

Pausens uttrykk i kunstmusikk: Kraften av ingenting

*En hermeneutisk analyse og diskusjon av pausen som
musikalsk virkemiddel*

Joakim Moen Tønseth



Universitetet i Oslo
Masteroppgave i musikkvitenskap
Høst 2015

Copyright Forfatter: Joakim Moen Tønseth

År: 2015

Tittel: Pausens musikalske uttrykk

Forfatter: Joakim Moen Tønseth

Til minne om Mamma

Sammendrag

Hvordan kan pausen bidra til det musikalske uttrykket i kunstmusikk? Dette er en oppgave som spør om hva et lydløst rom kan skape musikalske sekvenser eller motiver. Med utgangspunkt i kunstmusikkens er pausen et tvetydig fenomen hvor forståelsen av tegnet og forestillingen av det lydløse noterte tegnet lager rom for analyse med estetikk, hermeneutikk og semiotikk som metodologiske verktøy. Oppgaven er en gjennomgang av tidligere forskning rundt pause og stillhet i musikk og knytter noen av disse opp mot områder som retorikk, diktning, billedkunst, scenekunst og språk. analysene blir slående eksempler på pauser i kunstmusikk betraktet med metaforer og anvendelser av spørsmål, hypoteser eller visuelle lignelser fra tidligere litteratur og forskning rundt emnet. Oppgaven diskuterer hvorvidt det kan lages teorier rundt pausens eksistens og på hvilke nivåer den uttrykk forekommer. Pausen er et fenomen som mange musikere og forfattere har vist seg å ha sterke meninger om. Har vi undervurdert den som musikalsk virkemiddel? Og i hvor stor grad er pausen en del av musikken?

Forord

Aller først vil jeg takke min veileder Erling E. Guldbrandsen. Hans engasjement for min oppgave og utømmelige erfaring innen feltet har vært en uvurderlig inspirasjon. Jeg har fått særdeles god kritisk veiledning og gode råd under den ikke alltid så enkle skriveprosessen.

Jeg vil gjerne også takke min familie, da særlig min far Jan Jakob Tønseth som har bidratt med veiledning, særlig i form avspråklig presisjon. Jeg vil også takke min kjære samboer og kone Maria Walfridsson for å ha støttet meg fullt ut og vært tålmodig gjennom de periodene hvor arbeidet har vært intenst. Takk til alle venner og kjente som har kommet med faglige forslag og som har vist interesse for arbeidet og motivert meg.

Hver gang noen i sosiale sammenhenger har spurt meg om hva jeg skriver masteroppgave om, og jeg svarer pausen i musikk, har jeg alltid blitt møtt med stor interesse. Alle ser ut til å ha en mening om dette musikalske begrepet. Jeg har enten blitt foreslått musikk eller litteratur som omhandler pausen. Dette var noe jeg ikke så for meg helt i starten av arbeidsprosessen. Jeg har etter å ha fortalt mange om mitt arbeid kommet frem til at å skrive en masteroppgave er et ledd i en forskningstradisjon men det er også en anledning til å utforske noe eller fylle inn ett hull man mener å ha sett i en kontinuitet av forskning. Jeg føler meg privilegert som har hatt muligheten til å gjennomføre dette prosjektet, det har i alt vært en veldig spennende prosess, tusen takk til alle.

Oktober 2015

Joakim Moen Tønseth

Innholdsfortegnelse

Kapittel I -Innledning

Problemstilling og tema	7
Kritiske aspekter ved oppgaven	10
Plassering i musikkvitenskapen	11
Oppbygging	16
Begreper.....	17

Kapittel II –Litteratur og erfaring

Arbeid og tekning rundt pause og stillhet som har vært av interesse	19
Begrepet "pause" i musikk og videre tenkning om dens effekt	28
Sammenligninger mellom pauser i språk og pauser i musikk	31
Pausen og paralleller til diktning og retorikk	32
Et eksempel på tomrom i kunsten	33
Konklusjon for litteratur	35

Kapittel III –Teori og metode

Tidligere metode	37
Estetikk, hermeneutikk.....	38
Semiotikk	41
Videre om analysemetoder	43
Bearbeidelse av funn	45

Kapittel IV –Analyser

Bakgrunn for musikk i analysen.....	46
Analyse av Beethovens sluttpauser.....	49
Analyse av pauser i Franz Liszts "Liebestraum nr. 3"	51
Analyse av pauser i utvalgte sekvenser av Schuberts klaversonater	54
Opplevelsen av pause i Musorgskijs "Natt på Bloksberg"	62

Kapittel V –Diskusjon, konklusjon og avslutning

Drøftning av analysene	69
I hvilken retning går emnet <i>pausen</i> ?	70
Noen kritiske punkter ved oppgaven	72
Konklusjon	74
Avslutning	75
Litteratur	77
Kilder til noter og bilder	80

Kapittel 1

Innledning

Problemstilling og tema

Problemstillingen er: Hvordan kan pausen bidra til det musikalske uttrykket i kunstmusikk?

Med pause mener jeg notert stillhet i musikk. I et flerstemmig partitur vil det da dreie seg om en generalpause. Pauser som opptrer i enkelte stemmer samtidig som andre stemmer klinger, faller altså utenfor denne oppgavens definisjon av pause. Her dreier det seg om full stillhet som inntreer i form av noterte pauser i alle stemmer samtidig.

Jeg vil undersøke hvilke forskjellige nyanser pausen kan ha med hensyn til musikalsk uttrykk. I oppgaven analyseres et utvalg musikalske motiver eller avsnitt, partier eller seksjoner hvor pauser er skrevet inn. Jeg vil ta for meg det poetiske uttrykket i enkelte sekvenser hentet fra kunstmusikk. Målet er undersøke om det kan sies noe allment om av hvordan pauser bidrar til musikalsk uttrykk, på tvers av enkeltstående eksempler fra mange typer stiler og historiske epoker innen vestlig kunstmusikk. Jeg søker ikke å komme frem til absolutte eller endegyldige svar, men vil forsøke å oppnå en dypere forståelse av sammenhengen mellom tegnet pause og hva stillhet kan uttrykke i en kunstnerisk sammenheng. Dette undersøkes ved hjelp av en fortolkende eller hermeneutisk metode. Det som primært undersøkes, er den estetiske erfaring av pausens virkning på meg som antatt informert og stilfortrolig lytter.

En idé jeg tar med som et premiss for undersøkelsen av pausen, er opplevelsen av musikkforløpet som en "illusjon". Med begrepet "illusjon" sikter jeg til opplevelsen av musikk som et tidsforløp hvor tilhøreren i større eller mindre grad absorberes av en forestilling – på lignende måte som i den innlevelsen publikum kan oppleve i teatersammenheng eller filmsammenheng. Jeg sikter altså til en lyttertillstand der konsentrasjon og oppmerksomhet rettes innover mot musikkens egen fortellende strøm, hvor det oppstår former eller følelsesvekkende vendinger som opptar sansene og skaper bilder og forestillinger i lytterens bevissthet underveis. Denne tilstanden av

frivillig å tre inn i en "illusjon" kan sies å vare fra musikken begynner til musikken er slutt. Opplevelsen av musikk som et sammenhengende stykke, et helhetlig verk eller en sang – med opphold før og etter, og med innskutte partier av stillhet i form av pauser, kan betraktes som en parallell til lignende egenskaper i språket, med dets bruk av fraser, replikker, setninger og pauser i en det strømmende forløpet i en syntaks. I denne oppgaven analyseres noterte pauser som opptrer innenfor gitte sekvenser eller utsnitt av verk. Verkene er selvvalgte analyseobjekter som jeg har ansett som betegnende, illustrerende eller på andre måter interessante eksempler for problemstillingen. Det vil si at det ikke dreier seg om noe systematisk tverrsnitt av en eller flere sjangre eller av noen bestemt stilart, men noen utvalgte tilfeller av musikk, noen slående eksempler der det kan diskuteres hva pausen gjør for å skape et musikalsk uttrykk. Diskusjonen handler i stor grad om hvordan de tilfellene som blir presentert i denne oppgaven kan være nyttige i forlengelsen av en eksisterende forskning, slik denne forskningen er blitt påbegynt og utført av andre forfattere tidligere. Det vil si at det i oppgaven i stor grad vil bli satt opp mot hverandre forskjellige betraktninger av pausen i musikk fra tidligere. Det vil også i noen grad trekkes inn elementer av stillhet og tomrom i andre kunstarter.

Utvalget av musikk er gjort hovedsakelig ut fra eksemplenes velegnethet for å få fram de idéene jeg har hatt rundt analyse og fortolkning av pausen. Som metode er semiotikk og hermeneutikk noe av verktøyet som brukes i analysen. Grunnlaget for hva jeg ser etter er basert på estetikk, nærmere bestemt på estetisk erfaring av musikken og av pausens estetiske virkning på meg som tilhører og analytiker. I forbindelse med semiotikk har jeg funnet det nyttig å se på pausen som et tvetydig tegn, tegnets betydning og tegnets forståelse eller idé. Jeg skiller mellom subjektive og faktiske betraktninger.

Jeg spør om hvorfor pausene er plassert slik de er, sett i en estetisk sammenheng. Forsøket er å komme videre inn i forståelsen av bruken av pauser eller notert stillhet i musikk. I det kapittelet som legger særlig vekt på drøfting (Kapittel V) vil jeg sette mitt arbeid opp mot tidligere arbeider og kritisk gjennomgå de analytiske funn og begreper som er gjennomgått i de tidligere delene av oppgaven.

Noen kritiske aspekter ved oppgaven

Det har i løpet av arbeidsprosessen kommet opp flere kritiske spørsmål som bør nevnes og diskuteres. Noen av de som kan vise seg å være viktigst blir trukket fram her.

Når pauser i musikk er temaet, hvordan anses pauser mellom satser i en symfoni, sonate eller lignende? Er det blitt dratt en grense hvor det anses at illusjonen (se forrige avsnitt) er brutt i pausen mellom satsene, hvor musikerne spenner av, forbereder seg, og hvor publikum er avventende?

Ettersom oppgaven ikke tar for seg opphold mellom satsene, opphold som ikke er notert som pauser i partituret, vil det si at illusjonen musikkstykket inviterer publikum inn i, er brutt når det opptrer en lengre pause som så å si ligger utenfor partituret; en pause av udefinert varighet mellom satsene. Dette er en pause hvor musikerne ikke er spillende i den forstand av at de ”spiller” en pause i notene. Dermed har oppgaven avgrenset seg mot det å drøfte stemning og uttrykk som kan oppstå i pauser mellom satser, dette til tross for at det er stillhet uten applaus som er konvensjonen for publikums adferd under et slikt opphold i musikken.

Nok en kritikk mot oppgaven er at den ikke konsentrerer seg om pausens uttrykk i et bestemt verk, en bestemt musikkstil eller hos et bestemt komponistnavn. Fokuset med oppgaven har aldri vært innsnevring av musikkområde på en slik måte. Det kunne vært for eksempel pausens uttrykk i en sjanger som ville blitt analysert og diskutert med tanke på sjangerens bruk av pausen. Jeg mener det har vært viktigere å ha en generell linje i hele oppgaven, særlig fordi mye av litteraturen mine idéer er basert på, dreier seg om forskjellige typer musikk. Det har også vært paralleller til annen kunst, noe som bidrar ytterligere til å gi oppgaven en generell karakter. Problemet som kan ha oppstått med at det ikke er noen rød tråd med tanke på komponist eller sjanger, kan være at pausens uttrykk i realiteten er mye mer sjangerspesifikk enn denne oppgaven drøfter. Jeg tenker på at pauser i rytmisk musikk kan være av en helt annen kvalitet enn pauser i klassisk musikk. Jeg har ikke tatt høyde for en slik sjangerbasert diskusjon. Dette har så vidt jeg har sett i tidligere litteratur heller ikke blitt

systematisk diskutert, etter som veldig mange tidligere arbeid rundt pause og stillhet velger å snevre seg inn på en spesifikk musikkjanger.

Nok et mulig kritikkpunkt mot ved oppgaven kunne være at den viser for lite dyptgående oppfølging av en enkelt metode innenfor musikkvitenskapen. Denne oppgaven har ikke ment å være radikal på noen måte, men jeg har villet eksperimentere med å få frem kombinasjoner av flere metodiske tilnærminger i analysedelene. Med dette sikter jeg til at musikkvitenskapelige metoder som hermeneutikk, semiotikk og estetikk blir brukt om hverandre i oppgaven på flere måter for å komme best mulig frem til en forståelse av hva en pause kan uttrykke i musikk. Musikkvitenskapen vil jeg si er et fleksibelt forskningsfag hvor det allerede er tradisjon for å kombinere metoder, tankesett og begrepsapparater fra mange ulike forskningstradisjoner. Jeg har villet fortsette i denne retningen ved å være åpen for å anvende metodene på en individuell måte, slik som for eksempel i den semiotiske analysen av pausen i ”Natt på Bloksberg” går gjennom koblingen mellom tegnet ”pause” og forestillingen ”pause”.

Oppgavens plassering innen musikkvitenskapen (og i forståelsen av ”den gryende prosessen” rundt pausen)

”Pausen kan være klingende stillhed og den kan være lydløs musik. I de sidste 500 års europæiske musikhistorie har den udviklet sig til at være et av de mest veltalende og spennende musikalske elementer” (Brincker, :8)

Kort forklart er dette en metavitenskapelig, fenomenologisk oppgave hvis plass i musikkvitenskapen ligger i et delt område mellom musikkanalyse, estetikk og hermeneutikk. Den har ikke som mål å være spesielt radikal, den er heller en oppgave som anvender forskjellige metoder og bruker analyse gjennom forskjellige erkjennelsesnivåer, omtrent som i fenomenologisk tenkemåte. Derfor har analysedelen en nivåinndeling når det gjelder hvor mye i dybden jeg går i betraktningen av pausens uttrykk, innhold og forestilling. Jeg vil nå gå helt tilbake til starten av min arbeidsprosess rundt denne oppgaven.

Helt i begynnelsen av skriveprosessen oppstod en idé om et altopplukende tomrom. En kraft av ingenting, et blankt felt i et ellers fargelagt område. Oppslukende, ikke som et astronomisk sort hull, men som et stykke stillhet som fanger ens oppmerksomhet og skaper en forestilling. Slik som det forventningsfulle øyeblikket for publikum hvor teatersalen går inn i overgangstilstanden man kaller "black" hvor alt lys slukkes og det blir stille mellom aktene. Eller som i poesien hvor oppleseren stopper brått opp for å understreke et ord eller en setning. Eller pauser i en konsert hvor musikken instenst henger igjen i luften som omgivende flyvende partikler. Etter å ha avsluttet et stykke lytter pianisten til den brått etterfølgende stillheten, og inviterer publikum til å gjøre det samme, før avspenningen og applausen. Pausens eksistens går antageligvis like langt tilbake som musikken selv som begrep og fenomen, og over de fleste musikkstiler i historien. Det har vært en stor oppgave å avgrense seg. Et eksempel på pause og tekst i musikk kan hentes fra hip hop: "As I hit the kill switch, that's how you let the beat build bitch" (Utdrag fra rapteksten til "Let the beat build" av Lil Wayne, denne setningen i teksten kommer rett etter en pause i musikken)

Hip hop var ett av eksemplene på pause i sjangre jeg ikke hadde forventet å finne pauser i. Eksemplet ovenfor er for å vise at jeg kom over mye forskjellig musikk helt i starten av skriveprosessen og utformingen av oppgaven da jeg begynte å lage en ramme for hva oppgaven skulle ta for seg innenfor det som finnes av retninger å gå i knyttet til begrepet *pause* i musikk. Selv om mangfoldet er stort innenfor tilfeller av pauser, måtte jeg snevre inn forskningen til å gjelde et bestemt utvalg av musikk. Jeg

kommer tilbake til hvilke valg jeg har tatt med tanke på avgrensning innenfor musikkjangre og stiler i analysen i teori- og metodekapittelet (Kapittel III).

Jeg kom frem til at jeg ville skrive om pauser i musikk før jeg begynte på master i musikkvitenskap ved UiO. Arbeidstittelen på oppgaven har vært ”Pausen –Kraften av ingenting”, prinsippet har således vært å finne ut hva et tomrom kan uttrykke i musikk. Etter å ha innsnevret temaet og bevandret meg i tidligere arbeider rundt pausen fant jeg etter hvert ut at det mest egnede området for oppgaven ville være pausen i musikk i den forstand av at den er et tegn, en hake eller et planlagt avbrekk i musikken. Jeg vil si det finnes noe mystisk rundt pausens betydning, det er ikke en tone, en akkord eller et slag, men et blankt felt som er åpent for fargelegging og forming av komponist eller musiker eller tilhører.

Hvis man forestiller seg at man opplever en konsert eller et musikkstykke som en illusjon, det vil si, at man i tidsrommet musikken fremføres får en opplevelse som tar oppmerksomheten vekk fra de omkringliggende omgivelser og fører en inn i musikkens univers, vil da stillheten i en pause være en del av illusjonen? Dette er et av de første spørsmålene jeg stilte meg selv før jeg begynte å gå inn i emnet. Pausen var noe jeg så for meg skulle være et originalt område å ta for seg særlig med tanke på tidligere arbeid og litteratur. Jeg tenkte ikke originalitet i den forstand av at det er lite skrevet om, men at det finnes rom for å gå i sin egne veier hva gjelder å utforske pausens egenskaper i musikk. Jeg vil si at ”tradisjonen” i forskning på pauser og forskning rundt stillhet i musikk nærmest kan anses om to parallelle emner, med sine forskjeller og likheter. Jeg har gått i den retning som peker mot det kunstneriske aspektet ved selve pausen. Hva den har å si for musikkens uttrykk, hvordan den kan skape friksjon i musikken og hvilke type pauser som kan uttrykke hva. Emnet rundt stillhet er nok minst like tverrfaglig som musikkvitenskapen er som forskningsgren. Det finnes mange biemner å koble dette lydløse musikkfenomenet opp til. Det har underveis vært vanskelig å finne en retning å gå i ved å trække rundt i mangfoldet av tidligere arbeid fra stillhet til pause, det vil si, jeg snevret temaet inn til å dreie seg om planlagte lydløse avbrekk i musikk. Da jeg i første semesteret presenterte tema og problemstilling var første spørsmål fra salen etter fem minutter om det dreide seg om generalpausen eller pausen generelt. Jeg svarte at det var den stille pausen, og da i

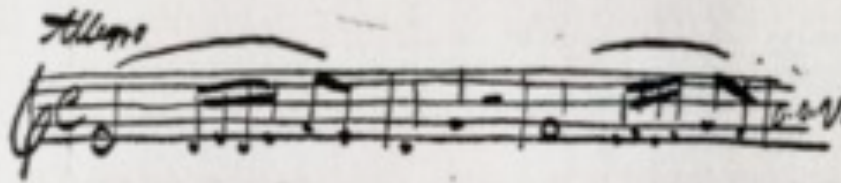
orkestersammenheng generalpausen. Jeg har ikke gått noe inn på forskjellene mellom disse pausene i oppgaven.

Å finne synspunkter på pausen i musikkvitenskapen har i mange tilfeller dreid seg om å ta for seg delkapitler, avsnitt og kanskje bare setninger fra avhandlinger, artikler eller bøker som omhandler pausen. Jeg ville finne mangfoldet av synspunkter som videre kunne berike oppgaven med å vise at pause og stillhet i musikk er et komplekst tema å forholde seg til. Jeg har til tider ansett dette emnet som utakknemlig å jobbe med, ettersom det er mange feller å gå i dersom man skal holde seg innenfor et felt, som i mitt tilfelle ble pausens uttrykk i en musikalsk sammenheng. Et problem er å være konsekvent i ordbruken, hvor det finnes mange nyanser mellom begrepet *pause* og *stillhet* i tidligere arbeider. En annen utfordring har vært å spore opp meninger om pausen i generell musikkvitenskapelig litteratur for å finne et rikt utvalg av meninger og synspunkter rundt pausen. En av de første og mest innflytelsesrike synspunktene på pause hva angår denne oppgaven har vært Carl Nielsens kortfattede musikkessays i samlingen *Levende musikk*, hvor Nielsen går til angrep på musikerens likegyldighet til pausens viktige rolle i et musikkstykke. Nielsen sa om pausen at den kunne sammenlignes med en strøm som forsvant under en bro:

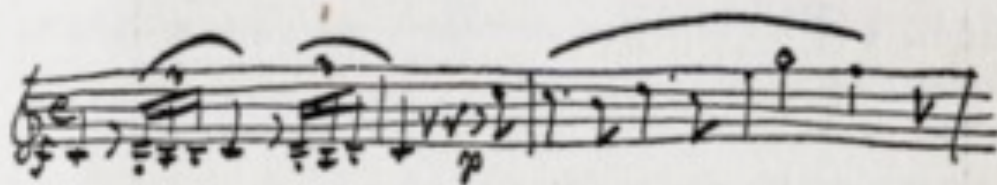
”Vi ser ikke formen under kledet, men de synlige delene sier oss at formen er der, og vil føle den organiske sammenhengen mellom de partiene vi ser og dem vi ikke ser. I de nevnte eksemplene betyr ikke pausen noen avbrytelse, men en underforstått videreføring av den musikalske strømmen. Musikken forsvinner et øyeblikk, men under pausen fortsetter den isø lydløse bevegelse (akkurat som figuren under kledet) og så dukker den fram igjen på den andre siden av stillheten. Vi kan også bruke det bildet at strømmen et øyeblikk forsvinner under en bro (pausen) og så dukker fram igjen på den andre siden av broen. Men dette må føles og forstås ellers blir resultatet en stygg brist i sammenhengen.” (Nielsen, 1925:55-56)

Noteeksempel 1: De nevnte eksemplene på pauser som Nielsen nevner, disse noteeksemplene her hentet fra *Levende musikk*:

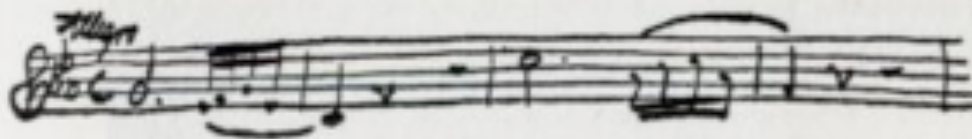
Alle mennesker kjenner Beethovens sonate i C-dur, op. 2.



og de fleste har sikkert opplevd at pausen i 2. takt så godt som aldri får sin fulle verdi. Likeens når en hører den firhendige framførelsen av Mozarts Jupiter-symfoni,



eller Beethovens Fiolinsonate, op. 30.



Noteeksempel 2: Det første eksemplet, Beethovens sonate i C-dur, opus 2, første sats: Allegro con brio, takt 1-4 kan også vises ved trykt versjon av dette noteeksemplet (Breitkopf & Härtel):



Denne lignelsen og Carl Nielsens syn på pauser kommer jeg tilbake til i litteraturkapittelet (Kapittel II).

Oppgavens mål har vært å danne en naturlig del av kontinuiteten i forskning og tenkning rundt stillhet og pauser i musikk. Jeg ville anse pausen som et musikalsk virkemiddel i sammenhenger som heller mot det estetiske, poetiske og rent musikalske. Samtidig som smak kan sies å spille en stor rolle i kunstens og estetikkens verden, vil jeg ikke gå for mye inn på kvalitetsbedømmelse eller noen sammenligning av hvor godt en pause kan plasseres eller fungere. Oppgaven kartlegger tidligere forskningsarbeider rundt pause i musikk og jeg drøfter disse opp mot hverandre og mitt eget ståsted. Pausen er som sagt et tema som kan knyttes opp mot stillhet, og her finnes et mangfold av tidligere arbeid. Man kan gå langt tilbake i musikktenkningens historie for å finne teorier om stillhet og hva den kan bidra med til det musikalske uttrykket. Jeg nevner i oppgaven tenkning rundt pause og stillhet helt fra antikkens aristoteliske poetikk til vår tids moderne musikkvitenskap.

Analysene er ment å bidra til diskusjon og fremme denne oppgavens tilnærming til pauser. Analysenes tilnærming er pausen sett i lys av komposisjonsteknikk, poetikk, estetikk eller med paralleller til andre kunstarter. Jeg går i hermeneutisk retning i analysene og tar utgangspunkt i egne erfaringer og betraktninger. Problemstillingen står som en hypotese ved at den påstår at pausen kan uttrykke noe i musikk. Dette skal ikke bevises i oppgaven, men nærmere diskuteres. Jeg har valgt å ikke gå inn på pausen som sosiologisk fenomen, jeg tenker da på stillheten som en situasjon utenom musikkopplevelsen, for eksempel stillhet i en pause mellom to halvdelene av en konsert, da jeg mener at dette vil oppta mye tid og favne emner som tar fokuset vekk fra musikken og det musikalske forløpet som sådant. Problemet rundt pause og stillhet som et konkret emne er at det kan knyttes opp mot mange tilgrensende emner. Dette er som tidligere nevnt emner som jeg vil gå innom i litteraturkapittelet (Kapittel II).

Oppgavens oppbygging

Etter nærværende kapittel, Innledning (Kapittel I) starter oppgaven med en gjennomgang av tidligere forskning og tenkning rundt emnet (Kapittel II). Mye av litteraturen har vært arbeid som har diskutert stillhet i form av egenskaper (Margulis' tre kategorier, Bar-Ellis eksterne og interne stillhet og Potters "communicative rest").

Disse teoriene rundt stillhet i pause og dets egenskaper blir satt opp mot oppgavens egen analyse og hvilke funn den har.

Kapittel III tar for seg teori og metode. Det teorigrunnlaget og metodegrunnlaget som er anvendt i analysene blir gjennomgått. I tillegg til det blir det først en redegjørelse for den metodologiske prosessen dette arbeidet har hatt, også de forskjellige prøvingene og feilingene som har blitt på veien mot å lage premissene for den endelige oppgaven. Det vil si at hypoteser, former og teorier som senere har blitt forkastet blir gjennomgått og gjort rede for. Oppgavens arbeidsprosess har bestått av tidligere kategoriinndelinger og analyser som har vært mer kvantitative enn den endelige oppgaven. Prosessen med å finne nye metoder og teorigrunnlag blir også forklart. Det blir forklart hvordan oppgaven anvender begrepene estetikk, hermeneutikk og semiotikk.

Analysene (Kapittel IV) foregår på tre nivåer. Det første nivået er en analyse av pauser hos Beethoven, som er en anvendelse av Bar-Ellis teori om ekstern og intern stillhet. Denne analysen fastsetter at pausen slik denne oppgaven ser det, er en del av musikken og skal betraktes deretter i de videre analysene. Den neste analysen er en analyse av Franz Liszts *Liebstraum* nr. 3 hvor verket først analyseres for å finne poetiske, estetiske og formgivende uttrykk i pausen. Det skilles klart mellom faktiske observasjoner og subjektive observasjoner. Den tredje analysen er en gjennomgåelse av noen pauser i de sene klaversonatene til Franz Schubert. Det fortsetter i det klassiske sporet og pausene her blir sett på i lys av overraskende momenter. Den fjerde analysen tar for seg pausene i Musorgskijs "Natt på Bloksberg" og sammenligner disse med Nielsens bro-ligning. Her prøves det fenomenologisk å trenge gjennom hva forestillingen om en pause i musikk kanskje helt opp mot en transcendens.

Den etterfølgende diskusjonen (Kapittel V) tar opp analysens funn og drøfter det i lys av forskningen presentert tidligere i oppgaven, samt å forsøke å komme frem til nye idéer og tanker rundt hvordan pausens uttrykk skal forstås. Mot konklusjonen er målet å stille spørsmål rundt emnet heller enn å finne konkrete svar på hva pausen kan uttrykke. Det vil også bli diskutert hvordan denne forskningstradisjonen kan gå videre og hva som ligger foran oss av ubesvarte spørsmål innenfor dette feltet.

Begreper

Jeg vil her ta for meg de mest anvendte begrepene i oppgaven og forklare kort hva jeg mener, eller i hvilken sammenheng de blir brukt.

Uttrykk:

Med ”uttrykk” menes hva som oppstår av forståelse i opplevelsen og erfaringen av en pause i musikk. Hvilken karakter, stemning eller budskap som kan oppattes i pausen.

”Uttrykk” er et sentralt ord i oppgaven, og jeg har kommet frem til at dette er det mest anvendelige begrepet for undersøkelse av pausen i et estetisk perspektiv.

Semiotikk eller semiologi:

Grunnen til at jeg veksler mellom disse to begrepene er at jeg i utgangspunktet tenker på Saussure og tegnets tvetydighet, forstått innen rammen av den franske semiologi som bygger på Saussure. Semiotikken kan knyttes opp mot Peirces forståelse av et tegn og den amerikanske retningen. Der ordet ”semiotikk” blir brukt i kilder, tilpasser jeg ordbruken slik at jeg omtaler semiotikk i den forstand kilden bruker semiotikk som begrep. Stort sett bruker jeg ”semiotikk” da ”semiologi” ikke har fått like mye hevd som begrep på norsk.

Stillhet i musikk eller pause:

Uttrykket ”stillhet i musikk” er en nærmere forklaring på hva en pause er. I oppgaven blir begrepet brukt der det er naturlig å understreke at det dreier seg om selve stillheten fremfor pausetegnet. Disse begrepene blir brukt noe om hverandre, betydningsforskjellen er at pausebegrepet er mer generelt om tegnet, ordet og det musikalske virkemiddelet pausen.

Retorikk:

Jeg knytter uttrykket ”retorikk” opp mot diktning i deler av undersøkelsen av pausens rolle som et retorisk virkemiddel. Jeg går ikke i dybden på retorikk som et emne for seg selv, men trekker inn begrepet for å berike synet på pausen som musikalsk virkemiddel.

Bro-lignelsen

Carl Nielsens metaforiske bilde på pausen som broen over strømmen av vann har etter hvert blitt et sentralt holdepunkt som det blir mye referert til gjennom oppgaven, fordi metaforen gir et fortettet bilde av hva som er på spill i den musikalske pausen, slik jeg ser det. Jeg har valgt å kalle denne metaforen for ”bro-lignelsen” og anvender dette uttrykket en god del utover i oppgaven.

Kapittel II

Tidligere litteratur og andres erfaringer på feltet.

Arbeid og tekning rundt pause og stillhet som har vært av interesse i denne oppgaven

Etter hvert i løpet av arbeidet med å finne tema og ståsted for denne oppgaven, oppstod naturlig nok spørsmålet om hva som er blitt gjort tidligere av arbeid rundt pause og stillhet. Jeg vil trekke frem synspunkter på pause og stillhet som er blitt behandlet på forskjellige måter innenfor musikkvitenskapen. Diskusjonen rundt hva stillhet og pause kan gjøre for musikk og musikalsk uttrykk blir drøftet på forskjellige plan i forbindelse med forskjellig musikk, og begrepsapparatet for å forklare stillhet og pause er tilpasset begrepsbruken i det enkelte arbeid.

Noe av det viktigste jeg har tatt med meg av tidligere tanker om pausen er Carl Niensens pauseteorier fra hans nevnte essaysamling *Levende musikk*. Her forekommer idéen om at pausen i musikken er som en strøm som forsvinner under en bro og kommer til syne igjen på andre siden av stillheten. (Nielsen, 1925:56) Mens pausen i musikk er auditiv er lignelsen et bilde av strømmen og broen og er dermed visuell, som kan knyttes til noe jeg senere kommer til å drøfte i dette kapittelet nemlig tomrom i billedkunsten.

Nielsen kritiserer også, i sterke ordelag, det han opplever som visse musikeres mangel på respekt for pausen. Som eksempel tar han en fiolinvirtuos som brukte noen av pausene i en ”himmelsk” Andante av Mozart til å børste seg på ermet og plukke på buehårene. (Ibid) Ettersom Nielsen skriver dette i 1925, er dette i en tidligere fase av musikkhistorien hvor mange musikkvitenskapelige nyere innfallsvinkler ennå ikke har kommet til, men satirisk uttrykker han at han kunne ønske følgende: ”... en kunne fristes at mange nye komponister utelukkende ville benytte pauser. Men det er kanskje for mye forlangt.” (Nielsen, 1925:56) Jeg vil i analysene anvende det jeg kaller –Niensens bro-ligning, som er et holdepunkt for å beskrive pausen i de tilfeller

jeg selv har plukket ut der opplevelsen av pausen analyseres. Jeg vil altså komme tilbake til Nielsen i analysen.

I boken *Handel as Orpheus* tar Ellen Harris for seg stillheten i musikken og legger frem noen synspunkter rundt pauser og stillhet som musikkvitenskapelig emne. Selv om det har vist seg å være et velkjent tema, pausen og stillhet i musikk, er det blitt påpekt at det i musikkvitenskapen ikke er like hyppig skrevet om i forhold til lingvistikk og litteraturteori. (Harris, 2001:192-193) Harris påpeker hvordan Anna Danielewicz-Betz i sin *Silence and Pauses in Discourse and Music* kategoriserer pausen til to typer, én stillhet utenom musikken, og en annen stillhet som er en del av musikken. Videre kategoriserer hun pauser i musikken som akustisk og perseptiv, (stillhet med bakgrunnslyd og fornemmelse av total stillhet). (Ibid) Dette arbeidet går inn på forskjellen på stillhet som et musikalsk fenomen satt opp mot stillhet som et sosiologisk fenomen, et skille som etter hvert viser seg å være viktig for hva man skal se etter av egenskaper i stillheten.

Det finnes en del artikler som tar for seg stillhet i moderne musikk. Med moderne musikk tenker jeg hovedsakelig på musikken omtrent etter år 1900 hvor stiler og retninger nærmest eksploderer i antall i forhold til det foregående århundre (referanse).

”Ian Bent observes ”that Western musicians regard silence as a negative property of music; part of the mechanics of musical production, but not something of aesthetic value in its own right, not something to be observed by the listener as a quality” Fra artikkelen ”Journal of music theory” og Ian Bent om stillhet (Bent, 1981:793)

Konvensjoner og normer innenfor musikken blir mange. Tonalitet, harmonikk eller form blir eksperimentert med og videreutviklet til mange forskjellige stiler. Man kan si at rundt 1900 oppstod det en omveltning hvor den klassiske tyske skole og dens viktigste holdepunkt, tonaliteten, opphørte som en overordnet norm. (Kerman, 1980:316)

”In the twentieth century a kind of emancipation from classical-romantic syntax took place, with silence ceasing to signal merely the anti-image of music, and becoming a key component to music itself” (Hodkinson, 2007:34)

Juliana Hodkinson har skrevet *Presenting Absence* som i første omgang tar for seg stillhet i moderne musikk på 1900-tallet, men som også er en god presentasjon av stillhet i musikk gjennom historien. Hodkinson trekker også frem det trolig første

lydløse verket i historien *Marche Funèbre composée pour les funeraillles d'un grand homme sourd*" altså begravelsemarsj for begravelsen til en døv mann. Dette er skrevet av den franske humoristen Alphonse Allais, og er hovedaklig et satirisk verk (Ibid, 2007:35) Stillhet går over til å bli en egenskap utenom den estetisk motiverte pausen som oppstår på klassisk vis Jeg tenker her på hvordan det for eksempel i dette tilfellet er et tomt notesystem, uten tegn i det hele tatt og heller er et ironisk påfunn enn et musikkstykke.

Et sentralt navn rundt betrakningen av stillhet er selvfølgelig John Cage og hvordan han mener at livet i seg selv er kunst, og at publikum observerer livet i blant annet 4.33. (Kauffman, 2011:1) Jeg har valgt å ikke gå noe mer inn på John Cage, da jeg har ansett emnet som problematisk å nevne og forklare fortløpende, ettersom hans musikk er et komplekst emne som vil oppta for mye tid og kan bli en for stor digresjon eller avsporing i denne oppgaven som handler om den noterte pausen i musikk. Poenget er å merke seg at stillhet i musikk og dens mening stort sett avhenger av stilart og forbindelse med komponistens intensjoner. Dette har også vært et problematisk for utvelgelsen av eksempler på pauser, noe jeg kommer tilbake til i metodekapittelet (Kapittel III).

Går man over til forskningsretninger hvor pausen er betraktet som noe mer musikalsk vil det være naturlig å gå tilbake i tid fra 1900-tallet og inn i for eksempel analyse av musikk i den vestlige kunstmusikktradisjon. Jeg har her fått inspirasjon fra Elizabeth Hellmuth Margulis' artikkel *Moved by Nothing* som tar for seg stillhet, hovedsakelig i den vestlige musikktradisjon. Margulis trekker frem tre kategorier pause i musikken: *Notated Silence*, *Aucustic Silence* og *Perceived Silence*. Som i alt er tre kategorier som skiller noterte pauser og pauser som oppstår mer tilfeldig under selve fremførelsen. Margulis' inndeling av stillhet er: "Notated Silence", (noterte pauser i noter som indikerer pauser i forskjellige former), "Aucustic Silence", (stillhet i musikk som ikke oppfattes umiddelbart og som oppstår under opptak eller live-fremføring av musikk) og "Perceived Silence", (sansbar stillhet som inneholder mange forskjellige inntrykk). Margulis tar hovedsakelig for seg den tredje kategorien og er opptatt av uttrykket i stillheten. (Margulis, 2007) Margulis' kategorier dreier seg mer om persepsjon, hvor *Aucustic Silence* er stillhet som oppstår fordi enkelte lyder i et musikkopptak er utenfor hørselsrekkevidde. *Perceived Silence* som beskriver fornemmelsen av stillhet omfatter mange forskjellige uttrykk. (Ibid:251) En viktig

forskjell mellom hennes arbeid og mitt, er at jeg hovedsakelig bruker begrepet ”pause” fremfor ”stillhet”. Margulis er også inne på de forskjellige effektene pauser kan ha, som avbrytende, markering av overgang mellom to musikalske forløp eller det stille rommet før og etter et musikkstykke. Margulis skiller mellom ”Notated silence”, ”Acoustic silence” og ”Perceived silence” og er således inne på en fleksibel analysemodell. Margulis tar i ”Acoustic silence” dog mer utgangspunkt i opptaket av musikk enn i verket i seg selv, noe som skiller hennes analyse fra min. Videre i hennes arbeid, blir stillhet som et audiologisk fenomen diskutert (Ibid, 245) Dermed er vi inne på nok en vei å gå, mot det mer naturvitenskapelige forholdet til stillhet, sammenhengen mellom sansning av stillhet og hørsel, altså nærmere audiologien.

”To forge any theoretical account of silence in music, notated must be distinguished from acoustic, which must be distinguished from perceived silence.” (Ibid, 245)

Med andre begreper som akustikk og persepsjon blir det til tross for dette nyanserte forskjeller mellom våre to oppgaver i hva som utforskes. Margulis går mer i retning av auditive analyser, det kartlegges lydmessig hvordan stillhet oppstår i et musikkopptak. Stillhet behandles mer i retning av en slags tilfeldighetslære, hvor man ser etter hvilke lyder og hvilke fravær av lyder man finner i musikken ved å analysere lyd mønsteret.

Bedømmelse av musikk med tanke på kvalitet og hvilke egenskaper musikk har som høyner dens verdi med et smaksbegrep innen ”de skjønne kunster” altså vestlig kunstmusikk, er noe som har ligget nærmere mitt arbeide med pauser, store deler av veien. Selve musikkens kvalitet, detaljer som tidsberegning, rytme og musikalsk form for å nevne noen egenskaper som avgjør hvor god musikken kan være med tanke på konvensjoner, smak og stilfortrolighet.

Noe av det mest relevante jeg har funnet innenfor dette emnet er *Silence, Music, Silent Music* av Nicky Losseff og Jenny Doctor, som er en antologi av tekster hvor stillheten i musikk drøftes innenfor estetiske spørsmål. For eksempel pausenes opptreden i musikk som et estetisk virkemiddel. Pausen blir her mer forklart som et kunstnerisk fenomen, altså hvorfor for eksempel Schubert legger inn pauser der han

gjør. Dette kan vinkles inn på for eksempel Schuberts forhold til den syngende melodi, og man kan se sammenhenger mellom pustepauser og kunstpauser som noe viktig i analyser av hans musikk. De skaper mye spenning og er essensielle for musikken i seg selv. Her om pausen hentet fra Sonate D 960 første sats takt som er en fermate i tillegg til et slags pause og markerer en overgang mellom to hovedtema og oppbygging til sidetema.

Noteeksempel 3: Franz Schuberts Sonate D960, Molto moderato, takt 8-13:



Om pausen i eksempelet ovenfor: "The rest is crucial; it represents silence after the magic of it. We might just as well stand up and go home. Do coughers ever think of this? (Losseff/Doctor, 2007:172)

Jeg har i den analysedelen som omhandler Schuberts pauser gått videre med å spørre om uttrykk. Jeg har selv lagt til noen elementer som for eksempel å koble disse pausene opp mot Nielsens bro-ligning, eller å se på det rytmiske aspektet ved en pause hos Schubert.

Pausen og dens stemning er et gjennomgående tema i mye av litteraturen. Som Sutton nevner i *The Air Between Two Hands* om Yoshi Oidas teorier rundt hvordan rommet mellom to skuespillere avgjør stemningen i en opptreden og hvilke paralleller som kan trekkes fra dette til musikken. (Losseff/Doctor, 2007:185-186) Dette går inn på sammenligning mellom musikk og andre kunstarter som jeg i begrenset omfang vil gå inn på. Men jeg har nevnt noen paralleller mellom billedkunst, teater og andre kunstformer når det gjelder tomrommets, mellomrommets og stillhetens betydninger. Her er vi mer inne på opplevelsesaspektet. Det er i opplevelse av pauser i musikk jeg har funnet det mer interessant å sammenligne musikk med andre kunstformer. I analysen av opplevelsen av pausen kommer jeg tilbake til dette.

Pauser kan fra musikerens side ha forskjellige betydninger, åpenbart, i forskjellige sammenhenger avhengig av hvilket motiv musikeren har med sine pauser. Lengde, plassering og lignende parametre er naturligvis like bevisst som resten av musikken. Pauser og symbolikk er noe som har vært interessant å lete opp eksempler på gjennom musikkhistorien. Et verk jeg har betraktet som interessant med tanke på den symbolistiske verdien en musikalsk pause kan ha er *In futurum* fra mellomkrigstiden av den modernistiske tsjekkiske (daværende østerriksk-ungarske) komponisten Erwin Schulhoff. Som en del av en klaversuite på fem satser, *Fünf Pittoresken für Klavier* og kan karakteriseres som noen av de første tilfellene av det som ble kalt kunstjazz. (Holländer/Baker, 2011:20) Den tredje, midterste satsen er fullstendig lydløst, nøye notert med et notebilde som er detaljert notemessig, og bestående av ukonvensjonelle notetegn, som gir et inntrykk av symbolikk. Stykkets tempo er angitt som *Zeitmass zeitloss*” altså tempo tidløst og videre er det angitt *Tutto il canzone con espressione e sentimento ad libitum, sempre, sin al fine* som tilsier at man kan bruke så mye følelser og uttrykk som mulig i fremføringen.

Noteeksempel 4, *In futurum*, Erwin Schulhoff, takt 1-30:

III. In futurum.

Zeitmaß-zeitlos.

tutto il canzone con espressione e sentimento ad libitum, sempre, sin al fine!

Det er i forbindelse med dette verket og dets unike tegnsystemer at det har vært aktuelt å tenke pausen som tegn. Jeg har tatt med i betraktningen av den noterte pausen noen aspekter fra semiotikken om tegnets to sider bestående av innhold og uttrykk. Tegnets tvetydighet er interessant for forståelse av pausen som tegn, fordi vi på et språklig plan forstår pausen ved dets tegn, og dets betydning, ikke-spillende avbrekk i musikken, men jeg har villet gå mer inn på hva betydningen uttrykker. Jeg kommer senere tilbake til semiotiske perspektiver på pausetegnet i analysen (Kapittel IV). I denne sammenhengen kan tegnets innhold og forestilling gå ut på at man selv må finne et innhold. Dette kan knyttes opp mot mitt arbeid hvor jeg også har fokus på

hva en pause kan uttrykke i den forstand av at jeg er interessert i å finne forskjellige musikalske betydninger for stillheten. Det var særlig i forbindelse med *In futurum* at å finne symbolikk, uttrykk og mening i noterte pauser ble interessant. Som vi ser i noteeksempelet er pausene nøye og detaljert notert og delt opp i mange verdier. I konsertopptak av Gerard Bouwhuis på piano fremført av *Ebony Band*, 25. April 2013 i Amsterdam fremfører pianisten hele stykket uten å spille en lyd på pianoet, men beveger hendene etter rytmene i notene. Helt på slutten kan man høre at publikum ler. Dette viser at pausebruken her kanskje kan knyttes mot det absurde og det symbolistiske, dette stykket viser helt klart ytterligheten i Schulhoffs dadaistiske periode (Holländer, Hans/Baker, 2011:17) Dette stykket kan settes i en egen kategori, nærmest, ettersom det trekker pausebruk ut mot det ekstreme og absurde, dermed blir å finne uttrykket i disse pausene et eget prosjekt, som ville innebære en fortolkning i lys av symbolisme snarere enn estetikk og tanke om pausen som et retorisk virkemiddel. Det ville være mange innfallsvinkler å analysere musikken ut fra. Det har ikke lyktes å finne noen detaljert analyse av verket, men det har blitt omtalt som en kuriositet i de fleste tekster som har tatt et for seg. Dette stykket kommer jeg tilbake til i metodekapittelet (Kapittel III) hvor jeg forklarer at jeg knyttet pausene i stykket opp til den type pauser jeg tidligere kategoriserte som ”enkelstående” i en tidligere anvendt hypotese som senere ble forkastet.

En kilde jeg anser som interessant vedrørende oppgavens emne er Gillead Bar-Ellis tekster om pausen i klassisk musikk. (Blant annet ”Pause and Silence, Symetri and the general End-Pause in Beethoven.”) (Disse tekstene er ikke daterte.) Hvor det reflekteres rundt hvordan man skal betrakte en pauser hos Beethoven. Det blir drøftet om hvorvidt pauser skal regnes som en del av musikken, eller om de skal regnes som noe eget mellom musikk. (Bar-Elli, *Pause and Silence*:3) Det skilles videre mellom ”ekstern” og ”intern” stillhet, den førstnevnte forklares som stillhet før og etter musikk, den andre som stillhet som oppstår inne i musikken. (Ibid:4) Dette spørsmålet blir stilt særlig med tanke på Beethovens bruk av pauser før, etter og i et stykke.

”He did not fatigue himself, he said; on the contrary. He lived a Beethoven pause he said, whatever he meant by that. In his anxiety to explain himself he was liable to come to grief.” (Beckett, 1972:38)

Jeg mener det er viktig å ta for seg Beethoven når det gjelder pauser i musikk. Pausen i hans musikk har betydning for musikkens karakter, og er et sterkt virkemiddel. Jeg tenker for eksempel på pausene i åpningen av *Corolianus*-ouverturen opus 62, hvor det finnes klare og tydelige pauser som bidrar til å skape et dramatisk moment. Det finnes også utallige eksempler på sluttpauser i hans verker som bidrar til å skape en ramme rundt musikken. Med ramme tenker jeg på det Bar-Elli nevner i sin artikkel rundt betydningen av pauser hos Beethoven, særlig hvilke effekter sluttpausen med fermate kan ha for et verk. (Bar-Elli:2) Hos Beethoven kan pausene nærmest anses som blanke felter i en tegning på et papir. (Ibid) Beethovens forhold til pauser er et stort felt. Beethoven skal ha uttalt at selv døden kan bli uttrykt gjennom en pause. (Kinderman, 1995:147) Pausene er ofte i form av en fermate som etterfølger en siste akkord i stykket. Jeg tenker her på eksempler som sluttpausen av finale presto fra sonate nummer 14 i Ciss-moll. Jeg vil i denne delen gå inn på noen eksempler for å vise hvilke musikalske virkemidler som legges i en sluttpause hos Beethoven. Det er også nødvendig å trekke inn den wienerklassiske stil som en del av betraktingen, særlig ettersom Beethovens holdninger til de stilmessige konvensjoner på hans tid vet man lite om, men det er klart at han var inspirert av sine læremestre, som for eksempel Haydn. (Skowroneck, 2010:260) Beethovens flere perioder som komponist vil ikke påvirke analysene her i noen særlig grad, jeg vil heller ikke gå inn på debatten rundt Beethovens rolle i overgangen mellom wienerklassisismen og romantikken. I min analyse er det Beethovens sluttpauser som blir sett på. Slik som jeg anvender Nielsens bro-ligning i analysen av Schubert og Mussorgsky, har jeg mer ispirasjon av Bar-Ellis begreper i analysen av Beethovens sluttpauser. Vi må ha klart for oss hvilke typer stillhet vi tar for oss. En sluttpause er ikke nødvendigvis en stillhet som står mellom musikk på begge sider. En sluttpause kan være helt på slutten av et verk, en pause som henger igjen i luften, man kan velge å tolke det som et punktum, eller som en naturlig stillhet hvor man holder på intensiteten etter at musikken er ferdig spilt, for å naturlig avrunde opplevelsen av verket. Det er blitt diskutert i litteraturen allerede, for eksempel i Ellis artikkel om Beethovens sluttpauser.

”Should we regard pauses as independent constituents of the work, like the sounded notes, or should we rather see them as parts of the space of silence, which happen to be at its portion occupied by the work. I wish to argue for the former view by

considering what may seem to be its “hardest case” – pauses at the very ending of a work, at the point where they are not between sounded notes, but after the last one, the point where the work “vanishes” into the general silence that surrounds it, where the listener may find it difficult to distinguish between the pause and this ambient silence.” (Elli:6)

Beethovens bruk av pauser har blitt diskutert fra flere hold, den tyske musikkvitenskaps Hugo Riemann har skrevet om pauser hvor Beethovens klaversonater analyseres i kronologisk orden. Beethovens bruk av pauser kan sies å være et veldiskutert emne i det hele tatt. Jeg har i første omgang hatt Beethovens sluttpauser som en del av tidligere analysemateriale, men gått bort fra området for å ikke å gape over et for stort utvalg musikk.

Tekster om hermeneutikk, særlig tekster fra Læg Reid og Skorgens *Hermeneutikk en innføring* har vært berikende og satt min metode rundt analyse i sammenheng med hermeneutiske vitenskapstradisjoner. Jeg mener det har vært nyttig å forholde seg til hermeneutikk, ikke for å sette ord på hva man ser etter i analysen, men for å finne et prinsipp for hvordan man skal se etter uttrykk i pausen. Hermeneutikkens prinsipper følges slik man i eksegesen betrakter innholdet i en tekst og tolker meningen med det ut fra egne erfaringer, fordommer og begreper. Jeg skal ikke gå for mye inn i detaljer rundt hermeneutikk, men påpeke at det er en aktuell metode med tanke på min oppgave og emnet rundt pausen i musikk. Jeg kommer tilbake til hermeneutikk i metodekapittelet (Kapittel III).

Begrepet ”pause” i musikk og videre tenkning om dens effekt

Det finnes veldig mange forskjellige begreper for pausen og hvilke betydninger forskjellige pausetegn har i musikken. Det kan nevnes for eksempel ”Tacet”-begrepet, notetegnet som indikerer pause eller cesurer mellom fraser i sanger, for å nevne noen av de vanligste. Det er relevant å nevne hvilke relasjoner de forskjellige pausene har til hverandre. De har til felles at de er et avbrekk bestående av stillhet.

Men jeg vil kort gå inn på hvilke familiære trekk som finnes i uttrykkene som beskriver en pause. Med familiært mener jeg de felles trekk som kan oppstå med notetegn som har enten forskjellige verdier eller forskjellige betydninger. I problemstillingen gjelder det som nevnt å finne uttrykk og innhold i pausen og å finne musikalitet der stillhet oppstår i musikk.

Teorier om stillhet kan gå tilbake til Augustins univers. Augustins oppdeling av stillhet og musikkens forhold til tall og tid gir pausens en viktig musikalsk verdi. Det skilles mellom pauser som er til for å skape et mellomrom, en cesur i musikken og de pausene som er definert av et tidsrom, han kategoriserer de to type pausene som "silentia voluntaria" og "silentia necessaria". En forventning lytteren intuitivt har i musikken kan ikke innfris, og heller være et overraskende moment. Jeg tenker for eksempel på når en skuffende kadens avslutter et stykke. En slik musikkrelatert forventning i en pause kan bygge mye på kommunikasjon mellom lytter og utøver, altså en overenskommelse om betydning i det øyeblikket pausen oppstår. En kommuniserende stillhet som gir lytteren tid til å tenke over hva som skjer i musikken. En tekst jeg har tatt med her er "The communicative rest" hvor Potter blant annet trekker frem pauser i Monteverdis *Orfero* og Bachs *Johannespasjon*. (Losseff/Doctor, 2007:156) Et spenningsmoment kan oppstå, og musikken kan fenge lytterens interesse ved å oppfattes som uforutsigbar. Potter deler det han kaller den kommunikative pause inn i tre kategorier som forutsigbar, reflektiv og narrativ. Noe som gir den kommunikative pause flere funksjoner når det gjelder å få musikken til å bli levende og mottagelig for lytteren. (Ibid:168) Jeg nevner dette for å understreke at stillheten som oppstår i en pause kan ha en effekt som understreker noe fortellende i for eksempel operaer.

Et kritisk spørsmål rundt definisjonen av pausen er: Hvor går grensen mellom pausen i musikk, og pausen utenfor musikk? Jeg tenker på den situasjonen hvor det forekommer et opphold mellom satser i en symfoni og den overgangen, forberedelsen til neste sats, hvor publikum er avventende. Her er vi nesten tilbake til Gillead Bar-Ellis idéer om intern og ekstern stillhet hos Beethoven.

"Dels betegner pausen oppholdet mellem to satser, to værker elller to afdelinger i et koncertprogram. (...) Man klapper ikke mellem pausene 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 kunsterisk." (Brincker, :158)

Brincker understreker forskjellen mellom den musikalske pause og pausen mellom satser. Denne oppgaven tar ikke stilling til pausen mellom satser utenfor partituret, pausen som et sosialt fenomen diskuteres ikke i selve problemstillingen i denne oppgaven. (Brincker bruker uttrykket *sosiologisk* men jeg mener *sosialt* er mer presist i denne sammenhengen.) Pausen mellom satser og mellom verker, der publikum kan forholde seg avspent eller avventende, eller eventuelt gå ut i foajé eller pauserom, er et sosialt fenomen og en sosial situasjon. Slike pauser blir ikke et ”sosiologisk” fenomen før noen aktivt gjør dem til gjenstand for en sosiologisk undersøkelse. Derfor er begrepet *pause* i denne oppgavens analysedel ett eller flere stille felter i musikalske utvalgte sekvenser.

Et arbeid som jeg har nevnt tidligere som har vært relevant å ta i betraktning når det kommer til pause som begrep er igjen Juliana Hodkinsons *Presenting Absence* hvor stillhet presenters og drøftes gjennom forskjellige deler av musikkhistorien, i stor grad blir notering av stillhet presentert i en historisk sammenheng. Lydkunst spiller en større rolle i hennes arbeid hvor John Cage, Luigi Nono og Yves Klein er en av navnene hvis musikk blir diskutert. Stillhetens rolle i lydkunst vil jeg som sagt ikke gå noe i dybden på. Men deler av diskusjonen rundt notasjon tar hun for seg og dette er mer innenfor min oppgaves tema, nemlig hva pausen betyr. Et av hennes emner som hun selv kaller ”Schweigen”, som på norsk vil være tilnæremet begrepet *tie*, tar hun for seg notasjonen i Luigi Nonos *Fragmente Stille, An Diotima* og fornemmelsen av stillhet i den dynamiske anvisningen *pppp* hvor stykket ikke går over *mp* i dynamisk styrke, noe som Hodkinson mener gjør at deler av stykket er så lavt at det ikke høres av lytteren. (Hodkinson, 2007:109) Hun anser Nonos verk som velegnet til analyse basert på hermeneutikk, en mer ”romantisk” retning, som hun selv påpeker, mens det andre verket som blir diskutert, Salvatore Sciarrinos *Lo Spazio Inverso* egner seg bedre til en fenomenologisk, såkalt ”klassisk” basert analyse. (Ibid: 102) I de to verkene fremheves stillheten som ladet med forskjellige betydning og uttrykk for lytteren. I det førstnevnte verket er stillheten statisk og forsettlig, lav lyd for eksempel gir en følelse av et motiv som oppstår i musikken, men som ikke blir hørt. I det andre verket oppstår en mer klassisk type pause, altså et forhåndsbestemt stille felt i musikken slik som pausen tradisjonelt er. (Ibid)

Sammenligninger mellom pauser i språk og pauser i musikk

Aller først vil jeg i denne teksten forklare hva jeg mener med sammenligninger mellom språk og musikk. I verbalspråket finnes leksikalske betydninger i ord og begreper. I det muntlige språket finnes dessuten elementer som man kan kalle musikalske virkemidler, eller man kan omvende det og si at i musikken finnes språklige virkemidler. Da retorikken ble gjeldende i antikkens Hellas dreide det seg om talekunsten og hvordan formidle ordene på en virkningsfull måte. Musikken har i mange filosofiske retninger blitt diskutert som et språklig, matematisk eller nærmest guddommelig fenomen. Jeg tenker på pythagoréernes forhold til tall som et grunnleggende element for å virkeliggjøre musikk. (Sundberg, 2000:26) Eller den rasjonalistiske oppfattelsen av musikk i opplysningstidens Frankrike, hvor musikk blir betraktet som noe språklig. Musikken taler om noe utenommusikalsk, men i en upresis talende form. (Kjerschow, 1993:22)

Aspektet rundt det å gi musikken et språklig forklarende system er verdt å nevne. For eksempel barokkens affektlære, hvor det tillegges semantiske betydninger i toner, rytmer, intervaller og lignende som skulle gjenspeile forskjellige følelser eller affekter. (SNL, 2015) Når det kommer til bruk av pauser, er det flere fellestrekk jeg vil påpeke som finnes i både i den språklige og i den musikalske verden. Som jeg har nevnt, er pausen ofte et virkemiddel, et komma, punktum men også et utropstegn. Dette gjelder i begge verdener. Jeg vil først forklare hva jeg mener med virkemiddel i språket. Som jeg tidligere har nevnt om musikkens pauser, de jeg har tatt for meg, så er de anvendt av en årsak. Det er for å fullføre noe musikalsk, en musikalsk intensjon. Det kan være en frase eller en melodi og det kan ha mye å si for hele musikkstykkets karakter eller form. I språk, særlig i diktning er frasering viktig. Man kan se på eksemplene gjennom historien hvor dikt og musikk er kombinert helt fra antikkens greske tragedie med forening av diktning og musikk, til Schuberts tonelegging av Goethe og til Jan Erik Vold og Jan Garbareks Jazzpoetiske samarbeid. Det dreier seg i stor grad om frasering i denne kombinasjonen av to kunstarter.

Pausen og paralleller til diktning og retorikk

Jeg vil ta for meg noen eksempler fra andre kunstformer enn musikk og det visuelle feltet innen kunst for kort å sette selve pausen som musikalsk virkemiddel i perspektiv. Jeg vil ta for meg et eksempel teaterverdenen og et eksempel fra litteraturen.

Jeg vil nevne hvordan Potter i sin analyse av Monteverdis Orfeo, Act 2 forklarer:

”When he does enter, it is kind of upbeat to the next bar, as though he is still unsure of his thought. This doubt is reinforced by a rhetorical rest before he completes the sentence.” (Potter, 2007:157) Som Potter også nevner er retorikk et sentralt begrep å anvende når man er inne på elementer som forventning, overraskelsesmoment og ubestemmelighet i pauser. Med retorikk som et begrep som kan vise seg å være nært beslektet til denne type behandling av stillhet i musikk vil jeg ta noen referanser til litteraturen. I Claes Gills dikt *Mozart* finnes nedskrevne pauser i selve teksten.

Motivet blir dermed avbrutt av stillhet og stykket opp. Den mest åpenbare grunnen til dette er hvordan vi i vår persepsjon kan la oss overraske av stillheten. Med tidsbegrep mener jeg at det tydelig er skrevet prikker i teksten som indikerer at teksten skal hvile mellom ”December” og ”til applaus”. Det er ikke presisert nøyaktig hvor lenge pausen skal vare, det lar seg heller ikke gjøre i litterær tradisjon, uten at det i teksten eventuelt forklares.

Jeg viser her 1. og 3. strofe hvor det er flere pauser midt i setningene:

1. strofe:

Død i December . . . til applaus

av trøtte hjerters tunge slag:

en åpen dør slår og slår

i vinterstormens hvite drag.

3. strofe:

suser i græsset over din grav.

Nu er alt beåndende ----- Varm jord. . .

Lindeløv lysende . . . vild sødme

Av vild viol . . . dæmringens spor

Kan det være noen felles estetiske virkninger ved denne måten å dele opp et motiv på? Det kan også ligge et poeng i at dikteren her forteller om Mozarts død og legger inn musikalske virkemidler for å forsterke effekten av diktet. ”Diktet «Mozart» er for eksempel en slags eksegese, en religiøs gjenskapelse av Mozarts musikk gjennom språket, og av ”Dødens tapte slag”, hvor diktet, som egentlig mest minner om en fuge av Bach, sidestiller «døden i December» med mulighetene for kunstnerisk gjenoppstandelse. I dette diktet bruker han innrimet, altså rim inne i linjen, i tillegg til på slutten av linjen, på en suggererende og uhyre effektiv måte. Kunstnerens seirende muligheter løftes frem. Det er klare referanser til musikk i selve diktets utforming. Sammenheng mellom hva teksten handler om og de musikalske virkemidlene er interessante i et musikalsk perspektiv. Slik kan man si om forbindelsen mellom musikk og diktning: ” (Retrogarde, 2014) Disse pausene i dette diktet peker frem mot de pausene jeg har hentet fra Schuberts klaversonater senere i analysen. Dette fordi det slik jeg ser det dreier seg om en pause som et avbrytende element i en setning. Og denne avbrytelsen skaper på en måte friksjon eller spenning i diktet, og slik kan det også gjøres i musikk. Jeg kommer tilbake til denne effekten i analysedelen og vil nevne dette diktet igjen i den forbindelse.

Et eksempel på tomrom i kunsten

Når det kommer til pauser og billedkunst har jeg funnet eksempler som dreier seg om tomrom og åpent rom som noe beslektet med den musikalske pausen. Det forklares videre at det har kommet til syne en skikkelse i denne døråpningen, når man har sett under de ytterste lagene med maling. Intensjonen var altså opprinnelig å fylle døråpningen med en skikkelse. Tomrommet forblir et mysterium, og det er opp til publikum å finne meningen rundt den. Pausen og stillheten som en opplevelse, at stillheten som pausen skaper gir, er ladet med en stemning som publikum opplever. Pausen som et tomrom ladet med noe er en av mine opprinnelige idéer. Et bilde som har vært til stor inspirasjon er Vermeers *Sovende pike* hvor det er en tom døråpning i bakgrunnen med nok et rom bakenfor hvor et speil på veggen reflekterer møbler.

Bildeeksempel 1: Johannes Vermeer, *Sovende Pike* fra 1657:



Jeg har funnet det nyttig å sammenligne symbolisme i malerkunsten med symbolisme i musikken, der hvor stillhet kan ha betydninger utenom det å være et lydløst avbrekk i musikk. I forskningen på bildets utforming, har under malingen funnet to utkast til en skikkelse, som har blitt utelukket i bildet videre i arbeidet. Dette viser at maleren trolig har hatt mye bevissthet rundt den tomme åpne døren. Jan Swafford skriver i en artikkel om bildet "Sovende pike" av Johannes Vermeer, og hvordan tomrommet i døråpningen kan illustrere et rom som fylles av noe, en følelse, en fornemmelse av innhold.

”Vermeer understood the power of withheld information. Composers have a similar understanding that in shaping sound, a nothing can be just as expressive as a something. It depends on the frame, what it is that echoes in the silence.” (Slate.com, 30/10/2015)

Symbolisme har vi allerede vært innom med Schulhoffs verk ”In futurum” og det finnes en mystikk rundt både Schulhoff og Vermeer i denne sammenheng. I begge tilfeller dreier det seg om å tolke et tomrom man ikke får noe hint på forhånd om hva inneholder.

Videre om teori og litteratur

Jeg har vært innom en rekke forskjellige arbeider om pause og stillhet i musikk, i tillegg til å trekke paralleller mellom språk, annen kunst og forskjellige idéer om hva pausen har å si for musikk. Det har vært en gjennomgående fenomenologisk opplevelse å komme videre og videre inn i mangfoldet av tidligere arbeid rundt dette temaet. Noen går i retning av sosiologi eller av kunstfilosofi slik som Cage. I en del tilfeller er pauser og stillhet i musikk blitt kategorisert, noe jeg i utgangspunktet selv planla å gjøre. Mine tidligere idéer om kategorisering kommer jeg tilbake til i metodekapittelet. Slik som Margulis, Potter, tilbake til Augustin har tenkt pauser delt stillhet inn i kategorier. Pausen har blitt drøftet i et estetisk lys, hvor målet er å finne ut hva pausen gjør for å høyne musikkens kvalitet. Elementer som Potter nevner i sine operatolkninger som kan knyttes til retorikk er med på å skape forståelse av pausen som et virkemiddel med språklige kvaliteter. Pauser finnes i tale, dette har i min oppgave vært interessant hele veien. I min analyse er estetiske elementer tatt med i betraktningen. Forholdet musikk og diktning spiller en rolle ettersom ”Liebestraum”-samlingen er basert på dikt av Ludwig Uhland og Ferdinand Freiligrath. I det hele tatt har jeg i arbeidet med å finne en retning å gå ut ifra erfaring og alltid hatt en favorisering av å sette kvaliteter fra ulike kunstformer opp mot hverandre. Det vil si, pausen som et nærmest pankunsterisk fenomen, med likheter og ulikheter på tvers av musikalske sjangre, og på tvers av kunstarter.

Jeg vil i drøftningskapittelet (Kapittel V) fortsette å trekke inn pausens uttrykk i en musikkvitenskapelig sammenheng. Noen av punktene som er nevnt i denne delen vil

jeg gå videre inn på, særlig diskusjonene rundt forskjellige betydninger og meninger pausen kan ha.

Kapittel III

Teori og metode

Tidligere hypotese og analyseform

Etter at problemstillingen ble utformet var det opprinnelig en hypotese som skulle ligge ved og anvendes i analysene. Hypotesen var: Det finnes tre type pauser i musikk. Det gjaldt noterte pauser, men noen pauser kunne oppstå uten at de var noterte, jeg tenker da på pauser mellom musikalske pauser. Pausen notert i tid, altså den samme type pause som blir analysert i denne oppgaven, en notert pause med tidsbetingelse. Dette gjaldt også fermater ettersom fermater har et minimum av tidsvarighet. Den andre kategorien var pausen mellom fraser med eller uten cesur, det vil si den pausen som for eksempel i sang kunne være et kort pusterom mellom fraser, eller en notert cesur som viser et kort opphold i musikken. Den tredje kategori var den enkeltstående individuelle pausen, denne kategorien har vært vanskeligere å forklare. Den pausen som står mellom to andre pauser, ikke er en del av et lydmessig motiv eller er i en helt særegen posisjon tilhører denne kategorien. I ettertid er det klart at første kategori og andre kategori kan sammenlignes med Augustins *Silentia voluntaria* og *Silentia neccessaria* med tanke på at den førstnevnte er noterte pauser med bestemt tidslengde og den sistnevnte er kortere pustepauser. Det eneste eksemplet jeg fant på pauser av den tredje kategori var Schulhoffs ”In futurum” ettersom pausene i dette stykket hadde særegne betydninger og ikke var en del av et lydmessig musikalsk motiv. Jeg foretok en kvantitativ analyse hvor jeg fant eksempler på de to første kategoriene, drøftet likheter og ulikheter i pausenes uttrykk.

Hermeneutikk og estetikk

I oppgavens arbeidsprosess har det til tider vært vanskelig å finne metodologiske retninger som passer emnet og problemstillingen best. Det viktigste har vært skillet mellom faktiske observasjoner og egne betraktninger av musikk og teori som omhandler pauser og stillhet. Jeg vil i denne teksten redegjøre for hvor jeg selv har gått i det metodologiske landskapet med tanke på analyse. Det finnes mange retninger

å gå i, og målet er å få frem en klar forestilling av hvilke typer metode som skal anvendes i oppgaven.

Man kan se på forholdet mellom pathos og logos hos pythagoréernes musikkens syn at musikk og matte henger tett sammen hele veien gjennom antikkens musikkens syn. (Sundberg, 2000: 25) Musikk og logikk har vært et tankekors rundt hvordan stillhet i musikk fungerer for musikkens egen del. Jeg har ikke gått matematisk til verks i analysene, men det finnes elementer i musikken som kan ses på med en logisk tankemåte. For eksempel rytmeaspektet i hvordan pauser blir plassert, kan gi lytteren en følelse av stille slag.

Det er viktig å påpeke at grunnelementet i all analyse i denne oppgaven er basert på hermeneutisk metode. Mitt ståsted er preget av de fordommer jeg har som analytiker og det vil gjennomgående være observasjoner basert på egen subjektivitet gjennom hele analysen. I betraktningen av delene der pauser forekommer vil analysens oppgave være å knytte disse delene opp mot forståelsen av stykkets helhet. Et stykket kan ses på som en erfaring betinget av fordommer og kulturforståelse (Lægroid, Skorgen, 2006:32) Helheten, verkbegrepet og opplevelsen er blir dømt på bakgrunn av egen intuisjon. Det skilles mellom subjektive og faktiske observasjoner i analysene, dette vil bli ytterligere diskutert i drøftedelen, hvordan disse to sidene av analysen belyser problemstillingen. Pausene som en del av stykket, eller som en del av et musikalsk motiv i stykket er også diskutabelt. Dette berører også hermeneutikken ved at fortolkningen også ved å forstå det enkelte som en del av en helhet (Klempe, 1991:100) I analysen av Beethovens sluttpauser vil stykket som en illusjon være gjeldende når stillheten i sluttpausen beholder momentet som har eksistert under fremføringen av stykket. I analysen av Schuberts pauser vil jeg gå inn på hvordan pausen kan tolkes som et element som påvirker tempofølelsen i et stykke. Med tanke på at følelsen og opplevelsen av musikk er subjektiv, går også denne analysedelen i hermeneutisk retning. Etersom jeg i teorien har tatt med tomrom, stillhet og pause knyttet opp mot andre kunstsjangre så vil det også i analysen trekkes paralleller til teater, litteratur og billedkunst for å beskrive de estetiske og poetiske effektene pausene kan ha. Jeg anser musikken som et intuitivt vesen, dermed kreves intuitiv tolkning. Estetisk erfaring innebærer et element av intuitivitet. Det er først i

drøftingen at jeg virkelig vil diskutere intuitivitet og subjektive betraktninger av pausens uttrykk.

Analyseobjektene er flere sekvenser hentet fra forskjellige verk, målet er å finne pausenes mening i enkelte sekvenser i verkene. Det er med fokus på komponistens intensjoner at pausene betraktes i sine uttrykk og meninger. Selve problemstillingen anvendes ved at jeg i analysen finner pausenes sammenheng i et stykke og forklarer hva som gjør at pausen naturlig kan plasseres der den er.

Kunstens har gjennom historien blitt diskutert og verdsatt på forskjellige premisser. Jeg har valgt å ta for meg musikken til analyse som det den er alene, og ikke gått for mye inn på historiske sammenhenger rundt hva som gjør at de forskjellige musikalske virkemidler er som de er i musikken. Dermed kan man si at jeg går i retning av autonomiestetikk. Men ettersom analysens fokus ligger på stillheten i pausene blir det ikke noe gjennomgang av tonehøyde eller harmonikk i noen tradisjonell stil som på for eksempel Hanslicks måte. Stilfortrolighet vil være en naturlig del av metoden, i tillegg til historisk forståelse. Men slik som i eksegesen, hvor bibelteksten er ment å være en sannhet i seg selv, som for eksempel Bultmann tolker bibeltekstene til å være: ”mytologiske iscenesettelser av allmennmenneskelige eksistensielle grunnerfaringer.” (Lægreid/Skorgen, 2006:177) Kan man anse musikken som en tidløs verdi som vil fenge mennesket som lytter gjennom alle tider uavhengig av sjanger. Et argument mot dette vil være at å sammenligne en lyttersituasjon for flere århundrer siden med en lyttersituasjon i dag og ikke ta hensyn til hvor preget man er av tiden man lever i, vil være en anakronisme. Dermed kan man diskutere utgangspunktet for en lytter når det gjelder hermeutisk metode, en fortolkning vil alltid springe ut fra et ståsted, og ståstedet vil være preget av mange omliggende, påvirkende forhold, som for eksempel hvilken tid man lever i. Hos Bultmann innebærer å forstå teksten det å forbinde seg til tekstens forfatter, og dette kan knyttes opp til å forstå seg selv som menneske i nåtiden, ved å finne menneskelige forbindelser med en historisk tekst. (Ibid:178) Stilfortrolighet og historisk forståelse vil dermed være viktig, men det aller viktigste mener jeg i analysen av pausen vil være å forstå musikkens vesen som den er og stole på min egen oppfattelse av hva en pause kan uttrykke. Altså mine egne fordommer og erfaringer av hva som gir pausen dets uttrykk vil være viktig når det oppfattes

forskjellige uttrykk i pausene. Ifølge en av hermeneutikkens største tenkere, Gadamer er det i kraft av forkunnskapene og fordommene vi begynner å interessere oss for bestemte fenomener. (Ibid:225) Jeg kan ikke med sikkerhet si hva det er med pausen som gjør at jeg finner dette fenomenet interessant på en annen måte en andre musikalske emner, eller om det i det hele tatt kan påstås å være interessant på en spesiell måte. Men det er mystikken rundt tonen *stillhet* og dens, som tidligere nevnt, universalitet. Universalitet i hermeneutikken mener jeg kan finnes, ettersom vi realiserer oss selv i fortolkningen. Altså at den endelige erkjennelsen i forståelsen av pausens uttrykk vil være å finne en mening eller en vilje som kan settes ord på. Dette vil jeg knytte opp mot fenomenologi og den endelige bevisstheten. Det dreier seg om å undersøke fenomenet *pause* slik det viser seg for subjektet, altså undertegnede, og hva mine betraktninger kan gjøre for å berike synet på dette fenomenet. Dette mener jeg er et hovedargument for at oppgaven best blir utført anvendelse av hermeneutisk metode. Nyansene kommer frem når det blir sammenlignet med tidligere arbeid, andres tanker og observasjoner om hva pausen har å si for musikk.

Jeg vil også ha med estetisk perspektiv. Som har mange retninger å gå i som for eksempel i vestlig kultur der tradisjonen blant annet springer ut fra det todelte synet på musikk og kunst i antikken, pythagoreernes kosmos-tankegang og Aristoteles "Mimiesis". Musikk og språk har jeg vært innom tidligere i oppgaven, og i mange retninger i estetikkens historie kan musikk og språk kobles sammen. Spesielt måten å anse musikk som et språk høynet over andre språk, en transcendens, et uttrykk som vitenskap og filosofi ikke kan forklare. Slik som Schopenhauers forhøyning av musikk som den aller høyeste av kunstformer og et følelsenes språk slik ord er fornuftens språk. (Hamilton, 2007:77) Et interessant spørsmål man kan stille i lys av estetikk i denne forstand, er om pausene er en del av denne forhøyede kunstarten som et musikalsk grep. I betraktningen av musikk vil det i denne oppgaven som nevnt gå delvis i retning av formalisme når musikkens uttrykk bedømmes. Det er i analysen av musikken som kommer før og etter pausen hvor dette er aktuelt som metode. Som nevnt innledningsvis, det vil ikke være noen sosiologiske eller sosiale aspekter ved oppgavens befatning med pauser. Det vil være et generelt metavitenskapelig preg over analysene, hvor det kan finnes mulige uforklarlige uttrykk som kan sammenlignes med det tidligere nevnte Schopenhauers syn om at musikk er følelsenes

språk. Dermed kan man også akseptere som analytiker at noen erkjennelsesnivåer av hva musikken uttrykker kan være vanskelig å beskrive med ord.

Semiotikk og tolkning av musikkens mening

I bevandringen i tidligere litteratur om emnet uttrykk og forståelse av musikk viste semiotikk seg å være sentralt hos mange av musikkviterne. Et aspekt ved musikk i tilknytning til semiotikk diskuteres i Ero Tarastis *Signs of Music: A Guide to Musical Semiotics*, her drøftes problemet musikkvitenskapen har hatt med å ha vært for forsiktig med å koble musikk opp mot semiotikk til tross for at man i vår tid er omringet av musikk til enhver tid. Musikk har gått fra å være noe man ikke opplever hver dag til å bli noe hverdagslig i løpet av århundrene. Musikk burde dermed forskes på som et sett av signaler og tegn som brukes i samfunnet og som oppfattes i forskjellige sammenhenger som en mening og betydning på semiotisk grunnlag. (Tarasti, 2002:4) Tarasti eksemplifiserer tegn i kunstmusikken som marsjer, danser eller viser som blir brukt for som en referanse. (Ibid:31) Altså man kan tenke seg at i Beethovens pastoralesymfoni finnes referanser til folkedans i den tredje satsen, for å statuere et eksempel. Dette kan knyttes opp mot semiotikken mener Tarasti. Man kan også knytte seg personlig til musikk ved at man har festet musikk i forbindelse med en opplevelse, altså at musikk vekker minner. Jeg har ikke tenkt til å gå i den retningen, derfor nevner jeg disse aspektene rundt semiotikk i musikken, for å kunne utelukke det i analysene. Min tilnærming til semiotikk er om pausen kan være et tegn og et innhold i seg selv, og hvor referansen er selve stillheten. Altså forestillingen om pausen, ”signifié” og at den i seg selv er knyttet til stillhet og et tomrom, men som samtidig er fylt med innhold. Dette paradokset kommer jeg tilbake til i drøftingen av analysen.

Det finnes en del forskjellige retninger å gå i innenfor semiotikken. Man har Saussure, Peirce, Lévi-Strauss eller Eco for å nevne noen teoretikere som drar semiotikk og musikk sammen. Lévi-Strauss’ teorier om at musikk ikke har noen ”signifié” eller mening, kun et ”signifiant” hvorpå lytteren av musikk kun føler en trang til å gi musikken mening. Lyd og mening møtes i språket, det er lytteren som gir musikken

mening på egenhånd. (Tarasti, 2002:5) Man kan spørre seg om hva et musikalsk motiv mener, og det kan finnes mange erfaringsmessige sammenhenger som kan oppfattes som mening i musikk. Dette berører programmusikken og dets forhåndsbestemte innhold, hvor musikken er ment å beskrive et konkret tema, bilde, historie eller lignende. Hva som er musikkens mening er en debatt som lenge har gått gjennom musikktenkningens historie, for eksempel når Hanslick setter foten ned for den absolutte musikk, mot for eksempel Wagners ståsted om at musikk uten mening overhodet ikke vil være gjeldende. Selv om dette er to slags hovedretninger innenfor musikkens syn er ikke programmusikk eller absolutt musikk noe gjennomgående moment i denne oppgaven. Analyseobjektene som senere skal presenteres heller dog mer mot absolutt musikk, enn programmusikk. Musorgskijs "Natt på Blokkberg" kan sies å være den sterkeste kandidaten for programmusikk. (Jeg kommer tilbake til dette i analysen.) Semiotikken har også to hovedretninger, altså skillet mellom Saussure og Peirce. Jeg har valgt i analysen å bruke tegnets tvetydighet som rammen for fortolkningen, det vil si nær Saussures tenkning om "Signifiant" og "Signifié".

Hvordan kan forestillingen om pausen være seg? Hvilke meninger ligger i pausen? Dette er et moment som kompliserer emnet og problematiserer enkeltheten i å spørre om pausens uttrykk. Et uttrykk kan forstås utifra mange forskjellige stilmessige, språkmessige eller billedlige sammenhenger. For eksempel barokkens affektlære et slags språk hvor mange musikalske grep har en mening. Dette fordrer likevel kunnskap på forhånd. Jeg vil ikke gå inn på de musikalske forhold som krever forkunnskap, jeg vil holde meg innenfor en intuitiv oppfattelse av musikk. Selve følelsen, og da "signifié" som en fenomenologisk erkjennelse av noe over referanseapparatet man har som lytter, nærmest som en transcendens.

Semiotikk og musikk er ikke helt problemfritt, forholdet mellom disse to avhenger av hva slags semiotikk man vil ta for seg. Grunnsynet på musikk koker ned til om det skal være et absolutt syn eller et programsyn i analysen. Dette vil være et viktig prinsipp å gjøre rede for på forhånd her i teorikapitlet. For det første vil jeg være rimelig nøytral med tanke på eget ståsted mellom de to hovedretningene. Det store skillet i analysene blir ikke programmatisk eller absolutt, men faktiske nøytrale observasjoner satt opp mot egne subjektive fortolkninger (hermeneutikk). Nok et problem med semiotisk teori og musikk er konnotasjonene, som er kulturelt

betingede. Musikkens mening er i stor grad avhengig av hvilket kulturelt ståsted man har. For eksempel er død i vestlig musikktradisjon en gjenstand for sakte tempi og dypere toner, mens i afrikansk tradisjon er det hurtige og kaotiske toner. (Meyer, 1956: 259) Her kommer vi mer inn på musikk og kommunikasjon og for hvem musikken kommuniserer hva. Hvordan pausen kan skape uttrykk i musikk vil dermed også være et spørsmål om kulturell sammenheng og forståelse. Dette vil jeg si ikke bare er en utfordring for denne oppgavens tema og problemstilling, men en utfordring for hele diskusjonen om stillhetens og pausens uttrykk i musikk. Bernstein nevner at språket aldri kan nå høyere enn sitt fullverdige semantiske nivå, mens musikkens kan komme videre opp på poetisk nivå. (Reimer/Wright, 1992:216) Dermed kan musikkens mening være en gjenstand for menneskers indre følelser og videre tolkes som universell for alle mennesker uavhengig av kultur og tradisjon. Kan man da se musikken som noe hevet over for eksempel språk, som er kulturelt betinget med ord og grammatikk, som forstås og utføres forskjellig fra kultur til kultur? Jeg skal ikke gå inn på denne debatten, men det må nevnes noen brytninger i musikkynet med tanke på semiotikk og musikkens konnotasjoner og mening som er et veldrøftet og debattert emne i musikktenkningens historie.

Fra semiotikk og mening til det språklige aspektet ved musikk. Jeg har nevnt noen forbindelser i det tidligere kapittelet som for eksempel Potters analyser av Verdi og retoriske virkemidler. Musikk og språk kan kobles sammen på mange måter i lys av flere metoder. Det har vist seg å være mindre sentralt enn jeg har forventet i arbeidet med analysene, men det er fortsatt en metode som har vært givende. Jeg har eksemplifisert bruk av pauser i diktingen ved Claes Gills dikt "Mozart", hvor pauser forekommer aktivt og ser ut til å være ment å gi diktet en ekstra dimensjon. Dette som en del av en utgreining av pausebruk og hvilke uttrykk de forskjellige brukene av pause (og tomrom, jevnfør "Sovende pike") kan ha.

Analysemetoder

I starten av prosessen rundt å finne ut hvordan pausens uttrykk og mening best mulig skulle forklares var tverrsjangerlighet noe som jeg mente var viktig for oppgaven. Jeg

vurderte som tidligere nevnt i dette kapittelet å analysere musikk på tvers av flere mulige sjangre for å finne en universalitet blant alle pauser i all musikk. Jeg kom frem til at det ikke var nødvendig å ha bredde, men heller presisjon og konkretisering. Musikkens uttrykk kan sies å finnes på tre nivåer: Uttrykket i komposisjonen, uttrykket i fremføringen og uttrykket i opplevelsen.

I analysen har jeg tatt i bruk Nielsens bro-lignelse aktivt, denne metaforen med rennende elv og bro har en effektiv måte gi pausen et eget begrep. Bro-lignelsen blir dermed en måte å beskrive uttrykket pause og et nyttig verktøy i analysen. Å analysere musikken utifra denne metaforen vil diskuteres ytterligere i drøftingsdelen. I analysen går jeg ut ifra to nivåer på hvordan anse analyseobjektene: verket og opplevelsen av verket. Med opplevelse tenker jeg da lytting av verket. I eksempler som analyseres vil disse to nivåene være gjennomgående. Men verket er det første som tas utgangspunkt i. Helt først vil jeg ta frem en analyse som setter prinsippet for de andre analysene, noe jeg kaller en betingelsesdemonstrerende analyse. Med dette mener jeg at ved å anvende Beethovens sluttpauser og vise til prinsippet med ekstern og intern stillhet, som hentet fra Bar-Ellis arbeid, setter jeg betingelsene for hva en pause skal regnes som videre i analysen. Den første analysen skal altså demonstrere, ved noen eksempler på sluttpauser hos Beethoven, at pausene som analyseres er av typen intern stillhet.

Oppgavens analysedel forholder seg slik:

1. Analyse – fastsetter pause som intern stillhet
2. Analyse – fastsetter pausen som et tegn og som et uttrykk

Analysemodell:

Analyse basert på estetikk (bro-lignelsen):

Finne forklaringer på hvilken stemning, uttrykk eller følelse pausen er ladet med etter hva slags musikk den står mellom. Se på hvor avhengig pausens uttrykk er av det som kommer før og etter. Og anvende metaforer som kan illustrere disse egenskapene.

Analyse basert på semiotiske perspektiver:

Gå ut ifra pausens tvetydighet som tegn. Først fastlå de faktiske observasjonene og forståelsen pausen som en indikasjon på stillhet. Deretter gå inn i meningen og uttrykket som en nærmest fenomenologisk prosess. Hvor fører videre tolkning av pausen oss hen?

Bearbeidelse av funn:

Alle begreper og forklaringer fra analysen skal settes sammen slik at det vil være mulig å finne uttrykk som er felles i analysene. Målet med sammentrekningen av de to analysenivåene er å beskrive pausens uttrykk på en måte som kan dekke både verket som nedskrevet og opplevelsen av verk.

Kapittel IV, Analyse

Bakgrunn for musikk i analysedelen og litt mer utfyllende om metode

Jeg har saumfart musikkhistorien fra eldst til nyest i søken etter de mest egnede analyseobjektene. Spørsmålet har vært først om det skal ses på musikkstykker i en schenkersk forstand, altså at hele organismen og strukturen verket inneholder skal tas i betraktning, eller om det skal være en mer syntagmatisk tilnærming, det vil si at deler av verket skal tas frem, men fortsatt i sammenheng med verkets helhet. Verk, låt, sang eller stykke, jeg har valgt å bruke verkbegrepet ettersom det stort sett dreier seg om den klassiske musikktradisjon i analysene. Tverrsjangerlighet er ikke relevant, særlig ikke når semiotikk er en del av metoden. Grunnen til at jeg mener det er fordi i ”musikkens ”Signifié” har det ikke noe å si hva som er idéen, konseptet eller forestillingen er. Det som er interessant er hvordan koblingen mellom stillhet og forestilling fungerer når man oppfatter en pause i musikk. Her har mange vannskiller oppstått i utvelgelsen av musikk. Det har vært en av de desidert størst utfordringene ved oppgaven: Å velge hvilket musikalsk materiale som skal analyseres. For det første vil det være veldig lett å finne inkonsekvens i å gå på tvers av sjangre, noe jeg gjorde i det første utkastet av oppgaven. Jeg mener at dersom man skal gå på tvers av sjangre på radikalt måter, det vil si å ha store sprang mellom kultur, tid og stil i hva man analyserer, så bør det begrunnes nøye hvorfor akkurat disse eksemplene er valgt. Jeg har derfor holdt meg innenfor den klassiske tradisjon, det vil si pauser i en vestlig, 1800-talls, stort sett romantisk ramme. Jeg har følt det nødvendig for analysene å velge disse eksemplene, ikke på grunn av stil, men på grunn av de enkelte tilfeller av pauser. Derfor har jeg ikke gått noe inn i verkanalyse, men vært syntagmatisk i avgrensningen av musikk. Det vil si: analyseobjektene er ikke verk, men musikalske passasjer og sekvenser.

Beethovens strykekvartett nummer 14, opus 131:

Finalesatsen, nummer 7, "Allegro" har som sluttkadens en typisk Beethovens pausebruk. Jeg tenker spesielt på fermatepausen i siste takt. En pause stående for seg selv med en fjerdedels pause i andre slaget. Pausen som står for seg selv var noe jeg i første oppgaveutkastet kalte for den tredje kategori, det vil si en pause uten musikk før og etter seg. Dette ville si at pausens uttrykk skulle være noe eget som ikke var avhengig av den musikalske sammenhengen. Pausen skulle nærmest være symbolistisk der den trekker ut stillheten. Jeg koblet Beethovens sluttfermatepauser opp mot blant annet Schulhoffs pauser i "In futurum". Dette slo jeg fra meg etter hvert, da Beethovens sluttpauser viser seg å ha en helt annen verdi enn symbolistisk. Disse pausene står mer som et dramaturgisk virkemiddel. Jeg ville eksemplifisere denne bruken av pauser og se på sammenheng mellom slutten av et stykke og en langvarig pause. Denne strykekvartetten er noe av det seneste Beethoven skrev og har blitt karakterisert som et dystert verk. Likevel for overblikkets skyld vil jeg kort presentere musikkstykkene i sin helhet innledningsvis den påfølgende teksten.

Franz Liszts "Liebestraum nummer 3":

Dette stykket er en del av tre sanger eller "lieder" for piano som er koblet til dikt av Uhland og Freiligrath. Dette stykket var en del av den opprinnelige analysedelen fra det tidligere førsteutkastet og har vært interessant med tanke på sine to bruk av pauser. Det ene er hvordan pausene deler opp de to første versedelene og det andre er pausene i de siste taktene som bryter opp melodien. Dette er et vitruost verk skrevet for klaver som kan gå rett inn i en hvilken som helst innføring i klaverteknikk. Den har en karakter som knytte sopp mot romantikken, det tredje stykket i samlingen skal gjenspeile modnet kjærlighet, hvor de to andre gjenspeiler kjærlighet på andre nivåer. Dette stykket går inn i den andre analysedelen som er det midterste leddet i den fenomenologiske rekken av analysen.

Schuberts sonate D959 i A-dur:

Man kan si at dette verket er en del av de sene klaversonatene som også inkluderer D958 og D960. Disse sonatene er store, har lang varighet og kan sies å ha elementer av syklus i formen noe som kan sammenlignes med formene i Schuberts sangsykluser. Syklusformen ligger i at satsene forholder seg til hverandre tematisk ved at melodier og harmonikk kommer igjen flere steder på flere måter gjennom hele verket. I analysen kommer det sekvenser fra første og fjerde sats. Som mye annet av hans musikk er den sangbare melodien et viktig element i temaene. Pausene har ofte en avbrytende effekt i dette verket.

Modest Musorgskijs "Natt på Bloksberg":

Et verk skrevet for orkester med en pianoreduksjon som analyseobjekt. Grunnen til at jeg valgte en reduksjon praktisk med tanke på at et mer kompakt notebilde er mer oversiktilig. Det dreier seg om en generalpause i stykket som gjentas to gange i verket, to steder dermed kan en pianoreduksjon være like nyttig som et fullt orkesterpartitur. Vi er inne i det tredje nivået fenomenologisk sett i analysen av dette verket. Jeg har trukket inn et semiotisk perspektiv for å finne en dyptgående forståelse av hva pausen uttrykker. Verket er posthumt, utgitt av Rimsky-Korsakov og etter hvert blitt et stående eksempel på diabolisk karakter i musikk. Noe av grunnen til at pausene i dette verket er analysert er fordi den klare karakteren av diabolisk og voldsomhet kan knyttes til tittelen, noe som videre kan være en del av pausens "Signifié", altså innhold og forestilling. Jeg vil gå enda mer dypt til verks med å finne sammenheng mellom karakter og uttrykk i pausen i dette verket. Det er mange melodiske motiver, mange fraser og fra et syntagmatisk ståsted et veldig mangfoldig stykke musikk. Musorgskijs tilnærming til programmusikk er også interessant for analysen, ettersom det semiotiske kan kobles til tittelen på verket som sier at dette er en gjengivelse av en bestemt scene, heksesabbaten, på norsk kan dette kobles til bålbrandingen under St. Hansferingen den 24. Juni.

Analyse av Beethovens sluttpauser, stillhet og mektige akkorder side om side

Det finnes veldig mange sluttpauser hos Beethoven. Dette første eksemplet er med fermater, men det er ikke en nødvendighet i alle tilfeller av sluttpauser i hans musikk. Hvorfor fermate i sluttpauser kan man spørre seg. Det som kommer frem i notene er at stykket ikke er slutt før siste pause er spilt, eller skal man kanskje heller si fremført. Dermed kommer vi inn på dette med pausen som en ramme for musikken og hvilke fellestrekk eller forskjeller den kan ha med pausen som et mellomrom midt inne i musikken, eller pauser som enkeltstående elementer. Eksempelet fra stykekvartett nummer 14 er fra Beethovens aller seneste periode, hvor dette var noe av det siste han skrev.

Analyseeksempel 1: Mitt første eksempler er hentet fra Beethovens strykekvartett nummer 14, opus 131, takt 382-388:

Vi ser en kadens bestående av dominant til tonika spilt sterkt, med en pause med fermate på slutten.

Hva ser vi etter i disse pausene? Når intensiteten henger igjen i luften etter at stykket er spilt, slik som i de to eksemplene er det lagt opp til tolking for hva som er selve uttrykket i pausen. Jeg anser pausene i eksemplet for å ha dramaturgisk effekt, det vil si at de skaper en ramme for musikken etter musikken er spilt.

I takt 383 er det notert forte fortissimo, det viser at kontrast kan spille en stor rolle i forholdet mellom lyd og ikke lyd i musikken.

Jeg vil vise nok et eksempel på sluttpause hos Beethoven, men denne gangen et tilfelle hvor det ikke er notert en fermate.

Analyseeksempel 2: Sonate opus 14, nummer 2, tredje sats "Andante", takt 85-90:

The image shows a musical score for the third movement of Beethoven's Sonata Op. 14 No. 2. The score is in 4/4 time and consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#). The score is divided into measures 85 through 90. Measure 85 is circled. The dynamics are marked as *p* (piano) in measure 85, *pp* (pianissimo) in measures 86 and 87, and *ff* (fortissimo) in measure 89. The piece concludes with a final C major chord in fortissimo in measure 90, followed by a full bar of silence.

Sluttpausen i denne sekvensen er som i eksempel 1 en del av en kadens hvor det oppløses fra dominant til tonika. Noe som oppstår her som et ekstra aspekt er de dynamiske variasjonene i de siste tre taktene. Her finnes det overraskende effekter, ikke i det tonale, som er relativt forutsigbart og konvensjonelt, men i det dynamiske. Pausene som er imellom gir pusterom for disse siste slagene i satsen. Hva er det vi opplever i disse siste tre taktene? En avrunding, et punktum eller også et spøkefullt motiv hvor det overraskende kommer en siste C-dur-akkord i fortissimo som avslutter stykket med et brak, etterfulgt av en sluttpause. Hvis vi tar sluttpauseforløpet ned til det vesentlige, og ser bort i fra selve notene, men regner musikk som en samlet enhet, altså at vi ikke tar hensyn til musikkens karakter blir forløpet slik:

Musikk – avslutning av musikk – pause – slutt

”To come back to the Beethovenian end-pause-bar, let us note that the pauses in the ending bar of pauses do not separate notes and do not come in between notes. They do not even separate a sound from the external silence that comes after it. They separate a pause from the ambient external silence! Therefore, these pauses cannot be regarded, as might be suggested on the relativist conception of pauses, as features of a simple relation between (sounded) notes. They should rather be taken, as I said, as constitutive elements of the work, just like the sounded notes themselves.” Bar-Elli, :15)

Jeg vil dyrke Bar-Ellis prinsipp om intern og ekstern stillhet i analysene videre. Den eksterne stillheten vil jeg ikke analysere noe utover å bruke det som en kontrast i beskrivelsen av pauser i musikkstykket. I den neste analysen vil jeg gå nærmere inn på hvilket innhold pausen kan ha, ved å gå ett nivå videre fra å klassifisere om pausen kan oppfattes som en del av stykket, eller ikke (intern eller ekstern), til å finne forskjellige uttrykk en pause kan ha.

Jeg vil her anvende den første semiotiske analysemodellen hvor tvetydighet kommer i søkelyset. Pausen som tegn og pausens konnotasjoner, pausens "Signifiant" og "Signifié". Denne modellen gjelder for analyseeksempel 2:

Signifiant:

I de siste tre taktene kommer en kadens bestående av rytmeslag på enerne og treerne i taktene, etterfulgt av ett slag i forte fortissimo. Pausene gjentas mellom hvert slag.

Signifié:

Kadensen som helhet har et stort overraskende element. Marsjtakten som tidligere har vært blir her brutt opp. Dette kan tolkes som en lek med wienerklassiske konvensjonelle trekk slik som hos Haydns overraskelsessymfoni med sin overraskende forte fortissimo. Pausene skaper humoristisk kontrast mellom toner og stillhet.

Analyse av pauser i Franz Liszts "Liebestraum nr. 3" og retoriske virkemidler

Hvorfor jeg har valgt dette stykket som et av de viktigste analyseobjektene i oppgaven er blant annet hvordan pausene i dette stykket skaper forventning, spenning og bidrar til å forme musikken. Diktene til Ludwig Uhland og Ferdinand Freiligrath er bakgrunnen til alle tre stykkene i samlingen *Liebesträume*. Jeg skal ikke gå for mye inn på selve koblingen mellom disse dikterne og musikken rundt akkurat dette stykket i denne analysen, men heller se på hvilke virkemidler pausen har i musikken og

hvordan disse kan kobles opp mot form, melodi og opplevelse. Poetiske aspekter rundt pausen er en del av hva man ser etter i denne analysen.

Stykkets tema er en syngende melodi som harmoniseres og varieres i tre deler. De to første delene avsluttes med en nærmere virtuos kadens som avsluttes, etterfulgt av en pause med fermate. Pausebruken er også gjeldende i slutten av stykket, hvor det er pauser plassert som en avrundende effekt på slutten av melodifrasene.

Stykkets karakter er syngende, lyrisk og romantisk. Pausene er ladet med mye musikk. Hva jeg mener med det er at det i disse pausene er musikken eksisterende ved at illusjonen som stykket ikke har blitt brutt, men heller forsterkes ved at stillhet plutselig inntreffer, slik som i eksemplet under.

Analyse av pausene i verket *Liebstraum nr. 3*

Først vil jeg analysere de siste 11 taktene i stykket hvor pauser forekommer. Disse pausene skaper et mellomrom mellom stykkets deler. Hvis man ser stykket som en tekst, et dikt eller en sang med tekst er de forskjellige delene til sammen en helhet som gir mening for stykkets karakter. Tempoet forandres for hver del, noe som gir pausene et skille mellom forskjellige karakterer i stykket. Første og andre del av stykket er forskjellige i karakter og har pausen som en markert overgang mellom seg. Kadensene er relativt virtuose, men kan antageligvis ikke kunne markere overgangen mellom delene uten at en pause kommer imellom for å lage et klart skille. Det vil si her at Liszt kan ha plassert pausene mellom delene for å skape et naturlig skille mellom versene i sangen. Vi ser her et eksempel på hvordan Schuberts motiver ofte har et sangbart og lyrisk preg ved at temaet er delt inn i to sangbare melodier. Schubert som var en komponist med hovedtyngde på vokalmusikk er det dermed naturlig å tenke vokalt også i hans instrumentale komposisjoner. Problemet med instrumentale musikere er at de ikke har det samme nære forholdet til pusting under sang, dette hadde Schubert som fortrinn i sine instrumentale komposisjoner. En mer naturlig frasering nærmere den vokale natur. (Schiff/Newbould, 1998: 204) Overgangen mellom de to delene binder det hele sammen som en strofe i en lied. Hele sekvensen før codaet i stykket, reprisen av hovedtema:

Analyseeksempel 3, fra Franz Liszts *Liebestraum nr. 3*, takt 82-88:

The image shows a musical score for Franz Liszt's *Liebestraum nr. 3*, measures 82-88. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The right hand has a trill-like figure in the first measure, followed by a series of chords and a melodic line. The left hand has a bass line with some chords. The score is annotated with fingerings and dynamics like "più smorz. e rit."

Faktiske observasjoner:

Musikkens form kan forholde seg etter denne modellen:

Tema – pause – tema – pause – coda – slutt

Når vi ser på pausene mellom "versene", det vil si i de to første overgangene, er det fermate. Pausene forholder seg på denne måten i stykket:

Eksposisjon: tema (Poco Allegro con affetto) – Kadens – **Pause** – Variasjon av tema (Più animato con passione) – Ny kadens – **Pause** – Reprise: tema med coda (Tempo I)

Tidsberegningen av pausen er i symbiose med pausens tidslengde. Fra takt 79

kommer temaet igjen i form av en firestemmig, nærmest koral-aktig akkordprogresjon bestående av syv taktslag, mens den etterfølgende pausen varer i fem taktslag.

Melodi: 7 slag Pause: 5 slag

Dette gjøres to ganger før codaen kommer i form av en brutt A-durakkord. Poetisk sett vil pausene forsinke melodiens løp mot codaet. Dermed får den mer tidslengde.

Fortolkende observasjoner:

I denne analysen knyttes pausene til poetikken og spesielt det metriske aspektet. Jeg tenker på pausenes plassering i de ovenstående taktene.

De fem slag lange pausene i slutten av stykket bryter ikke med musikken, den kan karakteriseres som "intern" (jfr. Bar-Ellis system om Beethoven). Stillheten er dermed fylt med et innhold som kan sanses først og fremst som tid.

I opplevelsen av pausen sekvensen som analyseres her er tidselementet det som avgjør uttrykk i størst grad. Musikken som kommer før og etter kan spilles på forskjellige måter for å påvirke pausens effekt. Men det eneste som kan gjøres med pausen i seg selv for å påvirke dens uttrykk er å justere tidslengden. I opplevelsen av musikken hos en lytter som ikke teller taktslag, men som heller hører musikken på en friere måte blir pausenes tidsvarighet et opphold som kan sammenlignes med den retoriske pausen før fullføringen av en setning, slik som Potter påpeker i sine operaanalyser som tidligere nevnt. (Potter, 2007:157)

Analyse av pauser i utvalgte sekvenser av Schuberts klaversonater

Aller først vil jeg nevne noen holdepunkter som er viktige når vi skal gå inn i Schuberts musikalske univers og se på hva pausen kan bety for musikken her. Jeg tenker for eksempel på verket i seg selv, en sonate for klaver, et tradisjonelt, klassisk verk, som er bygd opp etter sonatesatsformens prinsipper. Verkbegrepet her knytter seg nærmere til tanken om verket som noe organisk. Noen av mine analysermodeller vil ha inspirasjon fra den syntagmatiske skole, altså å anse verket som oppdelt i setninger, eller å lage modeller som gir en overordnet oversikt over det musikalske forløpet med alle sine forskjellige deler. Med dette mener jeg at jeg vil tenke musikken som oppdelt. Jeg skal ta for meg et eksempel hvor jeg mener pausen har en type effekt som jeg velger å kalle tidsbetinget og overraskende. Noe av forklaringen av begrepet overraskende kan trekkes mot Potters analyser av barokkmusikk. John Potter nevner:

”Communicative silence is in large part about timing, and audience attention is at its most engaged. We tend to identify the delivery of a piece of music with its notes, and it is perhaps in part because of this that our attention increases when there is an absence of notes, The reflective element is primarily for the benefit of the listener: it has the capacity to enable him or or her to make sense of what has gone before, to

enter into the creative process of reconstructing the performer's meaning (or indeed, inventing it from scratch).” Losseff/Doctor, 2007:156

Selv om jeg her analyserer instrumentalmusikk i motsetning til Potter som tar for seg arier i barokkoperaer vil jeg likevel ta hans arbeid med i fortolkningen av notebilde og musikk. Det er her jeg vil finne ut om pausen kan ha karakter, og hva som gir pausens karakter. Når pausens betydning skal finnes kommer vi nærmere inn på semiologiens felt og Saussures skille mellom og oppfatte og forstå. (Klempe, 1991:136) Vi er mer ute etter å forstå pausen i denne analysen, vi oppfatter den klart og tydelig både i notebildet og som lyttere. Målet her blir dermed å gå i dybden på hvordan pausen fungerer rent musikalsk, hvilket innhold og hvilken betydning den har for musikken. Saussures prinsipp om tegnforståelse kan dermed også her være relevant å trekke inn når man tar for seg musikk som noe språklig. Grunnen til at jeg mener dette er at det kan være noe å hente fra Saussures tanker rundt tegnenes tosidighet. Innhold og betydning går litt inn under samme aspekt akkurat her, og er dermed inspirert av Saussures *signifiant* og *signifié*, altså uttrykk og innhold, de to sidene av et tegn. Som tidligere nevnt vil semiologi blir trukket inn i analysen. I denne analysen vil dette være i forstand av at en kjede av lyder som til sammen utgjør et musikalsk motiv blir betegnende, men betydningen er ikke nødvendigvis åpenbar dersom man ikke kjenner språket godt nok. (Ibid) Jeg vil bruke denne referansen i analysen der det er aktuelt å trekke inn forståelse av hver enkelt del i det musikalske forløpet.

Motivet og analyseobjektet er hentet fra Schuberts sonate D959, fjerde sats. Satsen er en alminnelig rondo med et hoved- og sidetema. Hovedtemaet har en reprise på slutten av satsen hvor det kommer flere pauser ikke bare mellom frasene, men som også stykker opp temaet i forskjellige deler. Etter hver pause endres temaets karakter og toneart. Pausenes lengde er på en hel takt.

Analyseeksempel 4, fjerde sats Rondo fra Sonate D959, takt 328-347:

The image displays a musical score for piano, consisting of three systems of music. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and includes a *dim.* (diminuendo) marking. The second system continues with *dim.* and *p* markings. The third system features a *pp* (pianissimo) dynamic, another *dim.* marking, and a return to *a tempo*.

Hovedtemaet er vist i notene hvor det her kommer som en reprise før en coda som avslutter satsen og hele sonaten. Hovedtemaets reprise er spilt som i starten av satsen helt til pausen i femte takt. Det er på dette tidspunktet i stykkets gang man kan spørre om hva pausen har å si for denne musikken. Temaet avbrytes av en pause som varer i en hel takt, og det moduleres fra A-dur til A-moll før og etter pausen. Det er mange bilder man kan forestille seg for å forklare denne overgangen på. Går vi inn i et nytt rom? Skifter melodien farge? Vender vi oss mot noe annet? Musikken får straks en mer melankolsk karakter, spilt i moll og svakere. Jeg har her valgt å karakterisere temaets gang som oppstykket, det vil si at den har blitt partert i separate deler som hver for seg går i egne tonearter. Det ligger antagelig en bevisst estetisk tanke bak dette. Jeg vil finne nærmere ut hva disse estetiske idéene kan dreie seg om. Pausens nærmest mekaniske funksjon for dette virkemiddelet er å separere de forskjellige delene. Altså det blir skapt rom av forventning som gir mer tid til å gjennomføre modulasjonene. Med tanke på at pausene er på opp til en hel takt er det klart at tid spiller en viktig rolle. Er det meningen at vi skal lytte til stillheten i disse pausene? Pauser som avbryter en melodi kan sies å ha en overraskende effekt. Lytteren kan spørre seg om musikken stoppet, eller om de selv stoppet å lytte i et kort øyeblikk av forvirring. (Margulis, 2007:254) Schubert har ofte en avbrytende virkning i sine pauser som kan gjenkjennes i flere av hans verk. (Ibid:255) Margulis nevner særlig takt 112 i første sats av samme sonaten:

Analyseeksempel 5, samme sonate, første sats Allegro, takt 111-113:



Man kan se at denne musikalske modellen avbrytes relativt brått ved hjelp av en pause. Pausen avbryter en oppbygging som har vart over 10 takter og bygd seg opp til forte. Jeg mener at Margulis er inne på det samme prinsippet rundt Schuberts bruk av pauser som jeg gjør i min analyse. "Schubert frequently accentuates the interruptive quality of a silence by starting it on a downbeat that follows continuous fast-note motion through the end of the preceding measure." (Ibid) Schuberts lengre pauser som stykker opp hans melodier eller avbryter en musikalsk oppbygging er noe jeg vil finne ut om kan ha noen felles kjennetegn med lignende tilfeller og forskjellige tilfeller av pauser i musikk. Jeg vil med mine eksempler prøve å tyde denne meningen med type bruk av pauser litt videre. Jeg har i analysemodellen laget en oversikt over delene i temaet for å vise hvor pausene kommer. Forholdet i denne modellen blir mellom musikkens syntaks og hvilke effekter pausene har.

Jeg har redusert takt 328 til takt 347, som i noteeksempel 2 ned til følgende modell:

(Analysemodell 1.)

Takt: 328-331:Første fire takter, repetisjon av hovedtema i A-dur.
332: Pause: Plutselig pause på én takt, overraskelsesmoment, oppstyking av motiv. En hel takts pause.
333-335:Hovedtema starter på nytt men i variant toneart A-moll.
336:Modulasjon til subdominant parallell F-dur i hovedtemaet
337: Pause: Istedenfor at temaet går videre oppstår en pause på én takt som skaper en pause til neste takt hvor temaet fortsetter.
338-341:Temaet fortsetter videre i F-dur i vanlig tempo i fire takter
342: Pause: En hel takts pause som avbryter temaet og leder til ny modulasjon
343 :Modulasjon som ender i Fiss-dur med septim, ingen oppløsning
344: Pause: En hel takts pause som lager overgang og modulasjon tilbake til A-dur.
345-347: Hovedtemaet fortsetter i tre akter før det avbrytes med en siste Pause: som markerer overgangen til selve codaet i stykket som kan <i>betegnes</i> som hurtig, livlig og nærmest eksplosivt i karakter.

Både verbalt og visuelt har jeg her trukket sammen det harmoniske forløpet til en sammenhengende sekvens for å vise frekvensen av pauser og hvilke harmoniske forandringer som forekommer underveis i oppstykingen av hovedtema. Kan man her se et narrativt motiv? Altså en fortellende form hvor melodien er delt opp i ”setninger”? Når vi ser på den totale strukturen i sekvensen er det i alt to utspring fra tonearten til A-moll og F-dur. Noe som også er interessant å merke seg ved dynamikken er at det er markert, eller antagelig innlysende at hver frase avsluttes i en diminuendo. Rent funksjonsanalytisk er sprangene: Tonika-variant-subdominant, etablering av ny tonika-subdominant parallell etter hvert med septim, tilbake til opprinnelige tonika. Det hevdes at det er ytterst viktig å være oppmerksom på Schuberts modulasjoner når man fremfører hans musikk. (Schiff/Newbould)

Et sentralt spørsmål å stille for å få mer oversikt over problematisering rundt Schuberts bruk av pauser i denne sekvensen er: Hvordan ville musikken hørt ut uten

pausene? Det er ikke for å høre delen av stykket spilt uten pause at spørsmålet stilles, men heller for å påpeke at pausen er en viktig byggekloss i konstruksjonen som man denne musikken består av. Kan vi nesten se en slags call-and-response-mekanisme i denne sekvensen? Jeg vil her igjen trekke inn Suttons teorier rundt stillhet og tid i musikk. For eksempel hvordan det i duetter blir brukt tid fylt med stillhet mellom hver musikers strofe:

”For instance, analysis of free improvised duets revealed that both musicians made use of silences at structural points as a means of slowing the overall pace of the music, stimulating affective changes in the performing musicians and their listeners.” (Losseff/Doctor, 2007:172)

Selv om det er snakk om improvisasjon kan vi se hos Schubert at det antagelig også her kan dreie seg om et element av nedskreven improvisasjon. Jeg tenker på de brå pausene i kombinasjon med modulasjonene og overaskelsesmomentet det skaper for lytteren. Det hevdes at Schubert kan ha tatt inspirasjon fra Haydn når det gjelder uventede pauser ved nedslagende toner, jeg tenker på det Margulis omtaler som ”downbeaty” (Ibid, 2007:249), slik som i eksempel nummer 3. Med nedslagene mener jeg at det som i eksemplet viser, finnes toner som hurtig og kraftig settes an så det fra den øverste tonen hurtig går ned til den nederste tonen. Dette kan gi en følelse av et nedslag eller ”downbeat” (Ibid). Det kan med tanke på pausebruken også trekkes samme paralleller til denne sekvensen, selv om det er forskjell på pauser etter toner med staccato og toner som er mer utholdte. Schiff forklarer Schuberts instrumentale pauser som meget viktige å legge merke til både fra utøver og publikums side. (Schiff/Newbould 1998:205) De skaper mye spenning og er essensielle for musikken i seg selv. Her om pausen hentet fra Sonate D 960 første sats takt som er en fermate i tillegg til et slags pause og markerer en overgang mellom to hovedtema og oppbygging til sidetema.

”The rest is crucial; it represents silence after the magic of it. We might just as well stand up and go home. Do composers ever think of this? (Ibid))

For ikke å gå for mye inn på hva som er konvensjonelt for musikkestilen vil jeg heller holde meg til formålet med denne analysen, altså å finne ut pausens rolle, og hva den kan uttrykke i denne musikken. Som tidligere nevnt er pausen her som i både Margulis eksempel og mine eksempler avbrytende. Den stykker opp en melodisk gang og begynner hele melodien fra starten av i en ny toneart. Vi kan finne eksempler på akkurat dette virkemiddelet ellers.

Analyseeksempel 6, tilbake til fjerde sats Rondo Allegro, takt 331-333:

The image shows a musical score for measures 331-333 of the fourth movement, Rondo Allegro. The score is in 2/4 time. The piano part is marked 'dim.' (diminuendo) and 'a tempo'. The score shows a melodic line with a fermata over a measure, followed by a new melodic line starting in a different key signature.

Noe som er viktig å merke seg med pausene i sekvensen er at det er snakk om lengre fraser der melodien oppstår. Pausene kan dermed oppfattes som mindre plutselige enn pausene i noteeksempel nummer 3 hvor fraseringen kan karakteriseres som mer oppstykket, ved at temaet blir avbrutt flere ganger. Kan man her finne sammenheng mellom pausens uttrykk og hva slags karakter tonen som kommer før har? Jeg kommer her inn på det metaforiske begrepet jeg har nevnt tidligere, nemlig å fargelegge en pause eller stillhet i musikk. Noen av mine tidligere argumentasjon har gått ut på at det er selve musikkens karakter som fargelegger stillheten som kommer innimellom. Men vi kan her se at hvis man går videre inn i detaljene så har det siste anslaget også en betydning for pausens karakter. I takt 327 i slutten av første satsen hos Schubert ser vi en fermate som skal markere overgangen til coda, lignende det som er motivet i siste sats og eventuelt beslektet med Schiffs eksempel. Melodien er avkuttet plutselig som om noen ga sangeren et stort hysj. Med dette mener jeg at musikken intuitivt kan virke avbrutt, og at dette som sagt er en viktig del av fargeleggingen av pausen. Dette viser at Schubert bruker disse type pausene som noe dramaturgisk for å kunne skape en slags spenning eller et overraskelsesmoment. Eller nærmest at pausene er en del av den musikalske syntaksen, som i retorikk.

Analyseeksempel 7, første sats igjen, takt 329-330:



Vi ser her hvordan frasen overraskende avbrytes før reprise av hovedtema med variasjoner i codaen.

Analyseeksempel 8, her fra Schuberts sonate D 960, fjerde sats, takt 507-512:



Motivet her er hentet fra Schuberts sonate D960, Fjerde sats, *Scherzo*, som har formmessig sett mange likheter fra fjerde sats *Allegretto* i D 959. Her ser vi også overgangen til Coda, hvor samme pause er brukt, i tillegg med en fermate for å skille to forskjellige karakterer i musikken. Hovedtemaet oppstår før og etter fermaten, men i to forskjellige tempi.

Jeg vil ikke forlate Schubert helt, men ta for meg nok et aspekt i opplevelsesanalysen. I neste analysedel vil jeg ta for meg noen av den samme musikalske passasjen fra "Rondo" i D959, men fokusere på den første pausen i siste reprise av temaet og koble det opp mot Nielsens bro-ligning. I denne analysedelen har jeg gjennomgått den avrbytende pausen og en mer generell sammenheng til hvilke effekter pausen kan ha. Senere i diskusjonen vil den avbrytende effekten bli kritisert med tanke på at dette også i stor grad dreier seg om hermeneutisk metode. Funnene i denne analysen vil jeg

oppsummere på en annen måte enn i de tidligere analysene, men jeg vil også her skille mellom faktiske observasjoner og fortolkende observasjoner. Ettersom denne analysedelen er lang vil dette fungere som en oppsummering av analysens funn.

Oppsummering

Faktiske observasjoner:

Bruken av pause i Schuberts klaversonater slik vi har sett er et stort område å gå inn i med tanke på tidligere arbeid rundt emnet. Pausene har både betinget tidsvarighet og er notert med fermater. Det finnes ikke noen umiddelbare synlige grunner til at fermatene kommer på ebstemte steder, disse årsakene må tolkes på estetisk og poetisk grunnlag. Musikkens nære relasjon til sang gjør at komponisten sannsynligvis leker seg med oppstykkning av melodier for å skape variasjoner i melodiene. Pausene som for eksempel i ”Rondo” fra D959 i takt 328-347 skaper en rytmisk forskyvning ettersom musikken stopper helt opp.

Fortolkende observasjoner:

Pausene som avbryter melodier skaper en overraskende effekt som gir en fornemmelse av variasjon. Ettersom musikken er karakterisert som sangbar og har karakter av en syngende melodi fremstår pausene som til tider ulogiske. Dermed kan pausene være uttrykk for noe annet enn frasering, heller spenning og friksjon i musikken.

Opplevelsen av pausen musikk

I denne analysedelen er det selve opplevelsen og ikke tegnet pause, som er gjeldende. Noen tilfeller av pauser vil jeg her beskrive og betrakte fra et lyttende perspektiv. Et lyttende perspektiv vil si, metodologisk, at pausens ”lyd” blir tolket ut i fra (slik som Nielsens bro-ligning) hva som kommer før og etter. Man kan gå inn på tankerekken om selve følelsen av energi som inntreffer i en pause kan ha likheter og ulikheter med hverandre i forskjellige tilfeller. Dette skal ikke kartlegges i denne analysen, men det skal finnes frem til noen sterke begreper som kan beskrive pausens uttrykk.

Problemstillingen er ikke: hvor mange forskjellige slags uttrykk kan pauser i musikk ha, men hvordan pausen kan bidra til å skape uttrykket som ligger i musikken. Dermed vil denne analysen spørre om pausen kan være en byggekloss for et musikalsk uttrykk, ved noen eksempler. Hvordan-begrepet har i de forrige analysene vært en del av tenkningen av forholdet mellom musikk som helhet og som oppdelt. Her blir stemningen, momentet og karakteren man opplever instant tolket i stedet. Spørsmålet om pausens opplevelse har jeg illustrert her på en måte som viser hvordan man kan dele opp et musikalsk motiv med tanke på syntaks.

”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 1 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.”
(Brincker: 157)

Hos Brincker, som tar for seg Nielsens syn på pauser, er altså en pause ikke avbrytende, men en naturlig del av den musikalske strømmen.

I eksemplene som blir presentert her finnes pauser som jeg vil si er en del av musikalske motiver. Problemstillingen vil her anvendes i analyse ved at det finnes ut hvordan pausen kan bygge musikalske motiver. I disse eksemplene finnes det musikalske virkemidler som kan karakteriseres å inneholde bruk av pauser. Analyseobjektet her er valgt ut på grunnlag av et tydelig samspill mellom tilstedeværelse av lyd og fravær av lyd, hvilket utgjør det musikalske motivet. Jeg vil ta utgangspunkt, nok en gang, i Nielsens bro-ligning.

Analyseeksempel 9, Schuberts D959, fjerde sats, Rondo Allegretto takt 328-334:



Denne musikalske passasjen er variasjonen av satsens hovedtema. Pausen avbryter temaet. Denne type pauser er allerede diskutert, for eksempel hos Margulis. Hvor det blir nevnt at lytteren kan spørre seg om musikken stoppet, eller om de selv stoppet å lytte i et kort øyeblikk av forvirring. (Margulis, 2007:254) Hun nevner også at Schubert ofte har en avbrytende virkning i sine pauser som kan gjenkjennes i flere av hans verk. (Ibid:255) Denne avbrytende effekten vil også jeg se nærmere på. Man kan si at en avbrytende pause er et virkemiddel som skaper friksjon hos lytterens forventning i det musikken oppleves.

Etter fire takter blir temaet avbrutt av pausen. Før pausen kommer en *diminuendo* hvo tempoet avtar og drivet i musikken stopper opp. Etter pausen som varer i en takt kommer temaet tilbake, men i variant toneart. Pausen ligger altså i skillet mellom dur og moll. Hvis man ser denne opplevelsen av stillhet mellom varierte tonearter som Nielsens bro-ligning, kan man si at broen her påvirker strømmen av musikk slik at den renner i et annet mønster når den renner ut fra den andre siden. Når vi står på broen, merker vi da strømmen under oss, men uten å se den?

<p>Temaet i A-dur: (Strømmen)</p>	<p>Pausen: (Broen) Strømmen fortsetter, men i stillhet.</p>	<p>Temaet i A-moll: (Strømmen)</p>
---------------------------------------	---	--

Med utgangspunkt i at musikken fortsetter i pausen, men forholder seg stille, vil det da være et mulig prinsipp om at lytteren opplever energien musikken har, men ikke hører lyd. Denne påstanden er ikke tilknyttet til audiologiske aspekter, men kunstneriske. Jeg kommer tilbake til forholdet mellom å oppleve pause som en del av kunstverket og å oppleve pauser som stillhet mellom to deler av kunstverket i drøftingen.

I noteeksemplet ovenfor kan vi altså konstatere at i takt 31 finnes en ”bro” som legger et stillhetsteppe over musikken. Noe som er viktig å merke seg, som jeg har lagt frem som en observasjon i mitt arbeide med pauser gjennom hele denne prosessen rundt pauser i musikk, er at i et notebilde gjelder tempo, karakter og stemning også i de takter eller deler av takter der pausene ligger. I Schuberts *Rondo* her, er tempoet *Allegretto*, hvilket vil si at med mindre det ikke kommer noen nye tempoangivelser,

vil dette gjelde stykket ut. Problemet her, er at det står *Ritardando* før pausen. Vil da denne *Ritardando* fortsette ut i pausen, frem til neste takt hvor det angis *a Tempo*? Når denne pausen lyttes til vil jeg ikke oppfatte noen videre bremsing av tempoet i stillheten pausen gir, men heller tenke et stopp. Man kan diskutere hva som stopper opp, det finnes ingen klar fornemmelse av hvordan selve stoppet oppstår, det må tolkes. Som nevnt tidligere i oppgaven har jeg gått i hermeneutisk retning stort sett gjennom all analyse, her blir det også rom for å tolke den musikalske situasjonen. Nielsen hevder videre at fermatepausers lengde ikke skal være beroende på hvilket tempo musikken går i. Han hevder at strømmen i en sats med høyt tempo er så sterk at en fermatepause er nødt til å ha en viss varighet hvis den skal fungere som en demning som stopper opp tempoet. Kan vi for eksempel i denne pausen oppleve en demning?

Analyseeksempel 10, fra Modest Musorgskijs "Natt på Bloksberg" :

The image shows a musical score for Modest Musorgskijs "Natt på Bloksberg". It features a piano part and woodwind parts (4th and 3rd horns, oboe, clarinet, and bassoon). A fermata is placed over a section of the score, with the tempo marking "Poco più sostenuto" above it. The score includes dynamic markings like *mp*, *p*, and *mf*.

Tempoet er *Allegro feroce*, musikken har en nærmest voldelig energi, og pausen blir en vegg som stagger de musikalske svingende nevene for en kort stund. Fermaten her får en brå effekt, og den innbyr til et overraskende moment for lytteren, men det er ikke en langvarig pause hvor man skal lytte intenst til stillheten over lengre tid, til tross for at det er en fermate. Den markerer en brå overgang. Står man her på Nielsens bro-ligning vil det heller føles som om man står på en demning som tar imot en voldsom strøm på den ene siden, og på den andre siden en mer forsiktig bekk av overflødig deminingsvann som blir silt gjennom. Pausen endrer ikke musikkens karakter her, men er et mellomledd som kan bøye musikkens karakter fra en retning til en annen.

Pausen i dette tilfellet kan tolkes på denne måten utifra Nielsens modell:

Allegro Feroce: Strømmen av musikk har en sterk fremdrift og en rasende karakter.	Pausen: Pausen fungerer som en demning som stopper strømmen av musikk	Poco più sostenuto: En ny strøm oppstår, i et mer behersket tempo og karakter.
---	---	--

Pausen tolket utifra et semiotisk perspektiv:

Signifiant: Notemessig er tegnet en fjerdedelspause med fermate som gir et brått opphold i musikken.
Signifié: Stillheten markerer et dramatisk skille mellom to karakterer i musikken. Den brå stillheten knyttes opp mot verket for øvrig, en voldsom og fryktinngytende karakter. Pausen er leddet som musikken går gjennom mens den endrer karakter. Vi oppfatter det diabolske i musikken basert på forestillingen om diabolikk og tilknytningen til tittelen "Natt på Bloksberg" og hva det forteller om musikken. Pausen kan vi knytte til andre musikalske tilfeller der pauser forekommer på en dramatisk måte.

Det er viktig å gjøre oppmerksom på at i Signifié-delen av tolkningen av pausen har jeg tatt i bruk subjektive observasjoner. Signifiant blir en mer nøytral observasjon, dermed blir den semiotiske tolkningen av pausen i denne sammenhengen også et skille mellom objektivitet og subjektivitet. Tar man musikkens syntaks i betraktning er det en reprise av denne passasjen senere i verket. Verket "Natt på Bloksberg" kan sis å være et narrativt drama på mange måter. Mange motiver og temaer presenteres og det finnes store dynamiske variasjoner.

For å komme nærmere pausens uttrykk i en fenomenologisk rekke har vi sett at fra et semiotisk perspektiv har pausen én betydning som et tegn, men den har mange fortellinger. Pausen er dermed et svært fleksibelt tegn i og med at det noteres som de

samme tegn, men er avhenging av den musikalske sammenhengen i uttrykk. Det er ingen radikal påstand at forestillingen om en pause avhenger av den musikalske sammenhengen. Men i et semiotisk perspektiv blir det mer klart og tydelig forklart ved de to forståelsesnivåene ”signifiant” og ”signifié” ved uttrykkets defineres ved sammenhengen og ikke som et tegn i seg selv. Når pausen i takt (-) gjentas i takt (-) i samme verk kan man spørre seg om uttrykket forandrer seg ettersom det blir gjentatt. I opplevelsen av en reprise fordres det at man gjenkjenner musikken fra tidligere. Her finnes det mange nivåer av forståelse av musikken. Det kan komme an på om man hører verket for første gang, eller om man kjenner det godt fra før. Dette aspektet har jeg ikke tenkt til å gå inn på, det vil bli en stor digresjon for oppgaven. Det som vil forandres den andre gangen pausen kommer er ”Signifié” og dermed forestillingen av pausen. Det er også et dynamisk aspekt i musikken før og etter pausen. Dynamisk sett har jeg tolket sekvensen med pausen på denne måten og med følgende metaforer:

Musikken spilles sterkt og egergisk. Man kan si at musikken energimessig er ved et kokepunkt.	Pause: Et lydløst løkk blir lagt over musikken og demper dens intensitet. Fermaten gjør at man kan holde pausen så lenge som nødvendig.	En dempet musikk som har et noe saktere tempo og er mer utholdt. Rytmask er det de samme åttende-deler som spilles, men i annen harmonikk.
---	---	--

Man kan også spørre seg: Hvordan hadde denne musikalske sekvensen vært uten pausen? Ville det bli ulogisk, umusikalsk eller uferdig? Det ville også kanskje bli teknisk vanskelig å gjennomføre, ettersom å skifte karakter og tempo så raskt uten en pause ville krevet hurtig omstilling hos alle instrumenter, jeg tenker her altså på orkesterversjonen. Nå blir denne fjerningen av pauser fra musikken kun et hypotetisk spørsmål. Jeg mener dette spørsmålet kommer inn på poetikkens område. En komponist eller musiker står alltid overfor valg når han eller hun skaper musikk. Valgene er mange, det finnes mange retninger å gå i. Et typisk musikalsk valg kan dreie seg om hvilke akkorder og harmoniseringer man skal ha i musikken, eller hvilke rytmer. Her kommer også pausen inn som et valgfritt virkemiddel. For at en pause skal oppstå i musikken må komponisten eller musikeren ha valgt den med et overlegg om at pausen skal bidra til noe musikalsk. Det vil si at det ligger i en komponists

natur å på et tidspunkt tenke: Her trengs en pause. Dette kan være avhengig av stil, tid og kultur. Hos Musorgskij kan denne musikalske sekvensen ha flere kulturelle trekk. Går vi inn på musikk og mening er Musorgskij for eksempel en glimrende nasjonalromantiker samtidig som han har en evne til å beskrive de små vesener, undertrykte eller monstrøse stemninger. Jeg tenker for eksempel på "Gnomus" (fra *Bilder fra en utstilling*) eller for den saks skyld "Natt på Bloksberg" som eksempler på nærmest diabolske karakterer. Det nasjonalromantiske kan ligge i inspirasjonen fra russisk folkemusikk som det er kjent at han hadde. Om pausen da symboliserer noe rundt dette aspektet kan diskuteres, men det kommer ikke noe tydelig symbolistisk budskap frem i musikken. Pausen fremstår som musikalsk logisk, og er nok heller et rent musikalsk grep. Jeg kommer tilbake til forholdet mellom kulturelt betingede og rent musikalske valg hos en komponist.

Det som er slående med dette eksemplet på pause er at musikken endrer karakter etter pausen. Pausen som et kort avbrekk i musikken har kraft nok til å endre musikkens karakter. Dermed kan pausen være et kraftig, om ikke effektivt musikalsk virkemiddel. Pausen skjærer gjennom musikken som et autoritært sverd og separerer to forskjellige deler av et musikkstykke. Det er nesten som om man som lytter kan nullstille seg etter den korte pausen og oppfatte den endrede karakteren i musikken som noe helt uavhengig av den foregående karakteren før pausen.

Kapittel V

Diskusjon og konklusjon

Drøfting av analysene

I denne delen vil analysens funn bli diskutert og satt opp mot hverandre i lys av problemstillingen. Pausens uttrykk i et musikalsk verk kan være flere, det kommer også an på fortolkningen av hva uttrykket er. Dette med forståelse av musikk kan knyttes til intersubjektivitet. Noe av kritikken som kan rettes mot denne oppgaven er at den ikke tar med noen kvantitative undersøkelser om pausens uttrykk i form av at man kan intervjue et utvalg lyttere om hva de føler a pausen kan uttrykke og sette deres opplevelser opp mot hverandre. Oppgaven har i stedet gått i retning av hermeneutiske betraktninger av pausens uttrykk.

En annen kritikk som kan rettes mot oppgavens analysedel er problemet rundt utvelgelse av analyseobjekter. Sjangermessig har det vært naturlig å velge ut musikk skrevet for piano, ettersom pausetegnet kommer tydelig frem i kun to notesystemer. Når pausen kommer frem i to systemer er det enkelt å vise eksempelet og peke på pausen og hva den gjør i et musikalsk motiv. Kritikk kan også rettes mot definisjonen av hva som er et musikalsk motiv. Er det et tema, en melodi eller en harmonisk progresjon? Man kan spørre seg om pausene er en del av et musikalsk motiv eller mellom to musikalske motiver, det kommer an på hvordan man anser musikken. Et annet spørsmål som har vært drøftet i musikkvitenskapen og innenfor emnet *pause* og *stillhet* er hvorvidt stillhet er en del av musikken eller noe utenom. I den relevante litteraturen som har blitt tatt for seg i denne oppgaven skiller stillhet i musikk fra stillhet utenom musikk, altså mellom satser og lignende. For eksempel i Bar-Ellis artikler nevnes den musikalske ramme og at hvis stillheten er utenfor denne rammen, som er begynnelsen og slutten av et stykke, vil stillheten kategoriseres som *ekstern*. I mitt arbeid har stillhet blitt skilt fra pausen bevisst for å snevre inn temaet stillhet, som er et enormt tema hvor spennet går fra musikk til lydkunst. Innsnevringen av temaet har vært problematisk ettersom å formulere en problemstillingen er en prosess, hvor mange idéer har blitt forkastet, for å kunne holde et fokus på ett emne. Problemstillingen står for seg selv som veldig generell, ettersom den ikke spør om

noe konkrete musikkseksempler. Svakheten ved dette kan være at spørsmålet ikke kan besvares på grunnlag av en enkel analyse av et bestemt verk. Det krever en fleksibel tankegang som beveger seg mellom det spesifikke og det generelle, når musikk analyseres ut fra en så generell problemstilling. En modifisering som problemstillingen har fått er negasjonsaspektet: Hvordan ville musikken vært uten pauser? Ved å tenke at man fjerner en del av musikken for å se hvilke kvaliteter musikken da mister kan være nyttig for å se viktigheten av et musikalsk virkemiddel.

Beskrivelser av ulike uttrykk i pausene fra analysene

I analysen av Beethoven har vi sett at pausene står som rom mellom massive akkorder.

Analysen av pausene hos Liszt finnes poetiske kunstpauser som muligvis bidrar til å skape et poetisk uttrykk som ligger tett opp til diktingen som stil. At det er pauser mellom "setningene". Dette kan jevnføres med pausene hos Claes Gills "Mozart". (Som tidligere nevnt i Kapittel II.)

I Schubertanalysen er pausene skrevet inn på steder som kan oppfattes som uventede ettersom de bryter opp melodier og avslutter motiver brått.

Pausen i analysen av Musorgskij kan sies å ha et dramatisk uttrykk. Modifiseringen av Nielsens bro-lignelse som beskriver, ikke en bro, men snarere en demning, gjør dette til et av de mest slående eksemplene på et sterkt uttrykk i en pause. Noe som skiller denne pausen fra de andre i analysen er at tempo og karakter skifter etter pausen. Fra *Allegro feroce* til *Poco più sostenuto*.

I hvilken retning går emnet *pausen*?

Vi har sett at det opp gjennom historien har blitt diskutert mye rundt pausen som et fenomen innenfor forskjellige forskningstradisjoner. Enten det er et sosiologisk fenomen eller et estetisk fenomen. Slik Carl Nielsen har nevnt er pausen et undervurdert emne og at pausene som han selv sier: "Viser oss tydelig hva en organisme vil si" (Nielsen, 1925: 55) Her kommer man inn på at pausen er et viktig musikalsk grep. Per i dag vil jeg ikke si at emnet er undervurdert. Man kan se at det

har blitt diskutert mye rundt stillhetens egenskaper opp gjennom i musikkvitenskapens historie. Den litteraturen jeg har presentert kortfattet i denne oppgaven har hver av de sitt eget ståsted i forholdet rundt hvilke aspekter man knytter opp mot stillhet i musikk. I utgangspunktet når jeg fikk idéen om at jeg skulle skrive om dette emnet var universalitet noe som først kom opp som stikkord i idémyldringen. Universalitet er i den forstand av at en pause består av det samme, nemlig stillhet, uansett hva slags musikk den er en del av. Å finne litteratur som tok for seg universalitet i forbindelse med pauser i musikk var ikke en lett oppgave. Som et resultat av denne leteprosessen oppstod en nærmest fenomenologisk tankegang om å lete opp en naturlig forklaring på hvorfor stillhet i musikken er et effektivt virkemiddel. Emnet *pausen* har i musikkvitenskapen vært et diskusjonsemne i mange tilfeller som et estetisk fenomen. Jeg tenker på for eksempel diskusjonen rundt pauser i klassisk musikk, hvor det ofte blir spurt om nødvendigheten av pauser i musikalske motiver, slik som hos Potter og koblingene til retorikk i pausene i Handels operaen *Orpheus* som nevnt i litteraturkapittelet. Retorikk og estetikk har dermed vært sentrale emner å forholde seg til i søken etter pausens vesen. Men å velge seg kun ett emne å knytte pausen om mot mener jeg vil være for snevert for oppgaven. Disse emnene, retorikk, estetikk og poetikk vil uansett gå inn i hverandre når pausens uttrykk og funksjon diskuteres.

Begrepene uttrykk og funksjon har stått opp mot hverandre i prosessen med å finne et samlende begrep for hva man skal se etter i pausene. Begrepet *funksjon* har jeg ungått å bruke i analyse og drøfting ettersom jeg mener det har en mekanisk betydning som ikke vil gjøre seg nyttig for diskusjonen rundt poetikk og estetikk.

Jeg har i teoridelen nevnt semiotikk som en av holdepunktene i oppgaven. Paradokset var at jeg anså pausens "signifié" (forestilling) som et tomrom mellom musikk. Når tegnet pause oppstår er da tomrommet forestillingen vi får i oppfattelsen av hva en pause er. Kan man da si at referansen lytteren har til en pause er tomrommet? Hvis dette skal forsvares må det i så fall grundigere gjennomgås enn det gjøres i denne oppgaven. Hvis man kobler "signifié" opp mot Nielsens bro, vil man da kunne forstå pausens uttrykk bedre? Nielsen mener at broen er en fornemmelse han har fått av pausen, en metaforisk forklaring på hva han oppfatter i pausen. Denne metaforen må

etableres, den kan også forklares med andre ord og bilder. Å finne en vitenskapelig forklaring på Nielsens bilde av hva pausen er i musikk vil være litt på siden av det å finne pausens uttrykk i musikk. Men det går muligvis ut på det samme, altså hermeneutisk tolkning, vi skal finne vår egen forståelse av tomrommet i musikken. På den andre siden har jeg nevnt universalitet gjennom oppgaven som et begrep som jeg selv har tenkt på i forbindelse med pausen. Det universelle er altså at stillheten er den samme i hvilken som helst musikk, det som skaper pausens stemning er innholdet i musikken som kommer før og etter. Dette kan knyttes opp mot "signifié" mener jeg, ved at stillheten som et universelt fenomen blir til en egen form for stillhet når den oppstår i musikalsk sammenheng. Altså for eksempel hos Beethoven, sli Bar-Elli beskriver det, finnes det to type pauser, den som kommer i satsene og den som kommer mellom satsene. Den som kommer i satsene er klassifisert som en del av musikkopplevelsen, og det er meningen at man skal forholde seg lyttende. Dette kan også knyttes til *Silence, Music, Silent Music* og analysen av Schuberts pauser i sonate D960 hvor den intense pausen i delen av stykket beskrives i en konsertsituasjon. Brincker nevner også som jeg har tatt opp innledningsvis at pausen mellom satser og situasjonen som oppstår blant et publikum er et sosiologisk fenomen, fremfor et musikkvitenskapelig.

Hvor forskningsfeltet rundt *pause* og *stillhet* leder videre er et åpent spørsmål. Man kan kategorisere pauser og forskjellige typer stillhet og man kan spørre etter hvordan og hva som ligger i begge av musikalske egenskaper. Det vil nok alltid være klart at et emnet som dette alltid vil inneholde et element av subjektivitet.

Pausens uttrykk som et metavitenskapelig fenomen

Å finne ut hvordan pausen kan bidra til å skape uttrykk i musikk er langt på vei et subjektivt område. Det vil si, ut ifra analysene i disse oppgaven er det mye egne meninger og betraktninger som er blitt tatt med. Mange i tidligere forskning har stillhet og pause som et mer teknisk fenomen. Jeg tenker på Margulis for eksempel som kategoriserer pauser i et mer audiologisk perspektiv. En annen stil innenfor dette feltet er Nielsens bro-lignelse, som jeg aktivt har brukt her. Man kan si at Nielsen mener pausen er undervurdert av musikere. Jeg har ikke noen umiddelbare sterke

meninger om hvorvidt pausen er undervurdert, men denne oppgaven har som motiv å i hvert fall belyse pausens betydning enda bedre. Rent metavitenskapelig kan man tenke seg at pausen er en universell energi, som jeg tidligere har nevnt er universalitet et begrep som jeg mener kan nevnes om pausen. Men hva er universelt? Vi er kanskje inne i musikkens to helt grunnleggende prinsipp, nemlig tid og lyd, hvorpå pausen mangler lyd. Dermed er kun et aspekt stående igjen: tid. Lydmessig er pausen altså universell, men tidsmessig er den det ikke. Vi ser på pausene i analysen og som tidligere drøftet i oppgaven, at det som kommer før og etter pausen klart har en betydning for dets uttrykk. Og i et semiotisk perspektiv som i analysen av Musorgskij finnes det i pausens "signifié" mange konnotasjoner, som for eksempel en beskrivende tittel på verket, harmonier, mulige referanser til russisk folkemusikk og diabolisk karakter som er med på å forme pausens uttrykk. I det hele tatt er det flere faktorer som avgjør pausens uttrykk. Men det begynner i tid. Jeg har her fra øverst til nederst laget en liste over forskjellige eksistensnivåer for en pauses uttrykk, en fenomenologisk oppramsing:

1. Tidslengde – Den grunnleggende betingelsen for en pauses eksistens: En pause har varighet i tid.

2. Musikk før og etter - Den uttrykksbetingende musikalske sammenhengen pausen eksisterer i: Pausens virkning og estetiske funksjon avhenger av den musikalske sammenhengen og de musikalske hendelsene før og etter. Pausens bidrag til det musikalske uttrykket er avhengig av pausens musikalske sammenheng.

3. Kulturelle referanser – Utenomliggende allerede etablerte konnotasjoner som kan gi pausen et uttrykk: Stillhet i musikk kan ha vidt forskjellige konnotasjoner avhengig av kulturell kontekst. Eksempler, beskrivelse av død i afrikansk musikk er veldig forskjellig fra beskrivelse av død i europeisk barokkmusikk eller i russisk musikk av Musorgskij.

Kan det være et fjerde nivå? Et punkt som ligger i transcendens, som vi ikke kan sette ord på?

Jeg har ikke umiddelbart tenkt til å forme en teori, men jeg har etter analysene kommet frem til at disse tre nivåene er kanskje de viktigste for å oppleve et uttrykk i en pause. De tre punktene viser etter mitt syn at pausens mening og estetiske funksjon ikke er universalistisk, den samme i alle enkelttilfeller av stillhet, men tvert imot er avhengig av musikalsk og kulturell sammenheng.

Konklusjon

Disse tankene som blir presentert her er forsøk på å svare på problemstillingen, hvordan kan pausen bidra til å skape et uttrykk i kunstmusikk?

Idéen om et tomrom, en kraft av ingenting og et blankt felt i et ellers fargelagt område, pausen har vært diskutert nok en gang. Et stykke stillhet som fanger ens oppmerksomhet, dette var noe av det som ble presentert i starten av oppgaven. Målet med oppgaven var ikke å komme frem til noen form for konkrete svar om hva pausen kan forklares med som fenomen. Det store målet har vært å kunne trekke sammen noe av det store feltet som dette emnet dekker og finne noen konkrete muligheter til å se uttrykk, forestillinger og eksempler innenfor musikkens verden som kan beskrive pausens uttrykk. Man kan si at som musikalske vesener vil mennesker alltid ha en evne å finne uttrykk i pauser, som en del av de musikalske byggeklossene som danner et musikalsk motiv. Nivåene uttrykket erkjennes på har da med tidsvarighet, musikalsk sammenheng og kulturelle konnotasjoner. Etter å ha gjennomgått pausen som et meningsfylt tomrom, i forbindelse med tidligere forskning, forbindelser til andre kunstarter og egne analyser kan man se forskningen på pauser i musikk som et mangfoldig og komplekst emne. Erfaringene i denne oppgaven om pausens uttrykk vil forhåpentligvis kunne berike tradisjonen rundt nysgjerrigheten rundt og viljen til å forstå pausen i musikk som noe mer enn bare et lydløst avbrekk. I denne oppgaven har jeg kommet frem til at pausens uttrykk må erkjennes gjennom tre eksistensnivåer.

Jeg gjentar her nivåene som tidligere nevnt i forrige delkapittel (Pausen som et metavitenskapelig fenomen):

1. Tidslengde

2. Musikk før og etter

3. Kulturelle referanser

De tre eksistensnivåene er da noe som videre kan bidra til å forme en teori som fastholder at pausens uttrykk går gjennom disse tre nivåene. Om det finnes et fjerde nivå kan være et interessant spørsmål. Et nivå som ligger i transcendens, eller som er ubevisst og ikke kan beskrives med ord. Det har opp gjennom musikktenkningens historie alltid vært uenigheter på grunn av forskjellige musikksyn. Man står derfor kanskje foran egne valg når man skal gå dypere inn i forståelse av uttrykk i pauser utover de tre eksistensnivåene som nevnt ovenfor. Et fjerde nivå ville antagelig være formet av musikk som kommer før og etter, men de to andre nivåene kan heller ikke utelukkes. Pausens uttrykk kan kanskje dermed være like komplekst og uforståelig som den menneskelige natur i seg selv. Man kan spørre seg om det også er derfor det er et virkemiddel som i form av sitt intet kan skape et noe i musikken ved at den fylles med de konnotasjoner og den musikk som kommer før og etter. Det blir som hos Vermeer og *Sovende pike*: Et tomrom kan fylles med noe og støtte opp om bilde som uttrykk.

Det finnes her to tredelinger av pausen på to forskjellige måter. Den første deler pausens uttrykk og mening på en semiotisk måte, altså at tidslengden er ”signifiant” mens musikken før og etter og de kulturelle referansene er ”signifié”.

Pausens uttrykk oppfattes via tre erfaringsnivåer:

Verket – Fremføringen – Opplevelsen

Analysene har tatt for seg verket og opplevelsen, ikke fremføringen. Dette er som nevnt i kapittel I et kritisk moment ved oppgaven. Oppgaven har til tross for dette vært metodologisk fleksibel i de analysene av de to andre nivåene. Hvordan skal en konklusjon knyttes opp til funnene i analysen? Den andre inndelingen går på erfaringsnivåer, hvor pausens uttrykk erfares.

Analysen av Musorgskijs ”Natt på Blokksberg” har hatt semiotikk som en del av metoden. Semiotisk tilnærming til å finne ut hva pausen kan uttrykke har vist at forestillingene om hva musikken er betyr mye for uttrykket.

Pausens uttrykk er flerfoldig kan utforskes i mange tilfeller med mange metoder.

Avslutning

I begynnelsen oppstod en idé om et tomrom, et intet, og dette intet har en mening, et uttrykk eller en kraft. Denne musikkvitenskapelige masteroppgaven har tatt for seg pausen, et forskningsfelt preget av mystikk og diversitet. Pausens uttrykk kan finnes på mange nivåer. Ved gjennomgangen av all litteratur jeg kunne finne om emnet ble det en større prosess enn jeg hadde trodd. Men det viste seg å være en givende prosess. Nå har jeg her kunnet samle sammen et solid spekter av forskjellige teorier og synpunkter på pause og stillhet i musikk. Det å kunne forholde seg til den tidligere forskningen har vært svært viktig for dette arbeidet. Jeg har alltid sett det som viktig å være en del av utviklingen og kontinuiteten i dette forskningsfeltet. Musikkvitenskap er en forskningsgren som har lånt mye elementer fra andre tradisjoner, antropologi, sosiologi og så videre. Min oppgave har omtrent som musikkvitenskapen selv, lånt metoder og kombinert dem i anvendelse og analyse. Jeg tenker på den semiotiske analysen av Musorgskij kombinert med Nielsens lignelse for eksempel. Hvor dette spørsmålet om pausens uttrykk går videre blir opp til hvem som tolker og betrakter. Dette er som nevnt innledningsvis ikke et felt hvor man søker etter konkrete svar, men heller etter å stille nye spørsmål. Kan man stille noen nye spørsmål i lys av denne oppgaven? Jeg vil si at en viktig oppdagelse er at pausen er et veldig allsidig emne. Mye av tidligere litteratur har tatt for seg pausen i forbindelse med ett enkelt emne,

for eksempel kommunikasjon, retorikk eller estetikk. Alle musikalske virkemidler kan ses på i lys av mange sammenhenger som for eksempel språk eller konnotasjoner. Vi har hatt delte meninger om musikk i hvert fall siden antikken og vil stadig ha det i fremtiden. Hvordan det går an, som erfart i denne oppgaven, å knyte pausen som virkemiddel opp til så mange emner og sammenhenger som vist i den tidligere litteraturen viser bare at vi er nødt til å fortsette å forske på pausen, og videre stillheten, tomrommet i et estetisk forløp. Jeg tenker da på malerkunsten, scenekunsten og andre kunstsjangre hvor tomrom kan spille en rolle for uttrykket. Dette har jeg tatt for meg til en viss grad i denne oppgaven. Hvis man setter det hele på spissen og forenkler definisjonen av musikk til å være organisert lyd, vil da definisjonen av pause være organisert stillhet? Slike spørsmål kan stilles videre. Men noe av det viktigste jeg føler har blitt gjort i denne oppgaven er å gi mer oppmerksomhet til estetiske betraktninger av hva pausen i musikken er. Jeg vil derfor avslutte med å håpe på at videre forskning rundt pausen vil være en tilstand av en ubetinget lang fermate som vil fortsette inn i fremtiden.

Litteratur:

Augustine, Sainte: *De Musica*, Brian Brennan, BRILL 1988

Bennett Reimer/Jeffrey E. Wright: *On the Nature of Musikal Experience*, University press of Colorado, Niwot, Colorado, 1992

Bent, Ian: *The Terminology of Silence*, IMS report Berkeley, 1977

Cox, Christoph; Warner, Daniel: *Music and its Othert: Noise, Sound, Silence* , Continuum, 2009

Cone, Eward: *The Picture and the Frame*, Perspectives of New Music, 1971

Cage, John: *The Future of Music: Credo*, Continuum, 2009

Elli, Gillead Bar: "Pause and Silence, Symetri and the general End-Pause in Beethoven", The Hebrew University of Jerusalem

Gjerdingen, Robert: *Music in the Galant Style*, Oxford University Press, New York, 2007

Harris, Ellen: *Handel as Orpheus, Voice and Desire in the Chamber Cantatas*, President and Fellows of Harvard College, 2001

Hodkinson, Juliana: *Presenting absence*, Københavns universitet, 2007

Kahn, Douglas: *John Cage: Silence and Silencing*, Oxford University Press 1997

Kinderman, William: *Beethoven*, University of California Press, Berkely, Los Angeles, 1995

Kjerschow, Peder Christian: *Tenkningen som deltagelse, musikken som utfordring for tenkningens selvforståelse*, Solum forlag, Oslo 1993

Kirling, Phillip/Utgoff, Paul: *FRAMEWORK FOR AUTOMATED SCHENKERIAN*
Klempe, Hroar: *Musikkvitenskapelige retninger*, Copyright Spartacus Forlag, Oslo 1991

Losseff, Nicky/ Doctor, Jenny: *Silence, music, silent music* Ashgate Publishing Limited, 2007

Læg Reid, Sissel/ Skorgen, Torgeir: *Hermeneutikk – en innføring*, Spartacus forlag, Oslo, 2006

Meyer, Leonard: *Emotion and meaning in Music*, The University of Chicago Press, Chicago, 1956

- Miller, Wreford: *Silence in Contemporary Soundscape*, University of British Columbia, 1986
- Newbould, Brian: *Schubert Studies*, Ashgate Publishing Company, 1998
- Nielsen, Carl: *Levende musikk*, Gyldendal, Oslo, 1948
- Skowroneck, Tilman: *Beethoven the Pianist*, Cambridge University Press, New York, 2010
- Smalley, Dennis: *The Listening Imagination: Listening in the Electroacoustic*, Publishers Association, Vol 13 part, 1996
- Sørby, Marthe: *Den levende pausen* Norges Musikkhøgskole, 2011
- Sundberg, Ove: *Musikktenkningens historie*, Solum forlag, Oslo, 2000
- Temperley, Charlie: "Composition, Perception and Schenkerian Theory", *Music Theory Spectrum*, University of California Press, 2011, s. 146-168
- Wright, James: *Schoenberg, Wittgenstein and the Vienna Circle* European Academic Publishers, Bern, 2005
- Holländer, Hans/Baker, Theodore: *The Musical Quarterly: Modern Czechoslovakian Music vol. 20 No. 3*, Oxford University Press, s.302-311
- Kauffman, David: *The Theory of Silence*, Cedarville University, 2011
- Magrulis, Elizabeth Hellmuth: *Moved by Nothing: Listening to Musical Silence*, Journal of Music Theory 2007 245-276
- Littlefield, Richard: *The Silence of the Frames*, Society of Music Theory 1996
- Tarasti, Eero: *Sings of Music: A Guide to Musical Semiotics*, Walter de Gruyter, Berlin, 2002
- Van Leeuwen, Theo: *Speech, music, sound*, MACMILLAN PRESS LTD, 1999
Robert Hatten 2004

Kilder på nett:

- Vermeer's "Girl Asleep": A Moral Emblem
Madlyn Millner Kahr, *Metropolitan Museum Journal* Vol. 6 (1972), pp. 115-132
Publisert av: [The University of Chicago Press](#) på vegne av [The Metropolitan Museum of Art](#) (30/10/2015)

http://www.slate.com/articles/arts/music_box/2009/08/silence_is_golden.html
(30/10/2015)

Brincker, Jens: "Og det blev stille igjen, *om pausen i musikken*"

Lenke: [igjenhttps://tidsskrift.dk/index.php/bogvennen/article/viewFile/55005/100535](https://tidsskrift.dk/index.php/bogvennen/article/viewFile/55005/100535)
(30/10/2015)

Om Claes Gills Mozart, Lenke: retrogarde.org/?p=2733 (20/10/2014)

Kilder til noter og bilder:

Noteeksempel 1:Utgave: Nielsen, Carl: *Levende musikk*, Gyldendal, Oslo, 1948

Noteeksempel 2:

Lenke: http://imslp.nl/imglnks/usimg/9/96/IMSLP243110-PMLP01414-Beethoven_Ludwig_van-Werke_Breitkopf_Kalmus_Band_20_B126_Op_2_No_3_scan.pdf (28/10/2015)

Noteeksempel 3:

Lenke: http://burrito.whatbox.ca:15263/imglnks/usimg/5/55/IMSLP15529-Schubert_-_Sonata_D.960.pdf (28/10/2015)

Noteeksempel 4:

Lenke: <http://opus11.tumblr.com/post/51638721599/erwin-schulhoff-f%C3%BCnf-pittoresken-in-futurum> (29/10/2015)

Analyseeksempel 1:

Lenke: http://imslp.nl/imglnks/usimg/f/f3/IMSLP23373-PMLP03240-Cuarteto_op_131.pdf (29/10/2015)

Analyseeksempel 2:

Lenke: [http://burrito.whatbox.ca:15263/imglnks/usimg/4/4a/IMSLP00010-Beethoven L.v. - Piano Sonata 10.pdf](http://burrito.whatbox.ca:15263/imglnks/usimg/4/4a/IMSLP00010-Beethoven_L.v._Piano_Sonata_10.pdf) (29/10/2015)

Analyseeksempel 3:

Lenke: [http://burrito.whatbox.ca:15263/imglnks/usimg/6/6e/IMSLP05971-Liszt - S541 Liebstraume kistner .pdf](http://burrito.whatbox.ca:15263/imglnks/usimg/6/6e/IMSLP05971-Liszt_-_S541_Liebstraume_kistner.pdf)

Analyseeksemel 4-7:

Lenke: [http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/c/c3/IMSLP55386-PMLP02037-Schubert Werke Breitkopf Serie 10 No 106 D 959.pdf](http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/c/c3/IMSLP55386-PMLP02037-Schubert_Werke_Breitkopf_Serie_10_No_106_D_959.pdf)

Analyseeksempel 8:

Lenke: : [http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/5/55/IMSLP15529-Schubert - _Sonata_D.960.pdf](http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/5/55/IMSLP15529-Schubert_-_Sonata_D.960.pdf)

Analyseeksempel 9: :

Lenke: [http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/c/c3/IMSLP55386-PMLP02037-Schubert Werke Breitkopf Serie 10 No 106 D 959.pdf](http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/c/c3/IMSLP55386-PMLP02037-Schubert_Werke_Breitkopf_Serie_10_No_106_D_959.pdf)

Analyseeksempel 10:

Lenke: http://burrito.whatbox.ca:15263/imglnks/usimg/4/43/IMSLP19990-PMLP04739-Musorgsky_Night_Rimsky_pnosolo.pdf

Bildeksempel 1:

Hentet fra lenke: <http://www.johannes-vermeer.org/a-girl-asleep.jsp#prettyPhoto> (29/10/2015)

Forsidebilde:

Lenke:

http://www.polyvore.com/minimalist_art_photography_noupe/thing?id=57841346