

Musikalsk hermeneutik på hierarkisk grundlag

Bidrag til en musikalsk fænomenologi

Lars Bisgaard

Del II

7. Paralleller til dybdepsykologien.

Hermed bevæger vi os over i nærværende fremstillings sidste og centrale hovedafsnit, der har til formål at indpasse de hidtil gjorte iagttagelser og påviste sammenhænge i en bredere dybdepsykologisk begrebsramme. Der viser sig nemlig at være en tankevækkende overensstemmelse imellem Per Nørgårds teoridannelse omkring ∞ -rækken og den med Nørgård omtrent jævnaldrende tjekkisk-amerikanske psykiater og bevidsthedsforsker *Stanislav Grofs* model af det menneskeligt ubevidste, som han har opstillet på grundlag af erfaringerne fra næsten 25 års undersøgelser af stoffet LSD's fysiske og psykiske indvirkning på den menneskelige organisme. Han har fremlagt sine forskningsresultater, der er baseret dels på iagttagelser fra flere tusinde LSD-terapisessioner med både psykisk syge og raske personer dels på egne erfaringer med stoffet, i en række opsigtsvækkende artikler og bøger, af hvilke sidstnævnte indtil videre 4 er udkommet på dansk under fællestitlen "Den indre rejse". Det er heri lykkedes ham på et strengt empirisk grundlag at udvide den af Freud, Jung o.a. skabte bevidsthedsmodel til noget, der ligner en komplet kortlægning af det menneskelige sind, dvs. en model af det ubevidste, som grupperer alle forekommende menneskelige bevidsthedsfænomener og følelsestilstande i mere eller mindre klart afgrænsede kategorier, der tilsammen udgør en velordnet og meningsfuld helhed. Denne repræsenterer imidlertid i sine mest centrale aspekter en radikal udfordring af vort hidtidige menneskesyn og hele verdensbillede.

Grofs teoridannelse repræsenterer for undertegnede tillige en bekræftelse af den astrologiske symboliks dybe meningsfuldhed, idet det netop er den, der fungerer som bindeleddet imellem Nørgård og Grof ved sin evne til at belyse sammenhængen imellem deres naturligvis iøvrigt helt væsensforskellige teorier. Det er endvidere bl.a. den fordomsfri anvendelse af astrologiens symbolsprog, der gør det muligt at afdække de her omtalte relationer imellem

den hierarkiske musikteori, dybdepsykologien og den klassisk-romantiske musik.¹

En nærmere, selv nok så summarisk redegørelse for Grofs arbejde i almindelighed vil naturligvis langt overskride rammerne for denne fremstilling og skal derfor end ikke forsøges her. For en udførlig beskrivelse af de 4 hovedområder, niveauer eller "lag" af det menneskeligt ubevidste (Det abstrakt-æstetiske, det psykodynamiske, det perinatale og det transpersonelle lag) samt de 4 såkaldte Basale Perinatale Matricer, der især vil have vor interesse her, henvises til "Den indre rejse" bd. I. Det skal understreges, at man for at få det fulde udbytte og nå til en i egentlig forstand objektiv vurdering af de i det følgende anstillede betragtninger og hermeneutiske tolkningsforsøg bør erhverve sig et førstehåndskendskab til dette skrift, der efter vor opfattelse udgør en milepæl inden for det 20. århundredes psykologiske og psykiatriske grundforskning.

Der synes at bestå en mere eller mindre tydelig analogi imellem de 4 Grofske bevidsthedsniveaues særlige erfaringsområder, symbolikken i de 4 kardinale dyrekredstegn med tilhørende "hersker"-planeter (jvf. Ex. 28) og hermed ∞-rækkens første 4 toner hhv. det cykliske 16-tonefragments 4 kardinale faser:

Den for det abstrakt-æstetiske lag karakteristiske skærpelse af sanserne med den deraf følgende intense og bredspektrede æstetiske oplevelsesskala modsvares Venus (♀), der står for æstetik, harmoni, formskønhed og frem for alt sensualitet i dette ords videste betydning. ♀ har som tidligere påvist (Ex. 28) både et materielt og et spirituelt aspekt, idet denne planet er tilknyttet dels jordtegnet Tyren (♉), dels lufttegnet Vægten (♎). Den sanssemæssigt intensiverede kontakt med fænomenverdenen eller materien skulle da modsvare det førstnævnte aspekt, mens f.eks. den dybere indsigt i forskellige stilretninger inden for malerkunsten samt visionerne af abstrakte geometriske former og arkitektoniske mønstre, der på dette niveau vel at mærke ikke er ledsaget af nogen dybere filosofisk-spirituel forståelse, modsvares det sidstnævnte. Grof karakteriserer selv sammenfattende oplevelseskvaliteten i det abstrakt-æstetiske lag som nærmest Neptunisk (♆)², hvilket svarer ganske godt til den hyppige forekomst af optiske illusioner og synæstesi – ♆ symboliserer netop det grænseoverskridende, men også det illusoriske. Imidlertid kan ♆ iflg. Per Nørgård opfattes som ♀ 's tilsvarende i en "højere oktav", dvs. intensiveret, på samme måde som de øvrige transsaturniske planeter Uranus (♅) og Pluto (♇) svarer til hhv. Merkur (☿) og Mars (♂).

Det psykodynamiske lag, der fungerer som et "reservoir" for den enkeltes

1. For en ordens skyld skal det pointeres, at anvendelsen af de astrologiske symboler som musikalsk analyseredskab ikke nødvendigvis forudsætter en accept af astrologien som verdensanskuelse.
2. Dette omtales dog ikke i bøgerne, men blev nævnt over for undertegnede i forbindelse med et af Grofs besøg i København.

biografiske erindring, især de negative sider heraf, er relateret til symbolerne Stenbukken (♄) og Saturn (♄). Disse står traditionelt for realiteten, de hårde facts, samt netop erindringen herom – "sådanheden". Oplevelsen af personlig skæbne i forb. m. særligt traumatiske begivenheder af livshæmmende eller ligefrem livstruende karakter svarer nøje til ♄ som symbol på det grænsesættende eller hæmmende, den ubøjelige lov, erfaring, skæbne og død. ♄ er også tidens symbol eller guddom (græsk pendant: Kronos), hvilket falder godt i tråd med, at det netop er ∞-rækkens 3. tone, ♄-tonen, der – afledt af en bestemt lovmæssighed – sætter rækkeforløbet og dermed tiden igang.

Det perinatale lag med dets centrale tema "fødsel gennem død", der både rummer en biologisk og en spirituel dimension, er knyttet til de urkvindelige symboler for frugtbarhed og fødsel, Krebsen (♋) og Månen (♌), der tillige er symboler for barndom, kim og latens. Yderligere argumentation herfor burde være overflødig, men vi skal senere vende tilbage til en nærmere omtale af dette lags 4 Basale Perinatale Matricer. Blot kan det her nævnes, at lagets stærkt energiladede fødselsaspekt afspejles direkte i det cykliske 16-tonefragments 4. og sidste kardinale fase med dens store, i forhold til begyndelsen "dramatiske", ja næsten "paniske" melodiske spring (som naturligvis bliver endnu mere udtalte i længere rækkeforløb på højere hierarkiske niveauer), der sluttelig munder ud i en ny kardinal toneansats med derpå atter følgende roligere melodisk bevægelse.

På baggrund af Grofs beskrivelser af det transpersonelle lags nærmest uudtømmelige rigdom på de mest forskelligartede og forbløffende oplevelser ser det ud som om, man på dette dybeste psykiske niveau i princippet har direkte adgang til Helheden eller den samlede informationsmængde i hele universet til alle tider, både på et ydre og indre plan. En kerneoplevelse synes at være konfrontationen med universets fundamentale kreative energier, med "livets det evige væld" så at sige, hvilket svarer ganske godt til Vædderen (♈) og Mars (♂), der bl.a. netop symboliserer den primære impuls eller evige begyndelse. Denne symbolske sammenhæng bekræftes yderligere ved disse tegns tilordning til ∞-rækkens 1. tone, der jo i det videste hierarkiske perspektiv, dvs. under uendelighedens synsvinkel, aldrig transcenderes og dermed kan siges at rumme alle ∞-rækkens øvrige niveauer, dvs. Helheden, i sig. Denne svimlende tanke forlener det paradoksale udsagn, som visse mystikere i høje bevidsthedstilstande undertiden er fremkommet med, at de har oplevet "tidløsheden som i sig rummer tiden", med en vis grad af forståelighed. Det synes endvidere at give god mening, at de mest fundamentale indblik i universets sande natur, som er lokaliseret i den ubevidste psykes dybeste lag, netop er knyttet til ∞-rækkens 1. tone og dermed 16-tonefragmentets 1. kardinale fase.

En endnu mere slående overensstemmelse imellem Grofs bevidsthedsmodel, Dyrekredsens kardinaltegn med tilhørende planetsymboler, især i disses korsformede følge, og dermed ∞-rækken finder man ved at betragte de 4 Ba-

sale Perinatale Matricer:

I lighed med det abstrakt-æstetiske lag synes BPM I primært at være relateret til ♀ og , der her kan siges at symbolisere den fuldkomne harmoni og ideelle homøostatiske balance, m.a.o. en idealtilstand. Nogle vigtige elementer i denne matrices oplevelsesmæssige kvalitet – først og fremmest det transcendentale aspekt, der er forbundet med en karakteristisk følelse af kosmisk enhed – er dog efter vor mening mere i pagt med BPM IV's "primærsymboler" ♂ og , hvilket imidlertid stemmer overens med de oplevelsesmæssige lighedspunkter og overlapninger, der iflg. Grof eksisterer imellem BPM I og BPM IV, jvf. senere. Den mytologiske lokalitet, der forekommer os at dække BPM I's karakter bedst, må siges at være den kristne traditions *Paradis*, og den dertil svarende menneskelige grundfølelse er *nydelse*.

Den karakteristiske klaustrofobiske og nådesløse oplevelse af "ingen vej ud" relaterer BPM II til  og , der jo bl.a. symboliserer ubevægelighed, uforanderlighed og begrænsning (Th. Ring kalder  -princippet for "Das Grenzsetzende"). Den fundamentale eksistentielle krise, der er forbundet med denne matrice, stammer dybest set fra en smertelig konflikt imellem statiske og dynamiske kræfter. Denne konflikt, der jo netop er så karakteristisk for den biologiske fødsels 1. kliniske fase, afspejles direkte i selve planetsymbolet , "Korset på Månen", som betyder: "Stoffet beherskende bevidstheden" eller "Statiske kræfter beherskende de dynamiske kræfter". Denne ubehagelige følelse kan man bl.a. møde i en afsvækket version i drømme, nemlig i den velkendte form for mareridt, hvor man af al magt forsøger at flygte fra en ukendt, truende fare uden at være i stand dertil, fordi man løber i kviksand, meterhøj sne el. lign. Til BPM II's klare karakter af *Helvede* svarer lige så klart den menneskelige grundfølelse *lidelse*.

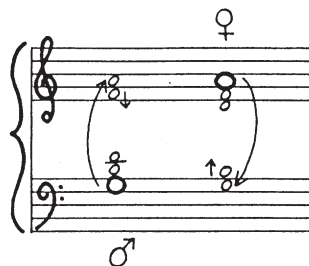
BPM III udgør den mest feminine matrice i hele den perinatale sekvens, der jo selv er indpræget i det mest feminine af psykens ubevidste lag. Barnets farefulde passage gennem fødselskanalen markerer de dynamiske kræfters sejr over de statiske kræfter og dermed fødselsprocessens kulmination. Dette knytter naturligt BPM III til de samme kvindelige fødselssymboler som det perinatale lag i almindelighed, nemlig  og , der altså her forekommer intensiverede til et punkt, hvor de kan siges at repræsentere ren dynamik. Der kan efter Grofs beskrivelse næppe herske tvivl om, at den mytologiske lokalitet, der bedst modsvarer matricens overordnede karakter, er *Skærsilden* og den mest dækkende menneskelige grundfølelse *vrede*.

BPM IV synes ligesom det transpersonelle lag at være relateret til de "primære" symboler  og ♂, der jo står for genfødsel, ny begyndelse, forårets komme osv., og hvis følelsesmæssige tilsvarende er befrielse, forløsning eller frelse. Den til BPM IV svarende mytologiske lokalitet må således være *Himmelen* og den dertil hørende menneskelige grundfølelse *glæde*.

Den iflg. Grof nære oplevelsesmæssige sammenhæng imellem BPM IV og BPM I kan belyses ud fra en rent musikalsk-symbolisk synsvinkel, når man

betrakter den intime harmoniske forbindelse, der består imellem de pågældende matricers planetære ækvivalenter ♂ og ♀, der som tidligere nævnt kan siges at symbolisere evolutionens grundlæggende maskuline hhv. feminine præmis: Hvis nemlig den superharmoniske ♂-treklang med grundtone g udbygges til en noneakkord, smelter den sammen med den subharmoniske noneakkord på ♀ -("grund")tonen a¹, hvad der m.a.o. resulterer i en selvspejlende, konsonerende femklang, som kan hævdes at udtrykke den fredfyldte, harmoniske (!) og paradisiske tilstand af kosmisk enhed³:

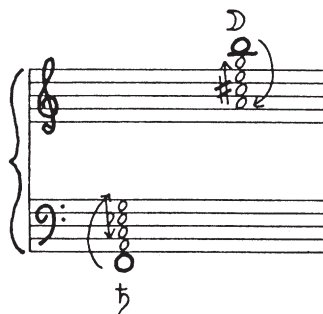
Ex. 32



I den perinatale proces' afsluttende stadium katapulteres individet så at sige ud i det "kosmiske moderskød", der er karakteriseret ved enhed og fuldkommen harmoni (den på g baserede diatoniske ∞-rækkes 5. tone er et a!).

Tilsvarende kan man på et rent harmonisk grundlag få en tydelig illustration af BPM II og BPM III's fundamentale indbyrdes forskellighed og konflikt ved at betragte den superharmoniske noneakkord på ♯ -tonen F over for den subharmoniske noneakkord på D -tonen h² i tritonusafstand derfra:

Ex. 33



Kombineres disse to akkorder, opstår følgende grelt-kaotiske disharmoni, der ses at bestå af nabotonerne til ♂ / ♀ -klangens toner:

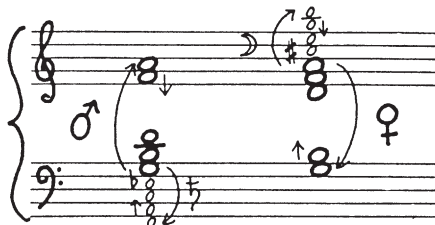
3. I realiteten er den omtalte "paradisiske stabilitet" illusorisk, da der eksisterer en spaltning dels imellem ♂ -akkordens superharmoniske terts h og ♀ -akkordens en smule højere subharmoniske septim, dels imellem ♀ -akkordens subharmoniske terts f¹ og ♂ -akkordens en smule lavere superharmoniske septim. Dette forhold kan man f.eks. høre tydeligt illustreret henimod slutningen af 1. sats i Per Nørgårds 3. symfoni (t. 320ff). Det er endvidere tankevækkende, at denne kommaagtige labilitet netop optræder i "♯ og D -tonerne" f¹ og h, der jo som ∞-rækkegrundtoner fungerer som selve drivkræfterne bag den evolutionære proces.

Ex. 33A



De saturniske og lunare døds- og genfødselskræfter kan i harmonisk henseende også tolkes som en spejling eller polarisering af den primære ♂ / ♀ -dualitet: Til og med nonen er ♀ -akkorden bortset fra den omtalte septim/terts-divergens identisk med ♂ -akkordens subharmoniske antagonist, og tilsvarende er ♂ -akkorden på det nærmeste identisk med ♀ -akkordens superharmoniske antagonist, se Ex. 34 og jvf. Ex. 33:

Ex. 34



Følgende citat fra den amerikanske LSD-pioner Timothy Learys bog "High Priest" (New York 1968, s. 327 f) giver en koncentreret, men alligevel ganske dækkende beskrivelse af den perinatale proces, iblandet nogle karakteristiske elementer fra de 4 ubevidste psykiske lag i almindelighed, set i lyset af den astrologiske symbolik. ⁴ Citatet ⁵ (hvor fremhævelserne er mine, LB) udgør tillige en relevant referenceramme for beskrivelsen af de musikalske kræfter, der kommer til udfoldelse i Sibelius' 5. symfoni, jvf. senere.

4. Det skal for fuldstændighedens skyld nævnes, at Grof selv i samtale med undertegnede har peget på følgende alternative tilordning af astrologiske planetsymboler til de 4 Basale Perinatale Matricer, der inddrager de 3 transsaturnier Uranus (♅), Neptun (♆) og Pluto (♇):

BPM I	-	BPM II	-	BPM III	-	BPM IV
♆		♅		♇		♅
(Grænseoverskridelse)		(Ingen vej ud)		(Død-genfødsel)		(Gennembrud)

Denne tilordning, der er blevet til i samarbejde med en af Grofs nære medarbejdere, astrologen Rick Tarnas, forekommer absolut plausibel, men skal alligevel lades ude af betragtning her, eftersom nærværende fremstilling udelukkende hviler på den klassiske astrologis 7 oprindelige planetsymboler.

5. En forkortet oversættelse findes i Johs. Fabricius: Dødsoplevelsens psykologi, s. 36 f.

♀/♂

"I sank back into *delightful tissue recollections – muscle memories*. I could feel each muscle in my shoulders and legs swelling, pulsing with power. Feel the hair growing on my limbs and the elongated dog-wolf foot-pad legs loping and graceful, prairie freedom, the unspeakable *delight of movement, fiber excitement*. Fierce ecstatic mammalian memories. And life, animal light, radiating, churning. *Life force uncoiling*. Hindu flute call. Life. Light. Incandescence. The high-tide, flame-wave, surging blood-hot current of life.

♂/♀

And then death. *Heavy, cold immobility* creeping up my body. Oh God. Now be careful how you lie. Your posture now will be frozen into a *mountain marble landscape statue*. Be careful of every moment of posture because at some moment the sudden click of death comes, and your last gesture is your permanent tombstone statue. Click, the last permanent still picture. The cosmic game of freeze. I was *paralyzing* into sprawled appalachian disorder, *geological pressures* on every muscle (you remember all those Greek myths of metamorphosis, don't you?). So this is death. Good-bye to animal mobility, cellular pulsation. Now the elderly elemental *mineral consciousness* takes over. (...)

♂/♀

For millennia I lay in geological trance. *Forests grew* on my flanks, *rains came*, continental ecstasies. *Great slow heaving supporter of life*. Vishnu sleeps and then from my bowel-center-navel out grew the long slender green limb climbing up from *the white-milk ocean of formlessness* and completed the lotus blossom of awakedness.

♂/♀

I opened my eyes. I was in heaven. *Illumination*. Every object in the room was a *radiant structure of atomic-god-particles*. Radiating. Matter did not exist. There was just *this million-matrix lattice web of energies*. Shimmering. Alive. Interconnected in space-time. Everything hooked up in a cosmic dance. Fragile. Indestructible.

And the incredible shattering discovery. Consciousness controlled it all. Or (to say it more accurately), all was consciousness.

I was staggered by the implication. *All creation lay in front of me*. I could live every life that had ever been lived, think every thought that had ever been thought. *An endless variety of ecstatic experience* spiraled out around me. I had taken the God-step."

Det er endvidere nærliggende at sammenligne fødselens 4 stadier med forløbet af den seksuelle orgasme, og Grof berører da også selv flere steder sammenhængen imellem disse to grundlæggende biologiske fænomener, bl.a. i "Den indre rejse" bd. III, s. 88 og 286. Orgasmen forløber naturligvis langt hurtigere end barnefødslen, men det 4-fasede mønster er i begge tilfælde fundamentalt det samme:

- I ♀ : Forøget sensualitet, lyst
 II ♄ : Fastholdelse, opdæmning af energi
 III ☽ : Given slip, frigørelse af energi
 IV ♂ : Udløsning og afslappelse kombineret med totalt fysisk velvære.

Endelig skal vi ganske kort vende tilbage til Ex. 31 B (se Årbog for Musikforskning XVI, s. 118), der kan siges at illustrere den perinatale proces som en bevægelse "nedad og indad" (BPM I og II) efterfulgt af en bevægelse "opad og udad" (BPM III og IV) (Grofs egen formulering!).

8. Eksistensen som en syntese af "3" og "4"

Afslutningsvis kan vi nu inden gennemgangen af Sibelius' 5. symfoni opstille følgende fuldstændige skema over de i teksten omtalte sammenhænge imellem ∞ -rækken, de astrologiske dyrekreds- og planet-symboler, den 4-fasede musikalske sekvens, Grofs dybdepsykologiske model m.m. (Se s. 77).

Som tidligere nævnt udtrykker dette cyklisk-hierarkiske mønster et polyrytmisk samspil imellem 3 latente og 4 åbenlyst manifesterede faser, der repræsenterer hhv. den astrologiske ildtrigon ♄ - ♀ - ♂ og Det kardinale Kors ♄ - ♀ - ♁ - ☽. Tolkes Ex. 35 som et billede på den fysiske eksistens' grundlæggende lovmæssighed, ses denne m.a.o. at være baseret på en syntese af "ild" (= vilje) og "kardinalitet" (= determinisme), d.v.s. på en paradoksalt samtidighed af noget tidsbundet og noget tidløst. Den symbolske betydning af "ild" og "3" er *impermanent* eller *varians* – intet varer ved, alt er i uophørlig forvandlende bevægelse. Det enkelte menneske f.eks. er en unik skabning, der fødes ind i denne verden, lever og dør for aldrig mere at vende tilbage. Men samtidig er vi tilsyneladende dømt til at eksistere, eftersom den symbolske betydning af "kardinalitet" og "4" er *permanent* eller *konstans*: Intet varer som sagt ved, men på den anden side forgår intet heller! I dødsøjeblikket fødes vi måske ind i en anden virkelighed på et højere hierarkisk niveau. Hvis dette er tilfældet, fødes vi karakteristisk nok ind i Krebsens tegn (♋), der jo tilmed ses at indlede den kardinale ♄ - tilstand (bekræftelse/balance!) Fra dette hierarkisk-zodiacale synspunkt vil vi derfor driste os til at konkludere, at den dybeste eller yderste realitet er eksistens, hvilket er det samme som at sige, at universets grundlæggende træk er bevidsthed. Set i dette lys repræsenterer døden således ikke en total og definitiv afslutning, men en transformation eller metamorfose. Vi (og hvem er iøvrigt "vi"?) har fra tidernes morgen været en del af dette univers, og det vil vi vedblive med at være – der er i realiteten ingen vej ud! Naturligvis rummer en sådan evighedstanke såvel et glædesfyldt-trøsterigt som et rædselsvækkende aspekt, og man kan finde klare musikalske eksempler på dem begge. Her vil vi koncentrere os om det førstnævnte aspekt, der kommer til storslået udtryk i Sibelius' 5. symfoni, men kan iøvrigt henvises til 1.

sats i Beethovens 5. symfoni, der efter vor opfattelse formidler en rystende skildring af det sidstnævnte.⁶

9. Jean Sibelius' symfoni nr. 5 i Es-Dur op. 82: "Evigheden som en kosmisk fest"

Vor analyse vil koncentrere sig om værkets første del (t. 1–586), dvs. 1. sats i den traditionelle analytiske terminologi. Denne del, der falder i to hovedafsnit (Tempo molto moderato t. 1–113 og Allegro moderato t. 114 ff), er det forbundet med ret betydelige vanskeligheder at analysere ud fra en gængs klassisk sonateformsbetragtning (hvilket som bekendt ofte er tilfældet med senromantiske symfonisatser). Hvis man imidlertid anlægger en hierarkisk-zodiacal synsvinkel kombineret med Stanislav Grofs perinatale psykologi, afslører denne bredt anlagte sats' og videre hele symfoniens storformale anlæg sig med ét som dybt meningsfuldt, logisk og konsekvent. Det er vort håb, at de i det følgende beskrevne iagttagelser og anstillede betragtninger må tjene til at gøre dette klart. Dog kan naturligvis ingen selv nok så omfattende og minutøs analyse erstatte den umiddelbare musikalske oplevelse af et fuldblods mesterværk som det foreliggende – over for selve musikkens gådefulde mirakel kommer alle ord og begreber uhjælpeligt til kort. Alligevel vil vi her gøre et forsøg på at beskrive, hvad denne symfoni efter vor opfattelse "handler om", nemlig *fødslen* set i lyset af to sideordnede perspektiver: 1) Fødslen som *biologisk fænomen* ifølge arten af selve det præsenterede musikalske materiale, dets behandling og organisation, og 2) Fødslen som *universel idé eller kosmisk princip* ifølge værkets mangelagede cyklisk-hierarkiske formstruktur.

Med hensyn til punkt 1) er det vor overbevisning, at de 4 indledende motivisk-tematiske hovedgrupper (t. 1–35 hhv. 36–68) i deres tidlige følge symbolsk beskriver den samlede perinatale proces, dog naturligvis i en stærkt koncentreret form: Symfonien begynder i den paradisiske eller "oceaniske" tilstand af kosmisk enhed karakteristisk for BPM I. Hele værkets hovedmotiv, stigende ren kvart + stor sekund + ren kvart, der præsenteres straks i starten af hornene for derpå at videreudvikle sig ekkoagtigt i træblæserne, kan siges at symbolisere det ufødte barn, fostret, som i livmoderens beskyttende, væskefyldte mørke vugges⁷ blidt afsted på to alternerende harmonier, der vel nærmest må opfattes som S⁶ eller ♭ og T₃ i Es-Dur (fagotter og horn t. 3–10).

Igennem de første 10 takter opretholdes denne tidløse (latent liggetone på es¹) idealtilstand af "smeltet ekstase" eller homøostatisk ligevægt og harmoni ( / ♀), men på selve højdepunktet (t. 10) kastes en skygge ind i fostrets lyksalige, konfliktfri verden i form af en formindsket treklang

6. For en analyse af denne sats ud fra de her skildrede principper se Lars Bisgaard: "Music Psychology — Cosmology. A Report to Stanislav Grof" s. 40 ff. (Unpubl.)

7. Vuggen  

med et umiskendeligt moll-præg (t. 11). Denne akkord indvarsles af en kort, crescendoende paukehvirvel, der viser sig at være det første af mange eksempler i denne sats på paukernes signalagtige rolle som forkyndere af en ændring i tingenes tilstand, som oftest til det værre. I begyndelsen prøver oboer og klarinetter at opretholde status quo, men gradvis tiltager de mørke og truende kræfter i styrke: T. 13 indvarsles BPM II gennem indførelsen i fagot og pauke af et stærkt dissonerende $H^{(1)}$ under en liggende Fis-Dur dominantseptimakkord (fusion af D- og T-funktionen). Denne spændingsfyldte akkord symboliserer sammen med den i t. 11 optrædende formindskede treklang de snigende kemiske påvirkninger af livmodermiljøet, der går umiddelbart forud for selve fødselsprocessen. I t. 15 gør musikken et sidste forgæves forsøg på at genvinde det tabte paradys, men må umiddelbart derefter slippe sit tag og overgive sig til processen. Den lange glidetur i fløjter og klarinetter t. 16 (bogstav B) kan måske siges at illustrere den "kosmiske opslagnings" øjeblik omend i en udtryksmæssigt stærkt neddæmpet form. Høres stedet i dette lys, synes denne takt og den følgende at rumme en stille, dyb fortvivlelse.

Strygergruppens pludselige, samlede entré i t. 18 markerer med sin fz-accent samt et ildevarslenende tremolo i violiner og bratscher på en overordentlig effektiv og dramatisk måde barnets indtræden i BPM II-fasen. To gange bringer træblæserne en smerteligt forvrænget version (der starter næsten som en inversion) af "føstermotivet" (stærk betoning af kvart- og sekundintervallet) over et regelmæssigt tilbagevendende $H^{(1)}$ i celli og kontrabasser. Denne tone, der som nævnt blev indført dissonerende i t. 13 ("ulykkestallet") – for første gang i værket og som den sidste af de i alt 12 mulige – og dér symboliserede de kemisk-hormonale påvirkninger forud for selve fødslen, repræsenterer her ved sin periodiske tilbagevenden som tert i en G-Dur sekstakkord de langt stærkere mekaniske kræfter, der nu er i gang, nemlig fødselsveernes konvulsivisk-knusende pres.⁸ "Moderen og barnet er en kilde til smerte for hinanden og er i en tilstand af biologisk modsætning og konflikt" (Grof). Veernes frekvens øges t. 24–27, efterhånden som processen nærmer sig sin kulmination (pendulering imellem en G-Dur og en (neapolitansk virkende) As-Dur sekstakkord), og t. 28–30 (bogstav D) følger så det korte, men voldsomme klimax, idet alle orkestrale ressourcer nu for første gang forenes i en samlet anstrengelse for at uddrive barnet igennem fødselskanalen (BPM III). Dette dynamiske crescendo kulminerer i den halvt triumferende, halvt smertelige tilsynkomst af "føstermotivets" hoved (!) – det stigende kvartinterval – i trompeterne t. 30.⁹

Umiddelbart derefter hensættes vi til BPM IV's ekstatiske stemningsver-

8. Det er naturligvis tilfældigt, men alligevel påfaldende, at det netop er $\text{D}^\flat$ -tonen h, der får denne dominerende rolle i den musikalske fødselsproces!

9. Det triumferende aspekt betones naturligvis især gennem instrumentvalget, mens dødsfødselssmerten får sit fortættede udtryk i trompet-g'ets overordentlig stærkt dissonerende virkning på baggrund af en D7-harmoni (jvf. t. 13!).

den, hvor rummet synes at udvide sig, og musikken for første gang begynder at ånde frit i en rytmisk og harmonisk pendulerende bevægelse, der kan siges at symbolisere barnets selvstændige vejtrækning, livsenergiernes evige væld osv. (t. 31–35). Dette afsnit leder gradvist tilbage til BPM I (jvf. BPM I og IV's nære psykologisk-oplevelsesmæssige slægtskab), hvorved cirkelen sluttes.

Formalt udgør disse indledende 35 takter en klar musikalsk enhed og helhed, m.a.o. en exposition (Υ / δ), der t. 36–68 følges af sin omtrent lige så lange reexposition ($\sqcup$ / ϕ), i hvilken den perinatale sekvens rekapituleres. Anden gang trækkes konturerne skarpere op, især hvad BPM II-afsnittet angår (t. 52–61); her slås porten til Helvede for alvor op på vid gab, og musikken truer et øjeblik med at kamme over i total panik (t. 56 ff). Denne udtryksintensivering er som tidligere nævnt et væsentligt karaktertræk ved reexpositionsfasen; komponisten udnytter her den omstændighed, at lytteren nu er bekendt med det exponerede musikalske univers og derfor rustet til at gå dybere i dets musikalsk-psykologiske indhold og erfare eller sanse (ϕ !) det mere direkte og intenst. Det er virkelig en genistreg, at Sibelius lader den pinefulde BPM II-stemning gro organisk frem af den ovenud ekstatiske BPM IV-verden (t. 31–35) *via* reexpositionen af den lyse og smilende BPM I (t. 36–51) v.h.j.a. et langsomt, men uophørligt voksende og gradvist mørknende stryger-tremolo, der efterhånden (t. 44 ff) opsluger træblæsernes motiviske figurationer. Her afsløres det m.a.o., at lyset og mørket, livet og døden dybest set er komplementære manifestationer af en og samme bagvedliggende, transduale grundkraft. (I parentes bemærket kan det nævnes, at kvartintervalllets "tilsynekomst" (t. 64) denne gang konsonerer med sine omgivelser og desuden får lov til at klinge ud – to ikke uvæsentlige ændringer i forhold til t. 30!)

Gennem inddragelse af den astrologiske symbolik i den musikalske analyse bliver det muligt at opnå en dybere indsigt i forholdet mellem musikkens "form" og dens "indhold", idet disse kategoriers respektive symbolske kvalitet kan forstærke eller modificere hinanden. Gensidig forstærkning (hvilket i princippet er analogt med det tidligere omtalte begreb "udtrykspotensering") kan f.eks. klart erkendes i afsnittet t. 36–50 (bogstav E og F), der formalt er del af en reexposition og dybdepsykologisk udtrykker BPM I-tilstanden, hvorved det får en dobbelt tilknytning til $\sqcup$ og ϕ . Denne både formale og indholdsmæssige $\sqcup$ / ϕ -karakter afspejles i musikens fritflydende og i starten helt uhæmmede strømmen, hvad der giver det pågældende afsnit et umiskendeligt præg af "sommer" eller "middag", jvf. Ex. 31A Årbog for Musikforskning XVI, s. 116. Det samme forhold manifesteres endnu tydeligere i afsnittet t. 174–217, som udgør en reexposition inden i en reexposition på et højere hierarkisk niveau og desuden er tilknyttet BPM I på det indholdsmæssige plan (se analysediagram, Bilag I). Her, hvor der m.a.o. foreligger både potentsering og karakteriel forstærkning af udtrykket, kan hele satsens musikalske "sommer" siges at nå sin kulmination.

Det følgende afsnit (t. 68–89) repræsenterer tydeligvis en polarisering i forhold til de to foregående “perinatale” faser: Næsten alle hidtil præsenterede motiver og temaer er enten helt fraværende eller optræder meget stærkt forvrængede (“føstermotivets” synkoperede rytme $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ spøger til stadighed i forskellige iklædninger), og tonalitetsfornemmelsen sløres v.h.j.a. en alt gennemsyrende, grålig kromatik. På baggrund af en langsomt accelererende bølgebevægelse i strygerne giver fagotten (der i begyndelsen ledsages af klarinetten) i en vidtspunden elegisk solo nu udtryk for den højeste grad af ensomhed, forladthed og Verfremdung. Denne melodis tonale udgangspunkt er karakteristisk nok a, tritonuspole til værkets grundtoneart Es-Dur. Det er ligeledes bemærkelsesværdigt, at melodiens motiviske udgangspunkt, en snæver kromatisk bevægelse omkring tonerne a, gis, a, b og ces¹, er forberedt i starten af det andet BPM II-afsnit t. 52 f. Ganske gradvist, men samtidig overordentligt målbevidst, kravler melodien opad mod sit endemål, tonen es¹, der nås i t. 89.

I dette afsnit fremmaner musikken en udpræget efterårsagtig eller aftenlignende stemning, idet farverne blegner, og en følelse af håbløshed og depression bliver dominerende. Bemærk de karakteristiske foredragsbetegnelser “affettuoso”, “morendo”, “lugubre” og “patetico” t. 76–85. Det er m.a.o. primært den kardinale $\text{♩} / \text{♩}$ -symbolik, der betones her, i skarp kontrast til de forrige fasers overordnede skildring af stærke, varme og farverige livsenergi. En association til den antikke græske forestilling om underværelsen Hades som et mørkt og glædesløst sted, hvor de afdødes sjæle i al evighed må flakke om som skygger uden mål og med, forekommer nærliggende.

T. 90 ff (bogstav L) indtræder et mærkbart vendepunkt i udviklingen, idet vi efter at have gennemlevet den seneste fases tilstand af tilsyneladende retningsløshed og tvivl med ét genvinder orienteringen, da tydeligt regenerende energier ($\text{♩} / \text{♩}$) nu sætter ind: Tonikaplanet retableres, og på baggrund heraf tilføjes først en dissonerende tromboneakkord, der nærmest virker som gravitationspunkt for de musikalske kræfter, og umiddelbart derefter en endnu stærkere dissonerende og til “føstermotivet” direkte hentydende tom kvart-oktavsamklang i trompeterne. Som helhed har dette sted en klar signalkarakter, der varslér det oprindelige musikalske univers’ forestående genkomst eller genfødsel på et højere hierarkisk plan. Efter således at have afstukket retningen er det fra nu af spil til ét mål: Strygerne parafraserer det “forvrængede føstermotiv” fra de forudgående BPM II-afsnit; klarinetter, horn og senere resten af træblæserne bringer den karakteristiske synkoperede ledsagerytme $\text{♩} \text{♩}$ fra symfoniens indledning, nu blot betydeligt kraftigere accentueret, og nogle aggressivt crescendoende blæstriller, der begge gange munder ud i en fffz-accent, bidrager yderligere til at skubbe forløbet uimodståeligt fremad (t. 98–101). En kort, generel intensive ring isprængt et mottoagtigt virkende citat af “føstermotivets” begyndelse i fløjter og oboer (t. 103 ff) munder t. 106 omsider ud i en fornyet ♩ -ansats

af storslåede dimensioner, der helt klart *opleves* som en stærkt udtrykssintensiveret genfødsel af det oprindelige musikalske univers – vi er tilbage ved vort udspring, blot på et langt højere hierarkisk niveau (t. 106–113 svarer til t. 3–10)!

Hele denne 105 takter lange 4-fasede cyklus udgør m.a.o. en exposition, en “morgen” eller et “forår” på symfoniens højeste hierarkiske plan, som nu følges af en resten af satsen omfattende reexposition, “middag” eller “sommer” (t. 106–586).¹⁰ Denne adskiller sig åbenlyst fra expositionen på en hel række områder – har nærmest karakter af ny sats – men som vi skal se, rekapitulerer det pågældende afsnit mere eller mindre tydeligt det hidtidige forløb i dets 4 hovedpunkter, de 4 Basale Perinatale Matricer, ligesom konturerne af Det kardinale Kors svagt kan anes. Forskellene i detaljen må naturligvis tilskrives det tidligere omtalte integrationsprincipps virksomhed: På et så overordnet hierarkisk plan, som der her er tale om, må integrationsgraden nødvendigvis være særdeles høj (jvf. Chopinsonaten). Hvad der dog især giver denne vældige reexposition sit umiskendelige præg af “sommer” eller “middag” er imidlertid atter de musikalske kræfters frie og uhæmmede strømmen på baggrund af et minimum af resistens.

Den indbyrdes afgrænsning af de perinatale matricer hhv. det cykliske mønsters 4 faser er ikke helt så skarp og umiddelbart opfattelig her, som tilfældet var i det første hovedafsnit. Overgangene imellem de forskellige stemningsverdener er langt mere glidende, ligesom det musikalske udtryk som helhed nu forekommer noget mere sammensat og flertydigt end i stor-expositionen. Vi vil begrænse os til at lokalisere de 4 kardinale “korsarmes” ansatspunkt så vidt, det lader sig gøre, samt påpege de for hver enkelt matrice efter vor opfattelse væsentligste og mest karakteristiske musikalske kendetegn, idet vi samtidig henviser til analysediagrammet, Bilag I for et samlet overblik over den hierarkiske satsstruktur.

Det nøjagtige ansatspunkt for exposition^R er ikke t. 106, som man umiddelbart skulle tro, men derimod t. 110 (bogstav N), hvis i princippet nodetro tilsvarende vi finder t. 174, hvor reexposition^R sætter ind. Polarisering^R starter t. 218 (bogstav D) med den hektisk fremstormende trompetsolo, der virker som et nyt og friskt melodisk element i satsen, men som ved nærmere undersøgelse afslører subtile forbindelser til “fostermotivet”, se Ex. 36:

Endelig begynder regeneration^R så småt omkring t. 384 – præcisere kan det næppe angives – hvor strygerne efter 12 takters pause påny sætter ind for at tage del i det store afsluttende stigningsforløb op imod satsens absolutte højdepunkt.

Dette nås t. 497 f og repræsenterer “fostermotivets” 2. genfødsel på et

10. Trods den store numeriske forskel på de to afsnits taktantal er det første rent tidsmæssigt det længste: Af førstesatsens samlede spilletid på 14 min. optager expositionen 8 min. 50 sek. og reexpositionen kun 5 min. 10 sek. i Herbert von Karajans indspilning med Berlinerphilharmonikerne fra 1965 (DG 138 973). Denne tidsproportionering er iøvrigt tilnærmelsesvist gylden!

Ex. 36



endnu højere hierarkisk plan. Selve motivet tilsynekommer *fff* i trombonerne, og denne gang er dets triumf fuldkommen. Samtidig træder vi påny ind i BPM IV-tilstanden, hvilket understreges af strygernes og træblæsernes per-
petuelle motivik, der tydeligt ses at være rytmiske varianter (tilmed i en
slags indbyrdes fri hierarkisk tempoforskydning) af de pendulerende bevæ-
gelser i strygere, træblæsere og horn, som forekom i de tidligere BPM IV-
afsnit, jvf. takterne 31 *ff* og 65 *ff*.

Den enormt stærke følelse af "befrielse" og "forløsning" man oplever, når
man hører disse sider, hvor tempoet efterhånden accelererer til Presto og Più
Presto, kan på baggrund af de her fremlagte teorier forklares ud fra stedets
dobbelte tilknytning til ♀ og ♂ på et meget højt hierarkisk niveau,
nemlig både formalt (ny cyklusbegyndelse) og indholdsmæssigt-psykologisk
(BPM IV). Dette m.a.o. entydigt "maskuline" sted har så til gengæld sit "fe-
minine" modstykke t. 106 *ff*, der på tilsvarende måde er dobbeltrelateret til
♂ og ♀ formalt (overordnet, reexposition) og psykologisk (BPM I). Dér
er det således følelsen af "kosmisk enhed" og "spirituel lyst", der kulminerer!

Hvad tilstedeværelsen af de øvrige perinatale matricer i den overordnede
reexposition angår, befinder vi os i BPM I-tilstanden temmelig længe, dvs.
fra t. 106 til omkring t. 258 (bogstav F). I dette afsnit udtrykker musik-
ken frem for alt en ekstatiske følelse af ren og skær eksistentiel lyst – en
kosmisk dans på roser, så at sige, omend der forekommer enkelte lettere,
polaritetsbetingede modifikationer som følge af musikkens organisation i et
forbavsende detaljeret hierarki af kardinalkors t. 114–173 (og igen fragmen-
tarisk t. 190–217), se analysediagrammet, Bilag I.

I takterne 258–273 sker der en hastig nedbrydning af BPM I's paradisi-
ske univers i form af en kort overledning til BPM II's mere uhyggeprægede
stemningsverden (t. 274 *ff*, bogstav G), der som sædvanlig annonceres af et
ildevarslende tremolo i paukerne. Denne gang ytrer BPM II-kræfterne sig
hovedsageligt ved en på flere måder mærkbar *opbremsning* af den musik-

ske strøm. Det er, som om der med ét hersker rådvildhed m.h.t. den videre vej frem: Klarinetternes tritoniske cirkelfigur t. 283–294 illustrerer tydeligt “ingen vej ud”-følelsen, og den allerede velkendte tonale tritonuspolaritet A-Dur/Es-Dur, der understreges kraftigt i afsnittets begyndelse, og som t. 294 ff (bogstav H) munder ud i en stærkt dissonerende (men pianissimo klingende!) akkord af simultane A- og Es-Dur treklange i strygerne, bidrager yderligere til fornemmelsen af krise og fremmedgørende splittelse på dette sted. Over en række på stedet tungt stampende, pizzicerede kontrabastertser t. 298 ff følger nu til overmål en raffineret variation af det “forvrængede fostermotiv” fra de tidligere BPM II-afsnit; smlgn. f.eks. t. 307–310 m. t. 58 f og 54 f (Ex. 37):

Ex. 37

307 Vl. *P*

Fl. *mf marcato*
Fag., Vcl., Cl. pizz.

58 Fl., Ob., Clar. *ffz*

59 Ob., Clar. *ffz*

Dette motivstof er dybest set baseret på en kombination af træblæsernes “ekkomotiver” t. 3 (som neapolitaniseret krebs) og 4, se Ex. 37 A:

Ex. 37 A

3 Fl., Ob. *poco f*

4 Fl., Clar. *poco f*

neapolitaniseret:

I afsnittet indgår tillige visse motiviske elementer fra den forudgående BPM I-fase, ligesom dets diabolske udtrykskarakter generelt må siges at være en del mildnet i forhold til de tidligere BPM II-afsnit, især det andet (t. 52–61). Dette bliver imidlertid igen forståeligt ud fra den hierarkisk-zodiacale analyse, idet det musikalske forløb på dette sted formalt befinder sig i den overordnede reexpositionens lyse og sommerlige ♀ / ♀ -tilstand. Vi ser m.a.o. her et eksempel på gensidig modifikation imellem to væsensforskellige, men simultant optrædende astrologiske symboler (♂ / ♀ og ♀ / ♀) på hhv. det formale og det indholdsmæssigt-karakterielle plan, jvf. s. 80.

Fra t. 354 (bogstav J) begynder der atter så småt at komme skred i den perinatale proces – i starten næsten umærkeligt, men efterhånden tiltagende i styrke. Som tidligere nævnt bliver decideret regenerative energier fremherskende fra omkring t. 384, og ganske gradvist samler de mange små rislende bække sig til en vældig, brusende flod, der uimodståeligt river alt med sig på sin vej – den for BPM III typiske 'letting go'-situation! T. 388 hænger forløbet i den tyndest tænkelige tråd, et enligt h¹ i sekundviolinerne, og umiddelbart derefter introducerer fløjten en kromatisk faldende tretonefigur, der i imitatorisk vekselspil efterhånden udbygges og vokser sig stærkere og stærkere. Rudimenter af "føstermotivet" høres sporadisk i fløjterne t. 403–406, 417 f og 421 f, og t. 455–462 bringer trompeterne hele det pågældende motiv for fuld udblæsning som en håndfast indvarsling af dets endelige gennembrud. Kort efter (t. 471 ff, bogstav O) genkommer det fra de tidligere BPM III-afsnit kendte polyrytmiske "presseve-motiv", der symboliserer fremdrivelsen gennem fødselskanalen (først horn, bratscher og celli, senere (bogstav P) hele messingblæsergruppen plus fløjter, oboer og primovioliner), jvf. t. 28 ff og 62 ff, og processen kulminerer i den føromtalte 2. genfødsel t. 497 ff med dens BPM IV-motiver.

Afslutningsvis kan man med en vis rimelighed anse *hele symfonien* for en manifestation af den 4-fasede cyklus (hhv. Det kardinale Kors), hvis helt overordnede exposition og reexposition vi lige har beskrevet. Symfoniens anden del udgør med sin hovedsageligt indadvendt-selvkrebsende karakter i enhver henseende den udadvendt-ekspansive første dels diametrale modsætning eller polarisering. Ved sin udformning som tema med variationer tilhører satsen de statiske eller arkitektoniske formtypers kategori, ligesom dens generelle musikalske udtryk ret nøje svarer til "korset på månen", dvs.

♂ : Strygerne tager det ene tilløb efter det andet, men gives aldrig helt frie tøjler, og den stort set næsten ubrudt statiske harmoniske baggrund udgør en nærmest uafrystelig klanglig klædedragt for det motiviske spil. Her skal ikke gås yderligere i detaljer, men blot påpeges, hvad der sker t. 167–173 (7 takter før bogstav H): "Føstermotivet" dukker pludselig op i oboer, klarinetter og trompeter og forsøger to gange at bryde igennem, men affejes i begge tilfælde omgående som uønsket. Kan der i denne sammenhæng tænkes noget mere dækkende musikalsk udtryk for en *abort* (⊙ - ♂ sym-

bolik)?! (“Ja!” –“Nej!”)

Værkets tredie og sidste del udgør nu den afsluttende helt overordnede regenerationsfase, i hvilken “føstermotivet”, der mottoagtigt antydes lige i starten, efter en lang og begivenhedsrig rejse genfødes for 3. og sidste gang på det hidtil højeste hierarkiske niveau t. 457 ff (hvis tværsum tilfældigvis er 16!) (bogstav R) og dermed bringer symfonien til sin prægtige og triumferende afslutning.

Set i lyset af den ovenfor beskrevne fødselssymbolik bliver komponistens egen ellers gådefulde anmærkning på partiturets forside: “*I én sats* for orkester” med ét dybt meningsfuld, idet den vel må antages at referere til selve værkets grundlæggende idé, der her er søgt klarlagt. For undertegnede er denne, den velnok populæreste og hyppigst spillede af Sibelius’ syv symfonier det mest rammende og storslåede musikalske udtryk for de ord, hvormed Goethe slutter sin “Faust”: “Das Ewig-Weibliche/ Zieht uns hinan”.

APPENDIX B

Inden for den biologiske grundforskning i dette århundrede har hypotesen om et elektrodynamisk felt som den mulige organiserende kraft bag ved alle levende organismers opbygning ført til en lang række interessante eksperimenter og undersøgelser. Naturvidenskabsmanden og forfatteren Lyall Watson har beskrevet et af disse forsøg i sin opsigtsvækkende bog "The Romeo Error" fra 1974/76, s. 135ff:

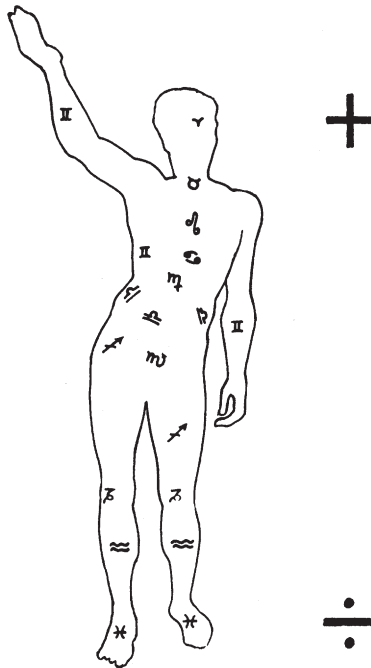
"It was his concern over the lack of an adequate explanation for the stability and continuity of life that led the late Harold S. Burr of Yale to formulate his theory of an electrodynamic field as the invisible organizer of life. (...) He used the analogy of a magnet to explain how it might work – "if iron filings are scattered over a card held over a magnet they will arrange themselves in the pattern of the 'lines of force' of the magnet's field. And if the filings are thrown away and fresh ones scattered on the card, the new filings will assume the same pattern as the old." It is entirely possible that something like this could happen in the body of a salamander or a man. The components of even the most complex organism are being continually discarded and replaced with fresh ones drawn from the environment. The existence of a controlling field would go a long way towards resolving one of the oldest biological problems – that of explaining how it is that the new cells are able to adopt the same functions and arrange themselves in the same pattern as the old ones. (...) As soon as he had perfected an apparatus sufficiently sensitive to measure electrical potential even in very small organisms, Burr began a programme of research to find out whether these fields were universal and whether or not they could be shown to follow any recognizable pattern. In the forty years that have passed since this research began, Burr and his coworkers have proved beyond reasonable doubt that man, and every other animal and plant ever tested, possesses an electrical field that can be measured even some distance away from the body and which mirrors, and perhaps even controls, changes in that body.

One of his first subjects was a salamander. Any one of these adult amphibians can be shown to possess an electrical field, complete with a positive and a negative pole, arranged along the longitudinal axis of the body. A young salamander and even an embryo show this polarity, which can be measured in the water a short distance away from the animal's body. This is not really surprising. We would expect a bilaterally symmetrical organism to produce a pattern of the same kind, one with a distinct head and a tail. Burr kept on tracing the development of the field back through the growth of the embryo and found to his astonishment that it existed even in the unfertilized egg. This is the real surprise. When measurements were made on simple spheres of jelly recently laid by a female salamander, the polarity was present. *Burr marked the pole where there was a noticeable drop in voltage with a blue dye and found that, after the eggs were fertilized and began to grow, the head of*

the salamander was always opposite this point. (Min understregning, LB) In other words, the embryo cells arranged themselves according to the pattern of an electrical field that was there before the individual came into existence. (...) However the field arises, it is clear that if this is the organizer that controls the pattern of development throughout life, then it is produced entirely by the female. We may inherit half of our genetic material from each of our parents, but it seems that the order to carry out the sealed instructions can only come from our mothers."

På basis af sådanne forsøgsresultater skulle det herefter være muligt at betragte alle levende organismer som manifestationer af ét grundlæggende evolutionært princip, hvorpå Dyrekredsen blot udgør en blandt mange symboliseringer. Lad os som 'pars pro toto' tage menneskelegemet som eksempel. Heri fordeles dyrekredstegnene traditionelt således (citeret efter Leif Zeilich-Jensen: Astrologi (Forum 1974), s. 29):

Ex. 1

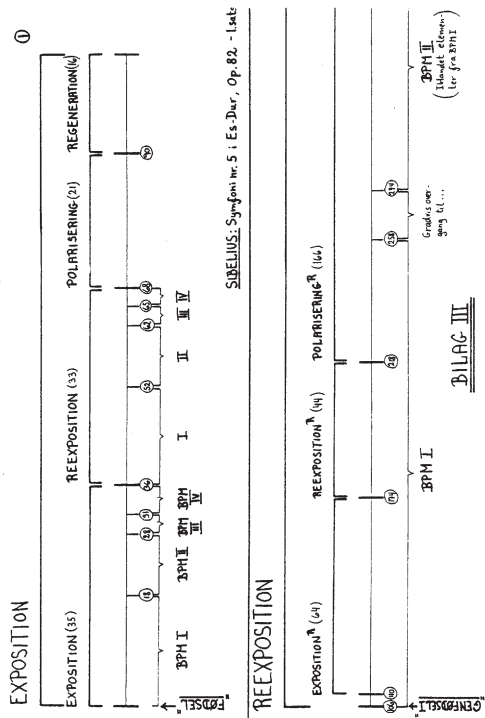


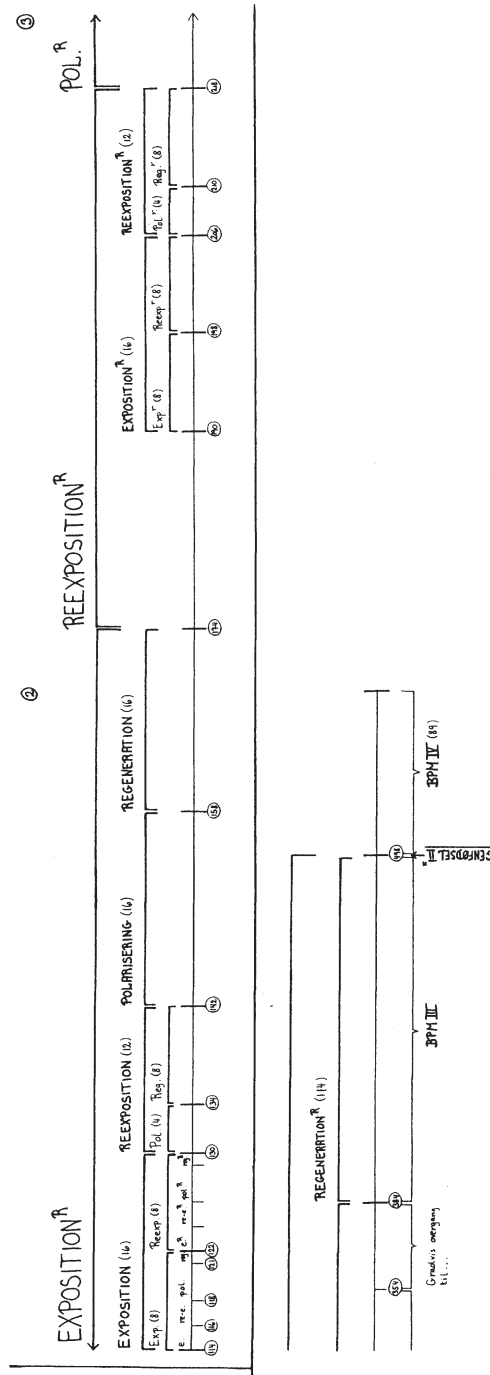
Denne tilordning af de 12 zodiacale tegn til kroppen finder sin bekræftelse bl.a. i udviklingspsykologiens såkaldte *cephalo-caudale princip*, der styrer fostrets udvikling i svangerskabsperioden. Følgende citat fra artiklen "individets udvikling fra fødsel til død" i K.B.Madsen (red.): Psykologisk leksikon (Gyldendal 1974), s. 129 sp. 2 giver en klar beskrivelse heraf:

"De forskellige dele af kroppen er ikke lige følsomme for påvirkninger eller indtryk. Ansigtet, og særlig mundpartiet, er tidligst modtageligt. Et 8 uger gammelt foster (2,5 cm. langt) kan allerede svare med en bøjning af overkroppen hvis man let berører kinderne nær ved munden (et led i den senere sugerefleks). Et 12 uger gammelt foster kan bøje fingrene ved en berøring af håndfladen (den senere griberefleks). Ved studier af sådanne fosterbevægelser har man fundet at denne evne til at reagere udvikler sig i en vis orden, nemlig efter princippet om udviklingsretningen ("det cephalo-caudale princip"): hovedet udvikler sig hurtigere og reagerer tidl. end arme og overkrop, og arme og overkrop tidl. end underkrop og ben."

Videre hedder det: "Dette udviklingsprincip synes at gælde både for alm. vækst og den brug mennesket kan gøre af krop og lemmer." Spædbarnet fødes med evnen til at die () og bliver hurtigt i stand til at kontrollere de (endnu svage) halsmuskler () – det kan således dreje hovedet væk fra brystet, når det ikke trænger til mere mad, men bliver først noget senere i stand til at løfte det. 1/2 år gammelt kan det gribe og holde sutten eller et stykke legetøj med hænderne (), og med evnen til at gå ( (balance),  ,  ,  og ) nås fra omkring 1-års alderen det sidste grundstadium i det spæde barns motoriske udvikling.

Bilag I:





LITTERATURFORTEGNELSE

- Lars Bisgaard*: Musik – Psychology – Cosmology. A Report to Stanislav Grof (Januar 1979, upubl.)
- Johannes Fabricius*: Dødsoplevelsens psykologi (Rhodos, 1972)
- Stanislav Grof*: Den indre rejse I–III (Borgen) I: Kortlægning af det ubevidste gennem LSD-psykoterapi (1977) II: Menneskets møde med døden (Medforfatter: Joan Halifax) (1978) III: LSD-psykoterapi i teori og praksis (1980)
- Stanislav Grof*: Den indre rejse IV: Oplevelser hinsides hjernen (Borgen, 1985)
- Stanislav Grof*: "LSD og den kosmiske leg". Artikel i "Psykoterapi, smerte, ekstase" – en antologi om kritisk psykoterapi redigeret af Klaus Gormsen og Jørgen Lumbye (Borgen, 1979)
- Erling Kullberg*: "Den Hierarkiske Musik". Artikel i "Per Nørgård. Artikler 1962–1982" redigeret og udgivet af Ivan Hansen (1982)
- Per Nørgård*: Hierarkisk genesis: Trin henimod en "naturlig musikteori"? (Musikoplevelsen som interferens mellem forventning og realisering) (Det jydsk Musikkonservatorium, 1977) Engelsksproget udgave: Dansk årbog for Musikforskning IX, 1978
- Lyall Watson*: The Romeo Error (Hodder & Stoughton, London, 4th Impression 1976) Dansk titel: På grænsen til døden (Borgen, 1976)