

Når virkeligheden ændrer sig ...

Erfaringer med musik og psykisk udvikling

af Jørgen Mortensen

I tilknytning til undertitlen melder to spørgsmål sig: Har musik noget med psykisk udvikling at gøre og hvad forstår man ved dette?

Til det første spørgsmål vil jeg bemærke, at langt de fleste, der lytter til musik, har en sikker intuitiv fornemmelse for, om en bestemt slags musik er »dyb«, eller om den blot vil underholde. Tænker man nogle musikeksempler igennem, vil man næppe være i tvivl om, hvilken kategori, man skal henhøre dem til: Bachs Matthæuspassion, en tidlig kvartet af Haydn, Beethovens sene klaversonater og strygekvartetter, Bruckners symfonier, Gershwin, Shubidu ...

Den musik, man instinktivt fornemmer som »dyb«, vil noget mere end at underholde; den påvirker én på en særlig måde. Sjæleligt vil nogen sige. Problemet er så, når man har følt sig dybt berørt af et stykke musik, at sige, hvad der *egentlig* skete. Her kommer man som oftest til kort og må indskrænke sig til at sige – netop at man følte sig dybt rørt. Man mangler ord, begreber til at beskrive oplevelsen med.

Et af hovedformålene med mit arbejde har været at sætte ord på nogle dybe musikoplevelser ved hjælp af dybdepsykologen Jes Bertelsens begreber om psykisk udvikling, men inden jeg nærmer mig en redegørelse herfor, vil jeg vende tilbage til skellet mellem »dyb« musik og underholdningsmusik.

I et historisk perspektiv har der været toppe og dale i musikkens »åndelige udvikling«. Musikken i midten af 1700-tallet var overvejende galant underholdning – og søgte ikke at være andet. For Beethoven var musikken som bekendt bærer af et højere budskab. Spørgsmålet er så, om man kan bedømme

musikkens *kvalitet* ud fra, om den har et højere sigte, eller – omvendt – om der altid er et psykisk udviklingspotentiale i at lytte til musik af høj kvalitet.

Jeg tror hverken man kan slutte den ene eller den anden vej. Det ville være problematisk at underkende elegant underholdningsmusik, blot fordi den ikke har et udviklingssigte. Man ville dermed bedømme musikken på præmisser, som ikke er dens egne. Og musik, ja selv lyde som f.eks. fremsigelsen af et mantra, kan have en stor psykisk effekt uafhængigt af den æstetiske dimension.

Har man – i psykologisk forstand – specificeret en bestemt musikalsk oplevelse, melder spørgsmålet sig, om man kan indkredse det formidlende musikalske virkemiddel analytisk. Dette synes i nogle tilfælde at være muligt, og jeg skal bringe eksempler i det følgende.

Dog først tilbage til hvad der forstås ved psykisk udvikling. Som nævnt støtter jeg mig i dette til Jes Bertelsens begreber, således som de er udviklet på grundlag af C. G. Jung, Robert Moore m.fl. og fremlagt i bøgerne.¹ Det ville absolut føre for vidt at referere hele denne idé-verden, men nogle få begreber skal omtales. Jeg beklager, at fremstillingen nødvendigvis må blive summarisk og mangelfuld, men henviser i øvrigt til bøgerne.

Skyggen er summen af de mere eller mindre dårlige egenskaber hos os selv, som vi er ubevidste om og derfor projicerer over på andre personer (»det er dog frygteligt, som han altid praler!«). Skyggen kan vise sig i drømme som en person af samme køn som én selv. At udvikle sig på dette punkt betyder at indse sine skyggesider og integrere dem i personlig-

heden. Der vil i forhold til skyggen altid være tale om polaritet – man har sin »modstander« for sig. Pacifisten sin (ubevidste) aggressivitet, afholdsmanden sin optagethed af spiritus osv.

Modsatkønnetheden. Opgaven i en udviklings-sammenhæng er at kende sin seksualitet og – for mændenes vedkommende – sin indre kvindelighed (anima) og at integrere den i personligheden. Tilsvarende må kvinderne arbejde med deres indre mandighed (animus). Anima/animus-figuren kan vise sig i drømme som en person af modsat køn. Modsatkønnetheden er også et polaritetsfænomen. Ved integrationsprocessen tages projektionerne hjem, og personligheden gøres mere »hel«.

Visdom. At nå visdomslagene betyder at nå hinsides polaritet – at nå tilbage til den oprindelige helhed, hvor tingene ikke var spaltet ud i sort og hvidt. I den højere bevidsthedstilstand transcenderes ikke blot polariteter, men også tid og sted.

Aura. I årtusinder har man sanset auraen – det energifelt, der omgiver mennesket – og har fortolket farver og symboler som et led i den psykiske udviklingsproces. At bearbejde auraen i en healing-situation kan være en *ordløs* bearbejdelse af et eksistentielt problem. At forstå musikken dybere kan være at forstå, hvordan auraen påvirkes, og hvorledes dette skal tolkes. Til brug for det følgende vil det være tilstrækkeligt at omtale den æteriske aura eller det æteriske felt, der gennemstrømmer det fysiske legeme og går nogle cm uden for kroppen, og som har forbindelse med modsatkønnetheden, den astrale aura, der går længere ud fra kroppen og har forbindelse med emotioner og astral bevidsthed, samt den mentale aura, der ligger omkring hovedet og bl.a. afspejler mental aktivitet.

Chakra. Traditionelt beskrives 7 forskellige chakras – nogle særlige psykiske energicentre i kroppen. Hvert enkelt chakra er som en nøgle til vidt forskellige aspekter af tilværelsen og afspejler ved sin aktivitet/balance/ubalance individets eksistentielle situa-

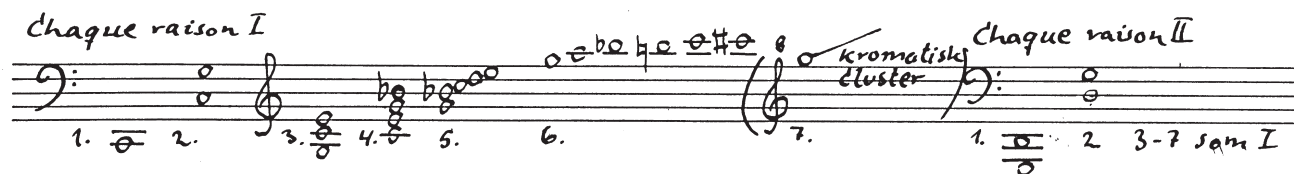
tion. Rodchakraet har med den fysiske virkelighed og vores hverdagssituation at gøre. Haracenteret (på bugmidten) med det kollektive ubevidste, modsatkønnetheden og det æteriske felt. Solar plexus centret (over navlen) forbinder sig med emotioner og astral aura. Hjertechakraet har med højere følelser, halschakraet med lyd og udtryk, pineal/hypofysechakraet (»det tredje øje«) med klarsyn at gøre. Kronechakraet over hovedet knytter sig til visdomsdimensionen.

Min baggrund for emnet musik og psykisk udvikling er flere års eksperimenteren med lyd/musik til formidling af meditative processer. Herunder er jeg nået frem til nogle lydserier med ret forbløffende specifikke psykiske virkninger. Samtidig har nye forståelsesrammer for den klassiske musik åbnet sig. I det følgende skal jeg først omtale lydserierne, dernæst forsøge nytolkning af nogle klassiske værker set ud fra 1. aura og chakra, 2. polaritet, 3. død/genfødsel, 4. transcendens.

Lydserierne

I adskillige år – fra 1976-80 – forskede jeg intenst i konsonans/dissonans, musikteoretisk, -historisk, akustisk, hørefysiologisk, harmonikalt ud fra talforhold m.m. Jeg nåede ikke frem til nogen enkel konklusion, men arbejdet gav mig en ny lyttemåde ved den stadige lytten ind til forskellige samklanges *faktiske ruhed*, således som den afhænger, ikke blot af tonekonstellation, men også af register og klangfarve.² I dag opfatter jeg tilegnelsen af denne særlige lyttemåde som et forarbejde til lydserierne.

I efteråret 1980 foreslog Jes Bertelsen, at jeg skulle finde nogle klange til de enkelte chakras. Til min egen overraskelse var jeg i stand til meget hurtigt at finde frem til nogle klange, som jeg intuitivt følte var rigtige. Jeg kædede dem sammen, idet jeg gik nedefra og op (dog ikke til kronechakraet, som kun anes i baggrunden) og ned igen med »totalbillede« først og sidst. Der blev lavet to versioner, én rent



Nodeeksempel 1

elektronisk og én med mixede orgelklange og lidt ændrede intervaller. Lydserierne blev døbt »Chaque raison I-II«.

Det forbløffende var nu, for det første at disse lydserier viste sig at være enormt effektive til formidling af en meditativ proces, for det andet at de syntes at ramme præcist ind i de samme chakras hos forskellige individer. At bevise dette i naturvidenskabelig forstand er vanskeligt – jeg støtter udsagnet på et erfaringsgrundlag fra mennesker, som har anvendt serierne i en udviklingsproces. Åbenbart har jeg altså været heldig og undgået interferens fra mine personlige skævheder.

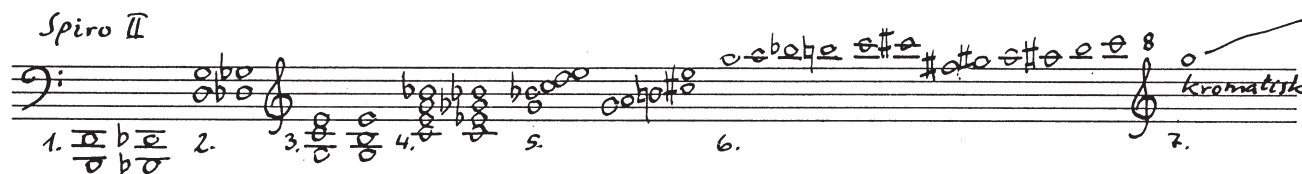
Klangene i de to serier er vist i nodeex. 1. I og II klinger lidt forskelligt. I har nogle glidetoner (som øret danner!), II har nogle interferenser. De afgørende musikalske virkemidler er register, »tæthed« i tonekonstellation og (omhyggeligt afstemt) klangfarve. Effekten synes at være en åbning af de enkelte chakras, en harmonisering af chakrasystemet og en udvidelse af den æteriske aura. Igen bygger jeg på mange menneskers iagttagelser, herunder spontane reaktioner fra lyttende, som ikke var klar over sigtet med lydene. Typiske oplevelser er »fornemmelse af at svæve«, »at være på nippet til en anden bevidst-

hedstilstand som narkose«, »vægtløshed – som hævet op ved nakken«, »noget stærkt langs rygraden« – enkelte følte sig ubehageligt berørt, andre føler slet ingenting! Beskrivelserne peger tydeligt mod en spontan oplevelse af det æteriske felt.

Der findes givetvis andre »systemer«, hvorefter man kan nå ind til chakrasystemet – lydserierne her er blot én metode.

De næste lydserier »Grounding I-II« var foranlediget af Jes Bertelsens idé om at »lydliggøre« en bestemt meditativ øvelse i de nederste chakras. Tonerne d og g i lille oktav bruges – de sættes an med en puls på ca. 30, den ene dog lidt hurtigere end den anden, således at de »faseforskydes« i løbet af 5 minutter. I dette forløb, som gentages fem gange, er der en bestemt dynamik og nogle dybere og nogle ekstremt høje toner samt et spil med venstre/højre kanal. Effekten ligger hovedsageligt i de nederste chakras (»jordforbindelse«), men også i nogle højere.

»Spiro I-II« indeholder et spil mellem klangene fra »Chaque raison«, der er åbnende og harmoniserende, og nogle klange, der forstyrrer dette, se nodeex. 2. Der er med dette konfliktstof en større dramatik i forløbet. Dersom man følelsesmæssigt slipper



Nodeeksempel 2



Nodeeksempel 3

konflikterne, kan man sidst i forløbet komme i en høj meditativ tilstand.

»Tintala I-II« danner et nyt hierarki af tonehøjder og rytmer, med en virkning der ligger længere ude i auraen og kan være særdeles befriende. Et enkelt af de 22 afsnit er vist i nodeex. 3. Tonerne h og f (5:7) er tildelt rytmen 5:7, samtidig er to overtonesammenstød aktiverede rytmisk.

Mine kilder til lydserierne har dels været den direkte intuitive fornemmelse, dels oplysninger fra drømme, dels lyde jeg opfatter direkte i en bestemt meditativ tilstand. Lydserierne er i deres karakter ekstremt statiske – i en sådan grad, at de færreste vil opfatte dem som musik. Udviklingssigtet går da også frem for det æstetiske. Jeg har således fået rigelig respons fra mennesker, som arbejder med healing og meditation.

Nytolkninger

1. *Aura og chakra.* Formodentlig har al musik en eller anden virkning i auraen. Der er dog værker, hvor den auriske virkning er særlig stærk, f.eks. mange af György Ligeti's værker, heriblandt »Lontano« for orkester (1967). Ligeti skriver i et brev til Ove Nordwall d. 22.2.1967: »I min tidlige barndom drømte jeg engang, at jeg ikke kunne nå hen til min seng ... for hele rummet var nemlig udfyldt af et tyndtrådet, men tæt og yderst sammenfiltret væv, som silkelarvernes sekret ... Erindringen havde en vis indflydelse på min musik. Den forvandlede sig til klanglige fantasier« (se O. Nordwall: Der Komponist György Ligeti, Mainz 1967). Ligeti's beskrivelse stemmer meget nøje overens med oplevelse af det

æteriske felt, en oplevelse som musikken da også formidler. Virkemidlet er klangfelter af »mikro-polyfoni«, der – ligesom klangene i »Chaque raison« – forholder sig til klangfarve, register og tonekonstellation (tæthed). Man kunne heraf tro, at kun flerstemmig musik har en effekt i auraen, men dette er dog ikke tilfældet. I gregoriansk sang kan man i høj grad føle den organiske måde tonerne afløser hinanden på som auriske bevægelser, ligeledes i klassisk indisk musik, hvor de utallige glissandi, ofte i mikrointervaller, har en afgørende effekt. Nogle af Bachs store orgelværker går generelt ind på chakrasystemet, f.eks. Præludium og fuga i a-mol BWV 543, hvor man med den rette opmærksomhed næppe undgår at mærke sin rygrad.

2. *Polaritet.* Den klassiske musik er ofte bygget op på polariteter; dette kan i mange tilfælde forstås dybere. At Bachs Passacaglia (og fuga) i c-mol BWV 582 »handler« om polariteten mellem den gentagede dybe basmelodi og de højere tiltagende komplekse overstemmer kan ikke blot forstås, men også opleves som polariteten mellem yderpunkterne i chakrasystemet.

I Beethovens sidste klaversonate, nr. 32 i c-mol opus 111, er der polaritet mellem de to satser i toneart og karakter. I sidste sats, en variationssats, præsenteres temaet, hvorefter følger tre tiltagende »hidsige« variationer. Den fjerde variation opleves af mange som det egentlige vendepunkt i musikken før satsens fantastiske ro og afklaring i det følgende (mellemspil, 5. variation og coda). Der sker et eller andet væsentligt i 4. variation, men hvad er det egentlig? Temaets første del behandles først i dybt



Nodeeksempel 4: To eksempler fra 4. variation i sidste sats af Beethovens klaversonate nr. 32, c-moll, opus 111

leje, dernæst varieret i lyst leje, forbundet med et skalaløb i sekster (se nodeex. 4). Temaets anden del behandles ligeså. Registerbrugen er altså nærmest demonstrativ.

Skalaløbet er intet mindre end en himmelstige, der slår forsvarlig bro mellem to verdener, nemlig den der udgår fra haracenteret og den der udgår fra pinealchakraets klarsyn! En sådan forbindelse, der for den lyttende f.eks. kan visualisere sig med regnbuens totalitet af farver, er utrolig stærk – den er en garanti for den afklarede blidhed i resten af satsen.

Polariteten er særlig udtalt i forrige århundredes symfoniske musik. Som et billede på Stortyskland og det forvoksede Østrig-Ungarn'ske kejserdømme med stadig større nationale modsætninger, stadig større hære, vokser symfoniorkestrene, opstiller stadig større modsætninger i tematik og dynamik, udtrykker mere og mere konfliktstoffets udløsning i kamp. Musikken er udpræget heroisk: Uden en stærk

undertrykker ingen virkelig helt, heraf de store kontraster. Virkemidlerne er tonale spændinger, skærpet harmonik, stor dynamik, messingblæsere, slagtøj, skarpe rytmer osv. – jfr. i øvrigt militærmusikken. Polariteten i denne musik lader sig ofte forstå som polariteten til skyggen eller til modsatkønnetheden, idet detaljerne i det musikalske forløb afspejler integrationsprocessen. I Bruckners 7. symfoni 1. sats kan man følge integrationen mellem det stolte hovedtema, der stiger op over to oktaver, og dets omvendt. Integrationen fuldbyrdes efter gennemførlingsdelens kriser ved reprisens indtræden (t.281) og bekræftes i codaen. Bo Marschner har vist, at ydersatserne i Bruckners 8. symfoni lader sig forstå som et »individuatorisk svangerskab«.³

Død/genfødsel. Død og genfødsel synes at høre uløseligt sammen. Når vi fødes, tror vi åbenbart at vi skal dø,⁴ og når vi dør, genfødes vi tilsyneladende i en anden dimension.⁵ Ved død/genfødsel i en udvik-

lingsproces dør dele af det gamle jeg. »Den mystiske død« kendes også fra mysticismen og fra nogle kulturs »dødsspring« som initieringsritual. Der er adskillige musikstykker, som synes at illustrere død/genfødsel. De fire stadier (»matricer«) i fødselsprocessen, som Grof beskriver,⁴ kan følges i detaljer, f.eks. i Sibelius' 5. symfoni, endda i en hierarkisk form.⁶

At Mahlers symfonier har forbindelse med død/genfødsel kan »bevises« alene ved titlen på 2. symfoni (»Opstandelsessymfonien«). Død/genfødselsproblematikken har utvivlsomt været en af drivkræfterne bag Mahlers skaben, og det er derfor vigtigt at forstå det stilistiske og karaktermæssige omslag efter 8. symfoni. Efter den tiltagende splittelse i værkerne synes Mahler at nå frem til en afklaring, netop på det tidspunkt, hvor han får at vide, at han er døds syg. Dette tilsyneladende paradoks – at overvinde dødsangsten ved at se døden i øjnene – må være den egentlige baggrund for de tre afskedsværker, »Das Lied von der Erde«, 9. og 10. symfoni. Stemningen i f.eks. sidste sats af 9. symfoni taler da også helt sit eget sprog. At satsens stadigt gentagne dobbeltslagsfigur vendes i sidste øjeblik i symfoniens næstsidste takt, må betyde noget(!).

Måske bryder jeg anstændighedens love ved at omtale mit eget seneste værk tæt op ad Mahler, men min »Cyklus for kammerensemble og elektrofonik« (1983) berører åbenbart død/genfødsel. Værket bygger på nogle melodistrukturer, der er videreudviklinger af »Tintala«, i hierarkiske strukturer af augmentationskanons. I 3. sats, som er elektronisk og bygger på talforholdet 5:7, gennemløbes nogle absolut ekstreme tilstande. Musikken blev til efter et voldsomt mareridt, og stemningen herfra, ja endog konkrete billeder, forplanter sig til de lyttende. Det er vanskeligt at forklare, hvad det er i musikken, der udløser dette. Denne tilstand, der illustreres, kan ifølge Jes Bertelsen være den smertefulde »bardotilstand« før reinkarnationen.⁷ Efter den elektroni-

ske sats kommer en sørgesats, så en stor 16-stemmig sats, der bygger på talforholdet 5:8 (se nodeex. 5), og endelig en trøstende slutsats til afrunding af det cykliske forløb.

Transcendens betyder at overskride grænser – det kan være jeg's grænser, stedets grænser eller tidsdimensionens grænser. Pludselig »ser« man f.eks. fremtidige eller ukendte fortidige situationer. Den tiltagende forståelse af, at sådanne fænomener kan finde sted, er faktisk relativitetsteoriens indtrængen i psykologien!

Den absolutte eller egentlige transcendens er en oplevelse, der er fuldstændig uden for den normale erfaringsverden. Man kan sætte ord som »højere bevidsthed«, »bevidsthed om bevidstheden« på oplevelsen, men selve oplevelsen er umulig at beskrive. Det er en »non-experience«. For at forstå Bachs »Die Kunst der Fuge« til bunds må man forstå, at den afspejler en sådan tilstand. At bevise det er selvfølgelig nonsens, at fremdrage de musikalske faktorer, som formidler oplevelsen, umuligt. Højest kan man pege på flerstemmigheden som billede på flere samtidige bevidsthedsplaner, fugaindsatserne som punkter, hvorfra man kender både fortid og fremtid. Endvidere kan man pege på foreningen af polariteter når der arbejdes med omvendinger eller flere temaer i samme fuga, foreningen af flere forskellige tidsplaner hvor der arbejdes med augmentation og diminution, spejlfugaerne som bevidsthedens spejl – men alle disse detaljer findes også i anden musik uden samme virkning. »Die Kunst der Fuge« er et esoterisk værk.

Dersom rammerne for denne artikel tillod det, kunne man have uddybet de enkelte eksempler. Man kunne også have fremdraget andre aspekter, f.eks. hvordan visse musikstykker synes at have knyttet specielle farver eller symboler til sig.

Men hvilken værdi kan nyfortolkningen have? Beethovens sidste klaversonate er et pragtfuldt stykke musik, som sagtens kan opleves uden forkla-

ringer – hvorfor så belemre publikum med en sproglig komplicering?

Så længe fortolkningerne kun forstås sprogligt er de naturligvis af ringe værdi, og jeg er klar over mange af fortolkningernes postulerende karakter. Men der er næppe tvivl om, at med den store gruppe mennesker der arbejder med psykisk udvikling, vil flere og flere i fremtiden få auriske/meditative oplevelser af musikken. Dette vil ændre vores opfattelse af, hvad musik er.

Hvis kun én person i en gruppe »ser« en bestemt farve ved et stykke musik, vil man bortforklare det med, at staklen har flimren for øjnene. Hvis alle i gruppen, bortset fra en enkelt, ser den samme farve ved musikken, vil denne ene efterhånden tro, at der er noget, som han af en eller anden grund er afskåret fra at se. De, der så farven tvivler ikke, og *dermed er farven der virkelig!* Den er lige så virkelig som farven på gulvtæppet. Virkeligheden er flertallets vedtagelse.

Når virkeligheden ændrer sig, er det fordi vi ændrer os!

K's historie

Musik som ingrediens i en individuel udviklingshistorie

Eksemplet skal vise hvordan musik er indgået i en enkelt persons udviklingshistorie. I denne person (en 36-årig kvindes) liv har musik været en fast ingrediens fra 7 års alderen. Den musikalske oplevelsesintensitet har imidlertid varieret markant igennem de 30 år, hvor musik har indtaget en vigtig plads i

personens kreative og rekreative beskæftigelser. Her er der kun plads til at redegøre for high lights i dette forløb, altså knudepunkter, hvor musiklytning og musikudøvelse var specielt betydningsfuld i det personlige udviklingsperspektiv.

En grov periodisering viser følgende overordnende indsnit i den pågældende persons musikalske virkningshistorie.

0-7 år:

Ingen speciel musikalsk påvirkning.

7-14 år:

Frivillig musikundervisning på skolen

(blokløjt, violin, korsang) samt musikundervisning på Musikhøjskolen i København (korsang, teori, hørrelære m.m.).

14-19 år:

Almindeligt ungdommeligt musikkonsum (slager, jazz) kombineret med udøvelse af klassisk musik i gymnasiet. Desuden tjenes der penge som kirkesanger.

*19-22 år:

Stort klassisk musikforbrug. Musik indgår psykoterapeutisk i personlighedsudviklingen.

Noter

- 1) Jes Bertelsen: *Individuation*, 1975
Jes Bertelsen: *Dybdepsykologi I-IV*, 1978-83
Jes Bertelsen: *Drømme chakrasymboler og meditation*, 1982
Jes Bertelsen: *Højere bevidsthed*, 1983.
Forlag: Borgen.
- 2) Jørgen Mortensen: »Musikteoretiske og akustiske aspekter ved konsonans og dissonans«, Dansk Årbog for Musikforskning XII, 1981, s. 69-112.
- 3) Bo Marschner: »Den cykliske formproces i Anton Bruckners symfoni nr. 8«, Dansk Årbog for Musikforskning XII, 1981, s. 19-68.
- 4) Stanislav Grof: *Den indre rejse 1. Kortlægning af det ubevidste gennem LSD psykoterapi*. Borgen, 1977.
- 5) Stanislav Grof, Joan Halifax: *Den indre rejse 2. menneskets møde med døden*. Borgen 1978.
E. Kübler-Ross: *Døden og den døende*. Gyldendals uglebøger, 1976.
R. A. Moody: *Livet efter livet*, Borgen 1977.
- 6) Lars Bisgaard: *Music – psychology – cosmology. A report to Stanislav Grof*. 1979. Upubliceret.
- 7) Bardotilstand: Se Jes Bertelsen: *Dybdepsykologi II*.

22-32 år:

Hovedsagelig intellektuel tilgang til musik via musikuddannelse fra universitetet.

*32-34 år:

Genoptagelse af modus fra 19-22 år nu med rytmisk musik som medium.

34-36 år:

Musiklytning og musikudøvelse indgår i bevidst dybdepsykologisk arbejde.

Kvantitativt har eksempelpersonens musikforbrug været relativt konstant gennem 30 år, og det betyder daglig musikudøvelse eller lytning.

Kvalitativt er der imidlertid to perioder, der træder frem, afmærket med * i oversigten. At disse perioder kvalitativt udskiller sig fra de øvrige skal i denne sammenhæng forstås sådan, at musikens transformativ styrke, dens indgriben i livsforløbet, af personen selv opleves som størst i disse perioder. Det er karakteristisk, at det *ikke* er de tidsrum, hvor undervisningen i musik har været mest intensiv, der fremtræder som psykologisk betydningsfulde.

Perioden 19-22 år

I denne periode gennemgik eksempelpersonen dybe personlighedskriser grænsende til psykotiske tilstande. Musiklytning var den eneste aktivitet (bortset fra søvn) der kunne bringe samling og ro. Konkret drejede det sig om gennembrud fra arketypiske lag i psyken, hvilken manifesterede sig som vågen drøm eller visioner, der hørtes stemmer og identitetsfølelsen manglede. Musik blev i disse situationer brugt til spontant at kontakte udbruddene fra det ubevidste, idet musikken (hovedsagelig den klassiske sangtradition, specielt Lieder fra den tyske romantik fra Schubert til Mahler) blev lukket ind i de



Musikkens kraft finder ikke alene anvendelse i forløsningsøjemed – se f.eks. denne rædselsvision af »musiknydelse« fra Hieronymus Bosch: »De jordiske glæders have«. Kraften er der imidlertid, hvilken anvendelse den end gives.

følelsesmæssigt oppiskede ubevidste områder i modsætning til forsøg på verbal kontakt fra omgivelsernes side, som udløste angst og medførte isolationsstrang.

Her kommunikerer musikken via arketypiske symboler. I det pågældende tilfælde var det uden tvivl faderarketypen, der pressede på fra dybet, og musikken blev brugt til at kontakte denne skræmmende figur i det ubevidste. Psykosens kerne var en autoritetskonflikt. Der var hos eksempelpersonen en meget stærk modvilje mod at acceptere nødvendigheden af den ødipale kompromisdannelse, hvilket resulterede i modstand mod at anerkende autoritative instanser af enhver art. Denne kompromisdannelse burde forlængst være indgået (normalt sker det omkring 7 års alderen, og da eksempelpersonen er en kvinde skulle accepten af faderautoriteten kunne være forløbet relativt smertefrit, det plejer at være drengene, der har det hårdest her). I det pågældende tilfælde var dette kompromis (jeg accepterer, at du er mig overlegen og retter mig nødtvungent efter dine krav til mig) ikke indgået. I forbindelse med krav om ydre social tilpasning ved indgangen til det personlige voksenliv intensiveredes problemstillingen. Ude i samfundet lykkes tingene nemlig sjældent uden kompromisdannelser, og da den grundlæggende oplevelse af kontraktindgåelse i den ødipale fase, danner skabelonen for smidigheden i sociale kontakter sidenhen, er det vanskeligt at overleve socialt uden at have tilegnet sig erfaring i »nødvendig underkastelse«.

Jungiansk tales der om heltesyndrom (kendt fra adskillige myter og eventyr f.eks. Drengen, der drog ud for at lære

frygten at kende – han finder den som bekendt i kærligheden).

Musiklytningen fik følgende betydning. I dagevis lyttede eksempelpersonen til Lieder indsunget af Dietrich Fischer-Dieskau, hvis stemme og personlighed kom til at repræsentere den gode faders arketype. Herigennem kontaktedes den *truende* faderarketype i det ubevidste, hvorved truslen fra denne mindskedes. Det er vigtigt at holde fast på, at den æstetiske dimension er aktiv, selvom det ser ud som om musiklytningens virkning er reduceret til hjælpemiddel i den dybdepsykologiske konflikt. Den sanselige accept af det musikalske udsagn er forudsætningen for den følelsesmæssige dybdevirning. Desuden har de specifikke musikalske strukturer betydning. Det var romantisk musik, der blev lyttet til og uden at komme ind på den musikalske romantiks stilkarakteristika, kan det ihvertfald konstateres, at perioden generelt var uhyre interesseret i arketypiske emneområder, det overnaturlige, døden, myterne osv.

Det er ligeledes vigtigt at bemærke, at adfærden hos eksempelpersonen må betegnes som en nøderstatning for egentlig terapeutisk bearbejdning af problemstillingen. Psykoterapeutisk betragtet ville udviklingsmuligheden naturligvis ligge i at tillade den truende faderarketype at nå frem til bevidstheden. Imidlertid var behandlingstilbudet doping med psykofarmaca. Eksempelpersonen valgte ubevidst en slags mellemløsning, nemlig at stille tingene i bero gennem en passivisering af den konflikt, der truede med at sprænge personligheden. Det vigtigste hjælpemiddel i denne egenterapi var musiklytning.

Perioden 32-34 år

I det andet tilfælde, den næste krise, som indtraf ca. 10 år efter den første var slut, gentoges mønsteret. Den psykiske krise manifesterede sig denne gang som depression og musik blev igen benyttet til at lette tilstanden, men nu på en anden måde. Det skete gennem en dyb fascination af en kvindemusiker, som gennem sin sang formidlede kvaliteter, som det var nødvendigt for personen at genopdage *hos sig selv*, hvis tilstanden skulle forandres. Fascinationen blev middel i et gennembrud i modsætning til det første tilfælde, hvor der skete en »nødvendig« neddysning gennem musiklytningen. Gennem fascinationen åbnedes for kraftressourcer, som anvendt hensigtsmæssigt, dvs. til selvindsigst kunne forbedre den psykiske tilstand. Der er tale om den amerikanske sangerinde Holly Nears musik. Vi har tidligere omtalt Holly Near og hendes musik i MODSPIL. Denne er energifyldt i bemærkelsesværdig grad, en kraftfuld og løftende energi, som opstår i en sammensmeltning af den rytmiske musik og de personlige, men samtidig stærkt politiske tekster. Disse sange var med deres æstetiske og politiske bl.a. kvindepolitiske styrke i stand til at gennembryde en dyb håbløshedstilstand.

I de seneste år er der udviklet en terapiform, musikterapien, som direkte gør brug af musikkens dybdepsykologiske virkninger. Det omtalte eksempel viser en ubevidst selvterapi med musik som hjælpemiddel. Ved bevidst udnyttelse af musikkens evne til at trænge igennem til blokerede lag i psyken kan der naturligvis opnås helt anderledes virkninger. Angående musikterapi henvises der iøvrigt til MODSPIL nr. 21.