



BIOGRAFI:

Henrik Rydahl. Cand. mag. i musikterapi fra Aalborg Universitet foråret 2003, hvor han blev ansat fuld tid som musikterapeut under socialpsykiatrien i det daværende Århus Amt på AUC Kragelund. I forbindelse med kommunalreformen i 2007 overgik AUC Kragelund til Aarhus kommune og skiftede navn og status til Kultur- & kontaktsted Kragelund, som i dag er et sociokulturelt omdrejningscenter for de mange kunstrettede tilbud til psykiatribrugere i og omkring Aarhus. Har taget Care-uddannelsen i Recovery (som alle andre medarbejdere i socialpsykiatrien i Aarhus kommune) og kompetenceudviklingsforløbet: "Kommunikation, Relation og Retorik" hos lektor Benedicte Madsen ved Aarhus Universitet, og han har desuden arbejdet med netværksbehandling og den finske 'Åben dialog'-metode i et netværk under Videnscenter for Socialpsykiatri (nu ViHS). Kontaktoplysninger: hrydahl@gmail.com

"Vi må ikke lade mennesker komme i klemme i systemet; vi må forsøge alle muligheder for at mennesket kan få sit naturlige behov for musikoplevelse imødekommet. Musik består af mange ting, og vi behøver ikke at beherske dem alle for at finde en plads i orkestret." (Frode Bavnild 1972)

Det sociale i musik hjælper – samfundsmusikterapi og interkommunikation.

Et essay.

Henrik Rydahl.

Indledning

Dette essays aktive eller empiriske indhold udspringer af otte års erfaring med musik- og teaterprojekter som musikterapeut ved socialpsykiatrien i Aarhus kommune, mens det reflektive indhold udspringer af læsningen af "Where Music Helps – Community Music Therapy in Action and Reflection", af Brynjulf Stige, Gary Ansdell, Cochavit Elefant og Mercédès Pavlicevic, 2010 (WMH)¹, og mine tanker om kommunikation som komplementært spændingsfelt mellem narration og musikation², intrakommunikation

og interkommunikation³, præsenteret i mit speciale fra 2003 "Musikterapeutiske Narrativer – Metateori og Musikterapiteori" inspireret af bl.a. Colwyn Trevarthen og Daniel Stern. Til sidst udledes fire interkommunikative domæner i musikterapi, som grundlag for al praksis. Essayets aktive del omhandler to eksempler på såkaldt Community Music Therapy (CMT) eller mere præcist: æstetisk socialt samarbejde, brugere og medarbejdere imellem.

"Community Music Therapy exemplifies that music as a social phenomenon is a very common thing and potentially also a very special thing. Community Music Therapy projects are often related to ordinary everyday contexts and practices where people engage in music regularly. But Community Music The-

1 Stige et al (2010).

2 Musikation er det samme som Colwyn Trevarthen kalder kommunikativ musikalitet: "Bodily and vocal expression is so powerful in the management of human relations that it deserves a better name [end 'nonverbal']. (...) we call it Communicative Musicality. To do so is to return to the more comprehensive concept of human emotional and emotive activity contained in the original Greek word 'mousiké!..' (Trevarthen & Malloch 2000, s. 5). Jeg vælger det mere aktive enkle begreb musikation, fordi det er den form for kommunikation, der er komplementær med narration, som vi jo ikke kalder for kommunikativ narrativitet. Musikation er komplementær med narration, men samtidig evolutionært grundlag for verbalisering, der igen er baseret på vores medfødte kommunikative musikalitet og sprogcenteret i hjernen (Trevarthen & Malloch 2000). På den måde bliver kunst og musicering (Bonde 2009) en yderligere specialisering af aspekter i menneskelig musikation og dermed for musikterapeuter en indgang til det musikative.

3 Intra- og interkommunikation er mine begreber for den anden komplementære kommunikationsdimension i og mellem mennesker. Intrakommunikation er kognition og affektion – som vi oplever som tanker og følelser – eller intranarration og intramusikation. Intranarration er vores indre stemme, mens intramusikation er vores indre billeder, fornemmelser, indre lyde, musik, drømme, visioner og følelser. Interkommunikation er det vi traditionelt kalder kommunikation igen gennem narration og musikation, eller tale og kropssprog. Internarration mellem mennesker taler med det intranarrative i mennesker, mens intermusikation mellem mennesker taler med det intramusikative i mennesker. Det vil gå for vidt at gå dybere ind i denne dimension i dette essay, da fokus vil være på det interkommunikative.

rapy sometimes also involves extraordinary processes creating unique events and experiences.” (WMH, s. 9)

Dette er mit metodiske afsæt i socialpsykiatrien og stort set samme afsæt som de musikterapeuter, der beskrives i de otte cases i WMH bare med andre målgrupper. Metoden kan efter min mening benyttes med alle mennesker uanset alder og køn, gener og hjerne eller psyke og krop. Kun opfindsomheden og modet sætter grænsen.

Community Music Therapy eller Samfundsmusikterapi

Community Music Therapy, som man i Norge og Danmark oversætter med samfundsmusikterapi (Bonde 2009), tager udgangspunkt i fællesskabet om at optræde. Processen er den fælles mestring i at optræde, og produktet er opførelsen til fx en fest. Her kan man måske indvende, at det at øve sig med andre og optræde til en fest ikke nødvendigvis i sig selv har noget med musikterapi at gøre. Men som Stige herunder skriver i bogen:

“One of the reasons why music therapy contributes to the broader field of music studies is that music therapists often engage with users that conventionally have been excluded, not only from music studies but even from any kind of musical engagement and experience.” (WHM, s. 8)

Musikterapeuter arbejder oftest med musici⁴, der ikke nødvendigvis har baggrund inden for musikudøvelse med fysiske eller sociale skrøbeligheder, som under marginale omstændigheder, det såkaldt normale,

ville opleve eksklusion. Samfundsmusikterapi handler netop om social inklusion og identitets- og ressourceorientering gennem fælles mestring.

“The movement of Community Music Therapy addresses mechanisms of exclusion and inclusion in broader contexts and requires a more socially engaged practice.” (WHM, s. 9)

Fællesskabet er kernen i oplevelsen, som et spejl gennem den kreative proces det er, at forfine musikken med et æstetisk mål for øje. Det er musikterapeutens opgave at værne om dette spejl samtidig med at være en del af fællesskabet. Musikterapeuten er langt mere socialt engageret end traditionelt i musicienernes direkte hverdag, med pårørende og venner og tværfagligt med de andre ansatte på den pågældende arbejdsplads.

Pædagogisk musikterapi, samfundsmusikterapi og Kultur & kontaktsted Kragelund⁵ i Aarhus

Ligesom i Norge har danske musikterapeuter og musikpædagoger arbejdet socialt med musik og mennesker siden 60'erne og 70'erne. I Erling Dyreborgs bog "Musikterapi" (1972) findes en meget spændende praksisbeskrivelse af musikterapeuten Frode Bavnild om hans arbejde på en specialkostskole i Vodskov for psykisk udviklingshæmmede fra 50'erne frem til hans død i 1972 (Bavnild 1972). De startede med at bygge instrumenterne selv og fik dermed et nært forhold til dem og et voksende ønske om at lære at spille. De forsimplede nodesystemet og tilpassede det til det enkelte instrument og den enkelte elev.

“Grundtanken i pædagogisk musikterapi er en påvirkning og helhedsbearbejdelse af

4 Mit eget enkle begreb for mennesker, der får en eller anden form for musikterapi. Begrebet dækker både klient, patient, elev, bruger m.m.

5 (<http://kkkragelund.dk>)

mennesket med musik som middel, og når og hvor det har været muligt har vi arbejdet på at erstatte funktionerne med symboler, og vi har derigennem lagt grunden til en integrering til dels andre skolefag som dansk og regning, dels en beherskelse af det bestående nodesystem, og sidst men ikke mindst, til en langt bedre social tilpasning." (Bavnild 1972, s. 190.)

Det Bavnild her kalder *pædagogisk musikterapi* kunne være den danske oversættelse af CMT, men som det tydelig fremgår af citatet, har den sociale dimension i arbejdet stor vægt, og vi lander måske mere hen ad socialpædagogisk musikterapi, men "...*uanset hvilket af begreberne man vælger, forstås musik grundlæggende som et socialt og kulturelt fænomen, altså en konkret historisk og kontekstbunden konstruktion, ikke et essentialistisk fænomen.*" (Bonde 2009, s. 185.) Det er værd at bide mærke i, at Bavnild gennem citatet siger "vi" i stedet for "jeg", hvilket efter min mening er typisk for samfundsmusikterapi og socialt arbejde, da det er samarbejde og udveksling. Alle lærer af alle. Socialt arbejde foregår typisk i kommunen, mens regionen tager sig af behandlingen og det kliniske. Mange danske musikterapeuter arbejder i dag ud fra samme principper som Bavnild og samfundsmusikterapi (Bonde 2007, 2009), men har (på samme måde som han) måttet udvikle egne metoder ud fra den kontekst, vi er ansat i. Det er min påstand at samfundsmusikterapi mest vil være udbredt i kommunerne, mens klinisk musikterapi mest er udbredt i regionerne.

Jeg selv startede i 2003 og tilhører dermed den del af musikterapeuter forfatterne af WHM betegner som "post 2000 genkomst af samfundsmusikterapi". Vi er uddannede musikterapeuter ansat inden for socialområdet. Jeg startede med at lave en blanding af samfundsmusikterapi og klinisk musikterapi (Rydahl 2004), men følte mig ikke

tilpas i rollen som kliniker, da jeg samtidig havde social omgang med musikerne i andre sammenhænge. Jeg aflagde mig snart klinikerrollen og blev i stedet fuldtids samfundsmusikterapeut, af den simple grund, at den sociale kontekst på stedet kalder på sociale metoder. Mit daglige arbejde består i at facilitere musikprojekter i samarbejde med brugere af Kultur- og kontaktsted Kragelund, om social mestring af instrumenter (saxofon-, blues harmonika-, guitar-, klavergrupper) i sammenspil eller på tværs af kunstarterne med dans og teater i større fællesskaber. Enten alene eller i samarbejde med andre kollegaer, der har forskellige baggrunde indenfor kunst og pædagogik, hvilket blot er med til at forstærke den æstetiske og sociale forskellighed, men sætter også fokus på kunsten og det at optræde. Ud over det arbejde jeg er involveret i, har mine kollegaer egne bands, billedkunstgrupper, madlavning og kontorarbejde. Vi er medarrangører af "Kulturdag"⁶ i Aarhus en gang årligt, som er den lokale musikfestival i socialpsykiatrien, mens vi også er medarrangører af det årlige "Skør med Rock"⁷, der foregår forskellige steder i Jylland, begge altid med en håndfuld musikterapeuter som deltagere. Kragelund er et minisamfund i samfundet med egen sociokultur som alle andre fællesskaber, men med kunst, god mad og fester som fokus.

Syng & Spil

"...if we follow where music and people lead, then both often lead up the steps, onto the stage, and towards the lights and the microphone! Mostly this is a good thing." (WHM, s. 186.)

6 (www.kulturdagaarhus.dk)

7 (www.skoer-rock.dk)

Jeg er sammen med min makker og lærer-
terapeut Bent Jensen, en musik-
terapeut-praktikant fra Aalborg, en såkaldt
bostøtte, som også er en habil saxofonist
og flere andre musikalske socialpædagoger.
Vi er samlet for at mødes en dag i musik
med ca. 30 brugere og flere andre kollegaer,
til det vi i mangel af bedre kalder "Syng &
Spil". Claus Olsen, vores kollega med mange
års baggrund som bruger af musikmiljøet i
socialpsykiatrien i Aarhus, har altid en god
idé til at samles om musik, hvor koncerten
bliver højdepunktet i fællesskabet. Samtidig
har han et stort netværk, hvor han møder
mange, der kan spille eller gerne vil. Denne
idé går ud på at mødes om at øve i nogle
timer, spise et godt måltid mad, og så holde
koncert med de numre, vi har øvet. Derefter
er der jamsession, hvor flere tager mod til
sig og stiller sig op for at synge en sang, med
skiftende deltagere på instrumenterne. Vi
har nu afholdt Syng & Spil de sidste par år to-
tre gange årligt skiftevis mellem Kragelund
og Katrinebjerg.

Det kunne være på min daglige arbejdsplads
Kultur- & kontaktsted Kragelund i Højbjerg
ved Aarhus, men denne torsdag foregår det
på Katrinebjerg⁸ fra 15-21. Det er altid uvist
hvor mange deltagere, der vil være. Hvor
mange gengangere og hvor mange nye, men
altid med nærmest lige antal nye, gengan-
gere og trofaste, kvinder og mænd, gamle og
unge. Dette bidrager til den homogene at-
mosfære Syng & Spil foregår i. Jeg føler mig
altid spændt og tændt, nærmest som til en
koncert bortset fra, at det ikke nødvendigvis
er mig, der skal optræde, men deltagerne, der
alle sidder klar til det ubekendte. Bent, Claus
og jeg præsenterer os og selve konceptet bag
begivenheden. Vi har haft plakater oppe,
som Bent har lavet, og Claus distribueret.
Folk har kunnet melde ind på vores mobiler

8 Katrinebjergcenteret er i skrivende
stund ved at lukke pga. besparelser.

eller ved at tale med os om nogle numre,
de gerne vil spille og måske synge. Vi har
tre øverum til rådighed: et rockøvelokale, et
lokale med klaver og guitar til korarbejde og
selve salen med scenen, hvor koncerten skal
holdes. De mange rum giver den fleksibilitet,
der er nødvendig, for at alle kan være i gang
med at øve musik, og som efter tre timer skal
kulminere i noget god mad og en fed koncert
med gamle og nye venner, hvor dem, der har
lyst, kan være stjerner for en aften.

Så spørger vi, hvad de har lyst til at deltage
med – hvem der spiller bas, trommer, guitar,
klaver, synger eller et hvilket som helst an-
det instrument, og hvilke numre de kunne
tænke sig at spille. Vi har på forhånd skaffet
de numre, nogle enkelte har meldt ind med,
og herefter følger en kollektiv forhandling,
hvor det hele planlægges, og vi fungerer som
tovholdere. Vi benytter os af youtube for at
høre nummeret, hvis det er mindre kendt, og
google når det er nødvendigt at finde tekst,
noder eller becifringer.

Herefter fordeler vi os som regel i 3-4 grup-
per. To bands, et kor og måske en blæser-
gruppe. Denne gang er der nogle, der skal
lave noget mere punkimproviseret. En har
skrevet en ode til X-faktor, som han vil re-
citere til musikken. Han har for øvrigt fores-
lået navnet Y-faktor til vores seance, men
flere mener, at det er en anelse kommercielt.
Ham sender vi ud sammen med de to saxo-
fonister og en guitarist i et mindre lokale
med klaver, hvor de kan forberede deres. De
er tilbage efter 10 minutter, og alle er spænd-
te på, hvad de mon har fundet på. Samtidig
giver det mulighed for at integrere blæserne
i et af de andre bands. Sådan foregår det i
et par timer på kryds og tværs mellem grup-
perne, til der er mad klokken 18. Til koncerten
klokken 19 har vi 7 numre klar plus det løse,
og vi bliver enige om en sætliste. Der kom-
mer lidt tilskuere udefra - nogle pårørende og
venner - ud over de brugere, der er til stede

på Katrinebjerg denne aften. Salen emmer af forventningsfyldt stemning, og mange er spændte eller nervøse. For flere er det første gang, at de skal stå på en scene foran et publikum. Det gælder om i hele processen at være opmærksom på disse oplevelser hos den enkelte ved at spørge og empatisk fornemme, hvor meget præstationsangsten fylder og hvordan.

Der er mange måder, at deltage på i samfundsmusikterapi - mange grader af deltagelse. Stige stiller deltagelsesgraden i samfundsmusikterapi op på følgende måde⁹:

ingen deltagelse
(fravalg af tilstedeværelse)

moderat deltagelse
(tilstedeværelse men ingen deltagelse)

konventionel deltagelse
(deltagelse men ikke udfordrende)

eventyrlysten deltagelse
(udfordrende men ikke grænseoverskridende)

excentrisk deltagelse
(grænseoverskridende)

Vi bevæger os alle gennem disse deltagelsesgrader en sådan aften, bortset selvfølgelig fra den første. Det foregår kun denne dag, så når man er der, er man tilstede. Nogen kan have valgt deltagelse fra, af mange forskellige grunde. De fleste er konventionelt deltagende, mange er eventyrlystne, og de færreste er excentriske. Men alle er fælles om at samarbejde. Man kan være kollaborativ eller ikke. Målet vil altid være at samarbejde uanset deltagelsesgraden. De *moderate* stimuleres til at blive *konventionelle*, de *konventionelle* til at blive *eventyrlystne* og de alt for *excen-*

triske til at være mere *konventionelle* eller *eventyrlystne*. Dette er selvfølgelig meget groft sagt, som det altid er med modeller, men det giver alligevel et godt billede af tendenserne i deltagelsen i Syng & Spil.

Koncerten bades af publikum i applaus, og det bringer smilene og følelserne frem i os alle. Jeg mærker stoltheden ved at opleve de grupper, jeg har stået for, og jeg glædes ved at opleve praktikanten, der yder et fantastisk stykke arbejde med sin egen gruppe og får denne oplevelse med i sin erfaring. Punkimprovisationen er "frembringende". Der er pludselig 6 musikere på scenen, og endnu en hopper op midt i det hele og stemmer i med en djembe. "Trafikmusik" vil jeg kalde det, med forsangeren oplæsende, syngende og råbende hans ironiske ode til X-faktor om, at dette nummer må blive en fiasko. Det bliver det desværre ikke. Folk virker mere begejstrede end før. Da vi er færdige med den officielle del, spørger vi ud i salen, om der er nogle, der vil synge eller spille et nummer. Der ligger mapper på bordene med masser af forskellige, som regel rytmiske numre, som man kan vælge imellem. Sådan går der en times tid mere, hvor vi kommer tættere på hinanden musikalsk og ikke mindst socialt.

Jeg har en fyr med, der til dagligt kommer på Kragelund, som vi her kan kalde Karl. Han har placeret sig nede i salen hele dagen og umiddelbart nydt seancen. Jeg er nede en enkelt gang under øvningen for at høre om han vil deltage, men han takker nej med et smil, og siger at han hygger sig med at se og høre på. Til allersidst, klokken 21, spørger Bent ud i forsamlingen, hvad sidste nummer skal være. Karl udbryder "What a wonderful world" - og vi beder alle om at komme op på scenen og synge eller spille med i de mange soloer og den lange slutning. Karl deltager nu eventyrlystent, og han går hjem med den oplevelse i kroppen og i sjælen.

9

Min egen oversættelse fra WMH, s. 130.

Festivitas og musikterapeutrollen i samfundsmusikterapi

Som det tydeligt fremgår af ovenstående lettere følelsesladede fremstilling, har begejstring, engagement, humor, positivitet, musikfaglighed og festivitas en væsentlig betydning i samfundsmusikterapi.

“Brynjulf:

“Convivio ergo sum”

Mercédès:

I party therefore I am ...

Cochavit:

What happened to “argo ergo sum,” ‘I perform, therefore I am’ ...?

Gary:

Every party needs a performance!” (WMH, s. 308)

“Jeg fester derfor er jeg”, ”Jeg optræder derfor er jeg” og ”Alle fester har brug for underholdning” sådan slutter bogen, som en form for konklusion på hvorfor samfundsmusikterapi virker: at optræde for og sammen med andre belønnes med festivitas. *Syng og spil* er et slående, men meget kompakt eksempel på netop dette. Hvor alle trækker på deres sociale kompetencer og evner til at samarbejde, ganske som det foregår for alle andre mennesker i sociale sammenhænge, men her med musik som fælles fokus.

Min egen baggrund for dette arbejde begyndte med, at jeg gik til sammen-spil i ungdomsskolen som 13årig. Ungdomsskolevæsenet startede i kommunalt regi i firserne, som en reaktion mod hærværk og kedsomhed blandt de unge, og varetoges hovedsageligt af socialpædagoger. Gennem fire år var jeg med til ungdomsmusikfestivaler, musicalturneer og rockkoncerter, og hele processen med øvelse, optræden og socialt fællesskab ændrede mit liv radikalt. Vi havde en ung engageret og humoris-

tisk musikpædagog som lærer, som vi også spillede bordtennis og fodbold med. Jeg blev selv senere musikunderviser på en anden ungdomsskole og kunne der videregive min spæde lærdom. Og sådan har jeg siden været med i flere musik og dansefællesskaber, på højskoler og i fritiden, hvor det sociale og det kreative har været det samlende fælles fokus.

Året inden jeg startede på musikterapiuddannelsen, læste jeg HF på VUC i Aalborg. Her grundlagde jeg, sammen med nogle medstuderende, karnevalsgruppen *Vimoroz*¹⁰ inspireret af karnevallet i Aalborg 1995, hvor den Ghanesiske gruppe *Tweampon* vandt ”Battle of Karneval”. Da jeg startede på studiet i 1996, havde vi lige debuteret ved karnevallet i maj, og vi skulle netop i gang samme efterår med at mødes og øve op til næste karneval. Der kom nu mange nye medlemmer fra musikterapistudiet med i gruppen, og sådan har det været siden. Jeg vil tro, at tæt på halvdelen af alle musikterapistuderende siden min årgang har været medlemmer¹¹ af *Vimoroz*. I 1999 tog min kæreste og medstuderende Kirstine Skou Rydahl¹², min eneste mandlige medstuderende Stephan Skov og jeg til Ghana i fire måneder til kulturudvekslingsprojektet *Agoro*, som vi stiftede bekendtskab med gennem en inspirerende workshop på studiet. Her blev vi dagligt indført i afrikansk musik, dans og sang og den sociokultur, det foregår i, og vi deltog i træningen med *Tweampon*. Det efterfølgende karneval i 2000 var første gang, vi deltog i Battle of Carnival, og vi blev nr. 2. Året efter vandt vi¹³. Siden har *Vimoroz*’ varemærke

10 Musikterapeut Stephan Skov navngav gruppen i et TV2 interview under karnevalsoptøget i 1999, hvor han blev spurgt, hvad vi hed. Han sagde: ‘Vi mor(er) os’.

11 I dag kaldet Vimzer.

12 Vi er siden blevet gift.

13 <http://www.karnevaliaalborg.dk/Arkiv/>

været den afrikanske musik og dansekultur, og i dag optræder gruppen i mange nationale og internationale sammenhænge. Den har en professionel dansegruppe styret af ghaneseren Jessie Gore, der i dag bor i Danmark, og som vi mødte i Ghana og fik med i gruppen. Det har i alle årene været en musikerterapeut eller musikerterapeutstuderende, der har stået for musikken i samarbejde med Jessie og andre ghanesiske dansere og musikere¹⁴. Der er mange studerende i Aalborg ud over de musikerterapeutstuderende, der bliver medlemmer af *Vimoroz*, som på den måde bliver deres nye, og for nogle det væsentligste, sociale netværk, mens de studerer. Der har været så mange udenlandske studerende og ghanesere, at man de seneste mange år primært har talt engelsk i gruppen.

I *Vimoroz* fik vi i 1996 en workshop i stand med musikpædagog Mats Uddholm, som efterfølgende blev ansat som vikar i samspil, guitar og percussion i det sidste år, jeg havde disse fag. Hans undervisning var meget socialt orienteret, og han lærte os, at man kun har et hovedinstrument, nemlig instrumentet man spiller på i øjeblikket, og som man skifter efter kontekst. Han lærte os også at tilpasse musikken og instrumenteringen og gøre det meget enkelt og lettilgængeligt. Ganske ligesom Bavnild siger her:

"Vi må ikke lade mennesker komme i klemme i systemet, vi må forsøge alle muligheder for at mennesket kan få sit naturlige behov for musikoplevelse imødekommet. Musik består af mange ting, og vi behøver ikke at beherske

battle_of_carnival_bands/vinder_2001.htm.

(Hentet d. 07-05-2011). Det var desuden sidste år, Kirstine og jeg deltog, da vi flyttede tilbage til Århus.

14 Siden vores 10års jubilæum i 2006 (hvor *Vimoroz* også vandt *Battle of Carnival*) har Ph.D.-studerende Søren Hald, både fungeret som formand og musikinstruktør.

dem alle for at finde en plads i orkesteret." (Bavnild 1972, s. 190)

Oveni har min musikerterapeutuddannelse givet mig et terapeutisk og praktisk grundlag for min terapeutidentitet og improvisationsteknik. Egenterapien og det kliniske fundament i uddannelsen har været væsentlig for min forståelse, tilgang og oplevelse af supervision og relationelle aspekter i mit daglige arbejde.

Uddannelsen og de erfaringer jeg har gjort mig de seneste otte år, bl.a. gennem *Syng & spil* har gjort mig til den musikerterapeut, jeg er i dag. Mit daglige arbejde eller min forholdemåde passer fint med Pavlicevics observationer af andre musikerterapeuter, der arbejder med samfundsmusikterapi.

"In all magic moments, the music therapists multi-task and sustain multi-attentiveness. They flow in and out of overtly "therapy role," able to switch between being therapist, director, co-musician, facilitator, collaborator, at the same time, with nuanced shifts between and among these tasks. At times they can be seen to enact multiple tasks (listening while clearing the floor of instruments; talking with co-therapists while also listening to the back-row and to the rest of the choir); while at others they seem to be "doing nothing" - just listening and paying attention." (WMH, s. 110)

I *Syng & Spil* bevæger musikerterapeuten sig netop gennem forskellige roller og relationer, og man er mest aktiv i øveprocessen og til dels under koncerten, hvor man skifter mellem at være dirigerende, optrædende og tilskuer. Pavlicevic siger videre:

"This unobtrusive strategy of what I call "enabling" seems to subvert the notion of the therapist having authority or even responsibility for what goes on. In this sense the events are collaborative and democratic. However, none of this means that the the-

rapists are not "at work," or not needed. It seems that their work is a complex mixture of being, doing, and, at times, not doing." (WMH, s. 110)

Det at muliggøre (enabling) denne begivenhed, men i demokratisk samarbejde med alle deltagere, er kendetegnende for al det musikterapeutiske arbejde, jeg foretager mig i dag. Grundlaget for dette er det samme som i Bavnilds citat fra tidligere: at alle mennesker skal have mulighed for at få dækket deres musikbehov. Det kræver fornemmelse for social læring, improvisation og spontanitet, men også et kendskab til den gældende kulturs musikmateriale og instrumentvalg. Som Stige skriver ud fra sine observationer af samfundsmusikterapi:

"Through selection of adequate musical material, sensitive affect attunement when approaching each participant, flexible shifts in the role taken, and responsive and respectful use of humour, they were able to contribute to the formation of situations that would enable each participant to participate in a way meaningful for him or her." (WMH, s. 133)

Jeg kunne nævne mange overensstemmelser mellem mit eget og andre socialt orienterede danske musikterapeuters arbejde og beskrivelserne i WMH, men vil blot her anbefale bogen som en glimrende inspirationskilde til samfundsmusikterapi metoder og -teoretiske overvejelser. Det aktive indhold i bogen er meget journalistisk i sin stil, da det er baseret på forfatterens observationer af samfundsmusikterapi forskellige steder i verden og deres reportage af dem.

Teater Billedspor som enhedens teater

"...ved at lave ting sammen, bliver samfundets stigmatisering af de anderledes pillet fra hinanden. Forskellighed kan bevares og respekteres samtidig med, at forskellighederne

smelter sammen i et nyt fælles udtryk. (...) Som københavnere må man udtrykke sin beundring for det Aarhus, der står stærkt, hvad gale gøgl og teater angår." (Lihme 2011, s. 14.)

Sådan skriver Benny Lihme, redaktør af Social Kritik, om De Splittergale¹⁵ og Teater Billedspor¹⁶, som begge er sociokulturelle performanceprojekter med over tyve år på bagen inden for socialpsykiatrien, og de hører begge ind under Kultur & kontaktsted Kragelund. På Teater Billedspor er vi til daglig tre medarbejdere: kunstnerisk leder og instruktør Franck Staub, assistent og tovholder Sasha Aagaard og mig som musikterapeut og musikinstruktør. Deltagerne tæller ca. ti skuespillere og to-fire musikere. Teaterformen er stærkt inspireret af Odin Teatret og Grotowski, hvor fundamentet er en systematisk træning baseret på improvisation tre dage i ugen. Vi er sammen 18 timer om ugen, hvilket gør det ud for en arbejdsuge for de fleste. Det i sig selv er stærkt identitetsskabende og en stor faktor i fællesskabsfølelsen. Vi er en trup, hvor fællesskabet og værket afhænger af den enkeltes tilhørsforhold, fremmøde og engagement. Deltagelsesgraden, som vi så på tidligere, tilstræbes at være eventyrlysten, med afstikere ud i det excentriske. Samtidig kræver det erfaring at lære "sproget", vi benytter os af. Derfor de 18 timer. Det tager tid at lære sproget, og det tager tid at skabe forestillinger. Vi er typisk et lille år om at skabe en ny forestilling.

På sådan et år sker der meget, som kan karakteriseres ved begreberne identitet, transformation og inklusion. Jeg tror, vi er ved at få

15 Gadesanger- og gøglertrop. (<http://desplittergale.dk/>)

16 (<http://billedspor.dk/>) . 1. april 2007 viste DR2 dokumentaren "Sjælens Teater", om teater Billedspors arbejde med mennesker og forestillinger. (<http://www.dr.dk/DR2/T/Tro/2007/0308133721.htm>).

den erfaring, at det først er, når man har været med i en færdig forestilling og har optrådt for et publikum, at man føler sig fuldt inkluderet i truppen. Det er her transformationen sker – nærmest på scenen, foran publikum. Her mærker man stærkest grundtræningens styrker (de mange timer på gulvet) for fællesskabsfølelsen (at man ikke er alene) og at være del af et større værk. Identiteten transformeres gennem det faglige fællesskab i de mange timers fordybelse, og inklusionen sker gennem forestillingerne og dermed klimakset. I dette lys bliver det tydeligt, hvor kompakt *Syng & spil* som metode er i forhold til fx *Teater Billedspor*. Men det er stadig samme proces med endepunkt i et produkt. Produktet eller værket er hele tiden pejlepunktet for den kollektive proces.

Vi starter dagen ud med opvarmning – måske har vi lige varmet stemmerne op, hvor jeg *muliggør* en improviseret stemmetræning gennem øvelser vi kender, og øvelser jeg improviserer frem. Vi har som regel 2-4 musikere i vores trup, som jeg står med instruktionen af, samtidig med at alle følger Francks instruktioner eller interventioner. Vi har gennem erfaringen opbygget en intuitiv fornemmelse af hinanden og situationen, så vi begge oftest ved, hvor den anden er på vej hen, når det sker, så jeg kan reagere i musikken. Vi har udviklet forskellige forholdemåder mellem krop og musik i opvarmningen, som har forplantet sig ind i forestillingerne. Fx kan vi koble hver musiker på en danser. Derefter kan vi bestemme, om musikeren skal følge danseren eller omvendt. Musikken er improviseret og fri, ligesom dansen, men det er to vidt forskellige forholdemåder, der er interessante på hver deres måde og for den enkelte. Musikken kan også sættes til at styre hvornår danserne bevæger sig, eller står stille. Der kan være bevægelse når der spilles, og stilstand, når der er tyst eller omvendt. Igen to komplementære forholdemåder. Der er mange sådanne komplementære par i-

mellem musik og krop i teaterarbejdet, ligesom der er i selve musikarbejdet imellem musikeren og musikken. Vi kan spille tonalt eller atonalt – med puls eller uden puls – noteret eller improviseret musik, og som vi så før: vi kan spille eller lade være. Danserne har ligeledes komplementære par, de skal lære at mestre. At tale eller tie – bevægelse eller stilstand – oppe eller nede – med andre eller alene, og sådan kunne man blive ved.

Alle disse øvelser giver næring til en masse bizarre, morsomme, smukke, dystre, følsomme, vanvittige situationer, som Franck kan gribe i nuet og instruere videre på. Det kræver ofte, at vi skal gentage improviseret materiale ud fra hukommelsen. Det giver igen den enkelte og gruppen en skærpet bevidsthed om de enkelte dele og konturerne af værket, vi er på vej hen imod. Genta-gelsen skaber disciplin og mestring af det håndværk, det er at optræde. Kroppen opbygger en hukommelse og en erfaring med materialet, som kroppen lærer at følge en bordtennisbold i farten, når battet slår til den og rammer bordet på den anden side. Jo oftere vi gentager og bearbejder materialet, jo bedre bliver det integreret i kroppen, og jo større sandsynlighed er der for, at det kommer til at indgå i forestillingen i en eller anden form.

Det er denne kropserfaring, der kulminerer ved opførelsen – hvor al nervøsitet, spænding og præstationsangst bliver udløst. Først her forstår man helt, hvad det vil sige at optræde sammen med andre, og hvorfor vi først lige skulle knokle i et års tid for at nå hertil. Vi har optrådt på Kragelund, til konferencer, på teatre rundt om i Danmark, i kirker, på hovedbanegården i Aarhus og i udlandet¹⁷.

17 Bl.a. Madness of Arts, en international kunst- og teaterfestival, der startede i 2003 i Canada Vi har deltaget alle tre gange det har været afholdt, og vi skal selv være værter for Madness of Arts i 2014 i Aarhus.

Hver optræden har været forskellig, med forskellige forestillinger og deltagere, men altid med den samme klimaksoplevelse det er at skabe noget sammen. Fra eksklusion til inklusion - fra ensomhed til enhed...

Muserne og det musikative

De gamle grækere påkaldte gerne en muse eller to inden udførelsen af en klagesang (Melpomene), historie (Kleio), epos (Kalliope), eros (Erato), dans (Terpsichore), komedie (Thalia), ritual (Polyhymnia), astrologi (Urania) eller musik (Euterpe), så performeren på den måde blev besjælet eller "muset" for at højne det æstetiske udtryk¹⁸. Det er måske det, nogle i dag kalder *flow*. Alt går op i en højere enhed, man har grebet nuet, eller nuet har grebet een, dog ikke nødvendigvis med guddommelig indgriben. Det var i hvert fald målet med påkaldelsen for grækerne og senere romerne, og helt frem til nutiden har forskellige forfattere og kunstnere prist de græske muser for inspirationen.

Muserne, som gennem tiden har været forskellige i navne, antal og i egenskaber, repræsenterer menneskets evne til at skabe og optræde. Ens fremtræden og produktion, hvad enten vi taler om musik, teater, sport, stand-up, film, bøger, digte eller mad. Det er arkitektur og design, at holde en tale eller undervise, at udregne en ny matematisk teori - kort sagt: inspiration, spontanitet og udtryk gennem kommunikation. Verbalt som nonverbalt gennem narration og musikation. Det nonverbale sprog foreslår jeg tager navn efter muserne, så begrebet går fra "non" til det oprindelige (eller gudernes) sprog, som alle væsner i naturen behersker, på hver deres egen vidunderlige måde. Vi mennesker er de eneste, der gennem musikation verbaliserer omverdenen ind i narrativer i en grad, så vi

18 Det er først senere i Hellenismen, at muserne har fået disse attributter.

på sin vis slører eller glemmer bevidstheden om det musikative grundprog. Vi musikere hele tiden, men narrativerne overtager opmærksomheden og dermed pladsen i hukommelsen. Der er selvfølgelig en konstant veksling mellem den narrative og den musikative opmærksomhed og hukommelse, men jeg tror de fleste vil huske minder som narrativer mere end musikativer af begivenheden, jo længere den ligger tilbage i tiden. Musikation er det som Bonde sammen med Trevarthen¹⁹ her kalder *kommunikativ musikalitet*²⁰:

"Kommunikativ musikalitet" er den medfødte evne til at indgå i nonverbal interaktion med omverdenen, som senere transformeres til egentlige musikalske færdigheder." (Bonde 2007, s. 5.)

Denne medfødte evne fortsætter livet igennem. At verbalisere er menneskets musikative specialisering i at skabe narrativer. Kunsten - og udviklingen af egentlige kunstneriske færdigheder, som fx musicering - er menneskets trang til at transformere, forfine og udvikle kommunikation og udveksling. At kommunikere det, vi har i og omkring os, ud i en produktion for kunstens vedkommende, men i det daglige som musikation ledsaget af narration. Det er det sprog, vi som musikterapeuter søger at beherske, og som vi skal være eksperter i. Samfundsmusikterapi søger forfinelsen af musikation gennem mestring og gennem samarbejde i musicering.

19 Trevarthen & Malloch (2000).

20 Se også note 2. I Bondes overvejelser over oversættelsen af Christopher Smalls engelske begreb *musicicking*, (som han rettelig oversætter *musicering*), siger han: "Man kunne måske også på dansk bruge et tilsvarende konstrueret begreb: 'at musikere' (Rydahl 2003), og man kunne overveje at bruge det gamle begreb 'at musicere'" (Bonde, s. 27), men Bonde undlader at definere musikation som kommunikativ musikalitet.

ring og nogle gange med andre kunstnere og kunstarter.

"Collaborative musicing, here, affords relationships and interactions to be enacted with all the improvisatory complexities of everyday life. (...) This "improvisatory" stance goes beyond "musical" improvisation, and absorbs events, speech, and interruptions and intrusions from its periphery." (WMH, s. 111)

Som forfatterne ofte gentager i WMH er målet og midlet i samfundsmusikterapi: samarbejde, solidaritet og fællesskab. For at samarbejde, mærke solidaritet og opleve fællesskab benytter mennesket - med alle dets *improvisatoriske kompleksiteter i hverdagslivet* - kommunikation. Kunsten at udtrykke sig og derved skabe indtryk hos andre.

Vi benytter os af kunst, narration og musikation på alle leder og kanter i *Teater Billedspor*. Vi maler, skriver, digter, former, mimer, danser og spiller musik. Således bevæger vi os i det interkommunikative felt mellem det narrative og musikative, i den sociale proces det er at skabe værker. Samfundsmusikterapi er dermed væsensforskellig fra klinisk musikterapi.

Gary Ansdells konsensusmodel og klinisk musikterapi

De fire forfattere af WMH er alle kendt for skrifter med mere postmodernistisk eller narrativ/systemisk videnskabsgrundlag end moderne psykodynamisk tænkning. Ansdell kalder musikterapi, der er funderet i sidstnævnte for konsensusmodellen. Som jeg forstår begrebet, henviser han her til klinisk musikterapi som fx musikpsykoterapi²¹.

"The "picture" I was "shown" instead was of

21 Bonde (2009).

music leading towards a closer integration (and travel between) intra- and interpersonal, cultural and communal realms of experience. The picture was not just the opposite of the "consensus model" of music therapy but a finer-drawn inter-relationship between: illness/health; autonomy/community; culture/context; privacy/public witness; containment/performance" (WHM, s. 12)

Jeg er uenig i Ansdells lettere glorificering af samfundsmusikterapi, da vi musikterapeuter er nødt til at tilpasse vores praksis efter konteksten, vi arbejder i. Vi bremser musikterapiens udvikling, hvis vi fremhæver en metode frem for alle andre, fordi vi kommer til at patronisere en praksiserfaring og dermed ikke lærer af den. Ifølge Ansdell var det, hvad der skete med konsensusmodellen op gennem firserne - i hvert fald i England²² - men ordlyden af "konsensusmodel" klinger falsk - i retning af at patronisere den kliniske praksiserfaring, selvom der kan have været noget om, at samfundsmusikterapi ikke blev fuldt anerkendt. Ansdell siger om udviklingen af konsensusmodellen i forhold til det at optræde:

"As music therapy became increasingly institutionalized and professionalized in the 1980s (within Europe and North America at least) its attitude to musical performance changed in a negative direction. Along with its new legitimation as a paramedical/psychological intervention came the normative conventions of these clinical practices, and the development of what I've dubbed the "consensus model" of music therapy." (WHM, s. 163)

22 "The situation is very different in Norway, where community-oriented work has been acknowledged as an integral part of mainstream music therapy from the 1970s and to this day." (WHM, s. 12)

Jeg har i alle de år, jeg har været medlem af MIP (Musikterapeuter I Psykiatrien²³), hvor vi mødes 2 gange årligt, oplevet min samfundsmusikterapipraksis anerkendt og respekteret fuldt ud på lige fod med al anden musikterapipraksis i psykiatrien. Samtidig har det slået mig, hvor forskelligt vi bliver påvirket af diskursen på vore respektive arbejdspladser, og jeg har ikke kunnet deltage i de forskningsundersøgelser, der er blevet foretaget i gruppen, da mit arbejde ikke er klinisk rettet. Det er også et faktum, at mange musikterapeuter inden for behandlingspsykiatrien også laver samfundsmusikterapi, ligesom der er flere musikterapeuter indenfor socialpsykiatrien, der arbejder klinisk²⁴.

"Men der er grundlæggende forskelle mellem de to sektorer. I socialpsykiatrien taler man om brugere eller borgere frem for patienter. Borgeren skal inddrages i planlægningen af den sociale indsats. Det står i modsætning til hospitalspsykiatrien, hvor eksperterne - ofte uden inddragelse af patienten - lægger en plan, som patienten skal motiveres til at samarbejde omkring. Behandlings-konferencer på et Psykiatrisk Hospital foregår således uden at hovedpersonen, dvs. patienten, deltager. Dette er i princippet utænkeligt i en socialpsykiatrisk sammenhæng." (Jensen 2008, s. 136)

Dog foregår der i socialpsykiatrien jævnligt uformelle møder om brugerne mellem medarbejderne i korridorerne, under personalemøder og i supervision, uden at brugeren er til stede.

I psykiatrien i Danmark vil klinisk musikterapi være repræsenteret ved de fleste musikterapeuter, der er ansat i behandlingspsykiatrien,

hvor metoden hovedsageligt er musikpsykoterapi i form af Analytisk Musikterapi og (modificeret) GIM ud over funktionstræningsrettet musikterapi. Hospitalsvæsenet danner traditionelt baggrund for menneskesynet og hierarkiet i behandlingspsykiatrien. Man bliver enten indlagt eller får ambulantly behandling og betragtes som patient. Det er individet, der er sygt og skal i behandling. Først finder psykiateren frem til diagnosen, derefter udfærdiges behandlingsplanen. En del af behandlingsplanen kan så være musikterapi. Musikpsykoterapi har som navnet antyder rødder i den psykoterapeutiske diskurs, hvor interessen er at kommunikere med det intrapsyriske og private hos individet, som jeg kalder intrakommunikation, gennem den interpersonelle kommunikation eller interkommunikation²⁵. Den dyadiske interkommunikation afstedkommer en relation mellem musient og musikterapeut, der genererer intrakommunikative overførings- og modoverføringsfænomener, som danner grundlag for det terapeutiske indhold og transformationspotentialer. Opmærksomheden på overføringsfænomenerne, deres tolkning og de interventioner tolkningen medfører, kan sammenlignes med psykiaterens opmærksomhed på diagnosticering (= tolkningen af overføringsfænomener) og behandlingsplan (= efterfølgende interventioner og spilleregler). Groft sagt vil jeg sige, at musikpsykoterapien har tilpasset sig den herskende diskurs i behandlingspsykiatrien, på samme måde som samfundsmusikterapi - i hvert fald i mit tilfælde - har tilpasset sig socialpsykiatriens herskende diskurs. De to traditioner står hverken i modsætning til hinanden, eller er over og under hinanden. De er komplementære på samme måde, som socialpsykiatri og behandlingspsykiatri er det.

"Behandlingen på et psykiatrisk hospital tilstræbes i lighed med et somatisk hospital

23 <http://www.mip.aau.dk/>

24 Bergholt (2005), Jensen (2008), Normann (2005).

25 Se note 3.

at være effektiv og kortvarig (...) Derimod er indsatsen i socialpsykiatrien ofte langvarig og foregår, mens borgeren bor i sit eget hjem.” (Jensen 2008, s. 136)

Klinisk musikterapi vil i kraft af sin målrettethed og kontekst være tidsmæssigt begrænset, hvorimod jeg har mange musienter, som har været på Kragelund før jeg startede. I Danmark er det den kliniske musikterapi-tradition, der er mest beskrevet i litteraturen på baggrund af, at det er den tradition, der er mest udbredt, og dér forskerne er ansat. Jeg tror også, det er fordi man ikke har samme tradition og erfaring med forskning og beskrivelse i kommunerne, som man har i regionerne og på universiteterne.

MTL har længe kæmpet for at komme ind under sygesikringen på lige fod med eksempelvis fysioterapi, og som kandidat i musikterapi har man siden 2008 kunne blive certificeret medlem af Psykoterapeutforeningen, når man har haft 2 års fuldtids praksiserfaring og 25 timers ekstra egenerapi. Denne aftale er kommet i stand på baggrund af 225 timers egenerapi, 168 timers supervision og 727 timers teorikurser i uddannelsen. Aftalen lægger et pres på studieordningen og timeantal, samtidig med at den sikrer en musikpsykoterapeutisk ekspertise. Ansdell ville mene, at dette pres har holdt samfundsmusikterapien ude af visse uddannelser og praksisser og ensrettet musikterapi-metoden i en grad, så han føler, han skal benævne den ”konsensusmodellen”.

“This led to an increasing “privatization” of practice – individual or closed-group sessions becoming the norm, with therapists clearly experiencing (for disciplinary and professional reasons) discomfort integrating performance practically or theoretically into their work.” (WHM, s. 164)

Jeg tror den ”privatisering” af praksis som

Ansdell nævner ovenfor, og som også mere eller mindre var normen, men ikke kravet, på uddannelsen i Aalborg, mere er afstedkommet af de kontekster, de erfaringer og den uddannelse, underviserne havde på daværende tidspunkt, end *ubehag* ved at integrere performance i teori og praksis. Musikterapiuddannelsen i Aalborg har løbende søgt at blive så eklektisk som muligt. Jeg tror mere, det handler om, at vi er nogle uddannede musikterapeuter, der er havnet forskellige steder, hvor den herskende diskurs var/er forholdsvis ukendt for Musikterapistudiet – som eksempelvis i socialpsykiatrien. Jeg oplevede omvendt, på linje med mange andre musikterapeuter i socialpsykiatrien²⁶, at behandlerbegrebet var fremmed for socialpsykiatrien, men at jeg, modsat de andre musikterapeuter, som tidligere nævnt selv følte mig fremmedgjort i rollen som kliniker. Jeg er dog enig med Bent Jensen i, at de seneste års ”recoverybølge” i socialpsykiatrien og besparelser i behandlingspsykiatrien har ændret på denne opfattelse.

“...jeg tror, at terapi- og behandlingsbegrebet er på vej til at blive accepteret i socialpsykiatrien, bl.a. fordi nedlæggelse af sengepladser og kortere behandling og undernormering i distriktspsykiatrien nødvendiggør en “behandling” tættere på borgeren.” (Jensen 2008, s. 136-137)

Samtidig har ens øvrige musikererfaring, som alle musikterapeuter jo har i bagagen, en stor betydning for musikterapeutidentiteten og metodevalg. I socialpsykiatrien har jeg skulle indgå i den diskurs eller tankegang og menneskesyn, der har været her, som af gode grunde er langt mere funderet i socialvidenskaben og pædagogikken. Der er på *Kultur & kontaktsted Kragelund* også traditionelt en helt anden personalegruppe med fladere

26 Bergholt (2005), Jensen (2008), Nor-mann (2005).

struktur og rødder i 68ernes fritænkning og kreativitet.

Metarefleksion: interkommunikation og musikterapi

Som en konklusion vil jeg her prøve at sammenfatte en model, der viser de komplementære interkommunikative domæner musikterapi forgår i. Musikterapien har gennem alle tider udviklet sig i forhold til de kontekster, den placeres i eller opstår ud af. Dette skaber selvfølgelig også en vis spænding mellem musikterapeuter, teori og praksis, når musikterapi skal beskrives. Derfor er det efter min mening mere relevant at se på de forskellige kommunikationsdomæner, musikterapien fungerer i, og som dermed skal være musikterapeutens ekspertområder, end at bruge tid på en diskussion om det ene er musikterapi og det andet musikpædagogik, som også Lars Ole Bonde siger her:

"Forskellen på musikpædagogik og musikterapi bliver knap så væsentlig, når formålet er at give mindre privilegerede mennesker – det være sig fattige, syge, handicappede eller sociokulturelt underprivilegerede – mulighed for at deltage i helsefremmende musik- og kulturaktiviteter." (Bonde 2009, s. 185)

Eller som Bent Jensen her siger, at det "...i forhold til brugerens udbytte i virkeligheden ikke har så afgørende betydning, om tilbuddet benævnes terapi eller aktiviteter med bestemte mål."²⁷ Lars Ole Bonde har flere steder beskrevet forholdet mellem musikterapi og musikpædagogik²⁸, og han har konstrueret en omfattende model, der søger at omfatte det kontinuum, der er i Musicerings Spektrum, som han kalder modellen. *"Der er ikke nogen modsætning eller nogen*

klar skillelinje mellem musikpædagogik og musikterapi. Forholdet kan derimod bedst beskrives som et kontinuum med nogle meget klare yderpoler." (Bonde, 2007, s. 11)

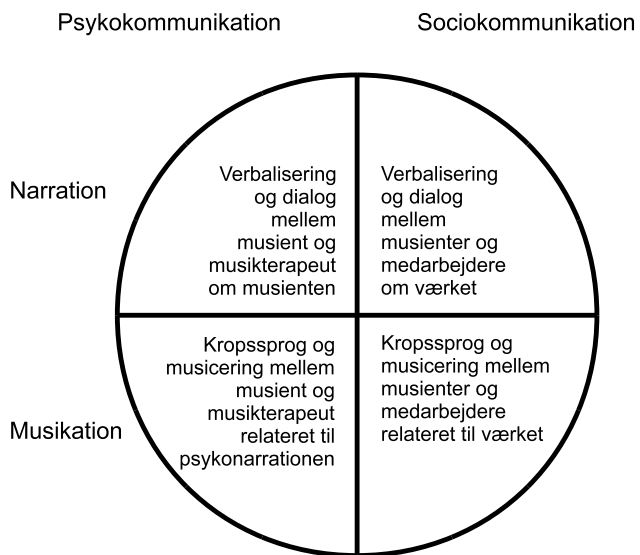
Jeg er fuldt ud enig i kontinuum-forholdet mellem de to poler set i det generelle musiceringsperspektiv, men inden for det rent musikterapeutiske mener jeg, at interkommunikationen bør beskrives mere komplementært og kontekstnært. Det skal dog til stadighed understreges, at sådanne modeller søger at beskrive virkeligheden på samme måde, som ubestemthedsrelationen søger at beskrive kvantefænomener i fysikken gennem det komplementære spændingsfelt mellem partikel og bølge²⁹. Virkeligheden er i sig selv ubegribelig, men mennesket har gennem alle tider søgt at gøre den begribelig gennem narration. Ud af følgende model vil der opstå nogle nye metabegreber i beskrivelsen af kommunikationsdimensionerne, og det er forståeligt, at nogle vil trættes af at sætte sig ind i den nye terminologi. Jeg mener dog, at det netop er indenfor kommunikation og især musikation, at musikterapeuter skal udvikle termer og definitioner, som så kan spille ind i de andre vidensområder, i stedet for kun at bruge låneord. Som vi så tidligere, har vi et komplementært par i narration og musikation, som henholdsvis den verbale og nonverbale interkommunikation. I musikterapi kan vi benytte denne komplementære interkommunikation i to komplementære kontekster, som jeg her vil kalde for psykokommunikation og sociokommunikation. Psykokommunikation kan strengt repræsenteres af klinisk musikterapi og sociokommunikation ved samfundsmusikterapi. De skal dog netop ikke opfattes som metoder, men kommunikationskontekster, metoderne fungerer i. I følgende model har jeg indsat de to komplementære kommunikationspar, så de udgør fire kommunikations-

27 Jensen (2008), s. 140.

28 Bonde (2007), (2009).

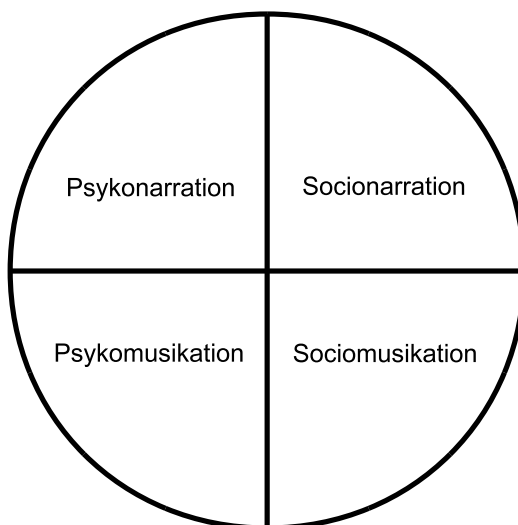
29 Rydahl (2003).

Figur 1. De to komplementære kommunikationspar i musikterapi.



Disse fire domæner vil så benævnes som i fig. 2.

Figur 2. De fire interkommunikative domæner i musikterapi.



domæner i musikterapi, der beskrives i fig. 1. Psykonarration er *verbalisering og dialog mellem musient og musikterapeut om musikanten*. Det er dialoger angående temaer om musientens intrakommunikation (eller fysisk, når det fx handler om funktionstræning), relationer og dagligdag. I fx GIM, under musikrejsen, er psykonarrationen musientens direkte verbalisering af intrakommunikationen, hvad enten den er musikativ eller narrativ³⁰, ligesom den også er det i musientens verbalisering af musiceringen i musikpsykoterapi, hvad enten det foregår i gruppe eller individuelt. En blødere form for psykonarration foregår også i samfundsmusikterapi, når musienterne har brug for en snak om noget privat i gruppen eller bag lukkede døre, men man benytter sig ikke nødvendigvis af musicering, som man oftest gør i klinisk musikterapi. Samfundsmusikterapeuten benytter sig derfor sjældent af psykomusikation udover kropssproget under psykonarrationen.

Psykomusikation er *kropssprog og musicering mellem musient og musikterapeut relateret til psykonarrationen*. Musiceringen i psykomusikation kan være musikken i GIM og improvisationerne i klinisk musikterapi.

Socionarration er *verbalisering og dialog mellem musient og medarbejdere om værket*. Det er dialoger angående musikken eller som i tilfældet med *Teater Billedspor* forestillingen mellem alle deltagere i gruppen, men også om selve musiceringen eller den æstetiske læringsproces det er at skabe værker. Mest typisk for samfundsmusikterapi og sjældnere forekommende i klinisk musikterapi.

Sociomusikation er *kropssprog og musicering mellem musienter og medarbejdere relateret til værket*. Det er selve musiceringen eller den æstetiske udførelse under

træning og opførelse, som det fx foregår på Teater Billedspor. Komplementært med de fire interkommunikative domæner vil der så være tilsvarende fire intrakommunikative domæner, som man så kan forstille sig på bagsiden af modellen eller i tre dimensioner som en sfære. Det vil gå for vidt at komme ind på denne tredje dimension her, for det første fordi det intrakommunikative kun kan opleves direkte af den enkelte, og derfor nødvendigvis må oversættes gennem interkommunikation, og for det andet fordi det er omfattende og til tider kontroversielt.

Skal jeg sætte procenter på min ugentlige musikterapipraksis i forhold til de interkommunikative domæner, vil det være som følger:

Psykonarration: 8 %
Psykomusikation: 0 %
Socionarration: 42 %
Sociomusikation: 50 %

Dette er selvfølgelig et subjektivt skøn og afhænger i sidste ende af min private tolkning af domænerne i relation til min praksis. Men hvis man forestiller sig, at alle Danmarks uddannede og aktive musikterapeuter formulerer dette procentvise skøn og samtidig oplyser, i hvilken by de er ansat og hvilket regi (kommune eller region) de arbejder, så vil vi få et nationalt billede af, hvordan domænerne bliver brugt i forholdet mellem de kommunalt og regionalt ansatte, og hvordan det fordeler sig på landsplan.

Hvis man så udvider denne undersøgelse til at omfatte samtlige uddannede og aktive musikterapeuter på verdensplan, vil man få et spændende sammenligningsgrundlag på flere planer, som kan give relevante oplysninger om, hvor de forskellige domæner er mest benyttet. Er der et land eller region, der stemmer nøje overens med ens egne domæneidealer, kan man jo søge derhen og få uddybet sin læring, eller man kan gøre det mod-

30 Se note 3.

satte i samme ånd.

Man kan så også bede musikterapeuterne om at sætte procenter på de interkommunikative kompetencer, som de mener at de praktisk og teoretisk har opnået gennem uddannelsen - og se deres fordeling på de fire domæner. Jeg tænker, at jeg time for time vurderer fordelingen på musikterapiuddannelsen i Aalborg - mens jeg studerede - således:

Psykonarration: 35 %

Psykomusikation: 35 %

Socionarration: 15 %

Sociomusikation: 15 %

Det vil kræve en strengere definition af domænerne, end den jeg har givet her, at sikre konsensus blandt musikterapeuterne og dermed validitet i svarene, men jeg er sikker på, man ville kunne se, hvordan de nationale resultater for praksis forholder sig til de respektive nationale resultater for uddannelsen. Praksis og uddannelse må gå hånd i hånd, så de musikterapeuter, der sendes ud i feltet, også er reelt rustet til opgaven.

Som tidligere beskrevet har jeg i mit eget tilfælde, både før og ved siden af studiet, været og arbejdet i mange forskellige sociokommunikative kontekster, som sammen med studiet har formet min praksis i dag. Den væsentligste faktor, tror jeg dog, har været den socialpsykiatriske kulturelle kontekst, jeg blev ansat ind i. Den sociale tilgang til værket var allerede udviklet på Kragelund gennem *Teater Billedspor* og sammenspil, og efter at jeg blev ansat gled jeg naturligt ind i denne tankegang og praksis og videreudviklede den netop på baggrund af mine egne erfaringer og uddannelse.

Min påstand er, at musikterapiuddannelsen bliver mere eklektisk, når underviserne har mange forskellige musikterapierfæringsbaggrunde, så denne "mangfoldighedens skat"

gives videre til de studerende - især gennem de musikaktive fag, som er vort reelle musikationsværktøj i den musikterapeutiske musikmestring. I 1999 skrev jeg i egenskab af studienævnmedlem og studievejleder på uddannelsen følgende:

"Det er ikke et nemt studie at stykke sammen - at gøre alle tilfredse. Det er umuligt at uddanne os til at kunne dække den bredt-favnende klientgruppe, vi skal sendes ud til. Det må være en evig uddannelse. Det at der nu er fire praktikforløb kan kun være en forbedring, da praksis er den bedste lærermester. Jeg er dog absolut tilfreds med uddannelsen, netop fordi at jeg oplever, at vi studerende i dialog med lærerne former studiet løbende. Musikterapistudiet er et ungt studie ligesom faget selv. Står man fast på dogmer her - ja så står man på et tyndt grundlag. De mange danske og udenlandske lærere og forelæsere vi oplever på studiet vidner om dette. De tjener for mig som banebrydende inspiratorer, der med vidt forskellige uddannelses, kulturelle og musikterapeutiske baggrunde viser for mig, at sandheden ikke er én men mange." (Rydahl 1999.)

Litteratur

Bavnild, F. (1972). Musik med psykisk udviklingshæmmede. i E. Dyreborg: *Musikterapi*. København: Gyldendal.

Bergholt, D. (2005). Udvikling af ressourcer i den musikalske relation med unge med sindslidelse i et socialpsykiatrisk aktivitets-tilbud. *Musikterapi i psykiatrien – Årsskrift 5*. Aalborg: Musikterapi-klinikken, s. 120-129.

Bonde, L.O. (2007). Undervisning og Udvikling med Musik. Relationer mellem musik som alment undervisningsfag og musikterapi. i *Hvorfor musik? Begrundelser for musikundervisning*. Dansk Netværk for Musikpædagogisk Forskning og Danmarks Pædagogiske Universitetsskole, Aarhus Universitet. [online] Hentet d. 3. maj 2011 fra <http://www.musikterapi.org/downloads/MPF.pdf>

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

Jensen, B. (2008). Musikterapi i socialpsykiatrien i Århus – musikterapeuten som socialarbejder. i *Musikterapi i psykiatrien – Årsskrift 5*. Aalborg: Musikterapi-klinikken, s. 135-146.

Jensen, B. (2011). *Musikterapi – brugerundersøgelse*. [online] Hentet d. 3. maj 2011 fra [http://de9.dk/modx/assets/files/2011-brugerundersogelse-om-musikterapi\(1\).pdf](http://de9.dk/modx/assets/files/2011-brugerundersogelse-om-musikterapi(1).pdf)

Lihme, B. (2011). i *De Splittergale*, Nyhedsbrev nr. 26, marts 2011.

Rydahl, H.(1999). *At være musikterapeutstuderende anno 1999*. Ikke publiceret dokument.

Rydahl, H.(2003). *Musikterapeutiske narrativer - Metateori og Musikterapiteori*. Aalborg Universitet. [online] Hentet d. 3. maj 2011 fra http://projekter.aau.dk/projekter/files/19967145/2003_Musikterapeutiske-narrativer_Henrik_Rydahl_Speciale.pdf

Rydahl, H.(2004). Fra praksis: socialpsykiatrien. *Dansk musikterapi*, nr. 2, s. 33-35. [online] Hentet d. 3. maj 2011 fra [http://www.musikterapi.org/downloads/2004%20\(2\).pdf](http://www.musikterapi.org/downloads/2004%20(2).pdf).

Normann, L. M. (2005). Essay: Musikterapeutisk behandling i en socialpsykiatrisk kontekst? i *Musikterapi i psykiatrien – Årsskrift 5*. Aalborg: Musikterapi-klinikken, s. 130-139.

Stige, B., Ansdell, G., Elefant, C. & Pavlicevic, M. (2010). *Where Music Helps – Community Music Therapy in Action and Reflection*. Farnham, UK: Ashgate.

Trevarthen, C. & Malloch, S.N. (2000). The Dance of Wellbeing: Defining the Musical Therapeutic Effect. *Nordic Journal of Music Therapy* 9(2), s. 3-17.

