

Egil Johansen Ørdal
Kandidatnummer 10024

Star Wars, Et nytt håp om symfoni

Hvordan John Williams gjeninnførte klassisk
Hollywood musikk-stil igjennom *Star Wars*

Bacheloroppgave i Musikkvitenskap

Veileder: Ola Nordal

Mai 2022

Egil Johansen Ørdal
Kandidatnummer 10024

Star Wars, **Et nytt håp om symfoni**

Hvordan John Williams gjeninnførte klassisk
Hollywood musikk-stil igjennom *Star Wars*

Bacheloroppgave i Musikkvitenskap
Veileder: Ola Nordal
Mai 2022

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet
Institutt for musikk



Kunnskap for en bedre verden

Forord

Jeg visste fra tidlig av at jeg ville skrive min Bachelor-oppgave om filmmusikk, så spørsmålet ble hvilket type filmmusikk jeg ville skrive om. Helt siden jeg ble introdusert til *The Star Wars Saga* i ung alder har jeg elsket dets univers og filmer hvorav musikken har stått sentralt. Derfor har jeg valgt å skrive min bachelor om musikken til denne film-serien, hovedsakelig *Star Wars: A New Hope*.

Jeg vil si tusen takk til min veileder Ola Nordal som har hjulpet meg på veien.

Innholdet i denne oppgaven står for forfatterens regning.

Sammendrag

Denne teksten tar for seg hvordan *Star Wars* gjeninnførte kjennetegn og særtrekk fra den klassiske Hollywood stilen og gjorde det populært igjen etter en tid hvor filmmusikk favoriserte samtidens populær-musikk. Filmens historie starter etter at Lumière brødrene hadde sin første visning av den moderne filmen på slutten av 1800-tallet. Musikken som akkompagnerte de tidlige filmene var spilt på siden av på grunn av at teknologien ikke var avansert nok til å integrere lyd og bilde slik som det blir gjort i dag. I starten var diegetisk musikk favorisert, men etter *King Kong's* (1933) bruk av ikke-diegetisk musikk tok dette over som den dominerende musikk-formen på 30- og 40-tallet. På 50-, 60- og 70-tallet derimot ble filmmusikken dominert av samtidens populær-musikk og musikk som ikke fokuserte på det narrative, men heller fokuserte på tema og stil. John Williams gjeninnførte den klassiske Hollywood stilen ved å sette fokus på ledemotiv og å bruke symfonisk-orkester til å spille «bakgrunns-musikk» som skulle fremheve det narrative gjennom store deler av filmen. Hans effekt på filmmusikk var svært stor med tanke på at han gjeninnførte særtrekk fra klassisk Hollywood, men ikke stor nok til å gjøre stilen til den dominerende musikk-formen som den en gang var. Filmmusikken kom til å bli en hybrid-sjanger av forskjellige typer musikk som for eksempel symfonisk, jazz, elektrisk, rock og pop fra slutten av 70-tallet til den dag i dag.

Abstract

In this text I will talk about how *Star Wars* reinstated characteristics and features from the classical Hollywood style and made it popular again after a time where film music favored the contemporary popular-music. The history of film starts after the Lumière brothers had their first display of the modern film in the late 1800s. The music that accompanied the early films were played on stage beside the screen because the technology wasn't advanced enough to integrate sound and picture as we can do today. Diegetic music was favored in the beginning, but non diegetic music became dominant after *King Kong's* (1933) usage of said musical form in the 30s and 40s. In the 50s, 60s and 70s however, film music became dominated by the contemporary popular music and music which didn't focus on the narrative but rather on theme and style. John Williams reinstated the classical Hollywood style by setting the focus on leitmotif and play "background music" using symphony orchestras which would emphasize the narrative through big parts of the film. His effect on film music was very big considering he reinstated features from classical Hollywood style, but not big enough to make it the dominant means of musical-form as it once was. From now on film music became a hybrid-genre containing different types of music like symphonic, jazz, electric, rock and pop.

Innholdsfortegnelse

- Innledning s.1
- Tidlig filmmusikk-historie s.3
- Hvordan er Klassisk Hollywood musikk bygd? Og introduksjon til
Erich Wolfgang Korngold s.6
- Konteksten og tiden mellom den klassiske Hollywood stilen og frem til *Star Wars* s.10
- John Williams og inspirasjoner til *Star Wars* med analyser s.13
- Ledemotivets rolle i *Star Wars* s.20
- John Williams' og *Star Wars*' effekt på filmmusikk s.23
- Konklusjon s.25
- Bibliografi s.26

Innledning

Musikken til *Star Wars* sagaen har helt siden sin utgivelse blitt erklært som starten av filmmusikk-renessansen. Hvorfor har det blitt kalt det? Hva er det som gjør *Star Wars* musikken annerledes enn resten av filmmusikken på 70-tallet? Dette er noen av hovedpunktene som jeg skal ta for meg i denne bachelor-oppgaven. Problemstillingen min har da blitt: hvordan John Williams gjeninnførte klassisk Hollywood musikk-stil igjennom *Star Wars*.

John Williams er antageligvis en av de aller mest suksessfulle film-komponistene gjennom tidene som kan bli bevist ved å se på samlingen hans av priser. Disse prisene inkluderer 7 BAFTA-priser, 4 Golden Globes, 3 Emmys, 25 Grammys, flere æresgrader fra 21 amerikanske universiteter og 5 Oscar-priser. Han holder rekorden for flest Oskarnominasjoner for en levende person som er 52 nominasjoner og er på andre plass for flest nominasjoner gjennom tidene, rett bak Walt Disney.¹

Før *Star Wars* hadde Williams allerede opprettet en god karriere med 2 Oscar-prisen og 9 nominasjoner. Så det er trygt å si at *Star Wars* ikke var hans gjennombrudd selv om mange kanskje forbinder han aller mest med denne film-serien. Han startet som pianist, gikk skolegang ved den høytpresterende skolen Julliard, komponerte som freelancer til ulike tv-show og ble deretter fulltids-komponist for film. Han har i ettertid blitt kjent for sine særtrekk innen komposisjon som for eksempel hans evne til å lage grandiose helte-temaer med sterk messingblås-rekke og romantiske strykere. Eksempler på disse kjennetegnene skal jeg ta for meg nærmere i oppgaven hvor jeg skal se hovedsakelig på «Star Wars (Main Theme)», «Leia's Theme» og «Imperial Attack».

Grunnen til at Williams blir omtalt som å gjeninnføre klassisk Hollywood stil er fordi han brukte særtrekk fra denne tiden som hadde vært ute av moten på 50-, 60- og 70-tallet. På denne tiden var det populærsanger som ble favorisert hos film-skaperne. Film-industrien og musikk-industrien tjente på hverandre ved at en film kunne inkludere en populær sang for å markedsføre filmen og vice versa. Ennio Morricone, Henry Mancini og John Barry var sentrale figurer på denne tiden og skapte musikk som var kontrasterende til Williams musikk.

¹ *John Williams Awards*. (n.d.). Retrieved Mai 29, 2022, from IMDB:
<https://www.imdb.com/name/nm0002354/awards>

Særtrekkene som Williams brukte var spesielt Mickey-Mousing og ledemotiv, som jeg skal forklare hva betyr senere i oppgaven. Disse var sentrale innen klassisk Hollywood musikk som igjen er svært inspirert av senromantisk musikk. Ledemotivet rolle var som sagt noe som allerede var sentralt i klassisk Hollywood, men når Williams tok i bruk det på slutten av 70-tallet tok han det til et helt annet nivå. Han brukte det enda mer hyppigere og implementerte det så ofte han kunne i de fleste scenarioene. Han hadde mye å gå på siden han lagde svært mange ledemotiver som var veldig distinkt og forskjellige fra hverandre. Disse var også veldig melodiske noe som gjorde de enda mer ikonisk og bidro til musikkens suksess betraktelig.

Det som gjorde senromantisk musikk så populært å ha med i film på 30- og 40-tallet var mye på grunn av at slik musikk hadde ekstremt høy status i Hollywood og USA. Det er også argumentert for at slik musikk bringer frem sterkere følelser av kjærlighet, sorg og subjektive følelser som filmskaperne ville ha for å bruke til appellering i filmene. Diegetisk musikk ble ikke godt tatt i mot på 20-tallet og starten av 30-tallet siden filmskaperne og komponister mente at det ødela det naturlige narrative. Med det mente de at det var unaturlig å bruke for eksempel symfonisk musikk hvis handlingen foregikk ute på havet, og seeren ville bli kastet ut av filmens univers og narrativ. *King Kong* (1933) motbeviste dette utsagnet og beviste at ikke-diegetisk musikk kunne godt brukes til å forsterke filmens narrativ og ikke svekke det. Etter dette ble ikke-diegetisk musikk mer vanlig å bruke, spesielt med symfoni-orkester og senromantisk musikk. Dette er musikken som kjennetegner klassisk Hollywood stil.

I starten av oppgaven skal jeg ta for meg den tidlige musikk historien for å få et godt grunnlag til oppstandelsen bak klassisk Hollywood. Jeg starter med filmens begynnelse og skriver om dens historie opp til 40-tallet. Her skal jeg trekke noen likheter mellom da-tidens musikk og John Williams musikk i *Star Wars*. Deretter skriver jeg nærmere på hvordan klassisk Hollywood musikk blir laget og dets kjennetegn. Jeg har nevnt Mickey-Mousing og ledemotiv, og disse vil bli sentrale begrep som jeg også skal forklare i teksten. Jeg skal også gi en liten introduksjon til Erich Wolfgang Korngold på grunn av at han var en svært sentral person på denne tiden samt en stor inspirasjon bak musikken til *Star Wars*, spesielt «*Star Wars* (Main Theme)». Deretter skal jeg ta for meg tiden mellom 40-tallet og premieren på *Star Wars* for å gi en kontekst til hvordan filmmusikk miljøet var da John Williams skapte *Star Wars* musikken. Så tar jeg for meg inspirasjoner til John Williams og hvordan han brukte de klassiske kjennetegnene i sin egen musikk samt noen analyser. I disse analysene skal jeg se på forskjellen mellom noen *Star Wars* stykker og stykkene de er inspirert av. Slik blir William

sine inspirasjoner enda tydeligere på et teoretisk plan. Så dykker jeg enda lenger ned i ledemotivets rolle siden det er kanskje det mest sentrale i *Star Wars* musikken før jeg ser på John Williams' effekt på filmmusikk i senere tid og avslutter med en konklusjon.

Til denne oppgaven bruker jeg flere bøker og nettsider hvorav den mest sentrale kilden er *John Williams's Film music: Jaws, Star Wars, Raiders of the Lost Ark, and the return of the classical Hollywood music style* (2014) av Emilio Audissino. Denne boken tar for seg så og si den samme problemstillingen jeg tar for meg. I boken beskriver Audissino hvordan det ikke er mange engelske bøker på Williams, noe man ikke skulle tro på grunn av hans suksess. Derfor tok han det i sine egne hender og skrev den boken. Til å få et overblikk over film-historien brukte jeg hovedsakelig *Filmmusikk* (2013) av Peter Larsen, *A History of Film Music* (2008) av Mervyn Cook og *Hearing the Movies* (2016) av James Buhler og David Neumeyer. Jeg har også brukt andre kilder, som jeg har skrevet opp i bibliografien, men disse er de mest sentrale. Fremgangsmåten jeg har brukt til å fullføre denne bachelor-oppgaven er å sette fokus på noen få gode bøker, som nevnt over, og bruke andre nettsider og artikler til å komplimentere disse bøkernes innhold. Jeg har også analysert stykker selv for å gi en klarere beskrivelse på hvordan stykkene er bygd.

Tidlig filmmusikk-historie

Filmmusikken har hatt en stor utvikling fra den første filmen ble utgitt til i dag. På slutten av 1800-tallet etter at Lumière brødrene hadde vist fram den første moderne filmen var det ingen lyd som fulgte med bildet. Den eneste måten en kunne få lyd og musikk med filmen var hvis den lokale fremviseren av filmen hyrte inn en pianist eller noen flere instrumentalister og andre «støymenn». Med «støymenn» mener jeg noen som ledsaget bildet på filmen med lyd og støy fra apparater som skulle etterligne lydene som var i filmens diegetiske univers. Filmens diegetiske univers er universet som er satt i filmens handling og er noe som jeg skal forklare bedre senere i oppgaven. Under de første fremsvisningene av film fulgte det enda ikke med spesifikke musikk-noter som regissøren hadde sendt med, og musikken ble da ulik fra hvor filmen ble vist. Dette førte til at filmens mottakelse var sterkt preget av kino-eiernes egen fremvisning og deres egne valg med tanke på hvilken musikk de følte passet til filmen. Bare den minste ulikhet i musikken med tanke på når det ble spilt og hvilket sanger som ble

spilt utgjorde en stor forskjell på filmens inntrykk og det var ofte at kappellmesterne til de individuelle kinoene som skulle ha fått æren for filmens mottakelse.²

Starten for kinoen og dens musikk ble ikke sett på som vi ser på kino i dag. Den ble heller sett på som en fornøyelse, en lavtersket attraksjon, og noe som folk tok en kjapp tur innom når de hadde tid til å bruke en litt penger.³ Som sagt ble filmens fremvisning sterkt preget av utstillerne og deres musikanter. Men etter 1910 begynte distributørene av filmene å sende såkalte «cue-sheets». Dette var musikalske noter med forhåndsbestemte låter som skulle bli spilt ved siden av filmen. Disse inneholdt selve notene til musikken og «cue's» som fortalte når musikken skulle begynne å spille i henhold til bildet på skjermen. Men selv om disse skulle hjelpe utstillerne til å vise frem den samme fremvisningen av filmen uavhengig av lokasjon ble det fortsatt store forskjeller. Å være tilstede i en fremvisning av filmen i en storby med et stort symfoni-orkester ville gi en betraktelig annen opplevelse enn å se filmen bli akkompagnert av en enslig pianist på et kanskje surt piano i en liten by.⁴

I slutten av 1920-tallet ble spiltelsen mellom lyd og bilde snart brutt. Nå ble det introdusert teknologi som gjorde det slik at musikken kom med bildet. Det ble først vist i 1926 med filmen *Don Juan* med musikk av William Axt, David Mendoza og regissert av Alan Crosland. Nå kunne man høre lyden fra New York Philharmonic Orchestra i alle teatre.⁵

I denne nye tiden for filmusikk var ikke-diegetisk musikk lite akseptabelt i de fleste stevner. Det finnes filmer som var unntak til dette, men hovedsakelig ble det akkompagnert diegetisk musikk. De gangene ikke-diegetisk musikk var vanlig å inkludere var i åpningsscenen, overgangene mellom scenene og i rulleteksten.

Ikke-diegetisk og diegetisk musikk er det som film-musikk består av. Diegetisk musikk/lyd – fra det greske ordet diegesis som betyr fortelling⁶ – er lyd og musikk som kommer fra filmens univers og som karakterene kan høre. Vi ser at en karakter kan nynne på en sang eller et band spiller noe på bildet og vi hører gjennom musikken hva de spiller. Kilden til diegetisk lyd trenger ikke å bli vist på skjermen så lenge publikum skjønner at det kommer fra filmens univers. Lyden trenger heller ikke bli spilt inn under filmingen men kan bli spilt inn i etterkant

² Larsen, P. (2013). *Filmmusikk*. Oslo: Universitetsforlaget s.22-30

³ Audissino, E. (2014). *John Williams's Film Music, Jaws, Star Wars, Raiders of the Lost Ark, and the Return of the Classical Hollywood Music Style*. Wisconsin: University of Wisconsin s.9

⁴ Audissino, 2014 s.10

⁵ Audissino, 2014 s.11

⁶ *NAOB, det norske akademis ordbok*. (n.d.). Retrieved Mai 29, 2022, from Diegese: <https://naob.no/ordbok/diegese>

med bedre mikrofoner for å få en klarere lyd. Ikke-diegetisk musikk/lyd er lyd og musikk som ikke tilhører filmens univers og som karakterene ikke kan høre. Dette blir spilt inn i etterproduksjonen og kan være åpningsnummeret som nevnt tidligere, eller musikk som er ment til å gi en spesifikk stemning for å understreke følelsene til karakterene og sette tonen i en film. Det kan også være lydeffekter eller en fortellende stemme.⁷ Vi finner eksempler på ikke-diegetisk og diegetisk musikk i *Star Wars* som jeg skal snakke om senere. «Kantina Band» er et eksempel på diegetisk musikk siden låten blir spilt av et band inne i filmens univers og som karakterene kan høre bli spilt. «The Force Theme» er et eksempel på ikke-diegetisk musikk siden karakterene ikke hører musikken bli spilt. Så og si alle tema-sangene i filmen er ikke-diegetisk og blir ofte spilt under en karakters entré.

Grunnen til at ikke-diegetisk musikk var lite akseptabelt var på grunn av at mange komponister følte det var skadende for realismen i filmen. Dette kan høres rart ut for oss som er vant til dagens film-musikk som inneholder en betydelig stor del slik musikk, men slik var det. Max Steiner var en av de som mente realismen ble ødelagt av dette og gir eksempel på hvorfor:

But they [producers and directors] felt it was necessary to explain the music pictorially. For example, if they wanted music for a street scene, an organ grinder was shown. It was easy to use music in [a] nightclub, ballroom or theater scene, as here the orchestras played a necessary part in the picture. Many strange devices were used to introduce the music. For instance, a love scene might take place in the woods and in order to justify the music thought necessary to accompany it, a wandering violinist would be brought in for no reason at all. Or, again, a shepherd would be seen herding his sheep and playing his flute, to the accompaniment of a fifty-piece orchestra.⁸

Her mener Steiner at man måtte bringe inn urealistiske og unødvendige ting som ikke samsvarte med bildet på skjermen for å rettferdiggjøre ikke-diegetisk musikk, og dette førte til ødeleggelsen av realismen i en film. Et annet problem med ikke-diegetisk musikk var det tekniske. I dag har vi *dubbing* som vil si å spille inn lydene i etterkant av filmingen, men slik teknologi hadde de ikke i starten av lyd-film. Av den grunn måtte orkester-musikken og

⁷ MasterClass staff. (2021, September 3). *Diegetic Sound and Non-Diegetic Sound: What's the Difference?* Henta frå MasterClass: <https://www.masterclass.com/articles/diegetic-sound-and-non-diegetic-sound-whats-the-difference#what-is-diegetic-sound>

⁸ Prendergast, R. M. (1977). *Film Music: A Neglected Art: A Critical Study of Music in Films*. New York: W. W. Norton s.23

dialogen bli spilt inn samtidig på settet noe som kunne vise seg å bli en bagatell. Dette ble kun gjort hvis en nødvendighet var tilstedet.⁹

Følgerne av denne musikalske realismen ville snart trekke det korte strået mot allmenhetens mening om ikke-diegetisk musikk etter at Steiner og filmstudioet RKO kom ut med fire påfølgende filmer som viste effektiviteten av ikke-diegetisk musikk. Disse 4 filmene var *Symphony of Six Million* (Gregory La Cava, 1932), *The Most Dangerous Game* (Ernest B. Schoedsack, Irving Pichel, (1932), *Bird of Paradise* (King Vidor, 1932) og *King Kong* (Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack, 1933). Sistnevnte var nok det største slaget mot musikalsk realisme med tanke på at filmen i seg selv er veldig urealistisk. Til tross for det lille budsjettet insisterte Steiner på å skrive et originalt partitur istedenfor å bruke et allerede eksisterende et. På grunn av filmens urealisme ble Steiner tvunget til å skrive musikk som hadde oppgave i å få seerne til å skjønne King Kong's følelser og tanker siden karakteren var en ape som ikke kunne snakke. Musikken forklarte historien like mye – hvis ikke mere – som bildet på skjermen. Dette var starten på den klassiske Hollywood musikken og Steiner var kanskje den største pionéren i feltet.¹⁰

Hvordan er Klassisk Hollywood musikk bygd? Og introduksjon til Erich Wolfgang Korngold

En annen stor komponist fra den klassiske Hollywood musikken, og kanskje en av de største påvirkninger til John Williams' musikk er Erich Wolfgang Korngold. Han satte standaren for filmmusikk til eventyr-sjangeren etter at han debuterte som Hollywood komponist i 1935 med filmen *Captain Blood*.¹¹ Han ble også tidelt 2 Oscar prisen for *Anthony Adverse* (Mervyn LeRoy, 1936) og *The Adventures of Robin Hood* (Michael Curtiz, William Keighley, 1938) samt nominert for 2 Oscar priser. I disse filmene, og flere, viste han særtrekk fra senromantikken, fremtredende messing, virtuous orkestrering, samt hans bakgrunn og mestring innen klassisk opera-komponering. Denne bakgrunnen innen klassisk musikk fikk mange til å se på Korngold med høyere forventninger enn de gjorde med andre samtidskomponister som for eksempel Max Steiner. Til og med Richard Strauss snakket høyt om komponisten og sa (sitert etter en bok) «assurance of style, this mastery of form, this characteristic

⁹ Audissino, 2014 s. 13

¹⁰ Audissino, 2014 .14

¹¹ Audissino, 2014 s.16

expressiveness, this bold harmony, are truly astonishing! ». ¹² Korngold signerte en eksklusiv kontrakt med Warner Bros., som kunne fryde seg over deres samarbeid på grunn av hans allerede store anerkjennelse innen miljøet, og kunne derfor sette de fleste krav til studioet i motsetning til Steiner som havnet i trøbbel med RKO etter å ha spurt etter en lønnsøkning. Steiner ble senere erstattet med Nathaniel Shilkret som musikkansvarlig for studioet RKO. Et av kravene han stilte til Warner Bors. var at han ikke ga fra seg copyright-rettighetene til studioet slik at han kunne inkorporere sin egen filmmusikk inn i konsert-verker. Et eksempel på dette er musikken fra *Deception* (Irving Rapper, 1947). ¹³

Men hvordan er egentlig stilen til denne klassiske Hollywood stilen fra 1930- og 1940-tallet? Dets største inspirasjon var nok senromantikken fra slutten av 1800-tallet som nå hadde vært utdatert i de fleste konserthaller. Romantisk musikk hadde nå fått en synonymitet med Hollywood's filmmusikk at innspill av jazz, ekstrem kromatikk, alternativ instrumentasjon og harmoni lånt fra komponister med mer moderne impresjonistisk musikk ville bli sett på som eksotisk og uvant for samtidens filmgjengere. ¹⁴

Det er nok flere grunner til at filmmusikk ble mer romantisk og symfonisk i denne tiden. For det første kunne det være på grunn av de europeiske komponistene som kom til Hollywood og hadde med seg læring og kunnskap om senromantikken fra komponister som Wagner, Strauss, Puccini og Verdi. Men i følge Mervyn Cooke, professor i avdelingen for musikk ved Univeristy of Nottingham, var dette derimot ikke en overbevisende grunn siden komponister fra Tyskland og Østerrike som Korngold og Steiner ville med den tankegangen ha brukt kunnskap fra den andre Wienerskole (Schönberg, Webern etc.). Dette gjorde de ikke, ihvertfall ikke i en bemerkelig grad. For det andre var det mange komponister som emigrerte til Hollywood som hadde jobbet i kommersielle musikk-teater hvorav de lærte å bruke melodiose og ukomplisert harmonikk. Dette var for å lage musikk som allmenheten hadde lett for å høre på for å få kommersiell suksess. For det tredje har filmmusikk ofte blitt sett på som beslektet til opera, og kanskje derfor er det brukt komponister med bakgrunnen i sjangeren som har videreført dette «romantisk». Opera og symfonisk musikk hadde også ekstremt høy status i USA på denne tiden, noe som film-industrien tok nytte av ved å bruke musikken i deres produkt. Samtidens filmmusikk i Hollywood hadde klare likheter med opera som

¹² Cooke, M. (2008). *A History of Film Music*. New York: Cambridge University Press s.94

¹³ Cooke, 2008 s.94

¹⁴ Cooke, 2008 s.78

ledemotiv og bakgrunnsmusikk som støttet en resitativ dialog. Man kan også se at opera hadde en dramatisk oppbygning som passet filmmusikkens narrativ.¹⁵

Ledemotivet, som nevnt over, var svært sentralt innen klassisk Hollywood musikk samt et svært sentralt virkemiddel i *Star Wars*. Det er brukt i hvert tema som hjelper stykket til å bli gjenkjennbart og relatere til en karakter, et sted eller en idé. Tema er i litteratur hva en historie eller et dikt handler om på et dypere plan som for eksempel sorg og kjærlighet. I musikk er tema en definert melodi som blir bearbeidet gjennom et stykke, og er bygd på flere sammenhengende motiver. Men tema og motiv kan også bli nesten brukt synonymt når det er en kort frase på kanskje 2 til 5 sekunder. Men når fraser blir lengre enn det, kaller vi det et tema. Tema i musikk er også melodier som blir omkomponert eller alterert andre steder i stykket for å få en mer dramatisk eller følsom følelse. Men når slike tematiske melodier kommer inn i film-verdens musikk bli grensene mellom tema og motiv svekket på grunn av at tema får en motiv-rolle. Med det mener jeg at temaet ikke lenger er en idé men et gjentakende element slik som et motiv. Og når et slikt motiv blir konsekvent brukt til å referere til en karakter, et sted eller en idé kaller vi det for et ledemotiv. Denne betegnelsen kommer fra Richard Wagner og hans senromantiske musikk-dramaer.¹⁶ Under ser vi et eksempel på ledemotiv fra *Star Wars* som blir brukt til å vise til idéen om «The Force» som er en kraft i filmens univers. Målet med ledemotivet er å bli assosiert med det det ble laget for, noe som jeg vil si John Williams har oppnådd i dette tilfellet. «The Force Theme» kan da varsle om «kraften» sin entré eller dets tilstedeværelse. Utviklingen til dette temaet skal jeg ta for meg nærmere senere i oppgaven.



*The Force Theme*¹⁷

¹⁵ Cooke, 2008 s. 78-79

¹⁶ Buhler, J., & Neumeyer, D. (2016). *Hearing the Movies: Music and Sound in Film History*. New York: Oxford University Press s.122

¹⁷ Lehman, F. (2021, November 4). Complete Catalogue of the Themes of Star Wars: A guide to John Williams's Musical Universe. I E. Audissino, *John Williams: Music for Films, Television and Concert Stage*. Brepols. Henta frå [file:///C:/Users/Eier/Downloads/Lehman-Star-Wars-Thematic-Catalogue-copy%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Eier/Downloads/Lehman-Star-Wars-Thematic-Catalogue-copy%20(1).pdf) s.3

En annen grunn for at romantikkens musikk hadde så stort tak over klassisk Hollywood stil kunne være filmmusikkens rolle til å kommunisere noe til seerne av filmen. Derfor måtte musikken ofte være gjenkjennbar og støtte seg på gjenkjennbare stereotyper og ikke innovative musikalske idéer for å appellere til allmenhetens kulturelle forståelser. Dette var sentralt i romantikken som inneholdt musikk som hadde som oppgave å appellere effektivt og til en folkemengde. Det er i denne forstand at ledemotiv får skinne siden allmenheten viser seg å like minneverdige melodier.¹⁸

I følge Bernard Hermann's syn har ikke film nok grunnlag i seg selv til å fremheve visse emosjonelle overtoner uten musikk. Med denne tankegangen gir det mening å bruke retorikk fra romantikken for å fremheve emosjoner. Christopher Palmer tok denne tankegangen enda lenger og mente at denne romantiske retorikken fungerer som en musikalsk eskapisme som samsvarer med utgangspunktet til filmmakerens intensjoner:¹⁹

This musical isolationism was wholly typical: the “real” world would have decried the music of Korngold, [Alfred] Newman and Steiner as anachronistic and refused it a place, whereas the “fantasy-world” of Hollywood not only wanted it but encouraged its procreation in vast quantities. “Romantic” music, music of romance, of fantasy, dream, illusion: what more logical than that it should find a final refuge in the real world’s dream-factory?²⁰

Caryl Flinn, professor i avdelingen for film ved University of Michigan, argumenterer for den tilsynelatende trangen til å ha med romantisk og nostalgisk musikk i Hollywood ved å peke på ønske for restaureringen av overflod som det filmatiserte sluttproduktet trenger for å ha en grunnleggende appellering. Denne overfloden eller overdådigheten kommer fra særtrekkene fra romantisk musikk som blir fremhevet i klassisk Hollywood stil. Flinn argumenterer for at klassisk Hollywood musikk er hvordan et utopia ville føles ut som, og ikke hvordan fremgangsmåten føles. Hun mener også at noen av Hollywood utopiene er bare delvise siden de ikke gir et fullt avbrekk i utopiet men heller gir et løfte om å finne et. Claudia Gorbman gir en mer spesifikk liste (se under) over motsettende virkemidler/betegnelser hvorav betegnelse i den høyre liste ofte er med på å forsterke emosjoner i filmmusikk.²¹ Disse

¹⁸ Cooke, 2008 s.79

¹⁹ Cooke, 2008 s.79

²⁰ Palmer, C. (1990). *The Composer in Hollywood*. London og New York: Marion Boyars s.23

²¹ Cooke, 2008 s.80

emosjonelle betegnelsene er ofte sentrale i klassisk Hollywood stil og romantisk musikk hvorav det stammer fra.

Logic	The Irrational
Everyday Reality	Dream
Control	Loss of Control...
Man	Woman
Objectivity	Subjectivity
Work	Leisure
Reason	Emotion
Realism	Romantic Fantasy...
The Particular	The Universal
The Prosaic	The Poetic
The Present	Mythic Time
The Literal	The Symbolic

Konteksten og tiden mellom den klassiske Hollywood stilen og frem til *Star Wars*

For å vise til hvorfor jeg mener *Star Wars* restaurerte den klassiske Hollywood musikk-stilen skal jeg snakke litt om tiden mellom da og fram til da *Star Wars* kom ut. Nemlig den såkalte moderne Hollywood stilen som foregikk på 50-, 60-, og 70-tallet. Dette er for å vise til kontrastene til filmmusikken som var sentral i film, ti-årene før *Star Wars*.

På 60-tallet gjenerobret de europeiske regissørene og komponistene den internasjonale scenen, slik som det var før den klassiske Hollywood-stilen. I kontrast til 30- og 40-tallet ble stil og tema viktigere enn det narrative. Mangelen på narrativ forsterket vår subjektive identifisering med en karakter istedenfor en objektiv identifisering laget av filmskaperne. Det lille fokuset på det narrative ga en mer psykologisk dybde som gjorde seerens inntrykk mer subjektivt. Dette var meget sentralt i samtidens «kunst-film». Men det også et tredje synspunkt som spiller på filmens troverdighet og som var ofte brukt på denne tiden: Narrativ «kommentering». Dette handlet om å bryte ned den objektive realismen uten å bygge på subjektivitet. Det kunne bli gjort gjennom stilistiske apparater som filmet fra en uvanlig vinkel, hurtig og stressende klipping av scener, en uventet kamera bevegelse eller et

urealistisk skifte i lys eller setting. Alt dette brøyt med realismen uten å være motivert av subjektivitet. Det var heller en kommentar fra narrativet.²²

Flere Europeiske komponister i den moderne stilen var veldig forsiktig med å bruke musikk i film. De mente at filmene hadde en overflod av musikk som forhindret dem i å se hva som var på bildet. Eric Rohmer var en av flere som var meget sterkt i mot filmmusikk og sa “With few exceptions, I reject the so-called film music, that is music that is not actually located in the space and time of the film... Music is cinema’s falsest friend, as it deprives film time of its peculiar exclusivity and objectivity.”²³ De nye moderne filmforfatterne, såkalt auteur, var ikke lenger avhengig av musikk for å komme fra en scene til den neste i en lineær narrativ. Tvert i mot, så søkte de etter å unngå slike klassiske særtrekk som ledemotiv og synkronisering mellom lyd og bilde. Blomstrende orkester-musikk ble nå hovedsakelig brukt til å sette en scene i motsetning til klassisk Hollywood, som brukte det til å følge bevegelser for eksempel som i Mickey Mousing.²⁴ Mickey Mousing er når skillene mellom musikk og lyd-effekt blir mindre merkbart. Musikken etterligner og synkroniseres med handlingene som skjer på skjermen slik at bevegelsene blir fremhevet, tegnefilm-stil, ergo navnet «Mickey Mousing». I disse tilfellene blir tvetydigheten til diegetisk og ikke-diegetisk musikk satt på spissen og grensene mellom de to blir sløret til.²⁵ I den klassiske stilen var det også slik at musikken hadde som oppgave i å rette seerens fokus på et spesifikt element i motsetning til den nye stilen på 60-tallet, Nouvelle Vague (Den Nye Bølge), som brukte musikken til å forsterke eller sette en følelsesladdet tone i filmen.

En annen stor forskjell fra den klassiske stilen var at filmforfatterne i den moderne stilen favoriserte *utelukkende musikale numre*, i motsetning til en kontinuerlig strøm av musikk gjennom en lang periode av filmen, hvis ikke hele filmen, som var limt sammen med ledemotiv og Mickey Mousing. Dette var på grunn av at den moderne stilen var sterkt preget av europeisk musikk siden de ledende komponistene og regissørene var nå europeisk, som for eksempel Ennio Morricone (1928-2020), John Barry (1933-2011) og Henry Mancini (1924-1994). Med *utelukkende musikale numre* mener jeg stykker som isolerte seg fra de andre stykkene gjennom partituret, stykkene hadde ikke noe med hverandre å gjøre. Denne teknikken ligner svært på teknikken som ble brukt i de italienske og franske operaene hvorav ariene hadde en selvstendig rolle og ble separert av resitativ sang. Denne teknikken ble fort

²² Audissino, 2014 s.57-58

²³ Audissino, 2014 s.59

²⁴ Audissino, 2014 s.59

²⁵ Buhler & Neumeyer, 2016 s.72

svært populær i hele verden på grunn av de europeiske filmene hvorav Ennio Morricone brukt *utelukkende musikale numre* svært ofte. Han mente at musikken var det som ga en film dybde og dynamikk men bare hvis det var omringet av stillhet. Man må gi lytteren tid til å lytte på et stykke om gangen for å høre det riktig. For vi kan ikke høre på lyder som kommer fra forskjellig natur samtidig, og oppfatte alle lydene riktig- Vi vil aldri forstå 3 personer som snakker samtidig-.²⁶

På 1950-tallet kom de selvstendige produsentene inn i Hollywood, og filmselskapene som fortsatt var i live begynte å produsere selvstendige enkeltprosjekter. For i det klassiske Hollywood kunne lave inntekter fra et prosjekt jevnes ut med høye inntekter fra et annet prosjekt. Filmene ble sett på som en helhetlig pakke fra et selskap, i motsetning til på 50-tallet hvor hvert enkeltprosjekt begynte å stå på sine egne skuldre økonomi-messig. På grunn av filmens selvstendige økonomi blir det et større krav på å tjene ekstrainntekter fra filmen, og som et resultat av det ble etterspørselen på tittelmelodier og temasanger langt større.²⁷

“Do Not Forsake Me, Oh My Darlin’” av Dimitri Tiomkin er en ballade som ble skrevet for filmen *High Noon* (1952) av Fred Zimmermann. Sangen, sammen med filmen, viste hvor stort kommersielt potensial som ligger i musikken til en film. For selv om filmen ble populær i seg selv, ble sangen en selvstendig kjempehit. Etter denne suksessen ble ønsket om å inkludere tittelmelodier og temasanger i filmer som sagt større. Fra nå av fulgte flere komponister Tiomkins eksempel og prøvde å inkludere minst en sang som hadde potensialet til å komme på hitlistene. Roy M. Prendergast mente derimot at slik kommersiell-søkende musikk var døden for intelligent bruk av filmmusikk, noe som var en splittet mening i filmkomponist-miljøet. Denne meningen kom nok av at musikken ble nå skreddersydd til å leve et selvstendig liv utenfor filmen, og på grunn av dette hadde ikke alltid sangene en merkbar forbindelse med filmens innhold. Nå som filmselskapene så den kommersielle aktualiteten med populærmusikk begynte de å opprette eller investere i plateselskaper og musikkforlag slik at de kunne utnytte den totale kommersielle og økonomiske suksessen av både film og musikk. Det ble også mer vanlig å gi ut redigerte versjoner av filmmusikken på *soundtrack album*, for å tjene mer på sangene. Filmbransjen og musikkindustrien var nå godt integrert.²⁸

²⁶ Audissino, 2014 s.59-60

²⁷ Larsen, 2013 s. 150-151

²⁸ Larsen, 2013 s. 151-152

John Williams og inspirasjoner til *Star Wars* med analyser

John Towner Williams, født 8. Februar 1932 i New York, var sønn av en perkusjonist i CBS Radio Orchestra og fikk dermed et tidlig møte med musikk. Williams studerte musikk fra en tidlig alder og lærte seg instrumenter som trompet, trombone, cello, klarinett og flere som kom til god nytte når han i senere alder ville komponere for større orkestre. Han bestemte seg etterhvert å dedikere seg til piano og ville bli pianist for klassiske konserter. Dette gjorde han samtidig som han orkestrerte for Hollywood og regnes som hans første kontakt med filmmusikk.²⁹ Etter hans tid hos Julliard gikk han fra å spille piano i forskjellige oppsetninger til å skrive musikk til tv-serier og jobbe som freelancer. Han begrunnelse til å komponere istedet for å spille piano var at han ble demotivert av å høre de andre piano-elevene ved Julliard spille, og bestemte seg for at konkurransen ville være for hard.³⁰ Hans tid hos skolen satte klassiske preg på hans kompositoriske fremgangsmåte, og selv om *Star Wars* regnes som hovedfaktoren til gjenoppstandelsen av klassisk Hollywood musikk kan vi se neoklassiske kjennetegn allerede i Williams' prosjekter fra 60-tallet.

Star Wars ble laget i en tid hvor sci-fi filmer var ute av moten med noen få unntak som for eksempel *2001: A Space Odyssey* (Stanley Kubrick, 1968) og *Planet of the Apes* (Frankling J. Schaffner, 1968).³¹ Dette står i likhet med den klassiske Hollywood musikken som hadde gått ut av moten på denne tiden, og det var kanskje nettopp et samarbeid mellom film- og musikk-sjangrene som skulle til for å få begge på kartet igjen.

Kjennetegnet til sci-fi musikk var tradisjonelt det 20. århundret moderne musikk som atonalitet, dodekafoni, aleatorikk og produsering av elektroniske lyder som for eksempel gjennom theremin. Slik filmmusikk ble oppnådd på ulike måter: Noen, som for eksempel Jerry Goldsmith i *Planet of the Apes*, benyttet seg av et klassisk orkester men innførte atonalitet og avant-garde teknikker som for eksempel å slå med klaffene med klarinettene for å lage perkussive lyder. Andre brukte bare elektroniske lyder for å lage en viss stemning uten å lage musikk med en klar form og klar tonalitet som for eksempel Bebe og Louis Barron i *Forbidden Planet* (Fred M. Wilcox, 1956). Så var det noen som brukte flere eksisterende stykker til å lage et helt film-partitur som for eksempel Stanley Kubrick i filmen *2001: A Space Odyssey*. Dette var for å skape usynkronisering med bildet fordi musikken skulle ha som oppgave å skape underliggende referanser til temaet i filmen istedet for å underbygge

²⁹ Audissino, 2014 s.86

³⁰ Audissino, 2014 s.87

³¹ Audissino, 2014 s.69

bevegelser og følelser. Seeren måtte tyde referansene for å få en helhetlig forståelse av filmens handling/tema og ble ergo mer investert i filmen. En annen grunn til at Kubrick brukte musikk som allerede eksisterte var fordi han ville bruke musikk som han allerede visste var meget bra, istedet for å få en komponist til å lage et originalt partitur som var middelmådig. Han hadde med andre ord lite tillit til samtidens film-komponister.³²

George Lucas hadde samme fremgangsmåte som Kubrick ved å lytte til senromantisk musikk samt klassisk Hollywood musikk samtidig som han skrev manuset for *Star Wars* slik at musikken og filmens handling ville samsvare. Noen av komponistene han hørte på var: Gustav Holst, Richard Wagner, Richard Strauss, Maurice Ravel og Erich Wolfgang Korngold. George Lucas sin intensjon var først å bruke eksisterende musikk, slik som senromantisk og grandios klassisk Hollywood orkestrering, men ble tipset av Steven Spielberg til å snakke med John Williams som han hadde arbeidet med under innspillingen til *Jaws* (Steven Spielberg, 1975). George Lucas og John Williams møttes i April 1975 hvor Williams overtalte Lucas om å bruke et originalt partitur istedet for å bruke allerede eksisterende musikk. Williams ville ha muligheten til å lage et melodisk tema som kunne bearbejdes gjennom filmen slik at det kunne relateres til en karakter, handling eller hendelse.³³

2001 and several other films have utilized this technique very well. But what I think this technique doesn't do is take a piece of melodic material, develop it and relate it to a character all the way through the film. For instance if you took a theme from one of the selections of Holst's *The Planets* and played it at the beginning of the film, it wouldn't necessarily fit in the middle or at the end. On the other hand, I did not want to hear a piece of Dvorak here, a piece of Tchaikovsky there, and a piece of Holst in another place. For formal reason, I felt that the film wanted thematic unity.³⁴

Spørsmålet ble da hvordan John Williams skulle gå fram for å lage slik musikk til en film som *Star Wars*. George Lucas viste Williams at han hadde sett for seg sen-romantisk musikk slik som det klassiske Hollywood hadde brukt, og hadde på dette punktet absolutt avvist den modernistiske stilen. *Star Wars* ville ikke passet den klassiske sci-fi musikken med elektroniske og dissonerende lyder siden filmen var en blanding av ulike sjangre, også kalt en

³² Audissino, 2014 s. 70-71

³³ Audissino, 2014 s. 71

³⁴ Audissino, E. (2011). John Williams, *Star Wars* and the canonization of Hollywood Film Music. In P. Bianchi, G. Bursi, & S. Venturini, *il canone cinematografico* (pp. 273-278). Udine: University of Udine.

«super-sjanger». Det var en blanding av Western, Fantasy, sci-fi og helte-filmer (Swashbuckler films) hvorav sistnevnte var sjangeren *Star Wars* delte flest likheter med. Typisk for disse helte-filmene var regien til Michael Curtiz, Errol Flynn i hovedrollen og filmmusikken til Erich Wolfgang Korngold som Williams brukte til inspirasjon i produksjonen til *Star Wars*-musikken. Han sa om Korngold, «[A] warm theatrical operatic almost kind of package. The kind of thing that Korngold in fact did so beautifully. He brought the Vienna Opera House to the American West. And in an odd way, in a similar way, it worked, I think.»³⁵ Denne inspirasjonen hører vi tydelig flere steder og spesielt i åpningsnummeret til «*Star Wars* (Main Theme)», som har blitt sterkt inspirert av «*King's Row*; Main Title» fra filmen *King's Row* (Sam Wood, 1942). Under er et bilde for å vise likhetene i temaene som starter åpningsmelodiene. Denne illustreringen er laget av musikk-analytiker Aaron Krerowicz.

Star Wars vs. King's Row

The image shows two musical staves. The top staff is titled 'Star Wars' and the bottom staff is titled 'King's Row'. Both are in 4/4 time and B-flat major. Red lines connect corresponding notes between the two pieces. A red circle highlights a triplet of notes in both, and a red rectangle highlights a descending sequence of notes in both.

Hentet fra Aaron Krerowicz's nettside Flip Side Beatles³⁶

Her ser vi at 7 av de første 8 notene er identiske med tanke på toneleie, og har minimale forskjeller i rytme. I første takt går den andre tonen ned til dominant-akkordens kvint som kan høres, men skaper ikke en særdeles stor forskjell når man ikke tenker over det. Tonene som har en rød sirkel i rundt seg er den samme bevegelsen med de samme tonene bare speilvendt, hvorav *Star Wars* går i en nedstigende bevegelse Eb – D – C, og *King's Row* går i en stigende bevegelse C – D – Eb. I den røde rektangelen starter begge på en Eb og går ned til C i trinnvise bevegelser samt at begge inneholder en triol. Williams har lånt notene fra de tre

³⁵ Audissino, 2014 s.72

³⁶ Krerowicz, A. (2013, Oktober 13). *Star Wars Main Theme vs. King's Row*. Henta frå Flip Side Beatles: <https://www.aaronkrerowicz.com/star-wars-blog/star-wars-main-theme-vs-kings-row#comments>

første taktene, som er som sagt nesten identiske, og deretter gått i en litt annen retning enn Korngold selv om vi ser tydelig inspirasjon i resten av temaet. Den største forskjellen er kanskje at Williams avslutter temaet på dominanten som i dette tilfellet er F, med melodi som avslutter på kvint-tonen som er C. Korngold avslutter derimot på tonika med grunntone i melodi som er Bb, og dette skaper en endelig følelse. Utfallet som Williams har valgt skaper større spenning på grunn av dominant-følelsen som igjen fører til at vi som lytter har et større ønske om en fortsettelse. Likevell oppnår King's Row mer eller mindre den samme effekten ved å spille crescendo i slutten av temaet som ødelegger den avsluttende følelsen og varsler om en fortsettelse av stykket.

Williams, i dette tilfellet, har ikke bare blitt influert av melodien til Korngold men også besetningen som er symfoniorkester. Williams har også satt fokus på de samme instrument-familiene som Korngold gjorde i de henholdvise delene av åpningsmelodien. Filmen åpnes med en tekst på skjermen som sier «a long time ago, in a galaxy far far away...» som blir etterfulgt av en kraftig fanfare i messingblåserne idet logoen til *Star Wars* dukker opp. Mens logoen forsvinner starter en rulletekst som forklarer handlingens for-historie samtidig som ledemotivet til «Main Theme» spilles. Dette ledemotivet, eller A-temaet, er skrevet for messingblås som gir kraft til melodien ved å spille sterkt, og gir en følelse av begeistring. Dette var svært sentralt i denne helte-sjangeren i klassisk hollywood. Etter tema med messingblåsere kommer et kontrasterende B-tema som spilles av strykerne. Dette temaet er kontrasterende både i dynamikk, som blir spilt i mezzoforte (*mf*) i motsetning til A-temaet som blir spilt i fortissimo (*ff*). Etter B-temaets gjennomgang returnerer A-temaet. denne seksjonen viser seg da å bestå av en ABA-form. King's Row; Main Title har også ABA form og er etter det ferdig, i motsetning til «Star Wars (Main Theme)» som fortsetter inn i en ny musikalsk-seksjon uten stopp.

Etter den siste A-delen i formen blir melodien ført videre gjennom ornamenterende og stigende strykere og inn i en ny moll-del som markerer starten av filmen. På skjermen ser vi ut i det uendelige univers samtidig som denne korte moll-seksjonen, som blir spilt av strykere, blir avbrutt av et enda kortere mellomspill. Mellomspillet består av en piccolo-fløyte som spiller en mysterisk melodi og kan symbolisere seerens viten om filmen, eller universet som kamera peker mot, siden vi blir ført inn i en ukjent handling/univers. Kamera flytter seg nedover og vi ser et romfartøy, som tilhører «Alliansen» (de gode), bli forfulgt av en Imperial star destroyer som er et svært skip tilhørende til «Imperiet» (de slemme). Idet dette skjer blir piccolo-fløyten avbrutt av en kort oppblomstring i strykerne før ledemotivet til «Rebel

Blockade Runner» blir introdusert. Dette ledemotivet bruker i likhet med «Main Theme» en fanfare med sterke messingblåsere til å spille hovedmelodien og fungerer som en coda til filmens åpning. Vi er ca. 2-3 minutter inne i filmen og allerede har vi blitt introdusert til 2 kjente ledemotiv.

The Planets, Op. 32 1. «Mars the Bringer of War» av Gustav Holst er en orkestersuite som deler likheter med klassisk Hollywood stil og som John Williams har fått stor inspirasjon fra som vi hører i stykket «Imperial Attack» fra filmen *Star Wars: A New Hope* (1977). Stykkene har ikke bare en musikalsk kobling, men også en tematisk kobling. *The Planets* inneholder 7 satser som representerer én planet i solsystemet hver, hvorav musikken er basert planetenes personlighet slik som de ble framstilt hos de antikke gudene som de er oppkalt etter.³⁷ Vi kan da trekke koblinger opp i mot *Star Wars* som har basert sin handling i verdensrommet som er planetenes beliggenhet. Mars blir krakterisert som nådeløs, vill og til tider aggressiv som blir gjenspeilet i stykkets intensitet. Mars er også guden for krig, ergo navnet «Mars the Bringer of War», som kan sees i likhet med *Star Wars* sin handling om krig. Under er et utdrag fra stykket samt et utdrag fra «Imperial Attack» slik at vi kan sammenligne:

Imperial Attack vs. "Mars" from The Planets

The image shows two musical excerpts side-by-side. The top excerpt is titled 'Imperial Attack' and the bottom is titled 'Mars'. Both are in piano (p) dynamics and feature a 'fff' (fortissimo) dynamic marking. The 'Imperial Attack' excerpt is in 4/4 time and consists of 10 measures of music. The 'Mars' excerpt is in 3/4 time and consists of 8 measures of music. Both excerpts feature a prominent triplet of eighth notes in the right hand and a steady eighth-note pattern in the left hand.

Hentet fra Aaron Krerowicz's nettside Flip Side Beatles³⁸

³⁷ Wang, W. (2006). Astronomy and Music. *ESSAI, vol.4, Article 40*. DuPage, Illinois: Digital Commons. Retrieved from <https://dc.cod.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1189&context=essai>

³⁸ Krerowicz, A. (2013, Oktober 18). *Imperial Attack vs. "Mars" from The Planets*. Retrieved from Flip Side Beatles: <https://www.aaronkrerowicz.com/star-wars-blog/imperial-attack-vs-mars-from-the-planets>

Utdraget fra «Imperial Attack» begynner rett etter at codaen til filmens åpning er ferdig (som er introduseringen av ledemotivet til «Rebel Blockade Runner»), og er med på å understreke den visuelle kampen mellom de to romfartøyene som skjer på skjermen. Begge stykkene har marsj-liknende rytmer med sentrale trioler som blir spilt intensivt, aggressivt og dissonerende. De bruker den eksakte samme akkorden gjennom utdraget som er bygd opp av Ab, Db, G og med C i bass. Største forskjellen er kanskje at Williams lager større intensitet i løpet av utdraget. Med det mener jeg at han starter en oktav lavere enn Holst i de to første taktene og legger til en C i de 3 siste taktene slik at han høyner intensiteten svært mye mere i løpet av de 7 taktene enn Holst som har holdt seg til den samme omvendingen og samme akkord hele veien. Grunne til dette er nok fordi Williams bruker ledmotivet til «Imperial Attack» i en kort scene av filmen og har derfor kortere tid til å bygge intensitet i motsetning til Holst som har hatt hele stykket til å bygge intensiteten. Orkestreringen er også svært lik med sentrale messingblåsere.

Et annet prakteskemplar på senromantisk-inspirert musikk som John Williams har brukt i *Star Wars* er «Leia's Theme». Under er en transkripsjon med melodi og grunnleggende akkorder (ikke hvordan akkordene blir spilt i stykket). Det er transkribert av Robert Rowat, produsent ved CBC og spesialisert i klassisk musikk.

The image shows a handwritten musical score for 'Leia's Theme' in G major, 4/4 time. It consists of three systems of music. The first system has four measures with chords I, (ii ø 7), (I), and (ii ø 7). The second system has four measures with chords bII, vii, 7, bii, and bVI 6. The third system has two measures. The melody is written in the treble clef and the bass line in the bass clef. The score is handwritten and includes some annotations like 'ø' for diminished and '6' for sixth.

39

³⁹ Chandler, J., & Rowat, R. (2019, Mars 20). *Princess Leia's theme: a detailed analysis*. Retrieved from CBC: <https://www.cbc.ca/music/read/princess-leia-s-theme-a-detailed-analysis-1.5063899>

For å beskrive dette stykket kan man bruke betegnelser som er forsterkende til emosjoner, betegnelser som kjennetegner senromantisk musikk. Disse betegnelsene har jeg nevnt tidligere og er for eksempel: Det irrasjonelle, drøm, kvinne, følelser og subjektivitet. Stykkets tema er mykt og noe man i klassisk musikk vil kalle feminint. Dette blir introdusert etter at temaene «Main Theme» og «Imperial March» har blitt introdusert og har i motsetning til dem mer uforutsigbare melodilinjer som kan gå i hvilken som helst retning. Et annet kjennetegn til melodien er stor-sekst-spranget i starten av stykket som ofte er brukt til å symbolisere heroisme og selvtillit. John Williams har brukt dette flere ganger i kjærlighets-temaer som for eksempel i «Marion' Theme» fra *Indiana Jones and Raiders of the Lost Ark* (Steven Spielberg, 1981).⁴⁰ Melodien har også et annet velkjent kjennetegn som er en fallende ters ved bruk av en 8. delsnote og to 16. delsnoter. Dette fallet foregår på toneartens 2. 3. og 4. trinn og symboliserer hennes sårbarhet og lengsel. Forholdet mellom det fallende ters-løpet og spranget med stor sekst, kan vise til Leia's dualitet når det kommer til hennes sårbare private side og hennes heltemodige side som leder av Alliansen.

Like viktig som melodien er harmoniseringen og akkordene i stykket som blir spilt av svevende strykere. I de 4 første taktene blir et orgelpunkt i grunntone (D) holdt selv om tonika akkorden bare blir spilt i takt 1 og 3. I takt 2 og 4 blir det spilt en dim7 akkord på andretrinnet som skjer i samsvar med at melodien går oppover. Melodien følger også harmoniseringen når dim7 akkorden går ned til tonika akkorden. Dette gir en følelse for romantikk og nostalgia, typisk for senromantikk. I de neste taktene, 5 og 8, skjer det modale skiftninger gjennom lydiske og frygiske toner som forandrer vårt syn på tonaliteten og hvor tonika ligger. Gjennom disse taktene ender vi opp på en Bb-dur akkord som nå har fått en viss tonika-følelse. I takt 10 ender harmoniseringen på en A-dur, D-durs dominant, som varsler om en gjennomgang av tema.

Første gang temaet blir spilt, som er når Leia blir tatt fange av Darth Vader i *A New Hope*, blir melodien spilt av et horn, noe som Williams og senromantiske komponister ofte bruker til sine ledemotiv men vanligvis i de heroiske scenene.⁴¹ Å bruke dette til et romantisk tema er uvanlig og gir en følelse av lengsel og ensomhet på grunn av hornets store og klanglige lyd som beveger seg forsiktig over strykerne. Senere i filmen blir temaet spilt når R2D2 spiller av Leia's holografiske søk om hjelp til Obi Wan Kenobi. Denne gangen blir temaet's melodi

⁴⁰ Chandler & Rowat, 2019

⁴¹ Chandler & Rowat, 2019

spilt med obo som er et mye mer vanligere valg for slike romantiske temaer og hjelper oss å forstå karakterens tanker og følelser bedre.⁴²

Ledemotivets rolle i *Star Wars*

Ledemotiv er som nevnt tidligere et sentralt begrep i sen-romantikken og klassisk Hollywood musikk. John Williams tok dette til nye høyder i hans gjenopppliving av sjangeren og satte ledemotiv i et enda større fokus. Hans evne til å lage et ledemotiv som følger og utvikler seg sammen med en karakter er noe som virkelig har satt preg på *Star Wars* samt andre av hans verker og er det som Williams kanskje er mest kjent for å dedikere seg til. Ledemotivene i *Star Wars* er noe av det som gir seeren en viss tilknytning til en karakter og er uten tvil like ikonisk som det visuelle.

Komponister som har skrevet for Sci-fi musikk har opp til dette tidspunktet prøvd å lage futuristiske lyder til sjangeren for å lage en fremmedlig setting som skal samsvare med det visuelle. Dette ble ofte gjort gjennom elektriske instrument og objekter som for eksempel theremin. Williams derimot ville gå i motsatt retning og lage symfonisk og romantisk musikk som skulle fokusere på ledemotiv. Handlingen var allerede fremmedgjort på grunn av dens setting i verdensrommet, og nettopp derfor ville Williams gå i denne retningen – for å gi en emosjonell støtte gjennom å spille noe kjent og kjærlig slik at man kunne relatere til karakterer og handlingen.⁴³

Helt siden filmmusikk ble introdusert har det vært debatt om hvilken rolle musikken og ledemotiv har i film, når det burde brukes, og om det ødelegger det narrative. «*Star Wars* (Main Theme)» som jeg snakket om i stad har kanskje et av de mest kjente ledemotivene i *Star Wars* og viser til forholdet et ledemotiv og et narrativ kan ha. Ettersom åpningssekvensen går mot slutten fades introduksjons-teksten samtidig som at «Main Theme» går over i en frase i et høyt toneleie. Dette er mellomspillet som går i moll og blir spilt av strykere som jeg snakket om i formen av «Main Theme». Denne overgangen via mellomspillet indikerer at vi som seer har ankommet filmens univers, og viser Williams forståelse til publikummet's begjær om å rømme fra virkeligheten og til en annen atmosfære (eskapisme). Derfor starter

⁴² Chandler & Rowat, 2019

⁴³ Werdegar, B. (2019). *Star Wars: A Franchise Rooted in the Leitmotif*. *Forbes&Fifth*, 15. Retrieved from University of Pittsburgh: <http://www.forbes5.pitt.edu/article/star-wars-franchise-rooted-leitmotif>

han bevisst hver *Star Wars* film med å veilede seer inn i filmens univers gjennom det som blir en velkjent åpningssekvens. Altså overgangen fra «Main Theme» sitt livlige arrangement, til den mer mysteriske høytliggende frasen spilt av strykere i moll.⁴⁴ Dette fører også til en mer jevn overgang fra introduksjonen til filmens diegese.

Williams har lenge blitt ærklært som mannen som startet «filmmusikkens renessanse» på grunn av *Star Wars* musikken, ved å ta i bruk symfoniorkester og å sette fokus på ledemotiv, noe som var ute av moten i den moderne hollywood musikken.⁴⁵ Dette er noe han selv er svært beskjeden om:

Well, I don't know if it's fair to say the *Star Wars* films brought back symphonic scores per se. We've been using symphony orchestras since even before sound. Anyone interested in film knows that music seems to be an indispensable ingredient for film-makers. I'm not exactly sure why. We could talk about that for days, but mood, motivation, rhythm, tempo, atmosphere, all these things, characterization and so on – just the practical aspect of sound between dialogue that need filling up. Symphony orchestras were enormously handy for this because they're elegant and the symphony orchestras itself is one of the greatest inventions of our artistic culture. Fabulous sounds it can produce and a great range of emotional capabilities. I think if the use of symphony orchestras went out of fad in the '50s and '60s for some reason it was just that: it was out of fad. Someone would have brought it back. It's too useful and too successful not to have it back. I think that after the success of *Star Wars* the orchestras enjoyed a very successful period because of that. [...] I don't think we can claim that it was a renaissance really, more than just a change of fad if you'd like. [...] A little helping pushing.⁴⁶

Hvert av ledemotivene som Williams skrev til *Star Wars* var skreddersydd til spesifikke karakter og idéer og blir bearbeidet sammen med karakter's eller idé's utvikling. Ta for eksempel «The Force Theme» (også kalt «Luke Skywalker's theme» eller «Binary Sunset») som er vedlagt ved fotnote nr. 17. Det ble først introdusert da Prinsesse Leia gir R2D2 planene til å ødelegge Dødsstjernen, og senere spilt i den ikoniske scenen hvor Luke Skywalker ser mot solnedgangen på Tatooine i starten av *Star Wars: A New Hope*. I første halvdel av temaet i denne sekvensen blir melodien spilt med horn sammen med underbyggende akkorder i stryk i en relativt svak styrke-grad, *mp*. Dette gir temaet en melankolsk og følelsesmessig stemning. I andre halvdel blir hornet akkompagnert med

⁴⁴ Werdegår, 2019

⁴⁵ Werdegår, 2019

⁴⁶ Byrd, C. L. (1997, Januar/Februar). The Star Wars Interview: John Williams. *Film Score Monthly*, Vol. 2(Issue 1) s. 18-19

strykere i melodien samt at det går over til å spille i *f*, og temaet får da en mer dramatisk, men fortsatt melankolsk, atmosfære. Hele temaet spilles i rubato som er med på å gi stykket en mer dramatisk og kanskje håpefull stemning. Måten temaet blir spilt i denne scenen står i stor kontrast til hvordan det blir spilt i sluttscenen av filmen når Luke, Han Solo og Chewbacca får tildelt en medalje hver for sine heltedåder. Vi hører at temaet har blitt utviklet i samsvar med Luke Skywalker's karakter-utvikling. Temaet i denne scenen blir spilt som en marsj med en fast rytme og med et hurtigere tempo. Messingblåserne spiller melodien med markante toner mens strykerne akkompagnerer med støtende slag i akkordene både synkopert og på slagene. Her får vi en følelse av patriotisme, trolig på grunn av marsjens relasjoner til nasjonalisme og stolthet. Dette står også i samsvar med det visuelle som skjer i filmen med tanke på at scenen befinner seg i et tronerom fullstappet med offiserer, generaler, ledere, soldater og kongelighet.

Dr. Matthew Bribitzer Stull, professor med doktorgrad i musikk-teori, argumenterer for at ledemotiv er noe av det mest sentrale innen film på grunn av dets evne til å bidra til drama. Det er også noe som seeren kan kjenne en viss kjennskap til gjennom emosjonelle assosiasjoner. Han mener også at ledemotivets rolle er langt mer enn å sette et stempel på karakterer og idéer. Ledemotivet fungerer som en musikalsk-link mellom scenene det blir spilt i, som kan gi en dypere og grundigere tolkning av filmens handling som skjer på skjermen. Williams's kjente motiver lage slike linker som tillater seeren til å finne koblinger mellom scener i alle *Star Wars* filmene, samt tilføye subtile undertoner til det narrative. For eksempel «Imperial March», som representerer skurken Darth Vader. Dette temaet blir introdusert i episode 1; *The Phantom Menace* og episode 2; *Attack of the Clones* før Anakin Skywalker blir til Darth Vader, for å gi frampek på karakterens utvikling. Dette fører til at temaet samler opp flere assosiasjoner og undertoner til narrativet slik at effekten av Darth Vader's ankomst får en enda større betydning. Som sagt får ledemotivene ulike assosiasjoner for hver gang de dukker opp, som fører til at de også får en representativ-rolle for den helhetlige tolkningen av temaet.⁴⁷

⁴⁷ Werdegar, 2019

John Williams' og *Star Wars*' effekt på filmmusikk

Før premieren til *Star Wars: A New Hope* I 1977 var det mye tvil om filmen ville gjøre det bra. Dette ble fort motbevist og filmen fikk mange tilhengere i løpet av kort tid på grunn av oral reklamering i tillegg til vanlig reklamering og ble filmen med tidenes største inntjening. Denne første-plassen tilhørte tidligere *Jaws* fra 1975 som John Williams også skrev musikken til. I likhet med filmen ble også filmens musikk en stor hit og kom til å tjene over 4 millioner kopier som ville gjøre det til tidenes best-sellende album. Williams vant flere priser på grunn av albumet inkludert en Oscar, Golden Globe, 3 Grammy-priser og en Grammy-nominasjon for «Årets Album», noe som var tidligere uhørt for symfonisk filmmusikk album.⁴⁸

Et stort symfonisk orkester i klassisk Hollywood kunne være på ca 50-60 personer, men Williams omdefinerte hva et stort orkester ville være i film når han satte en ny standard ved å bruke ca 100 musikere i et symfonisk orkester. Denne utviklingen kunne ikke blitt gjort uten de teknologiske fremskrittene i lyd-produsering hvorav systemet Dolby Stereo gjorde det mulig å ta opp klarere lyd slik at opptaket kunne gjengi et mer trofast eksempel på hvordan orkesteret hørtes ut live. Orkesteret Williams brukte til *Star Wars* var London Symphony Orchestra, som på 50- og 60-tallet – den moderne tiden som favoriserte populær-sanger – ikke hadde vært med på så mange film prosjekter. Etter *Star Wars* derimot ble de svært populære og mange ville ha de til å spille deres filmmusikk. Williams gjenbrakte orkesteret selv i filmer som *Superman: The Movie* (John Badham, 1979); *Raiders of the Lost Ark* (Steven Spielberg, 1981); og fem ytterligere filmer i *Star Wars Saga*.⁴⁹ Suksessen til filmmusikken bak *Star Wars* stoppet ikke med det første. I 1994, 5 år før *Star Wars: Episode 1, The Phantom Menace* (George Lucas, 1999) ble *Star Wars* trilogiens filmmusikk publisert på nytt som en boks med 4 CD'er som inneholdt de originale stykkene pluss musikk som ikke hadde vært tidligere vist til allmenheten. Disse CD'ene solgte mer enn 150 000 kopier noe som var uhørt for en re-utgivelse av filmmusikk, symfonisk filmmusikk ikke minst! Samme året som *Episode 1* kom ut ble stykket «Duel of the Fates», fra nevnt film, det første symfoniske videoklipp som ble vist på musikk-kanalen MTV. Denne videoen bestod av klipp fra filmen samt klipp av at John Williams dirigerer London Symphony Orchestra og London Voices.⁵⁰ «Duel of the Dates» var også det første stykket i *Star Wars* som brukte et kor som sang tekst. *Return of the Jedi* brukte også kor, men dette var uten tekst. Faktumet at symfonisk musikk

⁴⁸ Audissino, 2014 s. 77

⁴⁹ Audissino, 2014 s. 78

⁵⁰ Audissino, 2014 s. 80-81

ble vist på MTV var bevis på at Williams' musikk spredde seg over hele verden og introduserte slik musikk til både barn, voksne og andre som musikken i utgangspunktet ikke var målrettet mot. Dette var hovedgrunnen til at Williams ble tildelt en æresgrad av Boston University i 1985.⁵¹ John Williams viste gjennom *Star Wars* at klassisk Hollywood orkestrering/praksis fortsatt var mulig i samtidens film-miljø og kunne bli like suksessfull, hvis ikke mer, som populær-musikk i film.

In an age when, in both popular and serious music, melody and harmony have had their backs to the wall, you have led millions to enjoy and appreciate music that would have been recognized as such by Beethoven or Brahms. This is no small achievement. We have watched and listened with delighted astonishment as you have ennobled anew the art of background music. But your cinematic music is more than background: it takes on an existence outside the movie house, selling millions of albums. Your suite from *Star Wars* has become part of the concert repertoire. Through your music ... you expose children who have studied music neither privately nor in school and who hear little but single-note rhythms in popular music to ambitious melodies and to complex harmonic and rhythmic structures on a symphonic scale. In the tradition of Rachmaninov, Prokofiev, and Korngold, you have made orchestral music accessible to and enjoyable by the millions.⁵²

Men å si at *Star Wars* restaurerte den klassiske Hollywood stilen sin tidligere dominerende rolle i filmmusikk er ikke historisk korrekt. Williams lagde en neoklassistisk trend i musikk, men selv om stilen ble vanlig å bruke i film atter en gang, ble ikke symfonisk orkester den dominerende fremgangsmåten å lage filmmusikk på. Filmmusikk ville nå blir påvirket av flere sjangre for eksempel disco musikk som ble brukt i filmen *Saturday Night Fever* (John Badham, 1977) hvorav musikken ble laget av the Bee Gees. Denne filmen kom ut bare 6 måneder etter *Star Wars* sin premiere og albumet ble et av tidenes mest solgte. Fra slutten av 70-tallet og videre var filmmusikk nå en hybrid form av forskjellige stiler, teknikker og musikalske former hvorav klassiske teknikker som Mickey-Mousing og ledemotiv ble like vanlig å bruke som elektronisk musikk, rock, jazz og annen symfonisk musikk. Selv Williams egen musikk ble påvirket av andre teknikker som atonal musikk og elektronisk musikk. Så den klassiske stilen gjentok ikke sin tidligere ledende rolle, men ble i gjennom *Star Wars* introdusert på ny og gjenopprettet tidligere teknikker som ledemotiv og Mickey-Mousing.

⁵¹ Audissino, 2014 s. 81

⁵² Commencement Citation. (1985, Mai 29). *Boston University Today*

Williams' neoklassiske stil viste hvor viktig musikk var for å støtte det narrative i en film som økte den generelle interessen for gjenoppdagelsen av klassisk Hollywood musikk.⁵³

Konklusjon

Jeg vil si at faktumet at John Williams gjeninnførte klassisk Hollywood trekk er uten tvil. De største grunnene til dette var hans bruk av ledemotiv som han utviklet fra senromantisk musikk til å bli enda mer definerende i henhold til en karakter eller idé. Han satte stort fokus på å gjøre ledemotivene melodiose noe jeg tror er grunnen til at de ble så ikonisk. *Star Wars* musikken ble ikke bare populær, men også nyskapende med tanke på at Williams brukte symfonisk orkester til å spille senromantisk musikk for en sci-fi film. Dette var svært uvanlig for samtiden og åpnet mulighetene for hvilken musikk man kunne bruke i ulike sjangre.

Williams blir også kritisert for å «stjele» verker fra for eksempel Korngold på grunn av de store likhetene mellom stykkene deres. Dette må jeg si meg uenig i siden han har vært åpen på at han har vært inspirert av Korngold's og andre senromantiske komponister's musikk. Likevell har han tatt disse inspirasjonene til nye høyder ved å implementere hans eget talent for melodiøsitet inn i stykkene samt å skrive musikk som passer perfekt inn i hvilken som helst setting i en film. For eksempel måten han bruker senromantisk musikk i en setting som foregår i verdensrommet viste seg å passe perfekt på grunn av hans evne til å tilpasse seg selv om det var George Lucas sin idé å bruke slik musikk til *Star Wars*.

Williams synes selv at en av hans største effekter på filmmusikk og symfonisk musikk er hvordan han har gjort det populært blant alle aldre. Han fikk symfonisk musikk populært igjen på slutten av 70-tallet, men dette var ikke nok til å gjøre sjangeren til den dominerende slik som den en gang var. Isteden skrev han ikoniske stykker som vekket interessen for symfonisk musikk for mennesker i hele verden. Og på grunn av dette mener jeg at hans største bragd ikke var å gjeninnføre Hollywood musikk/symfonisk musikk i seg selv, men heller å introdusere symfonisk musikk til videre generasjoner igjennom hans udødelige musikk.

⁵³ Audissino, 2014 s. 83-85

Bibliography

- Audissino, E. (2011). John Williams, Star Wars and the canonization of Hollywood Film Music. In P. Bianchi, G. Bursi, & S. Venturini, *il canone cinematografico* (pp. 273-278). Udine: University of Udine.
- Audissino, E. (2014). *John Williams's Film Music, Jaws, Star Wars, Raiders of the Lost Ark, and the Return of the Classical Hollywood Music Style*. Wisconsin: University of Wisconsin.
- Buhler, J., & Neumeyer, D. (2016). *Hearing the Movies: Music and Sound in Film History*. New York: Oxford University Press.
- Byrd, C. L. (1997, Januar/Februar). The Star Wars Interview: John Williams. *Film Score Monthly, Vol. 2(Issue 1)*.
- Chandler, J., & Rowat, R. (2019, Mars 20). *Princess Leia's theme: a detailed analysis*. Retrieved from CBC: <https://www.cbc.ca/music/read/princess-leia-s-theme-a-detailed-analysis-1.5063899>
- Commencement Citation. (1985, Mai 29). *Boston University Today*.
- Cooke, M. (2008). *A History of Film Music*. New York: Cambridge University Press.
- John Williams Awards*. (n.d.). Retrieved Mai 29, 2022, from IMDB: <https://www.imdb.com/name/nm0002354/awards>
- Krerowicz, A. (2013, Oktober 18). *Imperial Attack vs. "Mars" from The Planets*. Retrieved from Flip Side Beatles: <https://www.aaronkrerowicz.com/star-wars-blog/imperial-attack-vs-mars-from-the-planets>
- Krerowicz, A. (2013, Oktober 13). *Star Wars Main Theme vs. King's Row*. Retrieved from Flip Side Beatles: <https://www.aaronkrerowicz.com/star-wars-blog/star-wars-main-theme-vs-kings-row#comments>
- Larsen, P. (2013). *Filmmusikk*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Lehman, F. (2021, November 4). Complete Catalogue of the Themes of Star Wars: A guide to John Williams's Musical Universe. In E. Audissino, *John Williams: Music for Films, Television and Concert Stage*. Brepols. Retrieved from [file:///C:/Users/Eier/Downloads/Lehman-Star-Wars-Thematic-Catalogue-copy%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Eier/Downloads/Lehman-Star-Wars-Thematic-Catalogue-copy%20(1).pdf)
- MasterClass staff. (2021, September 3). *Diegetic Sound and Non-Diegetic Sound: What's the Difference?* Retrieved from MasterClass: <https://www.masterclass.com/articles/diegetic-sound-and-non-diegetic-sound-whats-the-difference#what-is-diegetic-sound>
- NAOB, *det norske akademis ordbok*. (n.d.). Retrieved Mai 29, 2022, from Diegese: <https://naob.no/ordbok/diegese>
- Palmer, C. (1990). *The Composer in Hollywood*. London og New York: Marion Boyars.

Prendergast, R. M. (1977). *Film Music: A Neglected Art: A Critical Study of Music in Films*. New York: W. W. Norton.

Wang, W. (2006). Astronomy and Music. *ESSAI, vol.4, Article 40*. DuPage, Illinois: Digital Commons. Retrieved from <https://dc.cod.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1189&context=essai>

Werdegar, B. (2019). Star Wars: A Franchise Rooted in the Leitmotif. *Forbes&Fifth, 15*. Retrieved from University of Pittsburgh: <http://www.forbes5.pitt.edu/article/star-wars-franchise-rooted-leitmotif>

