

ANSA LØNSTRUP

DANSK TONE

EKKOET AF DANSKHED?

Ekko af navnet du bandt i musik
Før hun faldt fra dit ansigt¹

Jeg interesserer mig for stemmer, især deres musikalske udfoldelse, deres æstetik og kulturelle funktion og betydning. Det er jeg bestemt ikke alene om. Der er eksempelvis temmelig mange herhjemme, som i praksis arbejder med deres stemmer: i sangkor og sangundervisning eller med stemmetræning, i „talekor“, som solister eller performere, poeter (stand up eller „slam poetry“), som lydkunstnere. Stemmen er det billigste og mest udbredte instrument, man kan udfolde og udtrykke sig musikalsk med. Sommetider kommer der kunst ud af det, sommetider morskab, fællesskab, samvær og identitet – alt det som går under samlebetegnelsen kultur.

„Böse Leute haben keine Lieder“ har en eller anden – formentlig en tysker – en gang sagt, og det tror vi nok på. Selvom krigssange jo ikke er et ukendt fænomen og selvom *A Clockwork Orange* har demonstreret, at musik kan bruges til noget forfærdeligt grusomt og „böse“, så har vi stadig en fornemmelse af, at det er vigtigt at udtrykke sig, ikke kun sprogligt, men også musikalsk „på dansk“.

Stemmen er det fælles afsæt eller sted for al artikulation, i begyndelsen som en integreret lydlig-musikalsk artikulation, såvel fylogenetisk i den store som ontogenetisk i den lille historie (jf. den antikke græske musik og det lille barns pludren). Senere differentieres artikulationen i et sprogligt og et musikalsk udtryk: tale og sang. Stemmen er således det første instrument eller redskab, hvormed mennesket artikulerer sig som menneske. Fra og med Middelalderen og især i Oplysningstiden bliver stemmen gradvist erstattet af substitutter: af skriften og af musikinstrumenter, senere endnu af moderne teknologi (fonograf, synthesizer, computer, internet). Men den nyeste teknologi synes nu at genindføre mundtligheden i en elektronisk medieret form, således at skriften og skriftsproget ikke længere har den status, som karakteriserede Oplysningstiden og tiden helt frem til Anden Verdenskrig. Med denne nye mundtlighed får stemmen og dens artikulationer igen en stærk kulturel betydning.

Spørgsmålet er, om det er vigtigt, at vi som danskere udtrykker os musikalsk-sprogligt, og om det overhovedet har noget på sig at tale om „musikalsk-dansk“, dansk musikalitet eller musikalsk „danskhed“. Endvidere om vi kan udtrykke os selv og vores

„danskhed“ helt uden om sproget, kun gennem (instrumental) musik, og om der alligevel er en fornemmelse af „sprog“ i en sådan musik, der reelt ikke betjener sig af dansk sprog i lingvistisk forstand. Altså om der er en forbindelse fra sprog til musik dér, hvor det danske sprog enten ikke er direkte artikuleret, eller hvor det er blevet erstattet af et andet sprog, for eksempel engelsk. Det sidste gælder jo for en stor del af den aktuelle danske såkaldt rytmiske, vokale musik.

Det rigtig store spørgsmål må så være, om vores fornemmelse af „danskhed“ lider skade, forsvinder eller vakler, hvis vi ikke udtrykker os musikalsk-dansk, og hvad der i givet fald sker ved det. Jeg tænker her på, om størrelser som identitet, fællesskab, nation og (eksistentiel) mening kan fastholdes uden en stadig æstetisk-musikalsk bearbejdning af vores sprog i en kultur, der igen bliver stadig mere mundtlig og musikaliseret gennem de elektroniske medier.

Almindeligvis opfatter vi vores sprog som en selvfølge, som noget givet, et redskab, der – blandt mange andre – blot er til rådighed, og som vil være der uanset hvordan, til hvad og hvor meget det bliver brugt. Denne opfattelse af vores sprog er i modstrid med den faktiske virkelighed i dag, hvor teknologisering, kommercialisering og multikulturalisering gør andre sprog lige så brugbare, ja ofte mere selvfølgelige end det danske, og hvor sproget kun fikses mere flygtigt i en medie-skriftlighed, der presses eller trues af den nye sekundære mundtlighed.

Af samme grund postes der i disse år mange penge i dansk kulturpolitik, herunder musikpolitik. Selv sidder jeg i Statens Musikråd og er med til at støtte (og sikre) ny dansk musik, levende som indspillet, noteret partiturmusik og ikke-noteret folke- og „rytmisk“ musik, vokal og instrumental, på dansk og på udenlandsk. „Ny dansk musik“ er ikke en sprogligt defineret størrelse, men skal blot forstås som den musik, der skabes i Danmark/af danskere i bred forstand, det vil sige, at „dansk“ er en ikke-reflekteret, geografisk størrelse i denne sammenhæng. På Det Kongelige Teater har den nye unge ledelse bebudet en større satsning på „ny dansk opera“, som her skal forstås såvel sprogligt som geografisk/musikalsk. Og når erhvervslivet støtter kulturen, og Maersk donerer et helt operahus til København, så drejer det sig ikke kun om plat PR. Der er mere og andet på spil, som kunne handle om vigtigheden af „dansk tone“. Med en mulighed såvel for en udvidelse og differentiering af begrebet som for en fiksering eller normativisering i retning af „dansk takt og tone“.

To danske sangere – to vokale objekter

Jeg skal i det følgende forsøge at udfolde mine indledende betragtninger ved at foretage en komparativ lytning af to danske, indspillede mandsstemmer, som begge synger på dansk, og begge bidrager til en tradition, som jeg indtil videre vil benævne „dansk vokalitet“. Det drejer sig om Aksel Schiøtz (1906-75), lyrisk tenor i den klassiske bel canto-tradition, og Lars H.U.G. (f. 1953), „hysterisk tenor“ i den populærmusikalske (rock-) tradition.

Aksel Schiøtz, cand.mag. og gymnasieadjunkt i dansk, engelsk og sang, virkede som sanger først og fremmest hen over Anden Verdenskrig, i årene 1933 til 1960. I slutningen af trediverne og begyndelsen af fyrerne indsang han en mængde danske sange (foruden Schumann og Schubert), som i disse år bliver genudgivet på cd i 10 volumener.

Lars H.U.G., oprindelig uddannet billedkunstner, startede sin sangerkarriere som forsanger

ger i rockgruppen Kliché (1977-85), hvis pladegennembrud *Supertanker* udkom i 1980. I 1984 udgav han den i forhold til rock-idiomet noget avancerede soloplate *City Slang* med egen musik til Søren Ulrik Thomsens digtsamling af samme navn.

I 1987 udkom hans næste solo-lp, *Kysser himlen farvel*, med egen tekst og musik. I 1989 indspillede han egne versioner af gamle populærsange på pladen *KOPY* og overskred dermed grænsen mellem rock og pop. Siden har han i 1992 udgivet yderligere en dansksproget cd, *Blidt over dig*, samt i 1996 en engelsksproget cd, *Kiss and Hug*. På baggrund af især pladen *KOPY* modtog han i 1989 Kunstfondens 3-årige arbejdslegat, det vil sige, at man på trods af pladens tydelige populærmusikalske udgangspunkt valgte at stemple den som kunst.

Hvorfor de to, og hvad kan man stille op med dem

Mit valg af vokale objekter er lystbetonet. Jeg drages umiddelbart af begge stemmer, men jeg har en formodning om, at min personlige lytning kan rumme erkendelser, som også rækker ind i andre ører. På et overordnet kulturelt niveau er der visse fællestræk i de betingelser, som de to stemmer har artikuleret sig i.

Aksel Schiøtz var en dansk sanger, som på trods af et stort internationalt potentiale vedblev at synge dansk, fordi den tyske besættelse i første omgang forhindrede ham i at komme udenlands og gøre karriere der. Hans senere tolkninger og indspilninger af det tyske lied-repertoire (Schubert og Schuman) samt hans oratorie- og operaroller kunne have ført til en stor international karriere, som imidlertid aldrig nåede at udvikle sig fuldt ud på grund af alvorlig sygdom. Til gengæld var der også netop før og under besættelsen et påtrængende behov for en fastholdelse og en samtidig fortolkning af „den danske sangskat“ og „den danske tone“.

Schiøtz' fortolkninger af danske sange, der spænder fra den lettere ende (Emil Reesen, Johan Svendsen, Mogens Schrader) over gamle folkeviser til dansk romantik og guldalder (Heise, Weise, Hartmann og Lange-Müller samt ikke mindst Carl Nielsen), kom til at række ud over besættelsen og prægede i årtierne efter krigen i høj grad den danske sangs sociale liv. For eksempel indgik den i min egen barndom i 50'erne og 60'erne i utallige familiefester og ved mine forældres vennesammenkomster, hvor det ikke kun var Danmarks Melodibog, men også Aksel Schiøtz' stemme, der klang med og var forlæg for den hyppige fællessang.

Når vi sang *Flyv, fugl flyv over Furesøens vove* lød det ikke som kammersanger Niels Juel Simonsens „Fliv fugl fliv“ eller „...skind dig nu hjæm til din fje-he-rede marge“.² Vores bestræbelser gik snarere i retning af den naturlighed, hvormed Schiøtz behandlede det danske sprog, og den prioritering, præcisering og differentiering af vokalerne, som karakteriserer hans foredrag. Det var i høj grad glæden ved det vokale, der var drivkraften i vores sang. Selve timbren i Schiøtz' stemme var en slags forlæg eller en forbilledlig „sound“, hvis afbalancerede og lyse karakter vi forsøgte at efterligne. Og den dag i dag klinger der stadig et ekko af Schiøtz' stemme med, når vi synger sangene, der var en del af hans repertoire.

For Lars H.U.G. har der ligeledes været en stærk ekstern grund til at blive ved det danske. Hans sangerkarriere er nemlig også faldet sammen med en trussel mod det danske, ikke helt så alvorlig som under besættelsen, men alvorlig nok. Jeg vurderer,

at den generelle politiske og kulturelle internationalisering, som har fundet sted siden 1980'erne, især inden for rockmusikken, har gjort det til noget særligt at fastholde dansk som sang- eller vokalsprog.

Den danske musikindustri er blevet så internationalt orienteret og fusioneret, at stort set alle ambitiøse og kommercielt satsende kunstnere vælger at synge på engelsk. En sanger, der holder fast ved eller identificerer sig med det danske sprog, har derfor næsten automatisk afskrevet en international karriere. Tendentielt kan det betyde, at det nemt kunne blive de også kunstnerisk-æstetisk mindst ambitiøse dansksyngende, der overlever (lokalt), og at disse som de eneste ville få overladt opgaven som traditionsformidlere og fornyere af „dansk sang“ og „dansk tone“.

Lytningens forudsætninger og interesser

Min interesse for disse sangstemmer drejer sig ikke om det rent teknisk-fysiologiske, eller om hvad der er det mest rigtige eller hensigtsmæssige ud fra én bestemt æstetisk norm. Jeg vil til gengæld gerne lytte mig frem til, hvordan de hver især arbejder på det danske sprog, bøjer og modulerer sprogets lydlige karakter, og hvordan de overskrider de begrænsninger, som sproget sætter for deres musikalske udfoldelse.

Dertil har jeg fået inspiration af især den danske sprogforsker K. E. Løgstrup (1976), af den franske semiolog og æstetikteoretiker Roland Barthes (1977, 1979), af oplysningsfilosoffen Jean-Jaques Rousseau (1966) og af en nyere fransk psykoanalytisk funderet bog om stemme og sprog i opera af Michel Poizat (1992). De dokumenterer tilsammen en flere århundreder lang diskussion af området, idet de med forskellige accenter undersøger stemmen som stedet for både sprog og ikke-sprog, sidstnævnte forstået som musik eller „tone“.

Hvor Løgstrups udgangspunkt er den mundtlige tale og „tonens rolle“ heri, er Barthes interesseret i sangstemmens attraktionskilde, dens „grain“ forstået som den kvalitet, der gør den enkelte stemme til noget særligt og lytteværdigt. Rousseau på sin side mener, at sangen som den første menneskelige ytring var bestemt af behovet for at udtrykke følelser (og ikke mere rationelle forhold som for eksempel fysiske behov eller lignende), og at talen derefter er udviklet heraf (Rousseau 196).

Den franske psykoanalytiker Jacques Lacan tolker „længslen efter det vokale“ som længslen efter lyden af den oprindelige store behovstilfredsstillende, „moderens stemme“, som var der før sproget og dets beherskelse og bestemmelse af subjektet (Poizat 1992:99). I forlængelse heraf undersøger Michel Poizat (1992)³ sangstemmen som stedet, hvor mennesket, der ellers lider under dets status som talende subjekt, kan finde en ekstatiske nydelse i at forsøge at glemme eller benægte denne fundamentale sprogforbundethed. I denne „bryden“ med ordene ligger en given sig hen i det vokale objekt – en „jouissance“ som er hinsides almindelig „plaisir“ (fornøjelse, underholdning). Ifølge Poizat finder der i mennesket og i kulturen en konfliktuerende regulering sted imellem denne søgen efter „jouissance“ og en insisterende tilstedeværelse af et system (sproget), der søger at beherske den (nydelsen). Hans pointe er altså, at sproget og det musikalsk-vokale har et „anstrengt“ forhold til hinanden, at det er *på trods af* sproget, at stemmen artikulerer sig musikalsk.

Dette er en radikal måde at forstå den syngende stemme på, som gør op med forestillingen om den syngende stemme som først og fremmest formidler eller fortolker af ord. Et

sådan anderledes spændingsfyldt afsæt i sproget kan jeg bruge til at gøre plads for det rent lydligt-vokale, det som Løgstrup (1976) kalder „den vokale stemthed“ eller „tonens fiktive rum“ til forskel fra betydningens og henvisningens „faktiske verdensrum“, som henviser til genstande og lignende i verden, og som har en tendens til at være altopsluende eller skygge for „det fiktive rum“ i det talte sprog.

Den musicerende stemme, der udstiller sit „brydende“ arbejde på sproget, vil ifølge Roland Barthes (1977) være en kulturoverskridende stemme, hvis appel går i kroppen på os, og som vi derfor må forholde os lystfyldt „erotisk“ til. For Barthes er alt det kulturbekræftende, overholdelsen af den vedtagne norm for, hvordan man udtrykker emotion, respekten for det semantiske, den dramatiske diktion, det korrekte åndedræt og så videre, inkarneret i en stemme som for eksempel den tyske liedsanger Dietrich Fisher-Dieskaus⁷ – som til gengæld ikke appellerer erotisk til Barthes' krop, men kun til „sjælen“. Til gengæld overholder den alt det, der tjener *kommunikationen*, og derfor er den blevet kanoniseret af kulturen.

Jeg blev inspireret til denne komparative lytning under mit arbejde med det vokale i den danske performancegruppe Hotel Pro Formas forestillinger (se Lønstrup 1997). I gruppens forestilling *Monkey Business Class* (1996) optræder tre sangere i forgrunden af scenen og tydeligvis som forestillingens hovedattraktion: en japansk geisha, en amerikansk cowboy og en dansk sømand synger hver især deres „hjemlands tone“, det vil sige sange på originalsprog fra hvert deres land. For sømandens og cowboys vedkommende er det gamle sange, som vi kender, og som foredrages på en måde, hvor det ikke så meget er teksttolkningens semantiske indhold (vi forstår for eksempel overhovedet ikke de japanske tekster), som *lyden* af ordene og den stærkt bearbejdede musik, der byder sig frem. Dette er med til at fremhæve de tre (sanger)figurers forskellighed, som netop gestaltes lydligt og derfor åbent for udveksling med lytteren, for eksempel i spørgsmålet om de tre landes (kontinenters) særlige „tone“,⁴ der sporede mig ind på undersøgelsen af andre sangstemmer med en dansk „tone“. Det er eksempler på sådanne, jeg nu vil gå i udveksling med.

Aksel Schiøtz' syngemåde

Den danske sang er en ung, blond pige
hun går og nynner i Danmarks hus,
hun er et barn af det havblå rige,
hvor bøge lytter til bølgers brus.
Den danske sang, når den dybest klinger,
har klang af klokke af sværd og skjold.
Imod os bruser på brede vinger
en sagatone fra hedenold
(Hoffmann 1989 [1924]).

Der er to ting, der altid har irriteret mig ved hans måde at synge på. Det ene er hans gennemførte tyk-bløde t'er, der lyder som afdøde Jørgen Thorgårds „dt“ lød. Det andet er hans „u“-artikulation i ord som „smuk“ [smok], „luft“ [loft], „mund“ [mond], „suk“ [sok] og „vugge“ [vogge]. Det lyder nærmere som „o“, sådan som denne vokal udtales

alene, og ikke som „å“, som jeg ville foretrække det.

Disse hans eneste vokale fejltrin er jeg mest tilbøjelig til at udlægge som værende et rent teknisk problem (med tungen), eftersom han jo i øvrigt netop er den sanger, der om nogen har forskønnet og naturaliseret det danske (synges)prog i retning af en mere mundret og moderne udtale.

Og så er vi allerede midt inde i en central problemstilling for hans stemme og syngemåde. På den ene side er han kunstnerisk skolet og synger med en klassisk bel canto-kunststemme, det vil sige inden for en æstetisk norm, hvor alt er centreret om åndedrætsstøtte, der kan sikre en båret klang, om vokalegalisering, hvor alle vokaler i princippet ligger det samme sted, om omdannelse af al lyd til tone, det vil sige uden bi- eller støjlyde, samt om en klanglig afbalancering, der trækker på alle resonansområder. På den anden side har han en meget tydelig og hørbar interesse i at synges „folkeligt“, det vil sige med appel til folk i almindelighed og ikke kun til de fine eller dannede, der er vant til at lytte til klassisk sang. Man kan også jævnføre med tidspunktet for hans indspilninger, den bredt nationale funktion og faktiske reception af sangene samt hans blandede repertoire, der også rummer en del fra den lettere og folkelige ende.

Det andet, der falder i ørerne ved hans syngemåde, er en ekstrem prioritering, ja nærmest en konstant betoning af vokalerne, hvilket som tidligere nævnt kan være årsag til, at man hører „glæde ved det vokale“. Det er særlig udtalt i fædrelandssangene, som udgør en væsentlig del af repertoiret: *Den danske sang, Jylland mellem tvende have, Danmark i tusind år, Der er et yndigt land* og mange flere. Samt i danske sommersange som *Du danske sommer, Danmark nu blunder og Midsommervise* med flere. Det er ikke nødvendigvis bevidst, men i hvert fald meget tydeligt, at han i disse sange udpinder de forskellige vokaler som en slags særlige holdepunkter for indkredsningen af „dansk tone“ og „dansk sommer“, der altså lyder som summen af samtlige vores vokaler og deres gruppering, det vil sige for- og bagtunge, rene, sammensatte og diftonger. Dette høres eksemplarisk i *Den danske sang*, som på ét niveau kan opleves som en meget flot gennemgang af danske vokaler – en melding om, „hvad der inderst er os og vort“ og en betoning af sangens metatekstlige lag – det lydlige – som netop udfolder tekstens dictum: „Så syng da Danmark. Lad hjertet tale, thi hjertesproget er vers og sang“ (ibid.).

Det bør bemærkes, at der hos Schjøtz er små afvigende afvigelser i forhold til en nu-tidig vokalkonception: „a“ ligger lidt dybere end i dag, især i ordet „Danmark“ og „danske“, „u“ er som nævnt lidt for „o“-agtigt, „e“ i ord som „lege“ er mere rent og mindre diftong (i dag synges det [laje]). Disse små afvigelser svarer stort set til den forskel, vi hører, når dronningen eller andre som for eksempel udenlandsdanskere, der har været ude af trit med den brede folkelige sprogudvikling, taler dansk. Til gengæld har han en perfekt afbalancering af diftongen i „jeg“ og „dig“ – hverken for meget [aj] eller [ei].

Den vokale prioritering er netop i sommer- og fædrelandssangene kombineret med en tydelig opmærksomhed også på konsonanterne, sådan at disse er klare og artikulerede, det vil sige, markerer „prog“. De bruges tydeligvis som korte afsæt for vokalerne, dog med en vis afslappet selvfølgelighed og derfor uden den hårde præcision, hvormed for eksempel Fischer-Diskaus tyske konsonanter hugger til. Men det samlede resultat er en høj grad af sproglig og kommunikativ tydelighed, idet konsonanter generelt har en tendens til at afbryde og begrænse den foniske kontinuitet, som jo er grundlaget for den vokale „jouissance“. Med andre ord: Sproget får alligevel også sin del, hvilket er forståeligt, når det nu drejer sig om fædrelandssange og „danskhed“.

Til gengæld er der masser af erotisk „jouisance“, når jeg lytter til Schiøtz, der synger danske romancer, serenader, aftensange og barcaroler. I denne genregruppe løsner, svækker og slører han ikke alene konsonanterne og delvist vokalernes differentiering. Hele stemmen ikklædes et blødt, drømmende og let kælent slør, som i den grad klæder hans ellers klare og direkte kommunikerende stemme, hvilket hensætter lytteren i netop den „jouisance“, der er hinsides sproget. Kunsten er imidlertid, at stemmen forfører forholdsvis umærkeligt og umarkeret – og derfor ikke-redundant i forhold til den tekst, som vi sagtens fornemmer, men ikke hører helt præcist. Stemmen i natten, der „slører vor tanke og tryller vort sind“, bliver så henført „I de lyse nætter“, at for eksempel et „k“ bliver til et polypagtigt bagtunge-„ch“, uden at det generer nogen. Og et særligt pudsig tilfælde høres i *Husker du i høst*, hvor han af lutter sødmefyldthed kommer til i sangens sidste linje at stemme „d“-et i „husker du nu“, så at det faktisk lyder, som Lars H.U.G. kunne finde på at synge det.

En stor og indtagende stemme

Hvad er det så for en stemme, der stadig i dag kan henføre lytteren, der ellers ved fuld bevidsthed og iført hovedtelefoner lytter til Aksel Schiøtz på sit lidet henførende universitetskontor? For det første er det en utrolig lys stemme, hvis timbre er fokuseret i en „i“-klang hentet fra nasal-, „maske“- og hovedresonanser. „I“-klangen går på forunderlig vis i ét med et meget fint vibrato, som ikke høres som et sådant, men som lys, volumen og overskud.

På mange måder kan stemmen lyde som en let barytonal naturstemme, der ikke er specialkonstrueret eller „bygget op“, hvilket understøttes af den naturlige syngemåde og tekstudtale. Dens kunstighed er således godt camoufleret, og det kan forklare, at jeg hører den som „en dansk mand, der synger smukt“ mere end som „en professionel sanger“. Man kan godt fornemme, at denne stemme faktisk kan måle sig med de rigtig store stemmer – på trods af at den er og synger dansk. Ved nærmere efterlytning går det op for mig, at det ikke er på trods af, men i kraft af sprogtonen, at den i mine ører hæver sig op og skiller sig ud fra de mange medieformidlede „store“ tenorer. En del af forklaringen herpå er, at stemmen i kraft af sin optagethed af sproget og arbejdet med det kun som en sidegevinst heraf synger sin vellyd frem. Den vælter sig ikke ind over mig med sin virtuositet eller med høje toner, den hverken hulker eller trygler om at blive lyttet til. Den drager ganske af sig selv, blandt andet i kraft af sit delikate vokale arbejde. Det er denne selvfølgelige vellyd, der ved genhøret i dag stadig gør denne stemme til noget helt særligt.

På originalgivningestidspunktet har det været forbundetheden med „Gud, Konge og Fædreland“, der i højere grad har defineret sangerens og stemmens betydning. Det holdt sig godt ind i de efterfølgende årtier som det lag af historiske og kulturelle koder, hvorigennem han er blevet hørt – og som gjorde ham til noget af en danskhedens myte. Men lyden af myte er ikke interessant i sig selv – det er til gengæld en stemme, der klinger af liv, lys, sprog- og sangglæde.

Spørgsmålet er, om der også er lyst eller erotik i Barthes' forstand at hente her, om der er „krop“ i stemmen. Det er der, hvis man har øre for det og kan lytte bort fra den kulturelle kanonisering af Schiøtz som inkarnationen af den danske fædrelandssang og danskheden under og efter besættelsen. Nu har jeg altid selv været bedst til ikke at lytte

til tekster i sange, til gengæld falder det mig let at være lydhør for alt det, „der slører tanken og tryller vort sind“. Så jeg må indrømme, at Aksel Schiøtz' stemmes „krop“ går i kroppen på mig.

Lars H.U.G.s syngemåde

Vi er sidste nye led
i en uafbrudt kæde.
Sangen synger i mit blod
fra en fjern evighed.
Synger i lys.
Synger, synger i lys – i frit fald.
Hvor går vi, hvor går vi hen ...
(H.U.G. 1987).

Det typiske og mærkværdigt udanske ved hans måde at synge på er en overopmærksomhed på konsonanterne, som trækkes ud, stemmes og forvrænges uden respekt for gældende udtalenormer. De – og ikke vokalerne – er således udvalgt som det sted, hvorfra og hvormed der synges. Vokalerne bliver til gengæld nærmest forsømt eller overladt til sig selv og tilfældigheder: Somme tider lyder et betonet „i“ som et „e“, „u“ som et „y“, antagelig fordi han generelt placerer fortungevokalerne langt tilbage i en bagtungestilling og bagtungevokalerne langt fremme – uden at de af den grund lyder egaliseret. Der er altså ikke tale om en vokalbaseret fonisk kontinuitet, men omvendt vil jeg påstå, at han faktisk får konsonanterne til at synge, hvor mærkværdigt det end kan lyde. De har derfor ikke en funktion som sprogets stopper (af vellyden) og slet ikke, som vi kender det i den overartikulerede bastante version hos Fischer-Diskau. Det skyldes blandt andet, at stort set alle konsonanter blødgøres ved hjælp af farvning fra andre konsonanter: en anelse „m“ sættes ind før et (stemt) „b“, så „b“-ets bilabialitet forstærkes. Foran „d“ indsættes tilsvarende en anelse „n“, hvilket medfører en stemning af „d“-et. Nu er det jo en god folkelig tradition at synge netop på konsonanterne, men Lars H.U.G.s måde er et godt stykke ud over det folkelige, ja nærmest skabagtig og kunstig. Hvilket der faktisk også er en vis rock-pop tradition for, jævnfør C. V. Jørgensens, Peter A. G.'s og Kim Larsens syngemåder.

Samtidig er Lars H.U.G.s syngemåde eksponent for opløsningen af et enhedskulturelt dansk, det vil sige én bestemt norm for, hvordan dansk lyder. Det multikulturelle sprog med mange dialekter og (udenlandske) accenter rummer varianter af såvel vokaler som konsonanter, og det udnytter han til fulde. Hans differentiering af sproglydene er ekspressionistisk, inklusiv og legende, hvor Aksel Schiøtz' forfinede vokaldifferentiering var impressionistisk, eksklusiv og præciserende. Lars H.U.G. leger med lydene, og i dobbelt forstand blæser han på dem med stemmen som instrument. Omvendt er hans tekstbehandling og diktion meget prosaisk, han betoner talerytmen i et ofte afsnuppet, hverdagsagtigt staccato-foredrag, hvis stemthed så alligevel gør det mere til sang end til tale.

På *City Slang* fra 1984 er stemmen ligesom musikken stærkt funderet i en modernistisk støj-æstetik. Således udfolder hans stemme sig i overensstemmelse med de „fugle, den

synger med“: et moderne storby-soundscape, med samlede „reallyde“ og masser af rytmiseret støj, hvorind han kaster sin diskante, lyse og knækkede stemme. Dette typiske registerknæk, den H.U.G.’ske jodlen, forekommer ofte i overgangen til falset, som Lars H.U.G. benytter sig meget flittigt og uproblematisk af. Alt i alt giver det stemmen den føromtalte hysteriske karakter, som tangerer skriget, men i en kontrolleret og stemt version.

Et ekspressivt og legende instrument

Undertiden hæver stemmen sig op over denne storbyjungle og klinger farve- og overtonerigt i en mørkere nynneklang. Fra og med *KOPY* høres hans stemme stadigt mere syngende i en traditionel klanglig, melodios forstand. Til gengæld er de toner, stemmen artikulerer, noget ubestemte og søgende, „imellem“ de egentlige meloditoner og nu og da med en „hullet“ klang af en nervøs eller hudløs karakter. Dette indtryk falder helt sammen med stemmens ufokuserede timbre og uens kompression. Den er „vklende“, skifter radikalt fra en tungerodsspænding og overkomprimering til en mere åben og afslappet klang, det sidste især i de genkommende sprogløse „la-la“, „hei-hei“, „da-da“ eller „ai-ai-a“-fraser.

Det er typisk for denne stemme, at man hele tiden kan høre dens fysisk-kropslige materialitet: tunge, glottis, næse, slimhinder, hals og ikke mindst læber – alt det som Roland Barthes ville lytte efter for at kunne høre stemmens „grain“. Især det med læberne har fascineret mig en del. Det lyder, som om Lars H.U.G. har en særlig forkærlighed for læbernes farvning af konsonanterne, jævnfør hans stemte og bløde (bilabiale) udlægning af dem. Han *kysser* i bogstavelig forstand tonerne ud, efter at de har knækket sig vej gennem de første (stemme)læbers registre og gennem svælgets „growl“. På alle måder – også via stavelses- eller ordgentagelser – smager han på konsonanterne: „blidt blidt blidt“, „g-g-gør det ikke“, „væk-væk“ synger han, idet konsonanterne samtidig stort set altid bliver overdrevet stemt og derfor i høj grad høres som en legende udforskning af „instrumentet“ og som en svækkelse af den sproglige „orden“.

Hvis jeg skal beskrive H.U.G.s stemme som artikulerende sig i et spændingsfelt mellem sprog og musik, må jeg starte med at konstatere, at der ikke er tale om én, men flere stemmer. Eftersom vi stadig mestendels er underlagt forestillingen om, at personlighedens *kerne* eller subjektets egentlighed er henlagt til og kan høres i stemmen, har vi svært ved at forbinde flere stemmer med én person. Derfor vil et tilfælde af personlig flerstemmighed gøre os en anelse utrygge eller forbeholdne: Stemmerne kan ikke være autentiske eller repræsentere et ægte udtryk for en person. Og derfor kan vi måske ikke „røres“ af denne stemmeflerhed på samme måde, som vi bliver bevæget af forestillingen om personen bag én stemme. Til gengæld er det nemt at høre forskellige *roller* ind i Lars H.U.G.s stemmeflerhed. Man kan karakterisere Lars H.U.G.s stemme og syngemåde ved, at han (som en skuespiller) snarere agerer end synger melodierne. Der er ikke tale om indlevelse i et subjekt, snarere om en stemmemæssig iscenesættelse (af den enkelte sangs karakter) ved hjælp af formelt styrede, men ekspressive fraseringer, klangdannelser og lydbearbejdnings, som overskrider „den normale“ syngemåde.

Den største overskridelse er nok det hysteriske, som indimellem kan nærme sig et tabu i almindelig sang: *skriget*. Michel Poizat skriver i forbindelse med operagenren om

sangstemmen som anledning til emotionel „arousal“. Denne ligger i destruktionen af en betydningsdannende orden, repræsenteret af talen (sproget) og dens mening. I skriget bliver denne orden fuldstændig fortrængt, ligesom især den høje stemme markerer spændingen mellem sprog og musik, fordi det er særlig svært at artikulere sproget i højden. Dette forhold forsøges aldrig camoufleret eller løst i H.U.G.s stemme. Tværtimod markerer han med registerknæk og falset den umulige artikulation i højden, eller sagt på en anden måde: Stemmen udtrykker en latent mulighed for meningssammenbrud.

Til sidst vil jeg vende tilbage til Lars H.U.G.s stemme som en eventuel anledning til lytterens „jussance“, altså min given mig hen i stemmen som et vokalt objekt på trods af eller uden om sproget. Til denne sammenhæng gør Poizat en interessant iagttagelse. Han siger, at man kan opleve, hvordan regionale accenter (dialekter) i sprog tenderer mod at pege på den vokale materialitet eller det vokale objekt, således at dette kommer til at overskygge betydningsproduktionen eller meningen i det talte sprog. At man med andre ord hører stemmen og dens lyd mere end talens mening, især når en regional accent bliver talt uden for sin egen region. Det er antagelig det samme, der sker, når Lars H.U.G. overstemmer sine konsonanter eller ommøblerer sine vokaler. Med sin mærkværdighed og fremmedhed skygger stemmens lyd for talens mening til fordel for en „jussance“ ved stemmens eget „fiktive rum“, som jeg bliver tiltrukket af på bekostning af „det faktiske verdensrums“ kedsommelige og begrænsende orden. Og det er da ikke så dårligt, sådan en almindelig grå efterårsdag på et faktisk universitetskontor.

Gammeldansk og ungdomsk tone

Komparationen er på sin vis allerede gennemført, men jeg vil godt give den et par ekstra ord og perspektiver med på vejen. Det kan sikkert for nogen virke som et håbløst projekt, at jeg foretager en sammenligning af to fænomener, der ikke alene er usamtidige, men på alle måder så forskellige, at det muligvis kun er en midaldrende universitetslektor i musikvidenskab, der aktivt kan finde på at lægge ører til begge. Men det faktum, at musikteknologien har oplagret og genopvakt den gamle og afdøde stemme og placeret den i tid og på cd på linje med en yngre og levende, gør faktisk den afsjælede stemme lige så levende i kulturen, som den levende stemme bliver afsjælet via cd i kulturen. Med andre ord: Det er sådan set næsten ét fedt, om det i kødelig forstand er en død eller levende, en gammel eller ung stemme, vi lytter til. De kan være lige indtagende og stærkvirkende eller det modsatte.

Hvad der ikke er ét fedt, er de kvaliteter, vi hører i de mange stemmer på de mange cd'er. Jeg har valgt at undersøge to stemmer på en sådan måde, at de på trods af enorme forskelligheder delvis kan bringes på samme kvalitative formel. Det er min specielle konstruktion, som nok ikke finder nogen konkret pendant i det, vi kalder virkeligheden – for eksempel ville interviews eller tests af andre lyttere antagelig ikke verificere min lytning. Mit gæt er, at unge, „moderne“ storbymennesker umiddelbart vil synes, at Schiøtz' stemme er skabagtig og kunstig, og at gamle, „traditionelle“ provinsmennesker vil mene det samme om H.U.G.s stemme. At den ældre generation vil opfatte H.U.G.s stemme som en konstruktion i mangel af en stor eller rigtig sangstemme, samtidig med at den opfatter Schiøtz' stemme som naturligt rigtig. Heri ligger der både reelle historiske forhold og kulturelle myter. Til det første hører det forhold, at vi i dag lever i en meget

belastet lydlig virkelighed, hvori det ikke mere er muligt at lukke støjen eller teknologien ude – heller ikke i stemmekunsten. Til det andet hører forestillingerne om dels en naturlig æstetik (en naturlig „rigtighed“), dels en sangerpersonlig autenticitet som målestok for stemmer. For mig selv er det oplagt, at Schiøtz’ stemme gerne vil lyde som og forbindes med natur, ligesom H.U.G.s vil lyde af kultur, det vil sige, at den gør op med forestillingen om en naturlig stemmeæstetik. Når disse to stemmer bringes sammen i dag, repræsenterer de netop hver sin kultur: Schiøtz *enhedskulturen*, hvori den danske tone er baseret på ét naturligt sprog, som forfines, fastholdes og udbredes trods angreb udefra. H.U.G. *den sammensatte* kultur, hvori stemmen er funderet i en dansk tradition, men til stadighed må skabe sig sin tone i åben udveksling med andre kulturer, med andre sprog og deres tone.

Med min utidige sammenlytning har jeg forsøgt at overskride dels myterne, dels de kulturelle barrierer, der kan findes for at lytte med åbne ører til forskellige stemmers udfoldelser af det, jeg hører som god og lytteværdig dansk tone. Og jeg har dermed givet mit bud på, hvad der har, skaber eller kan få betydning i denne lille musikalske, men væsentlige del af vores danske virkelighed. Jeg har ikke besvaret spørgsmålet om, hvorvidt vores fornemmelse af „danskhed“ skulle lide skade eller vakle, hvis den „danske tone“ skulle forsvinde ud af vores danske virkelighed. Det spørgsmål vil jeg overdrage læseren selv at reflektere over – og lytte efter.

Den danske sang er et barn af det havblå rige,
hun går og nynner i Danmarks hus,
synger i lys fra hedens lyng som fra stadens flise.
Sangen synger i mit blod, synger i lys
i frit fald: Hvor går vi, hvor går vi hen.
Vi har fødder, men vi har ingen steder at gå hen,
begge har vi hjerter – så syng da
thi hjertesproget er vers og sang.
Sangen synger i mit blod fra en fjern evighed,
da dalen endnu var så grøn.
Alle disse dage kommer ikke tilbage.
Så syng da Danmark.⁵

Noter

1. Ib Michael i Hotel Pro Formas forestilling *Operation Orfeo*, 1993.
2. Citeret fra teksthæftet til cd'en *Aksel Schiøtz. Danske Sange vol. 4*, hvortil Jens Louis Petersen har skrevet en kort og fyndig historisk-biografisk tekst.
3. Hans bog *The Angel's Cry* (1992) kan læses som en analyse af fascinationen ved opera eller af operaens vigtigste agent: sangstemmen.
4. Instruktøren Kirsten Delholm formulerer det selv i sine programnoter: „Tre sangere fra hvert sit kontinent (USA, Japan og Danmark) giver den helt rigtige tone fra det land han/hun kommer fra“; og i hæftet til den indspillede cd: „de står på scenen som syngende repræsentanter for hvert deres kontinent“.
5. Frit samplet fra Kai Hoffmanns *Den danske sang* (i Schiøtz’ version på vol. 4) og Lars H.U.G.s *Hvor går vi hen* (fra cd'en *Kysser himlen farvel*).

Litteratur

- Barthes, Roland
1977 The Grain of the Voice. I: Stephen Heath (ed.): Image, Music , Text. Essays/Roland Barthes. London: Fontana.
- Hoffmann, Kai
1989 [1924] Den danske sang er en ung, blond pige. Musik af Carl Nielsen. Folkehøjskolens Sangbog, 17. udgave. Gylling: Narayana Press.
- Løgstrup, K. E.
1976 Vidde og prægnans. Sprogfilosofiske betragtninger. København: Gyldendal.
- Lønstrup, Ansa
1997 Fra tale og sprog til tone og klang – om stemmen og det lydligt-musikalske i Hotel Pro Formas forestillinger. Arbejdsrapport 47-97. Center For Kulturforskning, Aarhus Universitet.
- Poizat, Michel
1992 The Angel's Cry: Beyond the Pleasure Principle in Opera. Ithaca: Cornell University Press.
- Rousseau, Jean-Jaques
1966 On the Origin of Languages. New York: The University of Chicago Press.

Fonogrammer

- 1996 Aksel Schiøtz. Danske Sange. Vol. 4. KAVAN cd 81429.
- 1996-98 Aksel Schiøtz. The Complete Recordings 1933-1946. Vol. 5, 6 og 7. DANACORD 455, 456 og 457.
- Lars H.U.G. og Søren Ulrik Thomsen
1984 City Slang. Medley Records, EMI 8359122.
- Lars H.U.G.
1987 Kysser himlen farvel. Medley 7243 8 35932 24.
- Lars H.U.G. m.fl.
1989 KOPY. Medley Records 7243 8 35908 27.
- Lars H.U.G. m.fl.
1992 Blidt over dig. Medley EMI 8358952.