

... og der blev helt stille igen

Om pausen i musikken

JENS BRINCKER

Jens Brincker er cand.mag i musik og matematik, 1963, og ansat som lektor på Musikvidenskabeligt Institut, Københavns Universitet. Han har skrevet artikler og bøger (bl.a. *Wien. Drømmeby og undergangsstad*, 1993) og er medforfatter til *Gyldendals*

Musikhistorie bd. 1-4, 1983, og *Musik i Norden*, 1997.

Desuden har han siden 1971 skrevet musikkritik i *Berlingske Tidende* og har bestridt forskellige administrative poster som bl.a. medlem af Tonekunstudvalget under Statens Kunstfond og prorektor for Københavns Universitet. I 1998 blev han formand for Kulturministeriets Forskningsudvalg.

Musical score for measures 229-235. The score includes parts for Flute I (Fl. I.), Flute II (Fl. II.), Clarinet I (Cl. I.), Clarinet II (Cl. II.), Bassoon I (Fg. I.), Bassoon II (Fg. II.), Horn I (C. I.), Horn II (C. II.), Trumpet I (T. I.), Trumpet II (T. II.), Trombone I (Tbn. I.), Trombone II (Tbn. II.), and Cymbals (C. S.). The music features various dynamics such as *p*, *pp*, *sempre pp*, and *sempre ppp*. A first ending bracket labeled 'I.' spans the final measures of this section.

Musical score for measures 236-242. The score includes parts for Flute I (Fl. I.), Flute II (Fl. II.), Clarinet I (Cl. I.), Clarinet II (Cl. II.), Bassoon I (Fg. I.), Bassoon II (Fg. II.), Horn I (C. I.), Horn II (C. II.), Trumpet I (T. I.), Trumpet II (T. II.), Trombone I (Tbn. I.), Trombone II (Tbn. II.), and Cymbals (C. S.). The music features various dynamics such as *p*, *pp*, *sempre pp*, and *sempre ppp*. A first ending bracket labeled 'I.' spans the final measures of this section.

Pausen i musikken er et flertydigt fænomen. Dels betegner »pausen« opholdet mellem to satser, to værker eller to afdelinger i et koncertprogram. Musikken er holdt op. Den begynder igen om lidt, eller om lidt længere. I mellemtiden har man lov til at hoste, rømme sig, rasle med papir, snakke, strække ben, ryge, drikke, spise og passiare – alt efter hvor længe pausen varer. Man kan endog afbryde musiknydelsen og gå i pausen. Pausen er et frikvarter, som komponister, musikere og arrangører indrømmer tilhørerne, der får lov til at disponere tiden frit. Inden for de rammer, som konventionen angiver, naturligtvis. Man klapper ikke mellem satserne i en dansk koncertsal og forlader ikke sin plads, hvis der ikke står angivet »Pause« i programmet. Pausen som sådan er et sociologisk fænomen, ikke et kunstnerisk.

Men dels er pausen også en musikalsk kategori. Et moment hvor musikken trækker vejret og tager tilløb uden at gå i stå. Det er som en flod, der passerer under en bro. Den forsvinder for øjet, men man ved at den er der og strømmer videre, uden at man kan se den. Og man ved at den dukker op på den anden side af broen. Man kan lege »Plyspind« med sådan en pause og spændt vente på, hvornår tonerne igen bliver hørlige. Det gør publikum som regel. De følger med i det uhorlige forløb og rytmiserer stilheden under pauser. Eller man kan tælle takter og vente på, at det igen bliver ens tur til at spille. Det gør musikere, når komponisten har betænkt dem med pause et stykke tid, mens de andre instrumenter spiller.

Den slags pauser kalder musikere for »levende«. De er en del af det musikalske forløb og undertiden en vanskelig og sårbar del. Mangen en begejstret tilhører er »faldet i« og har klappet i generalpausen i sidste sats af Tjaikovskijs femte symfoni. Og mange dirigenter har stået med begge arme hævede på netop dét sted i fortvivlede forsøg på at vise publikum, at musikken fortsætter!

En af de komponister, der har interesseret sig indgående for den levende pause, er Carl Nielsen, som også har givet en af de bedste beskrivelser af den. I essaysamlingen *Levende Musik* karakteriserer han rytmen som organisk og bruger pausen til at forklare, hvad han mener hermed:

»Hvad er nemlig en saadan Pause? Den er ligesom et Klæde, der er bredt ud over en plastisk Figur, hvoraf det skjuler en Del. Vi ser ikke Formen under Klædet; men vi véd fra det utildækkede, at den er der, og vi føler den organiske Sammenhæng mellem de Partier, vi ser,

og dem, vi ikke ser. Pausen er i de nævnte Tilfælde ikke en Afbrydelse, men en underforstaaet Fortsættelse af den musikalske Strøm. Musikken forsvinder et Øjeblik, men fortsætter sin lydløse Bevægelse under Pausen, ligesom Figuren under Klædet, og dukker saa atter frem paa den anden Side af Stilheden.«

Den musikalske pause er med andre ord en del af det komponerede i lige så høj grad som resten af nodebilledet, og den bærer sin del af musikkens udtryk. Det har komponister efter Carl Nielsen brugt i værker, hvor pausen er blevet et centralt moment.

Det mest ekstreme tilfælde er den amerikanske komponist John Cage, hvis værk med titlen *4'33'*, *tacet for any inst/insts.* med tilnavnet *Silent Sonata* fra 1952 udelukkende består af én lang pause. Pianisten, violinisten eller ensemblet sætter sig til instrumenterne, men spiller aldrig en tone, mens publikum venter i 4 minutter og 33 sekunder, til musikerne rejser sig og bukker. Umiddelbart virker det som noget pjat, men bruger vi Carl Niensens billede med klædet og den plastiske figur, kan vi forestille os en situation før afsløringen af en ny skulptur. Klædet dækker hele figuren, og vi må bruge fantasien til at gætte os frem til de former, som afsløringen vil afsløre. Og det er præcis, hvad John Cage vil opnå med sin *Silent Sonata* og en række andre værker fra 1950'erne, hvor han ikke komponerer musik, men arrangerer scenarier, der tvinger lytteren til at lytte kreativt og bruge sin fantasi til at forme tiden musikalsk.

Knap så provokerende, men ikke mindre chokerende i en koncertsal er den russiske komponist Sofia Gubaidulinas symfoni med titlen *Stimmen ... Verstummen ...* fra 1986. Den er i 12 satser, hvoraf 9. sats er en solokadence for dirigenten og markerer et vendepunkt i det symfoniske og dramatiske forløb. Det vil føre for vidt her at beskrive de formmæssige og kompositionstekniske problemer knyttet til symfonien og den sats, hvor kun dirigenten former tiden, mens alle instrumenterne forstummer. Men symfonien udtrykker komponistens opfattelse af eksistentielle spørgsmål for hele menneskeheden ansigt til ansigt med en truende apokalypse, og Sofia Gubaidulina har givet udtryk for, at 9. sats for dirigent alene er den vanskeligste kompositionsopgave, som hun endnu har påtaget sig.

Man kan spørge sig, hvordan det er kommet så vidt, at pausen kan gøre det ud for en hel sats i en symfoni eller en hel sonate? Noget enkelt svar på spørgsmålet findes ikke, og man skal ikke forvente at det kan uddrages af

musikalske forudsætninger alene. Men de musikalske forudsætninger kan godt lede på sporet. Pausen som vi har beskrevet den her er nemlig et fænomen, der kommer ind i europæisk kunstmusik sammen med kropsbevægelsen, og det vil sige på det tidspunkt, hvor dansen og dansemusikken bliver fastlagt i koreografiske og kompositionstekniske regler. Det sker med udformningen af hofdansens i Italien, Spanien og Frankrig i årene omkring 1500, hvor dansen fra at være en ofte improviseret eller traditionelt overleveret folkelig udtryksform bliver gjort »høflig«, renses for erotiske og naturefterlignende elementer og en anstandsøvelse, hvor den nye hofadel kan demonstrere sin dannelse og disciplinering som modtræk til den gamle krigeradels våbenfærdigheder.

Fornem kropsbeherskelse blev nu demonstreret gennem afmålte trinmønstre i danse som *pavane* (påfuglens dans) eller *galliarde*, og den musik, der ledsagede dansen, fik påtvunget en form, der passede til trinmønstrene. Renaissancedansens karakteristiske vekslen mellem tunge og lette trin og dens symmetriske opbygning af trinfølger, der gennemføres begyndende med venstre fod og derpå gentages begyndende med højre fod, smittede af på dansemusikken. Den skabte en vekslen mellem betonedede og ubetonedede taktslag og en opdeling i symmetriske, lige lange taktgrupper, som i løbet af renaissance og barokken – årene mellem ca. 1500 og ca. 1700 – blev en karakteristisk del af først instrumentalmusikken og siden også af megen vokalmusik.

Musikken blev spændt ind i et gitter af lige eller ulige takter, der fojede sig sammen i grupper på 2, 4, 8, 16, 32 takter. Ikke al musik opførte sig sådan, men nok til at det undertiden kan opleves som en spændetrøje.

Dermed skabes imidlertid også den historiske forudsætning for en forudseelighed i det musikalske forløb, som tilhøreren kan bruge til at følge med under pausen. Og deraf opstår komponisternes trang til at spænde pausen til det yderste for at kaste tvivl om det forudseelige og nå nye kunstneriske udtryk inden for rammerne af det velkendte.

Sofia Gubaidulina gør pausen synlig ved at lade dirigenten forme stilheden med sine armbevægelser. Kan man gå skridtet videre og gøre pausen hørbar, så den klinger musikalsk uden at miste sin karakter af »pause«? Tenorens høje C, der holdes til vi alle snapper efter vejret, kunne tænkes at være et eksempel. Men det hører trods alt for meget hjemme under sportspræstationerne til at være relevant i vor sammenhæng. Mere interesse knytter der sig til de tilfælde, hvor en komponist »lader tiden gå i stå« og skildrer dén psykologiske virkning af pausen, som vi plejer at

karakterisere med klichéen »en engel gik gennem stuen«. Også her er Carl Nielsen en mester.

I en artikel om »Carl Nielsen som Prosaist« i *Dansk Musiktidsskrift* 1932 – umiddelbart efter Carl Niensens død – skriver Tom Kristensen om Carl Niensens brug af pausen som et musikalsk virkemiddel i prosaen:

»Side 87 i *Min fynske Barndom* fortæller Carl Nielsen om sin ældste Søster, der led af en ulykkelig Kærlighed til en Smed. En Dag er han gaaet en Tur i Skoven med denne Søster. De sidder et Sted i Nærheden af Skovens Udkant og opdager, at de ikke befinder sig ret langt fra Landsbyen med Smedien. Da staar der med danske Ord i dette Stykke fabelagtige, musikalske Prosa: 'Gennem Træernes Grene kunde vi se Søbysøgaards Sø uden en eneste Krusning. Nede fra Bredden hørte vi nogen tumle med nogle Heste, men saa kørte de bort, og der blev helt stille igen. Jeg syntes, alting varede saa umaadeligt længe, og jeg ville nok have plukket nogle Blomster, som stod nede ved Søen, men havde alligevel ikke rigtig Lyst. Pludselig hørte vi en hel munter Klang af Slag paa en Ambolt henne fra Smedien i Søby. Tre og tre raske Slag efter hinanden i nogen Tid. Min Søster rettede heftigt paa sit blaa Skærf, idet hun rejste sig, og jeg lagde Mærke til, at hendes Mund stod aaben, og hun drejede Hovedet bort fra Lyden.'

Pausen er understreget af mig: – men aldrig i dansk Prosa er den Elskedes Nærhed blevet understreget og fremhævet saa genialt af en Pause, og aldrig er en Pause blevet saa fint psykologisk fortolket som i dette Stykke Dansk.«

Ikke blot i sin prosa, men også i musikken evner Carl Nielsen at portrættere pausen psykologisk på en genial måde. Et af de mest iøjnefaldende steder er i finalesatsen fra 3. symfoni, *Espansiva*, der i sin tematik læner sig op ad Brahms 1. symfoni med det djærvt fremadskridende hovedtema, der instrumenteret med brede strygerklange og kraftige blæsere kan lede tanken hen på Hostrups »Hel tungt han efter sig foden drog – Frem, bondemand, frem!«

Carl Niensens bondemand trasker frejdigt løs – undertiden ad den brede landevej, undertiden ad snoede stier der kræver mere finesse – en fem-seks minutter, før der sker noget epokegørende: Tonearten forvandles fra de lyse kryds-tonearter til de mere skyggefulde B-tonearter. Bassen bliver hængende i et otte-toners motiv, der gentages 13 gange, og fortsætter så med at køre i ring. Violinerne slår sig til ro på en enkelt tone, og

blæsernes forsøg på at fange hovedtemaet går til i ugidelighed. Kun en enkelt gang lykkes det oboen at erindre hele melodien, og da lyder den som en fjern drøm. Det er, som om vi står ved Søbysøgaards sø, hvor alting er helt stille og varer umådeligt længe, og hvor man alligevel ikke har lyst til at plukke blomster. Omkring halvandet minut varer det, før fortryllesen brydes og nogle energiske betonerer i blæserne bringer os tilbage til vejen og virkeligheden.

Dette er selvfølgelig en fortolkning. Min fortolkning som jeg ikke kan underbygge med citater fra Carl Nielsens bøger eller breve. Mig bekendt har han ikke udtalt sig om, at B-dur passagen i *Espansiva*s finale har forbindelse med pause eller med erindringer fra hans fynske barndom. Men der er et tilsvarende eksempel i værket *Saga-Drøm* som underbygger tolkningen: Her skriver Carl Nielsen en lang kadence for soloblæserne, der fabulerer frit og næsten improviserende i slutningen af satsen og sætter tiden i stå på samme måde som i finalen af *Espansiva*. I programmet til musikken forklarer han, hvordan Gunnar af Hlidarende – på vej til det skib der skal bringe ham i landsforvisning – falder i søvn: »Nu drømmer Gunnar, lad ham nyde sin Drøm i Fred«.

Pausen kan være klingende stilhed og den kan være lydløs musik. I de sidste 500 års europæiske musikhistorie har den udviklet sig til at være et af de mest veltalende og spændende musikalske elementer.