

MODSPIL

TIDSSKRIFT FOR MUSIKPOLITIK *
KRITISKE MUSIKSTUDIER *
KRITISK MUSIKPÆDAGOGIK *



TEMA:
Musikterapi
Nr. 21 1983

5. ÅRG. – 1983 – NR. 21 . LØSSALG: KR. 30 . ABONNEMENT (NR. 18+4 TEMANUMRE A 48 S.): KR. 120

Indhold

Karin Sivertsen	Leder: Musikterapiuddannelsen på AUC	3
Tema: Musikterapi		
Inge Nygaard Pedersen	Vi zoomer os ind på musikterapi. Nej, ikke musik og terapi, men musikterapi	5
og Benedikte B. Scheiby	Musikterapi – eller kan musikken forandre oss?	23
Even Ruud	Klinisk musikterapi	29
Grete Lund	Interview med Søren Mühlhausen	32
Inge Nygaard Pedersen	Lille spejl på væggen der – fascination og fællesskab, ensomhed og identitet i rockmusikken	
og Benedikte B. Scheiby	(2. del)	34
Udenfor temaet		
Anders Rou Jensen	Jeg har hørt en lille popfugl synge (Svend Nielsen: Flyv lille påfugl)	39
	Imponerende, inspirerende, irriterende (Carl Dahlhaus: Die Musik des 19. Jahrhunderts)	41
	Folk-lexicon (Kaarel Siniveer: Folk-lexicon)	43
Anmeldelser		
Lars Ole Bonde	Andresens fordomme	44
Jens Brincker	Svar på Jens Jørn Gjedsteds læserbrev	45
Lars Nielsen	Musik og sex	46
Debat		
Jens Jørn Gjedsted	Nye bøger	46
Jørn Andresen	Henrik Adler, Lars Ole Bonde, Sven Fenger (ansvarshavende for dette nr.), Hanne Tofte	
Jane Mink Rossen	Jespersen, Arne Kjær, Jens Henrik Koudal, Lars Nielsen, Karin Sivertsen. – Under plan-	
	læggelsen af dette nummers temarubrik har Inge Nygaard Pedersen og Benedikte Barth	
	Scheiby medvirket som gæsteredaktører.	
Bogliste		
Redaktion		
Illustrationer		
Catarina Bosæus (tegninger på for- og bagside samt s. 30), Nausikaa Bodelsøe (fotografier	s. 4, 9, 11 og 12), Inge Nygaard Pedersen og Benedikte Barth Scheiby (collage s. 27)	
Redaktionens adresser		
Modspil, c/o Musikvidenskabeligt Institut, Klerkegade 2, 1308 København K.		
Modspil, c/o Musikvidenskabeligt Institut, Universitetsparken 220, 8000 Århus C.		
Administration		
Kroghs Skolehåndbog, 7100 Vejle. Telefon 05-82 39 00.		
Tryk		
Jørn Thomsen Offset, Kolding.		
Adresseændring og		
abonnement	meddeles til Kroghs Skolehåndbog.	

Musikterapiuddannelsen på AUC

Ålborg Universitetscenter har en rimelig chance for at blive internationalt berømt i universitetskredse. På AUC findes nemlig en uddannelse, som ikke haves på noget andet universitet i Europa – en musikterapiuddannelse. Med den interesse for terapi, der breder sig i de vestlige samfund skulle et sådant uddannelsstilbud nok kunne vække opmærksomhed. I dette nummer redegør de to musikterapeuter, der foreløbig er tilknyttet uddannelsen, Inge Nygaard Pedersen og Benedikte Barth Scheiby, nærmere for grundlæggende teorier indenfor den gren af musikterapien, de arbejder ud fra, den såkaldte aktive musikterapi.

Hidtil har det været et privatanliggende at uddanne sig til terapeut, og oftest er der tale om at terapeutuddannelsen, om den nu koncentrerer sig om gestaltterapi, kropsterapi, drømmeterapi, musikterapi eller andre indfaldsvinkler, har fungeret som overbygning til en anden uddannelse.

Med indførelsen af musikterapiuddannelsen på AUC er betingelserne for et uddannelsesforløb af denne art derfor ændret på to væsentlige punkter. Dels er uddannelsen en grunduddannelse, som de studerende påbegynder i en alder af ca. 20 år, dels er den statslig og altså gratis for de studerende. Desuden er universitetet, som danner rammen om uddannelsen en institution, som traditionelt er orienteret mod teoretisk arbejde med fænomener i samfundet – altså udenfor det enkelte individ, mens det at arbejde med (og i) terapi frem for alt er praktisk orienteret og rettet mod den individuelle udvikling.

Aldersspørgsmålet er måske det vigtigste. De studerende, der nu påbegynder uddannelsen skal i løbet af 4-5 år blive i stand til at hjælpe mennesker med psykiske problemer indenfor alle aldersklasser. Men de færreste er som 25-årige færdige med deres egen psykologiske udvikling. Motivationen for at søge ind på en terapiuddannelse kan desuden

meget vel være et ubevidst ønske om at få mere hold på helt personlige problemer og dette ønske må uddannelsen nødvendigvis opfylde, hvis ikke arbejdet med at hjælpe andre skal blive en flugt fra uafklarede konflikter hos terapeuten selv (til skade for de fremtidige klienter).

De studerende skal altså på denne korte tid og i en periode af deres liv, hvor de samtidig skal udvikle og stabilisere deres sociale tilværelse, lære at se objektivt på såvel egne som andres psykiske konflikter og lære hvordan man løser disse. Ikke nogen helt let opgave!

Når det anføres som et problem at uddannelsen er gratis, kan det lyde som et paradoks. Dybdepsykologisk betragtet er det dog indlysende, at det må være forbundet med omkostninger at indgå i en terapeutisk uddannelse. For at blive en god terapeut er det som tidligere nævnt uomgængeligt nødvendigt, at personen selv indgår i terapiforløb som klient – eller elev. Det, der her skal ske, er at personen lærer at acceptere sider af sig selv, som er trængt bort fra bevidstheden, fordi de ikke tilfredsstiller det selv billede, den enkelte har opbygget i det tidligere liv. Men idealforestillingerne er langt de stærkeste og mest grundfæstede og der skal udkæmpes en hård kamp før de negative sider får lov at stige frem fra underbevidsthedens mørke. Forudsætningen for at det kan ske er en dyb og ægte vilje hos individet til at se disse ting, og betalingen bliver her et symbol på denne vilje, jvf. f.eks. Marie Cardinal: »Ord som forløser«, der beskriver en psykoanalytisk proces. Personen må være villig til at ofre noget for at nå frem til en større indsigt.

På AUC bliver situationen den modsatte. Musikterapiuddannelsen fremtræder som et tilbud til de studerende, som, hvis de altså gider, kan deltage i undervisningen gratis i fire år; og så længe de tager deres eksaminer til tiden, vil de være så hjerteligt velkomne, for

det skaber »studietrinstilvækster« (som uddannelsessteknokraterne så smukt kalder beståede eksaminer) hvilket igen har indflydelse på bevillingssituationen. Måske har man i Ålborg endog brug for musikterapiuddannelsen til at styrke det betrængte humaniora, hvorved de musikterapistuderende ligefrem bliver gidsler i en overordnet uddannelsespolitisk strategi.

Alle disse faktorer gør at det ser ud til at være et risikabelt foretagende at sætte igang. Præmisserne for en universitetsuddannelse i musikterapi synes faktisk at være i modstrid med indholdet i terapibegrebet.

For at centret ikke skal blive berygtet i stedet for berømt på dette projekt kræves der derfor vilje til grundlæggende nytænkning, åbenhed overfor de iboende problemer og virkelig opbakning – en positiv vilje til at løse en næsten umulig opgave.

For en til dels udenforstående forekommer det simpelthen besynderligt at der sættes et så kompliceret, men også epokegørende projekt igang med så lille opmærksomhed omkring. Yngelplejen udøves næsten 100% af de to musikterapeuter der er tilknyttet uddannelsen. De har rigeligt at gøre med at køre de igangsatte forløb, så det ser ikke ud som om der er overskud til at drøfte og udvikle større perspektiver i forhold til uddannelsen, hvilket er tvungende nødvendigt hvis eksperimentet ikke skal gå hen og blive en frygtelig fiasko.

Det drejer sig ganske enkelt om prioritering. Der er sat en uddannelse igang, men selve igangsættelse er en brøkdelen af det hele. Hvis musikterapiuddannelsen skal blive en succes på længere sigt er det nu, der skal postes energi i den.

Karin Sivertsen

TEMA: Musikterapi



Vi zoomer os ind på musikterapi

– Nej, ikke musik og terapi, men musikterapi

af Inge Nygård Pedersen og
Benedikte Barth Scheiby

Benedikte Barth Scheiby.

31 år. Min baggrund for at beskæftige mig med musikterapi er følgende: musikterapimentoruddannelse fra Herdecke, cand. phil. musik, 3 års studier på lægevidenskab, musikterapeutisk praksis gennem flere år, samarbejde med diverse improvisationsgrupper (eks.: gruppen for intuitiv musik), i psykoanalyse (Psychologisches Institut II der Universität, Köln), musikterapeutisk egenterapi, individuel og gruppe i 2 år, musikterapeutisk lærerterapikursus (Interterapi) hos Mary Priestley, div. krops-kunst og drømmeterapikurser.

Nuværende arbejdspladser: Musikterapipraksis, Skolevej 12, Holte, hvor jeg har individuel musikterapi med psykotiske/adfærdsvanskelige/neurotiske/manio-depressive voksne og børn. Lillemosegård, Valdemars Allé, hvor jeg arbejder med psykotiske/retardedede voksne. AUC, hvor jeg arbejder med musikterapistuderende samt andet musikterapirelevant arbejde såsom instrumentindkøb etc.

Litterære produktioner: »Musikterapeut – Musik – Klient«, Benedikte Barth Scheiby og Inge Nygaard Pedersen, AUC's forlag 1981. Praktikumsberetning fra St. Bernards Hospital, London. Praktikumsberetning fra Münsingen, Rosegg og Wysshölzli, Schweiz.

Målsætning med arbejdet: i samarbejde med klienten ved at anvende mediet musik at finde frem til den livsideologi, som fører til de pågældende konflikter – bibringe klienten en erkendelse om, hvorledes hun/han kommunikerer såvel nonverbalt som verbalt i og udenfor musikterapisituationen samt erkende psykodynamikken i sin livshistorie (og hermed lære at undgå de gamle livsmønstre).

Mit ideologiske tilhørsforhold: Min måde at tolke og forholde mig på bærer selvfølgelig præg af mine erfaringer fra analysen og den musikterapeutiske egenterapi – dvs. et grundlag, som bygger på psykoanalysen samt analytisk psykologi.

Jeg betragter ikke mig selv som udstyret med »visse gaver af udefinerbar art« – forskellen på klienten og mig er, at jeg i kraft af min omgang med musik og terapi har skaffet mig en større grad af sensitivitet og evne til at bringe mine egne ubevidste fantasier, følelser, drømme frem i musikken og på det verbale plan end klienten.

Inge Nygaard Pedersen

F. 51, uddannet cand.phil. i musik (Kbh's Universitet), eksamineret afspændingspædagog (afspændingspædagogisk seminarium, Hellerup), preliminær organist (Musikkonservatoriet, Kbh.) og musikterapeutmentor (»musikterapimentor«-uddannelse i Herdecke, Vesttyskland).

Musikterapeutisk praksis med voksenpsykiatriske klienter og psykotiske børn samt med musik- og musikterapistuderende. Jeg er for øjeblikket ansat som kandidatstipendiat ved AUC og bruger bl.a. stipendiet til at få praksis erfaring med forskellige målgrupper samtidig med at jeg optager alt mit arbejde på bånd som dokumentation til skriftlig bearbejdelse. Jeg har sammen med Benedikte skrevet bogen: »Musikterapeut-Musik-Klient«.

Målsætningen med musikterapien er: i et samarbejde med klienten/klienterne at anvende mediet musik til at udforske nye handlemuligheder til brug mod indre/ydre undertrykkelsesmekanismer. Jeg betragter mennesket som et skabende, handlende og socialt væsen hvis psyko-fysiske udvikling bestemmes ikke blot indefra eller udefra, men i en stadig voksevirkning mellem mennesket og dets omgivelser.

Min forholdemåde som musikterapeut er at være engageret afventende sammenspils/samarbejdspartner.

–generelle betragtninger

Når musikterapi skal etableres som selvstændigt fagområde, mener vi, det er vigtigt at gøre klart, at musik i musikterapi-arbejdet ikke bliver betragtet som en »helbredende faktor«, der rettes mod en patients »sygdom«. Musik bliver betragtet som et medium der kan handles med og som derved kan blive et middel til at udløse terapeutiske processer på det *interpersonelle plan.

Det er ligeledes vigtigt at gøre klart, at der ikke er tale om et nyt skud på stammen af det psykopornografiske terapimarked som lover mirakler og helbredelser på rekordtid. Musikterapi har sin begrænsning og *contraindikation hvilken først og fremmest bestemmes af musikterapeutens egen *psykodynamik og erfaringsbaggrund.

Ved at anvende mediet musik med dette mediums specificitet kan musikterapeuter dog i visse tilfælde nå klientgrupper som ellers ville være blevet opgivet.

For at kunne starte i musikterapi er det ikke nogen betingelse at du er »musikalsk« – har et bevidst forhold til musik – har en bestemt intelligenskvotient – eller har en normal hørelse (musikterapi med døve finder eksemplvis også sted).

På et overordnet plan kan musikterapi opdeles i to hovedkategorier: 1) *Aktiv musikterapi*, hvor hovedvægten lægges på at klienter aktiveres med spil på instrumenter og brug af stemme. Denne form for musikterapi foregår både som individuel musikterapi (klient – musikterapeut) og gruppe-musikterapi (klienter – musikterapeut).

2) *Receptiv musikterapi* hvor klienten/klienterne lytter til musik, men ikke selv er udøvende.

Vi vil på de følgende sider beskrive nogle af vore erfaringer med musikterapi i teori og praksis ved at beskrive vores baggrund for at arbejde med musikterapi – lidt om rammerne for arbejdet – lidt om indholdet samt endelig komme frem til en beskrivelse af nogle af teknikkerne belyst ved hjælp af eksempler.

Vore rødder

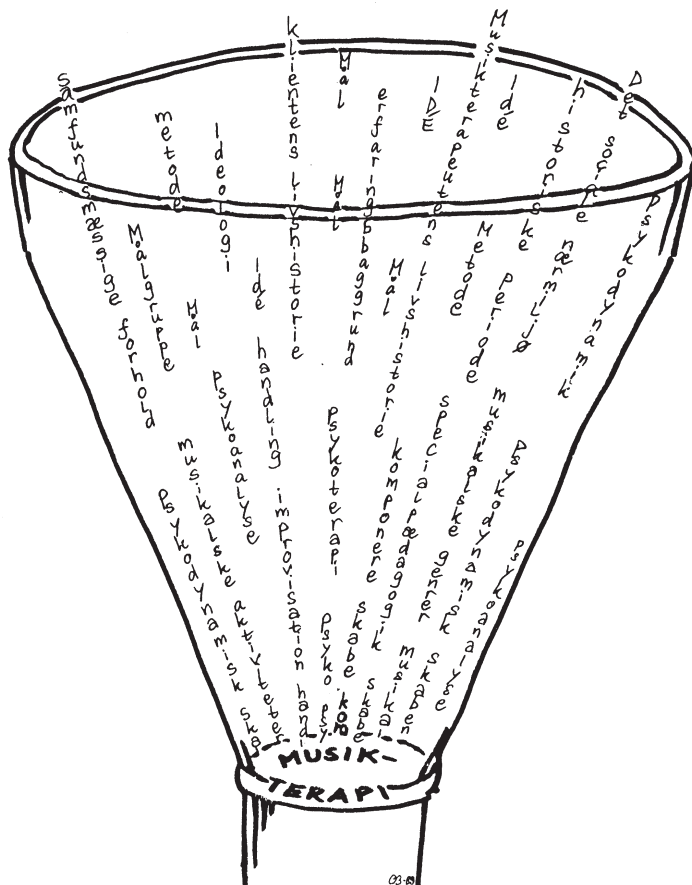
Udover vores musikuddannelse på universitetet (hvor vi bl.a. beskæftigede os meget med musikdramatik), har vi en to-årig musikterapeutisk læreterapi (egenterapi) bag os. Denne erhvervede vi i forbindelse med den to-årige overbyggende musikterapiuddannelse i Herdecke (Vesttyskland), hvor såkaldt analytisk orienteret musikterapi dannede udgangspunkt for den praktiske træning. »Analytisk« hentyder til reference-rammen »analytisk terapi«, altså en form for psykoterapi der bygger på psykoanalytiske tankegange.

Under den musikterapeutiske læreterapi har vi arbejdet med egne skabende ressourcer, konfliktstof i egen udviklingsproces og i kontakten med omverdenen, drømme, følelser, associationer etc., samt reflekteret disse oplevelser på det verbale plan sammen med en trænet musikterapeut. Vi har derigennem kunnet opdage og senere anvende nye sider og sammenhænge i vore udtryks- og handlemuligheder via det medium, som vi nu arbejder med – *musik*. Disse erfaringer har gjort det klart for os, hvor vigtigt det er at afprøve virkninger af musikterapien på egen krop i klientrollen.

Vi er desuden blevet trænet i at være musikterapeuter for vore medstuderende før vi startede med at arbejde med musikterapi i praksis. Dette udviklede evner til at kunne arbejde skabende og analytisk reflekterende på én gang med musik som medium. Vor erfaring er, at det skaber en anden integration at gennemgå en musikterapi selv end den, der kan etableres ved at sammensætte en musikuddannelse med en terapeutuddannelse. Derfor den måske lidt spidsfindige overskrift: *Nej, ikke musik og terapi – men musikterapi.*

Arv fra psykoanalysen

Inden for nyere psykoanalytisk teori (Die Berlinerpsychoanalytische Schule, G. Ammon), opereres der med en bevidsthedstilstand, som kaldes den tertiære bevidsthedstilstand. Denne er karakteriseret ved en hurtig vekslen mellem to psykiske funktionsmåder, som Freud kalder primær proces og sekundær proces. Ser vi på disse psykiske funktionsmåder i relation til organisation af oplevelser, kan de karakteriseres på



følgende måder: på primærprocesplanet organiseres mine oplevelser på en drømmeagtig, billedlig, fantasifuld og irrationel måde. På sekundærprocesplanet organiseres mine oplevelser på en klar, logisk, konsekvent og rationel måde. På tertiærplanet svarer organisationen af mine oplevelser til den måde, jeg oplever på, lige før jeg falder i søvn – en indslumringstilstand, hvor jeg veksler mellem primær- og sekundærprocesplanet.

Vi har erfaret, at det at handle i mediet musik giver specielt gode muligheder for at opleve det tertiære bevidsthedsplan, hvor du veksler hurtigt mellem:

- 1) at være fokuseret på de instrumenter du anvender samt de musikalske parametre (toner, klange, rytmer, harmonier etc.), som du vælger at anvende,
- 2) at blive forført af klangbilledet omkring dig – bruge musikken til at lade fantasier, billeder og følelser få frit løb.

Båndcitater fra klienters refleksioner over deres oplevelser under musikterapiimprovisationer bekræfter dette: vi citerer:

X: »Det, der sker, når jeg rører ved instrumenterne er, at fra at opmærksomheden er ude i omverdenen, så retter jeg opmærksomheden indad – og så kommer jeg i kontakt med – jeg kan ikke lige sige hvad det er for nogen følelser, men jeg kan bare mærke, det virker stærkt på mig, når jeg vender opmærksomheden indad«.

»Så er der en hel masse jeg måske ikke lige har været i kontakt med i løbet af dagen«.

»Så ku' jeg mærke, at det jeg har med instrumenterne som er i direkte kontakt med hænderne – det gør, at jeg nemmere kommer ud af den der trommerum – eller den der køren i ring – og jeg fik så'n en følelse af, at når jeg tager udgangspunkt i min krop så sker der noget andet, så kan jeg godt komme ud af denne her onde cirkel – eller så føler jeg, jeg har en masse ressourcer – en masse liv når jeg kommer direkte i kontakt med min krop og med trommen gennem hænderne«.

Y: »Jeg slap fuldstændig på et tidspunkt og lod mig bare sådan glide med af rytmerne – dels fra dig og dels fra jer – da kunne jeg mærke, at jeg sådan røg med ind uden at tænke på, om det nu er et d eller et c. Det var virkelig rart«.

»Jeg fik også sådan nogle rare oplevelser – netop fordi jeg kunne slippe hurtigt. I begyndelsen følte jeg mig meget lukket og så pludselig slap jeg og det var meget behageligt«.

Måske skulle det tilføjes, at de personer der starter på gruppemusikterapi ikke får nogen teoretiske oplysninger på forhånd om hvad »de skal opleve« eller »hvad musik er godt for«.

Vi er desuden blevet trænet i at være bevidste om overføringsreaktionerne, som spiller en central rolle i psykoanalysen såvel som i musikterapien. Lad os kort gøre rede for begreberne overføring og modoverføring.

Overføring

Ved begrebet *overføring* forstås følelser og reaktioner, som klienter oplever mod musikterapeuten og som ikke har direkte relation til situationen her og nu, men stammer fra klienters oplevelser i forhold til vigtige personer i deres tidligere livshistorie. Derved kommer musikterapeuten til at fungere som et spejl for visse af klientens reaktioner. Den musikterapeutiske situation kan blive en slags kopi og et koncentrat af klientens ofte gentagne *interpersonelle relationer. Blot må musikterapeuten være opmærksom på ikke at fastholde klienten i et uhensigtsmæssigt vanemønster ved at spille den af klienten forventede rolle.

Eksempel:

En klient fremstiller sig selv musikalsk og verbalt meget usikker og hjælpeløs. Lægger op til at musikterapeuten hele tiden skal tage initiativet og være støttende og opmuntrende. Når og hvis musikterapeuten mærker at dette mønster er vanemæssigt og ufleksibelt kan musikterapeuten på et tidspunkt som skønnes at være velegnet (ikke så tidligt, at klienten flygter ind i mere selvforsvar p.gr.a. for megen angst) spejle følelsen tilbage v.h.a. musikken. Derved giver musikterapeuten klienten mulighed for selv at kæmpe sig ud af følelsen med den sikkerhed, at der sidder en ved siden af, som lever med i hvad der sker og accepterer klienten, uanset hvad der dukker op.

Modoverføring

Ved begrebet *modoverføring* forstås de irrationelle reaktioner hos musikterapeuten, som kontakten med klienten vækker. Disse reaktioner er heller ikke betingede af den aktuelle situation, men har deres rødder i musikterapeutens tidligere oplevelser og relationer. Da de uundgåeligt dukker op i det intime samspil som musikterapisituationen udløser, er det vigtigt for musikterapeuten selv at have *supervisionsmuligheder.

En anden vigtig mekanisme, som vi har gjort til genstand for undersøgelsen i arbejdet, er *projektionsmekanismer* – egne såvel som andres. Ved projektion forstår vi en forsvarsmekanisme hvor én person tillægger en anden person eller et ikke-personligt objekt i omverdenen en følelse, ønske etc. som i virkeligheden er et ubevidst ønske, følelse hos personen selv. Vi skelner mellem passiv og aktiv projektion. Den passive udspringer ikke af nogen hensigt, men er en automatisk hændelse.

Den aktive form indgår som en væsentlig del af indfølelsesakten. *Projektion foregår i alle mellem menneskelige forhold.* Det er én af grundene til, at vi mener, at det er vigtigt i en musikterapeutlæreproces at blive konfronteret med egne projektionsmekanismer i så vidt omfang det kan lade sig gøre, da disse ellers kan medvirke til at »forfalske« musikterapisituationen.

Vi arbejder bevidst med endnu et fænomen, som har rod i psykoanalysen, nemlig det vi kalder »frit flydende opmærksomhed« eller som Andkjær Olsen og Køppe i deres bog »Freuds Psykoanalyse« kalder »*jævntsvævende opmærksomhed*«. Det dækker over en måde at percipere på, som vi ganske særligt oplever, når vi spiller med i en gruppemusikterapiimprovisation. Det kan sammenlignes med perceptionen hos en dirigent, der på én gang skal være opmærksom på musikken som helhed og samtidig være i stand til at opfange enhver lille detalje hos musikerne inklusive ens egen musik i vores tilfælde. Blot er der her den forskel, at gruppen ikke »følger« musikterapeuten pr. definition.

Endelig har vi gjort erfaringer med fænomenet *regression*. Vi vil komme ind på dette senere i forbindelse med en længere terapipraksishistorie.

Forskelle fra psykoanalyse

I psykoanalyse anvendes det talte ord som udtryksmedium for frie associationer og psykiske processer. I musikterapien anvendes musik både som udtryksmedium og som katalysator, hvorved menes et medium, der fremmer den terapeutiske proces. Den fysiske handling, som er forbundet med at spille på et instrument eller at synge er ikke for hånden i den ortodokse psykoanalyse. Og »*handling*« er netop et nøgleord i musikterapien. Lad os illustrere med et eksempel:

Klienten siger: »*Jeg hader dig mor!*« Dette kan siges uden at det føles, idet det kan være et udtryk for en udelukkende intellektuel erkendelse. I musikterapi ville »jeg hader dig mor!«, eksempelvis blive brugt som improvisationsoplæg til en musikimprovisation. Klienten vælger nogle instrumenter – går i gang med at spille på instrumenterne og kommer herigennem i kontakt med følelsen – kan tillade sig selv at leve med den gennem den tid det varer. Ydermere bliver oplevelsen forstærket og mere »legitim« i det øjeblik musikterapeuten spiller med og lever med i følelsen. Handlingsaspektet forstærker intensiteten i oplevelsen af følelser.



Til forskel fra en ortodoks psykoanalytiker er musikterapeuten involveret i musikterapisituationen på det følelsesmæssige plan, idet musikterapeuten er samspilspartner for klienten i musikken og ikke blot et reflekterende spejl.

Men hvorfor så ikke bruge to tæppebankere i stedet for instrumenter? Konsekvenserne af den musikalske handling er et lydbillede – *en stofliggørelse af mine følelser, som formes af mig over en vis tid og som kan fastholdes dels i min erindring og dels via båndoptager*. Derved kan det gøres til genstand for nye associationer og en verbal intellektuel bearbejdelse. Undervejs i processen virker lyden samtidig som forstærker af følelsen – klangbilledet påvirker mig kontinuerligt – forfører mig.

Et gulvtæppe ville næppe have samme funktion.

Ideologi og forskning

Enhver musikterapeuts metode og fremgangsmåde afhænger af hvilket værdisystem og hvilken behandlingsideologi hun/han bekender sig til. Vi vil uddybe dette med et eksempel:

»Musikalske stimuli kan øge stofskiftet, forøge eller mindske muskelenergi, accellerere åndedrættet og mindske dets

regelmæssighed, fremkalde tydelig, men varierende virkning på puls og blodtryk, sænke tærskelen for forskellige arter af sansepåvirkninger og yde indflydelse på den interne sekretion«. (E. Dyreborg: »Musikterapi«, Gyldendals Pædagogiske Bibliotek, København, 1972, side 18).

Musikken betragtes her som et medicinsk hjælpemiddel, hvor effekten kan måles efter fysiske målemetoder. Musikterapeutens person er *ikke* med inddraget i målingen af resultatet og klienten betragtes som et objekt, som musikken gør noget ved.

Vi arbejder ud fra en anden behandlingsideologi, som kan beskrives således:

Vi arbejder med musikalsk improvisation, hvor alle parter er udøvende. Ved improvisation forstår vi instrumental/vokal/kropslig udtryksmåde, som er karakteriseret ved, at samtidig med, at den musikalske inspiration dukker op i sindet, får den sit umiddelbare udtryk.

Enhver improvisation vil få sit udtryk i nogle strukturer, som kan have ligheder med forskellige genkendelige stilarter som f.eks. fritonal, jazz, rock eller med forskellige genkendelige skalaer som f.eks. pentaton, middle eastern etc.

»I musikterapisituationen styres de musikalske strukturer på mikroplanet af mentale funktioner som er fremherskende i den udøvenes psyke på det pågældende tidspunkt. På makroplanet er improvisationerne oftest styret af improvisationsoplæg.

Musikken – det klingende materiale – anvendes altså symbolsk som nonverbalt kommunikationsmiddel mellem musikterapeut og klient. Dette medfører bl.a. at dette kommunikationsforhold bliver tydeliggjort. I den efterfølgende verbale refleksion bliver det sat i relation til klientens *psykodynamik – her og nu – uden for musikterapihandlingsscenen – i hans/hendes livshistorie.

Det er således ikke blot musikken eller musikterapeutiske teknikker, der er virksomme faktorer i musikterapiprocessen. Relationen mellem musikterapeut og klient er ligeså medvirkende. Hermed inddrages indirekte alt hvad musikterapeuten har erfaret i livet med sig selv, i sin egen terapi, i sin familie og sin omverden. Dog er det udforskningen af klientens *psykodynamik og muligheder for ændringer og nye handlemuligheder der er i fokus under samarbejdet.

Vi tager udgangspunkt i den »psykofysiske virkelighed«, som vi omgås den i musikterapilokalet og inddrager de sociale omstændigheder som klienten lever under uden for musikterapilokalet (herunder inden for og uden for institutionen, hvis klienten er på institution).

Vi arbejder kun med tidligere konfliktstof (traumatiske oplevelser i klientens tidligere livshistorie), hvor vi skønner det er nødvendigt for at udvikle fremtidige handlemuligheder.

Derved sætter vi os ud over den biologiske opfattelse af mennesket, som fastholder at mennesket altid er styret af driftsenergien (seksualdriften) som vi finder i den ortodokse psykoanalyse og *vi er i færd med at udvikle en bredere referenceramme for refleksion og analyse.*

Et vigtigt udgangspunkt for dette er det menneskesyn vi arbejder ud fra. Det kan beskrives som en betragtning af mennesket som et aktivt skabende, handlende og socialt væsen, *hvis psyko-fysiske udvikling bestemmes ikke blot indefra eller udefra, men i en vekselvirkning mellem mennesket og dets omgivelser.*

Når vi skal beskrive hvad der sker i musikterapisituationen, vedkender vi os, at vi ser fænomenerne indefra, og at vi påvirker resultaterne både i kraft af vores tilstedeværelse og i den måde vi inddrager os selv på som musikterapeuter.

Derfor må vi nødvendigvis bygge vores forskning på kvalitative undersøgelsesmetoder, der jo bl.a. er defineret ved:

- a) *følsomhed*, hvor forskeren tilstræber maksimal indfølelse med og beskrivelse af kvalitative variationer i undersøgelsessituationen. Med kvalitativ mener vi det modsatte af kvantitativ (alt hvad der ikke kan måles og vejes). Eks.:
- b) Mange oplysninger om få undersøgelseseenheder.
- c) Ofte usystematiske og ustrukturerede observationer.
- d) Interesse for det særegne, det unikke, evt. det afvigende.
- e) Interesse for sammenhænge, strukturer.
- f) Beskrivelse og forståelse.
- g) Et jeg-du forhold mellem forsker/musikterapeut og undersøgelsesperson.

Målgruppe og metode

Vi arbejder ikke ud fra den tankegang, at én bestemt metode altid egner sig bedst til én bestemt målgruppe. Vi betragter hvert nyt møde med en ny person som en udfordring til musikterapeuten om at vælge/opfinde/sammensætte en metode, som kan udvikle netop dette samarbejde. Det vil sige, at vi laver en slags tilpasning – »komposition« til hver ny samspilspartner. Dette indebærer at metoden konstant må tages op til overvejelse. Det kræver meget faste rammer om arbejdet samt at musikterapeuten har et rigeligt forråd af teknikker med i lommen!

Men først og fremmest kræver det, at musikterapeuten er blevet trænet i at udtrykke egne psykiske strukturer via mediet musik – i at kunne kommunikere via mediet musik – i en fleksibel omgang med mediet musik – i at kunne høre sammenhænge musikalsk og verbalt – i at kende egne midler til at etablere kontakt med andre musikalsk såvel som verbalt – i at kunne og turde bruge og stole på egen fantasi, intuition og sanser – samt i at kunne beskrive arbejdet (danne teorier).

Den førortalte kontraindikation går mere på musikterapeutens egen *psykodynamik og begrænsninger. Der vil altid være klienter som repræsenterer »blinde pletter« – uafklarede om-

råder i musikterapeutens *psykodynamik. Disse klienter vil let kunne »forføre« musikterapeuten, og derved bremse en udvikling i samarbejdet. Så *supervisionsmuligheder er som før nævnt uundværlige.

Vi oplever det også som en *kontraindikation i tilfælde af at klienten er presset af (tvunget af) omgivelserne (læge/psykiater/familie) og således ikke selv har valgt at gå i musikterapi. I tilfælde af arbejde med børn eller voksne uden sproglige eller andre muligheder for at gøre sig forståelige, må det selvfølgelig bero på et skøn ud fra klientens reaktion på musikterapien.

Før start af musikterapiforløb

Kontraktforhold

I den første musikterapilektion aftales den fælles målsætning med musikterapiforløbet, såfremt klienten er i stand til dette. Hvis klienten af forskellige årsager ikke er i stand til dette, informeres klienten samt evt. forældre og institutionens øvrige personale som er i kontakt med klienten (hvis musikterapien foregår med mennesker der er på institution) om, hvad målsætningen er og hvad der sker undervejs.

Derudover har musikterapeuten naturligvis tavshedspligt med mindre andet er aftalt med klienten.

Endelig aftales hvor mange gange musikterapeut og klient skal arbejde sammen før der gøres status første gang (for at finde ud af om musikterapien skal fortsætte eller ej).

Vi har erfaret, at det er vigtigt at have disse grundpiller i orden, hvis der skal opnåes tillid i dybden.

Instrumentarium

Vi bevæger os nu ind i musikterapilokalet. Betingelserne for at en musikterapeutisk proces kan igangsættes er:

- at der er et udvalg af instrumenter for hånden, som enhver vil kunne spille på. Med »spille på« mener vi ikke en teknisk beherskelse af instrumenterne i traditionel forstand, men det at kunne udtrykke sig/kommunikere via instrumenterne,*
- at der er mulighed for at vælge instrumenter med forskellige klanglejer (sopranleje, altleje, tenorleje, basleje f.eks.),*
- at der er mulighed for at vælge forskellige klangkvaliteter (træ, metal, skind etc.),*

- at der er mulighed for at vælge instrumenter med forskellig bygning og udformning, så instrumentet kan fungere som identifikationsobjekt og eller overføringsobjekt,*
- at der er mulighed for at vælge instrumenter som lægger op til forskellige former for kropskontakt, eksempelvis instrumenter, der lægger op til at blive strøget, knipset, »ahet«, hevet i, slået på, holdt fast om, drejet, suttet på, pustet i, klappet,*
- at der forefindes mindst ét instrument, som kan »gribe ind« overfor en hvilken som helst klang (klaver eller flygel).*



Eksempelvis mundharmonikaen som erstatning for det moderbryst som klienten aldrig har haft mulighed for at komme i berøring med. Klienten blev af sin mor afleveret til institutionsophold (for resten af livet) straks efter fødslen. (Jfr. pkt. e).

Som det sikkert fremgår kræves der mange økonomiske ressourcer for at skabe de nødvendige arbejdsbetingelser for musikterapeuten. Dette gør det ikke nemmere at få oprettet musikterapeutstillinger i en sparetid, hvor vi ofte konfronteres med holdningen: »Hvorfor kan I ikke nøjes med de instrumenter, som allerede forefindes her på institutionen?«, (som oftest nogle få håndtrommer, et par guitarer, et par klangstave samt et par fløjter). Hvor mange kunstmalere vil kunne udvikle sig ved fortsat at male med en palet, der kun har farverne rød og blå?

Derfor er det vigtigt at holde fast i disse mindstekrav, så faget ikke bliver udhulet før det overhovedet er blevet rigtigt etableret.



Instrumenterne lægger op til at klienten oplever forskellige berøringskvaliteter og til at hun får en oplevelse af at kunne bruge sine hænder til andet end at kradse sig selv med, gemme i lommen etc.

Forberedelse til en musikterapilektion

Forud for musikterapilektioner høres bånd igennem fra sidste lektion hvis denne er båndoptaget. Funktionen er ikke at fortsætte hvor vi slap, men at skrive de vigtige ting ned som dukker op under båndhøringen – glemme det igen vel vidende at tingene huskes og dukker op i det øjeblik der opstår en ny situation der har sammenhæng med vigtige hændelser i de forrige lektioner. Musikterapeuten er derved den person som samler trådene og i givet fald kan påpege sammenhænge og uoverensstemmelser.

Lige før en lektion starter, er det vigtigt at foretage sig et eller andet, som virker psykisk afladende. Det kan være at spille, – manuelt arbejde – hvad som helst der kan aflede opmærksomheden fra de problemer, musikterapeuten selv vader rundt i, og som bestemt ikke fremmer det terapeutiske arbejde med klientens problemer.

Rammerne

Det determinerede – fundamentet for den fri udfoldelse – basis for musikterapiforløbet:

- 1) *At musikterapilektionerne har fast begyndelses- og sluttidspunkt og så vidt mulig forløber på samme tidspunkt hver gang.*
- 2) *At musikterapilektionerne så vidt mulig finder sted i samme rum.*
- 3) *At musikterapeuten er til stede hver gang, og at det er den samme (der kan ikke stilles vikar).*
- 4) *At båndoptageren er gjort klar.*
- 5) *At døren er låst, »Adgang forbudt« skilt er hængt op, evt. telefonstikket hevet ud.*
- 6) *At instrumentudvalget opfylder ovennævnte krav og er det samme hver gang (eller udvidet).*
- 7) *At der spilles over et improvisationsoplæg som alle har accepteret.*
- 8) *At musikterapeuten ikke starter på improvisationen (ikke bliver toneangivende).*
- 9) *At hver enkelt gruppedeltager får en direkte henvendelse fra musikterapeuten (nik med hovedet eller navns nævnelse) efter at improvisationen er afsluttet som start på en verbal reflekterende fase.*
- 10) *At den direkte henvendelse går rundt i kreds indtil alle har haft chancen for at udtale sig.*

- 11) At musikterapeuten ikke kommenterer en andens spil før vedkommende selv har haft mulighed for at udtrykke egne oplevelser af spillet og hele situationen.
- 12) At musikterapeuten ikke kommenterer sit eget spil før til slut i rækken.
- 13) At deltagerne får at vide ved starten af et musikterapi-forløb, at deres udbytte af musikterapien er afhængig af det psykiske arbejde som de selv investerer i den.
- 14) At der er en fast aftale om, hvor mange gange gruppen mødes, før den evt. udvides eller skifter nogle deltagere ud.
- 15) At målet for improvisationerne ikke er produktet (selv om dette oftest bliver overraskende og giver stof til nye associationer), men processen. Det er denne, som bliver bearbejdet verbalt efter improvisationen.
- 16) At hver lektion er en del af et kontinuerligt forløb og således underlagt den progressions indre logik, som altid opstår i et intimt samarbejde gennem længere tid.

Mødet

Det aleatoriske – vekslen mellem intuition og valg – det improviserede:

Vi må her ikke se bort fra, at uanset hvilke rammer og hvilket indhold der karakteriserer musikterapien, er disse tre forhold på makroplanet med til at styre processen:

På makroplanet

- 1) Samfundsmæssige forhold og den historiske periode.
- 2) Hver deltagers erfaringsbaggrund, sociale placering, nationalitet.
- 3) Musikterapeutens menneskesyn og musikforståelse.

På mikroplanet

- 1) Instrumentvalg (enhver vælger sig det/de instrumenter ud som vedkommende ønsker at spille på inden improvisationen starter).
- 2) Pladsvalg.
- 3) Hver deltagers stemning før – under – efter.
- 4) Deltagerantallet (er nogen fraværende?)
- 5) Indbringelse af egne forslag til improvisationsoplæg

eller påhægtelse på andres som overføres på egen situation og livshistorie.

- 6) Skabelse af improvisationsoplæg.
- 7) Improvisationernes retning.
- 8) Improvisationernes varighed.
- 9) Fordeling af musikalske og verbale faser.
- 10) Hver persons musikalske og verbale bidrag.
- 11) Hver persons omgang med virkeligheden i mødet med instrumenter – i mødet med musikken – i mødet med egen psykodynamik og psykiske strukturer – i mødet med de andre gruppedeltagere – i mødet med musikterapeuten – i mødet med egen livshistorie.
- 12) Musikterapeutens brug af redskaber musikalsk og verbalt, samt musikterapeutens forholdemåde.

Tæt på indholdet

Fire af punkterne kunne trænge til en nærmere uddybning. For det første *musikterapeutens omgang med situationen*. Musikterapeuten må her »intuiere« hvorvidt hun/han skal være afventende/lyttende hele lektionen igennem, eller hvorvidt hun/han kan bevæge sig ind i andre roller (være provokerende, pågående, spejl, der spejler tilbage, katalysator for stemningen, bevidst dominerende eller tilbageholdende, være medskaber af paradokse situationer etc.) *Dette kræver en meget udviklet brug af og tillid til egen intuition.*

For det andet kræves en uddybning af *musikterapeutens omgang med improvisationsoplæggene*. Han/hun må også her »intuiere« (føle sig frem til) og derudfra vælge arten af improvisationsoplæg som situationen lægger op til. Der kan eksempelvis blive tale om et kommunikativt improvisationsoplæg hvor opmærksomheden fokuseres på kommunikationen deltagerne imellem (parvis eller gruppevis), eller kommunikationen med mig selv via et instrument (se videre side 30). Der kan også blive tale om et associativt improvisationsoplæg hvor opmærksomheden fokuseres på fantasien eller på en tidligere oplevet situation i din livshistorie etc. (angående dette samt andre former for improvisationsoplæg se side 30). Oftest starter musikterapien med at de tilstedeværende snakker sammen om problemer/oplevelser, som skønnes vigtige at arbejde med. Musikterapeuten må herunder via aktiv lytning (lytte til og bagved ordene) finde frem til et oplæg, som samler trådene fra samtalen og som samler alles opmærksomhed mod

et fælles udgangspunkt for improvisationen – et udgangspunkt som samtidig åbner op for hver enkelt deltagers intrapsyriske kommunikation under spillet uanset art af improvisationsoplæg. Med et sådant udgangspunkt kan du udtrykke dig – projicere psykiske strukturer ud i dit udtryk af musikalske parametre – toner – rytmer – harmonier etc. Dette fænomen kendetegner forskellen mellem at skabe en bevidst 1) *formet/struktureret improvisation* og en 2) *musikterapiimprovisation*. Det klanglige resultat som bliver et produkt af 2 kan have store ligheder med 1. Ofte opstår kommentarer som: »Det lyder jo som Per Nørgård« eller »Det kunne jo være komponeret af Stockhausen« eller »Lige nu lød det du spillede for mig som Keith Jarrett« osv.

Det tredje punkt som bør uddybes er *improvisationsretningen*. Musikterapeut og klient står helt frit m.h.t. at gå på opdagelse i klangmaterialet – blive ved et udtryk i lang tid eller veksle mellem udtrykkene (eller stilarter alt efter hvilken musikalsk opdragelse og erfaring udøveren har i forvejen). Det står også klienterne frit for at bruge klangmateriale som baggrund for at lade fantasierne flyde frit og derigennem blive hensat i en drømmeagtig tilstand, hvor de indimellem påny kan »opdage« den musik, de spiller og de instrumenter de spiller på og som i sidste instans nærer fantasierne.

Endelig bør *improvisationernes varighed* uddybes. Det sker ofte at klientens følsomhed overfor slutningsdannelser skærpes, så vedkommende selv kommenterer at en improvisation f.eks. var for lang. »Det sidste stykke blev kedeligt« eller »ukoncentreret«. Det sker også, at udøverne holder vejret i åndeløs spænding efter sidste tone, hvis slutningen indtrådte lige på det tidspunkt, hvor udøvernes egen fornemmelse af »spændingsbuens fulde udstrækning i musikken« dukkede op.

Teknikeksempler

Opbygning af teknikrepertoire er som før nævnt i høj grad bestemt af målgruppen. Vi har udviklet følgende overordnede kategorier i arbejdet med musikterapi inden for voksenpsykiatrien, samt med studerende og andre såkaldt »normale« i gruppemusikterapi og individuel musikterapi.

- 1) *Associative improvisationsoplæg.*
- 2) *Kommunikative improvisationsoplæg.*
- 3) *Perceptive (sanselige) improvisationsoplæg.*
- 4) *Følelsesudladende improvisationsoplæg.*

5) *Jeg-identificerende improvisationsoplæg.*

6) *Paradoksale improvisationsoplæg.*

Da det vil blive alt for omfattende at komme ind på de enkelte kategoriers opståen og funktion vil vi nøjes med at nævne nogle eksempler fra praksis.

Et eksempel på et *associativt improvisationsoplæg*, som ofte benyttes er associationen BJERG. Idet du bevæger dig ind i musikken, forestiller du dig, at du starter på en bjergvandring og er opmærksom på, hvad du møder på din vej. Dette udløser oftest et hav af billeder og symboler, som hver deltager via egenrefleksion og ledende spørgsmål fra musikterapeuten får sat i relief til egen *psykodynamik og livshistorie i den efterfølgende verbale fase.

En vigtig variant af dette oplæg er den, hvor hver deltager vælger sig en overskrift (et mål) for arbejdet de næste 6 gange. Dette mål er da toppen af bjerget og for hver gang (lektion) passerer du et nyt stykke opad. Dette stykke kan indeholde en skov, en flod, et bjergpas, tåge etc., etc.

Musikkens funktion er her først og fremmest at være fantasi-befordrende. Musikterapeutens rolle er, at spille sit eget bjerg samtidig med, at hun/han er opmærksom på de andres symbolsprog og derudfra stiller ledende spørgsmål. Et sådant oplæg bliver oftest først benyttet et stykke inde i et musikterapi-forløb – når deltagerne er blevet fortrolige med instrumenterne og med hinanden. Musikterapeuten kan anvende det i situatio-

tegning fjernet
af copyrightmæssige hensyn

ner, hvor én eller flere deltagere har bragt så meget stof ind i gruppen, at det vil kræve flere lektioner at komme i dybden med det.

Et eksempel på et *kommunikativt improvisationsoplæg*, som bliver benyttet meget, er en såkaldt KONTAKTRONDO. Denne kan udformes på mange måder. En udformning er en vekslen mellem tutti – duo – tutti – duo etc. Her beforder oplægget, at du bliver opmærksom på forskellen mellem at kommunikere med mange på én gang og at kommunikere med én person, samt på hvilken kontakt du har til gruppen som helhed og til én bestemt person i gruppen – din samspilspartner. Dette udløser oftest refleksioner over din relation til den person du spiller med her og nu, samt over din relation til de andre i gruppen og til dig selv i situationen. I kraft af din egen refleksion og musikterapeutens ledende spørgsmål bliver det sat i relief til din egen *psykodynamik og til forhold uden for musikterapilokalet. Musikken stofliggør her kontakten mellem de improviserende parter og den pågældende gruppedynamik som de forskellige duetter udløser i deres efterfølgende tutti.

Varianter af improvisationsoplægget er f.eks. tutti – solo (jeg spiller med mig selv) – tutti – solo etc. Sammenspilspartnerne i duetterne i den første udgave kan enten være planlagte på forhånd eller tilfældige – afhængig af improvisationsforløbet. Denne form for oplæg skaber en meget lytten til hinanden og er koncentrationsfremmende.

Et eksempel på et ofte anvendt *perceptivt improvisationsoplæg* er: »Jeg spiller det, min krop gerne vil spille lige nu«. Musikken fungerer her som en slags transformator og stofliggørelse af min kropsfornemmelse. Musikken virker også tilbage og forstærker oplevelsen af min krop (jeg provokeres til at åbne for at modtage musikkens vibrationer i kroppen). Der bliver således tale om et kredsløb. Da jeg ligeledes er fokuseret på mine kropsfornemmelser gennem et vist tidsrum, har jeg mulighed for at leve med i opbygning af og opløsning af spændinger samt blive bevidst om blokeringer. Ofte åbner en sådan spilleregul for interesse i at tale om forholdet til krop og seksualitet.

Musikterapeuten må her være meget indfølelse i sit spil og være meget opmærksom på, hvor der *er* eller *opstår* barrierer i medspillernes udtryk, samt hvorledes musikterapeuten evt. i musikken kan være medvirkende til, at klienten selv bryder gennem barrieren, når det rigtige tidspunkt er kommet for klienten.

Oplevelserne bliver her ligeledes reflekteret og sat i forbindelse med klientens virkelighed uden for musikterapi-timerne.

Disse tre kategorier af improvisationsoplæg bliver anvendt både i gruppemusikterapi og individuel musikterapi.

Et eksempel på et *følelsesudladende improvisationsoplæg*, som vi har benyttet er at spille over *VREDE*. Dette kan være »min vrede« generelt eller den kan være rettet mod en bestemt person eller et bestemt forhold. Mange mennesker er bange for deres egne aggressioner og skaber sig derved problemer med at få direkte kontakt med andre mennesker (i værste fald fører de vreden indad mod sig selv i stedet for mod de forhold som har udløst vreden). Musikterapeuten må her være understøttende (gå med i følelsen) eller agere den person, vreden er rettet imod. Dette oplæg kan udløse meget stærke følelsesmæssige reaktioner, og det er vigtigt at musikterapeuten er fortrolig med selv at udtrykke følelsen i mediet musik samt at han/hun kan spænde et musikalsk sikkerhedsnet ud, hvis det bliver nødvendigt.

Musikken har her først og fremmest en selv suggererende og følelsesforstærkende funktion, idet klangene virker tilbage og forstærker følelsesudbruddet samtidig med, at det giver klienten en hørbar og identificerbar gestalt, der kan gøres til genstand for refleksion og intellektuel bearbejdelse og udvikling af handlemuligheder.

Et eksempel på en *jeg-identificerende improvisationsoplæg* som benyttes er MIN RET TIL AT VÆRE. For jigsawe, selvudslettende og mindreværds kompleksfyldte personer åbner dette improvisationsoplæg op for at klienten kan prøve kræfter med musikterapeuten via et medium som han/hun på én gang kan identificere sig med og handle med. Instrumentvalget spiller her ofte en afgørende rolle, idet instrumenterne sammen med det klingende materiale kommer til at tjene som identifikationsobjekter. Musikken tydeliggør selvbilledet og den udøvedes omgang med det at skulle profilere sig i samspil med andre. Dette forstærker selvfølelsen idet »Jeg handler selv for at kæmpe mod mine barrierer og komplekser, og jeg bruger de andre modspillere, i modsætning til den reaktion jeg ofte udløser hos andre – nemlig at de føler, de skal tage specielt hensyn til mig, fordi de ved og bekræfter mig i, at jeg er »svag«.

Endelig et eksempel på et *paradoksalt improvisationsoplæg* som benyttes: »Jeg er vorten«. Dette er blevet be-

nyttet i en situation, hvor en klient brugte vorter som udvortes symptom på en angstneurose. Hun var først og fremmest bange for at blive smittet – vaskede sig uafbrudt og turde slet ikke være i nærheden af andre mennesker med vorter. Da hun af ydre omstændigheder blev presset ind i en arbejdsgruppe med en person med vorter blev problemet uoverkommeligt.

Improvisationsoplægget forstærker i dette tilfælde angsten. Hvis klienten nægter at spille, bliver hun konfronteret med at hun nægter p.g.a. sin angst, og at hun således vælger at lade sig styre af angsten også når vorten ikke er synlig til stede. Hvis hun vælger at spille, må hun identificere sig med angstsymptomet og således forstærke det. Ved det musikalske udtryk for »jeg er en vorte« forstår vi spillerens forestillinger om vorter i musikalsk klædedragt. I dette tilfælde udløste det et billede hos klienten. Hun oplevede sig selv som vandrende i tåge til knæene – tyk og over tågen var der ingenting – helt tomt. Hun overførte det selv på sin krop – indså, at hun oplevede sin krop som død og at vorten nok i dette tilfælde betød noget med død for hende (dødt væv). Musikterapeutens funktion er her at understøtte og forstærke følelsen hos klienten ved at spille med på klientens tonesprog (være »musikalsk assistent«). I situationer hvor vi har anvendt paradoksale improvisationsoplæg har det oftest udløst et skridt på vejen til at acceptere en følelse, som ikke kunne accepteres, og som derfor måtte udmøntes i et angstsymptom. Det at acceptere følelsen er et første skridt på vejen til at arbejde sig af med den og overhovedet et nødvendigt første skridt før det næste skridt med handlemulighederne får nogen mening. Det er en hyppig anvendt teknik i musikterapi – især i individuel musikterapi.

Som det sikkert fremgår er disse teknikker (her overført som improvisationsoplæg) hentet fra mange andre former for terapi (gestaltterapi, strategisk psykoterapi, kropsterapi etc.) og man kunne så spørge: Jamen hvorfor overhovedet musikterapi?

Her er det vores erfaring (ud fra de forskellige terapiformer, som vi har deltaget i) at anvendelsen af mediet musik skaber udvidede muligheder i terapisisituationen. Vi har tidligere været inde på den forskel, som kan være til stede når der *spilles* over en følelse fremfor at *tale* om den. Ud over dette har vi gjort følgende erfaringer:

At det at improvisere i mediet musik med en trænet musikterapeut gennem et længere musikterapiforløb bevirker:

- 1) *at musikimprovisationerne forstærker – forstørrer – strukturerer – stofliggør dine følelser samt dine psykisk – fysiske oplevelser af dig selv i situationen,*
- 2) *at den form for musikimprovisationer nedbryder tillærte mønstre og normer og gradvist opbygger en personlig kreativ udtryksform, samtidig med at de psykiske processer under dette forløb bevidstgøres og reflekteres,*
- 3) *at du som aktivt udøvende i improvisationerne oplever regressioner (at slippe kontrollen, at komme ind i en meditativ tilstand, at være i den tertiære bevidsthedstilstand) samtidig med at du handler aktivt – kommunikerer med en anden/andre som også er i en regredieret tilstand.*

Ad 1

Her er det vigtigt at være bevidst om at virkningerne i musikterapien udløses dels af forholdet musikterapeut – klient, dels af specifikke fænomener ved mediet musik som f.eks.: *Musik skaber et klangrum omkring dig* som du ikke kan lukke ude (du kan ikke bare lukke øjnene eller tie stille og sidde og gemme dig i gruppen). *Musik strukturerer oplevelser i tid* (du kan »nå« at være med i din formidling af følelser og oplevelser og være fysisk til stede i de forskellige faser af intensitet).

Det musikalske udtryk er nondiskursivt. Du kan gå på opdagelse i dine egne udtryksmuligheder uden at blive holdt fast på forhånd i en »vedtaget« betydning af udsagnene eller en vedtagen sammenhængslogik. Som Stockhausen engang udtalte i et interview om intuitiv musik: »Glæden ved at høre uden at forudhøre«. Her kunne vi måske snarere tale om overraskelserne ved at høre uden at forudhøre. Da det fysiske aspekt spiller en ligeså stor rolle i musikterapien som det lyttmæssige kunne vi også sige: overraskelsen ved at mærke uden at forudmærke.

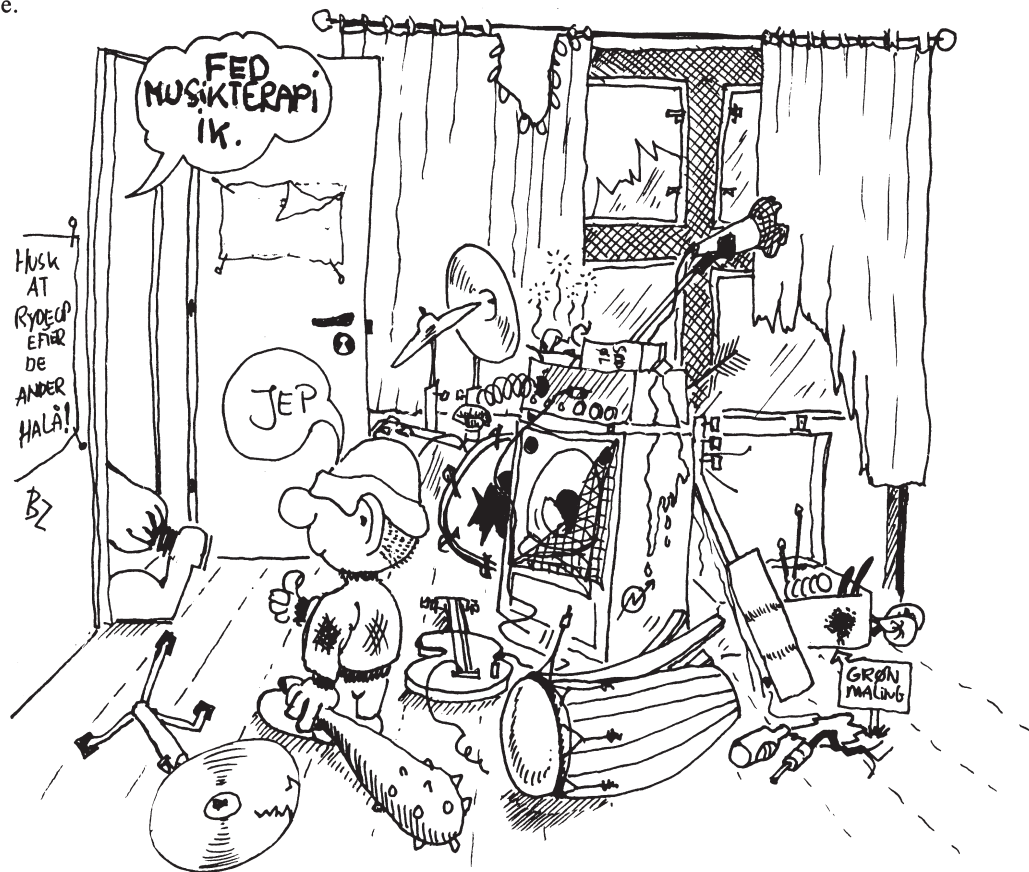
Ad 2

Da målet for musikterapien dels er at arbejde på at skabe hele mennesker, dels at udvikle nye handlemuligheder i måden at omgås din virkelighed på, er det at spille på instrumenter i en fri udfoldelsesform væsentlig. Næsten altid møder klienterne op med en ængstelse for, at det de spiller ikke er »rigtigt«, eller ikke er »musikalsk« for da de som barn spillede klaver eller forsøgte sig med at synge i skolen fik de rigtignok at vide at det var de helt umulige til osv. De første lektioner er ofte præget

af klichéer (brudte treklange, Lille Peter Edderkop o.lign.). Disse bliver anvendt som udgangspunkt for refleksioner. Hvad forbinder du med at spille disse klichéer eller hvad er de udtryk for hos dig? Oftest udvikler improvisationerne sig gradvist væk fra klichéerne eller disse bliver anvendt til bevidste udtryksformål i en ny sammenhæng. Det at give sig selv lov til at nedbryde uhensigtsmæssige eller fastlåste mønstre (i dit udtryk i din kommunikation med dig selv og andre) og få opbygget nye udtryksmåder som bliver meningsfyldte for dig er en lang proces. Vi mener derfor heller ikke det har nogen terapeutisk mening at gå på weekendkursus eller ugekursus i musikterapi. De processer som sker mellem musikterapilektionerne er ligeså vigtige som de processer der sker i musikterapilektionerne.

Ad 3

Denne specificitet ved musikterapeutiske improvisationer er et vigtigt fænomen. Vi kan endog tale om at anvende »regressive teknikker«. Disse er meget afhængige af målgruppen. Da de ovennævnte teknikker er udviklet med voksne klienter, som har sprog og som selv kan udtrykke deres oplevelser, har vi oplevet det som en støtte indtil videre, at vi kan anvende de psykoanalytiske teorier om forskellige udviklingsstadier, som du kan regrediere til, når vi skal beskrive, hvad der sker i musikterapi med sprogløse børn f.eks. Lad os i den sidste del af artiklen komme lidt ind på regression og beskrive et udviklingsforløb, hvor det må formodes, at barnet undervejs regredierer til oversprungne stadier i dets udvikling.



Regression

Regression er et vidt begreb – lad os afgrænse betydningen af ordet, samt forklare, hvorledes vi opererer med begrebet i musikterapien.

Der må i første omgang skelnes mellem to overordnede former for regression:

1) »Æstetisk regression«

Et eksempel på dette vil være: Jeg sidder for mig selv og lytter til en passage i Wagners »Parcifal« og får fornemmelsen af at miste tids- og rumfornemmelsen – ser en masse billeder for mit indre blik – mister kontrollen med mine bevægelser etc. Jeg vender nu langsomt tilbage til den ydre realitet igen og lytter videre på en mere bevidst måde.

2) »Terapeutisk regression«

Et eksempel på dette ville være:

Jeg er opmærksom på musikterapeutens tilstedeværelse – jeg fornemmer rummet og min plads i rummet og instrumentets placering i forhold til mig. Jeg hører båndoptageren snurre. Jeg udvælger de toner, som jeg vil spille – spiller dem i en bestemt rækkefølge – i en bestemt rytme – der er struktur over det, jeg spiller – jeg har lyst til at synge, men jeg tør ikke – jeg fornemmer pauserne imellem tonerne som år. Jeg lader mig føre af mine hænder, de bestemmer hvilke toner jeg vil spille og med hvilken styrke. Jeg har fornemmelsen af at zoome mig ind på mig selv – lægger ikke så meget mærke til hvad der er uden for min person – mister tidsfornemmelsen – der begynder at dukke billeder og associationer op – de kommer og går – det er samme fornemmelse, som når jeg mediterer – jeg begynder langsomt at miste kontrollen over mine bevægelser. Jeg hører ikke længere min medspillers toner. Jeg vender nu langsomt tilbage – jeg hører musikterapeutens stemme i det fjerne.

Tilsyneladende er der måske ikke så stor forskel på de to eksempler. Nej, det er konteksten, som er forskellig. Ved 1) er den regredierende person alene *under og efter regressionen*, og bliver således heller ikke opfordret til at bearbejde, hvad det var der skete under regressionen – sagt på en anden måde – bruge regressionen til at drage nogle erkendelser om sig selv. Ved 2) er den regredierende person ledsaget af en musikterapeut, som evt. forstærker eller holder den regredierende person

fast i regressionen, og som efter regressionen hjælper med at bearbejde det materiale, som kom frem under regressionen. Hjælper klienten til at drage nogle vigtige erkendelser om sig selv.

Ud af de såkaldte terapeutiske regressioner som finder sted hele tiden i musikterapien har der udviklet sig regressionale teknikker. Teknikker som gør det muligt for klienten at »give slip«, opleve stadier fra tidligere faser af sin tilværelse og af og til sågar genopleve oversprungne faser i en tryk atmosfære.

Arten og kvaliteten af klientens og musikterapeutens regression er forskellige. Det der sker for musikterapeuten er en såkaldt »funktionel regression« (jvf. den frit flydende opmærksomhed) – dvs. en bevidsthedstilstand, hvor hun/han godt nok regredierer, men ikke kan tillade sig »at give helt slip« p.g.a. rollen som »musikalsk assistent«.

For klientens vedkommende er der tale om en »regression« i jeg'ets tjeneste« (E. Kriss), hvilket vil sige en regression, hvor personen benytter sig af »tidligere« og mere oprindelige måder at organisere perception, symboldannelse og tænkning på, samtidig med at de mere modne dele af personligheden kan beholde en vis kontrol og *integrere de regressive* processer inden for deres overordnede målsætning. Evnen til en sådan »skabende« regression bliver hermed et vigtigt »sundhedskriterium«.

Mange mennesker har mistet evnen til at regrediere, måske p.g.a. vort samfunds berøvelse af sanseligheden! Og hermed også evnen til identifikation og *introjektion. Dette faktum bliver vi som musikterapeuter konstant gjort opmærksomme på, når vi starter med nye klienter.

Lad os illustrere regressionalt arbejde med et eksempel fra praksis, hvor klienten tydeligvis har gennemlevet oversprungne faser i sit liv og dermed er blevet i stand til at kommunikere med omgivelserne igen. Eksemplet er også valgt, fordi klienten af den »etablerede psykiatri« er blevet opgivet/syltet, og hun er således en god repræsentant for den kategori af klienter som musikterapeuten får til behandling – en sidste udvej.

Musikterapipraksisforløb

Vi følger det princip, når vi starter med at arbejde med en ny klient, at vi ikke får alt for mange oplysninger fra forældre, læger eller andre behandlere som har arbejdet eller arbejder

med klienten. Vi vil gerne selv danne os et indtryk af klienten som person uden alt for mange fordomme som kan styre og blokere oplevelsen af den anden på forhånd.

Om T var følgende blevet oplyst før behandlingen startede: 5 år gammel pige, psykotisk, »sprogløs«?, født på Færøerne, flyttede med forældrene til Danmark som 1½-årig. Talte færøsk indtil hun flyttede (næsten for godt i forhold til hendes alder), hvorefter hun lukkede sig mere og mere inde i sig selv og holdt op med at kommunikere verbalt med omgivelserne. Familien flyttede til København, hvor hun ikke bare kunne gå ud og lege som på Færøerne og hvor hun iøvrigt heller ikke forstod sproget, der blev talt. Har en 7 år ældre bror, som er nor-

1. lektion

T løber uroligt rundt i lokalet – rører konsekvent ikke ved nogle af de omkringstående/liggende instrumenter. Tjatter en gang imellem til flygelet, hvor jeg sidder og improviserer. Jeg forsøger at holde hende fast i den musikalske kommunikation, men hun løber hurtigt væk, ligeså vel som hun kun glimtvis har øjenkontakt med mig. T klapper ofte i hænderne og jeg søger at fange rytmen og understøtte hende i det kropslige udtryk. Også når hun knalder hovedet mod muren. Af og til udstøder T nogle lyde – skrig – som jeg besvarer med min stemme eller spejler lydene. Når T opdager, at vi faktisk har kontakt, bryder hun af og løber ind i det tilstødende lokale eller gemmer sig

tegning fjernet af copyrightmæssige hensyn

mal. Moderen og faderen er kontorfunktionærer. T har boet stationært på en børnepsykiatrisk afdeling i det sidste års tid. T bliver bragt til den musikterapeutiske praksis i taxa ledsaget af en sygeplejerske, og denne er også med i musikterapilokalet, men deltager ikke aktivt – har mere funktion af at være observatør. T kommer en gang om ugen, dog kan det hænde, at der ikke er personale nok på afdelingen så musikterapien af og til må aflyses, hvilket ikke er særlig godt for sammenhængen i det terapeutiske arbejde. T modtager ikke anden form for behandling nu end musikterapien. Vi startede samarbejdet i december måned 1981 og fortsætter stadig kun afbrudt af ferier. Foruden aflytning af bånd skrives nogle kommentarer til lektionernes forløb ned, og det vil være disse noter, som er udgangspunktet for beskrivelsen. Den 1. lektion er musikterapeuten specielt omhyggelig med beskrivelsen og prøver ud fra denne at opstille en foreløbig målsætning for arbejdet.

under flygelet eller forsøger at standse båndoptageren. Spiser af blomsterne i vinduet og river bøger ned fra reolen. Når jeg holder en pause i mit spil kommer der ikke noget udspil fra T. Jeg må tage initiativet, hvis der skal ske noget. Hun får mig til at agere ved sin egen passive rolle. Når T giver lyde fra sig, rammer hun konsekvent den tone, som jeg fremhæver på flygelet. Har et bemærkelsesværdigt stemmeomfang og ser glad ud, når hun udtrykker sig med sin stemme. Kvaliteten af T's lyde: de kommer ud med en vældig kraft, som om de har været holdt tilbage eller som om der er et mægtigt pres på. Virker generelt meget anspændt i hele kroppen, og min musik virker tilsvarende hektisk og stresset (overføring).

På basis af erfaringerne med T i den første lektion opstilles følgende foreløbige målsætning for terapien:

a) *At T bliver i stand til at kommunikere med mig med stemme og instrumentalt i længere tid ad gangen.*

- b) *At T bliver i stand til at fastholde en øjenkontakt i længere tid ad gangen.*
- c) *At T bliver i stand til at udholde at have kropskontakt med mig (sidde på mit skød mens jeg spiller etc.)*
- d) *At T bliver i stand til at vise hele sit følelsesspektrum.*
- e) *At T bliver i stand til selv at tage initiativ til, hvad der skal ske.*

Så er spørgsmålet, hvad jeg vil gøre, for at disse mål skal opfyldes. Da jeg er klar over, at T vil kommunikere med mig på det stemmemæssige plan, er det der, jeg vælger at sætte kraftigst ind selv – det vil sige: understøtte T i sine stemmelige udtryk, besvare dem, spejle dem, provokere dem frem samt i de situationer, hvor T ikke kommunikerer med stemmen, synge beskrivende hvad T foretager sig. Eksempelvis: »T løber væk fra mig og gemmer sig i krogen – T løber ikke kun væk fra mig, men også fra sig selv«. Dette viser sig at give bonus på den måde, at T udvider sine stemmelige udtryk fra uartikulerede skrig til lallelyde, som når et spædbarn ligger og leger med lyde i barnevognen og er veltilfreds). I den 8. lektion dukker også små korte ord op som »ja«, »ma«, »bøh« og »Ina«. Analogt med F. Klausmeiers beskrivelse af det lyttende barn i de forskellige udviklingsfaser (se F. Klausmeier: »Die Lust sich musikalisch auszudrücken«, Rowohlt, 1975), udtrykker T sig ikke blot lyttende, men også aktivt medskabende på en sådan måde, at man må formode at hun regredierer tilbage til spædbarnsstadiet og gennemlever de efterfølgende faser, hvor musikken repræsenterer »moderen«, og hvor musikterapeutens funktion er at lodde, i hvilken fase T nu befinder sig, samt understøtte hende i hendes kommunikation, så hun kan gennemleve faserne og evt. lukke op for »det glemte sprog« – det sprog som hun har, men som hun har besluttet sig til ikke at ville benytte. Lad os kort illustrere dette ved at beskrive T's og musikterapeutens adfærd, således som det udvikler sig i løbet af de efterfølgende musikterapielektioner. (I en kraftigt komprimeret form af pladshensyn).

8.-18. lektion

Regression til (0-12, 18-måneders alderen). Det som Freud kalder »den orale fase«.

T sutter på forskellige instrumenter, bider i dem, stopper dem i munden, udstøder rå skrig ofte af aggressiv karakter, pludrer og laller, er motorisk meget aktiv. T efteraber af og til de musi-

kalske gestalter. Mtp. understøtter skrig, pludren og lallen ved enten selv at gøre det, eller afbilde disse lyde symbolsk på flygelet. Mtp. gentager ofte visse musikalske gestalter.

18. lektion og fremefter

Regression til (1-1½-3 år). Det som Freud kalder »den anale fase«.

T begynder at slå på trommen, bækkenet, metallofonen, gongen på en bevidst måde – leger med bevægelsen. Slår af og til meget kraftigt på flygelet i håndfulde af toner. Viser et bredt spektrum af følelser: vrede, glæde, grin, drillen, indadvendthed etc. Danseagtige bevægelser og roteren om sig selv i musikkens rytme – af og til næsten ekstatiske udtryk. Reagerer meget kraftigt på rytmiske tidsgestalter. T synger nu sit navn flere gange i løbet af lektionerne, og der kommer små sætninger af og til som f.eks. »du er dum«, oftest når T tror, at jeg ikke ser hende eller er opmærksom på hende. T sætter sig af og til op på mit skød, mens jeg improviserer. Det hænder at T tisser eller laver i bukserne i denne forbindelse. Kommer hen og snuser til mig. I længere og længere tid ad gangen vedvarende øjenkontakt.

Mtp. understøtter T's slag med stærkt rytmisk accentueret musik på flygelet. Spejler T's stemninger symbolsk (eksempelvis når T sætter sig i en krog og drømmer, spiller jeg på strenge i det indre af flygelet ganske sagte, og understøtter hendes drømmetilstand). Laver ofte store pauser i den improviserede musik, for at opfordre T til at komme med et udspil, hvilket også kommer efterhånden. Prøver på at gøre T bevidst om, hvornår T kommunikerer og hvornår hun trækker sig ind i sig selv ved at opfange selv den mindste lyd og besvare den i en slags dialogform. Kommenterer – dvs. synger, hvad T foretager sig – på en mere og mere nærgående måde, eksempelvis: »Jeg ved godt, at du driller mig lige nu« eller »T kæler med mig og det er rart«. Jeg oplever, at mit spil ikke er så hektisk længere, og at jeg bedre kan »give slip«.

Ud af det ovennævnte kan formodentlig læses, at de regressioner, som bliver fremmet i kraft af den musikalske kommunikation, understøttes. At det er vigtigt for T at genopleve tidligere udviklingsstadier, bekræftes af de oplysninger, som fremkom ved senere samtaler med forældrene. Moderen: »Jeg er angst for det dyriske ved T«. Moderen har et meget hæmmet forhold til sin egen stemme og tør ikke besvare T's kontakt-

forsøg på det stemmelige plan. Hun skammer sig over at følges med T i byen, i toget og overfor naboer og andre børn. Moderen har en meget dårlig kropskontakt med T. Faderen har derimod et mere naturligt og afslappet forhold til T og prøver på at holde sig til T som til sønnen, når T er på weekend. For ham er det ikke så stort et problem, som det er for moderen, at T ikke kan udtrykke sig sprogligt. (Det hænger sandsynligvis sammen med det faktum, at moderen primært bruger sproget som kommunikationskanal og ikke inddrager nonverbale måder at kommunikere på, så som kropssproget). For moderen er det det primære mål, at få T til at tale, hvorimod jeg som musikerapeut personligt ikke ser det som det allervigtigste at nå frem til, men nærmere, at T oplever, hvad det vil sige at være i et symbiotisk forhold, sådan som det er tilfældet i musikterapisituationen i kraft af musikken, samt at hun finder frem til sin egen identitet bl.a. ved hjælp af de erfaringer, som T får ved at opleve sin »stemmes genfødsel«.

Lad os gøre en kort ekskurs til P.J. Moses: »Die Stimme der Neurose«, Stuttgart 1956, som understreger vigtigheden af, at et barn kommer til at gennemleve sin »stemmes fødsel«. Hos P.J. Moses kan læses, at skrig og skrål er de første stemmæssige ytringer, og som hos dyret er de også hos spædbarnet *driftsbundne og nødvendig for livets opretholdelse*. Spædbarnets skrig er altid aggressivt, idet det råber på moderlig omsorg. *På grundlag af moderens reaktion på barnets skrig* indøves der en adfærd hos barnet som følger den logik, at jo højere og mere ekstatiske adfærd hos barnet som følger den logik, at re og mere ekstatiske et skrig, desto hurtigere kommer der hjælp. Der udvikles i denne fase nogle utydelige følelseskvaliteter hos barnet, først og fremmest *almagtsfølelser* – skriget forandrer jo omverdenen. Skriget er et (stemme)udtryk for ubehag; den er en udadvendt ytringsmåde. Senere (ca. 1 måned) lærer barnet også at give lydige udtryk for velbehag: strubelyde, hvorunder barnet synes afslappet og næppe tager notits af omgivelserne. Disse urløde udvikler sig senere til *pludren og lallen* og i lallesangen i naturlig ånderytme. *Han antager, at lallesangen opleves fuldt så lystfuldt som andre kropsfunktioner*.

Er moderen ikke i stand til at kommunikere med det lille barn på et stemmemæssigt og kropsligt plan må det formodes, at der kan være en risiko for, at barnet bliver skadet på det

følelsesmæssige plan sådan som T er blevet. At T først som 1½-årig er begyndt at lukke sig inde i sin egen lille glaskugle, skal ses i den sammenhæng, at det, at T, så brat skiftede miljø menneskeligt, naturmæssigt og sprogligt etc. har udløst hendes psykose.

T's nuværende situation er, at hun er begyndt at kommunikere såvel verbalt som nonverbalt med sine omgivelser – at give udtryk for sine følelser eksempelvis græder, hvilket hun ikke kunne før musikterapiens start. Er ikke så autoaggressiv længere – virker mindre anspændt psykisk og fysisk – er kort sagt på vej til at blive menneske igen.

Tilbage er spørgsmålet: hvorfor er netop musikterapi velegnet for børn og voksne for den sags skyld med T's problemer? – Ud fra vort arbejde med sådanne målgrupper har vi erfaret, at klienterne, børn såvel som voksne, oplever musik som forholdsvis ufarligt – et medium hvor kommunikationen foregår på klientens præmisser, og hvor der er nøje overensstemmelse mellem det følte og det formidlede, og hvor klienten kan styre, hvor tæt/langt fra vedkommende ønsker at være i forhold til et andet menneske der på alle stadier accepterer dig som du er lige nu.

Lad os slutte med et kinesisk digt, som må give efterklang i enhver som arbejder med musik og mennesker:

(»Fra Ode til Lutzen« af Hai K'ang, 3. årh. e.Kr.)

»Hvis hjertet er roligt og fingrene øvet
vil hånden

strejfe på tankernes stier og den som spiller
evne at finde i toner
lidt af sig selv«.

Note:

Hvis læserne har undret sig over ord, som hun/han ikke er stødt på før i andre sammenhænge, er det ikke så underligt. Vi søger at udvikle en musikerapeutisk nomenklatur efterhånden som dækker (i visse tilfælde billedliggør) det vi oplever og ønsker at beskrive.

Litteraturliste:

Benedikte Barth Scheiby og Inge Nygaard Pedersen: »Musik-terapeut – Musik – Klient«, Aalborg Universitetsforlag, 1981.

Mary Priestley: »Music Therapy in action«, Constable, London, 1976.

J. Th. Eschen: »Zur Praxis der Einzel-Musiktherapie«, i Musiktherapeutische Umschau no. 1, 141–151, (1980).

Günter Ammon: »Gruppendynamik der Kreativität«, Kindler, München, 1974.

Ole Andkjær Olsen og Simon Køppe: »Freuds psykoanalyse«, Gyldendal, 1981.

Friedrich Klausmeier: »Die Lust sich musikalisch auszudrücken«, Rowohlt, 1978.

Alfred Lorenzer: »Psykoanalyse og samfundsteori« i: S. Haugsgjerd og F. Engelstads: »Seks samtaler om psykiatri«, Reitzel, 1977.

Alfred Lorentzer: »Sprogbeskadigelse og rekonstruktion«, Bibliotek Rhodos, 1975.

P.J. Moses: »Die Stimme der Neurose«, Stuttgart, 1956.

Erich Fromm: »Freuds teorier – deres storhed og begrænsning«, Reitzel, 1980.

Svein Haugsgjerd: »Psykiatrien i nyt perspektiv«, Reitzel, 1976.

Jay Haley: »Psykotterapi – strategi och teknik«, Natur och Kultur, 1975.

»Kvalitative metoder i dansk samfundsforskning« – Nyt fra samfundsvidenskaberne 50, 1979.

Ordliste

Vi har ladet en ikke indforstået læse artiklen igennem og har bedt vedkommende om at skrive hvilke ord han ikke umiddelbart forstod. De ord som vi nu uddyber i ordlisten er i teksten afmærket med *.

De *aleatoriske* begivenheder: A. musik = musik hvor tilfældighed spiller en større eller mindre rolle ved kompositionen og udførelsen.

»*Forføre*«: Her i overført betydning. Eksempelvis forføre min samspilspartner til at gå ind i en rolle som bekræfter/vedligeholder min egen rolle i samspillet. Kan foregå bevidst eller ubevidst.

Interpersonel: Psykiske processer, der foregår mellem to eller flere personer. Processerne kan være bevidste eller ubevidste.

Intrapyskisk: Psykiske processer i ét individ. Processerne kan være bevidste eller ubevidste.

Introjektion: Indlevelse i en anden persons måde at være på så man kan siges at have indkorporeret denne fremmede person i sit eget jeg.

Kontraindikation: Et forhold der af en eller anden årsag umuliggør at klienten kan drage nytte af musikterapien.

Middle eastern skala: Skala bestående af ½ tonetrin, 1 ½ tonetrin, ½ tonetrin, 1 tonetrin, ½ tonetrin, 1 ½ tonetrin, ½ tonetrin. Eksempelvis ud fra tonen d følgende toner: d, dis, fis, g, a, ais, cis, d.

Pentaton skala: Skala der deler oktaven op i fem trin. Modsat en diaton skala, hvor oktaven deles op i syv trin. F.eks. er klaverets sorte tangenter inden for en oktav en pentaton skala, hvorimod de hvide tangenter inden for en oktav er en diaton skala.

Psykodynamik: Den komplekse dynamiske dannelse personligheden indeholder og som udvikles i et samspil mellem min egen oplevelse af mig selv og mine omgivelser og omgivelsernes reaktion på mig og mine signaler (verbale som nonverbale). Denne komplekse dannelse kan kun forstås på en meningsfuld måde hvis de enkelte aspekter anskues i relation til helheden – den psykisk/fysiske organisme således som den eksisterer i stadig vekselvirkning med sine ydre omgivelser.

Supervisionsmulighet: En situation hvor musikterapeuten får mulighet for at fremlægge musikterapisituationer fra praksis, således som de umiddelbart fremtræder for musikterapeuten for en tredje person som ikke har været til stede i terapien (hvis vedkommende er til stede – der hedder det *direkte supervision*). Den tredje person kan lytte – stille ledende spørgsmål – afdekke hvilke sider af musikterapeuten er involveret i musikterapien i situationer hvor udviklingen er kørt fast og situationen forblevet uforløst. Endelig kan supervisoren alt efter kontrakten komme med forslag til handlemuligheder til det videre forløb i musikterapien.

Kvindemusikstævne 83

Dato: 24/7 – 6/8

Sted: Nyborg Efterskole

For 6. år i træk bliver der denne sommer afholdt kvindemusikstævne her i landet. På hvert stævne nedsættes en ny stævnegruppe, som arrangerer den følgende sommers kvindemusikstævne. I år udgøres arrangørgruppen af en gruppe kvinder fra Århus, og de kunne ved redaktionens slutning sige følgende om programmet:

- der bliver ca. 10 **sammenspilshold** med lærere fra Danmark, Norge, Sverige og England. Holdene vil dække et bredt spektrum indenfor rytmisk musik,
- derudover vil der være **workshops** med instrumentalundervisning, komposition, sang–tekstskrivning, stemmetræning m.m.,
- og **aftenmøder** om emner som: lyd/teknik/kvinder; Feministisk pædagogik; Mig, musikken og kvindeligheden etc.

Deltagerne sørger selv for madlavning, rengøring og andet praktisk.

Udførligt program følger senere, ligesom oplysning om tilmelding og pris vil blive meddelt i dagspressen.

NB. Næste nummer af MODSPIL er et temanummer om »Kvinder og musik«.

Musikterapi – eller kan musikken forandre oss?

af Even Ruud

F. 47, utdannet klaverpedagog, musikkterapeut (Florida State University) og lektor med musikk hovedfag (Universitetet i Oslo). 1 avd. i psykologi, embetsstudiet fra samme sted. Musikkterapeutisk praksis fra arbeidet med barn med atferdsvansker. For tiden lektor i musikkpedagogikk og musikkterapi ved Østlandets Musikkonservatorium. Skrevet bøkene »Musikkterapi – en oversikt«, »Hva er musikkterapi?«, »Music therapy and its relationship to current treatment theories«, »Musikkpedagogisk teori«, »Rock og pop i klasserommet«.

Som sentral antakelse i mitt menneskesyn inngår at mennesket er en organisme, en person og et samfunnsindivid. »Sykdom« ser jeg som motsetninger mellom organiske, personlige og sosiale forhold. Musikk kan brukes til å styrke personaspektet, framheve personen som et handlende subjekt. I min teoriundervisning inngår samtalen og dialogen som sentralt element. Som teoretisk utgangspunkt antar jeg at det er mer mellom himmel og jord enn de fleste andre steder – og at de produksjonsforhold vi lever under, må omstilles om vi skal skape meningsfulle eksistensielle forhold – og omvendt.

Det skal nå finnes mellom tre og fire hundre forskjellige terapimetninger på markedet. Antallet teknikker nærmer seg ti tusen. Kan det være noen mening i å innføre enda en ny terapimetning, musikterapien, og ytterligere nye titalls teknikker?

Vi som arbeider med musikterapi, og det er blitt noen tusen rundt om i den industrialiserte verden i de seneste tiår, mener åpenbart dette. Selv om også vi lider av en uheldig trang til å gå våre egne veier, til å danne nye systemer og utvikle nye metoder, forenes vi i troen på at det i musikken ligger muligheter til å virke inn på mennesker slik at resultatet defineres »terapi«.

Mangfoldigheten i musikkterapiene har allerede gjort enhver forenklet oversikt umulig. Musikkterapeutene har etab-

lert seg i arbeid med nær sagt alle tenkelige handikapppgrupper, det arbeides med individer i alle aldre, i og utenfor institusjonene, med fysiske og psykiske vansker, i skolevesen, førskoler, på arbeidsplasser og i hjemmene.

I løpet av de siste tredve år har nærmere ett hundre universiteter og konservatorier startet nye utdanningsprogram i musikkterapi for å dekke dette tilsynelatende umettede markedet for medisinsk og spesialpedagogisk musikkbruk.

Det skulle en økonomisk høykonjunktur til for å gjenopplive den mange tusenårige tradisjon musikkterapien hviler på. For bruken av musikk til medisinske formål har alltid vært der, tilsynelatende parallelt med bruken av musikk overhodet. Og ikke bare innen vår kulturkrets og musikkhistorie, men i de fleste kulturer.¹

Splittelser

Variasjonen er større enn enheten. Til tross for tradisjoner finnes liten enighet når resultater skal måles og forklares. I hvert nytt land hvor musikkterapien dukker opp, oppstår snart minst to ulike syn på hva musikkterapi *egentlig* er, hvordan den skal forklares og praktiseres. Danmark har ikke vært noe unntak i så måte, selv om man har unngått (foreløpig?) Brasils skjebne som i dag har verdensrekord i offisielle musikkterapiorganisasjoner: fem skal det være.

Syndebugger finnes i alle land, personlige motsetninger, rivaliseringer og maktkamper. Man skal ikke dømme en ny idé på bakgrunn av dens første talsmenn, har visstnok Nietzsche en gang sagt, vel uten at han tenkte på musikkterapeutene.

Verdier

Ser vi ut over og bakenfor disse etter hvert trivielle maktkamper, oppdager vi en verden av menneskesyn og livssyn, av vitenskapsteorier og interessekonflikter, som ofte ureflektert i terapeutenes hode styrer praksis og metode i ulike retninger. For i sin iver etter å forandre verden og menneskene med musikk, trodde musikkterapeutene at musikken var et ahistorisk medium, et stykke uberørt natur som virket inn på oss mennesker hinsides alle naturlover og økonomiske vilkår i samfunnet. Man så i musikken en »universell kraft«, en følelsenes esperanto som skulle virke forandrende inn på oss der hvor ordene kom til kort.

Et blikk tilbake i historien kunne ha fortalt oss at denne ethoslæren allerede i middelalderen var i ferd med å under-

graves, f.eks. gjennom Johannes Cotto, som på 1100-tallet ga komponistene det råd å ta hensyn til publikums egenart når musikk skulle lages.

Profesjonalismen

Tilsynelatende uberørt av historien og vitenskapsteorien er musikkterapeutene på stormarsj mot framtiden: vi møter ikke lenger musikkterapeuten som sådan, men »atferdsmusikkterapeuten«, »analytiske musikkterapeuter«, »kreative musikkterapeuter«, »gestalt musikkterapeuter«, »Nordoff–Robbins terapeuter«, eller musikkterapeuter som arbeider innenfor »integrerende psykot terapi«, »guided imagery« (ledsaget dagdrøm), »regulerende terapi«, »kognitiv psykologi«, »familie terapi«, »video–terapi«, »ekspresiv terapi«, »utviklingsterapi« etc. for å ta et utsnitt av hovedrettene på menyen. Retningene er snart like mange som organisasjonene og lærestedene; forklaringsmodeller og tankesystemer, mer eller mindre imponerende, fyller mine bokhyller på tredje meteren.

Terapiene

Et positivt trekk i denne mangfold må sies å være at musikkterapeutene etter hvert har oppdaget nødvendigheten av å forankre sin praksis i tilknytning til ulike, ofte bedre etablerte terapimetoder. Når musikkens virkninger skal forklares eller beregnes, gjøres dette i tilknytning til mere generelle syn på hvordan mennesket forandres seg. Musikkterapien har vært tvunget til å se sine metoder i sammenheng med rådende syn på terapi og sykdom, ta stilling til psykoanalytiske teorier, Skinners forsterkningsparadigma, nyere kommunikasjonsteorier eller Maslowske behovshierarkier.

Man har vært nødt til, i hvert fall her i Skandinavia, å spørre etter hva terapi kan være overhodet, etter hvilke vilkår i samfunn og produksjonsliv som er med på å bestemme over hvilke mennesker som skal defineres som terapitremende. Og vilkårligheten i svaret har gitt opphav til fruktbare refleksjoner om musikkens betydning for de fysisk og psykisk utviklingshemmede, om det er berettiget å kalle »terapi« denne funksjonelle utviklingsfremmende musikkbruk som er utviklet innenfor institusjonene. Særlig innen svensk musikkterapi har reaksjonene mot det »stigmatiserende« og segregerende i terapibegrepet vært klart uttalt. Slik het også rammen rundt en serie TV-programmer om »musikkterapi« rett og slett »musikk er utvikling«.

Musikk som virksomhet

Forstår vi sykdom som hindring av handlemuligheter, betinget av motigelser mellom organiske, personlige og sosiale betingelser², ser vi at det alltid finnes en mulighet for å arbeide med det organiske og personlige. Det er også det musikkterapeutene ofte gjør, ved å glemme de sosiale og økonomiske rammer som medbetingelser eller skaper forutsetninger for arbeidsresultatene. Denne blinde praksis er selvsagt ikke bare lammende for musikkterapien selv i det lange løp, men virker også uheldig legitimerende inn på alle mulige forstokkede oppfatninger av sykdom, funksjonshemming og muligheter for »den behandlede« deltakelse i det sosiale liv.

Arbeider vi med barn med ulike utviklingspsykologiske eller spesialpedagogiske behov, kan det også være mer fruktbart å se nærmere på hvordan utfoldelse gjennom musikk, som en særegen form for motorisk, sosial eller kommunikativ virksomhet³ betraktet, kan være en viktig faktor når man støter på brudd i utviklingslovmessigheter, når man vil sette inn tiltak som hjelper barnet ut av sosial isolasjon, ut av begrensende motoriske funksjoner for å lede utviklingen over til et nytt trinn. Det er her vi i medmenneskelighetens navn, som samfunn, skulle ta oss råd til å utforske alle muligheter, ikke la noe middel være uprøvd med hensyn til å ta vare på våre funksjonshemmede, til å berede veien til normalt sosialt liv.

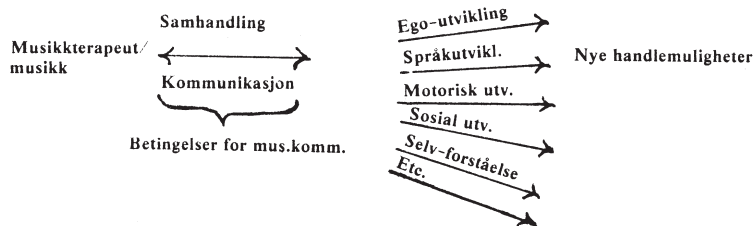
Hvorfor musikk?

Knytter vi den musikkterapeutiske praksis til virksomhetsbegrepet, skulle vi ha et godt fundament for å unngå mange av de mystifiserende trekk som truer en rasjonell forståelse av musikkterapien eller musikkens virkninger. Dette igjen knyttet til en nøktern forståelse av terapibegrepet, til nødvendigheten av og bakgrunnen for det store behov for »terapi« samfunnet og det personlige liv har medført, skulle gi oss en plattform for å starte utformingen av det spørsmål som egentlig blir sentralt for musikkterapien: hvordan og hvorfor kan *musikk* være virksom i hva vi forstår som et terapeutisk forløp?

Finnes det noe enhetlig svar på dette spørsmål, eller skal vi forklare musikkens virkninger i tilknytning til eller innenfor den konkrete arbeidsoppgave vi har gitt oss i kast med? Finnes det et felles virksomt element i musikken når ulike musikkterapeuter tar i bruk musikk til å oppfylle sine målsettinger?

Det tverrfaglige aspekt

Felles for de alle er at de tar utgangspunkt i vår oppfatning (sansning/persepsjon) av musikk, i den kommunikative situasjon som oppstår når vi har evnet å høre forskjeller mellom lyder, lært oss å tyde og organisere lydmønstre og signaler inn i mer etablerte kulturelle koder. Tenker vi oss følgende modell, ser vi at for å svare på spørsmålet om musikkens virkninger kan det være hensiktsmessig å isolere betingelser for musikkalsk kommunikasjon fra det videre »terapiforløp«, fra den videre bruk av musikk til å fremme de tallrike mulige målsettin-



ger. Vi må spørre oss hva det er som gjør det mulig å oppfatte musikk som meningsfylte lydinntrykk, hvilke betingelser i oss selv, i musikken eller hvilke sosiale filtre som er med på å tegne musikkens betydning.

Bare her ligger forskningsoppgaver for Aalborg Universitetscenter i mange tiår framover: nevrofysiologien med sin kartlegging av hjernehalvdelene, musikk sosiologien og musikkpsykologien som belyser betingelser for musikkopplevelse og musikalsk sosialisering, musikkfenomenologien med sin utforskning av de strukturelle særtrekk ved musikken – som tidsopplevelse, som hørbart klingende fenomen med alt hva det innebærer.

Trekker vi igjen inn terapiene blir svarene enda flere: fra en grunnfestet tro blant de psykoanalytisk orienterte om at musikken bærer i seg særtrekk til å styre utenom den intellektuelle kontroll, til å nå ned i de dypere lag av vår bevissthet, til å påvirke eller sette i gang prosesser i det ubevisste liv som igjen kan bearbeides gjennom verbal terapi. Og til den mer nøkterne positivistiske modellen, hvor musikk gis status av et diskriminerende stimulus (S^d) som i særlig grad skiller seg ut fra omgivelsene, som trekker oppmerksomheten til seg, som belønner og forsterker handlingen.

Mening og handling

For mange blir det likevel for åndløst bare å kartlegge slike betingelser for musikalsk kommunikasjon. Spør vi musikkterapeuter *hvorfor* musikken oppleves belønnende, sprenger vi grensene for deres vitenskapssyn: svaret må søkes i tilknytning til musikkestetiske spørsmål, den positivistiske erkjennelsesmodell gir ikke rom for å medtenke de personlige aspekter ved vår livsvirksomhet, hvordan vår personlige livshistorie og musikalske sosialisering har ført oss inn i et forhold til musikken hvor *mening* danner klangbunn for opplevelser.

Trekker vi dette meningsunivers inn i musikkterapien, inn i klientens særegne måte å møte musikken på, er det vi også kommer til å utvide musikkterapiens muligheter til også å omfatte de psykiske lidelser, vårt forhold til vår egen kropp, til våre medmennesker, til fortid og framtid. Trekker vi det subjektive inn i den kommunikative virksomheten, ser vi hvordan vi innenfor den *aktive* musikkterapi har gitt klienten et redskap til å handle gjennom, til å stå fram som et subjekt blant subjekter, til å handle snarere enn å behandles. Som »redskaps«-terapi er vi gjennom musikken og instrumentene gitt noe konkret å forholde oss til andre gjennom, vi er gitt et middel til å stå fram for omverden med å *kunne* noe, et selvrealiseringsmiddel hvor eksistens kan bygges på noe mer enn å være, dvs. på å gjøre, handle, kunne.

Opplevelsesterapiene – og hva nå?

Derfor er jeg også skeptisk til å definere musikkterapien som en ny opplevelsesterapi, selv om opplevelsesfylten vi noen ganger kjenner gjennom musikken kan rykke oss ut av hverdagen og gi oss et glimt av et mere meningsfylt liv.

Og fordi jeg frykter den nære framtid hvor musikkterapien blir ett av de mange tilbud i Information's terapiannonser, skal jeg her til slutt gi noen betraktninger over mitt eget forhold til musikkterapien, som terapi, basert på egne erfaringer, for deretter å gjengi noen tanker fra en svært seriøst arbeidende musikkterapeut i Hamburg – som også ga opphav til noen gode erfaringer.

For musikkterapien, i dag – i norden – synes i første rekke problemet med å meisle ut en faglig profil som garanterer personlig forandring utover den opplevelsestripp musikken kan igangsette. Opplevelsen av forandring må sette varige spor utover situasjonen her og nå, den må bringes inn i dagliglivet, i

arbeid og forholdet til oss selv og andre. For å defineres som terapi må vi stille krav om forandring dyptgripende nok til å møte verden på en ny måte.

En slik musikkterapi krever at musikkopplevelsen koples sammen med innsikt, den må settes i sammenheng med vår livspraksis, vår måte å forholde oss til oss selv og andre – både i fortid og framtid. Makter vi ikke dette vil musikkopplevelsen isoleres i oss, som et minne om »en god situasjon«, slik det *kunne* være eller slik det skulle være. Vi risikerer å bli fremmedgjorte fra oss selv og den hverdag vi lever under, utsatte som vi er blitt overfor »noe annerledes«, et teknisk inngrep i den humanistiske terapiens navn.

»Her og nå«

Det ligger muligheter i de nye kreative terapier, nettopp til å integrere ulike deler av vår livspraksis. Når kunsten trekkes inn, fantasien og det skapende, kan vi evne å produsere nye forbindelseslinjer, uvanlige ideer og innfall som avviker fra tradisjonelle tankesystemer.

Som musikkterapeut har jeg selv, ikke bare møtt mange musikkterapeuter eller orientert meg i deres arbeid, men også fra tid til annen gitt meg inn på ulike »demonstrasjoner«. Dessverre, kunne man si i terapiens navn, er det få som har satt varige spor. Forklaringen er kanskje at motivasjonen har vært dårlig, min egen livspraksis og arbeidsbetingelser har gjort behovet for intense opplevelsesterapier lite tillokkende eller nødvendige. Behovet for å utdype forståelsen av mine egen dynamikk har likevel alltid vært til stede, kanskje nettopp derfor dragingen mot terapiene. Det bør her i parentes bemerkes, at min egen praksis som musikkterapeut har gått i spesialpedagogisk retning, hvor målsettingene har vært atskillige mer jordnære enn vi kan møte innenfor de »opplevelsesterapier« som her omtales.

Den kanskje viktigste årsaken til mine manglende positive erfaringer med enkelte opplevelsesterapier, har vært kravet om at terapeuten er i stand til å forespeile en rimelig forklaring på hva som skal eller kan skje utover »her og nå« – situasjonen. Jeg er klar over at opplevelsesterapeutene selv allerede nå har gjort seg opp en mening om hvorfor jeg ikke har hatt noe utbytte av deres terapier: forutsetningen er nemlig at jeg skal oppgi kravet om å intellektualisere, om å se utover »her og nå«. Jeg skal ganske enkelt være »her og nå« – hvis ikke har det hele ingen verdi.

Det er denne paradoksale situasjonen jeg blir satt i jeg har gjort motstand overfor, og som det tilsynelatende ikke finnes noe utvei for. Om da ikke terapeuten, i kraft av sin personlige autoritet, kan overbevise meg om at det hele er valget verdt.

Kunst som projeksjon

Det er en slik terapeut – og hennes teorier – jeg nå vil støtte meg til, når jeg skal argumentere for de muligheter som finnes til å bruke musikk og andre kunstarter som hjelp til å legge nye

dimensjoner til ens væremåte – og dermed legge grunnlaget for forandring.

Isabelle Frohne⁴, som hun heter, ser kunsten som en bro mellom den iakttagbare indre og ytre virkelighet. Hva som betegnes som det skapende ved kunst består i at to områder av vår væren, to områder som tilsynelatende ikke har noe å gjøre med hverandre, sammenføres på en slik måte at noe nytt, et overordnet hele oppstår. I kunstnerisk skapen blir det rent faktisk virkelige, det vi har for hånden og som betegner, hevet opp på

er musikkterapi?



et symbolsk plan, skriver hun. Denne symbolikken omfatter tingenes forskjellige symbolplan og deres sammenheng. Men samtidig blir dette symbolske, det drømmebevisste eller det helhetsmessige forståelige til en virkelighet som møter oss i det ytre. Når tingenes virkelige verden blir hevet opp på et symbolsk plan, betyr det at vi kan erkjenne noe av bakgrunnen for vårt indre liv eller den ytre virkelighet. Vi kan se sammenhenger og betydninger. Vi kan se og oppleve kreftene og forbindelseslinjene som holder de virkelige tingene sammen. Vi blir i stand til »å lese mellom linjene«.

Nye svar

Frohne henviser til (musikk)filosofen Zuckerkandl som betegner det kunstnerisk skapte som »en måte menneskene svarer på møte med verden« – hvor »verden« her er innbegrepet av hva som tidligere er møtt, hva som i videste betydning kan bli til opplevelse. En kunstnerisk skapen brukt til terapeutiske formål kan på samme måte bare referere til *muligheter* for svar, og ikke til møter med verden.

Ulykkelige eller mislykkede møter kan ikke gjøres ugjort eller korrigeres. Vi kan ikke fornekte slike virkelige hendelser. Gjennom kunstnerisk eller skapende handling, kan vi imidlertid skape og utvikle nye svarmuligheter overfor de opprinnelige møter med verden. I det vi kan gjenoppleve våre opprinnelige møter med verden i sin mangfoldighet og symbolikk, kan vi gjennom den kunstneriske skapen, gjennom skapende nyformulering tilføre ny mening.

Fordi jeg alltid opplever og erfarer verden selektivt og samtidig intensjonalt, er det opprinnelige møte med verden alltid ett av flere mulige. Det er vanskelig alltid å erkjenne betingelsene, eller få overblikk over de betingelser som førte oss fram til opplevelsen. I kunstterapien uttrykkes sammenhenger, både indre og ytre virkelighet gjøres til noe for oss ytre sanselig og iakttagbart.

I bildeterapi blir f.eks. de avbildede gjenstander og sammenhenger å forstå som symboler, symboler som igjen står for min måte å svare på et møte med verden. Når jeg lærer å forstå dette symbolspråket, kan jeg finne ut av hvorfor jeg møter verden på den eller den måten, og hvorfor jeg ikke svarer på et slikt møte på andre måter. Med terapeutisk hjelp kan jeg oppdage mening i dette, hvorfor jeg foretrekker bestemte farger, hvorfor jeg velger bestemte sammenhenger mellom gjenstan-

dene, hvorfor jeg setter dette i forgrunnen og skyver noe annet ut i periferien av bildet. Jeg ser ikke bare at jeg har avbildet gjenstander som jeg en gang har opplevd – som møtte meg, men også hvordan jeg har svart på disse opplevelser.

I musikken, skriver Isabella Frohne videre, kan jeg f.eks. oppdage ny mening i hvorfor jeg foretrekker et bestemt instrument i en bestemt situasjon, hvorfor jeg spiller dissonerende eller konsonerende, sterkt eller svakt, høyt eller dypt, alene eller i en gruppe. Når jeg velger å uttrykke meg på denne spesielle måten, kan jeg finne nye svarmuligheter på gamle opplevelsesmønstre. Hva som står bak og holder denne faktiske virkelighet av toner, former, farger og ord sammen, er den symbolske virkelighet som vi erfarer i oss og som vi kan finne igjen i kunsten.

Skape og velge

Hva jeg selv synes å kunne erfare var nødvendigheten av å få tak i den »filtreringsprosess« som førte fram til utviklingen av det bestemte symbol. Hvorfor man velger dette ord og ikke et annet når diktet skrives. Hvorfor jeg valgte å beskrive musikken jeg opplevde på min spesielle måte. Hvorfor blir mine svar hele tiden forskjellige fra de andre i gruppen? Klarer vi å gripe denne filtreringsprosess, kan vi finne en ny nøkkel til selvforståelse. Det kunstneriske symbol blir resultat av utallige valg, hvor hvert valg er en indirekte vei til vår selvforståelse. Nettopp fordi vi tvinges til å skape, til å forme noe vi senere kan iakttå og forholde oss til, er det mulig å følge veiene tilbake til valgets bakgrunn.

Henvisninger:

- ¹⁾ For en mer detaljert oversikt henvises til:
Even Ruud: Hva er musikkterapi? Gyldendal, Oslo, 1980.
Even Ruud: Musikkterapi – en oversikt. Norsk Musikkforlag, Oslo, 1978.
Even Ruud: Music therapy and its relationship to current treatment theories. Magnamusic-Baton, St. Louis, 1980.
- ²⁾ Musikkterapien står i takknemlighetsgjeld til vitenskapsfilosofen Hans Siggaard Jensen som ved sitt engasjement i faget har tilført noen viktige grunnleggende impulser. Se: Jensen og Jensen: Medisinsk videnskapsteori, Chr. Ejler's Forlag, København, 1976.

H. Siggaard Jensen: Et videnskabsteoretisk sygdomsbegreb. Aalborg Universitetscenter, 1978.

³⁾ Virksomhedsbegrepet er her brukt som f.eks. i: Jørgen Pauli Jensen: Udvikling og livsvilkår, Gyldendal, København, 1980.

Regi Th. Enerstvedt: Mennesket som virksomhet. Tiden, Oslo, 1982.

⁴⁾ Det følgende støtte seg til forelesning og demonstrasjon av Isabelle Frohne –og hennes artikkel:

Musiktherapie als Form Kreativer Therapie. Integrative Therapie, Heft X, 1982. Junfermann Verlag.

tegning fjernet
af copyrightmæssige hensyn

Klinisk musikterapi

af Grete Lund

F. 30. Afgangseksamen og Musikpædagogisk eksamen (begge i klaver), 1961, fra Det jyske Musikkonservatorium.

LGSM (MT) (Licentiate in Music Therapy) fra Guildhall School of Music and Drama, London 1979.

Min arbejdsplads er et psykiatrisk hospital, og mine patienter er fortrinsvis patienter, som andre behandlere, af den ene eller anden grund, har måttet opgive. At det sker, at jeg også må opgive, betragter jeg ikke som et musikterapeutisk nederlag, idet musikterapi ikke er et mirakelmiddel der klarer alt. Musikterapi er hårdt arbejde der kræver fysisk såvel som psykisk styrke af sin udøver, der samtidigt må indgyde patienterne tillid, være psykisk stabil og ikke betragte såkaldt »psykisk afvigende« som 2. classes mennesker, en holdning man desværre ofte træffer.

Idet jeg betragter ethvert menneske som noget unikt, bliver min målsætning og teknik bestemt af netop det menneske, jeg på det pågældende øjeblik står overfor. Der er derfor i terapi ikke, som i pædagogik, et fastlagt »pensum«. En terapeut underviser ikke, men behandler. Alene dette udelukker et pensum.

Det er vigtigt for en terapeut at bevare kontakten til det »normale« musikliv, enten som udøvende eller som pædagog, dvs. arbejde på deltid. Min ansættelse på hospitalet er foreløbig en prøveansættelse, sommeren 1984 skal mit arbejde gøres op, og der skal tages stilling til om musikterapien her skal udvides eller nedlægges. Da jeg kun arbejder 300 timer pr. år (p.g.a. de økonomiske omstændigheder) og tillige med kun får de dårligste patienter, er det hårde betingelser, men selvfølgelig meget spændende arbejde.

Jeg har holdt forelæsninger i Sverige og herhjemme og er i maj 1983 inviteret til Lund's Universitet i Sverige for i to dage at holde forelæsninger og kurser.

Hvad er musikterapi? Musikterapi er kontrolleret brug af musik (lyde) i behandlingsøjemed. I klinisk musikterapi bruges musik til at formidle kontakt til patienter, som det på anden måde har været svært at få, hvad jeg vil kalde, en rime-

lig kontakt med. Jeg vil ikke kalde det musikterapi, hvis musikken bliver brugt som hjælp for en *anden* terapi eller i pædagogik. Fordi man anvender musik i f.eks. fysioterapi, bliver denne fysioterapi ikke dermed automatisk til musikterapi. Ligeledes bruger man musik som hjælp i en indlæringsituation, bliver pædagogen ikke dermed automatisk terapeut.

Den vigtigste teknik i klinisk musikterapi er de frie atonale improvisationer, hvor det primære er kontakten mellem patient og terapeut, og det musikæstetiske er noget sekundært. Via de frie imp. kan man komme i kontakt med patienter, som det ikke på anden måde har været mulig at skabe kontakt til. Her er der altså *ikke* tale om, at musikken er »tjener« for en anden terapiform. Den kliniske musikterapi er en terapiform i sig selv og kan ikke erstattes af nogen anden form. For nogle (skizofrene) patienter kan den non-verbale kommunikation være mere meningsfuld end den verbale, ligesom den kan styrke jefølelsen og give patienten identitet.

De mest benyttede instrumenter er fra slagtøjsgruppen, idet de fleste, uden forudgående undervisning, kan fremkalde meningsfulde lyde på disse instrumenter. Terapeuten sidder som oftest ved klaveret. Alle imp. optages på bånd til senere analyse. Analysen er en vigtig del af arbejdet, idet man vurderer og sammenligner imp. med, hvordan det blev oplevet at skabe den, og også sammenligner med tidligere imp. plus m.m. Det er også meget vigtigt, at man, så hurtigt som muligt, efter at have improviseret, får sine indtryk nedskrevet, da mange detaljer ellers let glemmes, som måske senere viser sig at være af stor betydning. Pladsen her er for kneben til at komme ind på, hvad der bl.a. sker af overføringer mellem patient og terapeut. Disse overføringer er en vigtig del af den musikterapeutiske proces.

I det følgende skal jeg referere en sygehistorie omhandlende en patient i langtidsbehandling ved musikterapi.

Patienten, en 44-årig ugift kvinde, fik som 19-årig stillet diagnosen: Skizofrenia. Først i 1981 fandt man frem til en medicinsk behandling der har haft en markant effekt på patienten, der ikke mere lægger psykotisk adfærd for dagen, men fortsat indtager kataton stilling. Patienten står småtrippende og småmumlende midt på gulvet i en akavet stilling og forsøger ikke at kontakte andre. Patienten har været i musikterapi 6 gange før jul, og een gang efter. Også hos mig startede patienten med at stå midt på gulvet. Af og til har vi øjenkon-

takt, sommetider får jeg et blik fyldt med had, sommetider, når jeg spiller, smiler patienten. Da jeg, inden patienten skulle begynde i musikterapi, gik ind på afdelingen for at hilse på hende, fortælle hvem jeg var og hvad der skulle ske, sparkede patienten mig. Selv om patienten denne første gang kun har stået småtrippende og småmumlende midt på gulvet, forlader hun mig nødigt. Næste gang nynnner hun med på min musik, og 4. gang er det som om patienten forsøger at nærme sig instrumenterne, men fortryder. 5. gang får jeg lokket hende til at spille på pauke og cymbel. 6. gang sker der, tilsyneladende, intet. Efter jul, 4 uger senere, begynder pt. næsten med det samme at spille på cymbel og pauke, stående som sædvanlig. Da jeg tilbyder hende metallofonen og en stol at sidde på, sætter hun sig og spiller. Jeg har svært ved at styre min begejst-



ring, jeg havde ikke ventet denne aktivitet allerede. Patienten spiller med en kølle i hver hånd, skiftevis højre/venstre, en rolig grundrytme på tilfældige (pt. har aldrig lært at spille) toner, intervaller er store, sommetider brudte treklinge, helhedsindtrykket er smukt, musikken virker meget kontrolleret, er det stilhed før storm? Næste møde bliver spændende. Mit mål med denne patient er bl.a. at få hende til at kontakte omverdenen, få hende til at acceptere den. De første skridt på den lange vej er allerede taget. Det vigtigste der skete i sidste »time« var, at hun satte sig på stolen, jeg følte, at det var en accepteren af mit rum.

Min første patient på hospitalet var en ca. 35-årig veluddannet, ugift skizofreniform pseudoneurotiker. Patienten havde været indlagt 6½ måned, da vi begyndte med musikterapi. Patienten var utilfreds med hospitalets behandlingsmuligheder og øvrige terapiformer. Hun overholdt ikke mødetider, og gik ofte midt under en samtale. Denne patient blev meget glad for musikterapi og er altid kommet til tiden, og er aldrig gået før tiden. Efter ca. 2 måneder i musikterapi sagde patienten til sin socialrådgiver: Endelig en behandlingsform med mening i. Efter ca. 10 måneder i musikterapi kunne patienten udskrives til dagpatient og flytte i egen lejlighed. Alle, psykiater, psykolog og andre der havde arbejdet med patienten, var enige om, at den heldige udvikling skyldtes musikterapien.

I dag, snart 3 år efter musikterapibehandlingen påbegyndtes, har patienten endnu ikke overvundet sin angst for at være i større grupper, men alligevel gennemførte hun et 14-dages højskoleophold, sommeren 1982. Af økonomiske og andre grunde har det ikke været muligt at oprette en musikterapi-gruppe i hospitalet, for der er ingen tvivl om, at en sådan grup-

pe ville være til uvurderlig hjælp for denne patient. Musikterapien har i løbet af de 3 år været afbrudt nogle gange af forskellige grunde, men på nuværende tidspunkt, januar 1983, er patienten atter i musikterapi, og improvisationerne viser en patient med mindre angst for kontakt og med større livsmod.

For at kunne forstå hvad der sker med een under udførelse af de frie atonale improvisationer, er det nødvendigt selv at have prøvet det. Derfor inviterer jeg andre behandlere og interesserede fra plejegrupperne i musikterapi. En stående bemærkning er: »Først nu forstår jeg, hvad du laver«, og sommetider: »Hvor var det dejligt«.

Som man vil kunne forstå af det foran skrevne, har en terapi-time ikke meget tilfælles med en pædagogiktime. For det første er en terapi-time ikke »en time« (60 minutter), det kan være 5 eller 10 minutter, måske 50 minutter, det afhænger af patienten. For det andet møder en patient ikke med et forberedt »stof«, patienten møder med *sig selv*, for det tredje er målene forskellige osv.

Som musikterapeut gør man sig mange tanker om den ny-startede uddannelse på AUC. Bliver det en *terapiuddannelse*, eller skal vi have endnu en mellemuddannelse i pædagogik (jævnfør AM-uddannelsen). Grundlaget for musikterapi er musikken, altså: først musiker – så terapeut. Hvis den 4-årige uddannelse havde været en overbygning på en konservatorie eller universitetsudd. i musik, ville jeg have set frem til de nye terapeuter med forventning, og med en solid baggrund kunne terapiuddannelsen have været et år kortere. Jeg håber mine forventninger bliver opfyldt, for der er et stort behov for musik-*terapeuter* (ikke pædagoger, dem er der nok af) på vore psykiatriske hospitaler.

Interview

med Søren Mühlhausen

Uddannelsesbaggrund:

Musikerudd., klarinet og teori (Ib Eriksson, 55-60) lærerudd. 65, div. årskurser, DLH (psykologi/pæd.), p.t. audiologopæd. udd. på DLH.

Mit udgangspunkt i terapeutisk forholdemåde er, at musik kan sættes i forbindelse med en pædagogisk målsætning (kundskaer, dannelse, opdragelse) – uden at tage forbehold for eller sætte grænser for, hvilke børn den pædagogiske målsætning skal omfatte. Musik er en samværsform på handleplan, der kan legalisere individuelle former for at udfolde sig i arbejde, leg og skabende virksomhed. Den pædagogiske eller terapeutiske anvendelse af dette forhold bør ikke udgå fra opfattelsen af en patologisk livssituation, men ud fra hvor barnet – lige nu – befinder sig i den musikalske situation – i forhold til arbejde, leg eller skaben.

Min målgruppe:

Specialske, amtlig ske for elever med generelle indlæringsvanskeligheder. (Tids. åndssvageforsorgsske), elever med svære fysiske og kommunikationsmæssige vanskeligheder. Ansat som skoleinspektør. (Kurser for rytmisk musik). En del kursusvirksomhed på seminarier og andre læreanstalter her og i Norge og Sverige.

Produktion:

»Sørens Sange«, bog, bånd, plade (SÅM 1977).

Svagtbegavede børn II, Gyldendal pæd. bibl.

Div. tidsskr. Specialpædagogik, Musik og terapi og SÅ-pædagogien.

Div. musicals for børn.

I: »Lystige viser for børn« (IV), Politiken.

Hvem er dine klienter/elever?

Jeg fik ansættelse i åndssvageforsorgen 1965 på en såkaldt lokalinstitution for voksne, Resenlund ved Skive. Min baggrund var en musiker- og en læreruddannelse. Det var nyt på stedet at tilbyde undervisning, og da jeg ikke fik forordninger om undervisningsplan og fagfordeling kom musik i forskellige

afskygninger i løbet af kort tid til at udgøre en væsentlig del af de 30 ugentlige timer, jeg underviste.

Egentlig musikundervisning eller instrumentalundervisning var der ikke tale om, men nogle sammenspilssituationer (harmonikaer, klangstave, rytmeinstrumenter og hjemmelavede strengeinstrumenter) indbefattede nogle problemer af såvel social som intellektuel art – og de blev løst for mig at se på meget overraskende vis, idet jeg hidtil havde oplevet omgangsformen som frontal og fjendsk. I den følgende tid kombinerede jeg sammenspil med en del hjemmelavede undervisningsmaterialer, der først og fremmest opøvede sproglige og matematiske symbolfunktioner. Materialerne kunne f.eks. bestå i brætspil med brikker, hvorpå der var malet et antal af symboler, der blev efterspillet på xylofon eller trommer. Det var på det tidspunkt vigtigt for mig over for institutionen og mine ansættelsesmyndigheder at legalisere det, der foregik i »skolen« som undervisning.

Der opstod naturligt en vis form for spillefærdighed og ikke mindst en bevidsthed om musikken udenfor institutionen, der indtil nu havde bestået i uopholdelig pr. 3-musik på sovestuen, gange og værksteder – og almindelig dyrkelse af dansk-topidoler. Som en del af min egen musikervirksomhed havde jeg i weekender arbejde på kroer, restauranter og forsamlingshuse. Det blev med tiden almindeligt at jeg inviterede elever med ud til bal, hvor jeg oplevede, at de tog enormt fra, lærte hurtigt at begå sig og skabe kontakt i det til tider komplicerede mønster, et krobald kan tegne. Fra scenen havde jeg ved hjælp af øjenkontakt mulighed for at virke regulerende før de værste fadæser indtraf.

Fra dette understimulerende institutionsmiljø kan jeg naturligvis berette om en lang række solstrålehistorier, hvori musik har spillet en stor rolle.

Kan du kort beskrive din musikterapeutiske arbejdsmetode set ud fra din målgruppe og den kontekst, du er i til daglig?

Jeg opfatter specialskelele som en forkert indretning i samfundet, bl.a. ud fra det synspunkt at opdragelse, undervisning og optagelse i en kultur i stor udstrækning sker gennem andre børn, mest på samme alderstrin. Elever på specialskelele skaber umiddelbart et helt specielt sprogligt miljø. På dette område kan musikterapien i nogen grad støtte en kommunikationsudvikling og måske endda genmotivere til at lære og opleve. Som arbejdsmetode anvender jeg musikterapi f.eks. i forbindelse

med motoriske og perceptuelle træningsprogrammer, hvor musikken er en strukturerende faktor i aktivitetens forløb, i intensitet, spænding og afspænding.

De elever, jeg har omtalt indtil nu var ca. 40 elever, der var blevet anvist ud fra et primitivt »skoleegnethedskriterium«. Da jeg havde arbejdet et par år fik jeg kontakt med elever, der ud over at udvise tegn på svære hjerneskader bar præg af institutionspsykose og som sådan var opgivet behandlingsmæssigt. Jeg organiserede nogle enetimer, hvor jeg uden at bruge talt sprog kunne opleve en dialog (f.eks. en ekko­leg på klaver og trommer). Dialogen blev efter nogen tids forløb til opbygning af et mellem os privat sprog, der var i stand til at formidle endda meget nuancerede udtryk.

Først på det tidspunkt blev jeg opmærksom på begrebet, musikterapi, som jeg indtil da kun var stødt på i receptive former – dvs. i behandlingsformer, hvor klienten bliver sat i en »lytten til musik«-situation. I mit nuværende arbejde med generelt psykisk udviklingshæmmede børn (tidligere åndssvageforsorgen) vil jeg kunne anvende den samme opdeling i de 3 former som kort er beskrevet oven for:

1. En overvejende specialpædagogisk form, der baserer sig på en pædagogisk beskrivelses­måde (og som sådan indgår i folkeskolens fagkompleksitet).
2. En socialterapeutisk eller musikalsk samværsform, der baserer sig på en psykiatrisk beskrivelses­måde.
3. En psykoterapeutisk form, der i sin egenskab af at være a-­verbal er et alternativ til andre psykoterapeutiske former.

Kan du give en karakteristik af den musik der opstår/anvendes i jeres musikterapiforløb? (Genre? Hvad bestemmer musikken)

Jeg tror ikke på en »objektiv« terapeutisk musik, en musik, der er konstrueret med henblik på terapeutiske mål. Ej heller på en musik, specielt indrettet på enkelthed i anvendelse af elementer, f.eks. til børn. Man kan skrive musik eller improvisere musik, hvor der lægges særlig vægt på en stemning, et bevægelsesforløb.

Der må være en musikalsk »holdning« til stede, forstået på den måde, at man viser i hvilke genrer man som formidler er mest fleksibel og har rigelig med udtryksmidler. Dette kan være basis for et musikmiljø. Herudover må ligge et krav om at optage og bruge de musikalske impulser, der opstår i sammen­spil og af de musikalske oplevelser, barnet modtager hjemme f.eks. gennem medierne.

Hvordan integrerer du musik i en specialpædagogisk referenceramme?

Jeg opfatter ikke specialpædagogikken som et suverænt område, men som en del af pædagogikken. Musikterapi kan fremstå som en kompensatorisk form for pædagogik, hvor de enkelte fag er integrerede og hvor enhver form for individuel undervisningsplanlægning kan indgå. Jeg mener, det er vigtigt at placere musikterapi i en pædagogisk sammenhæng, idet alle – gennem folkeskoleforløbet – da får berøring med dette område.

Hvordan forestiller du dig at »Søren Sange«, som er skabt ud af én samværs­situation (med et bestemt barn i en bestemt situation evt. over længere tid og med et bestemt mål) kan bruges af andre musikterapeuter med andre børn i andre sammenhænge?

Som jeg skriver i bogen, er dette et udvalg af sange, der er tænkt som et oplæg til at lave musik i forbindelse med sin egen arbejds­situation, sine egne børn og sine egne forudsætninger. Ved at følge bogens anvisninger og øvelsesforløb forestiller jeg mig, at man ud fra de forudsætninger man har, vil møde nogle af de problematikker, man selv står i – og se hvordan en anden – med børn med tilsvarende vanskeligheder – har valgt at arbejde. Det er som spørgsmålet antyder specielt »med et bestemt barn i en bestemt situation osv.« Men grundlaget er generelt, idet det håndværksmæssig består i et rytmisk øvelsesforløb, et brugsklaversystem og nogle gængse indlærings- og udviklingspsykologiske betragtninger.

Lille spejl på væggen der...

– fascination og fællesskab, ensomhed og identitet i rockmusikken (2)

af Anders Rou Jensen

Doors og frihedsvisionen

Og det er naturligvis også her Doors og Jim Morrison træder ind. I langt større udstrækning end Stones har gruppen en entydig tro på en nærmest pædagogisk befordring af et anderledes fællesskab, ligesom Morrison i mere udpræget grad end Jagger bevarer en mere overskuelig og måske mindre dialektisk integritet i betydningsfeltet sanger/idol/menneske.

I forhold til Jagger forekommer Morrison umiddelbart mere ærlig og utvetydig i sin rolle som formidler af overgangen mellem det manifeste og latente. Morrison tillader sig aldrig et øjeblik at lege med sin position som den surrelle frelser. Han er netop i enhver form for selvforståelse stoffernes og drømmenes nye Messias, men derved bliver han også langt lettere at indfange og fastholde. Han glider aldrig af, som Jagger så tit gør det – både gådefuldt og irriterende, men altid pirrende, drilende, lokkende. . .

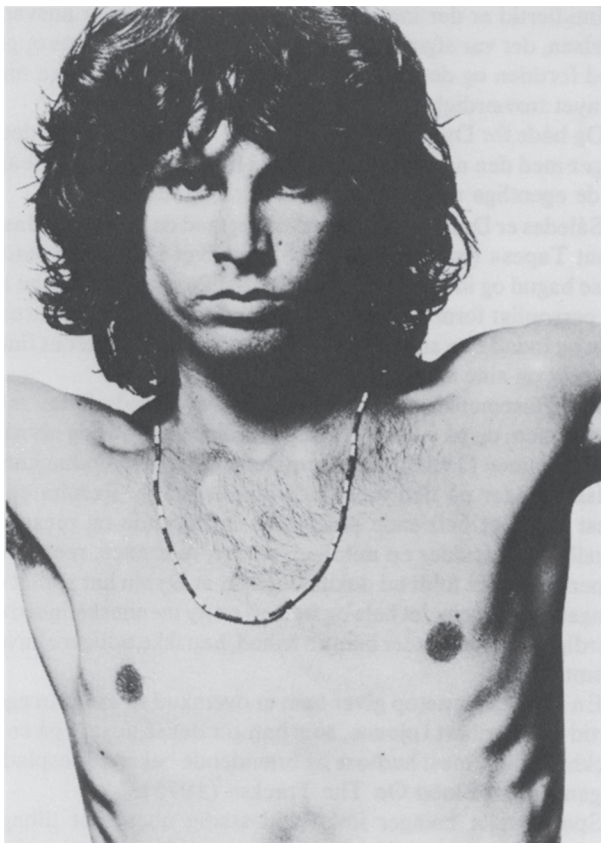
Anskuet på denne måde lever Morrison altid op til forventningerne, og det er måske derfor, hans karriere i sidste ende fik en så tragisk udgang: heller ikke (eller måske specielt ikke) i rockmusik er man nemlig herre over forventningerne og det pres fra publikum, man i første omgang selv sætter i gang. Et pres, der netop i rock ofte og meget nemt antager faretruende og uoverskuelige dimensioner. Fordi den mest ægte rock altid har dette iboende, grænseløse begær efter den yderste frihed og afklaring. Dette selvforstærkende løft, der polemisk kan karakteriseres som en **ophævelse**: friheden som et driftsagtigt krav om en anden identitet, der i forhold til alt forudgående udelukkende er negerende eller oppositionelt og som netop på grund af sin formløshed, sin øjeblikkelighed, sit – igen – af-sindige nærvær er af en nærmest dæmonisk og direkte angstfyldt karakter. Og det er i dette dæmoniske øjeblik, det bliver afgørende at se sig selv i øjnene: Nu – på selve sin yderste spids

– skal musikken have sin afgørende drejning mod en anderledes, mere tilfredsstillende følelsesmæssig fylde, der på en gang bekræfter fællesskabet ordløst og åndfyldt.

Alle de største rockidoler har stået overfor dette problem. Og alle de største – kunstnerisk og menneskeligt – har følt og forstået dets dobbelttydige karakter: Ved at bekræfte andre (og det vil sige publikummet) udvisker man meget let sig selv og ender i en tilstand af selvforglemmelse, selvbedrag eller direkte løgnagtighed – et slutpunkt sørgeligt fjernt fra rock'ens egentlige udgangspunkt og intention.

Og hvis Jagers løsning og mission så at sige er at balancere på æggen af sin egen springkniv, så er Morrison måske mere traditionel i ren kunstnerisk forstand: Han forsøger konstant at personificere visionen. Han er rock'ens poetiske seer, der aldrig accepterer eller erkender distancen mellem image og person. Han ville – som så mange store digtere før ham – leve selve den visionære åbning igennem. Han ville være den smukke, befriende beruselse selv, og som så mange andre bukkede han under p.g.a. dette kravs selvaccellererende kompromiløshed. Personlighedens totale underminering – indefra af den ensomhed og identitetsløshed, der kun kan afhjælpes gennem yderligere kunstnerisk kreativitet, der imidlertid pinefuldt forstærkende betyder stadigt skærpede forventninger og krav udefra. Cirklen er ond og tilsyneladende uundgåelig.

Og hvis uskylden og oprindeligheden først er tabt, og spejlbilledet etableret kan det måske kun gennembrydes på en måde. Entré: Det gennemgribende, totale symbol – Manden Der Solgte Verden, Ziggy Stardust, Aladdin Sane, Diamant-hunden, Den Tynde Hvide Hertug, Manden Der Faldt Ned På Jorden, Skønheden Og Uhyret, Klovneklonen. David Bowie med andre ord David Bowie med andre ord David Bowie. . .



Bowie og rock'ens roller

I David Bowies karriere iscenesættes rock'ens uundgåelige rollespil og identitetskrise i sin mest konsekvente, mangedydige og groteske grad. Det egentligt nyskabende i Bowies rockmusikalske selvforståelse er netop, at hans samlede udtryk ikke blot er et spontant symptom på en række underliggende samfundstendenser, men at det langt snarere er et selvdebatteerende og virkelighedstolkende symbol, der konstant uddyber og nuancerer indsigten.

Hos ham forenes en højt udviklet formuleringsevne med en intuitiv forståelse for rock'ens alvorlige krav om en livshold-

ning forbundet med gådefuld flygtighed, fremdrift og farlighed. Forsøgsvis kunne man sige, at mens Jagger med denne holdning vil påvise rock'ens stadige eksistensberettigelse, der sætter Bowie den på en måde i anden potens og afstikker dermed dens ligeså indlysende begrænsninger, dens magtesløshed og døde områder. Karakteristisk er det således, at mens Jagger på »It's Only Rock'n'roll« flirter med selvmordet på scenen som et middel til at tilfredsstille sit publikums voksende krav, der anskuer Bowie på »Rock'n'roll Suicide« forholdet på en helt anden måde: Selvmordet ligger allerede i selve rock'ens livsstil. Bowie opfatter i modsætning til Jagger ikke sig selv som forudsætningsløs og usmittet på scenen: Publikummet har allerede gennem sin selvmorderiske fascination skubbet ham ud i ensomhed, selvoptagethed og tidspres – og kun ved at række hånden ud fra scenen og erkende skæbnensamhørigheden idol og publikum imellem er det muligt at komme videre i gensidig, jævnbyrdig forståelse. Fællesskabet bliver hos Bowie etableret på den anden side af rock'ens grundlæggende illusion.

Ja, man kunne måske næsten sige, at hos Bowie bekræftes fællesskabet først i erkendelsen af identitetsløsheden som det uundgåelige sidste grundlag for spillet mellem idol og rockpublikum. Men at Bowies fortjeneste som netop ligger i, at han formår at vende denne påtvungne eklekticisme til noget positivt, fordi hans musiks samlede symbolværdi altid har en tosidet reference: Den desperate stilfuldhed har både relevans som udtryk for forholdet mellem idol og publikum og som udtryk for forholdet mellem kunstner og samfundstendens.

Det er dette komplekse og livsvigtige spil Bowie konstant iscenesætter. Og det er netop hans forståelse for sit eget nødvendige eller uundgåelige engagement i alle dets aspekter – fascination, fællesskab, ensomhed og identitet – der gør ham så relevant og så sigende. I Bowies kunst benægtes enhver form for oprindelig endegyldigt, og det eneste der bliver tilbage, er forskellige betydningsplaner. Alt er herefter blot altid led i en total tolkningsproces, hvor ethvert skel mellem aktør og betragter, mellem formidlende og formidlet samt måske i sidste instans mellem levende og dødt er udvisket.

Det er imidlertid ligeså klart at denne indstilling eller strategi, hvor vedkommende og gyldig den end kan forekomme at være, ikke under alle omstændigheder kan siges at være fuldt tilfredsstillende.

Det er den f.eks. ikke, hvis man som musiker stadig og stædigt vil opretholde kravet om kompromisløs, personlig ærlighed, som ideal. Det interessante i dette krav i rocksammenhæng er imidlertid, at det i sin udtrykkelige formulering altid er efterfølgende og kun yderst sjældent oprindeligt igangsættende. Og dette er et faktum, der gælder lige fra Bob Dylan i 60'erne til The Clash og John Lydon (tidl. Johnny Rotten) i dag. Først når man som musiker er dybt involveret i rock'en som ideologi, udtryksform og kold forretning finder man nemlig ud af, hvor let det tilsyneladende er at overleve på løgn og selvbedrag i form af kunstneriske og menneskelige kompromiser.

Bekendelse og skyldfølelse – Dylan, Lennon og Townshend

Og derfor er det også interessant at iagttage, hvordan den ærlige og nøgne personlige bekendelse i rockmusikken altid synes at udspringe af en uforløst skyldfølelse, og hvordan den ofte har en umiskendelig lighed med en renselses- eller retfærdiggørelsesproces af næsten religiøs karakter.

Ligeså interessant – men egentlig ganske selvfølgelig i lyset af ovenstående – er det, at ingen af de store, betydelige 50'er-rockmusikere nogensinde har følt nødvendigheden af at foretage en gennemgående selvransagelse og revision af deres kunstneriske produktion, mens det måske er ulig mere uklart, hvorfor man heller ikke finder en eneste sort musiker, der har foretaget dette opgør med fortiden selvom Smokey Robinson, Marvin Gaye og Stevie Wonder alle på flere måder kan siges at have berørt problemstillingen.

Allermest tydeligt kommer dette behov for ny ærlighed til udtryk hos 60'er idoler som Bob Dylan, John Lennon og Pete Townshend, mens det i mindre udstrækning og måske i mere inferior betydning kan registreres hos musikere, der først markerede sig en smule senere som f.eks. Neil Young, David Johansen, Iggy Pop og Lou Reed.

Men når det springer mest i øjnene hos de tre førstnævnte, er det formentlig forbundet med Dylans, Lennons og i mindre grad Townshends overvældende idolstatus. En status, der naturligvis atter hænger sammen med ihvertfald Dylans og Lennons uomtvistelige position som en hel generations tale-rør, mens det for Townshends vedkommende måske snarere var hans egen selvforståelse og ambitionsniveau, der var årsag til denne byrdefulde ansvarsfølelse.

Imidlertid er der ingen tvivl om, at det netop var ansvarsfølelsen, der var afgørende for både Dylans og Lennons opgør med fortiden og deres indædte forsøg på at starte forfra med fornyet troværdighed, afklaring og integritet.

Og både for Dylan og Lennon er det karakteristisk, at dette opgør med den nære fortid føres ud i livet ved at vende tilbage til de egentlige rødder både musikalsk og menneskeligt.

Således er Dylans produktion fra og med de såkaldte »Basement Tapes« (indspillet 1966–67, udgivet i 1975) en stadig rejse bagud og indad. Bagud i et bevidst forsøg på at tilegne sig og personligt formidle hele den rige amerikanske musiktradition og indad i en stadig mere presserende kamp efter at finde sig selv og sine egne værdier.

På »Basement Tapes« tager han sit afgørende livtag med traditionen, og på »John Wesley Harding« (1968) og »Nashville Skyline« (1969), transformerer han de genvundne musikalske rødder på den mest individuelle måde. Resultatet er mest af alt et befriende pusterum; en lutrende og rensende musik, der besidder en mildhed, varme, tolerance, renhed og generøsitet, der fuldt ud dokumenterer, at Dylan har spillet og sunget sig gennem det hele og frem til en ny menneskelighed og værdighed, som tillader ham en frihed, han ikke tidligere havde drømt om.

En frihed, der netop giver ham et overskud til at se sin egen fortid umiddelbart i øjnene, som han gør det så nøgent på en af rockhistoriens mest hudløse og brændende bekendelsesplader nogensinde, »Blood On The Tracks« (1975).

Spørgsmålet hænger imidlertid stadig ubesvaret tilbage: Hvor frugtbar og værdifuld er denne rene bekendelsesløsning i rocksammenhæng. Hvor realistisk er den som udvej, når den netop som sagt ofte har karakter af en renselsesproces? Når lige præcis renheden er så umulig at fastholde, eller i hvertfald så forbandet vanskelig at arbejde videre med, fordi de traditionelle faldgruber altid vil bestå.

Også selvom man hedder Bob Dylan. Heller ikke han undslipper nemlig det dilemma, som David Bowies musik i almindelighed og sangen »Rock'n'roll Suicide« i særdeleshed forsøger at indkredse og arbejde ud fra: Når du synger den næste sang, er du – både i publikummets og dine egne øjne – altid allerede en anden. På den måde lykkes det heller ikke for Dylan på længere sigt at undergrave sin egen idolstatus og nå frem til en mere berigende dialog i et åbent fællesskab. Han

strander atter i ensomhed som den nye, religiøse Dylan, som man pludselig igen afkræver svært tilgængelige, bevingede udsagn, der mindst skal kunne frelse hele verden. Det eneste fornuftige Dylan herefter kan gøre er måske at tie stille i håbet om endnu engang i årevis at skulle eksistere i en fortsat ørkesløs samtale med sit eget forvrængede ekko. . .

Et endnu mere ekstremt forsøg på at starte forfra og genfinde sin egen identitet kan iagttages hos John Lennon. Men også i Lennons tilfælde er det tydeligt, at det er succesen der medfører identitetstab, ligesom den efterfølgende genetablering også hos ham minder umiskendelig om en syndsbeholdelse. Også Lennon bevæger sig bagud og indad – dog i modsat rækkefølge af Dylan. Først arbejder han sig på sin første solo-LP »Plastic Ono Band« (1970) pinefuldt igennem sin egen fortid, nedbryder alle hidtidige mulige og umulige værdier og autoriteter inden han endelig gennem denne eksemplariske primalskrigsproces når ind til det eneste, som har blivende betydning: »Yoko and me« – den totale, kompromisløse kærlighed og ærlighed med andre ord.



Og derefter vender han sig mod sine egentlige musikalske rødder og spiller dem overbevisende igennem til sidste hjerteslag på en plade, der betegnende nok simpelthen hedder »Rock'n'roll« (1975).

Det interessante er herefter, at Lennon virkelig opretholder en længere tavshedsperiode, som først brydes med LPen »Double Fantasy« (1980). Imidlertid synes også denne plade at sætte en del af problemerne i forbindelse med en bekendelsesudvej kraftigt i relief. Selvom det p.g.a. Lennons pludselige og sørgelige endeligt er vanskeligt at konkludere tilbundsgående, forekommer det ihvertfald rimeligt at spørge, om Lennon ikke med sit gennemgribende selvopgør netop blot har opnået at fjerne den underliggende, næsten neurotiske spænding, der altid har ligget som en sort, truende skygge i hans bedste sange fra soloperioden? Om ikke selve nødvendigheden og den nervepirrende følelsesmæssige tyngde er forsvundet og erstattet af noget, der i glimt faretruende klinger som overfladisk ligegyldighed? Ja, groft trukket op kunne man næsten formulere det således, at mens Dylan med sin religiøsitet ikke



opnår andet end at snakke med endnu en ny udgave af sig selv i sit publikums spejl, der er Lennons slutpunkt snarere en situation, hvor det han siger, ikke engang er interessant nok til, at han kan holde en dialog igang med sig selv.

Dette kan på sin side naturligvis godt udlægges som et tegn på, at Lennon vitterligt har opnået hvad han søgte – nemlig den yderste ærlighed – men på den anden side har denne personlige tilfredsstillelse været ganske udsigtsløs og ubefordrende rent musikalsk.

Lennon undsiger nok effektivt alle rock'ens uhyggelige myte- og fascinationsmekanismer og fastslår trodsigt, men egentlig ganske overbevisende, at han ikke er andet end en lille, uvidende dreng, men det eneste alternativ, han herefter er i stand til at tilbyde, er tavsheden. Og hermed mener jeg, at enhver indre dialog er forsvundet eller bevidst undgået i Lennons musik, som den lyder på ihvertfald »Double Fantasy«.

Måske kan man udtrykke det på den måde, at han er holdt op med at forlade sig på den intuition og dæmoni, der altid har gjort hans bedste sange så vedkommende, gribende og isbjergsagtige faretruende, så på en gang urokkeligt stærke og skrøbeligt forsvarsløse. Dermed er hans musik også fundamentalt ude af stand til at sige andet end, hvad han egentlig kunne opnå ligeså fuldstændigt ved at indrykke en annonce i New York Times. . .

Dette har igen, igen, igen, noget at gøre med den uoverskuelige magt, der ligger i livetaget med selve rock'ens dragende og skræmmende magi. Og i den forbindelse har Keith Richard sikkert atter ret, når han f.eks. siger, at problemet med Pete Townshend er, at han tænker for meget.

Eller han har ret på den måde, at Townshend ihvertfald i forhold til Jagger og Richard har tænkt, analyseret og tvivlet mere over næsten en hvilken som helst sætning i sine sange, end Stones har gjort over deres samlede produktion. Men så alligevel: Hvis Townshend virkelig havde haft den fuldeste kontrol over sine følelser og forstod at formidle dem fyldestgørende rent intellektuelt, var han naturligvis aldrig havnet der, hvor han er idag.

For også i Townshends musik er det jo klart, at intuition og fornemmelse har spillet en ganske afgørende rolle. Ellers ville han aldrig have været istand til at slå så overrumplende og effektivt ned på nøgleproblemerne omkring identitet og samfund, som tilfældet er. Men i forhold til Stones er det afgøren-

de, at Townshend aldrig har kunnet undslippe usikkerheden og tvivlen. Præcist som Jim Morrison, Bob Dylan og John Lennon heller ikke kunne det. De var alle forelskede i noget, der fordoblede sig i stadig mere ufattelig og groteske former, indtil det til sidst blev ganske uacceptabelt og uhåndterligt eller simpelthen for pinagtigt at deltage i.

Konfrontationen med friheden

Dette er rock'ens væsen – og nærmere kommer vi det ikke. Dette er svimmelheden i konfrontationen med en frihed, der aldrig kan fastholdes, besværges eller aftvinges noget som helst. Dette er et valg og en holdning, der ligger før ethvert ord og enhver intellektuel argumentation.

Kun en ting kan man sige med sikkerhed: Hvis man selv vil, er der tale om et identitetsbekræftende fællesskab på den anden side af ensomhed og fascination.

Og i den forbindelse er det naturligvis ganske nødvendigt at kunne tænke klart og relevant, mens det er ligeså indlysende, at enhver fortænkthed eller kalkulerende beregning øjeblikkeligt virker lammende. Og her er vi atter fremme ved den urokkelige kendsgerning, at intuition, fornemmelse og følelse spiller en altafgørende rolle for rock'ens levedygtighed – på begge sider af scenen. Hvis Elvis kunne have forudsagt effekten af sin pludselige rockabilly-udgave af »That's Allright Mama«; hvis Stones til fulde havde forstået omfanget og betydningen af appellen i »Satisfaction«; hvis Bowie havde gennemskuet sine karakterers sammensathed i alle detaljer; hvis Morrisons vision havde været totalt gennemsigtig for ham selv fra starten; hvis Dylan havde kendt alle betydningsplanerne, alle følelsesmæssige referencer i sine surreelle kejsersnit; og hvis Lennon på forhånd havde gennemanalyseret blot atmosfæren i »A Day In The Life«, så havde ingen af dem sikkert votet sig i kast med rockmusikken overhovedet i første omgang.

Dette er netop intuitionens og uberegnelighedens absolutte dominans, som den altid har eksisteret i den bedste rockmusik, hvor intet er sikkert, før det er sagt og så kun akkurat indtil det næste ord, den næste sang, den næste attitude, det næste ubønhørlige krav om en anden frihed uden fortidens snærende rammer. Og også her er den ultimative betingelse, at man hænger på uden at tabe sig selv – dette er rockens lynhurtige, men definitive bud på fællesskab og identitet.

Anmeldelser

Jeg har hørt en lille popfugl synge...

*Svend Nielsen (red.): Flyv lille påfugl.
LP/Kassette (Forlaget Kragen 1981)
plus tekst-, melodi- og kommentarhefte, 72 s.*

I

Min 4-årige datter og jeg er på besøg hos nogle ældre kvindelige familiemedlemmer. Det er en lun sommereftermiddag, vi sidder på altanen, og Johanne er til værtindernes fryd begyndt at synge nogle af de mange sange, hun har på repertoiret. Inden vores ankomst har hun fået en mild, men bestemt instruktion om at holde igen med bandeordene og den slags, som de gamle damer ikke bryder sig så meget om. Det forstår hun også godt og holder sig derfor til den accepterede del af det traditionelle børnesangsrepertoire: »Jeg ved en lærkerede« og den slags. Det går fint, men efterhånden som Johanne synger sig varm, glemmer hun instruksen. Og pludselig gjalder hendes stemme ud over altankanten: »Nu skal I bare høre«:

Ole sad på en ged og sked
lige ned i hodet på en gummiged. . .
Osv. – De flinke gamle damer bliver, som for-
udanet, kede af det. Den ene spørger, for lis-
som at bøde lidt på situationen: Er det sådan
nogle sange, I lærer henne i børnehaven?
Hvortil Johanne svarer: Naj da, de voksne er
alt for **forfinede!**

II

Den 5-årige Johanne er søgt ud på badevæ-
relset, ikke i noget nødvendigt ærinde, men på
grund af rummets fine akustik, som er en per-
fekt ramme for den sang, hun lige har fået lyst
til at synge. Og indhyllet i masser af rum-
klang skinger hendes høje sopran:

Op af brøndens klare vand
trækker jeg min tissemand
Den er slimet den er slasket
den har alle piger vasket
den har Grethe suttet på
og nu er den gul og blå.

Jeg sender en venlig tanke, ikke til Freud og
hans teori om pigens penismisundelse, men til
Kristen Poulsgaard og hans nærmest rørende
optræden som børnemoralens vogter – med
Kristen Bjørnkjær i rollen som den onde bør-
nelokker, der frister de ubefæstede sjæle med
frække ord og vendinger.

III

Et hold studerende er oppe til eksamen.
Emnet er »Børnerock«, og de studerende har
skrevet en udmærket projektrapport om de
helt nye musikkulturelle udtryk og udviklings-
tendenser, som børnerocken har gjort hør-
bare/synlige. Der er osse et afsnit i rappor-
ten, hvor gruppen bestemmer børnesangens
eller børnemusikkens udvikling historisk som
en brat og nærmest uformidlet overgang fra
den klassiske borgerlige børnesangtradition
til 70'ernes pædagog-rock og selvorganiseret
børnerock. Jeg synes, det er en meget firkan-
tet opfattelse og sætter derfor en plade på,
som kan nuancere diskussionen lidt. En klar
barnestemme lyder:

Disco-tango a la carte – og en nogen dame i
et badekar
og John Travolta står med pikken klar
og råber Hurra-hurra med røven bar.

IV

De tre erindringsglimt lyser, fordi jeg skal an-
melde en plade med tilhørende hæfte. »Flyv
lille påfugl« hedder udgivelsen, som folke-
mindeforskeren Svend Nielsen har besørget
efter års forarbejde. Lad mig sige det med det
samme: det er en helt igennem pragtfuld ud-
givelse, der hører hjemme ikke blot i ethvert
hjem med en (musik)pædagog, men i ethvert
hjem med børn. Pladen er isoleret betragtet
enormt underholdende, afvekslende, bevæg-
ende, morsom, overraskende, spændende. Hvis
man tager kommentarheftet med i bedøm-
melsen, kan man desuden tilføje, at der er tale
om et videnskabeligt pionerarbejde, den før-
ste alment tilgængelige dokumentation og
analyse af, hvad traditionel børnesang (i 60'
erne og 70'erne) er/var.

Men samtidig må man jo konstatere, at
»Flyv lille påfugl« gennemhuller den Pouls-
gaardske teori om børnenes uskyldighed og de
moderne pædagogs moralsk nedbrydende
arbejde. Sven Nielsens udgivelse demonstrer-
er helt umisforståeligt, at børnene har deres
egen, meget levende og foranderlige musik-
kultur, som på en gang er stærkt bundet til tid-
ens populærmusik og på nærmest anarkistisk
vis bryder med den – og med de voksnes opfat-
telse af, hvad børn tænker, siger og synger.
Hvis Kristen Bjørnkjær havde gidet anlægge
sag mod Poulsgaard, kunne han have ført
»Flyv lille påfugl« som vidne og vundet sagen
alene på dette udsagn. Pædagogernes sange,
den danske sangskat og tidens popmusik er et

levende materiale, som børnene tilegner sig og bearbejder på deres egen facon, i forhold til deres udtryksbehov og -evne. Man skal ikke være meget skolet i musik- eller udviklingspsykologi for at vide dels at melodiindlæringen altid går forud for tekstindlæringen (sagt på en anden måde: det emotionelle udtryk via musikken er det primære, det kognitive (sprog- lige) indhold, det sekundære i barnets omgang med sange, eksemplerne er legio), dels at legen med ordene, stavelserne, deres rytme og klang er et grundlæggende instrument i børnenes sprogindlæring.

Svend Nielsens kommentarhæfte gør rede for og eksemplificerer alle de væsentlige børnesangtyper og deres sammenhæng med forskellige oplevelses- og kommunikationssituationer: sanglege, bussange, boldsange, omsyngninger, fastelavnsraslen, børneballader, klappesange, gyngesang samt råbe- og talesang præsenteres med velvalgte eksempler: melodi- og tekstforlæg anføres i hvert enkelt tilfælde (hvor det er muligt), og der angives lege- og klappemønstre overalt, hvor dette er relevant. – De sidste 30 sider af kommentarhæftet er en grundig og let forståelig gennemgang af børnesangens lokaliteter, dens brugsværdier for børnene, hovedgenrerne og børnenes omgang med tekst- og melodimateriale. Endelig er der nogle korte, men meget væsentlige afsnit, som sætter børnesangen ind i en historisk og en kønsspecifik sammenhæng. Som også pladen viser, er den traditionelle børnesang et udpræget **pigeområde** – forskellene mellem drenge- og pigesocialiseringen slår også idag kraftigt igennem på et område som den musikalske aktivitet. For musikpædagoger, der satser på at give både drenge og piger et aktivt og kreativt forhold til musikalsk selvudfoldelse, er det fantastisk vigtigt at huske, at det på det vokale område i alt væsentligt er pigerne, der i forvejen er aktive og kreative. »Flyv lille påfugl« må være en vigtig ballast f.eks. i arbejdet med at styrke pigerens selvtilid på den rytmiske musiks område. – Den korte afsluttende historiske per-

spektivering af den traditionelle børnesangssituation idag er ret alarmerende læsning. Svend Nielsen påviser med en række eksempler, at den traditionelle børnesang – og dermed et vigtigt element i børnenes identitet **som børn**, enkeltvis og i grupper – er truet, bl.a. af kulturindustrien og af ændringerne i børnesocialiseringens mønstre og i de fysiske børnemiljøer i byerne. Opskriften på en mere børnekulturvenlig voksenadfærd er temmelig kontroversiel og fortjener at blive citeret. Svend Nielsen siger, at:

»Vi hjælper ikke børnene ved at gøre deres tekster og melodier til undervisningsstof eller ved med fast hånd at sætte sanglege igang i børnehaverne, – det vil snarere tage sangen fra børnene, men derimod kan vi søge at skabe nogle betingelser for børnene, der giver dem mulighed for at synge, når de har lyst til det eller brug for det«.

»Vi skal søge at sikre *de ydre rammer* omkring børnenes sangssituationer, og vi skal søge at give deres sangkultur **en højere status**«, (s. 72).

Citatet her illustrerer også den måske væsentligste kvalitet ved udgivelsen som helhed, nemlig Svend Nielsens helt fundamentale loyalitet over for børnene og deres (musik) kultur. Denne loyalitet kombineret med en solid baggrundsviden giver bogen en sjælden styrke.

Der er også enkelte skønhedspletter ved udgivelsen: det virker, som om kommentarhæftet er sluppet uden om 2. korrektur. Næsten hveranden node/tekstgengivelse er skæmmet af mindre fejl (f.eks. forkert versangivelse s. 18, mgl. gentagelsestegn + tekst s. 20, mgl. pauser (»breaks« s. 22), gal toneartsangivelse s. 30, forkerte enkelttoner s. 28, 2. takt og s. 32's »blå tone«). Det er dog i alle tilfælde småting. Værre er det, at der er faldet hele nodeeksempler/formler ud i afsnittet s. 49–50.

På det indholdsmæssige plan er jeg ikke enig i Svend Nielsens skarpe grænsedragning mellem den traditionelle børnesang på den ene



side og »de voksnes/pædagogens musik« og børnerocken på den anden side. For mig at se er grænserne ret flydende, det er ikke så meget selve det musikalske materiale, der er karakteristisk for den traditionelle børnesang, men mere den specielle omgang med og bearbejdelse (omsyngning, improvisation, forenkling, spontansang) af et ret forskelligartet musikalsk og tekstligt materiale. Både slaggere, salmer og pædagogsange kan indgå i børnekulturen (som det også demonstreres i udgivelsen), men selektionen er børnenes egen, og voksnes relevans- eller værdikriterier er tilsyneladende fuldstændig irrelevante. Afgørende for sangenes succes er, om de (oftest gennem omformning) »kommer i overensstemmelse med (børnenes) smag, og passer til det formål, de nu får«. Altså funktionelle og psykologiske kriterier. Jeg mener således også, at børnerocken kan og bør forstås i **forlæn-**

gelse af Svend Nielsens teori, ikke i modsætning til den. Børnerocken er ikke et kommercielt påfund, som SN tilsyneladende mener (jvf. bemærkningen om at »man lancerer (mit spørgsmål: hvem?) børnegrupper, der kan fremføre disse tekster (nemlig pædagogernes, min anm.) i overensstemmelse med tidens rock- og beatstil«, (s. 6). Som jeg ser det er børnerocken tværtimod i stand til at fastholde nogle af den traditionelle børnesangs fundamentale kvaliteter (spontaneitet, fællesfølelse, omverdensfortolkning, selvudtryk på børnenes egne præmisser, psykologisk sikkerhedsventil m.m.) og samtidig modvirke den bratte overgang fra børnesangsårenes aktivitet til pubertetens passivitet og tavshed, som SN med rette er bekymret for.

V

Jeg ser altså noget mere optimistisk på børnemusikkulturens fremtid end Svend Nielsen gør. Det hænger også sammen med, at jeg ikke ser en dyb afgrund mellem musik på børnenes præmisser og en egentlig musikpædagogik. Der foregår rundt om i landet meget musikpædagogisk arbejde, som loyalt tager udgangspunkt i børnenes egen musikkultur (det gælder f.eks. den kulturradikalt inspirerende musikpædagogik, som bygger på spontansang og rollelege, jvf. f.eks. interview med Lotte Kærså og Leif Falks artikel om Århus Friskole i Modspil nr. 9).

Men disse meningsforskelle skal ikke på nogen måde forkleje værdien af »Flyv lille påfugl« (eller Popfugl, som Johanne synger det). Det er en enestående udgivelse, som jeg anbefaler varmt. Og jeg er altså ikke enig med de to piger fra Gladsaxe, der fremsætter følgende improviserede udtalelse om udgiveren:

Det er Svend, det er Svend
han er ikke rigtig klog
Han skal sendes til Mallorca
med det første lokumshul

Lars Ole Bonde

Imponerende, inspirerende, irriterende

Carl Dahlhaus:

Die Musik des 19. Jahrhunderts.
Wiesbaden 1981, 385 s.

Med Carl Dahlhaus som hovedredaktør udsendes en ny udgave af den hæderkronede gamle »Handbuch der Musikwissenschaft«.

Det først udsendte bind behandler det 19. århundrede og er skrevet af Dahlhaus selv.

Når begejstringen har lagt sig, kommer betænelighederne. Det varer længe, før bind seks af »Neue Handbuch der Musikwissenschaft« rummer meget, man kan begejstres over. Alene indbinding, papirkvalitet og illustrationer er imponerende. En statelig bog der ser ud til at være sin pris værd, 128 DM pr. bind i beskriftion, hvis den skal købes nu. Det er næsten 500 kr., med mindre man er medlem af »Wissenschaftliche Buchgesellschaft«, hvor den kan fås med rabat – 3 DM billigere pr. bind og så sælges bindene enkeltvis.

Det er en rar følelse at blade i denne bog, og når man læser, glæder man sig over skriften, der er klar og behagelig. Men allerede her melder den første betænkelighed sig. Linjerne er lange som følge af det statelige format. Så lange at man er nødt til at læse dem i to øjenfulde, hvilket giver problemer ved linjeskift. Det er lige før man foretrækker at sidde med bogen på et bord og bruge en lineal som pegepind.

Altså sidder man ved skrivebordet og ser på indholdsfortegnelsen. Det 19. århundrede begynder med Wienerkongressen år 1815 og går til ca. 1. Verdenskrig år 1914. Det er delt op i pæne klumper: 1814–1830, 1830–48, 1848–1870, 1870–1889, og resten. Umiddelbart kunne man tro at begivenheder fra almenhistorien, fornemmeligst revolutionerne og Pariserkommunen, ligger bag den Dahlhaus'ske inddeling, ligesom de ligger bag f.eks. inddelingen af Kneplers i Musikgeschichte des

XIX Jahrhunderts. Men her tager man fejl. Dahlhaus vælger nok de samme delopunkter som Knepler (og andre mindre ånder for den sags skyld). Men han vælger dem af andre årsager. Og han gør et stort nummer ud af at fortælle læserne det. Det er »trivielt«, »musikhistorisk amnestuesnak«, eller rent ud ubegavet at tro, at begivenheder fra det virkelige liv (undskyld udtrykket) skulle kunne forpligte musikhistorikerens periodiseringer. Når f.eks. 1848 ikke desto mindre er et vigtigt vandskel i det 19. århundredes historie – både for Dahlhaus og for de materialistisk orienterede forskere – har det specielle grunde. Det er så at sige et af disse storartede tilfælde, som gør faget så interessant.

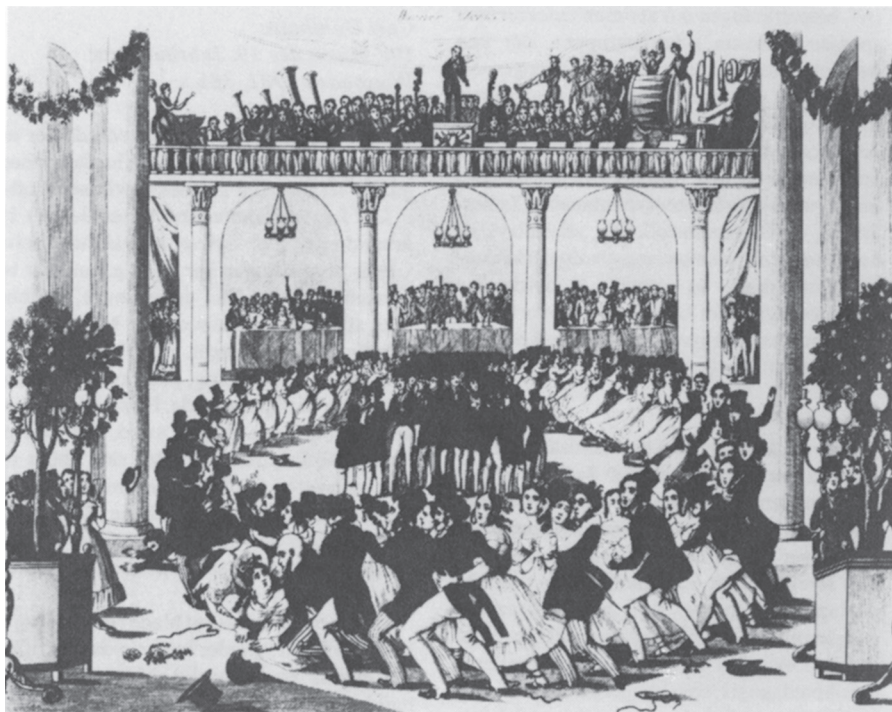
Allerede kapitlet Gedanken zur Strukturgeschichte i Dahlhaus' Grundlagen der Musikgeschichte gjorde klart, at Carl Dahlhaus lægger stor vægt på at kunne bruge den argumentation, som også materialister bruger, uden af den grund at identificere sig med den historiefilosofi, som ligger bag den materialistiske historieopfattelse. Det er selve hovedtanken i strukturhistorien, at relationerne mellem det, man på marxistisk kalder basis og overbygning, anerkendes, men at de ikke på forhånd anses for givne, og at de ikke behæftes med en på forhånd given prioritet. Musikhistorikeren må være åben i sin søgen efter disse relationer, siger Dahlhaus. Han må acceptere dem uden nogen forventning (eller fordom) om at basis »i sidste instans« bestemmer, hvad der sker i overbygningen, og uden nogle teorier om kausalitet.

»Prinzip der Prinzipienlosigkeit« kaldte Knepler denne idé i sin anmeldelse af »Gedanken zur Strukturgeschichte«. Her kan man se hvordan den virker i praksis.

Først og fremmest imponerer den gennem sin umådelige stoffylde. Dahlhaus kommer rundt i krogene af forrige århundredes musikhistorie, og selv om han er solidt forankret i den tysk-østrigske tradition, er der intet øjeblik tale om, at hans stofudvalg eller behandling virker andenhånds, når han bevæger sig ind på franske, italienske eller russiske områder. Den omstændighed, at man har stødt på nogle af kapitlerne tidligere som artikler i tidsskrifter og årbøger eller som kongresreferater, svækker ikke indtrykket. For selv om Dahlhaus undertiden gentager sig selv – ligesom han selvfølgelig også må gentage nogle af musikhistoriens almene sandheder – sørger han altid for at indbygge en særlig pointe, der i den givne sammenhæng gør hans bidrag originalt. Man fristes til at se denne særlige originale drejning som noget helt centralt for Dahlhaus, som om den personlige – strukturhistoriske – vinkel undertiden har lige så stor vægt som den historie, der fortælles. Eller rettere: er en integreret del af historien.

Bider man sig fast i denne opfattelse, kan Dahlhaus' musikhistoriemetode begynde at virke irriterende. Der er en masse implicit polemik mod anderledes tænkende, stilhistorikere og materialister, som forudsætter at læseren er usædvanligt velorienteret i den nyere musikhistorieskrivning. Meget af denne polemik er berettiget og forfriskende, men den virker forvirrende, hvis man ikke forstår baggrunden for den. For den motiveres oftere af musikhistorieskrivningens historie end af musikkens. På en underlig måde vil dette bind af »Neue Handbuch der Musikwissenschaft« på een gang være en løbende kommentar til musikvidenskabens og en fortløbende musikhistorisk beretning, og det afføder i hvert fald hos mig en grundlæggende tvivl om, hvad strukturhistorie egentlig er: et akademisk skoleridt eller en historieteori?

Er det sidste tilfældet må man forvente, at strukturhistorien af sig selv ville tilbyde den sammenhæng, som gør fremstillingen til en helhed. Men netop på de afgørende hængsels-



Den store galop – karrikatur over borgerskabets og småborgerskabets umådeholdne dansefeber i 19. årh. (Fra bogens s. 191).

punkter afslører denne stukturhistorie sig som en meta-disciplin, der etablerer sig polemisk i forhold til andre historiesyns postulerede sammenhænge. Pointeret sagt, som C.D. ville have skrevet.

Resultatet er, at man efter læsning af bindet om det 19. århundrede nærmest er knust af den kolossale lærdom, forfatteren sidder inde med. Man føler sig overbevist om, hvilke

enorme vanskeligheder musikhistorien frembyder som arbejdsfelt for enhver, der på historiefilosofisk eller blot almindeligt ideologisk grundlag vover sig ud af busken. Og man føler sig ikke overbevist om, at strukturhistorien tilbyder en struktur, som kan tjene til grundlag i stedet for de forkastede.

Jens Brincker

Folk-lexicon

Kaarel Siniveer: *Folk-lexicon.*
Reinbeck bei Hamburg 1981,
314 s., DM 10,80.

Når man skal lave et folkemusikleksikon er man nødt til at definere og afgrænse sit område, så det netop bliver et *folkemusikleksikon* og ikke et rockleksikon eller et rytmisk musikleksikon.

Med den hjemlige folkemusikdebat i baghovedet er det interessant at se, hvordan Siniveer løser dette problem. I stedet for at vælge den snævre løsning a la Hogager hvor kun traditionens folk og deres musik regnes som folkemusik er Siniveer gået videre og har som Folkemusiksammenslutningen taget de temporære sangere og musikere med under betegnelsen folkemusik. Men ikke nok med det. Han er gået et skridt videre og har taget genrer som i deres historiske udgangspunkt nok har kunnet betegnes som folkemusik, men i deres nuværende udgave adskiller sig væsentligt fra hvad vi normalt forstår som sådan. F.eks. er *Country music* defineret som den hvide folkemusik fra landet i USA.

Udover de egentlige folkemusikartikler har Siniveer valgt at lave artikler om musikgenrer som efter hans mening har haft betydning for folkemusikken, f.eks. *spiritual* og *chanson*.

Begrænsningen ligger altså ikke i forhold til genren. Siniveer har valgt et mere pragmatisk, ikke vurderende kriterium. Han har valgt at lade den tyske folkemusikscene være afgørende for hvad der skal være med og hvad der ikke skal. Hvilke grupper, solister og genrer der har været præsenteret i Tyskland kan man læse om i *Folk-lexicon*.

På den led er leksikonnet interessant. På en måde umuliggør dette kriterium enhver diskussion af indholdet og på en anden måde er det interessant at se hvad der foregår i Tyskland.

Ikke underligt er det engelsk, irsk og skotsk musik der præger billedet, men også bretonsk, jiddish, latinamerikansk og katalansk folkemusik kan man åbenbart høre. Foruden naturligvis det tyske.

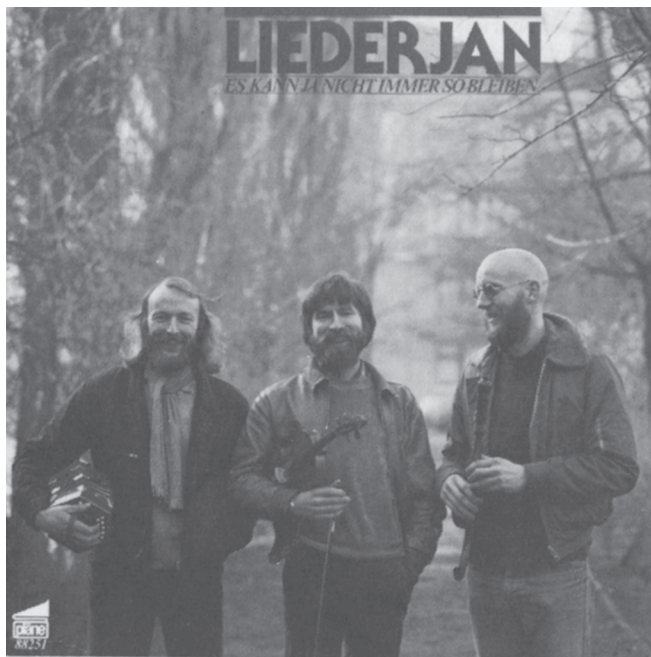
Den danske scene er ikke væsentlig anderledes end den tyske hvad de engelske, irske og skotske grupper angår. Vi kender ikke så mange franske og tyske, men til gengæld kender de ikke en eneste dansk eller nordisk folkemusiker, hvis man skal tro Siniveer.

Leksikonnets artikler falder i 4 grupper. Den største indeholder udøvere, solister og grupper. Her viser den store spredning, at Siniveers folkemusikbegreb er væsentlig bredere end vi er vant til. Fra *Roy Acuff »der könig der country music«* over *Wolf Biermann*, *Bob Dylan*, *Georges Brassens* til *Paul Robeson* for blot at give et indtryk af bredden.

En anden gruppe handler om instrumenter. Folkemusikinstrumenter lige fra guitar og violin til steelguitar og harmonium. Med vanlig tysk grundighed angives ikke bare instrumentets »hovednavn«, men også andre navne for samme instrument. F.eks. henvises der ved følgende opslag: *uilleann pipes*, *pipes*, *northumbrian smallpipe*, *biniau*, *cornemuse* og *gaita* i alle tilfælde til *dudelsack*.

Musikalske genrer udgør en tredje gruppe. Der findes oversigtsartikler om *bretonsk*, *engelsk*, *irsk*, *jiddish*, *katalansk*, *latinamerikansk* og *skotsk folkemusik*. Desuden findes bl.a. artikler om *arbeitervolkslied*, *flamenco*, *spirituals*, *hillbilly* og *chanson*.

Endelig findes en række artikler om pladeselskaber, tidsskrifter, festivaller og arkiver med folkemusik som speciale. Alle artikler er forsynet med pladelister med titel, plademærke og nr.



Tysk folkemusik-revival.

Det er svært at kritisere *Folk-lexicon* for hvad der står i det. Det er det grundigste og mest omfattende leksikon jeg kender, men udvælgelseskriterierne gør at der efter min mening mangler nogle væsentlige ting.

Traditionen er f.eks. kraftigt underprioriteret. Den stikker hovedet frem i oversigtsartiklerne som f.eks. den om irsk folkemusik, hvor Siniveer på ca. 2 sider når at ridse Irlandshistorie fra clantiden før år 1000 til i dag op og desuden når at nævne de almindeligste danseformer, de mest brugte instrumenter, de vigtigste udøvere på dem og de vigtigste grupper iøvrigt. Det er ikke svært at forstå, at traditionen får så lille plads, når man tager udvælgelseskriterierne i betragtning. Det er ikke først og fremmest traditionens folk der optræder ved festivaller og i klubber, men det er lidt underligt at give plads til artikler om mere eller mindre inferiorer genrer fordi de skulle have påvirket folkemusikken, når man ikke levner plads til traditionen som uden tvivl har betydet mindst lige så meget for den folke-musikscene, vi har i dag.

I småtingsafdelingen kan man undre sig over at den engelske concertina-spiller Alistair Andersson ikke er medtaget, når han dog er nævnt i artiklen om *High Level Ranters*, at en gruppe som Ian Campbell Folkgroup ikke er nævnt, de må vist være kendt i Tyskland og endelig, at en sanger og sangskriver som Eric Boggie heller ikke er med.

Men sådanne småting ændrer ikke indtrykket af dette leksikon som et af de bedste, af de få som findes. Et indtryk, der bekræftes, når man når til den omfattende litteraturliste bag i bogen. For danske læsere er det selvfølgelig ærgerligt at der ikke er danske opslag, men hvis man har sin gang på Tønder- eller Skagen-festivalerne eller lytter til radioens Folknyt, vil man kunne gøre god brug af Kaarel Siniveers *Folk-lexicon*.

Tilbage står så bare at vi fra danske side tager os sammen og får lavet noget tilsvarende med den danske og nordiske musik i høj-sædet.

Lars Nielsen

Debat

Andresens fordomme

Tidsskriftet Modspil er, så vidt jeg er orienteret, et tidsskrift, som på en slags videnskabelig basis skal analysere musik og musikliv og sætte i samfundsmæssig og politisk perspektiv. Hvis man finder den slags relevant, rummer tidsskriftet ofte interessant læsning. Men, alt for ofte, er grundlaget for denne forskning individuelle skribenters fordomme og forestillinger om, hvordan virkeligheden muligvis hænger sammen. Der har været grelle tilfælde i Modspil's historie, når velmenende mennesker har betragtet verden fra skrivebordet og gættet på, hvordan den mon er skruet sammen. Sidst – og næsten værst – var Jørn T. Andresen fordomme og gætteri om tidsskriftet MM's opfattelse af musik i 70'erne. (Modspil 19/1982).

Først konstaterer han – helt korrekt – at MM i disse år må karakteriseres som »*musikkritisk og analyserende, et tidsskrift, der interesserer sig for vilkårene for musikere, spillesteder og publikum med en kulturpolitisk vision om at få anerkendt rytmisk musik på lige fod med f.eks. klassisk*«. Derefter går Andresen bananas og fjerner sig fra virkeligheden ved at påstå, at MM i samme tiår opfattede »*progressiv musik*« som »*lig med krævende soli, hurtigfingermentalitet, stort opsatte arrangementer, sammensat rytmik o.s.v.*« og konkluderer, at det musikkritiske og analyserende alligevel bare drejede sig om »*musik for intellektet, til hovedet*. . .«

Egentlig er der ikke grund til at sige andet, end at Andresen her bare gætter – han fremfører, hvad han *tror* var MM's linie. Han bygger på sine fordomme om musikere, der kan mere end tre akkorder. Det eneste, han har glemt er at *læse* MM i 70'erne. Jeg indrømmer, at det er et stort arbejde, men kære Jørn T. Andresen – det vil give gode resultater og

du vil forbavnes over alle de artikler og anmeldelser, hvor skribenter giver udtryk for deres utilfredshed med musik, der mere er teknik end *musik*. Du kan sikkert også møde det modsatte, for MM er et tidsskrift, som afspejler mange forskellige holdninger. Det ligger ikke, og har aldrig ligget, i bladets linie, at en enkelt holdning eller retning skal præge bladet. Der har aldrig, i 70'er-redaktionen, eksisteret nogen som helst erklæret linie, som specielt skulle støtte en bestemt genre, og iøvrigt var redaktionen i de år sammensat af så forskellige mennesker, at det aldrig ville have kunnet lade sig gøre. Det, der snarere gør ondt på Jørn T. Andresen, er muligvis den kendsgerning, at den såkaldte fusionsmusik faktisk spillede en vigtig rolle på den danske, rytmiske musikscene i 70'erne. Og det var ikke MM's skyld, men musikernes og lytternes. MM reflekterede, hvad der faktisk skete. At MM så ikke straks kastede sig jublende over punkmusikken i 1977, skyldes nok det faktum, at der ikke rigtig skete noget i Danmark. Da det egentlige boom kom nogle år senere, havde MM vist ret godt fat i, hvad der skete. Rent faktisk overlod den gamle redaktion bladet til yngre folk – af egen fri vilje! At påstå, at MM ikke har dækket punk og new wave fra 1980, kan kun være mod bedre vidende.

Men lad mig så, i en indskudt bemærkning sige, at fordommene, som os er tykt ud af sætningen: »*. . . krævende soli, hurtigfingermentalitet, stort opsatte arrangementer, sammensat rytmik o.s.v.*« er meget betegnende for mange af de holdninger, som kommer til udtryk i Modspil. Den romantiske sværmen for kunstneren på det fugtige tagkammer og despekt for musikeren, der også opfatter sin musiceren som et arbejde og et studium, er i

bund og grund en småborgerlig holdning. Denne puritanske dyrkelse af kvaliteten i de berømte tre akkorder er en middelmådigheds-dyrkelse, som er *meget* dansk, men som på den anden side aldrig ville blive accepteret, hvis det drejede sig om dårligt arbejde udført af en murer, tømrer, blikkenslager. . .

I Vestafrika studerer grioterne i 30 år for at blive virtuose kora-spillere og kald mig Mads, hvis en Modspil-analytiker nogensinde ville finde på at gå af det. Men hvis en dansk jazz- eller rockmusiker bliver lidt rap på fingrene, fordi han eller hun finder glæde og tilfredsstillelse i at øve sig hver dag, er helvede løs.

Men tilbage til Modspil 19/82. I sit forsøg på at påvise, at MM slet ikke var med på noderne i slutningen af 70'erne, kreerer Jørn T. Andresen lidt behændigt citat-fusk – bare ikke behændigt nok. Først citeres en MM-omtale af det århusianske punkblad dB 110. MM gør faktisk opmærksom på bladets ekstens umiddelbart efter dets opståen – omend i en humoristisk tone – »... drives af den århusianske punk-mafia. . . « Og hva' så? Andresen er garanteret mere ømskindet end det århusianske punk-miljø. Men det bliver straks oversat til at »*Tonen mellem MM og dB 110 var skarp*« – som om der var en eller anden blad-krig. Derefter fortsætter den smarte sammenblanding af begreberne, når Andresen skriver, at »*Anders Rou gav MM's J.J. Gjedsted tørt på*«: Jamen, det var ikke mig, der skrev det om den århusianske »punkmafia«, men en anden *navngiven* MM-medarbejder – og det var vel at mærke heller ikke nogen redaktionel note. Smart, Andresen!

Men absolut til et nul på Journalisthøjskolen. Normalt ville man kalde den slags »boulevardblads-journalistik«. Endelig citerer Andresen fra det læserbrev i MM, hvor Anders Rou Jensen skulle forestille at give J.J. Gjedsted tørt på – en ordentlig mundfuld om, at jeg skulle have kaldt den unge rock-musik for dekadent, nihilistisk og fascistisk. Andresen glemmer bare at undersøge, hvad jeg virkelig har sagt – *hvad* det var, jeg mente

var nihilistisk og dekadent og at selv Rou Jensen i sin tid blev mig svar skyldig på *hvor og hvornår* jeg havde kaldt den unge rock fascistisk. Tingene er mere sammenhængende og komplicerede end som så – og tilsyneladende også mere komplicerede end hvad en analytiker i 1982 kan få ud af at kigge i gamle blade – eller at skumme overfladen.

For længere end til overfladen kommer Jørn T. Andresen aldrig. Det bliver de lette og hurtige konklusioner, som sikkert bekræfter hans egne fordomme. Men kan andre bruge dem til noget?

Derimod bliver det interessant, når skrivebordsarbejde bliver konfronteret med det virkelige liv. Det gør det i musikeren Peter Ingemann's anmeldelse af bogen »Beat på dansk« i samme nummer af Modspil. Han slutter meget venligt med at sige det om bogen, som man som regel også må ende med at sige om Modspil – »... *men Rock og Rul er det ikke, jeres »sang« har sin egen matematiske skønhed, men svingningstallet er påvirket af, at vi kommer omkring emnet, men ikke ind i det*«.

Jens Jørn Gjedsted
(MM-redaktør 1968–1980)

Svar på Jens Jørgen Gjedsteds læserbrev:

Kære Jens Jørgen!

»Andresens fordomme« – det var ikke så lidt. Dit temperament fejler øjensynlig ikke noget, men jeg orker ikke deltage i den hanekamp du lægger op til. Det er ret tydeligt, at du kan have respekten for min »pen« et meget lille sted. Det er jo dit problem først og fremmest.

Hvis jeg virkelig havde skrevet en artikel om MM – som jeg i øvrigt i en årrække har været flittig og tilfreds læser af – kunne jeg til nød forstå din attack, men det har jeg ikke, overhovedet ikke. Jeg skulle skrive en kort historisk oversigt for at få linier(ne) trukket op til den aktuelle magasinsituation – den inten-

tion fremgår vist tydeligt af artiklen (*Magazinet Staccato – 80'ernes musikblad*) – i denne oversigt er MM naturligvis en uomgængelig størrelse.

Så vidt så godt. Jeg beskriver MM på to måder. Dels i form af en karakteristik, som både du og jeg åbenbart er rørende enige om. Og dels i form af en vurdering af bladets profil i midt-halvfjerdserne, som naturligvis er min, men ikke blot hentet ud af luften. Tendensen til at fokusere på fusionsmusikken er klart til stede i den periode, det vil jeg fastholde.

Du tillægger mit standpunkt enorme moralske undertoner, mærkelig nok opfatter jeg det overhovedet ikke sådan. Det er absolut ikke første gang i (medie)historien at et blad, en avis eller et magasin reagerer »forsinket« på en samtidig historisk udvikling. Forsinkelsen kan have rod i redaktionelle traditioner eller en »konservatisme« om man vil. Jeg ser MM's efterslæb i forhold til ny-rock'en i slutningen af halvfjerdserne som resultatet af en sådan redaktionel mekanisme.

Det er rigtigt, at I var på pletten så snart et dansk (punk)miljø opstod, men det er ikke nogen videre god »undskyldning«, for i øvrigt er det jo så afgjort MM's linie at være *først* med det nye, uafhængigt af om der er et miljø eller et »bredt« publikum. MM's interne ledertråd er »kvalitet« og ikke »udbredelse«, og der gik åbenbart nogen tid før ny-rock'en fik kvalitetsstemplet. Det er her humlen ligger begravet.

Til din anklage om citatfusk vil jeg blot sige, at citaterne er korrekt refereret. Jeg indrømmer, at jeg måske burde have tjekket debatten lidt bedre, men for mig var det afgørende at få konstateret, at der var en debat igang. Og så skriver jeg endog, at debatten »i sig selv ikke er videre interessant, men (...) symptom på at musikscenen er ved at skifte« (s. 22). Jeg havde aldrig drømt om, at der sad en kolerisk Gjedsted på spring med millimeterpapiret fremme.

Jeg ved ikke, hvad du har i klemme, men det kan umulig være mine »fordomme«, ellers fatter jeg ikke en brik. Din lange kritik har jo egentlig ikke en disse med min artikel at gøre.

Og så sku' jeg hilse og sige, at jeg da virkelig godt kan li' tre akkorder, osse selvom de er »maj 7'ere«, »13'ere« og »dim'er«.

Jørn Andresen

Musik og sex

Nu er musiketnologien næsten gledet ud af undervisningstilbudet. Der bliver slet ikke råbt op. Er det mon slet ikke et savn? Måske tror folk, at de kender faget, fordi det efterhånden er blevet nævnt i mange sammenhænge og der har været undervist i det på Musikvidenskabeligt Institut i København i nogle år.

Det kan ihvertfald forbigås i stilhed, når der bliver trykt fejlagtige floskler på sort og hvidt, et sted hvor alle musikinteresserede kan tage det til sig og viderebringe det. Bl.a. står der skrevet i Modspil nr. 19, side 7 (1982):

»Næsten alle primitive folkeslag har deres fester, som står i tæt forbindelse med seksuelle hændelser. De begynder regelret med traditionel dans, ceremoniel musik og ender i seksuelle orgier«.

I 1935 vidste man ikke meget om musik udenfor ens egen kultur. Man er nødt til at kende et bredere spektrum og især at kende indgående en eller flere kulturformer før man overhovedet kan udtale sig om musikalsk adfærd.

Poul Rovsing Olsen giver mange litteraturreferencer i hans bog **Musiketnologi** (1974). Jeg har selv skrevet en artikel om dans fra Stillehavsoen Bellona i **Musik og Forskning** (1981, s. 240-260). Jeg kan nævne utallige kulturer hvor dans ikke står i forbindelse med seksuelle hændelser, langt mindre ender i seksuelle orgier, og det er ikke almindeligt.

Jane Mink Rossen, M.A.

Nye bøger

En liste over nye bøger, som vi mener har interesse for vore læsere. Listen tilstræber ingen form for fuldstændighed.

Gerald Abraham: *The Age of Beethoven 1790-1830*. The New Oxford History of Music. Oxford University Press 1982.

Flemming G. Andersen, Otto Holzapfel og Thomas Pettitt: *The Ballad as Narrative*. Studies in the ballad traditions in England, Scotland, Germany and Denmark. Odense Universitetsforlag 1982. 162 s., kr. 170,80.

O.H. Andersen: *Ottomine og Hartvig - Sange og fortællinger*. Skælskør Folkekulturarkiv 1982. 116 s., kr. 60 + bånd. (Fås fra Folkekulturarkivet, Møllebakken 29, Skælskør. Tlf. (03) 59 59 00/59 64 80).

Dick Bradley: *The Cultural Study of Music*. University of Birmingham 1981. 66 s. (Stencillat).

Per Erik Brolinson og Holger Larsen: *Rock. Aspekter på industri, elektronik og sound*. Falköping 1981. 246 s., d.kr. 173,50.

Carl Dahlhaus: *Studien zur Musikgeschichte Berlins im frühen 19. Jahrhundert*. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, bd. 56). Regensburg 1980. 508 s.

Dizzy. *To Be or Not to Be*. The Autobiography of Dizzy Gillespie with Al Frazer. London 1982. 552 s., £ 8,95.

Peter Fletcher: *Roll over Rock; a study of music in contemporary culture*. London 1981. 175 s.

Don George: *Sweet Man*. The Real Duke Ellington. New York 1981. 272 s., kr. ca. 167.

B. George og Martha DeFoe (red): *International Discography Of The New Wave*, 1982/83. New York 1982.

Ivan Hansen (red): *Per Nørgård*. Kbh. 1982. 326 s., kr. 140. - Antologi af artikler.

Elisabeth Haselauer: *Handbuch der Musiksoziologie*. Wien-Köln-Graz 1980. (Böhlau wissenschaftliche Bibliothek). 232 s.

Nils Harbo: *Improvisation*. En indgang til improvisation inden for rock, jazz, blues, reggae m.m. Den rytmiske aftenskoles forlag 1982. 144 s. + bånd, kr. 98 + 40 kr.

Ole Lindegård Henriksen: *Herfra hvor vi står. Rockkultur, ungdomskultur 1955-1980*. Tekster, noder, billeder til dansk, engelsk musik. Herning 1982. 180 s., kr. 98.

Patrick Humphries: *Meet on the Ledge - A History of Fairport Convention*. London 1982. 112 s., kr. 105.

Birgit Lyngé: *Rytmsk musik i Grønland*. Publimum, Århus 1982. 218 s., kr. 88.

Dave Marsh: *Elvis*. New York 1982. \$ 35,-.

Musik & Forskning, 8. Årbog for Musikvidenskabeligt Institut, Kbh. 1982. 168 s., kr. 90. - Med artikler om Danmarks første folke-melodiindsamling, det danske syngespils opkomst, Mahler m.m.

Bob Pegg: *Rites and Riots. Folk customs of Britain and Europe*. Poole, Dorset 1981. 144 s., kr. 223,75. - En sammenfattende skildring af folkekulturens skikke og fester, herunder også musik.

Steve Bernhard Peinemann: *Die Wut, die du im Bauch hast*. Politische Rockmusik. Reinbek bei Hamburg 1980, 231 s.

Henry Raynor: *Music in England*. London 1980. 390 s., £ 9,50.

Gunnar Sand og Nils Toldnes: *Tønderrock*. Pax forlag 1982. No. kr. 87.

Martin Wolschke: *Von der Stadtpfeiferei zu Lehrlingskapelle und Sinfonieorchester; Wandlungen im 19. Jahrhundert*. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, 59). Regensburg 1981. 289 s.

Graham Vulliamy (udg.): *Pop, Rock and Ethnic Music in School*. Cambridge University Press 1982. 244 s.

William York: *Who's Who in Rock Music*. The Facts about Every Rock Group, Soloist, Band Member and Session Player on Record - Over 12000 Entries. Rev. udgave, London 1982. 413 s., kr. 188.

(Danske priser på udenlandske bøger ovenfor er opgivet af den danske importør *Front Row*, Kgs. Nytorv 23, 1050 Kbh. K.).

Kulturarvsformidling eller bongoflip?

Det er titlen på det første bidrag i MODSPILs skriftrække. Det er forfattet af Gunnar Colding-Jørgensen, der er lærer i musik på Odense Seminarium. I bogens indledning præsenterer han sit skrift således:

Baggrunden for dette studie i musikopdragelsesteorier i Danmark og DDR er den krise, som den danske musikundervisning især i skolen har været inde i de sidste mange år, og som jeg også selv har følt igennem underviserjobs i forskellige sammenhænge.

Den ene side af denne krise, den ofte omtalte afstand mellem skolens og fritidens musik, er efter min mening ikke det største problem mere. Især de yngre lærere har gennemgående været i stand til i et rimeligt omfang at inddrage den musik, børn og unge hører i fritiden, i undervisningen under en eller anden form, så man ikke mere generelt kan hævde, at der i skolen undervises i en helt anden musik, end den børnene møder udenfor.

Derimod er den anden side af problemet: hvordan man indsætter både de nye og de gamle aktiviteter i en sammenhæng, som giver mening, altså i en sammenhængende musikopdragelse, fundamentalt uløst, og der er ikke gjort mange forsøg på at løse det helhedsmæssigt. Denne situation er uholdbar, fordi mange pædagogers rådløshed og tvivl gør dem magtesløse i den komplicerede musikpædagogiske situation, vi står i, og som bl.a. er opstået ved, at de gamle idealer for musikundervisningen klart har vist deres utilstrækkelighed.

I denne situation har jeg prøvet at se på, hvilke mål et af vore socialistiske nabolande, DDR, har opstillet for deres musikopdragelse. Dette er sket ud fra den erkendelse, at DDR har gjort mere end vi for at opstille og opfylde sammenhængende mål for musikopdragelsen, og ud fra den antagelse, at der kan overføres nogle af disse principper til dansk musikopdragelse, til trods for de politisk og økonomisk forskellige vilkår i de to lande. Men også ud-

fra den antagelse, at der ved sammenligning kunne vise sig træk, som udmærker Danmark frem for DDR, og som vi bør holde fast ved og udbygge.

Mine studier er hovedsagelig foretaget ved sammenligninger af lærebøger og pædagogiske tidsskriftsartikler fra de to lande. Jeg har forsøgt ikke blot at sammenligne detaljer i de to systemer, men også at sætte dem ind i større sammenhænge, som kan begrunde deres forskellige udformning i de to lande og give baggrund for vurderinger af, hvad der kan overføres og hvad der ikke kan.

Jeg har især sat søgelyset på to områder indenfor musikpædagogikken, henholdsvis den klassiske arvs funktion og arbejdet med udvikling af musikalsk kreativitet, som begge er fundamentale i den problematik som musikopdragelsen står i i øjeblikket. Disse to områder har fået hver sit hovedafsnit i fremstillingen, som slutes med en kort konklusion, der gælder begge områderne.

Udgivelsesdag: 14. juni 1983.

60 sider i A5-format

Pris: kr. 40,00

Særpris for MODSPIL-abonnenter indtil den 1. juli 1983: kr. 25,00 plus forsendelse.

Bestilling skriftligt eller telefonisk til:

PubliMus

Musikvidenskabeligt Institut

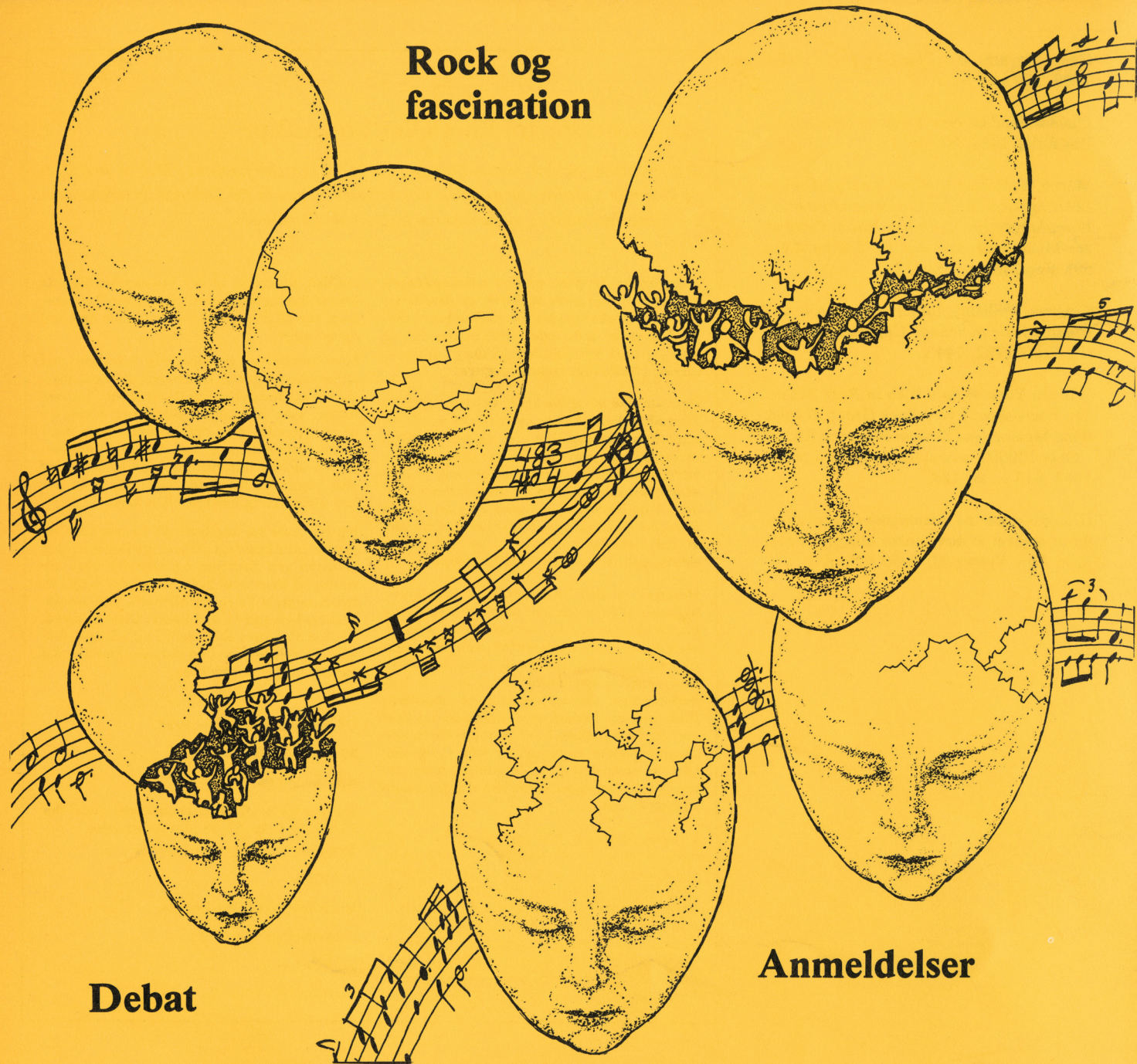
Universitetsparken 220

8000 Århus C

Telefon: 06 - 19 47 22

NY
★
B
O
G

Rock og fascination



Debat

Anmeldelser