

Musikalsk improvisation er et
formidabelt redskab til at undersøge,
bearbejde og udvikle den basale
relationelle kapacitet.

Men musikalsk struktur kan ikke give
information om den terapeutiske proces,
med mindre vi relaterer
disse data/informationer
og oplevelser til psykologisk teori og
tænkning.

- Niels Hannibal -

Niels Hannibal

Uddannet musikerapeut fra Aalborg Universitet i 1994. Tilknyttet musikterapeutiklinikken siden 1995. Modtog ph.d. grad 2001 for afhandlingen: »Præverbale Overføring i Musikterapi - kvalitative undersøgelse af overføringsprocesser i den musikalske interaktion«. Modtog 2002 Spar Nord Fondens forskningspris for samme. Er i øjeblikket ansat som adjunkt på Aalborg Universitet og Musikterapeutiklinikken på Aalborg Psykiatriske Sygehus. Forskningsområder er metoder til intervention ved overføringsprocesser i musikterapi og undersøgelse af musikterapeutiklinikens patientpopulation. Henvendelse: nha@psyk.nja.dk

Præverbalitet i Musikterapi

Niels Hannibal

Resumé: Denne artikel er en oversættelse af mit foredrag på verdenskongressen i musikterapi i Oxford 2002. Den er baseret på min ph.d. afhandling »Præverbal Overføring i Musikterapi«, der blev forsvaret juni 2001. Formålet med artiklen er at validere min forskning om præverbal overføring i musikterapi i den musikalske interaktion gennem formidling af den pragmatiske anvendelse. I artiklen argumenterer jeg for anvendelse af Sterns psykologiske udviklingsteori og Sotorow & Atwoods teori om psykoterapi som fortolkningskontekst for musikalsk interaktion, når fokus er interaktion, relation og overføring. Det illustreres gennem en case analyse hvorledes begreberne kan anvendes på kliniske data. Det konkluderes at psykologisk teori og tænkning er nødvendig for at kunne forstå og beskrive musikalsk interaktion i et psykologisk perspektiv.

Indledning

Teori om præverbal interaktion kan, ifølge min forskning, bidrage til vores forståelse af relationelle mønstre i klinisk improvisation (Hannibal 1998, 1999). Dette udtrykker nødvendigheden for at anvende psykologisk tænkning i musikterapi, når målgruppen er personer med psykiatriske problemstillinger. Udsagnet skal ses i lyset af debatten inden for musikterapifaget vedrørende spørgsmålet, om vi kan forstå og iagttage musikken som et musikalsk fænomen alene, eller om det indeholder noget mere end det musikalske niveau. Jeg mener, at vi uden psykologisk tænkning, mister evnen til og muligheden for at forstå den terapeutiske proces fra et psykologisk perspektiv.

Psykologisk tænkning i musikterapi i psykiatrien er vigtig, fordi psykoterapi er rettet mod psykologiske problemer og deres løsning. Vi bruger musikken som et værktøj til at bibringe terapeuten unikke muligheder for at møde og engagere disse spørgsmål på en virkningsfuld måde. I den musikalske improvisation kan terapeuten og klienten interagere og forhandle deres relation på et meget basalt og grundlæggende niveau: En relati-

on hvor måden noget gøres på er ligeså eller mere vigtigt, end hvad det betyder. (Dette gælder for så vidt alle relationer, men i musikterapi er det meningsbetydende anderledes struktureret/vægtet). Dette indikerer, at den musikalske interaktion forstærker det procedurale element i kommunikationen (og interaktionen) mellem klienten og terapeuten. Procedural relationel viden (Stern 1995) inkluderer her præverbale relationelle mønstre, der er funderet i tidlige relationelle oplevelser med »signifikante andre«. De påvirker eller styrer vores forventninger til os selv og andre. De danner blandt andet procedurale skemaer, der livet igennem styrer perception og vores oplevelse af interaktion og af intern perception. De er derfor også betydende for den overføringsoplevelse, der er knyttet til vores oplevelse af konflikt og forsvarsmekanismer. Spørgsmålet er således, hvordan vi kan afgøre hvilken slags relation, der udfolder sig i musikken. Det er denne problematik, jeg vil undersøge her. I det følgende vil indgå begreber hentet fra Stolorow og Atwoods »Intersubjektive Perspektiv« (Stolorow & Atwood 1996), der teoretisk har rødder i selvpsykologien, jævnfør Kohut, samt begreber hentet fra Daniel Sterns udviklingsteori (Stern 1991).

»Det Intersubjektive Perspektiv«

I det »Intersubjektive Perspektiv« anvendes en kontemporær opfattelse af epistemologiske begrænsninger. Det betyder, at man taler om »lokal sandhed«, at oplevelsen af virkeligheden konstrueres i narrativ form, at undersøgelse af virkeligheden påvirker samme virkelighed/konteksten, og at det iagttagende subjekts »baggrund« influerer og determinerer indholdet af observationen.

Dette har konsekvenser for vores syn på interaktionsfeltet i den terapeutiske situation. Både klienten og terapeuten betragtes som interagerende subjekter. Begge har en ligeværdig indflydelse på deres relation, som indeholder gentagende relationelle mønstre. Disse to personer har nødvendigvis forskellige organiserende principper for deres subjektive oplevelse, og disse kan derfor også kollideres. Stolorow utrykker det således: »Selvoplevelsen er til enhver tid i udviklingen formet af den intersubjektive matrix, i hvilken den udfolder sig« (Stolorow 1997, s. 340). Det vil sige, at vores selvoplevelse antages at være formet af de grundlæggende mønstre, der regulerer og styrer den grad af intersubjektivitet der er mulig i den aktuelle kontekst. Den grad af intersubjektivitet der opstår i et møde er altså både styret af en indre relationel matrix, så som erfaring, repræsentationer, narrative, men også af det fælles interaktionsfelt, som dannes i den aktuelle kontekst.

Ifølge Stolorow og Atwood opstår overføring i to dimensioner; »selv-objekt dimensionen« og »den repetitive dimension«. Selv-objekt dimensionen beskriver den overføringsrelation, hvor klienten anvender terapeuten til at formidle manglende eller insufficente udviklingsmæssige oplevelser. I Kohuts terminologi kaldes dette for en spejl-overføringsrelation, idealiseret overføringsrelation eller den jævnbyrdige overføringsrelation (Bruscia 1998). Den repetitive dimension

beskriver den overføring, der er kilde til konflikt og »modstand«, fordi klienten her forventer eller frygter en gentagelse af tidligere fejlslagen udvikling. I stedet for at tale om positiv og negativ overføring, som i den klassiske psykoanalyse, fokuserer Stolorow og Atwood altså på funktionen og den dynamiske forklaring på overføringsoplevelsen: Vi handler, oplever og yder modstand, fordi vi forsøger at beskytte os selv fra at genopleve ubærlige følelser. Dette kan inkludere at undertrykke ubevidste ønsker, men det er mere et produkt af oplevelser end af drifter.

Disse to dimensioner kan fluktuere, hvilket betyder, at springet fra at være i forsvar i den repetitive position kan skifte pludseligt i det øjeblik situationen tillader det. Og denne proces kan skifte flere gang i løbet af kort tid.

Der er to måder, terapeuten kan forholde sig til klientens materiale: Han kan enten være intersubjektiv konjunktiv eller disjunktiv. At være konjunktiv beskriver den proces hvor terapeuten assimilerer det klienten udtrykker til konfigurationer, der svarer til terapeutens egne livserfaringer. Dette inkluderer fortolkning og modoverføring. At være disjunktiv vil sige at adskille klientens materiale fra sin egen forståelse og oplevelse, og forsøge at forstørre den mening materialet har for klienten. Det er det vi gør, når vi forsøger at hjælpe klienten til skabe sin egen mening (jævnfør den klient-centrerede terapi beskrevet af Carl Roger). Dette er ofte også processen i den musikalske improvisation, når vi som terapeut besvarer det, klienten spiller, uanset hvad det er.

Ud fra disse begreber, rejser der sig følgende spørgsmål: Hvordan er det muligt at vide, hvornår klienten relaterer fra en selv-objekt position. Eller for at sige det på en anden måde: Hvordan kan den musikskabende proces bidrage med et intersubjektivt miljø, hvor klienten vover at bruge os som selv-objekter. Og hvordan er det muligt at vide hvornår klienten relaterer ud fra den repetitive

tive position: Hvornår er relationen præget af konflikt, forsvar og symptomer?

I min forskning gjorde jeg to vigtige fund (Hannibal 2001):

1. At klienterne repeterer sine konfliktmønstre i den musikalske interaktion, og
2. At det er muligt at udvikle en evne til at »møde« disse relationelle konfliktmønstre i den musikalske improvisation, uden at det forøger klienten symptomer.

Dette indikerer, hvad vi allerede ved fra klinisk erfaring (Hannibal 2001), at musikalsk improvisation faciliterer en relationel matrix, forstået som en grundmodel for at relaterer nonverbalt. Den terapeutiske relation folder sig ud i musikken. Hvis denne relation indeholder en alliance mellem klienten og terapeuten, kan denne musikalske relation afmonterer/fjerne klientens frygt og forventning og oplevelse af fare. Denne evne til at afmontere/afvæbne eller rumme psykisk og emotionel spænding hjælper klienten til at undersøge, bearbejde og udvikle nogle af disse meget basale relationelle handlemåder/mønstre.

Anvendelse af Daniel Sterns udviklingsteori i klinisk musikterapi

Dette leder over til at inddrage begreber om den præverbale relationelle dynamik, udviklet af den amerikanske psykolog Daniel Stern, idet Stern skelner mellem den eksplicite og den implicite tankes matrix. Den implicite matrix referer til en selv-fornemmelse der er ikke-symbolisk, ikke-verbal og 'tavs' eller procedural. Det vil sige ikke-bevidst. Det svarer bl. a. til at have en viden, en fornemmelse eller følelse »inden i«, uden at kunne omsætte denne til ord og symboler. Omvendt referer den eksplicite matrix til en selv-fornemmelse, der er verbal, symbolisk og bevidst.

Præverbalitet er således et begreb der refererer til en selv-fornemmelse, der er struktureret af den implicite matrix. Dette har betydning for den terapeutiske relation, fordi menneskets basale viden om, hvordan det er at være-med-en-anden, er fundet i procedural-relationel viden. Stern benævner denne viden som skemaer for at være-med-en-anden. Det er basal viden om interaktion. En relationel viden, der bygger på repræsentationer af erfaringer fra virkelige levede hændelser med signifikante andre. Kort sagt, handler vi i nuet på baggrund af tidlige erfaringer med betydningsfulde vigtige voksne i vores liv.

De præverbale selv-fornemmelers domæne inkluderer forskellige selv-fornemmelser, nemlig det gryende selv, kerneselve og det subjektive selv. I den seneste reviderede udgave af denne teori (Stern 2000), antages det at disse selv-fornemmelser alle er tilstede fra fødselen og følgelig modnes. Hermed forlader Stern den tidligere udviklingsmodel hvor udviklingen antages at ske succesivt. Jeg vil herefter fokusere på to af disse, kerneselve og det subjektive selv.

Kerneselve anvendes synonymt med udviklingen af evnen til at »genkende« eller have bevidsthed om indre tilstande. Det er oplevelsen af »mig«. Det er en kropslig baseret procedural viden om; at kroppen kan handle og bevæge sig, at den er sammenhængende, og at begivenheder gentager sig. Kerneselve er opbygget af invariante skematiske strukturer, der er baseret på episodisk hukommelse. Kerneselve vedrører også reguleringen af indre spændingstilstande, som barnet behøver en anden persons hjælp til. Så når denne reguleringsdynamik opstår i terapi, indikerer det, at klienten konfronteres med psykologiske problemer relateret til disse invariante skemaer. Det kan f.eks. være, når personen føler sig handlingslammet, mister kontakt til fornemmelsen af kroppen, bliver i tvivl om hvad der skal ske osv. Derfor vil arbejde med kerneselve-problematikker indbefatte hjælp

til at regulere den indre spænding.

Det subjektive selv er den anden selvfor-nemmelse, jeg vil koncentrere mig om her. Det subjektive selv har at gøre med intersubjektivitet, som er 'viden' om, at »jeg ved, at du ved, at jeg ved«. Uden denne evne ville vi være alene emotionelt og mentalt. Intersubjektivitet handler om udviklingen af evnen til at dele følelser, intentioner og ønsker. Desuden dannes de forventninger og forestillinger til det at være i relation med og til den anden, der styrer relationenes »socio-emotionelle miljø«. Der er tale om en hele tiden igangværende forhandling mellem egne og omgivelsernes intentioner, ønsker og mål, og graden af gensidig anerkendelse af samme. Her udvikles den relationelle viden om, hvilke følelser der er delelige, på hvilken måde de er delelige, med hvem, hvornår osv. Det er her, vi lærer hvilken del af os, vi kan dele med andre, og hvilke vi ikke kan. Denne dynamik er selvfølgelig ofte et uundgåeligt element i psykoterapi.

Al tidlig oplevelse, der danner grundlag for disse skemaer, er ifølge Stern (1991) struktureret omkring barnets medfødte evne til at opfatte forandringer i de »vital affektive« skift. Vital affektivitet refererer til intensitetskonturen i en handling, en følelse eller en oplevelse. Det vil sige, hvor meget, hvor langsomt, hvor blidt, hvor ofte noget sker, eller gøres. Disse vitale affektive konturer danner enheder, der har lighed med en strukturen i et narrative. Et narrative indeholder en dramatiske spændingslinje. I sådan »linje« beskriver intensitets forandringer i »historien«. Det er f.eks. »den historie« der udspiller sig når man »er sulten«, »ser mor«, »får bryst« og »er mæt«. Denne lille historie forløber med en stigende intensitet indtil barnet får sin sult stillet. Disse »forløb« indeholder et plot - en historie. De danner et slags narrativt forløb. I forhold til den foregående historie, handler det om at mærke sult og får tilfredsstillet sit behov: At få reguleret sin indre spænding.

Vores relationelle skemaer er bygget op af sådanne »narrative enheder«. Da det hele foregår i en implicit matrix, kaldes de for proto-narrative-enheder« (Stern 1995). Det betyder, at den intensitetskurve, enhver interaktion frembringer, også fortæller noget om den oprindelige oplevelse. Hvis en person for eksempel hele tiden taler og handler meget monotont og stille, fortælle det, at personen regulerer sin indre spænding ved at være afdæmpet og ikke forventer at kunne dele det spontane og voldsomme med en anden. Dette opleves også i den musikalske interaktion.

Dette betyder i musikterapi og i andre terapier, at forhandlingen af og om det intersubjektive emotionelle rum/felt i mellem terapeuten og patienten, inkluderer forhandling af relationens »socio-emotionelle miljø«. Det vil selvfølgelig også inkludere eksplicit viden, så som bevidste og sproglige oplevelser og historier.

Men hvordan viser disse implicite mønstre sig i musikalsk interaktion? Til at besvare dette spørgsmål, anvender jeg de samme parametre, der kan iagttages i den præverbale interaktion i musikken. (For at se analysen af det præverbale i den verbale interaktion, henvises til Hannibal, 2001)

De præverbale elementer i den musikalske kontekst:

- * Kerneselvets invariante strukturer ses i dynamik, tempo, rytme, klang, melodi og harmonik.
- * Den intersubjektive forhandling ses i den ene persons reaktion på den andens intentionalitet, attentionalitet og affektivitet. Respons ses i intensitet, form, timing og rytme.

Kerneselv-fornemmelsen i musikken har at gøre med de genkendelige musikalske strukturer eller spillemåder, der kan betragtes som invariante.

Den subjektive selvformemmelse i musikken har gøre gør med hvordan den afstemmer sig efter den anden.

Opsamling

Jeg har her præsenteret »det intersubjektive perspektiv« (Stolorow & Atwood 1996) og de implikationer, denne teori har for vores opfattelse af den musikterapeutiske relation. Klientens overføring er enten i den repetitive eller selv-objekt dimensionen. Terapeuten er enten konjunktiv; assimilerer i forhold til egne erfaringer, eller disjunktiv; fremhæver klientens egen oplevelse og meningsdannelse.

Klienten vil i den musikalske improvisation gentage sine konflikt og overføringsmønstre, så derfor skal terapeuten initierer en mulighed for forandring af denne proces fra den repetitive position til selv-objekt positionen. Ligeledes skal terapeuten vide, om klienten arbejder med konfliktmateriale, der primært omhandler den indre tilstand, eller om det omhandler konfliktmateriale i forhold til at udtrykke og dele disse tilstande med andre. Som jeg har udtrykt tidligere, er det meget vigtigt at vide, hvilken relationel dagsorden, der fremkommer i den musikalske improvisation. Denne relationelle dagsorden kan forandre sig og er ofte implicit for klienten.

I det følgende vil jeg illustrere dette gennem en case. Først beskrives CCRT-metoden. Derefter præsenteres David og hans overføringstemaer set ud fra CCRT-metoden (se neden for) og ud fra et præverbalt perspektiv. Selve casen indeholder to musikeksempler. Ved hvert eksempel indledes med en kort gennemgang af den relationelle konflikt i den verbale dialog før den musikalske improvisation. Derefter beskrives musikken. Efterfølgende sammenfattes David og terapeutens musikalske handlinger, den relationelle udvikling i musikken, tegn på kerneselve og det subjektive selv, selv-objekt/repetitiv positionerne og udviklingen i den intersubjektive proces.

Dette afspejler den vigtige pointe, at det efter min opfattelse, er nødvendigt at se processen i musikken i forhold til den præ- og postmusikalske kontekst.

CCRT-metoden

For at identificere og kunne beskrive Davids overføringstema, har jeg i min forskning anvendt L. Luborsky og P. Crits-Christophs »Core Conflict Relationship Theme« metode (Luborsky & Crits-Christoph 1998), herefter kaldet CCRT-metoden. Denne metode kan anvendes til at identificere klientens centrale relationelle konflikttemaer, hvilket betragtes som identiske med overføringen. CCRT-metoden anvender klientens narrativer (fortællinger) om relationelle episoder, og ud fra disse episoder identificeres følgende tre elementer: Det centrale ønske eller intention, det oplevede eller forventede respons fra »den anden« og klientens eget respons på den andens respons.

Casen David

David er i begyndelsen af fyrrerne. Han henvises til musikterapi, fordi der er usikkerhed om hans evne til at indgå i en verbal terapi. Dette skyldes hans intellektuelle forsvar, samt at han udtrykker vanskelighed ved at mærke sine egne følelser. Hans klager er mange, blandt andet oplever han lavt selv-værd, overfladisk kontakt til andre, manglende evne til at kontakte egne følelser, samt en frygt for konfliktsituationer. I følge ICD-10 diagnosesystemet har han en personlighedsforstyrrelse F 60.8, Narcissistisk type. Som beskrevet anvendtes CCRT-metoden til at beskrive Davids centrale konfliktrelationelle temaer. Disse temaer var i begyndelsen af terapien følgende (se skema 1). Fra et præverbalt synspunkt har David, problemer med sit kerneselv og sit subjektive selv. Han kan ikke genkende kvaliteten eller intensiteten af sine egne følelser. Han kan ikke handle i forhold til egne ønsker og hensigter. Denne konflikt bunder i hans mang-

Ønske	Respons andre	Respons selv	Konflikttemaer
Autonomi Nærhed til andre At få hjælp	Kontrollerer Dominerer Modsætter sig	Usikkerhed Ambivalens Skuffelse Skyld Handlingslammelse	1. Autonomi er umuligt uden at miste tilknytning til den anden 2. Oplevelsen af at dele "sig selv" med andre forøger risikoen for manglende oplevelse af empati

Skema 1: Davids centrale konfliktrelationelle temaer

Forstyrrelse I "kerne-selv" fornemmelsen	Kan ikke genkende kvaliteten af egen følelser. Kan ikke handle ud fra egne ønsker og intentioner.
Forstyrrelse I den "subjektive selvforfølelse"	Er ikke i stand til at opleve intersubjektivitet med andre. Viser ikke intention relateret til egne affekter.

Skema 2: Davids relationelle problemområder i præverbalt perspektiv

lende evne til at opleve intersubjektivitet med andre. Han er således alvorligt forstyrret i sin relationelle kapacitet. I skema 2 ses Davids relationelle problemområder i et præverbalt perspektiv. Eksem-

plet stammer fra 9. session. I den præmusikalske dialog handler samtalen om Davids oplevelse af sin svage side, der er fremkommet som følge af den foregående improvisation. Det er den del af ham, han oplever

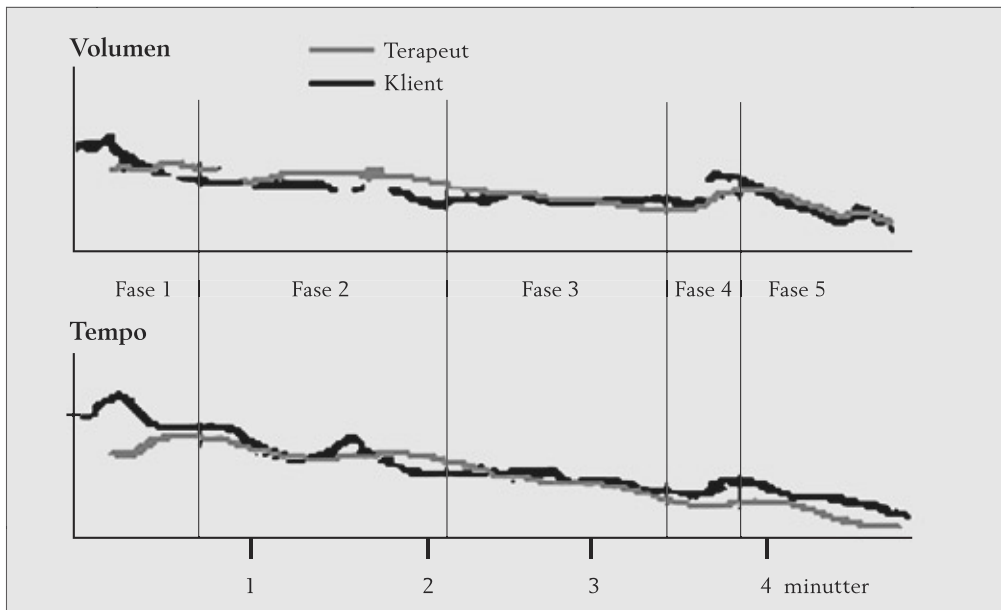


Fig. 1: Forandringer i volumen og tempo for David og terapeuten/mig

kontrolleres af andre. Dette fører til en konflikt, da jeg som terapeuten søger at sætte fokus på denne »svage side«, samtidig med at jeg ikke er opmærksom på, at jeg er kontrollerende. Denne konflikt er implicit. David accepterer at undersøge sin svage side i musikken. I det følgende beskrives musikken på to måder: 1. Som grafisk fremstilling af min subjektive oplevelse musikens dynamiske udvikling (fig. 1). 2. Som en kommenteret nodeafskrift af improvisationens forløb (musikeksempel 1). Af figur 1 fremgår det, at terapeuten afstemmer sin volumen efter David og derved følger hans lydniveau. Til gengæld spiller terapeuten langsommere end David (og med en anden klang) i be-

gyndelsen af improvisationen. Musikens volumen og tempo beskriver udtrykkets tydelighed og derved også dets intensitet. For begge parametre gælder det her, at terapeuten følger David, og derved afgiver styringen af musikens dynamik til ham. Psykologisk og præverbalt er der både tale om regulering af indre spænding, og om en implicit tilkendegivelse fra terapeutens side af en accept af Davids styring og kontrol.

Det centrale her er, at beskrivelse af musikken i eksempel 1 bliver grundlaget for at kunne iagttage udviklingen af relationen mellem David og mig. Denne proces viser, at jeg kan begå en relationel »fejl« ved at forsøge at skabe kontrakt til en side i David, han ikke selv

Musikalsk handlen:

Fase 1:

David laver solo intro, ud fra de toner han har valgt.

Jeg indleder med at imitere melodien og volumen.

Fase 2:

David spiller uden at reagere på terapeuten.

Jeg skifter spillemåde, er mindre imiterende. Laver en harmonisk ramme.

Musikeksempel 1:

1. David - 2. jeg

Stadig ingen reaktions fra David. Hans spil er monotont. Jeg skifter igen spillemåde. Laver arpeggio akkorder. Giver mere plads.

Fase 3:
Jeg laver en kort pause. Derefter imiterer jeg klientens toner, stadig uden tegn på respons fra David

Her er dog antydning af at spille i samme puls og følges ad rytmisk

Fase 4:

Jeg introducerer en bas.
Her spiller vi med samme
puls fornemmelse. Der er sta-
dig ikke melodisk respons fra
David

Fase 5:

Jeg spille kun en baselin-
je. Her følges vi omtrent ad i
samme puls

Min metafor:

“Som at dele oplevelsen
af adskilt samvær”.

The image displays a musical score for piano and guitar, organized into five distinct phases. Each phase is represented by a system of three staves: a single treble clef staff for the guitar and a grand staff (treble and bass clefs) for the piano. Phase 4 is marked with a vertical line and an arrow pointing to the right on the guitar staff, indicating a specific musical event. Phase 5 is similarly marked with a vertical line and an arrow pointing to the right on the guitar staff. The score concludes with the text 'Varighed 4.45' at the bottom right.

	David	Mig
Den musikalske struktur: Hvad gør de i musikken	Musikken mangler struktur, ingen melodi, harmonik eller rytmiske gestalter Kontinuerligt fald i dynamik (se graf 1) Ingen musikalsk respons	Imiterer først melodi og harmonik, men trækker sig derefter tilbage til baggrunden. Følger Davids dynamik
Relationel udvikling i musikken	Responderer ikke på terapeuten Følger ind i mellem Ingen invarians, undtagen mangel på figur	Prøver at få kontakt, respons ved at forholde sig til melodi og harmonik - skaber en harmonisk og rytmisk ramme i bassen
Elementer fra kerne selv og subjektiv selv	Ingen retning eller fokus Ingen tydelig emotionalitet Ingen intersubjektivitet	
Selv-objekt/repetitiv dimension	Defensiv tilbagetrækning. Forventer fjendtlighed når han er direkte Hans svage side er skrøbelig Selv-objekt: Dele oplevelsen af adskilthed	Konjunktiv: Søger at dele følelsen, tror David behøver at dele - Regulerer sig efter dynamikken - Spejler adskillelse: Lad mig være.
Intersubjektiv proces	Fra defensiv og mistillid Til oplevelse af at dele svag selvoplevelse, udtrykke sig	

Skema 3. Beskrivelse og fortolkning af musikeksempel 1 i forhold til det musikalske forløb, den præverbal interaktion og kernekonflikt-temaer. Skemaet viser dels den konkrete session og dels progressionen fra musikalsk beskrivelse til analytisk fortolkning. For en mere detaljeret gennemgang af denne analysemodel henvises til min ph.d.-afhandling (Hannibal 2001).

har kontakt til. Han kan derfor heller ikke dele den, både fordi det »at dele« er stærkt konfliktfyldt for ham, og fordi han ikke kan holde sin »svage side« ud. Dette ændrer sig i improvisationen, da jeg bliver mere regulerende end afstemmende. Men en regulering, der er rummende og ikke styrende (se også skema 3).

David bekræfter denne hypotese ved efterfølgende at konstatere, at jeg »var mere imødekommende, end han havde ventet«. I den postmusikalsk dialog er muligheden for »at dele« oplevelser relateret til den svage side altså større og det intersubjektive felt således udvidet. Musikeksemplet viser også, at Davids relationelle kapacitet på et præverbalt niveau er begrænset, idet at han ikke evner at forhandle om graden af intersubjektivt, men insisterer på at trække sig.

I den 33. session, hvorfra 2. eksempel stam-

mer, er David mere direkte i færd med at undersøge oplevelsen af sin konflikt med omgivelserne og hans forsvar mod disse følelser. David er meget kompetent til at undgå oplevelsen af aggression i relation til personer, han oplever som autoriteter. Han har to forsvarsstrategier, idet han enten påtager sig skylden for enhver uoverensstemmelse eller også anvender humor og ironi som en slags afledning. Her kan han dog også vise indirekte aggression gennem brug af sarkasme. Ved hjælp af disse strategier kontrollerer han intensiteten i relationen med »den anden«, hvorved han undgår han oplevelsen af tab af tilknytning og forbindelse til omgivelserne. Det er bl.a. derfor, at hans narcissistiske forstyrrelse kaldes for den hypervigende narcissist (Gabbard 2000, s. 467). David viser aldrig sin grandiose side (i terapien).

I dette eksempel er temaet i den præmusi-

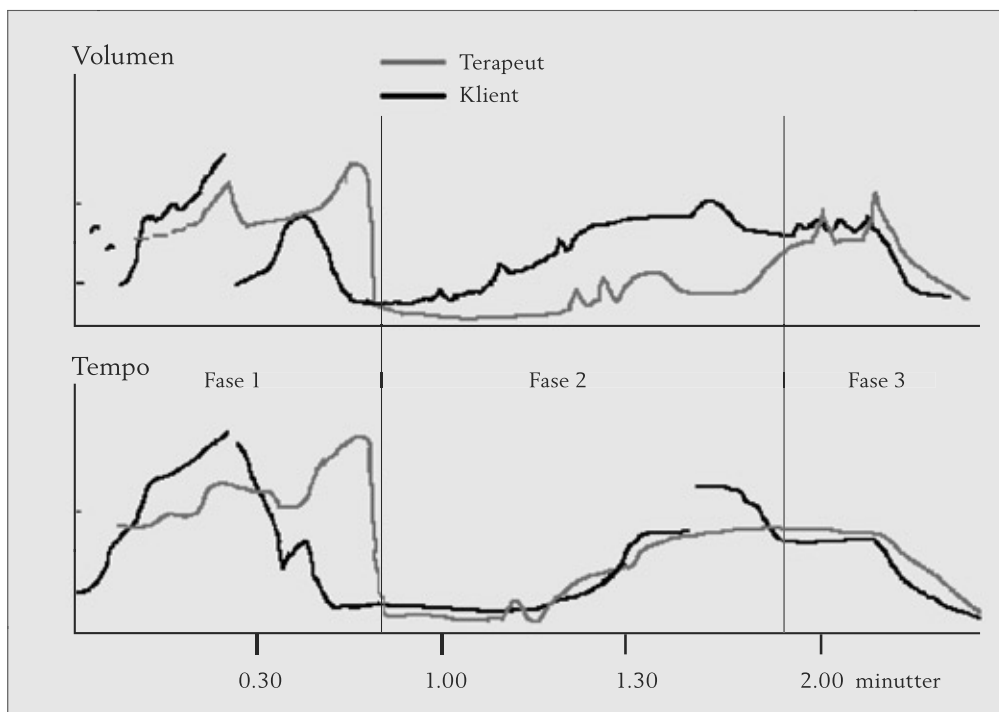


Fig. 2: Forandringer i volumen og tempo for David og terapeuten/mig

kalske dialog, Davids måde at afvæbne andre menneskers følelser og krav til ham. David kontrollerer den emotionelle spænding i sig selv, ved at følge og gøre sig »mindre« end »den anden«, forstået som mindre vigtig, betydningsfuld osv. For at konfrontere ham med denne adfærd, beder jeg ham derfor om at være direkte og vælge en spilleregul for den næste improvisation. Han tøver, men bestemmer, at jeg skal være en modspiller til ham. Han ønsker at udfordre sig selv, så han kan mærke sine følelser. Han beder dog mig om at vælge en spilleregul, da han er sikker på, at han kan manipulere situationen, så han ikke mærker noget. Jeg accepterer, og foreslår at han udtrykker, hvordan han har det med at komme for sent denne dag. Her er en eksplicit konflikt: At trods og ikke overholde aftaler. I det følgende beskrives musikken på to måder: 1. Som grafisk fremstilling af min subjektive oplevelse musikkens dynamiske udvikling (fig.2). 2. Som en kommenteret

nodeafskrift af improvisationens forløb (musikeksempel 2).

I figur 2 ses et meget anderledes dynamisk forløb end i det første musikeksempel. Forskellen er først og fremmest, at musikken forløber med større variation og fleksibilitet, hvor David og terapeuten både følges ad, er adskilte og til sidst følges ad igen.

David indleder med crescendo og accelerando, der matches af terapeuten. Dette efterfølges af et dynamisk decrescendo og decelerando. Jeg prøver at matche dynamikken i Davids udspil. Efter den dynamiske indledning følger et forløb, hvor David langsomt laver et gradvist crescendo, uden at terapeuten følger ham. Samtidig med samt at volumen øges, begynder tempoet langsomt at stige igen. Terapeuten imiterer Davids tempo, men spiller med en anden puls og rytme, hvilket fremgår af musikeksempel 2. I sidste del af improvisationen følges de ad i både volumen og tempo.

Fase 1:

David frembringer et udbrud.
Jeg imiterer dynamik og struktur i Davids spillemåde.

Fase 2:

David trækker sig musikalsk tilbage, ved at spille en baselinje. Den er dynamisk afdæmpet og i stabilt tempo, hvilket giver et kontrolleret præg.
Jeg stopper imitationen af det voldsomme og følger Davids dynamiske skift.

David spiller en stabil bas
Jeg er dynamisk lavest, men følger tempo.

David ændrer sit tonevalg.
Jeg spiller en rytme der er forskellige fra Davids.
David begynder at forholde sig til den samme trioliserede rytme.

Fase 3:

Begge spiller i samme rytme og tonalitet. De spiller synkront i en enkelt frase.

The musical score consists of five systems, each with two staves. The top staff is for 'David' and the bottom staff is for 'Jeg'. The notation includes various musical symbols such as dynamics (p, f), articulation (acc, tr), and performance instructions like 'scale up-down' and 'trills'. The score is written in a grand staff format with treble and bass clefs.

David afslutter

Min metafor:

Jeg deler dit emotionelle udbrud. Jeg skaber en tryk ramme, ved at være forudsigelig, så du kan nærme dig.

	David	Jeg
Musikalsk handlen: Hvad gør de?	Fra dissonans til konsonans Musikalsk syntaks i rytme og puls Korte melodiske fraser	Matcher Davids dynamik Skaber et stabilt rytmisk mønster
Relationel Udvik- ling i musikken	Undersøger egen emotionalitet (de- ler ikke) Han trækker sig tilbage og kontrol- lerer Separation Holder distance, Re-etablere kontakt i samme rytme og tonalitet som terapeuten	Fokus på intersubjektivitet Lader David være Gør sig tilgængelig for kon- takt ved at være stabil/ forudsigelig
Elementer fra ker- ne- og subjektive selv domaine.	Invarians Internattonalitet	
Self-objekt/ repetitiv dimen- sion	Repetitiv dimension: Frygter afvisning/fjendtlighed, men udtryk- ker sin følelse Selv-objekt: Idealiseret overføring Overlever aggression uden at miste kontakt/forbindelse til den primæ- re anden	Konjunktiv: At dele frustration/negativ følelse Disjunktiv: Trækker sig i rytmen og følger David Skaber mulighed for at Da- vid kan nærme sig Spiller sammen
Den intersubjektiv- e proces	Udtrykker ubehag Kontrol Etablerer kontakt Afslutter relation	

Skema 4. Beskrivelse og fortolkning af musikseksempel 2 i forhold til musikalsk forløb, præverbal interaktion og kernekonflikttemaer.

Psykologisk og præverbalt viser forløbet, at David forholder sig aktivt til terapeuten på et præverbalt niveau. Han reagerer på terapeutens musikalske handlinger. Det er stadig mit indtrykket, at David søger det kontrollerede frem for det udadgerende i sit spil, selvom hans indledende spillemåde er mere spontan end i første eksempel. Musikkens dynamik viser, at David kan være mere intentionel og potentiel intersubjektiv, men også at han stadig søger og behøver regulering af sit udtryk i forhold til omgivelserne. Desuden ses det måske vigtigste, at David begynder at forhandle - forholde sig til den anden - ud fra præverbale parametre som netop intensitet, rytme, puls o.l. I musikeksempel 2 i skema 4 ses at der er flere centrale elementer i denne improvisation, der adskiller den fra det første eksempel.

For det første er der selve konteksten, som er en initiering af en konfliktfølelse. Her arbejdes direkte i kernekonflikten. Forløbet viser, at David hurtigt søger tilbage til sin kendte strategi, at trække sig.

For det andet lykkedes det David at blive i »samme musikalske rum«. Godt nok skifter han musikalsk udtryk, men han fortsætter med at spille. Det vil sige, at relationen indeholder en forhandlingssituation, hvor der forhandles om re-etablering af kontakt på præverbale vilkår. Denne forhandling sker i et nonverbalt udtryk med præverbale og musikalske elementer. Dette er vigtigt, fordi det fra terapiens begyndelse har været klart for mig, at David ikke evner at indgå i en relation uden at kunne forholde sig til den eksplícite mening. At være uenig inddrages således i den efterfølgende verbale dialog, hvor den intersubjektive kapacitet er udvidet til at inkludere uenighed. David udtrykker oplevelse af at skulle regulere sig ind efter andre og formulerer ønsket om at have mere autonomi.

De to musikeksempler beskriver en udvikling fra at konfrontere et konfliktmønster implicit, til at kunne undersøge og arbejde med et konfliktmønster eksplicit. Det er tydeligt, at musikken forstørrelser den præverbale rela-

tionelle matrix. I første eksempel er David ikke i stand til at møde terapeuten på dette niveau, mens han i det andet eksempel viser en forandret kapacitet for at interagere i en sprogløs kontekst. Om denne evne til øget præverbalt medieret interaktion er en nyehvervet evne eller en revitalisering af tidligere evner der er blevet undertrykt kan ikke afgøres her. Men ud fra en teoretisk betragtning (Stern og Stolorow/Atwood) er det sandsynligvis en kombination af begge dele.

Denne analyse viser, at psykologisk teori helt overbevisende udvider musikterapeuters mulighed for at beskrive og forstå forløbet af den relationelle proces i musikalsk interaktion. Både i forhold til den konfliktmæssige overføring, og i forhold til relationel kapacitet i det hele taget.

De to musikeksempler viser således, at David har forandret sin måde at interagere med »den anden«. I første eksempel gentager David sit forsvar mod sin ubevidste frygt for mis-afstemning eller en uempatisk reaktion fra »den anden«. Han viser, hvordan han undgår kontakt, når han føler sig sårbar og svag. Det ses ligeledes, at jeg som terapeut ikke kan arbejde i det subjektive selvs matrix, altså med at dele følelser, før David har udviklet en mere tydelig kerneselv fornemmelse.

I andet eksempel er der sket en udvikling, idet David er begyndt at udtrykke sig selv. Hans invariante emotionelle repræsentationer er stadig svage og utydelige, så det at udtrykke de indre fornemmelser medfører en frygt for at blive forladt og opleve omgivelsernes mishag. Men det lykkedes for David at blive i den musikalske kontekst og reetablere den musikalske kontakte. Dette viser hans begyndende evne til at forhandle det socioemotionelle miljø omkring ham, hvilket er et tegn på, at han kan benytte terapeuten som et selv-objekt

Afslutning

Samlet har denne artikel sammenstillet teori om tidlig udvikling og musikterapi. Jeg har demonstreret, hvordan jeg anvender teori fra udviklingspsykologien som fortolkningskontekst til at identificere præverbale relationelle mønstre i den musikalske interaktion. Disse mønstre er en del af klientens overføringsrelation og viser, at oplevelsen af konflikt i relation til andre både specifikt og med andre generelt.

Min konklusion er derfor, at klinisk improvisation kan fremhæve den præverbale relationelle matrix, samt at integration af psykologisk udviklingsteori og terapiteori skaber en fortolkningsramme, hvor musikalsk interaktion og improvisation kan ses som præverbal relation og overføring.

Musikalsk improvisation er et formidabelt redskab til at undersøge, bearbejde og udvikle den basale relationelle kapacitet. Men musikalsk struktur kan ikke give information om den terapeutiske proces, med mindre vi relaterer disse data/informationer og oplevelser til psykologisk teori og tænkning.

Litteratur

- Bruscia, K. (1998). *The Dynamics of Music Psychotherapy* Lower Willage, Gilsum NH, USA: Barcelona Publishers.
- Gabbard, G.O. (2000). *Psychodynamic Psychiatry - in clinical practice*, third edition. London: American Psychiatry Press.
- Hannibal, N. (1996). *The Intersubjectiv Sharing in the music - the person in the music*. The 4th European Music Therapy Congress. CD-rom
- Hannibal, N. (1998). Refleksion i og om musikalsk improvisation i musikterapi. I: *Indføring i musikterapi som en selvstændig behandlingsform*, Årsskrift 1998, Musikterapiklinikken, Aalborg Psykiatriske Sygehus & Aalborg Universitet, s. 141 - 163.
- Hannibal, N. (1999). The Client's Potential for Therapeutic Insight Assessed Through the Ability to reflect verbally and Musically. *Nordic Journal of Music Therapy*, vol. 8 (1)
- Hannibal, N. (2001). *Præverbal Overføring Musikterapi- kvalitativ undersøgelse af overføringsprocesser i den musikalske interaktion*. Ph.d. afhandling, Institut for Musik og Musikterapi, Aalborg Universitet
- Luborsky, L & Crits-Christoph, P (1998). *Understanding Transference - 2nd edition - The Core Conflictual Relationship Theme Method*. Washington: American Psychological Association.
- Stern, D. (1991). *Barents Interpersonelle Univers*. København: Hans Reitzels Forlag.
- Stern, D. (1995). *The Motherhood Constellation*. New York: Basic Books.
- Stern, D et al. (1998). Non-Interpretive Mechanisms in Psychoanalytic Therapy. *Int. Journal of Psychoanalysis*, vol. 79, 903-921.
- Stolorow, R.D. & Atwood, G.E. (1996). The Intersubjectiv Perspective. *Psychoanalytic Review*, 83: 1881-194.
- Stolorow, R.D. (1997). Dynamic, Dyadic, Intersubjectiv Systems: An Evolving Paradigm for Psychoanalysis. *Psychoanalytic Psychology*, vol. 7: 337-346.