

Specialeopgave

Vejleder: Kirsten Fink - Jensen

FRI MUSIKIMPROVISATION

:

EN VEJ MOD UDVIKLING AF KULTURFRI KOMMUNIKATION?

En undersøgelse af fri musikimprovisation i lyset af Daniel Sterns teori om det intersubjektive felt.

“Shared feeling voyages are so simple and natural yet very hard to explain or even talk about. We need another language that does not exist (outside poetry) – a language that is steeped in temporal dynamics” (Stern, 2004a, s. 173).

Felix Becker
Studienr.: 1351879

Cand. Pæd. i Pædagogisk Psykologi
Danmarks Pædagogiske Universitet
København
Juni 2005

Indledning.....	4
Personlig begrundelse for valg af emnet.....	4
Sammenfatning.....	9
Begrebsafklaringer.....	10
Begrundelse for valg af teori og empiri	11
Begrundelse for valg af teorien.....	12
Begrundelse for valg af empirien.....	13
Problemformulering.....	16
Videnskabsteoretisk placering.....	17
Fri jazz improvisation og spædbarnsforskning.....	18
Sammenfatning.....	20
Kommentar og afgrænsning.....	20
Metodisk tilgang.....	21
Opbygning.....	23
I. Teori.....	24
Daniel Sterns teori om selvets udvikling.....	24
1. Lyst og symbiose.....	24
Lyst hinsides lyst princippet.....	24
Sammenfatning.....	26
2. Stadier og vores medfødte evne til intersubjektiv kommunikation.....	29
Diskussion af ”culture – free”.....	31
Opsamling.....	33
3. Konsekvenser af pkt. 1. & 2. for klinisk psykoterapi.....	34
Kan denne intersubjektive proces udvides til at omfatte flere mennesker?	36
Sammenfatning.....	36
Fri musikimprovisationens rolle i musikterapien.....	37
Kommentar.....	38
Kritik af Daniel Sterns teori.....	38
Sammenfatning.....	40
II. Empiri.....	40
Det kvalitative forskningsinterview.....	40
Fremgangsmåde med hensyn til mit empiriske materiale.....	42
Udvalg af informanterne.....	42
Præsentation af en udvalgt transskription af mit råmateriale.....	45
Interview med Ivan Vincze.....	46
Interviewsituation.....	46
Biografiske minder med relevans for fri musikimprovisation.....	47
Ivan Vincze om fri musikimprovisation.....	48
Interview med Carl Bergstrøm - Nielsen.....	51
Interviewsituation.....	51
Biografiske minder med relevans for fri musikimprovisation.....	51
Carl Bergstrøm - Nielsen om fri musikimprovisation.....	53
Interview med Randi Kjær.....	55
Interviewsituation.....	55

Biografiske minder med relevans for fri musikimprovisation.....	55
Randi Kjær om fri musikimprovisation.....	58
Interview med Helle Thun.....	61
Interviewsituation.....	61
Biografiske minder med relevans for fri musikimprovisation.....	61
Helle Thun om fri musikimprovisation.....	63
III. Analyse.....	65
Metodiske overvejelser med hensyn til analyseprocessen.....	65
Opstilling af fælles temaer på baggrund af mine transskriptioner.....	67
Lyst.....	68
Sammenfatning.....	70
Sammenspil.....	70
Sammenfatning.....	73
Lyst til at være sammen om noget uforudsigeligt og nyt.....	73
Frihed.....	74
Sammenfatning.....	75
Frihedsformer og ”culture – free” kommunikation.....	76
På hvilken måde kan disse frihedsformer belyse vores evne til en ”culture – free” intersubjektiv kommunikation?.....	76
Fri musikimprovisation og psykoterapi.....	78
På hvilken måde kan fri musikimprovisation sættes i forbindelse med en psykoterapeutisk tilgang, som fokuserer på udvikling af det intersubjektive felt?.....	78
Konklusion	79
IV. Diskussion og perspektivering	80
Kritikpunkter.....	84
Afslutning.....	85
English summary.....	86
Litteraturliste.....	87
Bibliografi	91

Bilag 1. – 5.

Indledning

Personlig begrundelse for valg af emnet

Det har altid optaget mig, hvad har vi som mennesker til fælles?

Hvad sker der, når to (eller flere) mennesker eller kulturer mødes?

Tre biografiske hovedmotiver har rykket disse spørgsmål i centrum af min interesse:

- min opvækst i forskellige kulturer
- min faglige beskæftigelse med improvisation i musik og bevægelse
- mit psykoterapeutiske samarbejde

Mødet med mennesker i andre kulturer indebærer, at man bliver sig sin egen kultur bevidst.

Bevægelses- teater- musikimprovisation og psykoterapi har for mig været rum, hvor mødet med andre mennesker kunne finde sted, og hvor vores kulturelle ”præg” var trængt i

baggrunden. I den improvisatoriske sammenhandling opløser sig kulturbetinget bevidsthed til fordel for nye samværsformer. I dette eksperimentelle felt ligger en særlig værdi og et stort potentiale med hensyn til at udvikle og etablere nye måder at være sammen på med andre.

Det er på denne baggrund, jeg har valgt at undersøge den fri musikimprovisatoriske praksis.

Det er et forsøg på at gøre denne praksis tilgængelig for det pædagogisk psykologiske område ved at skabe en forbindelse mellem fri musikimprovisation og forskellige psykologiske teorier.

De teorier, som jeg kan relatere fri musikimprovisation til, spænder fra: psykodynamiske grundopfattelser over dens forgreninger med eksistentiel filosofi og pædagogik, samt de seneste videreudviklinger indenfor den eksperimentelle spædbarnsforskning, udviklingspsykologi og neurofysiologi, til socialkonstruktionistisk metateori.

At jeg ikke kan inddrage alle disse teoretiske tilgange i denne afhandling, siger sig selv.

Jeg har valgt at nævne disse mangfoldige tilgange, for at tage læseren med på den

afgrænsningsproblematik jeg har været igennem på det teoretiske område og henviser i denne forbindelse til bibliografien. Ud over den udfordring, der lå i at afgrænse og udvælge det teoretiske materiale, stødte jeg på den vanskelighed, det er at oversætte en nonverbal praksis til tekst.

Hvad så?

Flyvetur og ...

Oprindeligt ville jeg med udvalgte begreber og temaer fra teorierne skabe en forbindelse til fri musikimprovisation for dermed at skabe et teoretisk fundament til denne praksisform, dens anvendelsesmuligheder og perspektiver med hensyn til bearbejdelse af mangfoldige problematikker i vores samfund især indenfor psykoterapi og pædagogik.

I denne praksisform så jeg virkeliggørelsen af en vision og utopi af kommunikation. En vision som Henry Miller har prøvet at indfange ved at skrive:

„Every man Jack of us moves without feet at least a few hours a day, when his eyes are closed and his body prone. The art of dreaming when wide awake will be in the power of every man one day. Long before that books will cease to exist, for when men are wide awake and dreaming their powers of communication (with one another and with the spirit that moves all men) will be so enhanced as to make writing seem like the harsh and raucous squawks of an idiot“ (Miller, 1970, s. 20).

Min forundring over de mange musikalske begreber (polyfoni, afstemning, intonation, mm.) i nyere psykologisk, filosofisk og sociologisk videnskabelig litteratur fik mig til at tænke, at disse musikrelaterede ord specielt må være egnet til sprogligt at nærme sig kompleksiteten af menneskets væren i verden.

Peter Berliner (2001) taler f.eks. om udvekslingsprocessen mellem forskellige kulturer:

”Der er forskellige magtpositioner at finde i udvekslingen, der kan forstås som en proces, der udvikler sig ikke intentionelt, men ud fra en kakofoni af forskellige stemmer” (op. cit., s. 91).

Og Daniel Stern (2004a) taler om ”polyfoni of action”, ”kontinuerlig livsmusik” (op. cit., 2003, s. 19) og ”selv – i – samklang – med – en – anden” (op.cit., s. 23) mm..

Udstrakte passager i denne litteratur dækkede nærmest 1:1 mine oplevelser i fri musikimprovisation på den måde, at teorien kan omsættes i denne praksis og omvendt: at denne praksis kan forstås som metafor. Det gælder især for Daniel Sterns beskrivelser af affektiv afstemning i forbindelse med spædbørns kommunikation og parallelt dermed: beskrivelsen af den psykoterapeutiske proces.

Eller også refererer litteraturen afmægtigt til musikken som det højeste abstraktionsniveau, der ikke lader sig indfange af sproget. Søren Kierkegaard bemærker:

”Den abstrakteste Ide der lader sig tænke¹, er den sandselige Genialitet. Men igjennem hvilket Medium lader den sig fremstille? Ene og alene – ved Musik.

Det, at den er i en succession af Momenter; thi hvis den var i eet Moment, lod den sig afbilde eller male. Det at den er i en succession af Momenter, udtrykker dens episke Charakter, men den er dog ikke episk i strengere Forstand, thi den er ikke saa vidt, at den er kommen til Orde, den rører sig bestændig i en Umiddelbarhed. I Poesi lader den sig altsaa heller ei fremstille. Det eneste Medium, der kan fremstille den, er Musiken. Musiken har nemlig et Moment af Tid i sig, men forløber dog ikke i Tiden uden i uegentlig Forstand. Det historiske i tiden kan den ikke udtrykke” (Kirkegaard i Hastrup, 2001, s. 20).

Når der er tale om musik i disse sammenhænge, tænker jeg på fri musikimprovisation, denne specifikke form for musik og musikudøvelse.

Tankespringet til at sætte dette indlysende og metaforisk prægnante sprogbrug i forbindelse med fri musikimprovisation, som forløsende virkeliggørelse, en realisering af det postmoderne scenario, ikke som afmægtig men fuldmægtig aktør for den tid det varer, er ikke en selvfølge. Ved mit speciale ville jeg nærme mig denne vision.

Denne højdeflyvetur kom dernæst mere og mere på jorden. I det følgende beskrive jeg denne landingsproces.

... landing

Ved læsning af sekundær litteratur indenfor musikpædagogik og musikterapi stødte jeg i vidt forskellige sammenhænge på de teorier, jeg selv havde sat i forbindelse med fri musikimprovisation. F.eks. brugt til at forklare forskellige og endda for mig modsigende praksisser indenfor både musikpædagogik og terapi med et psykologisk fundament.

Samtidigt meldte sig i mig fornemmelsen og behovet for at forankre dette emne i en konkret aktuel diskurs, jeg kunne deltage i.

Jeg spurgte mig: hvad kan jeg bruge det til? Hvor er der et indsats- og interesseområde, som jeg kan knytte an til, og som samtidigt trænger til belysning?

Med hensyn til disse spørgsmål, uvisheder og uoverensstemmelser fik jeg to ahaoplevelser ved læsningen af:

¹ Neurofysiologen Matti Bergstrøm (1988) sammenstiller i sin artikel: ”Music and the Living Brain” vores tænkeprocesser med musik og Kimmo Lethonen (1994) spørger: ”Is Music an Archaic form of thinking?” .

1. Allan Raschs (2004) speciale *Improvisation – øjeblikkets begivenhed*. Her viste sig emnets aktualitet i konkrete forhold, jeg kunne knytte an til. Bl.a. improvisation som fag i folkeskolen og musklærerens manglende uddannelse og usikkerhed med hensyn til denne praksis. I denne sammenhæng kunne jeg fra mit perspektiv se et behov for en videre teoretisk forankring, som rækker ud over flow – teorien (Csikszentmihalyi, 1975).

2. Volker Biesenbenders bog: *Von der unerträglichen Leichtigkeit des Instrumentalspiels. Drei Vorträge zur Ökologie des Musizierens* (1994) hvor han skriver:

„...vergleichen sie die Schilderung eines Sonnenaufgangs mit Ihrem persönlichen Erleben: Sofort zerfällt etwas, das im Grunde einfach ist – im Sinne von einheitlich und ganz – in zahllose isolierte Einzelheiten. Das gilt noch für die simpelste Sache: Beschreiben heisst *immer* zerlegen, etwas Ganzes in Nacheinander und Auseinander zu verwandeln“ (op. cit., s. 61).

Dette citat siger noget om vores personlige oplevelse af f.eks. en solopgang og beretningen om denne oplevelse. I det øjeblik, vi prøver at beskrive en egentlig enkelt oplevelse, falder helheden fra hinanden og bliver til mangfoldige dele. Det samme gælder for de mest enkle ting. At beskrive noget betyder altid at forvandle en helhed til en rækkefølge og adskillige enkelte dele.

Denne konstatering henviser netop til skriftsprogets styrke: ved at skrive er vi i stand til at dekonstruere og konstruere, atomisere og reflektere over en helhed.

Med disse oplevelser kom jeg frem til at inddrage empirisk materiale for at indfange, forvandle, og gøre nogle aspekter af den nondiskursive fri musikimprovisatoriske proces tilgængelige. Tilgængelige a) for en teoretisk analyse og sammenstilling i en videnskabelig kontekst og b) for dermed at være i stand til at formidle mine ideer og deltage i en aktuel diskurs (f.eks. pkt.1).

Muligheden for at inddrage empiri havde jeg i første omgang bevidst udeladt at tage i betragtning af forskellige grunde:

- Jeg ønskede ikke at få en bestemt, forstyrrende forskerrolle i en proces jeg selv er involveret i ud fra en bekymring om fremmedgørelse og ødelæggelse af en helhed².

² Denne problematik minder om den tidlige kritik af antropologisk og etnografisk forskning: de ofte eksotiske og fjernt fra civilisationen boende naturfolk, som skulle udforskes, blev påvirket af forskerens tilstedeværelse. I værste tilfælde blev kulturen ødelagt, men i hvert fald på en eller anden måde forandret (Hastrup, 1999).

- Fornemmelsen af ikke at kunne indfange noget overhoved ved brug af sproget. Som om der ikke var en overflade, jeg kunne tage fat i og gribe for at finde en tilgang.

Det var derfor, jeg i første omgang kun ville vedlægge en cd med improvisationsmateriale som bilag i håbet om at læseren ville få samme 1:1 oplevelse som jeg selv!

En anden idé var at indramme hver side af specialet med en grafik af et lydspor med opfordring om at lytte til en improvisations - cd under læsningen.

Alt dette kunne i mellemtiden ikke løse mit problem. Ved at deklarere fri musikimprovisation som en form for ”kommunikationsutopi” og ideal ville den ikke blive mere forståelig for udenforstående.

Jeg kan også sige det på den måde: sprog og musik er ikke kompatibel på den måde.

Den fri musikimprovisatoriske proces kan ikke oversættes til sprog.

Det er derfor, jeg har valgt at lave interview med mennesker, som udøver fri musikimprovisation. Samtalerne og deres refleksioner er specialets empiri: det materiale jeg kan sidestille med teori.

Samtalerne er på den måde en konverteringsproces af en ikkesproglig praksis i sproget.

Den personlige oplevelse af den fri musikimprovisatoriske proces forstås på baggrund af den enkeltes biografi.

På den måde fik jeg sat håndtag på et ellers utilgængeligt felt. Fri musikimprovisation kan på den måde blive set som fænomen, som genstandsfelt og som handling.

Denne beslutning har også sat mig fri i forhold til min bekymring for ved min undersøgelse at ødelægge fri musikimprovisation³.

En anden fordel ved denne fremgangsmåde har efterhånden vist sig for mig:

På én og samme tid spreder jeg mine teoretiske iagttagelser ved involvering af flere mennesker, samtidigt med at jeg skaber nogle håndtag i form af de forskellige fortællinger.

Psykologisk set kan jeg anføre mytologien om Amor og Psyke som billede på denne konflikt. Øjeblikket, hvor man seer hinanden, hvor man seer det, man brænder for og så gerne vil få øje på, varer kun et sekund. Derefter opløses og forandres alt.

³ I modsætning til den førnævnte antropologiske forskning drejer det sig her ikke om en fremmed kultur. Jeg er i forvejen deltager af den praksis jeg udforsker.

Denne problematik, at forskeren om han vil eller ej, påvirker sit praksisfelt har den moderne antropologi – ikke mindst på baggrund af dens historie - problematiseret og er dermed blevet retningsvisende for andre grene indenfor humanvidenskaben med sine feltmetoder, praksisforskning, osv..

Sammenfatning

Ved at betragte fri musikimprovisation som en kommunikationsutopi, 1:1 vision, og realisering af pluralistiske teorier, kommer jeg ikke langt i forbindelse med en videnskabelig analyse.

At sidestille:

- fri musikimprovisation, om det nu er i form af en sideløbende grafik eller opfordringen til at lytte til en improviseret cd mens man læser og
- sprog, i form af en citering af videnskabelige teorier,

umuliggør en fordybelse, diskussion, og videre praksis-, metode-, og teoriudvikling.

Denne fremgangsmåde ville yderlige være ufrugtbar:

1. med hensyn til at lukke denne verden op for udenforstående og
2. med hensyn til at nærme mig en beskrivelse af en yderst sensitiv proces i permanent bevægelse.

Områderne skal lukkes op for hinanden og for læseren.

Enkelte bobler af den valgte teori og praksis puster jeg op, sammenbinder og slipper løs, i håbet om at de eksploderer i læserens atmosfære, stemthed og vind- og vejrforhold, som helheds skabende ahaoplevelser.

Samtidigt med at jeg med denne opgave har opgivet det ambitiøse projekt af en 1:1 konfiguration, holder jeg fast i fri musikimprovisation som en potentiel og reel vision og praksis af en kommunikationsutopi. Konkret: visionen om en frit improviserende intellektuel akademisk forsamling, skoleklasse, lærerkollegium,

Helhed kan ikke skabes absolut i dette medium: at skrive.

Helhedsfølelsen i den sans jeg mener, er altid en begivenhed og et samspil af mange intra- og intersubjektive, og amodale processer i mennesket og mellem mennesker: jeg og du og vi og bogstaver, typografier, linieafstande, og lyd og stemninger og farver og vejret i tid og rum.

Det her præsenterede materiale bliver derfor et mere eller mindre vellykket forsøg på ”Zergliederung” og ”Gliederung”. På dansk: ”dissektion, sønderlemmelse” og ”organisation, strukturering, indlemmelse”.

Denne udførlige beskrivelse af min vej fra: a.) mit ønske om at ville skrive noget om noget, som i første omgang nærmest var uoverskueligt, og som jeg lidenskabeligt er optaget af, til b.)

en fremgangsmåde og et forskningsdesign, har til formål at give læseren en fornemmelse for det store perspektiv, den uendelighed af associationer og tværfaglige tankeforbindelser denne praksis kan åbne op for.

Jeg slutter dette afsnit med titlen til en artikel af Vinko Globokar (1972): ”Man improvisiert ...Bitte, improvisieren Sie! ... Komm, lasst uns improvisieren! ... (op. cit., s. 84).

Begrebsafklaringer

Følgende definitioner på fri musikimprovisation ligger til grund for dette speciale.

Ud fra et musikfagligt perspektiv skal under fri musikimprovisation i dette speciale forstås: den kollektive åbne omgang med alle musikalske parametre samt omsætning i lyd af ikke-musikalske associationer ved hjælp af stemmen, kroppen og på alle i spillesituationen tilgængelige instrumenter og objekter. Sprogets gængse referencer, dets diskursive og udelukkende dialogiske egenskaber er ophævet. Ord og sætninger opfattes såvel i deres artikulation, som i deres indholdsmæssige betydning.

Pauser opfattes som en del af lyden. Alle bevægelers lyde tæller.

Ud fra en psykoanalytisk baggrund kan fri musikimprovisation her beskrives som:

Kollektive, frie associationer udtrykt i lyd. Lyden er et fælles produkt af deltagernes frie associative brug af stemmen, kroppen, instrumenter og genstande i hele deres klangspektrum. Stilhed opfattes som en del af det samlede udtryk.

Fra en psykodynamisk og aktiv musikterapeutisk indgangsvinkel undersøger jeg fri musikimprovisation som en form for: bevidst skabt, intersubjektivt felt, som hviler på lyd og musik.

Det er med begreber fra den psykodynamiske spædbarns- og intersubjektivitetsforskning samt teori, at jeg belyser det empiriske materiale i mit speciale.

Implicit i disse definitioner ligger, at min undersøgelse handler om fri musikimprovisation mellem mindst to voksne mennesker, som bevidst begiver sig hen i fri musikimprovisation. Det drejer sig f.eks. ikke om undersøgelsen af fri musikimprovisation, som kan opstå spontant, ofte blandt mennesker i beruset tilstand, ved en fest.

Fokus ligger på det *intersubjektive felt* i Daniel Sterns (2004) forstand: "the domain of feelings, thoughts, and knowledge that two (or more) people share about the nature of their current relationship" (op.cit., s. 243).

"Share", at dele indebærer at dele følelser, tanker og viden, som ikke nødvendigvis kan sættes ord på. "Not only is this intersubjective domain shared, but the sharing also is validated between them, implicitly or explicitly. This field can be reshaped. It can be entered or exited, enlarged or diminished, made clearer or less clear" (op. cit., s. 243).

Af pioneren Cowlyn Trevarthen (2003) får vi følgende prægnante definition af intersubjektivitet: at "være fælles om subjektiv oplevelse" (op. cit. i Stern, s. 172).

Et væsentlig begreb i denne kontekst er "kommunikation". Kommunikation er i høj grad forbundet med forståelse og bestemte former for udveksling. I denne sammenhæng taler jeg om en udvidet form for kommunikation, som ikke er begrænset til en disciplineret sproglig dialog og forståelse. Det kan ligeså vel handle om en kakofoni af forskellige stemmer i intens udveksling. Hvorvidt der kan være tale om en udvikling, forandring og forståelse af det intersubjektive felt, forsøger jeg at diskutere ved de personlige beretninger, som danner grundlag for min analyse.

Et andet begreb, som ofte bliver brugt i forbindelse med improvisation og kommunikation, er nonverbal. Ordet "nonverbal" kan føre til den opfattelse, at man ikke må tale i fri musikimprovisation. Det er ikke tilfældet.

I fri musikimprovisationen gælder det ikke om at genskabe en førsproglig, en nonverbal, eller præverbal, situation. Fri musikimprovisation kan også indeholde sproglige ytringer.

Det gælder om, at skabe en situation, hvor sproget også kan opfattes konnotationsfrit eller non diskursivt. Daniel Stern (2003) bemærker i denne sammenhæng: "... jeg hævder, at der skelnes skarpt mellem sprog som musik og som lyrik, ..., fordi karakteren og omfanget af kulturelle gennemtrængning eller omringethed er forskellig" (op. cit., s. 31).

Jeg anvender "nonverbal" i forbindelse med spædbarnsforskning.

Begrundelse for valg af teori og empiri

"Den "psykologiske fantasi" som er nødvendig for å omsette sine musikoplevelser i språklige kategorier (som korrelat til den "sosiologiske og antropologiske fantasi" som er nødvendig for å lese slike språklige utsagn som ledd i kulturelle prosesser og forhandlinger) passer til en metodemodell som legger stor vekt på musikalsk improvisasjon" (Ruud, 1990, s. 323).

Begrundelse for valg af teorien

Indenfor feltet omkring improvisation er der mange teoretiske bud. To af dem, som ofte bliver nævnt i sammenhæng med improvisation, er kaos- (Gleick, 1989; Bohm, Peat, 1989) og flow- teorien⁴. Jeg har valgt dem fra på grund af deres videnskabsteoretiske placering samt disse begrebers nærmest mantraagtige popularitet og den dermed forbundne ofte unuancerede sproganvendelse.

Et andet spørgsmål melder sig med hensyn til teorivalg:

Hvorfor vælger jeg ikke at placere de musikterapeutiske og musikpædagogisk/didaktiske teorier centralt, som har beskæftiget sig med denne praksis?

I de sidstnævnte spiller fri musikimprovisationen i den her brugte definition mest en underordnet rolle. Fokus er her, måske på grund af et manglende sprog, ofte hæftet til musikalske parametre eller ydermusikalske billeder, kompositioner eller bestemte musikalske idiomer, for at skabe en eller anden form for ydre samlings- og sammenspilsgrundlag.

Min interesse ligger i, at hive fri musikimprovisation ud af den musik-, specialpædagogiske og den terapeutiske kontekst og belyse den kommunikative dimension med henblik på den betydning denne praksis kan få for kulturen og normaludviklingen i vores tid.

Even Ruud (1990) peger på sidste side i *Musikk som Kommunikasjon og Samhandling* i et visionært udblik på musikterapien som en ”kulturel bevægelse og ikke bare som en behandlingsprofesjon”. Et visionært udblik hvor det ”improviserende menneske” er grundlag for det handlende menneske og ”hvor de økologiske aspekter, menneskets samleven med sine omgivelser, framheves”. ”Et menneske som kan leve i en prosess, hvor den indre trygghet – som forudsætning for og resultat av improvisasjonsevnen – gir rom for psykisk fleksibilitet” (op.cit., s. 323). Ved ”kulturel bevægelse” forstår jeg i denne kontekst: udvikling af nye (pædagogiske, psykologiske, sociale og kunstneriske) praksisformer i sammenhænge, som ikke står i direkte forbindelse med klinisk terapeutisk behandling.

Og om Daniel Sterns udviklingspsykologiske forskning skriver han i en fodnote i *Musikk og Identitet* (1997): ”Hans teori om selvets udvikling, hans beskrivelser av interaktionsformer mellom mor og barn, om vitalitetsfølelser og ”affektiv inntonning” syns å passer som hånd i hanske til en disiplin⁵ som er baseret på improvisasjon gjennom et ikkeverbalt medium” (op. cit. s. 39).

⁴ Se temanummer om flow i ”Kognition & Pædagogik” (2004, nr. 52 – 14. årg)

⁵ Musikterapi.

Hertil vil jeg tilføje Daniel Sterns (2004a) beskrivelse fra hans nyeste bog af vores evne til at kommunikere "culture - free" samt henvise til hans gennemgående stræben efter at sætte disse evner i forbindelse med den psykoterapeutiske proces og almene menneskelige relationer. Daniel Sterns adskiller sig fra andre spædbarnsforskere ved konsekvent at søge at integrere forskningsresultater i sit praktiske psykoterapeutiske arbejde. Hans interesse i spædbarnsforskningen er væsentligt knyttet til den parallelle udforskning af anvendelsesperspektiverne og de konsekvenser for opfattelsen af udviklingsmuligheder i et livsperspektiv. Den vedvarende aktualitet og udvikling af Daniel Sterns teori afspejler sig også i de tre hovedværker jeg refererer til:

The first relationship fra 1977, genoptrykt i 2002 med en ny introduktion.

Spædbarnets interpersonelle verden fra 1985, genoptrykt i 2003 med en omfattende ny introduktion og *The present moment in psychotherapy and everyday life* (2004a).

Udover teoriens fokus på nonverbale processer er denne forskning ny og på mange måder tværfaglig med hensyn til dens perspektiver for andre praksisser end psykoterapien. Som vi kan læse i undertitlen: "... and everyday life", og hverdagsliv.

I en gæsteforelæsning på Københavns Universitet talte Daniel Stern (2001, 14.12.) om teorier og metoder: "they are a vehicle to establish a relation".

Det gælder også for mit speciale. Her vil jeg skabe en forbindelse mellem visse aspekter af denne teori og fri musikimprovisationens betydning for relationer.

Begrundelse for valg af empirien

Hvorfor har jeg valgt fri musikimprovisation som genstandsfelt for min undersøgelse og ikke f.eks. det intersubjektive felt i contact improvisation, dans, eller kollektiv non – figurativ maleri, i seksualiteten, eller i vores sproglige kommunikation?

Seksualiteten har jeg valgt fra på grund af dens overvejende dyadiske karakter og på grund af den ovennævnte teoretiske baggrund, som peger mod flere primære motivationssystemer end psykoanalytisk driftsteori.

På baggrund af mine erfaringer med andre improvisatoriske praksisser har jeg valgt fri musikimprovisation som forstørrelsesglas til at belyse det intersubjektive felt.

I denne kontekst ser jeg fri musikimprovisation som en praksis, som indlemmer alle andre nævnte praksisser. Fri musikimprovisation kan også ses som dans i dens bevægelser, eller omvendt: dans som fri musikimprovisation i dens lyde. Alle samhandlingsformer kan

underordnes en musikalsk beskrivelse og perception: penslens lyd på stoffet, danserens åndedræt og bevægelseslyde, osv.. På den måde kan de også opfattes som fri musikimprovisation.

Fri musikimprovisation er på mange måder let tilgængelig som tværfagligt intersubjektivt undersøgelsesfelt hvad angår undersøgelsesmetoderne. Kvantitative instrumentelle målinger af specifikke musikalske parametre (f.eks. rytme, tonehøjde og dynamik er parametre, som forholdsvis nemt lader sig indfange ved instrumentelle målinger) og kvalitativ subjektiv oplevelse kan supplere hinanden i undersøgelsen af det intersubjektive felt. I det senere afsnit om Benjamin Schöglers (1998) forskning træder dette aspekt tydeligt frem.

Beretningerne kan være meget intime og personlige uden at være invaderende, krænkende eller afhængige af andre medspilleres vurdering. Det er et på mange måder åbent neutralt felt, hvor man ikke er bundet til hensyntagen til andre involverede i sin egen fortælling. Ligesom man i den fri musikimprovisation spiller, som man har lyst til, kan der heller ikke være noget forkert i ens fortælling af oplevelserne.

Det er klart at fænomenerne kan beskrives forskelligt ud fra ens personlige baggrund, selvom bestemte fænomener kan opleves og måles i den fri musikimprovisatoriske proces f.eks.: rytmeskift, dynamikforandringer (intensitet), pludselig lige intonation, pludselig pause, osv.. Informanterne kan tale om ekstreme oplevelser, uden at disse fortællinger i denne kontekst er tabubelagt på informanternes side. Derved bliver etiske overvejelser fra forskerens side reduceret i det ellers meget sensible mellem menneskelige felt.

Jeg har valgt at belyse det intersubjektive felt fra et overordnet frit musikimprovisatorisk perspektiv af yderligere grunde:

- Susanne K. Langer (1962) har i sin bog *Philosophy in a new key* foretaget et dybtgående studie af menneskets symboler i sprog, kunst, musik og ritual. Jeg henviser her til nogle af hendes beskrivelser af musikken som medie og sætter dem i forbindelse med fri musikimprovisation.

Susanne K. Langer (ibid.) skriver om musikkens forbindelse med følelser, som har dannet baggrund for Daniel Sterns "vitalitetsfølelser": "The real power of music lies in the fact, that it can be "true" to the life of feeling in a way that language cannot" (op. cit., s. 206) ... "music is expressing the forms of feelings which the individual is not able to express otherwise, such experiences which are not lingual and non –

discursive” (Langer i Lethonen, 1994 s. 2). I musik kan vi udtrykke følelser, som ikke lader sig udtrykke i sproget.

“Music is revealing, ..., it can have not only a content, but a transient play of contents. It can articulate feelings without becoming wedded to them” (op. cit., s. 206). Musik kan artikulere følelser uden at være bundet til dem. Hvad vil det sige?

Musik og lyd besidder en lethed, flygtighed og uafhængighed, som ikke kan indfanges. Lyden kan ikke bruges op.

” ...et materiale, en usynlig, et mystisk materiale, et højtstående materiale, som vi slet ikke kan fatte” (IV).

Når jeg sætter Susanne K. Langers citat i forbindelse med fri musikimprovisation tillader denne praksis en potentielt refleksagtig, bevægelig og dynamisk følelsesartikulation og resonans. Følelsernes omskiftelige og flertydige karakter i sammenspil kan komme til udtryk ved umiddelbare skift. Det bliver yderligere understreget af: ”In music we work essentially with free forms, following inherent psychological laws of ”rightness”, and take interest in possible articulations suggested entirely by the musical material” (op. cit., s. 203). Jeg forstår denne passage på følgende måde: i fri musikimprovisation bliver konnotationer, referencer og symbolik skabt og genskabt nærmest øjeblikkeligt.

Det er af interessant betydning med hensyn til den mangfoldighed af følelser, som er på spil mellem to eller flere mennesker.

”Not communication but insight is the gift of music; ..., a knowledge of ”how feelings go” (op. cit., s. 207). Og i forbindelse med mit emne vil jeg sige: en indsigt i kompleksiteten af følelsernes forløb i en gruppe af mennesker, som improviserer frit.

”Det, der sker, er, at din interesse bliver fuldstændig frigjort fra din automatiske trang til at relatere til noget kendt. Din historie forsvinder ikke, med der er et neutralt element i din perception. det er muligt at fuldstændig slippe sine forestillinger om verden. Først og fremmest oplever man, at der er et samspil mellem fænomenerne” (Bastian i Lyhne, 2004, s. 45).

En biologisk og neurofysiologisk faktor med hensyn til øret, det sanseorgan, som spiller en central rolle i fri musikimprovisationen er følgende:

- Alfred A. Tomatis (1991) har beskrevet hvordan øret som sansorgan er beslægtet med huden, som er vores største organ mod omverden. Han skriver ”The ear is ”a royal road” not only for speech but also for all the processes of man’s adaptation to self and environment” (op. cit., s. 164). Det peger på den betydningsfulde rolle, vores øre spiller i forbindelse med vores evne til at relatere os til os selv og til hinanden.

”I dag har vi ”Das Dritte Ohr und die vielen tausend Ohren”. ... Menneskets legeme og hele dens væsen består af tusindvis af lufthuller og celler der ånder. Og hver hul der ånder er et ør. Vi er musiske” (IV).

Gerhart Harrer (1982) udfører ligeledes: ”Bei keinem der menschlichen Sinne - wenn man vom Schmerzsinn absieht – ist der emotionale Anteil so hoch wie beim auditiven System“ (op. cit., s.12). Den emotionelle dimension er højest ved vores auditive system.

Andre aspekter, som for mig gør fri musikimprovisation attraktiv indenfor intersubjektivitets - forskningen, er af etisk karakter:

- Alle mennesker kan deltage i fri musikimprovisation. Det drejer sig om en i høj grad inkluderende kommunikativ praksis.
- Der kræves ikke særlige lokaler eller højt specialiseret tilbehør og instrumenter. Fri musikimprovisation kan foregå hvor som helst. Det samme gælder for kvalitative og instrumentelle undersøgelser og forskning indenfor dette felt (Stern i Jaffe et al., 2001).

Problemformulering

Specialet er en empirisk undersøgelse af fri musikimprovisation og dens betydning i mine informanternes livshistorie og verden.

- Hvilken sammenhæng kan der ud fra disse fortællinger etableres mellem væsentlige punkter af Daniel Sterns intersubjektivitetsteori?

Problemstillingen diskuteres med hensyn til praksis-, teori -, og metodeudvikling.:

- Hvilken betydning kan en praksis som fri musikimprovisation have for pædagogiske og forskningsmæssige sammenhænge?

- Kan aktivt udøvet fri musikimprovisation bidrage til udvikling af det intersubjektive felt imellem en gruppe af mennesker?

Formål

- At komme frem til nye perspektiver for pædagogisk psykologiske praksisformer, som ligger i fri musikimprovisation som måde at være sammen på.
- At inddrage fri musikimprovisation i kommunikationsforskning som en metode til at belyse det intersubjektive felt imellem flere end to mennesker.

Videnskabsteoretisk placering

Intersubjektivitetsforskningens oprindelse i selv - psykologien

Daniel Sterns udviklingspsykologiske teori udspringer af den psykoanalytiske og psykodynamiske tradition og nærmer sig fænomenologien og andre forskningsgrene såsom neurofysiologien.

Hans udgangspunkt er selv – psykologien. Selvpsykologien bygger på, at vores selv udvikles gennem relationer. I samspil med andre erkender vi selvet hos andre og i os selv.

Her har Daniel Stern koncentreret sig om det førsproglige intersubjektive felt.

Et oplagt forskningsfelt var her den tidlige mor – barn relation. Tekniske nyudviklinger indenfor video optagelser og afspilning i slowmotion, gjorde det muligt at foretage mikro – analyser af mor – barn samspillet. Siden begyndelsen af 1970´erne har han på den måde undersøgt spædbarnets interpersonelle verden og er på den baggrund kommet med nye erkendelser og teoriudvikling i forbindelse med psykoterapi med voksne.

Her taler man om en teoriudvikling ud fra det ”det observerede barn” i modsætning til det ”kliniske barn” eller rekonstruerede barn i psykoanalysen. Denne forskydning peger på, at

forskningen indenfor denne udviklingspsykologiske gren også er rettet mod ukendte dimensioner i normaludviklingen. I sin nyeste bog *The present moment* (2004a) nævner han som nyt forskningsfelt sit samarbejde og udveksling med koreografer og dansere som vigtig inspirationskilde for hans seneste forskning indenfor nonverbal kommunikation.

Cowlyn Trevarthen, Giannis Kugiumutzakis, Stein Bråten (1998), Kimmo Lethonen (1994) Benjaman Schögler (1998), er nogen af de forskere indenfor spædbarnsforskningen, som med deres teori- og begrebsudvikling, har dannet et nyt grundlag for udviklingspsykologien.

Metoderne og tilgange er mangfoldige og modsigende. Stein Bråten har i sit samleværk *Intersubjective communication and emotion in early ontogeny* opdelt de forskellige tilgange i tre felter med fokus på:

1. "sense of interpersonal communion"
2. "joint attention to objects of reference"
3. "first- and second – person reflective and recursive intersubjectivity" (op. cit., s. 1).

Der er ikke tale om en klar afgrænsning mellem disse tilgange. De forskellige resultater giver anledning til videre "cross – disciplinary studies" (ibid).

Daniel Stern går i sin teori i dialog med forskellige resultater af alle disse tilgange og kan ellers placeres indenfor felt 1..

Som et eksempel på nyere forskning, som udspringer af disse teorier, giver jeg i følgende afsnit en sammenfatning af Benjaman Schöglers (1998) artikel "Music as tool in communications research". Jeg kommenterer efterfølgende nogle punkter af hans forskning for at tydeliggøre min tilgang.

Fri jazz improvisation og spædbarnsforskning

"Analysis of musical interaction using methods previously applied to mother – infant communication opens a new perspective to communications research. The technique involves methods that have led to the discovery that infants can precisely co – ordinate their responses to the intuitive expressive patterns produced by their mothers" (Schögler, 1998, s. 1).

Benjaman Schöglers (1998) forskning sammenstiller tre par jazzmusikers frie improvisatoriske sammenspil med den tidlige mor – barn kommunikation. Hans "Pilot study: improvised jazz and microanalysis" er baseret på spillerens subjektive fornemmelser og

analyser af spectografmålinger, som transformerer lydoptagelser i grafiske intensitetstegn ("plots of intensity"). I hans undersøgelse kunne musikerne ikke se hinanden. De kunne høre hinanden via øretelefoner. "Micro – analysis" refererer i hans forsøg kun til audio optagelser og ikke til video optagelser.

I artiklen gennemgår Benjamin Schögler nogle resultater og hypoteser af spædbarnsforskningen, som har dannet baggrund for hans studie:

"The fundamental features of mother infant communication do not disappear as we develop, but remain as the basis of all our communicative systems. Jazz improvisation is a celebration of these skills. It is an art of expressing oneself in communication with others" (op. cit., s. 7).

Han nævner betydningen af rytmisk koordinering for gensidig anerkendelse, som også finder sted i jazz improvisation.

"A rhythm is a recognisable sequence in time. By sharing and coordinating rhythm we show, that we appreciate the life impulses of other individuals" (Stern, i op. cit., s. 4). "In a similar manner Jazz improvisation is dependant upon sympathetic rhythmic co – ordination between musicians" (op. cit., s. 5). Rytme er en genkendelig sekvens i tiden. Ved at være fælles om rytmekoordination viser vi, at vi anerkender andre individers livsimpulser. På samme måde som i Daniel Sterns beskrivelser af spædbarnskommunikation er jazz improvisation afhængig af sympatetisk rytmisk koordination og forhandling musikerne imellem.

For Benjamin Schögler er jazzmusikeren: "... an individual who is rediscovering the infantile (and maternal) means of communication and expression" (op. cit., s. 7).

Hans fokus er rettet mod det, han kalder for "narratives of engaging" (op. cit., s. 6) og "shared goals" hvorved skift i improvisationens forløb bliver forhandlet. "Points of change" er kendetegnet ved synkronicitet / samtidighed.

I hans pilot studie opfordrer han musikerne til at lytte til deres optagelse og finde frem til disse "points of change". Begge musikere skulle være enige om vendepunkterne. Bagefter undersøgte Benjamin Schögler ved hans spectografmålinger omfattet af disse "points of change". Han kom frem til at musikernes sammenspil bliver mere og mere synkront med hensyn til "synchrony of accenting structures" umiddelbart før vendepunkterne (op. cit., s. 9).

Sammenfatning

Hans studie er karakteristisk for den tværfaglige metodologiske tilgang i forskning, som undersøger det intersubjektive felt. Den fælles subjektive fornemmelse af begge musikere for et ”point of change” bliver i analysen indkredset med spectografiske målinger. Jeg fremhæver denne fremgangsmåde, fordi den prioriterer musikernes fælles oplevelse frem for bestemte målinger, som også andet steds kunne pege på former for synkronicitet.

Samtidighed bliver dermed forankret i en fælles subjektivitet.

I sin forskning forsøger han at anvende, ved en lignende (ufuldstændig) opstilling, spædbarnsforskningens undersøgelsesmetoder. Han reducerer det intersubjektive felt til auditive processer.

Man kunne sige, at Benjamin Schögler med sit forsøg er ude på at efterprøve spædbarnsforskningens resultater med voksne og deres tilbagemeldinger.

Han afprøver dele af spædbarnsforskningens forsøgsopstilling på ny i andre felter.

Benjamin Schöglers forskning er placeret indenfor ”communication research”.

Hans forskning er relevant i denne kontekst, fordi den prøver at sige: resultater af spædbarnsforskning kan sammenlignes med forskning af det intersubjektive felt i fri musikimprovisation mellem voksne. Han viser, at bestemte delaspekter også gælder dér.

Kommentar og afgrænsning

Hvad hans undersøgelse angår, har jeg følgende bemærkninger og spørgsmål:

- Hvorfor tilskriver han kun jazz musikeren disse muligheder, når nu vi alle netop har oplevet denne form for kommunikation som “do not disappear as we develop”?
Hvorfor skulle denne evne være forsvundet hos ikke (jazz) – musikere?
- Hvorfor opfatter han jazzmusikeren som én, der genopdager tidligere, ”infantile”, former for kommunikation og udtryk?
- Hvorfor skulle musikerne ikke se hinanden? - Har de spillet sammen før?
- Kan f.eks. synkronicitet og andre former for simultanfølelser opstå hos for flere end to personer i en gruppe af mennesker i fri musikimprovisation?

Disse spørgsmål tydeliggør min tilgang til det intersubjektive felt.

Mit udgangspunkt i spædbarnforskningens baggrund er, at vi alle har evner og tilgang til tidlige nonverbale former for kommunikation og udtryk. Det er her, at der for mig ligger det store potentiale i spædbarnforskningen i forbindelse med psykoterapien og pædagogikken. Det gælder om at aktivere, forny og udvikle de tidlige former for kommunikation – ikke blot ved at reducere vores kommunikation til non verbal kommunikation.

Vores verbale og nonverbale kommunikation er en integritet af vores tidligere infantile evner. ”Subjektiv social oplevelse er et resultat af summen og integrationen af oplevelse på alle domæner” (Stern, 2003, s. 76).

I forbindelse med fri improvisation tager jeg afstand fra ideen om ”at gå tilbage” og ”genopdage” ved en reduktion (ikke tale med, ikke se hinanden).

Den eneste form for reduktion, som også kunne kaldes en udvidelse, som for mig giver mening i denne kontekst er: en reduktion vedrørende de konnotationer, som har forbundet sig med vores udtryksmåder. ”Unlearning by undoing” (Biesenbender, 1994, s. 70).

På den måde skaber vi et åbent intersubjektivt felt, som kan sammenlignes med spædbarnets verden. Denne evne til at skabe åbent intersubjektivt felt kræver og former en modenhed, abstraktions- og integrationsevne, som efter min mening ikke nødvendigvis behøver et fælles kunstnerisk sprog som f.eks. jazzimprovisation.

Metodisk tilgang

”Forskningens ”data” (det givne) er ikke så meget givne som *taget* ud af en strøm af begivenheder, der konstant unddrager sig fiksering. Vi burde tale om ”*capta*” snarere end data. Den kvantitativt udbyttelige masse, som passerer pålidelighedsprøvernes og takseringsskalaernes mølle, er udtryk for de bearbejdningsprocesser, vi foretager *af* virkeligheden, ikke et udtryk for processer *i* virkeligheden” (Laing, 1969, s. 47).

Ved mit teorivalg og tilgang til empiri er specialet placeret i humanistisk / fænomenologisk orienteret psykologi. Karakteristisk for denne tilgang er førstepersons perspektivet. Ud over det er ”tilgangen generelt præget af metode – pluralisme med kvalitative og hermeneutiske (fortolkende) metoder centralt placerede” (Christensen, 2002, s. 143). Tilgangen kan kaldes hermeneutisk fænomenologisk. Det deskriptive (fænomenologiske) vil fastholde tingene i deres fremkomst: perceptioner, sansninger, følelser, erindringer, fantasier (Stern, 2004a, s.8),

mens hermeneutikken peger på, at oplevelser - især i forbindelse med at indfange dem i en videnskabelig tekst - altid er fortolkninger (van Manen i Hølgersen, 2002). ”Processen kan forklares som *fortolkning* (hermeneutik) af *det som kommer til syne* (fænomenologi)” (Rønholt et al., 2003, s. 66). I tilfældet med mit speciale kunne jeg sige, at det handler om en fortolkning (min sammenstilling) af en fortolkning (informanternes sproglige refleksioner) af deres erfaringer med fri musikimprovisation (til forskel fra første hånds fortolkninger af f.eks. videooptagelser hvor bevægelser og kropsholdninger indgår som materiale, der kan fortolkes). Denne fremgangsmåde kræver en gennemgående redegørelse og beskrivelse af de metodiske valg og modificeringer, jeg foretager i min analyse. Selvom jeg bestræber mig på at afgrænse mit undersøgelsesfelt og nå frem til en differentieret forståelse, må mine undersøgelser betragtes som uafsluttede. ”... Fænomenologiske undersøgelser principielt må betragtes som uafsluttede, selv om de umiddelbart kan opfattes som dækkende” (op. cit., s. 62).

Til forskel fra Daniel Sterns empiriske forskning, som også arbejder med kvantitative metoder (spectografiske analyser, tidsmålinger) og tekniske hjælpemidler som video, består min empiri udelukkende af kvalitative interviews i form af lydoptagelser.

Daniel Stern betoner udtrykkeligt at hans videre teoriudvikling, som delvis bygger på kvantitative målinger, er et resultat af hans observationer, det ”observerede barn”, som er en kvalitativ størrelse. På et overordnet metodisk plan kan fremgangsmåden i min undersøgelse sammenlignes med Daniel Sterns procedure: at komme frem til det invariante i det variante (Rønholt et al., 2003). Det invariante i utallige (30 – 40 års empirisk forskning) observationer af spædbørn og af mikroanalyserne herfra og det invariante i informanternes beskrivelser i denne opgave. Asymmetrien hvad angår omfang af de empiriske observationer kommer her til syne. Det er på denne baggrund Daniel Sterns konklusioner af almen og universel karakter kan forstås.

Ved min undersøgelse indfanger jeg fire voksne menneskers beretninger om fri musikimprovisation og sidestiller dem med nogle aspekter af Daniel Sterns teori:

Daniel Sterns teori udviklet på baggrund af beskrivelser af det observerede barn i samspil med sin mor / far.

Mine voksne informanternes beskrivelser af fri musikimprovisatorisk sammenspil ud fra deres personlige livshistorie.

Samspil⁶ og sammenspil⁷ kan på den baggrund opfattes som synonymmer. Jeg har valgt at tale om samspil i forbindelse med Daniel Sterns teori, og om sammenspil når det drejer sig om fri musikimprovisation. Min analyse drejer sig i høj grad om at finde ud af på hvilken måde mine informanternes beskrivelser af deres oplevelser med fri musikimprovisation, kan være med til at belyse Daniel Sterns teoriudvikling set i et livs perspektiv ud fra det observerede barn. Spædbørn kan ikke fortælle om deres nonverbale kommunikation. Det kan mennesker, som udøver fri musikimprovisation. På den måde kan min undersøgelse ses som et forsøg på at give spædbarnet en stemme.

Hvilke beskrivelser giver et voksent menneske af en i høj grad social situation hvor den sproglige diskursive kommunikation med alle dens referencer, så vidt som muligt er slået fra?

Opbygning

I følgende afsnit (I.) introducerer og diskuterer jeg de dele af Daniel Sterns teori om spædbarnets non verbale intersubjektive kommunikation, som efter min opfattelse kan have en betydning med hensyn til fri musikimprovisation, fulgt op af en kritik af teorien.

Derefter (II.) følger en beskrivelse af min metodiske fremgang og præsentationen af mit empiriske materiale.

I efterfølgende analyse (III.) af empirien sætter jeg informanternes beretninger i forbindelse med Daniel Sterns teori.

Under punkt (IV.) følger en diskussion og perspektivering. Afsnittet bliver fulgt op af kritikpunkter i forbindelse med mit speciale.

⁶ = det at forskellige personer handler og virker sammen (Høimark, 1996, s. 516)

⁷ = det at spille sammen, fx i orkester (op. cit., s. 515)

I. Teori

Daniel Sterns teori om selvets udvikling

Daniel Sterns teori skal ses i lysets af hans virke som klinisk psykoterapeut og hans udviklingspsykologiske forskning.

Hans distinktion mellem det psykoanalytiske ”kliniske barn” og det ”observerede barn” udfordrer på mange punkter den psykoanalytiske teori.

I forbindelse med mit speciale forekommer det mig nødvendigt at give en sammenfatning af nogle væsentlige paradigmeskift i hans teori med hensyn til psykoanalysen.

Denne teoretiske del danner den grundopfattelse, der ligger bag analysen af mit empiriske materiale, som jeg belyser ved mine interview.

Jeg har valgt at vægte temaerne forskelligt med hensyn til deres relevans for min analyse.

Overordnet er følgende teoridel opdelt i to hovedpunkter:

1. Lyst og symbiose
2. Stadier og vores medfødte evne til intersubjektiv kommunikation.

1. Lyst og symbiose

1.1. Drifts – og lystproblematikken: intersubjektivitet og den dermed forbundne lyst og trang til at udfordre og udvikle vores relationer til andre er et primært motivationssystem (Stern, 2004a).

Lyst hinsides lyst princippet

Daniel Stern (1990) skelner i sin artikel i samleværket *Pleasure Beyond the Pleasure Principle* (Glick, Bone, 1990) mellem ”pleasure of joy” og ”pleasure of satisfaction”. Lysten bliver ikke reduceret til en bestemt tilfredsstillelse men udvidet til at omfatte lysten af glæde.

”Pleasure at the mother’s breast (satisfaction of hunger) has always been the prototypic situation and key metaphor for this pleasure in early life, just as

sexual orgasm⁸ has been the key metaphor for the pleasure of satisfaction within this conceptual framework for adults” (op. cit., s. 13).

Ud fra et psykoanalytisk perspektiv kan lysten hos spædbørn altid tilbageføres til tilfredsstillelse af sult og for voksne til seksuel tilfredsstillelse i orgasmen. Selvom Freud mente noget mere generelt⁹, blev seksualdriften og senere hen dødsdriften til hans primære motivationssystemer. Daniel Stern (2004a) skriver at udvidelsen og sorteringen af dette grundlag er en fortløbende proces:

”Psychoanalysis proposed only two overriding major systems (the life and death instincts). This tended to absorb all other important motivational systems, thereby blurring their boundaries and preventing them from being considered, in their own right.... The quantity and ordering of motivational systems that are clinically and theoretically satisfying is a work in progress” (op.cit., s. 147f.).

Bl.a. objektrelationsteorien (Winnicott, 1971) har været med til at rette opmærksomheden på betydningen af forskellige former af leg i udviklingen, som har udfordret det psykoanalytiske perspektiv.

Den smalle psykoanalytiske tankegang bliver i forbindelse med observationer af spædbørn sat i perspektiv. De vil f.eks. hellere lege end spise, selvom de ikke er fuldstændig mætte: ”- only a third half of the bottle has been drunk – the infant would rather play socially, seeking stimulation and joy rather than satisfy a not – yet – maximal or a waning hunger” (Stern, 1990, s.15). Med Daniel Sterns empiriske spædbarnsforskning bliver en udvidelse og præcisering af de primære motivationssystemer uundgåelig.

Han konstaterer at lysttilfredsstillelse og glæde er i gensidigt samspil hvad angår intensiteten: ”in daily experience sometimes satisfaction seeking will override joy seeking and sometimes the reverse will occur. The two states alternate roles as the predominating tendency” (op. cit., s.16 f).

I det samme samleværk udfører Eugene Mahon (1990): ”exploration and even the creation of reality above and beyond immediate gratification take precedence over desire” (op. cit., s. 30).

⁸ Wilhelm Reich (1989) har gjort denne tilfredsstillelse, dvs. opnåelse af den ”den fulde evne til at elske og til at arbejde” i beskrivelsen af den ”genitale karakter” til grundlag for psykisk sundhed.

⁹ ”Faktisk viser Freud’s definition på seksualinstinktet også, at han mente noget meget generelt. Der er tale om energien eller ønskerne, ved hvilke mennesket stræber efter glæde, med den videre specifikation, at den søgte glæde er en lystbetonet aktivitet af et af menneskelegemets organer. Evnen til at skaffe sig glæde på en sådan måde (en erotisk kvalitet, kaldte han det) tilskrev han alle dele af menneskelegemets overflade også til de indre organer. De organer der kan komme på tale kan være genitalierne, eller det kan være tommelsutteriet, eller det kan være øjnene svarende til glæden ved at se. Hvis sex defineres på denne måde, er der ikke stort grundlag for at benægte, at børn har et seksualliv, eller at sex er ligefrem deres hovedmål”(O. Brown, 1959, s. 35)

Eksploration, udforskning og skabelse af realitet bliver foretrukket som en direkte lyst-tilfredsstillelse i den psykoanalytiske sans. Det er denne udforskning og skabelse af realitet, - jeg kunne tilføje: uden en bestemt form for nytte som sult og tilfredsstillelse af sult eller seksualitet og tilfredsstillelsen i orgasmen - som er koblet til et grundlæggende lystfyldt behov. I *The present moment in psychotherapy and everyday life* (2004a, kap. 6) argumenterer Stern for intersubjektiviteten som et primært motivationssystem. Det er en betingelse for menneskelighed. Det er medfødt og afgørende for menneskets overlevelse og har den samme status som tilknytning (Bowlby, 2001) og seksualitet:

”Intersubjectivity is a condition of humanness. I will suggest that it is also an innate, primary system of motivation, essential for species survival, and has status like sex or attachment” (op. cit., s. 97).

Det er denne form for lyst, som står i forbindelse med intersubjektiv kommunikation, jeg retter min opmærksomhed på i mit empiriske materiale.

Sammenfatning

Lystbegrebet, oprindeligt synonym med seksualiteten, udelukkende sensuelt og intimt, kan ud fra Daniel Sterns teori kobles til langt flere motivationssystemer. Man kan heller ikke tale om et entydigt hierarki: primære og sekundære motivations systemer, men vi må gå ud fra, at der findes langt flere grundlæggende motivationssystemer også med hensyn til deres iboende intensitet. Dette punkt kan knyttes til et nyt syn på symbiosen.

1.2. Symbioseproblematikken: I det øjeblik vi bliver født er vi for os selv og livet handler om at kunne sammensmelte og udvide vores intersubjektive felt med andre. Vi relaterer os til andre på baggrund af vores oplevelser af ”at – være – sammen – med – andre – på”. Her oplever vi mere eller mindre ”affektiv afstemning” med hensyn til vores ”vitatlitetsaffekter”. Det er i høj grad en nonverbal proces (Stern, 2003).

Megen furore i psykoanalytiske kredse har denne nærmest omvendte psykologiske udvikling fremprovokeret: vi er ikke på vej ud af symbiosen, men er på vej hen til symbiosen, samvær og kommunikation.

”I stedet for at betragte adskillelsen af selvet fra den anden som en faseafgrænset udviklingsopgave, ja, ligefrem udviklingsopgaven, fremsætter bogen det modsatte synspunkt, nemlig den antagelse, at differentieringen mellem selvet og den anden er på plads og undervejs næsten lige fra begyndelsen” (op. cit., 2003, s. 14).

Udviklingsmæssigt vokser barnet ikke ud af en symbiose (med moderen), men det vokser ind i den i forhold til at kunne sammensmelte med andre (Karterud & Monsen, 2000).

Hans teori er bygget op over forskellige former for selvforfølelser. Det er hans beskrivelser af de præverbale former for selvforfølelse, jeg kommer nærmere ind på.

Daniel Stern (2003) giver følgende definition af begrebet ”selv” i forbindelse med nonverbale former for selvforfølelse.

”Hvilken slags forfølelse af et selv kan der eksistere hos et førsprogligt spædbarn? Ved ”følelse” forstår jeg simpel (ikke - selvrefleksiv) bevidsthed. Vi taler på det umiddelbare oplevelsesplan, ikke på begrebsplanet. Ved ”af et selv” forstår jeg et invariant bevidsthedsmønster, der kun opstår på foranledning af barnets handlinger eller psykiske processer. Det er den organiserende subjektive oplevelse af det, der senere verbalt vil blive betegnet som ”selv”. Denne organiserede subjektive oplevelse er det førsproglige, eksistentielle modstykke til det objektiverbare, selvrefleksive, verbaliserbare selv” (op. cit., s. 47).

Selvet begynder for Daniel Stern at danne sig ved alle former for organisation af subjektive oplevelsesprocesser. Han bruger forskellige beskrivelser til disse former for sansning og selvforfølelser.

I forbindelse med de nonverbale forfølelser af selvet (se bilag 1.) taler han om ”amodal sansning”, eller ”primær bevidsthed”, hvor han refererer til ”embodied mind” (Damasio, 2000) teorier. Her er der ingen skarpe skel mellem krop og bevidsthed. ”Primær bevidsthed er ikke selvrefleksiv, ikke verbaliseret og består kun i et nuværende øjeblik, der svarer til ”nu”” (op. cit., s.18).

Dybest i denne opfattelse ligger, at alle mentale handlinger: perception, følelse, kognition og erindring ledsages af input fra kroppen, indre sansninger, baggrundsfølelser eller vitalitetsaffekter. Han beskriver disse kropssignaler, som kommer fra et endnu uspecificeret

selv, som en form for ”kontinuerlig livsmusik” og ”modulationer i denne musik for vitalitetsaffekter” (op. cit., s.19).

Disse sansninger kan ikke gribes ved kategoriaffekter såsom: vrede, glæde, sorg, osv..

Det er i forbindelse med disse ”indre sansninger”, ”baggrundsfølelser”, ”vitalitetsaffekter”, at Daniel Stern (2003) anvender et musikalsk sprog og henviser til musikken:

”... Der eksisterer mange følelseskvaliteter, der ikke passer ind i vores eksisterende affektleksikon eller – taksonomi. Disse flygtige kvaliteter får man bedre fat igennem dynamiske, kinetiske udtryk som ”brusende”, ”aftagende”, ”svævende”, ”eksplosiv”, ”crescendo”, ”diminuendo”, ”bristende”, ”endeløs” osv. Spædbørn er ganske givet modtagelige for disse oplevelseskvaliteter, der har stor daglig, ja, ligefrem momentan betydning” (op. cit., s. 97).

Og en anden passage i forbindelse med vitalitetsaffekter, som grænser til det poetiske:

”We are immersed in a “music” of the world at the local level – a complex polyphonic, polyrhythmic surround where different temporal contours are moving back and forth between the psychological foreground and background” (op. cit., 2004a, s. 64).

Vi er dyppet i verdens musik på det lokale plan. En kompleks polyfon og polyrytmisk omgivelse, hvor forskellige temporale konturer bevæger sig frem og tilbage mellem den psykologiske forgrund og baggrund.

Her drager Daniel Stern en linie til abstrakt dans og musik: ”Abstrakt dans og musik er eksempler par excellence på vitalitetsaffektens ekspressivitet” (op. cit., 2003, s. 99)

Dette punkt uddyber den i ”Begrundelse for valg af empiri” fremlagte betoning af en konnotationsfri opfattelse af sprog og musik i fri musikimprovisation.

”Vitalitetsaffekter forekommer både sammen med og uden kategoriaffekter. Der findes tusinder af smil, tusinder af måder at rejse – sig – fra – stole på, tusinder af variationer i udførelsen af alle former for adfærd, og de frembyder alle en forskellig vitalitetsaffekt” (op. cit., s. 99).

Hvordan spædbarnet bliver mødt, den grad af affektiv afstemning i forbindelse med alle disse sansninger og ”måder at være sammen på med andre”, spiller en afgørende rolle i forbindelse med Daniel Sterns teori og dens implikationer for det kliniske arbejde.

2. Stadier og vores medfødte evne til intersubjektiv kommunikation.

2.1. Stadier versus livslange domæner: livets faser er domæner, som hele livet er åbne for udvikling.

Banebrydende er Daniel Stern (2003) med sin grundlæggende nytænkning af psykologisk fase-teori og i sin prospektive tilgang hertil.

Daniel Sterns model tager afsæt i vores forskellige ”måder – at – være – sammen – med – andre – på”, fra vi var spædbørn til voksenalderen.

Som det fremgår af bilag 1. forsvinder disse domæner eller lag aldrig men forbliver aktive i et dynamisk samspil med alle de andre domæner. Stern skriver:

”Barnet vokser ikke fra nogen af dem; ingen atroferer, ingen forældes udviklingsmæssigt eller forlades. ...Ingen af dem er tabt for den voksnes oplevelse” (op. cit., s. 73 f).

Og på denne baggrund sker forandring ved en forandring af vores måder - at - være - sammen – på. Det er dette punkt, der åbner op for at tale om udviklingspsykologi i alle aldre.

Det er her det følgende nye punkt spiller en afgørende rolle i Daniel Sterns arbejde. Det kan ikke placeres i kontrast til tidligere psykoanalytisk teori.

2.2. Vores evne til intersubjektiv kommunikation er medfødt. Vi har en potentiel evne til at kommunikere ”culture - free” (Stern, 2004a).

Her bevæger vi os ind på et område, som er omstridt og som formår at dele spædbarnsforskere i to lejre. Dem, som påstår at al adfærd kan tilbageføres til ”cultural learning”, og dem, som påstår at vi har en medfødt prædisposition til intersubjektiv afstemning (Bråten, 1998).

Cowlyn Trevathen (1998) hører til de sidstnævnte, og det er denne retning, jeg refererer til i denne kontekst. Han skriver:

”... it has been generally assumed, somewhat paradoxically, that human sympathetic consciousness is not a set goal in development, but an acquired skill. The new evidence from infancy was incompatible with this belief” (op. cit., s. 15).

Intersubjektivitet er ikke noget, vi tilegner os igennem vores socialisation.

Spædbarnsforskningen peger i retning af, at det er en evne vi har med fra fødslen af.

Han tilføjer: "More than in any other species, brain and behaviour development in humans make no sense if the individual is considered in isolation. . . . We intuitively get into other persons' minds by actively sensing the impulses to action in their brains that enable them move the way they do" (op. cit., 2004, s. 6).

Menneskelig hjerne- og adfærdsudvikling giver ingen mening, når vi betragter individer isoleret. Ved intuitionen forbinder vi os med andre "minds", bevidstheder, ved at mærke deres handlingsimpulser, som gør, at de bevæger sig på den måde, de gør.

En anden måde at beskrive det på er følgende:

"Vi har tilsyneladende ure indbygget i forskellige systemer, der fyrer med en given periodicitet, men som kan nulstilles af en stimulus udefra, f.eks. en bevægelse, en anden foretager sig. Denne nulstilling tillader vores system at synkronisere og forblive synkroniseret med et andet system" (Stern, 2003, s. 22).

Daniel Stern (2004a) kommer ind på denne evne ved at beskrive det som en potentiel "culture – free" form for kommunikation med hinanden:

"Again, the example of a musical phrase can help us begin to address some of these problems. Suppose the phrase is heard in the absence of any past musical experience; in other words, it is culture – free. Of course, this is impossible. However, we *are* biologically programmed to be able to formulate an idea of what the end of a passage could be like (while the phrase is still unfolding) with minimal prior experience. Principles of perceptual organization (probably universal), such as proximity, good continuation, common fate, and similarity, have been identified by Gestalt psychology. This would permit the formation of possible futures, any one of which could be realized, as the phrase unfolds. The phrase then could take some kind of form without prior experience" (op. cit., s. 28f.).

Daniel Stern beder os om at forestille os, at vi hører en musikalsk frase¹⁰ uden nogen tidligere musikerfaring – altså kulturfri. Vi er biologisk programmeret til at kunne formulere en ide om

¹⁰ Her kunne jeg spørge: hvilken form for musik tænker han på? Af hans opfølgende beskrivelser kommer han med beskrivelser af undersøgelser med eks. kinesisk musik: "Mennesker fra Vesten, der ikke kender noget til kinesisk musik, der har en anden toneskala, kan faktisk afslutte en ufærdig frase i traditionel kinesisk musik og forestiller sig omtrent de samme mulige fraseafslutninger som kinesiske lyttere" (Stern, 2004b, s. 48). Det samme gælder omvendt.

hvordan slutningen af denne passage kunne være, mens den stadig udfoldes. Han taler om muligvis universelle principper for perceptuel organisation såsom: nærhed, god fortsættelse, fælles skæbne og lighed, som tillader dannelsen af mulige fremtider, mens frasen udfoldes. Frasen kunne så antage en eller anden form uden tidligere erfaring.

Den naturvidenskabelige baggrund - "we are biologically programmed" - til denne evne bygger på nyere neurofysiologisk forskning, som peger på medfødte "spejlneuroner" og "adaptive oscillatorer", der medfører, at vi kan føle en andens handling (Stern, 2003, s. 21).

Det er disse forskningsresultater, som har overbevist Daniel Stern om tidligere former for intersubjektivitet, end han havde antaget i sin første udgave af "*Spædbarnets Interpersonelle Verden*" (2003), dengang *Barnets interpersonelle univers* (1991) / *The interpersonal world of the infant* (1985). Nu erklærer han sig enig med Cowlyn Trevarthen med hensyn til en "primær intersubjektivitet" fra fødslen af (op. cit., s. 23 f). Det er derfor, jeg har tilladt mig at tilføje en "primær intersubjektivitet" i bilag 1..

Jeg henviser til denne udvikling, for at gøre opmærksom på den indflydelse disse nye neurofysiologiske forskningsresultater har fået i de sidste år. Videre aktuelle og fremtidige undersøgelser peger på en stigende betydning af denne forskning i fremtiden.

Diskussion af "culture – free"

"Det eneste vi kan rette vores opmærksomhed mod – og som er fuldstændig det samme, det er det, der endnu ikke er sket. Det er en retten sig imod og en voldsom nysgerrighed efter noget, der ikke er skabt endnu. Det er en oplevelse af fuldkommen samvær. Det er ekstatiske. Jeg vil sige: der findes ikke nogen attraktion på planeten, der kan sammenlignes med, hvor ekstatiske det kan være at mødes fuldstændig med sine artsfæller. Men det forudsætter, at vi alle sammen har rettet vores opmærksomhed mod det samme" (Bastian i Lyhne, 2004, s. 45).

Daniel Stern tilføjer umiddelbart efter hans introduktion af begrebet "...culture – free" ... "of course, this is impossible", at det er umuligt. Han erkender, at vi som mennesker er bundet til vores personlige kulturelle baggrund.

Det, der interesserer Daniel Stern (2003), er hvordan sådan noget som "kultur" fungerer. Der ligger en nuanceret forståelse af "kultur" bag hans elementære forskning og mikroanalytiske metoder. Det er ikke kultur betragtet udefra og på afstand, men dens specifikke iscenesættelse.

”Det drejer sig om den proces, hvorigennem der sker en kulturel kontekstualisering af spædbarnet under dets udvikling” (op. cit., s. 28).

I denne kontekst er det vigtigt at betone, at Daniel Stern her ikke kun opererer med musikalske begreber, men går ind i musikken. Kulturfri er her eksplicit situeret i musikken.

Hans beskrivelse kan i denne kontekst forstås som en opfordring til et eksperiment: ”... suppose the phrase is heard ...” og ”we are biologically programmed to be able to formulate an idea of what the end of a passage could be like (while the phrase is still unfolding) ...”. Det eksperiment kan kaldes fri musikimprovisation, hvis jeg udskifter ”formulate an idea” med ”play, sing, perform, an idea”.

Daniel Stern går så vidt som at sige, at vi kan relatere os til hinanden uden forudgående erfaring: ”with minimal prior experience” og han slutter ved “...The phrase then could take some kind of form without prior experience”.

Det er dette punkt, som knytter an til nogle aspekter, jeg var inde på i afsnittet ”Begrundelse for valg af empiri”: i fri musikimprovisation bliver konnotationer, referencer og symbolik, skabt og genskabt nærmest øjeblikkelig i processen. Hvorfor? Fordi ”Det historiske i tiden kan den (musikken) ikke udtrykke” (Kirkegaard i indledningen).

Hertil skriver Daniel Stern (2004a) på sin vis: ”Much of the richness of music lies in the fact that each subsequent phrase recontextualizes the previous one, and vice versa, ad infinitum” (op. cit., s. 30) Her tilføjer jeg med henblik på fri musikimprovisation: det er altid de udøvende spillere, der rekontekstualiserer musikken ved deres efterfølgende toner. Musik er altid menneskeskabt. På baggrund af de for gående refleksioner kunne jeg sige: her bliver (re)konnotation og (re)kontekstualisering til synonymmer.

Opdagelsen af vores medfødte evne til intersubjektivitet henviser til spædbarnets åbenhed med hensyn til kulturel kontekstualisering: ”Denne kapacitet kan antage forskellige kulturelle former, ..., det antyder kun, hvordan forskellige kulturer vil kunne bruge den” (op. cit., s. 30).

Patricia K. Kuhl (1998) beskriver smukt denne oprindeligt ”culture – free” disposition:

”..., infants can be described as ”citizens of the world” in the initial state” (op. cit., s. 299).

I min begrebsdefinition af fri musikimprovisation bygger jeg på denne evne, som vi potentielt er i besiddelse af. Og her kan vi tale om et paradoks: fri musikimprovisation som en kulturfri kultur. Kultur er her en højdynamisk bevægelse af opbygning og nedbrydelse osv., en elementærkultur, hvor en grundlæggende kulturformningsproces kan opleves. På den måde kan fri musikimprovisation forstås som kultivering af det ”culture – free”.

”Culture – free” kan også knyttes til Daniel Sterns prospektive tilgang, hvor tidligere udviklingsdomæner er tilgængelige hele livet. Mulighederne ligger ikke i fortiden, men ”her og nu”. Dette perspektiv peger på vores udviklingspotentiale frem for at pege på vores begrænsninger.

Jeg er opmærksom på, at den her beskrevne forståelse af ”culture – free” ikke uden videre kan transfereres i ikkemusikalske sammenhænge.

Denne udvidelse ville være knyttet til debatten om determinisme i de humanistiske videnskaber, og her kan man sige, at Daniel Stern indtager en særlig videnskabsteoretisk position, fordi han forankrer sin teori også i biologisk og neurofysiologisk forskning. Her bliver en kløft mellem human- og naturvidenskaberne synligt.

Hastrup (2001) skriver med henvisning til Foucault, Bourdieu, Nietzsche og Ricoeur:

”... Det der i dag synes at kendetegne de humanistiske videnskaber er et opgør med systemtænkningens hegemoni. Hvor man under ”modernitetens regime” var særligt optaget af at finde systemer, strukturer og lovmæssigheder, så er man idag mere optaget af praksis, proces og dynamik. Der forudsættes her et begreb om mennesket som i bund og grund kreativt, og kulturen som det øjeblikkelige resultat af denne kreative proces” og ”Identitet er ikke noget, vi fødes med, men noget, vi hele tiden opnår. Vores væren er tilbliven” (op. cit., s. 10).

Det er denne kreative tilblivelsesproces Daniel Stern søger at beskrive i musikken. Når Hastrup taler om ”kulturen som det øjeblikkelige resultat ...” kunne jeg på baggrund af biologien og neurofysiologien tilføje ”det øjeblikkelige resultat af en potentiel kulturfri interaktion”.

Opsamling

De væsentlige punkter jeg her har fremlagt, gør Daniel Sterns teori interessant for tværfaglig forskning udover dens konsekvenser for det klinisk terapeutiske samarbejde.

Jeg har allerede nævnt: musikterapien og kommunikationsforskningen.

Derudover mødes hans teori med stigende interesse fra det pædagogiske felt.

Jeg vil i denne kontekst sammenfatte konsekvenserne for det klinisk terapeutiske arbejde fordi

a) det er Daniel Sterns udgangspunkt og

b) det er interessant med hensyn til min perspektivering.

3. Konsekvenser af pkt. 1. & 2. for klinisk psykoterapi

”In a sense, psychoanalysis is so focused on the verbally reconstructed aspect of experience that the phenomenal gets lost. Everything in treatment is after the fact. It is as if intellectual and linguistic functions always operate on what might happen or on what did happen, but never on what is happening” (Merlau – Ponty i Stern, 2004a, s. 140).

Med hensyn til Daniel Sterns (2002) udgangspunkt i klinisk terapi, fører hans erkendelser til en ny psykodynamisk terapikultur, hvor den intersubjektive dimension af terapeut – klient forholdet er afgørende med hensyn til udvikling og forandring frem for analysandens bevidstgørelse igennem interpretation af ubevidste motiver.

Daniel Stern (2002) tager afstand fra de psykoanalytiske udviklingsteorier – Freud, Klein, Mahler, Erikson -, som beskriver de første års udvikling i patologiske vendinger: ”normal autism”, ”normal symbiosis”, ”den depressive eller paranoide position”. ”These pathomorphic and retrospective notions seemed not simply unfounded empirically but wrong – headed” (op. cit., s. 8). Og som konsekvens: ”It was clear that ”normal” forms of psychopathology were not phases of normal development that the child or adult could return to in an act of regression” (op. cit., s. 9). Når det nu ikke længere er muligt at gå tilbage til tidligere udviklingsfaser i form af regression, kunne man spørge: på hvilket grundlag er forandring og udvikling mulig? Indenfor forskellige terapeutiske retninger er man efterhånden kommet til den overbevisning, at forandring indenfor den psykoterapeutiske kontekst er knyttet til en regulering af det intersubjektive felt. Daniel Stern skriver:

”...it is clinically helpful to view the desire to be known and achieve intersubjective contact as a major motive in driving psychotherapy forward. It also permits us to look at the therapeutic process as an attempt to regulate the intersubjective field” (op. cit., 2004a, s. 148; s. 118f; s.185f.).

Fra et klinisk perspektiv er det hjælpsomt at opfatte ønsket om at blive erkendt og opnå intersubjektiv kontakt, som en stor drivkraft bag den terapeutiske proces.

Han forsøger at beskrive den intersubjektive proces mellem terapeut og klient som en ”polyfoni of action” (se bilag 2. fig .1), som ikke kun er reduceret til sproget og som han beskriver som ”moving along” mellem ”now moments” og ”relational moves” (se bilag 2., fig.

2) Det har en improvisatorisk karakter: "...the moving along process is by its nature improvised" (op. cit., s. 158).

"Moving along" er en uforudsigelig spontan og til tider "sloppy" (rodet) proces af co – kreation. Han taler om "shared feeling voyages", hvor erfaringerne deles, i samme øjeblik de forgår uden tidsforskel (Stern, 2004a, s. 173). Det er her han skaber en sammenhæng mellem den "culture – free" proces vi var inde på i forbindelse med musik. I beskrivelsen af en følelsesrejse indenfor det implicite intersubjektive felt taler han om, at deltagerne befinder sig i et ingenmandsland / "no man's land" (op. cit., s. 174).

"Now moments" sker fortrinsvis når terapeuten er "ubevæbnet" (disarmed) og skal handle spontant, autentisk og "personalised". Det, der foregår i disse "now moments", beskriver Stern sådan:

"This jointly lived experience is mentally shared, in the sense that each person intuitively partakes in the experience of the other. This intersubjective sharing of a mutual experience is grasped without having to be verbalized, and becomes part of the implicit knowledge of their relationship. The sharing creates a new intersubjective field between the participants that alters their relationship and permits them to take different directions together. The moment enters a special form of consciousness and is encoded in memory. And importantly, it rewrites the past. Changes in psychotherapy (or any relationship) occur by way of these nonlinear leaps in the ways – of – being – with – another" (op. cit., s. 22).

I det "nuværende øjeblik" deltager hver person intuitivt i den andens erfaring. Denne intersubjektivt delte erfaring bliver del af begges parters implicite viden om deres forhold uden at skulle blive verbaliseret. Den fælles delte erfaring skaber et nyt intersubjektivt felt mellem deltagerne, som forandrer forholdet mellem dem og som tillader dem at gå forskellige veje sammen. Han betoner, at disse øjeblikke rummer en grundlæggende fornyende dimension. Her bliver fortiden omskrevet. Forandringer i psykoterapi begiver sig ved non lineære spring i vores måder at være sammen med hinanden på. Det gælder også for relationer udenfor en psykoterapeutisk ramme: "or any relationship".

I denne kontekst skal det siges, at Daniel Sterns beskrivelser tager udgangspunkt i den dyadiske psykoterapeutiske proces.

Kan denne intersubjektive proces udvides til at omfatte flere mennesker?

Daniel Stern skriver i sin nye introduktion til ”Spædbarnets interpersonelle verden” (2003):

”Det er indlysende, at spædbørn lever i triader, kvartetter etc. Såvel som i dyader” (op. cit., s. 36) og lukker op for et nyt forskningsområde.

”Det er stadig et spørgsmål, hvorvidt fornemmelsen af et selv inden for en triade skal betragtes som en selvfornemmelse på linje med fornemmelsen i dyader, og hvordan og hvornår de to kan påvirke hinanden” (op. cit., s. 25). Hans interesse i at gøre disse erkendelser gældende ud over det dyadiske forhold i psykoterapien kan også spores i hans beskrivelse af det intersubjektive felt: ”the domain of feelings, thoughts, and knowledge that two (or more) people share about the nature of their current relationship” (op. cit., s. 243).

Pioneren Cowlyn Trevarthen (2003) er med hensyn til dette punkt et skridt videre. Han skriver:

”Step by step though the first year the infant masters first intimate negotiations of expressions in protoconversational dialogue, then person – person and person – person – object games, and finally, in the last trimester, cooperation in a joint task with both mutual and joint attention. Cooperative manipulation of objects, with orientation to cooperate with the probable intentions of companions in a task, appear months before the first word” (op. cit., s. 17).

Her skitserer Cowlyn Trevarthen, hvordan spædbarnet i den førsproglige livsperiode skridt for skridt formår at træde i kontakt med sin omverden. Fra person til person førsproglig kommunikation, til person – person – objekt kommunikativt samspil hen til en orientering mod et ”flerintentionelt” samarbejde mellem flere kammerater omkring en genstand uden verbale aftaler.

Sammenfatning

Den her fremlagte teoretiske baggrund kræver på mange måder en revision af de fremherskende psykodynamiske terapipraksisser. Terapeutens og klientens samarbejde og udvikling af det intersubjektive felt tilskrives en afgørende betydning med hensyn til forandring og udvikling.

Et af de terapeutiske områder, som arbejder med fri musikimprovisation på denne baggrund, er musikterapien.

Fri musikimprovisationens rolle i musikterapien

”Paradoxically, the need of recognition means that we are dependent upon another person to acknowledge our independence” (Benjamin, 1987, s. 224).

Ligesom alle andre terapiformer findes forskellige retninger indenfor musikterapi.

Til forskel fra former for musikterapi og meditations- og afspændingsøvelser¹¹ hvor klienten passivt bliver udsat for og stimuleret af musik, handler aktiv musikterapi om patientens aktive rolle i at spille improviseret musik sammen med terapeuten. Hertil hører bl.a. Juliette Alvins tilgang, som udviklede fri improvisationsterapi og opfattede musik som et ”potential space” for frie udtryksmuligheder (Bonde, Nygaard Pedersen, Wigram, 2001).

Improvisation finder her ikke kun sted i form af improviseret musik. ”The therapist improvises all of his or her responses to the clients, including the decision about whether, when or how to play” (Darnley – Smith & Pathey, 2003).

I musikterapien giver musikken som nonverbalt medium mulighed for at udtrykke følelser, som man måske ikke er i stand til at kommunikere sprogligt. Det har ført til, at musikterapien bl.a. har haft stor betydning for behandling af autisme og er udbredt i specialundervisningen. I musikterapien bestræber terapeuten sig ved improvisationen og ved sin ”frit svævende opmærksomhed” (Bonde, Nygaard Pedersen, Wigram, 2001, s. 57) at skabe et rum, hvor noget nyt kan ske.

Fri musikimprovisation som metode i musikterapien kan direkte sidestilles med frie associationer i psykoanalysen (Darnley – Smith & Pathey, 2003).

Denne udvidelse af fri associationer til også at omfatte andre udtryksformer end sproglig dialog er med til at give samspillet mellem terapeut og klient til en ny intersubjektiv dimension, som beror på nonverbale kommunikationsprocesser.

Relationen mellem klient og terapeut får dermed en central betydning i musikterapien og flytter det ensidige fokus på klientens frie associationer eller intrapsykiske verden til en intersubjektiv handling.

Musikken i musikterapien er et fælles produkt af klientens og terapeutens frie associationer.

¹¹ Blandt disse metoder kan der nævnes Alfred A. Tomatis ”elektroniske øre”, hvor patienten igennem lyd bliver tilbageført i præ-, peri- og postnatale tilstande, eller Niels Ejers (2005) tilgang og ”Mozart effekten” (Campbell, 1998), hvor klienten bliver stimuleret ved passiv musiklytning.

I fri musikimprovisationen møder klient og terapeut hinanden i musikalske handlinger, deres udtryk, intensitet, resonans, respons og undertiden i gensidig afstemning.

Her er der tale om en gensidighed og ligeværdighed, som nyere terapiformer med baggrund i psykodynamisk teori bestræber sig på. Terapeut og klient opfattes som "rejsefæller" i en proces af co – kreation og co – konstruktion af bevidsthed, som bygger på gensidig fortrolighed og nærvær og kan spores ved kravet "skab en ny terapi til hver patient"(Yalom, 2003, s. 67).

Denne femgangsmåde bygger på de erkendelser, jeg har været inden på i for gående afsnit: at fremskridt og fornyelse i psykoterapien er koblet til udvikling og regulering af det intersubjektive felt mellem terapeut og klient.

Heri består for mig den vigtigste "hånd i handske" forbindelse mellem Daniel Sterns teori og fri musikimprovisationen i musikterapi.

Kommentar

På denne baggrund kan man sige, at musikterapien har et helt andet potentiale med hensyn til selvaktualisering: her kan den relationelle sammensmeltning mellem klient og terapeut gennemføres musikalsk, mens psykoterapien ender i en blindgyde af uforløst sproglig bevidstgørelse (som i værste tilfælde drejer rundt om sig selv) hvad angår den relationelle udvikling, medmindre man belyser psykoterapien som en musikalsk intersubjektiv improvisatorisk proces¹².

Sat helt på spidsen kunne jeg påstå, at en udveksling udelukkende baseret på verbal psykoanalytisk psykoterapi straffer klienten og er et produkt af en nydelsesfornægtende kultur. Nydelsesfornægtende overfører individets søgen mod sammensmeltning og symbiose. En blindgyde fordi dens eneste virkelige form for sammensmeltning repræsenterer seksualiteten, og den er – forståeligt nok – tabu mellem terapeut og klient.

Kritik af Daniel Sterns teori

Daniel Stern (2003) peger selv på nogle kritikpunkter fra et psykoanalytisk og socialkonstruktionistisk perspektiv. Den socialkonstruktionistiske kritik (Cushman, 1991)

¹² Se hertil George Downing (1996).

peger på den lokalkulturelle kontekst ved hans forskning på den ene side og på den situerede kontekst i dens anvendelse i klinisk psykoterapi på den anden:

”The dramatic insight shared between therapist and client is essentially their achievement, a conversational moment that derives its significance from the preceding interchange and cannot easily be lifted out and placed within another conversation remote in time and place” (Gergen, 2001, s.111).

Kenneth J. Gergens rammer psykoterapiens grundlæggende eksistensberettigelse, nemlig den antagelse at intersubjektive forandringer og gennembrud i terapeut – klient relationen kan forplante sig til andre relationer i klientens livsverden udenfor terapilokalet.

Ud fra et socialkonstruktionistisk perspektiv kan viden, der er opnået i en kontekst ikke automatisk flyttes til andre kontekster (Kvale, 2003). Viden er situeret, og på baggrund af Daniel Sterns teori kunne jeg spørge: gælder det også for former for implicit viden?

Andre socialkonstruktionistiske kritikpunkter knytter sig til diskussionen om, hvorvidt der kan være tale om et ”kerneselv” (Stern, 2003), eller om selvet grundlæggende skal forstås som ”saturated self”, ”populated self”, ”multiple” og ”multiphren” selv (Gergen i Dalsgaard, 1998), eller som et ”distribueret selv” (Bruner i Winther Jørgensen & Phillips, 1999).

En længere diskussion af denne kritik vil føre for vidt, dog vil jeg bemærke, at Daniel Sterns beskrivelser af ”culture – free”, ”nulstilling” og ”rewrite the past” peger mod en dynamisk opfattelse af selvet, som kunne minde om socialkonstruktionistiske selvopfattelser.

Fra psykoanalytisk side møder man bl.a. kritikken af cirkularitet (Green, 1997; Wolff, 1996). Dvs. at Daniel Sterns observationer af spædbørn er bygget på hans egen forforståelse. Dion Sommer (2003) belyser denne problematik i sin artikel ”Børnesyn i udviklingspsykologien: er et børneperspektiv muligt?”.

Et andet kritikpunkt fra denne side gælder teoriens underbelyste kønsindividuelle udvikling. Med hensyn til kritikken af den medfødte evne til intersubjektivitet har jeg allerede peget på forskningens status i afsnittet og diskussionen om muligheden for en ”culture – free” måde at være sammen på.

Jeg vil lade disse kritikpunkter stå og ved følgende citat minde om videnskabens begrænsninger:

”Enhver psykologi er og må – som alle videnskaber – nødvendigvis være funderet på en filosofisk opfattelse af henholdsvis mennesket og videnskaben (om ikke andet så implicit). Videnskaben tager altid udgangspunkt i visse

forudsætninger, som den ikke selv er i stand til at etablere qua videnskab, men kun qua filosofi – eller tro” (Katzenelson i Christensen, 2002, s. 75).

Daniel Stern (2003) opfordrer til at spørge, om hans hypotesedannelser har noget interessant at sige til den aktuelle psykoterapeutiske og psykoanalytiske diskurs. Og her har det vist sig, at hans teori har givet et sprog til danse-, musik-, krops-, bevægelsesterapier og eksistentielle psykoterapiformer.

Sammenfatning

I de forgående afsnit har jeg fremlagt væsentlige aspekter af Daniel Sterns teori og beskrevet nogle konsekvenser for klinisk psykoterapi og antydte nogle kritikpunkter af hans teori. Jeg har opridset på hvilken måde, der kan være en ”hånd i handske” forbindelse mellem hans teori og musikterapi, hvor fri musikimprovisation har etableret sig.

Som skitseret i ”Begrundelsen for valg af teorien” følger jeg i min videre behandling af fri musikimprovisation Even Ruuds perspektiver på denne disciplin op med hensyn til det ”improviserende menneske”.

Hvordan kan de her fremlagte erkendelser af det klinisk psykoterapeutiske og musikterapeutiske arbejde bidrage til en ”kulturel bevægelse” udover deres betydning for disse behandlingsprofessioner?

Det er her, hvor mit empiriske materiale kommer ind i billedet som en kilde til at belyse muligheder for såvel teori- som praksisudvikling. Et skridt i denne retning er efterfølgende sammenstilling af mine informanternes fortællinger med de teoretiske aspekter af klinisk psykologisk teori. Alle mine informanter udøver fri musikimprovisation uafhængigt af klinisk terapeutiske sammenhænge.

Jeg introducerer empirien med metodiske overvejelser og beskrivelser af min fremgangsmåde.

II. Empiri

Det kvalitative forskningsinterview

I dette afsnit argumenterer jeg mere specifikt for mit valg af denne metode med hensyn til min problemstilling.

Min psykologiske interesse ligger i beskrivelsen af oplevelsesmæssige kvaliteter af et svært tilgængeligt emne: fri musikimprovisation. Som beskrevet i indledningen handler denne opgave i stor grad om at finde et sprog for en nonverbal proces. I denne kontekst handler det om at forstå værdien, baggrunden og motivet for fri musikimprovisation i den interviewedes liv.

At sætte ord på den kvalitative karakter af et emne – deskriptiv og beskrivende - er styrken bag den kvalitative metode.

”De kvalitative beskrivelser er nuancerede og præcise. Det deskriptive ligger i, at den interviewede så nøjagtigt som muligt skal beskrive, hvad han oplever og føler, samt hvordan han handler” (Kruuse, 2001, s. 137).

Mit empiriske materiale udspringer af semistrukturerede dybdeinterview. Mine interview har haft en åben karakter, selvom jeg har udarbejdet et vejledende spørgeskema.

Udover de ovennævnte kendetegn for den kvalitative metode er følgende egenskaber karakteristiske for det kvalitative interview:

- det er tvangsfrit
- det er asymmetrisk: interviewerens tager sig ret til at spørge
- det er holistisk
- det er rettet mod den interviewedes livsverden
- det er sagsrettet, specifikt og fokuseret

(ibid.).

I modsætning til standardiserede og strukturerede spørgeskemaer er der kun få metoderegler for det kvalitative forskningsinterview.

Det skyldes, at ”det kvalitative interview er så dybtgående, komplekst og mangfoldigt, at det måske er umuligt eller i det mindste uhyre svært og tidsrøvende at lave en almen teori om det kvalitative interview” (op. cit., s. 132).

Der findes ikke almene regler for validitet og reliabilitet af de resultater af kvalitative undersøgelser. I bogen *Issues of validity of qualitative research* redigeret af Steinar Kvale (1989) kommer han ind på denne problematik med hensyn til de humane videnskaber. Han taler i sammenhæng med kvalitativ forskning, hvor forskningen fra et område overføres til et andet – i det her tilfælde fra musik til sprog -, om ”pragmatisk validitet”. Resultatet skal give mening for læseren.

Denne problematik er tæt knyttet til de videnskabsteoretiske spørgsmål.

I kritikken af min fremgangsmåde henviser jeg til nogle af de fejlkilder, som skal tages hensyn til i forbindelse med kvalitativ forskning, som jeg i mere eller mindre grad har været opmærksom på.

På grund af disse forhold i kvalitativ forskning er de svar jeg får i de gennemførte interviews i høj grad afhængig af mine egne spørgsmål og mit forhold til den interviewede, som kræver en særlig beskrivelse.

De ideelle egenskaber interviewerens skal have, står nærmest i direkte sammenhæng med specialets emne: ”Kunsten ligger i, at interviewerens skal kunne lege, improvisere, arbejde med metaforer, opnå indsigt og arbejde kreativt, så der kan opdages nye muligheder” (Kruuse refererer til Patton 2001, s. 140).

Med hensyn til kvalitative interview i almindelighed, er det afgørende, at interviewerens har kendskab og indsigt i det valgte emne. ”Der er endvidere nogle problemstillinger, der belyses bedre, hvis man har en vis indsigt i emnet, frem for at man ikke ved spor om det” (op. cit., s. 135).

Vedrørende det etiske aspekt har jeg inddraget alle informanter i udarbejdelse af den endelige fremstilling af deres bidrag.

I følgende afsnit begrundes jeg mine valg af informanter og min konkrete fremgangsmåde på baggrund af de her nævnte aspekter af kvalitativ forskning.

Fremgangsmåde med hensyn til mit empiriske materiale

Udvalg af informanterne

I mit udvalg af informanterne har jeg forsøgt at dække et bredt spektrum af voksenalderen, kønsfordelingen og den musikalske baggrund. Mine fire informanter kommer fra forskellige generationer mellem fødselsårene 1930 – 1980 og har forskellige baggrunde, hvad deres musikalske skoling angår: fra ikke – musikere til konservatorieuddannede orkestermusikere. Med dette udvalg inkluderer jeg også læseren, som kan vælge mellem en stor identifikationsoverflade, alt afhængig hvilken interviewede han/hun sympatiserer mest med. Spørgsmålene: er fri musikimprovisation en aldersspecifik praksis? – og: skal jeg være musiker? -, træder i baggrunden. Det er ikke væsentligt for at kunne fordybe sig i emnet.

Alle informanter udøver fri musikimprovisation:

Ivan Vincze (f. 1930 i Bratislava), konservatorieuddannet orkestermusiker, forfatter, komponist og intuitiv musiker.

Carl Bergstrøm - Nielsen (f. 1951), musikerapeut, musikolog, komponist og musiker indenfor intuitiv musik.

Randi Kjær (f. 1980), historiefortæller, enkeltfags- studerende.

Helle Thun (f. 1969), vejleder i friluftsliv, sanger og arrangør af crossover art event ”Meet Da Lama”.

I mine kildehenvisninger af mine informanter arbejder jeg med forkortelserne: IV, CBN, RK og HT.

Som det fremgår i næste afsnit af mine beskrivelser af interviewsituationen, har jeg med undtagelse af Helle Thun haft et mangeårigt samarbejde med mine samtalepartnere.

Jeg har netop valgt at interviewe medimprovisatorer, for – i den tilstedeværende fortrolighed og interesse - at springe lige ind i et ellers vanskeligt tilgængeligt tema.

Følgende overvejelser, som læner sig op af kvalitative forskningskriterier, er grunden til det:

- Vores fælles referenceramme og praksis af improvisation muliggør en udveksling om emnet, som er vanskelig at sprogliggøre.
- Mit formål og min problemstilling handler om at gøre kvaliteter af en forholdsvis ukendt praksis tilgængelig for nogen, som aldrig har prøvet at være med i en fri musikimprovisation.

Alene dette faktum, at jeg ikke beskæftiger mig med en udbredt eller institutionaliseret praksis, gør det svært at finde egnede informanter.

Det kunne tænkes, at jeg havde iværksat fri musikimprovisatoriske værksteder som erfaringsgrundlag for opfølgende interviews. Dette ville i mellemtiden være med til skabe en kunstig situation, hvor mit forskningsformål i meget højere grad ville være en styrende faktor med hensyn til deltagernes motivation og intention.

Jeg slipper for at skulle forklare hvad fri musikimprovisation er for uvedkommende.

Derved slipper jeg for en ensidig gengivelse af hvad improvisation er for noget, som i givet fald ville læne sig op af min egen beskrivelse af den enkle grund: hvad skulle

man have at sige om et emne, man aldrig har reflekteret over, og som oven i købet har nonverbal karakter?

En afgørende betingelse for fri musikimprovisation er netop frivilligheden, og det er netop denne motivation, jeg vil undersøge, og de betingelser – ofte uformelle rammer – hvor denne form for musikalsk kommunikation opstår.

Interviewguide

Med hensyn til mine interview formulerede jeg nogle spørgsmål, som jeg sendte per mail til de personer, jeg ville holde en samtale med. Brevets indledning lyder:

”Det her er de spørgsmål, jeg er interesseret i at vide noget om i forbindelse med mit emne ”fri musikimprovisation”. Jeg ser det som en rettesnor til en flydende samtale, som ikke nødvendigvis behøver at følge denne opstilling.”

Spørgsmålene var følgende:

- Hvilke minder har du om dine allerførste møder med musikalsk (live!) sammenspil?
- Hvad spillede du på / med: kroppen, stemme, hvilke instrumenter eller genstande?
- Hvordan oplevede du børnehavens og skolens musiktimer?
- Fik du musikundervisning på et tidspunkt?
- Alene, eller i en gruppe?
- Kan du huske om du improviserede i én af disse sammenhænge?
- Hvornår og hvordan begyndte du at improvisere frit sammen med andre som voksen?
- Hvorfor?
- Hvad betyder det for dig selv at være med?
- Hvordan har du det i sammenspillet med de andre som er med i fri musikimprovisation?
- Har disse oplevelser en betydning for dit liv og for dit forhold til andre mennesker generelt?
- På hvilke områder, kan du give et eksempel?

Enkelte spørgsmål kom til:

- Ligger der en etisk holdning i denne form for musikalsk sammenspil? Hvilken?

Og til musikerne tilføjede jeg spørgsmålene:

- Første møde med andre notationsformer.
- Opfatter du dig som musiker eller kunstner, når du spiller?
- Hvilke forudsætninger skal man have for at kunne være med?

En informant (bilag 4.) svarede skriftligt på mine spørgsmål, men jeg valgte at holde en uddybende samtale alligevel.

Alle samtaler er optaget på mini disc.

Jeg skrev ikke noter ned ved samtalerne for at få en flydende samtale.

Præsentation af en udvalgt transskription af mit råmateriale

Efter samtalerne gennemgik jeg optagelserne med intentionen om at finde frem til de væsentligste emner, som blev berørt i interviewet. Min udvælgelse af de væsentligste emner forgik ikke ved en forudbestemt tematisk opdeling. Jeg gennemlyttede mine optagelser og lavede noter. Bestemte emner blev berørt igen og igen på forskellige tidspunkter af interviewet. Efter på den måde at have dannet mig et helhedsbillede af interviewet gik jeg i gang med transskriptionen de væsentlige passager.

Jeg giver i det følgende en overordnet beskrivelse af interviewsituationen fulgt af en opdeling af mit materiale i:

- Biografiske minder med relevans for fri musikimprovisation og
- (Informant) om fri musikimprovisation.

Jeg opsummerede disse refleksioner i mine egne ord, med citater direkte fra båndet i original ordlyd uden rettelser med hensyn til skriftsproget. Nært sammenhængende citatklip, med små udeladte passager, har jeg sammenskrevet med tre prikker imellem.

Efter sammenskrivningen af mit materiale fik alle mine informanter en udskrift af mit udvalg af citater. Det gjorde jeg for at undgå misforståelser og give mulighed for at tilføje enkelte kommentarer til uddybelse og præcisering. I samme omgang forsikrede jeg mig, at alle informanterne var indforstået med at stå frem med deres egen navn.

I følgende afsnit følger de af informanterne gennemlæste og godkendte sammenskrivninger.

Nogle valgte at omformulere enkelte passager, mens andre var indforstået med at bibeholde optagelsens ordlyd.

Interview med Ivan Vincze

”Når man improviserer, så kan man ikke blive gammel”

Interviewsituation

Jeg lavede to interviews med Ivan Vincze. Det første foregik d. 18.2.2005 fra kl. 19.00 - 22.00 i hans lejlighed. Før jeg begyndte at optage, talte vi tysk sammen.

Et opfølgende interview foregik d. 9.3.2005 kl. 19.00 – 19.40 også i hans lejlighed.

Jeg har kendt Ivan Vincze siden 1998 i forbindelse med min medvirken i forskellige af BHGIM's¹³ koncerter.

Ivan indledte vores samtale med et digt, som han skrev i Vestre fængsel, mens han ventede på asyl i Danmark i 1956.

”Der Befreite
Ein uralter Traum im glühenden Baum.
Herzen sind zusammengeflossen, alle Grenzhütten durchgeschossen.

Von Bratislava nach Kopenhagen fuhren wir mit Zug, Schiff, Wagen
und im Kopfe lag ein Schreiben: Vincze soll in Norden bleiben.

Staatsgrenzen gibt's keine mehr.
Vögel fliegen übers Meer“

Jeg har valgt at gengive dette digt for at understrege Ivans frihedstrang og vision om en verden uden grænser.

Efter dette digt fulgte ca. en halv times fortælling om hans liv, uden at jeg afbrød med spørgsmål eller kommentarer. Derefter blev vores samtale mere en dialog, som tog afsæt i mine spørgsmål.

Dialogen vidste sig at bringe små detaljer på overfladen, som ikke blev berørt af hans indledende fortælling.

¹³ Béla Hamvas Gruppen for Intuitiv Musik. Béla Hamvas er en ungarsk essayist og filosof. ”He integrated Eastern and Western traditions as well as excellently exposed many serious questions of the modern ages” (Kovács B., 2004).

Biografiske minder med relevans for fri musikimprovisation

Ivan har ikke nogen direkte minder om frit musikimprovisatorisk sammenspil i barndommen. Ved nærmere at spørge ind nævner han ture i skoven med sine venner og deres hunde, hvor de spillede på hundefløjterne.

Som en vigtig begivenhed nævner Ivan sammenspillet med sin Violinlærer:

”det første atom, det første lille kerne af det, at han spillede med - er den der kerne, som er altafgørende, er denne glæde, at man er to”.

Fri musikimprovisation kom ind i billedet på konservatoriet i Bratislava. Det var før læreren kom til timerne, hvor han sammen med sine medstuderende lavede sjov ”det var spilleglæde”. Her blev gjort grin af motiver af f. eks. Beethoven.

Ivan blev meget optaget af sigøjnernes musik og deres måde at spille musik uden brug af noder. De spillede bare. På konservatoriet fik han mulighed for at spille sammen med nogen af dem. Om deres musik siger han begejstret:

”Det har jo ikke rytme, ..., det går i strømmingen, det er ligesom en harmonika, det kommer an på hvilken melodi ..., der er ikke noget med eins, zwei, drei, vier, det kan man ikke bruge til noget, fordi det er en følelseting, som er en gren i deres fænomenale naturtalent at høre på hinanden”.

”Der findes det musiske, noget der intet har med skoling at gøre, det er vidunderligt, det er det rene musik”.

Under en turné i de skandinaviske lande med et slovakisk orkester, der spillede folkemusik som politisk propaganda, emigrerede Ivan til Danmark i 1956 og fortsatte sine studier på det Kgl. Musikkonservatorium for så at fortsætte som musiker i forskellige orkestre.

I firserne blev han medlem af GIM, Gruppen for intuitiv musik. Siden 1983 har GIM haft kontinuerlig kontakt med Karlheinz Stockhausen, og 1987 var Ivan inviteret af Dieter Schnebel til hans kurser på Hochschule der Künste i Berlin. Fri musikimprovisation er en central praksis i hans virke som musiker og komponist. 1995 dannede han BHGIM, Béla Hamvas Group for intuitive music.

Da han efter 41 år i 1997 fik en invitation til en musikfestival i Bratislava, lagde han mærke til hvor stærkt hans kollegaer, som havde gået på musikhøjskolen med ham, var påvirket af deres lærere.

”Jeg kunne høre utroligt fine mekanismer, dejlige former, gode harmonier, men hvor er det nye i musikken? Det fandt jeg ikke. De var meget tæt op ad deres lærere. ... Musik skal slet ikke ligne hinanden. Musik skal være en originalitet”.

Ivan Vincze om fri musikimprovisation

”Ud af stilheden, ud af et frit øjeblik, som ikke er under indflydelse af noget, kan en rent intuitiv musik opstå”.

Selvom Ivan i musikalsk henseende er en konservatorieuddannet musiker, har nyere strømninger indenfor musiktraditionen ført ham til intuitiv musik. Han nævner Erhard Karkoschka, Mauricio Kagel og Karlheinz Stockhausen som komponister, som har inddraget fri musikimprovisatoriske elementer i deres kompositioner. Ligesom Pierre Boulez og Dieter Schnebel har disse musikere og komponister også skrevet om musikkens betydning, som sprænger den almindelig ramme for klassisk musikalsk reproduktion¹⁴.

”Man har en tradition. Den skal man helst fuldstændig glemme. Fordi når man vil gøre noget, som har en værdi, så skal det helst være individuel værdi af fuldkommen originalitet, helst ikke noget med andre ting at gøre”.

Det er på denne baggrund, Ivan er begejstret og vil sprede fri musikimprovisation og gøre beskæftigelse med intuitive musik alment. For ham bidrager musik til kultivering af det sociale i menneskets udvikling.

”Musik er en proces, som forhøjer det sociale til mere og mere social bevidsthed”.

”Musikken er den kunstgren, som er mest umiddelbar og det bedste hold – sammen - organ og forhøjer momentet af kultiverthed. Jo mere vi spiller improvisation, fri improvisation, desto mere er vi fjerne fra det materielle at slå hinanden ihjel, fordi musikken jo er en opbyggende og ikke en destruktiv proces”.

Drivkraften for hans skabende virke er en kritisk indstilling overfor det vestlige materialistiske samfund, og de konsekvenser denne livsstil har for hele verden. Han mener at vi mennesker ikke er bevidste nok om vores kommunikative evner.

¹⁴ I deres forfatterskab har disse komponister beskæftiget sig med æstetiske, filosofiske, pædagogiske og psykologiske spørgsmål, som henviser til en almenmenneskelig og oprørende dimension i deres kompositioner og tilgange til musik.

”Vi har ikke brug for våben, vi har ikke brug for primitive ting, slås med materielle ting. Vi har brug for at opbygge ånden for at være kultiverede”.

”Musik er her for at ”entmaterialisere” tingene”.

For ham repræsenterer musik i form af fri improvisation en kilde af glæde, frihed, intensitet og intelligens.

”Das was wir tun ist allein schon eine Freude, weil man ja nicht weiß, was da rauskommen wird. Ich weiß ja nicht, niemand weiß, wenn wir zu spielen beginnen, was kommt da in zwei oder in fünf Minuten? Was geschieht in zehn Minuten? – etwas ganz unheimlich spannendes, mystisches. Und das bereichert ja. Das macht ja reich. Und dann bist du auch gleich dabei als Aufbau, als ein Teil dieses Ganzen. Nenne das eine Frucht“.

Han taler om en skål af bihonning for at beskrive den kvalitet af glæde, en uudtømmelig kilde, som bliver ved med at være der, lige meget hvor gammel man er.

Han taler om musik som:

” et materiale, et usynligt, et mystisk materiale, et højtstående materiale, som vi slet ikke kan fatte, og det er den glæde ved at improvisere musikken, som fører til en kultiveret kreds i samfund i større forstand. Og det er musikkens opgave og væsen overhovedet.”

Fri musikimprovisation giver os mening og værdi i livet.

”Der er jo musikken så en psykologisk faktor, som giver faktisk vores liv mening og impuls, en grundimpuls for at kunne eksistere overhovedet. Musik er eksistens, ligesom i fysikken, altså bevægelse ... alt er faktisk musik, altså bevægelse”.

”Improvisation er det største bevis, et reelt bevis, på lyd og kommunikation og den form, som giver os mening i livet”.

At improvisere er med til at udvide vores musikalske intelligens. Selve det at begive sig ind i fri musikimprovisation og begynde med at spille af sig selv kræver en form for intelligens - en intelligens af det intuitive -.

For ham opstår gnisten og impulsen til noget nyt i fri improvisatorisk sammenspil. Det kan være inspiration til en komposition eller et oplæg til hvad som helst.

Han taler om et ”interludisk” samlepunkt og en styrke, som opstår i det øjeblik flere mennesker improviserer med hinanden, gerne også med publikum.

”Det nytter ikke noget hvem jeg er, hvem du er. Det nytter noget hvem vi er, en fælles kvalitet ..., fordi vi mærker vi har noget at sige til hinanden musik”.

Ivan taler her om at være optaget af, og involveret i musik: ”... optaget af det som publikum og have lyst til at medvirke”, frem for at være betaget og interesseret i musik:

”... danne en generation af musiksk involverede mennesker.

Ikke interesserede. Fordi når man interesserer sig, så køber man en billet”.

I denne form for musik opstår en kompleksitet, hvorved der kan dannes en harmoni og absolut sammenhæng i tingene.

”I dag har vi ”Das Dritte Ohr und die vielen tausend Ohren”. ... Menneskets legeme og hele dens væsen består af tusindvis af lufthuller og celler, der ånder. Og hver hul der ånder er et øre. Vi er musiske. Man kan ikke se et billede i mørket, men man kan lytte i det mørkeste mørke. Musikken er, uanset hvilken lydform og lyd kvalitet det er: lyd, bevægelse som danner en harmoni med det øvrige du har nær eller fjern. Det betyder vi kommer tilbage til det vi altid vidste. Vi tror vi kan sige noget nyt, men det er ikke noget nyt. Det er bare at gøre sig bevidst tingene, at gøre sig bevidst, at det har absolut sammenhæng. Og den absolutte sammenhæng bekræfter ... umusikalske mennesker findes ikke”.

I forhold til forskellige livsstadier og opfattelser af at være mere eller mindre musikalsk, taler Ivan om opmærksomhed:

”Den opmærksomhed har en kompleks anden kvalitetsvolumen og rum hos mig (75 år) og kan betyde godt, men kan også betyde fare ... derfor skal jeg bruge endnu mere energi for at være opmærksom end den fuldstændig uerfarne – hvad er det? Det er måske en lyd jeg aldrig har oplevet og høj sandsynligt har jeg ikke, fordi improvisation er jo en fornyelse. Dermed betyder det: når du improviserer, så kan du ikke blive gammel ... Improvisation er jo også en skabelsesprocessens start”.

Interview med Carl Bergstrøm - Nielsen

”Der er ikke nogen, der fortæller os, hvad vi skal drømme,
Hvorfor skal der være andre, der fortæller os, hvad vi skal spille?”
(CBN citerer D. Williams)

Interviewsituation

Jeg har kendt Carl siden 1999 i forbindelse med frit musikimprovisatorisk sammenspil i forskellige sammenhænge: GIM, BHGIM og fuldmånekoncerter i Tryllehaven¹⁵.

Carl havde i forvejen svaret skriftligt på mine spørgsmål (se bilag 3.). Nogle af de her anførte citater stammer fra hans skriftlige svar.

Vores samtale foregik på et mødelokale i Den Anden Opera i København den 2.3.2005 fra kl. 19.00 – 20.20.

Biografiske minder med relevans for fri musikimprovisation

Han beskriver en morsom episode i børnehaven:

”i børnehaven (altså før han overhovedet fik klaverundervisning) morede jeg mig med at sidde med bogen "Mis med de blå øjne", hvor Mis på et tidspunkt (vistnok ridende på ryggen af en hund eller var det omvendt) rejser "op ad bakke – og ned ad bakke – og op ad bakke – og ned ad bakke – osv.. bogen satte jeg på klaveret og morede mig med at lave måske en slags glissando op og ned osv.” (bilag 3., s. 2).

Carl har en intens erindring om morgensange i børnehaven.

Hans første musikalske sammenspil var firhændigt klaver med klaverlæreren i 4. klasse. Han gik på Skt. Annæ Gymnasium med udvidet musikundervisning og sang i Københavns Drengekor.

Første impulser til improvisation fik han efter at have hørt organisten Mogens Wöldike improvisere i kirken. Det inspirerede ham til at improvisere alene under klaverøvelse.

Hans beskæftigelse med klassisk musik, litteratur og filosofi havde en indadvendt og tilbagetrukket karakter - nærmest med en ”glorificering af en vis tilbagetrukkethed”.

Hans engagement i frit improviseret musik tog fart i starten af 1970'erne i musikstudiet.

¹⁵ CD – ”Råstof: fullmoonimprovisations 1999 / 2000”, Intuitive records, IRCD 002, www.angelfire.com/ut/irecords.

På det tidspunkt var Carl i begyndelsen af tyverne. Hans musikalske frigørelsesproces faldt sammen med en frigørelsesproces i samfundet: kollektivbevægelsen og andre politiske bevægelser, som dannede et helt miljø omkring disse musikeksperimenter. På det personlige plan beskriver han denne vending udadtil:

”På et tidspunkt så bliver unge mennesker jo nødvendigvis drevet ud af busken fordi de skal møde det andet køn” og videre:

”Det handlede faktisk slet ikke om at score i musikken. Det var næsten lige så ekstatisk en fornemmelse Det var virkelig helt fantastisk”.

For Carl spillede mødet med denne form for musik en ”fantastisk vigtig rolle”.

”Da indhentede jeg nogen ting, som jeg havde godt af at indhente i mit noget nørdede gymnasieliv, hvor jeg i øvrigt havde fordybet mig meget i klassisk musik. Men altså som - ved klaveret, meget ... for ikke at sige ved klaviaturet. Men altså jeg spillede ikke så meget sammen med andre, så – , men det her: da var det essentielt at spille sammen med andre, helt essentielt”.

”Det var som at gå til studenterfest og blive helt ekstatisk”.

Han begyndte at spille Horn. Det var bl.a. et instrument, som kunne bringe ham ud at spille sammen med andre, mere end klaveret, fordi der var så mange pianister.

Første eksperimenter i en horn og violin duo tog afsæt i ”nogle enkle recepter”, grafisk notation, små tekster, eller farvekompositioner.

Senere var han med i Gruppen for Alternativ Musik, som eksperimenterede med nye kompositionsformer.

”Det kræver noget at starte den praksis, fordi der er så ufatteligt tungt en vægt i traditionen og det, at der er andre, der har bestemt hvad vi skal spille. ...

Vægten af den fornemmelse, at der er nogen, der skal sige hvad vi skal spille, den er så stor og tung som Mount Everest, eller som hele Himalaya”.

Og her citerer han Dawey Williams: ”Der ikke nogen, der fortæller os hvad vi skal drømme, hvorfor skal der være andre, der fortæller os, hvad vi skal spille.

Det er den oprørskhed der skal til”.

I disse og andre ensembler oplevede han:

”Hold da op, altså den intensitet fra før (i duoen) spreder sig ud på mange mennesker. Det er jo fantastisk. Altså, hvis jeg bare laver en lille lyd, så kan den blive kommenteret på fire måder lige på et øjeblik”.

Alle deltagere komponerede deres egen musik, og fri musikimprovisation hørte med som en almindelig praksis. Fri musikimprovisation uden nogen form for komposition som oplæg kom gradvist med ind i spillet.

At egne kompositioner fik en stor betydning, ser Carl som et produkt af universitets – og konservatoriekulturen.

”Det, man gjorde, var ikke så meget at sige ”vi er musikere, vi behøver ikke komponister”. Det man i stedet sagde, var: ”Vi er også komponister.

Komponister behøver ikke være døde. Vi laver musik selv. Vi tillader os bare at lave vores egen”. Det var det revolutionære credo”.

For Carl Bergstrøm - Nielsen er komposition og fri improvisation lige vigtigt:

”Fri improvisation og improvisation efter oplæg er nøjagtig lige vigtigt”.

Som komponist blev han inspireret af Karlheinz Stockhausen og andre komponister, som med deres kompositioner lagde op til meget frit spil. Hans kompositioner har på den måde en socialt frigørende karakter.

Med hensyn til den almene opbrudsbevægelse og forandring af samfundet, som denne form for musikalsk skabelse i første omgang var knyttet til, siger Carl:

”Altså, politisk har jeg oplevet sådan lidt resignation siden da. Det har været en spand kold vand i hovedet. Altså selv kollektivbevægelsen regnes jo for noget historisk” ...

”Ved du, et sted hvor det har sejret, det er jo i musikterapien. Altså, det var dén frie form der i 70’erne slog over i pædagogiske og psykologiske kredse og gjorde, at man oprettede dét, der ser ud som den slags aktive musikterapi, vi kender til nu”.

Det er bl.a. indenfor dette felt, Carl Bergstrøm - Nielsen er aktiv nu. Han har været med til at udarbejde studieordningen og studievejledningen til sine fag intuitiv musik og grafisk notation i musikterapistudiet i Aalborg.

Carl Bergstrøm - Nielsen om fri musikimprovisation

”Jeg hvilede i musikken. ... Jeg sad ikke og knoklede med fingersætninger eller noget. Jeg var bare mig selv”.

For Carl blev denne form for sammenspil drevet af de enkelte individers lyst og udtrykstrang.

”Lyst til at udveksle, lyst til at spørge den anden om noget og få noget at vide”.

Fri musikimprovisation kan ”forhøje vores respekt for hvad der sker i samtaler og kommunikation i det hele taget”. Især for den nonverbale del af kommunikationen.

Han taler om en ”forhøjet psykologisk sans”, som bliver udviklet.

Selvom Carl som musiker og komponist også er meget optaget af at ”omgås med strukturer”, vil jeg i denne kontekst fokusere på hans udtalelser om fri musikimprovisation.

For ham var fri musikimprovisation knyttet til det at ”nu gør vi det for os selv”, ”nu stilles der bare ikke nogen krav til os” og ”det at slippe sig det er en slags hvile og ferie”.

Fri musikimprovisation består af åben tid, hvor ingenting er givet, ”man er nøgen”.

”det er måske umuligt slet ikke at have nogen personlige vendinger og klicheer, ..., men altså principielt så, er det åben tid”.

Og det er det, der er så værdifuldt.

”Musikere er ladt alene med deres psyke, og hvad den gør. Der er ikke givet et tema. Det er altså så spændende. Og man kunne beskrive det, der sker, med frie associationer – det er så, men, ja det er næsten kun for fattigt et udtryk, for det ene griber det andet. Og den måde, hvor der sker sådan en naturlig fremadvælende ting og en naturlig fordybelse i ting.

At dvæle i tingene, at hvile i musikken, at være i musikken.

En naturlig koncentration opstår. Det sker i den grad der. Man skal ikke deles op. Man er. Og hvad det så er, der sker, når man sådan er, ja, men det ved jeg ikke, om man lige kan beskrive. Men vi ved af erfaring, at frie musikimprovisationer kan være herligt forskellige”.

Hans forbindelse mellem fri improvisation, frie associationer og selvstændig tænkning uddyber han således:

”Der er faktisk en stor oprørskhed i frie associationer. Der er også en ufattelig grad af selvstændig tænkning, da Freud bragte denne metode på banen. ... Det var faktisk noget af et vendepunkt i moderne vestlige kultur”.

Denne oprørskhed fører for Carl hen imod mere ligeværdige, gensidige former for socialt samvær. For ham er denne praksisform en øvelse eller træning i ligeværdighed. Det er en opdagelse af pluralismens betydning og dens muligheder for dynamik.

”Der er i virkeligheden ikke noget mere potentielt almenmenneskeligt end avantgardemusik. Tænk på den almenhed i materialet....

Alle kan være med. Alle kan også være med til at lave non figurativt maleri. Det er det samme. Hvorfor er nogen streger på et lærred interessante?

Det kan muligvis være et mysterium, men det har etableret sig”.

I forhold til den populære udbredelse og anvendelse af disse praksisformer i pædagogisk henseende mener Carl, at fri musikimprovisationer, lydhistorier og lydmalerier er mindre kendte.

Carl afviser tanken om en ”ren musik”, som ikke rummer de konflikter som livet ellers indeholder og tanken om en absolut befrielse som en illusion.

”Hvor længe man end har trænet: man har altid begrænsninger. Det er en disciplin at bruge sine begrænsninger”.

Han henviser til den engelske improvisations- musiker Steve Beresford, som siger:

”Man skal finde – hvor er konflikten? Hvad er det jeg vil tage fat i? I stedet for - nu skal jeg lave en masse rigtig musik –” og Carl tilføjer:

”Humor, humor er måske løsning af konflikt”.

Interview med Randi Kjær

”Det der har haft størst betydning for mig, det har været oplevelsen af at spille sammen, selv om man ikke har spillet det samme, selv om man måske heller ikke har haft den samme rytme”.

Interviewsituation

Samtalen blev ført den 3.3.2005 hos Randi og varede ca. 1 time.

Jeg har kendt Randi igennem fire år. Vi har samarbejdet i forskellige projekter omkring musik, historiefortælling og i forbindelse med at etablere rum til åbent kreativt samarbejde. Randi er deltager i fælles ugentlige fri musikimprovisationer.

Biografiske minder med relevans for fri musikimprovisation

Randi har altid improviseret og sunget alene på cykel.

”Jeg har været alene med mine lydeksperimenter”.

På et tidspunkt anskaffede hun sig selv en mundharmonika og spillede nogen melodier for sig selv. Senere fandt hun en fløjte på en loppemarkedet og fik foræret en violin.

”Men derfra til at kunne spille sammen med andre har været en afgrundsdyb kløft, altså. Hvor jeg ikke har turde det”.

Randis minder om sine første oplevelser med musikalsk sammenspil er præget af usikkerhed og en fornemmelse af at stå udenfor. Samtidigt har hun altid ønsket sig at kunne være med.

”Jeg har virkelig aldrig troet sådan rigtigt, at jeg skulle komme til at spille sammen med nogen. Jeg har måske nok drømt det eller har kunnet forestille mig det, men det har ikke været sådan indenfor min rækkevidde overhovedet”.

I folkeskolen havde hun musikundervisning, hvor der blev spillet på xylofoner og blokfløjter. Hun fik lyst til at lære at spille guitar og fik undervisning i et år.

”Jeg har gået til guitarundervisning i et år, hvor jeg faktisk stort set ikke kan huske noget fra. Det har jeg simpelthen fortrængt. Det jeg kan huske, var ting, der stod på tavlen – C – og noder. Jeg kan ikke huske at vi har lyttet. Jeg kan ikke huske, at det med at lytte havde nogen som helst betydning. Jeg kom aldrig til at spille”.

På højskolen valgte hun musik som liniefag. Hun fik lov til at låne en drejelire.

”Det var sådan én, som var førstegangsbygget. ... Den var nærmest umulig at få til at stemme med noget som helst andet.

Jeg brugte den til at lave lyd til historier Så brugte jeg den lyd-understøttende, til at skabe dynamik og lyde og lave et spændingsforhold mellem ordene og lydene. Og så fik jeg ellers lov til at lægge drone på de andres numre”.

I højskoletiden gennemførte Århus Sinfonietta et projekt, hvor alle skulle spille - også dem, der ikke var musikere.

”De havde en hel masse instrumenter med og kom med så nogen små oplæg til en struktur”.

Projektet sluttede med en koncert i musikhuset i Århus.

Randi kan tydeligt huske en udsendelse om projektet. En pige med musikalsk baggrund blev interviewet.

”Hun rynkede på næsen af det og syns, altså, hun kunne ikke klare det. ...

Det der med, at alle spillede med, også dem, som ikke var musikere – hun syns det var noget fis”.

Hendes egne minder om dette projekt er knyttet til blandede følelser.

”Den der fuldstændig bævende fornemmelse af at turde bruge et instrument, eller faktisk være fuldstændig ud af trit med, ikke at vide hvad passer her, eller Jeg havde mange spekulationer om: hvad vil de andre synes vil lyde fedt? - for eksempel. ... Der skulle virkelig noget overvindelse til. Og det var meget let at føle, de der skæve klange og når man kunne mærke, at man ikke ramte, når man kunne mærke, at man faldt ikke ind i rytmen, når man – det var bare på en måde lidt pinagtigt, men også at prøve noget nyt, eller bare få lov at prøve, eller have retten til at spille med”.

Randi var optaget af at kunne falde ind i sammenspillet.

”Jeg kan bare huske den der optagethed af at ville gøre noget, som de andre synes kunne accepteres, eller synes var fedt. Hele den der søgen efter de andres accept, eller anerkendelse, eller måske også bare en fornemmelse af at spille sammen”.

Fra den periode kan hun også huske hendes rolle som lyttende til andres frie improvisationer på højskolens flygel. Selvom hun var lyttende, oplevede hun det også som en udveksling.

Randi har altid været del af musikalske miljøer: om det var venner, kærester eller med et ben i folkemusikmiljøet. Hun kom i kontakt med sigøjnermusik, hvor hun fik øje for muligheden, for at lære ved at være med og prøve sig frem.

”Så kom jeg ind i et miljø, hvor det med noder ikke havde, ... , blev ikke regnet, hvor man også var noget, når man var falsken sanger. Hvis man kunne synge med hjertet, så gjorde det ikke noget man ikke kunne ramme tonerne. Pludselig forstod jeg, at man kunne godt lære at spille på en anden måde, end det der med at man gå til musik. Men at man kan lære noget ved bare at spille med og slå med en tromme til, eller med en blikkande, og lytte”.

I disse miljøer opstod improvisationselementet som en del af hele stemningen:

”Hvor jeg sådan set bare kunne spille med, lige så meget jeg ville, fordi der var så meget larm i forvejen til sådan en fest og hvor hele improvisationselementet opstod af det og rakte også langt ud over det med at spille men også en måde på at kommunikere ellers og lave historier”.

En anden oplevelse af fri improvisatorisk sammenspil i udlandet beskriver hun ved:

”Det var ligesom sådan en dyst, hvor vi bare spillede vildere og vildere og vildere.

... . Jeg kunne ikke nogen af deres numre, ..., alt det tango. Men, jeg kunne alligevel spille noget, eller jeg kunne godt improvisere et eller andet. Der oplevede jeg også, at man faktisk spiller sammen og reagerer på hinanden. Det har været ligesom at komme i himlen, at opleve de øjeblikke der. Netop i udlandet hvor man ikke har så stor mulighed for ellers sproglig kommunikation, men hvor man mærker, at der alligevel er bølgelængde. Hvor det kan minde om en flirt eller en leg, hvor det alligevel er noget andet end det. Det er at lege sammen, og det er en udveksling også”.

For Randi betyder fri improvisation nu et tilhørsforhold.

”Først og fremmest er det jo et tilhørsforhold, fordi det udspringer af noget, som vi har udviklet i fællesskab. Og det udspringer også af ønsket om at lave noget sammen. Og være en trup, og hænge sammen. Og det oplever man jo meget stærkt netop når man spiller sammen. Meget mere end hvis man sidder rundt om et bord og snakker. Der bliver lyttet i mindre grad. Det er lettere, at der nogen, der kommer til at dominere. Det sker også i musikken. Men alligevel er der en anden opmærksomhed på lydhørhed og på at ville rumme det hele. At alle stemmer har gyldighed, alle lyde har gyldighed”.

Randi Kjær om fri musikimprovisation

”Mine halvblodsrytmer, det forstyrrende element, det giver også noget til helheden. At når jeg spiller med, så udfordrer jeg også de musikere, der måske kan let falde i deres sædvanlige rille og spille noget, de kan i forvejen”.

I forhold til andre musikalske miljøer siger Randi:

”Så er man enten til det ene eller det andet. Så spiller man jazz, eller klassisk, eller folkemusik, Hvis ikke man kan noget, så har man ikke berettigelse til at udtrykke sig”.

Fri musikimprovisation repræsenterer for Randi et rum for at være tilstede og et rum, ”hvor man i den grad får skærpet sine sanser”.

Det gør, at hun i andre sammenhænge – i verbal kommunikation - bliver opmærksom på manglen af denne form for opmærksomhed.

”Det er tit, at man er i en sammenhæng, hvor netop evnen til at lytte næsten ikke er tilstede.

Og hvor man kan bruge en hel masse tid for at opstille netop gældende regler. Og hvor jeg oplever mere og mere: det er ikke nødvendigt at have alle de regler. Altså regler begynder man jo at skabe på det tidspunkt, hvor der er en hel masse, der netop ikke fungerer. Oftest på grund af manglende opmærksomhed overfor hvad der skal til for at have et samarbejde”.

Hun synes, at lange diskussioner i kollektive arbejdsprocesser ofte handler om noget, som ikke kan udtrykkes i ord: irritation, utilfredshed, fornemmelser og følelser.

”Mange af de ting, som bliver stillet op i sådan en sammenhæng, er jo også fordi man skal give udtryk for en utilfredshed eller en irritation. Og mange gange er det i virkeligheden under dække af andre ting. Ting som man ikke nødvendigvis kan snakke om, men så kommer det i hvert fald op på et eller andet plan, hvor man kan blive enige om: så gør vi sådan og sådan.

Oftest fungerer det aldrig, og så må man tage det op igen og igen. Og så kan man bare bruge så meget tid på det”.

Randi oplever, at det ikke er nødvendigt hvis man spiller sammen:

”Jeg tror mange af de ting, som kan være svært at udtrykke netop i ord, eller de ting man ikke kan sige til hinanden, de bliver kommunikeret alligevel når vi spiller”.

I verbale sammenhænge og fællesskaber, hvor man er mange om en opgave, handler det ofte om at få andre til at gøre noget.

Det er sat ud af spil i frit musikalsk sammenspil. Her opdager man, at man selv kan og må handle.

”Man ved, at man har mulighed for selv at handle. Man skal ikke få alle mulige andre til at gøre noget. Det er meget let at se for sig, noget andre kan gøre - eller se de andres muligheder. Men at afprøve sine egne muligheder og opleve sig selv gøre noget nyt - det rykker på en anden måde”.

For Randi er fri musikimprovisation et rum, hvor hun kan flytte grænser.

Hver gang opdager hun noget nyt, som hun ellers ikke har kunnet. For hende opleves det, mens man gør det. Hun oplever det abstrakt som et mønster, en dialog, en struktur.

”Der opstår et mønster, man følger et mønster, man kaster noget ud og får et svar igen”.

For hende handler det ikke om at kunne gentage disse opdagelser. Det handler om at være der, hvor hun er.

”Hver gang jeg prøver at efterligne noget, jeg har hørt i forvejen, så kan jeg selvfølgelig mærke min begrænsning. Men jeg bliver ikke begrænset i at gøre noget. Jeg bliver selvfølgelig overrasket, at der sker noget andet. Og de overraskelser fører til noget helt andet igen”.

”Alle er indstillet på at blive overrasket. Alle er indstillet på, at det ikke er et bestemt sted, hvor vi skal hen”.

”Afstanden mellem man får en impuls, til man gør det, bliver kortere og kortere. Nogen gange kommer impulserne sådan, at det sker nærmest synkront”.

De fri musikimprovisatoriske rum er for Randi rum, hvor alle ønsker at kommunikere og indvirke på hinanden og give plads.

”Pludselig er der en solist, og alle er med på det. Det er jo ikke, fordi der ikke opstår regler og spilleregler undervejs. De er bare usagte. Og de må godt brydes. Reglen er, at de godt må brydes. Alle regler må brydes. Men selvfølgelig er der en glæde i at spille det samme. Eller mærke, at man har de samme spilleregler. Ligesom børn der leger.

Der opstår en opmærksomhed og en præsens, som gør, at vi ved, at når noget er rigtigt tilfredsstillende, så er det også, at alle ved, hvad det handler om”.

Nogen gange har man egne eksperimenter kørende, søger og prøver af.

Selvom der sker forskellige ting parallelt, er lyden et samlet billede.

At der i fri musikimprovisation er plads til alle former for lyd og musikalske udtryk giver en form for værdi:

”Det med at indtage rum med lyd og faktisk stole på, at det man siger med sine lyde har værdi, bare det, at det går an, eller der er ikke nogen, der beder en om at holde kæft”.

Efterhånden fornemmer hun i fri musikimprovisation med musikere, at hendes spil kan være en udfordring til musikere.

Interview med Helle Thun

”Vi gør det jo hele tiden, alle gør det jo... . Du har ikke komponeret din tilværelse”.

”Det er selvfølgelig det sjove ved det frie. Det er, at der er en masse åbne mennesker. Fordi man bliver nødt til at åbne sig for at kunne undersøge tingene og livet. Så det er også en undersøgelse af livet”.

Interviewsituation

Samtalen foregik i hendes lejlighed d. 9.3.2005 kl. 10.30 – 12.00.

Jeg har kendt Helle siden efteråret 2004, hvor jeg bl.a. har deltaget i hendes improvisations crossover arrangement ”Meet da Lama” i Kirken i Møllegade¹⁶ på Nørrebro.

Biografiske minder med relevans for fri musikimprovisation

Helles minder om skolemusikundervisningen er ikke særlig opmuntrende.

”Jeg spillede på blokfløjte, og vi lavede noget med xylofoner også. Og det var oftere mere larmende end musik, synes jeg”.

Ellers fik Helle violinundervisning af en symfoni musiker i 7 års alderen.

”Det var ikke så sjovt. Fordi det var kun mig og den der gamle mand, og det var ikke så morsomt. Så det holdt jeg op med”.

Senere, da hendes skolekammerater begyndte med at spille klaver, ville hun også lære det.

Så begyndte hun at gå til klaver. Da hendes klassekammerater senere begyndte at spille akkorder til sange, ville hun også lære det, men:

”det måtte jeg ikke for min klaverlærer. Så hun gav mig noder på blues på noder i stedet for at lære mig noget med de her akkorder. Det gik ikke. Og så holdt jeg op med at spille klaver.

Det sjoveste med klaveret i den tid jeg spillede, det var jeg spillede nogen firehændige ting - sådanne helt nemme ting. Så det var det første sammenspil, jeg oplevede (med en veninde), som jeg synes var sjovt. Det var en leg”.

Hun sang i skolekor i nogle år, men følte sig som en ”grå mus”. Var med på korstævner, ville gerne have en større rolle. Det var gode oplevelser.

På idrætshøjskolen tog en veninde initiativ til, at de skulle synge sammen.

”Vi fandt så nogen rum, hvor det klang helt vildt godt. Og det var sjovt”.

Helles møde med fri musikimprovisation er knyttet til oplevelser i hendes vejlederuddannelse i friluftsliv. På det tidspunkt var hun omkring 20 år gammel.

¹⁶ Siden maj 2005: ”Literatur Haus”

På vejlederuddannelsen lærte hun at kule [kyle].

”Og det gik jeg og gjorde, når jeg var i skoven alene. Hver gang jeg var alene i skoven, så kulede jeg. Hvis jeg var ked af det og havde brug for det, så gik jeg ud og græd og råbte i skoven og så endte altid med at jeg kulede og fik en musikalsk oplevelse ud af det i stedet. Det var fri improvisation”.

Improvisationsoplevelser i en gruppesammenhæng falder også i denne livsperiode:

”Så havde vi jo så mange ture. Ude en uge af gangen. Bål, mad, varme, sidde sammen der om aftenen og synge og samtale. Nogle gange så havde vi et oplæg til at skulle lave noget for hinanden, at vi ikke bare sang de sange, som vi kendte, eller havde på papir. Så opstod så nogen små improviserede sessions, hvor der kom pinde og sten og hukahuka lyde frem og en lille jam med groove. Det var fantastisk. 7 - 16 mennesker, som pludselig sad og legede og improviserede i den øde vildmark. Det var musik og fælleskab på en levende måde. Det var fantastisk, og det tændte mig. Lige præcis de oplevelser betød meget for min interesse for at arbejde mere med musik og improvisation”.

Den spontane og umiddelbare udfoldelse, som kan opstå i nærvær med andre mennesker, har fascineret Helle siden bålsituationen. Men denne gensidige indforståelse omkring improvisationen i denne sammenhæng krævede at gruppen fungerede socialt.

”Det skete jo meget sjældent. Det var noget som opstod spontant nogle få gange.

Og det opstod kun i situationer, hvor gruppen fungerede socialt”.

Hun gik på et teaterkursus i fysisk teater og stemmearbejde. Det handlede om igennem improvisation at undersøge, afdække og tillade stemmen og kroppen i partner- og gruppesamarbejde. Det var på baggrund af disse oplevelser, at Helle besluttede sig for at arbejde mere seriøst med improvisation og musik.

”Det var en befrielse”.

Hun opdagede stemmen som et redskab til meditation og lærte at fokusere sin lytning.

”På grund af det arbejde bestemte jeg mig faktisk for at ændre fuldstændig retning i mit liv. Bestemte mig for at jeg skulle være sanger og danser. Det var det jeg skulle”.

”Feltet improvisation har egentlig været tilstede hele tiden og erfaringerne fra teaterkurset gjorde, at jeg besluttede mig til at fortsætte med det arbejde..

Det begejstrede mig så meget og berigede mig så meget at beskæftige mig med det”.

Siden hen har Helle haft skolingsperioder i sang- og klaver, som i tider har fjernet hende fra hendes inspirationskilde, som hun siden skulle hente op igen. Denne kilde beskriver hun med:

”Dét at man synger af hjertens lyst, hvor det kun handler om at ”det her gør mig godt”, Både som en metode til at komme tættere på sig selv og en glæde ved denne frihed at bare lege rundt i universet af lyd”.

Improvisation og den klassiske musikalske skoling, har for hende i disse perioder været to områder, som svært kunne gøres samtidigt.

”Det er to verdener, men det har selvfølgelig givet hinanden noget alligevel. Skolingen er nødvendig for at udvikle et kunstnerisk sprog”.

I sine nuværende kunstneriske projekter søger Helle at blande disse forskellige verdener sammen.

Helle Thun om fri musikimprovisation

”Det tillader en at lære sig selv at kende, eller at komme tættere på sig selv. Det er en måde at undersøge livet på, at undersøge det at være til, gennem at arbejde med musik og lyd. Det er et laboratorium”.

I forbindelse med sit udforskende stemme- og kropsimprovisatoriske arbejde taler Helle om et ”laboratorium”. Helle skelner mellem denne laboratoriesituation og en offentlig kunstnerisk opførelse indenfor denne genre, hvor man vil udtrykke noget bestemt overfor andre. Det, der opstår i improvisationen, er ikke altid musik for Helle.

”Det er ikke nødvendigvis musik. Det kan være en lydcollage. Musik er ordnede lyde”.

Jeg fokuserer her på hendes beskrivelser af laboratoriesituationen og de egenskaber, som hun tilskriver begge situationer.

”At arbejde med improvisation, er også at arbejde med sin musikalitet, selvom resultatet ikke altid bliver musik i gangs forstand. Slår man op i en ordbog vil man se, at musik betyder ”organisering af lyd”. Det er jo ikke altid til at definere grænsen for musik og ikke musik”.

For begge situationer mener hun, at det kan det blive vedkommende eller uvedkommende for andre og at det:

”at spille sammen det er jo at lege sammen, ..., på engelsk betyder det det samme ”to play”. Og det tror jeg, det er ens for alle situationer i musikalske sammenhænge”.

For hende kan det improvisatoriske arbejde ikke lade sig gøre hvor som helst, f.eks. i sin lejlighed. Det kræver et rum med trygge rammer.

”Her, i denne lejlighed, hvor jeg ved hvor lydt det er, så føler jeg ikke frihed til at lave hvad som helst Det er ofte kun hvis jeg er i en situation med flere, hvor jeg abstraherer fra det, eller hvis jeg spiller klaver samtidig. . . .

Det er vigtigt at have et øve rum hvor man er tryk, hvor man ikke føler, at man udleverer sig selv til nogen, som helt enkelt ikke forstår, hvad man har gang i. . . . Fordi når man øver på noget, så er det ikke meningen, at nogen skal høre det. Det er noget, man kun gør for sig selv, og man vil ikke blive vurderet ud fra det. Men man kan være mere eller mindre god til at være ligeglad med, hvad folk tænker”.

Det der sker i dette laboratorium, beskriver hun ved:

”I laboratoriet har man ikke bestemt sig på forhånd, at man vil formidle noget til nogen uden for laboratoriet. Der går man ind med det formål at se, hvad der sker”.

Selvom ikke alle har det samme kendskab til det musikalske sprog, handler fri improvisation om kommunikation.

”Det er bare legen med at kommunikere sammen og en tilfredsstillelse i at have den frihed sammen med andre mennesker. Det er skønt, at der kan være frihed, plads og åbenhed til at bare se, hvad der sker. Dette rum er værdifuldt, hvor alt er tilladt.

Her kan man eksperimentere. Her har vi et laboratorium”.

”I impro situationen bliver jeg også inspireret af de andre, og de impulser som kommer. Hvis man ikke forfølger impulsen i musikken, eller i sin improvisation, så stopper du det fra at ske, som egentlig har en kraft til at ske. Og dermed taber musikken også sin kraft og sin meningsfuldhed. Både for udøveren og lytteren”.

Helles tilgang til improvisation er knyttet til hendes menneskesyn og til en frigørende pædagogik, som hun har mødt i sin uddannelse i friluftsliv:

”Det at kunne improvisere i situationer med hinanden er en vigtig ting. At de mennesker, man er sammen med i en given sammenhæng, selv kan finde ud af at navigere og tage ansvar for at påvirke sammenhængen, det synes jeg er interessant. Men det kræver også opøvelse af færdigheder for at kunne fungere i praksis. I den forbindelse har jeg fået nogle pædagogiske og idealistiske overbevisninger, som også fungerer i forhold til musikalsk improvisation. Det er klart: jeg kunne selvfølgelig overføre en masse ting fra mine friluftserfaringer”.
”Som mennesker er vi organiske og kreative og levende. Og dét skal der være plads til. Hvis der ikke er plads til dét liv, så falder vi i søvn, og så bliver det for stille”.

Vejlederuddannelsen handlede om at arbejde hen imod idealet om ansvarlighed og medbestemmelse til alle.

”Den pædagogiske ramme det var at være på tur: at lave mad sammen, at padle derhen, at sidde omkring bålet, at have samtaler med hinanden, at sove sammen, at synge sammen. Og musikken og sangen det var vigtigt, det var en opretholdelse af kultur, som blev bragt ind i den sammenhæng”.

I vejlederuddannelsen blev metaforen om symfoniorkestret med dirigenten brugt som eksempel:

” Ja, i symfoniorkestret er dirigenten fuldstændig nødvendig hele tiden. I et lille jazzensemble er alle lige meget med til at holde musikken sammen og ansvaret ligeligt fordelt. Dette er tilstræbelsen for den lille friluftsgruppe. Der er også klare analogier til ideerne om improvisation”.

III. Analyse

Metodiske overvejelser med hensyn til analyseprocessen

I afsnittet ”Metodisk tilgang” har jeg allerede henvist til væsentlige forskelle hvad angår min undersøgelse og Daniel Sterns tilgang til empirien. Skulle min analyse dreje sig om en sammenstilling på samme metodologiske baggrund, så skulle min empiri bestå af mine observationer og mikroanalyser af den fri musikimprovisatoriske proces. Med min

musikfaglige baggrund ville jeg kunne beskrive de processer med musikrelaterede begreb: ”brusende”, ”aftagende”, ”svævende”, ”eksplosiv”, ”crescendo”, ”diminuendo”, ”bristende”, ”endeløs”. Disse kvaliteter ville nemt kunne konstateres f.eks. ved at lytte til en fri musikimprovisation (Lund, 2005).

Min empiri består af personlige refleksioner over fri musikimprovisation.

Det handler ikke om ”den observerede fri improviserende musiker”, ligesom det hos Daniel Stern handler om ”det observerede barn”. Han har ”analyseret meningsbærende artikulationer i samspil mellem spædbørn og deres mødre ved at beskrive de strukturelle aspekter af dette intentionelle samspil: *intensitet ..., tid ..., form...*” (Holgensen, 2002, s. 67). Disse strukturelle aspekter af samspil er beslægtet med former og fænomener, som optræder i fri musikimprovisatorisk sammenspil. Og omvendt træder i mine interview aspekter frem, som siger mere om faktorer, der har med samspil at gøre, end med sammenspil i den strukturelle musikalske sans.

I min undersøgelse bliver den fri improviserende musiker sat i en medforskerposition hvad angår belysningen af intersubjektiviteten i fri musikimprovisation. Her flyttes opmærksomheden fra det, som kan beskrives som objektive strukturer i lyd og bevægelse til den subjektive personlige fortælling om oplevelsen af disse strukturer. Det handler om personlige beretninger og selvfornemmelser og hvordan disse kan belyses og belyse Daniel Sterns teoretiske kategorier.

På denne baggrund er det Daniel Sterns (2003) (meta)teoretiske overvejelser hvad angår lystproblematikken, vores medfødte evne til intersubjektiv kommunikation, og hans beskrivelse af den psykoterapeutiske proces, frem for hans strukturelle beskrivelser, som bliver relevant for min analyse.

De strukturelle procesbeskrivelser har ikke været genstand for min undersøgelse. Her skulle jeg f.eks. have valgt at analysere en bestemt fri musikimprovisatorisk session.

Denne erkendelse var en væsentlig forudsætning for min videre analyseproces.

De kvalitative data er i stand til at afsløre nogen af de ”tusinder af smil, tusinder af måder at rejse – sig – fra – stole på, tusinder af variationer i udførelsen af alle former for adfærd” (op. cit., s. 99), nogen af de tusinder af måder at beskrive fri musikimprovisation på.

Følgende analyse foregik i en proces af fremadskridende organisering, afgrænsning, og fokusering af mit empiriske materiale.

Opstilling af fælles temaer på baggrund af mine transskriptioner

Sammenfatningerne af mit interviewmateriale om fri musikimprovisation leder mig hen til en opstilling af overordnede fælles temaer.

Jeg kom frem til disse centrale temaer, ved at gennemarbejde transskriptionerne med hensyn til emner, som bliver berørt i alle fire interviews. Det gjorde jeg ved at mærke de samme ord, sproglige vendinger og betydninger med den samme farveblyant i alle fire

interviewsammenskrivninger. Ordene og de personlige formuleringer indkredser, fremhæver og belyser disse temaer fra forskellige personlige perspektiver og oplevelsesbaggrunde.

Denne sammenstilling og analyseproces har ført mig til at formulere temaoverskrifter med undertitler ”fra → til”, som tydeliggør spændinger, dynamikker og kontraster, som gør det muligt at tale om former for udvikling, hvad vores selv- og gensidige forståelse angår i mødet med fri musikimprovisation. De tre temaer er:

- **Sammenspil.** Fra ”ikke at spille sammen, tilbagetrukkethed, utilstrækkelighedsfølelser, ukultiveret, uligeværdighed, *til* at spille sammen, kommunikation, intuitiv intelligens, anerkendelse, værdi, kultivering, interesse, alle kan være med, ligeværdighed”.
- **Lyst.** Fra ”ulyst, ikke sjovt, larm, søvnig, slå ihjel, ikke sjovt, *til* lyst, ekstase, fantastisk, fedt, sjovt, spænding, bævende, intensitet, sensitivitet, opmærksomhed, udforskende præsens, vågenhed, liv, leg, uudtømmelig glæde, honningskål, frugt”.
- **Frihed.** Fra ”ufrihed, tradition, grænser, angst, ”ikke må” (forbud), destruktion, *til* frihed, nyskabelse, udvikling, åben tid, åbent rum, laboratorium, fri association, konstruktion”.

Under bilag 4. har jeg sammenstillet citater til temaet ”sammenspil” hvorved jeg fremhæver nogle forhold med hensyn til analyseprocessen. Når man betragter denne opstilling, viser det sig, at temaerne er vævet ind i hinanden – dvs. et og samme citat kan dukke op på to eller flere temaer. F.eks.: ”glæden ved at spille sammen” kan stå under tema ”sammenspil” og ”lyst”.

Det samme gælder for: ”Lyst til at udveksle, lyst til at spørge den anden om noget og få noget at vide”.

Den tabelariske sammenstilling viser også, at ud fra mine transskriptioner er der forskel på kvantitet af materiale med hensyn til et tema, alt afhængig hvem jeg har interviewet.

Det kan bl.a. hænge sammen med:

- mit udvalg i forbindelse med transskriptionerne fra båndet
- informanternes faglige baggrund, interesse, og evne til at sprogliggøre emnet
- udvikling af interviewet med hensyn til fordybelse i bestemte forhold.

Som det kan ses, står mit temavalg også i forbindelse med væsentlige punkter i min præsentation af teorien. Denne sammenhæng uddyber jeg efter denne tematiske organisering og opsamling af forskellige aspekter i empirien.

Tema ”lyst” og ”sammenspil” behandler jeg med hensyn til pkt. 1. i teoridelen og tema ”frihed” indkredser jeg med hensyn til pkt. 2. i teoridelen.

Lyst

Lyst er både en forudsætning for fri musikimprovisation og viser sig i en række følelser, som opstår og genererer sig i fri musikimprovisation. Lysten er i høj grad koblet til sammenspil med andre.

Lyst i form af fascination: ”Den spontane og umiddelbare udfoldelse som kan opstå i nærvær med andre mennesker har fascineret mig” (HT). Det er en form for lyst til at eksperimentere og udforske, en form for grundlæggende nysgerrighed.

”Lyst til at udveksle, lyst til at spørge den anden om noget og få noget at vide” (CBN).

Lysten kan også spores i ”tilfredsstillelse i at have den frihed sammen med andre mennesker. Det er skønt at der kan være frihed, plads og åbenhed til at bare se, hvad der sker ... hvor alt er tilladt” (HT).

Lyst i form af glæde. Ivan Vincze taler om en form for ”æstetisk og musisk glæde”.

Der er en lyst og glæde forbundet med at fremtiden står åben i fri musikimprovisation.

Man ved ikke hvad der sker: ”Das was wir tun ist allein schon eine Freude, weil man ja nicht weiß, was da rauskommen wird. Ich weiß ja nicht, niemand weiß, wenn wir zu spielen beginnen, was kommt da in zwei oder in fünf Minuten? Was geschieht in zehn Minuten? – etwas ganz unheimlich spannendes, mystisches. Und das bereichert ja. Das macht ja reich.

Und dann bist du auch gleich dabei als Aufbau, als ein Teil dieses Ganzen. Nenne das eine Frucht“ (IV).

I denne uvished ligger der noget utroligt spændende og noget mystisk, som er berigende.

Dette aspekt ligger også i Carl Bergstrøm Nielsens udtalelse: ”vi ved af erfaring at frie musikimprovisationer kan være herligt forskellige”. Noget herligt er forbundet med den åbenhed frem i tiden. Det ligger også i ”det er en slags ferie” (CBN). Man kan give sig hen til det, der kommer og lade tingene ske.

Lyst er forbundet med spænding: ”Musikere er ladt alene med deres psyke, og hvad den gør.

Der er ikke givet et tema. Det er altså så spændende” (CBN).

Lyst er forbundet med denne overraskelse:

”Alle er indstillet på at blive overrasket. Alle er indstillet på, at det ikke er et bestemt sted, hvor vi skal hen” (RK).

Det sjove og det lystfyldte hænger sammen med åbenheden: ”det er selvfølgelig det sjove ved det frie: der er en masse åbne mennesker” (HT).

At kunne være fælles om og deles om noget, det fremmer lysten: ”Der opstår en opmærksomhed og præsens, som gør at vi ved, at når noget er rigtigt tilfredsstillende, så er det også, at alle ved, hvad det handler om” (RK).

Lysten er en klar følelse, som er bundet til en stærk oplevelse af sig selv, som kan mærkes i hele kroppen. Det afspejler sig i formuleringer som: ”det tændte mig” (HT) og fornemmelsen af at flyve ”det har været ligesom at komme i himlen” og ”det var ligesom sådan en dyst, hvor vi bare spillede vildere og vildere” (RK). Til disse entydige følelser hører også ”ekstase” og ”man skal ikke deles op. Man er” (CBN). Man oplever sig selv som del af en helhed i harmoni. Ivan Vincze fornemmer i denne form for musik ”en kompleksitet, hvorved der kan dannes en harmoni og absolut sammenhæng i tingene”.

Andre beskrivelser af den form for glæde afspejler sig i metaforer: ”en skål af bihonning for at beskrive den kvalitet af glæde, en uudtømmelig kilde, som bliver ved med at være der, lige meget hvor gammel man er” (IV).

En anden beskrivelse af lystkvaliteten er: ”Af hjertens lyst, hvor det handler om ”det gør mig godt” (HT).

Sammenfatning

Disse sammenskrivninger viser mange former for lyst forbundet med fri musikimprovisation. Nogen er mere direkte ved at tale om ekstase, andre taler om det mystiske og bruger poetiske metaforer.

Centralt forekommer det mig, at lysten er forbundet med en uvished og nysgerrighed efter hvad der vil ske i sammenspillet. Lysten ved at der ikke er lagt nogen planer, at man kaster sig ind i en proces.

Sammenspil

For alle mine informanter betyder det at spille sammen med andre noget helt essentielt.

I den biografiske del hos alle informanter viser det sig, at samspillet, med dem man spiller sammen med, får en afgørende betydning med hensyn til den videre udvikling og orientering i musikalsk henseende, men også i forhold til livets orientering.

Mine informanters beretninger siger noget om mødet med musikalsk sammenspil i deres biografi ud fra deres nuværende ”fri – musikimprovisatorisk – sammenspil – perspektiv”. Hvad det er for en form for sammenspil, der knytter sig til fri musikimprovisation, får vi via denne kontrast noget at vide om.

I det øjeblik sammenspillet / samspillet ikke fungerer, giver man op: ”... det var kun mig og den der gamle mand, og det var ikke så morsomt. Så det holdt jeg op med” (HT), eller også bliver man ved: ”det første atom, det første lille kerne af det, at han spillede med, er den der kerne som er altafgørende, er denne glæde, at man er to”(IV). Randi Kjær beskriver det som en fjern drøm eller længsel: ”Jeg har virkelig aldrig troet sådan rigtig, at jeg skulle komme til at spille sammen med nogen. Jeg har måske drømt det, eller har kunnet forestille mig det, men det har ikke været sådan indenfor min rækkevidde overhovedet”.

Mødet med sammenspil i fri musikimprovisation bliver skildret som en befrielse fra en ”glorificering af en vis tilbagetrukkethed” (CBN) til ”hold dog op, altså den intensitet fra før spreder sig ud på mange mennesker. ... Hvis jeg bare laver en lyd, så kan den blive kommenteret på fire måder lige på et øjeblik” (CBN). ”Man kaster noget ud og får et svar igen”. Til denne beskrivelse af det givende i sammenspillet taler Helle Thun om at blive

inspireret af andre: ”I impro situationen bliver jeg også inspireret af de andre og de impulser, som kommer” og Ivan Vincze siger: ”Det nytter ikke noget, hvem jeg er, hvem du er. Det nytter noget hvem vi er, en fælles kvalitet ..., fordi vi mærker, vi har noget at sige til hinanden musik”.

Andre vinkler med hensyn til begejstring for sammenspillet i fri musikimprovisation er på den ene side den stærke følelsesmæssige dimension:

”det var som at gå til studenterfest og blive helt ekstatiske” og ”det var virkelig helt fantastisk” (CBN) og ”det var fantastisk og det tændte mig” (HT) og ”det har været ligesom at komme i himlen” forbundet med at mærke at man er på ”bølgelængde” (RK). En anden metaforisk beskrivelse af disse følelser er: ”Det handlede faktisk slet ikke om at score i musikken. Det var næsten lige så ekstatiske en følelse” (CBN), ”det kan minde om en flirt eller en leg, hvor det alligevel er noget andet end det” (RK) og som ”en skål af bi honning” (IV).

Og på den anden side er der den kommunikative og kulturskabende dimension:

”musik(improvisation) er en proces, som forhøjer det sociale til mere og mere social bevidsthed”, ”Improvisation er det største bevis, et reelt bevis, på lyd og kommunikation og den form, som giver os mening i livet” (IV), ”det var musik og fællesskab på en levende måde” (HT). Ivan Vince taler her om udviklingen af en ”intelligens af det intuitive” og mener at vi mennesker ikke er bevidste nok om vores kommunikative evner.

Med til denne dimension af sammenspillet hører oplevelsen af at blive anerkendt med sit udtryk: ”... stole på, at det man siger med sine lyde, har værdi, bare det, at det går an, eller der er ikke nogen der beder en om at holde kæft” (RK). Til denne punkt kan der også nævnes overensstemmelsen af alle informanter med hensyn til hvem der kan deltage i fri musikimprovisation: ”Alle kan være med” (CBN), ”... alle stemmer har gyldighed, alle lyde har gyldighed” (RK), ”umusikalske mennesker findes ikke” (IV). ”Vi gør det jo hele tiden, alle gør det jo... . Du har ikke komponeret din tilværelse” (HT).

Disse to dimensioner peger på vores gensidige afhængighed med hensyn til at kunne opleve disse fantastiske, himmelske og ekstatiske følelser.

Til den kulturskabende dimension tæller også refleksioner om fri musikimprovisation: ”Det er en opdagelse af pluralismens betydning og dens dynamikmuligheder. Der er i virkeligheden ikke noget mere potentielt almenmenneskeligt end avantgardemusik. Tænk på den almenhed i materialet....” (CBN) og ”Det at kunne improvisere i situationer med hinanden er en vigtig

ting. At de mennesker, man er sammen med i en given sammenhæng, selv kan finde ud af at navigere og tage ansvar for at påvirke sammenhængen, det synes jeg er interessant” (HT). Og Ivan Vincze siger. ”Musikken er den kunstgren, som er mest umiddelbar og det bedste hold – sammen - organ og forhøjer den moment af kultiverthed. Jo mere vi spiller improvisation, fri improvisation, desto mere er vi fjerne fra det materielle at slå hinanden ihjel, fordi musikken er jo en opbyggende og ikke en destruktiv proces”.

Andre kvaliteter af sammenspillet i fri musikimprovisation er formen af opmærksomhed. For Randi Kjær er det et rum ”hvor man i den grad få skærpet sine sanser”, og hvor alle ønsker at kommunikere og indvirke på hinanden og give plads. ”En naturlig koncentration opstår. Det sker i den grad der” (CBN) og det ”kan forhøje vores respekt for hvad der sker i samtaler og kommunikation i det hele taget og forhøje vores psykologiske sans for non verbale processer”(CBN).

Denne forskel mellem den sproglige kommunikations grænser og vores måde at lytte til hinanden i fri musikimprovisation kommer til udtryk i følgende passage:

”Det er tit, at man er i en sammenhæng, hvor netop evnen til at lytte næsten ikke er tilstede. Og hvor man kan bruge en hel masse tid for at opstille netop gældende regler. Og hvor jeg oplever mere og mere: det er ikke nødvendigt at have alle de regler” (RK). Hun synes, at lange diskussioner i kollektive arbejdsprocesser ofte handler om noget, som ikke kan udtrykkes i ord: irritation, utilfredshed, fornemmelser og følelser som til gengæld kan kommunikeret i fri musikimprovisation med en forløsende effekt. ”Jeg tror mange af de ting, som kan være svært at udtrykke netop i ord, eller de ting man ikke kan sige til hinanden, de bliver kommunikeret alligevel, når vi spiller”. ”Altså regler begynder man jo at skabe på det tidspunkt, hvor der er en hel masse, der netop ikke fungerer. Oftest på grund af manglende opmærksomhed på hvad der skal til for at have et samarbejde”(RK).

Så er der beskrivelsen af sammenspillet som en leg, et ”interludisk” (IV) samlepunkt:

”Det er at lege sammen, og det er en udveksling også” (RK) og ”at spille sammen det er jo at lege sammen” og ”Det er bare at lege med at kommunikere sammen og en tilfredsstillelse i at have den frihed sammen med andre mennesker”(HT).

Sidste citat viser igen hvordan alle tre temaer er vævet ind i hinanden.

Sammenfatning

Temaet sammenspil i fri musikimprovisation er her blevet belyst med dens følelsesmæssige betydning, dens nonverbale kommunikative muligheder, dens refleksioner med hensyn til de enkelte biografier og dens forbindelse med opmærksomhed og leg.

Sammenspil i fri musikimprovisation, kan nærmest ses som et overordnet tema, som muliggør og rummer de mangfoldige former for lyst og frihed.

Lyst til at være sammen om noget uforudsigeligt og nyt

Sammenkædningen med lystbeskrivelserne og Daniel Sterns hypotese at intersubjektivitet og den dermed forbundne lyst og trang til at udfordre og udvikle vores relationer til andre er et primært motivationssystem (pkt.1. i teoridelen), kan skabes i denne koncentrerede sammenskrivning.

De metaforiske beskrivelser som afspejler intensitetsgraden af lysten i fri musikimprovisation, kan sammenlignes med Daniel Sterns iagttagelser og beskrivelser af spædbørns udforskning af det intersubjektive felt. Når man sætter hans iagttagelser i forbindelse med en livslang lyst til udvikling af det intersubjektive felt, så kan det spores i mine informanternes beskrivelser af lyst til og lysten ved fri musikimprovisation.

Med hensyn til motivationssystemer kunne jeg kategorisere denne form for lyst, der opstår i forbindelse med fri musikimprovisation som: lyst til at være sammen om noget uforudsigeligt og nyt. Derved er denne lyst ikke koblet til en bestemt form for tilfredsstillelse (sex eller sult). Udforskningen af det intersubjektive felt forstået som primært motivationssystem kan forstås som en bevæggrund for at mødes i fri musikimprovisation.

Med hensyn til pkt. 1.1. i teoridelen træder fri musikimprovisationens ekstatiske og fantastiske dimension af sammenspillet tydeligt frem. Det er en praksis, som i høj grad rummer stemninger og følelser, som kan sættes i forbindelse med Daniel Sterns beskrivelser af affektiv afstemning og vitalitetsfølelser. Alle informanter taler på deres vis om en sammensmeltning og helhedsfølelse, som kan opstå i fri musikimprovisation.

”Man skal ikke deles op. Man er” (CBN) og ”der er en absolut sammenhæng i tingene” (IV).

Disse beskrivelser belyser fri musikimprovisation som en måde at være sammen på med andre. Den rummer et symbiotisk potentiale i form af helhedsfornemmelser og af sammensmeltning med sin omverden.

Frihed

Frihed er i denne kontekst den oplevelse, som er mest konkret knyttet til de enkelte informanternes livshistorie.

Ivan Vincze, Carl Bergstrøm - Nielsen og Helle Thun taler om en befrielse i forbindelse med fri musikimprovisation. For Helle opstod disse fornemmelser i forbindelse med improvisatorisk stemmearbejde.

For Carl bestod befrielsen i at bryde med en musiktradition så tung som Himalaya. Befrielsen beskriver han som: "nu stilles der ikke nogen krav til os".

Frihed består af "åben tid" og fornemmelsen af "man er nøgen" (CBN).

I Ivan Vinczes digt "Der Befreite" får befrielsen en endnu anden betydning. Det vidner om en frihedstrang og længsel efter en verden uden grænser. Det er denne frihedstrang, som også kommer til udtryk i hans forståelse og engagement i fri musikimprovisation. Fri musikimprovisation er en "kilde af frihed".

Frihed bliver også tematiseret i forbindelse med frie associationer. Carl Bergstrøm – Nielsen gør opmærksom på Freuds metode som et vendepunkt i moderne vestlige kultur. "Der er faktisk en stor oprørskhed i frie associationer. Der er også en ufattelig grad af selvstændig tænkning" (CBN).

Hvilke bindinger mærker vi, når vi er i et rum, hvor vi selv er med til skabe vores egne og fælles regler?

"Det er jo ikke fordi, der ikke opstår regler og spilleregler undervejs. De er bare usagte. Og de må godt brydes. Reglen er, at de godt må brydes. Alle regler må brydes" (RK).

Frihed skal formes og fornemmes i form af handlemuligheder: "Man ved, at man har mulighed for selv at handle"(RK).

For Randi er fri musikimprovisation et rum, hvor hun kan flytte grænser. Hver gang opdager hun noget nyt, som hun ellers ikke har kunnet. Hun mærker sine begrænsninger, men "jeg bliver ikke begrænset i at gøre noget". Det samme siger Carl Bergstrøm - Nielsen:

”Hvor længe man end har trænet: man har altid begrænsninger. Det er en disciplin at bruge sine begrænsninger”.

For Helle Thun handler frihed om fordomsfrit at lade det ske, der sker:

”... at der kan være frihed, plads og åbenhed til at bare se hvad der sker” og ”hvis man ikke forfølger impulsen i musikken, eller i sin improvisation, så stopper du det fra at ske, som egentlig har en kraft til at ske” (HT), og ”... det ene griber det andet. Og den måde, hvor der sker sådan en naturlig fremadvælende ting og en naturlig fordybelse i ting.

At dvæle i tingene, at hvile i musikken, at være i musikken” (CBN).

Ivan Vincze betoner den kunstneriske ansvarlighed, som følger med denne frihed:

„da ja das nun frei ist und ganz, ganz offen, alles ist da, dann hast du natürlich auch gleichzeitig nicht nur die große Freude, da hast du auch eine neue, neu gewonnene künstlerische Verantwortung“.

Sammenfatning

Forskellige frihedsdimensioner bliver berørt i fri musikimprovisation ud fra transkriptionerne:

Frihed fra krav og forventning

Frihed til at skabe nye musik

Frihed til at afprøve handlemuligheder

Frihed til at være og hvile i musikken

Frihed til at undersøge livet og lade ske

Frihed til at flytte grænser

Frihed til kunstnerisk ansvar

Frihed som længsel

Der er tale om ”åben tid”, ”åbent rum” og ”åbne mennesker”.

De begrænsninger, som gør sig gældende og baggrunden for frihedsfølelserne i fri musikimprovisation, er individuelt forskellige. Dermed viser det sig, at temaet ”frihed” er det mest individuelt forankrede, mens lysten er tæt forbundet med sammenspil og umiddelbare følelser, der kan deles. Til gengæld kan man sige, at frihed i sans af ”åbent sind”, altså en refleksion og indstilling, er forudsætning for lystfuldt frit musikimprovisatorisk sammenspil, når man udøver det bevidst.

I næste afsnit sætter jeg disse frihedsformer i forbindelse med pkt. 2.2. i teoridelen: vores potentielle evne til ”culture – free” kommunikation.

Frihedsformer og ”culture – free” kommunikation

På hvilken måde kan disse frihedsformer belyse vores evne til en ”culture – free” intersubjektiv kommunikation?

Jeg vil nærme mig dette punkt fra afstanden.

Her kan jeg spørge efter fri musikimprovisationens lokalisering og dens ydre placering i virkeligheden. Hvor foregår denne praksis?

Her vil jeg skelne mellem indre og ydre steder.

”I himmelen”, ”på ferie” er for eksempel metaforiske beskrivelse af følelsesmæssige tilstande. Men hvad er det for steder mine informanter bliver henrykt over i udøvelse af fri musikimprovisation? – ”På ferie” er man normalt i andre kulturer, og himmelen er et billede på uendelig åbenhed.

Noget tredje er hvor fri musikimprovisationen foregår helt konkret: ”i skoven”, ”i naturvejleder uddannelsen”, ”i laboratoriet”, ”i Spanien”, på konservatoriet i øvelokalet før læreren kom.

Vi får også at vide, hvor det ikke kan foregå alene: ”...i denne lejlighed, hvor jeg ved hvor lydt det er, så føler jeg ikke frihed til at lave hvad som helst ...” (HT). For Helle Thun kan det ikke lade sig gøre hvor som helst alene – ”det er ofte kun, hvis jeg er i en situation med flere, hvor jeg kan abstrahere fra det”. Det kan fortolkes på den måde, at de begrænsninger man fornemmer, når man er alene i et bestemt fysisk rum, kan forvandles i tilstedeværelse af flere. Det tyder på, at de fysiske rammer mister deres kulturafhængige begrænsende dimension, bare ved at man er flere, der kan abstrahere fra disse kulturelle begrænsninger.

Det er klart, at det ikke er denne situerede forståelse af ”culture – free”, som Daniel Stern gør opmærksom på. Ikke mindst bliver vores evne til ”culture – free” kommunikation bevidst og udfordret, når vi befinder os i andre kulturer:

”Netop i udlandet, hvor man ikke har så stor mulighed for ellers sproglig kommunikation, men hvor man mærker, at der alligevel er bølgelængde” (RK), kan tages som en beskrivelse af vores evne til ”culture – free” intersubjektiv kommunikation som oplevelseskvalitet i fri musikimprovisation.

Og en nærmere beskrivelse af laboratoriet henviser ligeledes til et "culture – free" rum til udforskning af det ukendte: "I laboratoriet har man ikke bestemt sig på forhånd, at man vil formidle noget til nogen uden for laboratoriet. Der går man ind med det formål at se, hvad der sker" og "Dette rum er værdifuldt, hvor alt er tilladt"(HT).

Denne evne, eller længsel efter at gøre brug af denne evne, kan også spores i udtalelser som: "Staatsgrenzen gibts keine mehr", „Man har en tradition. Den skal man helst fuldstændig glemme“ lyder Ivan Vinczes opfordring. Carl Bergstrøm - Nielsen udtrykker det på sin måde: "Det kræver noget at starte den praksis, fordi der er så ufattelig tung en vægt i traditionen ...". Han taler om den vægt i traditionen, her kan man også sige kulturen, som skal ryddes af vejen, før man kan sige: "nu gør vi det for os selv" og "nu stilles der bare ikke nogen krav til os". Et andet aspekt, som kan sættes i forbindelse med "culture – free" kan også spores i metaforen om nøgenhed, og i at fri musikimprovisation består af åben tid, hvor kun ens nøgenhed er givet. Eller "culture – free" kan oversættes til "alders – fri": "Når man improviserer, kan man ikke blive gammelt" (IV).

Den fælles karakter af den "culture – free" intersubjektive proces i musikken udtrykker Randi Kjær således: "Der opstår en opmærksomhed og en præsens, som gør at vi ved, at når noget er rigtigt tilfredsstillende, så er det også, at alle ved, hvad det handler om".

Hele Thun er inde på dette felt ved at konstatere: "Hvis man ikke forfølger impulsen i musikken, ..., så stopper du det fra at ske, som egentlig har kraft til at ske". Denne beskrivelse knytter sig for mig til den proces Daniel Stern beskriver: "Principles of perceptual organization (probably universal), such as proximity, good continuation, common fate, and similarity, ...".

Det gælder også for denne udtalelse: "Afstanden mellem man får en impuls, til man gør det, bliver kortere og kortere. Nogen gange kommer impulserne sådan, at man, at det sker nærmest synkront" (RK). Også Daniel Sterns aspekt "while the phrase is still unfolding" findes i oversat form: "For hende (RK) opleves det, mens man gør det. Hun oplever det abstrakt som et mønster, en dialog, en struktur". "Det ene griber det andet" (CBN).

Udtalelser om en "fælles intuition" eller "indforståelse" kan ligeledes placeres her (CBN, bil. 3, s. 2; HT).

En kulturel nulstilling kan sættes i forbindelse med helhedsfølelsen, som på den ene side skildres "jeg var bare mig selv" (CBN) og på den anden side beskrives ved en opfordring til at opløse sig selv "det nytter ikke noget, hvem jeg er, hvem du er..." (IV). Selvom det fremstår

som modsætninger, er jeg mere tilbøjeligt til at fortolke disse beskrivelser som synonymmer. En opløsning af egoet betyder ikke nødvendigvis, at man ikke er sig selv og sine handlinger bevidst, men at man slipper den overordnede kontrol over ens egen til fortid og fremtid bundede bevidsthed. At man på samme tid handler og iagttager alt det, der sker ”nu” i en særlig form for koncentration.

”Når jeg står på scenen, og det kører, er jeg fri for mig selv. Jeg interesserer mig ikke et hammerslag for Peter Bastian” (Bastian i Andersen, 1998, s. 30)

Den mangfoldighed af frihedsformer og muligheder hvor denne praksis kan være situeret (her mener jeg, såvel de steder hvor det foregår, som de steder vi kan blive henført til), understøtter, at begrænsningerne for udøvelsen af fri musikimprovisation er mere bundet til vores psykologiske indstilling frem for de fysiske rammer og tekniske kunnen.

Tvivl med hensyn til dette punkt, altså hvorvidt vi formår at befri os og blive befriet fra vores kulturelle bindinger i sammenspil med andre, antydes i Carl Bergstrøm - Nielsens udtalelse: ”det er måske umuligt slet ikke at have nogen personlige vendinger og klicheer, ..., men altså principielt så er det åben tid” (CBN).

Med hensyn til paradokset: den kulturformende dimension af beskæftigelsen med det potentielt ”culture – free” i fri musikimprovisation følgende konstatering: ”Først og fremmest er det jo et tilhørsforhold, fordi det udspringer af noget, som vi har udviklet i fællesskab. Og det udspringer også af ønsket om at lave noget sammen. Og være en trup, og hænge sammen. Og det oplever man jo meget stærkt, netop når man spiller sammen” (RK). Kultivering af fri musikimprovisation skaber en kultur og et fællesskab.

Fri musikimprovisation og psykoterapi

På hvilken måde kan fri musikimprovisation sættes i forbindelse med en psykoterapeutisk tilgang, som fokuserer på udvikling af det intersubjektive felt?

I dette afsnit drejer det sig om at skabe en forbindelse til det pkt. 3. i det teoretiske afsnit.

Som jeg tidligere har skrevet, udøver mine informanter fri musikimprovisation uafhængigt af klinisk terapeutiske sammenhænge, og læseren kan spørge: hvorfor er der overhovedet tale om psykoterapi i denne sammenhæng?

Jeg har allerede peget på musikterapi, hvor fri musikimprovisation og psykoterapi mødes.

I mine overvejelser hvad angår terapien tager jeg udgangspunkt i psykoterapien som en samfundspraksis, som bygger på deltagerens frivillige valg. Jeg taler i denne kontekst ikke om mennesker med kronisk psykiske sygdomme, hvor der kan være tale om forordnet behandling, men om mennesker, som står med eksistentielle livsspørgsmål og problematikker.

Uden allerede her at gå ind i en diskussion og perspektivering af dette punkt spørger jeg i denne sammenhæng om konsekvenserne af mødet med fri musikimprovisation for den enkeltes livshistorie.

På hvilken måde griber fri musikimprovisation ind i livsforløbet?

Ud fra mine informanters personlige fortællinger viser det sig, at fri musikimprovisation er kommet for at blive en vigtig del af deres liv.

Uden at referere til de personlige betydninger af fri musikimprovisation og de dermed forbundne forandrings- og udviklingsprocesser opsummerer jeg her de væsentligste aspekter: For nogen har det udviklet sig til et tilhørsforhold, for nogen er det en måde at løse konflikter på, for nogen er det starten til en skabelsesproces, hvor man kan få en gnist og inspiration til noget nyt. For nogen er det en måde at møde sig selv på, en måde for at give udtryk og forvandle sine stemninger samt en form for meditation. For nogen er det en proces, som fører til mere og mere social bevidsthed og udvidelse af den intuitive intelligens. For nogen har det forandret hele deres liv.

For nogen forhøjer det respekten for hvad der sker i kommunikation. Det er med til at udvikle vores psykologiske sans. Fri musikimprovisation er med til at skærpe vores sanser.

For nogen er det en skål af bihonning, en utømmelig kilde af glæde.

Udover denne indholdsmæssige sammenhæng med psykoterapien falder Daniel Sterns beskrivelser af den psykoterapeutiske proces som en "shared feeling voyage" af improviseret karakter i øjnene, hvor han skaber en forbindelse til vores evne til kulturfri kommunikation.

Konklusion

To teoretiske aspekter har vist sig at træde frem i min sammenstilling med empirien.

Det ene er intersubjektivitet som primær motivationel system og det andet vores medfødte evne til "culture – free" kommunikation i forbindelse med musik.

Hvis jeg kobler begge disse aspekter sammen med fri musikimprovisation, opstår en specifik kategori, som kan kaldes for: "culture – free musikalsk intersubjektiv kommunikation".

I min komparative analyse viser det sig, at de former for lyst, som Daniel Stern beskriver i forbindelse med spædbarnsobservationer, også kan sættes i forbindelse med voksnes oplevelseskvaliteter i et bevidst skabt frit musikimprovisatorisk ”laboratorium”.

Som voksne er vi ikke ligesom spædbørn ”culture – free”, eller ”citizens of the world”. Vi er vokset op og vokset sammen med kulturen, men i fri musikimprovisation kan vi abstrahere fra den via musikalsk omsætning og udvikling af vores evne til ”culture – free” kommunikation. På baggrund af de her fremlagte sammenhænge kan jeg sige, at vi som voksne mennesker også har behov og mulighed for at kommunikere ”culture – free”. Ikke kun i samspil med vores børn, men også som en fornyelse, videreudvikling og kultivering af denne evne imellem voksne mennesker.

I denne sammenhæng ser jeg fri musikimprovisation som rum for den vifte af vitalitetsaffekter, som ikke kan kobles til og udveksles i vores smalle verbalt socialiserede kategori affektkultur.

Daniel Sterns beskrivelse af psykoterapien som ”shared feeling voyages” kan på den baggrund ses som en musikalsk og improvisatorisk proces.

Hvilke perspektiver rummer disse konklusioner?

IV. Diskussion og perspektivering

Jeg indleder dette afsnit med at tydeliggøre forbindelsen mellem min problemformulering med den pædagogiske psykologi. Hvad har mit emne med pædagogisk psykologi at gøre? Min problemformulering knytter an til følgende formuleringer i beskrivelsen af det pædagogisk psykologiske arbejdsområde:

”Pædagogisk psykologisk arbejde baseres på teorier om udvikling, læring og *forandringsprocesser*, såvel i forhold til det enkelte individ som i forhold til grupper og til organisationer”, og: ”Perspektivet i den pædagogisk psykologiske intervention og tænkning er *fremadrettet* og befatter sig i højere grad med *udviklingsbetingelser*, planer for udvikling og *relationsmæssige forhold* end med diagnoser og årsagsforklaringer” (PPF – nyt, feb. 2004, s. 13 – 14).

De af mig kursiv fremhævede begreber står i direkte forbindelse med mit valgte emne.

Udover det, har der været en diskussion om vores professionelle betegnelse som pionerer i et nyt fag. Vi kan ikke kalde os pædagogiske psykologer. Et forslag var ”praksisudvikler”. I den

sans passer det ganske godt til mit projekt. Hvad kan denne praksis: fri musikimprovisation bidrage til pædagogisk psykologi? Det er det, jeg kommer ind på i følgende diskussion og perspektivering.

Min undersøgelse og analyse har vist, hvorvidt det er muligt at relatere kommunikationen i fri musikimprovisation med Daniel Sterns beskrivelser af det intersubjektive felt på baggrund af spædbarnsforskning. Væsentlige punkter af Daniel Stern teori kan forstås på det bevidste plan i refleksioner om fri musikimprovisation. Mine informanternes beskrivelser kan opfattes som parallelfortællinger med hensyn til de i specialet fremlagte teoretiske beskrivelser.

På baggrund af mine konklusioner kan jeg stille spørgsmålet:

Hvad er det for en kultur vi lever i?

Mine informanternes ”biografiske minder” siger en del om det, og det kan suppleres med en samfundskritisk psykologisk og sociologisk diskurs. Uden at åbne et nyt kapitel vil jeg på dette sted pege på den dominerende psykologiske diskurs med sit fokus på individet. At denne individcentrerede udviklingsopfattelse er til debat, viser den her fremlagte teori, som viser hvor stor en værdi der ligger i et åbent rum hvor en gruppe af mennesker kultiverer en form for ”culture – free” intersubjektiv kommunikation i den i specialet beskrevne sans.

Når jeg i den teoretiske del af opgaven har lagt vægt på at henvise til det psykoterapeutiske område, hænger det sammen med a.) at jeg vil pege på den forbindelse mellem mikroanalytisk forskning og en konkret samfundspraksis og b.) at psykologiske grundopfattelser, som står i forbindelse med terapeutiske metoder, spiller en afgørende rolle i pædagogisk praksis-udvikling med hensyn til: social læring, integration, kulturudvikling, kreativitet og personlig udvikling. Det er ud fra denne forskningsbaggrund Even Ruuds vision af det ”improviserende menneske” rejser sig. Hvad kan denne sammenhæng bestå i?

Når udvikling og forandring i den dyadiske psykoterapeutiske proces er knyttet til en regulering af det intersubjektive felt – kan fri musikimprovisation bidrage til en regulering og forståelse af dette felt i en gruppe af mennesker?

Ud fra mit perspektiv er det her, at der åbner sig mange perspektiver i forbindelse med fri musikimprovisation som metode. Det er især muligheden for at opleve en intersubjektiv kommunikativ udviklingsproces i en gruppe af mennesker i fri musikimprovisation, som rummer videre perspektiver. Dette punkt er yderligere interessant med hensyn til den socialkonstruktionistiske kritik af psykoterapien, som peger på de vanskeligheder, som er forbundet med at transferere viden. Fri musikimprovisation, og dens variabilitet med hensyn

til hvor, hvordan og med hvor mange det udøves, åbner i dette lys op for praksisperspektiver, som rækker ud over det dyadiske terapeut – klient forhold i konsultationsværelset.

Forskningsperspektiver på metode- og teoriudviklingsplan:

- Undersøgelser af ”fælles subjektivitet” ved at optage fri musikimprovisationer og bagefter lade alle medvirkende uafhængig af hinanden lave ”tab – marks” ved skift og nybegyndelser.
- Mikroanalytiske undersøgelser af videooptagelser af en fri musikimproviserende gruppe mennesker
- At rette fokus på den fri (musik)improviserende mor eller far (eller pædagog i vuggestuen) i samspil med spædbarnet. Hvad er det for et sprog, de voksne taler i samvær med sit spædbarn?
- Opstår der forskellige ”idiomer” i fri musikimprovisation afhængig af bestemte gruppekonstellationer (alder, antal, køn, ...)?

I denne sammenhæng tænker jeg på en udvidelse af Benjamen Schöglers studie ved at inddrage flere end to fri musikimproviserende mennesker.

På praksisudviklingsplan indenfor kommunikationsudvikling:

- Finde et arbejdsfællesskab (lærerkollegium, klasse, personalegruppe, ...) , som frivilligt vil være med til at improvisere frit over en periode på bestemte tidspunkter (f.eks. en gang om ugen) og dokumentere og analysere deres samarbejdsudvikling ud fra nærmere bestemte kvalitative aspekter.
- Lave ”Psyko - akustiske analyser” af lydene i institutioner (vuggestuer, mm.). Afspille optagelserne for personalet og arbejde med deres associationer.
- At udvikle metoder til initiation frem for læring af fri musikimprovisation.

På kunstnerisk plan:

- Lave ”fonografier”¹⁷- lydoptagelser på offentlige steder, hvor alle kan være med på let tilgængelige klanginstrumenter.

¹⁷ Se hertil også information 23.05.05, ”Den overvurderede virkelighed”, s. 14.

I forbindelse med andre passive former for musikpåvirkning, hvor den bevidste omgang med de her fremlagte processer er trængt i baggrunden, kan den her fremlagte teori være med til at belyse hvordan disse fænomener bliver brugt og misbrugt. En kultur kan igennem musik blive ensrettet.

Dermed forbinder sig for mig med fri musikimprovisation en politisk dimension, eller en kulturskabende og etisk dimension, som ligger i at rette opmærksomheden mod en potentiel ”culture – free” fremtid.

Ud fra det her præsenterede materiale kan det også siges på en anden måde. I stedet for at rette vores opmærksomhed et bestemt sted hen kan opfordringen også lyde at slippe opmærksomheden fra de ting og forestillinger, normeringer og konventioner som vores opmærksomhed ellers er rettet mod og se hvad der sker, lade ske.

Ved fri musikimprovisation kan vi på den her fremlagte baggrund opnå indsigt i intersubjektiv kommunikation. Her begiver vi os bevidst ind i en situation, hvor vi på enkleste vis kan opleve og udvikle vores indsigt i vores intersubjektive evner. Vi kan med enkelte midler tage på ferie, holde fri fra vores kultur.

Fri musikimprovisation kan betragtes som et oplagt forstørrelsesglas, hvorved vi kan blive bevidst om vores intersubjektive kommunikation i dagligdagen.

Et problem, som melder sig ved nærmere læsning af Daniel Sterns passage er følgende. Han skriver: ”...we *are* biologically programmed to be able to formulate an idea ...” – hvordan bliver denne ide formuleret? Har han bedt folk om at synge umiddelbart?

Det er i denne sammenhæng, at man kan tale om et lærings eller udviklingsfelt. Nemlig evnen til at omsætte denne ide umiddelbart på et instrument, med sin stemme, eller i en bevægelse imens musikken udfolder sig.

Med et minimum af forudsætninger kan vi i musikken i fri musikimprovisation opleve – mens det foregår, ”while the phrase is still unfolding” –, at ”kultur” er en utrolig dynamisk størrelse, som vi er med til at påvirke. En dynamik, som kan sammenlignes med Henry Millers beskrivelse i indledningen.

“... The art of dreaming when wide awake will be in the power of every man one day. Long before that books will cease to exist, for when men are wide awake and dreaming their powers of communication (with one another and with

the spirit that moves all men) will be so enhanced as to make writing seem like the harsh and raucous squawks of an idiot“ (Miller, 1970, s. 20).

De kommunikative potentialer, der ligger i fri musikimprovisation, opfordrer i mine øjne til en videre behandling i forskningen med hensyn til perspektiver for voksenpædagogik og almen pædagogik.

Kritikpunkter

I min formulering af interviewguiden havde jeg ikke en så klar definition af fri musikimprovisation, som jeg kom frem til i min arbejdsproces. Mit personlige kendskab til mine informanter og vores indforståede opfattelse af fri musikimprovisation krævede en distanceringsproces for at kunne nå frem til min nuværende definition.

Denne definition ville muligvis have ført til et mere koncentreret fokus på det ”culture – free” aspekt af intersubjektivitetsteorien, som i løbet af arbejdsprocessen kom i forgrunden.

Muligvis ville det har ført til andre uddybende definitioner fra informanternes side.

Det samme gælder for mine temaer. Hvis jeg i forvejen havde bestemt mig for at undersøge ”lyst”, ”sammenspil”, og ”frihed” i forbindelse med fri musikimprovisation, ville jeg have udformet en anden interviewguide.

Til gengæld må jeg sige at undersøgelsen og analyseprocessen netop har ført mig hen til en klar formulering og indkredsning af de temaer og udvalg af teori, som jeg ikke formåede at foregribe.

Min egen involvering i fri musikimprovisation gjorde det svært at holde en analyserende afstand til mit genstandsfelt. Det gælder især for mit udvalg af det empiriske materiale, min tematisk opsamling og analyse, hvor der er risiko for overfortolkning.

Hertil kan der også siges, at de strukturelle beskrivelser i musikalske begreb af det intersubjektive samspil i teorien i en vis grad har forført mig, uden at jeg kunne bruge dem analytisk. Valget af teorien var i første omgang mere præget af at finde noget, der ”passer” til en komparativ sammenstilling, end en analytisk kontrastering. Vendingen fra denne mere missionerende end analyserende tilgang kastede lys på andre dele af teorien, som var mere relevante i denne henseende.

En overordnet vanskelighed, som yderligere forstærkede disse tendenser, hænger sammen med mit emne intersubjektivitet: jeg skriver om fælles subjektiv følelse og skal samtidig diskutere det, drage det i tvivl samt analysere.

Afslutning

Nu, hvor jeg nået til dette punkt, forekommer det mig, at dette speciale har været en slags forundersøgelse. Mine mange arbejdstitler tydeliggør denne principielt uafsluttede proces (se bilag 5.). Hele opgaven forekommer mig som en stor afgrænsningsproces, hvor jeg til slut i perspektiveringen er nået frem til nye problemformuleringer, som forekommer mig meget mere klare og fokuserede, end det har været tilfældet i starten af denne opgave.

Med denne opgave har jeg belyst fri musikimprovisation som en praksis, som indeholder et stort mulighedspotentiale med hensyn til videre forskning og metodeudvikling indenfor kommunikationsforskning.

Udover de til problemformuleringen knyttede formål, vil jeg afslutte med mit ønske og håb om, at denne opgave kan formidle mod til uforudsigelige processer, til hengivelse, til lyst, inddragelse, alvor, selvinddragelse og tillid til den fri musikimprovisatoriske proces og det fri musikimprovisatoriske eksperiment med eller uden musikalske kvalifikationer, som bygger på vores medfødte og livslange potentielt tilgængelige evne til kulturfri kommunikation.

English summary

Free music improvisation, a way to develop “culture – free” communication?

A study of free music improvisation in the light of
Daniel Sterns theory of the intersubjective field.

The present work examines free music improvisation through interviews with four adult improvisers from largely different age and musical backgrounds. This qualitative data is analysed in the light of Daniel Sterns theoretical research among babies in the field of intersubjective communication and its consequences for clinical psychotherapy and everyday life.

Free music improvisation is defined as a field, where we virtually abandon our cultivated ways of dialogue in favour for structures and levels of communication, that allow us to share and negotiate temporal structures similar to the non verbal communication observed among babies.

The main themes – interaction, joy and pleasure, freedom - are discussed, departing from a psychodynamic background towards an hermeneutic and phenomenological approach.

During this work, the innate ability to formulate possible “culture – free” successions of a musical phrase becomes a central topic in connection with free music improvisation. This is also the case with intersubjectivity as a basic motivational system.

The thesis discusses possible perspectives of this particular musical practice in connection with educational psychology and research in the field of group intersubjective processes.

Litteraturliste

- Andersen, L. (1998). En relativ moderne historie. I: Dupont, S., Thorbjørn Hansen, F. (Eds.), *Eksistenspædagogik, - på vej mod en ny voksenpædagogik?*, s. 125 – 133. Fofu, Roskilde Universitetscenter.
- Bergstrøm, M. (1988). Music and the living brain. I: Rantala, V., Rowell, L. & Tarasti, E. (Eds.), *Essays on the philosophy of music. Acta Philosophica Fennica*, vol.83. Helsinki.
- Berliner, P. (2001). Transkulturel psykologi. Fra tværkulturel psykologi til community psykologi. I: *Psyke og logos*, 22, s. 91 – 122. København.
- Benjamin, J. (1987). The decline of the oedipus complex. I: Broughton (Ed.) *Critical theories of psychological development*, p. 211 - 244. Plenum Press.
- Biesenbender, V. (1994). *Von der unerträglichen Leichtigkeit des Instrumentalspiels* (3. ed.). Musikedition Nepomuk, Aarau.
- Bonde, L.O., Nygaard Pedersen, I. & Wigram, T. (2001). *Musikterapi. Når ord ikke slår til*. Forlaget Klim, Århus.
- Bowlby, J. (2001). *En sikker base. Tilknytningsteoriens kliniske anvendelse* (4. ed.). Det lille forlag, Frederiksberg.
- Bråten, S. (Ed.) (1998). *Intersubjective communication and emotion in early ontogeny*. University Press, Cambridge.
- Campbell, D. (1998). *Mozart effekten: musikkens kraft kan heale kroppen, styrke sindet og åbne for den skabende ånd*. Ascheoug, København.
- Csikszentmihalyi, M. (1975). *Beyond boredom and anxiety – the experiences of play in work and games*. Jossey - Bass Inc., San Francisco.
- Cushman, P. (1991). Ideology obscured: political uses of the self in Daniel Stern's infant. *American Psychologist*, nr. 46, s. 201 – 219.
- Dalsgaard, P. (1998). *Psychopathologies of reflexivity – an analysis of the transformations of borderline and anorexia as reflected in clinical discourse under the postmodern turn*. Vol.2, No.4. Psykologisk Institut Århus Universitet, Risskov.
- Damasio, A. (2000). *The feeling of what happens: body, emotion and the making of consciousness*. Vintage, London.
- Darnley- Smith, R. & Pathy, H.M. (2003). *Music therapy*. Sage publications, London.
- Downing, G. (1996). *Der Körper und das Wort in der Psychotherapie: Leitlinien für die Praxis*. Kösel Verlag, München.

- Eje, N. (2005). MusiCure. Lokaliseret den 20. maj 2005 på World Wide Web:
<http://www.musicure.com>
- Gergen, K.J. (2001). *Social construction in context*. Sage Publications, London.
- Gleick, J. (1989). *Kaos, en ny videnskabs tilbliven*. Munksgaard, København.
- Globokar, V. (1972). Man improvisiert ...Bitte, improvisieren Sie!... Komm, lasst uns improvisieren! ... I: *Melos, Zeitschrift für neue Musik*, s. 84 – 87. Musikverlag B. Schott's Söhne, Mainz.
- Green, A. (1997). *How far is empirical research relevant to psychoanalytic theory and practice? The example of research in infancy*. A discussion with Daniel Stern at the Psychoanalysis Unit, University College, 1. November 1997, London.
- Harrer, G. (1982). *Grundlagen der Musiktherapie und Musikpsychologie* (2. nybearbejdet oplæg). Gustav Fischer Verlag, Stuttgart.
- Hastrup, K. (2001). Teoretisk kreativitet: Metaforer og musikalitet i videnskaben. I: Nielsen, F.V. & Jørgensen, H. (Eds.), *Nordisk musikkpædagogisk forskning årbok*, 5, s. 9 – 23. Norges Musikhøgskole, Oslo.
- Holgensen, S.E. (2002). *Mening og deltagelse. Iagttagelse af 1 – 5 årige børns deltagelse i musikundervisning*. Ph.d. – afhandling, Danmarks Pædagogiske Universitet, København.
- Høimark, M. (Ed.)(1996). *Politikens retskrivnings- og betydningsordbog* (2. ed.). Politikens Forlag, København.
- Jaffe, J., Beartrice B., Feldstein, S., Crown, C.L. & Jasnow, M.D. (2001). Rhythms of dialogue in infancy: coordinated timing in development. I: Overton, Willis F. (Ed.), *Monographs of the society for research in child development*, serial No. 265, vol. 66, no. 2.. Blackwell, Oxford.
- Karterud, S. & Monson, J. (Eds.)(2000). *Selvpsykologi*. Hans Reitzels, København.
- Kovács B., L. (2004). Béla Hamvas club, the background of Béla Hamvas group for intuitive music.I: B.H.G.I.M., Intuitive records IRCD 004, s. 2 af Cd beskrivelse.
<Http://www.angelfire.com/ut/irecords>
- Kruuse, E. (2001). *Kvalitative forskningsmetoder* (4. ed.). Dansk psykologisk Forlag, København.
- Kvale, S. (Ed.) (1989). To validate is to question. I: *Issues of Validity in Qualitative Research*, s. 73 – 92. Studentlitteratur, Lund, Sweden.

- Kvale, S. (Ed.) (1992). *Psychology and postmodernism*. Sage Publications, London.
- Kvale, S. (2003). *Interview* (9. ed.). Hans Reitzels Forlag, København.
- Kuhl, P.K. (1998). Language, culture and intersubjectivity: the creation of shared perception. I: Bråten, S. (Ed.), *Intersubjective communication and emotion in early ontogeny*, p. 297 – 315. University Press, Cambridge.
- Laing, R.D. (1969) *Oplevelsens politik og paradisfuglen*. Rhodos, Aalborg.
- Langer, S.K. (1962). *Philosophy in a new key* (12. ed.). Mentor Book, New York.
- Lehtonen, K. (1994). Is Music an Archaic Form of Thinking? I: *Nordic Journal of Music Therapy*, 3(1), pp 3 – 12. Lokaliseret den 5. oktober 2004 på World Wide Web: <http://www.hisf.no/njmt/artikkellehtonen31.html>
- Lund, J. (2005). Radio – fri – impro. <http://www.krimskrams.dk>
- Lyhne, J. (2004). Kollektiv flow. I: *Kognition & Pædagogik*, 14. årg. nr. 52, s. 42 - 57. Psykologisk Forlag, Virum.
- Miller, H. (1970). *Sexus. Book one of the rosy crucifixion*. Grafton Books, London.
- O. Brown, N. (1959). *Livet versus døden. Historiens psykoanalytiske betydning*. Schultz, København.
- Rasch, A.F. (2004). *Improvisation – øjeblikkets begivenhed*. Specialeopgave Cand. pæd. i musik, DPU, København.
- Reich, W. (1989). *Charakteranalyse*. Kiepenheuer & Witsch, Köln.
- Ruud, E. (1990). *Musikk som kommunikasjon og samhandling. Teoretiske perspektiv på musikkterapien*. Solum Forlag, Larvik, Norway.
- Ruud, E. (1997). *Musikk og identitet*. Universitetsforlaget, Oslo.
- Rønholt, H., Holgersen, S.E., Fink – Jensen, K. & Nielsen, A.M. (2003). *Video. I pædagogisk forskning – krop og udtryk i bevægelse*. Hovedland, Institut for idræt, Københavns Universitet.
- Schögler, B. (1998). Music as a tool in communications research. *Nordic journal of music therapy*, vol. 7 (1), pp. 40 – 49. Lokaliseret og udskrevet den 5. oktober 2004 på World Wide Web: <http://www.hisf.no/njmt/artikkelschogler71.html>
- Sommer, D. (2003). *Børnesyn i udviklingspsykologien. Er et børneperspektiv muligt?* Lokaliseret den 19. maj 2005 på World Wide Web: <http://www.ped.gu.se/biorn/journal/pedfo/pdf-filer/sommerx.pdf>

- Stern, D. (1990). Joy and satisfaction in infancy. I: Glick, R.A. og Bone, S. (Eds.). *Pleasure beyond the pleasure principle*, s. 13 – 25. Yale University Press, Newhaven.
- Stern, D. (2001, 14.12.). *The proces of change in psychotherapy: a developmental model*. Gastforelæsning på Københavns Universitet.
- Stern, D. (2002). *The first relationship*. Harvard University Press, London.
- Stern, D. (2003). *Spædbarnets interpersonelle verden*. Hans Reitzels Forlag, København.
- Stern, D. (2004a). *The present moment in psychotherapy and everyday life*. W.W. Norton & Company, New York.
- Stern, D. (2004b). *Det nuværende øjeblik i psykoterapi og hverdagsliv*. Hans Reitzels, København.
- Trevarthen, C. (1998). The concept and foundations of infant intersubjectivity. I: Bråten, S. (Ed.), *Intersubjective Communication and Emotion in Early Ontogeny*, p. 15 – 46. University Press, Cambridge.
- Trevarthen, C. (2003). Making sense of infants making sense. Lokaliseret og udskrevet s. 1 – 30 den 4. maj 2004 på World Wide Web:
<http://www.psy.ed.ac.uk/Staff/staffcolwynt/papers>.
 Også publiceret i: *Intellectica* (Revue de l'Association pour la Recherche Cognitive), 2002/1, 3, s. 161-188. Paris, France.
- Trevarthen, C. (2004). *Learning about ourselves from children: Why a growing human brain needs interesting companions*. Lokaliseret den 30. marts 2004 på World Wide Web:
<http://www.psy.ed.ac.uk/Staff/staff/colwynt/papers>.
- Tomatis, A.A. (1991). *The conscious ear*. Station Hill Press, New York.
- Winnicott, D.W. (1974). *Playing and reality*. Pelican books, Great Britain.
- Winther Jørgensen, M. & Phillips, L. (1999). *Diskursanalyse som teori og metode*. Roskilde Universitetsforlag, Frederiksberg.
- Wolff, P.H. (1996). The relevance of infant observation for psychoanalysis. *J. Am. Psychoanalytic Association*, 44, 2.
- Yalom, I.D. (2003). *Terapiens essens*. Hans Reitzels Forlag, København.

Bibliografi

- Antal – Lundstrøm (2001). *Musikkens gave. Hvordan musik påvirker barnets udvikling ved at stimulere dets medfødte ressourcer og give øget social kompetence*. Hans Reitzels, København.
- Bailey, D. (1992). *Improvisation, its nature and practice in music*. Da Capo Press, New York.
- Barba, E. (1994). *En kanoer af papir. Indføring i teaterantropologi*. Forlaget Drama, Gråsten.
- Bastian, P. (1987). *Ind i musikken*. Gyldendal / PubliMus, Århus.
- Becker, F. (2003). Cirkusleg som livsarena. I: *Kognition & Pædagogik*, nr. 47, 13. årg., s. 47 – 59. Psykologisk Forlag, Virum.
- Bergmark, J. (2005). Tekster om improvisation. Lokaliseret den 26. maj 2005 på World Wide Web: <http://bergmark.org/index.html>
- Bergstrøm, M. (1998). *Neuropædagogik*. Hans Reitzels Forlag, København.
- Bergstrøm - Nielsen, C. (2005). Artikler og Bibliografi mht. intuitiv musik og fri musikimprovisation. <http://hjem.get2net.dk/intuitive>
- Bjørkvold, J.R. (1992). *Det musiske menneske. Barnet og sangen, leg og læring gennem livets faser*. Hans Reitzels Forlag, København.
- Bohm, D., Peat, D.P. (1989). *Videnskab og kreativitet*. Ask, Åbyhøj.
- Bråten, S. (2003). *Kommunikation og samspil – fra fødsel til alderdom*. Dafolo, Frederikshavn.
- Butterton, M. (2004). *Music & meaning: opening minds in the caring and healing professions*. Radcliffe, Oxford.
- Bøje, C. (2005). I: Movin, Lars, Takt og taktløshed i den rytmiske musik, s. 45. I *Jazz special*, apr./maj 05.
- Christensen, G. (2002). *Psykologiens videnskabsteori*. Roskilde universitetsforlag, Frederiksberg.
- Cobb, E.(1977). *The ecology of imagination in childhood*. Columbia Univeristy Press, New York.
- Deliège, I., Sloboda, J. (Eds.) (1996). *Musical beginnings. Origins and development of musical competence*. Oxford university press, New York.
- Eckhardt, R. (1995). *Improvisation in der Musikdidaktik. Eine histographische und systematische Untersuchung*. Wissner, Augsburg.
- Eco, U. (1973). *Das offene Kunstwerk*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt.

- Falk, L. & Vikum, U. (2001). *Indianerdansen*. Det Jyske Musikkonservatorium.
- Ferland, E.T. (1938). *Die Improvisation in der Musik. Eine entwicklungsgeschichtliche und psychologische Untersuchung*. Zürich.
- Fink – Jensen, K. (1997). *Musikalsk stemthed – et henrykt nu: temaer og former i børns lytteoplevelser i skolen*. Danmarks Lærerhøjskole, København.
- Fogel, A. (1993). *Developing through relationships*. Harvester Wheatsheaf, Hertfordshire.
- Gergen, K.J. (2002). *Virkelighed og Relationer* (3. udg.). Psykologisk Forlag, København.
- Globokar, V. (1970). *Reacting*. I *Musique en jeu* 1, 1970.
- Gourlay, K.A. (1984). The non – universality of music and the universality of non – music. I: *The world of music*. Vol. XXVI. No. 2. Edition Heinrichshofen, Wilhelmshaven.
- Hagested, F. (2001). *Om inddragelsen af musikaktiviteten improvisation i den almene musikundervisning*. Specialeopgave Cand. Pæd. i musik, DPU, København.
- Hansen, F.T. (2001). *Kunsten at navigere i kaos*. Om dannelse og identitet i en multikulturel verden. Kroghs Forlag, Vejle.
- Hastrup, K. (1999). *Viljen til viden*. Gyldendal, København.
- Karkoschka, E. (1971). *Aspects of group improvisation*. I: *Melos I, 1971*, Tyskland.
- Kühl, O. (2003). *Improvisation og tanke*. Forlaget Basilisk, København.
- Langbehn, A. (2001). *Experimentelle Musik als Ausgangspunkt für Elementares Lernen*. PFAU – Verlag, Saarbrücken.
- Meyer –Denkmann, G. (1972). *Struktur und Praxis neuer Musik im Unterricht. Experiment und Methode*. Universal Edition, Wien.
- Maslow, A.H. (1972). Music education and peak experience. I: Bernard, H.W., Huckins, W.C. (Eds.), *Exploring human development: interdisciplinary readings*, p. 46 – 55. Allyn and Bacon, Boston.
- Montuori, A. (2003). The complexity of improvisation and the improvisation of complexity: Social science, art and creativity. I: *Human relations*, bd. 56 nr. 2, s. 237 – 254. Sage Publications, London.
- Nielsen, F.V. (1994). *Almen musikdidaktik*. Christian Ejlers Forlag, København.
- Niermann, F., Stöger, C. (Eds) (1997). *Aktionsräume – künstlerische Tätigkeiten in der Begegnung mit Musik*. Universal Edition, Wien.
- Ong, Walter J. (1982). *Orality and literacy. The technologizing of the world*. Methuen & Co., New York.

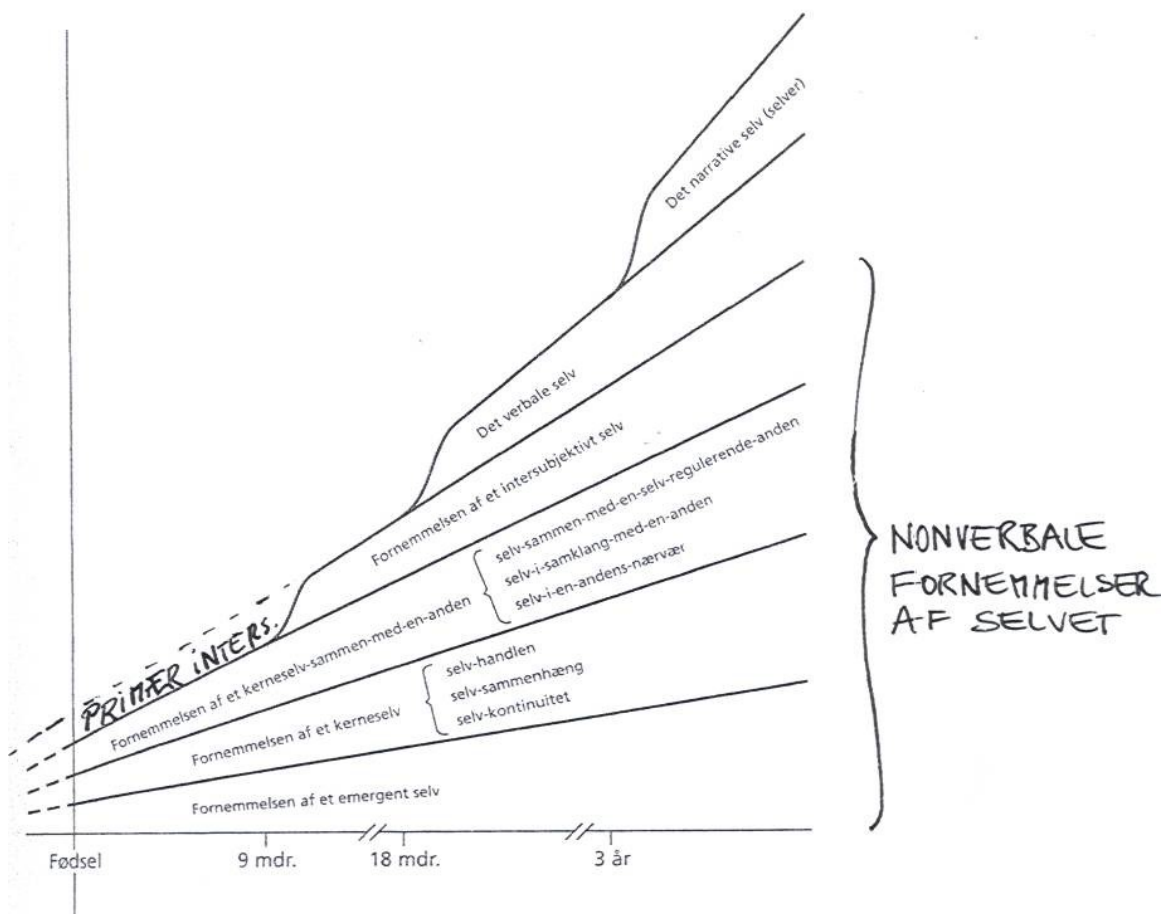
- Panksepp, J. (1998). *Affective neuroscience: the foundations of human and animal emotions*. University press, Oxford.
- Plætner, J., Bergstrøm – Nielsen, C. (1996). *Improvisationskalender I – III*. Samfundet til udgivelse af dansk musik, København.
- Reddy, V. & Trevarthen, C. (2004). What we learn about babies from engaging with their emotions. Lokaliseret og udskrevet den 4. maj 2004 på World Wide Web: <http://www.psy.ed.ac.uk/Staff/staffcolwynt/papers>. Published in *Zero to three*, 2004.
- Roscher, W. (Ed.) (1976). *Polyästhetische Erziehung*. DuMont Verlag, Köln.
- Ruud, E. (1980). *Hva er musikkterapi?* Gyldendal Norsk Forlag, Oslo, Norway.
- Ruud, E. (1983). *Musikken – vårt nye rusmiddel?* Norsk Musikforlag, Oslo.
- Ruud, E. (1996). *Musikk og verdier*. Universitetsforlaget, Oslo.
- Schiffer, E. (2002). *Frirum og fantasi*. Nordisk Forlag A/S, København.
- Schnebel, D. (2004). Die Schule der Kunst des Neuen, einige Thesen. I: *Neue Zeitschrift für Musik*, 4, 7/8.
- Sloterdijk, P. (2004). *Sphären III. Plurale Sphärologie. Schäume*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.
- Stige, B. (1995). *Samspel og relasjon. Perspektiv på ein inkluderande musikkpedagogikk*. Det Norske Samlaget, Oslo.
- Sundin, B. (Ed.) (1997). *En postmodern musikkpedagogik? Musikpedagogik, forskning och utveckling*, nr. 1:1997, Musikhögskolan, Malmö.
- Sørensen, V. (1992). *Den frie vilje. Et problems historie*. Hans Reitzels Forlag, København.
- Trevarthen, C. (1999). Musicality and the intrinsic motive pulse. Evidence from human psychobiology and infant communication. I: Rhythm, musical narrative and the origins of human communication, special issue of *Musicæ Scientiæ* 1999 – 2000.
- Trevarthen, C. (2002). Every child is musical: the innate joy and pride of musicality, and learning music. I: *Children´s musical connections*. Proceedings of the 10th international conference of the early childhood commission of the international society for music education 5. – 9. august 2002, Copenhagen, DK, keynote. Danish network for research in music education & DPU.
- Weymann, E. (2002). *Zwischentöne. Psychologische Untersuchungen zur musikalischen Improvisation*. Dissertation, Hochschule für Musik und Theater, Hamburg.

Williams, D. (1989). Artikler. Lokalisert den 26. maj 2005 på World Wide Web: <http://the-improvisor.com/articles.htm>

Wilson, P.N. (1999). *Hear and Now. Gedanken zur improvisierten Musik*. Wolke Verlag, Hofheim.

Wrangsjö, B. (1994). När själden möts uppstår musik – Daniel Sterns självteori. I: *Nordisk Tidsskrift for Musikkterapi*, vol. 3 nr. 2..

Bilag 1.



(Stern, 2003, s. 27)

Bilag 2.

Fig. 1, Polyfoni of action (Stern, 2001, 14.12.)

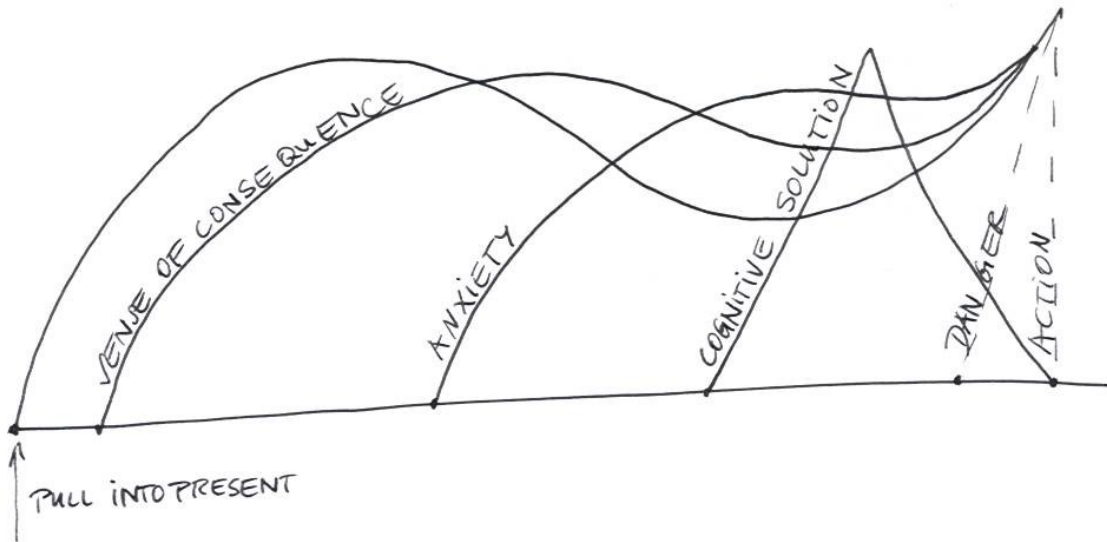
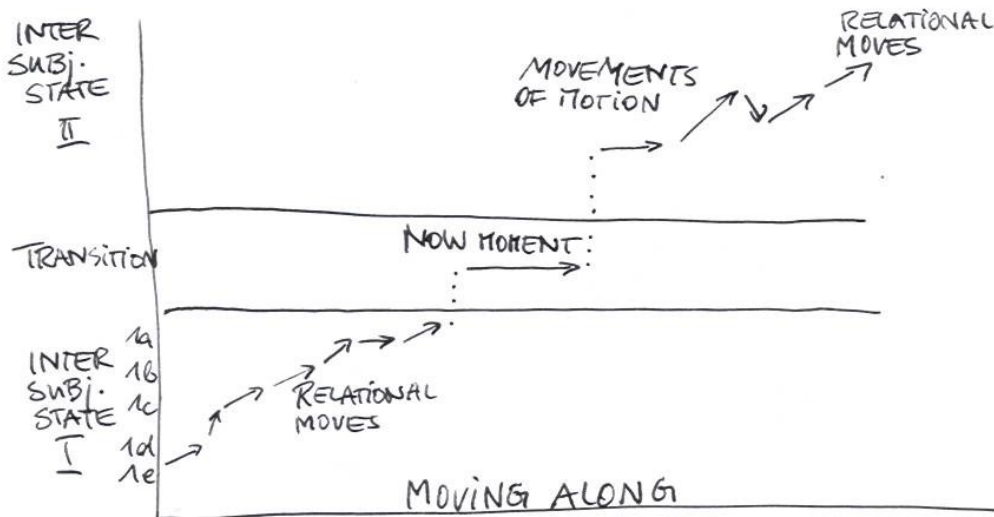


Fig. 2, Relational moves as preparation for a now moment (ibid.)



Bilag 3., s. 1 - 3

Carl Bergstrøm – Nielsens svar skriftlig:

Hvilke minder har du om dine allerførste møder med musikalsk (live!) sammenspil?

Ja, øh hvornår var det ... måske så sent som firhændigt klaver med klaverlæreren i 4. klasse ... var måske lidt genert ... spillede jo klaver alene ... meget senere eksperimenterede jeg med klaver plus andre instrumenter, akkompagnere mv, og det var sjovt

Hvad spillede du på / med: stemme, krop, eller hvilke instrumenter eller genstande?

Hvordan oplevede du børnehavens og skolens musiktimer?

fra børnehaven har jeg en intens erindring om morgensange, ikke fordi jeg var særlig engageret dengang, men det er lissom gået ind i hjernen på en særlig måde ... støttet af en lydoptagelse jeg stadig har fra dengang

Fik du musikundervisning på et tidspunkt?

klaver fra 4. kl. – fra 3. kl. gik jeg på skt. Annæ Gymnasium med udvidet musikundervisning og deltagelse i Københavns Drengekor. Grundig hørelæreundervisning og grundig sangundervisning som fundamenter! Og instudering af div. klassiske værker (barok og klassik og 1500-tals motet-ting,mv.)

Alene, eller i en gruppe?

klaveret alene, det andet nævnte i klassen

Kan du huske om du improviserede i én af disse sammenhænge?

under klaverøvning fra et eller andet tidspunkt, nok inspireret af at have hørt organisten (Mogens Wöldike) improvisere i kirken, hvilket betyder at det kan ha været fra ca. 5. klasse...

Første møde med andre notationsformer.

måske "sådan rigtigt" først under musikstudiets andet år, hvor jeg havde musikhistorie med Jan Maegaard som brugte sin Musikalsk Modernisme, med div. eksempler i –

... men en morsom episode: i børnehaven (altså før klaverundervisning) morede jeg mig med at sidde med bogen "Mis med de blå øjne" hvor Mis på et tidspunkt (vistnok ridende på ryggen af en hund eller var det omvendt) rejser "op ad bakke – og ned ad bakke – og op ad bakke – og ned ad bakke – osv.. bogen satte jeg på klaveret og morede mig med at lave måske en slags glissando op og ned osv

Hvornår og hvordan begyndte du at improvisere frit sammen med andre som voksen?

i Gruppen for Alternativ Musik i 1971, i Musikstudiets første år ...

Hvorfor?

det lå i tiden og det viste sig at være MEGET SPÆNDENDE

Hvad betyder det for dig selv at være med?

øh – at udfolde mig kunstnerisk – at mærke musikken ...

Hvordan har du det i sammenspillet med de andre som er med i fri musikimprovisation?

der plejer at være en indforståelse ... og jeg har det med at nyde helheden og den fælles intuition ...

Har disse oplevelser en betydning for dit liv og for dit forhold til andre mennesker generelt?

det er oplivende ... uden det havde noget manglet – det giver vel tillid til samværet med andre, en fornemmelse af muligheder

På hvilke områder? Kan du give et eksempel?

Jeg ved ikke om jeg har så konkrete eksempler...

Ligger der en etisk holdning i denne form for musikalsk sammenspil? Hvilken?

forudsætningen er ligestilling og det er også en træning deri...

Opfatter du dig som musiker, kunstner, ... når du spiller?

ja

Hvilke forudsætninger skal man have for at kunne være med?

lyst, opmærksomhed, koncentration, vilje

Ivan Vincze

”det første atom, ..., er den glæde, at man er to”.

”Musik er en proces, som forhøjer det sociale til mere og mere social bevidsthed”.

”Musikken er den kunstgren, som er mest umiddelbar og det bedste hold – sammen - organ og forhøjer den moment af kultiverthed”.

”Det nytter ikke noget hvem jeg er, hvem du er. Det nytter noget hvem vi er, en fælles kvalitet ..., fordi vi mærker, vi har noget at sige til hinanden musik”.

Han taler om et ”interludisk” samlepunkt og styrke, som opstår i det øjeblik flere mennesker improviserer med hinanden, gerne også med publikumet.

Carl Bergstrøm - Nielsen

”Men altså jeg spillede ikke så meget sammen med andre, så – , men det her: da var det essentielt at spille sammen med andre, helt essentielt”.

”Det var som at gå til studenterfest og blive helt ekstatisk”.

”Hold da op, altså den intensitet fra før (i duoen) spreder sig ud på mange mennesker. Der er jo fantastisk. Altså, hvis jeg bare laver en lille lyd, så kan den blive kommenteret på fire måder lige på et øjeblik”.

”Lyst til at udveksle, lyst til at spørge den anden om noget og få noget at vide”.

Randi Kjær

”Det, der har haft størst betydning for mig, det har været oplevelsen af at spille sammen, selv om man ikke har spillet det samme, selv om man måske heller ikke har haft den samme rytme”.

”Men derfra til at kunne spille sammen med andre har været en afgrundsdyb kløft, altså. Hvor jeg ikke har turde det”.

”Jeg har virkelig aldrig troet sådan rigtigt, at jeg skulle komme til at spille sammen med nogen. Jeg har måske nok drømt det eller har kunnet forestille mig det, men det har ikke været sådan indenfor min rækkevidde overhovedet”.

Jeg havde mange spekulationer om: hvad vil de andre synes vil lyde fedt? - for eksempel. ... Der skulle virkelig noget overvindelse til. Og det var meget let at føle, de der skæve klange og når man kunne mærke at man ikke ramte, når man kunne mærke, at man faldt ikke ind i rytmen, når man – det var bare på en måde lidt pinagtigt, men også at prøve noget nyt, eller bare får lov at prøve, eller have retten til at spille med”.

”Jeg kan bare huske den der optagethed af at ville gøre noget, som de andre synes kunne accepteres, eller synes var fedt. Hele den der søgen efter de andres accept, eller anerkendelse, eller måske også bare en fornemmelse af at spille sammen”.

”Hvor jeg sådan set bare kunne spille med lige så meget jeg ville, fordi der var så meget larm i forvejen til sådan en fest, og hvor hele improvisationselementet opstod af det og rakte også langt ud over det med at spille men også en måde på at kommunikere ellers og lave historier”

”Først og fremmest er det jo et tilhørsforhold, fordi det udspringer af noget, som vi har udviklet i fællesskab. Og det udspringer også af ønsket om at lave noget sammen. Og være en trup, og hænge sammen. Og det oplever man jo meget stærkt netop når man spiller sammen”.

”Der oplevede jeg også, at man faktisk spiller sammen og reagerer på hinanden.

Det har været ligesom at komme i himlen, at opleve de øjeblikke der. Netop i udlandet, hvor man ikke har så stor mulighed for ellers sproglig kommunikation, men hvor man mærker, at der alligevel er bølgelængde. Hvor det kan minde om en flirt eller en leg, hvor det alligevel er noget andet end det. Det er at lege sammen, og det er en udveksling også”.

Det fri musikimprovisatoriske rum er for Randi et rum, hvor alle ønsker at kommunikere og indvirke på hinanden og give plads.

Helle Thun

”...det var kun mig og den der gamle mand, og det var ikke så morsomt. Så det holdt jeg op med”.

”Det sjoveste med klaveret i den tid jeg spillede, det var jeg spillede nogen firehændige ting, sådanne helt nemme ting. Så det var den første sammenspil jeg oplevede (med en veninde), som jeg synes var sjovt. Det var en leg”. På idrætshøjskolen tog en veninde initiativ til at synge sammen.

”Vi fandt så nogen rum, hvor det klang helt vildt godt. Og det var sjovt”.

”Så opstod så nogen små improviserede sessions, hvor der kom pinde og sten og hukahuka lyde frem og en lille jam med groove. Det var fantastisk. 7 - 16 mennesker, som pludselig sad og legede og improviserede i den øde vildmark. Det var musik og fælleskab på en levende måde”.

”at spille sammen det er jo at lege sammen”

”Det er bare legen med at kommunikere sammen og en tilfredsstillelse i at have den frihed sammen med andre mennesker”

”I impro situationen bliver jeg også inspireret af de andre og de impulser som kommer”.

”Det skete jo meget sjældent. Det var så noget som opstod spontant nogen gange. Og det opstod kun i situationer, hvor gruppen fungerede socialt”.

Bilag 5., s. 1 - 3

Arbejdstitler

At være på vej og mødet i [fri] [musik] [improvisation]

En analyse af en praksis i lyset af udviklingspsykologien og postmoderne teori. En praksis mellem musikterapi, kunst, psykologi og hverdagen.

-

Vitalitetsaffekternes, følelsernes, fornemmelsernes musik

Fri musikimprovisation som praksis for intersubjektivitetens længsel efter resonans. Om fri musikimprovisationenes intersubjektive, implicite og transpersonale dimension.

-

[fri] [musik] [improvisation]

Om udviklingens elementære relationelle dimension undersøgt i denne musiske praksis og teoretisk belyst ud fra et pædagogisk psykologisk perspektiv.

-

Kommunikation og eksploration:

Intersubjektiviteten i fri musik improvisation

-

Fri musikimprovisation:

et psykologisk fundament

-

Klangcircus

Klangsamtaler

Klangfortællinger

Musikken mellem os

Den underlig(gende)e strøm i fri musikimprovisation.

-

Postmodernitetens og

Intersubjektivitetsforskningens konsekvenser for psykodynamisk orienteret psykoterapi og pædagogisk psykologisk intervention

-

Det psykoterapeutiske samarbejde og fri musikimprovisation som metode i psykoterapi og pædagogisk psykologiske samarbejdsformer

*Non verbal intersubjektiv kommunikation i spædbarnsalderen og
fri musikimprovisation med voksne.*

Pædagogisk- psykologiske perspektiver i psykoterapi og kommunikationsudvikling

-

Fri gruppemusikimprovisation med voksne

En måde og udvikle at fejre non verbalt nærvær.

-

Fri os fra sproget

-

fri musikimprovisation

Pædagogisk- psykologiske aspekter af frit musikalsk sammenspil med hensyn til udvikling og
(gen)læring af en ”lyttende, lydende og genklingende tilstedeværelse” som grundtilgang til

livet

-

Fra ”learning by doing” til “unlearning by undoing”

-

På ferie

i

fri musikimprovisation

En empirisk undersøgelse af denne praksis med voksne

i uformelle rammer

-

fri musikimprovisation

og

frie associationer

En undersøgelse af sammenspil, lyst og frihed i fri musikimprovisation

i lyset af ny udviklingspsykologisk forskning

-

fra frie associationer

til

sammenspil af frie associationer i

fri musikimprovisation

fri musikimprovisation

en dør til vores præverbale domæne / evner

En undersøgelse af sammenspil, lyst og frihed i fri musikimprovisation
i lyset af nye psykodynamiske udviklingspsykologisk forskning

fri musikimprovisation:

et åbent intersubjektiv felt

En undersøgelse af fri musikimprovisation
i lyset af nye psykodynamiske udviklingspsykologiske forskning

fri musikimprovisation:

et skabt åbent intersubjektiv felt

En undersøgelse af fri musikimprovisation
i lyset af nye psykodynamiske udviklingspsykologiske forskning

-

fri musikimprovisation:

udvikling ved kultivering af en potentiel

"culture - free"

måde at være sammen på

En undersøgelse af fri musikimprovisation
i lyset af nye psykodynamiske udviklingspsykologiske intersubjektivitetsforskning.

-

fri musikimprovisation:

udvikling af kommunikationsforståelse ved kultivering

af en potentiel "culture – free" måde at være sammen på

-

Fri musikimprovisation, mod udvikling af en "culture – free" kommunikation?

En undersøgelse af fri musikimprovisation i lyset af Daniel Sterns teori om udvikling af intersubjektiv kommunikation.