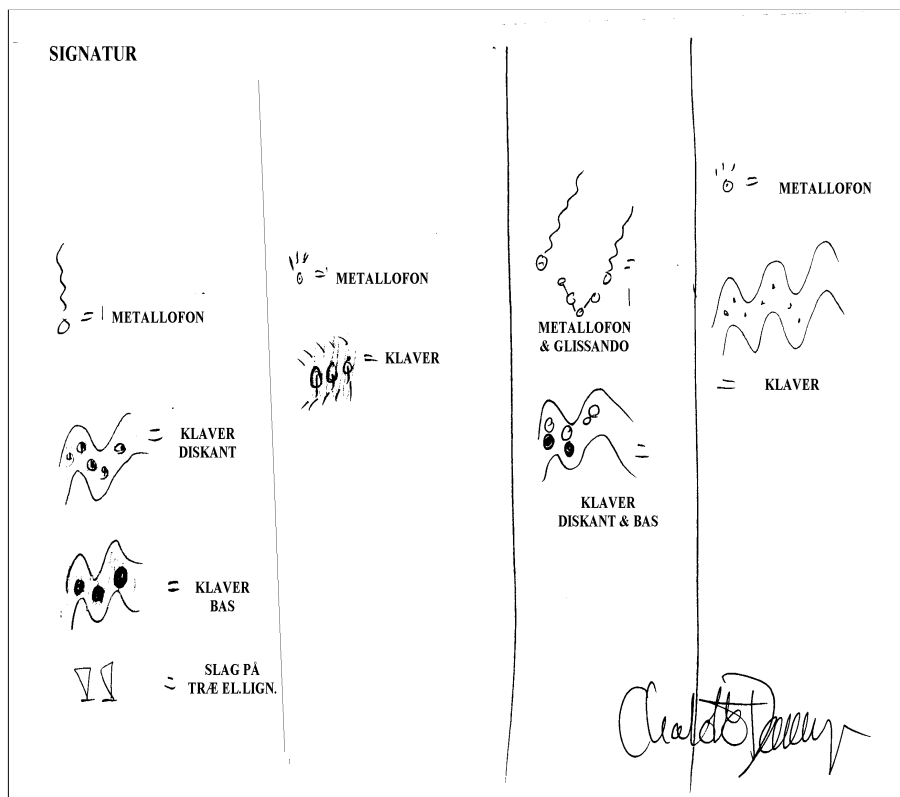
Figur 5b

Fig. 6 af Charlotte Dammeyer viser en notation fra samme eksamen over den samme musik. Overskrifterne lyder: "På dybt vand. Ved ikke om dette er noget for mig" Lidt dystert. Hjælp" - "Men er nysgerrig. Vil gerne slippe væk, men lytter.." - "Vil ikke "fanges" - klaveret jager" - "Kontakt. Nu leger vi. Det er rart"

Col Legno-1 1999-1



Figur 6a



Figur 6b

Signaturerne er individuelt forskelligt udformet i de to eksempler. Metallofonens begyndelse er fx. afbildet i det første ved en linje med stiliserede "kruseduller", i det andet ved enkeltvise signaturer. Mens linjen i det første tilfælde samtidig med stiliseringen har en vis spontan udtryksfuld karakter, har vi i det andet tilfælde en enkel, gentagelig signatur for enkeltvise toner. Denne signatur er ganske vist heller ikke udelukkende skematisk, men viser ved de lodrette bølgestreger på en suggestiv måde at tonerne klinger efter. I den første notation bibeholdes linje-afbildningen af metallofonen med én undtagelse, i den anden skiftes signatur for hvert afsnit.

Der er også ligheder mellem dem - i begge kan den samme generelle bevægelse i registrene følges: metallofon og klaver foretager en fælles bevægelse op i et højt register - klaveret foretager en bevægelse nedefter og tilbage - slutning med hvor der skiftes mellem dybe og høje registre følges. I begge er en gruppe glissandi før slutningen markerede.

Hvis man hører optagelsen mens man læser notationerne viser det sig at det de kan give er konturer - ikke hver eneste tone er aftegnet for sig. Men notationen skal jo heller ikke bruges til at spille efter.

Tolkningen tydeliggør. Idet forløbet omskrives som en fortløbende historie, fattes en mængde detaljer sammen i helheder og kan overskues og sættes i forhold til hinanden. Med andre ord, der formuleres helheder på et semantisk niveau.<sup>3</sup>

Sammenligner vi de to tolkninger ud fra overskrifterne kan vi se, at de er enige om at beskrive noget dystert og tungt i begyndelsen og en tæt kontakt mellem de to spillende i slutningen. En klar forskel er derimod, at den første tolkning ser glissando-udbruddene hos klienten som udtryk for kraft og mod, mens den sidste ser udbruddene som udtryk for aktiv modstand mod at blive fanget af terapeuten.

Trods forskelligheden er begge tolkninger egnede som oplæg til en diskussion med eller om klienten. Der er tale om frit opfundne historier, som ikke har med diagnose at gøre, men som er oplæg til en videre dialog. Der er underforstået "jeg forestiller mig, at...". De kan udvikles videre ved hjælp af en procedure, der sikrer at tolkningen forholder sig detaljeret til musikken og underkastes en kritisk selvrefleksion. Herved kan man nærme sig en mere eksakt beskrivelse i psykodynamiske termer af hvad det er der arbejdes med, stadigvæk som en formodning. I dette tilfælde kunne et bud fx. være "en sky person arbejder med at have tæt kontakt til terapeuten". Eller "klienten arbejder med terapeutens støtte med at få kontakt til noget følelsesfuldt inden i sig selv". Den sidste tolkning er tættest på virkeligheden. Forskellen mellem dem viser, at det for tolkeren meget vel kan være uvist, om den personlighed der giver sig til kende i musikken er den normale og sædvanlige eller om der i det givne udsnit af terapien tværtimod arbejdes med andre sider af personen.

Tolknings-aspektet bliver særligt trænet i "**Øvelsen med de 3 kolonner**", som giver et tilknytningspunkt til terapi-teorien. I denne øvelse tolkes musikken på flere planer med analytiske begreber fra gestaltterapien om sansning, forestilling og følelse.

### *Col Legno-1 1999-1*

Modellen med de 3 planer fra gestaltterapien gør det muligt at formulere en kritisk reflekteret, personlig opfattelse af musikkens indhold som basis for en beskrivelse, der også skal være deskriptiv.

Den oplevede virkelighed deles op i planer: yder-, mellem- og inderplan. Yderplanet indeholder sansninger af omverdenen. Mellempplanet indeholder forestillinger - herunder fantasier og tanker. Inderplanet indeholder følelser. Den direkte kontakt til virkeligheden sker gennem yderplanet (den ydre virkelighed) og inderplanet (den indre virkelighed). Denne kontakt finder altid sted i nu-et, som stadig skifter. Derimod er mellempplanets forestillinger, tanker, fantasier "modeller af virkeligheden inde i hovedet". En almindelig ensidighed hos mange mennesker er at bruge hovedet og mellempplanet for meget og de andre for lidt.

Øvelsen skal give indblik i, hvordan vi beskriver ud fra den personlige indlevelse, vi er i stand til at tilvejebringe, og den skal specielt vise, hvordan netop vores udformning af tilsyneladende rent deskriptive begreber kan have baggrund i en **subjektiv forudindtagethed** hos terapeuten. Denne kan bestå i, at terapeuten kommer til at overføre sin særlige musikopfattelse med dens forventninger til klienten, hvis forestillinger om musik let kan være ganske anderledes<sup>4</sup>.

Deltagerne afsætter 3 kolonner på et stykke papir og beskriver forløbet med en vis, rimelig dækning i hver kolonne. Under "yderplan" beskrives konkret og så deskriptivt som muligt ('fløjten spiller korte toner i højt register'), under "mellempplan" må derimod gerne forestillinger og fantasier antydes ('fugl hopper forsigtigt omkring'), og "inderplan" skal angive personlige tilstande og følelser hos den lyttende ('jeg får en let trykkende fornemmelse').

At der skrives noget i alle 3 kolonner sikrer, at vi både har været i kontakt med den musik, vi hører og med os selv. Både de enkelte kolonner og forholdet mellem kolonnerne kan udforskes på mange måder. Fx. kan mellempplanets beskrivelser sammenholdes med inderplanets for at se, hvor dybden i ens personlige oplevelse egentlig ligger. Mellempplanets beskrivelse kan gennemgås med henblik på at blive grafisk illustreret - hvor mange afsnit, hvordan er de forskellige. Yderplanets beskrivelse kan gennemgås med henblik på, hvordan lyden bedst kan beskrives, hvilke signaturer etc.

Den subjektive forudindtagethed kan undersøges ved først at formulere egne, generelle begreber om musik ('min musikdefinition') og derefter kritisk sammenholde dem med ens egne, konkrete beskrivelser der er blevet lavet på yderplanet. Hvordan er mine beskrivende begreber karakteristiske for min måde at opfatte musik på? En bevidsthed herom kan give en fornemmelse af egne grænser som tolker og derved mere realisme i tolkningen.

Flere kommentarer til den gestaltterapeutiske model i afsnittet om teoretiske baglande.



En nøjere beskrivelse af øvelser og metode findes i Bergstrøm-Nielsen (1992ffA) og den engelske udgave Bergstrøm-Nielsen (1992ffB). Se tillige Bergstrøm-Nielsen (1993).

## GRAFISK NOTATION - KLINISK RELEVANS

Skitseagtige notationer kan hjælpe musikterapeuten i hverdagen til at huske flere detaljer længere. Det kan fx. have speciel relevans, hvis noget vigtigt kræver særlig opmærksomhed eller hvis en optagelse er af ældre dato. Det kan også blot være til almindelig genopfriskning af hvad der skete for nylig. Og hvor længere gennemspilninger af kassette- og videobånd ikke er tidsmæssigt mulige, kan man hermed "skyde genvej".

Hvis en eller flere sessioner skal studeres særligt i dybden, kan man lave en mere udbygget notation. Det tvinger til at gøre sig klart hvordan man opfatter musikken og til at gå i detaljer og måske komme til at se dem i nyt lys. Til muligheden for at se om bag den subjektive forudindtagethed kan føjes, at mens en optagelse foregår i realtid kan øjet overskue sammenhænge i sit eget tempo, hvad der kan få nye strukturelle sammenhænge til at træde frem.

Både større og mindre notationer kan være nyttige til formidling af musikterapeutens arbejde, såvel til supervisions- og behandlingsmøder og til foredrag og artikler. Billeder er opmærksomhedsvækkende og kan hurtigt formidle et indtryk af sammenhænge.

Endelig, så kan beskæftigelsen med det visuelle stimulere til eksperimenter med at inddrage billeder i musikterapien. Man kan tegne en improvisation bagefter, improvisere efter et billede osv.

## TEORETISKE BAGLANDE

### Musikhistorie.

Den nyere musikterapi havde musikhistoriske, samtidige begivenheder i koncertmusikken som sin direkte forudsætning. Musikterapien udnyttede de nye virkemidler, der var ved at blive i nogen grad accepterede, og den udnyttede det oprud, der var igang, til at etablere sig. Litteratur om musikterapi som både er aktiv og baseret på fri improvisation dukker op ca. i begyndelsen af 70-erne, samtidig med at nogle musikere med klassisk baggrund danner improvisationsgrupper. Før det, i 60-erne, var jazzmusikerne allerede begyndt med den frie improvisation<sup>5</sup>.

Fri improvisation, forstået som improvisation uden aftaler, forudsætter at man accepterer et stort og ubestemt univers af lyde og musikalske elementer. Man kan kalde dette for en avantgarde-holdning. Erfaringerne fra ny og eksperimenterende musik gemmer på relevante indsigter for den musikterapi, der arbejder med fri

## *Col Legno-1 1999-1*

improvisation - her har man arbejdet dybtgående med musikmediet og flyttet dets grænser, til gavn for udtryksmuligheder, kommunikation og erkendelse.

Stikordene LYD og PLURALISME ser ud til at kunne sammenfatte nogle grundlæggende egenskaber ved det hav af musikalske fænomener, den ny musik udgør.

Karakteristisk for den nye og eksperimenterende musik er en interesse for LYD generelt. Lyd istedet for udvalgte toner, dur-mol og modale systemer, rytmiske og harmoniske systemer osv. Instrumenterne blev brugt på utraditionelle måder, elektronmusik opstod - man kan påstå, der bliver åbnet for et større og mere gribende spektrum af menneskeligt udtryk og af kontemplative muligheder. Et andet karakteristikum er STILPLURALISMEN, som foldede sig ud i koncertmusikken fra 60-erne og frem, omend forudgået af collage-fænomener hos Charles Ives mfl. tidligere. Stilpluralismen tager en naturlig konsekvens af udvidelsen af det musikalske univers. Når al lyd kan bruges, er et kunstværk heller ikke bundet til at eksistere i en bestemt rendyrket stil, men kan vandre rundt mellem stilprægene eller skifte fra værk til værk. Og der kan citeres - ligesom vi i sproget kan citere hvad andre har sagt, måske med en kærlig, ironisk, legende osv. relation mellem det citerede og konteksten. Hermed udvides det musiksproglige univers så at sige i anden potens. Mens nemlig det at opdyrke alverdens nye lyde i musikken i sig selv kunne ske inden for en given, afgrænset afdeling af avantgarde-universet, knytter pluralismen forbindelse til al den øvrige musik og kan belyse forholdet mellem det kendte og ukendte, tradition og alternativer.

Den nye musikopfattelse har bla. givet sig nedslag i nye former for **opførelsespraksis (det at man improviserer), notationspraksis, analyse af musik og æstetik**. I disse områder findes der direkte forudsætninger for den nyere, aktive musikterapi der bygger på fri improvisation og mere specifikt for fagene intuitiv musik og grafisk notation.

## Terapiteori

Perls' og gestaltterapiens "topologiske" model med yderplan, mellempplan og inderplan er et nyttigt landkort i miniformat over både personlighedspsykologiske, dybdepsykologiske og perceptionspsykologiske sammenhænge. Den er formuleret til praktisk brug i terapi og knytter direkte an til psykodynamiske teorier. Ved sin klare opdeling af tingene er modellen velegnet til en videnskabsteoretisk afklaring af begreberne subjektivt og objektivt, idet den anskueliggør, hvad der beror på det enkelte menneske og hvad der kan kaldes for almene lovmæssigheder. I terapi er det særlig vigtigt at lytte til sig selv (yder- og inderplan), selv om man ikke kan kassere forestillingen om en relativt objektiv, intersubjektivt kommunikerbar virkelighed - dog vil virkelighedsopfattelsen måske blive revideret af det terapeutiske arbejde. I videnskabeligt arbejde må forskeren ganske vist gerne lytte til sin intuition, men det er afgørende at begreber afklares og ordnes, og det foregår på mellempplanet.

Det subjektive og objektive fremtræder her som formidlet med hinanden, idet vægten kan lægges forskellige steder. I intuitiv musik er der en vis læggen vægt på det relativt objektive i beskæftigelsen med det musikalske materiale, dets beskaffenhed og muligheder, ihvertfald sammenlignet med en opfattelse af musikken som afspejling af individuelle følelser og forestillinger. I grafisk notation bliver den musikalske analyse, som den traditionelt kendes, stillet om til at lade konteksten af historiske og formmæssige kategorier komme i parentes og tolkningen af et bestemt menneskeligt indhold blive primær. Altså en forskydning imod det subjektive, uden at det deskriptive dog må forsvinde.

### Filosofiske musikæstetikker

Musikterapien får sin popularitet og motivation fra forestillingen om musik som noget interessant og spændende. Æstetikken opgave er at formulere sammenhængende opfattelser af, hvordan musik er interessant og spændende.

Her skal kort nævnes nogle få væsentlige opfattelser, som har haft og har betydning i ny musik.

John Cages musikæstetik lægger vægt på det sanselige, på det altid skiftende nu og på musikkens uforudsigelighed. Væk fra faste konstruktioner, hen til en bevægelig proces: "there is ordinarily an essential difference between making a piece of music and hearing one. A composer knows his work as a woodsman knows a path he has traced and retraced, while a listener is confronted by the same work as one is in the woods by a plant he has never seen before... What has happened is that I have become a listener and the music has become something to hear"<sup>6</sup>.

Man kan uden overdrivelse sige at Cages musikfilosofi hører til en af de væsentligste indflydelser på musik i dette århundrede. Man kan dog også forholde sig mer eller mindre sværmerisk til den, idet man opfatter den som en hyldest til musikkens glæder i al almindelighed. Nyere musikterapi med aktiv improvisation har imidlertid taget idéen om musik som proces konkret op.

Et andet eksempel er Karlheinz Stockhausens opfattelse af det serielle princip, som en generel "geografi" for de musikalske klange og deres opførsel i musik. Som gør det muligt at forestille sig et mangedimensionalt rum med alle grader mellem ekstremt højt og dybt, kraftigt og svagt, bevægeligt og statisk osv. - som et landkort der giver en fornemmelse af orden og orientering også midt i det ukendte<sup>7</sup>.

Dette princip er forbundet med udviklingen af nye, deskriptive begreber om musikkens parametre - se oven for om parameteranalysen. Denne udvikling er historisk forudgået af udviklingen af mange slags satstyper og instrumentkombinationer, som komponisterne i stigende grad tumlede med på individuel basis i den romantiske periode og frem.

## *Col Legno-1 1999-1*

### Ideen om en 'intuitiv musik'.

Faget, der træner gruppeimprovisation og komposition af improvisationsoplæg, har siden starten heddet Intuitiv Musik.

Navnet blev lanceret af komponisten Stockhausen i 1968. To samlinger af kompositioner, noteret med tekst og udgivet i 1968 og 70 hører herunder<sup>8</sup>, og omkring denne tid turnerede Stockhausen med en gruppe som spillede musikken, ligesom den blev indspillet på plade. Stockhausen skrev desuden artikler om den, og en offentliggjort diskussion findes også<sup>9</sup>.

Gennem ham blev navnet gjort relativt kendt i kredse omkring ny musik.

Det har i visse sammenhænge også været brugt af andre siden. Forskellige koncertgrupper med navnet Gruppen for Intuitiv Musik og lignende navne har eksisteret i Danmark siden 1974, og i forbindelse hermed er et årligt internationalt Intuitiv Musik Stævne blevet afholdt siden 1995. Her og andre steder bruges udtrykket "intuitiv musik" fra tid til anden om improviseret ny musik. Det synes at have betydning, at udtrykket har en vis klang både af individuel frihed og af noget meditativt.

Navnets udbredelse sker naturligvis ikke ifølge videnskabelige kalkuler. Men man kan forsøge, med udgangspunkt i Stockhausens oprindelige overvejelser, at gøre et begreb om "intuitiv musik" til en definerbar størrelse.

Stockhausen ønskede at pointere, at musikken søgte ud af foruddefinerede klicheer<sup>10</sup> og definerede den intuitive musik i modsætning til improvisation inden for en stilart, hvor en jazzmusiker fx. kan have et vist repertoire af figurer, motiver, vendinger etc. som bevidst genbruges. Det betyder således "intensiveret improvisation" eller "radikal improvisation". At han så netop introducerede det med små kompositioner kan virke paradokst, men det var her et meget radikalt skridt væk fra noderne både for Stockhausen selv og musikerne i det pågældende miljø.

Man kan se begrebet som en utopi, der kun nås i en tilnærmelse, hvad Stockhausen da også selv gør. En interessant mellemvej mellem det og så en genrebetegnelse er at sige, det nås punktvist. Anne Møller Jørgensen beskriver begrebet således i sit musikterapi-speciale: "Jeg ser.. den intuitive musik som en syntese - en samlet erkendelse i et spontant udtryk.. Jeg vil understrege, at jeg anser intuitiv musik for at være et sjældent klenodie i improvisationen. Men at netop dette i høj grad kan være et forvandlende punkt..."<sup>11</sup>.

Et interessant spørgsmål er, hvorvidt man har haft intuitiv musik som en bevidst og konsekvent bestræbelse før den vestlige nye musik i 2. halvdel af dette århundrede. Stockhausen besvarer spørgsmålet med et nej. Men det er fristende at tro, nogle eller mange må have haft ideen før. Ideen om en fri stream of consciousness ligner således, og den kan man finde beskrevet i traditionel yoga-meditation. Men meditativ musik

i mange kulturer er ofte et meget fastlagt ritual - ikke selve det medium hvor der gives slip. En relevant praksis er dog amerikaneren Charlie Morrows "dream-chanting" som han har lært ved studier hos indianere - en praksis som kunne gå langt tilbage. Man genfortæller drømme, man synes er vigtige, i frit improviseret sang. Men mangelen på historiske kilder er ellers påfaldende<sup>12</sup>.

### Musikskrifter og musikalsk analyse

Nodeskriften i vores kultur er gået gennem mange stadier før den begyndte at få sin nyere udformning i 1500-tallet. Og da megen ny musik i 2. halvdel af dette århundrede tog en eksperimenterende retning, kom nye arter til. Helt nye lyde og processer skulle noteres. Og man lavede særlige lyttepartiturer (aural scores) til oversigt og vejledning for lyttere. Lyttepartiturerne behøvede ikke at være tynget af alle de detaljer, som en udøvende måske havde brug for<sup>13</sup>.

En praksis man ikke plejer at henregne til notation men som alligevel overlapper, er den musikalske analyse. Den handler nemlig også om beskrivelse af musik og har en tradition for at bruge symboler af bogstaver og tal mm., skemaer, tabeller mm. Overgangen til lyttepartiturer er her i virkeligheden flydende!

I den musikalske analyse er der tradition for både at indordne iagttagelser i en historisk præget typologi (principper som ABA, reihung, sonateform osv.), for at tage det individuelle værk alvorligt og for at tage nye udfordringer op i de spørgsmål, analysen stiller og søger at besvare. De sidstnævnte principper er uden videre relevante for brug af grafisk notation i forbindelse med musikterapi og giver endda historisk inspiration. Det førstnævnte erstattes imidlertid af et mere pragmatisk.

For den grafiske notation er visse analysemodeller specielt relevante. Baggrund for det princip at dele op i afsnit og gøre dem klart forskellige er tydeligvis den tektoniske formopfattelse, som præger megen klassisk musik og den rytmiske musiks sangformer med et sit "blokvis" præg og som ser musikken som en enkel struktur. Et andet relevant princip er Ernst Kurths brug af begrebet udviklingsmotiv som noget, der gentages i stadig varieret form og således er bærer af en udvikling, stammende fra Beethoven og fremefter<sup>14</sup>.

Her ses musikken som en kompleks organisme i bevægelse. Dynamiske udviklinger kan ofte ses som støttende sig til varieret gentagelse, og en oplagt notationsmæssig parallel i grafisk notation er den at finde en signatur, der let kan gentages, men som også kan varieres.

### Parameteranalyse

Meget af den traditionelle musiklære og musikteori, fx. nodelæsning, solfège, harmonilære, becifring er ikke direkte brugelig over for en kompleks improviseret

## *Col Legno-1 1999-1*

musik. Musikkens lyd-aspekt kræver en bredere beskrivelsesmåde, hvis det skal fanges ind.

Dette er sigtet for min parameteranalyse, som sammenfatter og videreudvikler betragtningmåder, der historisk er blevet dyrket omkring den ny musik. Disse blev i sin tid inspireret af en akustisk betragtning af lydfænomenet. Lyden ses i et antal dimensioner, såsom:

- tonehøjde
- varighed
- dynamik
- klangfarve: hårdt---blødt eller mørkt---lyst eller tone---støj  
(disse 3 gældende for den enkelte lyd såvel som for længere stræk)
- puls---ikke-puls (eller: pulsens regelmæssighed)
- tempo (i det omfang der er en skelnelig puls)
- tæthed (hvor mange lyde på en gang i et givet tidsrum)
- grad af kontrast
- rendyrket materiale---citater

Begrebet parameter stammer fra matematikken og står for "dimension, hvori der måles". Det synes at være synonymt med "variabel". I sin oprindelige, eksakte betydning, som omkring den serielle musik i 50-erne, er et parameter en enkelt dimension, som kontinuerligt kan varieres. Den menneskelige stemme kan fx. gengive et udsnit af tonehøjder ved en tone, der glider jævnt fra dybt til højt. Dette er en kontinuerlig variation af tonehøjden - et klaver har derimod delt kontinuummet op i kvanter (i en såkaldt skala!). Et mere sammensat begreb som "intensitet" der kunne indebære både at tonen bliver højere og kraftigere og måske også ændrer klangfarve, er altså ikke et parameter i denne forstand.

Op gennem historien er flere og flere parametre blevet taget i brug. Den gregorianske sang brugte ganske få tonehøjder - ændringer i lydstyrke indførtes først i skift, som i den barokke "terassedynamik", siden i crescendo og diminuendi - i det romantiske orkester komponeredes med flere og flere sammensætninger af klangfarve. I romantisk musik begynder tempoet at blive kontinuerligt variabelt også. Eksempler på tematisering af tæthed og grad af kontrast, som er nævnt i listen, kan man finde i ny musik.

De 3 førstnævnte i listen er de mest eksakt definerbare, målbare i Herz (svingninger pr. sekund), sekunder og decibel. Herefter bliver fænomenerne mere sammensatte, og yderligere definitioner er påkrævede i de enkelte tilfælde. En enkelt klangfarve kan beskrives eksakt i et spektrum, men kontinuerlige forandringer er komplicerede at beskrive, selv om man (som jeg har gjort her) kan opstille principper for forandringstendenser. Modsætningen mellem "rendyrket" og "citater" giver kun mening med en vis koncensus om hvad der er hvad, men i praksis kan forskellen mellem "lyd" og "stumper af kendt musik" være ret klar.

Når de enkelte parametre ses som i princippet uafhængige af hinanden, kan den musikalske lyd opfattes som uendeligt differentieret - og måske også fyldt med uendeligt differentierede former for mening! Uendelighedsperspektivet her fører ud af klicheer<sup>15</sup>.

Parameterbegrebet har næsten sejret sig ihjel. Det bliver alment brugt, om musik og andre ting, men ofte uden den eksakte betydning. Her deler det skæbne med et ord som "faktor", der også bruges billedligt. Dets omfattende brug om musik vidner på den anden side om en form for generel bevidsthed om mangfoldigheden i det musikalske materiale, der sandsynligvis er kommet i stand gennem brugen af ordet i den eksperimenterende musik.

Parameteranalysens synsvinkel er holistisk. Musikken anskues oppefra og ned - tendenser kommer før detaljer. Den egner sig godt til kompleks og klangligt præget musik, som det ofte er tilfældet med den improviserede musik. Over for traditionel musik kan den være mindre velegnet - intervalmæssige og harmoniske sammenhænge kan således ikke umiddelbart beskrives, og det vil såvidt jeg ser være kunstigt fx. at forsøge at opstille "harmoniske parametre" i denne forbindelse. Akkorder kan vanskeligt indordnes i et kontinuum og beskrives bedre på mere traditionel vis.

### Bruscia og parameterbegreberne

Kenneth E. Bruscia's "Improvisation Assessment Profiles" indeholder en samling skemaer, hvori en række musikalske karakteristika beskrives og vurderes. Foruden parameterbegreber som "volume" og "timbre" spiller "texture" en vigtig rolle og betragtes i mange underafdelinger. Desuden optræder mere traditionelle begreber om rytme, melodi, tonalitet og harmonik.

Bruscias kilde til de musikalske begreber er den almene sprogbrug - han refererer ikke til den musikhistoriske avantgarde-baggrund hvor nogle af de samme begreber har en aura af det avancerede, men henviser tværtimod til at han var utilfreds med den traditionelle musikalske analyses fokuseren på tonale og harmoniske strukturer, og han så da rytme, volumen og klangfarve som mere almene og grundlæggende<sup>16</sup>. Ad modsatte veje er man således nået til lignende resultater!

Hos Bruscia er parameterbegreberne koblet sammen med tolkninger <engelsk:interpretations> af, hvad der er i balance og hvad der er ekstremt. For eksempel findes "Texture variability: Register" som handler om "the range, amount, frequency, and abruptness of changes that are made in the pitch ranges of each voice or part". Beskrivelsen kan så ske efter en skala, der går fra "Rigid" ("an extremely limited pitch range is used exclusively") til "Random" hvis beskrivelse i sin helhed lyder: "A pitch range is not established within or between thematic sections because of extreme, abrupt, random changes. No efforts are made to control registers".

### *Col Legno-1 1999-1*

Bruscia mener, at musikterapeuter handler ud fra sådanne tolkninger <interpretations>, enten de er klar over det eller ej. Tolkningerne skal imidlertid ikke have gyldighed som almene recepter. De skal ses som et diskussionsoplæg rettet til den enkelte terapeut<sup>17</sup>.

At de kan misforstås på denne måde er imidlertid nærliggende bla. på grund af stoffets systematiske og grafiske opstilling, hvor det ligner en standardiseret psykologisk test. I den norske udgave ser man således arbejdsskemaer som har åbne rubrikker til klient, terapeut, dato mv. og rubrikker for en lang række forskellige områder, hvor der skal scores med tal som henviser til Bruscia's personlige tolkninger.

Det ville være nyttigt med et relativt fælles arsenal af deskriptive begreber for musikken som kan bruges relativt uafhængigt af hvordan den tolkes. Man kunne fx. tale om lille eller stor variation i registre og lade tom plads åben for terapeutens egen forståelse af betydningen heraf. Begreber som "rigid", "kontrolleret/ukontrolleret" mmm. kunne anbringes i et tilsvarende, men separat anbragt psykologisk arsenal. De bruges og opfattes relativt ens af mange, selvom tolkningerne er forskellige. Man kunne tydeliggøre, at sammenkoblingen mellem det psykologiske og det musikalsk-deskriptive arsenal er den enkelte brugers ansvar<sup>18</sup>.

Selvom begreber kan være fælles, lægger vi selvfølgelig også forskellig vægt på dem - udpegning af, hvilke der er særlig centrale, er også en personlig sag. Som jeg ser det kan en liste over parameterbegreber heller ikke blive endelig, ej heller hvis den definerer parametre i den strenge forstand.

### NØDVENDIGHEDEN AF MUSIKRELATEREDE BETRAGTNINGER I MUSIKTERAPISAMMENHÆNG

Til indledning her en betragtning ud fra praksis:



Sanne er en 26-årig blind og udviklingshæmmet mongolpige, som jeg har i musikterapi. Hun er sky ved berøring, kan meddele sig ved nogle få enkle tegn, men har ikke verbalt sprog. Hendes motorik er god, hun kan således bevæge sig omkring med stok og omgås med døre og trapper. Stemmen bruger hun derimod ofte på en relativt stereotyp måde, som jeg tolker som "brokkende", protesterende på en småbarnlig måde og præget af tilbagetrækning.

Imidlertid er der udviklet en helt anden gensidig kommunikation og en anden udveksling af følelsesudtryk, når vi laver musik. Mit spil på trommen i korte ytringer veksler med klare reaktioner og lyd fra hende. - Sanne sidder en dag ved musikkens begyndelse og ser koncentreret ventende ud. Jeg trækker tidspunktet lidt ud og slår et slag på trommen. Sanne ler og ser ovenud tilfreds og fornøjet ud. Jeg reagerer med stemmen - pause - dialogen fortsætter med pauser og mange små variationer.

Hvorfor kan et enkelt slag på en tromme fremkalde en sådan glæde og tilfredshed?? Den i musikterapien sikkert meget nærliggende psykologiske forklaring går naturligvis på, at det handler om relationer mellem mennesker og om at lydene er pejlepunkter, hvis betydning er etableret gennem en længere erfaringsproces. At Sanne kender trommen fra selv at have spillet på den. At hun oplever musik som mindre skræmmende end berøring og som noget der opfylder et behov for nærhed. Hvilket får en muligvis eksisterende forsvarsposition i hendes personlighed til at løsne sig og erstattes af tillid til situationen, hvad der giver mulighed for en udviklende leg med udveksling, som igen bringer glæde og fornøjelse og skaber glad forventning.

Den psykologiske forklaring er ikke forkert, men der er måske mere at sige. Kunne det ikke tænkes, at lyden er interessant i sig selv. At vores sanser og opfattelse er istand til at fordybe sig i den, blive fyldt af indtrykket, beskæftige sig med det, åbent lytte videre. At Sanne også lytter, fordi lyden har tilstrækkeligt med interessante egenskaber. I så fald er lydets kvalitet og struktur umådelig vigtig - og i så fald er den æstetiske dimension med.

Lige før registrerede jeg selv lyden, som berørte det indre af mit øre på en behagelig måde og derefter fik mig til at lytte ud i luften i det rum, hvor vi sidder. Allerede i retrospekt betragter jeg nu den delikate overgang mellem dens sprøde ansats, hvoraf en svulmende, langsomt vibrerende, dyb lyd voksede frem og bredte sig ud og nu forsvandt. Og jeg lytter videre og får lyst til at der skal ske mere...

Den psykodynamisk prægede musikterapi støtter sig til psykologiske teorier. Freud, Jung, Grof, Mahler, Stern, Kohut, Winnicott er fx. forfattere der er kendte i musikterapisammenhæng og som allerede længe har haft prestige på den almene psykologis område. Musikterapeuter kan henvise til sådanne teorier som et bagland

### *Col Legno-1 1999-1*

for deres egne metoder eller lade en forbindelse være underforstået. Den "kvalitative forskning" har siden begyndelsen af 90-erne fremholdt et ideal om fornyelse af den musikterapeutiske forskningsmetode<sup>19</sup>.

Men dette har været på baggrund af almene strømninger i videnskabsteori og psykologi. Musikvidenskab er ikke for alvor kommet ind i billedet, trods sin oplagte relevans. Den rummer nemlig, bla. med sit overblik over filosofiske musik-æstetikker, sin vifte af metoder til musikbeskrivelse og sine registreringer af musikkens skiftende kulturelle og historiske skikkelser, store muligheder for både at grounde og perspektivere den psykologiske forståelse af musikken.

Det hører til god psykodynamisk terapeutisk metode at give klienten og hans/hendes musik stor og fuld opmærksomhed, idet vurderinger og egne refleksioner - den "støj" inden i terapeuten der slører opfattelsen af hvad der foregår ude i virkeligheden - dæmpes så meget ned, at der er en sikker kontakt til klientens musik. Denne opmærksomhed bør sikres metodisk. Her er deskriptive begreber af vigtighed - noget som den musikterapeutiske litteratur synes at underspille. Et deskriptivt vokabularium tillader en kritisk refleksion over de psykologiske tolkninger og tjener til at holde den subjektive forudindtagethed nede - se oven for under grafisk notation "øvelsen med de 3 kolonner".

Musikterapien er en del af en større kulturel og historisk sammenhæng. Vores erfaringer om en mere almen kreativitet i musikudøvelsen vil kunne inspirere andre - jvf. Ruud (1990)<sup>20</sup> og blive en del af en større diskussion. Niedecken (1986) er inde på samme tankegang og fremhæver de kulturkritiske perspektiver. Æstetik er også et område af umiddelbar betydning for musikterapiens klienter, jvf. Stige (1998)<sup>21</sup>.

Det psykologiske bevæger sig inden for grænser, som musikmediet sætter og musikmediet er omvendt for en stor del det, vi gør det til. Musikken kan billedligt ses som et transportmiddel - fx. en hest eller en flyvemaskine - og rejsen og dens medium kan ikke fuldstændigt skilles ad. Holdes hesten eller maskinen i perfekt stand, vil det give bedre rejser og inspirere til flere!<sup>22</sup> Endnu et billede om det samme: inden i musikterapeuten findes en musiker. Mens terapeuten har et kompas, der viser den generelle retning, uden hvilket processen måske ville gå i ring, så har musikeren et lokalkendskab, der bringer parterne igennem selv vanskeligt tilgængelige territorier.

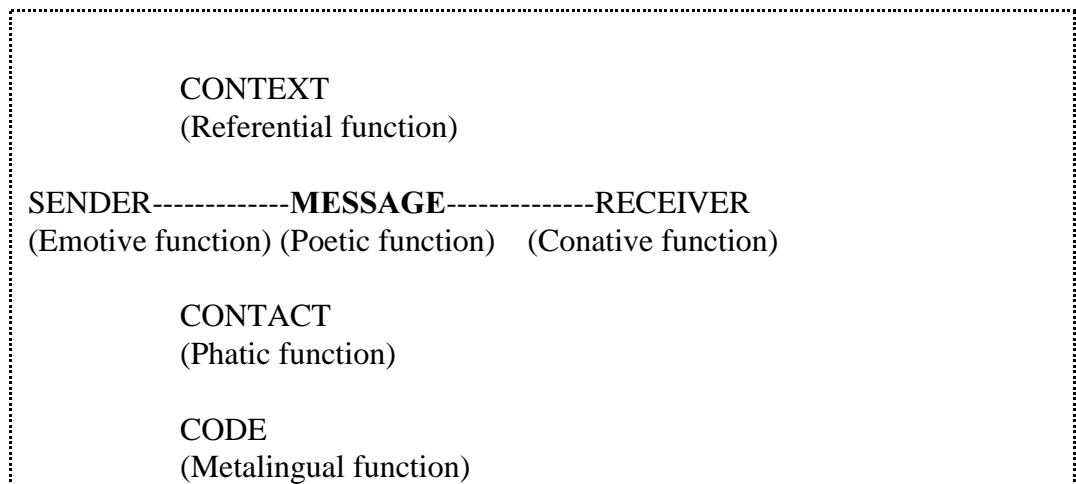
På baggrund af terapiens proces-karakter og vel ikke sjældent langstrakte, tålmodighedskrævende arbejde, kan den umiddelbare æstetiske helhed og sammenhæng i musiklytning og -udøvelse uden for terapien være stimulerende og udviklende for terapeuten. Musikken kan være så sansemættet, dynamisk, atmosfærefyldt, kommunikerende (etc.) at det kan få konsekvenser for opfattelsen af, hvad det er muligt at nå - og musikhistorien kan her være en vejviser til vilde oplevelser og tankevækkende studier<sup>23</sup>.

Motivationer og mål hos mennesket i terapi kan beskrives psykologisk. Den vej og læreproces i musikterapi der fører til udvikling herimod, kan betragtes ved hjælp af

både konkret musikbeskrivelse og af æstetik. De musikrelaterede teoretiske baglande er værktøjer, som kan støtte og perspektivere musikterapeutens praktiske bagland.

## SPROGTEORI SOM ET FORBINDENDE LED MELLEM PSYKOLOGISKE OG MUSIKALSKE BETRAGTNINGER

Sprogvidenskaben og semiologien eller semiotikken, læren om tegnsystemer, har længe levet med, at sproget både har meget individuelle og meget lovmæssige momenter. Her skal gennemgås en kommunikationsmodel som har fået klassisk status. Den er for mig at se et opmuntrende eksempel på, at komplekse tværfaglige sammenhænge kan fattes sammen i én model. "Sproget må undersøges i dets funktioners hele mangfoldighed" erklærer Roman Jakobson i sin artikel "Lingvistik og poetik" fra 1960<sup>24</sup> og opstiller følgende nu klassiske model:



Modellen illustrerer, at sproget har adskillige funktioner. Det kan give udtryk for følelser, meddele bestemte udsagn om omverdenen, appellere til modtageren (emotive, referentielle og conative funktioner. Den fatiske funktion søger og bekræfter kontakten - "hallo, er du der?". Og den metalinguale sætter selve sproget under diskussion, fx. når man spørger til, hvad der forstås ved et bestemt udtryk. Den poetiske funktion "fokuserer på meddelelsen som sådan".

Den poetiske funktion betegner Eco som "selvbespejlende". Når den er fremherskende, er meddelelsens egen beskaffenhed og struktur i fokus - konkrete udsagn og følelsesudtryk er fx. mindre vigtige. Den byder sig alsidigt til over for projektioner<sup>25</sup>.

Er den poetiske funktion fremherskende i en kommunikation, er der altså ikke tale om en simpel senden signaler frem og tilbage, som i fig. 7

AFSENDER -- (budskab) -----> MODTAGER

Fig. 7 - emotive og referentielle funktioner.

Der sker derimod en løbende fælles bearbejdelse af "budskabet" - musikken er ikke blot et middel, men et medium, hvori begge parter på vekslende vis kan identificere sig med et fælles objekt. Det fælles objekt er genstand for en kreativ bearbejdning - se fig. 8<sup>26</sup>.

MUSIKER I <-----> (budskab) <-----> MUSIKER II

Fig. 8 - poetisk funktion.

Hvis vi paralleliserer med den terapeutiske betydning af improviseret musikudøvelse, så kan vi hævde, at fx. det at give udtryk for følelser kun er en funktion blandt flere. Den følelses-kommunikerende funktion er formidlet af den æstetiske. Det betyder, at håndfaste psykologiske indhold så at sige i nogen grad bliver "mørklagte" for en stund når det æstetiske arbejde dominerer.<sup>27</sup>

Leg, eksperimenteren, udforskning, møde med det ukendte, et vist mål af frugtbart kaos, dristighed - alt dette er relevante ingredienser for den terapeutiske bestræbelse, der skal føre til integration af nye ting i personligheden, en bestræbelse som vel at mærke for en vigtig del foregår i selve musikudøvelsen. Når ubevidste ting udforskes, er det efter sagens natur et møde med det ukendte, som kun gradvist bliver mere identificerbart. Begrebet overgangsobjekt rummer denne ubestemthed samtidig med at det viser hen til psykologiske sammenhænge. Det forener således æstetiske og psykologiske karakteristika og kunne være et udgangspunkt for videre tværfaglige refleksioner.

Komponisten Stockhausen har udtrykt erfaringen med det ubestemte rammende således: "Ny musik er egentlig i mindre grad følgen, det klanglige resultat af en tænken og følen hos moderne komponister (det er den ganske vist også), men snarere en musik, som selv for de, der finder den, lader den opstå, er fremmed, ny, ubekendt. En sådan ny musik (som man snarere finder end opfinder).. fremkalder først efter at man har hørt den, en ny tænken og følen"<sup>28</sup>.

Det er med inspiration i Jakobson muligt at opfatte terapi-musikken som et sprog med flere funktioner, hvori der både sker en æstetisk præget, udforskende virksomhed, hvori parterne sender mere konkrete personlige budskaber til hinanden og hvori udviklinger over længere stræk kan erkendes.

LITTERATUR:

Aigen, Kenneth (1991): The Roots of Music Therapy: Towards an indigenous research paradigm. Manus. (Dissertation).

Bailey, Derek (1992): Improvisation. Its Nature and practice in Music. Dorchester (The British Library Natural Sound Archive).

God belysning af improvisationen i mange forskellige musikformer. Udmærkede diskussioner af improvisationens væsen, også i fri improvisation. God dokumentation med interviews af mange forskellige slags musikere. Rimelig læselig og tilgængelig. Der findes også udgaver på tysk, hollandsk, fransk, italiensk og japansk.

Bergstrøm-Nielsen, Carl (1976): Improvisation i kompositionsmusikken efter 2. verdenskrig. MS (konferens-afløsningsopgave).

Om baggrund i nye form-og værkbegreber. Psykologisk ekskurs om kreativitetsbegrebet. Historisk ekskurs med referat af Ferand. Sammenlignende betragtninger med andre, samtidige musiktraditioner. Systematisk betragtning af en række variable værker/improvisationsoplæg. Analyser af frie improvisationer. Bibliografi.

Bergstrøm-Nielsen, Carl (1979): Undersøgelser omkring eksperimentbegrebet og eksperimentets rolle i vestlig kunstmusik efter 1945 (konferensspeciale). Manus.

Bergstrøm-Nielsen, Carl (1981): "Ny musik som eksperiment og alternativ", Dansk Musiktidsskrift 6, maj.

Historisk gennemgang. Referer Bergstrøm-Nielsen (1979).

Bergstrøm-Nielsen, Carl (1984): "En videnskabsteoretisk model af musikkens rolle i musikterapi". Manus.

Bergstrøm-Nielsen, Carl (1986): To musikalske eventyrere. Cage og Stockhausen. Århus(PubliMus).

Bergstrøm-Nielsen, Carl (1988): "Om mine tolkninger af de kliniske improvisationer " og "en diskussion af undersøgelsesresultaterne"..." i Lund, Grethe: Skizofreni og musik. Aalborg (Aalborg Universitetsforlag).

Præsenterer og kommenterer metode i tolkning af improviseret musik. Med eksempler.

Bergstrøm-Nielsen, Carl (1988/89): "Intuitiv musik og grafisk notation som universitetsdiscipliner. Om nogle færdighedsfag ved Musikterapistudiet på Aalborg Universitetscenter". Dansk Musiktidsskrift 6.

Præsenterer de to fag. Med illustrationer, bl.a. af studerendes arbejder.

### *Col Legno-1 1999-1*

Bergstrøm-Nielsen, Carl (1990ffA): Intuitiv Musik - en Mini-håndbog. Målgruppe "unge og voksne". Fotokopieret.

Håndbog for folk der ønsker at spille eller undervise i frit improviseret musik. Med overvejelser om hvordan man kan starte med forskellige typer grupper, kapitler om træning af musikalsk opmærksomhed, parametre i den musikalske lyd, improvisationsmusikkens historie og en bibliografi.

Bergstrøm-Nielsen, Carl (1990ffB): Intuitive Music - a Mini-Handbook. Photocopied.

Engelsk udgave af Bergstrøm-Nielsen (1990ffA).

Bergstrøm-Nielsen, Carl (1991): "Intuitiv musik på Aalborg Universitetscenter". Levende Musikk. Nordisk Musikkterapikonferanse 1991. Sandane (Høgskuludanninga på Sandane).

Undervisning i intuitiv musik ved Musikterapiuddannelsen, Aalborg Universitet, beskrives kort med eksempler.

Bergstrøm-Nielsen, Carl (1992ffA): Grafisk notation. Om metodiske øvelser i at lave lyttepartiturer. Fotokopieret.

Lille håndbog til brug i undervisningen i grafisk notation. Beskrivelser af metode; øvelser; bibliografi; eksempelsamling.

Bergstrøm-Nielsen, Carl (1992ffB): Graphic Notation. Systematic Exercises for making listening scores. Photo-copied.

Texbook to be used along with training the practise of graphic notation. Describes method; exercises; bibliography; collection of examples.

Bergstrøm-Nielsen, Carl (1993): "Graphic Notation as a Tool in Describing and Analysing Music Therapy Improvisations", Music Therapy. The Journal of the American Association for Music Therapy, vol. 12, nr. 1.

Præsenterer grafisk notation som den laves på AUC. Illustrationer bl.a. fra studerendes arbejder og af CBN, "Edvard" fra Nordoff og Robbins: Creative Music Therapy.

Bergstrøm-Nielsen, Carl (1994/95): "Improvisation - nu og før", Dansk Musiktidskrift 6, s. 230-233.

Historiske betragtninger om improvisationsmusikkens udvikling især siden 70-erne.

Bergstrøm-Nielsen, Carl (1995): "Ny musik og improvisation", Musica Nova forår 95. programbog. København.

Betragtninger om at lytte til improviseret musik, om ny musik og dens notation, om improvisationsgrupper samt æstetik og filosofi. Se tilige rettelsesblad i efterårets programbog, samme år. - Artiklen kan også læses på <http://hjem.get2net.dk/intuitive/cart1.htm>

Bergstrøm-Nielsen, Carl (1996): "Wie die Komponisten ihre Musik liebten. Klangsensualismus als wesentliches Merkmal des frühen Serialismus", MusikTexte 62/63, Januar.

Bergstrøm-Nielsen, Carl; Lekfeldt, Jørgen; Maack, Lene; Vincze, Ivan (1982/83): "Stockhausen privat", Dansk Musiktidskrift 4.

Brindle, Reginald Smith (1986): The New Music: The Avant-garde since 1945. Oxford (Oxford University Press), sec. ed. (First ed. 1975).

Giver en af de vigtigste fremstillinger om notation i ny musik. Også god til information om kompositionsformer, der lægger op til improvisation. Se afsnittene "Indeterminacy, Chance and Aleatory Music" s. 60-80, "Improvisation-Graphic Scores-Text Scores" s. 81-98, "Notation" s. 175-181 og appendix "Some new notational Symbols" s. 203-14. Sidetal stemmer overens i gammel og ny udgave.

Bruscia, Kenneth E. (1994): IAP - Improvisation Assessment Profiles. Kartlegging gennem musikkterapeutisk improvisasjon. Oversettelse, introduksjon og kommentarer av Brynjulf Stige og Bente Østergaard. Sandane (Høgskulutdanninga på Sandane, N-6860 Sandane, Norge).

Med en introduktion på engelsk af Bruscia.

Bruscia, Kenneth E. (1987): Improvisational Models of Music Therapy. Springfield, Ill. (Charles E. Thomas).

Cage, John (1973): "Experimental Music: Doctrine", Silence (s.13-17). Tekst fra 1957. London (Calder and Bryars).

Childs, Barney (1974): "Indeterminacy", art. i Vinton (ed.): Dictionary of Twentieth-Century Music (N.Y. 1971). London.

Kort og meget væsentlig tekst om en af de større retninger i eksperimenterende musik.

Dammeyer Fønsbo, Charlotte (1998): På tværs af grænser - et speciale om musikkterapeutisk behandling af traumatiserede flygtningebørn. Speciale i musikterapi. Manus., Aalborg Universitet.

Grafiske notationer indgår i en case-analyse. Forf. anfører 2 grunde til at bruge den: dels det praktiske, at specialet skal kunne læses og forstås uden de video- og kassetteoptagelser som ligger til grund. Dels, at det med grafisk notation er "muligt både at beskrive fænomenet *som det fremstår i sin helhed*, og samtidig at illustrere den observerendes *oplevelse* af et fænomen.." (s.88).

Eco, Umberto (1971): Den frånvarande strukturen. Introduktion till den semiotiska forskningen. Lund (Bo Cavefors).

Kan ses som en detaljeret gennemgang af de forskellige regioner i Jakobsons sprogmodel. Bl.m.a. diskuteres den æstetiske meddelelse, der karakteriseres som

### *Col Legno-1 1999-1*

dobbeltydig/selvbespejlende og som havende en værkets idiolekt (=individuet sprog).

Flusser, Elisabeth (1983): Approche du Jeu Musical. Mémoire pour le diplôme de musicien-animateur, Chalon/Saone. (CBN).

Sætter legeteorier, bla. Piaget og Caillois, i relation til ny musik. Omtaler musik af CBN.

Gieseler, Walter (1975): Komposition im 20. Jahrhundert. Details - Zusammenhänge. Ed. Moeck, Nr. 4015.

Bog med virkelig mange gode notationseksempler. (Musikhistorisk fremstilling fås bedre andetsteds). Godt og detaljeret bibliografisk stof om udgivne notationer.

Guiraud, Pierre (1971): La Sémiologie. Paris (Presses Universitaires de France). Del af serie: "Que Sais-Je?". Le point des connaissances actuelles.

God og kortfattet gennemgang af begreber (centreret omkring Jakobsons funktionsmodel) og perspektiver.

Jakobson, Roman (1974): "Lingvistik och poetik" (1960) i: Poetik och lingvistik. Litteraturvid. bidrag valda av Kurt Aspelin och Bengt A. Lundberg. Stockholm (Kontrakurs).

Indflydelsesrig tekst af væsentlig sprogforsker.

Jensen, Bent (1998): Om at finde vej til et hul i muren. Terapeutisk progression i musikterapi med skizofrene, belyst ud fra patient-terapeut-relationen, analyse af den musikalske interaktion og fortolkning af modoverføring. Speciale i musikterapi. Manus., Aalborg Universitet.

Grafisk notation indgår i en større, sammensat analyse af en skizofren patients improvisationer. 4 farveplancher med udarbejdede notationer. Desuden sort/hvide afbildninger af en af terapeutens (=forfatterens) umiddelbare grafiske skitser og af patientens umiddelbare skitser af samme forløb. - Forf. afbilder musikalske detaljer med grafiske symboler og bruger samtidig notationernes billedmæssige helheder til at associere ud fra og derved uddybe reflektionsprocessen.

Jørgensen, Anne Møller (1986): Den terapeutiske relation - set fra terapeutens side. Speciale.

Klahn, Anne (1986): Fra kliché til symbol - tegning og psykoanalytisk praksis. Afløsningsopgave i klinisk psykologi, Kbh.s Universitet.

Beskriver psykologisk tolkning ud fra Lorentzers teori.

Langenbach, Michael (1998): "Zur körpernahen Qualität von Musik und Musiktherapie und der Angemessenheit ihrer graphischen Notation", Musiktherapeutische Umschau 19, s.17-29.

From the English summary by the author: "The corporeal quality of music provides an important way of expressing presymbolic and preverbal ways of experience... It is



argued that graphic notation of improvisations in music therapy is best suited among other ways of musical notation to catch this corporeal quality of music". CBN's aktiviteter nævnes.

Lorenzer, Alfred (1972): Zur Begründung einer materialistischen Sozialisierungstheorie. Frankfurt (M) (Suhrkamp).

Nielsen, Poul (1971): Den musikalske formanalyse. Fra A.B. Marx' "Kompositionslehre" til vore dages strukturanalyse. Kbh. (Borgen).

Mahns, Wolfgang (1998): Symbolbildungen in der analytischen Kindermusiktherapie. Eine qualitative Studie über die Bedeutung der musikalischen Improvisation in der Musiktherapie mit Schulkindern. Ph.D.-afhandling. Manus., Aalborg Universitet, 1998.

Afsnittet "Die musiktherapeutische Improvisation als Forschungsgegenstand" er en sammenlignende diskussion af 13 analysemodeller over for improviseret musik i musikterapi. CBNs model for grafisk notation og tolkning ses bla. som orienteret mod handling og supervision. Andre ophav til behandlede modeller er Nordoff/Robbins, Alvin, Priestly, Gertrud Orff, Ruud, Bruscia, Tüpker, Colin Lee, Friis-Zimmermann, Langenberg, Niedecken og Nygaard Pedersen/Bonde.

Mathiasen, Stephen (1972): Psykologisk vækst. Kbh.  
Omtaler den gestaltterapeutiske analysemodel.

Niedecken, Dietmut (1986): Einsätze. Material und Beziehungsfigur im musikalischen Produzieren.

Psykologisk/musikhistorisk disputats. Emner er bla. improvisationsmusikkens historie og forholdet mellem kultur og terapi. En refererende anmeldelse ved CBN i Musik og Terapi 1, 1988.

Pedersen, Inge Nygaard og Scheiby, Benedikte Barth (1981): Musikterapeut - Musik - Klient. Erfaringsmateriale fra den 2-årige musikterapiuddannelse i Herdecke 1978-80. Med kassettebånd. Specielt ang. musikanalyse samt grafisk notation: s. 89-101 og 155-63. Aalborg Universitetsforlag.

Diskussion af analysemetoder over for improviseret musik, herunder Kurth. Et grafisk partitur over båndeksempel.

Pedersen, Inge Nygaard og Scheiby, Benedikte Barth (1983): "Vi zoomer os ind på musikterapi - Nej, ikke musik og terapi, men musikterapi", Modspil nr. 21., 19 sider.  
Bla. diskussion og klassificering af forskellige spilleregler.

Perls, Frederick; Hefferline, Ralph E.; Goodman, Paul (1951): Gestalt Therapy. Excitement and Growth in the Human Personality. New York (Dell Publishing Co. - A Delta Book).

### *Col Legno-1 1999-1*

Perls, Frederick S. (1969): Gestalt Therapy Verbatim. Compiled and edited by John O. Stevens. Lafayette, California (Real People Press).

Ruud, Even (1990): Musikk som kommunikasjon og samhandling. Teoretiske perspektiv på musikkterapien. Larvik (Solum Forlag).

Scheiby, Benedikte (1984): Foredrag om musikkerapi, Birkerød Bibliotek 24/4, MS.

Stige, Brynjulf (1995): "Om Improvisational Assessment Profiles (IAP). Del I: Grunnlagsproblemer", Nordisk Tidsskrift for musikkterapi 4,2.

Stige, Brynjulf (1996): "Om Improvisational Assessment Profiles (IAP). Del II: Klinisk og forskningsmessig relevans", Nordisk Tidsskrift for musikkterapi 5,1.

Stige, Brynjulf og Østergaard, Bente (1994): "Introduktion til Kartlegging gjennom musikkterapeutisk improvisation - IAP", Musik og Terapi 21, 2.

Stige, Brynjulf (1998): Aesthetic Practises in Music Therapy. Nordic Journal of Music Therapy 7,02.

Stockhausen, Karlheinz (1958): "Musik und Sprache", Darmstädter Beiträge zur neuen Musik 1.

Tillige trykt i: die reihe 6, Wien 1960.

Stockhausen, Karlheinz (1968): Aus den Sieben Tagen. Wien (Universal Edition UE 14790).

Stockhausen, Karlheinz (1970): Für kommende Zeiten. 17 Texte für Intuitive Musik. Kürten (Stockhausen-Verlag).

Stockhausen, Karlheinz (1973): "Elektronische Musik und Automatik", Texte III, Köln (DuMont) 1973.

Stockhausen, Karlheinz (1978): "Fragen und Antworten zur intuitiven Musik", Texte IV, s. 130-144. Köln (DuMont).

Viktig tekst om intuitiv musik. Om kliché-friheden og intuitionen.

Sutherland, Roger (1994): New Perspectives in Music. London (Sun TavernFields).

Kapitler om bl.a. "Graphics and indeterminacy" samt "Improvised Music", "Intermedia" og "Sound-sculptures and invented instruments". 16 sider med små kort-biografier af komponister samt div. biblio- og diskografiske afsnit.

Wigram, Tony (ed.) (1995): Masters Degree in Music Therapy Syllabus. Aalborg (Aalborg University).

Systematiske beskrivelser af uddannelsens forskellige fag.

## NOTER

- 1 . En beskrivelse af undervisningen både her og i grafisk notation findes i Wigram (1995), idet dog bemærkes at der nu efter den nye studieordning er et yderligere kursus på 3. semester og at grafisk notation-kurserne finder sted på 2. og 5. semester nu.
- 2 . Temaet var "ophidselse".
- 3 . Skelnen mellem syntaks og semantik er gængs inden for sprogvidenskab og semiologi, læren om tegnsystemer. Syntaks har at gøre med sprogets, her musikkens enkelte elementer og hvordan de kombineres (fx. hvordan ord bliver til sætninger), semantik med meningshelheder. Et tredje begreb er pragmatik, som handler om sprogets funktion i den givne situation. Sammenlign med den gestaltterapeutiske model som beskrives nedenfor.
- 4 . Forudindtagetheden beskrives i terapiteori i forbindelse med begreber som projektion og modoverføring. En helt almen term er her valgt for at undgå misforståelse og for at betone, at det drejer sig om en principiel fejlkilde i tolkningen. Bemærk, at den her beskrevne forudindtagethed også og her netop virker i opfattelsen af det specifikt musikalske.
- 5 . Nogle anbefalelsesværdige generelle fremstillinger er Brindle (1986) og Sutherland (1994).
- 6 . Cage (1973), s. 7. Se tillige til perspektivering Childs (1974).
- 7 . Et sted hos Stockhausen hvor denne opfattelse tidligt kommer klart til udtryk er Stockhausen (1958): "At indordne alt separat i et så brudfrit kontinuum som muligt; og dernæst udarbejde forskellighederne af dette kontinuum og komponere med dem" (s. 6 i die reihe-udgaven).
- 8 . Stockhausen (1968) og Stockhausen (1970)
- 9 . Stockhausen (1978).
- 10 . Begrebet kliché er på samme tid musikalsk konkret (figurer, som gentages) og psykologisk (vaner, som gentages). En psykolog som har gjort kliché-begrebet til noget centralt er Konrad Lorentzer. Se Lorenzer (1972) og Klahn (1986).
- 11 . Jørgensen (1986), s.63.
- 12 . Forfatteren hører gerne kommentarer til dette spørgsmål. Send en e-mail til [intuitive@get2net.dk](mailto:intuitive@get2net.dk) eller skriv til forfatteren c/o Aalborg University, Music Therapy, Box 159, DK-9100 Aalborg, Denmark.

### *Col Legno-1 1999-1*

13 . Se Gieseler (1975) som en eksempelsamling af nye notationer. Som det fremgår, er notationerne meget individuelt forskellige fra værk til værk og komponist til komponist, selv om flere teoretikere har gjort forsøg på at standardisere og lave omfattende, katalog-agtige fremstillinger. Den individuelle forskellighed bunder imidlertid nok i en kunstnerisk nødvendighed.

14 . Pedersen og Scheiby (1981).

15 . Se oven for under "Ideen om en 'intuitiv musik'" om Lorentzer's brug af kliché-begrebet.

16 . Bruscia (1994), s. 2

17 . For mig at se er betydningen af de musikalske elementer stærkt afhængige af konteksten. Man kan spørge, hvad er den ultimative grund til fx. at registre absolut skal kontrolleres? Hvis en improvisation dvæler ved én klang er den måske rigid i ét tilfælde og ikke i et andet. Min kritik synes at konvergere med Stiges - se Stige (1975) s. 61ff.

18 . Skemaet "IAP - kortform" , Bruscia (1994) s. 151 kan dog anbefales som for en stor del deskriptivt og stimulerende til egen stillingtagen.

19 . Aigen (1991) har været en af de første til detaljeret at beskrive sådanne ideer som et program for musikterapeutisk forskning.

20 . Ruud sammenfatter således s. 329: "...den musikkopfatning musikterapeutisk praksis og forskning framskaffer kan gi nye impulser til en pågående diskusjon om menneskesynet. Slik ser vi også at musikkterapien ikke bare er en behandlingsprofesjon, men at den kan spille en rolle i den generelle kulturutviklingen. Dermed er det også vist at musikkvitenskapen, med sin forskning om musikkbegrepet, deltar i humanioras allmenne prosjekt..."

21 . "There was something about it. We didn't just sing some songs" sagde en af Stiges klienter. Æstetikken handler netop om et "something" som gør at oplevelser betragtes som særligt værdifulde.

22 . Mere om denne tværfaglige dobbelthed i Bergstrøm-Nielsen (1984).

23 . Mere kendt er måske, hvad jeg ingenlunde heller personligt vil benægte, at musikterapien omvendt kan være en vejviser til større fordybelse og oplevelsesfylde over for musik generelt. Musik og terapi kan være genveje til hinanden.

24 . Jacobson (1974) s. 143

25 . Jvf. Eco (1971) s. 136: "Ett meddelande med estetisk funktion är framförallt strukturerat på ett dubbeltydigt sätt i förhållande till det system av förväntningar som koden utgör".

26 . Guiraud siger rammende, at "...dans les arts, le référent c'est le message qui cesse d'être l'instrument de la communication pour en devenir l'objet" - Guiraud (1971), s.11.

27 . I psykoanalytisk tradition synes der sommetider at findes en tilbageholdenhed med at gå for konkret ind på at beskrive, hvad der sker i terapien. Muligvis er det begrundet i det forhold, at der arbejdes med overgange, kombineret med den tankegang, at processen er en personlig proces mellem parterne og bundet til deres diskurs. En mere objektiviserende fremstilling kunne betyde både en indiskretion og en forvrængning af indholdet. - Selvsagt må fremstillinger være etisk forsvarlige. Men hvis vi ikke beskriver terapiprocesser, har læseren jo ikke mulighed for at efterprøve tolkningerne, og en tolkning af hvad processen mandede ud i kan risikere at blive mere manipulerende end en beskrivelse af konkret aktivitet, der overlader den endelige vurdering til læseren. Den indsigt, at det psykologiske indhold af en fase i processen kan ses som relativt og formidlet af den konkrete aktivitet i musikmediet, kan således give en beskyttelse mod overfortolkninger.

28 . Stockhausen (1973), s.234.