

# **At tale og synge fra det samme sted**

**en tværfaglig undersøgelse**

**Ellen Lunde og Louise Thrane  
Den Danske Scenekunstscole, Århus Afdelingen  
Foråret 2021**

***Jeg oplever, at tale- og sangundervisningen er skåret over samme læst, fordi jeg aktiverer bevidstheden om "mit instrument" i begge fag; jeg kan bruge den kropslige indstilling, jeg oparbejder, inden jeg skal synge, i min tale og mere tekstbevidsthed i min sang.***

***2. års studerende***

## **Indledning**

**Over en 3-årig periode (2018 - 2021) har Louise Thrane (underviser i stemme, tekst og sprog) og Ellen Lunde (underviser i sang) arbejdet sammen om at skabe fælles sprog og fælles forståelse i undervisningen i de to fag. Primært for studerende på skuespillerfagets første og andet år. Vi har alle tre år fået 50 timers C-tid hver.**

**Vores ønske har været at koble de to fag stærkere sammen og klargøre, hvor der er sammenfald i arbejdsmetode, og hvor der er forskelle. Det har ikke været vores hensigt at opfinde den dybe tallerken, men blot at søge fælles fodslag for undervisningen og med det nære samarbejde at få indsigt i hinandens faglighed og blive gensidigt inspireret.**

**Startskuddet til samarbejdet lød efter et sangopspil for flere år siden, hvor en studerende - i en akavet kropslig position - havde en monolog, inden hun skulle fortsætte i sang. Nok primært fordi monologen hverken havde fået opmærksomhed fra instruktøren endsige havde været forbi Louise i et arbejdsrum, endte den med at blive svær at forstå.**

**Anderledes viste det sig at blive, da hun i samme akavede kropslige position begyndte at synge. Her var større forankring, og der kom mere klarhed i teksten. Hun arbejdede et tydeligere sted fra. Det gav stof til eftertanke og samtale for os.**

**I forvejen havde vi en opfattelse af, at vores faglige indgange lå tæt op ad hinanden, nemlig hvorledes der kan og skal synges og tales fra det samme sted, og at det netop er "stedet", der udtrykkes fra, der er det vigtigste. Men det blev tydeligt for os, at vi opfattede "stedet" meget forskelligt. Vi definerer det blandt andet som en væren, et kropsligt forankret sted, en tanke, en situation. Men selvom vi vidste noget om hinanden, vidste vi jo ikke helt præcist, hvordan vi hver især arbejdede med det.**

**Det spørgsmål, vi i begyndelsen vendte tilbage til igen og igen, blev derfor, hvorledes vi hver især taler om og får den studerende til at opnå kontakt til det sted, hvorfra de kan synge eller tale - og som er det sted, man til enhver tid trygt kan udtrykke sig kunstnerisk fra. Ellens årelange erfaring med at bringe**

studerende hen til det hun kalder “den præcist sansede afbalancerede væren” blev i første omgang et fælles mål for vores undersøgelser. For at sikre at vi havde samme indsigt af og forståelse for dette sted, har Ellen undervist Louise i præcist dette. Efterfølgende har vi også byttet rundt, og Louise har undervist Ellen i forskellige tilgange til tekstarbejdet, der har gjort den dramatiske situation tydeligere som et sted at tale fra.

Udover at vi har undervist hinanden, har forløbet helt lavpraktisk bestået af, at vi har overværet hinandens undervisning af de studerende, eksperimenteret med nye indlæringsrækkefølger, lyttet til feed back fra de studerende og talt en helt utroligt masse.

## **Overblik**

I denne redegørelse for vores samarbejde er det først Ellen, der beskriver dele af sin undervisning. Dernæst Louise. Efterfølgende skriver vi overordnet om forskelle og ligheder inden for 4 centrale områder af sang- og tale-undervisningen: resonans, artikulation/konsonantering, vokalarbejde og pauser. Og til sidst skriver vi om vores opfattelser af og erfaringer med den tekstlige og musikalske frasering og om det kunstneriske udtryk. Undervejs er der cases beskrevet fra vores undervisning samt et par korte refleksioner fra nogle studerende.

*At være ærlig over for det kroppen tilbyder, når jeg er nærværende og koncentreret.*  
2. års studerende

### **Ellen: At opnå afbalanceret væren i sang**

Efter endt uddannelse stod jeg med en gedigen ballast teknisk såvel som kunstnerisk. Men min forståelse for faget har ændret sig meget gennem årene, også fordi min uddannelse ikke primært var rettet mod undervisning af skuespilstuderende, og færdiguddannet bliver man jo aldrig!

Forholdet til samarbejdet mellem krop og stemme og det egentlige støttearbejde er nok det, der har ændret sig mest for mig gennem tiden. Dels gennem undervisningserfaringen, dels gennem egen kunstnerisk praksis. Der er ingen tvivl om, at den støtte til det sanglige arbejde, jeg under uddannelsen havde tilegnet mig, var ret tung og bastant. Så det, der for mig i dag er et ideelt støttearbejde, eller med andre ord samarbejdet mellem krop og stemme, vil jeg

**beskrive som erkendt eller sanset væren som basis for såvel teknisk som kunstnerisk udfoldelse og som basis for udvikling af stemmens muligheder.**

**Egen inspiration til dette arbejde har jeg i høj grad hentet fra et kursus hos den nu afdøde amerikanske sangpædagog Oren Brown og læsning af hans bog: *Discover your voice* og fra kurser hos Bodil Gümoes og Marie Lalander. Dertil kommer erfaringer gennem egen kunstnerisk praksis. Den lydløse, åbne indånding med undrende indstilling er afgørende for den tekniske forberedelse til det efterfølgende arbejde. Så i indåndingen findes allerede rummet til starttonen og tanken om, hvordan forankringen i kroppen skal pågå. For at opnå denne centrerede, afbalancerede væren gennemgår den studerende et tilbagevendende arbejde med at aflære gamle dårlige vaner og tilegne sig nye og gode.**

**Antagonistarbejdet er kernen. Der arbejdes hele tiden kontra i muskler og tanker. Modsatrettet arbejde.**

**Under sang gælder følgende:**

**Luften går ud af munden, tanken om luftstrømmen går kontra.**

**Indåndingsmusklernes aktivitet holdes under udånding.**

**Kontakten til de dybe støttemuskler i ryggen modsvarer af en kontakt til og et let løft i brystbenet under udåndingen/sangen.**

**Svælget holdes åbent kontra svælgsnørernes arbejde.**

**Dybe toner tænkes opadrettet.**

**Høje toner tænkes dybt i kroppen.**

**At blive hjemme hos sig selv og kvalificere og forme fraser og linjer ud der fra.**

**Så hele dette afbalanceringsarbejde gennemgås og gentages til perfektion.**

**Med andre ord, der er tale om en masse gøren, inden man finder det værenssted, hvorfra kunsten ubesværet kan springe.**

**Jeg ønsker følgende: Mario\*, Motor, Musik.**

**\* Forklaring til begrebet Mario: På skolen i Aarhus har jeg gentagne gange mødt den franske underviser Mario Gonzales, der arbejder med klovneteknik. Han opererer med noget, han kalder Marios tre sekunder. Han siger, at klovnen ikke tumler ind i manegen og begynder sit klovneri. Han entrerer, stopper op og kommer til stede.**

**\* Disse tre sekunder har jeg adopteret som den tid eller det øjeblik efter indåndingen, hvor man kommer til sin væren, eller sanser sit værenssted, inden man begynder at synge. Det er selvsagt ikke nødvendigt med tre sekunder, når man mestrer denne opmærksomhed, men et brugbart øjeblik inden noget starter.**

**\* Med Motor mener jeg kroppens arbejde.**

**For mig starter enhver frase før ansatsøjeblikket. Selve ansatsen, som jeg kalder den sansende indsats, kommer efter Marios tre sekunder. Den sansende indsats er kontakt til de dybe rygmuskler, som fortsætter deres indåndningsaktivitet, så der opnås reel kontakt til stemmen fra før lyden opstår. Nu afdøde sangpædagog og docent Vagn Thordal lærte mig, at starttonen altid skulle synges på indåndingen - ikke luften, men den aktive indåndingsmuskulatur. Dette for at opnå kontakt indadtil, så frasen, musikken, kunsten ikke lægges foran spilleren, men har rod dybt inde i kroppen.**

**Så målet er at blive hos sig selv, at sanse sig selv, at hente fra sig selv og at afstå fra at kunstiggøre, men derimod ved hjælp af teknik og indlevelse at højne kunsten uden forstillelse. "Uden forstillelse" er et kernebegreb for mig. Væk med reporteren ind med skuespilleren. Væk med udvendigheden ind med nærværet.**

**Peter Bastian skriver i sin bog *Mesterlære*: "Det er musikerens specifikke selv, vi vil være FRI for. Det sublime for mig er, at jeg, ved hjælp af min tekniske kunnen, kan bringe min sansende væren til udtryk. Bevæge med min sansning, så tilskueren/tilhøreren drages ind og ikke bliver noget pålagt" - dette citeret efter hukommelse. Endvidere skriver han: "Det er kunstnerens opgave, at finde den ydmyghed og transparens, det kræver, at tilhøreren oplever VÆRKETS substans".**

## **Case**

**I en sangtime havde jeg overtalt en ret sprudlende studerende til at synge "Habaneraen" fra operaen *Carmen*. Hun følte klangarbejdet ret grænseoverskridende, især i de overgange hvor der i noden står *port de voix*. Men for udfordringens skyld var hun med på at undersøge, hvordan hendes arbejde med krop og stemme kunne forløse netop disse steder. Med intenst teknisk arbejde og megen øvning lykkedes det for hende at finde den fysiske energi, der skulle til, og forsøget lykkedes. I samme lektion skulle hun synge "In a very unusual way" fra musicalen *Nine*. En ganske anden sang og en ganske anden kvindetype. Her bragte hun sin indstilling fra *Carmen* med ind og blev i første omgang ret irriteret på mig, fordi jeg bad hende afstå og finde ind til sit værenssted og afbalancere sin gøren derfra.**

**I den time blev det klart for os begge, hvad der reelt menes med udtrykket at afstå. Et udtryk jeg altid selv har undret mig over, for afstå fra hvad og til hvad? Den**

**studerende opdagede, at hun sagtens kunne afstå fra den store energi og det store udtryk til et mere nedtonet, intenst nærvær. Hun afstod fra noget, men vidste samtidig at hun gennem sin kontakt til sin væren kunne være tro mod det andet værks substans.**

**Hun skrev efterfølgende en refleksion over netop denne lektion, og jeg tillader mig i uddrag at citere: "Som et menneske, der af hele mit hjerte er historiefortæller, er det vigtigt at huske på, at fortællingen ikke altid ligger i store armbevægelser, men kommer et fattet sted fra. Et sted som er fuld af en skærpet bevidsthed på arbejdet, på teknisk kunnen - en væren. På den måde kan jeg forsikre det lille spillegale barn i maven om, at den gode historie nok skal komme ud. At være ærlig over for det, kroppen tilbyder, når jeg er nærværende og koncentreret. Så behøver jeg ikke finde på og bliver på den måde som skuespiller sat fri på et meget solidt grundlag - et bæredygtigt grundlag."**

*I dialoger foræres man impulserne. I monologer skal man selv få øje på tankerækken.*

2. års studerende.

**Louise: At tale fra en tanke**

**Min uddannelsesmæssige baggrund er overvejende akademisk; jeg er cand. mag. i dramaturgi og har en MA i Voice fra Central School of Speech and Drama - sidstnævnte er praktisk orienteret, dog uden individuel undervisning. Jeg har altid været mere interesseret i tekst og sprog end i stemmetræning, og jeg er dybt optaget af, at de studerende *forstår* alt hvad deres karakterer/roller/figurer siger, og at de *mærker* betydningerne i kroppen. Ligeså optaget er jeg af, at de *“fra teksten forstår”* og *“i kroppen mærker”*, hvorfra impulserne til replikkerne kommer. Jeg kalder mit fag for et oversættelsesfag; fra det todimensionelle skriftsprog til det tredimensionelle, sansede, kropsligt forankrede menneskesprog.**

**Sprog er tanker med tøj på. Noget sprog, nogle replikker, ja nogle menneskers sprog, er korte som sommerkjoler. En anden slags sprog, måske ældre replikker, falder nærmest i guirlandelignende lag på lag, hvor vi kan forestille os blonder og flæser som indskudte sætninger, pludselige indfald, præciseringer og retningsskiftende tanker. Forskelligt sprog har forskellig syntaks, og forskellig syntaks har forskelligt flow, forskellig koreografi. For at mærke flowet i de enkelte sætninger i en monolog, sætter jeg ofte de studerende til at gå tegnsætningen, dvs. at de går med energi, imens de læser op, stopper op og skifter retning ved hvert punktum/spørgsmålstegn/udråbstegn. Kommaerne skal for det meste ikke realiseres, dvs. at de studerende skal fortsætte med at gå og tale hen over dem - de hører til skriftsprogets grammatik. Tit opdager de studerende, at meningsbærende ord ofte ligger til sidst i sætninger, og de bliver således opmærksomme på, hvor meget energi og hvor meget støtte, der skal til, for at linjen kan tales helt ud. Måske de efterfølgende skal stå helt stille og sige teksten og lave skiftene i stemmen i stedet for at skifte gå-retning. Eller de skal stå nogenlunde stille og lave skiftene i kroppen og lade stemmen følge med. Eller de skal tale de forskellige tankebuer til forskellige punkter i rummet, og på den måde engagere blikket og give stemmen mere retning. Og bagefter koble de forskellige versioner. Eller de skal skubbe noget tungt (et stort bord, et klaver) for virkelig at mærke modstand i kroppen fra sproget, fra tankerne. Modstand er en gave.**

**Vi bruger også tid på forskellige ordklasser: Sig alle navneord i en tekst for at få styr på hvad den egentlig handler om. Hvad er det for et univers? For at blive konkret nok kan den studerende ha´ 10-15 ting foran sig og skal så tage en vilkårlig ting op og kigge på for hvert navneord der siges. Læses kun alle**

**personlige pronominer, får vi en klar idé om tekstens relationer - handlingerne træder naturligt tydeligere frem, når kun udsagnsordene siges højt. Og så gælder det om at lytte til dem. Koble sig til dem.**

**Jeg er mere interesseret i tanken bag replikken end i selve replikken, og når vi skal klarlægge tankerne og tankerækkerne bag teksten, spørger jeg: "hvorforsiger han/hun det?" (nogle gange til hver eneste sætning). Hvis intentionen står funklende klart - sammen med den rette tekniske indstilling - så behøver man ikke at tænke så meget over, hvordan det skal siges, tryk og tonegang falder naturligt. Et lille eksempel herpå er fra arbejdet med en monolog fra Ionescos *Næsehornet*, hvor det gik op for den studerende, at grunden til at manden sagde "Ikke græde, ikke græde. Mandfolk græder ikke" var, at det havde hans far altid sagt til ham, da han var barn. Replikken resonerede efterfølgende helt anderledes i ham.**

**I forhold til intentionsarbejdet rammer vi et overlap med Ellens krav om ægthed. Når de studerende tager udgangspunkt i, *hvorfor* replikken bliver sagt, kan de opleve ægtheden bag, hvorimod en optagethed af, *hvordan* replikken skal siges fører til at de skal ramme en konstruktion af replikken, og så lytter de til sig selv udefra og ophører med at være nærværende i situationen. Som Ellen skrev: Ud med reporteren, ind med skuespilleren.**

**Kroppen skal engageres, inden lyden høres, og de studerende skal gøre sig nærværende før hver enkelt præstation (læs: replik). "At gøre sig nærværende" betyder her, at der skal være "plads" til intentionen. De skal mærke, at den opstår indeni dem, sansede den om man vil. Helt konkret får intentionen plads i en bevidst kropslig indstilling med dybt placeret, reflektorisk åndedræt, kontakt til bagsiden og åben hals. Ellen arbejder med Marios tre sekunder og at sætte an på indåndingsfølelsen - begge henviser jeg også til. Vi er enige om, at åndedrættet ikke kun er til for at få luft, men for at få kropslig kontakt og for at få energi til det, det skal bruges til. På latin hedder indåndingen inspiration, og dette opfatter jeg ret bogstaveligt. Inspiration er noget der kommer til os, så med indåndingen skal vi opleve, at tanken kommer, impulsen til at sige noget kommer. Indåndingen er den fysiske del af en tanke. Cicely Berry skriver i *The Actor and the text*: "We have to see the breath not simply as the means by which we make good sound and communicate information; but rather we have to see it as the physical life of the thought, so that we conceive the breath and the thought as one".**

**Ligesom Ellen beskriver forholdet til samarbejdet mellem krop og stemme som værende det, der har ændret sig mest for hende gennem tiden, så har det også været dét, der har ændret sig mest i mit samarbejde med Ellen. Hvor Ellen nyuddannet kom med en ret tung og bastant støtte, så kom jeg med en til tider understøttet stemme.**



**I forbindelse med vores samarbejde har jeg fået mere erfaring med - oplevet! mærket! - nuancerne i stemme- og kropsarbejdet. Og selvom den tekniske balancering i min undervisning er mindre finmasket, så drager jeg stor nytte af, at vi har oparbejdet fælles kropslig forståelse. Et konkret eksempel på dette er Vagn Thordals beskrivelse af:**

**Klanglinjen: retning ud fra næsen/kæbeleddet**

**Tekstlinjen: retning ud fra munden**

**Bærelinjen: retning ud fra brystbenet**

**Ellen nørdet og forfiner balanceringen imellem disse tre, men mit kendskab til det *sammen med* at jeg ved, at de studerende har erfaringerne fra Ellens rum, gør, at jeg blot ved at løfte min hånd fra munden op til næsen/kæbeleddet kan anvise, at de studerende også i den talte tekst skal løfte og tænke retning opad. Helt grundlæggende har jeg annekteret Ellens antagonistarbejde.**

### **Case**

**En studerende ville gerne arbejde med teksten til Søren Kragh Jakobsens sang "Som en rose". Han kendte sangen fra barnsben, elskede den. Der var enkelte passager, som han ikke forstod eller vidste, hvorfor han sang, og det måtte vi først finde mening i. Når han sagde teksten, lavede han mange små ophold på u hensigtsmæssige steder i frasen, og andre steder trak han ordene ud - dette var motiveret af melodien og mudrede frygteligt. Skarphed på skiftene mellem fortællerstemmen og jeg-fortælleren samt fokus på intentionerne og tankerne bag gjorde, at han mærkede *hvorfor* han sagde, hvad han sagde. Ved at fokusere på situationerne og tekstens tider (der er et skift fra datid til nutid ved 3. vers) mærkede han *hvor* han talte fra, altså hvilken stemme i ham, der talte.**

**Sangen har 7 vers og et kort omkvæd efter 4. vers, der gentages helt til sidst. Vi undersøgte de prosodiske forskelle i at lade fortælleren og jeg-personen sige omkvædet. Og vi lyttede intenst til hvordan det lød, når han forestillede sig, at han henvendte sig først til sangens forliste kærlighed og dernæst til den nye flamme.**

**Så arbejdede vi med at skærpe bevidstheden på kroppen og på blikket. Hvornår slipper en frase/tanke, altså hvor lang efterklang? For først dér må han flytte sig (altså tage et skridt). Hvornår tikker næste tanke så ind? Og er næste sætning en præcisering af foregående tanke, eller er der en ny situation at leve sig ind i? Og hvad er impulsen til den? Kommer den indefra eller udefra? Hvad sker der i øjnene, hvor retter blikket sig hen? Og hvordan lader sætningen sig forplante i og udtrykke gennem kroppen?**

**Da den studerende efterfølgende skulle tilbage og synge sangen hos Ellen, kunne han etablere kontakt til det værens-sted, hvorfra han skal synge, på en ny måde. Han skrev følgende i en kort feedback: "Det var givtigt at få vristet sproget fri af rytmen og melodien. Det var som om sproget gav ny og mere mening - det blev åbnet og jeg følte mig friere, da jeg skulle udtrykke det i sangen".**

**I det følgende beskæftiger vi os med 4 delområder. Vi vil pointere, at beskrivelserne er overfladiske, blot ment som indgange til at se på ligheder og forskelle.**

## **Resonans**

**I vores undersøgelse har vi fundet det særligt interessant at tale om resonans i forhold til to aspekter: dels hvordan vi optimerer den enkeltes resonansbalance og personlige lyd. Dels hvordan netop dette bevarede særpræg rejser i et rum. I vores mange samtaler om resonans har vi af og til brugt en meget forsimplet model, som vi her binder an med at dele: Sang er vertikal, tale er horisontal.**

**I arbejdet med resonans lægger Ellen vægt på at give de studerende en erkendelse af, hvordan de finder vej til eller retning for at udnytte deres resonansrum bedst muligt i de givne genrer. Så hvor hun, som hun skriver indledningsvist, ikke var uddannet specifikt til at undervise skuespilstuderende, men klassiske sangere, indså hun tidligt, at hun måtte omstille sig til at være mere varieret i sin resonanssøgning, når det gjaldt dette arbejde. I første omgang var hendes tanke, at så skulle det hele vel bare være mere talenært og projiceres udad.**

**Heldigvis oplevede hun i 1987 i forbindelse med et coacharbejde på Aarhus Teater en garvet lydmand sige til et hold uddannede skuespillere, at han umuligt kunne forstærke deres tale og sang gennem micro-ports, hvis ikke de fokuserede mere på deres egenresonans. Med den viden fandt hun ro i at arbejdet bestod i at undersøge koblingen mellem et mere klassisk klangideal og det talenært udadrettede, men stadig med den vertikale resonans før projiceringen udad. Og det er dette fokus der er interessant i denne tværfaglige undersøgelse.**

**Ellen undgår så vidt muligt stor mundresonans, da hun vægter stabilitet i ansatsrøret højt. For Louise er mundresonans mere gangbar. En gammel læresætning fra Central School of Speech and Drama angiver den optimale resonansbalance i scenisk tale til at være 60 % mundresonans, 30 % svælg- og 10 % nasal-. Præcis sådan skæres det naturligvis aldrig, men det kan bruges som pejling. Flere studerende presser deres stemme nedad, så lyden drukner, hvilket kan afhjælpes bl.a. ved at tænke retningen op og frem. Er nasaliteten udpræget skal ganesejlet naturligvis aktiveres.**

**For Louise gælder, at talen skal henvendes en medspiller eller direkte ud til publikum, altså at talen skal have retning og skal ramme. Vores samarbejde har imidlertid givet Louise større opmærksomhed på, at talen ikke kun skal rettes udad, men at spilleren i høj grad skal blive hjemme hos sig selv og "skabe vertikal lyd", jf. Ellens kernebegreb om antagonistarbejdet. Et modsatrettet arbejde kan man også kalde det, når et splittet fokus skal trænes;**

**altså når stemmen skal rettes ud i salen, mens blikket skal rettes mod en medspiller, eller når stemmen skal løftes og rettes udad f.eks. ved rygvendt spil.**

**Talens vægtning af mundresonans kan bedst forekomme ved at kæben gøres dyb, og her oplever vi en forskel, idet en ikke dyb kæbe for Ellen er essentiel. Ifølge Vagn Thordal kan et lille sug på indersiderne af kinderne vise vejen til den afspændte kæbe. Altså en kæbeplacering der ikke er sammenbidt og heller ikke overdreven dyb. For at bevare resonansstabiliteten i sang artikuleres primært i læber og tunge - og i mindre grad i kæben (men mere om dette i afsnittet om artikulation).**

## **Vokalarbejde**

**Vokalarbejdet griber vi ens - og forskelligt an. Vi arbejder begge systematisk ud fra et vokalskema med bagtunge-/ , midttunge-/ og fortungevokaler og lige så systematisk med de læberundede, de halvåbne og de læbeåbne. Sanset forståelse/mærkning/erkendelse af hvor i munden vokalerne placeres enes vi om. Vi har diskuteret logikken i vokalrækker. For Louise giver det mening at begynde i det åbne [a], og for Ellen giver det mening at begynde i det åbne [u].**

**Den største forskel ligger i, hvad vi vil have ud af arbejdet. Hvor det for Louise handler om, at vi skal kunne høre tydelig forskel på vokalerne, så sigter Ellens vokalarbejde overordnet mod en egalisering af vokalerne, altså fokus på hvordan man ensretter dem, uden at de mister deres særpræg. Dette skal ses i lyset af, at den klanglige og resonatoriske stabilitet før sprog/tekst skal oppebæres i sang, jf. afsnittet om resonans. Den resonatoriske stabilitet er ikke knyttet så specifikt til vokalerne for Louise, men derimod er vokalernes distinkte struktur og lyd væsentlig, da en vokal jo er betydningsbærende - der er pokkers til forskel på om der tales om killing, kylling, kælling eller Kolding.**

**En anden forskel, som vi også er inde på i afsnittet om resonans og artikulation, er, at Ellens arbejde foregår uden ret meget mundresonans eller dybde i kæben. Med andre ord: Louise tillader mere bevægelse i kæben, end Ellen gør. Forskellen er tydelig og lige så nem at begrunde, da sangen skal bæres i højere grad end talen skal.**

**I forhold til Louises arbejde med vokaler er der yderligere en ting at nævne: målet er at få de studerende til at give længde og fylde til vokalerne - særligt i klassiske tekster, men faktisk også i mere naturalistisk tale. Den moderne måde at tale på er generelt sat op i tempo, der er mange stød, der diminuerer vokalerne og minimere flowet, hvilket også sætter sit præg på det sproglige nærvær. At få de studerende til at tage plads i sproget, fylde, brede sig kan bl.a. oparbejdes ved at øve sig i at give opmærksomhed og nærvær til vokalerne. I**

**dette er der direkte strenge at trække til Ellens arbejde med vokalernes længde i flowet og legatoet i det sanglige.**

### **Artikulation/konsonantering**

**Artikulation knytter sig til udtale af konsonanter. Vi er enige om, at det er sjovest og mest givtigt at træne artikulationen konkret i forbindelse med de krav, der stilles i forskellige sange og tekster. Men konsonantplacering, erkendelse af hvordan de dannes, og hvad der skal til for tydeligheden, inddrager vi også begge som temaer i opvarmningen.**

**Hos Ellen får de stemte konsonanter [v] og [z] særlig opmærksomhed som "modstand" i forbindelse med det kropslige erkendelsesarbejde. Derudover fokuserer hun på [p], [t], [k] / [b], [d], [g] og [m], [n], [ng] - altså en række af de pustede, en række af de upustede og en af nasalerne. Og ret hurtigt bruger hun nasalerne ind i det klanglige arbejde.**

**Louise giver for de fleste studerendes vedkommende lige dele opmærksomhed til åbningsarbejdet af svælg, frihed i kæben og selvfølgelig tungens muskularitet og placering. Når rummet, der artikuleres i, forstørres, stilles større krav til artikulationen, simpelthen fordi "der er længere op til artikulationsstederne". Dette er imidlertid klart en forskel til Ellens artikulationsarbejde, da hun, som vi også tidligere har været inde på, arbejder med langt mindre bevægelighed/åbenhed i kæben.**

**At sanse, bevidstgøre og træne tungens muskulatur er ikke bare sådan lige at gøre. Gennem diverse konsonantremser gennemgår Louise artikulationsstederne isoleret. Enkelte elever (f.eks. med læsp eller sidelæsp) har brug for et grundigt og mere præcist arbejde med tungen end optræning af almindelig slap indre tungemuskulatur. Dette overlader Ellen glad og gerne til Louise - også set i lyset af, at læsp oftest er tættere knyttet til det talte sprog end til det sanglige, fordi det at tale er mere hverdagsagtigt end det at synge.**

### **Pauser**

**Men der er jo også pauser i musik og tekst.**

**Hvad sker der der?**

**Tja, meget faktisk!**

**Og der er meget at hente i arbejdet med pausen.**

**Meget at lytte til/efter i pausen. At mærke.**

**En af Ellens yndlingsange til arbejdet med pauser er "Send in the Clowns" fra *Little Nightmusic* af Stephen Sondheim. Den er et skoleeksempel på, hvordan hele pausen for det første udfyldes med slowmotion lydløs indånding, at der gives plads til at en ny tanke opstår, til at blikket rettes et nyt sted hen, til ny energi og transformation eller mere abrupt skift. Skiftene skal times rytmisk musikalsk. Dette gælder, hvor frasen ikke er "bidt" over af musikken.**

**Hvis der er tale om, at den tekstlige frase fortsætter efter en pause, er det vigtigt, at den studerende får bevidsthed om at efterlade delen før pausen i en opstrøgsfølelse, så den efterfølgende kan tænkes videre og "gribes" i samme dynamiske niveau.**

**Det Ellen her beskriver, kalder Louise "en levende pause", pausens stilhed er netop fyldt af noget. Tanken fortsætter eller den eksploderer ud i associationer, tankemylder eller den imploderer i kroppen, og personen, der taler, kan ikke fortsætte, kan måske ikke få ordene over sine læber, tør ikke, vil ikke, må ikke... Som regel er dette markeret med tre prikker efter hinanden i en tekst. En skråstreg markerer også en pause, og hvorfor nu denne tøven?**

### **Musikalsk og tekstlig frasering**

**At frasere betyder ifølge fremmedordbogen "at foredrage et musikstykke med de rette pauser, understregninger, betydninger osv.", men man kan ligesåvel bruge dette begreb i tekstarbejdet. At frasere er en vej at gå, det er at lade op undervejs i sætningen hen mod dét, der skal fremhæves. Vi bruger begge begrebet og er optagede af, hvorledes de studerende former deres sætninger og giver dem retning, hvorledes de fremhæver tekstens betydning, rammer intentionerne. Vi er optagede af at formidle tekstens indhold, sådan som det mundtlige sprog og ordenes leksikalske tryk nu engang former sig naturligt.**

**Forarbejdet til fraseringen ligger i indåndingen. Kvalificeret, dybtliggende og lydløs må den være, særligt hvis sætningen, der skal synges eller tales, er lang og knudret, for det er no go at støje i indåndingen eller at miste støtten/opdriften halvvejs i sætningen og endnu mere no go at trække vejret midt i sætninger eller for den sags skyld midt i et ord.**

**I den forbindelse er det af største vigtighed at åbne de studerendes sanser, øjne og øren for, hvad popsangere, som de af gode grunde lytter til, kan komme afsted med, og som bliver en del af de pågældendes kunstneriske**

**særkende. Men syngende skuespillere skal have hele paletten med sig og må ikke hænge fast i et særpræg, der begrænser deres muligheder for den mangfoldige brug, de skal leve af i deres kommende karriere.**

**Louise beskrev tidligere hvordan tegnsætningsøvelsen får de studerende til at koble tankerne i en tekst med det fysiske arbejde: at mærke indåndingsstederne tydeligt og at støtte energien hele vejen igennem linjerne. Fokuseres på tekstens indhold, kan øvelsen også bruges i fraseringsøjemed. De studerende skal stadig holde øvelsens struktur bundet op på tegnsætningen, men de skal her bevæge sig mere flydende over gulvet, mere dansant, og når de bevæger sig kropsligt og stemmeligt mere frit, skal bevægelserne naturligtvis afstemmes tekstens indhold. Eller rettere, det er tekstens indhold, rytme, pauser, betydningsbærende ord og sansninger der fra der definerer dynamikken, og således bliver teksten fortolket. Den får en koreografi. Om det er tekst, der skal bruges i forbindelse med sang, eller en monolog, så giver denne væren med teksten en bevidsthed om kunstnerisk højnelse, som er brugbar.**

**Det har været øjenåbnende for Ellen at overvære Louises tekstarbejde med de studerende. Og selv om hun altid har skilt tekstarbejdet fra det musikalske arbejde, har Louises meget grundige tilgang været gavnlig og uddybende.**

**Men hvordan beskriver eller demonstrerer Ellen så i det daglige arbejde, hvad musikalsk frasering af en tekstfrase eller en sunget frase er? Dels foregår hun med et godt eksempel gennem foresyngning både i arbejdet med tekstlig og melodisk frasering. Dels lægger hun vægt på, at også alt øvelsesstof bliver løftet og udført med retning og musikalitet.**

**Ellen koger fokuspunkterne ned til tre, når det handler om at arbejde med tekst til brug i sang; støtte, nøgleord og frasering. Støtten pointeres som en nødvendighed, fordi stoffet senere skal synges. I forhold til at tydeliggøre nøgleord indarbejdes et lille fif, nemlig et lille "forarbejde" i støtten i indgangen før hvert nøgleord. Og teksten skal synges hele tiden med flowet og tanken på, hvor sætningen går hen.**

## **Case**

**Som vi skrev i indledningen, har vi eksperimenteret med indlæringsrækkefølgen. Dette kom sig af, at Louise har et tilbagevendende forløb med 2. året, som hun kalder turbotekst, hvor de studerende får en ny tekst til hver time. I den forbindelse bad hun om, at de skulle medbringe en god sangtekst, og som også beskrevet i casen med "Som en rose", så kom dét arbejde til at handle om at få sproget til at stå selv, fri af melodi og rytme. Ellen havde længe haft lyst til at lade tekstarbejdet gå forud for det melodiske arbejde, og det besluttede vi os for at eksperimentere med.**

**Vi lod derfor et hold studerende gennemgå nogle Brecht-tekster sammen med Louise, uden at de havde kendskab til musikken. Med dette "tekst før muskarbejde" blev**

**deres indre billeder tydeligvis skærpet, ligesom de simpelthen fik indholdsoverblik. Og derudover fik de situations- og relationskendskab; hvem taler her til hvem om hvad?**

**En studerende skrev følgende refleksion: "I Brecht-projektet gav det mig en tydeligere forståelse for teksten at arbejde med den først. Jeg blev væsentlig hurtigere til at lære teksten og til at finde ud af retninger, figurer og tanker, som jeg kunne tage med ind i Ellens rum. Jeg fik indblik i, at det ikke bare er en sang, hvor jeg kan læne mig ind i en melodi og en rytme, men en tekst, der skal formuleres på lige fod med en monolog. Derudover kunne sangen hjælpe mig sanseligt med at udtrykke nogle større følelser, end jeg havde mod til, da det "kun" var en tekst. Jeg kan have en tendens til at gå ind i en fedtspils-skal, men da de første tritonus-intervaller blev slået an, gav det mig et puf i en retning af at udtrykke mig større og mere præcist."**

*Sansning er noget helt reelt som man kan træne - og nærvær er sansning.  
Følelser er så kroppens reaktion på denne sansning.  
Julie Carlsen, i en fredagsmail til lærergruppen.*

## **Kunstnerisk udtryk og pædagogik: Hvad er det vi vil?**

**Vi har været optagede af en samtale på *Vimeo* mellem Peter Bastian og Lars Muhl. Her kommer PB ind på en tredelt beskrivelse af underviserens pligt. Han taler om "Information", "Teknisk kunnen" og "Visdom". "Information" er det man kan læse i noden/teksten/værket. "Den tekniske kunnen" er det, man som underviser er pligtig til at sørge for, at den studerende tilegner sig. Men det mest spændende er det, han kalder "Visdommen", hvor han pointerer underviserens pligt til at skubbe den studerende ud i det kunstneriske univers. I samtalen viser han tilmed med gestik og kropssprog, hvordan det faktuelle i informationen og teknikken transformeres til kunst.**

**I forlængelse af PBs tredelte læresætning har vi diskuteret, hvorledes vi skubber de studerende ud i visdommen. Det har ført til mange, lange snakke om sproglighed, musikalitet, emotioner, sansning, nærvær, ægthed mm. "At have sans for det" oplever vi som en iboende musikalitet. Vi skubber de studerende ud i også at bruge deres musikalitet til at være nærværende, til at være sansende, til at komme hen til deres væren og udtrykke deres tekstlige forlæg derfra.**

**For Ellen er teknikken altafgørende for, om man gennem sang overhovedet kommer i nærheden af at højne sit kunstneriske niveau. Faktisk er hendes påstand, at man/hun vil kunne udtrykke sig kunstnerisk uden overhovedet at involvere sine følelser! Hun vil benytte sine tekniske færdigheder til at få publikum til at TRO, at hun gør det - altså involverer sig følelsesmæssigt, for skal der hulkes, så gør hun det - ad teknikkens vej, og i tilfælde af at tekst og musik lægger op til sensualitet, så udtrykker hun det - ad teknikkens vej. Dette betyder ikke, at hun ikke sanser, hvad der står i teksten, eller sanser den stemning musikken giver - og hun kan også lade sig "ramme" af den - men hun behøver ikke at være i den rette stemning i øjeblikket, eller at udtrykke sig i en følelse sendt som "rørpost fra Vorherre". Med andre ord: at frembringe det forventede udtryk behøver ikke tære på hende eller hendes psyke. Og det er dette Ellen gerne vil ha' de studerende til at forstå: at teknikken er det fundament, hvorfra de kan udtrykke sig kunstnerisk.**

## **Lille case fra Ellen**

**For nogle år siden faldt der i en sangtime, hvor den studerende arbejdede med et sanseligt/sensuelt udtryk i en sang fra Cabaret, følgende replik: "Jeg kan altså ikke gøre det på Ellen-måden!". Ellen har efterfølgende spurgt den nu uddannede**



skuespiller, om hun husker situationen, og hun svarede: "Ja. Det var i en situation, hvor jeg syntes du ville have mig til at skabe mig."

I dag ærgrer det Ellen, at hun ikke var så klar i tanken dengang om, at det slet ikke havde noget med at skabe sig at gøre. Jo, i bedste fald handlede det om *at skabe ny indsigt* og at finde fornemmelsen for det sanselige ad teknikkens vej. Hun er klar over, at den studerendes modstand havde med blufærdighed at gøre, og netop derfor ville hun ønske, at hun dér havde været mere konkret i at hjælpe den studerende ud i visdommen.

I Louises terminologi resonerer Peter Bastians tredeling med hele oversættelses-processen fra den skriftlige replik til, hvordan det ægte menneskesprog arter sig. Og ægte menneskesprog er ikke kun formfuldendt, men er det på scenen eller i film, må replikkerne kunne høres, mærkes og forstås.

Dannelsesperspektivet i *at skabe sig* spiller også en stor rolle for Louise. Altså, at træde ud i ukendt land - det være sig sprogligt, resonatorisk og i forhold til stemmeomfang - være derude på den anden side af det velkendte, væk fra vanerne, forbi selvcensuren. Og så komme beriget tilbage. At skabe sig ved at skabe sig. Og derfor vil jeg gerne indgyde de studerende sprogligt og stemmeligt mod.

#### Lille case fra Louise

I et oplæsningsforløb skulle en 2. års studerende læse en Helle Helle-novelle, der kun består af dialog - trakasserier mellem en mand og en kvinde. Vi skulle gerne kunne høre tydeligt forskel på de to, men den studerende vægrede sig, fordi han var bekymret for, at det blev udvendigt og karikeret, for "det er jo alt det jeg har arbejdet med ikke at gøre". Men nu, da han så gjorde det, gjorde han det med stærk tekstbevidsthed og med dyb rod ind i sig selv, og derfor blev det ikke for meget. Han "lavede" ikke kvindestemme > < mandestemme, men arbejdede med sin resonans, præcision i skift, pauser og intentioner. Det blev menneskesprog, det blev faktisk to mennesker der skændtes, ekvilibristisk udført af én.

#### Afrunding

Som publikummer læner vi os først tilbage med velbehag, når vi forstår, hvorfor der bliver sagt, hvad der blir´ sagt, når vi fra stemmen kan mærke den væren, der er bag mennesket på scenen, når vi kan følge dets indre liv. Vi nyder, når vi hører den velafbalancerede og overtonerige stemmeklang. Det er dét, der interesserer os - og det er dét vi forsøger at opnå i vores undervisning.

**Som vi skrev i indledningen har vi ikke haft noget ønske om at opfinde den dybe tallerken, men udelukkende at søge fælles fodslag og få indsigt i hinandens faglighed. Og det har vi så sandelig opnået!**

**Vi har samarbejdet uforfængeligt, med stort "velafbalanceret nærvær uden at forstille os" iblandet megen humor. Yngre underviser møder ældre, akademiker møder (kunst)håndværker - det i sig selv har været udfordrende og inspirerende. Og det har været øjenåbnende at være tvunget til at formulere og præcisere, hvordan vi arbejder og anskuer vores undervisning. Det er også vores klare overbevisning, at vi, ved løbende at have delt vores undersøgelser med afdelingens øvrige undervisere, har været med til at skabe større faglig sammenhængskraft i gruppen. Og endelig har denne afsluttende skriveproces lagt et ekstra lag af bevidsthed oveni.**

**Vi agter at fortsætte samarbejdet, og vi glæder os; nu dog sådan at aktiv underviser møder pensionist!**

