

Kurs: **DA1063 Självtändigt arbete 15 hp (KMH)**

Kurs: **2SFMPA Självtändigt arbete 15 hp (SKH) 2023**

Konstnärilig masterexamen i filmmusikkomposition, 120 hp

Institutionen för komposition, dirigering och musikteori

Handledare: Lina Nyberg Ljungkvist

Examinator: Fredrik Malmberg

Anders Kjellberg Nilsson

Stillhet i filmmusikk

Om musikalske pauser og deres applikasjon i filmmusikk

Skriftlig refleksjon inom självtändigt, konstnärilig arbete

Det självtändiga, konstnärilige arbetet finns
dokumenterat i KMH:s digitala arkiv.

Abstract

The thesis explores the function of musical pauses in the context of film music. What is a musical pause? When and why have they been employed in the history of western classical music? Would there be other or additional reasons for utilizing pauses when applied to film music?

Through analysis of select movies the thesis unveils to what extent musical pauses are used in each film, and discusses how these pauses impact the audiences understanding of the movies' narrative. Pauses are an entity of music not often discussed, not even among musicians. While there exists a body of research that states the importance of pauses in western art music, there seems to be little mention of it in literature on film music. Yet, as will be explored in this thesis, musical pauses have the potential of enhancing as well as altering a films narrative in both efficient and musically meaningful ways. However, for musical pauses to be effective in film music, they need not only to be recognized by the composer, but their function must also be brought to the attention of the films director, editor and sound designer.

Key words: film music, silence in music/film, pauser i musikk, musikalske pauser

Innholdsfortegnelse

1.	Innledning.....	2
1.1	<i>Introduksjon.....</i>	2
1.2	<i>Pauser i kunstmusikken.....</i>	3
1.3	<i>Pauser i filmmusikk.....</i>	6
1.4	<i>Problemstilling.....</i>	8
1.5	<i>Metode.....</i>	8
2.	Filmanalyser.....	10
2.1	<i>King Kong.....</i>	10
2.2	<i>Once Upon a Time in the West.....</i>	11
2.3	<i>Dodes 'ka-den.....</i>	12
2.4	<i>Chinatown.....</i>	13
2.5	<i>Magnolia.....</i>	14
2.6	<i>Sammendrag av funksjoner.....</i>	15
3.	Eget filmprosjekt.....	16
3.1	<i>Avståndet till månen.....</i>	16
4.	Refleksjon.....	18
5.	Avslutning.....	20
	Referanser.....	21

1. Innledning

1.1 Introduksjon

Min egen yrkesbakgrunn er som utøvende musiker. Når jeg tar meg an det å komponere til film så ligger min rolle som fiolinist meg nære til hånds. Jeg opplever en nærhet til klangen og instrumentene og reagerer ofte direkte på bilder som om de var en medmusiker. Med musikken forsøker jeg å ta hensyn til tempo og rytme i dialog og bevegelse.

Stillheten er det første man opplever ved en musikkfremførelse. I stillheten, før første tone spilles registrerer man energien i rommet, ladet av publikums oppmerksomhet og forventninger. Musikk inneholder iblant pauser som deler av stykket, og hvordan man som utøver behandler disse, og beregner avstanden mellom toner blir da en viktig del av ens interpretasjon.

Selv om musikalsk stillhet, rent akustisk alltid er den samme, så vil betydelsen av den skifte avhengig av sammenhengen. Den kan f.eks. være avslappet, ladet, komisk eller irriterende, og inviterer publikum til å bidra med refleksjoner over det de har hørt, og forventninger til hva som skal komme. På samme måte som når mennesker prater med hverandre; man stopper opp så både avsender og mottaker kan reflektere over det de har hørt.

Rommet og akustikken man spiller i har betydelse for avstanden og pausene mellom tonene. I dette rommet inngår publikum, som etter min mening alltid er en viktig del av musikkformidlingen ved en konsertfremførelse. Men med filmmusikk så har vi ikke den samme kontakten med publikum. Vi vet f.eks. ikke i hvilket rom publikum sitter. Om de sitter i en kinosal så er noen av forutsetningene på plass for at vi kan kontrollere formidlingen. Men filmen kanskje vises på TV, med svak lyd, ingen lyd, eller med forstyrrende lyder i bakgrunnen? Og ettersom musikk i film kun utgjør én del av et multimodalt audiovisuelt uttrykk så har vi som komponister heller ikke alltid kontroll over musikkens forutsetninger når lydsporet mikses. Med konsertmusikk har man kontakt med stillheten og kan kalibrere avstanden mellom tonene basert på rommets akustikk og publikums oppmerksomhet. Med film gjelder det å skape dette rommet i filmen. På samme måte som skuespillere, filmklippere og lyddesignere skaper et rom når de beregner pauser, på sett, i klipperrommet og i lydstudioet.

En films lydspor består av dialog, atmosfærer, lydeffekter og musikk. I dette, som fort kan bli en kamp om plass, er betydelsen av samspill mellom disse delene vanskelig å overdrive. Dialogen har som regel førsteprioritet, der komponist og lyddesigner jobber for at dialogen alltid kan høres tydelig. Man kan spørre seg om det tas like stort hensyn til pausene i dialogen, og i hvilken grad man er bevisst den kraften i uttrykket de iblant inneholder? På 1930-tallet, i lydfilmens barndom benyttet man i Hollywood en såkalt *up and downer*, et apparat som automatisk senket og høyde volumet på musikken avhengig av om det fantes signal på dialogsporet. Straks dialogen tok pause ville man altså fylle stillheten med å høye musikken. Dette er noe jeg tror mange også kjenner igjen fra vår tids filmer, der f.eks. amerikanske

blockbusters iblant kan oppleves å ha gjennomgående musikk mer eller mindre fra start til slutt. Filmmusikkforskeren Danijela Kulezic-Wilson skriver:

“Hollywood....shows more or less the same symptoms of fear of silence as much of western society, and uses all the available devices – mostly music – to suppress it.”¹

Om musikk har tendensen til å fylle inn og undertrykke stillhet i film, hvordan er det da med stillhet i filmmusikk? Har den en tendens til å fylles inn og undertrykkes av filmens øvrige lydkomponenter, slik at det blir vanskelig å benytte pauser som en effektiv musikalsk byggestein? Kulezic-Wilson gir i samme tekst uttrykk for at deler av asiatisk og europeisk film, i motsetning til Hollywood, omfavner stillheten som en dramatisk effekt. Kan det i så fall gjøre det mulig for musikken å lettere benytte seg av pauser som uttrykksmiddel? I så fall noe som kan virke som et paradoks: at å omfavne stillhet kan gi mer plass til musikken å uttrykke seg, og i forlengelsen mer plass til lydeffekter og skuespillernes dialog?

The image shows a musical score for a piano sonata by Beethoven. It consists of two systems of staves. The top system has two staves, both labeled 'Andante scherzoso, più Allegretto.' The bottom system also has two staves, with a circled '2' above the first staff. The music is written in a key with two sharps (D major) and a 2/4 time signature. The score illustrates a dialogue between two staves, with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano).

Figur 1., Et klassisistisk eksempel på pauser i dialogform med «spørsmål» og «svar». Fra L. v. Beethoven, *fiolinsonate op. 23, sats 2*

1.2 Pauser i kunstmusikken

For å lettere kunne diskutere musikalske pauser, kan vi støtte oss til Elisabeth Hellmuth Margulis,² som skiller mellom *noterte*, *akustiske* og *opplevde* pauser. Ifølge Margulis behøver ikke en notert pause nødvendigvis å oversettes til en akustisk pause, om f.eks. rommet har mye etterklang. Og

¹ D. Kulezic-Wilson, “The Music of Film Silence”, *Music and the Moving Image*, Vol. 2, No. 3, University of Illinois Press, s.1

² E. Margulis, *Moved by Nothing: Listening to Musical Silence*, *Journal of Music Theory*, Fall 2007 vol. 51, no. 2, Duke University Press. s. 245-276.

et musikalsk trent publikum kan ifølge forskning³, i større grad enn et utrent, allikevel oppleve slike pauser som akustiske, da det skjer en kryss-modal kobling mellom musikalsk kunnskap og opplevd stillhet. Forskning⁴ viser også at en kort *akustisk* pause oftere også *oppleves* som en pause når den inngår i en sammenheng med lengre toner enn med kortere toner. En *akustisk* pause behøver heller ikke å være representert av en *notert* pause, da en utøver kan velge å ta tid mellom fraser og deler, og visse instrumenter låter jo dessuten alltid kort, uansett noteverdi (f.eks. mandolin og visse slagverksinstrument) og har dermed en innebygd *akustisk* pause.

Under opplysningstiden fikk interessen for antikkens retoriske regler innflytelse på musikken. Datidens musikkteoretikere, som Johann Mattheson (1681-1764),⁵ analyserte ikke bare den musikalske formen med henvisning til antikkens formler⁶ men også musikkens grammatikk og setningsbygning, der den uttrykker seg som i dialog, med spørsmål og svar, påstander og argumentasjoner. Det gjør at musikkens pauser ofte oppstår på samme måte som i tale; etter utrop, spørsmål, komma og punktum. Bla. Joseph Haydns (1732-1809) verk er full av slike pauser som kommer til uttrykk både som *opplevde* og *akustiske* pauser, som etter komma og punktum og som *noterte* pauser, gjerne etter det som kan oppfattes som et spørsmålstejn eller utropstejn. I *Haydn and the Performance of Rhetoric* står det å lese:

“Haydn was the last major composer whose music was regularly analyzed with recourse to classical rhetoric”⁷

Om man på 1800-tallet slutter å analysere musikk med hjelp av retorisk terminologi så fortsetter man allikevel å skrive musikk med setningsoppbygginger, og pauser mellom disse og mellom formdeler er lett å finne i mengder musikk, helt fram til vår tid.

Med Beethoven og den påfølgende romantikken fikk noterte pauser en mer dynamisk dimensjon som ofte har et eksplosivt og overraskende uttrykk. Zofia Lissa⁸ mener at Beethovens måte å la pauser bryte med den musikalske flyten gikk i arv til en rekke komponister, som Chopin, Brahms, Bruckner, Mahler og videre til Prokofiev og Bartok.

³ L. Stewart, *A Neurocognitive Approach to Music Reading*, Annals of the New York Academy of Sciences, no. 1080, 2005, s. 377-86, sitert i E. Margulis, *Moved by Nothing: Listening to Musical Silence*, Journal of Music Theory, Fall 2007 vol. 51, no. 2, Duke University Press, s. 247

⁴ E. H. Margulis, *Silences in Music Are Musical Not Silent: An Exploratory Study of Context Effects on the Experience of Musical Pauses*, Music Perception no. 24, 2007, s. 486-506.

⁵ J. Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister*, trans. E. C. Harris, UMI Research Press, 1981, kap. 14.

⁶ M. F. Quintilianus, *The orators education*, trans. D. A Russell, Harvard Univ. Press, Cambridge, Mass., 2001, bok 6, kap. 1. Her kan man sammenligne delene i en tales *Dispositio*: Exordium, Narratio, Propositio, Confirmatio og Confutatio med sonatesatsformens introduksjon, eksposisjon, gjennomføring, reprise og coda.

⁷ T. Beghin & S. M. Goldberg (red.), *Haydn and the performance of rhetoric*, University of Chicago Press, Chicago, 2007, s. 4

⁸ Z. Lissa, *Aesthetic Functions of Silence and Rests in Music*, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Summer 1964, Vol. 22, No. 4, s. 443-454.

Figur 2, A. Bruckner, en dynamisk bruk av pauser fra hans symfoni nr. 8, sats 1. En arv fra Beethoven?

Under romantikken vokste orkestrene, noe som muliggjorde et større dynamisk omfang. Ikke bare kan et stort symfoniorkester spille sterkere, men med en stor strykergruppe kan man også spille svakere enn med et mindre orkester, på grensen til det hørbare. Dette er noe senromantikens komponister utnyttet, der f.eks. Gustav Mahlers (1860-1911) symfonier kan ha så svake nyanser at man nesten blir usikker på om orkesteret spiller eller ikke. Under 1900-tallet får musikalsk stillhet en helt ny posisjon, noe som kan sees i sammenheng med konsertpublikummets nye lyttervaner.⁹ Om tidligere tiders musikk er kjent for å ha blitt framført under til dels støyende omgivelser så utmerket 1900-talls publikumet seg med å sitte stille og lytte oppmerksomt under

⁹ C. da Fonseca-Wollheim, *How the Silence Makes the Music*, The New York Times, 2. okt 2019.

fremførelsen. En pause i musikken fikk altså mulighet til å fylles med stillhet i salen. Dette kan kanskje forklare hvordan komponister som Anton Webern (1883-1945) kunne skrive så sparsomt og med så mange pauser i musikken. En kulminasjon kan sies å være John Cages (1912-1992) stykke 4'33'' (1952), med sitt totale fravær av toner.

Ruhig fließend $\text{♩} = \text{ca } 80$

The musical score is written for piano in 3/2 time. It begins with the tempo marking 'Ruhig fließend' and a quarter note equal to approximately 80 beats per minute. The score is divided into four systems of three measures each. Measure 1 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 2 has a forte (*f*) dynamic. Measure 3 has a piano (*p*) dynamic. Measure 4 has a piano (*p*) dynamic. Measure 5 has a forte (*f*) dynamic. Measure 6 has a piano (*p*) dynamic. Measure 7 has a forte (*f*) dynamic. Measure 8 has a piano (*p*) dynamic. Measure 9 has a forte (*f*) dynamic. Measure 10 has a piano (*p*) dynamic. Measure 11 has a piano (*p*) dynamic and a ritardando (*rit.*) marking. Measure 12 has a pianissimo (*pp*) dynamic and a tempo marking.

Figur 3, A. Webern, "Variationen" op. 27, sats 3

1.3 Pauser i filmmusikk

I stumfilms epoken, fram til lydfilmens inntog på 1920-tallet, ble filmer ofte akkompagnert av levende musikk, med skiftende musikalsk innhold fra gang til gang. I *En aften på Röda Kvarn*, som avhandler stumfilms musikken i Sverige, skriver Ann-Kristin Wallengren at kinoeierne strevde etter å bytte ut det *levende kapellet* med selvspillende instrument som *Pianola*, *Violina* og *Kino-Pan*.

”Stumfilmsmusikens ideal var att musiken skulle ljuda kontinuerligt...där pauser i musiken är mycket sällsynta. Tystnad sågs så att säga som en miss i arbetet. Den mekaniska musiken kunde vara en väg att uppnå ett kontinuerligt ljud.”¹⁰

Vi husker Kulezic-Wilsons ord om Hollywoods redsel for stillhet, og kan også notere oss hva filmmusikk-pioneren George Beynon´s skrev i 1921:

“Allowing the picture to be screened in silence is an unforgivable offense that calls for the severest censure. No picture should begin in silence under any conditions.”¹¹

Når lydfilmen tok over på 1920- og 30-tallet så fikk musikken ta et steg tilbake for å gi plass til både dialog og lydeffekter. Det kom etter hvert også lydfilmer som kunne inneholde stunder av komplett stillhet. I filmmusikk-literaturen er det ofte denne *komplette stillhet* man kan lese om i forbindelse med musikalsk stillhet og pauser. Fraværet av musikk som en effekt når man ikke venter det, eller effekten av plutselige stopp i musikken, som i Royal S. Browns¹² analyse av Jean-Luc Godards *Vivre sa vie* (1962). Her peker Brown på hvordan de plutselige musikalske avbruddene retter oppmerksomheten mot nettopp musikken, og han setter det i kontrast mot den i Hollywood gjengse praksis med å unngå å styre oppmerksomheten til musikken.

I boken *On the Track*¹³ får vi lese blant andre den amerikanske filmkomponisten Elmer Bernsteins (1922-2004) tanker om *stopp* i musikken:

“I’ve always felt that once you have music in a film the music makes a comment; stopping the music also makes a comment, and I’ve always liked using it that way.”

Bernsteins bruk av slike stopp finnes bla. i hans musikk til *Ghostbusters* (1984) i den såkalte biblioteksscenen, der flere start og stopp av musikken bidrar med en komisk effekt. Det kan i dette tilfellet, som i *Vivre sa vie* nok betraktes mer som at musikken stanser, enn en musikalsk pause som integrert del av musikken.

I *On the Track* får vi også et sitat fra komponisten Thomas Newman (1955-) som kanskje tar oss nærmere idéen om det å bruke *musikalske* pauser i filmmusikk:

“what if...I ignore that moment, and put a 4-beat pause in the music? So that rather than turning the corner in a compositional sense you’re allowing the visual to turn a corner....., and you’re catching it on the other side. I think you learn that the older you get.”

¹⁰ A-K Wallengren, *En afton på Röda Kvarn, Svensk stumfilm som musikkdrama*, Lund University Press 1998, s. 162

¹¹ M. Cooke, *A History of Film Music*, Cambridge University Press 2008, s.1

¹² R. S Brown, *Overtones and Undertones, Reading Film Music*, University of California Press 1994, s. 188-200

¹³ F. Karlin & R Wright, *On the Track, a guide to contemporary film scoring*, 2nd edition, Routledge 2004. s. 35 & 153

Hvilke funksjoner kan pauser da ha i filmmusikk? Johnny Wingstedt¹⁴ har definert filmmusikkens ulike "berättarfunktioner", delt inn i et antall klasser og kategorier. Her nevner han pausen som del av den såkalte *indikative* kategorien, som hjelper publikum å fokusere på detaljer i bilde og dialog. En musikalsk pause kan altså framheve et viktig øyeblikk i filmen.

Den russiske komponisten Leonid Sabaneev (1881-1968) gir et råd av mer praktisk art når han anbefaler filmkomponister å bygge inn pauser i musikken for å lettere kunne tilpasse seg endringer i klipp.¹⁵ Dette rådet må kunne sies å fremdeles være aktuelt, spesielt ettersom digital teknologi i større grad har muliggjort siste-minutts endringer i filmens klipp.

1.4 Problemstilling

Jeg ønsker med denne oppgave å skape et grunnlag for å forstå hvordan musikalske pauser kan brukes i filmmusikk, gjennom å undersøke hvordan musikalske pauser forekommer i filmer fra ulike områder og tidsepoker. Gjennom å komponere musikken til eksamensfilmer på SKH¹⁶, får jeg, i den grad det er passende for filmen, mulighet til førstehåndserfaring fra hvordan dette musikalske grep kan fungere i et filmatisk narrativ, og hvilke utfordringer det kan innebære for samspillet med filmens øvrige elementer og i kommunikasjonen med filmteamet.

Spørsmål

- Hvordan benyttes pauser i filmmusikk?
- Tilsvarende det pausens funksjoner i kunstmusikken?
- Finnes det interessante samband til filmens øvrige lydkomponenter?
- Kan jeg dra konklusjoner som kan være til hjelp i min egen komponering av filmmusikk?

1.5 Metode

Jeg har valgt fem langfilmer fra filmhistorien som jeg ser og analyserer med tanke på deres bruk av pauser i musikken. En del av filmene har jeg sett tidligere, men da uten å ha vært oppmerksom på i hvilken grad og på hvilken måte musikken tar bruk av pauser. Filmene er valgt ut ifra en egen interesse for både filmene og komponistene, og er følgende:

- King Kong (1933)
- Once upon a time in the west (1968)
- Dodes`ka-den (1970)

¹⁴ J. Wingstedt, *Musikkens berättande funktioner i film*, Johnny Wingstedt 2005.

¹⁵ C. Gorbman, *Unheard Melodies, Narrative film music*, Indiana University Press 1987, s. 76

¹⁶ Stockholms konstnärliga högskola

- Chinatown (1974)
- Magnolia (1999)

Jeg undersøker i hvilken grad musikken i disse filmene tar i bruk pauser og på hvilken måte det kommer til uttrykk i de tilfellene jeg finner det signifikant for filmens fortelling. Jeg formulerer min egen tolkning av hvordan jeg oppfatter pausenes effekt og funksjon.

Etter å ha behandlet hver av de fem filmene gjør jeg et sammendrag av funnene.

Deretter gjør jeg en tilsvarende analyse av en av eksamensfilmene fra SKH der jeg selv har komponert musikken. Jeg redegjør for prosessen med komposisjonsarbeidet i tilfellene der bruk av pauser har vært en bevisst del av arbeidet med å komme filmens narrativ og uttrykk til møtes. Jeg behandler følgende kortfilm:

- Avståndet till månen (2023)

2. Filmanalyser

2.1 *King Kong*

USA 1933

Regi: Merian C. Cooper og Ernest B. Schoedsack

Komponist: Max Steiner

King Kong var en banebrytende film på en rekke områder, ikke bare i dens bruk av spesialeffekter og lydeffekter, men også som den første amerikanske lydfilmen med egenkomponert musikk. Musikken, spilt av et stort symfoniorkester, bygger på ledemotiv-teknikker og skapte grunnlaget for en filmmusikkstil som skulle bli rådende under Hollywoods gullalder,¹⁷ der Steiner selv bidro med musikken til over 300 (!) filmer.

Filmens lydspor har et begrenset dynamisk omfang, og orkesteret spiller i stort sett *forte* gjennomgående. Man kan forestille seg at datidens lydteknikk hadde vanskeligheter med å mikse sterke lydeffekter med kraftfull musikk, og det kan kanskje forklare hvorfor to av de mest dramatiske scenene, King Kongs kamp mot en Tyrannosaurus Rex, og sluttscenen på Empire State Building, er helt uten musikk. Det blir isteden en oppvisning av dyriske brøl samt lyden av kampfly og maskingevær.

Kortere musikalske pauser, som er integrert i musikken, gjøres på enkelte steder i filmen av lignende årsaker; for å gi plass til sterke lydeffekter.

Musikken følger hendelsene i bildet tett, med en streng synkronisering mellom bevegelser og musikk,¹⁸ som i noen enkelte tilfeller uttrykkes i form av pauser. Som når en gruppe menn går gjennom jungelen på jakt etter Kong, som holder Ann Darrow «den vakre kvinnen» fanget. Et ostinato, som illustrerer mennenes marsj, stopper abrupt i det styrmann Jack Driscoll (helten) stanser hele følget med å sette ned sin fot, i reaksjon på lyden av Kong. Noen sekunder senere fortsetter mennene å gå og ostinatoet fortsetter, en halvtone høyere.

Et annet eksempel finner vi i filmens romantiske scene ombord på skipet *Venture*. En vals, som uvanlig for filmen spilles i en mer moderat dynamikk, akkompagnerer kjærlighetsseansen mellom Ann og Jack. Valsen stopper opp i det bildet skifter til kapteinen, som uvitende om romansen roper på Jack. Når bildet veksler tilbake til det elskende paret fortsetter valsens, hvorpå det samme musikkstoppet med bildebyttet repeteres en gang til. Musikken hører altså eksklusivt til i Ann og Jacks verden. Lignende effekt finnes i opera, der orkesteret kan ha en takts pause,



Figur 4, Plakat fra den svenske premiøren av *King Kong*

¹⁷ *Hollywoods gullalder*, benevnning på en periode ca 1930-1970, fra de første lydfilmene fram til fjernsynets popularisering.

¹⁸ Denne filmmusikkteknikken kalles for *Mickey-mousing*

mens en karakter på scenen synger eller taler «uvitende» om musikken orkesteret har spilt, før orkesteret fortsetter med den samme musikken.

En annen likhet med opera¹⁹ finner vi der musikken i *King Kong* gjør korte pauser mellom scener før en ny musikk med nytt tempo setter i gang. Da musikken følger bildet så tett, forekommer slike tempoforandringer også innenfor samme scener.

Musikken til *King Kong* framstår i sin helhet som pågående med sterk dynamikk og lange ostinatopartier. Bruken av pauser oppleves som begrenset, og pausene som funnet i eksemplene over kan synes å være av en tydelig og aksentuert art.

2.2 *Once Upon a Time in the West*

Italia 1968

Regi: Sergio Leone

Komponist: Ennio Morricone

Denne klassiske spaghettiwestern²⁰ starter med et eventyrlig spill med lyder og pauser. Den 14 minutters lange åpningssekvensen er som et stykke akusmatisk musikk,²¹ nesten uten dialog, der lyder fra omgivelsene er forstørret og settes i fokus; en knirkende dør, en vandråpe, fotsteg, en flue osv. Idéen skal ha kommet fra Morricone,²² så uten å skrive en tone kan man allikevel regne dette til et av hans minneverdige bidrag til filmmusikkhistorien.

I denne åpningsscenen befinner vi oss på en togstasjon i Ville Vesten, der en gjeng skumle karakterer venter på et tog. Opplevelsen av stillhet og pausene mellom lydene er oppsiktsvekkende, og gjør at vi lytter mer intenst, med forventninger om hva som skal komme. Og pausene klarer å holde oss på vent i lang tid, for toget som vi venter på dukker først opp etter 9 minutter, og det tar ytterligere et par minutter før helten Harmonica viser seg og åpningssekvensen etter hvert kommer til sitt slutt. Harmonica spiller munnsspill, et tre-toners motiv som gjentas, ofte med pauser mellom. Pausen gjør at det blir som et kallesignal, og skaper et rom der de som lytter (i dette tilfellet skurkene) kan undre over hva det er de hører.

Alle pausene i filmens første del virker på samme måte som når en skuespiller, som med sin lave stemme og bruk av pauser fanger alles oppmerksomhet, for å forberede publikummet på en fortelling. Når tittelmelodien kommer etter 22 minutter er man som publikum fanget i filmens historie og musikken kan herfra flyte på, i stort sett uten pauser.

Det finnes allikevel noen tilfeller senere i filmen der Morricone gjør en særdeles effektiv bruk av pauser.

¹⁹ Forekommer hyppig i senromantiske operaer av bl.a. R. Strauss og G. Puccini.

²⁰ Westernfilmer produsert i Europa på 1960- og 1970-tallet, først og fremst i Spania og Italia.

²¹ Musikk ment å spilles av høyttalere, et begrep fra Pierre Schaeffer, som med sin *Musique Concrète* influerte Morricone.

²² Morricone i intervju med sir Christopher Frayling gjengitt i *Sight & Sound magazine*, BFI, Desember 2020. Her prater Morricone om hvordan *Musique Concrète*'s bruk av lyder og John Cages forståelse av pausens betydelse ga inspirasjon for åpningsscenen i *Once Upon a Time in the West*.

Filmmusikken bygger på ledemotiv, og en av karakterene med en egen melodi er Cheyenne. Cheyenne framstår, i likhet med de fleste andre i filmen, som en farlig type og vi vet først ikke om han er en «good guy» eller «bad guy». Når han dukker opp for andre gangen skal vi mot slutten av scenen forstå at han er en «good guy», i det kamera zoomer inn på ham og han gir en ironisk replikk, og vi er avhengige av musikken for å forstå dette. Cheyennes tema spilles denne gangen med et lettere akkompagnement, og fremfor alt: stopper opp før siste tonen i melodien, i det kameraet zoomer inn. Det blir som en spenning, og vi kan slappe av når siste tonen lander med tonikaen rett før Cheyenne sier sin replikk. Vi puster ut, sammen med Cheyenne, og forstår at han er «god».

Cheyennes tema, som heretter spilles med det lettere akkompagnementet, tar igjen bruk av pauser når Cheyenne fra taket på et kjørende tog skyter alle skurkene ombord, en etter en. Skurkene hører Cheyennes fotsteg på togets tak og vi hører Cheyennes tema. Når temaet plutselig stopper opp gjør det at vi forflyttes til skurkens *point of view*, som forsøker å finne ut hvor Cheyenne er. Etter en stund setter melodien i gang igjen og vi forflytter oss tilbake til Cheyennes *point of view*.

En siste bruke av pauser skjer i en *shoot-out* scene. Scenen er, før musikken setter i gang, fylt av stillhet, og når mennene begynner å mistenke den kommende kampen setter musikken i gang med slagverk. Musikken inneholder mengder av korte pauser som understreker usikkerheten rundt hvor eventuelle pistolmenn har gjemt seg. Når skytingen setter i gang fortsetter allikevel usikkerheten om hvorvidt det finnes flere skyttere, og musikken blir derfor aldri ren «actionmusikk» ved å gå over til en jevnere rytme, men holder fast på sine pauser og ujevne tempo.

2.3 *Dodes 'ka-den*

Japan 1970

Regi: Akira Kurosawa

Komponist: Toru Takemitsu

Denne filmen, som handler om ulike menneskeskjebner ved en søppelplass i Tokyos utkant, er 140 minutter lang, men inneholder kun 12 minutters sammenlagt musikk. Lydleggingen er også tilbakeholden. Allikevel kan jeg ikke finne noen andre selvklare punkter der man kunne hatt musikk. Det er som at stillheten skaper en spenning i filmen som er vanskelig å bryte.

Den første bruken av pauser finner jeg ikke i musikken, men i lydleggingen. Igjen som om det var et stykke akusmatisk musikk, som etter en stund går inn i et samspill med filmmusikken: Vi hører imaginære lyder når en gutt leker at han er togfører. Den første lyden, når gutten banker på toget, overrasker oss; gutten banker i luften, men vi hører allikevel lyden som om han banker mot et tog. Det tar en stund før vi hører neste imaginære lyd, og denne pausen skaper spenning, der vi reflekterer over det faktum at vi har hørt en ikke eksisterende lyd, samtidig som vi undrer når neste lyd skal komme. De påfølgende lydene kommer med stadig kortere mellomrom og

akselererer inn til start av musikken (tittelmelodi) i det «toget» starter. Når toget senere bremses, skjer det med et ritardando i musikken, som om den spiller i takt med de imaginære lydene. Pausene i toglydene, i starten av sekvensen, skaper en spenning som forløses med introduksjonen av musikken.

Senere i filmen ser vi en annen liten gutt, som går til en restaurant for å tigge mat. Igjen spilles tittelmelodien, men i en helt annen versjon. Med pauser mellom frasene. Utdøende toner. Melodien er nå instrumentert med klokkespill, som gjennom sin artikkelasjon skaper pauser etter tonene. Jeg tolker pausene som ensomhet. Som usikkerhet. Som en aning om tragedien: her henter gutten fisken som gjør at han senere dør av matforgiftning. Musikken skulle uten pausene og det endrede akkompagnementet isteden gjøre scenen sentimental.

Gutten er tilbake hos sin far, og sammen drømmer de om å bygge et hus. En akkord spilles når faren ser for seg huset, som et syn i sitt indre. Med noen sekunders mellomrom ser han for seg stadig nye versjoner av huset som alle akkompagneres av en akkord. Pausene mellom akkordene forsterker her filmens påtagelige teatraliske karakter

2.4 Chinatown

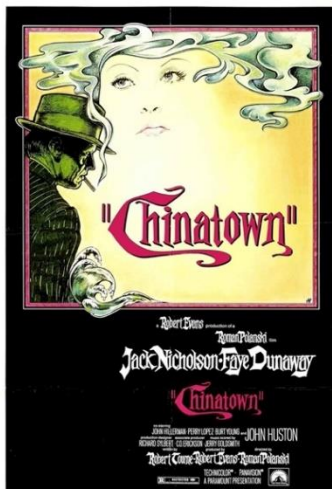
USA 1974

Regi: Roman Polanski

Komponist: Jerry Goldsmith

I denne *film noir* blir privatdetektiven Jake Gittes, under oppdraget å avsløre utroskap, innblandet i mysteriet om hvorfor det dumpes store mengder vann fra et reservoar, tross en pågående tørke.

For å spionere på en antatt utro make begir seg Gittes til et uttørket elveleie, der han observerer maken på avstand i kikkert. Det er et stille lydbilde, vi ser mannen, men kan ikke høre hva som



blir sagt når han prater med en gutt på en hesterygg. Musikken begynner med et pianomotiv som etter en kort pause følges av en strykeakkord, pianomotivet repeteres hver gang med den etterfølgende pausen og strykeakkorden.

Musikken er full av mystikk, og pausen er som et spørsmål; «hva er det vi ser?»

Vi vet ikke hva vi ser, men det er antakelig ikke det vi først trodde. Pausene hjelper til med å skape den følelsen og motivet kommer tilbake i etterfølgende scener der Gittes spionerer.

Neste gang Gittes er ute for å spionere har han med seg en kollega, og dialogen mellom dem fylles nå inn i musikkens pauser.

Figur 5, Roman Polanskis "Chinatown"

Gittes begir seg senere tilbake til det samme elveleiet. Denne gangen, istedenfor å stå på kanten og spionere går han ned til selve elven. Nå er det uten pauser (han er ikke lenger passivt observerende) og hans aktive utforsking (han samler informasjon fra gutten på hesten) akkompagneres av en vandrede 12-tonerekke.

I et annet, uhyre effektivt musikk-cue går Gittes fra å havne i slåsskamp utenfor et eldreboende, til å bli jaget av gangsters, plukket opp i bil og reddet av filmens *femme fatale* som tar ham trygt hjem til seg, alt i løpet av under ett minutt. Musikken, som interessant nok, først starter etter slåsskampen, spilles av sterkt piano med aksentuerte pauser. Det blir en aggressivitet i motivets pauser som kontrasterer mot de nysgjerrige eldre som kommer ut for å se hva som skjer. Slåsskampens brutalitet blir av musikken tatt ut på etterskudd, og pausene klumper til taktartene på en måte som tydeliggjør Gittes antihelt-status. Om pausene tidligere i filmen var som et spørsmålstejn så brukes de her isteden som et utropstejn.

Litt senere i filmen kommer det samme pianomotivet tilbake. Etter en av de motiviske pausene setter filmens *main title* i gang, nå med pianomotivet som del av akkompagnementet, som synkronisert til klipp får en kraftfull effekt. Pausen i det foregående motivet hjelper til med denne effekten, som om pausen holder på en kraft vi ikke vet om før melodien setter i gang. Denne pausen skulle også kunne fylle funksjonen som Leonid Sabaneev ga råd om; i tilfelle endringer i klippplengden så treffer man allikevel det viktige punktet der *main title* setter i gang.

2.5 *Magnolia*

USA 1999

Regi: Paul Thomas Anderson

Komponist: Jon Brion, med sanger av Aimee Mann

Magnolia er en vev av ni ulike historier som på forskjellige måter flettes sammen til én fortelling. Filmen er 3 timer lang og har en blanding av orkestermusikk skrevet av Jon Brion, og sanger av Aimee Mann, hvorav noen er skrevet spesielt for filmen. Det er en kreativ og uvanlig bruk musikk, der sangene ibland er diegetiske, altså finnes med i historien, f.eks. på en bilradio, og ibland ikke-diegetiske, og det hender at sangene spilles over den allerede klingende orkestermusikken.

I denne filmen blir musikkens viktigste funksjon å forbinde historiene med hverandre. Orkestermusikken baserer seg i stort sett på bruk av ostinatoer, den kommenterer aldri på hendelser i filmen, men fortsetter med samme tempo og uttrykk mens filmen klipper mellom de ulike historiene.

Av *Magnolias* nesten to timers musikk finnes det ikke én eneste musikalsk pause. Selv når det byttes mellom musikkstykker, eller orkestermusikken overgår i en av Aimee Manns sanger skjer overgangene helt uten pauser.

Et av musikkstykkene varer i hele 35 minutter, med det samme orkesterostinatoet gående gjennom hele ostinatoet. Om musikken hadde stoppet opp, for å f.eks. rette oppmerksomheten mot en detalj i dialogen, skulle den samtidig miste sin hovedfunksjon; å spille en overordnet rolle, være elementet som binder filmen sammen og skape en følelse av stadig framdrift.

2.6 Sammen drag av funksjoner

Følgende funksjoner av musikalske pauser ble funnet i de fem analyserte filmene:

- Skape en ramme rundt scener og hendelser
- Gi plass for dialog og lydeffekt
- Gjøre det lettere å synkronisere til *hitpoints*
- Gi oppmerksomhet til en hendelse eller detalj
- Endre *point of view*
- Fange publikums oppmerksomhet, skape forventning
- Hjelp publikum til å tolke, med hjelp av pausens mulighet til spenning/avspenning.
- Skape usikkerhet og sårbarhet
- Sette spørsmålstejn eller utropstejn
- Skape teatralitet, gjennom at musikken legges merke til pga. pausene.
- Gi ekstra tyngde og kraft til etterfølgende musikk

3. Eget filmprosjekt

Selv om jeg har hatt en interesse for pausens betydelse i musikk, og synes det er spennende å utforske det i en filmmusikalsk sammenheng så hadde jeg ingen bevisst plan om å forsøke å bruke pauser før vi påbegynte arbeidet med *Avståndet till månen*. Alle filmer er forskjellige, og en komponist kan bare gjøre sitt beste i å forsøke å tjene filmen, i tett samarbeid med regissør, klipper og lyddesigner. Pausene som forekommer har derfor oppstått ettersom jeg syntes det var passende i sammenhengen, ibland mer og ibland mindre bevisst. Musikken til filmen ble skrevet før jeg gjorde min analyse av de øvrige fem filmene, og jeg hadde derfor ennå ikke et like bevisst forhold til begrepene rundt pausens funksjoner i film. Analysen jeg nå gjør av *Avståndet till månen* er derfor informert av det jeg har tilegnet meg fra de andre fem filmene.

3.1 *Avståndet till månen*

Sverige 2023

Regi: Henry Moore Selder

Komponist: Anders Kjellberg Nilsson

Avståndet till månen er en 15 minutters lang kortfilm, basert på Italo Calvinos novelle med samme navn,²³ og filmens team består av studenter fra *masterprogrammet för film och media* på SKH. En ambisjon på SKH er å forsøke å involvere hele teamet i alle filmens produksjonsledd, så post-produksjon som klipp, lyd og musikk er allerede med i utviklingsfasen av filmen. For min del betydde det å samtale med regissør om musikalske idéer og konsept allerede før manusutvikling. Basert på manus skrev jeg musikskisser så det allerede på filmsettet fantes en musikalsk verden som skuespillerne kunne lytte til og som ga en slags idé om tempo og atmosfære. Det skulle vise seg å være ekstra fordelaktig, ettersom vi senere bestemte oss for et konsept der musikken lå veldig tett mot bevegelsene i bildet.

Historien utspiller seg i en fantasiverden, der månen er så nære jorden at befolkningen i en fiskeby kan klatre opp til månen fra sine robåter. Der sanker de såkalt månemelk, som kan brukes i alt fra mat til drivstoff. Regissøren ønsket å skape en form av teatralisk uttrykk, som går å se i skuespillet, scenografi og foto, og som vi også forsøkte å få til i musikken.

Filmen starter med en gruppe landsbyboere som er på vei ut på månetokt i sin robåt. Det er natt, tåkete og mystisk. I musikkskissene fantes et motiv av toner spilt på glass. Dette ble motivet for ferden ut på havet og det bestod av lange pauser mellom glasstonene med mye etterklang. Jeg hadde en idé om at filmen skulle begynne med et svart bilde der man bare hørte musikken og atmosfæren fra havet, for å kunne starte filmen med et øyeblikk der man som publikum undrer hvor man er og dras inn i fortellingen.

²³ I. Calvino, *La distanza della Luna*, fra novellesamlingen *Le cosmicomiche*, Giulio Einaudi, 1965

I scene nr. 2 får landsbyen besøk av et folk fra et annet sted, *New Germany*, som vil bytte til seg månemelk mot appelsiner. Dette folket blir i filmmusikken akkompagnert av et slagverksensemble. I denne scenen tar musikken ved et tilfelle pause for å gi oppmerksomhet til en av *Generalens* replikker: «Habegäret kontrolleras ju som bäst av habegäret själv» og kommer tilbake i det en annen karakter, *Löjtnanten*, går inn i bakgrunnen av bildet.

Å la musikken på denne måten spille på bevegelsene i bildet var noe vi gjorde mye i filmen, ofte subtilt som i dette tilfellet, men andre ganger også veldig tydelig.

Når byfolket klatrer opp på månen symboliseres dette i musikken av plystrende toner med en gang lange pauser imellom. Pausene er til for å illustrere lettheten i månens tyngdekraft, en følelse av luftighet, tiden det tar når man hopper, eller kaster en bøtte med månemelk ned igjen til robåten.

Ettersom mye av musikken består av isolerte lyder så kunne jeg eksperimentere med å flytte enkelte lyder fram og tilbake for å få alt til å henge sammen på en så organisk måte som mulig. De musikalske lydene seg imellom, og i forhold til lyddesign, bilde og dialog. På den måten blir det også et spill med pauser mellom filmens ulike elementer, som f.eks. pausen fra at en tone klinger ut til at dialogen starter.



Figur 6, Avståndet till månen, öppningsscene

4. Refleksjon

Ettersom utvalget og antallet filmer som jeg analyserer i denne oppgaven er begrenset skal jeg passe meg for å dra altfor allmenne konklusjoner om hvordan pauser forekommer i filmmusikk. Om man skulle fortsette å se film med oppmerksomhet på musikalske pauser er jeg sikker på at man vil finne mange flere måter som pauser benyttes på, med enda fler funksjoner for filmens narrativ. Vårt sammendrag av funksjoner (2.6) kan kanskje allikevel gi et slags utgangspunkt for en videre diskusjon om pauser i filmmusikk.

Det er fristende å notere seg Max Steiners begrensede bruk av pauser i *King Kong*, ettersom han var så toneangivende for utviklingen av musikken i Hollywood. Et av Max Steiners store forbilder (og dessuten hans gudfar!) var Richard Strauss (1864-1949), som i sine stykker ofte ikke bruker pauser i det hele tatt. En annen av de toneangivende komponistene i Hollywood på denne tiden var Erich Wolfgang Korngold, som i mye av sin mest kjente konsertmusikk heller ikke bruker pauser som uttrykksmiddel.²⁴ Om man sammenligner disse komponistene med neste generasjons Takemitsu, Goldsmith og Morricone som alle var influerte av modernister som Webern og Cage som utmerker seg med sin bruk av pauser, så kan man kanskje ane noen tendenser som kan ha vært typiske for filmmusikkens utvikling på den tiden.

Selv om noen av funksjonene her likner de i kunstmusikken, som å skape forventning og oppmerksomhet, sette komma og utropstegn/spørsmålstegn, så ser vi at pausene allikevel ofte har en rent filmisk relevans: enten narrativt, som når pausen kan få oss til å endre *point of view*, eller rent praktisk, for å synkronisere med bildet eller gi plass til dialog.

Noe av det vanskeligste med å skrive filmmusikk påstås ofte å være det å starte musikken. Det er utfordrende å finne startpunkter som ikke gjør at musikken blir aksentuert og tar fokus fra filmens fortelling. Ved å introdusere pauser så skaper man også flere startpunkter, og det kan være en grunn til hvorfor visse filmer har musikk som unngår å bruke pauser. Men som både Goldsmith og Morricone viser oss så har pauser også potensialet til å kunne trekke oss som publikum enda dypere inn i filmens fortelling.

Om jeg skal sammenligne bruken av pauser i *Avståndet till månen* med de andre fem filmene som jeg har analysert så finner jeg at:

- Åpningen har likheter med pausene i starten av *Once Upon a Time in the West*, i at funksjonen er å fange oppmerksomheten og skape forventning i en del av filmen der man ennå ikke vet hva den skal handle om.
- Begge filmene tar også bruk av pauser i starten av filmen for å overgå til en mer "jevn" musikk jo lenger ut i filmen vi kommer.

²⁴ Korngold, som også var sterkt influert av Richard Strauss, har i sine to mest spilte konsertstykker, *fiolinkonserten* og *pianokvintetten* knapt en eneste pause. Richard Strauss' 50 minutter lange *Eine Alpensinfonie* inneholder totalt tre åttendelspauser og hans *Vier letzte Lieder* inneholder ikke én eneste en.

- Musikken anvender pauser for å gi oppmerksomhet til detaljer i filmen, noe vi bl.a. finner i *King Kong*. I de tilfellene der pausene er tydelig synkronisert mot hendelser i bildet så øker det på filmens teatraliske karakter, noe vi kjenner igjen fra *Dodes 'ka-den*.

Filmens regissør var veldig involvert i prosessen med å utvikle det musikalske konseptet, og ettersom han ikke var redd for at musikken tok en tydelig rolle (filmen har musikk nesten hele veien fra start til slutt) så var det også lett å presentere idéene om pausenes effekt.

Det viktigste samarbeidet for å kunne realisere pausenes effekt var det med filmens lyddesignere. De hadde mange ønsker om lyder som skulle være med i starten av filmen for å beskrive havet og månen. Vi oppdaget at om lyd-atmosfærene ble for sterke så mistet pausene i musikken sin funksjon, så vi måtte være nøye med å balansere nivået mellom musikken og atmosfærene.

Musikk og lydlegging deler på filmens lydspor, og med pauser uttrykker de seg også akustisk likt: en musikalsk pause låter likt en pause i lydleggingen. I *Dodes 'ka-den* ser vi også hvordan bruken av pauser i lydleggingen kan få en funksjon som likner den i filmmusikken.

Én del av filmmusikken til *Avståndet till månen* ble spilt inn med to grupperinger av musikere. Den ene en kontrabassgruppe og den andre en slagverksgruppe. All musikk de spilte var notert, og ble synkronisert til filmen med et *click-track*²⁵, inklusive alle eventuelle pauser. Etter innspillingene forble denne delen av musikken slik den var notert og planlagt.

All øvrig musikk i filmen bestod av isolerte toner og motiver som jeg selv spilte inn med ulike instrumenter. Det tillot at jeg med denne delen av musikken hele tiden hadde kontroll over hver tone, både i miks og i timing. Om jeg f.eks. endret lengden på en tones reverb kunne jeg også endre lengden på pausen for å på den måten skape et samspill mellom tonen og *rommet*, noe som tar oss tilbake til opplevelsen av det å spille en konsert, der man beregner pausenes lengde i forhold til rommet man befinner seg i.

²⁵ Et *Click-track* er en programmert metronom som dikterer tempoet til musikerne gjennom hodetelefoner.

5. Avslutning

Å se film med fokus på hvordan filmmusikken benytter seg av pauser er åpenbart en uvanlig måte å konsumere film på. For meg ble det som at jeg fikk en spesiell linse å se filmene gjennom, som gjorde at jeg la merke til detaljer i filmen og historiefortellingen som jeg ellers ikke ville fått øye på like lett. Som filmens form, karakterenes utvikling, og samspill mellom alle filmens elementer. Jeg går ut ifra at om man skulle se film gjennom en helt annen linse, med fokus på et annet av filmens elementer, ville man også fått syn på sider av filmen som er utenfor det som man egentlig lette etter.

Jeg vil forsøke å fortsette med å ta meg an filmprosjekt uten forutfattede meninger om hvordan musikken skal være og i hvilken grad den skal inneholde pauser. Men jeg føler at jeg med denne oppgaven har skaffet meg en palett av mulige bruksområder for pauser, og en bevissthet på at visse filmiske utfordringer har potensialet å kunne løses med hjelp av pauser i musikken. Videre har jeg opparbeidet et språklig vokabular rundt bruken av pauser som kan benyttes i kommunikasjonen med lyddesigner, klipper og regissør, som jo er en av de viktigste aspektene med filmkomposisjonsarbeidet.

Referanser

Bok

Beghin, T. & Goldberg S. M. (red.), *Haydn and the performance of rhetoric*, University of Chicago Press, Chicago, 2007

Brown, R. S., *Overtones and Undertones, Reading Film Music*, University of California Press 1994

Calvino, I., *Le cosmicomiche*, Giulio Einaudi, 1965

Cooke, M., *A History of Film Music*, Cambridge University Press 2008

Gorbman, C., *Unheard Melodies, Narrative film music*, Indiana University Press 1987

Karlin, F. & Wright, R., *On the Track, a guide to contemporary film scoring*, 2nd edition, Routledge 2004

Mattheson, J., *Der Vollkommene Capellmeister*, trans. E. C. Harris, UMI Research Press, 1981

Wallengren, A-K., *En afton på Röda Kvarn, Svensk stumfilm som musikdrama*, Lund University Press 1998

Quintilianus, M. F., *The orator's education*, trans. D. A Russell, Harvard Univ. Press, Cambridge, Mass., 2001

Artikler i tidsskrift

da Fonseca-Wollheim, C. (2019), *How the Silence Makes the Music*, The New York Times, 2. okt 2019. <https://www.nytimes.com/2019/10/02/arts/music/silence-classical-music.html?searchResultPosition=1>, besøkt 22/5 2023

Frayling, C. (2020) *Sight & Sound magazine*, December 2020, <https://bfdadatadigipres.github.io/morricone/2021/08/08/once-upon-a-time-in-the-west/> besøkt 2/8 2023

Kulezic-Wilson, D. (2009) "The Music of Film Silence", *Music and the Moving Image*, Vol. 2, No. 3, University of Illinois Press, s.1

Lissa, Z. (1964) *Aesthetic Functions of Silence and Rests in Music*, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Summer 1964, Vol. 22, No. 4, s. 443-454.

Margulis, E. H. (2007) *Moved by Nothing: Listening to Musical Silence*, Journal of Music Theory, vol. 51, no. 2, Duke University Press. s. 245-276.

Margulis, E. H. (2007) *Silences in Music Are Musical Not Silent: An Exploratory Study of Context Effects on the Experience of Musical Pauses*, Music Perception no. 24, s. 486-506.

Filmer

Ghostbusters, regi: Ivan Reitman, Columbia Pictures, 1984

Vivre sa vie, regi: Jean-Luc Godard, Panthéon Distribution, 1962

King Kong, regi: Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack, RKO Radio Pictures, 1933

Once Upon a Time in the West, regi: Sergio Leone, Euro International Films, 1968

Dodes 'ka-den, regi: Akira Kurosawa, Toho, 1970

Chinatown, regi: Roman Polanski, Paramount Pictures, 1974

Magnolia, regi: Paul Thomas Anderson, New Line Cinema, 1999

Avståndet till månen, regi: Henry Moore Selder, Stockholms Konstnärliga Högskola, 2023