

MUSIK OG MAGI

Nr. 36

August 1987

Rhodos



Modspil

-de store ørers musiktidsskrift

Indhold

1987 årgang 9 nr. 36

Leder: Musikkens kræfter 3

TEMA: MUSIK OG MAGI

Peter Kjærulff: Magi og menneskets bevidsthed . . . 5
Heksekunst – Livskunst.

Interview med Bente og Zigge 13

Erik Kirchheiner: Bagom Raga og Mantra 20

Ann L. Sørensen: Djævelens spil 25

Søren Schmidt: Pia og Satanismen 27

Ole Nørlyng: Tarantellen 30

UDEN FOR TEMA

ANMELDELSER:

Lars Ole Bonde og Hanne Tofte Jespersen:
»Er ringen endelig sluttet?« 36

Jens Henrik Koudal:
»Det gærer og bryder overalt« 42

ORIENTERING

Hanne Tofte Jespersen:
Musikalske initiativer i forlagsbranchen 44

Bogliste 46

MODSPIL

– *de store ørers*
musiktidsskrift

Redaktion:

Marianne Bentsen, Sven Fenger,
Rikke Forchhammer, Hanne Tofte
Jespersen, Arne Kjær, Peter Kjærulff,
Jens Henrik Koudal, Lars Lindhardt,
Ole Nørlyng (ansv. for dette nr.).

Redaktionens adresse:

MODSPIL
c/o Forlaget Rhodos,
Strandgade 36,
DK-1401 København K.
Telefon: 01 54 30 20.

Løssalg: Kr. 35,00 inkl. moms + porto.

Abonnement: Kr. 128,00 inkl. moms
og porto for nr. 35–38. (9. årg.)
Abonnenter uden for Danmark ekskl.
22% moms + porto for forsendelse.

Tidligere numre: Nr. 1–22 kan bestilles
hos: Forlaget PubliMus, Musikviden-
skabeligt Institut, Universitetsparken
220, DK-8000 Århus C. Tlf: 01 42 10 70.
Kontortid: Mandag–fredag kl. 10–12.
– Nr. 23–35 kan bestilles hos: Forlaget
Rhodos.

Annoncepriser: 1/1 s. 800 kr.,
2/3 s. 600 kr., 1/2 s. 450 kr.,
1/4 s. 250 kr., 1/3 s. 325 kr.

ISBN: nr. 36 1987
ISSN:
Produktion: RHODOS, København

tegning fjernet af
copyrightmæssige hensyn

DJÆVELEN
tegnet af Jan Hugo Saabye.

Musikkens kræfter

Er jungletrommerne kun trommer, eller ligger der noget bag? I så fald hvad? Er vi ved at blive en nation af mystiske bevægelser (der er over 200 herhjemme), hvoraf nogle bruger musikken som en vigtig vej til kontakt med »det bagvedliggende«. Debatten rasede i foråret omkring okkultisme og nyreligiøsitet. Midt i det – og som et bidrag i denne interesse for musikken som bevidsthedsudvidende middel kom Peter Bastians bog »Ind i musikken«. Med en flot håndbevægelse skriver han: »Musikken er et bevidsthedsfænomen af typen ånd, så det kan vi principielt ikke sige noget meningsfyldt om«. – Her kunne MODSPILS redaktion så godt være gået videre til næste emne i rækken af temanumre, men af flere grunde standsede vi op. Og med fare for ikke at sige noget meningsfyldt, ligger der nu et nummer om musik og magi i læserens hånd.

Det var en oplevelse af musik som »terror«, der satte processen i gang. Vi har længe talt meget om musikkens opløftende, udviklende og healende indflydelse, men ind imellem *har* man også andre musikoplevelser, der har at gøre med, at man sidder fast, man bliver irriteret, pint og plaget. Musik er også hæslig, musik er også ond, musik kan også have den negative mulighed i sig. Men hvor og hvordan?

Beretningerne er talrige om musikkens urgamle helbredende kraft: David, der healer Saul osv. I samme kendte bog er en skildring af Jerikos mure, der styrter sammen ved lyden af basuner. Hvad er det for noget? Er det godt eller ondt? *Kan musikken det???*

I middelalderen blev musikken foruden at være den hellige kirkesang også til markedsgøglets forføreriske redskab, »Djævelens spil«. Hvorfor kom tritonius til at hedde »Djævelen i musikken«? Hvori be-

står det farlige? *Er* den farlig, eller er tritonus bare tilfældigvis blevet et klingende symbol på djævelskab? Tænk bare på åbningen af *Danse Macabre* eller anden god skræk-og-rædsel musik: En nat på Bloksbjerg, Ildfuglen og filmgysernes lydside. Værkerne fra den romantiske periode vrimer med skildringer i musik af det dæmoniske, eksemplerne er uden tal – fra Mozarts *Don Juan* via Webers *Jægerbruden*, Berlioz og Liszt til Wagners *Fafner*- og *Klingsorm*musik.

Men – det dæmoniske kan også balancere hårfint på grænsen mellem hvid og sort magi – Shakespeares citat fra »Hellig tre Kongers Aften«: »Hvis elskov næres af musik, så spil!« – antyder anvendelsen af musikmagi på en ikke nødvendigvis destruktiv måde.

Der var for redaktionen en vis fristelse ved at beskæftige sig med og undersøge de sorteste sider af musikdæmoni og satankult etc. Men – for mange ubehagelige drømme hos en af redaktørerne fik os til at se så virkelighedsnært som muligt på emnet. Hvis man vil beskæftige sig med sort magi, må man først forestille sig, *at den eksisterer*, og derefter finder man ud af, at man må undlade at beskæftige sig med den på andet end et teoretisk plan. For faldgruberne er ikke afmærkede, og sådan noget som en ufarlig flirt med sort magi, findes ikke. Idet vi opdagede det, drejede vi emnet i retning af musik som energi – snarere end musik som destruktiv magi.

Livet igennem stiller vi os spørgsmål om tilværelsen og dens formål. Det velsignede og samtidig foruroligende er, at musik også er et fænomen, der kan give svar. Al kunst er og kommer af erkendelse. I den visuelle kunst arbejder man med en erkendelse af *tidsbilledet*, mens man i musikken kan få banket lydbårne følelser og stemninger *direkte* ind i ansigtet. Lyd er vor tids våben på godt og ondt, som det siges andet steds i bladet. I det såkaldte nye verdensbillede (New Age) spiller musik en mere og mere mystisk/filosofisk rolle (talmagi, ritualer m.m.). Dette

fører os tilbage til Platon og Phytagoras eller over til f.eks. klassisk indisk musikteori med dens kosmiske relationer, som Erik Kirchheiner beskriver.

De i dette nummer præsenterede indlæg er kun dråber i et mægtigt emne-ocean, men forhåbentlig kan det stimulere en og anden til at søge videre selv. Indledningsvis gives en parapsykologisk forklaring på magiens virkemidler. Bente og Zigge er eksempler på nutidig lyd- og heksekunst: tibetanske skåle er i deres hænder blevet til et lydeksotikum. På den mere sorte halvdel af hjernen huserer satanismen med Heavy Metal som musikalsk iklædning; gymnasiaster fortæller om at forholde sig til det onde, og så kravler vi med tarantellen op gennem århundrederne.

På anmeldersiden bryder vi med princippet om korte anmeldelser ved at bringe en lang brevveksling om den bog, der sammen med Peter Bastians »Ind i musikken« har ledt vores interesse ind på beskæftigelsen med musik som udtryk for og indgang til højere erkendelse.

Med Hitchcocks dybe stemme i bagøret siger vi så: »Good evening«.

Ole Nørlyng
Peter Kjærulff



Magi og menneskets bevidsthed

af Peter Kjærulff

Forfatteren Peter Kjærulff præsenterer i sit »myteunivers« RINGBÆRERENS DAGBOG (Bogan -85), en detaljeret gennemgang af menneskets bevidsthed. Ved hjælp af så uortodokse evner som klarsyn, klarhøring og erindringer fra tidligere tilværelser gennemgås menneskets 7 bevidsthedslag, idet en kortlægning af det såkaldte chakra-system (chakra = energihvirvel i menneskets aura) kædes sammen med kendte og ukendte myter, legender, musikværker og eventyr. Den følgende beskrivelse af magi og magis effekter og »arbejdsområder« er således ikke bygget på videnskabeligt anerkendte forskningsresultater, men på personlige oplevelser af ikke normalt synlige sammenhænge.

RIGTIGT – magi er ikke videnskabeligt anerkendt, og den, dette passer bedst, er magien selv, navnlig den sorte – for et af den sorte magis yndede våben er tilsløringen af det faktum, at den overhovedet eksisterer. Man kan blot tænke på skikkelsen SARUMAN i Tolkiens »Ringenes Herre« – hans farligste våben er hans *blide stemme*, det indsmigrende og trøstende: »Du skal se, det går nok alt sammen« – en arm om skulderen og derefter en kniv i ryggen. Eller scenen i filmen AMADEUS, hvor Mozart tillidsfuldt siger til Salieri, der netop er den, der fremmaner hans død: »Jeg ved ikke, hvad jeg skulle gøre uden dig«.

De fleste kender sikkert den ydmygende fornemmelse at »få et spark bagi« imens man taler med en, man forsøger at gøre indtryk på. Sparket kan være udført på mange måder af venner eller fjender – fra skolegårdens tankeløse æh-bæh stemning til chefkontorets skjulte manøvrer. Men ikke alle er klar over, at det faktisk er her, den sorte magi begynder: I visse tilfælde kan den, der »sparker«, have held til at ramme den udsatte i en meget ømfindtlig situa-

tion, således at slaget bliver både mentalt og fysisk. I skolegården kan et spark over skinnebenet – mens man forsøger at invitere Inge-Lise til en fest – blive siddende i årevis i hukommelsen, og erindringen om det kan måske dukke op den dag, vennen løber med ens kæreste. Undervejs gennem de mellemliggende år kan det være netop denne gamle uafklarede ydmygelse, der har fået en til at lukke sig inde for sig selv i forholdet til det andet køn.

Ved første øjekast er psykologiske mekanismer som den her nævnte ganske almindelige og kendte, men hvad der er mere ualmindeligt og ukendt, er det faktum, at der eksisterer lag af det fysiske legeme, lag, der unddrager sig enhver mikroskopisk undersøgelse (partiklerne er simpelthen for små), og at disse lag virker som lager- og yngleplads for ydmygelser af denne art. At man efter en årrække kan påvirkes mentalt af en begivenhed, man troede, man havde glemt, kan således skyldes, at den mentale »genpart« af et fysisk indtryk – bliver siddende, ikke »i hukommelsen« – men *på stedet*, hvor slaget rammer.

En sådan ophobning af mentalt »affald« har en



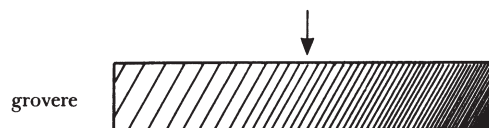
magnetisk karakter, den vil søge at tiltrække andre ophobninger, og den bliver et angrebepunkt for udefra kommende tilføjelser. Den kan være indgangen til psykisk manipulation, ukontrolleret hypnose og i sidste ende sort magi.

Lad os se, hvordan:

Hvis man kunne have held til at »krænge legemet ud i 4 dimensioner«, ville man kunne konstatere en *målelig afstand* fra legemets groveste partikler til de samme steds værende fineste partikler. Dvs. ud over de kendte 3 dimensioner: højde, bredde og dybde får vi nu den fjerde dimension »indad«: Noget, der set med 3-dimensionale briller ville være indvævet i hinanden i stadig mindre og mindre »byggeklodser« (molekyler inden i celler, atomkernedele inden i molekyler osv.) – ville med det 4-dimensionale klarsyn kunne ses som klart adskilte informationer – som »perler på en snor«. Vi ville kunne tage noget, der minder om en boreprøve »dybt ind i legemet« for at se årsagssammenhænge i finere og finere detaljer og dybder.

(Det er en tilsvarende dimensions »udkrængning« i tanken, der gør det muligt at forstå, hvordan »spøgelser« kan gå gennem vægge. Set med klarsyn kommer gengangeren overhovedet ikke i nærheden af væggen, fordi der i det 4-dimensionale verdensbillede er *faktisk afstand* fra finere til grovere partikler. Den pågældende »ude af kroppen vandrende« kan således mageligt være f.eks. 10 m (!) fra væggen (4-dimensionalt), selvom det for os (3-dimensionalt) ser ud som om han/hun går igennem den).

Hvis vi tager en »molekyleprøve« fra et vilkårligt sted på legemet og drejer den ud i 4 dimensioner efter ovenstående opskrift, får vi en situation, der kan illustreres nogenlunde således:



Den del af det menneskelige legeme, vi kan undersøge, befinder sig til venstre for midten. Ved pilen må selv de fineste elektronmikroskoper give op, og til højre for midten har vi så et halvt eller slet ikke udforsket område af det fysiske legeme. Til den, der beskæftiger sig med klarsyn og udforskning af menneskets aura, bør det lige siges, at begge de to her antydede områder af menneskets legeme *udsender* en aura. Det normalt tilgængelige *fysiske* legeme til venstre for pilen udsender en såkaldt »helbreds-aura« der ligger tæt på legemet. Denne kan med nogen øvelse ses som en svagt lysende bræmme, specielt tydeligt omkring hoved og skuldre, og den er lettest at se, hvis man ser forsøgspersonen med en hvid væg som baggrund. Området til højre for pilen – i min terminologi kaldet »den astrale genpart« udsender *også* en aura, og dette område er således ikke

selv auraen. Den »astrale aura« fra dette område til højre for pilen indeholder stress-informationer o.l., og hvis ikke disse kan ses, kan de forholdsvis nemt føles eller »senses« med hænderne, idet man bevæger disse i 5–10 cms afstand fra det legeme, man undersøger. Idet man passerer stressophobningerne i den astrale aura, »gør det ondt i hænderne«.

Hvad der foregår i den astrale genpart – dette område til højre for pilen, »dybt inde i legemet«, hvor selv elektronmikroskoper ikke kan nå ind – er visse psykologer ved at trænge ind i, idet dette område populært, nærmest som en slags »arbejdstitel« kaldes for underbevidstheden. Hvad der egentlig foregår der, og hvordan, kan det dog først lade sig gøre at komme til fuld klarhed over, den dag den officielle forskning slipper sit krav om, at »forskning i menneskets bevidsthed – også en eventuel ikke fysisk del af denne – skal foregå med gængse accepterede videnskabelige metoder«.

Udforskningen af den astrale genpart og alt hvad der ligger på højere frekvensniveauer end denne, lader sig nemlig ikke gennemføre via mål, vægt, statistik m.v. – svarende til at synsindtryk ikke lader sig udforske ved hjælp af lugtesansen. Dvs. udforskningen af disse områder kræver egentlig særlige evner, men dette besværes af, at sådanne evner normalt ikke tages alvorligt.

Alt fysisk stof har en astral genpart. Hvad den indeholder, kan af og til registreres af mennesker med såkaldt psykometriske evner: Hvis et sådant menneske betragter en række forladte stole efter et møde, vil det fremgå af stolens astrale genpart, hvem der har siddet i dem. Smykker eller andre ejendele opfatter stemninger eller ligefrem billeder fra situationer, der er knyttet til dem, således at psykometriske evner kan kalde billederne frem. En følelsesladet overrækkelse af et smykke vil blive hængende i smykket. En pibes astrale genpart vil fortælle, hvilke genstande piben normalt deler skuffe med osv. Na-

turfolk vil tit have en tæt kontakt til træer og planters astrale niveau, hvilket med en slags klarsyn giver dem en fornemmelse af at »denne plante er god mod denne sygdom, denne mod en anden« osv.

I klodens astrale genpart har mennesker og dyr igennem årtusinder sat »astrale spor«; dyrene har uhindret adgang til dette sanseområde, og derfor kan fugle følge træk-linier, deres forfædre har sat i jordens astrale genpart (man behøver ikke at røre jorden for at lave disse linier) – ålene kan følge tilsvarende linier over oceanerne, således at de kan finde forfædrenes gydepladser, og der findes enkelte berømte historier om katte og hunde, der har fulgt deres ejeres spor tværs over kontinenter, selvom ejerne har anvendt køretøjer med gummihjul.

Vi mennesker har ikke normalt adgang til det astrale informationsniveau. Havde vi det, ville vi opleve nærmest på vores egen krop – stress, affekt, sorger og forelskelser fra enhver medpassager i S-toget. Og det ville vi ikke kunne administrere. Men vi anvender genparten til daglig til forskellige formålstjenlige eller destruktive gøremål. De vaner f.eks., vi indpoder i »hukommelsen« via dagsbevidste handlinger og beslutninger, sætter sig efterhånden (ved gentagelser eller stærk koncentration) som »bevidstløse« mønstre i genparten, således at vi automatisk rækker ud efter saltkarret på det bestemte sted, når vi laver mad. Hvis saltkarret en dag ikke er der, kan den astrale hukommelse i genparten række ud efter det flere gange, inden dagsbevidstheden vækkes og finder ud af, at karret er blevet flyttet.

Skuespillere og musikere kan udnytte denne automatiske hukommelse til at fastholde lange passager, der så vækkes efterhånden som man når frem gennem det værk, man fremfører. Men – og her kommer vi til overgangsfasen mellem det nyttige og det uheldssvangre – genparten er kun automatisk, den er ikke selektiv, dvs. den vil fortfarende få os til at spille den samme »indgroede fejl« i tredje takt, og fastholde os i det samme vanemønster i livet – med min-

dre vi gør en effektiv indsats for at udrense det repeterende automatiske mønster, der fastholder fejlen/vanen.

Det er denne blanding af automatisk fastholdende evne og manglende skelnen – *indbygget i menneskets astrale genpart* – der er grundlaget for enhver form for magisk manipulation – det være sig positiv (bevidstgørende) eller negativ (bevidsthedslukkende).

Hvis man f.eks. som 4-årig ser sin far true ens mor med en stor brødkniv under et skænderi, vil barnets egenbevidsthed være ude af stand til at bedømme, hvem der er den egentlige aggressive part i foretagendet – men den astrale genpart opfatter billedet af den truende fader og lagrer det som en art »printkort«, der gengiver bevægelserne og den angstfyldte situation – stadig uden at skelne dybderne i sammenhængene. Således:

fader truer moder = angst

På et senere tidspunkt vil et sådant billede gang på gang forsøge at komme ud, men det svære ligger så i, at den eneste dybdeudrensning, der gives, er en gennemskuen af billedets karakter af »printkort« – som om en bestemt figur udsavet af krydsfiner skal ud gennem den eneste mulige udgang: et hul i en træplade, der har *præcis* samme form som figuren. Først *efter* en sådan afsløring af »printkortets automatiske uselektive natur« kan der komme fuld klarhed over hvem, der egentlig truede hvem.

Og det kan være vanskeligt – især hvis den pågældende moder er den egentlige skyldige, den, der har drevet sin mand til vanvidkets rand. For »printkortet« i barnets genpart viser et billede af faderen med en kniv, sådan at »formlen«: »fader truer moder = angst« – meget let bliver til »fader truer, moder er angst«, og så kan »krydsfiner-figuren ikke komme ud gennem hullet i træpladen«. Gentagne bemærkninger fra moderen om den aggressive fader (»åh, han bliver også altid så hidsig«) vil fastholde billedforvrængningen i barnets genpart ved hjælp af en gryende *bevidst* overbevisning hos barnet om, at det

er moderen, der har ret. Og så sidder billedet fast – det er blevet til et decideret traume eller et grundlag for en neurotisk moderbinding: »angst = det moderlige trues af det faderlige«.

Ideen er nu helt vendt på hovedet, og den vækkes, hver gang den pågældende oplever angst. Nu kan den bruges i magiske sammenhænge. »Printkortet« i den astrale genpart er blevet »energiladet« og der opstår en »hvad sagde jeg-effekt«, idet to foreteelser i livet »dobbeltforbindes«: 1) angst = det mandlige truer det kvindelige – og 2) tilsyneladende og faktiske trusler fra det mandlige = angst.

Jo fastere den *bevidste* overbevisning om faderens skyld bliver, jo kraftigere energier udsender denne »hvad sagde jeg«-cirkulation, efterhånden som den lukkes inde. Det er nu meget svært at få den ud igen, og man fristes så til at gøre noget andet: man kan forstærke den, man kan gøre erkendelsesprocessen sværere og dermed tilsyneladende mindre smertefuld (tab af illusioner er altid meget smertefulde) – ved f.eks. at *hidse sig op* i sammenhænge, der truer det oprindelige billede og dets forskellige tilvækster. Det faktum at billedet sidder i genparten, der egentlig er en slags indre støttemekanisme for det fysiske legeme, bevirker nemlig, at det fysiske legeme føles svagere eller »afmagts-agtigt«, idet destruktive »printkort« afslører sig selv. For at undgå denne svaghedsfornemmelse, der egentlig handler om »accept af, at der er noget, man ikke har forstået« – kan man støtte »den svage genpart« ved at *forstærke* den ophobede forvrængede idé. Ophidselse og andre former for *affekt* virker nemlig som afstivere eller støttemekanismer *omkring* det egentlige problem. Genparten kan nemlig ikke registrere om en »jeg-bevidst« handling er »bevidstløs« eller »erkendende«, den registrerer bare automatisk, at det oprindelige »sår« og »det, at vi nu smækkede døren med et brag« ligesom klapper hinanden på skuldrene i gensidig enighed. På denne måde kan en blottelse af en illusion undgås i det uendelige, hvis man råber op, eller

handler i affekt, hver gang såret blottes.

Gentagelse af næsten-fysiske påvirkninger, såsom musik, opbygger linier og mønstre i genparten. Mennesker med »astrale sår« vil derfor føle sig tiltrukket af musik, der er i stand til at opbygge en bevidstløs bølgende rytme, der kan modvirke den svaghed, disse sår egentlig giver i selve det fysiske legeme. I stedet for at lukke øjne og ører op på vid gab over for egne handlingsmønstre, griber man altså til dulmende midler. Sådanne midler kan, i det blide stadium, være forsigtige, men regelmæssige gentagelser af visse sætninger, handlinger eller tankebaner. Det er det, smarte forretningsfolk spiller på ved at gentage bestemte varenavne i én uendelighed, således at det i valgsituationen ikke er kunden, der rækker ud efter varen, men *den astrale genpart i kundens arm*, der »bevidstløst« rækker ud efter noget (og så følger armen med). I det mere avancerede stadium skal de dulmende midler kæmpe mod en ikke ringe kraft indefra, når et eller flere »sår« hele tiden kæmper for ikke at blive afsløret. En masse af disse uafklarede destruktive ophobninger vil være rettet mod begrebet kommunikation med andre mennesker. Som modvægt til kommunikationen opbygges så et erstat-

ningssamvær, der handler om en fælles oplevelse af bevidstløshed. Dette bevidstløse samvær vil blive stimuleret af stærke personligheder, der kan skabe fælles følelse af f.eks. aggression over for bestemte problemer, mennesker osv. Politiske demagoger kan opbygge hele verdener af næsten-fysisk billedstof over hovederne på den lyttende gruppe, og energierne fra dette billedstof bliver hængende i tilhørernes aura. Følger man aktivt med i agitationen, bankes de tilførte energier videre fra auraen ind i genparten, hvor de afstiver og tilslører det faktum, at der egentlig var visse sår, der burde ryddes op i. Den bevidstløse, kunstigt afstivede atmosfære kan så viderebygges eller stimuleres af affekt-inspireret, destruktiv musik, fra militærmarcher til sort punk – eller af ekstatiske monotone musik, trommedanse og kultiske rituelle musikformler, der nærmest dressuragtigt vækker bestemte reaktioner: trompetsignaler til angreb (hvor man angriber uden at vide, hvad det er, man angriber) eller lignende. Musikkens energiopbyggende evne er så stor, at man i ekstreme tilfælde kan flytte ting ved hjælp af lyd. Positivt benyttet kan dette medføre, at man som visse tibetanske munke kan slynge bygningsmaterialer til klostre højt op ad

foto fjernet af
copyrightmæssige hensyn



*Shakespeare: MACBETH
de tre hekse
pennetegning af Dalziel.*

klippesiden (efter sigende findes der filmoptagelser af dette, men filmene er omhyggeligt skjult, således at den gængse verdensorden ikke forrykkes). Negativt benyttet kan den tunge, bevidstløse atmosfære i et lokale opbygges og stimuleres ved hjælp af monoton musik, ekstatisk dans, der har til formål at opløse enkeltbevidstheden i gruppebevidstheden – evt. tilsat fysiske virkeligheds-udelukkende stoffer: alkohol, hash m.v. Så kan endemålet blive at hvem som helst går i seng med hvem som helst på tværs af alle tænkelige hensyn – eller at spagfærdige mennesker begår mord på folk, de ikke engang aner, hvem er.

Er en sådan handling en gang begået, er det ikke sådan at komme tilbage til virkeligheden. Det afstivende mønster, som dansen, musikken eller den destruktive ekstase har opbygget i den astrale genpart, bliver nemlig, idet handlingen udføres, *banket fast* i genparten. Så bliver den handlende til en »zombie« eller en »levende død«, der helt eller delvis har mistet forbindelsen med sin egen dømmekraft. Der er simpelthen »blevet bygget en ny personlighed uden på den oprindelige«. Så bliver man et forholdsvis villigt redskab for den virkeligt onde sorte magiker, der med få ord ved hvordan man styrer sit nye menneskeredskab. Så får vi sådanne rædselsbegivenheder som Charles Manson mordene i USA, hvor denne leder blot behøvede at sige til sine disciple: »jeg tror vi går ind her og dræber alle dem, der er til stede ved denne fest« – og så udførte disciplene hans ordrer.

Mennesker i krise er de letteste ofre (som redskaber). De mangler indre støtte fra sig selv på grund af krisen – og opfatter nemt den udvendige, stort set bevidstløse, energimængde som en velkommen retningsgiver. Selvom disse mennesker ikke er bevidst onde, kan de i tilspidsede situationer komme til at begå handlinger, som det vil tage dem hele livet at rette op på – hvis det overhovedet lader sig gøre at rette handlingen op igen.

Sort magi *uden direkte kontakt* mellem magiker og

offer er endnu mere uhyggelig, fordi den er umulig at spore, hvis ikke man besidder særlige sensitive evner. Som tidligere magi-offer kan jeg fortælle, at det kræver en ikke ringe indsats at observere, at de fejl, man bliver ved og ved at begå, *ikke* skyldes ens egen svigtende dømmekraft, men en udefra kommende energiform, der træder til i det øjeblik, man er mindst på vagt over for den. *Tanker er reel energi*, og andres tanker om en hober sig op i ens aura hele dagen igennem – uanset hvor stor afstand der er mellem parterne. Tænk på, hvilke tankemasser, der sendes i hovedet på regeringschefer, pop-idoler m.v. Negative tankeformer kan i værste fald ophobes som »spyd« i auraen, men så længe genstanden for tankerne ikke handler imod sin samvittighed, trænger »spydene« ikke ind. Det er så op til den sorte magiker at få offeret til at vakle i en eller anden sammenhæng, hvor han/hun ikke er »vågen«. Det er den symbolik, der udtrykkes i Dracula-myten: Den blod-sugende greve kan ikke gøre dig noget, så længe du ikke én gang frivilligt har lukket ham ind. Men hvis du bare åbner vinduet på klem en nat, så hænger du på den resten af livet.



I ekstreme tilfælde kan virkeligt bevidst destruktive onde mennesker opbygge næsten-fysiske tanke-

former omkring et andet menneske. Ved det første skridt i den forkerte retning – dvs. et skridt i retning af accept af den destruktive idé – vælter den ophobede energimasse ind i den astrale genpart hos den pågældende, hvilket kan forårsage alle tænkelige sygdomme, tab af forstanden, selvmord m.v. Magiens stærkeste våben er dens skjulthed, dvs. offerets og omverdenens sandsynlige benægtelse af dens eksistens. Og så har den frit spil.

En opskrift som den følgende: (og her er der vitterlig ikke noget at grine af – denne opskrift omfatter 3 mord)

Ugleøjne

Kalvebræk fra præstens stalde

leveren fra et ufødt barn

kønshår fra en jomfru død juleaften

slangegalde

har (eller havde) primært den virkning, at ophidse magikeren alene ved det lovstridige og uetiske i til-

vejebringelsen af ingredienserne. Jo flere komplicerede ceremonier i samme anledning, jo større affektenergi. Et enkelt stærkt menneske eller et par stykker med mindre styrke vil på denne måde – eller ved at stikke nåle i dukker – kunne akkumulere så meget had mod et andet menneske, at dette had langsomt træder frem i faktisk form som et sort netværk i den angrebnes aura.

Så vidt er det heldigvis kun de færreste, der går. Men viden om disse mekanismer i vores psykiske udvekslinger med hinanden, kan måske inspirere en og anden til at søge i retning af det bevidstgørende inden for ekstatiske dans eller monoton musik. Den bevidstløse musik har egentlig som konsekvens, at man »lukker ørerne« – dvs. jo mere bevidstløs den er, jo sværere har man ved at opdage det. Når man har med magi at gøre, bør man ikke vakle: enten vinder magien, eller også overlever man selv. Her gi's ikke ved dørene.



Heksekunst – Livskunst

– et interview

ved Peter Kjærulff, Ole Nørlyng og Hanne Tofte Jespersen

Kan man lede efter hekse i telefonbogen? Det er lige før – i hvert fald kan man komme i kontakt med to af slagsen, hvis man ringer til KVINFO¹. I deres kartotek står *Benediction* og *Zigge Mosehus* – og de er vant til at få henvendelser f.eks. fra skoler, der har brug for lidt magisk inspiration til fællestimer og emnedage.

Hvorfor kalder man sig heks i dagens Danmark – er det et flop eller er der mening i galskaben?



Moderne hekse?

»Associationerne ved heksebetegnelsen er mange. Vi bruger betegnelsen på vores måde, men vi har studeret, hvad HEKSEN har stået for gennem tiderne, hvorfor hun blev udskældt, og hvad hun lavede, når hun lavede sort magi.

Når vi kommer ud f.eks. på efterskoler, møder vi tit den der: »Sådan kan hekse da ikke se ud«. Eleverne forestiller sig ikke, at hekse kan lide modetøj, og at de kommer i en ny bil. Vi har ingen vorter på næsen.

Som regel ender det med, at de synes, vi er ret almindelige. Det, der er anderledes, er, at vi lever efter nogle principper – nogle principper om det gode, det rene, det økologiske. Det kan de mærke. Det er KÆRLIGHED, det handler om.«

De to hekse ser ganske rigtig ret moderne ud, kom i bil fra det sydfynske til interviewet og skulle ud i Københavns natteliv, nu de var her, og mens Dirch, Bentes lille søn, blev passet af Zigges faster. Men de arbejder med ritualer, holder »Gudindetræf« om urtemedicin, terapier, kropspædagogik osv. Ved midsummer og jævndøgn holder de »Heksetræf«, dyrker kvindelige energier og månen:

»Solen står for den maskuline energi – ægypternes Ra, solvognen! Vi dyrker månen og mærker måneenergien i vore kroppe, i æggestokkene, i livmoderen. Engang holdt vi en kæmpefest med hekseindvielse. Fire ceremonimestre, der også stod for de fire verdenshjørner, og de energier, der er forbundet hermed, sørgede for ritualerne. Vi var ved havet, og månen skinnede. Vi gav hver, hvad vi havde af energi.«

Z: »Man påtager sig noget forskelligt ved disse træf. Jeg betragter mig selv

som lydheks, og besluttede, at jeg ville gøre noget med »SKÅLENE«. Vi gik til et helligt sted, spillede på skålene, sad i en kreds, så på månen. Vi fik stemmerne med, og så var energien der. Vi var, hvad vi vil være.«

B: »Det med heksen er udviklet i forbindelse med kvindebevægelsen og kvindesammenhænge. For en del år siden var jeg meget i kvindebevægelsesboksen. Nu er jeg måske i en ny boks – hekse-boksen. Det betyder bl.a., at jeg kæmper mindre, missionerer mindre. Jeg lever tilbagetrukket blandt almindelige mennesker ude på landet.«

Benediction/Bente og Zigge Mosehus kalder sig *lydhekse*. De arbejder dels som undervisere dels som koncertgivere. En sådan koncert kan være et par timer på en skole, der har bestilt to hekse til at komme og vise, hvad de kan. Koncert og undervisning flyder ofte sammen. Det er tilfældet, når der er tale om længerevarende kurser, hvor musik og *lyd* er et væsentligt redskab for personlig udvikling. Her lærer deltagere både at lytte og at spille selv.

Skålene

Uanset om der er tale om undervisning eller koncert bruger Bente og Zigge primært en række *tibetanske skåle*. De er lavet af syv slags metaller, og deres oprindelige hjemsted er tibetanske klostre:

»Historien er den, at hver munk har sin skål. Kun én og den forlader aldrig munken. De bruger den også til at spise af, og det fortæller os, at det, de spiser, er kost i balance. Hvis du putter kost med megen syre ned i skålen, begynder den at syde og boble. Så rusten den.«

Zigge begynder at spille med en træ-kølle på en af skålene. Den gnides med

køllen på skålens yderside – og der fremkommer en ubeskrivelig rig lyd, der på samme tid er både dyb og høj:

»Vi har studeret lyden fra disse skåle, som vi har 13 af: Fundet deres grundtoner, frekvensområder, overtonerækker etc. – og vi begyndte at systematisere det. Den uendelige overtonerække, som de har hver især – hver skål er unik – indeholder de toner, man har brug for, når man healer. Og det er det vi gør! Når vi underviser, vælger hver deltager sin skål, dén skål de føler noget for. Så spiller vi og fornemmer, hvor lyden går ind.«

B: »Når vi skal give koncert vælger vi ud af de skåle, vi har. Vi tager dem, vi synes. En dag er der en bestemt skål, der giver en særlig lyd. Det er også spørgsmålet om, hvem man er sammen med. Engang kom der en kvinde, der havde ondt i benet. Hun ville gerne høre skålene. Pludselig var der en, der gav en vidunderlig lyd og satte hele rummet i bevægelse, og det var en skål, vi normalt synes er ret mat.«

Z: »Jeg er sammen med skålene en slags katalysator, men ikke terapeut, for jeg kan ikke bearbejde særlig meget af det, der sker.«

Efter PUNK og Musikvidenskabeligt Institut...

Bente har en baggrund som kropsterapeut – uddannet på skolen for kropsdynamik (Købmagergade, Kbh.). Begge har samtidig en fortid som musikere – og musikstuderende.

Z: »Jeg kommer fra Punkken. Det var rå musik, og jeg var altid dybt påvirket af pot. Uniformen var i orden; sort læder og masser af nitter. Jeg skreg som en vanvittig. Potten var et filter, og jeg vidste godt, at jeg trak en masse sort til



Zigge spiller på skålene under en koncert.

mig på grund af potten. Det var utrolig anarkistisk. Hvis én havde lyst til at spille på maskingevær, gjorde hun det. Jeg kan huske engang, hvor dem, jeg boede sammen med, var oppe at skændes. Så satte jeg noget punk på gram-mofonen og skruede op. Få minutter efter sloges de rent korporligt.»

På et tidspunkt, fortæller Zigge, havde hun fået skreget nok – der var ikke grund til at fortsætte længere – og hun oplevede sine elektriske instrumenter som overflødige:

»Ligesom potten var et filter, var al elektronikken filtre. En dag gik det op for mig, at jeg måtte af med al lortet.

Det var uhyre vigtigt at træffe det valg, og at holde op med pot. Jeg var skidebange. – Det er ikke nødvendigt for at komme dér, hvor jeg er nu, at have været hele syretrippet igennem. Jeg kan kun sige, det var nødvendigt for mig.«

B: »Det har ikke været nødvendigt for mig. Jeg har aldrig røget. Men så

har jeg gjort noget andet – spist for mange kager! – Vi har haft hver vores vej. Vi er kommet fra forskellige steder. Jeg kom fra jazzen, et velordnet big band.

Min vej gik bl.a. gennem universitetsstudiet. Men jeg havde problemer med al den teori. Jeg kunne ikke mærke mig selv som Wagner. Problemerne tårnede sig op, når jeg spillede Mozart. Når jeg kom ud til min spillelærer, havde jeg altid det spørgsmål inde i mig: Skal jeg spille, som Mozart har spillet, eller som du, min spillelærer vil have, jeg skal spille – eller som *jeg* nu synes? – Jeg havde det bedre med Chopin – dér er lidt mere frihed, lidt mere Ad Libitum.

Mit oprør gik gennem kvindebevægelsen og Kvinder i musik. Det var nyt og flot, når kvinder spillede sammen. Kvindesammenhængene blev det afgørende. Jeg tilhørte kvindesiden af kvindemusikken. Var med til at starte *Hossanna*, men der var for lidt kvindekamp – spillede så i *Søsterrock*.«

Z: »Jeg har læst musik på AUC. Det var én stor stopklods . . .«

Positiv magi

– *Det, I gør nu, når I holder kurser og giver koncerter, det er noget andet. I bruger musikken som andet og mere end en arkitektonisk struktur?*

Z: »Da jeg gik ud af punken, var det for at supplere musikken med noget mere. Jeg ville ikke være »star«, jeg ville i stedet føle mig hel. Ville ikke terror-musik, men noget rent.

En overgang benyttede jeg at stå på hovedet, inden jeg skulle på scenen – at vende op og ned på mig selv og korporligt at smide de ting væk, som jeg ikke ville have med at gøre. Så følte jeg mig

fri. Jeg tog hvidt tøj på for at overbevise mig om, at det vi gjorde, var godt.

Det er meget vigtigt, hvem vi spiller for, og hvor vi spiller. Vi styrer vore energier forskelligt og forbereder os forskelligt. Mødes i en fælles meditation.«

B: »Vi skal være rene, klædt på i helt tøj, og det er vigtigt at rense rummet. Vi kommer ind et sted, og spørger os selv, hvilke muligheder der er i det pågældende rum. Et sted som her (d.v.s. Oles stue) med alle de bøger er ikke velegnet. Der er alt for mange tanker – gode som dårlige – i dem. Det skal helst være et rent sted.«

Z: »Vi skal i hvert fald fjerne askebægre og gamle ølflasker. Vi fjerner de billeder, vi ikke kan lide. – Det bedste er, hvis vi kan komme og se lokalet, vi skal spille i, i forvejen for at lære det at kende. – Vi spillede f.eks. på en skole i en hal, der var helt umulig. Folk sad og røg og drak kaffe. Efter 20 minutter var vi nødt til at afbryde og sige, at nu havde de fået en forsmag. Vi anbefalede så dem, der vidste med sig selv, at de ville gå mere ind i det, om at slukke smøgerne og blive. Resten kunne godt gå. Ca. halvdelen gik.

Lærerne var rystede. Vi syntes, det var fint, da vi først havde fået sorteret dem fra, der ikke ville være med. – Det kan godt være svært på skoler, hvor de ikke kender meget til meditationsmusik. Eleverne skal være der, og selvfølgelig er der nogle, der næsten ikke kan lade være med at ødelægge det. – Helt slemt bliver det, når lærerne bagefter vil lave evaluering. Det er primitiv terapi.

Ungerne skal da have lov at sige, at det overhovedet ikke interesserer dem.

Spiller vi udendørs, er det noget helt



Bente: Mine erfaringer er mine studier...

andet. Det gjorde vi på Louisiana til »Kvinder i Musik« dagen. Når man spiller inde i et rum, holder murene simpelthen på atmosfæren, og den fortættes.«

B: »Vi lavede energicirkel ved en sten, Tine² havde fundet ude på Louisianas græsplæne. Vi rensede rummet, og folk gav sig hen. De gav sig til at meditere. Dem, der ikke vil gå for langt ind i det, sætter sig længere væk. Efterhånden kommer atmosfæren. Tine dansede i sine egne glidende bevægelser.

Skålene blev så varme i solen. Vi kunne næsten ikke holde på dem.«

Musik – ritual – energi

– *Den magiske underbevidste kontakt til publikum kommer den fra bevidste studier? bevidste ritualer? – det er en slags gudstjeneste det, I forsøger at lave, ikke?*

Z: »Vi forsøger ikke. Det er gudstjenester. Det er hellige ting, og vi lader alt uvedkommende passere.

Jeg har studeret ritualer, men jeg maner ikke folk til, at de nu skal synes, at det er godt. Jeg lukker mig selv helt op, så det guddommelige kan flyde igennem mig.«

B: »Mine erfaringer er mine studier.

Zigge: Hvis jeg pludselig kan se en persons aura, så noterer jeg mig det...



Og mine erfaringer kommer bl.a. fra min uddannelse som kropspædagog. Jeg kender en forsamlings kropssprog ret godt, fra mit forrige liv som »Star« i Søsterrock. Derimod har jeg haft svært ved at finde ud af, hvad der sker med mig selv.

Det både at være »ude« og »inde« – at have begge dele. At være i kontakt »opadtil« og »udadtil«, og så være i kontakt med den spiralform, vi lever.«

Z: »Ritualerne er vores hverdag, og vi deler dem med dem, vi er sammen med. Vi udfører allesammen masser af ubevidste ritualer i vor hverdag. Men vi kan vælge at udføre disse ritualer bevidst, sådan at vi får de ting til at ske, som vi vil have til at ske. Et ritual er en bevidst handling i mikro-kosmos, der forplanter sig ud i makro-kosmos. Ord er magt!«

– *Men er der ikke en masse ritualer, der i tidens løb er blevet tomme: Kirkens f.eks. – hvor der ikke er megen energi tilbage i dem?*

Z: »Det er vigtigt, at man forklarer ritualerne. Problemet er ikke ritualerne, men det at vi har glemt indholdet. Hvis vi får forklaret, hvad der tænkes på, når vi taler om Helligånden, forstår vi også betydningen af dåben.

Vi vil godt bruge kirken, og gjorde det i forbindelse med Dirchs dåb. Kirken er et indviet sted. Præsterne er bare bundet af nogle traditioner. Vi fik imidlertid lov til at spille efter selve gudstjenesten, og vi havde selv sørget for udsmykningen – blomster i alle chakrafarverne. Også selvom kirken har forfulgt hekse, er det et smukt sted.

Vi bruger ikke begrebet magi. Vi siger ikke magi, men *energi*. Magi er for os sådan noget tryllekunstner-agtigt – »illusionistens« værk – kortkunster etc.

Vi vil ikke forsøge at »illudere« noget. Vore koncerter »illuderer« ikke noget.«

Hvid magi / sort magi

Z: »Vi bruger skålene til afslapning og koncentration. Skålen er et okkult redskab – som tarotkortene, krystallen, pendulet.«

– *Er det sideordnede redskaber?*

B: »Du vælger det redskab, du vil – det er alt sammen nøgler til underbevidstheden.«

– *Hvad er specielt ved musikken som redskab – har den en særlig kraft?*

Z: »Lyd er noget særligt – Jerikos mure styrkede sammen på grund af lyd, glas kan springe . . . Det er sådan, at enhver del af din krop, ethvert organ, enhver kirtel har sit svingningstal – lever, hjerte etc. De svingningstal kan du nå gennem at spille på skålene. Har du et problem med f.eks. bugspytkirtlen, kan du tage den skål, der har at gøre med det chakra, hvortil bugspytkirtlen hører og finde den svingning, der rammer kirtlen. På den måde kan du provokere noget frem.

Men når det kommer til stykket er vores indgang til skålene *intuitiv*.«

Lyd er et stærkt redskab. Zigges baggrund i punken gav også den erfaring:

Z: »Da jeg spillede punk, arbejdede vi ubevidst med at køre folk aggressivt op. Lyd var et våben. Men samtidig må det siges, at musikken ikke skaber nye kræfter. Den kører det op, der ligger latent.

Vi arbejder med hvid magi, vel vidende at den sorte magi også eksisterer. Vi beskæftiger os ikke med den sorte magi mere end højst nødvendig. Men det sorte kan godt slå ned – i den

vestlige verden kalder vi det at ha' kriser.

Det sorte er til stede hele tiden, men vi be'r ikke til det, og vi undertrykker det heller ikke. En ting er at vide, at det er der, en anden ting er at påkalde det, en tredje ting er ikke at ville vide af det.

Ind imellem er man i »det sorte«. Jeg elsker spegepølse, og ved, det er dårligt. En gang imellem må jeg spise spegepølse, selvom jeg ved, det er ulækkert.

Der et et spørgsmål om at balancere. Det sorte kan jo godt fange én. Har man trang til alkohol, ja så er det OK at drikke – men kun til en vis grænse, ellers hænger man fast og mister muligheden for at finde ud af, hvad der egentlig foregår med én.

I din krop sidder der en masse små »ånder«, der hiver i én. Jeg læste fornylig en artikel om en sygeplejerske, der var clairvoyant. Hun kunne se og var blevet ført gennem de syges kroppe. Hun så de syges kroppe indefra, og ham, der var ved at dø af lungekræft, havde en masse små røgånder, der hele tiden sad og hylede efter mer' røg, mer' røg. Hver gang den syge så røg en cigaret, jubledes røgånderne – åh, hvor er det fedt, mer' røg, mer' røg.

Jo mere du giver ånderne, hvad de vil have, jo mere vil de kræve. Jo mere du afskærer dig fra de ånder, der er, jo mere vil de skriges, indtil du aktivt begynder at bekæmpe dem og få dem udryddet.«

– *Har musikken nogen særlig kraft i forbindelse med den bevidsthedsudvikling, der skal til, førend man går igang med at udrydde »ånderne«?*

B: »Ja – for nogle, og man skal hjælpes til at »høre«. Det sker ikke bare ved at gå og høre radio sådan almindelig

dagligdags. Hvis du går igennem kroppen med skålenes lyde, har vi nogle muligheder. Musikken er et værktøj. Der er andre midler, der kan lægges til.«

Åndelighed og gulvvask

– *Bruger I bevidst para-normale evner i forbindelse med musikken?*

Z: »Vi bruger dem – de bruger os. Hvis jeg pludselig kan se en persons aura, så noterer jeg mig det.«

– *Kan du så spille på en bestemt måde, så du kommunikerer bedre med den person, hvis aura du ser?*

Z: »Det har jeg ingen intention om at gøre. Jeg gør det, jeg gør.«

B: »Det, du spørger om, er det noget i retning af, om vi »healer« bevidst med musikken? Om vi tænker, nu kan jeg nå ind der og der etc.?«

Z: »Det gør jeg nogle gange, når jeg holder kurser.

Vi starter med at rense rummet hver morgen ved at vaske gulvet. Det er både noget helt fysisk og noget helt spirituelt. Folk skal gå helt ind i det: mærke træet, mærke den smerte, der ligger i det. Det har stået i skoven, været lille, vokset, blevet fældet. Alt, hvad der ligger i det træ, skal fortælles. – Det får folk til at vaske gulv.

Bagefter vasker vi os selv – symbolsk – på håndled, fødder og det tredje øje.

Vi har derefter nogle bevægelser, hvorved vi får energien ned i kroppen. Medens det foregår, gør jeg nogle ting inde i mig selv – forsøger at lukke mig selv op som kanal, og jeg beder til store Gudsmoder om, hvis hun har noget at sige det menneske, jeg er sammen med, så lade mig sige det på en måde, hvorved hun kan høre det, f.eks. hvis hun er syg etc.

Når jeg spiller er det mere kollektivt. Men det er det samme, jeg be'r om at vi skal komme til at høre det, der skal siges til os. Jeg kan godt finde på at synge det.«

Musikkens vej

– *Det springende punkt må vel være at kunne spille frit? Hvordan kan det lade sig gøre på samme tid at have den indre intensitet og så sikkerheden om, at det når ud?*

B: »Det mest bevidste, du kan gøre, er det, du kan gøre med dig selv. Derfor duer det ikke at være missionær. Vi kan give et tilbud. Det vigtige er at skabe den indre intensitet og undlade at docere. Det er som at være gudmor i Rudolf Steinersk forstand. Det handler ikke om at påtage sig moderens ansvar, hvis hun dør fra barnet. Det handler om at tænke på barnet, være ærlig, bl.a. med religiøse oplevelser – det spirituelle. – Sådan skal det være i en spillesituation: åbenhed, ærlighed, intens kontakt og fred! Så slipper man også for at tænke musikteoretisk. Man lader det virkelig bare komme – stoler på, at det kommer – og det kommer.«

– *I kobler livet og musikken sammen, således at musikken bliver udtryk for noget andet end »musikken selv«, og det er det »magiske« element i det. Almindeligvis står musikken ligesom for sig selv – som noget vi sætter op, noget vi opfører – og hvis vi er heldige, kommer der noget tværs igennem, som er meget mere end bare musik.*

Noget andet er, at starte dér, hvor man siger, at dette er livet, som formidles gennem musikken?

B: »Det er derfra, vi kommer: Livet strømmer gennem musikken. Det er noget andet at give liv til et stykke mu-

sik (det er også fint nok, men noget andet!). Det er lyd, det handler om i denne tid – og vi ved, at det går ind på os. Vi er bevidste om, hvorvidt det bliver brugt godt eller dårligt.»

Z: »Musik har en meget væsentlig indflydelse – ikke mindst i denne tids-epoke. Vi er meget sensitive over for lyd. Den nye tids våben er lyd. Det er ad den vej, vi skal røres.

Og det er ikke et spørgsmål om én bestemt type musik. Selv i »trivialmusikken« – som man så åndssnobbet kalder den almindelige musik – er der noget, der har »feeling« – sjæl . . . Meditationsmusik består af to ting: dels at man hendytter folk, så de kommer ned i det underbevidste, og dels at man med musikken lige holder dem fast på grænsen mellem vågentilstanden og søvnen. Musikken skal være lidt »kradsende«. – Det, der er vigtigt, er, at man højner folks bevidsthed om lyd og musik.«

Undervisning i at leve

Lydheksene Bente og Zigge gav ikke mange konkrete svar på, hvad der er musikkens særlige kraft. De syntes heller ikke interesserede i at kunne besvare den slags spørgsmål. Det er vigtigere for dem, at kraften er der og at arbejde med at bruge den – ikke så meget ud fra bevidstheden om, hvad den gør, men derimod i hvilken hensigt, de gør det:

»Vi underviser i at leve, eller i vores måde at leve på. Vi underviser ikke i musik i almindelig forstand. Vi skaber, når vi underviser, en atmosfære af tryk-
hed – så tør folk spille, gi' sig hen – også selv om de aldrig har spillet før.

Vi påkalder ikke det sorte. Hekse kan godt lave sort magi. Healere kan

også lave noget lort. Jo mere udviklet du er på den ene side, jo mere kan du også af det andet. Et dårligt eksempel: Atomkraft, højtudviklet på den ene side, og katastrofal på den anden side!

Der er ingen trylleri. Når jeg laver noget magisk med mit liv, er det, fordi jeg tager ansvaret for det – fordi jeg gør noget bevidst. Der er selvfølgelig ting, jeg gerne vil opnå, og dem gør jeg noget bevidst for at opnå. Det vil jeg også gerne tage ansvar for. Det er ikke noget, der bare sker. Det er bevidst, og det er i det godes tjeneste.«



- 1) Center for tværfaglig information om kvindeforskning – som bl.a. har et arkiv over kontaktpersoner inden for vidt forskellige emner, som har med kvindespørgsmål at gøre.
- 2) Tine, en veninde til Bente og Zigge.

Cosmic music for Tibetan bowls, er et kasset-tebånd, hvor bl.a. skålenes lyd kan høres. Det fås: Benediction & Zigge Mosehus, Brændegårdsvej 2 B, Korinth, 5600 Fåborg.

Båndet er indspillet kort tid efter, de havde fået skålene og giver ikke et fyldestgørende indtryk af den måde, Bente og Zigge bruger dem i dag.

Forfattere i dette nummer

Peter Kjærulff, forfatter, foredragshol-der og medlem af Modspils redaktion.
Søren Schmidt, adjunkt i musik og dansk på Herlev Gymnasium.

Ole Nørlyng, cand. mag., musiklærer ved Det kgl. Teater, medlem af Modspils redaktion.

Jens Henrik Koudal, arkivar, cand. mag., medlem af Modspils redaktion.

Hanne Tofte Jespersen, kandidatstipen-diat ved Københavns Universitet, Mu-sikvidenskabeligt Institut om musikfa-get i gymnasiet.

Ann Lumbye Sørensen, mag. art. i Kunsthistorie, kunstanmelder ved Fre-deriksborg Amts Avis.

Erik Kirchheiner, forskningsleder, skribent og naturlæge. Medlem af Eventyrernes Klub.

Lars Ole Bonde, lektor og medarbejder ved Danmarks Radio. Tidligere med-lem af Modspils redaktion.

Bagom Raga og Mantra

Om de magiske aspekter i den indiske toneverden

af forskningsleder Erik Kirchheiner

Forfatteren til artiklen har i den sidste halve snes år fortrinsvis opholdt sig i Indien, hvor han dels bl.a. har studeret indisk musik og traditionel lægekunst, dels været aktivt tilknyttet universiteter og forskningscentre. Som skoleleder, skribent og naturlæge har han berejst det store land fra nord til syd. Gennem de sidste tre år har han planlagt og ledet en række grupperejser til Indien. Medlem af Eventyrernes Klub.

Det fortælles om den navnkundige Mian Tansen, komponist og sanger ved stormogulen Akbars hof i 1500-tallets Indien, at engang da landet truedes af tørke og misvækst, sang denne mester en regn-raga med så stor magisk intensitet, at monsunregnen brød løs. Derved reddede han nationen fra ruin og hungersnød og beviste samtidig raga-musikkens specielle magiske kraft; den kraft som i hvert fald for ældre og mere traditionelle musikere har været et credo op til vor tid.

Historier af denne art er talrige i det indiske musikmiljø. Ved en anden lejlighed demonstrerede denne sanger også, hvordan han kunne tænde paladsets olielamper ved at synge ild-raga'en Dipak. En omvandrende hellig mand afværgede engang en flodbølge ved at synge raga Jhaladar Kedara, som standser vandene. Jeg har hørt lærde pandit'er disputere med stor alvor og intensitet om, hvilken raga Mian Tansen sang, dengang han fremkaldte monsunen. Var det den ældgamle Megh? Eller Tansen's egen »komposition« Mian ki Malhar?

Skønt »komposition« – det er næppe det rette ord, når det drejer sig om sådanne raga'er. En respektløs nutid, hvor enhver sanger med en vis prestige søger



at skabe sig yderligere opmærksomhed ved at skrue nogle usædvanlige vendinger på gamle skalaer og kalde det en raga og sig selv komponist, ja, en sådan nutid fatter ikke raga'ens egentlige væsen. Traditionens tro vogtere, derimod, de ved, at den sande raga altid har eksisteret, før altings begyndelse, at dens egentlighed er at finde på den uanslåede sfæriske superstreng, An-ahat Nada, hvorfra kun den udvalgte mesters intense empati og andagt kan hente den ind og få den til at manifestere sig omend kun i en svag afklang i denne illusionernes ufuldstændige verden.

I en tid, hvor menneskeheden var vendt i andagt og meditation mod højere verdener, opstod naturligt nok sangere og musikere, der også var yogier og helgener, og som derfor forstod raga'ers magi og kunne få denne magi til at virke. Men vor tid er Kali Yuga, en mørk epoke af kaos og uvidenhed, som det allerede forlængst er forudsagt, og derfor bliver vi ikke begavet med denne magi. Jo, i afsides egne, blandt mestre, som lever og virker i det skjulte, dér lever også raga'ens egentlige magi videre. Og selv blandt verdslige og ukyndige mennesker vil den nødvendigvis undertiden mere eller mindre tilfældigt manifestere sig, eftersom den jo er udtryk for en højere og til stadighed virksom naturlov. Pygmænen kan også blive ramt af lynet, selvom han ikke har studeret elektricitet og meterologi. På samme måde har vi alle på et eller andet tidspunkt haft uforklarlige oplevelser med raga-musikken selv i dens nutidige afglans.

Ifølge den kristne opfattelse skabtes verden ved Ordet. Den tantrisk hinduistiske opfattelse, som også er den, der danner det filosofiske grundlag for den klassiske musik, kaldet raga sangeet, er, at den fysiske verden opstod som en videreudvikling, en række ræsonanser, af den Oprindelige Tone, Pranava, der på vort plan manifesterer sig i den mystiske stavelse Aum. Den basale vibration, Pranava, afstedkommer

ræsonansmønstre, der ordner sig lovmæssigt efter talprincipperne Tre og Syv. Det første princip er Tre; det genererer en balancespænding mellem den feminine, den maskuline og den neutrale kraft. Herudfra vil ræsonansmønstre formere sig i det uendelige, men ikke nødvendigvis som fysiske manifestationer. De ligger alle på æterplanet, og må opfattes på samme måde som sfærernes uhørte musik i den platoniske filosofi. Uhørt, fordi disse vibrationsmønstre endnu ikke har vist sig på det fysiske plan.

Det er let at iagttage, at når lyd opstår, skyldes det et anslag af en art, der igangsætter fysiske svingninger. Det er også let at iagttage, at disse svingninger følger et lovbundet vibrationsmønster, et sæt af universelle ubrydelige principper. Blueprints for hele den fysiske verden af lyde ligger i det sfæriske plan, i samtlige de ræsonansmønstre den oprindelige tone, Pranava, har genereret udenfor tid og rum. Dette er den U-anslåede Lyd – An-ahat Nada. Den Anslåede Lyd, Ahat Nada, er de sfæriske vibrationers ræsonans i det fysiske, altså den hørlige lyd. Adepter, som har opnået forbindelse, Yoga, med den extrafysiske verden, kan direkte høre den Uanslåede Lyd. Vi andre må nøjes med dens ufuldkomne spejlbillede. Men selve dette spejlbillede er ikke så dårligt endda. Det giver nemlig, ved et nøje studium, et ret klart indblik i karakteren og strukturen af de kræfter, der fra det sfæriske plan styrer alle fysiske forløb. Vibrationer, der genererer fysiske toner, er jo kun en meget lille del af den fysiske manifestation. Fænomenverdenen er i sin helhed ikke andet og mere end en illusion om stoffets hårdhed og permanent, en illusion skabt af vibrationernes tæthed. Her er den filosofi, der ligger bagom klassisk indisk musikteori, i forbløffende overensstemmelse med de seneste erkendelser indenfor teoretisk kernefysik, og det er bemærkelsesværdigt nok ikke den eneste overensstemmelse mellem fortids erkendelse og nutids videnskab indenfor dette fascinerende område.

Som allerede vor skoletids fysiktimer lærte os: Mange, uorganiserede og tilfældige vibrationer er støj. Få og udvalgte vibrationer, afledt af hinanden, er toner. Når disse toner organiseres, er der tale om musik. Men jo færre og jo mere rendyrkede toner, vi beskæftiger os med, des mere fokuserer vi på de helt grundlæggende vibrationsprincipper, og disse grundlæggende principper er naturligt nok også dem, der har den største gennemslagskraft i den fysiske verden, uanset om det drejer sig om musik eller nedkaldelse af monsunregnen eller om at tænde paladsets lamper. Denne iagttagelse fører os i sin konsekvens tættere på magien, som i princippet er selve dette: Ved hjælp af bevidst udvalgte koncentrerede og rendyrkede vibrationer at gribe ind i det allerede eksisterende vibrationsmønster, som foregøgler os den fysiske verdens eksistens, og derved ændre dette mønster for en stund og således materialisere eller dematerialisere fænomener. En masse støj, en grov, diffus og forvirret samling vibrationer, ville ikke kunne gøre dette. Et stykke musik, derimod, kunne tænkes at have, måske, en vis ringe effekt. Men jo færre, renere, intensere toner, jo mere effekt kan vi forvente ifølge iagttagelsen om de få og udvalgte vibrationers specifikke virkninger. Fra vor egen erfaringskreds kender vi udmærket funktionen. Sangeren, der får lysekronen til at synge med, er i forbund ikke blot med dem, der blæste Jerichos mure omkuld, men også med den tekniker, der med et uørligt radiosignal sætter en reaktor igang. Derfor har raga'er med mange toner ingen dybere magi. De egentlige magiske raga'er har få toner. De er næsten alle pentatone, ja, Jhaladar Kedara har kun tre toner. Men selv dét er næsten for meget. Den magiske vedarecitation benytter ofte færre toner, og virkningen beror dels på de uendeligt fine mikrotonale accenter, som også spiller en væsentlig rolle i de magiske raga'er, men især på selve stavelsens, den korte koncentrerede specialvibrations gennemslagskraft. Med stavelsen er vi kommet til den magiske musiks

– eller den musikalske magis – mindsteenhed. Den har sin egen videnskab, Mantra Shastra, eller læren om den magiske formulars, Mantra'ens, sammensætning af stavelser og reglerne for dens brug. Mantra Shastri'er, folk der sidder inde med denne viden og kunnen, er endnu ikke uddøde i det traditionelle Indien. Nogle har magiske specialer, i Malabar for eksempel drejer det sig ofte om at helbrede for slangebids, men andre har et betydeligt større repertoire. Mantra Shastri'en er på sit plan en tekniker ligesom ham, der med radiosignalet satte reaktoren igang. Mantra Shastri'en bearbejder virkeligheden med sin homøopatiske vibrationslogik: Den mindste svingning har den største effekt, nota bene: – hvis man har den fornødne indsigt til at vælge den rette vibration – til jobbet. Det er også som at vælge medicin til en patient. Vi fodrer ham ikke med hele apoteket. En middelmådig læge vil måske være rådvild og derfor give patienten en fire-fem mediciner, uden at opnå et virkeligt gunstigt resultat. Men den kyndige læge med den store indsigt vil straks vælge den eneste rigtige medicin i den rette dosering, der vil ændre patientens tilstand og helbrede ham.

Selvsagt har denne toneverden ikke den store æstetiske appeal. Lydbilledet er monotont, »primitivt«, og ofte af betydelig længde. Vi møder det i visse former for lamaistisk recitation og messen og i den mere arkaiske klostermusik hos Japans buddhister. I det tantrisk yogiske regi, som disse former er udviklet fra, er det magiske sigte vækst og afklaring i den yogiske udvikling og overførelse af Sublim Energi – Shakti – for eksempel gennem en Bij Mantra, der som et sædekorn plantes i det modtagelige individ og enten gror der og udfolder sig i sin egen tid, eller forårsager en øjeblikkelig transmutation ved vækkelse af Slangekraften, Kundalini, der ofte samtidig begaver modtageren med umiddelbar indsigt i vibrationsmagi, Mantra Yoga.

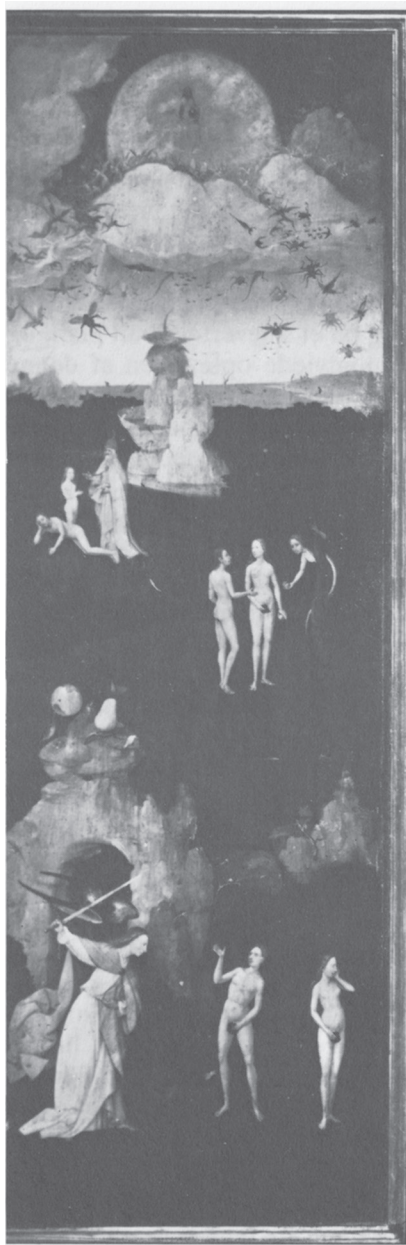
den navnkundige
MIAN TANSEN.



tilbage til den egentlige klassiske musik, Raga Sangeet. Teoretikere har siden de ældste tider påpeget, at den findes i to former, Deshi og Marga. Deshi betyder provinsiel eller lokal, hvad der hører til en bestemt egn. Hermed forstår man al musik, der i form og indhold retter sig efter lokal smag og konvention. Ordet Marga betyder egentlig Vej, og har siden Buddha også været benyttet i betydningen Yogisk Vej, altså den individuelle indre udviklings og erkendelses vej. Marga Sangeet er således den særlige form for ragamusik, der er en del af den Yogiske Vej. Den er således også vejen til hvad mange op gennem tiderne har betragtet som den højeste form for yoga, Nada Yoga. Da erkendelsen af Nada er nøglen til forståelse af selve den universelle energis karakter og de mønstre, den manifesterer sig i, er denne vurdering af Nada Yoga logisk og væsentlig.

Den ragamagi, der sigtes mod i Marga Sangeet, er således en anden og højere form, end den vi omtalte til indledning. Den stræber ikke efter en lav fysisk effekt, men efter en overførsel af umiddelbar erkendelse af universelle kræfter og deres indbyrdes forhold. Med umiddelbar erkendelse mener vi her en indsigt og empati, der går ud over det intellektuelle og verbale plan og derfor ikke kan verbaliseres. Man kunne skrive mange artikler eller digte om duften af en rose. Sådanne digte og artikler – og denne er en af slagsen – bevæger sig på et snævert verbalt plan, og vil aldrig give den uindviede oplevelsen af denne rose. Men at holde rosen i sin hånd, mærke dens duft, iagttage dens skønhed er en umiddelbar erkendelse, som på få sekunder siger uendeligt meget mere end samtlige bind digte om roser. På et højere plan forholder det sig ligeså med erkendelsen af Nada. Her, på disse linier, kan vi tale om Nada, men kun ved længe og intenst at dyrke Marga Sangeet kan vi på det ordløse plan begynde at erkende Nada. Kun visse store raga'er sunget i visse sakrale former egner sig til denne form for andagtsøvelse, Sadhana.

I det gamle traditionelle hindusamfund var Marga Sangeet og Sadhana uløseligt forbundne og dannede hele grundlaget for ragamusikkens ganske særlige spændvidde og dybde. Da ragamusikkens struktur hvilede på erkendelse af helt fundamentale og universelle principper, formåede den at forbinde enkelhed med subtil forfinelse, form med usædvanlig dybde og indsigt. Den var derfor også en total tonekunst, hvor intet kunne lægges til eller trækkes fra – en erkendelse, der desværre ikke er trængt igennem hos visse moderne indiske »komponister«, der i udviklingens navn voldtager deres egen arv, heftigt applauderet af ligeså ignorante vestlige kollegaer. En totalt manglende forståelse for ragamusikkens magiske kilder er årsagen til denne udviklings-vandalisme, der, om den får lov at fortsætte, vil destruere verdens ældste og mest indsigtsfulde musikkultur.





Djævelens spil

af Ann L. Sørensen

Engle musiceserer for de frelste i Paradis. David spiller på harpe for at lette Sauls tungsind. Musik som middel til sjælens renselse og tankens klarhed er kendt både i antikken og i Det gamle Testamente og overtages af kristendommen. Men musik har også sin modsætning som ophøjende middel som det fremgår af fortællingen om duellen mellem Apollon og Marsyas. Muserne giver Apollon prisen, fordi hans lyrespil klarer tanken og sjælen, hvorimod Marsyas' forjættende fløjtespil opfordrer til at give sig kødets lyster i vold. Siden da kan musikinstrumenter og musikerne både symbolisere dyd og last.

Hos den hollandske kunstner Hieronymus Bosch optræder musikinstrumenter og musik som djævelens middel til at forføre menneskeheden med. Det gør han yderst effektivt både i helvede, hvor instrumenterne, selv den guddommelige harpe, bliver til torturedskaber og på jorden med sit diaboliske spil. I den trefløjede tavle »Høvognen« fra c. 1485–90 (Madrid, Prado) indledes med Skabelsen på venstre fløj og fortsætter med en visualisering af menneskets jordiske stræben efter tomme, forgængelige værdier symboliseret med et mægtigt hølæs, som alle samfundslag følger blindt lukt mod afgrunden – helvedet på højre fløj. Det vil sige, at altertavlen består af tre dele: det himmelske på venstre fløj, det jordiske liv på midterpartiet og helvedet på højre fløj.

Centralt placeret i midterpartiets fremstilling af jordelivet er scenen

ovenpå hølæsset. En bevinget djævel danser og spiller på trompet, som hans næse er forvandlet til, for at forføre mennesket bort fra Kristus. En engel beder forgæves om hjælp til en fortvivlet Kristus, der troner i himlen. For djævelens spil er uovervindelig med de lokkende toner, der får det siddende par til at hengive sig til musiceren og flirt og parret i buskadset bagved til at kæle og kysse uden tanke for det guddommelige. Djævelens talent for at kalde de kødelige lyster frem understreges yderligere med uglen som en diabolisk fugl, der sidder på en gren som pendant til krukken som symbol på kvindelig seksualitet. Også i de små genrescener i forgrunden ses musikken som effektivt erotisk middel. En sækkepibespillende nar antastes af en nonne, der forsøger at bytte noget af det dyrebare hølæs med pølsen, narren har hængende i sit bælte. Også nonnen er underkastet kødets lyst. Både blæseinstrumenter og sækkepiben er oplagte seksualsembler, og sækkepiben overtages af en af Boschs efterfølgere, Pieter Brueghel den Ældre. Hans bonde-danse til sækkepibens toner bliver derigennem til moral og slet ikke udtryk for glæde over fest og dans.

Musik og erotik fortsætter med at gå hånd i hånd ind i det borgerlige, calvinistiske Hollands 1600-tals interiører. Djævelen som person er ikke længere tilstede, men skjuler sig bag musikken og dens uimodståelige indflydelse på



det skrøbelige og villige menneske. Der er utrolig mange fremstillinger af kvinder i interiører, der står eller spiller på spinet som det foretrukne musikinstrument. Disse motiver er ikke kun et billede på borgerstandens dannelsesniveau. Den megen musiciseren er også i høj grad en camouflage for hyrdetimer, og dermed en fortsat erkendelse af musikkens diabolske egenskab. En tvetydighed synes at være tilstede i Jan Miense Molenaers »Kvinde ved spinet« fra c. 1635-40 (Amsterdam, Rijksmuseum). En gift kvinde med to børn lokker en mand til sig med tonerne fra spinettet. Modstandsløs stjæler han sig ind i stuen, hvor hendes konflikt afspejles i den lænkede abe, der er symbol på tøjlet ukyskhed og i det flirtende par ude i naturen, der pryder spinettets forside. Musikken synes her både at være symbol på de kødelige laster og som middel til at holde sig på dydens vej.

Oftest er musikudøvelsen dog utvetydigt forbundet med erotiske overtoner som i Gabriel Metsu's »Duet« fra c. 1650 (London, National Gallery). På trods af de gode hensigter med spinetspillet til Herrens pris, som indskriften på musikinstrumentet beretter om, synes parrets musiceseren at lede dem ud i pjat og pjank. Han rækker kvinden et glas vin, og hun rækker ham et nodeblad. Det lader til, at hans violin får lov til at hvile endnu en stund understreget af parrets åbenlyse flirt, men også af det ene maleri på væggen, der forestiller en dionysisk fest.

Apollon vandt ganske vist prisen hos Muserne, men Marsyas vandt menneskenes pris og fortsætter sit djævelske spil.

Pia og Satanismen

Heavymusikkens skyggetematisering

af Søren Schmidt

Det var ikke let, da Pia fra 1.a – en sød, »stille« pige uden læder og nitter – en dag erklærede sin kærlighed til *Heavy Metal*. Det skete i et af gymnasieundervisningens standardforløb: eleverne tager selv musik med, bearbejder den og fremlægger den for hinanden. Læreren forpligter sig – i min udgave af forløbet – til at komme med relevante »fødselshjælpende« udspil omkring stilkarakteristik, diskussion af indhold og evt. spille-selv aktiviteter. Men Heavy Metal er en stilart, som ligger meget fjernt fra min musikverden med dens grimme og vulgære lydbillede, dens forsimplede ostinater, dens ideologi: Satanismen og dens tilbehør: drag, djævl, nitter, læder og håndjern. Og jeg måtte igang med aflytning af numre, høre på hvad Pia og to ældre elever, Klaus og Thomas kunne fortælle og prøve at spille et par heavy-numre med eleverne.

Musikken har sine rødder i 60'ernes rockmusik i den mere rå afdeling med Stones, Who og Kinks. Deep Purple udstak omkring 1970 med »Smoke on the water« musikstilen med forvrængede guitarer, meget enkle »garageinspirerede« ostinater, skrigende, hæs sang langt tilbage i lydbilledet og Hendrix-inspirerede soloer. Gennem 70'erne levede den et mere tilbagetrukket liv i skyggen af disco- og punkbølgerne og fandt efterhånden sin ideologi

i en middelalderlig Satanisme. Rocken blev til Heavyrock og i 70'ernes slutning til Heavy Metal.

Det er tegneseriernes og B-filmernes onde halvdel, som huserer i teksterne, på covers og i videoerne. Det hele bygges op som en kult med udvalgte musikere som Satans præsteskab. Koncerterne bliver til sorte messer med omvendte kors, sorte lys og seksuelle indvielsesritualer. Musikkens popularitet eksploderer i starten af 80'erne med grupper som *Saxons*, *ACDC*, *Black Sabbath*, *Metallica*, *King Diamond*. En egentlig kult bliver der derimod ikke tale om. Lige nu er stilen ved at vande ud, fordi den er blevet så populær, at de fleste rockgrupper og -solister må have et eller to heavy-lignende numre på programmet for at opfange det brede publikum. Den forvrængede guitar har ikke længere den klare signalværdi, den havde for 4–5 år siden.

Heavymusikken er som sagt omgivet af symboler fra en djævelkult, som hævdes at have sine rødder i det førinquisitoriske Spanien. Ved koncerter og i videoer ser man ofte musikere og publikum hylde Satan ved at lave djæveltegn: en knyttet hånd, hvor lille- og pegfinger stritter – gedens tegn – det dyr Satan viser sig i på jorden. Videre ser man det omvendte kors og pentacklet – det ondes symboler. Teksterne tager ofte udgangspunkt i kulten og handler – ofte i mytisk form – om tilværelsens skyggesider, drifter, død, fremmedgørelse og magtesløshed:

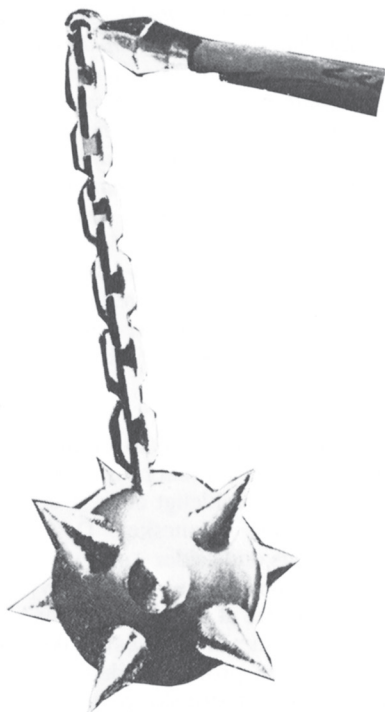
Thomas: »De fleste mennesker har en forestilling om, at Heavy er noget for folk med fordomme, folk der er utilfredse, voldelige osv. Men der findes også meget inden for Heavy,

som er positivt. På Saxons forrige LP har de tekster, som beskriver, hvor dårlig krig er og fremmedgjorte soldaterne kan være. Ossy Osborn (Black Sabbath) har antiatomkrigsange om, hvor lidt indflydelse almindelige mennesker har på atomvåben. Saxons har på den nye LP sange om kærlighed. Men hvis du hører discomusik, så er det mere om heldig eller lykkelig kærlighed. Saxons dykker ned i noget dårlig kærlighed, hvor et forhold f.eks. går i stykker.«

Heavykulturens budskab er tilsyneladende ikke, at du skal blive ond, at du skal optræde voldeligt eller er en hyldest til onde mennesker. Den viser menneskets onde sider – dets skyggesider – den tematiserer dem. Heavykulturen vrænger af de samfund, der som vores lader som om ondskenen ikke eksisterer eller projicerer den over på fjerne lande, historiske personer eller andre politiske systemer.



Danske King Diamond, verdenskendt Heavy Metal musiker, peger på sin egen skygge.



Det onde opsøges instinktivt

Thomas: »I TV ser man masser af fattigdom og masser af krige, som betegnes som noget dårligt. Almindelige mennesker prøver at holde sig på afstand ved at sige, at alt er godt her. Men det passer jo ikke. Heavy-musikken dykker ned i det dårlige – ned i Satanismen som står for det, der er modsat det gode. Den musik dukker ned i narkotikaproblemer, skilsmisseproblemer, ligesom for at tænde lys for alle de dårlige ting, som faktisk sker. Og det er der mange, som ikke kan lide, fordi de inderst inde prøver at bilde sig ind, at alt er godt, alt er idyl og vil glemme det onde.«

Heavymusikken appellerer bl.a. til unge, som ofte har en lang karriere bag sig i det offentlige børneinstitutioner. I børnehaverne, i skolerne, i fritidshjemmene – alle steder er de blevet påvirket til at løse konflikter uden vold, undgå konflikter, tale sig til rette. Hvor børn tidligere levede en stor del af tiden uden voksnes opsyn og her kunne afprøve deres skyggesider, hvad enten det var drengenes vold eller pigernes intriger, så lever de nu det meste af deres tid under påvirkning af professionelle pædagoger med social integration som mål.

Hos disse unge kan det appellere dybt, når musikken viser tænder, og når teksterne tematiserer onskaben. Ikke fordi de er eller vil være onde, men fordi deres muligheder for at se det onde, praktisere onskab, få den integreret i deres personlighed er så små. Det onde er bandlyst i deres dagligdag – man kan næsten sige det i vores børne- og ungdomsverden er kollektivt fortrængt. Når jeg snakker med gymnasieelever om disse ting, oplever jeg dem ofte som sunde individer, som søger noget bestemt, de har meget brug for. De virker i deres fascination af heavykulturen instinktstyrede – som når dyr af instinkt udsøger bestemte fødemidler for at tilfredsstille behovet for bestemte næringsstoffer.

Thomas: »Nu er det selvfølgelig først og fremmest musikken, man bliver grebet af. Man skal kunne lide en guitar med forvrænger på, det hele skal helst være højt. Jeg bliver ikke grebet af det image, grupperne har. Jeg tror, at hvis man skal karakterisere musikkens publikum, så kan man kalde den, den lavere classes

musik. Det er ikke borgerskabet, som går ind og hører den form for musik. Det er folk som går i cowboybukser og gummisko, og som ikke går i mærkevarer. De finder sammen i et fællesskab, vi har en interesse til fælles – også på tværs af sociale skel.«

Klaus: »Jeg synes, at det er sjovt, fordi folk reagerer meget skræmt på det. Folk går rundt med et billede af, at Heavy det er onskab; og så går man hjem og så æder man en baby og så ber' man til Satan og går helt amok. Og OK der er da også lavet nogle uheldige videoer om Heavy og Satanisme. F.eks. har gruppen Accept lavet en video »Balls to the Wall«, hvor de har stillet 100 headbang'ers op af en mur, hvor de står og smadrer hovederne ind i væggen. Og folk bliver forargede, men ved ikke hvad det handler om. Jeg har da også gået til koncert og stået og skabt mig ligeså åndssvagt.

Men for mig handler det at gå til koncert om at få nogle aggressioner ud. Og det har overhovedet ikke noget med satanisme som religiøs kult at gøre. Det er ligesom, når jeg sidderovre på skolens trommesæt og spiller. Hvis jeg har haft et dybt slagsmål med min mor eller far, kan jeg også finde på at smække alle dørene efter mig og gå op på mit værelse og fyre helt op for Metallica. Det er også for at provokere. Det ville jeg slet ikke kunne med disco-musik. Hvis man hører den slags musik forestiller jeg mig, at man skal være enormt eftergivende og sådan, det går nok. Det har nok også noget med min opvækst at gøre, det kan jeg ikke.«

Den kollektive projektion

Også vi andre har jo svært ved at identificere onskaben i verden. Vi ser maser af vold, sult, undertrykkelse i TV, men selv når Reagan dukker op på skærmen, kan det være svært at forbinde dette venlige og elskværdige menneske med bestialiteterne ved Nicaraguas grænse og de fattiges kår i USA. Selv samme Reagan kan have svært ved fortsat at formidle amerikanernes projektion af onskaben på Sovjetunionen efter de nye signaler fra dette land.

I årtierne efter 2. verdenskrig blev nazisternes Tyskland brugt som millioner af menneskers kollektive projektion af onskaben – og naturligvis med god grund. Men nazisterne har ikke længere den nærhed, som skal til, for at de unge i dag kan bruge dem. Det onde er først og fremmest blevet et tema i mediernes fiktion. Og i løbet af 70'erne er det blevet mere og mere eventyragtigt – som i Starwars-filmenes fjerne galaktiske, onde imperium. Det er sket samtidig med, at urbaniseringen i de industrielt udviklede lande har skabt en isolation og angst, som aldrig før. I byernes asfaltjungle er f.eks. rockerne blevet udnævnt til de onde, selvom deres vold først og fremmest er gået ud over ligesindede.

Heavykulturen tilbyder de unge en arketypisk fremstilling af det onde, som trækker på B-medievirkelighedens eventyrlige universer. Den henter mange af sine rekvisitter i historiske djævelsystemer, ligesom den trækker på den moderne bykulturs onskabsprojektion, rockerne. Den tilbyder Pia, Klaus og Thomas en *tematisering*, som er blevet fortrængt i deres institutionsprægede opvækst – en tematisering,

som de har brug for i deres egen alvorlige leg med identiteten.

Dermed kunne det se ud som en solstrålehistorie, som handler om, hvor sunde menneskene trods alt er midt i denne konflikt mellem offentlig opdragelse og kommerciel medievirkelighed. Men jeg oplever det ikke som nogen solstrålehistorie. Det forekommer mig at være en dybt problematisk situation, at unge skal lære deres skyggesider at kende via en forholden sig til en *medievirkelighed*. Midt i heavybandenes og videoernes harmløshed sidder man også med en urolig fornemmelse i maven. Er det nu også harmløst, det der foregår? Sagde man ikke det samme om nazismen ti år før, den pludselig blev til blodig virkelighed? Har det konsekvenser, vi endnu ikke kan overskue, at en masse mennesker flirter med en satankult? Sker der noget inde bag Pias, Klaus' og Thomas' overflade, som hverken de eller jeg kan forstå? Og hvad med Heavyens stampublikum – »de lavere sociale klasser« som Thomas sagde – som de tre gymnasieelever ikke tilhører?

Thomas: »Satanismen siger ikke: Gå ud og forfølg jøderne. Det er noget med at dykke ned i, hvad et menneske er. Når de kristne døber det nyfødte barn, så får det en hvid kjole på, som skygger for, at du er født nøgen. Når du bliver indviet som satanist, er du nøgen. Det bygger meget på, hvordan mennesket er skabt – mennesket er også ondt. Den videregiver den ondskab, som alle mennesker har i sig. Det går ikke så meget som kristendommen ud på, at man beder om, at nu skal det være sådan eller sådan i dag eller i morgen, hvad



Middelalderens morgenstjerne – bare ét af Heavy Metals symboler på magt og autoritet.

enten det så er, at det ikke må regne, fordi jeg skal på skovtur, eller at vi skal bede for Dronningen og hendes familie.»

Spm.: Hvad vil man så gerne opnå i Satanismen?

Klaus: »Jeg ved, hvordan den sorte »Sabbath« foregår, men jeg er i tvivl om, hvad man vil opnå.»

Thomas: »Hvis jeg må bryde ind, så afspejler det, at folk som hører Heavy, og som går op i Heavy sådan set ikke er klar over, hvad det præcist er. Der er et eller andet mystik over det.»

Tarantellen

– et gammelt europæisk musik-ritual, der gik hen og blev til kunstdans og salonmusik

af Ole Nørlyng

»Det ensformige og kedelige har ofte haft en frugtbar virkning på indbildningskraften; den forstyrres ikke ved genstandenes afveksling, den gror som vintersæden under sneen. Jeg sad og nynnede noget, der lignede en dans, og fra den ene usammenhængende strofe til den anden havde jeg komponeret de første tre repriser af Tarantellen (D-dur). På dette tema, som jeg maskinmæssigt blev ved at tralle i 6 à 8 timer, formede sig hele bygningen af balletten Napoli...«

August Bournonville i Mit Teaterliv, 1848

»Another tarantella – and another tarantella«. Sætningen, der næsten har begrebets karakter, er rundet af den mere trivielle teaterunderholdning fra begyndelsen af dette århundrede, hvor man gerne for at udbygge et spinkelt handlingsskelet med farverig og festlig underholdning, læssede den ene dans efter den anden ind i balletter, operaer og operetter. Tarantellen blev et symbol på indholdsløs teaterfest – og til sidst en umulighed.

Og dog. Enhver danser, der har set Den kongelige Ballets klenodie – 3. akt af *Napoli* – ved, at tarantellen er en lang og elektrificerende dans i hurtigt tempo båret af en raffineret koreografisk udfoldelse for de implicerede par.

Tarantellen er også et motiv hos den store danske grafiker, Palle Nielsen, der med sine serier *Den fortryllede by* og *Orfeus* har bevæget sig langt ind i det anonyme menneskes fremmedgørelse og trang til identitetsskabende ritualer. Omkring mærkeligt foroverbøjede figurer, der gebærder sig, som var de

krebs, sker der en gradvis opløsning af den almindelige genkendelighed. Fortid og nutid blander sig. Billedet har en rytme, der understreger dansens repetitive stramhed. Farverne, der er tørre og beherskede, fortæller om musikkens monotoni: et menneskeligt ritual udført i en smuldrende by, hvor antikke søjlerester blander sig med sammenstyrtet højhusbeton.

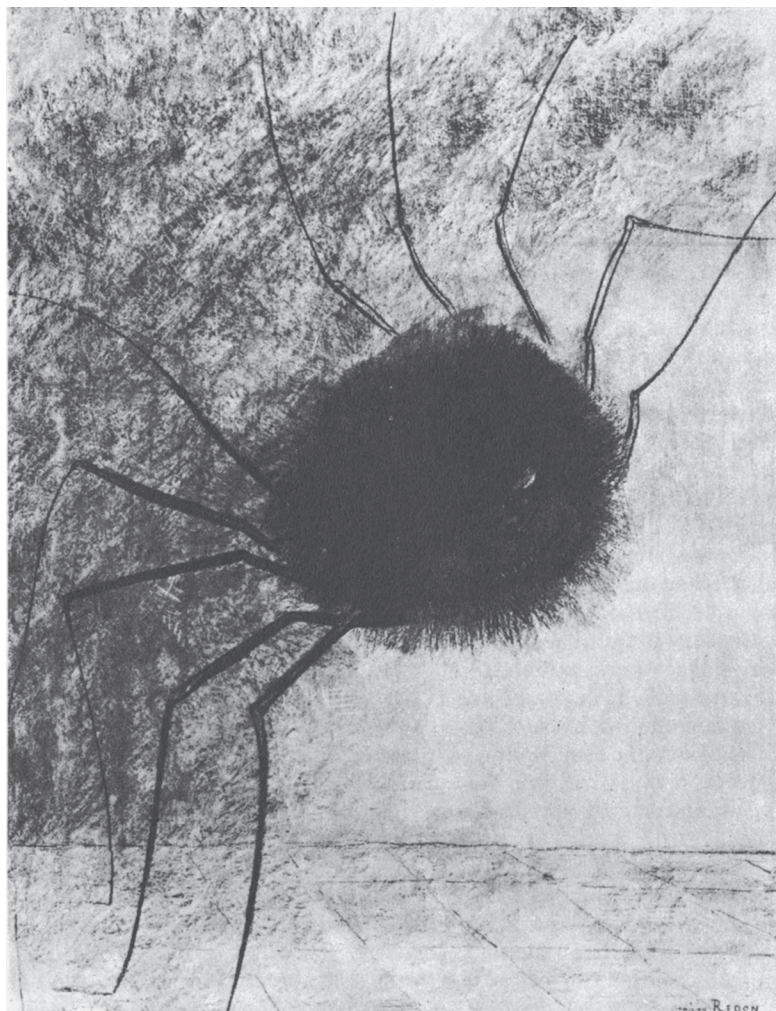
Tarantellen er og tarantellen var: hvem kender sandheden om tarantellen?

I de store opslagsværker noterer man nøgternt, at tarantellen er en folkedans fra Syditalien, hvis navn er afledt af stednavnet Taranto (antikkens Tarantium) i Apulien. Idag er dansen nærmest at karakterisere som en delvist mimet »frierdans«, almindeligvis udført af et par omgivet af en gruppe, der former en cirkel. Musikalsk er der tale om en dans i livligt tempo med en regulær frasedannelse. Rytmen er 3/8 eller 6/8, og det enkle melodiske stof veksler mellem dur og mol. Som særlig effekt øges

tempoet mod slutningen. Musikken kan fremføres af mange forskellige instrumenter. Idag er harmonika, violin og klarinet det hyppigste, og de dansende akkompagnerer ofte sig selv med kastagnetter og slag på tambouriner.

Dansemania

Så langt så godt, men der er noget underligt ved tarantellen. Grove Dictionary kan ikke undlade at omtale »de misforståelser« og »den overtro«, der er knyttet til tarantellen. I følge gamle kilder betragtede man dansen som et middel mod bid fra en giftig edderkop. Denne edderkop, *Lycosa Tarantula*, skulle efter sigende ved bid fremkalde sygdommen tarantisme – en sygdom, der var kendt i hele Syditalien. De tidligste vidnesbyrd om tarantismen og dens helbredelse ved dans og musik finder vi i første halvdel af 1400-tallet. Her føres oprindelsen til den tarantiske kult tilbage til korstogstidens soldater og de plager, angreb af giftedderkopper forvoldte. Mere udførlig i omtalen af ta-



»Grinebider-edderkop« af den franske symbolist Odilon Redon, der skabte mærkelige monstre ud fra studiet af baciller, sperma, insekter m.m.

rantismen er Athanasius Kircher, den lærde jesuit, i bogen *Magnes sivi de arte magnetica*, Rom 1641. Her fortælles om den musikterapeutiske situation kurens ringen af tarantismen krævede. Kircher beskriver ritualets helbredende virkninger, den musik hele seancen implicerer og dansenes formationer. Bogen anfører 8 sange, og det bemærkes, at disse »taranteller's« oprindelse fortæller sig i bøndernes musikalske ekstemporeringer. (Det må anføres, at Kirchers melodier gennemgående er i lige takt, hvilket svarer dårligt til den tarantelle, vi kender idag. Andre steder bl.a. i Friedemann Otterbachs *Die Geschichte der europäischen Tanzmusik*, Wilhelmshaven 1980 fortælles, at man i 1700-tallet gik over til at notere tarantellerne i 3/8 eller 6/8).

I bogen *Music and Trance* af den franske musik-antropolog Gilbert Rouget (oversat fra fransk, University of Chicago, 1985) tages der fat på det spændende og vanskelige problem omkring tarantellen og den musik-magi, der ligger gemt i beretningerne om tarantismen og dens helbredelse. Som det fremgår, er tarantellen en »dansemania« og som sådan et eksempel på et magisk musik-terapeutisk ritual, med besættelse, trance, kollaps og ekstase som vigtige tilstande. Disse psykologiske og para-psykologiske begreber fører os ud på gyngende grund, men det nytter ikke som strudsen at stikke hovedet i busken. De nævnte – vanskeligt håndterbare – fænomener fordufter ikke af den grund.

Selve sprogbrugen er i forbindelse med de nævnte begreber ikke særlig klar. Ønsker man nøjere præcisering, er man nødt til at bevæge sig ind i den dybdepsykologiske forskning og i an-

tropologien. Her vil vi indskrænke os til at følge Gilbert Rouget's meget rummelige brug af begrebet »trance«, som en særlig åben og modtagelig bevidsthedstilstand, der findes i alle kulturer, men som på grund af forskellige kulturelle og sociale forhold kan manifestere sig temmelig forskelligt. Mens begrebet »ekstase« som regel sigter til ensom kontemplation, har trance at gøre med rituelle forløb udført i offentlighed, og anført af en medicinmand, magiker eller præst. Magikeren, eller hvad vi nu vælger at kalde den, der udfører rituallet, fører »ofret« gennem det rituelle forløb. Som oftest benyttes en eller anden form for musikalsk akkompagnement, hvorved rituallets intensitet kan forøges, hvis der ikke er tale om, at musikken direkte styrer og afgør rituallets forløb.

Djævlueddrivelse

Blandt alle verdens kulturer er der ikke én, der ikke på en eller anden måde kender til den slags ritualer. Dette er udtryk for en universel tro på, at visse typer af problemer, der opstår i løbet af et menneskes liv – såkaldt mærkelig opførsel, visse sygdomme, forstyrrelser, i den mentale balance etc. – har at gøre med »onde ånders« aktivitet. At blive offer for sådanne problemer kaldes at blive »besat«. I vor nordiske kultur kender vi ideen om besættelse fra f.eks. bjergtagningstroen eller elleskudssyndromet, jævnfør de gamle trylleviser.

I behandlingen af disse besættelsestilstande indgår gerne musik. Det kendes fra f.eks. de dionysiske danse i antikkens Grækenland, hos eskimoerne i deres ceremonier, i voodoo kulten på Haiti, i balineserens barong-dans etc.

Trods diverse forskelligheder rummer trancetilstanden uanset tid og sted visse genkendelige komponenter. For det første er der tale om en besættelse som udgangspunkt. Besættelsen skyldes indvirken af »ukendte« kræfter udenfor mennesket selv. I tilfældet tarantismen er der ikke tale om en ond dæmon i okkult forstand, men derimod et bid af en giftig edderkop.

For at uddrive det onde, har virkningen af det giftige bid, må man først foretage en identifikation af det onde. Den ansvarlige edderkop identificeres gennem en særlig proces, der har med lyde og bevægelser at gøre. Ernesto De Martino beretter i bogen *La terre dei remorsi*, Paris 1966 indgående om tarantismen og siger, at det terapeutiske ritual begynder med musik. I slutningen af 1800-tallet kunne man stadig i Napoli præsentere tolv forskellige tarantelmelodier, der blev brugt til at identificere, eller diagnosticere tarantulaen med. Musikerne spillede de forskellige melodier for den eller de besatte. Reagerede ofrene på denne eller hin melodi, ja så havde man et indicium for, hvilken type tarantula, der var ansvarlig for biddet.

Det er et meget afgørende øjeblik, når identifikationen indtræffer. Den besatte indgår i en tæt forening, smelter sammen med den ansvarlige edderkop, og det terapeutiske ritual kan fortsætte. Idet musikken nu er fastlagt – den virksomme tarantelmelodi spilles igen og igen – begynder dansen. Her udbygges identifikationen med edderkoppen. Det fremgår af adskillige figurer. Helt tilbage til 1641 finder vi beskrivelser af disse »edderkoppefigurer«. F.eks. kender man en figur, hvor ofret imiterer edderkoppens gang ved at gå på alle

fire med ryggen mod jorden. Andre kilder fortæller om besatte, der hænger ned fra et træ eller i et reb – en tydelig efterligning af edderkoppen.

Under dansen manifesterer »krisen« sig. Den symbolske efterligning af edderkoppen udløser stærke følelser såsom angst og rædsel. Musikken bestemmer den fortsatte udvikling af krisen. Den ophidser den besatte. De Martino redegør for oplevelser fra en seance, han overværede i Salerno i 1959. Efter at krisen var indtruffet, gik musikeren helt tæt ind på den besatte. Ofret kravlede som en hypnotiseret edderkop, og musikeren spillede den besatte direkte ind i øret. Denne tætte, pirrende kontakt er en nødvendighed for det fortsatte forløb. Ofret er nu bragt i en tilstand, hvor »kollapset« indfinder sig. Der lyder »kriseskrig«, og den besatte gennemlever et sammenbrud, der er at opfatte som en symbolsk død. En egentlig ekstase kan også indfinde sig her. Disse sammenbrud gentages indtil den besatte er ført tilbage til den kontrollerede verden – indtil ofret har fået »nåde«.

Som et af de bedst kendte og ældste eksempler på magisk musik-terapi i Europa har tarantismen op gennem århundrederne været genstand for udbredt interesse. Hvad er det egentlig, der sker? Er det exorcisme? Hvilken rolle spiller musikken? etc. Idag er det vanskeligt at trænge ind i disse spørgsmål, idet selve kulten, om den endnu findes, er i stærkt forfald.

Foruden De Martino har Marius Schneider i bogen *La danza de espadas y la tarantela*, Barcelona 1948 beskæftiget sig med tarantisme. Han er mystiker, der ser rituallet som værende i familie med medicinmandens ritualer, der

handler om skjulte sammenhænge mellem kosmos, naturen og det enkelte menneske. Vigtig her er natur- og dyreefterlignende danse. Det tarantiske ritual har på det konkrete plan at gøre med det aktuelle bid; men på den generelle plan har det med det universelle problem 'liv-død' at gøre.

Mens Marius Schneider accepterer biddets realitet, det vil sige det paranormale i tarantismen, ser De Martino noget anderledes på ritualet. Ud fra konkrete observationer går han ind i en dybdegående tolkning af de kendte ældre kilder. Uden at reducere ritualet til ingenting holder han sig til at betragte tarantisme som en religiøs præget koreografisk-musikalsk exorcisme, der i sin oprindelse hviler på orgiastiske-indvielseskulte kendt fra antikken. De Martino fremhæver det erotiske,

som en baggrund for ritualet og interesserer sig mindre for identifikationen af edderkoppen. Edderkoppen opfattes nærmest som et symbol på det forbudte, det farlige, det der kan ramme ethvert menneske, når det f.eks. befinder sig i en særlig udsat situation, det være sig puberteten, det øjeblik hvor man står og skal træffe store afgørende beslutninger (giftermål, barsel etc.), tidspunkter hvor man er faldet for forbudt erotik, etc. De Martino fremhæver forskellige udtryk for undertrykt lidenskab og sætter det i relation til det faktum, at de tarantiske ritualer oftest udførtes foran kapeller og kirker indviet til Paulus. Hertil kommer, at edderkoppebiddet i visse kilder omtales som »San Paolo's bid«, og de kvindelige ofre ikke sjældent omtales som »San Paolo brude«. (Se også herom i Meri

Franco-Lao: *Hexen-Musik*, München, 1977).

Måske var det rimeligt kort at omtale den musik, der hører til de tarantiske seancer. Den vigtigste bestanddel i ritualet er tarantellen, som regel fremført instrumentalt, selvom der også findes sungne taranteller, hvor netop teksten er erotisk præget. Efter at identifikationen af edderkoppen er foretaget, d.v.s. den særligt virksomme tarantelmelodi er fundet, er det rytmen, der er mere bestemmende end noget andet. Afgørende er den hurtige regelmæssige puls, som det, der konstituerer forløbet. Fra antik tid har man talt om den dithyrambiske rytme som værende istand til at fremkalde »mania«. Det rytmiske perpetuum mobile intensiveres ved højdepunkterne, d.v.s. når sammenbruddene melder sig hamres rytmen endnu kraftigere direkte mod ofrets øre. Den musikalske rytme både leder og provokerer ofret. Rytmen rummer således to elementer – en elementær ensartethed, der repræsenterer »orden«, planeternes gang, den menneskelige puls, etc., og det er det, den besatte skal bringes tilbage til – og en ophidsende faktor, der fører mod de nødvendige psykomotoriske konvulsioner. Rytmen repræsenterer således både orden og kaos på en og samme tid.

Fra ritual til finkultur

I forbindelse med den gryende interesse for det oprindelige – præciviliserede menneske, rettedes 1700-tallets følsomme og sværmeriske »tilbage til naturen«-interesser også mod den ældgamle folkløse. Som eksempler på, at den af rationalismen højt priste fornuft ikke kunne forklare og kontrollere alt, beskæftigede man sig i 1700-tallets



Wilhelm Marstrand: Tarantel på Ischia, tegning efter maleri fra 1847.

midte gerne med alt, hvad der var eksotisk, rædselsvækkende og dæmonisk. Tarantellen var sådan et stykke folkløse, der tiltalte det dannede menneskes flirt med det irrationelle.

Det ses f.eks. af S. Storace's »*A Genuine Letter from an Italian Gentleman, Concerning the Bite of the Tarantula*«, der blev trykt i *Gentleman's Magazine*, XXII, 1753.

I *Charles Burneys Rejsedagbøger* fra 1770 dukker tarantellen også op. Under betragtningerne om Neapolitansk folkemusik skriver han bl.a.:

»En tredje særpræget musikform har hjemme i Puglia. Det er dansemusik, der har til formål at bringe de dansende i stærk sved. De tror, at det hjælper mod den giftige *tarantola's* bid. Dr. Cirillo skaffede mig en prøve på denne musik. Signor Serrao, der har skrevet en afhandling om emnet, og dr. Cirillo, der har foretaget adskillige eksperimenter for at komme til bunds i sagen, er begge overbevist om, at det hele er et svindelnummer, arrangeret af befolkningen i Puglia for at tjene penge . . . Ikke des mindre er det de fleste jævne folks overbevisning, at den bedste kur mod giftige insekters bid er at danse sig i sved til en bestemt slags musik, hvilket i forbindelse med deres faste tro undertiden virkelig gør dem raske. I timevis danser de rundt i en art vanvidstilstand, indtil de omsider falder om af træthed og udmattelse«.

I anden halvdel af 1700-tallet vandrede tarantellen fra de oprindelige almu-esammenhænge ind i de dannedes cirkler som et »interessant« fænomen – et stykke lyslevende mystisk folkløse. Enhver, der var begejstret for den jævne italieners pittoreske liv, så tarantellen

som på engang et karakteristisk udtryk for dette folks urgamle kontakt til antikkens mysterier og et godt eksempel på foreningen af bizar overtro og katolsk mystik.

Datidens natur- og kunstglæde fandt udtryk i en dyrkelse af tarantellen. Hurtigt fandt den både som musikalsk og koreografisk udtryk ind i de bedste kredse. Enhver kunstner eller anden dannelsesrejsende observerede tarantellen, og beskrev den som et fascinerende kuriosum: Fra Goethe og H.C. Andersen til Rainer Maria Rilke – alle beskrev tarantellen, og talte om dens utrolige energi. Men det de talte om var ikke det gamle musikritual, men en blegnet urban udgave af tarantellen – en folkedans! I takt med, at de dannede fastslår tarantellens »magi« som ren overtro, ses hvorledes dansen, uden dens oprindelige terapeutiske funktion, stærkere og stærkere er på vej ind i den finkulturelle sfære som ren underholdning. Fra magisk musikritual til populær dansemusik.

Ballet biedermeier

Med introduktionen af tarantellen som højdepunktet i det store balletdivertissement i Aubers opera *Den Stumme fra Portici*, Paris 1828, rykker dansen for alvor ind på verdensscenerne. Operaen, Aubers mesterværk, foregår i Napoli under den spanske okkupation i 1647. Scenisk og musikalsk var det en milepæl. »Le grand opéra« var født. Også på det politiske plan fik operaen stor betydning, idet den tændte luntten til adskillige revolutioner i Europa. (Se Karen Krogh *Den Stumme i Portici*, i *Skitser til romantikkens teater*, København 1967).

Folkloren eller lokalkoloritten, som det kaldes, gjorde sit indtog overalt i teatrets og musikkens verden.

I 1830'erne og 1840'erne er tarantellen virkelig på mode. Det vrirler med taranteller alle vegne. Et godt eksempel på det velhavende parisiske borgerskabs kulturimperialisme er balletten *La Tarantule* fra 1839, skabt for datidens tiljublede ballerina, Fanny Elssler. Den muntre spøg handler om Luidgi og Lauretta, der ikke kan få hinanden på grund af Laurettes mor, der anser Luidgi for at være for fattig til datteren. Imidlertid kommer han til penge, og kirkeklokkerne kimer. Men netop som brylluppet skal stå, bliver Luidgi bidt af en tarantula. Dr. Omeopatico lover først at redde den unge mand, efter at Lauretta har tilbudt sig selv til doktoren. I fortvivelse simulerer Lauretta nu, at hun også er blevet bidt, men her kan Dr. Omeopatico intet stille op. Hun bliver på skrømt ført til graven. Den helbredte Luidgi griber dog ind og alt ender godt. Den burleske Romeo-Julie parodi er rig på utallige serier af »spasmodiske cabrioles«, hvor der i det koreografiske såvel som det musikalske drives rovdrift på tarantismen og taranteller. (Ivor Quest: *The Romantic Ballet in Paris*, London 1980).

En sådan anvendelse af et gammelt folkloristisk stof, hvor den oprindelige magiske – uhyggelige kerne helt er forsvundet til fordel for biedermeierens snusfornuftige efterrationalisering, er typisk for periodens måde at forsone sig med de irrationelle elementer, man finder i sæder og skikke fra middelalderen. Den gamle tro er gjort til overtro.

Det var imidlertid ikke ensbetydende med, at tarantellen ikke stadig kunne henrykke, men det var ikke læn-

foto fjernet af
copyrightmæssige hensyn

Kirsten Simone og Henning Kronstam i Tarantellen, »Napoli« 3. akt. Foto: Rigmor Mydtskov.

gere et edderkoppebidt offer, men festklædte teater og koncertsals publikummer, der gøs og jublede. At Bournonville alligevel må have følt lidt af tarantellens magiske virkning, vidner hans beskrivelse af selve balletten *Napoli's* tilblivelse om. Hertil er at anføre, at Bournonville under sit ophold i Napoli i 1841 havde oplevet den berusende tarantel. I *Mit Teaterliv* skriver han således i forbindelse med en udflugt til Bajæ:

»... som vi gik og beså friserne i Mercur-templets skønne rotunda, brød pludselig den dansende skare ind med en ung karl i sin midte. Tambourinen ranglede til en slags vise, der havde tarantellens rytme ... og nu gik dansen for sig: naturligt, yndigt, men ensfor-

migt ... Ingen i mit selskab vidste, jeg var danser, hvad lignede da overraskelsen, da jeg afkastede min frakke, svingede hatten i vejret og afløste den unge karl i den susende tarantella, der bestandig ilede i hurtigere tempo.«

Koncertsals- og salonmusik

Var tarantellen populær som teaterdans, så blev den også uhyre populær som koncertstykke. Romantikkenes dæmoniske klaverfænomen – mefistoen blandt alle pianister, Franz Liszt – skabte enorm succes med sin virtuose koncert-transskription af Aubers Tarantel fra *Den Stumme i Portici*, et festfyrværkeri for de hurtige fingre anno 1846. Allerede i 1840 havde han imid-

lertid leveret sin første tarantel, på et tidspunkt hvor Chopin også havde slået sig igennem med et lignende virtuoseri.

Listen over koncerttaranteller er uden ende. Enhver komponist der i forrige århundrede ønskede at skildre Italien gennem tonende karakterbilleder benyttede tarantellen – fra Mendelssohn og vor egen Løvenskiold til Anton Rubinstein, Louis Moureau Gottschalk og Rakmaninov. Også i orkesterlitteraturen trænger tarantellen ind. Hvem kender ikke sidste satsen i Mendelssohns 'Italienske' symfoni (her er tale om en saltarello – Tarantellens romerske udgave).

Mindre kendt er Richard Strauss *Aus Italien*, hvor den ellers så sikre komponist falder for fristelsen til i den afsluttende sats »Neapolitanisches Volksleben« at citere Denza's populære tarantella-agtige sang »Funiculi, Funicula«.

Modernismen har i modsætning til romantikken ikke interesseret sig nævneværdigt for den gamle folklore. Tarantellen gled efterhånden i baggrunden som et klingende italienssymbol. Der var ikke længere brug for den slags drømmerier. Tarantellen blev triviell.

Men de sidste tiårs interesse for det folkelige har, omend ikke i tilnærmelsesvis samme grad som i 1840'erne, bragt tarantellen lidt frem igen. Herhjemme skabte Mogens Winkel Holm i midten af 1970'erne en tarantel, der med næsten magisk besættelse blev danset af Annemarie Dybdal. Et ætsende rituelt forløb, der viste tilbage til tarantellens rituelle udspring. – Og de danser endnu i Palle Nielsen's mørke, øde gader. Gemt i rytmens stædige ensartethed hører man endnu »kriseskrig«. Tarantellen er dødsensalvor – en leg, der bringer nåde.

Er ringen endelig sluttet?

– en brevveksling om en ganske usædvanlig dagbog

Af Lars Ole Bonde og Hanne Tofte Jespersen

Peter Kjærulff:

Ringbærerens Dagbog 1–2. Bogans Forlag, Kastaniebakken 8, 3540 Lyngby. Tlf. 02 18 80 55. 478 s., kr. 440,–.

Kære Hanne.

Kan man anmelde en bog, der anfægter hele ens verdensbillede? Kan man som forsker og statsansat videnskabsmenneske overhovedet tillade sig at røre ved en bog eller forskningsprojekt, som ikke følger nogen af de gængse regler for forskning, som overskrider videnskabens (eller *videnskabelighedens*) grænser? Kan man fortælle et tidsskrifts læsere noget fornuftigt om en tilegnelsesproces, der først og fremmest er karakteristisk ved intuition og ved at virke i tid – men mindre handler om normal-kritisk læsning gennem de videnskabelige brillelaser?

Jeg spørger, fordi jeg nu gennem 1 årstid har ladet mig anfægte af Peter Kjærulffs bog »Ringbærerens dagbog«. Det er ikke tilfældigt, at den bog stort set ikke er blevet anmeldt nogen steder (det skulle da lige være til tankepolitiet – som Hans Brix vist engang skrev), heller ikke i Modspil.

Og det er selvfølgelig heller ikke tilfældigt, at bogen ikke har kunnet antages til forsvar for den psykologiske doktorgrad ved Københavns Universitet. – De faglige autoriteter ved Psykologisk



Laboratorium gjorde sig det let (og det kan man ikke fortænke dem i) ved at afvise en seriøs behandling af bogen med den begrundelse, at forskningsresultaterne ikke lader sig verificere efter de gængse principper for videnskabeligt arbejde. (Dette har i øvrigt vist sig at have status af en »fagkyndig vurdering« hele vejen op gennem de universitære klageinstanser, ja helt op til og med Ombudsmanden. Pinligt, synes jeg, al den stund der jo er tale om en fagkyndigs *afvisning* af at foretage en vurdering).

Så let har jeg ikke selv haft det – selvom min første reaktion var præget af modstand og skepsis. Der var en række kvaliteter ved bogen, der fik mig til at genlæse den efter et stykke tid – mønstre og situationer fra den begyndte at dukke op både i mit drømmeliv og mit vågne liv – dén bog **nægtede** simpelthen at lade sig afvise af mig.

Du har selv læst bogen, og den kan jo karakteriseres som en ny teori om den menneskelige bevidsthed, og som en omfattende kortlægning af bevidsthedsmæssige konfliktmønstre, sådan som de findes hos dig og mig og hos alle »normalneurotiske« mennesker i en eller anden form – og sådan som de findes i kunstnerisk bearbejdet form i de store myter og i nogle af kulturhistoriens største frembringelser: Dantes værker, Shakespeares dramaer, Mozarts og Wagners operaer.

Dora Stocks gavtyveagtige Mozartportræt fra 1789 pryder forsiden af værkets første bind, der har titlen WOLFGANG.

Det er en bog, der fortæller historier (om en i sandhed imponerende inkarnationsrække, fra Atlantistiden over f.eks. Platon, Cæsar, Simon Peter, Mozart til Wagner) og formulerer teorier (om psykens opbygning, om chakra-systemets opbygning, om psykosier og meget andet). Det hele lissom i en stor musikalsk frase, en stor vejtrækning – a la de majestætiske katedralkurver i Bruckners symfonier, f.eks. den langsomme 2. sats af 6. symfoni.

Men det er også en bog, der analyserer. En bog, der forholder sig grundlæggende kritisk til såvel det eksisterende verdensbillede som det man (måske lidt fordomsfuldt) kunne kalde »den nyreligiøse holismes inderlighed« – altså den efter min mening ufrugtbare afvisning-af-verden-som-den-er-under-henvisning-til-at-jeg-lissom-føler-at-vældige-energier-er-på-spil-i-mig-selv-og-som-en-verdensomspændende-understrøm-her-på-tærsklen-til-Vandmandens-tidsalder.

Jeg må sige, at jeg efter lang tids arbejde med bogen er imponeret. For bogen er også intellektuelt en kraftpræstation. – Min egen indfaldsvinkel var oprindeligt en stor faglig interesse i Wagner (hvis hovedværk »Nibelungens Ring« Peter Kjærulff gør meget ud af) og et (synes jeg da selv) rimeligt all round kendskab til de myter og kunstværker, bogen mere eller mindre indgående behandler.

Det som imponerer mig her er *det tværgående perspektiv*, altså ikke så meget de enkelte analyser (af »Ringens«, Mozarts »Tryllefløjten« og »Don Juan« m.m.) som sammenkædningen af dem. PK påviser på en meget original og overbevisende måde, at der er tale

om en *fælles* grundkonflikt – et ganske kompliceret, men alligevel fundamentalt menneskeligt konfliktmønster, som han kalder »Den forbandede Ring« – med paralleller til Tolkiens *Ringenes Herre*. I PKs forunderlige og paradoksale bog oprulles »den røde tråd« på følgende måde:

– Grundkonflikten spores tilbage til 2 tidlige inkarnationer fra hhv. Atlantistiden (ca. 12.000 f.Kr.) og fra Mellemamerika o. 11.000 f.Kr. Her oplever hovedpersonen at blive placeret i nogle konflikt- og valgsituationer. Han vælger forkert og/eller blive fanget i nogle intriger, som han ikke er i stand til at gennemskue. Det handler om *kærlighed*, om evnen til at *elske* såvel sig selv som andre, og om destruktive forestillinger (fordomme, moralforestillinger, sociale og religiøse normer), som ikke gennemskues, men accepteres – med selvdestruktion og katastrofe til følge.

Fuldstændig som når Orfeus mister Eurydice, fordi han *vender sig om* på hendes urimelige forlangende (han *har* jo til fulde bevist, at han elsker hende ved overhovedet at trænge gennem dødsrigets mørke). Fuldstændig som når Don Juan i rastløs blindhed leder efter *Den Eneste Ene* og tillader sig at forkaste alle kvinder, der ikke lever op til hans indre (drømme)billede. Han er i stand til at tænde den guddommelige gnist i enhver kvinde (og *det* er forførelsens kunst), men ikke i stand til at sætte grænser for sig selv ved at se og anerkende kvinden som mandens jævnbyrdige.

Fuldstændig som når Tamino/Papageno i Tryllefløjten udsættes for Tavs-hedsprøven, som kun Tamino (der ikke tvivler på sig selv) består. Og fuldstændig som Brünnhilde, der i »Götterdäm-

merung« forråder den Siegfried, hun elsker – ude af stand til at tro på deres kærligheds sande styrke og derfor et let offer for Hagens onde planer. – Du kan selv fortsætte eksempel-rækken.

– Forbindelserne mellem den »oprindelige« konflikt og dens optræden i myter og kunstværker rulles op gennem en række fortællinger, som samtidig bliver til historien om **afdækningen** af det grundlæggende konfliktmønster. Kunstværkerne bliver til stationer i en udviklingsproces, en afsøgning af årsager og virkninger i det store konflikt-spil. De søgende kunstnere er iflg. PK den samme person/ånd, som gennem en lang inkarnationsrække arbejder med at gennemskue og løse sin »livsop-gave«. – I bind 2 bliver fortællingerne så til en slags råmateriale og dokumentation for opbygningen af en omfattende teori om den pyramideagtige konstruktion, vi kalder menneskets bevidsthed og om den »neuroseknude« af nedbrydende tankegange, som PK kalder »Den forbandede Ring«. Det er ikke let læsning (specielt hvis man som jeg er uden særlige forudsætninger inden for områder som esoterisk psykologi eller østlig filosofi), men det er yderst stringent og sammenhængende gjort.

Problemet er igen: Kan man overhovedet acceptere præmisserne? Kan man acceptere fremstillingsformen?

Vi er vant til at kunne vælge mellem genrer/fortælle-måder/erkendelsesformer, når vi vil konfrontere os med virkeligheden. Vi er vant til at vælge mellem f.eks. *fiktion* og *fakta*, mellem *fortælling* og *teori*. I fritiden læser vi Doris Lessing, Frank Herbert eller måske Arthur C. Clarke, men når vi er på arbejde, holder vi os til Freud, Eriksson

og Thomas Ziehe (eller hvis vi er mere liberale: til Jung, Grof og Jes Bertelsen).

»Ringbærerens dagbog« går på tværs af dette valgbehov: bogen er både »fiktion« og »fakta«, både fortælling og teori. Det gør den provokerende, for så afviser den at blive læst sammenfattende på ét niveau. Man kan måske sige, at bogen opererer på 4 forskellige niveauer:

- 1) FORTÆLLINGENS (eller fiktionens) niveau.
– dvs. en række gode historier, indsat i en overordnet ramme (inkarnationsrækken), som vi kan acceptere på samme måde som »overnaturlige« fænomener i et eventyr. Bogen er også fyldt med »hverdagsrefleksioner« på dette niveau.
- 2) MYTENS (tekstfortolkningens) niveau.
– dvs. kulturhistoriske og dybdepsykologiske refleksioner over temaer op igennem kultur- og kunsthistorien, med kunstværker som primære analyseobjekter. Man kunne sige, at det PK bedriver på dette niveau er *dybdestrukturel hermeneutik* – en betydningsanalyse, som fremdrager grundlæggende konfliktstrukturer og relaterer dem til menneskelivet som sådan.
- 3) TEORINIVEAU 1: teorien om *stof* og *energi* (»Intuitiv geometri«).
– dvs. PKs forestilling om den jordiske tilværelse som en fundamental (og historisk) udfoldet kamp mellem »Lys« og »Mørke«, som (oversanselige) stofflige præmisser for en forståelse af menneskets bevidsthed.
- 4) TEORINIVEAU 2: teorien om den menneskelige bevidstheds åndelige,

kommunikerende og fysiske aspekter (»Det magiske landskab«).

– dvs. PKs forestilling om sammenhængen mellem psykens forskellige energi-niveauer og »manifestationsformer« – her en teori om Chakrasystemet, om energiernes udtryk gennem krop og bevidsthed inden for de 7 kerneområder: virkelighedssans/balance/livskraft/kærlighed/kommunikation/overblik/visdom.

Der er med andre ord utallige muligheder for modsigelse/kritik/afvisning – både på de enkelte niveauer og på det mere overordnede plan.

Du ved mere end jeg om alternative/supplerende muligheder på teoriniveauet, og derfor vil jeg lade det næste udspil være dit. PKs bog er efter min mening så vigtig, at den fortjener en dialog – meningsudveksling på alle niveauer, også det overordnede. Som sagt er jeg imponeret, bevæget – og langt fra færdig med at reflektere.

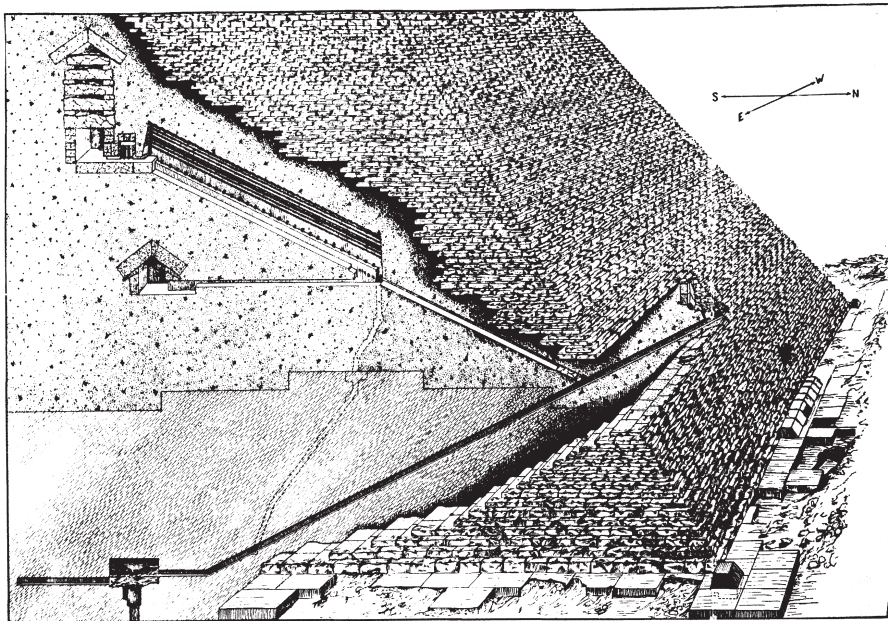
Kærlig hilsen

Lars Ole

Kære Lars Ole!

Tak for brevet – og for snakken sidst. Jeg gik faktisk i gang med at skrive allerede på færgen hjem, men du kom alligevel først, så nu tager jeg i stedet fat på et svar.

Jo, du har ret – det er noget af et projekt at ville anmelde Peter Kjærulffs bog og vel at mærke tage den alvorligt – hvordan var det nu du sagde det: »Denne bog kan bruges til meget – f.eks. kan man læse den« – en let parafrasering af PKs ord om musik i den ar-



Peter Kjærulff fortolker Kheops-pyramiden ved hjælp af drømmesprog. Ved at kravle gennem gangsystemet kravler man gennem sin egen bevidsthed.

tikel om klarhøring, vi bragte i Modspil 32.

Og desværre har det jo kendetegnet den akademiske verden, som du og jeg også kommer fra, at dens repræsentanter enten har brugt spalteplads på perfid nedgøring af bogen eller simpelthen nægtet at have med den at gøre. Omend forståeligt ud fra de præmisser som er gældende på »Bjerget« (læs: Universiteterne og de etablerede forskningsinstitutioner) bliver disse afvisninger dog ikke acceptable. Og de lukkede sind er ikke flatterende for det, som har status af højere videnskab.

Men fred være med dem – Ringbære-

rens Dagbog afføder, som den usædvanlige bog den er, en masse spørgsmål af typen »hvis dette er sandt, så . . .«. Selv tilbyder bogen nemlig *svar*, på et fundamentalt-eksistentielt plan. Og hvis man synes, at spørgsmål til livets formål og sågar til »hvad er formålet med *dit* liv« – at de er overflødige, upassende eller slet og ret burde forbydes, så er PKs bog en provokation. Selv synes jeg, de er de væsentligste overhovedet (og jeg har faktisk taget adskillige livtag med dem i mit arbejde de seneste år – også i arbejdstiden(!) – ved at se musik i sammenhæng med en tilværelsesforståelse, der gør disse spørgsmål

relevante).

Helt basalt drejer det sig – både i PKs bind 1 (de mytiske fortællinger, tolkningerne af dem og af en række centrale kunstværker) og i bind 2's udfoldelse af den bagvedliggende teori – om forholdet mellem *ånd og materie*. På såvel individplan, kulturhistorisk plan og på universelt plan.

Det er store ting. Styrken ligger i, at PK hele tiden ser de store spørgsmål både i det universelle perspektiv og det hverdagslige – således at bogen dels formidler en tilværelsesforståelse, en *kosmologi*, dels er en udfordring til: hvad vil du/jeg bruge den til i dit/mit liv?

Det er således også et bud på en ny etik og moral, som bygger, ikke på tro, men på *bevidsthed*. Som sådan indskrives Ringbærerens Dagbog sig i genren »en Ny Tids lære« – New Age tænkning – på et teoretisk niveau, som er usædvanligt i samme genre.

Ikke sådan at forstå, at der ikke inden for New Age tænkning er mange eksempler på gedigen teori. Men som regel er det den naturvidenskabelige tilgang, der står for de udfoldede teoretiske bidrag – som f.eks. teorier om universets orden, det 'holografiske paradigme', superstrengeteorien etc. – der imidlertid ikke »udfolder sig« om mikroniveauet 'den menneskelige bevidsthed'. I de fleste tilfælde skal man selv »oversætte« de naturvidenskabelige bidrag til deres bevidsthedsmæssige korrelat.

En anden type gedigen teori er udfoldede åndsvidenskabelige bidrag som Martinus' kosmologi, der på mange måder *er* naturvidenskab. Men når den ikke opfattes som sådan, er det, fordi

den bygger på intuitioner, visioner – kommer altså fra ånden til materien, hvor den moderne fysik tager udgangspunkt i materien og på et tidspunkt når dens grænser.

Fysikerne tager sjældent ordet »åndelig« i deres mund, så længe de er på teoretisk grund, men taler hellere om dimensioner og planer. PK derimod taler som åndsvidenskaben (Martinus, Steiner m.fl.) ubesværet om både åndelighed og den fysiske materie. Bind 2 rummer en konsistent teori, et verdensbillede om:

1. *Livets love* – årsags-virkningsprincipper som styrende for rækken af tilværelser, inkarnationer, i denne verden, den fysiske materie.
 2. Den faktiske eksistens af kræfter, der strukturerer det »stof«, vi her bevæger os i, kortlagt i PKs »Intuitive geometri« som beskriver forholdet mellem Lysets processer, hvor ting fastholdes *pga. deres formål*, og Mørkets processer, hvor ting fastholdes *pga. tyngdekraften uanset deres formål*.
 3. Bevidsthedens opbygning og dens udtryk som den ses i *menneskets fysiske og åndelige struktur*. I PKs terminologi er det:
 - den fysiske krop (de 5 kendte sansers niveau)
 - den astrale genpart (stedet for underbevidstheden; se også s. 5 dette nr.)
 - mellemlaget som *chakraerne* sidder på. Chakraerne (energicentre) virker dels som formidlere af åndens instruks – »hvad kom vi for« – dels som afspejling af, hvordan den faktiske situation ser ud – »hvordan går det«.
- ånden, det åndelige legeme.

4. Den tilgrundliggende enhed, '*mand/kvinde-balancen*' eller *balancen mellem vilje og tanke*. Denne balance eller mangel på samme bestemmer på det indre plan, (menneskets indre mand/kvinde-balance som er et resultat af dets hidtidige inkarnationer) og på det ydre plan (tankens omsættelse via viljen til handling idet mennesket kommunikerer med omverdenen).
5. Den oprindelige balance symboliseres af *Pyramiden*, som afbilder menneskets bevidsthedsstruktur, når der er balance på (og derved mellem) alle niveauer.

Teorien udgør grundlaget for de tolkninger som PK foretager både i bind 1 og 2 af den lange »vandring«, som hans inkarnationsrække udgør.

Og da denne inkarnationsrække samtidig er et stykke kulturhistorie, bliver tolkningen af den bagvedliggende mening også brikker til en kulturteori: mand/kvinde-balancen og dens forvrængning igennem klodens historie de sidste 14.000 år har fungeret som drivkraft eller skabende dynamik for civilisationen, menneskehedens historie på Jorden.

Kulturteorien er ikke udfoldet sådan som tilfældet er for de 5 punkter, jeg har inddelt teorien i – men ligger »indfoldet« i symbolet på civilisationens historie: »Den forbandede Ring«, struktureret af Mørket, og i symbolet på dens opløsning v.hj. af Lysets kræfter, symboliseret ved *Pyramiden*.

Jovist er der da mange muligheder for at blive provokeret undervejs. *Hvor det sker, afhænger af ens »bagage«, af hvad man opfatter som normalt.*

En ting er at PK anfægter det gamle

verdensbillede (det mekanistiske, som kun regner materien for virkelig). Men det er han jo langt fra ene om at gøre nu – selv om modstanden er stor, ikke mindst blandt akademikere, så bliver der dog fler og fler – og det tog jo også nogle år(hundreder) før vi var med på, at Jorden er rund . . . Ligeledes er han blot én af mange, der anerkender reinkarnation.

»Problemet« med PKs bog er nok, at man både kan have modstand mod det han siger, og mod måden altså at han siger det på. Han har selv forsøgt at tage højde for det ved at formulere modstandene undervejs. Men immervæk stiller han sine læses tolerance på en hård prøve, fordi det *er* svært at undgå faldgruben at læse det som en bog om Peter Kjærulff og »det er ham der tror han har været Wagner« (og Mozart, Shakespeare, Cæsar, Homer, Josef (i brønden) for bare at nævne et par stykker).

Han tager selv den indvending op (og her griber jeg ud efter bind 2, som jeg mener det står i – og slår helt tilfældigt op på netop den side . . .) »*hvis nogen tror, at den omtalte inkarnationsrække afføder en idé om, at jeg bør bæres rundt på fløjlsputer i en guldstol – så tager de meget fejl . . . Denne bog er et forsøg på at bryde igennem en ståldør med de bare næver. Ståldøren hedder 'sådan kan man ikke tillade sig at mene' . . . Skulle nogen føle sig foranlediget til at tro, at jeg stamper i gulvet og vræler 'jamen jeg har været Wagner', hvis man ikke tror mig – så må jeg bedrøve dem med, at jeg ikke er ude på at bevise noget som helst. Det her er ikke en historie om mig – det er en historie om en historie, en myte inden i en myte inden i en myte osv.»*

Det er blot et af stederne; et andet

eksempel er PKs formulering om, at han overskrider en uskreven lov blandt folk, der regner med reinkarnation, gående ud på at det er svindel, hvis man husker at have været en berømt. Her vil jeg slutte, deadline nærmer sig og det gør begrænsningerne i Modspils sideantal unægtelig også – så med mindre du, kære Lars Ole har en kommentar, som er et 'must', så bliver der hermed sat punktum – disse var ordene.

Jeg har selv undret mig over, at PK skriver, som han gør. Og jeg har undervejs syntes, at han var lovlig snakkende – at der var for mange »hverdagsliggørrelser« (sådan at de blev gentagelser).

Omvendt synes jeg, at det er i teoriens »omsættelighed«, at bøgerne har deres styrke – og de enkle sætninger, som PK knytter til hvert chakra, til hvert aspekt af livets planer at ytre sig på, de er *meget* gode og brugbare. F.eks. til at meditere på.

Man kan spørge, hvor har han det fra? Han giver selv svaret: erkendelsesvejen til de oversanselige virkelighedsplaner går via *intuitionen*. Et udtryk for denne er klarfølelse, klarhørelse, klarsyn. Dertil kommer det, PK kalder 'fjernerindring' – altså evnen til at huske tidligere tilværelser.

Her synes jeg, det er vigtigt at fremhæve, at PK gør meget ud af, at sådanne paranormale, psykiske evner *ikke* i sig selv garanterer en høj moral. Dvs. psykisk og åndelig udvikling følges ikke automatisk ad, og det er altså ikke specielt »fint« at være clairvoyant. Klarsyn uden bevidsthed om, hvad man ser er ikke mere værd end et alfabet, hvis tegn man ikke kender betydningen af. Og det, det i virkeligheden drejer sig om, er udviklingen af *kærlighedsevnen* – evnen til at elske sig selv og alle andre med usvækket tillid.

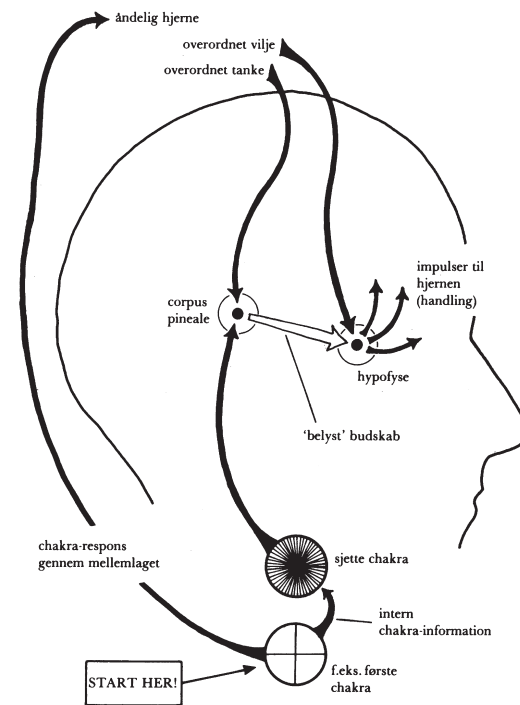
På den måde er det en meget anvendelig og udfordrende bog, PK har skrevet. Man kan jo netop læse den med opmærksomheden rettet imod, hvor man

selv står af og tænker »nej nu går han altså for vidt« – og på den måde tvinges til at reflektere over sine egne grænser – »hvorfor bliver jeg egentlig anfægtet af dette«.

Jeg synes ikke, det strømmer lige frit overalt i de to bind, men det har jeg netop oplevet udfordrende for min egen tolerancetærskel, her i anden omgang, hvor jeg læste den med henblik på anmeldelse. Og jeg overgav mig atter, da jeg kom til pyramidevandringen i slutningen af bind 1 – det er en *hjertegribende* skildring i ordets bedste betydning.

kærlig hilsen

Hanne



Ill. fra bog 2, *RINGEN OG PYRAMIDEN*, der bl.a. præsenterer en gennemgribende udforskning af det såkaldte chakra-system. Et chakra er en energihvirvel i menneskets bevidsthed. Det opstår, idet forskellige af tilværelsens aspekter sættes i relation til hinanden.

»Det gærer og bryder overalt«

Finn Mathiassen:

Livet, musikken og samfundet.

En bog om Carl Nielsen.

PubliMus, Århus 1986. 80 s., kr. 68,00.

Musikprofessor Finn Mathiassen har skrevet en lille og letlæst bog om Carl Nielsen. En lille, men taktsom bog.

Carl Nielsens livshistorie har ligheder med H.C. Andersens: Nielsen stammer fra den fynske underklasse, men han hævde sig ved begavelse og heldige omstændigheder over sin klasse, blev en førende skikkelse i det borgerlige københavnske musikliv og en af Danmarks betydeligste komponister nogensinde. I betragtning af, hvor enestående en placering, Nielsen har i dansk musikhistorie, har musikforskerne beskæftiget sig forbløffende lidt med at forklare sammenhængen – og splittelsen – mellem den fynske underklassedreng og kapelmesteren ved Det kgl. Teater, mellem folkekulturens brugsmusik og de kunstmusikalske symfonier og operaer.

Mathiassens bog er ikke en biografi, men vil udrede, hvordan livet, musikken og samfundet hang sammen for Nielsen. Ikke for at erstatte eller udtømme den livsværdi, som musik er, men for at forstå dens livsbetingelser uden for den selv.

Det populære billede af Nielsen er vistnok den geniale »naturens muntre søn fra Fyn«, der beviste, at talent besejrer alle sociale hindringer. Mathias-

sen har et noget mere nuanceret og nøgternt syn, der både gør Nielsen mere menneskelig, mere tidsbunden og mere almen, end vi er vant til. Han var nysgerrigt interesseret i alt omkring sig, men brændte for sin musik (og derefter – i nævnte rækkefølge – for sin familie). Han skrev lejlighedsværker til både højre og venstre af skræk for den sociale outsiders rolle, men i sine selvvalgte opgaver holdt han sig uden for alt, hvad der politisk og ideologisk rørte sig og dannede fronter i tiden. Han havde et i samtiden usædvanligt, nøgternt og demokratisk syn på kunsten – den var et arbejde som ethvert andet, sin ærlige løn værd, men ikke hævet over hverdagen og samfundslivet. Han filosoferede livet igennem over kunstens væsen og rolle og ville gerne opdrage sit publikum, men hans udtalelser er modsætningsfulde, og han mente, at til syvende og sidst kunne musik kun forklares ved at spille den. Han var opvokset i en folkelig enhedskultur, hvor musik var en glæde for alle uanset rang og stand, og hans dybeste drøm var et anderledes, harmonisk samfund i pagt med naturen, hvor selv den højeste kunst var »en jævn menneskelig ting« og uundværlig som det daglige brød. Bogens fine udgangsreplik lyder: »Han vedkendte sig aldrig noget ansvar for virkeliggørelsen af denne drøm. Men han skrev sin musik og gjorde derved sit til at holde den levende og virksom«.

Det er velgørende at få sagt ligeud, at

Nielsen ikke var nogen stor filosof, hvis guldgrube kan bruges i tide og utide til at slå andre i hovedet med. Derimod var »den digteriske oplevelse« noget centralt for ham, og han var selv en betydelig digter (»Min fynske barndom«). Mathiassen fremhæver helt berettiget de stærke bånd, der forbandt ham med tidens digtere, malere og billedhuggere. Og der er et fint lille afsnit om programmusik, som Nielsen havde det med som præsten med synden – han var »nærmest imod«!

Jeg synes egentlig ikke, at Mathiassens klassebevidste grundholdning (Althusser-inspireret marxisme) åbner for afgørende nye indsigter i Nielsens liv og musik. Enkelte steder – men det er ikke normen – synes jeg, at forfatteren forenkler på en måde, der kommer til at fremstå som en romantisering: F.eks. i modstillingen mellem en feudalisme, hvor kunsten var »i almen respekt som en elementær livsnødvendighed« (Nielsens barndomsmiljø?) og et snobbet, fremmedgjort og profitorienteret borgerligt kulturliv i Nielsens voksne år (s. 25). Er kunst forresten bare kunst – findes der ikke flere forskellige musikskulturer med forskellige kår og kvalitetsbegreber (folkemusik, populærmusik, kunstmusik)? Hvorfor bliver udbredelsen »af den i en vis forstand jo såre 'demokratiske' mekaniske musik« et kors for Nielsen (s. 53)? Det havde været spændende, hvis Mathiassen havde fokuseret mere på Nielsens



En anden Nielsen med fornavnet Kai føjer sig på naturligste måde til komponistens »gæren og bryden overalt«. Også billedhuggeren var fra Fyn, og sandelig om ikke de to kunstnere kendte hinanden. Her er det »Børnetræet«, der står på Blågårds Plads i København.

kriser. Jeg synes ikke, det bliver helt klart, hvorfor situationen i 1925 er så kritisk, at Nielsen »undsiger« det borgerlige musikliv og mister »det kunstnerisk-folkelige fremtidshåb« (s. 53–54). Men det er en anden ting, der undrer mig mest: Når nu bogens udredninger groft taget peger på, at der hverken ligger nogen afgørende nøgle til forståelsen af Nielsen i det filosofiske, det folkeligt-politiske eller det religiøse, men at han har udtrykt sine åndelig-filosofisk-politiske holdninger og visioner i musikken selv – så begriber jeg ikke, at Mathiassen har kunnet lade være med at illustrere sine pointer i selve kompositionerne. Er der en fynsk folkekulturrel arv, og hvordan blev den indføjet i det borgerlige musiklivs æstetik? Hvilke værker er det, der gør Nielsen til en ». . . af tidens autentiske kunstnere – til forskel fra dens blotte leverandører af kunst . . .«? Hvordan udtrykker Nielsen den grundlæggende 1925-krise i sine sidste værker?

Disse spørgsmål rokker ikke ved, at det er en tankevækkende og besindig lille bog. Mathiassen har givet Carl Nielsen-billedet nogle nye proportioner, der peger frem mod yderligere undersøgelser og giver lyst til at høre musikken igen. Herved er bogen i pagt med Nielsen selv, der bevarede en beundringsværdig åbenhed til det sidste. Ved sin 60-års fødselsdag i 1925 udtalte den nu berømte komponist om sin og samtidens kunst: ». . . det bliver vanskeligere og vanskeligere at finde nogenledes Rede i Tingene . . . Tingene udenom mig, indeni mig, (er) bestandig i sin Vorden. Det gærer og bryder overalt.«

Jens Henrik Koudal

Musikalske initiativer i forlagsbranchen

UNDERCOVER – den danske rytmiske scenes nye talerør

Et nyt og anderledes musikforlag har set dagens lys. **Undercover** er lavet med henblik på at gøre noget af den musik tilgængelig, som ikke er sluppet igennem pladeindustriens nåleøje/endnu ikke er parat til det.

Som vi også beskrev det i Modspil 34 om dansk populærrock, har vejen til publikum hidtil alene gået via plader – hvis man vil have jobs i bare lidt større stil. Her kommer Undercover ind som en mellemvej. Forlaget har som sin udgivelsespolitik at udsende ny dansk rytmisk musik på kassettebånd – hovedsagelig grupper, der ikke før har fået noget udgivet.

Undercover håber så, at vi – køberne – vil vænne os til, at man også kan købe musik via posthuset. Bestillinger foretages nemlig over giro – forlaget udsender et klubblad 4 gange om året, hvori grupperne præsenteres. Man kan vælge enten at købe enkeltgruppers bånd (pris 49,50) eller et »Rå-mix«, som rummer et nummer fra hver af de grupper, der præsenteres i det pågældende kvartal (ca. 10 grupper pr. gang). 1 rå-mix koster 34,50, 1 års rå-mix kr. 148,50.

Første Rå-mix er udsendt, og her er virkelig meget forskellig musik. Det meste nyt, en enkelt undtagelse er *Blue Sun*. Undercover har nemlig valgt at udgive studieoptagelser fra 1973, som egentlig var materiale til Blue Suns 4. LP, der aldrig udkom. Før nu altså, i 1987, som kassettebånd.

Og endvidere kan man på Rå-mix 1

få et indtryk af brugsbåndet til *Den Rytmiske Børnesangbog* (se boglisten s. x), som også kan fås hos Undercover.

Det bedste ved initiativet, synes jeg, er dette at få mulighed for at høre, at der faktisk *spilles* rundt omkring i det ganske land. Musik, som måske ikke er perfekt, men til gengæld båret af nerve og energi. Det er der masser af, Rå-mix 1 er et rigtigt *musikbånd*, som formidler noget af det, der rører sig under den velpolerede overflade af øjeblikkets danske rytmiske musik. Og det rører sig!

Daglig leder af Undercover er Jens Bak, som tidligere har været medforfatter på Musiklivsundersøgelsen (se MODSPIL 22) og som før ROSA (Dansk Rock Samråd) har skrevet bogen *Spillets Regler* – en vejledning om offentlig støtte til rytmisk musik, henvendt til bl.a. de kommunale myndigheder og udgivet af Kommuneinformation (se boglisten s. 47).

Foreløbig har Undercover altså planlagt 40 nye produktioner om året. De fortjener en varm velkomst.

Hanne Tofte Jespersen

Adresse:

Undercover, Frodesgade 11, 8260 Viby J. Tlf. 06 14 65 13 (10–16).

Multikunst på kassettebånd

Endnu en knopskydning i forlagsbranchen: **Roskilde Bogcafé** – en af de få overlevende af 70'ernes mange lignende initiativer – startede i 1986 en *forlagsvirksomhed*. Og den omfatter nu også kassettebånd.

Forlaget har, med Arild Batzer som redaktør og koordinator, udsendt to bånd: **Farvel Søndag**, med Pernille Tønnesen, *Cæcilia Glode og Torsten S. Høeg* – i en liveoptagelse fra Lyrikcafeen på Roskilde Festival 1982, den afdeling af festivalen, som arrangeres af samme bogcafé. Og **Demo** med gruppen *Secrets*, der består af *Klaus Lynggaard, Ole Ballund og Nis Petersen*, i en optagelse fra 1986.

Der er musik på disse bånd, men det er ikke musikbånd. Derimod den ubestemmelige genre, der opstår, når man kobler digte og musik sammen. Som i nogle tilfælde står og stritter mod hinanden, i andre pludselig mødes i noget helt tredje – en syntese der åbner for en ny verden.

Overraskelsernes virkeliggørelse som giver genklang i mig, der hvor jeg slet ikke venter det – sådan har jeg det med nogle af numrene på de to bånd. Der er afgjort mest energi i liveoptagelsen. Og den viser, at det med energi intet har med optagelsernes alder at gøre. Jeg studsede, da jeg læste årstallet 1982 på *Farvel Søndag*. Men det varede kun,

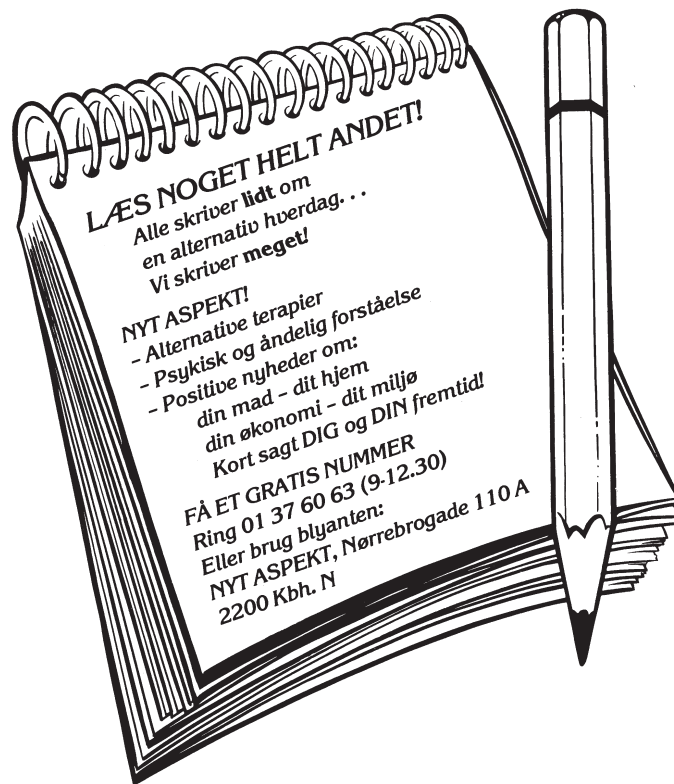
til jeg havde fået sat båndet på og hurtigt blev overbevist om, at der er al mulig grund til at udsende denne 5 år gamle *performance*.

For her er folk, der tør arbejde med LYD, og som formår at overskride grænser, så de får lavet et oplevelsesrum. Det befriende er, at de ikke er bundet af nogen musikalsk stil eller genre, men spiller frit, leger med instrumenterne (som er mange: marimba, altsax, guitar, diverse percussion og ikke mindst stemmer). Teksterne bliver på den måde aldrig digte-med-bag-grundsmusik, men led i en fortættet forestilling, hvor ord både er ord og mere end ord. Og så tør de tre multikunstnere give sig hen og køre sig og os derud, hvor vanviddet bliver til glæde.

Teksterne på *Farvel Søndag* er af Tønnesen og Høeg, musikken af alle tre. Ud over en forestilling er et bånd som dette også en vej til lyrikkens landskaber, som måske ellers kan være svær at finde. Og det er ikke helt fair at se den anden udgivelse, *Secrets' Demo* i lyset af den første. For *Demo* er langt mere forudsigelig og traditionel – Klaus Lynggaard reciterer sine tekster til de to musikers ostinater, mest tromme og synthbas, med spredt tilsætning af diverse andre keyboardklange.

Side 1 virker ufærdig – og det ene digt efter det andet introduceres og garneres med 4/4-trommer, som snarere indsnævrer end udvider universet. Således blev jeg som anmelder sat på en hård prøve, specielt af det første nummer »Sommeren det år . . .« som jeg synes er en rigtig dårlig indgang til båndet – det har *for* megen karakter af 'oplæsning hjemme i øveren'.

Men sidenhen – hørt uden forventninger om noget specielt var der allige-



vel noget at hente i de to numre på side 2. Dels »Bange« hvor musikerne spiller mere ud, og især i »Skumring over Ramløse Sand« som er en perle, smuk og stærk. Den gør netop det der med at åbne – her er stemning, og digtet forløses af det enkle klaverakkompagnement og Klaus Lynggaards recitation, som nu får tid til at vare, så jeg virkelig oplevede den skumringsdag i oktober og

»dage med heste og engle/og nætter/. . ./ vi må lære at spille med ingenting/vores guitarer er i stykker«

Udgivelser som disse kommer i klemme mellem gængse genrebetegnelser. For musikforhandlere og -biblioteker er de ikke musik, for bogafdelinger er de ikke bøger. Det er synd, for de udvider oplevelsesevnen over for både musik og poesi. Og de fås altså – hos Roskilde Bogcafé.

Hanne Tofte Jespersen

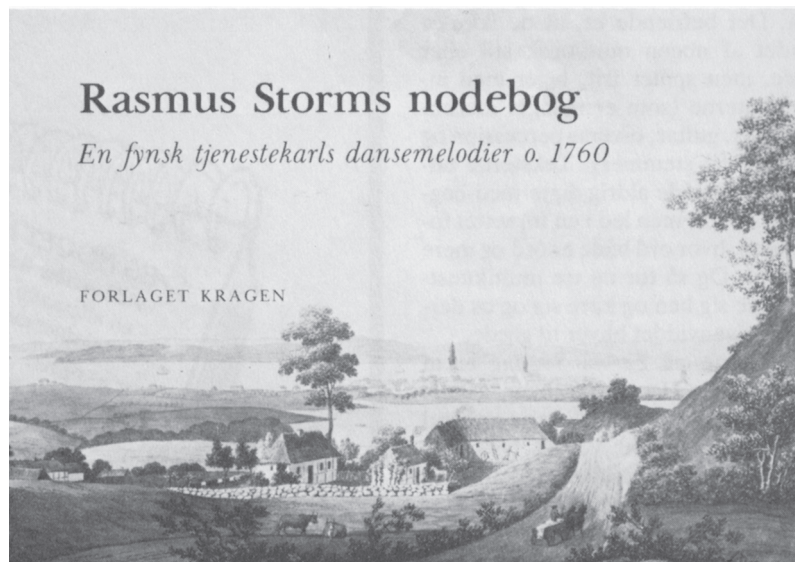
Adresse:

Ll. Gråbrødrestræde 2, 4000 Roskilde, tlf. 02 36 07 62.

Farvel Søndag (2 × 25 min.) kr. 49,75

Secrets' Demo (2 × 15 min.) kr. 39,75

Bogliste: Udenfor temaet



Peter Bastian: *Ind i musikken*. En bog om musik og bevidsthed. Meget vigtig bog, der indkredser musikken som rent bevidsthedsfænomen, opfordrer den lyttende til at være tro mod sine egne oplevelser og se bort fra alle indlærte forestillinger.

Gyldendal/PubliMus, 1987. 202 s., 248,- kr.

Rasmus Storms nodebog. En fynsk tjenestekarls dansemelodier o. 1760, udgivet i faksimile med indledning og kommentarer af Jens Henrik Koudal, Forlaget Kragen, 1987, 126 sider, pris 120,- kr.

En dokumentarisk udgave af en 230 år gammel samling dansemelodier, en nødvendighed for enhver, der ønsker at beskæftige sig seriøst med ældre tiders folkelige dansemusik i by og på land.

Count Basie: *Good morning Blues*, Bärenreiter-Verlag, Neuwerk Kassel. 1987, pris DM 44,00. En af jazz'ens store gamle mænd beretter om sit liv. Count Basies historie er også den amerikanske jazz-, rock- og popmusiks historie. Bogen bringer portrætter bl.a. af Duke Ellington, Billie Holiday og Frank Sinatra.

Den Rytmiske Børnesangbog. 66 sange af, med og for børn. Red. af Erik Lyhne, Michael Madsen og Karen Rønne. Forlaget Lyren, Åbyhøj 1987. 136 sider, illustreret, pris 87,- kr. Med tilhørende *Den Rytmiske Børnesangbogs Brugsbånd*, 2 gange 21 minutter, Lyren MC 001, kr. 49.

Jens Bak/ROSA: *Spilletets regler*. Erfaringer med offentlig støtte til rytmisk musik. Forlaget Kommuneinformation 1987. Adresse: Kommuneservice, Sommerstedgade 7, 1718 Kbh. V, tlf. 01 22 97 25. 77 sider, ill., kr. 110,- (bestillingsnr. 7297).

Håndbog og idékatalog som videregiver erfaringer og initiativer, henvendt både til musikinteresserede som gerne vil finde en indgang til offentlig støtte, og til kommunalpolitikere og ansatte i fritids- og kulturforvaltningerne – som en hjælp til udvikling af det lokale musikliv.

Tema bogliste

En liste over bøger, vi mener, kan have interesse for læseren. Listen tilstræber ingen form for fuldstændighed.

Gilbert Rouget: *Music and Trance, A Theory of the Relations between Music and Possession*. The University of Chicago Press, 1985. 395 sider, pris \$ 19,95. Vigtig musikanthropologisk værk, der behandler utallige former for relationer mellem trance og musik. Betydelig bibliografi.

Meri Franco-Lao: *Hexen-Musik*. Zur Merforschung der weiblichen Dimension in der Musik. Frauenoffensive, München 1977. 96 sider.

B.C. Deva: *Indian Music*, Indian Council for Cultural Relations, New Delhi. 1986, 171 sider. Indføring i indisk klassisk musikkultur, med ordliste og bibliografi.

Harsløf, Olav, *Fascismens musik – fascismens orkester* (Fellinis film orkesterprøven). DMT årg. 55 nr. 3, s. 115–119 ill. Dansk Artikelindex 1980. 78.01.

Hauser, Michael, *Om trommesangstraditionen blandt Inuit, særlig i Grønland*. GRØ årg. 27 nr. 8, s. 217–250 ill. Litt. Dansk Artikelindex 1979. 59.59.

Fried, Martha Nemis, *Transitions: Four rituals in eight cultures*. New York 1980, 306 sider. UDF 1981. 59.5.

Joscelyn Godwin: *Music, Mysticism and Magi*. A sourcebook. Routledge & Kegan Paul, London and New York. 1986. 349 sider, pris £ 25.

Brandt, Preben, *Trommedansen*. Vendsyssels Tidende 8.4.-79. Dansk Artikelindex 1979. 59.59.

Fabricius, Marianne, *Musikalsk forførelse kan den være farlig?* Frederiksborg Amts Avis 20.3.-83. Dansk Artikelindex 1983. 78.01.

Gefors, Hans, *På vej mod en kultkunst: nazismens musiksyn og Carl Orff*. (Interview med Arne Ruth). DMT Årg. 55 nr. 5, s. 213–217 ill. Sv. tekst – Werner Egh, Tyskland. Litt. Dansk Artikelindex 1981. 78.01.

Mortensen, Jørgen, *Når virkeligheden ændrer sig . . .* erfaringer med musik og psykisk udvikling. *Modspil* årg. 6, nr. 24, s. 19–28 ill. (Musikoplevelse og musikkens dybdepsykologiske virkning). Dansk Artikelindex 1984. 78.01.

Riisager, Knud Åge, *Kunst i diktaturets sold*, 1977. 78.015.

Tybjerg, Tove, *Tlokwali, et kultdrama hos makah indianerne*. *Chaos* nr. 2, s. 47–73. Litt. (Nordvestkyst indianere i USA, Tlokwali afholdes som indledning til vinterens fest og dansesæson). Dansk Artikelindex 1983. 78.01.



