

Sebastian Swane. Uddannet i musikvidenskab på Københavns Universitet. Hovedfag i sang fra Det Kgl. Danske Musikkonservatorium, sideløbende undervisning i dramatik, dans, mimik og bevægelse. Eksperimenterede indenfor musical-og jazzgenrene (bl.a. m. Hanne Boel og Allan Mortensen). Diplom i Advanced Opera Studies fra Royal College of Music Opera School i London. Optaget som solist i operakompagniet Abbey Opera i London. Adskillige Master Classes og sangundervisning hos bl.a. Peter Pears, Sena Jurinac, Donald McIntyre og Erik Werba. Optrådt sammen med dansere fra Alvin Aileys Dance Theater i New York. 3-årig solistkontrakt med Sydney Operaen. Adskillige koncerter rundt omkring i ind-og udland. Partier, bl.a. Leporello, Don Giovanni, Kong Philip i Don Carlos, Kong Marke i Tristan og Isolde, Dr.Miracle i Hoffmans Eventyr. Uddannet læge og kognitiv psykoterapeut og arbejder som speciallæge i psykiatri på psykiatrisk afdeling og har privat praksis i København.

”Uddannet som sanger – hvad så derefter ?”

Af Flemming Christiansen

Sebastian Swane fortæller hvordan han med sin baggrund har kombineret operaen og psykiatrien og gerne vil formidle den i form af musikalsk/psykologiske iscenesættelser.

Spørgsmålet ovenfor blev stillet af redaktionens Benny Welinder i ASCOLTA (nr.7, 1. årgang) til en ung og meget talentfuld bas ved navn Hans Sebastian Swane, som kort tid efter (sammen med et ungt mezzotalent Kari Hamnøy) blev præsenteret af deres lærer Kim Borg ved et medlemsarrangement.

Det var også kort før at Sebastian blev optaget på en af verdens fineste operaskoler 'Royal College of Music Opera School' i London, hvor 6 ud af 125 ansøgere fandt nåde for skolens ledelse. Vort bekendtskab med Sebastian Swane er altså lige så gammel som foreningen. Og nu står vi så igen overfor et møde med ham og må naturligvis som noget af det første høre, hvad årene i mellemtiden har budt på?

” Hvis jeg skal give dig den korte version af min 'livshistorie', så må vi, hvis der skal være lidt sammenhæng i det, begynde med da jeg som fireårig vidste, at jeg skulle være operasanger, og i tretten-fjorten års alderen, at jeg tillige skulle være læge og omkring de seksten år, at det skulle være indenfor psykiatrien. Den plan har således været helt givet fra starten af min barn-og tidlige ungdom. Og den er gennemført, således at min teoretiske baggrund fra Universitetets Musikvidenskabelig Institut i København, sangeruddannelsen fra Det Kgl. Danske Musikkonservatorium med fremragende lærere som fx Kim Borg, Vagn Thordal, og Lone Koppel, og senere operaskole ophold i England og karriere, nu går hånd i hånd med min uddannelse som psykiater.

Jeg havde en utrolig dejlig tid på Royal College med et hav af tilbud om at synge i det meste af England under bl.a. Sir David Willcocks ledelse. Jeg sang baspartiet i en lang række oratorier og messer, hvortil kom store baspartier i både koncertante og sceniske operaopførelser bl.a. på Abbey Opera, hvor jeg blev optaget som solist. Abbey Opera er den platform, som alle unge lovende sangere, der aspirerer til English National Opera eller Royal Opera House (Covent Garden), ønsker at få fodfæste på.”

Hvad skete der så efter din tid i London?

"I min studietid i London skete der det fantastiske, at Sydney Operaens chef Richard Bonynges manglede en basstemme i sit ensemble og afholdt foresyngning på Covent Garden, hvor 150 håbefulde sangere inklusive mig selv var mødt op for at prøve lykken. Da det blev min tur, gav jeg ham Philips monolog fra Don Carlos og en Leporello, der uden for enhver tvivl overraskede ham. Jeg sang for ham i 20 minutter.

Jeg skulle umiddelbart efter synge ved en koncert i San Francisco, og da jeg kom tilbage til London, lå der en kontrakt på tre år fra Sydney Operaen til underskrift. I en alder af 27 år følte jeg, at jeg lige pludselig var rykket op i superligaen, hvor jeg sang en række store partier som fx Dr. Mirakel i *Hoffmanns Eventyr* og Clas Horn/Samuel i *Maskeballet* sammen med stjerner som Dame Joan Sutherland (Richard Bonynges kone), Carol Vaness og Pilar Lorengar.

Senere kom der store økonomiske problemer på Sydney Operaen og Richard Bonynges måtte forlade stedet. Da man samtidig ville have mig til at synge tunge Wagnerpartier i en meget ung alder, og jeg følte at min stemme gik i retning mod basbaryton faget, i form af de mere agerende roller hos fx Verdi og Puccini, rejste jeg tilbage til Danmark, hvor jeg ville fuldføre min plan og drøm: at blive læge, hvad man jo skal være for at blive psykiater."

Sebastian, jeg har haft lejlighed til at overvære et af dine musikforedrag, hvor du på en fascinerende, sikker og engageret måde formidler opera overfor en stor forsamling. Du befinder dig tydeligvis som en fisk i vandet? !

"Den psykologiske tiltrækning i musikken, dette at musikken er i stand til at udtrykke sig i et emotionelt sprog, der er det verbale sprog overlegent, har ført til at jeg har et stort behov, ja nærmest et kald, for at formidle operaen til folk, som af forskellige grunde har svært ved at etablere et forhold til genren. Jeg prøver, at afkode det musikalske udtryk og gøre musikken begribelig.

Jeg har introduceret alle mine bekendte til opera og har i dag den store glæde, at de alle sammen er nærmest fanatisk vilde med opera, hvilket for mig er et overordentlig godt bevis på, at folk skal nærme sig musikken udfra en emotionel tilgang. Jeg udvidede så formidlingen til større cirkler, bl.a. AOF aftenskoleundervisning i operaforståelse og senere en omfattende foredragsvirksomhed også for læger og psykiatere og i udlandet.

Holdt du så helt op med at synge?

"Det meste af min studietid kunne jeg opretholde en koncertvirksomhed, der blev droppet ned i takt med at studiet blev mere og mere krævende, men selvfølgelig må man hele tiden træne sin stemme. Om jeg vil genoptage sangen professionelt, lader jeg foreløbig stå hen. I øjeblikket opererer jeg mere udfra de muligheder, som min samlede uddannelse kan føre til, hvor min interesse for opera contra psykiatri spiller en overordnet rolle ved siden af mit psykiatriske arbejde på hospitalet og i min praksis."

Hvad er det så du fortæller i dine foredrag, som gør at publikum bliver så grebet og forført til opera?

"I de store operaer fungerer orkestret som personernes underbevidsthed og fortæller hele tiden på flere planer, hvad personerne virkelig føler og tænker, i modsætning til det de siger. Komplexiteten er dybt fascinerende. Det, at der fx i Wagners operaer er flere hundrede motiver, som betyder noget specielt, og hele tiden refererer til en speciel tanke,

person, situation eller følelse, som fx had eller jalousi og så kan spilles samtidigt, betyder, at vi får afdækket interessante aspekter ved personernes bagvedliggende drifter og instinkter.

Når man i klassisk musik – i modsætning til de fleste andre former for musik spiller flere motiver eller melodier på en gang, har man det der kaldes kontrapunkt, som måske er det mest udtryksrige ved musikken fordi den hermed kan udtrykke flere følelser samtidigt; noget som denne kunstart kan gøre bedre end nogen anden. Hermed imiterer musikken netop vores måde at opleve verden på, nemlig følelser og tanker på flere emotionelle planer på engang.

Fx når en kvindelig person i en opera siger, at hun hader en person, og man så i orkestret hører et kærlighedsmotiv samtidig med et jalousimotiv, så ved man at hun lyver fordi hun er jaloux. Og alt efter hvor meget man nu har lyst og interesse for at gå ind i en dybere analyse, vil man måske opdage at jalousimotivet er kærlighedsmotivet spillet bagfra, fordi komponisten vil vise, at det er en forvredet kærlighed. Hermed bringes vi ind på Freuds begreb 'reaktionsdannelse', som betyder, at man siger det modsatte af, hvad man mener!"

Er det så her at psykiatrien kommer ind i billedet?

"Ja fx når vi i musikken på en og samme tid kan støde på op til 4-5 motiver, er det jo ikke anderledes end, hvad vi hele tiden konfronteres med i det virkelige liv, hvor alle vore sanser konstant bombarderes både udefra og indefra. Den kognitive psykoterapi beskriver ved siden af Freuds model netop denne kompleksitet i menneskets følelsesmæssige oplevelsesverden, og operaen kan overlegent udtrykke alt dette på en gang. Dette er i modsætning til litteratur, som ofte kun kan spille på få planer samtidigt ved hjælp af dobbelt-betydninger som fx dækket tale, en metafor eller overordnet symbol.

I operaens orkestergrav sidder der ved de store operaer op til 120 musikere, som hver kommenterer, hvad måske kun en eller to personer på scenen oplever. Anvendes orkestret til det yderste kan så få en "120 gange bevidsthedsudvidelse" i forhold til hvad en forfatter kan sige på *samme tid!*

Psykologien udtrykkes på alle planer ved hjælp af rytme, klang, harmoni, melodi og form. De såkaldte ledemotiver, der skal give os bestemte associationer, er ikke statiske, men udvikler sig hele tiden, samtidigt med at personen på scenen udvikler sig. Et længselsmotiv kan forblive uopløst i harmonierne, indtil det indfries eller fuldbyrdes 5 timer senere i operaen. *En harmoni* kan således rent fysisk udtrykke en utilfredsstillet længsel også fysisk hos tilhøreren og den senere og endelige harmoniske opløsning forløser en forlænget coitus.

Rytmen kan anvendes som et musikalsk udtryk, når fx et motiv for 'seksuel tiltrækning' mister sin rytmiske substans og derved illustrerer, hvorledes en persons seksuelle lyst til en anden langsomt forsvinder. *Melodien* er næsten uendelig som udtryksmiddel. En persons frustration eller udsigtsløse kærlighed kan illustreres ved at melodien ikke kan finde sin udviklingskraft og måske helt visner.

Alt dette kan ikke tilnærmes af intellektuel vej, men kan kun afkodes emotionelt, for så eventuelt at undergå en nærmere analyse. Alle de store og geniale operakomponister har en formidabel psykologisk indsigt, der går så vidt, at jeg som psykiater faktisk er i stand til bl.a. igennem den kognitive terapimodel at diagnosticere og sætte navn på mange af de meget sammensatte operapersoners psykiske lidelser. Altså: Den kognitive terapi siger: vi ser ikke verdenen som den er, men laver en model alt efter, hvordan vi forventer at se den; eller endnu bedre: vores egen interne tilstand vil farve fortolkningen af andre

menneskers virkelighed snarere end det fornuftsmæssige. Vi tolker i stedet for at spørge, og det er det, der er så farligt og samtidig gør opera så spændende, fordi komponisten kan gå ind og beskrive, hvad personerne *i virkeligheden* tænker, og hvad de *i virkeligheden* føler. Det kan komponisten gøre på to måder, nemlig ved at beskrive personen fænomenologisk, dvs. man beskriver, hvordan personen *selv* oplever, det der sker udfra sin egen verden. Den anden måde er den metakognitive, der betyder at komponisten kommenterer, hvad han mener, der sker i forhold til en bestemt person. Disse ting beskrives primært af orkestret.

Et eksempel på en komponists metakognitive udsagn har vi i de indledende takter af Tchaikovskys *Eugen Onegin*, hvor han fortæller, hvorledes operaen ender, hvilket personerne af indlysende grunde ikke kan vide. Operaen indledes med et faldende motiv, som hver gang dukker op når de elskende taler om håbefulde drømme om kærligheden. Et motiv som hele tiden går i stå, som hele tiden savner udviklingskraft og som hele tiden afbrydes eller løber ud i sandet. Med andre ord komponisten viser, hvordan det vil gå med deres drøm.

Se, nu tænker komponisterne jo slet ikke i disse psykiatriske baner, men de tænker følelsesmæssigt og indlevelsesmæssigt udfra et unikt kendskab til den menneskelige natur, herunder ikke mindst dem selv. Tro mig, når jeg siger, intet af det de har skrevet beror på tilfældigheder, alt helt ned til mindste detalje er gennemtænkt og kræver at blive respekteret. Derfor er det af afgørende betydning, at en instruktør altid sigter på at lave en psykologisk-musikalsk iscenesættelse. Det jeg bl.a. hentyder til er, at et værk ikke bliver mere interessant eller forståeligt, ved at instruktøren forsøger at presse en smart fortolkning ned over værket, for at kunne leve op til kravet om originalitet og nyskabelse. Risikoen er at man ofte bliver nødt til at ofre orkestrets kæmpe rolle som kommentator for det, der rører sig i personernes skjulte sind.”

Når vi sidder og snakker, fornemmer man bagved en lyst hos dig til at beskæftige dig meget konkret med operafaget?

”Jo jeg tror at operaen og psykiatrien kan befrugte hinanden. Jeg kunne godt tænke mig at iscenesætte og formidle komponistens musikalske sprog og vise det i opsætningens lag, for at kunstværket bliver musikalsk og ikke blot en provokation eller konstrueret idé. Værket bliver ikke spor gammeldags eller umoderne, hvis instruktøren redegør overbevisende for den musikalske og psykologiske dimension og sammenhæng. Det er endelig min overbevisning, at vi kan få mange flere ind i operaen, når den formidles psykologisk. Det er ofte populært at hæfte navnet 'psykologiske opsætning' på en forestilling. Hvis man imidlertid kunne kombinere den med det, jeg kalder den musikalske iscenesættelse, tror jeg man har et udgangspunkt for virkelig original og formidlende operakunst, hvor vi forlader det konstruerede og æstetiske til fordel for det i allerdybeste forstand *musikalske*.”

Artiklen fortsættes i næste nummer med fokus på en psykiatrisk analyse og tilgang til kendte operapartier.

I forlængelse af denne artikel har Sebastian også lovet at medvirke ved et medlemsarrangement senere på året.

