

Ansa Lønstrup

JEG SYNGER – JEG SKABER MIG

– om stemmen i kroppen i verden

 som musik
hvor abstrakt den end er
er tarm træ og messing

 som dans
hvor båret den end er
er et arret scenegulv
og to belastede fødder

 er stemme
hvad den end siger
strubehoved og tunge

 og åndedrag

 som musik
 som dans

(fra Svend Johansen: *Det blå træ*)¹

Lad mig til en start spinde videre på to tråde fra digtet, som jeg finder er centrale for mit projekt – i denne artikel, såvel som i mit forskningsprojekt, som jeg indtil videre har kaldt "Sangstemmens æstetik og betydning i sprog- og kulturteoretisk belysning".

Den ene tråd er digtets artikulation af en *poetisk* interesse i stemmen, og det vel at mærke i såvel talens som musikkens stemme.

Eller rettere, i udforskningen af forbundetheden mellem den talende stemme, den skrivende stemme (poetens) og så musikken.

Den anden tråd, som digtet byder frem, er spørgsmålet om stemmens genesis eller hvad den er gjort af: krop (strubehoved og tunge) og ånd (åndedrag), siger digteren. Sang- og stemmepædagogen vil sige: energikilde (åndedræt), lydkilde (larynx) og forstærker (resonans).

Begge tråde blev taget op og diskuteret på et seminar om "The human voice",² afholdt af og på Center for Kulturforskning for ca. et år siden. I seminaret udfoldedes endvidere filosofiske, teologiske, æstetiske og medievidenskabelige betragtninger over stemmen, men mest spændende var måske netop *ophobningen* af de så forskelligartede interesser i stemmen.

I manchetten til seminaret introduceredes emnet som interessant i kraft af de mange forskellige videnskabers og diskursers fokus på stemmen i de seneste år, og manchetten sluttede med spørgsmålet: den menneskelige stemme har været på alles læber, men har vi talt om den samme ting?

På selve seminaret, hvor der stort set kun blev talt – bortset fra Peter Laugesens smukke recitation af egne digte og så Karen Juul Olsens ganske få illustrerende sangeksempler – blev stemmen ganske godt belyst fra forskellige sider og med forskellige stemmer. Men spørgsmålet om, hvorvidt der blev talt om den samme ting, bliver nu retrospektivt udsløjet af et altoverskyggende problem på seminaret: stemmerne talte ikke sammen.

Forbundetheden mellem den talende, den skrivende og den syngende stemme

Interessen er ny, men forbindelsen er gammel. Ifølge teologen Jan Lindhardts foredrag om "Oralty and literacy" er den talende stemmes udfoldelser blevet underlagt den mundtlige meddelelses grundvilkår, som drejer sig om lytningens betingethed af hukommelsens begrænsninger. Ifølge Platon skulle skriften svække den menneskelige hukom-

melse, idet vi ikke behøver huske, fordi vi kan slå tilbage i teksten – øjet kan "fryse", øret kan ikke "fryse" teksten.

En karakteristik af den gennemsnitlige lytter i dag siger, at ca. 20 % af lytterne vil huske meningen i et 45 minutters foredrag, til gengæld vil 75 % synes at foredraget var godt! Det siger noget om, at det der lyttes til ikke mest er mening, men noget andet. Grundvilkåret har op igennem historien stillet bestemte krav til mundtlighed, og som eksempel nævner Lindhardt en poetisk "tilskrivning" som Gorm *den gamle* som værende et udtryk for, at lytteren ved *den gamle* gives en anden chance for at opfatte, hvem der er tale om. At altså *den gamle* som poetisk element og sprogligt-rytmisk vedhæng har en umiddelbar funktionel og kommunikativ oprindelse.

På samme måde udlægges den kirkelige liturgis (ofte trefoldige) gentagelser. Faderen, sønnen og helligånden er ét og samme, men foldes ud i en rytmisk tredeling af hensyn til lytteren. Ligeså kunne jeg betragte liturgien som helhed som en mundtlighedens hukommelsesforanstaltning, som ikke kun er karakteriseret ved poetisk "tilskrivning", men ved en musikalisering af teksten, idet den musikalske hukommelse stadig er forholdsvis meget længere end menings-hukommelsen. Iklædt musik huskes flere ord og i længere tid, det gælder f.eks. også vores barndoms sange, hvis tekster vi kan genkalde os ved hjælp af melodierne.

Storesøster lærte mange sange i skolen, som hun så igen lærte mig. Det forlyder, at jeg i en alder af 2 år kunne lige så mange sange som hun, der var 8 år.³

Herfra og så til Peter Laugesens poetik er der egentlig ikke så langt. Han siger nemlig, at det skrevne digt er et musikalsk partitur – "a silent sound" – som kan fortolkes forskelligt af forskellige stemmer, der taler. At skrive og tale er det samme, mener han, idet "poetry speaks you", og idet han historisk tildeler poesien en mundtlig (sunget og spillet) oprindelse og opførelsespraksis.

Endvidere opfatter han den talte poesi som en placering af kroppen i et rum, idet den (percussivt) inddeler og tilegner sig rummet. Denne opfattelse vil jeg vende tilbage til senere i forbindelse med forskellige filosofiske og psykologiske opfattelser af forholdet mellem stemme, psyke og identitet.

Stemmens materiale

I Svend Johansens digt ovenfor, som indleder afsnittet *Poetik* i digtsamlingen *Det blå træ*, går han et skridt videre end Peter Laugesens "krop-poetik", ind til benet af poesien: stemmen.

Men når han så skal bestemme stemmen, bliver det med kroppens materiale, ja nærmest rent fysiologisk. Og sådan er stemmen faktisk blevet bestemt og analyseret i årevis i den sang- og stemmetradition, som jeg selv er blevet opdraget i, og som udfolder sig især på konservatorierne og musikinstitutterne.

Her arbejdes der med en stemme, der er gjort af åndedræt, strubehoved, stemmelæber, tunge og resonansrum. I overensstemmelse med den *bel canto* æstetik, som er blevet udviklet som undervisningsnorm herhjemme, antagelig over flere hundrede år, i hvert fald med rødder tilbage til f.eks. The Florid Song.⁴ Men accellereret i dette århundrede med utallige sangskoler og bøger om tonedannelse, vejtrækning og sangundervisning.⁵

Jeg er syg og hjemme fra skole. Min mors sanglærer kommer for at undervise hende, og jeg får lov til at ligge i stuen ved siden af og høre på. Sanglæreren var meget speciel, en original (tidl. kammerangerinde) med grønlakerede negle, en udhejret boheme, københavner og enorm tyk. Hun placerede min mor op ad en væg, med den ene hånd på maven og den anden ovenpå hovedet. På denne måde skulle hun så synge "Plaisir d'amour" med henblik på at få krop, nasalitet og hovedklang med. Det gav mig virkelig noget at tænke over.

Bel canto traditionen er velfunderet og gammel, udviklet i en performerende kontekst, dvs. uddannelse af sangere på konservatorierne og privat, og overført direkte derfra til f.eks. universiteter og seminarier, bl.a. i kraft af lærersammenfald.

Traditionen har indtil for ganske få år siden totalt domineret såvel sang- og stemmepædagogik som den stemmeæstetiske norm herhjemme. Det har den gjort med rette, idet denne fysiologisk og normæstetisk baserede opfattelse af stemmen har nået mange fine resultater, hvis den fik *tid nok* – dvs. ca. 8-10 år til at opbygge en bel canto sangstemme i.

I de sidste 10 -15 år har traditionen måttet supplere sig selv med overvejelser af mere åndelig, psykologisk og helhedsbetragende art. Det er blevet nødvendigt i takt med, at sangundervisningen f.eks. i den universitære musikuddannelse er blevet dels bredt ud til stilarter, der vanskeligt lader sig forene udelukkende med bel canto (jazz, rock, folkemusik, "etno" musik), dels snævret ind til studerende, der ikke har mulighed for at få 8, men derimod 2-4 års undervisning, og som ikke vil bruge alle disse år på én bestemt sang- og stemmeæstetik.

Men vigtigere for udviklingen af sangpædagogikken er nok, at forekomsten af og interessen for anderledes syngemåder nærmest er eksploderet i de senere år – ligesom for øvrigt interessen for sang og stemmer generelt. Det vender jeg tilbage til.

I takt med vores massekommunikerede og levende møde med anderledes sang- og stemmetraditioner – jeg tænker f.eks. på "de mystiske bulgarske stemmer", de dygtige "cross-over" sangere fra USA, afrikanske sang- og dansegrupper, rituelle kor fra Bali – så vokser markedet og scenen for anderledes sang og stemmetræning, stærkt hjulpet på vej af 1980'ernes kropskultur-boom.⁶

Det har allerede sat visse spor, selv ind i den universitære sangundervisning, men især i nye uddannelsesinstitutioner som Det Rytmske Musikkonservatorium i København og Center for Rytmsk musik og Bevægelse i Silkeborg. Her gør de til gengæld ikke så meget ud af bel canto traditionen.

I den universitære sang- og stemmeundervisning er udvidelsen ud over det anatomiske/fysiologiske først og fremmest sket i en orientering mod en *psykologisk* refleksion i arbejdet med stemmen.

Dvs. at sangpædagerne forholder sig til de studerendes stemmer som værende et produkt ikke alene af kroppens stemme- og åndedrætsorganer, men også *udtryk* for personens psyke, ja måske endda personens inderste og egentlige *kerne*, som findes immanent i den enkelte, muligvis ikke manifest, men dog latent i stemmen, og derfor er det kun et spørgsmål om at arbejde (korrekt) med stemmen, for at få den (kernen) frem.

Dette stemmearbejde kan så evt. også få psykiske implikationer, hvilket forskellige *musik- og stemmeterapi*-traditioner⁷ har arbejdet med og udviklet teorier om i de senere år.

Inddragelsen af denne psykiske dimension har imidlertid ikke rokket grundlæggende hverken ved måden, hvorpå der undervises i sang, eller ved det menneske-, stemme- eller kropssyn, som *bel canto* traditionen er forbundet med. Ligesom heller ikke præmisserne for sangundervisningen har ændret sig eller er blevet diskuteret i takt med sangens og stemmens ændrede status i den kulturelle og undervisningsmæssige virkelighed.

Der undervises stadig, som om man uddanner *bel canto* sangere, dog med eksamensordningens krav for øje: at eksaminanden er i stand til at behandle og udnytte sit stemmemateriale på en måde, der er forsvarlig og hensigtsmæssig i en undervisningssituation eller anden formidlingsmæssig sammenhæng. Og med hensigtsmæssig stemmebrug menes: "sund stemmelæbekompression, åndedrætskontrol, elementær resonatorisk forståelse, tydelig tekst og mindst en oktavs stemmeomfang".⁸

Dvs. at kropsarbejdet stadig er indsnævret til åndedræts- og stemmeorganerne, et indvendigt muskel- og åndedrætsarbejde. Dette skyldes selvfølgelig ikke uvilje eller uvidenhed, men må forklares og undersøges i historien om sanselighedens skæbne i vores vesteuropæiske musikkultur.

Jeg var blevet bedt om at synge rollen som Josephine Baker i "Trompetkvadet" – vistnok en Bernhard Christensen komposition, som skulle opføres som den årlige skolekomedie. Jeg blev beæret og sagde ja, men da det gik op for mig, at jeg skulle optræde i bare lår og bananskørt, fik jeg kolde fødder. Jeg meddelte musiklæreren, at jeg alligevel ikke kunne/ville være med, uden at give ham nogen egentlig forklaring. Sagen var, at rollen emmede af sex, og det kunne jeg ikke have med at gøre. Bortset fra at jeg syntes, mine lår var ulækkert tykke. Symbolsk var det i hvert fald. Min kropslige og musikalske udfoldelse var hæmmet en del år fremover, ja faktisk i 7 år.

Denne historie er i musiksammenhæng blevet ridset udmærket op i et nummer af tidsskriftet *Modspil*⁹ fra 1982: Musik og seksualitet, hedder temaet og i artiklen *Sanselighedens skæbne – den klassiske musik som eksempel* sammenfører Hanne Tofte Jespersen historien om den kristne kultur med historien om det vesteuropæiske samfunds rationaliserings- og rationalitetsprojekt, der indebar en modsætning mellem natur og kultur, og dermed en dæmonisering af sanseligheden til fordel for det rationelle.

Denne proces, som bl.a. betød en afkropsliggørelse og åndeliggørelse af (kunst)musikken, må vel siges at have kulmineret i det, vi kalder senmoderniteten. Sådan at den faktisk nu er forbi eller måske snarere gået i sig selv. Men efterdønningerne fra den sublimerede sanselighed er her sandelig endnu. F.eks. som en del af sang- og musikundervisningen og på trods af, at en (ny) sanselighedsbølge er sat i bevægelse, sådan som det ytrer sig i praktisk og teoretisk interesse for sanserne (det hørte, det set, stemmen, kroppen, osv.) – måske på bekostning af rationaliteten, men så sandelig ikke åndeligheden.

Den store og voksende interesse for sangstemmen vil jeg bl.a. opfatte som en del af denne sanselighedens og sansningens genkomst efter århundreder med rationalitetens og intellektets samfundsmæssige dominans. Sådan at forstå, at beskæftigelsen med stemmen (i teori og praksis) nødvendigvis indebærer en genetablering af kontakten med kroppen og dermed en genovervejelse af forholdet mellem sansning, intellekt og identitet.

**stemme er
hvad den end siger
strubehoved og tunge**

og åndedrag

**lungers luft
i verdens luft**

**verdens luft
i lungers**

(fra Svend Johansen: *Det blå træ*)

Man kan opfatte stemmen som *udtryk for* den egentlige, autentiske personlighedskerne og identitet, en bevægelse indefra og ud. Man kan også gøre det modsatte, betragte stemmen som et aftryk af den måde, hvorpå stemmens person trækker verden ind i sig selv, en bevægelse udefra og ind. Man kan også gøre begge dele, sådan som digtet gør.

I diskussionen af hvad stemmen er, hvad den repræsenterer, symboliserer eller betyder, møder man ofte opstillingen af en modsætning

mellem det auditive og det visuelle, mellem øret og øjet.¹⁰

Forskellen på den visuelle og den auditive erkendelse af verden karakteriseres f.eks. ved at øjnene objektiverer det sete, gør det til *genstand* for betragtning og at de derved skaber distance mellem seeren og det sete. Som sanseorgan befæster øjet således afstanden mellem subjekt og objekt og det bestemmer retningen, hvormed personen orienterer sig ud i verden.

Øret, som også retter sig mod noget udenfor personen, skaber ikke denne distance, tværtimod eliminerer det afstanden mellem subjekt og objekt, fordi objektet 'lyd' ikke eksisterer som *genstand*, der kan afgrænses med syns- eller følesansen. 'Lyd' eksisterer kun for den subjektive høreelse. Høresansen er delvist beslægtet med synssansen, ved at den kan rettes mod *fjerne* objekter, men omvendt denne, der ligesom følesansen afgrænser os fra omverdenen, så optager høresansen omverdenen *i os* (i lighed med smags- og lugtesansen).

I sanselighedens og sansningens historie indgår også historien om synssansen primat nogenlunde parallelt med sanselighedens skæbne. Rationalitetens og videnskabens betingethed af synssansen er logisk i forhold til at kunne objektivere og synliggøre – vi er vant til, at verden eksisterer i kraft af, hvad vi ser, og formodentlig har mængden af visuel information og kommunikation ikke kulmineret endnu.

Omvendt betyder dét at høre verden som nævnt en tendentiell opløsning af afstanden mellem subjektet og verden. Hvis vi lukker øjnene og lytter, vil vi blive opmærksomme på os selv som på én gang værende i og forskellige fra verden. 'Lyd' og dermed stemmer og musik befinder sig på overgangen mellem subjekt og objekt, den eksisterer i og med at den opleves i tid.

Lyden af min egen stemme er altså en påmindelse om, at jeg eksisterer i verden, en bekræftelse af min personlige eksistens. Men samtidig er der tale om, at andre stemmer og lyde "invaderer min krop", idet jeg tager dem ind, når jeg lytter til dem.

Ifølge filosofen Jonathan Rée, som ligeledes talte på det omtalte seminar, er stemmen udtryk for det subjektive, individuelle og personlige og derfor forbundet med megen angst, allermest i forbindelse med ren vokalitet, dvs. at dét at synge er allerværst (hvis man altså ikke er blevet vænnet til det).

Samtidig er det enhver beskåret at intervenere (i rummet, i verden) med stemmen, alle har stemmen som redskab, alle kan udforske verden ved at bruge stemmen – alle kan demokratisk “producere” på verden.

Men ifølge den klassiske, filosofiske opfattelse bør stemmen mistænkes, fordi den er i alliance med det subjektive, siger han. Og denne opfattelse eksisterer bredt, f.eks. på den måde, at vi mener at kunne høre, om et menneske taler sandt. Men kan vi høre om et menneske synger sandt?

I disse mere filosofiske overvejelser over stemmens og hørelsens status, kan jeg passende afslutte med to myter: om Narcissus og Echo og om Orfeus og Euridike. Begge de to herrer dør, fordi de stirrer og ser – den ene på sit eget spejlbillede, den anden på Euridike, Narcissos i stedet for at lytte til Echo (-et af hans egen stemme?), Orfeus i stedet for at nøjes med lyden af Euridikens stemme. Og her vil jeg lade æstetikken komme ind, for at nærme mig sangstemmen igen, og for at forsøge at besvare spørgsmålet fra før: kan vi høre om et menneske synger sandt?

Stemmer tonen?

I *Vidde og prægnans*¹¹ skriver K.E. Løgstrup i indledningen om *tonens rolle* i det talte ord. Ikke blot p.gr.a. vores dårlige hukommelse, men også p.gr.a. *talens flugt og talens fart* har vi svært ved præcist at gengive ord til andet, hvad vi har hørt. Fordi talens sanselige medium er *lyden*, der tager tid og fylder tiden ud, bliver lyden til *tone, der stemmer sindet*. Men sindet forlanger variation i tonen, ellers bliver den ikke til at holde ud. Det stemte sind vil have pause, rytme og variation i styrke og tonehøjde. Denne vekslende, videreførte tone beforder talens fart, men også talens *mening*, inden de enkelte ords betydninger gør det. En dårlig oplæser, dvs. én der ikke forstår eller tænker over, hvad hun læser op, vil blive “afsløret” derved, at lytteren må anstrenge sig for at forstå, hvad hun siger, selv om indholdet måske er ganske simpelt. Det, der her går galt, er oplæserens *manglende tone*, der kan skyldes manglende forståelse hos oplæseren. Den gode oplæser *med* tonen og udtryksfuldhed vil i kraft af denne overdrage lytteren meningssam-

menhængen.¹² Sætningens akustiske skikkelse er vigtig, idet sprogets virkelige liv fuldbyrdes i helhedens stadige indflydelse på delene, sætningen på ordet, ordet på stavelsen, stavelsen på lyden.

Men det betyder *ikke*, at tonen er henvisende (til et bestemt indhold eller betydning). Tonen stemmer sinnet, som – stemt – erfarer tonens egen mening. Ligesom farven heller ikke er henvisende, også den stemmer sinnet. Sprog er ikke kun henvisning, tonen med dens ikke-henvisende mening er en vigtig bestanddel, uden den ville der ikke være nogen tale. På den ene side, er vi tilbøjelige til at gøre alt, hvad der har med sprog at gøre, til henvisning. På den anden side, er tonen alene ikke sprog – heller ikke i musikken. Man kan sammenligne tonen med konjunktionerne, f.eks. "og", "men" osv. De henviser ikke til noget, men fører talen videre, ligesom som tonen gør det.

Talens *mening* vokser frem af *sanseligheden* i den vekslende tones differentiering af lyden. Forskellen på talens tone (lyd) og så musikens skal forklares ved hjælp af begreberne *tid* og *rum*, skriver Løgstrup, idet han citerer Vagn Holmboe:¹³ "Musikkens grundstof, lyden, har sin eksistens i tiden, og vi må nødvendigvis opfatte tonernes forbindelse med hinanden som en *bevægelse i tid og rum*, som varighed og form..." (min kursivering). Hvor lyden og tonen kun er medium for talen, der omfattes af og bevæger sig i en verden og et rum, der allerede er til, så skaber tonerne i musikken deres egen fiktive verden og rum. Sproget har imidlertid *også* et eget fiktivt rum, men forskellen mellem sprog og musik er, at mens musikken (mens den lyder) skaber sig sin forms og strukturs eget fiktive rum, så sluger talen, mens den taler, sprogets eget fiktive rum til fordel for meningens og henvisningens faktiske verdensrum.

Denne fortolkende eller hermeneutiske sprogfilosofi, som Løgstrup selv kalder "fænomenologisk"¹⁴ kan – fordi den fremdrager "musikalske" forhold, der er overhørte i sprogvidenskabelig sammenhæng – bidrage til at kaste lys over forholdet mellem tale og sang, mellem to af den menneskelige stemmes mest grundlæggende og delvist forskellige aktiviteter.

Når stemmen synger – dvs. skaber musik – er tonerne i sig selv ikke henvisende til nogen bestemt (leksikalsk) betydning, og kan som sådan ikke verificeres som værende sande eller falske. De skaber til gengæld deres eget fiktive rum, uafhængigt af den eksisterende verdens rum. Ordene, der synges, er derimod henvisende (til den eksisterende verden), men samtidigt iklædt toner, der i højere grad end talens toner befordrer oplevelsen af et fiktivt rum og altså ikke talens forsvinden i

henvisningen og meningens faktiske verdensrum.

Det betyder, at sproget (ordene) i en sang ikke i samme grad som i talen bliver gjort til ren henvisning (til den faktiske verden), men hvad bliver det så?

I en eller anden grad bliver sindet så *stemt* af sangens toner, at sproget (og dets henvisninger) forsvinder til fordel for *stemmens* faktiske verdensrum, dvs. til fordel for stemmens materialitet eller dens *krop*. Hvad vi hører, er altså ikke mening forstået som henvisende til det faktiske verdensrums, men mening forstået som henvisende til det syngende individs kropsrum. Stemmen henviser til sin egen krop.

Hvis vi derfor igen spørger, om vi kan høre, om et menneske synger sandt, må svaret blive afhængigt af, hvilken krop, vi kan høre i stemmen: dele af den syngendes krop eller hele den syngendes krop.

Det pudsige er, at vi i den vestlige verden og især musikfolk jo aldrig spørger til denne sandhed, men tværtimod er enormt optaget af, om et menneske synger falsk. Måske er spørgsmålet om sandheden eller kroppen i stemmen et par overvejelser værd.

Jeg begyndte at få små solopartier, i koret og som Lucia-brud i den lokale svenske sømandskirke. Det blev også til nogle solooptrædender i samme kirke julemorgen kl. 7 – en god gammel svensk skik, som tiltrak mange skagboere. Problemet var, at jeg meget ofte "havde ondt i halsen" når 'O helga natt' skulle foredrages fra kirkens mørke pulpitur. Men i disse år (min tidlige pubertet) fulgte jeg på mange måder min moders hemmelige drøm om, at jeg skulle blive en ny Birgit Nilsson. Hun trak mig ind i sin egen sangverden, bl.a. det frivillige kirkekor i den danske kirke. Men hendes plan blev for alvor afsløret, da hun meddelte mig, at hun ville betale, hvis jeg ville tage soloundervisning. Det skete, kort tid efter jeg var startet på gymnasiet i Frederikshavn, på et tidspunkt hvor jeg havde det (psykisk) dårligt og hele tiden forsømte p.g.a. "ondt i halsen". Jeg undlod at droppe gymnasiet og begyndte at få sangundervisning i Ålborg. Det var langt at køre i tog og sangpædagogen var en noget skør kvinde i overgangsalderen. Men jeg holdt da fast temmelig længe. I overensstemmelse med min mors drømme – og måske også mine egne – søgte jeg optagelse på musikkonservatoriet i Århus i 1970. Det var en noget speciel oplevelse at komme til optagelsesprøverne. Især de andre kvindelige ansøgere optrådte, som om de lige var trådt ud af en operascene. Jeg var lige trådt ud af firetoget fra Nordjylland.

Det gik rimeligt godt, selv om jeg "havde ondt i halsen", og jeg blev optaget "på prøve". Det sidste opfattede jeg, som at jeg ikke var god nok, og efter nogle dages overvejelse meddelte jeg konser-

vatoriet, at jeg ikke ville starte. I stedet meldte jeg mig til musikstudiet på universitetet. Her fik jeg også sangundervisning, men af en mand. Han chokerede mig ved at lægge mig op på et bord for at lave åndedrætsøvelser med mig. Dvs. han klemte mig hårdt på mine sidedeller. O skræk! Jeg vænnede mig dog til ham og fik megen glæde af hans undervisning igennem hele studiet. Min stemme voksede i klang og omfang (han mente jeg var koloratur-sopran) og jeg holdt lige så stille op med at "have ondt i halsen".

Min "haven ondt i halsen", som stod på i mange år, var et klart symptom på, at der var noget galt med min krop, min stemme og mig – ikke kun, når jeg sang. Men jeg ved, at stemmen "afslørede" kroppen ved at være ekstremt komprimeret, halsen "snørede sig sammen", nægtede at lade hele kroppen komme til orde, tilbageholdt vigtige "meddelelser" fra kroppen, og måtte dertil betjene sig af en enorm kompression. Ikke underligt, at jeg kaldte det "ondt i halsen" (for det var det!).

Jeg kan også i stedet forklare det, som at kroppen holdt sig tilbage, lod sig stoppe eller afskære ved halsen, således at det netop kun var strubehoved, tunge og hovedresonans, der lod sig tone i min stemme.

Den bel canto sangundervisning jeg fik på musikinstituttet åbnede for det dybe, kropslige åndræt og løste således halsens sammensnøring op og tillod større dele af kroppen at tone i stemmen, samtidig med at presset på halsen forsvandt og dermed min "ondt i halsen".

Was singt mir, der ich höre in meinem Körper das Lied?

Roland Barthes forsøger i sit essay *Le grain de la voix*¹⁵ at indkredse og præcisere, hvad en sangstemme udsiger og betyder og hvad vi kan sige om en sangstemme. Hertil gør han brug af to eksempler på sangere: Fischer-Dieskau (tysk) og Panzera (fransk), og de to er hans empiriske henvisning. Teoretisk trækker han på en af sine elever og samtidige, sprogfilosoffen og semiotikeren Julia Kristevá, som i denne kontekst har lanceret begreberne *fæno-tekst* og *geno-tekst*. Disse to opfattes som to lag i en hvilken som helst tekst, og overført til sangstemmen definerer Barthes *fæno-sang* som de fænomener, der udgøres af det sungne sprogs struktur, den musikalske genres regler, komponistens idiom, interpretationsstil, – kort sagt alt det i udførelsen, som tjener kommuni-

kation, repræsentation (henvisning) og ekspresion. Alt det, som vi almindeligvis taler om, når vi taler om sangere og som former mønstret for kulturel værdi, smag, mode, anerkendelse osv. Dette kalder han altså for *fæno-sangen* i stemmen.

Geno-sangen som det andet lag i stemmen er den syngende og talende stemmes *volumen* eller *rum*, hvori mening genereres fra sproget og dets materialitet. *Geno-sangen* former et menings"spil", som intet har med kommunikation, henvisning til følelser eller ekspresion at gøre. Den er det punkt eller "dyb" i stemmen, hvor melodien (tonen) bearbejder sproget, ikke i forhold til dét, det siger, men i forhold til dets "vellystighed" i lydend/tonens meninger, dets bogstaver. *Geno-sangen* er det sted, hvor tonen udforsker, hvordan sproget arbejder og identificerer sig med dette arbejde. Jævnfør Løgstrup ovenfor.

Fra *fæno-sangens* synspunkt er Fischer-Dieskau en artist uden lige, siger Barthes. Hans foredrag respekterer alt det semantiske, hans kunst er overdrevet ekspresiv idet diktionen er dramatisk, cæsurer, ind- og udånding falder som lidenskabelige jordskælv og dog overskrider de aldrig kunsten: det er *sjælen*, som akkompagnerer sangen, ikke *kroppen*, siger Barthes. Det, der er svært for kroppen, siger Barthes, er at kunne akkompagnere den musikalske diktion ikke med en emotionel bevægelse, men med "gestisk support" (hvilket kan sammenlignes med Peter Laugesens måde at recitere sine egne digte på: ledsaget af gestus og en vis rytmisk bevægelse med kroppen).

Dette handler ifølge Barthes om, at vores (vesteuropæiske bel canto) sangpædagogik ikke underviser i stemmens "grain" som kunst, men udelukkende i emotionelle foredragsmåder: det er myten om respirationen!

Åndedrættet er blevet til en disciplin, det er *pneuma*, sjælen som svulmer eller brister og derfor bliver denne åndedrætskunst nærmest mystisk. Barthes kan imidlertid kun høre Fischer-Dieskaus lunger, aldrig resten af kroppen : tungen, glottis, næsen eller slimhinderne, halsen hvor det foniske metal bliver hærdet og afskåret. Alt dette hører han til gengæld i Panzeras stemme, som ikke kun var en "blæsebælg" ("man kunne knapt høre ham ånde, kun frasere"). Desuden udmærkede den sig ved en tilsløring af konsonanterne, eftersom Panzera betragtede dem som indarbejdet i sproget og derfor kun nødvendige som springbrædt for vokalerne – sprogets sande væsen og signifikans.

Men hvad er så denne stemmens "grain", som vores sangpædagogik forsømmer at undervise i. Barthes forklarer det selv som "*kroppen i stemmen, mens den synger*", svarende til hånden, mens den skriver,

læberne mens de foredrager. Hvis man hører "le grain" i en sang og tilstår den teoretisk værdi (dvs. "tekstens" fremkomst i værket), opstiller man en vurdering, som dels vil være individuel, dels tvinger lytteren til at lytte til hendes relation til den syngendes krop. En sådan relation er *erotisk*, siger Barthes, men ingenlunde "subjektiv". Vurderingen bliver foretaget udenfor nogen kunstens eller antikunstens norm. Således vil man frit kunne fremhæve en ukendt kunstner og vende sig fra en velestimeret, man vil kunne fremhæve på tværs af vokalmusikens genrer, herunder også rock- og popmusik, og selv dér, vil det være nemt at afsløre forskellen mellem *fæno-sang* og *geno-sang*, idet nogle populærmusik-sangere har "le grain", mens andre, skønt berømte, ikke har den.

Det betyder, at den simple overvejelse over tilstedeværelsen af "grain" i musik, rækker ud over den "klassiske" sang, og ville kunne resultere i dels en helt anden musikkens, sangens og stemmens historie – dels i en anden sangpædagogisk praksis og en anden æstetisk bestemmelse af hvad musikalsk nydelse er. Siger Barthes.

Jeg vil afrunde denne vandren rundt i kroppen i stemmen med en oversættelse af spørgsmålet om tilstedeværelsen af "le grain" i stemmen som værende et spørgsmål om, hvorvidt stemmen har "det" eller måske har "kerne".

Stemmens fødsel og opvækst

Min stemme blev født i 1951, dengang da samvær omkring sang stadig havde efterkrigstidens og danskhedens alvor og betydning over sig. Mine forældre – en varm svensk mezzo og en dyb dansk bas – havde et hjem med klaver, som han spillede på og hun sang til. Min stemme fik en fin opvækst. Der blev sunget meget og forskelligt i mit hjem: svenske folkeviser, Evert Taube, salmer, danske sange, operetter og senere kom musicals ("My fair Lady") og italienske og andre arier ("Plaisir d'amour") til. Ofte sad den dybe bas ved klaveret, mens vi andre, mezzoen, søster og jeg sang til. Lige så ofte foregik det omkring opvasken, hvor vi tre sang flerstemmigt. Eller med venner og deres børn, ved fester med fællessang og musikalske optrin ("Kunigunde", "En søndag på Amager" o.l.). Senere begyndte jeg at synge i skolekor, hvor jeg blev sat på 2. eller 3. pigestemme, fordi jeg havde en kraftig stemme og kunne læse noder, hvilket jeg havde lært i forbindelse med

klaverspil. Ellers fik min stemme ikke megen inspiration i den almindelige skoleundervisning. "Sang" i skolen var salmesang (vi havde den lokale degnevika som lærer), og det var der hverken specielle musikalske eller andre oplevelser i.

På dansk findes et besynderligt sammenfald mellem to forskellige ytringer: "Jeg skaber mig" i betydningen, "jeg er skabagtig", ikke-naturlig og så "Jeg skaber mig" i betydningen "jeg kreerer mig selv", danner min person og identitet. Så vidt jeg ved, findes dette sammenfald ikke på noget andet sprog i vores europæiske nærhed.

Jeg har altid forbundet dét at synge på en bestemt (bel canto) måde med dét at skabe sig i den første betydning. Det er der mange andre end mig, der har gjort og gør. Til gengæld er der flere og flere der nu forbinder dét at synge med begge betydninger: det handler både om at "skabe sig" og "kreere sig", om i den skabagtige udfoldelse at kreere sin identitet, ikke nødvendigvis for livet, men gang på gang og for det tidsrum, hvori syngeriet står på, muligvis med konsekvenser for resten af livet.

Den franske filosof og æstetik-teoretiker *Christine Buci-Glucksmann*, som ligeledes talte på "The human voice" seminaret, har valgt at gå til stemmen som et æstetisk problem, som hun forfølger bagud i historien, især i "manierismen" (ca. 1600 -1700) i de performerende kunstarter, dvs. teater (drama) og musik. I musikken – dvs. barokken og især den tidlige opera – karakteriserer hun de mange repetitioner, affekter, "Fortspinnung" og musikalske udsmykninger som værende *manerer*, en iscenesættelse af stemmen, som altså ikke skal fremstå som hverken "naturlig" eller udtryk for en persons inderste, men netop manieret, *en rolle*, jvf. traditionen med at lade en alt synge Orfeos parti: den der synger, har flere (køns) stemmer og *er* ikke én bestemt stemme.

Disse *barokke manerer*, det retoriske og følelsesstiliserede i stemmen, som Buci-Glucksmann finder såvel hos Monteverdi som hos Shakespeare (f.eks. i "Hamlet": kongens/genfærdets stemme) – disse mener hun er en gammel og en ny (postmoderne) æstetisk bearbejdning af forholdet mellem subjekt og stemme. "Jeg tror ikke på stemmens alvorlighed", siger hun, "fordi jeg er ikke kun én stemme, men mange." Og her citerer hun Nietzsche for at have sagt, at han hørte et fantom, når han talte med sig selv, "som om jeg talte med flere".

De mange stemmer jeg er, indbefatter såvel min mors som min fars, min søsters og min (ikke syngende) brors, mine sanglæreres, mine idolors, mine veninders osv.

Min mor og far er i færd med at indstudere Knud Vad Thomsens komiske miniopera "Kunigunde" med en mand i den kvindelige hovedrolle. Han er lille, skaldet og har den smukkeste lyriske tenorstemme. Til lejligheden har han lånt sin kones højhælede sko (hun er et hovede højere og temmelig mange kilo tungere end ham), han er blevet udstoppet med sokker, der illuderer bryster, og med paryk og hat. Han synger smukt og indlevet den stolte og forelskede Kunigundes arie, og vi andre hulker af grin og bevægelse.

Stemmens praksis

Jeg sang meget forskelligt, fra Mozart til Brecht/Eisler, samtidigt med at jeg dyrkede korsang. Men i løbet af 70'erne blev min stemmes udfoldelser stækket af nye interesser, bl.a. fagpolitiske, og det blev mere interessant at spille rock end at synge. Jeg forsøgte at kombinere trommespil og sang i forskellige bands, men det gik ikke godt. Min stemme var for skolet til rock. Da jeg blev ansat på universitetet, var jeg holdt op med at spille og synge, bortset fra i min undervisning. Efter nogle år blev det dog for grelt, så jeg og min basisgruppe fandt ud af, at jeg skulle til at dyrke min stemme igen. Det gjorde jeg ved at tage undervisning hos en kollega, og det var fint, selv om jeg var for fortravlet, til at gøre nok ved det hjemme. Det lykkedes i hvert fald at få genoprettet lysten og glæden ved at synge. Det fik effekt på min egen undervisning på ÆK,¹⁶ hvor jeg begyndte at gøre mere ud af sang og stemmetræning. Her blev jeg også inspireret af mit samarbejde med en dramaturg. Det medførte, at jeg begyndte at eksperimentere med et mere kropsfunderet, improviseret sang- og stemmeudtryk.

I løbet af de sidste 10 år har jeg udviklet et katalog over øvelser i optræning og koordination af stemme, krop og rytme,¹⁷ som jeg bruger af, når jeg underviser på ÆK og andre steder. Øvelserne er inspireret af såvel ældre som nyere drama-træning og -metoder (Grotowski, Eugenio Barba), af "klassisk" stemmetræning og erfaringer indhentet fra mødet med spændende kordirigenter (f.eks. Eric Ericsson og Gunnar Ericson fra Sverige).

I øvelseskataloget er der en vis progression, som handler om at starte i det små (opvarmning af stemme og krop), over det lidt større (imitation og udforskning af stemmens muligheder, bevægelse i rum-

met, mens vi med lukkede øjne synger forskellige toner mhp. at finde "tonemakkere"). Og det ender i det helt store: "lydtæppet", en længere fælles stemmeimprovisation, ligeledes med lukkede øjne og kun styret af forhåndsftaler om det dynamiske forløb og valg af fokuserende parametre (konsonans eller dissonans, rytme eller klang f.eks.). Derudover pointerer jeg, at "tonen er fri", enhver må begynde, når hun vil, men alle skal lytte sig ind på de andre og evt. respondere eller imitere.

Hørt udefra er resultatet af den sidste øvelse oftest et meget smukt, tilsyneladende velordnet og gennemtænkt stykke moderne kompositionsmusik. Forstået indefra som deltager ved jeg efterhånden, hvad det også drejer sig om. Vi har været i clinch med det essentielle i (sang)stemmens kvaliteter og muligheder, som ligger parat, hvis vi bliver sat i stand til at mobilisere lydhørhed, koncentration og bevægelighed, og hvis vi tør kaste os selv, vores tone og musikalitet ind i denne udveksling.

Jeg har i en del år brugt min stemme i private festsammenhænge, nøjagtig ligesom mine forældre gjorde det. Og jeg er gang på gang blevet overrasket over, hvor taknemligt det er. Folk, der ikke selv er vant til at bruge stemmen, synes det er fantastisk, når andre gør det. Også gerne lidt utraditionelt og selvfølgelig helst morsomt. Jeg har gjort flittigt brug af klassikeren "Kunigunde", men jeg har også mixet vidt forskellige genrer, stilarter og numre til uigenkendelighed. Jeg kan mærke på min stemme, at den ikke er så ung længere. Til gengæld er den ved at være moden, men til hvad?

Coda

Jeg har nu over en del sider ladet temmelig mange forskellige stemmer tale sammen. Det er sket ved en meget tæt læsning af især Løgstrup, Barthes, Tofte Jespersen og Buci-Glucksmann (hendes skriftlige *summary* af det mundtlige foredrag). Samt ved en mere ekstensiv gengivelse af talende stemmer: Juul Olsens, Laugesens, Rées, Lindhardts og Buci-Glucksmanns. Dertil kommer fragmenter af min egen stemme, mundtligt som skriftligt i form af uddrag af min nedskrift af min stemmes historie.

Hensigten med at lade så forskellige stemmer tale sammen er såvel teoretisk som praktisk. Mit projekt – som kommer til at fortsætte ud

over denne artikel og antagelig over lang tid – og min erkendelse gennem det skulle gerne få konsekvenser for såvel mig selv som for min umiddelbare kontekst: sang og stemmeundervisning på musikinstituttet. Jeg vil gerne sætte en diskussion i gang om, hvorfor og hvordan der skal undervises i sang og stemmeudfoldelse.

For udenfor musikinstituttet – blandt lyttende og syngende, men sandelig også alle mulige andre mennesker – er der en voksende og foruroligende fokusering på stemmen. Sågar min egen fagforening DM udbyder nu efteruddannelseskurser (for akademikere) i "Taleteknik, fremlæggelse og stemmetræning",¹⁸ hvortil DM bl.a. rekvirerer en autodidakt poprocksangerinde som lærer.

Der er altså god grund til at kaste sig over *empiriske* studier af stemmens æstetik og betydning, men lige så god grund til at undersøge stemmens æstetik historisk. Jeg har ikke kunnet fortælle den store historie om stemmen (hvis den eksisterer?), men jeg har forsøgt også at fortælle og belyse *en* stemmes historie. Sådan som det på det sidste er blevet almindeligt at droppe de store fortællinger til fordel for de små lokale.

Jeg tier nu og giver stemmen til digteren.

“Recitator”

han rejser sig

han er i embede nu
han har ingen embedsinsignier
og ingen overleveret Stor Fortælling at recitere

han har kun sin stemme
og et resonansrum:

foran sig sin død og de utallige ufødte
bag sig sin barndom og de utallige døde

og mellem disse usynlige vægge
rettet mod et eller andet muligt
uden for denne bog
efter den
i en slags Stor Fortælling alligevel
stemmens klang
dens inflektion og fald

kun stemmen

hør

(fra Svend Johansen: *Det blå træ*)

NOTER

1. Svend Johansen: *Det blå træ*. Digtsamling, Gyldendal 1989.
2. Et tværvideenskabeligt seminar (for studerende og lærere), afholdt 29.-30. oktober 1990 på Center for Kulturforskning. Bl.a. Karen Juul Olsen bidrog med et foredrag: "The Voice as an Instrument, Voice Education, the Perception of Sound and Personality."
3. Dette og de følgende citater anført med indrykning og mindre skrift er uddrag fra min stemmes historie, som jeg skrev i forbindelse med et vejledningsforløb på et grunduddannelsesprojekt om "Stemme, psyke og krop". Se også litteraturlisten under Bock, Anne m.fl.
4. *Observations on the Florid Son* by Pier Francesco Tosi, 1743; se også Litteraturlisten (opr. trykt i Bologna 1723).
5. På Musikinstituttets bibliotek fandt jeg en del sangskoler på dansk, bl.a. Poul Bang: *Om sangundervisning – om vejtrækning* fra 1908, Anders Brems: *Om tonedannelse* fra 1940, Egil Forchammer: *Tale- og sangteori* fra 1964 og Bodil Christensen: *Om at synge* fra 1983.
6. Se fx Informations weekend-annoncer eller tidsskriftet *Opus* nr. 2, 1989: *Imod strømmen* – interview med sanger og bevægelsespædagog Lisbeth Hultmann.
7. Stemmeterapien er især udviklet i USA og Tyskland, men efterhånden også herhjemme, bl.a. i tilknytning til Musikterapiuddannelsen i Ålborg. Et eksempel på en dansk formulering af problematikken findes i Anne Rosing-Schow: *Psyke, soma, stemme* fra 1989.
8. Studieordning for Musik, Aarhus Universitet, 1990, side 11.
9. Modspil. Tidsskrift for Musikpolitik, kritiske musikstudier, kritisk musikpædagogik. Tidsskriftet er nu ophørt.
10. Det følgende er især baseret på artiklen *Hvor meget skal man se før ørerne falder af?* af Hanne Tofte Jespersen og Søren Schmidt in *Modspil* nr. 29 (tema: Musik og billeder), 1985.
11. Værkets fulde titel er: *Vidde og prægnans. Sprogfilosofiske betragtninger. Metafysik I*.
12. Her bygger Løgstrup på Julius Stenzel, *Philosophie der Sprache*, München 1934, s. 15-17.
13. *Vidde og prægnans*, s. 13, citeret fra Vagn Holboe: *Mellemspil*, Kbh. 1961, s. 9.
14. Jørgen K. Bukdahl karakteriserer og forklarer Løgstrups specielle sprogfilosofi i artiklen *Løgstrups sprogfilosofi i dagens kontekst* (1978).
15. Essayet findes oversat til engelsk og tysk, se Litteraturlisten.
16. Uddannelsen Æstetisk Kulturarbejde – en kombinationsuddannelse under institutterne for Dramaturgi, Kunsthistorie, Litteraturhistorie og Musikvidenskab – blev oprettet i 1982. Har i 1991 skiftet navn til Æstetik og Kultur, og er altså stadig forkortet: ÆK.
17. Kataloget findes optrykt i Lønstrup/Bonde: *Musik som valgfrit fag – en lærervejledning*, 1988.
18. Kurset er annonceret i programmet for DM's efteruddannelse, DME, efteråret 1991.

Anvendt og supplerende litteratur

- Bang, Poul: *Om sangundervisning. Om Vejrtrækning*. 2. opl. Kbh. 1908.
- Barthes, Roland: *Le grain de la voix* in *Musique en jeu* 9, Paris 1972.
- Barthes, Roland: *The Grain of the Voice* in Stephen Heath (ed.): *Image – Music – Text*, 1977.
- Barthes, Roland: *Was singt mir, der ich höre in meinem Körper das Lied*. Berlin 1979.
- Bock, Anne m.fl.: *Stemme, psyke og krop – stemmen som terapeutisk redskab*. 3. sem. projektopgave, Musik, Aarhus Universitet 1991.
- Brems, Anders: *Om tonedannelse*. Kbh. 1941.
- Brok-Kristensen, Kirsten: *Imod strømmen* in *Opus* nr. 2, 1989.
- Bruscia, Kenneth E.: *Vocal Improvisation Therapy*, in *Improvisational Models of Music Therapy* (ed. Charles C. Thomas), Springfield, Ill. 1987.
- Buci-Glucksmann, Christine: *The voice as an aesthetic problem*. Upubl. foredrag på Center for Kulturforskning, Århus, oktober 1990.
- Bukdahl, Jørgen K.: *Løgstrups sprogfilosofi i dagens kontekst*, in *I den teologiske kreds* (red. Lise Togeby), Århus 1981.
- Christensen, Bodil: *Om at synge*. DLH. 1983.
- Forchhammer, Egil: *Noter til forelæsninger om tale- og sangteori*. Musikvidenskabeligt Institut, Århus 1964.
- Frith, Simon: *The Voices of Women*, in *Musik for Pleasure*, Cambridge 1988.
- Johansen, Svend: *Det blå træ*. Digtsamling, Gyldendal 1989.
- Klausmeier, Friedrich: *Die Lust, sich musikalisch auszudrücken*. Hamburg, 1978.
- Løgstrup, K.E.: *Vidde og prægnavns. Sprogfilosofiske Betragtninger*. Metafysik I. Kbh. 1976.
- Lønstrup, Ansa: *En lytterkomposition over mødet med musik i DR*, in *Mediekultur* 15, 1991.
- Lønstrup, Ansa: *Musik og kvalitet*, in *Kritik* 95, 1991.
- Lønstrup, Ansa og Lars Ole Bonde: *Musik som valgfrit fag – en lærervejledning*. Undervisningsministeriet, Direktoratet for Erhvervsuddannelserne, 1988.
- Nielsen, Eno (m.fl.): *Tekstens dialogiske rum. En redegørelse for nogle af begreberne hos Julia Kristeva*, in *Tegn, Tekst, Betydning*. Introduktion til nyere fransk filosofi. Kbh. 1972.

- Rosing-Schow, Anne: *Psyke, soma, stemme*, in DMT nr. 5, 1988/89.
- Schmidt, Søren og Hanne Tofte Jespersen: *Hvor meget skal man se før ørerne falder af?* in Modspil nr. 29, 1985.
- Spencer, Herbert: *Musikkens Vorden og Virken*. Kbh. 1882.
- Tofte Jespersen, Hanne: *Sanselighedens skæbne – den klassiske musik som eksempel*, in Modspil nr. 15-16, 1982.
- Tosi, Pier Francesco: *Observations on the Florid Song*. London 1743.