

Musikeren i musikkterapeutrollen

*En kvalitativ case-studie av Paul Nordoff og fire utvalgte
musikkterapeutiske improvisasjoner*



Aleksandra S. Griffiths

Masteroppgave i musikkterapi

Norges Musikkhøgskole

Høst 2017

Fra intervju med Clive Robbins

Music Therapists should consider themselves as artists. Not that you are conchieted or proud or vain, because you are an artist, but because you are going to live an art. And...It's an double art. It's the art of music, and you are using the art of music, in the service of the art of healing

(Næss, 2007)

Forord

Da har jeg kommet fram til denne masteroppgavens slutt. Det har vært en lang og utfordrende vei å gå, men også usedvanlig interessant og læringsrikt. I den forbindelse ønsker jeg å takke flere som har vært gjennom denne prosessen med meg.

Først ønsker jeg å takke min veileder Rita Strand Frisk for inspirerende og presis veiledning, og ikke minst, tålmodighet! Jeg setter stor pris på at du har gått denne veien sammen med meg, og takker deg for ditt engasjement. Jeg vil også takke Tom Næss for diskusjoner rundt Paul Nordoff og for tilgang til upublisert materiale knyttet til studiens tema.

Jeg ønsker å takke familien og foreldrene mine for støtte, tålmodighet og forståelse i denne prosessen. Dere har gitt meg mye rom for å kunne uttrykke frustrasjonene mine og oppmuntring! Jeg vil også takke Daniel for støtte, oppmuntring og fine diskusjoner rundt studiens tema.

Også en stor takk til Elise, Nora og Miriam for korrekturlesing, tilbakemeldinger og tips. Dette har vært til stor hjelp!

Til slutt ønsker jeg å takke klassen min for tre fantastiske år. Tusen takk for alle inspirerende diskusjoner og improvisasjoner!

Aleksandra S. Griffiths

28.11.2017

Sammendrag

Denne studien tar for seg hvordan musikkterapeuter kan bruke musikerferdighetene sine i musikkterapeutisk arbeid. Problemstillingen for studien er: *På hvilke måter kan musikkterapeuter anvende sine musikerferdigheter i musikkterapeutisk arbeid?*

Studien er en case-studie av kvalitativ art med en hermeneutisk tilnærming. For å svare på problemstillingen har jeg tatt for meg fire utvalgte kliniske improvisasjoner av Paul Nordoff og hans klienter. Dette er to videoopptak og to lydopptak. Disse har blitt transkribert i form av noter. Videoopptakene har også blitt transkribert i form av tekst. Analysen resulterte i fire hovedkategorier: *improvisasjonens struktur, inspirasjon fra ulike stilarter, improvisasjonenes form og terapeutens rolle i samspillet*. Disse har også fått egne underkategorier. Funnene drøftes i lys av teori om klinisk improvisasjons, ulike musikkterapeutiske tilnærminger samt interaksjon- og identitetsteori.

Nøkkelord: *Paul Nordoff, identitet, musiker, musikkterapeutens roller, Creative Music Therapy, klinisk improvisasjon, relasjon, interaksjon*

Summary

This study examines how music therapists can use their musician skills in their music therapeutic work. The research question of this study is: *How can music therapists use their musician skills in music therapeutic work?*

This study is a case study of a qualitative character with a hermeneutical approach. To answer the research question I have looked at four chosen clinical improvisations with Paul Nordoff and his clients. There are two videorecordings and two audiorecordings, that have been transcribed in the form of music scores. The videorecordings have also been transcribed in form of text. The analysis resulted in four main categories: *the improvisations structure, inspiration from different genre, improvisations form* and *the therapists role in the interaction*. These have also their own subcategories. The findings are discussed in the light of theory about clinical improvisation, different music therapeutical approaches and interaction- and identitytheory.

Keywords: *Paul Nordoff, identity, musician, music therapists roles, Creative Music Therapy, clinical improvisation, relation, interaction*

Innhold

Forord.....	iii
Sammendrag.....	iv
Summary.....	v
1 Innledning.....	1
1.1 Bakgrunn for valg av tema.....	1
1.2 Tema og problemstilling.....	2
1.3 Begrepsavklaring.....	3
1.3.1 Musikerferdigheter.....	3
1.3.2 Musikkterapeutisk arbeid.....	3
1.4 Formål med oppgaven.....	3
1.4.1 Personlig formål.....	3
1.4.2 Faglig formål.....	4
1.4.3 Samfunnsformål.....	4
1.5 Litteratursøk.....	4
1.6 Presentasjon av Paul Nordoff.....	4
1.7 Hva er gjort av tilsvarende studier?.....	6
1.8 Disposisjon.....	6
2 Metode.....	7
2.1 Kvalitativ forskningsmetode.....	7
2.1.1 Hermeneutikk.....	8
2.1.2 Case-forskning.....	9
2.2 Innsamling av datamaterialet.....	10
2.2.1 Mengde data.....	11
2.3 Analyseprosessen.....	11
2.3.1 Bruscia sin analysemodell av case.....	11
2.3.2 Musikkanalyse.....	12
2.4 Utvalg av data for analyse.....	13
2.4.1 Utvelgelsesprosessen.....	13
2.4.2 Videooptak av Karin og Jan.....	14
2.4.3 Lydopptakene Loren og Audrey.....	14
2.5 Analysen steg for steg.....	16
2.5.1 Lytting og transkribering.....	16
2.5.2 Oversikt over helheten.....	17
2.5.3 Case-notater.....	17
2.5.4 Redigering av materialet.....	17
2.5.5 Segmentering.....	18

2.5.6	Format	18
2.6	Koding av datamaterialet.....	18
2.7	Vurdering av studien	19
2.7.1	Validitet og reliabilitet.....	19
2.7.2	Transkripsjonene	20
2.7.3	Mine roller i analyseprosessen	20
2.7.4	Metodevurdering	21
3.	Teori	22
3.1	Improvisasjon	22
3.3.1	Klinisk improvisasjon.....	22
3.3.2	Teknikker i klinisk improvisasjon	23
3.2	Interaksjonsteori	25
3.2.1	Vitalitet og inntoning.....	25
3.2.2	Møtet og intersubjektivitet	27
3.3	Musikkterapeutiske modeller	28
3.3.1	Nordoff-Robbins modellen.....	28
3.3.2	Aesthetic Music Therapy.....	30
3.3.3	Musicking	30
3.3.4	Arie	31
3.4	Identitet.....	31
4.	Presentasjon og drøfting av funn.....	33
4.1	Improvisasjonenes struktur.....	34
4.1.1	Rytmiske elementer og metrum.....	34
4.1.2	Melodiske elementer	41
4.2	Inspirasjon fra ulike stilarter.....	45
4.1.1	Tonespråk og bruk av harmonier.....	45
4.3	Improvisasjonens form	56
4.3.1	Repeterende elementer	57
4.3.2	Tekst og resitativ	63
4.4	Terapeutens rolle i samspillet.....	64
4.4.1	Empatisk rolle.....	64
4.4.2	Utfordrerrolle.....	67
4.4.3	Musikerrolle	69
5.	Avslutning	72
Litteraturliste		74
Noteeksempler.....		76
CD og DVD.....		76

Vedlegg 1	78
Vedlegg 2	81
Vedlegg 3	83
Vedlegg 4	93

1 Innledning

1.1 Bakgrunn for valg av tema

Jeg har siden jeg var liten spilt piano, og dette har fulgt meg igjennom livet. Dagene har gått til mange timer med øving som forberedelse til konserter, konkurranser og opptaksprøver. Gjennom disse årene har musikeren blitt en stor del av identiteten min. Denne identiteten ble enda sterkere etter at jeg tok en bachelor i utøvende klaver, hvor musikeridentiteten preget studiet. Da jeg søkte meg inn på årsstudiet i «musikk og helse» hadde jeg med en sterk musikeridentitet som preget hvordan jeg utøvet musikk i (musikk)terapeutisk sammenheng. Samtidig måtte jeg tilpasse meg klienten, klientens ressurser og vår musikalske relasjon til hverandre. Det var ikke før jeg ble mer fortrolig på terapeutrollen på masterstudiet i musikkterapi, at jeg opplevde vanskeligheter i å balansere mellom det å være musiker og det å være en utøver av musikken i musikkterapien. Musikkterapeuter skal kunne tilrettelegge og gjøre klienten synlig i terapien, og dette skal gjøres gjennom musikken. Det blir dermed viktig å passe på og ikke være «for mye» musiker, men heller ikke «for lite».

Gjennom musikkterapistudiet har jeg blitt introdusert for Nordoff og Robbins-tradisjonen. Første gang jeg så videoopptak av en musikkterapi sesjon med musikkterapeuten Paul Nordoff ble jeg svært fascinert. Det var et sterkt møte hvor det var *noe* som gjorde at jeg kunne kjenne meg igjen i hans musikalske uttrykk. Først og fremst kunne jeg kjenne meg igjen i musiker- og terapeutidentiteten til Nordoff. Han var en fremragende utøvende pianist som senere jobbet som musikkterapeut. Samtidig kjente jeg meg igjen i måten å utøve musikken på. Nordoff utøvde musikken på en seriøs måte, hvor kvaliteten på musikken var svært høy. Jeg erfarte at Nordoff klarte å gjøre noe enkelt, enten det var en lyd eller en bevegelse, til noe virtuost og stort. Han tok i bruk besifringsspill, men klarte å gjøre dette spillet til noe veldig interessant og meningsfullt i forhold til klienten. Jeg opplevde at han skapte en rik musikalsk verden han møtte klientene sine i. Gjennom møtet med Nordoff oppdaget jeg at musikeridentiteten min kan bli en del av min musikkterapeutiske praksis. Jeg ble inspirert til å fortsette å utvikle meg virtuost, men samtidig bevare det relasjonelle og empatiske i møte med mine klienter.

I løpet av musikkterapistudiet har jeg hatt praksis på ulike arenaer og har observert mange musikkterapeuter i deres arbeid. Jeg har opplevd at mange av musikkterapeutene i hovedsak bruker besifringsspill. Derfor hadde jeg tidligere inntrykk av at utøvelsen av musikken i musikkterapi var begrenset til besifringsspill. Ofte ble disse akkordprogresjonene også forenklet. Dette opplevde jeg som veldig begrensende med tanke på min utøvende utdanning

og identitet. Samtidig opplevde jeg at valg av instrument hadde mye å si for musikkterapeuten. Dette kan henge sammen med at der musikkterapeuten spilte på instrumenter som terapeuten ikke var helt fortrolig med, ble den musikalske utøvelsen av musikken begrenset, noe som igjen kunne påvirke relasjonen til klienten. De gangene musikkterapeuten brukte hovedinstrumentet eller andre instrumenter som ble behersket bra, ble kvaliteten på selve musikken og utøvelsen av denne forbedret. Jeg fikk dermed inntrykk av at klientene ble enda mer involvert og engasjert i samspillet. Jeg har også hørt fra noen musikkterapeuter at musikkterapeuter ikke kan gå helt inn i rollen som musiker, fordi det kan stenge ute klienten. Dette har vært utfordrende for meg i musikkterapeutisk improvisasjon. Noen av tilbakemeldingene jeg har fått fra musikkterapeuter etter improvisasjoner med klienter har vært at jeg kan gi litt mer i musikken. Andre ganger har jeg fått beskjed om at jeg var «for mye» musiker. Derav ble min interesse for å finne hvordan jeg kan bruke mine musikerferdigheter i musikkterapeutisk sammenheng vekket.

Jeg opplever at måten den musikkterapeutiske utdanningen i Oslo er lagt opp på, åpner opp for muligheten til at flere kommer inn i musikkterapistudiet med ulike grunnutdanninger, som for eksempel i musikk. I flere av disse tilfellene vil musikkterapeutrollen bli todelt hvor man først og fremst er musiker og deretter videreutdannes til terapeut.

Jeg opplever at måten opptaksprøvene til musikkterapiutdanningene er lagt opp på, viser til musikeren hos søkeren. I de fleste land (også Norge) kreves det blant annet på opptaksprøvene til musikkterapi at søkeren spiller et valgfritt program på hovedinstrumentet og sang. Deretter gjennomfører man en andre del som består av det terapeutiske og intervju. Selv her kommer det utøvende først. Ved Grieg-akademiet i Bergen gjennomføres det to runder på opptaksprøven til musikkterapi. Første runde består av å spille et valgfritt repertoar på hovedinstrumentet, og blir man godkjent vil man deretter gå til runde to (Universitetet i Bergen, 2017). Jeg opplever at dette viser til at musikeren også er en viktig del av musikkterapeutrollen (i tillegg til å bli testet i instrumentferdigheter).

På bakgrunn av dette har jeg kommet fram til oppgavens problemstilling.

1.2 Tema og problemstilling

Ved å ha blitt inspirert av Paul Nordoff sin utøverpraksis av musikkterapi der jeg opplever at han bevarer sin utøveridentitet, har jeg kommet fram til følgende problemformulering:

På hvilke måter kan musikkterapeuter anvende sine musikerferdigheter i musikkterapeutisk arbeid?

For å svare på denne problemstillingen har jeg valgt å fordype meg i fire utvalgte musikkterapeutiske improvisasjoner til Nordoff og hans klienter. Grunnen til at jeg har valgt Nordoff er på grunn av hans bakgrunn som musiker, og fordi jeg kjenner meg igjen i hans musikeridentitet.

1.3 Begrepsavklaring

I det følgende forklares sentrale begrep fra problemstillingen.

1.3.1 Musikerferdigheter

Med musikerferdigheter mener jeg de ferdighetene man har som musiker til å forme, uttrykke og utfordre gjennom musikk. Ikke alle musikkterapeuter har en høyere utdanning i musikk, men alle musikkterapeuter spiller og behersker ett eller flere instrumenter på et høyere nivå. Mange musikkterapeuter utøver og komponerer musikk ved siden av sitt musikkterapeutiske virke. Derfor mener jeg at begrepet musiker også er relevant blant musikkterapeuter. Man bør beherske sitt musikkinstrument på en slik måte at man har overskudd til å skape en rik musikalsk verden i relasjon med klient. En slik verden kan for eksempel bestå av spennende klanger, kontrasterende tempi, dynamiske landskaper og overskudd. Jeg ser også musikkterapeutens kunnskap om sin sjanger som en del av musikerferdighetene.

1.3.2 Musikkterapeutisk arbeid

For å kunne beskrive begrepet «musikkterapeutisk arbeid» ønsker jeg å trekke frem Bruscia (2014) sin definisjon på musikkterapi. Den lyder som følger: "Music therapy is a reflexive process wherein the therapist helps the client to optimize the client's health, using various facets of music experience and the relationships formed through them as the impetus for change" (Bruscia, 2014, s. 36). Med musikkterapeutisk arbeid mener jeg et relasjonelt arbeid mellom terapeut og klient med musikk som kan tilrettelegge for musikkopplevelse og fremme helse gjennom for eksempel klinisk improvisasjon.

1.4 Formål med oppgaven

Jeg deler oppgavens formål i tre. Mitt *personlige formål* hvor jeg beskriver på hvilken måte denne oppgaven kan påvirke min utvikling som musikkterapeut, *faglig formål* der det skildres hvordan oppgaven kan bidra til fagets utvikling, og til slutt *samfunnsformål*, og oppgavens betydning for profesjonen.

1.4.1 Personlig formål

Denne oppgaven håper jeg vil bidra til å øke kunnskapen og fortroligheten min rundt musikeraspektet hos musikkterapeuten i musikkterapi. Jeg håper å bli mer bevisst på hvordan

jeg, som i utgangspunktet er musiker, kan opprettholde denne identiteten i rollen som musikkterapeut. Dette fordi jeg er opptatt av å utvikle meg både som musiker og musikkterapeut. Jeg ønsker å få bedre innsikt i hvordan å balansere det musikalske med det relasjonelle, der klientenes behov og musikalske uttrykk er i fokus.

1.4.2 Faglig formål

Det faglige formålet handler om å tilføye musikkterapifaget fokus på musikkterapeutens musikeridentitet. Jeg ønsker å bevisstgjøre musikeren som er i musikkterapeuten.

Forhåpentligvis vil denne oppgaven kunne bidra til å inspirere musikkterapeuter til å se nærmere på sin musikeridentitet i terapeutrollen. Jeg håper også at oppgaven kan bidra til å legge mer vekt på det utøvende i studiesammenheng.

1.4.3 Samfunnsformål

Samfunnsformålet med denne masteroppgaven er å sette lys på musikkterapeutens spesielle egenskap, som i denne teksten fokuserer på bruken av musikken i et relasjonelt arbeid.

Gjennom oppgaven vil jeg belyse kombinasjonen mellom musiker og terapeutrollen. Dette opplever jeg som viktig i forhold til den musikkterapeutiske profesjonen hvor vi også er seriøse musikere og ikke kun «light»-musikere. Dette peker på betydningen av en kunnskapsbasert musikkterapiutdanning. Jeg håper at oppgaven også kan være med på å utvide interessen for musikkterapi og derigjennom rekruttere flere profesjonelle musikere til feltet.

1.5 Litteratursøk

For å finne relevant litteratur til studien har jeg gjort litteratursøk på Nasjonalbiblioteket og Deichmanske bibliotek, samt i databasene: NMH-Brage, Oria-NMH, Google Scholar, RILM, PubMed og Medline.

Ord og temaer som jeg har søkt på er: *musician, music therapist, identity, music as therapy, musicking, Creative Music Therapy, Aesthetic Music Therapy, Music-Centered Music Therapy, intersubjectivity, vitality, qualitative research, hermeneutics, case studies*. Disse ordene har jeg brukt i ulike kombinasjoner og også på norsk. I tillegg har jeg brukt litteratur fra undervisning, samt tatt utgangspunkt i henvisninger og litteraturlister fra artikler og annen litteratur jeg fant i litteratursøkene.

1.6 Presentasjon av Paul Nordoff

Siden jeg skal se på hvordan Nordoff bruker sine musikerferdigheter i sitt musikkterapeutiske arbeid, ser jeg det som hensiktsmessig å presentere Nordoff sin musikerbakgrunn.

Paul Nordoff begynte å spille piano i en tidlig alder og oppdaget komposisjon i en alder av 14 år. Han tok sin mastergradsutdanning ved Philadelphia Conservatory of Music¹. Etter studiene fikk han to stipend ved Juilliard Graduate School of Music for fem år. Det ene stipendet var i klaver ved Olga Samaroff og i komposisjon ved Rubin Goldmark. Etter Juilliard vant han en pris for sin klaverkonsert, noe som førte til mye reising og fikk han til å prioritere komposisjon. I 1937-1942 var han leder for teori og komposisjon ved Philadelphia Conservatory. Dette ble etterfulgt av å være «Assistant Professor» ved Michigan State College. I 1958 ble han tildelt graden doktor *honoris causa*² fra Combs College of Music, Philadelphia. I løpet av årene ble Nordoff sterkt knyttet til den filosofiske bevegelsen - *antroposofi*.

Nordoff har komponert svært mye, blant annet for orkester, kammermusikk, klaver, opera, sanger etc.³ Komposisjonene hans var i hovedsak i en tradisjonell og neo-romantisk stil. Til tross for den romantiske stilen brukte han bi-tonaliteter og dissonanser for å danne et atonalt preg.

Nordoff besøkte «the anthroposophical education community of Sunfield Children's Home in Worcestershire» (Lee, 2014, s. 126). Det var her han møtte sin samarbeidspartner, spesialpedagogen Clive Robbins. Sammen utviklet de musikkterapitradisjonen Creative Music Therapy. Robbins og Robbins (1998) skriver at erfaringene fra Sunfield førte til at Nordoff engasjerte sin musikalitet og kreativitet inn i å utforske den terapeutiske kraften som musikken har. Dette førte til at han prioriterte dette framfor det utøvende komposisjonsarbeidet og undervisningen. Robbins og Robbins (1998) skriver "Immediately Paul Nordoff began collaborating with staff members in composing songs and musical activities, and in exploring the application of improvisation as a versatile communicative medium for severely, profoundly, and multiply disabled children" (s. xvii-xviii). I forbindelse med dette reiste de til Europa for å holde kurs og skrive bøker om deres musikkterapeutiske tradisjon (Creative Music Therapy) og improvisasjon med klienter. Det var viktig for Nordoff at improvisasjon som en kunstart skulle bli videre formidlet, samtidig ble han sterkt knyttet til musikken i musikkterapien. Han balanserte mellom musikk som kunst og musikk som terapi. I et av brevene fra ca. 1960 skrev Nordoff til sin gode venn (og komponist) Romeo Cascarino:

¹ Bachelor of Music (1923) og Master of Music (1932)

² Honorary Doctorate

³ For oversikt over Paul Nordoff sine komposisjoner (også musikkterapeutiske) se *Paul Nordoff: composer & music therapist* (Lee, 2014)

The art of improvisation must be revived, and I have many ideas how it can be stimulated. Everywhere I go someone will say, "where are the composers coming from who can carry on what you have begun?" This is a real problem, and I feel it is my duty to do all I can to solve it (Lee, 2014, s. 129).

1.7 Hva er gjort av tilsvarende studier?

Jeg har funnet svært få studier om musikeren i musikkterapeutrollen, der det sees nærmere på musikkterapeutens musikerferdigheter i musikkterapeutisk arbeid. Lee (2014) har i sin bok *Paul Nordoff: composer & music therapist* presentert Nordoff sin musikk. Her ser Lee på Nordoff sin bakgrunn som komponist og hvordan den kan påvirke hans musikkterapeutiske komposisjoner. Det finnes også noen tekster som tar for seg om man som musikkterapeut er musiker eller terapeut, og diskusjoner rundt om musikkterapeuter underholder ved bruk av musikk eller om de er kliniske arbeidere med musikk som redskap. Slik jeg har søkt har jeg ikke funnet noen studier innenfor musikkterapi, slik denne masteroppgaven tar for seg.

1.8 Disposisjon

Studien består av fem kapitler. I kapittel 1 *Innledning* har jeg presentert studiens tema, problemstilling og formål. Jeg har også gått gjennom begrepsavklaring, litteratursøk og presentasjon av Nordoff. I kapittel 2 *Metode* går jeg nærmere inn på hvilken forskningsmetode jeg bruker for å svare på problemstillingen. Jeg gjør også rede for hvordan jeg har kommet fram til det aktuelle datamaterialet som blir brukt i selve analysen, samt beskriver fremgangsmåten i analyseprosessen. Kapittel 3 *Teori* tar for seg relevant teori knyttet til studiens tema. I kapittel 4 *Presentasjon og drøfting av funn* presenteres funnene som kom frem i analysearbeidet. Disse drøftes i lys av teorien fra kapittel 3. Studien avsluttes med Kapittel 5 *Avslutning* der jeg konkluderer studien.

2 Metode

I dette kapittelet vil jeg redegjøre for valg av metode, vitenskapsfilosofisk tilnærming og forskningsdesign. Arbeidsprosessen i utvelgelsen av datamaterialet og analyseprosessen vil også bli beskrevet.

2.1 Kvalitativ forskningsmetode

Kvalitativ forskning og kvantitativ forskning skilles i hovedsak av at man i den førstnevnte i større grad ønsker å få en dypere forståelse for det som forskes på. Fenomenet kan ikke bli tatt ut av konteksten forskningen er i. Det fokuseres på det observerbare og retter oppmerksomheten på nyanser og detaljer (Bruscia, 1995). I kvantitativ forskning ser man på det målbare som kan gi oversikt av resultatet i form av grafer og lignende. Ut ifra disse to skillene, mener jeg at det er relevant for dette forskningsprosjektet å benytte en kvalitativ forskningstradisjon. Studien søker forståelse, dybde og innsikt i et fenomen som ikke kan måles via tall. Denzin og Lincoln (1994, s. 2) skriver at for å forstå temaet eller fenomenet, må man som kvalitativ forsker se på handlinger og hendelser i deres «naturlige» setting. Denne studien tar utgangspunkt i utvalgte musikkterapeutiske improvisasjoner med Paul Nordoff og hans klienter, hvor settingen er naturlig og handlingene utfolder seg spontant. Thornquist (2014) trekker fram begrepet «forståelse» i sammenheng med kvalitativ forskning, og skriver følgende: «En søker altså å bidra til økt forståelse for særtrekk, mønstre og sammenhenger som gjør seg gjeldende på det aktuelle forskningsfelt» (Thornquist, 2014, s. 205). I denne studien ønsker jeg å se på om det finnes noen særtrekk i Nordoff sine improvisasjoner i musikkterapi som viser til musikeren i Nordoff.

Alvesson og Sköldbberg (2008) skriver om framgangsmåten i kvalitativ forskning, som blant annet kan være av induktiv eller deduktiv art. Deduktiv framgangsmåte tar utgangspunkt i allerede eksisterende hypoteser/teorier knyttet til emnet. I en induktiv framgangsmåte går man fra empiri og deretter utvikler man en teori om det som forskes på (Alvesson og Sköldbberg, 2008). Slik jeg har funnet har det ikke blitt forsket på studiens tema før, og dermed er det naturlig å ta utgangspunkt i en induktiv framgangsmåte. Det forskes ut fra observasjoner og oppdagelser gjort gjennom lytting og transkripsjoner, som dermed fører til forståelse og innsikt i tema, som kan bidra til videreutvikling av ny viten. I løpet av arbeidsprosessen og analyseprosessen utvikler jeg teori og grunnlag for eventuell videre forskning på feltet.

2.1.1 Hermeneutikk

Hermeneutisk vitenskapsteori handler om forståelse og fortolkning av tekster (Thornquist, 2014). I denne studien kan opptakene/transkripsjonene bli sett på som tekst. Begrepet *forståelseshorisont* er sentralt og handler om våre egne erfaringer, forventninger og oppfatninger som vi tar med som en del av vår bakgrunn for vår forståelse (Thornquist, 2014). Dette viser til forforståelsen vi møter det som forskes på med. Samtidig knyttes dette opp mot det bevisste og ubevisste "...samt at det (forståelseshorisont) dreier seg om oppfatninger og holdninger vi har, men som vi ikke retter oppmerksomhet mot" (Thornquist, 2014, s. 142). Som forsker tar jeg med min forståelsesbakgrunn inn i forskningen. En slik vitenskapelig tilnærming ble valgt bevisst på bakgrunn av min sterkt knyttede musikkforforståelse.

I analyseprosessen har jeg også fundert på å bruke en fenomenologisk tilnærming for å kunne se de musikalske elementene slik de fremtrer i seg selv (Thornquist, 2014). Det vil si uten at forskerens meninger og tolkninger påvirker det som studeres. Siden det ble forsket på musikeren, ble det vanskelig for meg å legge bort musikeren i meg selv under forskningsperioden. Jeg gikk derfor bort fra tanken om å ta i bruk en fenomenologisk analytisk tilnærming, da denne studien tar utgangspunkt i at jeg som forsker ikke er «tabula rasa» (blanke ark). Gadamer snakker om forut-forståelse. Dette handler om at mennesket ikke kan være forutsetningsløs i møtet med blant annet en tekst (Kvarv, 2014). Gadamer sitt uttrykk *fordom* er også et begrep som knyttes til hermeneutikken. Det handler om at "...noe går foran og forut: for-dom" (Thornquist, 2014, s. 142). Dette uttrykket bruker Gadamer som produktiv fordom. Denne sees i form av ressurs (Kvarv, 2014). Kvarv (2014) skriver videre at man ikke kan se bort fra egne oppfatninger man har på forhånd, men det oppfordres til å stille seg åpen i møte med teksten, eller data som i denne studien er transkribering av lydopptak. I denne studien opplever jeg min bakgrunn som musiker som en produktiv fordom. Det er en ressurs som jeg har med meg i forskningsarbeidet. Likevel skal det prøves å møte teksten eller data på en åpen måte, hvor det ikke legges for mye tolkning fra begynnelsen av. Men heller opparbeide en forståelse som stadig utvikles.

Hermeneutisk spiral (som opprinnelig var en hermeneutisk sirkel) gir en god beskrivelse på hvordan forforståelse kombineres med nytt kunnskap. Forskningen vil alltid være i en prosess hvor gjensidig påvirkning av deler og helhet finner sted. For å forstå helheten må man se på delene, og omvendt. Man vil alltid være i dialog med det som forskes på, et subjekt-subjektforhold, slik at nye forståelser og ny fortolkning kommer fram (Thornquist, 2014). En slik spiral som fokuserer på del og helhet kalles for en «objektiverende hermeneutisk sirkel»

(Alvesson & Sköldberg, 2008). De beskriver også den aletiske spiralen som fokuserer på forforståelse og forståelse. I denne studien opplever jeg at begge spiralene er relevante. For å komme nærmere et svar på problemstillingen må jeg se på delene og helheten i forhold til hverandre. Samtidig vil min forforståelse av det musikalske utvikles og det vil dermed oppstå en ny forståelse av helheten og delene.

I tillegg til forskerrollen har jeg en sterk musikeridentitet, og det vil derfor være naturlig at denne kunnskapen og erfaringen vil være en del av forståelseshorisonten i løpet av forskningsperioden. Ved å se nærmere på Nordoff sitt arbeid vil jeg gå i dialog med studiens datamateriale ved hjelp av egen erfaring, taus musikkteoretisk kunnskap og fortolkning.

2.1.2 Case-forskning

Case kommer fra det latinske ordet «casus» og betyr et individuelt objekt. Case refererer til noe unikt (Smeijsters og Aasgaard, 2005). Case i musikkterapi kan være en klient, en terapeut, en gruppe, et behandlingsforløp eller en behandlingsmetode. Alt dette forekommer i en bestemt naturlig kontekst, i en bestemt tidsperiode og i en konkret setting. En sesjon eller en improvisasjon i musikkterapi kan også være en case, så lenge det er noe spesifikt som skal forskes på (Smeijsters og Aasgaard, 2005, s. 441). I denne studien forskes det spesifikt på Nordoff sin musikeridentitet, der Nordoff i musikkterapeutisk arbeid med sine klienter blir studiens case.

Det finnes to typer case-studier: single-case og multiple-case studie. Yin (2014) skriver at man i en single-case studie tar utgangspunkt i kun én case som man ønsker å fordype seg i. Pricket (2005) skriver følgende om single-case designs: "Single-case designs can focus on the process and outcome in individuals or clinical groups, offering an opportunity to study the case in detail or in depth" (Pricket, 2005, s. 51). I multiple-case studie tar man derimot utgangspunkt i to eller flere case i forskningsarbeidet (Yin, 2014). På bakgrunn av dette vil jeg definere denne studien som en single-case studie.

Yin (1994) skriver at en case kan være utforskende (exploratory), beskrivende (descriptive) eller forklarende (explanatory). Når casen er av utforskende karakter, vil hensikten være å utvikle hypoteser som kan være relevante for videre forskning. Jeg oppfatter hypotesene som resultater og funn. Denne typen case brukes når det ikke finnes teori eller hypoteser om emnet som forskes på fra før av (Yin, 2014, s. 39). Som tidligere beskrevet har det vært lite forsket på denne studiens tema. Resultatene som kommer fram i studien kan derfor bli brukt for videre utforskning av feltet. Forklarende case vil ifølge Yin (2014) være avhengig av

spørreordene «hvordan» og «hvorfor». Dette viser til at man må forske på hendelser over tid. Video- og lydopptakene som ble brukt i studien har blitt tatt opp på ulike tidspunkt slik at man får innsikt i Nordoff sine improvisasjoner i en viss periode. Jeg opplever dermed denne studien som en kombinasjon av utforskende og forklarende karakter.

Case-studier kan ha et holistisk design og en embedded design. I en holistisk design vil forskningen kun holde seg til en enhet som skal analyseres, og heller se dette i en større sammenheng (Yin, 2014). Embedded design tar i bruk flere kilder til datainnsamling og dermed også ulike analysemetoder (Yin, 1994, 2014). Denne studien tar utgangspunkt i både video- og lydopptak, samt transkriberinger av disse både i form av noter og tekst. Det ble foretatt en analyse av selve notebildet og av det auditive. Derfor opplever jeg denne studien som embedded design.

Jeg har i dette delkapittelet forsøkt å skissere hva denne studiens vitenskapsfilosofiske tilnærming og forskningsdesign er. Ut i fra dette konkluderes det med at studien tar utgangspunkt i kvalitativ forskningsmetode med en hermeneutisk tilnærming. Designet går under et embedded - single-case design med en utforskende (exploratory) og forklarende (descriptive) karakter.

2.2 Innsamling av datamaterialet

Tsiris, Pavlicevic og Farrant (2014) skriver om primær- og sekundærdata. Primærdata er ny informasjon som blir samlet inn. Sekundærdata er knyttet til datamaterialet som allerede eksisterer fra før av. Dette datamaterialet har trolig blitt samlet inn tidligere for et annet formål. Likevel må forskeren være systematisk i å trekke fram det som er relevant fra materialet. (Tsiris et al., 2014). Datamaterialet for denne studien er sekundærdata. Dette fordi materialet er hentet fra eksisterende opptak av Paul Nordoff sitt musikkterapeutiske arbeid i møte med sine klienter.

Som tidligere nevnt, gjorde videoopptakene av Paul Nordoff musikkterapeutiske arbeid som ble vist på musikk og helse-studiet, stort inntrykk på meg. Derfor ble det naturlig å starte datainnsamlingen ved å se igjennom DVD-en denne videoen ble tatt fra. DVD-en er fra en serie som NRK har laget om musikkterapi. Serien heter *Musikkterapi* og består av åtte DVD-er. DVD 7 inneholder to filmer om Paul Nordoff og Clive Robbins sitt besøk i Norge i 1972. DVD-en består av «Øyvind kan slå på tromme» (sendt 23.02.1973 på NRK) og «Øyvind holder takten» (sendt 17.01.2006 på NRK). Jeg så gjennom begge filmene og gjorde notater

underveis. Jeg så også gjennom DVD-en som følger med boken *A Journey into Creative Music Therapy* av Robbins (2005).

Slik jeg har funnet i Norge, så har det ikke blitt så mye videodokumentert av Nordoff sitt arbeid som musikkterapeut. Jeg opplevde derfor det ble litt lite med datamaterialet fra kun de tre DVD-ene. Av den grunn bestemte jeg å også ta i bruk lydopptak av Nordoff sitt musikkterapeutiske arbeid. Lydmaterialet jeg har funnet er en del av ekstramaterialet (CD-er) til boken *Creative Music Therapy: A Guide to Fostering Clinical Musicianship* av Paul Nordoff og Clive Robbins (2007). Boken inneholder fire CD-er av Nordoff sine musikkterapisesjoner med sine klienter. I tillegg lyttet jeg gjennom to CD-er som er lagt ved i boken *Paths of Development in Nordoff-Robbins Music Therapy* av Kenneth Aigen (1998).

2.2.1 Mengde data

Under datainnsamlingsprosessen har jeg gått gjennom opptak på til sammen 10 timer, 20 minutter og 14 sekunder. DVD-ene er på til sammen 3 timer, 03 minutter og 15 sekunder. Av lydopptak har jeg hørt gjennom 240 lydopptak fordelt på seks CD-er. Disse utgjør til sammen 7 timer, 16 minutter og 59 sekunder. De fire utvalgte opptakene for analyse er på til sammen ca. 10 minutter. Notetranskripsjonene er på til sammen 27 sider (vedlegg 1-4). De tekstlige transkripsjonene av de to videopptakene er på til sammen ca. fire sider. Teksten er satt opp i tabell og presentert i form av matrise.

2.3 Analyseprosessen

I dette delkapittelet vil det redegjøres for hvilke teorier jeg har støttet meg til i analysearbeidet. I tillegg til generell case-analyse, har studien tatt utgangspunkt i verkanalyse.

2.3.1 Bruscia sin analysemodell av case

Jeg tar utgangspunkt i Bruscia (2005) sin analysemodell av case i kvalitativ forskning. Modellen består av seks steg: *oversikt over helheten*⁴ (Get a Sense of the Whole), *case-notater* (Make Case Notes), *redigering av materialet* (Cull the Raw Data), *segmentering* (Segment), *format* (Format) og *samarbeid* (Collaborate) (Bruscia, 2005). Videre blir disse stegene beskrevet slik Bruscia har redegjort for dem.

I *oversikt over helheten* skal forskeren få en helhetlig oversikt av datamaterialet som har blitt valgt ut i forbindelse med caset (Bruscia, 2005). Bruscia forklarer at dette kan være i form av å gå gjennom transkripsjoner, se og lytte gjennom opptak som har blitt brukt. Det er i dette

⁴ Egne oversettelser av Bruscias engelske uttrykk.

steget at forskeren skal få oversikt over hva meningen er med hver data. Steg to omhandler *case-notater*. Her noteres det ned inntrykk og hva som er fremtredende for dataen. Forskeren kan allerede i dette steget få ideer rundt tema (Bruscia, 2005). I *Redigering av materialet* skal forskeren ifølge Bruscia (2005, s. 182) kutte ut deler av data som er enten overflødig eller irrelevant for det videre arbeidet med studien. I steget som omhandler *segmentering* skriver Bruscia (2005) om å dele opp datamaterialet inn i meningsfulle og relevante deler. I denne studien, og her relatert til musikkanalyse, kan dette være knyttet til det harmoniske, rytmiske, fraser, seksjoner etc. (Bruscia, 2005). I steget *format* skal forskeren beskrive hovedmomentene i delene fra segmenteringen. Disse fremstilles deretter som korte synapser og skal være så nær rådataen som mulig (Bruscia, 2005). Til slutt snakker Bruscia (2005) om *samarbeid*. Dette steget oppleves ikke relevant i denne studien, og jeg velger derfor å se bort fra dette steget. I tillegg, har jeg gjort et steg i forkant av de overnevnte stegene. Dette presenterer jeg som *lytting og transkribering*, der fasen hvor jeg lytter og transkriberer det utvalgte datamaterialet blir beskrevet.

2.3.2 Musikkanalyse

I følge Universitetet i Oslo er musikkanalyse "...å studere hvordan musikk er bygget opp og hvorfor den virker og låter som den gjør" (Universitetet i Oslo, 2017). Videre skriver Universitetet i Oslo at analyseobjektet kan være blant annet noter og at man i forskningen ser på ulike musikalske elementer og forklarer disse i helheten (Universitetet i Oslo), 2017). Dette har jeg valgt å støtte meg til i denne studiens musikkanalyse.

For å analysere notetranskriberingene som ble gjort, har det blitt tatt utgangspunkt i tradisjonell musikkanalyse, en kompetanse jeg har fra tidligere musikkutdanning. En slik musikkanalyse innbefatter blant annet områdene harmonisk analyse (gjennom noter) og formanalyse (gjennom lytting og noter). Ut ifra funnene fra disse analyseområdene har det kommet fram ulike sammenhenger mellom improvisasjonenes elementer og musikk innenfor klassisk-, folk- og jazztradisjon.

I den harmoniske analysen bruker man funksjonssymboler. Det vil si harmoniene i den relevante tonearten beskrevet i form av symboler, slik som: Tonika (T), Subdominant (S), Dominant (D), Subdominantens subdominant (SS) etc. Jeg har tatt utgangspunkt i denne typen harmonisk analyse. I stedet for funksjonssymboler har det blitt valgt å notere dette i form av besifringstegn (akkorder). Dette for å gjøre det mer lesbart for flere lesere. Bekkevold (2007) skriver at funksjonenes symboler (her: besifringstegn), skal noteres under notebildets akkorder. En slik notasjon har blitt brukt i noteeksemplene presentert under presentasjon og

drøfting av mine funn. I denne studien har jeg i tillegg notert ned i forkant av transkriberingene hvordan formen på improvisasjonene oppfattes. Dette ble sjekket opp med transkriberingene i etterkant for å enten bekrefte eller avkrefte dette. Et eksempel på dette er en A-B-A form, der del A gjentar seg etter del B. Det har blitt forsøkt å finne formen på de fire transkriberingene.

2.4 Utvalg av data for analyse

Før presentasjonen av analysen steg for steg, vil det først redegjøres for utvelgelsesprosessen før jeg presenterer de utvalgte opptakene. Presentasjonen av opptakene inneholder en beskrivelse av klientene, kontekst og hvor improvisasjonene er hentet fra. I tillegg gir jeg en kort beskrivelse av opptakene.

2.4.1 Utvelgelsesprosessen

I utvelgelsesarbeidet har jeg prøvd å gå materialet i møte med et åpent sinn og sett på hvilke opptak som gjør inntrykk i forhold til problemstillingen. Under utvelgelsen av datamaterialet noterte jeg meg interessante steder der jeg opplevde at Nordoff og klientene får kontakt, og der jeg opplevde musikken hadde et interessant uttrykk.

Etter første utvelgelsesrunde hadde jeg 78 opptak som jeg fant interessante for studien. Jeg valgte deretter å legge bort materialet en kort stund, slik at disse inntrykkene kunne modnes. Da jeg gikk tilbake til videre utvelgelse, klarte jeg å velge fire klipp som var særlig interessante. Dette er også de fire opptakene som skilte seg ut fra starten, to videoklipp ("Karin" og "Jan") og to lydopptak ("Audrey" og "Loren"). Disse opptakene ble valgt ut, fordi deres musikalske uttrykk, samspill og forming av improvisasjonene fanget min interesse. Jeg ønsket derfor å fordype meg i disse.

Siden opptakene ikke finnes på noter bestemte jeg meg for å transkribere dem. Jeg ønsket å ha materialet tilgjengelig på noter, dette fordi jeg ser det som relevant for analysen, og fordi dette fanget interessen min. Ved å ha materialet nedskrevet på noter kunne jeg lettere studere de musikalske nyansene og hva som skjer hos klientens uttrykk i forhold til terapeutens musikalske uttrykk og hvordan improvisasjonene formes. I tillegg så jeg det som hensiktsmessig å transkribere de to videoopptakene i form av tekst. Dette for å kunne utfylle notetranskripsjonene. Nordoff og klientens sine bevegelser i spillet i videoopptakene bidro til å bekrefte eller avkrefte for eksempel rytmiske elementer, der det var vanskelig å lytte seg fram til.

2.4.2 Videopptak av Karin og Jan

Videopptakene som presenteres i det følgende kommer fra opptaket «Øyvind kan slå på tromme» fra DVD-en «Musikkterapi – 7» (NRK). Disse opptakene ble som tidligere nevnt sendt 23.02.1973. Begge improvisasjonene fra opptaket fant sted ved Holmenkollen dagligshjem og skole for psykisk utviklingshemmede. Jeg har ikke funnet informasjon om klientene fra videopptakene, jeg prøver likevel å skildre elevene slik jeg opplever de.

Videoutdraget av Karin er fra 10.20 til 11.16. Dette er lite utdrag fra en lengre improvisasjon.

Karin oppleves som en nysgjerrig og konsentrert jente med psykisk utviklingshemming. I løpet av improvisasjonen gir hun uttrykk for å ha en relativt god motorikk i høyre hånd (som er hånden hun spiller med).

Transkripsjonen inneholder Karin på skarptromme og Nordoff på piano og vokal.

Videosnutten oppleves som en A-B-form. For notetranskripsjon av dette opptaket, se vedlegg 1.

Videoutdraget av Jan er fra minuttene 29.29-30.20. Utdraget er fra en allerede pågående improvisasjon.

For meg synes det som om Jan er en utadvendt gutt med psykisk funksjonshemming. I begynnelsen ser jeg at Jan har litt problemer med å kontrollere bevegelsene sine. Senere får han likevel relativt tydelige og presise anslag. Det hender at han ikke treffer helt på trommen, men heller på siden av trommen eller på trommestikkene. På grunn av dette forstår jeg at Jan har noe motoriske utfordringer i hendene.

Transkripsjonene inneholder Jan på skarptromme og Nordoff på vokal og piano. Dette videosnittet oppleves også som en A-B-form. For notetranskripsjon av dette opptaket, se vedlegg 2.

2.4.3 Lydopptakene Loren og Audrey

Lydopptaket av Loren er tatt fra CD 2 (spor 32) fra boken *Creative Music Therapy: A Guide to Fostering Clinical Musicianship* av Nordoff og Robbins (2007). Informasjonen om Loren er hentet fra samme bok.

Loren er den eldste av to søsken. Da hans bror ble eldre og overgikk Lorens forståelse og oppnåelser førte dette til usikkerhet og anspenhet hos storebroren. Utviklingen til Loren endret seg og ble ofte beskrevet som engstelig og tilbaketrukket. Da han gikk i vanlig skole hadde han problemer med å sosialisere seg med medelevene. Åtte år gammel ble Loren

diagnostisert som kognitivt svekket og med emosjonelle vansker. Han hadde svak motorikk på høyre bein, som tydet på en fokal cerebral lesjon. Det blir forklart at Loren satte veldig høye krav til seg selv, og ikke klarte å nå disse. En psykiater hevdet at Loren var nevrotisk og emosjonelt forstyrret av frustrasjon som har vært til stedet i hans liv over lengre tid (Nordoff og Robbins, 2007).

Loren begynte i musikkterapi da han var 11^{1/2} år gammel. Personalet på Loren sin avdeling, anbefalte at han skulle delta i et pilotprosjekt i musikkterapi som ble startet opp. Både fordi de anså han som svært musikalsk og fordi de tenkte at dette kunne hjelpe ham. Han fikk dermed ukentlige sesjoner ut skoleåret (Nordoff og Robbins, 2007).

Dette opptaket inneholder Loren på cymbal og skarptromme og Nordoff på pianoet. Jeg forstår improvisasjonens form som en A-B-A1-C-D-form. For notetranskripsjon av dette opptaket, se vedlegg 3.

Det første lydopptaket som ble valgt ut for denne studien heter «Audrey». Dette lydopptaket er tatt fra CD 1 (spor 12) som hører til boken *Paths of Development in Nordoff-Robbins Music Therapy* av Aigen (1998). Informasjonen om Audrey er hentet fra samme bok.

Audrey har talevansker, samt raserianfall og annen utagerende oppførsel. På grunn av dette ble hun flyttet fra en avdeling som tilbydde et utdanningsprogram til en annen som ga lite utfordringer til elevene. Det blir beskrevet at barnet hadde lite frihet. Her fikk også Audrey beroligende medisiner.

Audrey var syv år gammel da hun begynte med musikkterapi. Da hun møtte Paul Nordoff og Clive Robbins holdt de et syv ukers kurs for grupper før barna fikk individuelle timer. Det kom fort fram at hun var et svært musikalsk barn som kunne forholde seg til tempo forandringer, synkoper, akselerere og ritardere, dynamikk etc. (Aigen, 1998). Aigen skriver:

Because of her musical gifts, it was felt that it was important to lead Audrey «through free and creative musical activities, to an awareness of the forms and structures that make music meaningful. The discipline necessary to achieve this would also be healing for her. » Although she would not accept behavioral discipline, Audrey would accept artistic discipline, made possible by her «innate recognition of musical quality» (Aigen, 1998, s. 31).

I følge Aigen (1998, s. 52) er improvisasjonene tatt opp ved institusjonen for logopedi i Wichita. Her skulle Nordoff og Robbins holde et foredrag om det musikkterapeutiske arbeidet de har gjort ved institusjonen. For å vise dette hadde de invitert tre elever for en demonstrasjon av arbeidet. Audrey var en av disse. Dette var også Nordoff og Robbins siste dag på institusjonen. Samme morgenen møtte Audrey Nordoff og Robbins med uttrykket «My stomach hurts». Dette uttrykket ble knyttet opp mot musikkterapeuten og spesialpedagogens avskjed neste dag. Mens de to andre elevene rigget til instrumenter, stod Audrey på pianoet og sang (Aigen, 1998).

Notetranskripsjonen består av Audrey på vokal og Nordoff på vokal og piano. For notetranskripsjon av dette opptaket, se vedlegg 4. På lydopptaket kan man også høre lyder fra slagverkinstrumenter, disse har jeg valgt å ikke transkribere fordi jeg så på improvisasjonen som i hovedsak en vokal-piano-improvisasjon. Det er to andre elever i rommet som rigger til instrumenter som skal bli brukt under foredraget. Derfor opplevde jeg slagverklydene i lydopptaket som en del av dette, og dermed ikke relevant for selve transkripsjonen. Selve improvisasjonen er noe lengre enn dette lydopptaket. På opptaket kan man høre at en del faser ut, mens en ny del (fra samme improvisasjon) kommer inn. Dette opptaket minner meg sterkt om operaens arieform, og forklares nærmere i kapittel 4, presentasjon og drøfting av funn. I etterkant av analysen så jeg at Aigen (1998) også beskriver denne improvisasjonen som en arie.

2.5 Analysen steg for steg

2.5.1 Lytting og transkribering

Aller først lyttet jeg flere ganger til de fire utvalgte lyd- og videoopptakene. Dette ble gjort for å bli kjent med hvert enkelt opptak og dets karakter og form. Karakterene og formene ble notert ned på et ark. Deretter startet jeg med transkriberingen av improvisasjonene.

Transkriberingen ble gjort gjennom mange timers lytting av og spilling med opptakene. Disse ble i første omgang nedskrevet for hånd. Først fokuserte jeg på melodi- og basstemmen, og noterte disse. Når dette var på plass, ble resten av akkordene og tilleggstonene transkribert inn. Jeg valgte å legge bort materialet noen uker før jeg tok det opp igjen for å redigere eventuelle feil og for å oppdage nye musikalske elementer. Til slutt ble transkriberingene ført inn på noteprogrammet *Sibelius*. I tillegg til notetranskriberingene, har jeg transkribert i tekst hva som skjer i videoopptakene. Denne transkriberingen ble delt inn i kategoriene «tid», der minuttene ble nedskrevet, «observasjoner», hva som skjedde i de oppgitte minuttene og

«tolkninger», mine tolkninger av det som skjer. Tolkningene ble fylt ut senere i analyseprosessen.

2.5.2 Oversikt over helheten

Etter transkriberingene lyttet jeg gjennom opptakene på nytt mens jeg fulgte transkripsjonene. I dette steget spilte jeg igjennom transkriberingene både med og uten opptakene i bakgrunnen. I tillegg ble det gjort en harmonisk analyse av transkriberingene. Dette ga meg en helhetlig oversikt over transkripsjonene og det som skjer i musikken. Her begynte det å komme frem spennende harmoniske og rytmiske opplysninger. Jeg oppdaget harmoniske elementer fra blant annet jazz, det vil si fylldige akkorder. Det rytmiske opplevde jeg som et element som i stor grad påvirket improvisasjonens driv. Teksttranskriberingene ble også sett igjennom parallelt med observasjon av videoopptakene. Her stoppet jeg opp etter hver minuttinndeling som ble gjort i transkripsjonsfasen, og noterte inn egne tolkninger. Dette ble en begynnende oppdagelse av funn som leder til case-notater.

2.5.3 Case-notater

Etter å ha fått oversikt over helheten, begynte jeg å notere ned interessante oppdagelser som kom frem i fase to. Notatene inneholder også aktuelle temaer og elementer som er fremtredende for de enkelte improvisasjonene. Et eksempel på momenter som kom fram i dette steget, er improvisasjonen med Audrey. Her kom blant annet resitativ-elementer frem, og for meg indikerte dette på en slags arieform. Slike oppdagelser førte til at improvisasjonens form kom tydelig frem i improvisasjonen. Case-notatene førte til oversikt over viktige deler i transkripsjonene, samt hva som kan elimineres. Dermed gikk veien videre å redigere materialet.

2.5.4 Redigering av materialet

Her har jeg delvis valgt å gå bort fra den tekstlige transkripsjonen i analyseprosessen av selve musikken. Dette fordi notebildene forteller mer om musikken og utøvelsen av improvisasjonen, som belyser musikeren i relasjon til problemstillingen. I analysen har jeg tatt utgangspunkt i opptakene heller enn tekst transkriberingene. Dette for å få så realistisk opplevelse av improvisasjonene i analysefasen som mulig. Samtidig var de tekstlige transkripsjonene nyttige i notetranskriberingsfasen fordi de ga en visuell oversikt over klientens utøvelse og uttrykk. Dette bekreftet eller avkreftet det jeg hørte under notetranskriberingen. Klientenes uttrykk har jeg også transkribert i den tekstlige transkripsjonen. I drøftingen refererer jeg likevel til klientens uttrykk fra videoopptaket heller enn den tekstlige transkripsjonen. Videre skulle de fire notetranskriberingene segmenteres.

2.5.5 Segmentering

I denne fasen segmenterte jeg hver case for å finne hva som kjennetegner disse. Dette gjorde jeg ved å notere inn i notebildet der det karakteristiske for caset kommer fram.

Karakteristikkene omhandlet i hovedsak musikalske elementer som blant annet melodikk, rytmikk og repetisjon. Det ble sett på som hensiktsmessig å gå videre til Bruscia sitt punkt *format*. Dette for å lage et bedre oversiktsbilde for meg selv av hver enkelte improvisasjon.

2.5.6 Format

Jeg valgte å gi en kort beskrivelse av det som beskriver hver improvisasjon best generelt, og ikke spesifikt om de ulike delene. Ved å gjøre dette ble hver improvisasjon oppsummert, og det ble gitt overblikk over det viktigste som skjer musikalsk. Et element som kom tydelig fram var Nordoff sine ulike roller i improvisasjonene og hvordan han bruker disse.

Oppsummeringene ble presentert i form av synapser. Jeg gjorde dette valget fordi jeg ønsket å gå i dybden på hver av improvisasjonene før disse ble sett i forhold til hverandre.

2.6 Koding av datamaterialet

Koding av datamaterialet handler om måten man organiserer dataen og forskerens egne refleksjoner på. Her trekker forskeren sammen mye materialet. Dette gjøres ved å utarbeide «etiketter» som beskriver de ulike delene i studiens analyse (Miles og Huberman, 1994).

Gjennom denne typen organisering av hovedmomentene i analysen vil man kunne trekke fram relevante emner for å besvare problemstillingen (Miles og Huberman, 1994).

I denne studien har det blitt valgt å ta utgangspunkt i synapsene og notatene i partituret fra hver improvisasjon og se på disse i forhold til hverandre for å finne fellestrekk. Jeg skrev ned det som gjentok seg eller var felles for alle casene. Tsiris, Pavlicevic og Farrant (2014) skriver at koding blir etterfulgt av kategorisering. Videre hevder de "By categorising the codes, similar or related codes are grouped so that distinctions can be made between coding and the eventual identification of themes in the data" (Tsiris et al., 2014, s. 120). I denne studien har det blitt valgt å lage et tankekart med funnene i kodingsprosessen. Det vil si med begrep og beskrivelser som passet til alle transkriberingene. Videre fokuserte jeg på å organisere informasjonen fra tankekartet til emner som passet sammen. Her kom det fram momenter rundt det musikalske aspektet, form og utøvelsen av improvisasjonene. Dette førte fram til studiens hovedkategorier: *improvisasjonenes struktur, inspirasjon fra ulike stilarter, improvisasjonenes form og terapeutens rolle i samspillet*.

Bruscia (2005) skriver at det er to hovedmåter å presentere funn på: i form av en grafisk representasjon og som matrise. Sist nevnte er en tabell som viser forholdet mellom variablene. I denne studien ser jeg det hensiktsmessig å presentere funnene i form av matrise. I tabellen under er de tre hovedkategoriene presentert samt deres underkategorier i disse.

Hoved-kategorier	Improvisasjonenes struktur	Inspirasjon fra ulike stilarter	Improvisasjonenes form	Terapeutens rolle i samspillet
Under-kategorier	-Rytmiske elementer og metrum -Melodiske elementer	-Bruk av harmonier	-Repeterende elementer -Tekst og resitativ	-Empatisk rolle -Utfordrerrolle -Musikerrolle

Disse funnene vil bli redegjort og drøftet i kapittel 4.

2.7 Vurdering av studien

2.7.1 Validitet og reliabilitet

Når man utfører forskning må man ta hensyn til forskningens validitet og reliabilitet. Validitet handler om hvorvidt resultatene som kommer fram i studien er gyldige. Reliabilitet handler om hvorvidt studien kan etterprøves og få samme resultat (Yin, 2014). Yin (2014) forklarer reliabilitet som "...if a later researcher follows the same procedures as described by an earlier researcher and conducts the same case study over again, the later investigator should arrive at the same findings and conclusions" (Yin, 2014, s. 48).

Denne studien er sterkt preget av den hermeneutiske forforståelsen forskeren har, her forskerens musikerbakgrunn. Det vil derfor være vanskelig for en annen forsker å komme til nøyaktig samme resultat som i denne studien. Kunnskap om musikkens stilart vil være avgjørende, og ikke minst gehøret i forbindelse med transkripsjonsfasen. Yin (2014) skriver også om analytisk generalisering. Dette handler om at funnene i en casestudie kan utvides og brukes i andre lignende studier. Denne studien kan vise til hvordan man kan gå fram i musikkanalyse av improvisasjoner i musikkterapi, uavhengig av sjanger. Fordi musikk består av blant annet musikkelementene melodikk, rytmikk og harmonikk, mener jeg at det er stor sannsynlighet for at en annen forsker kommer til de samme kategoriene, uansett sjanger. Jeg vil derfor kunne påstå at denne studien kan bidra til analytisk generalisering.

2.7.2 Transkripsjonene

Det er viktig å understreke at transkripsjonene muligens kan mangle toner eller ha for mange toner i akkordene. Mulig at andre kan høre noen akkorder annerledes enn det som har blitt notert. Transkripsjonene som blir presentert i denne studien er et resultat av mitt lytterarbeid. Det har også blitt nedskrevet artikulasjon og dynamikk der det kommer tydelig fram for meg. I forhold til dette er det viktig å trekke fram lyd kvaliteten som ikke er av det beste, slik at det til tider var problematisk å høre nøyaktig hva som skjer i pianostemmen. Plassering av mikrofoner og opptaksutstyr kan også være med på å påvirke tydeligheten i selve opptaket. På grunn av lyd kvaliteten har det blitt valgt å ikke skrive inn pedalbruken til Paul Nordoff. Transkripsjonene fremstilles i form av partitur, der man ser alle stemmene parallelt. Dette for å danne så eksakt oversikt som mulig over hva som skjer i musikken hos musikkterapeuten og klienten samtidig.

Transkripsjonene har blitt notert inn i noteprogrammet *Sibelius*. Dette førte til vanskeligheter i å notere helt eksakte rytmer til klientene. Jeg har derfor valgt å notere inn de rytmene jeg opplever at klientene er nærmest til.

2.7.3 Mine roller i analyseprosessen

Gjennom hele analyseprosessen har jeg reflektert over hvilke roller jeg tar på meg i hvert steg av analyse. Jeg har tenkt over hvem som ser sammenhengen mellom musikken og studiens problemstilling. Er det musikeren i meg, musikkterapeuten eller forskeren? I løpet av forskningsprosessen har jeg vekslet mellom å se på transkriberingene fra et musikerperspektiv, musikkterapeutisk perspektiv og et forskerperspektiv. Det er dermed viktig å reflektere rundt disse tre rollene i denne forskningsprosessen.

Det har vært utfordrende å holde tilbake musikeren, for å gi forskerrollen større plass. På grunn av den hermeneutiske tilnærmingen ble det derfor bestemt tidlig i arbeidet at jeg vil bevisst ha med egne hypoteser og fortolkninger fra et musikerperspektiv inn i forskningen. Det er tross alt musikeren i meg som ble interessert i studiens tema. Musikeren i forskerrollen gjorde det mulig å komme fram til funn som kan relateres til problemstillingen. Samtidig ble lytte- og transkriberingsfasen sterkt preget av musikeren. Jeg måtte hente frem mine kunnskaper og erfaringer for å kunne transkribere et så eksakt notebilde som mulig. Samtidig forsøkte musikeren i meg å forstå transkriberingene ut ifra musikerbakgrunnen.

Musikkterapeuten i meg bidro til å forstå det som skjer i musikken mellom klienten og Nordoff. Med andre ord forstå improvisasjonene fra det kliniske og relasjonelle aspektet.

Denne rollen har økt forståelsen min rundt klientenes begrensninger og ressurser, og hvordan dette kan påvirke samspillet og utviklingen av musikken i improvisasjonene. Som musikkterapeut kan jeg ut ifra denne informasjonen forstå bedre hvorfor Nordoff gjør det han gjør i utformingen av musikken.

Forskeren i meg startet forskningsprosessen. Forskerrollen ble brukt for å systematisere forskningen og støtte denne til teori. For å finne fram til analysemodellen som er aktuell for det transkriberte arbeidet og fremstilling av funnene, måtte jeg tilegne meg kunnskap om ulike analysemodeller. Bestemmelsene for hva som var relevant ble gjort fra et teoretisk ståsted og hvordan jeg valgte å fremstille studien ble bestemt ut ifra et forskerperspektiv. Forskeren ønsket også å forstå studiens funn i lys av teorien.

Fordi disse rollene ble brukt parallelt i drøftingen, har de også kunnet påvirke hverandre. Som for eksempel å finne sammenhengen mellom en interessant relasjonell oppdagelse gjort av musikkterapeuten, og hvordan denne kan beskrives ved hjelp av musikk sett fra et musikerperspektiv. Dette ble deretter drøftet av forskeren.

2.7.4 Metodevurdering

Hensikten med studien er å forstå bruken av musikeren i musikkterapeutrollen på bakgrunn av transkribert notemateriale. Det kan stilles spørsmål ved om det holder å kun bruke notetranskripsjoner og egne notater for å kunne svare på problemstillingen. Jeg vurderte tidlig i prosessen muligheten for å ta kontakt med musikkterapeuter som har studert med Paul Nordoff og foreta et intervju med disse. Det valgte jeg å gå bort fra, fordi jeg opplevde notematerialet som tilstrekkelig informasjon. Samtidig ble det vurdert at intervju i tillegg til et såpass stort notetranskripsjonsarbeid ville bli for stort for denne studien. Det ble heller valgt å bruke mer tid på selve notetranskripsjonene og bli kjent med disse.

Jeg har i dette kapittelet beskrevet fremgangsmåten i oppbygningen av forskningsprosjektet og av analyseprosessen. Vurdering av studien har også blitt belyst, samt forskerens roller i forskningsprosessen. Videre presenteres teori som blir brukt i drøfting av forskningsprosjektets funn.

3. Teori

I dette kapittelet trekker jeg frem teori som jeg ser på som relevant for studiens tema, og som bidrar til å belyse funnene i kapittel 4. Teorikapittelet deles inn i fire hoveddeler:

Improvisasjon, interaksjonsteori, musikkterapeutiske modeller og identitet. I improvisasjon redegjør jeg først for begrepet «improvisasjon». Deretter knyttes dette til musikkterapeutisk improvisasjon. Det blir sett på det jeg oppfatter som viktige faktorer for studien innenfor musikkterapeutisk improvisasjon, og jeg trekker frem relevante musikkterapeutiske improvisasjonsteknikker. Interaksjonsteori belyser ulike teorier innenfor relasjon og kommunikasjon. I musikkterapeutiske modeller gir jeg først en beskrivelse av Nordoff-Robbins musikkterapeutiske modell. Her trekkes det inn flere teorier knyttet til musikk-sentrert tilnærming i musikkterapi. Kapittelet avsluttes med identitet, hvor identitet belyses og knyttes til Nordoff som musiker og terapeut.

3.1 Improvisasjon

Å improvisere kommer fra det latinske ordet «improvisus» og betyr uforutsett eller uventet (Caprona, 2015, s. 662). I musikk vil det si at man ikke spiller allerede komponerte stykker, men lager dem der og da. Improvisasjon er mest kjent for å bli brukt i jazzmusikken, og er ofte forbundet med en måte å spille på innenfor nyere musikk. Det er likevel viktig å påpeke at improvisasjon har vært til stede i musikken i alle epokene, som blant annet barokken og wienerklassisismen. Improvisasjon får også sin plass i musikkterapi som en klinisk framgangsmåte.

3.3.1 Klinisk improvisasjon

Improvisasjon innenfor musikkterapi blir ofte kalt «klinisk improvisasjon». Klinisk improvisasjon er en av de musikkterapeutiske aktivitetene som musikkterapeuter kan bruke i møte med sine klienter. Bruscia beskriver improvisasjon i musikkterapi på følgende måte: "It is inventive, spontaneous, extemporaneous, resourceful, and it involves creating and playing simultaneously" (Bruscia, 1987, s. 5). Fremgangsmåtene i den kliniske improvisasjonen vil variere noe, ut fra hvilke musikkterapeutiske modeller som brukes. Hver av modellene har derfor også ulike retninger med improvisasjonene. Noen av retningene kan være å jobbe med klientenes væremåte, slik som for eksempel opprettholde eller utvikle denne. Utfallet kan komme i form av for eksempel en følelse eller oppførsel (Bruscia, 1987). Til tross for de ulike modellene vil de terapeutiske målsettingene til klientene være individuelle. Disse kan være blant annet knyttet til selvinnsikt, personlighets utvikling og å arbeide med det emosjonelle

aspektet av seg selv, problemer og symptomer (Bruscia, 1987). Jeg ønsker også å trekke inn utvikling av motoriske ferdigheter som en del av målsettingene.

Den kliniske improvisasjonen kan enten være «programmatisk» (refererende) eller «ikke-refererende». Programmatisk improvisasjonen vil alltid referere til noe. Som for eksempel en emosjon, noe som blir sagt, en hendelse etc. Den «ikke-refererende» improvisasjonen blir til ved å forholde seg til ulike musikalske overveielser, og refererer ikke til noe (Bruscia, 1987).

Det er flere måter å engasjere klienter på i improvisasjonen, som for eksempel å legge til rette for at klienten føler seg trygg, og motivere. Terapeuten kan også tilrettelegge for klientens interaksjon med andre, bidra til selvinnsikt og oppmerksomhet, støtte klienten når det eksperimenteres og dannes forandringer og gi opplevelsen av konklusjon (Bruscia, 1987, s. 16-17). Bruscia skriver videre at improvisasjon bidrar til å stimulere ved å ta i bruk musikkens elementer som: rytmiske og melodiske tema, metrum, tempi, musikalsk uttrykk og lyd kvalitet. Relasjonen mellom partene som improviserer sammen stimulerer interaksjonen mellom hverandre (Bruscia, 1987).

Det er viktig å reflektere over hvilken rolle musikken har i terapiforløpet. Bruscia skiller mellom «music as therapy» og «music in therapy» (Bruscia, 1987). I «music as therapy» er musikken stimuluskilden til klientenes forandring. Blant annet så kan klientenes "...kropp, persepsjoner, emosjoner, tanker eller oppførsel" (egen oversettelse av Bruscia, 1987, s. 9) påvirkes av musikken. Her får terapeuten en veiledende rolle, der terapeuten hjelper klienten inn i den terapeutiske prosessen med musikken. Terapeuten vil dermed få en mer aktiv rolle i improvisasjonene (Bruscia, 1987). I «music in therapy» vil musikken være supplerende i et terapeutisk forløp. Dette kan være i samarbeid med andre former for terapi, eller der den mellom menneskelige relasjonen er det som er terapi. Musikken vil her bli brukt som en veileder til å danne terapeutisk kontakt med andre personer. Det vil si at musikkterapeutens rolle vil variere (Bruscia, 1987).

I det følgende vil det sees på ulike teknikker brukt i klinisk improvisasjon.

3.3.2 Teknikker i klinisk improvisasjon

Bruscia har laget en oversikt over 64 teknikker som brukes innenfor klinisk improvisasjon. Jeg ønsker å trekke frem de som er relevante for denne studiens funn, og gir en beskrivelse av disse.

Empatiske teknikker handler om matching og speiling på et nonverbalt plan. Disse består av seks teknikker (Bruscia, 1987). I det følgende vil jeg forklare disse nærmere. *Imitating* er når terapeuten imiterer klienten etter klientens uttrykk. Dette uttrykket kan være knyttet til de musikalske elementene, tekst, lyd etc. Imitasjon bidrar til å gjøre klienten oppmerksom på seg selv og sine handlinger. *Synchronizing* kan minne om imitasjon, men skiller fra at terapeuten imiterer det klienten gjør samtidig med klienten. Terapeuten kan enten synkronisere «unimodalt», det vil si å benytte seg av samme modalitet som klienten, eller «kryssmodal», der synkroniseringen kommer fram i en annen modalitet. I musikalsk improvisasjon kan dette komme fram i forbindelse med synkronisering av noen få musikalske elementer, eller med flere samtidig. I *incorporating* tar terapeuten et motiv som klienten presenterer, og bruker denne i sin egen improvisasjon (Bruscia, 1987). Dette oppfatter jeg som at terapeuten dermed får mulighet til å videreutvikle klientens idé i sin egen improvisasjon. Ved inkorporering aksepterer terapeuten klientens musikk. Når terapeuten bruker *pacing*, fokuseres det på klientens energi, der terapeuten matcher klientens energinivå. Også dette kan komme til uttrykk gjennom unimodalitet og kryssmodalitet. Pacing brukes blant annet for å øke selvbevissthet og forberede klienten til et annet energinivå. *Reflecting* brukes for å uttrykke klientens emosjonelle tilstand. Dette bekrefter og uttrykker forståelse for klientens uttrykk. I *exaggerating* trekkes det frem noe som er unikt i klientens uttrykk. Ved å overdrive dette kan det bidra til selvbevissthet og legge grunnlaget for musikalsk utforskning hos klienten (Bruscia, 1987).

Strukturerende teknikker består av tre teknikker. Jeg velger å trekke frem to av disse. *Rytmask grounding* er en måte å organisere klientenes musikk på. Ved rytmisk grounding tar terapeuten i bruk en rytmisk ramme som gjerne gjentar seg som et ostinat. Dette fører til stabilitet i musikken, og trygghet for klienten. I *Shaping* får terapeuten en veiledende rolle, der han hjelper klienten til å organisere sine musikalske ideer i form av lengde og form. Ved hjelp av shaping bidrar terapeuten til å gi klientens musikalske innspill mening (Bruscia, 1987).

Elicitation teknikkene inneholder seks teknikker. Fra disse trekkes det fram én. *Making space* handler om å gi klienten plass innenfor improvisasjonens struktur for sine ideer. Musikalsk kan terapeuten gi plass ved hjelp av for eksempel pauser, bruk av lange toner eller improvisere en musikalsk bakgrunn som inviterer klienten til musisering (Bruscia, 1987).

Redirection teknikk består av seks teknikker, og jeg har valgt ut to av disse. I improvisasjon med klientene kan terapeuten forsøke å skille mellom begge partene i improvisasjonen, ved

hjelp av teknikken *differentiating*. I musikalsk improvisasjon kan dette forekomme ved å bruke melodiske elementer som skiller seg fra klientens. Hensikten er å skille mellom begge parter muskalske identitet. Gjennom denne teknikken kan terapeuten gi klienten og seg selv to uavhengige roller i en relasjon. Det vil si at klienten ikke følger terapeutens forandringer i musikken. *Intensifying* handler om improvisasjonens intensitet. Terapeuten intensiverer musikken ved hjelp av dynamikk, tempo og de musikalske elementene. Dette kan virke oppmerksomhetsfangende og engasjerende for klienten. Forandringer i de musikalske elementene hjelper ikke nødvendigvis teknikken. De kan likevel bidra til øking av intensitet (Bruscia, 1987).

Procedural teknikkene har tolv teknikker, her velges det ut en: I *pausing* får terapeuten klienten til å stoppe opp i improvisasjonen inntil det kommer et tegn til å kunne fortsette. Teknikken bidrar til å blant annet utvikle selvbevissthet (Bruscia, 1987).

Til slutt ønsker jeg å trekke frem én av de elleve emotional exploration teknikkene. I teknikken *holding* tar improvisasjonen ofte utgangspunkt i en tittel eller følelse. Terapeuten bruker holding for å akkompagnere klientens følelser, samtidig som den danner en musikalsk struktur. Det er klienten som leder an, mens terapeuten kommer i bakgrunnen som akkompagnatør (Bruscia, 1987).

3.2 Interaksjonsteori

I dette delkapittelet trekker jeg frem interaksjonsteori som jeg synes er viktig i forhold til studiens fire kliniske improvisasjoner. Jeg tar for meg emnene *vitalitet*, *inntoning*, *møtet* og *intersubjektivitet*.

3.2.1 Vitalitet og inntoning

I følge Store norske leksikon betyr *vitalitet* "livsglede, livskraft, levedyktighet" (Nordbø, 2009). Stern (2010) forklarer vitalitet som en helhet dannet av individuelle opplevelser av de fem elementene bevegelse, intensitet (force), tid, rom og intensjon. Disse vitalitetsformene beskrives som dynamiske. Stern forsøker å beskrive dette ved hjelp av blant annet følgende ord "exploding...tense...accelerating...fading...powerful" (Stern, 2010, s. 7). Ut fra dette forstår jeg at vitalitetsformene er i konstant bevegelse som bidrar til utvikling og retning. Jeg forstår dette som opplevelsen av å være i livet. Vitalitetsformer er mulige på grunn av *arousal systemet* som finner sted i det neurologiske nervesystemet. Det er dette systemet som ligger bak intensitet (the force), setter motivasjonene i gang og gir erfaring dynamikk. Emosjoner blir også påvirket av arousal systemet. Stern trekker frem angst og panikk som et resultat av et

svært høyt nivå i arousal systemet, mens ved for eksempel kjedsomhet vil nivået være lavt (Stern, 2010).

Stern (2010) skriver om kunstformer som bidrar til vitalitetsformer, og trekker frem blant annet musikk. Bruk av dynamikk (forte, piano, crescendo, decrescendo etc.), artikulasjon (accenter etc.), fraseringsbuer, tempi og rytme som fører til bevegelse (dynamikk). Rytmiske forandringer kan bidra til forandring i arousal systemet. Dermed etableres vitalitetsformer i musikken (Stern, 2010).

Stern (2007) spør i et eksempel om hvordan en mor kan vise spedbarnet sitt at hun har forstått barnets affektive uttrykk etter en hendelse. Som et svar på dette foreslår han *affektiv inntoning*. "...affektiv inntoning, en form for selektiv og tverrmodal imitering, er veien til å dele indre følelsetilstander..." (Stern, 2007, s. 101). Jeg forstår dette som at ved affektiv inntoning møter vi den andres følelsesmessige tilstand, og viser at vi forstår og aksepterer denne. Samtidig viser vi at vi ser den andre. Trondalen (2016) skriver at affektiv inntoning er non-verbal, og trekker inn matching som en del av denne. Matching kommer til uttrykk gjennom annen modalitet, enn den opprinnelige. Stern hevder at det er tre områder ved adferd som kan matches. Disse er form, intensitet og timing. Disse kan underdeles, der Stern foreslår følgende: " (a) Absolute intensity (for example, dynamics or rhythm), (b) intensity contour (e.g., melodic shape), (c) temporal beat (tempo changes in time), (d) rhythm (pattern of pulsation), (e) duration (time span), and (f) shape (features in time and space)" (Gjengitt etter Trondalen, 2016, s.54). Jeg forstår dermed at musikkterapeuter kan bruke ulike musikalske elementer til å matche klienten.

Det kommer fram for meg sammenheng mellom affektiv inntoning og Maslows behovshierarki. Maslow (1954) har i boken *Motivation and Personality* presentert sitt hierarki av menneskets fem grunnleggende behov, der det fysiologiske behovet (mat og drikke) er det grunnleggende, og behov for selvrealisering er det siste. Hierarkiets fjerde behov er knyttet til menneskets behov for anerkjennelse og selvrespekt. Dette handler om at individet har et ønske om å føle seg blant annet kompetent, tilstrekkelig og uavhengig (Maslow, 1954). Jeg forstår dette at mennesket ønsker å føle seg akseptert og respektert for det den kommer med. Dette kan føre til blant annet høyere selvtillit og selvrespekt (Maslow, 1954). Når en person affektinntoner seg på en annen, forstår jeg dette som en anerkjennelse og respekt av den andres emosjoner som kommer fram i relasjonen.

3.2.2 Møtet og intersubjektivitet

I boken *Jeg og Du* presenterer Buber (1992) begrepet *møte* og relasjonene i dette. Han skiller mellom relasjonene Jeg-Du og Jeg-Det. I en Jeg-Du relasjon er begge subjekter, mens i en Jeg-Det relasjon er det et subjekt-objekt forhold. I en Jeg-Du relasjon vil Du komme Jeg i møte (Buber, 1992). Denne relasjonen vil dermed basere seg på "...å la skje og det å handle selv på en gang" (Buber, 1992, s. 13). Røkenes og Hanssen (2012) skriver at man i et subjekt-subjekt-møte skaper meningen sammen. Jeg forstår Jeg-Du relasjonen som en gjensidig relasjon, der det kreves noe fra begge parter for at møtet og relasjonen utvikles. Relasjonen baserer seg på å gi noe av seg selv, og det å kunne ta imot. Det synes for meg at begge partene er selvstendige individer som ønsker å gå hverandre i møte, og jeg ser derfor et samsvar mellom et Jeg-Du-møte og den humanistiske tilnærmingen. Ruud (2008) trekker fram samhandling og kommunikasjon som grunnleggende for dialog og relasjon. Han lener seg på tanken at mennesket er av natur kontaktsøkende og meningsskapende (Ruud, 2008, s. 12). Til tross for synet på at et Jeg-Du-møte er likeverdig, påpeker Røkenes og Hanssen (2012) at det i et møte vil veksles mellom Jeg-Det og Jeg-Du. Det vil si at Jeg bytter på å være i en tilskuerposisjon hvor personen betrakter Det utenfra, og en medopplevende posisjon hvor Jeg betrakter Det innenfra (Røkenes og Hanssen, 2012, s. 50).

I Maslows behovspyramide er trygghet det andre viktigste behovet mennesket har. Trygghet kommer fra blant annet forutsigbarhet og struktur i tilværelsen. Å føle seg trygg vil kunne påvirke måten mennesket forholder seg i tilværelsen på (Maslow, 1954). På bakgrunn av dette forstår jeg at en relasjon og et Jeg-Du møte bør basere seg på trygghet etablert i relasjonen. Ruud (2008) skriver om at musikkterapeuter kan forbedre den musikalske kommunikasjonen ved å ta i bruk klientens musikalske koderepertoar. Dette forstår jeg kan også være betryggende for klienten.

Møter kan føre til *intersubjektivitet*. Stern (2010) skriver at intersubjektivitet er "...sharing of another's experience" (s. 43). Ved intersubjektivitet vil man dele ulike emner, som for eksempel verbal kommunikasjon, emosjoner og vitalitetsformer (Stern, 2010).

Intersubjektivitet er noe som deles mellom partene på det mentale og psykologiske planet (Stern, 2007; Røkenes og Hansen, 2012). Røkenes og Hanssen (2012) skriver at "psykologiske tilstander blir ikke bare meddelt og delt. De blir også til dels skapt i løpet av dialogen" (s. 49). Jeg forstår dette som noe som er felles og internt for akkurat den spesielle relasjonen. Intersubjektivitet er avhengig av at opplevelsene i relasjonen ikke blir identiske. De involverte skal kunne "...dele hverandres opplevelser fra hver sin separate posisjon, og fra

hver sin psykologiske verden" (Røkenes og Hanssen, 2012, s. 49). Trondalen (2016) skriver at klient og musikkterapeut er separate, men at de bindes sammen gjennom musikken. Dette tenker jeg støtter også til Buber (1992) sitt Jeg-Du-møte. Begge partene skal kunne være selvstendige individer og uavhengige av hverandre, samtidig som de er i en relasjon hvor samspillet vil være en del av gjensidig påvirkning. Jeg oppfatter derfor at for å oppnå intersubjektivitet er relasjonen avhengig av gjensidighet, det vil si av likeverdige roller slik Jeg-Du møter er.

3.3. Musikkterapeutiske modeller

Nordoff og Robbins er grunnleggere for den improvisatoriske musikkterapeutiske modellen, Creative Music Therapy (fra nå av CMT). I dette delkapittelet belyser jeg denne modellen, samt trekker inn andre musikkterapeutiske modeller og teorier som jeg mener er viktige i forhold til CMT.

3.3.1 Nordoff-Robbins modellen

CMT ble opprettet i 1959 av Paul Nordoff og Clive Robbins. Dette er en modell som var i utgangspunktet for barn med spesielle behov av ulike slag (Bonde og Trondalen, 2014). Den har tatt utgangspunkt i antropologisk filosofi, men ble senere knyttet til den humanistiske psykologiske tilnærmingen. I CMT sees det på at alle klienter er musikalske og er derfor mottagelige for musikk. Nordoff og Robbins (2007) skriver om *the music child* som den enkeltes medfødte musikalitet. Musikkterapeuten viser at han aksepterer og respekterer klienten som han er. En slik tilnærming gir klienten mulighet til å realisere seg selv (Bonde og Trondalen, 2014). Jeg forstår dette som at musikkterapeuten skal møte klienten der han er, noe som bidrar til selvrealisering hos klienten. Maslow sitt femte trinn i behovspyramiden er selvrealiserings behov (Maslow, 1954). Denne handler om å kunne realisere seg selv på en meningsfull måte. Maslow, (1954) skriver at selvrealisering handler om "What a man *can* be, he *must* be" (s.91). Dette forstår jeg handler om å blant annet kunne bruke sine ressurser. I CMT skal terapeuten tilrettelegge for klientens deltakelse i musikken ved å bruke klientens ressurser, med andre ord en ressursorientert tilnærming. Rolvsjord (2008) skriver at ressurser er noe et menneske har og noe som mennesket har tilgang til gjennom samfunnet, kultur og det sosiale. I CMT og klinisk improvisasjon bruker både klienten og terapeuten sine ressurser og utvikler disse i samspillet med hverandre. Den ressursorienterte tilnærmingen blir også knyttet til *empowerment*. Begrepet kan oversettes som myndiggjøring, og handler om å bestemme over sitt eget liv. Dette utvikles i en likeverdig relasjon, der det er rom for "likeverd, gjensidighet og medbestemmelse" (Rolvsjord, 2008, s. 130). Dette kan knyttes til

Maslow (1954) og behovet for annerkjennelse. Jeg forstår det hen at å se den andre personen og deres initiativ samt muligheter, kan bidra til at klienten blir mer bevisst over seg selv og sine ressurser, og kan dermed bruke disse.

I CMT brukes lite verbalisering, det er musikken som skaper relasjonen. Musikken blir sett på som et medium til å kommunisere med klientene på, der Nordoff og Robbins brukte musikken til å etablere en musikalsk verden (Aigen, 2014). Bonde og Trondalen (2014) skriver at modellen er improvisatorisk, der musikken står fram som sentrum for opplevelse. Klientens respons gir terapeuten ideer til det musikalske materialet i sesjonen. Den musikalske opplevelsen skjer i et «her og nå», og det er gjennom den musikalske relasjonen terapeutisk forandring oppstår. Musikken stimulerer til forandring og knyttes til musikk som terapi (Bonde og Trondalen, 2014). Dette kan vises til Næss (1989) som skriver om musikkens funksjoner og trekker frem blant annet musikk til stimulering av motorisk aktivitet og musikalsk kommunikasjon. Han henviser til ulik forskning i forhold til stimulering av motorisk aktivitet og konkluderer med "musikk særlig av rytmisk karakter kan ha energiskapende virkning på det motoriske system og at denne energien kan forløses ved motorisk aktivitet" (Næss, 1989, s.105). Dette forstår jeg som *music as therapy*, der den rytmiske opplevelsen engasjerer til forandring og utvikling hos klienten, og der terapien blir musikk-sentrert. CMT knyttes også til musikk-sentrert musikkterapi, der *musikkopplevelsen* er sentral (Aigen, 2005; Aigen, 2014). Hensikten er "...to bring people into contact with music and musical experiences in a way that can enrich their lives. They may change as a result....but these are the secondary consequents of involvement in the musical experience" (Aigen, 2005, s. 94). Nordoff og Robbins sitt begrep *the musical child* er knyttet til dette (Aigen, 2005; Aigen, 2014).

Næss (1999) skriver om oppmerksomhetsfangende elementer i musikken. Han skriver at å gjøre den andre personen i relasjonen oppmerksom er viktig, der dette blir grunnlaget for blant annet terapeutiske mål. Videre skriver Næss at ved lek med blant annet musikk sammen med andre kan gjøre personer som er med i samhandlingen oppmerksomme på seg selv. Det vil si "at vi er noe sammen med andre" (Næss, 1999, s. 8). Næss (1999) trekker frem de musikalske elementene *melodi, melodiens tekst, rytme, harmoni, klangfarge* og *dynamikk*, der for eksempel metrumskift kan være oppmerksomhetsfangende. Næss (1989) skriver at "opplevelse av noe felles gjennom musikk" (s.106) har stor betydning i forhold til musikalsk samhandling. Videre forstår jeg at han skriver om blant annet forståelsen eller gjenkjennelsen av musikken som grunnlaget for musikkopplevelsen (Næss, 1989, s.106). Jeg forstår dette

som at i tillegg til hver sin individuelle musikkopplevelse, vil også en felles musikkopplevelse oppstå.

Jeg forstår det slik som at det er den musikalske verden som tilrettelegger for musikkopplevelse.

3.3.2 Aesthetic Music Therapy

Aesthetic Music Therapy (fra nå av AeMT) blir ofte knyttet til Nordoff-Robbins modellen. AeMT ser musikkterapifeltet fra et musikkvitenskapelig og kompositorisk utgangspunkt. Det er musikken som er helende (Lee, 2003), noe som jeg forstår som music *as* therapy. Det kommer fram for meg at det musikkestetiske, som blant annet de musikalske elementer, er viktige i AeMT. Lee (2003) skriver at den musikalske dialogen er sentral, der den musikalske strukturen balanseres med den kliniske relasjonen. Med dette konkluderer han med at terapeuten derfor må være en klinisk musiker. Musikeren og klinikerer bør være likeverdige i terapien. Lee trekker frem Nordoff sine improvisasjoner som lignet symfonier, noe som tyder på Nordoff sin komponistbakgrunns påvirkning i musikkterapi (Lee, 2003). Lee (2003) skriver at AeMT ønsker å styrke balansen mellom musikkterapien sin artistiske og kliniske side. Boken *Healing Heritage: Paul Nordoff exploring the Tonal Language of Music* (Robbins og Robbins, 1998) er transkriberinger av Nordoff sine forelesninger fra 1947⁵. Disse skildrer musikken og musikkterapi ved å se på tonenes, akkordenes og skalaenes muligheter. Her utforsker Nordoff musikken ved å blant annet se på klassisk komponert musikk.

3.3.3 Musicking

Som nevnt tidligere så er CMT en musikkterapeutisk retning der musikken er medium for kommunikasjon. Klienten og musikkterapeuten musiserer sammen og tar del i musikken i en relasjon til hverandre, som også kan forstås som *musicking*. Small (1998) står bak begrepet «musicking», som stammer fra verbet *to music*. "To music is to take part, in any capacity, in a musical performance, whether by performing, by listening, by rehearsing or preacting, by providing material for performance (what is called composing), or by dancing" (Small, 1998, s. 9). Jeg forstår Small dit hen at «to music» (og dermed også musicking), er knyttet til deltakelse i musikk. Denne deltakelsen kan være både aktiv og passiv og trenger ikke nødvendigvis å knyttes til selve utøvelsen av musikken. Jeg oppfatter også de ulike deltakelsene som blir nevnt over, som ulike former for musikkopplevelse. Deltakerne er i kontakt med musikken på hver sin måte, og de vil dermed kunne oppleve musikken

⁵ Forelesningene ble kalt for "Talks on Music" (Robbins og Robbins, 1998)

forskjellig. Derfor opplever jeg musicking som også relevant for de musikkterapeutiske improvisasjonene i CMT. Improvisasjonene kommer gjennom interaksjon med en annen der begge partene er delaktige. Small (1998) skriver om «musical performance», og jeg forstår at dette kan være gjennom å blant annet improvisere sammen i en sosial kontekst, og i et *her og nå* – øyeblikk. Jeg forstår at musikken gjennom en musical performance vil ende opp i en form. Det kan være for eksempel en A-B-A form. I drøftingskapittelet (kapittel 4), vil jeg trekke fram en improvisasjon der den musikalske samhandlingen mellom Nordoff og klienten har ført til den musikalske formen, arie. Jeg ser det derfor hensiktsmessig å forklare hva en arie er.

3.3.4 Arie

En arie er et stykke for solo vokal som blir i de fleste tilfellene akkompagnert av et instrumentalt akkompagnement. Arien finnes i hovedsak i opera, oratoriet, kantaten og messen. Den kan også forekomme som et selvstendig stykke (Chodkowski, 1995). Zeiss (2012) skriver at ariene gir uttrykk for refleksjoner og emosjonell reaksjon. Disse synges i form av lyriske linjer som blir akkompagnert av orkesteret. Dette kan forekomme i form av *accompagnato*, der musikken underbygger sangerens emosjonelle uttrykk (Zeiss, 2012). Teksten i ariene vil også uttrykke blant annet emosjoner. Resitativ blir ofte knyttet til arier. Donington (1978) skriver at resitativet skal være "dramatically expressive" (Donington, 1978, s. 10), og at dette kan gjøres ved å blant annet ofte øke intervallenes omfang for å beskrive spenningen i tekstens formidling i et resitativ. Zeiss (2012) skriver følgende om musikken i en arie "Musical coherence was and is created via tonal structure, repetition of melodic and rhythmic materia, or other means" (Zeiss, 2012, s. 182). Jeg forstår dermed arie formen i denne konteksten som musicking der terapeuten og klienten får hver sin rolle i formen, samtidig som det er i relasjon til hverandre. I relasjonen vil de ulike musikalske elementene som Zeiss trekker inn utvikles ved hjelp av en musikalsk samhandling mellom klient og terapeut.

3.4 Identitet

Bruscia (1987) skriver at terapeutens kvalifikasjoner gir hentydninger på hvilken filosofisk modell som brukes. Det kan enten være «musician as therapist» eller «therapist as musician» (Bruscia, 1987). Dette ser jeg på som svært individuelt ut ifra hvilken bakgrunn hver enkelt terapeut har, og jeg oppfatter dette som en del av terapeutens identitet. Identitet handler blant annet om selvkonstruering på bakgrunn av sitt tidligere liv, om tilhørighet og om å oppleve mening (Ruud, 2013). "Foruten at vi har en oppfatning av vårt «selv», lever vi i et samfunn med andre mennesker som også bekrefter oss utad som offentlige «personer»" (Ruud, 2013, s.

51). Dette opplever jeg som svært relevant i identitetsforståelsen innenfor musikkterapeutisk arbeid. Hvis vi ser på Nordoff sin vei i musikken så er han først og fremst pianist og komponist, og deretter terapeut. Lee (2003) skriver at Nordoff er sterkt påvirket av hans kompositoriske bakgrunn. Jeg går ut ifra den forståelsen at Nordoff først og fremst er musiker som har blitt musikkterapeut. Derfor forstår jeg Nordoff sin musikeridentitet som en oppfatning av hans *selv*, mens terapeutidentiteten kommer av bekreftelsen fra *offentlige personer*.

Ruud (2013) skriver om begrepet *selv* som en del av «the very Me» og beskrives som "et produkt av ego" (Ruud, 2013, s. 52). Ut ifra dette forstår jeg derfor identitet som svært viktig i forhold til det å være tro mot seg selv og være individuell. Individualitet handler om "å skape og bekrefte sin egenart" (Ruud, 2013, s. 55). Fram til nå har jeg beskrevet hvordan identitet kan forstås som en særdeles viktig del av det å "være seg selv". Identitet er ikke nødvendigvis noe som er satt og uforanderlig. Ruud (2013) trekker frem identitet som relativt absolutt og som relativt relativ. Identitet som relativt absolutt, forstår jeg som at identiteten kan være påvirket av nye historier og hendelser i livet, men at "råstoffet" for identiteten fortsatt er lik. Med identitet som relativt relativ forstår jeg at identiteten kan endres i større grad, men innenfor en ramme (Ruud, 2013).

Røkenes og Hanssen (2012) hevder at i yrkesrollen bruker man den kunnskapen man har i yrket og kombinerer dette med å være den man er. Videre trekker de inn at det er viktig å finne gode måter å være den man er i en relasjon med andre mennesker på, og at det er viktig "å ha kontakt med seg selv" og "å være kongruent i møte med andre" (Røkenes og Hanssen, 2012, s. 78). Dette opplever jeg som viktige faktorer for identiteten hos terapeuten i musikkterapi. Det er viktig å være genuin ovenfor seg selv og andre. I løpet av min praksis på musikkterapistudiet har jeg opplevd at klientene oppdaget fort om jeg var *meg* eller om jeg prøvde å være *en annen*. "Profesjonell utvikling innebærer et samspill mellom både faglige og personlige forhold" (Røkenes og Hanssen, 2012, s.79). Som musikkterapeut vil man kombinere to forhold sammen; musikeren og klinikerens. For å stille sterkt med sin bakgrunn og identitet i en ny yrkesrolle, ser jeg det hensiktsmessig å bli seg bevisst over hvordan å bruke disse på en ny måte. Dette uten at det går på bekostning av verken terapeuten eller klienten. Som beskrevet i 3.3.2 så trekker Lee (2003) frem at musikeren og klinikerens bør være likeverdige i det musikkterapeutiske arbeidet.

Igari (2004) skriver om prosessen hun har vært igjennom for å rekonstruere sin identitet i musikkterapeutisk praksis. Hun trekker frem at hun har gått tilbake til sin musikalitet, og at

det er bassgitaren (som har vært viktig for henne) som har hjulpet til å komme i kontakt med denne. Dette gir henne mulighet til å spille fritt og dermed bidra til en musikkopplevelse med klienten (Igari, 2004). Det interessante her er at Igari går tilbake til et instrument som hun føler hun behersker best, og som er *en del av henne*. Jeg tenker at dette muligens gir henne overskuddet i form av selvtillit og kreativitet i møte med sine klienter. Hun får også mer energi ved å gå tilbake til *seg selv*. Dette viser viktigheten av å ta i bruk sin musikeridentitet, som føles trygg og som kan bidra til overskudd i musiseringen. Samtidig trekker Trondalen (2016) frem at for å kunne støtte klientene sine, må "musikkterapeuter finne gleden i et meningsfullt arbeidsliv" (Trondalen, 2016, s. 100). Jeg ser det i sammenheng med å ta vare på sin musikeridentitet i det musikkterapeutiske arbeidet. Dette skal ikke gå på bekostning av klienten, men jeg forstår det som viktig for terapeutens genuinitet ovenfor klienten.

I teorikapittelet har jeg gitt en presentasjon av viktige tema som jeg mener er relevante for studien. I det neste kapittelet presenteres og drøftes funnene i lys av teorien presentert i dette kapittelet.

4. Presentasjon og drøfting av funn

I dette kapittelet presenteres funnene som kom fram i analysearbeidet. Disse har blitt delt inn i hovedkategorier og underkategorier, og drøftes i lys av teorien som har blitt presentert i

kapittel 3. Hovedkategoriene er: improvisasjonens struktur (4.1), inspirasjon fra ulike stilarter (4.2), improvisasjonens form (4.3) og terapeutens rolle i samspillet (4.4). I 4.1 trekker jeg inn klienten i presentasjonen av funnene. I 4.2 utelater jeg ofte klienten, da jeg her kun ønsker å se spesifikt på hvilken måte Nordoff anvender det harmoniske. Jeg så det derfor som hensiktsmessig å fokusere på Nordoff sin stemme. I 4.3 trekker jeg frem en av improvisasjonene og ser på denne sin form. I 4.4 drøfter jeg hvordan Nordoff bruker tre ulike roller i improvisasjonene.

I forkant av drøftingen ser jeg det som hensiktsmessig å repetere studiens problemstilling:

På hvilke måter kan musikkterapeuter anvende sine musikerferdigheter i musikkterapeutisk arbeid?

4.1 Improvisasjonenes struktur

Improvisasjonens struktur handler om hvilke musikalske elementer Nordoff bruker for å strukturere improvisasjonene sine. Hva i musikken fører til improvisasjonenes strukturer, slik at disse har god flyt og kanskje er grunnen til at klienten klarer å følge med? Jeg vil se nærmere på de ulike elementene: *rytmiske elementer og metrum* og *melodiske elementer*.

4.1.1 Rytmiske elementer og metrum⁶

Jeg opplever at improvisasjonene har et rytmisk driv og en struktur. Det sees derfor nærmere på rytmikken og metrum i improvisasjonene. Jeg skal trekke frem not eksempler som belyser disse best.

I kapittel 2 skrev jeg at Loren har noe motoriske utfordringer i armene. I improvisasjonen med Loren starter musikken rett på, vist i følgende not eksempel.

⁶ Metrum betyr det samme som taktart. Det vil si det som bestemmer antall slag i takten, og dermed også hvilke av disse slagene er betonte og ubetonte.

The image shows a musical score for three instruments: Loren (Cymbal), Loren (Skarptromme), and Nordoff (Klaver). The score is in 12/8 time and spans four measures. The Loren (Cymbal) part consists of a single cymbal stroke at the beginning of each measure. The Loren (Skarptromme) part consists of a series of eighth notes in the first measure, followed by a series of eighth notes in the second measure, and a series of eighth notes in the third and fourth measures. The Nordoff (Klaver) part consists of a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand. Red circles highlight specific notes in the piano part: the first note of the first measure in the right hand, and the first notes of measures 2, 3, and 4 in both hands.

Noteeksempel 1: "Loren" Takt 1 til 4

Ved å starte rett på i noteeksempel 1 over forstår jeg dit hen at Nordoff ønsker å oppnå en driv i musikken for å jobbe med Lorens motorikk. Dette opplever jeg at han gjør ved å ta i bruk en 12/8-delstakt, der Nordoff i takt 1 spiller alle slagene i denne taktarten. Jeg opplever det som at dette danner et grunnleggende driv i musikken. Samtidig ser jeg på det som en introduksjon til taktarten fordi det ikke varer lenge før han bryter det rytmiske mønsteret i takt 2. Til tross for den nye rytmen i takt 2 oppleves det ikke som et brudd i drivet. Kanskje på grunn av de lengste noteverdiene er notert på taktens tyngste slag (slag 1, 4, 7 og 10), slik at disse blir markert. Opptaktene til hver av disse slagene opplever jeg bidrar til å vise retning i musikken (se rødt i noteeksempel 1). I takt tre og fire kombinerer Nordoff begge rytmiske motiver som ble belyst ovenfor. Ved å kombinere disse opplever jeg at den naturlige bevegelsen opprettholdes uten at musikken låser seg til ett rytmisk motiv. Næss (1989) skriver om at musikk av rytmisk karakter kan bidra til motorisk aktivitet. Ved at Nordoff tar i bruk et høyt tempo og markerer slagene slik han gjør i noteeksempel 1, opplever jeg at han gjennom det rytmiske engasjerer Loren til motorisk aktivitet.

Synkopen er et element som også bidrar til driv i musikken, samtidig som det danner variasjon i grunnrytmen. Dette kan bli et oppmerksomhetselement for de som lytter og deltar i musiseringen, og noe som engasjerer til videre deltakelse. Synkopen er også et kjent element innenfor jazz-musikken. Elementet har ikke nødvendigvis kommet frem i alle fire improvisasjonene i denne studien. Jeg velger likevel å trekke frem dette fordi jeg opplever at det gir så mye til musikken der det brukes, her vist ved følgende eksempel.

The image shows a musical score for a piece titled "Jan". It consists of three staves: a drum staff for "Jan (Skarptromme)", a vocal staff for "Nordoff (Sang)", and a piano staff for "Nordoff (Klaver)". The tempo is marked as ♩ = 116. The score is divided into two systems. The first system covers measures 10 to 15. In measure 10, the drum staff shows a syncopated pattern with 'x' marks. The vocal staff starts with two eighth notes, and the piano staff has a similar rhythmic pattern. In measures 11 and 12, the vocal line and piano accompaniment are syncopated. In measure 14, the vocal line returns to a regular eighth-note pattern. The second system continues from measure 15, showing further syncopation in the drum and piano parts.

Noteeksempel 2: "Jan", takt 10 til 15

Noteeksempel 2 viser hvordan Nordoff har tatt i bruk synkoper der grunnpulsen er høy (116 på firedelsnoten) og intensiteten er på det høyeste i improvisasjonen. I starten av takt 10 og 11 spiller Nordoff to åttendelsnoter. Dette oppfatter jeg at han gjør for å tydeliggjøre hvor eneren i takten er. I de to neste taktene blir eneren synkopert. I takt 14 kommer eneren tilbake igjen, kanskje for å minne på dette slaget, før synkopene kommer tilbake i takt 15. Ved å lytte til improvisasjonen opplever jeg at klienten i noteeksempelen over holder stødig rytme og aldri

faller ut av grunnslagene⁷. Samtidig opplever jeg klientens anslag som sterke og presise, og dermed også mer bestemte og overbevisende.

Samspillet i noteeksempel 2 erfarer jeg mer som et samspill mellom to musikere, enn musikkterapeut og klient. Jeg opplever Jan som trommeslager i et band. Jan spiller "kun" grunnslagene i hver takt, men dette gjør han på en svært overbevisende og bestemt måte. Jeg opplever at Nordoff har klart å skape et samspill der både hans og Jan sin stemme er like viktige. På videoopptaket av denne improvisasjonen kommer det tydelig fram at Nordoff ikke bruker pedal, slik at pausene i takt 10 blir mer fremtredende. I pausene hører vi slagene til Jan, og på denne måten opplever jeg at Nordoff trekker frem Jan sin stemme som en viktig del av improvisasjonen. Dette assosierer jeg med *exaggerating*-teknikken (Bruscia, 1987). På bakgrunn av dette opplever jeg at Nordoff og Jan får to musikalske identiteter, noe som viser til *differentiating*-teknikken til Bruscia (1987). I lys av musicking forstår jeg at de ulike identitetene danner grunnlaget for at Jan og Nordoff får hver sin individuelle musikkopplevelse. I improvisasjonen opplever jeg at Jan kan få en musikalsk identitet som trommeslager. Denne rollen kan gi Jan en annen musikkopplevelse enn den han kanskje ville få om han hadde ha sunget til.

Buber (1992) skriver om Jeg-Du-relasjonen. Den musikalske relasjonen i noteutdraget over mellom musikkterapeuten og klienten oppleves for meg som en subjekt-subjekt relasjon. Ved å spille synkoper til Jan sin stemme fremhever Nordoff først og fremst klientens rytmiske uavhengighet, der de *til sammen* utgjør en rytmisk groove. Jan får en egen identitet i musikken der Nordoff fremhever hans musikalske handlinger som viktige. Ved at Nordoff og Jan får to musikeridentiteter ser jeg relasjonen som en Jeg-Du-relasjon.

I det følgende trekker jeg frem elementet rytmisk ostinat. Nordoff gjentar ofte rytmiske elementer, men forandrer litt på det melodiske. I det følgende eksempelet vises hvordan ostinatene i bassen kommer frem i improvisasjonen med Loren.

⁷ Med grunnslagene menes det selve pulsen i takten. I en 5/4-dels takt kommer grunnslagene på 1., 2., 3., 4. og 5. taktslag.

The image displays a musical score for a piece titled "Loren". The score is written for three instruments: Loren (Cymbal), Loren (Skarptromme), and Nordoff (Klaver). The time signature is 12/8. The tempo is marked as Maestoso with a quarter note equal to 80 (♩ = 80). The score is divided into two systems. The first system shows the beginning of the piece, with the cymbal and drum parts playing a steady rhythm. The Nordoff part features a complex, multi-octave melodic line. The second system shows a continuation of the piece, with the tempo change to 80. The Nordoff part continues with a similar melodic line, marked with "8va" and "8vw".

Noteeksempel 3: "Loren" Takt 80 til 90

Utdraget over opplever jeg som improvisasjonens høydepunkt. Jeg synes det er interessant å se at Nordoff tar i bruk enkle musikalske elementer for å oppnå høydepunktet i takt 83. I takt 80 er tempo høyere og det ritarderes i takten før høydepunktet. Samtidig bruker Nordoff hele klaverets register ved å veksle mellom ulike oktaver. Noteeksempel 3 viser at den melodiske bassgangen varierer mye, men at den likevel har et tydelig rytmisk ostinat på hvert tunge slag i takten. I begynnelsen av takt 80 ser vi klienten spille på både cymbal og tromme. Når jeg lytter til opptaket av dette utdraget, høres det ut for meg som om klientens anslag veksler

mellom å komme litt før eller litt etter Nordoff sin rytme. Det er ikke før i takt 82 at klienten får et stødig og overbevisende anslag i spillet sitt. Fram til takt 90 fortsetter klienten å spille tromme i en relativt stødig rytme. I takt 88 opplever jeg at klienten får overskudd i sitt spill, fordi han innfører cymbal synkronisert med trommespillet sitt. I tillegg spilles dette i en styrkegrad som jeg opplever som *forte*. På bakgrunn av dette tenker jeg at klienten kanskje begynner å forstå musikkens forløp i denne passasjen. Maslow (1954) skriver om menneskets behov for trygghet, og viser at den kan påvirke måten en forholder seg til tilværelsen på. Det rytmiske ostinatet i noteeksempelet over opplever jeg at bidrar til trygghet for klienten i det musikalske forløpet, der han får mer overskudd. Dette fordi den gjentakende rytmen til slutt blir en forutsigbar rytme.

I transkriberingene oppdaget jeg at Nordoff bruker lite pauser i sin stemme, noe jeg synes er interessant. I faget "musikkterapeutisk improvisasjon" har vi lært at pausen er viktig, da den kan gi rom for utforskning og nye ideer. Jeg opplever at Nordoff istedenfor pauser bruker lange toner og fermater. I det følgende vil jeg trekke fram følgende noteeksempel som jeg synes viser dette:

Noteeksempel 4: "Audrey", takt 26

Her bruker Nordoff både lange noteverdier og fermate. På første slaget spiller han en Ess-dur akkord som halvnote. Samtidig synger klienten en halvnote med fermate. Siden Audrey blir liggende på denne tonen går Nordoff videre til en c-moll⁶ akkord med fermate. Det oppleves for meg at han her muligens gir en ide til veien videre for Audrey. Audrey begynner å syng etter fermaten til Nordoff. Rett etter at hun synger "What", fortsetter Nordoff med gjennomgangsakkorder. På den andre siden ser det for meg ut at Nordoff tar i bruk *making*

space-teknikken (Bruscia,1987). Ved å spille en halvnote som går til en fermate forstår jeg dit hen at Nordoff inviterer Audrey til kontinuitet i musiseringen. Dette noteeksempelet er et godt eksempel på hvordan Nordoff erstatter pausene med en klingende kontinuitet i musikken. Jeg tenker derfor at Nordoff på denne måten ser hva klienten vil gjøre videre, uten at det blir et harmonisk "hull".

The image shows a musical score for three parts: Audrey (Sang), Nordoff (Sang), and Nordoff (Klaver). The music is in 4/4 time and B-flat major. Audrey's part consists of a single half note in measure 5, followed by a whole rest in measure 6. Nordoff's vocal part starts in measure 5 with a half note, followed by a quarter note and a quarter rest in measure 6. Nordoff's piano part features a continuous melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand, consisting of chords and moving lines.

Noteeksempel 5: "Audrey", takt 5 til 6

I noteeksempel 5, slutten av takt fem, holder Nordoff akkorden på siste slaget. Av notebildet ser vi at Audrey avslutter takt 5 med en lang tone og tar pause i takt 6. I 2.4.2 beskrev jeg at Audrey introduserte en tekst i forkant av improvisasjonen. I den forbindelse forstår jeg det som at Nordoff velger i noteeksempelet over å spille videre solo og synge Audreys tekst som hun introduserte før improvisasjonen. Derfor opplever jeg at Nordoff fyller ut "pauserom" med musikk. Disse gir fortsatt klienten rom til å utforske videre, men samtidig opplever jeg at det automatisk legges indirekte føringer til klienten om veien videre, spesielt harmonisk. Det vil si at istedenfor å vente på klientens vei videre, så fortsetter han å improvisere en vei videre. Likevel forstår jeg det også som at Nordoff gir klienten sine musikalske ideer slik de gir han i improvisasjonsprosessen.

Improvisasjonene til Nordoff har flere metrumskift. Improvisasjonen med Karin, noteeksempel 6, viser tydelig hvordan metrumskift kan påvirke uttrykket.

The musical score for 'Karin' consists of three staves. The top staff is for Karin (Skarptrommer), the middle for Nordoff (Sang), and the bottom for Nordoff (Klaver). The tempo is marked as 100. The score is divided into four measures. The first measure is in 4/4 time, the second in 3/4, the third in 4/4, and the fourth in 3/4. The dynamics are marked as *f* in the first measure and *mp* in the fourth. The bass line is mostly rests, with some notes in the second and fourth measures.

Noteeksempel 6: "Karin" Takt 1 til 4

Noteeksempelet over viser først og fremst hvordan metrumskift påvirker musikkens betongingsmønster. Det tyngste slaget variere fra takt til takt (se aksentene i noteeksempel 6). Næss (1999) trekker frem blant annet metrumskift som et av elementene som kan være oppmerksomhetsskapende. Ved å ha hyppige metrumskift vil frasene kunne oppleves som ujevne, noe som også fører til vanskelighet i å forutsi når frasen avsluttes. Dette opplever jeg blir oppmerksomhetsfangende for de som deltar. Samtidig tenker jeg at det kanskje oppleves utfordrende for klienten å orientere seg i metrumskiftenes ujevne fraser. Det vil si å tilpasse trommeslagene sine til det nye metrumet.

4.1.2 Melodiske elementer

I dette avsnittet ønsker jeg å kun se på de melodiske elementene. Dette gjør jeg for å vise på hvilke måter disse brukes i improvisasjonene.

På videoopptaket av improvisasjonen med Karin observerte jeg at Nordoff starter å improvisere en melodi mens Karin går opp til trommene.

The image shows a musical score for Nordoff (Klaver). It consists of two systems of music. The first system is labeled 'G ----> C' and 'C ----> G'. The second system is also labeled 'G ----> C' and 'C ----> G'. The score includes dynamic markings like 'f', 'mp', and 'mf', and a 'rit.' marking. The music is written in a grand staff with treble and bass clefs, and various time signatures (4/4, 3/4, 5/4).

Noteeksempel 7: "Karin", takt 1 til 12

Ved at Nordoff improviserer en melodi mens Karin går opp til skarptrommen i noteeksempel 7, forstår jeg dette som *making space*-teknikken til Bruscia (1987). Nordoff improviserer her en bakgrunn der han inviterer Karin til musisering.

I noteeksempel 7 oppleves det for meg som at tonen C og G er hovedtonene i dette utdraget. Disse får sitt fokus ved at melodien sirkler rundt disse tonene. I takt 1 til 8 er tonen C i oktavrammen for melodien mens den beveger seg rundt tonen G. Melodien består av to registre som veksler mellom tonene C og G. I takt 1 til 2 tar Nordoff i bruk et melodimotiv som danner utgangspunktet for videre improvisasjon. Vi kan se at takt 3 til 4 er en gjentakelse av takt 1 til 2. Nordoff forandrer litt på rekkefølgen av tonene, men melodikonturen er den samme. Dette viser meg at melodien er i relasjon til seg selv, og at den ikke består av tilfeldige toner.

Melodien i noteeksempel 7 består av i hovedsak trinnvisebevegelser. Der det kommer sprang er det i hovedsak ters-, kvart- og kvintsprang. Noteeksempelen viser også bruk av ornamentikk. Ornamentikk betyr tonepynt og ble benyttet i ulike former i de ulike musikepokene. I noteeksempelen over bruker Nordoff mange forslagsnoter foran melodinotene. Dette sammen med intervallsprangene og det stadig skiftende metrum gir improvisasjonens første del et folkemusikkpreg. Samtidig opplever jeg disse som oppmerksomhetsskapende.

De fire improvisasjonene har ulik karakter og tonespråk. Dette viser meg at Nordoff tilpasser musikken til klienten, og ikke bruker et fast musikalsk mønster. Et tydelig eksempel på dette er i noteeksempelen over, tatt fra videoutdraget med Karin. I videoutdraget opplever jeg

uttrykket til Karin som forventningsfullt og nysgjerrig allerede før det er hennes tur. Jeg forstår det som om Nordoff fanger opp spenningen hennes ved å improvisere intens og spenningsfull musikk. Dette kommer til uttrykk i den kromatiske åpningen etterfulgt av synkopert rytme, forskjøvet metrum og en *decrescendo* fra *forte* til *mezzopiano*. Som beskrevet i 3.2.1 trekker Trondalen (2016) frem Stern sine tre elementer som kan matches og deres underdelinger. En av underdelingene heter «intensity contour», der formingen av det melodiske trekkes frem som et musikalsk eksempel. Ved å bruke kromatikken og ornamentikken i noteeksempel 7 forstår jeg at Nordoff matcher Karin gjennom utformingen av melodien. Slik opplever jeg at Nordoff bruker de melodiske elementene til å bekrefte at han ser Karins spenningsfulle uttrykk og møter henne med musikk av samme karakter. Nordoff bruker også motstemmer som kan minne om kontrapunktisk føring⁸. De gangene han bruker sang synkroniserer han seg som regel med klientens stemme. Noen ganger går han bort fra dette ved å gi sin melodi en annen retning, som vist under.

⁸ Kontrapunkt er når to eller flere selvstendige melodier spilles/synges samtidig og harmonerer.

Noteeksempel 8: "Audrey", takt 59 til 64

Her tenker jeg at Nordoff tar i bruk *incorporating*-teknikken til Bruscia (1987). Nordoff starter å synge synkront med klientens toner, men går allerede til en annen tone på fjerde slaget i takt 1 (markert rødt i noteeksempelet over). Dette viser meg at han tar utgangspunkt i ideene til klienten, men gir sin melodi en ny retning. Det samme kan vi se i taktene 61 til 64. Selv om melodiretningene er de samme opplever jeg at Nordoffs nye retninger i den

synkroniserte melodien gir en polyfonisk karakter. Både Audrey, Nordoff sin sangstemme og pianostemmen har ulike melodiske retninger, som jeg opplever danner et rikere klangspekter og gir fylde i det musikalske og harmoniske uttrykket. De gangene det er en tydelig melodi i improvisasjonene, ser jeg i notene at Nordoff i stor grad dobler melodien i sitt akkompagnement. Enten i akkordenes sopranstemme eller mellomstemmen. Dette ser vi også i noteeksempelet over.

Jeg har her trukket frem eksempler som belyser på hvilke måter Nordoff har brukt melodiske elementer i sine musikkterapeutiske improvisasjoner. Videre ser jeg på det harmoniske som kommer frem i improvisasjonene.

4.2 Inspirasjon fra ulike stilarter

Stilart i musikk blir brukt synonymt med sjanger, og er en måte å inndele musikk på. Inndelingen kan skje i form av hovedinndeling og underdelinger (Sjanger, udatert). Et eksempel på dette er: klassisk musikk som en hovedstilart. Denne kan inneholde romantiskstil, barokkstil, neostil etc. Derfor har jeg valgt å bruke begrepet *stilart*, fordi den henviser til både overordnede stiler i musikken og deres underdelinger.

I analysen oppdaget jeg harmoniske elementer i improvisasjonene som også brukes i andre stilarter. I denne kategorien belyser jeg disse. Dette førte til underkategorien *tonespråk og bruk av harmonier*.

4.1.1 Tonespråk og bruk av harmonier

Improvisasjonenes tonespråk kom frem for meg som svært interessant. Jeg opplevde tonespråket som en kombinasjon av ulike stilarter, og mye av dette skyldes harmonikken. Nordoff har uttalt seg om hva harmonikk kan brukes til: "How the harmony then can: support the tonal directions, anticipate tonal directions, intensify tonal directions, and enhance them... It can also conclude them – you get this in the cadences" (Robbins og Robbins, 1998, s. 27).

Jeg opplever Nordoff sin harmonikk som svært rik. Akkordene i noteeksempelet under er tatt fra lydopptaket av improvisasjonen med Audrey, og er et eksempel på Nordoff sitt bruk av fyldige akkorder.

Tempo Rubato
♩ = 48

Audrey (Sang) *mf*
What shall we do? What shall we do? Wha-at shall we do?

Nordoff (Sang) *mp*
What shall we do? What shall we do? shall we do?

Nordoff (Piano) *mp*

Fm⁷ Cm⁶ Cm⁶ Gm(add⁴) Gm Cm Cm(add⁹) Bb(add⁹) Abmaj⁹

Her sto-mach hurts her sto-mach hurts

Cm Bb⁶ Abmaj⁷ Abmaj⁷ Gm⁷ Fm⁷

Noteeksempel 9: "Audrey " Takt 1 til 7

I noteeksempelen over ser vi at Nordoff i hovedsak bruker stammen av akkordene, det vil si de tre hovedtonene prim, ters og kvint i den gitte akkorden. Disse blir utvidet ved at han tar i bruk mange tilleggstoner. Tilleggstonene i akkordstammene forandrer akkordene til sekst-, septim-, none- og trettenakkorder. I forbindelse med noteeksempel 9 vil jeg trekke fram inntoning. Stern (2010) skriver at affektiv inntoning kan skje gjennom tverrmodal imitering. I forkant av improvisasjonen ga Audrey uttrykk for at hun er lei seg og derfor føler seg dårlig. For meg ble Audreys melankolske ord møtt av Nordoff sin musikalske inntoning ved å blant annet bruke et mollpreget tonespråk og et rolig tempo, som vist i noteeksempelen over. Nordoffs bruk av tilleggstoner opplever jeg kan treffe Audreys uttrykk mer presist. Dette på grunn av kombinasjonen mellom det dissonerende og konsonerende i akkordene, derav spenning-avspennings erfaringen. Her opplever jeg at han møter Audrey gjennom teknikkene *pacing* og *reflecting* (Bruscia, 1987). Jeg forstår at å tone seg inn på andres uttrykk kan gi den

andre bekreftelse og annerkjennelse ved at terapeuten blir inspirert av klienten og dermed tar i bruk klientens uttrykk.

Tonespråket som oppstår i noteeksempel 9 minner meg om tonespråket fra den klassiske musikken. Fyldige akkorder ble mye brukt i klassisk musikk, spesielt den romantiske, der klangene og tonalitetene ble utvidet. I noteeksempelen under kan vi se et utdrag fra en av romantikkens kjente verk for klaveret av komponisten Grieg, som har fyldige akkorder.

The image shows a musical score for Grieg's Notturmo opus 54, nr. 4, measures 21-30. The score is in 6/8 time and features complex chords and textures. Red boxes highlight specific chords: E⁹, E¹¹, Ab⁹/Eb, D⁹, and G¹³. Performance markings include "Più mosso.", "pp", "una corda", "ppp", "poco a poco", "cresc.", "molto", and "ff". Fingerings and articulation are indicated throughout the piece.

Noteeksempel 10: Grieg Notturmo opus 54, nr. 4, Takt 21 til 30

I noteeksempel 10 kan vi se at akkordstammen blir utvidet ved hjelp av tilleggstoner som gjør akkordene om til blant annet none- og trettenakkorder.

Septimakkordene i noteeksempel 9, takt 7 og opptakten til denne veksler mellom store og små septimer. I tillegg har den en parallell trinnvis nedadgående bevegelse. Dette ga meg sterke assosiasjoner til jazzmusikken. Jazz bruker mange septimakkorder, og da spesielt progresjonene mellom vanlig septimakkorder og maj-septimakkordene. Jazz-låten *Fly Me to the Moon*⁹ av Bart Howard er et eksempel på en standardlåt som særpreges av bruk av

⁹ På grunn av åndsverksloven kan jeg ikke legge ved noteeksempel fra denne låten, der jeg mangler tillatelse for dette.

septimakkorder.

I det følgende eksempelet ønsker jeg å belyse en interessant harmonisk progresjon. Her får vi se hvordan en tone alltid forandrer seg i progresjonen, både i høyre og venstre hånd. Det var interessant å oppdage hvordan små forandringer i en harmonisk progresjon både kan skape retning og bevegelse.

Nordoff
(Klaver)

mf *accel.*

Ebm/Db Ebm⁹/Db Ebm⁶/C Ebm⁹/C C^b7 C^b13 Ebm/Bb Ebm(add⁹)/Bb A[°]7 F7(b⁹)/A

Noteeksempel 11: "Loren", takt 45 til 49

I noteeksempel 11 kan vi se et rytmisk ostinat der en forandret tone kan gi akkordens stamme et nytt uttrykk. Samtidig danner dette glidende overganger til nye akkorder. Mens høyre hånd varierer mellom små og store sekund-sprang, får venstre hånd en nedadgående kromatisk bevegelse i nederste basstone. Et lignende harmonisk mønster kjenner jeg igjen hos den romantiske komponisten Chopin. I noteeksempelen under ser vi hvordan Chopin skifter mellom akkordene i venstre hånd ved at han lar alltid minst en tone være den samme i neste akkord.

Largo.

Noteeksempel 12: Chopin e-moll prelude, takt 1 til 11

I det neste noteeksempelet ønsker jeg å trekke frem bassen som fanget min interesse under lytteprosessen.

Nordoff
(Klaver)

Cm Gm/Bb Cm Gm/Bb Cm⁶/A Gm A[°]/C Dm Gm Gm/Bb Cm⁶ A[°]/C D⁷ Eb Cm

Noteeksempel 13: "Audrey", takt 40 til 48

I noteeksempel 13 ser vi at bassen har enkelt toner som fra takt 45 dobles i oktaven. Da jeg lyttet til dette utdraget opplevde jeg at bassen kom tydelig frem og fikk en dominerende karakter. Ut ifra noteeksempelet synes det for meg at det harmoniske styres av bassen framfor melodien. Derfor fikk jeg assosiasjoner til barokkmusikken, der musikken i hovedsak var bassorientert og i stor grad basert på trinnvise progresjoner. Bassen i utdraget over er også i stor grad basert på trinnvise progresjoner.

Et annet likhetstrekk fra barokken er lamento-bassen. Lamento-bass starter på grunntonen og går enten trinnvis eller kromatisk ned til dominanttonen. Dette er en bass som kun opptrer i moll-tonearter. I improvisasjonene til Audrey oppdaget jeg noen bassganger som tar utgangspunkt i lamento-bass. Jeg ønsker å belyse dette i noteeksempel 14.

Audrey (Sang)
Wha-at shall we do?

Nordoff (Sang)
Her sto-mach hurts her sto-mach hurts

Nordoff (Klaver)
Cm Cm(add9) Bb(add9) Abmaj9 Cm Bb6 Abmaj7 Abmaj7 Gm7 Fm7

Noteeksempel 14: "Audrey", takt 5 til 7

Noteeksempelen over er i tonearten c-moll. Her ser vi at bassen i takt 5 starter på grunntonen C (c-moll akkord) og går trinnvis ned til Bb^(add9) og deretter til Ab^{maj9}. I neste takt gjentar denne progresjonen seg. I takt 7 starter Nordoff på akkorden Ab^(maj7) og går deretter ned til toneartens dominant, G-moll⁷, før den går videre til F-moll⁷. Dette er ikke helt lik den originale trinnvise lamento-bassen, men jeg fikk likevel assosiasjoner til denne da jeg lyttet til improvisasjonen. Det er også interessant å trekke frem dominant akkorden, G-moll⁷. I tradisjonell satslære skal dominanten alltid være i dur uansett om tonearten er dur eller moll. I noteeksempel 14 velger Nordoff heller å gå til moll-dominanten. Dette opplever jeg gir et sterkt melankolsk uttrykk til den harmoniske progresjonen.

I improvisasjonene bruker Nordoff ofte det man i tradisjonell musikkteori kaller en sekstakkord. Dette er akkorder som spilles i første om vending, med ters i bass, og ser slik ut i C-dur:

C dur i grunnstilling

C dur som sekstakkord

Noteeksempel 15: C dur i grunnstilling og som sekstakkord.

I boken *Healing Heritage: Paul Nordoff exploring the Tonal Language of Music* (Robbins og Robbins, (1998), som omhandler utforskning av tonespråket i musikken, har Nordoff trukket frem sekstakkorden som en akkord som viser retning og spenning (Robbins og Robbins, 1998). Dette er også en akkordtype som ble mye brukt i den klassiske musikken. Nordoff referer også til en av Beethovens sonater for å vise hvordan sekstakkordene kan brukes på en god måte, også i musikkterapi (Robbins og Robbins, 1998, s. 53-54). I det følgende noteeksempelet ser vi dette Beethoven utdraget der sekstakkordene er markert med rødt.

Allegro assai

p

Noteeksempel 16: Beethoven, Piano Sonata i C – dur, op.2 nr. 3, 4. sats. Takt 1 til 8

Noteeksempelet over viser sekstakkordene spilt i paralleller. En slik stemmeføring av sekster blir kalt for «fauxbourdon» og kommer fra renessansemusikken. I improvisasjonen med Karin kan man finne sekstakkorden brukt i en melodisk kombinasjon. Det vil si at sopran- og tenorstemmen i klaverstemmen lager en melodi mens akkordenes oppbygging gjør det om til

en sekstakkord. Disse blir ofte spilt med fauxbourdon stemmeføring, og blir presentert i noteeksempelet under. Sekstakkordene er markert med rødt.

Nordoff (Klaver)

p *rubato* *cresc.*

simile al Fine

8

Noteeksempel 17: "Karin", takt 14 til 21

Jeg finner mye bruk av *kadenser* i improvisasjonene. Som oftest består kadenser av dominant som leder til tonika. Improvisasjonen til Audrey ser vi dette tydelig. Dette vises i de to neste noteeksemplene.

Audrey (Sang)

do? My ? what shall we do? What shall we

Nordoff (Sang)

Nordoff (Klaver)

dim. rit. *a tempo mp*

Gm/D Gm/Bb Cm⁶/A Gm Cm⁶/Eb D⁷ Gm

Noteeksempel 18: "Audrey", takt 27 til 28

Noteeksempel 19: "Audrey", takt 66 til 67

I noteeksempel 18 forstår jeg kadensen som en konklusjon på det som har blitt sunget. I noteeksempel 19 spiller Nordoff en lengere kadens som varer en hel takt før den løser seg opp på første slaget i neste. Her starter Nordoff på tonika (G-moll) som går til dominanten (G-dur). Fra dominanten dreier akkompagnementet ned en sekundbevegelse før den kommer tilbake til dominanten som fører til tonika i neste takt. Alt dette skjer mens Audrey synger. På grunn av kadensens lengde og den kromatiske bevegelsen opplever jeg denne som svært intens og underbyggende til det som synges.

Bruscia (1987) trekker fram improvisasjonsteknikken *intensifying* der terapeuten ved blant annet de musikalske elementene intensiverer musikken. I noteeksemplene 18 og 19 opplever jeg kadensene som intensiverende. For å spesifisere dette ser jeg elementet i lys av spenning-avspennings opplevelsen. Kadensene har en slags spenning som løser seg opp til slutt. Det vil si at tonika-akkorden kommer som en oppløsning av dominanten. Også oppadgående sekvensering, kromatikk og ornamentikk opplever jeg som intense elementer som berører mennesket. Samtidig forstår jeg kadensene i noteeksemplene over i lys av *shaping*-teknikken (Bruscia, 1987). Kadensenes konkluderende form kan hjelpe Audrey til å forme lengden på frasen hun synger.

Dette kan også sees i relasjon til Stern (2010) sitt vitalitetsbegrep. I tillegg til vitalitetsformene i musikk som Stern (2010) trekker frem ønsker jeg å se vitalitetsbegrepet i lys av de intensiverende elementene nevnt over. I analysen har vi sett at de tidligere nevnte musikalske elementene bidrar til utvikling og retning i musikken. Samtidig opplever jeg at disse kan berøre klienten emosjonelt. Spesielt hvis vi ser på dette i lys av Nordoff-Robbins sitt begrep

the musical child (Aigen, 2005) der barnet er musikalsk av natur og dermed også åpen for å bli berørt emosjonelt.

I det neste noteeksempelet ønsker jeg å trekke fram det harmoniske i improvisasjonen med Nordoff og klienten Jan. Akkordene i noteeksempelet under har utelatt tersen, og det blir dermed vanskelig å definere tonaliteten. Jeg har derfor valgt å ikke skrive inn "akkordene" i notebildet.

The image shows a musical score for Nordoff (Klaver) in 4/4 time. The tempo is marked as quarter note = 76. The score is divided into two systems. The first system is marked *mf* and the second system is marked *accel.*. The music consists of complex chordal structures with some red annotations. The first system has a red '4' above the first measure and a red '8' above the second measure. The second system has a red '8' above the first measure and a red '1' above the second measure. The score is written for Nordoff (Klaver) and features complex chordal structures with some red annotations.

Noteeksempel 20: "Jan", takt 1 til 7

I noteeksempel 20, opptakten til takt 1, vises hvilke intervaller som gjelder i alle noteeksempelets takter. "Akkordene" består av intervallene kvart, kvint og oktav. Jeg opplever dette å være tidlig middelalder-inspirert. Musikken i denne perioden var i hovedsak gregoriansk sang. Da den begynte å utvide seg til flerstemmighet ble det i hovedsak brukt kvart-, kvint og oktavintervallene. I noteeksempel over blir "akkordene" spilt i paralleller, noe som også var vanlig i middelalderens musikk.

Improvisasjonen med Loren fanget min interesse fordi jeg ofte opplevde å miste følelsen av det tonale senteret i noen av improvisasjonens partier. Noteeksempel under er et utdrag fra improvisasjonen der jeg opplevde dette.

Nordoff
(Klaver)

cresc.

F#⁶/C# Gm⁶/D F#⁶/C# Gm⁶/D F#⁶/C# Gm⁶/D G#⁶/D# A⁷/E G#⁷/D# A⁷/E A⁷/E Bb⁷(#5)/F# A⁷/E Bb⁷(#5)/F# A⁷/E

B⁷/F# A#⁷/E# B⁷/F# B⁷/F# B⁷/F# A#⁷/E# B⁷/F# B⁷/F#

Noteeksempel 21: "Loren", takt 70 til 73

I noteeksempel 21 kan vi se at det er en kromatisk linjeføring i musikken. Begge hendene har mange fortegn som stadig forandres eller oppløses. Fortegn-skiftene skjer når akkordene enten beveger seg oppover eller nedover. Dette opplever jeg bidrar til å skape retning i musikken og spenning til improvisasjonens uttrykk. Først og fremst fører denne kromatikken til at jeg som lytter mister tonalitetsfølelsen. Kromatiske linjeføringer som fører til nettopp dette kjenner jeg igjen fra den romantiske epokens «radikale» retning. I denne retningen eksperimenterte komponistene med blant annet tonalitetsfølelsen ved hjelp av kromatikk.

Samtidig bruker Nordoff septimakkorder. Septimakkordene kan bevege seg overalt på grunn av septimens ledende funksjon (se rødt i noteeksempel 21). Dette opplever jeg bidrar til å gå bort fra rene akkorder, det vil si konsonerende akkorder. I noteeksempel 22 får disse et rytmisk preg over seg, og minner meg om Bartok sin neoklassisistiske komposisjonsstil der han ofte går bort fra konsonerende-klingende akkorder, og tilføyer disse et rytmisk preg. I noteeksempel 23 under vises et eksempel på dette.



Noteeksempel 22: Bartok: Out of Doors, takt 91 til 99

Jeg har i dette delkapittelet trukket frem noteeksempler jeg opplever viser Nordoff sitt varierte harmoniske tonespråk, og hvor lignende kan finnes i musikkulturen.

Ved å ha sett på de musikalske elementene som trer frem for meg ser jeg sammenheng med AeMT. Her er de musikalske elementene viktige i det terapeutiske forløpet og at det tas i bruk et kompositorisk utgangspunkt (Lee, 2003). Sistnevnte samsvarer med assosiasjonene jeg fikk til musikk fra blant annet andre stilarter, og allerede komponert musikk.

I det følgende delkapittelet skal jeg belyse improvisasjonenes form.

4.3 Improvisasjonens form

Da jeg lyttet til improvisasjonene oppdaget jeg at disse har endt i en form som jeg kan dele improvisasjonene i. Selv de opptakene som er en del av en lengre improvisasjon, men som vi kun hører en snutt fra, viser at en form dannes. Harmoniene, de rytmiske og melodiske elementene samt repetisjonene bidrar til improvisasjonenes form. Jeg velger her å ikke gå inn på hver av improvisasjonenes form. Jeg ønsker likevel å trekke frem improvisasjonen med Audrey. Som nevnt i 2.2.1 minner denne improvisasjonen om en arie, og dette synes jeg er interessant. Derfor ønsker jeg å trekke frem denne.

I underkapittel 3.3.3 har jeg forklart hva arie er, der Chodkowski (1995) forklarer at arien også kan være et selvstendig stykke. Det finnes mange former for arier, avhengig av hvilken tidsepoke og sammenheng den kommer i. Dette vil også påvirke selve ariens form. Siden

opptaket av Audrey er en del av en lengre improvisasjon vil det derfor være vanskelig å kunne referere til en spesiell arie-form. Jeg ønsker i stedet å trekke frem momenter i musikken som bidrar til min oppfatning av improvisasjonen som arie.

4.3.1 Repeterende elementer

Til tross for improvisasjonen "Audrey" sine mange deler kan man finne noen av elementene som Zeiss (2012) trekker fram. Av disse ønsker jeg å trekke frem repetisjonene av melodiske og rytmiske elementer.

Rytmen og melodien som Nordoff presenterer i improvisasjonen oppfatter jeg som et slags nøkkelmotiv i improvisasjonens del A, som musikken vender stadig tilbake til. Dette kaller jeg for motiv I og er ringet rundt i noteeksempelet under.

Tempo Rubato
♩ = 48

Audrey (Sang) *mf*
What shall we do? What shall we do?

Nordoff (Sang) *mp*
What shall we do? What shall we do? shall we do?

Nordoff (Piano) *mp*

Wha-at shall we do?

Her sto-mach hurts her sto-mach hurts

Noteeksempel 23: Takt 1 til 7

I takt 2 i noteeksempelet over blir det rytmiske motivet presentert for første gang. Det fokuseres på motivet og teksten, mens venstre hånd underbygger dette harmonisk ved å ha en

lang akkord på første slaget. Både vokalstemmen til Nordoff og hans høyre hånd i klaveret presenterer motiv I. Dette opplever jeg som et ønske om å tydeliggjøre motivet. I takt 3 til 4 tar Audrey det rytmiske motivet inn i sin formidling, men forandrer på tonene. I noteeksempel 24 vender Audrey til motiv I sin rytme.

Audrey (Sang)
do? My - y sto-mach hurts. My sto-mach hurts.

Nordoff (Sang)
do?

Nordoff (Klaver)

Noteeksempel 24: Takt 11 til 13

I improvisasjonens del B kommer det fram et nytt rytmisk og melodisk motiv som blir presentert i stemmen til Audrey (motiv II), se noteeksempelet under.

Audrey (Sang)
mf
What shall we do?

Nordoff (Sang)

Nordoff (Klaver)
mf

Noteeksempel 25: Takt 17 til 18

Motiv II kommer flere ganger i løpet av improvisasjonens B-del og kan variere litt rytmisk. Likevel oppfatter jeg at motivet har samme rytme. I noteeksempel 26 kan vi se motiv II, men med en variert rytme.

Audrey (Sang)

Nordoff (Sang)

Nordoff (Klaver)

Noteeksempel 26: Takt 20 til 24

I noteeksempelen over kan vi se at rytmen er noe ulik mellom Audrey og Nordoff sin stemme. Rytmen til Audrey blir noe forskjøvet (takt 22 til 24), men selve rytmen er relativt lik motiv II.

Det siste rytmiske motivet jeg ønsker å trekke fram kommer i improvisasjonens del D. Dette motivet (motiv III) baserer seg på trioler og gjentar seg fram til slutten av improvisasjonens utdrag. Motiv III blir presentert av Audrey og er som følger:

Audrey (Sang)

Nordoff (Sang)

Nordoff (Klaver)

Noteeksempel 27: Takt 53

I neste noteeksempel tar Nordoff imot triolene og bruker de i sin sang og akkompagnement. Jeg ønsker å trekke fram et parti der dette kommer tydelig fram, og der Nordoff bruker Bruscia (1987) sin *synchronizing*-teknikk.

The musical score is set in 4/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It features three parts: Audrey (Sang), Nordoff (Sang), and Nordoff (Klaver). The lyrics are: "What shall we do? What shall we do? What shall we do? What shall we do? What shall we do? What shall we do? What shall we do? What shall you do? Oh, what shall we do? Oh, what shall we do? What shall we do?" The piano accompaniment includes dynamic markings such as *mf* and *cresc.*, and articulation like accents. There are also performance instructions like *8va* and *8vb* with dashed lines. The score is divided into two systems.

Noteeksempel 28: Takt 59 til 62

Til slutt trekker jeg frem noteeksempelen under som viser Audrey og Nordoff utforske og leke seg med motiv III. Jeg forstår at triolmotivene har blitt noe trygt i deres relasjon, og noe som kan føre til overskudd til å leke med dette og utforske det. Dette gjøres ved å lage nye rytmer innenfor triol-elementet.

The image shows a musical score for three parts: Audrey (Sang), Nordoff (Sang), and Nordoff (Klaver). The score is in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. Audrey's part has lyrics: "do?", "What shall we do - o - o?", and "What shall we". The lyrics "do - o - o?" are written under a triplet of notes. Nordoff's vocal part is mostly silent, indicated by a horizontal line. Nordoff's piano part features complex rhythmic patterns, including several triplets of eighth notes and sixteenth notes, and a dynamic marking of *p* (piano) at the end.

Noteeksempel 29: Takt 67 til 68

Som forklart i 3.2.2 snakker Ruud (2008) om klientens musikalske koder. De tre motivene som kommer frem noteeksempelene over erfarer jeg som musikalske koder som har oppstått i improvisasjonens dialog mellom Audrey og Nordoff. Spesielt motiv II og III er begge motiver som klienten selv kommer med. I lys av dette forstår jeg disse som klientens musikalske koder. Motiv I ser jeg også på som Audrey sin musikalske kode, siden Nordoff tok utgangspunkt i hennes uttrykk. Noteeksempelene over viser at musikken vender tilbake til motivene. I lys av at Audrey og Nordoff utforsker disse sammen forstår jeg det som at disse motivene blir til slutt musikalske koder som definerer deres improvisatoriske relasjon.

I improvisasjonene opplever jeg at Nordoff og klientene utforsker ulike musikalske elementer og uttrykk som blir til slutt viktige elementer i den improviserte musikken. Flere av disse blir utviklet i en musikalsk dialog og gjennom initiativ. Som nevnt i teorikapittelet gir klienten i CMT-improvisasjoner musikalske ideer til terapeuten som danner grunnlaget for det musikalske materialet (Bonde og Trondalen, 2014). Jeg forstår dermed klientens initiativ som spesielt viktige. Disse kan komme i form av bevegelser, ekstra slag i musikken, et motiv etc. Noteeksempelene 23 til 29 som har blitt belyst over viser hvordan Nordoff tar imot Audrey sine motiv og bruker disse i sin improvisasjon.

Videre er det spesielt to partier i improvisasjonen med Audrey jeg ønsker å trekke frem som repeteres, men på en likevel ulik måte.

Noteeksempel 30: "Audrey", takt 28 til 33

Noteeksempel 31: "Audrey", takt 59 til 62

I noteeksemplene 30 og 31 ser vi at verken metrum, rytme eller tonehøyde er identisk. Likevel høres det relativt likt for meg. Det at akkompagnementet er synkront med sangen, teksten er lik og det er en slags melodisk oppgang i begge noteeksemplene kan være allerede nok for at dette blir gjenkjennbart. Samtidig ser jeg noen rytmiske likheter i noteeksemplene over. Når

det synges "what shall we do?", kommer "do?" alltid på første slaget i neste takt. "What shall we" blir dermed opptak til "do?" der hvert ord i "what shall we" får sin egen note, til sammen tre toner. Da jeg lyttet til disse utdragene opplevde jeg intensiteten i noteeksempel 31 som større. Dette på grunn av det rytmiske drivet i triolene (opptaktene). I noteeksempel 30 opplever jeg intensiteten som mindre, noe som gjenspeiler seg i en mer enklere rytme i opptaktene. Noteeksemplene over er gode eksempler på at repetisjoner ikke trenger å være identiske, så lenge rammen på det som repeteres er gjenkjennbart. Slike gjentakelser opplever jeg kan bidra til forutsigbarhet og gjenkjenning av musikken for klienten.

4.3.2 Tekst og resitativ

Som forklart i 3.3.3 så skriver Zeiss (2012) at ariene uttrykker refleksjoner og emosjoner, og at disse blir akkompagnert av orkesteret. I Audrey sin arie ser vi at teksten formidler noe emosjonelt for klienten. "What shall we do?" og "My stomach hurts" forstår jeg som uttrykk for frustrasjon og sterke følelser.

Resitativet er en del av operaen, og kommer som oftest rett før en arie. Hensikten med et resitativ er at det skal formidle. Donington (1978) trekker frem at resitativet skal være svært ekspressive. Dette gjøres som oftest gjennom teksten. Her kommer akkompagnementet i bakgrunnen og har ofte få bevegelser. I improvisasjonen til Audrey finner jeg en sekvens som kan minne om denne typen resitativ, som blir vist under.

The image shows a musical score for three parts: Audrey (Sang), Nordoff (Sang), and Nordoff (Klaver). The score is in 3/4 time. The vocal line for Audrey (Sang) has the lyrics "What shall we do? What shall we do? What shall we do? What shall we do - o?". The piano accompaniment for Nordoff (Klaver) features a sequence of notes with dynamics markings "cresc." and "ff". The piano part includes a sequence of notes with dynamics markings "cresc." and "ff".

Noteeksempel 32: Takt 35 til 39

I underkapittelet 3.3.3 trekker jeg frem Donington (1978) som skriver at spenningen i tekstens formidling i et resitativ kan underbygges ved å ofte øke intervallenes omfang. I noteeksempel 32 ser vi at Audrey øker ikke nødvendigvis intervallenes omfang, men heller bruker sekvensering (motiv som blir transponert). Jeg erfarer at Audrey her leker med intervallene i

forhold til transponeringen, som er stadig stigende. Jeg opplever derfor at dette underbygger den emosjonelle intensiteten i improvisasjonen. Fra takt 37 til 39 blir akkompagnementet mer engasjert i Audrey sin formidling. Nordoff går fra å spille D⁷ akkord som punktert halvnote til å spille denne som en tremolo. Dette minner meg om det Zeiss (2012) skriver om som *accompagnato*. Nordoff underbygger Audrey sin oppbygning av intensitet. Hun tar plass vokalt, mens Nordoff møter hennes uttrykk i akkompagnementet gjennom harmonikk og rytmikk. Dette opplever jeg som et eksempel på *intensifying*-teknikken til Brusica (1987).

Improvisasjonen til Audrey ser jeg i lys av Small (1998) sitt musicking begrep. Gjennom den musikalske samhandlingen i denne improvisasjonen har både Audrey og Nordoff tatt i bruk ulike musikalske elementer som beskrevet over. I deres samspill og utveksling av elementene opplever jeg dette som en musical performance-prosess der formen ender i en arieform.

4.4 Terapeutens rolle i samspillet

"... music therapists attune themselves to the client by choosing a variety of aspects, techniques, and roles to meet the client's need in the best way possible through and in music" (Trondalen, 2016, s.93).

I sitatet over skriver Trondalen at musikkterapeuten velger ulike måter å tilnærme klientene på, en av disse er ulike roller. Dette leder til den siste hovedkategorien som omhandler hvordan jeg oppfatter Nordoff sine ulike roller i improvisasjonene med sine klienter. Det kommer tydelig fram for meg de tre rollene: *empatisk rolle*, *utfordrerrolle* og *musikerrolle*. Jeg vil i det følgende beskrive disse tre rollene slik de opptrer i studiens improvisasjoner.

4.4.1 Empatisk rolle

I det følgende trekker jeg frem områder og emner i improvisasjonene som knyttes til Nordoff og den empatiske rollen.

I lys av det Maslow (1954) skriver om anerkjennelsesbehov ser jeg det som viktig for musikkterapeuter å kunne gi bekreftelser til sine klienter. Det å bekrefte og gi anerkjennelse forstår jeg som en empatisk tilnærming. I CMT-improvisasjoner, der det i hovedsak kommuniseres gjennom musikk, vil de musikalske elementene og musikkterapeutens utøvelse av disse kunne tilrettelegge for anerkjennelse hos klienten.

Nordoff bruker ofte de empatiske teknikkene til Bruscia (1987). Disse opplever jeg bekrefter, anerkjenner og viser klienten at han blir sett. Dette forstår jeg kan bidra til å etablere en trygg ramme for klienten i improvisasjonen. I improvisasjonen med Audrey tar Nordoff

utgangspunkt i det hun sier i forkant av improvisasjonen samt uttrykket hennes. Dette forstår jeg som at Nordoff anerkjenner Audrey sitt uttrykk og viser at hennes uttrykk har blitt sett. Jeg ser dette også i lys av Bruscias (1987) kliniske improvisasjon som programmatisk, der improvisasjonen referer til noe. Improvisasjonen med Audrey referer til hennes melankolske uttrykk i forkant av improvisasjonen. På bakgrunn av dette ser det ut for meg som at Nordoff tok i bruk *holding*-teknikken (Bruscia, 1987), der Audrey sine følelser var utgangspunktet for improvisasjonen.

Å føle seg trygg er ifølge Maslow et av menneskets grunnleggende behov (Maslow, 1954). I Nordoff sine improvisasjoner opplever jeg at han bidrar til å skape trygghet ved å blant annet tilrettelegge og forberede musikken. Dette ved å for eksempel forberede klienten på overgangene i musikken, for eksempel ved å ritardere ved ny del. Slike forberedelser gir musikken et nytt uttrykk, dermed opplever jeg dette som oppmerksomhetsfangende. Næss (1999) skriver at oppmerksomhetslokkende kilder åpner opp for opplevelser. Det å innføre noe nytt til musikken, slik som en ritardando, opplever jeg kan gi en ny opplevelse av musikken. Samtidig forbereder den klienten på at noe nytt skjer. Jeg opplever dermed at de nye delene kan oppleves mer trygge.

Repetisjon av musikalske elementer opplever jeg også kan bidra til forutsigbarhet og trygghet. Disse kan også være oppmerksomhetsfangende, ved at klienten gjenkjenner elementene. Ved å repetere for eksempel en rytme eller ved bruk av ostinat gir Nordoff klienten tid til å først og fremst oppfatte rytmen og bli trygg på denne. I de foregående kapitlene har inntoning blitt trukket inn. Jeg opplever at affektiv inntoning kan også på et vis være betryggende for klienten, ved å bli sett og anerkjent.

I det neste ønsker jeg å trekke frem subjekt-subjekt relasjonen. Dette vises på bakgrunn av noteeksempelet under, hentet fra improvisasjonen med Jan.

♩ = 76

Jan
(Skarptrommer)

Nordoff
(Sang)

Nordoff
(Klaver)

♩ = 76

8^{va}

mf

...spil - ler trom-me vi spil - ler trom - mer og nu

vi vi spil - ler trom-me for-te for-te

Noteeksempel 33: "Jan", takt 1 til 5

Noteeksempelen over viser at Jan gjør veldig mye forskjellig i sin stemme. På lydopptaket oppfatter jeg Jan som noe ustødig rytmisk. I takt fire begynner Jan å spille åttendelsnoter. Med den informasjonen vi har om han (se underkapittel 2.4.1), kan dette oppfattes som en koordinasjonsmessig problem i starten. Spesielt fordi han har spilt relativt jevne slag tidligere og senere i improvisasjonen. Jeg forstår det dit hen at Nordoff oppfatter Jan sine åttendelsnoter og tar de i bruk på sin måte allerede på siste slaget i takt 4. I stedet for å spille åttendelsnoter svarer han med sekstendelsnoter. Det kan diskuteres om det heller er klienten som svarer på Nordoff sitt rytmiske initiativ i starten av takt 4 og deretter svarer med sekstendelsslag i takt fem. Hvis det er slik så oppfatter jeg dette fortsatt som initiativ fra klienten til å imitere. Uansett hvem sitt initiativ det er kommer det frem for meg som en gjensidig relasjon. Siden det er vanskelig å oppfatte hvem sitt initiativ det er opplever jeg dette som en form for synkronisering. Røkenes og Hanssen (2012) hevder at mening skapes sammen i møter der de som er delaktige er begge subjekter, slik at det oppstår et likeverdig forhold. Dette ser jeg som interessant i forhold til eksempelet over. Det oppleves for meg at

både Jan og Nordoff prøver å gå hverandre i møte ved å imitere og oppfatte hverandres puls og få kontakt med hverandres uttrykk. Jeg forstår dette som at begge samarbeider om å skape mening i det rytmiske og til slutt etablerer *rytmisk grounding* (Bruscia, 1987) i improvisasjonen. Dette kan underbygges av Ruud (2008) som snakker om mennesket som kontaktsøkenende og meningsskapende.

I neste underkapittel ser jeg på Nordoff sin utfordrerrolle i improvisasjonen.

4.4.2 *Utfordrerrolle*

I det følgende vil jeg drøfte elementer fra improvisasjonene som for meg oppleves som utfordrende for klienten og trekker inn noen improvisasjonsteknikker som belyser dette.

Jeg opplever at stemmeføringen til Nordoff kan oppleves utfordrende for noen klienter. Det å for eksempel synge motstemme til klientens stemme kan skape en utfordring for klienten i å holde på sitt. De gangene Nordoff har brukt dette har i hovedsak vært i en kombinasjon med synkronisering og imitasjon av klientens stemme. Dette opplever jeg som en god kombinasjon, fordi da kan klienten først få en bekreftelse på at det han gjør er bra. Klientens stemme kan dermed oppleves som trygg. Når Nordoff deretter improviserer en motstemme blir det muligens lettere for klienten å stole på sin egen stemme.

I musikken til Nordoff opplever jeg metrumskift som muligens utfordrende. Som nevnt tidligere så fører disse til at pulsen forandres og musikken får ulike tyngdepunkter. Dette opplever jeg fører til at klienten må orientere seg i metrumskiftene og deretter tilpasse anslagene sine. Liknende gjelder ulik bruk av tempi i samme improvisasjon. Klienten må kunne oppfatte disse forskjellene, noe som tvinger klienten til å lytte til det som skjer i musikken. De gangene det er Nordoff som forandrer på tempi må klienten kunne lytte til musikkterapeuten. Jeg opplever at klienten blir automatisk bevisst på samspillspartneren. Både metrum- og tempiskift kan sees på som brudd i musikken som fører til noe nytt. Når Nordoff styrer disse bruddene ser jeg dette som en form for Bruscia (1987) sin *modelling* teknikk. I improvisasjonene til Nordoff har jeg oppdaget at det også forekommer rytmiske og melodiske brudd. I noteeksempelet under vises det jeg forstår som en form for et melodisk og rytmisk brudd.

Noteeksempel 34: "Jan", takt 14 til 18

I dette noteeksempellet har Jan spilt jevne og sterke anslag i hver takt. Når Nordoff plutselig i takt 16 holder akkorden lengre enn den vanlige synkopen blir klienten etter hvert oppmerksom på dette. I filmutdraget ser jeg at Jan her stopper og ser opp på Nordoff. Utfra filmutdraget oppfatter jeg Jan som en gutt som kan låse seg fast i mønster. Dette rytmiske bruddet kan sees på som en utfordring til å bryte med de jevne pulsslagene, og minner meg om procedural teknikken *pausing* til Bruscia (1987). Istedenfor at Nordoff gir tegn til å kontinuere spillet oppfatter jeg det heller som et tegn til å stoppe. Jeg legger merke til at brudd gir improvisasjonen et nytt uttrykk og er oppmerksomhetsfangende. Dermed opplever jeg at en musikkopplevelse dannes.

Jeg har ofte lurt på om et så sterkt utøvende overskudd i Nordoff sin måte å improvisere på kan oppleves for overdøvende for klienten. Som vi har sett i denne studien så er improvisasjonene sterkt knyttet til Nordoff som musiker. Han hadde store musikalske muligheter med sin musikerbakgrunn. Det kan diskuteres om et så sterkt utøvende overskudd er positivt eller negativt for klienten. For noen klienter kan kanskje dette musikalske overskuddet være utfordrende i seg selv, å tørre og stå i så rike improvisasjoner kan muligens oppleves overdøvende for noen klienter. Det at Nordoff tar så mye plass i improvisasjonen kan også bidra til at utfordringen for klienten er å tørre og spille sterkere og ta mer plass.

Nordoff skifter stadig mellom det å være empatisk og utfordrende. Ofte bruker han elementer fra begge disse rollene samtidig. Når jeg ser på funnene i forhold til den empatiske og utfordrerrollen en musikkterapeut har opplever jeg at improvisasjonene til Nordoff virkelig beskriver begrepet «*music as therapy*» (Bruscia, 1987).

4.4.3 Musikerrolle

Til slutt trekker jeg frem Nordoff sin musikerrolle slik den kommer frem for meg i studiens improvisasjoner.

Rolvjord (2008) skriver om ressursorientert tilnærming, og som musikkterapeuter skal vi ta i bruk klientenes ressurser. Jeg forstår den ressursorientert tilnærmingen som også en del av musikkterapeutiske. Nordoff tar i bruk sine musikerferdigheter inn i musikken i det musikkterapien arbeidet.

Jeg opplever Nordoff sin formidling av improvisasjonene som svært virtuos. Nordoff tar i bruk flere aspekter i formidlingen av musikken, som blant annet dynamikk, tempi og artikulasjon. Disse i kombinasjon med hans instrumentale overskudd erfarer jeg at bidrar til musisering på et høyt nivå. Virtuositeten som kommer fram i både konstallasjonen av tonene og registerbruken (bruken av hele klaveret) tyder på et stort musikals overskudd. Med musikalsk overskudd tenker jeg på det tekniske rundt fortroligheten av måten å bruke de musikalske elementene på og deres muligheter. Dette ser vi i de ulike noteeksemplene der klienten har sin individuelle stemme og Nordoff har sine stemmer, en i klaveret og en i sangen. I tillegg er Nordoff svært virtuos teknisk, det vil si i både hurtighetsspill og omfang av toner.

Som nevnt tidligere har jeg opplevd at Nordoff kan virke litt overdøvende i sine stemmer i improvisasjonene. Det vil si i form av å ta mye plass som musiker. I starten av improvisasjonen med Loren opplever jeg at Nordoff tar mye plass med tanke på tempo. Dette forstår jeg på to måter. Først som en del av å utfordre klientens motorikk. For det andre som hans genuine selv, eller slik Ruud (2013) skriver "the very Me". På lydopptaket hører jeg at Loren har problemer å henge seg på Nordoff sin rytme. Jeg spør derfor: går Nordoffs kontakt med sin musikeridentitet på bekostning av klienten? Dette synes jeg er vanskelig å svare på når jeg ikke vet hva formålet med musikkterapiforløpet er for Loren. Er det for å utvikle klientens motoriske ferdigheter opplever jeg at Nordoff sin musikeridentitet her kan hjelpe klienten til å strekke sitt tempo etter Nordoff. Om ikke dette er formålet, så opplever jeg at det kan erfares overdøvende for klienten.

I delkapittelet 4.3 *Improvisasjonens form* beskrev jeg hva som gjør improvisasjonen "Audrey" til en arie. Audrey får blant annet en mer solistisk rolle mens Nordoff sin stemme blir en mer akkompagnerende. Jeg opplever at Nordoff klarer å improvisere fram en slags «orkestrerendestemme». Med dette mener jeg en beskrivende måte å spille de musikalske

elementene på. De spilles ikke rett frem, men har heller fått et eget uttrykk som gir en beskrivende klang. I klassisk musikk får pianister ofte høre at de skal «tenke mer orkester» når de spiller. Det vil si at man tenker mer på klangkvaliteten og nesten imiterer klangene fra et orkester. Jeg opplever at Nordoff gjør dette gjennom å gi musikkelementene ulike klangfarger. Dette gjør han ved å blant annet ha myke eller mer direkte anslag. Dette opplever jeg også bidrar til en rik musikalsk opplevelse. Musikken får et kunstnerisk uttrykk i det musikkterapeutiske arbeidet.

Slik jeg vurderer det klarer Nordoff å kombinere ulike stilretninger sammen på en musikalsk måte, og jeg opplever derfor at det dannes en harmonisk helhet. Se noteeksempelet under.

Nordoff
(Klaver)

mp

Cm Gm/Bb Cm Gm/Bb Cm⁶/A Gm A[°]/C Dm Gm Gm/Bb Cm⁶ A[°]/C D⁷ E^b Cm

Noteeksempel 35: "Audrey", takt 40 til 48

Noteeksempelet over synes jeg er et godt eksempel på hvordan Nordoff kombinerer ulike stilarter. Bassen, slik jeg har beskrevet i noteeksempel 12, minner mye om barokkbass. Høyre hånden har derimot større sprang og harmonikken utvikler seg til å bli rikere i løpet av disse taktene. Dette minner meg mer om den romantiske stilen. Når det er akkompagnerende stemmer blir akkordene (som også kan inneholde melodistemmen) utvidet til å spilles i flere oktaver. Noteeksempel over viser dette tydelig, spesielt i noteeksempelets fire siste takter. Musikken tar utgangspunkt i et konsept fra ulike stilarter, og jeg opplever at Nordoff gjør det til sitt eget som passer best til akkurat den musikken som blir improvisert.

Jeg ønsker også å trekke frem hovedinstrumentet til Nordoff, klaveret. Instrumentet ser jeg som hovedgrunnen til Nordoff sitt musikalske overskudd i improvisasjonene. Igari (2004) forteller om hvordan hun fikk overskudd i improvisasjonene da hun tok i bruk bassgitaren, som var nærmest hennes musikkidentitet. I lys av dette forstår jeg at Nordoff sitt musikalske overskudd kommer også i stor grad fra instrumentfortroligheten. Jeg har selv erfart at selv om jeg har mye kunnskap om hvordan å bruke musikken, så er jeg avhengig av å bruke et instrument jeg er komfortabel med og kan godt for å kunne konsentrere meg om klienten, heller enn å spille. Som musikkterapeut skal jeg kunne bruke flere instrumenter og likevel gi

god terapi. Likevel kommer jeg stadig tilbake til at som terapeut skal vi også kunne være genuine ovenfor klienten og oss selv. Dermed opplever jeg at å ta i bruk instrumenter som står nær vår musikeridentitet kan være styrkende i relasjonen til klienten. Slik Igari (2004) skriver så kan dette gi overskudd og kreativitet. Jeg opplever at Nordoff kan se klienten enda bedre når han ikke må fokusere på instrumentet. I videoopptakene til improvisasjonene har jeg observert at Nordoff hele tiden ser på klienten, mens han improviserer. Dette forstår jeg gjør det mulig for han å fange opp klientens uttrykk og initiativ presist.

På bakgrunn av disse funnene og drøftingen ser jeg derfor Nordoff i lys av Bruscia (1987) som «musician *as* therapist».

5. Avslutning

I denne studien har jeg sett på musikeren i musikkterapeutrollen. Problemstillingen for studien er: *På hvilke måter kan musikkterapeuter anvende sine musikerferdigheter i musikkterapeutisk arbeid?* Jeg har transkribert og analysert fire utvalgte improvisasjoner av Nordoff i klinisk arbeid med klienter. I disse har jeg sett på hvordan han tar i bruk sin utøver- og musikkteoretiske kompetanse i improvisasjonene. Analysen av data ledet frem til de fire hovedkategoriene: 1) improvisasjonenes struktur, 2) inspirasjon fra ulike stilarter, 3) improvisasjonens form og 4) terapeutens rolle i samspillet. Disse ledet til underkategoriene: rytmiske elementer, melodiske elementer, bruk av harmonier, empatisk rolle, utfordrerrolle og musikerrolle.

Jeg har fått større innsikt i hvordan Nordoff sin bakgrunn som musiker og komponist påvirker måten han bruker de ulike musikalske elementer i musikkterapeutisk improvisasjon med sine klienter på. Det har kommet frem for meg en sammenheng mellom Nordoff sin bruk av de musikalske elementene og komponert musikk. Jeg har også oppdaget at Nordoff bruker flere musikkterapeutiske improvisasjonsteknikker. På denne bakgrunn har jeg fått inntrykk at Nordoff sin musikeridentitet kan benevnes som det Ruud (2013) kaller for en relativt absolutt identitet. Jeg forstår summen av den musikkutøvende og teoretiske kompetansen Nordoff har tilegnet seg i løpet av et langt liv som råstoffet i hans identitet. Samtidig opplever jeg at denne identiteten til Nordoff blir påvirket av den terapeutiske tilnærmingen hvor terapi påvirker musikerens tilnærming til musikkbruken i musikkterapi. Dette ser jeg også i relasjon til Røkenes og Hanssen (2012) sitt syn på å kombinere det faglige med det personlige, både for å være seg selv og for å bidra til profesjonell utvikling.

Jeg konkluderer derfor med at det å se på de musikalske elementene og se sammenheng til allerede komponert musikk viser meg hvilken måte jeg kan bruke den komponerte musikken til å utvide improvisasjonskompetansen min i musikkterapi på. Det har kommet tydelig fram for meg det å bli nysgjerrig på min totale musikkkompetanse og utforske hvordan jeg kan bruke denne mer bevisst i musikkterapeutiske improvisasjoner. Dette ved å utforske sjangere jeg mestrer og hvordan jeg kan anvende disse. Ved å se hvordan andre utøvere bruker instrumentet sitt i musikken kan også inspirere meg til å utforske instrumentet mitt på en ny måte. Ved at musikkterapeuter ser på mulighetene i musikken fra sin sjanger opplever jeg at bidrar til å utvide musikkterapeutens improvisasjonsferdigheter utfra sin musikalske identitet.

Jeg ønsker å avslutte denne studien med et sitat av Nordoff som oppsummerer viktigheten av å tenke på hvordan vi anvender de musikalske elementene og utfører musikken i musikkterapi:

In the music you study, in the music you practice, when you bring music to a child, be aware of the dynamic force that lives in the tones you are assembling, the tones you are presenting. These are the things that reach the child. It's not just a sound that reaches him, or a rhythm that reaches him, or the fact that you're accompanying him, or the fact that you're setting his beating to music. It is how you are doing it, and how you are using the material to accomplish what you want to do (Robbins og Robbins, 1998, s. 53).

Litteraturliste

- Aigen, K. (1998). *Paths of Development in Nordoff-Robbins Music Therapy*. Barcelona Publishers.
- Aigen, K. (2005). *Music - Centered Music Therapy*. Barcelona Publishers.
- Aigen, K. (2014). Music – Centered Dimensions of Nordoff – Robbins Music Therapy. *Music Therapy Perspectives*, 32 (1), 18 – 29.
- Alvesson, M. & Sköldberg, Kaj (2008). *Tolkning och reflection. Vetenskapsfilosofi och kvalitativ metod. Andra upplag*. Författarna och Studentlitteratur.
- Bonde, L. O. & Trondalen, G. (2014). Nordoff/Robbins Musikterapi. I Bonde, L. O. (red.) *Musikterapi – Teori, Uddannelse, Praksis, Forsknings. En håndbog om musikterapi i Danmark*. Forlaget Klim.
- Bruscia, K. E. (1987). *Improvisational models of Music Therapy*. Charles C. Thomas Publishers. USA.
- Bruscia, K. E. (2005). Data Analysis in Qualitative Research. I Wheeler, B. (Red.) *Music Therapy Research. Second Edition*. (s. 179-186). Barcelona Publishers.
- Bruscia, K. E. (2014). *Defining Music Therapy (3.utgave)*. Barcelona Publishers.
- Buber, M. (1992). *Jeg og Du*. Cappelen.
- Caprona, Y. D. (2015). *Norsk etymologisk ordbok*. Kagge forlag.
- Denzin, K. N. & Lincoln, Y. S. (1994). Introduction: Entering the Fields of Qualitative Research. I Denzin, K.N & Lincoln, Y.S (Red.), *Handbook of Qualitative research*. SAGE Publications.
- Igari, Y. (2004). "Music Therapy is Changing" and So Am I: Reconstructing the Identity of A Music Therapist. *Voices: A World Forum for Music Therapy*, 4 (3).
doi:10.15845/voices.v4i3.190
- Kvarv, S. (2014). *Vitenskapsteori – tradisjoner, posisjoner og diskusjoner*. Novus Forlag. Oslo.
- Lee, C. A. (2003). *The Architecture of Aesthetic Music Therapy*. Barcelona Publishers.
- Lee, C. A. (2014). *Paul Nordoff: composer & music therapist*. Barcelona Publishers.

- Maslow, A. H. (1954). *Motivation and Personality*. Harper & Brothers. USA.
- Nordbø, B. (2009). Vitalitet. I *Store norske leksikon*. Hentet fra <https://snl.no/vitalitet> (lest 29.10.2017)
- Nordoff, P. & Robbins, C. (2007). *Creative Music Therapy: A Guide To Fostering Clinical Musicianship. Second Edition: Revised and Expanded*. Barcelona Publishers.
- Næss, T. (1989). *Lyd og vekst*. Musikkpedagogisk Forlag.
- Næss, T. (1999). *Den mystiske boks*. Musikkpedagogisk Forlag.
- Prickett, C. (2005). Principles of Quantitative Research. I Wheeler, B. L (Edited.), *Music Therapy Research. Second Edition*. Barcelona Publishers.
- Robbins, C. & Robbins, C. (1998). *Healing Heritage: Paul Nordoff Exploring the Tonal Language of Music*. Barcelona Publishers.
- Rolvjord, R. (2008). En ressursorientert musikkterapi. I Trondalen, G. og Ruud, E. (red.), *Perspektiver på musikk og helse - 30 år med norsk musikkterapi*. NMH-Publikasjoner. Oslo: Norges Musikkhøgskole.
- Røkenes, O. D. & Hanssen, P.-H. (2012). *Bære eller bryte. Kommunikasjon og relasjon i arbeid med mennesker* (3.utgave). Fagbokforlaget.
- Ruud, E. (2008). Et humanistisk perspektiv på norsk musikkterapi. I Trondalen, G. og Ruud, E. (red.), *Perspektiver på musikk og helse - 30 år med norsk musikkterapi*. NMH-Publikasjoner. Oslo: Norges Musikkhøgskole.
- Ruud, E. (2013). *Musikk og identitet*. Universitetsforlaget.
- Sjanger. (udatert). I *Musikkordboken*. Hentet fra <http://www.musikkordboken.no/ords.html#sjanger> (lest 23.09.2017)
- Small, C. (1998). *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Middletown: Wesleyan University Press
- Smeijsters ,H. & Aasgaard, T. (2005). Qualitative Case Study Research. I Wheeler, B. L. (edited), *Music Therapy Research. Second Edition*. Barcelona Publishers.
- Stern, D. N. (2007). *Her og nå – Øyeblikkets betydning i psykoterapi og hverdagsliv*. Abstrakt forlag.

Stern, D. N. (2010). *Forms of vitality. Exploring Dynamic Experience in Psychology, the Arts, Psychotherapy, and Development*. Oxford University Press.

Thornquist, E. (2014). *Vitenskapsfilosofi og vitenskapsteori for helsefag*. Fagbokforlaget.

Trondalen, G. (2016). *Relational Music Therapy: An Intersubjective Perspective*. Barcelona Publishers.

Tsirir, G, Pavlicevic, M. og Farrant, C. (2014). *A guide To Evaluation for Arts Therapists and Arts & Health Practitioners*. Jessica Kingsley Publishers. London and Philadelphia.

Universitetet i Bergen. (2017, 10. november). Femårig integrert masterprogram i musikkterapi. Hentet fra <http://www.uib.no/grieg/24761/fem%c3%a5rig-integrert-masterprogram-i-musikkterapi#opptakspr-ve> (lest 22.11.2017).

Universitetet i Oslo. (2017, 16. november). Vi forsker på: Musikkanalyse. Hentet fra <http://www.hf.uio.no/imv/forskning/vi-forsker-pa/musikkanalyse/> (lest 22.11.2017)

Yin, R. K. (1994). *Case Study Research. Design and Methods. Second Edition*. SAGE Publications.

Yin, R. K. (2014). *Case Study Research. Design and Methods. 5. Edition*. SAGE Publications.

Zeiss, L. E. (2012). The dramaturgy of opera. I Till, N. (edited), *The Cambridge Companion to Opera Studies*. Cambridge.

Noteeksempler

Bartok, B. (1926). Dobokkal És Fuvolaval. Fra *Out of Doors*. Ukjent forlag.

Beethoven, L. v. (1795). Piano Sonata i C-dur, op.2, nr.3, 4.sats. Fra egen kopi. Ukjent forlag.

Chopin, F. (1905). E-moll prelude. Fra *Preludes & Rondos*. Vienna: Universal Edition.

Grieg, E. (1972). Notturmo, nr.4. I *Lyriske stykker op. 54. Volume 5*. Edition Lyche. Norway.

CD og DVD

Nordoff, P. og Audrey (1998). Audrey. *Paths of Development in Nordoff-Robbins Music Therapy, CD 1*. [CD-bilaget]: Barcelona Publishers.

Nordoff, P. og Loren (2006): Loren. *Creative Music Therapy: A Guide to Fostering Clinical Musicianship, CD 2*. [CD-bilaget]: Barcelona Publishers.

NRK (Regissør). (1973). *Øyvind kan slå på tromme*. [DVD]. NRK Arkivsalg.

Næss (Regissør). (2007). *Intervju med Clive Robbins* [DVD]. Upublisert.

Vedlegg 1

Karin

$\text{♩} = 100$

Karin (Skarptrommer)

Nordoff (Sang)

$\text{♩} = 100$

Nordoff (Klaver)

3

mp mf

2

7

rit.

11

mp

p

rubato

8^{va}

15

$\text{♩} = 112$

$\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$

$\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$

cresc.

simile al Fine

19

$\text{♩} = 112$

$\frac{3}{2}$ $\frac{4}{4}$

$\frac{3}{2}$ $\frac{4}{4}$

Vedlegg 2

Jan

♩ = 76

Jan (trommer)

Nordoff (sang)

...spil - ler trom-me vi spil - ler trom - mer og nu

Nordoff (piano)

♩ = 76

4

vi vi spil - ler trom-me for-te for-te forte forte for-te for-te la la la la la...

accel.

2
8

♩ = 116

Musical score for measures 8-10. The score is in 4/4 time, with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The tempo is marked as ♩ = 116. The score consists of three staves: a drum set staff, a vocal line, and a piano accompaniment. The piano accompaniment features a complex texture with chords and arpeggios. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the piano part. A circled measure number '8' is shown above the piano part.

11

Musical score for measures 11-13. The score is in 4/4 time, with a key signature of three flats. The tempo is marked as ♩ = 116. The score consists of three staves: a drum set staff, a vocal line, and a piano accompaniment. The piano accompaniment features a complex texture with chords and arpeggios.

14

Musical score for measures 14-16. The score is in 4/4 time, with a key signature of three flats. The tempo is marked as ♩ = 116. The score consists of three staves: a drum set staff, a vocal line, and a piano accompaniment. The piano accompaniment features a complex texture with chords and arpeggios. A dynamic marking of *rit.* (ritardando) is present in the piano part.

Loren

$\text{♩} = 84$

Loren (Cymbal)

Loren (Skarptromme)

Nordoff (Klaver)

mf

Detailed description: This musical score is for the piece 'Loren'. It features three staves. The top staff is for Cymbal (Loren), showing two measures of rests. The middle staff is for Snare Drum (Skarptromme), starting with a quarter note followed by eighth notes, then a series of eighth notes with 'x' marks above them, and ending with a quarter note. The bottom staff is for Nordoff (Klaver), with a treble and bass clef. The treble clef part starts with a quarter note followed by eighth notes, then a series of eighth notes with 'x' marks above them, and ending with a quarter note. The bass clef part starts with a quarter note followed by eighth notes, then a series of eighth notes with 'x' marks above them, and ending with a quarter note. The tempo is marked as quarter note = 84. The time signature is 12/8. The dynamic is marked as *mf*.

3

Cym.

S. T.

Pno.

cresc.

Detailed description: This musical score continues the piece 'Loren'. It features three staves. The top staff is for Cymbal (Cym.), showing a triplet of three eighth notes. The middle staff is for Snare Drum (S. T.), starting with a quarter note followed by eighth notes, then a series of eighth notes with 'x' marks above them, and ending with a quarter note. The bottom staff is for Piano (Pno.), with a treble and bass clef. The treble clef part starts with a quarter note followed by eighth notes, then a series of eighth notes with 'x' marks above them, and ending with a quarter note. The bass clef part starts with a quarter note followed by eighth notes, then a series of eighth notes with 'x' marks above them, and ending with a quarter note. The dynamic is marked as *cresc.*

2

5

Cym.

S. T.

Pno.

mf

simile

7

Cym.

S. T.

Pno.

cresc. *mf*

$\text{♩} = 50$

10

Cym.

S. T.

Pno.

rit.

$\text{♩} = 50$

12 ♩ = 96

Cym. 3

S. T.

Pno. ♩ = 96

rit. *f*

15

Cym.

S. T.

Pno.

22 ♩ = 144

Cym.

S. T.

Pno. ♩ = 144

dim.

simile

4 29

Cym.

S. T.

Pno.

36

Cym.

S. T.

Pno.

43

Cym.

S. T.

Pno.

50

Cym.

S. T.

Pno.

57

Cym.

S. T.

Pno.

64

Cym.

S. T.

Pno.

68

Cym. $\frac{12}{8}$

S. T. $\frac{12}{8}$

Pno. *mf*

70

Cym. $\frac{12}{8}$

S. T. $\frac{12}{8}$

Pno. *cresc.*

72

Cym. $\frac{12}{8}$

S. T. $\frac{12}{8}$

Pno.

74

Cym. 

S. T. 

Pno. 


76

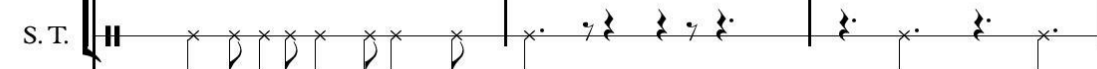
Cym. 

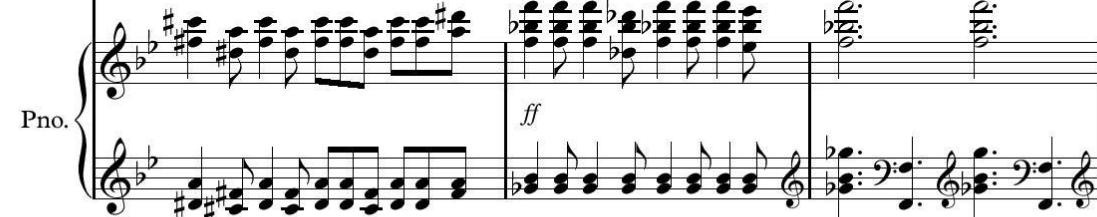
S. T. 

Pno. 

78

Cym. 

S. T. 

Pno. 

8

Masestoso

♩ = 80

81

Cym.

S. T.

Pno.

Masestoso

♩ = 80

84

Cym.

S. T.

Pno.

87

Cym.

S. T.

Pno.


90


Cym. 

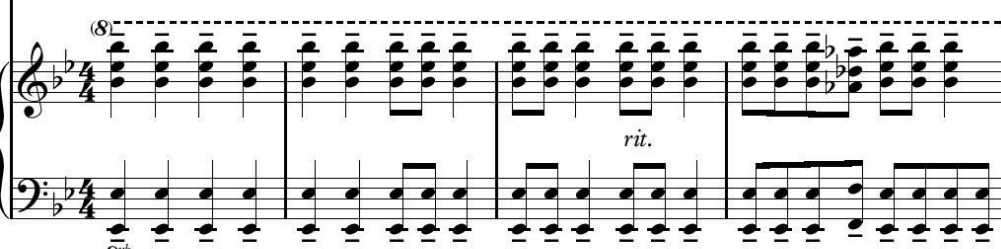
S. T. 

Pno. 


93

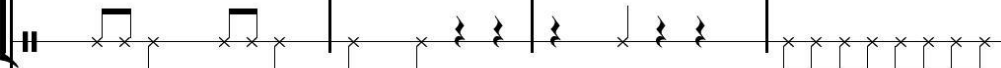
Cym. 


S. T. 

Pno. 

97

Cym. 

S. T. 

Pno. 

simile

10

101

Cym.

S. T.

Pno.

104

Cym.

S. T.

Pno.

rit.

f

8^{va}7

8^{vb}..1

8^{vb}..1

Audrey

Tempo Rubato
♩ = 48

Audrey (Sang) *mf*
What shall we do? What shall we do?

Nordoff (Sang) *mp*
What shall we do? What shall we do? shall we do?

Nordoff (Piano) *mp*
♩ = 48

5

A. (sang)
What shall we do?

N. (sang)
Her sto-mach hurts her sto-mach hurts

N. (piano)

2

8

A. (sang) What shall we do? What shall we do? - What shall we

N. (sang) what shall we do? What shall we do? - What shall we

N. (piano)

11

A. (sang) do? My - sto-mach hurts. My sto-mach hurts. My sto-mach hurts -

N. (sang) do?

N. (piano)

15 $\text{♩} = 60$ 3

A. (sang) *mf*
 My sto-mach hurts. What shall we do?

N. (sang)

N. (piano) *mf*

20 *f*

A. (sang) *f*
 What shall we do? What shall we do? What shall we do? What

N. (sang)

N. (piano) *f* *accel.*

4

24

A. (sang) shall we do? What shall we do? What shall we

N. (sang)

N. (piano) *rit.* 8^{va}

27

A. (sang) do? My ? what shall we do? What shall we do? What shall we

N. (sang)

N. (piano) *dim. rit.* *a tempo mp* 8^{va}

30

A. (sang) do? What shall we do? What shall we do? What shall we do? What shall we

N. (sang)

N. (piano) *cresc.* *rit.* *f* 8^{vb}

34

A. (sang) do? What shall we do? What shall we do? What shall we

N. (sang)

N. (piano) 8^{vb}

6

38 *cresc.* *ff* *mp*

A. (sang) do? What shall we do? - ? Don't cry. Please

N. (sang)

N. (piano) *cresc.* *ff* *mp* *8va*

43

A. (sang) dont cry cry cry - Dont cry, dont cry, dont cry, dont cry, dont cry, dont

N. (sang)

N. (piano) *8va* *8va*

50 $\text{♩} = 58$
mf 3 3 3 3

A. (sang) cry - - - Dont cry. What shall we do when my heart is ge-bro-ken

N. (sang)

N. (piano) $\text{♩} = 58$

54 3 3

A. (sang) My heart is bro - ken

N. (sang) 3 3
Her heart is bro - ken

N. (piano) *mf* 3 3

55

A. (sang) *mf*
What shall we

N. (sang)
Her heart is bro-ken. What shall we do with ther heart?

N. (piano)

57

A. (sang) *cresc.* *f* *gliss.* *mf* 3
do, my sto-mach hurts, my sto-mach hurts - - What shall we

N. (sang)
What shall we

N. (piano) *f* *rit.* *mf* 3

59 $\text{♩} = 76$

A. (sang) do? What shall we do? What shall we do? What shall we do? What shall we do? What shall we do? What shall we do?

N. (sang) do? What shall we do? What shall we do? What shall we do?

N. (piano) $\text{♩} = 76$

61 *cresc.*

A. (sang) do? What shall we do? What shall we do? What shall you do?

N. (sang) Oh, what shall we do? Oh, what shall we do? What shall we do?

N. (piano) *cresc.*

10

63 *f* *p* *3*

A. (sang) What shall we do? What! What shall we

N. (sang) do? What shall we do with her stomach?

N. (piano) *f* *cresc.*

(8).....

65 *3* *3*

A. (sang) do? What shall we do? What shall we

N. (sang) What shall we do with ? ? ?

N. (piano) *p* *3*

3 *8vb*.....

67 *p*

A. (sang) do? What shall we do? - - What shall we

N. (sang)

N. (piano)

69

A. (sang) do? What shall we do? O - - -

N. (sang) What shall we

N. (piano)

71

A. (sang) - What shall we do? What shall we do? - -

N. (sang) do? What shall we do? What shall we do?

N. (piano)

The musical score consists of three staves. The top staff is for the first singer (A. (sang)), the middle for the second singer (N. (sang)), and the bottom for the piano accompaniment (N. (piano)). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The score begins at measure 71. The first singer's part features a triplet of eighth notes followed by a quarter note and a half note. The second singer's part also features triplet eighth notes. The piano accompaniment includes chords and triplet eighth notes in both hands. The lyrics are: 'What shall we do? What shall we do? - -' for the first singer, and 'do? What shall we do? What shall we do?' for the second singer. The piano part has lyrics 'do? What shall we do?' aligned with the second singer's part.