

# Aspekter af "Le Grain de la Voix" – stemmens krop

af Lise Helmer Petersen

## I

Dietrich Fischer-Dieskau er utvivlsomt en ufejlbarlig kunstner; alt det strukturelle, (det der har med det semantiske og lyriske at gøre), bliver respekteret, og alligevel er der intet der forfører, intet der fremkalder nydelse. [...] Det er en kunst [...] som aldrig overskrider kulturen; her er det sjælen der akkompagnerer sangen, ikke kroppen.<sup>1</sup>

Dette udsagn læste jeg for nogen tid siden i et essay, "Le Grain de la Voix", skrevet af den franske filosof og semiotiker Roland Barthes (1915-80), og jeg må indrømme, at jeg blev forbavset og provokeret over denne udtalelse. Essayet beskæftiger sig bl.a. med forholdet mellem sprog og musik, og det er i de senere år blevet læst af mange mennesker, som arbejder med sang og med stemmen i det hele taget, ligesom det også er blevet brugt indenfor populærmusikforskningen, som et argument for at kroppens lyd i musikken giver en større oplevelse af autenticitet, forstået som nærvær for den der lytter.

Barthes indleder sit essay med spørgsmålet: hvordan kan man bruge sproget, når man vil beskrive musikken: vi benytter os af adjektivet, siger han, men det er en dårlig måde at bruge sproget på: vi har sproget, vi har musikken, men når de to mødes, går sproget i tomgang, fordi enten siger vi noget, der er totalt forudsigeligt, eller også siger vi noget, som ingen kan forstå.<sup>2</sup>

---

1 "[...] Fischer-Dieskau est, sans doute, un artiste irréprochable; tout, de la structure (sé-  
mantique et lyrique) est respecté; et pourtant rien ne séduit, rien n'entraîne à la jouissance,  
[...] c'est un art [...] qui n'excède jamais la culture: c'est ici l'âme qui accompagne le chant,  
ce n'est pas le corps." *Musique en Jeu*, no 9, Novembre 1972, s. 59.

2 *Ibid.*, s. 58.

Barthes mener, vi må finde en anden måde at beskrive musikken på, og han foreslår, at vi i stedet for at ændre på sproget om musik, ændrer på den musikalske genstand, på opfattelses- eller forståelsesniveauet og således forrykker koblingspunktet mellem musikken og sproget.<sup>3</sup> Han vil prøve at beskrive musik således at vi hører hvad der sker, når musik og tekst mødes med den udøvende. Det drejer sig ikke om at få at vide, hvordan værket skal fortolkes, men hvordan det er blevet fortolket af kunstneren, af individet.

I en musikanmeldelse er genstanden for vurderingen ofte værket, ikke den udøvende, siger Barthes. En musikanmeldelse er ikke interessant, når den blot beskriver det vi har hørt. Den er derimod interessant, hvis vi kan sige noget, som har med udførelsen at gøre. En anmelder skal ikke bare læne sig tilbage i stolen og sige: "det var smukt" eller "det var kedeligt", set i forhold til det ideal han selv har af værket. Barthes vil have musikanmelderen op af stolen; anmelderen skal prøve at komme tættere på udøveren, på udøvelsen af værket. Han vil undersøge, om der herved kan skabes en større forståelse for det musikalske sprog. – Noget jeg tror de fleste musikere ville hilse med glæde; de føler tit at der i anmeldelserne ikke står ret meget om, hvordan de har spillet eller sunget.

Barthes vil afprøve sin teori i en af de genrer indenfor musikken, hvor sproget møder stemmen, i den tyske Lied og den franske *mélodie*. Til at beskrive denne musik, hvor stemmen "befinder sig i en dobbelt position, i en dobbelt skabelsesproces imellem sproget og musikken",<sup>4</sup> indfører han et nyt begreb "le grain de la voix", som skal erstatte adjektivet. Barthes forklarer ordet *grain* som "kroppen i stemmen, mens den synger, svarende til hånden der skriver".<sup>5</sup> Det kan måske forekomme lidt abstrakt, siger han, og til yderligere at forklare hvad han mener med ordet *grain*, benytter han sig af to begreber, *fæno* og *geno*, lånt fra semiotikken.<sup>6</sup> Disse begreber overfører han til sangstemmen, – han taler nu om *fæno*-sang og *genosang*, og hvad mener han så med disse udtryk?

Fænosang, siger Barthes, har at gøre med de fænomener, der udføres af det sungne sprogs struktur, den musikalske genres regler,

---

3 *Ibid.*, s. 58.

4 "[...] Lorsque celle-ci est en double posture, en double production: de langue et de musique." *Ibid.*, s. 58.

5 "Le 'grain', c'est le corps dans la voix qui chante, dans la main qui écrit." *Ibid.*, s. 62.

6 Lanceret af Julia Kristeva, bulgarsk sprogfilosof og semiotiker, elev af Barthes.

komponistens sprog og interpretationsstilen, alt det i fremførelsen, som står i kommunikationens, repræsentationens og udtrykkets tjeneste, alt det som det er skik og brug at tale om og som former mønstret for kulturel værdi, smag, mode, anerkendelse osv., som tager sin holdning direkte fra en periodes ideologiske alibier (kunstnerens subjektivitet, ekspressivitet, dramatiseren og personlighed). Fænosang er det socialiserede sprog.

Genosang, siger Barthes, er den syngende og talende stemmes volumen eller rum, hvori mening spirer frem fra sproget og i selve dets materielle beskaffenhed. Den danner et betydende spil, som intet har at gøre med kommunikation, fremvisning (af følelser) eller udtryk. Den er det 'dyb' i stemmen, hvor melodien (tonen) virkelig bearbejder sproget, ikke i forhold til det det siger, men i forhold til dets sanselighed i lydens, tonens og bogstavernes mening, der hvor tonen udforsker, hvordan sproget arbejder og identificerer sig med dette arbejde. Genosang er sprogets måde at udtrykke sig på.

Sagt med andre ord: fænosang er det ideal vi synger efter, det vi har lært (teknikkerne), det sanglæreren har med i den daglige undervisning. Fænosang er det kulturen kommer med, man kunne også kalde det kultursang, en kulturliggørelse af sangen, en kultiveret sang. I fænosangen træder individet i baggrunden, det hæver sig ikke op over kollektiviteten, men det er kollektiviteten der afspejles i den enkelte sang, – i fænosangen ligger der et ideal som man synger ind i. Genosang kan derimod forstås som en slags urkraft, en oprindelighed; det handler om stemmens personlighed. Genosang er ikke en kultiveret, men en karsk og sanselig måde at synge på. Den er mere individualistisk: man kan selvfølgelig høre, hvem sangeren er, men han må ikke være for manieret, må ikke fylde for meget, fordi det betydningsfulde i opførelsen er værket. I genosangen er det vigtige versionen, hvorfor genosangens idealer er blevet meget udbredt indenfor rytmisk sang, hvor individualiteten er fremherskende. Genosang er noget vi har i vores krop, som vi skal finde frem til, og som vi skal lære at bruge.

Og det er her Fischer-Dieskau (f. 1925) kommer ind i billedet, sammen med den franske sanger Charles Panzéra. Barthes foretager en vurdering af de to sangere, og som tidligere omtalt falder denne ikke ud til fordel for Fischer-Dieskau: han ejer, siger Barthes, ikke *grain* i sin stemme, mens denne kvalitet i høj grad er til stede hos Panzéra. Fischer-Dieskau er et klart eksempel på en fæno-

sanger, skriver Barthes, hans kunst er udtryksfuld, dramatisk og sentimentalt klar, og "hans ind- og udåndinger opleves som jordskælv af lidenskab".<sup>7</sup> I modsætning hertil er Panzéra en ægte genosanger, hans stemme er ikke en blæsebælg, man hører næppe, at han trækker vejret, kun de naturlige ophold mellem fraserne; Panzéra udtrykker teksten med struben, tungen, tænderne og slimhinderne – ja, fremme i ansigtet, i masken, fornemmer Barthes virkelig krop, lidenskab og sanselighed!<sup>8</sup>

Så vidt Barthes.

Fischer-Dieskau er vist kendt af de fleste, men hvem var egentlig Panzéra? Charles Panzéra er født 1896 i Genève og uddannet på Konservatoriet i Paris. Efter første Verdenskrig blev han fransk statsborger, og herefter levede han resten af sit liv i Frankrig. I 1919 debuterede han i Massenet's "Werther", han har sunget Pelléas i Debussy's *Pelléas og Mélisande* i Paris, Amsterdam og Firenze, men i 1931 sluttede hans operakarriere. Fra dette tidspunkt koncentrerede han sig om oratorie-opførelser,<sup>9</sup> og ikke mindst om fortolkninger af den franske *mélodie*.<sup>10</sup> Han gjorde et stort arbejde for at udbrede kendskabet til sin egen tids franske sanglitteratur (Fauré, Duparc, Chausson, Dutilleux o.a.), han betragtede det næsten som et kald, og han afholdt kurser i interpretation af fransk *mélodie* i flere europæiske lande, samt i Canada og USA. I 1951 sluttede han sin koncertvirksomhed og blev lærer på konservatoriet i Paris, hvor han underviste indtil 1961. Blandt hans elever var i øvrigt Roland Barthes! – I årene mellem 1945 og 1967 skrev Panzéra flere bøger om sangteknik og interpretation.<sup>11</sup> – Panzéra døde 1976 i Paris.

---

7 "[...] Les oppressions et les libérations de souffle interviennent comme des séismes de passion." *Musique en jeu*, s. 59.

8 "C'est dans le masque que la signification éclate, fait surgir non l'âme, mais la jouissance." *Ibid.*, s. 59

9 F.eks. sang Panzéra barytonpartiet i Fauré's Requiem ved dennes begravelse i 1924.

10 Ofte akkompagneret af sin hustru, pianistinden Magdeleine Panzéra-Baillot.

11 *L'art de chanter* (Paris 1945), *L'amour de chanter* (Paris 1957), *L'art vocal, 30 leçons de chant* (Paris 1959), *50 Mélodies françaises, Leçons de Style et d'Interprétation* (Bruxelles & New York 1964), *Votre voix, directives générales* (Paris 1967). Desuden *Les plus efficaces Vocalises de la célèbre École Italienne* (Paris, årstal ukendt).

## II

Men er det ikke lige groft nok, når Barthes påstår, at Fischer-Dieskau ikke har kroppen med, når han synger? Han ville da ikke kunne synge som han gør, hvis kroppen ikke var med. Hvad mener Barthes med ordet 'krop'? Hvordan opfatter han det? Man kunne fristes til at sige, at han har et 'mundfikseret' forhold til kroppen: det er som om kroppen hos Barthes kun drejer sig om den øverste del, fra brystet og opefter, og ikke mindst området omkring næsen og munden, der hvor artikulationen foregår, hvor tonen dannes og hvor stemmen møder sproget. "Hos Fischer-Dieskau," siger Barthes, "hører man lungerne, men ikke strubelåget, tænderne, slimhinden eller næsen," men lungerne er da også en del af kroppen, og de er da i høj grad medvirkende til hans enorme kropskontrol; der hersker næppe tvivl om, at Fischer-Dieskau henter tonens kraft 'nedefra'.

Barthes siger Fischer-Dieskau har sjæl, Panzéra har krop, men jeg mener, det er forkert at udnævne den ene til at være krop, den anden til at være sjæl. Så enkelt er det næppe, for det er kroppen som er udgangspunktet hos dem begge to, men Barthes forenkler dette, fordi han er ude i et bestemt ærinde og drager nogle slutninger, som passer hertil. Men det værste er, at det betyder, at Barthes stiller de to sangere op i to verdener hver for sig, og nærmest får os til at tro, at den ene ikke kan synge, og at den anden næsten kan alting.

Synger Fischer-Dieskau mere fæno end geno, og har han ikke *grain* i sin stemme? Og er Panzéra kun geno-, ikke fænosanger, og hvordan lyder dette *grain* i stemmen? Har Fischer-Dieskau, som regnes for en af vor tids største sangere, virkelig ikke en musikalsk personlighed som rækker ud over det tekniske, det kulturbestemte, er hans sangkunst så perfekt og kultiveret, at man ikke kan blive bevæget af den? Og synger Panzéra bare naturligt, og er han i stand til at formidle musikken på en sådan måde, at vi oplever en næsten erotisk glæde derved? Og er det mere kroppen end sjælen vi hører hos Panzéra? For at få svar på nogle af disse spørgsmål er det nødvendigt at gå til kilden, at lytte til de to sangere.

Panzéra var meget optaget af den nye tekniks muligheder,<sup>12</sup> og en usædvanlig stor del af hans repertoire blev indspillet på 78-plader (disse er senere overført til CD). Som udgangspunkt for en nærmere analyse af begreberne *grain* og fæno/genosang hos Fischer-Dieskau og Panzéra har jeg valgt to værker, som begge sangere har indsunget, nemlig Schumanns *Dichterliebe* (komponeret i 1840) og Fauré's *La bonne Chanson* fra 1891-92, to sang-cykler, som efter min mening repræsenterer noget af det ypperste indenfor genren.<sup>13</sup>

Indenfor populærmusikken fortolkes *grain* ofte som 'kerne i stemmen'. Ordet *grain* har betydningsmæssigt flere nuancer, det kan også betyde noget kornet, noget der ikke er glat eller poleret, eller strukturer (årer) i træ. Jeg har tidligere omtalt en af de måder, Barthes forklarer dette ord på (s. 150). Det er et meget svævende begreb hos Barthes, og det er vanskeligt at operere med, men han hjælper os på vej, idet han faktisk sætter lighedstegn imellem *grain* og genosang. I øvrigt synes der at være en beslægtethed mellem *grain* og timbre hos Barthes: "le grain de la voix," siger han, "n'est pas – ou n'est pas seulement – son timbre".<sup>14</sup>

Om timbren i Panzéra's stemme kan man sige, at den indeholder en metallisk klang, som giver stor gennemslagskraft. Den let slørede klang og det hurtige vibrato er, sammen med en kraftig nasalitet især i stemmens høje leje, træk man ofte finder hos franske sangere. I hans stemme findes en intensitet, en karskhed, som leder tanken hen på vores hjemlige Aksel Schiøtz (1906-75). Panzéra's stemme er måske ikke det man normalt forstår ved en smuk stemme,<sup>15</sup> men den er særpræget og har sin egen form for skønhed. Komponisten Henri Dutilleux (f. 1916) skriver, at den særlige timbre i Panzéra's stemme ejer "un certain 'grain' sonore d'une

---

12 I bogen *L'Art de Chanter* (1945) giver han sit bud på den nye teknik ("Enregistrement"), s. 100-103.

13 **D. Fischer-Dieskau:** Schumann: *Dichterliebe*. Akkompagneret af Jörg Demus. DG 139109. Fauré: *La Bonne Chanson*. Akkompagneret af Gerald Moore. Electrola SME 91660. **C. Panzéra:** Schumann: *Dichterliebe*. Akkompagneret af Alfred Cortot. DB 4987-4989. Fauré: *La Bonne Chanson*. Akkompagneret af Magdeleine Baillot-Panzéra. DB 5020-5022.

14 Timbren i en stemme bestemmes af den specielle kombination mellem sangerens resonansrum og hans fysiologiske struktur. Enhver sangstemme er unik, og selv om to stemmer får samme behandling, vil de pga. timbren ikke komme til at lyde ens.

15 I forordet til vokalisesamlingen *Les plus efficaces vocalises de la célèbre école italienne* skriver Panzéra blandt andet: "Il ne suffit pas d'avoir une belle voix pour prétendre une authentique carrière [...]".

pénétrante nostalgie",<sup>16</sup> og måske er det også denne *grain* Henri Duparc (1848-1933) tænker på, når han til en af sine sange ("l'Invitation au Voyage") efterlyser en særlig stemmeklang, den han kalder 'violinstemmen', en klang som "ikke udmærker sig ved sin fysiske kraft, men ved sin intensitet [...]".<sup>17</sup>

Barthes siger, at Fischer-Dieskau ikke har *grain* i sin stemme. Man må nok give ham ret i, at han ikke har den samme intensitet og fortættethed i stemmen som Panzéra, han har andre kvaliteter, noget jeg senere vil komme ind på. – Er *grain* da noget specielt fransk? Næppe, – men måske har det noget med 30'ernes og 40'ernes klangbillede at gøre.<sup>18</sup> – *Grain* hos Panzéra kan bedst defineres vha. egenskaber, som i øvrigt vil præge enhver sanger, nemlig hans specielle timbre, tidens klangideal, og hans egen kunstneriske personlighed.

Mens *grain* og timbre betydningsmæssigt ligger nær ved hinanden og siger noget om en kvalitet i selve stemmen, handler fæno og geno om forholdet mellem tekst og musik, idet tekst skal forstås som kulturel kontekst, dvs. den tekst vi fødes ind i, og musik som den enkeltes fortolkning.

Når Fischer-Dieskau synger *Dichterliebe*, gør han det med en virtuos teknik og stor beherskelse af stemmen, han synger med lidenskab og dramatik, men samtidig elegant og forfinet, nogle ville måske mene overforfinet, og med mange klangfarver i sin stemme. Hans version virker utrolig styret, rent intellektuel, og herved går umiddelbarheden sine steder tabt. I *La bonne Chanson* præsenterer Fischer-Dieskau os for en umådelig gennemarbejdet, følelsesladet og elegant fortolkning. De to versioner lyder i grunden temmelig ens, til trods for at musikken er så forskellig, og vores opmærksomhed er mere rettet mod Fischer-Dieskau's person end mod musikken (– mere fæno end geno).

*La bonne Chanson* er en sangcyklus, som er skrevet på Panzéra's egen tid af en komponist, han kendte godt, og til tekster han var fortrolig med. Derfor kunne man måske tro, at hans version af

---

16 *Dictionnaire des Interprètes et de l'Interprétation musicale au XXe Siècle*. Paris, Alain Lafont, 1985.

17 "L'idéal, ce n'est pas la voix qui se manifeste le plus de puissance par son volume, mais ce que j'appelle la la voix-violon, celle qui donne un maximum d'intensité grâce à une diction impeccable." Citat i Charles Panzéra: *50 Mélodies françaises, interprétation et style*, (1964) s. 29.

18 Jf. sammenligningen med Aksel Schiøtz.

dette værk ville være mere autentisk og interessant end Schumann-sangene, men det er ikke tilfældet; Panzéra synger begge værker med stor intensitet og indføling, og i begge værker oplever man teksten og musikken som en helhed, som noget der hører uløseligt sammen. Panzéra overfortolker ikke teksten, hans tekniske og dramatiske virkemidler er mere beskedne end Fischer-Dieskau's, men sangene fremstår renfærdigt og uden sentimentalitet. Her er det ikke Panzéra som person, men hans version af værkerne, som er det essentielle ( – mere geno end fæno).

Sammenfattende kan man sige, at begge sangere forholder sig tro over for deres egen tradition, uanset om de synger Schumann eller Fauré: Fischer-Dieskau prioriterer teknikken og det personlige udtryk højt, han går i sin artikulation meget ned i detaljerne og når derved ofte ud i det ekstreme hvad det følelsesmæssige udtryk angår, og taber derved noget på de store linier. Panzéra derimod fremhæver og satser mere på helhedsfølelsen, og for ham er det sprogets måde at udtrykke musikken på, fortolkningen af værkets idé, der er det vigtigste. For så vidt kan jeg godt forstå, hvad Barthes mener, når han kategoriserer Fischer-Dieskau som fænosanger og Panzéra som genosanger, men man kan spørge sig selv, om der ikke er andre momenter der skal med, før man så firkantet rubricerer de to sangere, nemlig at de kommer fra to forskellige nationale kulturer med hver sit sprog og hver sin sangtradition.

### III

The French singer in general is more interested in the beauty of the language and the way in which it can be shaped to phrase-structure than in the abstract beauty of the vocal sound. The language already sings!<sup>19</sup>

Et af de mest markante træk ved udtalen i det franske sprog er nasalklangen, den nasale resonans, som jo ikke findes i det tyske sprog. De franske nasalbestemte vokaler giver sangstemmen en lysere, noget snæver timbre, mens de mørke, længere tilbageliggende tyske vokaler til gengæld fremmer en mere åben klang.

---

19 Richard Miller: *English, French, German and Italian Techniques of Singing*, The Scarecrow Press (New Jersey 1977), s. 181.



De franske konsonanter er bløde, man nærmest 'glider' ind i vokaldannelsen, og i flere tilfælde smelter konsonanterne sammen med vokalerne, – man kan så at sige 'synge på' konsonanterne i fransk –, og dette farver klangdannelsen. De tyske konsonanter derimod artikuleres på en energisk, næsten eksplosionsagtig måde, – man taler her ligefrem om 'eksplosiver', – og det medvirker til den noget hårdere klang, som er karakteristisk for den tyske tone-dannelse.

I virkeligheden er disse forskelle ikke så afgørende som man skulle tro; – når man hører de to sangere synge på det sprog der ikke er deres modersmål, fornemmer man, hvorledes de er i stand til at overføre sprogbehandlingen fra deres eget til det fremmede sprog. Men der er andre træk i de to sprog som gør at Fischer-Dieskau og Panzéra synger så forskelligt og vanskeligt kan sammenlignes, nemlig den oplagte forskel i selve sprogenes karakter: vi fornemmer det tyske sprog som tungt og med en indviklet sætningsstruktur, med stærke følelseladede udtryk og større tyngde<sup>20</sup> end det franske, som virker lettere, klarere og mere elegant. Disse træk viser sig i syngemåden som så at sige afspejler den nationale psyke. Hertil kommer, at der indenfor de forskellige nationale kulturer findes særlige sangtraditioner med hver deres idealer. Disse idealer finder man udtrykt i de såkaldte sangskoler, (man taler f.eks. om 'den tyske skole' og 'den franske skole'), som har udviklet teknikker til at opnå en specifik stemmeklang, et bestemt lydbillede, svarende til idealerne i de pågældende kulturer.<sup>21</sup>

I sin bog *English, French, German and Italian Techniques of Singing* beskriver den amerikanske sangpædagog Richard Miller udføreligt, hvordan de forskellige områder indenfor sangteknikken i de fire nationale kulturer adskiller sig fra hinanden, og hvilke pædagogiske og æstetiske overvejelser der ligger til grund for disse forskelle. Et par af disse områder i tysk og fransk sangtradition bør kort omtales i forbindelse med Fischer-Dieskau og Panzéra.

---

20 "The German, [...] in matters musical remains the mystic, the philosopher, the incurable romantic. He [...] uses the voice to express something of this inner life and in so doing searches instinctively for ways to enrich and color vocal sounds." *Ibid.*, s. 192.

21 "The character of vocalized sound is in part determined by tonal ideas which vary in some respects from one school to another [...] and (the schools) have developed technical means for achieving sounds which accord for these ideals. These technical devices are clearly recognizable as distinct pedagogical positions." *Ibid.*, s. xiii.

## Åndedrættet

Den tyske sangtradition prioriterer åndedrætsarbejdet meget højt, og indenfor den tyske skole arbejder man med det dybe åndedræt ("the low breath technique"). I Frankrig, siger Miller, er det derimod mere almindeligt med en højere placeret vejrtrækning: "the typical French singer basically is a high-breather. [...] Singers trained in the French School often demonstrate a shallow breath which brings the clavicles and shoulder muscles into play".<sup>22</sup> Den franske skole behandler ikke åndedrættet som et isoleret fænomen, men som en naturlig del af hele sangprocessen. Her opfattes åndedrættet, såvel ved tale som ved sang, som noget naturligt – man opererer ligefrem med begrebet "natural breathing" – og ifølge Miller lægges der i den franske sangtradition mere vægt på en god kropsholdning og afspænding i artikulationsorganerne hos sangeren end på en systematiseret åndedrætsfunktion.<sup>23</sup>

## Vibratoet

Om vibratoet i den tyske tradition skriver Miller, at man foretrækker "[...] a slower vibrato rate [...] that forms part of the weightier, round quality of sound which pleases the typical German ear".<sup>24</sup> Heroverfor står det franske noget hurtigere vibrato, "a tremulous throatiness"<sup>25</sup> [...] [which] apparently [is] an aesthetically pleasing sound to many French ears".<sup>26</sup>

## Strubens position

Endelig kan man nævne strubens stilling; her skelner Miller mellem "the elevated", "the relatively static" og "the low positioned larynx". En høj placering af struben er karakteristisk for den fran-

---

22 *Ibid.*, s. 40.

23 "Students are urged to keep good posture and to relax, but are seldom directed to more specific procedures." *Ibid.*, s. 39.

24 *Ibid.*, s. 96.

25 Italiensk: "voce di capra", på dansk også kaldet 'gedede'-vibrato.

26 Miller, s. 98.

ske syngemåde, (ofte kombineret med en kraftig nasalitet).<sup>27</sup> – Den dybe strube er til gengæld en del af det tyske ideal:

Low-laryngeal positioning is the logical consequence of techniques which induce sensations of pharyngeal enlargement. [...] it contributes to the production of sound demanded by the aesthetic ideal of that particular national school.<sup>28</sup>

Professionelle sangeres nationale særkender var lette at fastholde på Panzéras tid pga. den enkle teknologi. Man hørte ikke så meget til andre sangere og kendte ikke så meget til andre kulturer, man havde ikke megen konkurrence og udveksling, og det var ikke vanskeligt at bevare et bestemt ideal. Man kan spørge sig selv, om de sproglige, musikalske og kunstneriske krav der i vore dage stilles til sangere, og mulighederne for og nødvendigheden af at rejse ud og lære andre kulturer at kende, ikke betyder en gradvis udradning af de nationale træk,<sup>29</sup> forstået således at fremtidens sangere vil blive mere ensrettede, vil få en mere global måde at synge på og efterhånden miste noget af deres nationale særpræg.<sup>30</sup>

Med ovenstående nuancerede beskrivelse af de to sangere mener jeg at have taget noget af brodden af Barthes' hårde dom over Fischer-Dieskau. Barthes provokerer til modsigelse; det han siger rummer nogle sandheder, men det er ikke et enten/eller, – og således er der noget værdifuldt i hans teorier, idet de kan afklare nogle niveauer af hvad det er man diskuterer, når man udveksler synspunkter om smag. Fischer-Dieskau og Panzéra har begge meget at komme med, og de giver begge deres interessante bud på værkerne. I øvrigt er der forhold, som Barthes ikke har taget meget hensyn til, nemlig det helt selvfølgelige, at de to sangere tilhører hver sin generation, og at de nu engang er to forskellige personer.

---

27 "A tight-necked quality of sound manifests itself more frequently among French-trained singers than elsewhere in the [...] schools. [...] The sound which results is produced by a narrowed pharynx, raised tongue, and hyoidal and laryngeal elevation." *Ibid.*, s. 85.

28 *Ibid.*, s. 88.

29 Det bliver f.eks. stadig mere almindeligt at synge operaer på originalsprogene.

30 Nationale og kulturelle forskelle og idealer er ikke kun et fænomen, man finder i vokalmusikken: også indenfor den instrumentale musik eksisterer disse forskelligheder: der kan f.eks. være stor forskel på, hvorledes en tysk oboist eller violinist spiller på sit instrument, og på instrumenternes bygning og klang. Jeg tror, at instrumentalister i højere grad end sangere vil kunne fastholde deres nationale, musikalske særkender. – Orkestre er ikke sådan at flytte!

## IV

Fæno og geno er et interessant begrebspar, og det har været min intention at vise begreberne i forbindelse med vurdering af kunstsang. Kan vi også bruge dem i andre sammenhænge? Måske har vi brugt dem uden at vide det?

Fæno- og genosang er i virkeligheden også en del af mit daglige arbejde som sanglærer på universitetet: de nye musikstuderende møder med meget forskellige forudsætninger, forventninger og erfaringer i forhold til faget sang, nogle kan ikke så meget, hos dem må man prøve at åbne deres bevidsthed over for den stemme, de har, den stemme der er deres, forsøge at få dem til at finde deres egen tone (geno), og i begyndelsen af forløbet ikke prioritere det tekniske (fæno) for højt. Her er det vigtigt, at sanglæreren finder ind til det, som stemmen indeholder og ikke straks arbejder på et højt teknisk niveau.

Andre studerende kan mere, de har større erfaring og rutine, og ofte har de større ambitioner med faget, og her kan fænosangen allerede på et tidligt tidspunkt inddrages, dog bør man stadig være opmærksom på det naturlige i stemmen, på stemmens egen tone (geno). Det er vigtigt, at vi som sanglærere prioriterer fæno- og genosang i det rette forhold, i den rette balance hos den enkelte studerende. Men det handler naturligvis også om, hvad formålet med undervisningen er, og hvad de studerende skal bruge deres sangstemmer til i deres senere arbejde. – Disse iagttagelser har man altid kunnet gøre, det er ikke Barthes der har fundet på dem, men han har givet os redskaber til at bevidstgøre om dem.

Vanskeligere forekommer det at operere med *grain* i forbindelse med sangundervisningen på Universitetet, men som nævnt anvendes begrebet ofte indenfor populærmusikken, som har taget Barthes' teorier til sig, som en ikke altid lige gennemskuelig legitimering af den ene sanger frem for den anden. I populærmusikken er det en smuk ting at have *grain*, og mange mener, at hvis man ikke kan 'høre kroppen' i musikken, er det fordi man er for skolet og for lidt spontan, – der mangler *grain*. Her bliver *grain* lig med personlig(hed), særegen, en egen kerne, noget der er inde bag ved teknikken. Hvis en sanger har *grain* vil det sige, at han er i stand til at sætte sit individuelle præg på sangen, og lytteren vil få et indtryk

af personen, den udførende. Når man i denne forbindelse taler om *grain*, tager man afstand fra den klassiske sangteknik. *Grain* er således blevet individets kendetegn på, at det ikke er teknikken der styrer udførelsen.

I den rytmiske musik bruges stemmen på mange forskellige måder: effekter som jodlen, gurglen, knæk i stemmen, skrig og forskellige former for vibrato er almindelige; lydene kommer så at sige nedefra og indefra. I denne musik er der en større forståelse for, at kroppen (indvoldene) arbejder med i sangen. Mange af disse lyde, disse måder at bruge stemmen på, kommer fra den folkelige, den etniske musik, og takket være teknologien kan vi alle i dag få del i fremmede kulturformer, og vi kan blive inspirerede af den folkelige syngemåde.

I slutningen af 1980'erne kom et bulgarsk kvindekor, "Le Mystère des voix bulgaires" til Danmark. Koret tog det danske musikpublikum med storm, man havde ikke tidligere hørt noget lignende på disse breddegrader, og jeg selv havde en meget stærk oplevelse ved at høre koret; det var en helt anden form for korsang end jeg var vant til, med en sanselig (kropslig?) og meget direkte syngemåde, og en utrolig intens klang. Var det mon "le grain"? – Et stykke inde i koncerten skete der noget ejendommeligt: koret havde, udover de bulgarske folkesange, programsat et værk af Mozart, og nu var klangen helt anderledes: mindre intens, lidt mat i det, og ærlig talt ikke særlig interessant. Hvorfor? Fordi bulgarerne ikke kan synge Mozart i deres tradition, – sangerne kunne ikke fastholde deres genosang. Mozarts musik tilhører en anden kultur med et andet klangideal, og med en anden sangteknik som fundament.

I Danmark er der i de senere år dannet flere kvindekor med østeuropæisk musik på repertoire. Men kan danskere overhovedet lære at synge på denne måde? – kan vi lære teknikkerne? – er det ikke noget der findes i kulturen og i sproget, noget som ikke kan læres af folk med en anden kulturel baggrund? – og hvorfor vil vi så gerne lære det? Giver det os en særlig tilfredsstillelse at synge på denne måde? – er det et ønske om at genfinde noget i os selv, noget oprindeligt eller noget nyt? – er det fordi vi gerne vil være noget andet end det vi er?

Den bulgarske musik har folkelige rødder, men sangen er en kulturliggørelse. De bulgarske kvinder har lært at synge, deres sang

er ikke kun geno- men også fænosang.<sup>31</sup> Også den bulgarske sangteknik har folkelige rødder, men sangerne bruger musikken mere spontant og oprindeligt end vi kan gøre, de er vokset op med den, har fået den ind med modermælken. Vi opfatter bulgarerne som nogle der bare kan en teknik, men i virkeligheden er de lige så kulturliggjorte som vi!

## V

I disse år stilles der store krav til os som sanglærere, krav som det kan være svært at leve op til. Vi er nødt til at se med nye øjne på vores undervisning. Tidligere fandtes der kun een måde at synge på, eet ideal, og sanglærerne vidste hvad de havde at gøre med. Nu kan vi høre sang fra hele verden, fra vidt forskellige kulturområder, og vi oplever, at stemmen kan bruges på nye måder, den kan være med til at realisere noget i os selv, og det kan give os større selvtillid. I dag er sang ikke bare en teknik der skal bankes ind, det er også en måde at udtrykke sig på, og det giver større muligheder for den enkelte, men det stiller også større krav til den enkelte. – Vi tror, at vi kan lære al slags sang, at alt kan lade sig gøre, og et langt stykke ad vejen er det en god ting, men bagsiden af medaljen kan være, at alt er lige godt og at fænosangen ikke regnes, ikke tages højtideligt nok, ("jeg synger som jeg gør og ingen skal komme og fortælle mig hvordan jeg skal synge!"). Vi har alle brug for at have en oplevelse af teknisk kunnen.

Det er sanglærerens opgave at hjælpe den studerende med at finde ind til hans egen stemme, at stimulere, ikke hæmme, at hjælpe med til at få balance mellem fæno og geno. Det er vigtigt at gøre det klart, at fæno og geno rummes i enhver sangkultur, og det er vigtigt, at begge sider af sangens væsen bliver respekteret.

Barthes' meget teoretiske begreber kan være med til at bevidstgøre den måde vi artikulerer på i sangundervisningen, og derved kan hans essay medvirke til at bygge bro over kløften mellem teori og praksis. Vi kan således blive bedre til at teoretisere vores praksis – og praktisere vores teori.

---

31 Teknikken i den bulgarske syngemåde bygger kort fortalt på en relativt høj position af struben og en kraftig fokusering af de højereliggende resonans-rum. Den lidt "snerrende" klang fremkommer ved en anden balance mellem diaphragma og stemmelæbekompressionen end den man normalt anvender i klassisk sang.