

Sander Krokengen

John Williams: Den moderne filmmusikkens Wagner?

En studie av ledemotivbruk i Star Wars'
Skywalker-saga

Bacheloroppgave i Musikkvitenskap

Veileder: Tore Størvold

Mai 2022

Sander Krokengen

John Williams: Den moderne filmmusikkens Wagner?

En studie av ledemotivbruk i Star Wars' Skywalker-
saga

Bacheloroppgave i Musikkvitenskap
Veileder: Tore Størvold
Mai 2022

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet
Det humanistiske fakultet
Institutt for musikk



Kunnskap for en bedre verden

Forord

Jeg ønsker å takke min veileder, Tore Størvold, for god veiledning og gode råd i forbindelse med arbeidet med denne oppgaven. Jeg vil også rekke en takk til familien min som har støttet meg gjennom hele studieløpet, vennene mine som har vært med og sett alle Star Wars-filmene i forberedelse til denne oppgaven og sist, men ikke minst samboeren min som har vært ekstremt støttende og kommet med motiverende ord når det har blitt imot.

Takk!

Sammendrag

John Williams er uten tvil en av de største nålevende komponistene innenfor filmmusikk, og kanskje også innenfor orkestermusikk. Hvordan ble han så stor og hva er det som gjør John Williams' filmmusikk så kjent? Musikken i de aller fleste filmene Williams har skrevet musikken til baserer seg i stor grad på et utvalg små temaer som forbindes med enkelte karakter. Disse temaene kalles ledemotiver, og stammer fra Wagners mest berømte operaer Ring-syklusen. Wagners utvikling av ledemotivet og dets utvikling etter Wagner spiller en sentral rolle for å forstå dagens bruk av ledemotiv.

I denne oppgaven ser jeg på John Williams' bruk av ledemotiv i Skywalker-sagaen, ved å se på 20 ledemotiv gjennom de tre trilogiene. Jeg bruker en audiovisuell analyseform, og tar for meg både musikk og bildet for å se på hvordan ledemotivene brukes i den/de aktuelle filmen(e) de dukker opp i. Første del av oppgaven består av teori, om både filmmusikk og ledemotiv, som er vesentlig å forstå før man går i gang med en analyse av ledemotivets rolle i moderne filmmusikk. Disse teoriene trekkes senere inn i analysen, for å understreke de observasjonene jeg gjør. I tillegg til teori er det et lite underkapittel som går mer i dybden på den audiovisuelle analyseformen.

Innholdsfortegnelse

Forord	0
Sammendrag	0
Innledning	1
1 Teori	2
1.1 <i>Filmmusikk</i>	2
1.2 <i>Ledemotiv</i>	5
1.3 <i>Analyse av filmmusikk</i>	8
2 Analyse	9
2.1 <i>John Williams' liv og virke</i>	9
2.2 <i>Generelt om musikken i Skywalker-sagaen</i>	10
2.3 <i>Ledemotiv i Skywalker-sagaen</i>	11
2.3.1 <i>Original-trilogien</i>	12
2.3.2 <i>Prequel-trilogien</i>	21
2.3.3 <i>Sequel-trilogien</i>	24
2.3.4 <i>ledemotiv på tvers av trilogiene</i>	28
3 Konklusjon	29
Bibliografi	30

Innledning

I denne oppgaven skal jeg ta for meg hvordan komponisten John Williams former og bruker ledemotiver i musikken til Star Wars' Skywalker-saga. Sagaen består av de tre trilogiene Episode I-III, Episode IV-VI og Episode VII-IX.¹ Bakgrunnen for valg av temaet er en kombinert, langvarig fascinasjon av orkestermusikk og filmer og bøker i science fiction og fantasy-sjangeren. Å vokse opp med begge disse interessene gjorde meg tidlig også interessert i bruken av musikk i filmene jeg så, og i ungdomsskolealder innså jeg at store deler av min favoritt-filmmusikk var skrevet av John Williams, spesielt musikken i de tre første Harry Potter-filmene og alle, daværende, filmene i Star Wars-universet. Jeg finner det hensiktsmessig å se på helheten til musikken i filmunivers skrevet av én komponist og valget falt da på Star Wars, og de tre trilogiene som utgjør Skywalker-sagaen.

Jeg kommer til å analysere et utvalg motiver og temaer, ved å ta utgangspunkt i hvordan de blir presentert første gang, hvordan de eventuelt utvikler seg gjennom den/de aktuelle filmen(e), og hvordan motivet gjenspeiler filmen(e)s handling og karakterenes personligheter. Grunnlaget for analysen vil være en audiovisuell analyse, hvor jeg kommer til å analysere både bilde og musikk, for å se på samspillet mellom dem.

I første del av teksten tar jeg for meg teorier både om filmmusikk og ledemotiv. Jeg skal se på hvordan ledemotiv har blitt brukt gjennom historien, både i filmmusikk og den mer tradisjonelle ledemotivbruken i opera, for så å sammenligne hvordan John Williams bruk av ledemotiver samsvarer med, eller skiller seg fra, disse disiplinene. Jeg kommer spesielt til å trekke inn Richard Wagner i ledemotivdelene av teorien, siden han regnes som det tradisjonelle ledemotivets "far".

Gjennom denne analysen ønsker jeg å finne svar på hvordan John Williams bruker og utvikler ledemotivene i Skywalker-sagaen, både innad og på tvers av trilogiene.

1 Teori

1.1 Filmmusikk

Når man studerer filmmusikk dukker det, som i alle vitenskapelige felt, opp begrep og konsepter, som diegese, motiv og segmentering, som må tydes og forstås før man kan gå i gang med en analyse. Disse konseptene skal jeg bryte ned i teoridelen av teksten, i tillegg til å gi en enkel oversikt over filmmusikkens historieⁱⁱ og bruk.

Film kombinerer de to sansene som hovedsakelig er brukt til kommunikasjon, og dermed de sansene vi bruker mest i hverdagen; hørsel og syn.¹ Film som kunstform kan med andre ord sies å være en audiovisuell kunstform, noe som gir den en unik egenskap til å dra publikummetⁱⁱⁱ inn i handlingen. Dette gjøres blant annet ved bruk av det musikolog Peter Larsen kaller *strukturlikheter*². Strukturlikheter defineres som at musikken imiterer det som skjer i bildet, og dette kan oppnås på forskjellige måter, som for eksempel å imitere lyder fra virkeligheten eller tilpasse tempo og rytme slik at karakterene går i takt med musikken. Om disse imitasjonene blir rent beskrivende får vi det musikologer kaller *Mickey-Mousing*. Buhler og Neumeyer definerer dette som at musikken beskriver handlingen så presist at skillet mellom musikk og lydeffekter viskes ut.³ Mickey-Mousing er hovedsakelig brukt i animasjonsfilmer og er et komisk virkemiddel, men det kan også gi god effekt i mer dramatiske scener.

Filmmusikk er også et nyttig verktøy for å knytte filmens handling til tid og rom. Musikken kan brukes til å skape en jevn, nærmest umerkelig overgang mellom scener, sånn at publikum ikke tenker over skiftet av tid og rom. I kontrast til dette kan lydsporet, inkludert musikken, også brukes for å understreke et brått sceneskifte. Dette oppnås for eksempel ved at en brå lyd (som en sirene) avbryter en tanke eller en dagdrøm, men det kan også oppnås ved at bakgrunnsmusikken drastisk endrer karakter i øyeblikket bildet skifter.⁴ Idet bildet skifter og filmens handling flytter seg i tid og/eller rom brukes ofte det vi kaller for *musikalske konnotasjoner*. Det vil si at komponisten spiller på godt innarbeidede, men ikke nødvendigvis sanne, stereotyper og assosiasjoner.⁵ Et eksempel på dette er at det spilles noe som publikum automatisk kjenner igjen som "arabisk musikk" i det filmens handling flytter seg til Egypt, eller at man hører en cembalo eller et kjent stykke av Vivaldi i det filmens handling befinner seg i

¹ Lexmann, 2006, s. 10

² Larsen, 2013, s. 70

³ Buhler & Neumeyer, 2016, s. 72

⁴ Buhler & Neumeyer, 2016, s. 75

⁵ Larsen, 2013, s. 72

slutten av 1600-tallet. Musikalske konnotasjoner kan også komme noen sekunder før bildet bytter tid og/eller sted, og fungerer da som det Buhler og Neumeyer kaller *sound advance*^{iv}.⁶

I mange tilfeller vil disse musikalske konnotasjonene være *diegetisk musikk*, musikk som utspiller seg i *diegesen*; filmens verden. Buhler og Neumeyer beskriver det som «[...] everything that can be heard by characters in the film.»⁷ Dette må igjen skilles fra *onscreen-* og *offscreen-musikk*, som kun referer til musikk som er i eller utenfor bildet.⁸ Musikk kan være diegetisk uten at kilden til musikken er i bilde, for eksempel om karakteren i filmen hører musikken fra naborommet eller utenfor et vindu.

Når diegetisk musikk finnes inni filmens verden må ikke-diegetisk musikk finnes utenfor den samme verden; det er musikk som karakterene i filmen *ikke* kan høre, og har også en rekke ulike roller og egenskaper. Den mest åpenbare av disse rollene er å understreke handlingen i filmen, ved å bruke tempo, rytme, melodi og harmoni. Musikk kan understreke menneskers, og dermed karakterenes, følelser og sinnsstemning, en tradisjon som stammer helt tilbake til barokkens affektlære.⁹ Det er godt etablerte normer for hva slags musikalske elementer som beskriver spesifikke emosjoner: nedadgående bevegelser er triste/dystre, hurtige lyse melodier i dyr uttrykker glede/idyll. Dette kan strekkes enda lengre ved å utvikle etablerte musikalske ideer i filmen til å passe til handlingen, Dette kaller Larsen *musikalsk kommentar*.¹⁰ Et eksempel på dette er at hovedkarakterens tema (som vanligvis er i dur) spilles i moll i det hen går gjennom en tung periode.

I tillegg til å understreke det man ser på skjermen kan musikken også brukes som et signal for å forberede publikum på et stemnings- eller handlingsskifte. Dette er som regel en isolert musikalsk effekt¹¹ og kan være en plutselig dissonant akkord som forteller oss at noe ubehagelig skal skje, eller en fanfare som signaliserer at helten har nådd målet.

I filmen og kinoens tidligste periode fantes det ikke teknologi som var i stand til å spille lyd parallelt med filmene, og det var derfor heller ingen filmmusikk. Musikk ble spilt i det publikum gikk inn og ut av salen og i pausene mens kinomaskinistene byttet spole¹², men selve filmen ble ikke akkompagnert av musikk, med unntak av dansescener. Musikk som

⁶ Buhler & Neumeyer, 2016, s. 76

⁷ Buhler & Neumeyer, 2016, s. 57

⁸ Buhler & Neumeyer, 2016, s. 62

⁹ Larsen, 2013, s. 232

¹⁰ Larsen, 2013, s. 64

¹¹ Ibid.

¹² Buhler & Neumeyer, 2016, ss. 96-97

akkompagnement av filmen ble mer og mer vanlig rundt 1910, men det var sjeldent en prioritet at musikken skulle speile eller samsvare med handlingen på skjermen, og musikerne (som regel en pianist eller et lite orkester) ble ofte kritisert for å bruke kinosalen til å fremføre konserter¹³, og det måtte gjøres grep for å få musikken synkronisert med filmens handling. Dette resulterte i det vi kaller *cue sheets*; en "oppskrift" på hvilken musikk som skulle spilles til hvilken tid. Instruksjonene varierte i alt fra tempohensvisninger til typen stykke (for eksempel marsj, vals) til spesifikke kjente stykker som skulle/kunne spilles på et spesielt tidspunkt i filmen. Dette hadde ingen stor praktisk verdi da kinoprogrammene endret seg ofte, men det fungerte som en opplæring av musikerne i hvordan man kan tenke på musikk i forhold til dramaturgi.¹⁴ Dette ble altså første steget i å etablere det som i dag er godt innarbeidede normer for filmmusikk.

Selv om Camille Saint-Saëns skrev original musikk til den franske filmen *L'Assasinat du duc de Guise* i 1908 ble ikke det en suksess, og original musikk som fulgte en enkelt film ble ikke vanlig praksis før etter Joseph Carl Breil skrev musikken til filmen *The Birth of a Nation*¹⁵. Saint-Saëns musikk var helt originalkomponert mens Breils musikk bare delvis var det, og suksessen til *The Birth of a Nation* og den nye musikktradisjonen den startet skyldes nok i all hovedsak at det var en amerikansk film.

Teknologien som krevdes for å kunne spille av lyd parallelt med filmen kom på plass rundt 1930¹⁶, og musikerne som tidligere hadde spilt live i kinosalene ble gradvis byttet ut med et lydanlegg, som ga muligheter både for forhåndsinnspilt musikk og dialog. Musikk (i større og større grad symfonisk musikk¹⁷) ble nå brukt til å underbygge dialog, action- og romansescener, skape flytende overganger i montasjescener og for å skape en helhetlig musikalsk ramme, som i hovedsak ble etablert av musikk i åpningsscener og til rulleteksten.¹⁸ I tillegg ble det nå for første gang mulig å bruke diegetisk musikk. Disse nye konvensjonene utviklet seg gjennom hele 40- og 50-tallet. Utover 70- til 90-tallet begynte filmmusikkkomponister å eksperimentere med bruk av synthesizere, og det var mindre bruk av symfonisk, orkestral musikk fra 60-tallet. John Williams var en stor bidragsyter til å få orkesteret tilbake i filmmusikken utover 70-tallet, med hans musikk i filmer som *Haisommer* og *Star Wars*.¹⁹

¹³ Buhler & Neumeyer, 2016, s. 98

¹⁴ Buhler & Neumeyer, 2016, s. 102

¹⁵ Buhler & Neumeyer, 2016, s. 106

¹⁶ Buhler & Neumeyer, 2016, s. 154

¹⁷ Buhler & Neumeyer, 2016, s. 250

¹⁸ Buhler & Neumeyer, 2016, s. 174

¹⁹ Buhler & Neumeyer, 2016, s. 382-383

1.2 Ledemotiv

Ordet *ledemotiv* stammer fra det tyske ordet *Leitmotiv* og knyttes tilbake til Wagners operaer på 1800-tallet. Begrepet er vanskelig å definere, og ordet i seg selv er til en viss grad misvisende: et *motiv* i musikkteoretisk sammenheng er et fragment eller en ufullstendig musikalsk idé.²⁰ Et ledemotiv, derimot, er en fullstendig musikalsk idé, eller det vi kaller et *tema*. Selv om det finnes flere varierende definisjoner er de de aller fleste enige om at et ledemotiv er et kort, gjentakende musikalsk tema som representerer en karakter, et sted, en følelse eller et objekt, heretter kalt *subjekt*.²¹ Ledemotivet utvikler seg sammen med subjektet det representerer, og spiller dermed også på musikalsk minne:

Leitmotif, then, is not just a musical labeling of people and things (or the verbal labeling of motives); it is also a matter of musical memory, of recalling things dimly remembered and seeing what sense we can make of them in a new context.²²

Selv om ledemotiv assosieres med Wagner ble liknende teknikker brukt i mange år før Wagners levetid, og vi kan se eksempler på dette allerede i Monteverdis *L'Orfeo* (1607). Det dukker også opp forgjengere til ledemotiv gjennom hele barokken og klassisismen, men disse temaene skiller seg fra det wagnerianske ledemotivet ved at de ikke utvikler og tilpasser seg i takt med den dramatiske handlingen.²³ Det var komponisten Carl Maria von Weber som inspirerte Wagner til å begynne å utvikle de musikalske ideene, spekulerer Matthew Bribitzer-Stull i boka *Understanding the Leitmotif: From Wagner to Hollywood Film Music*.²⁴ Weber brukte musikalske elementer, som instrumenter, akkorder og oktaver for å beskrive dramatiske elementer i operaene sine. Disse musikalske elementene endret og utviklet seg ettersom handlingen utfoldet seg, og Wagner bygde videre på dette ved å bruke fullstendige temaer i stedet for musikalske elementer.

Wagner utviklet ideen om ledemotiv over mange år og en rekke operaer, og det vi i dag kjenner som det wagnerianske ledemotivet ser vi først i Wagners operasamling, *Ring-syklusen*. Her har ledemotivene, i tillegg til å fungere assosierende, fått en strukturell funksjon.²⁵ De har nå fått en rolle som hovedtemaer og fungerer på samme måte som temaene i et

²⁰ Bribitzer-Stull, 2015, s. 7

²¹ Bribitzer-Stull, 2015, s. 8

²² Grey, 2008, s. 114

²³ Bribitzer-Stull, 2015, s. 21

²⁴ Bribitzer-Stull, 2015, s. 20

²⁵ Bribitzer-Stull, 2015, s. 167

symfonisk verk, og knytter musikken sammen til en helhetlig enhet. Ledemotivene utvikles konstant gjennom operaene og i noen tilfeller hører man en ny versjon hver gang et tema spilles.

Ledemotivene i Wagners operaer ble utviklet ved å benytte et utvalg kompositoriske teknikker. En vanlig og effektiv teknikk var å endre tonekjønn; dur representerer det rene og heroiske, mens moll representerer det mørke og triste. Dette kunne også strekkes enda lenger ved å alterere harmonien, gjerne ved å kromatisk alterere enkelttoner for å skape dissonanser.²⁶ Denne bruken av dissonanser og tonekjønn ser vi at samsvarer med barokkens affektlære som er diskutert ovenfor.

Bribitzer-Stull beskriver en annen teknikk i Ring-syklusen som skaper en sterk dramatisk effekt, en teknikk han kaller *Thematic Truncation*.²⁷ Direkte oversatt betyr dette *tematisk avskjæring* og referer til den kompositoriske teknikken å brått kutte et tema før det er ferdig. Et eksempel på dette kan være at temaet til en karakter kutter brått i det karakteren uventet dør. En variant av tematisk avskjæring er *tematisk fragmentering*²⁸, som viser til teknikken der komponisten bryter et tema ned i mindre motiver og bruker disse til å utvikle nye varianter og i noen sammenhenger også nye temaer. Her ser vi igjen Wagners inspirasjon fra den symfoniske tradisjon, der tematisk fragmentering er en sentral teknikk i for eksempel sonatesatsformens gjennomføringsdel.

Etter Wagners operaer fikk et symfonisk preg begynte andre komponister å hente inspirasjon fra dem inn i annen vestlig kunstmusikk. Operaens nært beslektede tradisjon ballett er et godt eksempel på dette, noe som ikke er så overraskende når man tar i betraktning at begge tradisjonene er narrative i natur, som gir Wagners ledemotiver en vesentlig overføringsverdi. Dette ser vi, tross hans offentlige misnøye med Ring-syklusen, i Tsjajkovskijs *Svanesjøen* og *Den sovende skjønnheten*.²⁹ I begge disse kjente ballettene bruker Tsjajkovskij ledemotiver, som han utvikler gjennom harmonisk alterering og fragmentering.

I tillegg til ballett ble den wagnerianske ledemotivtradisjonen videreført til kantater, oratorier, teatermusikk og symfoniske dikt.³⁰ De tre førstnevnte er kanskje de mest åpenbare da alle har både tekst og tydelige narrativ, men her skiller det symfoniske diktet seg ut. Ledemotiv fungerer kun i symfonisk *programmusikk*, hvor det er tydelig i programmet hva de forskjellige

²⁶ Bribitzer-Stull, 2015, s. 176

²⁷ Bribitzer-Stull, 2015, s. 181

²⁸ Bribitzer-Stull, 2015, s. 183

²⁹ Bribitzer-Stull, 2015, s. 245

³⁰ Bribitzer-Stull, 2015, s. 241

motivene representerer.³¹ Uten et forklarende program vil man ikke kunne knytte et ledemotiv til en assosiasjon, og det forblir derfor kun et musikalsk tema, noe som synliggjør det helhetlige symfoniske preget Wagner strebet etter i bruken av ledemotiv i hans operaer.

Etter ledemotivet ble tatt i bruk i flere narrative tradisjoner innenfor den vestlige kunstmusikken var det uunngåelig at den også fikk en plass i film etter den orkestrale filmmusikkens fremvekst. Den økende bruken av ledemotiv i filmmusikken kan, i likhet med orkesterets fremvekst, knyttes til John Williams og hans musikk i *Haisommer* (1975) og ikke minst i *Star Wars* (1977).³² Selv om ledemotivene vi ser i disse filmene utvilsomt er basert på Wagners teknikker, er de til en viss grad forenklet: Utviklingen temaene går gjennom er færre og ikke like komplekse som i Wagners operaer³³, og det er samlet sett færre ledemotiver enn Wagner tradisjonelt brukte.³⁴ Det er nok fler grunner til dette, én av dem er at filmmusikken skulle være et akkompagnement, og dermed ikke ta like mye plass som musikken i en opera. Vi kan også anta at publikummet som dro for å se Ring-syklusen var mer kjent med kunstmusikktradisjonen enn det det gjennomsnittlige filmpublikummet var, og ved å ha færre, mindre komplekse ledemotiv ble musikken lettere å navigere seg i, og dermed også mer tilgjengelig for et uskolert publikum.

Introduksjonen av ledemotiv i filmmusikk følger i de aller fleste tilfeller en felles oppskrift: Åpningsmusikken er delt inn i to deler (AB/ABA-form) hvor A-delens hovedmotiv gjerne knyttes til et sted eller den mannlige hovedrollen og B-delen knyttes til den kvinnelige hovedrollen. Disse motivene, i likhet med resten av ledemotivene, presenteres ofte på nytt første gang vi møter subjektene de representerer, gjerne tidlig i filmen.³⁵ På denne måten får publikum tidlig en klar assosiasjon mellom ledemotiv og subjekt. Når assosiasjonen er etablert kan et subjekts ledemotiv brukes til å fortelle publikum at Karakter A gjemmer seg utenfor skjermen, eller at Karakter B tenker på karakter A.³⁶ Komponisten kan også utvikle ledemotivet for å fortelle oss hva en karakter føler, for eksempel ved å endre tempo og/eller tonekjønn, en teknikk som kalles *fokalisering*.³⁷

³¹ Bribitzer-Stull, 2015, s. 252

³² Bribitzer-Stull, 2015, s. 272

³³ Bribitzer-Stull, 2015, s. 274

³⁴ Buhler & Neumeyer, 2016, s. 123

³⁵ London, 2000, s. 87

³⁶ London, 2000, s. 89

³⁷ Larsen, 2013, s. 145

1.3 Analyse av filmmusikk

I *Filmmusikk: historie, analyse, teori* tar Peter Larsen opp en viktig problemstilling når det kommer til det å analysere filmmusikk; det finnes ikke en normert analyseform for musikkens rolle i film. Dette er rett og slett fordi det er skrevet for få detaljerte analyser av filmmusikk. Han foreslår derfor en kombinasjon av grunnleggende analyseprinsipper fra film- og musikkvitenskapsfeltene som en grunnmur når man skal foreta seg en analyse av musikkens rolle i film.³⁸

Larsen forklarer at et grunnleggende element i en filmanalyse er bruken av interessestyrt analyse, altså at analysen tar utgangspunkt i en spesiell interesse som analytikeren ønsker å finne svar på.³⁹ Denne interessen er i de aller fleste analyser en beskrivelse eller forståelse av hva som gir seeren en konkret opplevelse av filmen. Siden interessen varierer fra analyse til analyse vil også analysenes form og struktur variere. Det som sjeldent varierer derimot, er selve fremgangsmåten i analysen. En filmanalyse tar ofte utgangspunkt i å bryte ned filmen i mindre deler, eller segmenter, for så å se på hvordan disse delene forholder seg til hverandre, og til filmen som helhet. Denne fremgangsmåten kalles *segmentering*.⁴⁰

Segmentering spiller også en viktig rolle i en musikkanalyse, hvor man analyserer et verk gjennom å se på inndelinger, alt fra motiver og fraser til hele satser, for så å sette disse opp mot hverandre. Et annet fellestrekk mellom film- og musikkanalyse er at begge formene i stor grad er interessebasert. En musikkanalyse tar derimot for seg forventninger i større grad enn det en filmanalyse gjør. Man ser på hvordan et musikkverk oppfyller, eller ikke oppfyller, forventningene lytteren har, dette kan for eksempel gjelde form, instrumentering og harmonikk.⁴¹

Som vi ser er fremgangsmåten i film- og musikkanalyse grunnleggende like, og det er dermed naturlig å ta utgangspunkt i de samme prinsippene når man skal gjennomføre en analyse av musikk i film. Larsen skriver «Formålet er ikke å presentere en "total", "uttømmende" analyse av den aktuelle musikken, men å beskrive og forstå musikkens rolle i filmen ...»⁴² Man kan med andre ord si at interessen som styrer en filmmusikkanalyse er nettopp å forstå musikkens rolle i filmen. Sitatet fra Larsen viser også at det er filmen som er hovedverket, og det er derfor nærliggende at helheten man ser på når man bruker segmenteringsmetoden er filmen, og ikke musikkkomposisjonen.

³⁸ Larsen, 2013, s. 39

³⁹ Larsen, 2013, s. 39

⁴⁰ Larsen, 2013, s. 40

⁴¹ Larsen, 2013, s. 42

⁴² Larsen, 2013, s. 44

For å gjøre en filmmusikkanalyse så effektiv som mulig foreslår Larsen at man deler inn arbeidet i to faser.⁴³ Den første fasen konsentrerer seg om musikken, og her gjør man en nærmest musikkvitenskapelig analyse, før man går over i fase to; en mer filmanalytisk innfallsvinkel, hvor man til slutt ser på hvordan musikken samsvarer med filmen som helhet.

2 Analyse

2.1 John Williams' liv og virke

John Williams (født 1932) er i dag ikke bare sett på som den mest kjente, men også den mest innflytelsesrike filmmusikkkomponisten noensinne, og man kan stille seg spørsmålet: Hvordan kom han dit? Williams' musikalske karriere begynte da han var barn gjennom farens karriere som jazzmusiker i New York. Før han slo seg til ro med pianoet som hovedinstrument var Williams innom hele fem instrumenter, både blåse- og strykeinstrumenter. Som 16-åring ble han elev hos pianist og orkestrator Robert Van Eps. Senere studerte han kontrapunkt og komposisjon ved UCLA før han jobbet som arrangør og dirigent i det amerikanske luftforsvaret.⁴⁴

Etter endt tjeneste i forsvaret begynte Williams på The Julliard School, hvor han studerte klassisk piano under Madame Rosina Lhévinne. Parallelt med de klassiske studiene hadde han en rekke spillejobber som jazzmusiker hvor han brukte sin fars gamle scenenavn; Johnny Williams. Da han i 1956 flyttet tilbake til Los Angeles fikk han jobb som pianist hos Columbia Pictures orchestra, noe som åpnet dørene inn til filmusikkens verden hvor han jobbet under blant annet Goldsmith, Mancini og Bernstein. Jobben som pianist ga fort muligheter for videre arbeid i filmbransjen og innen midten av 60-tallet jobbet Williams fulltid som filmmusikkkomponist.⁴⁵

Tidlig i Williams' filmmusikkkarriere ser vi en tydelig påvirkning fra modernismen og komponister som Goldsmith og Hermann. Førstnevntes innflytelse ser man tydelig i scener hvor musikken skal formidle fare: Williams bruker da, i likhet med Goldsmith, dissonante pianomelodier i lavt register kombinert med tydelig rytmer i perkusjonseksjonen.⁴⁶ Hermanns innflytelse kommer frem ved bruken av franskinspirert, nærmest impresjonistisk, musikk og ved gjentatt bruk av strykeostinat. Williams siterer til og med et av Hermanns motiv fra filmen

⁴³ Larsen, 2013, s. 45

⁴⁴ Audissino, 2018, s. xiii

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ Cooke, 2018, s. 6

Psycho (1969) i Death Star-motivet i Episode IV i Skywalker-sagaen⁴⁷, et motiv vi skal se nærmere på senere.

I den senere filmmusikken til John Williams, fra midten av 70-tallet og utover, skjer det en betydelig utvikling. Som nevnt tidligere begynner han i denne perioden å bruke et fullt orkester og utnytte ledemotiv i større grad, men vi ser også en rekke andre endringer. Williams trekker inn elementer fra sin tid som jazzmusiker i form av utradisjonell (hvert fall utradisjonell i filmmusikk-sammenheng) bruk av synkoperte rytmer og jazzakkorder. I tillegg eksperimenterte han med polytonalitet, atonalitet, kvartharmonikk og brudd på konvensjoner rundt akkordprogresjoner.⁴⁸ En annen tematisk teknikk William utvikler i denne perioden er det Emilio Audissino kaller *gradual disclosure of the main theme*.⁴⁹ Denne teknikken går ut på at hovedmotivet spilles i fragmenter, som gradvis blir større utover filmen, helt til det spilles i sin helhet i en scene som bringer frem sterke emosjoner hos publikum. Williams forklarer teknikken slik:

What is so important is an hour and a half or ten reels of preparation to that moment. . . [I]n the first reel we only heard two notes, in the third reel we heard four, in the fifth reel we heard six manipulated, in the tenth . . . and so on. But in the twelfth you hear all twelve coming. So, to the audience, you've created an expectancy to deliver something that's not only very emotional but is also inevitable. It's a moment that had to happen.⁵⁰

2.2 Generelt om musikken i Skywalker-sagaen

Alle filmene i Skywalker-sagaen starter med i underkant av 10 sekunder stillhet i det den ikoniske blå fonten med teksten «A long time ago in a galaxy far, far away ...»⁵¹ over en svart bakgrunn vises for publikum. den like ikoniske åpningsmelodien (*Main theme/Luke's theme*) bryter stillheten i det Star Wars-logoen dukker opp på skjermen. For å skjønne hvorfor denne åpningen er så effektiv, må vi se på det som kommer før stillheten i starten av filmen; 20th Century Fox-fanfaren. Stillheten oppfattes som ekstra stille på grunn av fanfaren som kommer rett før, og effekten av den mektige akkorden i starten av åpningsmelodien forsterkes fordi den og fanfaren begge går i Bb-dur.⁵² Fanfaren til 20th Century Fox hadde ikke blitt spilt

⁴⁷ Cooke, 2018, s. 5

⁴⁸ Audissino, 2014, s. 123

⁴⁹ Audissino, 2014, s. 126

⁵⁰ Ibid.

⁵¹ Lucas, 1977, 00:00:20

⁵² Buhler, 2000, s. 33

i sin helhet på flere tiår, før John Williams bestemte for å ta den tilbake, i originalopptak fra 50-tallet, for *Star Wars*⁵³. Det var altså ikke en tilfeldighet, men et gjennomtenkt valg, å ha fanfaren etterfulgt av stillhet og så en musikalsk eksplosjon i det Bb-durakkorden starter åpningsmelodien.

Som nevnt tidligere var John Williams' musikk i *Star Wars* en sentral påvirkning for å få orkesteret tilbake i filmmusikken. Andre store filmer på denne tiden brukte i stor grad populærmusikk, og i de tilfellene musikken ble originalskrevet, ble de skrevet for mindre ensembler eller enkeltinstrumenter. Da George Lucas begynte arbeidet med *Star Wars*, ønsket han i utgangspunktet noe som lignet mer på Stanley Kubricks *2001: A Space Odyssey*, hvor musikken består av flere kjente orkesterverk fra kunstmusikken. Den anerkjente regissøren Steven Spielberg introduserte Lucas for Williams⁵⁴, og han fikk jobben med å skrive det som kanskje ble den mest innflytelsesrike filmmusikken til dags dato.

2.3 Ledemotiv i Skywalker-sagaen

Som vi så i kapittel 1.2, er ledemotiv et uttrykk som bringer med seg en rekke problemstillinger, både når det kommer til definisjon, bruk og ikke minst ledemotivets rolle i film. Siden tradisjonen har endret seg i stor grad siden Wagners tid og nå brukes forskjellig i hver film, er det nødvendig hva som defineres som et ledemotiv i Skywalker-sagaen. Jeg har valgt å bruke definisjonen Frank Lehman bruker i sin analyse av *Star Wars* i kapittelet *The Themes of Star Wars: Catalogue and Commentary* i boka *John Williams: Music for Films, Television and the Concert Stage*.

Lehman definerer et ledemotiv i *Star Wars*-universet^{vi} som et musikalsk tema som oppfyller fire kriterier. (1) Temaet må ha en tydelig og distinkt melodi, som står alene og ikke er en del av en større musikalsk idé. (2) Det må repeteres mer enn to ganger ved mer enn to anledninger i filmen og (3) repetisjonene må variere i en eller annen grad slik at repetisjonene ikke er like. Det siste, og kanskje mest sentrale, kriteriet er at (4) temaet må være intensjonelt puttet inn i filmens handling for å knyttes til et subjekt på en slik måte at man ikke trenger en unødvendig analyse for å se sammenheng mellom tema og subjekt.⁵⁵ Disse fire kriteriene ser vi for eksempel i temaet *Qui Gon's theme* (diskutert grundigere i kapittel 2.3.2): Det er en tydelig

⁵³ Buc, Golding, & Pogson, 2017 A, 00:15:35

⁵⁴ Buc, Golding, & Pogson, 2017 A, 00:14:00

⁵⁵ Lehman, 2018, s. 155'

melodi som repeteres flere ganger i ulike former, og som publikum utelukkende assosierer med Qui Gon.

I tillegg til å definere ledemotiv i Star Wars-universet definerer Lehman også det han kaller *Principal Motif*, som jeg har valgt å kalle hovedmotiv. Disse motivene oppfyller, i tillegg til de fire kriteriene jeg la frem tidligere, tre ekstra kriterier: (5) Hovedmotivene må være til stede i mer enn én film, og må repeteres mer enn 10 ganger totalt. (6) Subjektet som motivet knyttes til må være sentral i filmen(es) handling og (7) variasjonene hovedmotivet går gjennom er så store at motivet til slutt har gått gjennom en fullstendig utvikling.⁵⁶ Disse syv kriteriene oppfylles av de fleste ledemotivene folk flest kjenner igjen fra Star Wars-universet, som for eksempel *Luke's Theme*, *Han & The Princess* og *The Force Theme*.

2.3.1 Original-trilogien

Når man skal utføre en analyse av ledemotivene i Skywalker-sagaen^{vii}, er det naturlig å starte med det hovedmotivet publikum møter aller først i det den blå teksten forsvinner og filmen(e)s ikoniske rulletekst starter; *Main theme*, også kjent som *Luke's theme* (figur 1). Man hører det kjente temaet, heretter kalt *Luke's theme*, allerede 28 sekunder ut i Episode IV, før man i det hele tatt har møtt Luke.⁵⁷ Musikken som akkompagnerer rulleteksten fremstår som grandios og heroisk, trompetene og trombonene spiller en fanfarelignende melodi i kanon før trompetene spiller *Luke's theme* med en majestetisk *marcato* som også gjenspeiles i den synkoperte bassen.



Figur 1: *Main theme/Luke's theme*.
Lehman, 2018, s.167

Åpningsversjonen av *Luke's theme* er en stor kontrast til det publikum hører første gang Luke dukker opp på skjermen.⁵⁸ Musikken har da ingen spor av den heroiske karakteren vi hører i åpningen, men fremstår mye mer stagnerende. Melodien spilles nærmest legato i horn. Strykerne kommer inn med tenuto-akkorder på siste slaget i hver takt, noe som gir publikum følelsen av at melodien, og Luke, står stille eller holdes tilbake. Noen minutter senere i filmen finner vi ut at Luke ønsker å reise fra familien sin og ut i verden for å studere. Her hører vi enda

⁵⁶ Lehman, 2018, s. 156

⁵⁷ Lucas, 1977, 00:00:28

⁵⁸ Lucas, 1977, s. 00:17:14

en ny variant av Luke's theme.⁵⁹ Melodien spilles litt langsommere enn tidligere og har en mer flytende rubatokarakter, først som en fløytesolo før en klarinett tar over halvveis ut i temaet. Klarinettdelen av temaet spilles rytmisk friere enn fløytedelen, og hele versjonen akkompagneres av svake, liggende tremolo-akkorder i strykeseksjonen. Rubatokarakteren kombinert med den rytmiske friheten og tremoloen gir temaet en drømmende assosiasjon, som forsterker publikums oppfattelse av Lukes ønske om å dra ut i verden. Dette ønsket gir også bedre kontekst til følelsen av å holdes tilbake, som vi ser i det første eksemplet av Luke's theme.

I Episode V hører vi en versjon av Luke's theme i moll i det øyeblikket Luke mislykkes i å løfte den synkende X-wing fra sumpen.⁶⁰ Før temaet spilles hører vi en klarinett spille den fallende kvarten i melodiens høydepunkt, før hornet tar over og spiller bare siste del av temaet. I tillegg til å være harmonisk alterert er også denne versjonen av Luke's theme rytmisk alterert da den siste triolen holdes som en halvnote. Moll, som nevnt tidligere, blir forbunnet med noe dystert og trist, og kombinert med den rytmiske altereringen som gir følelsen av at melodien stopper opp og slutter med en fallende liten ters, underbygger nederlaget Luke føler.

Mot slutten av Episode IV hører vi for første gang noe som ligner på den heroiske versjonen av Luke's Theme, som spilles i åpningen av hver film.⁶¹ Det er bare første halvdel av temaet som spilles, og selv om det kun varer i noen sekunder spiller det fortsatt en viktig rolle i å understreke filmens handling. Det er, som i åpningen, trompetene som spiller motivet, med den samme majestetiske marcato-artikulasjonen. Denne korte biten av Luke's theme spilles etter Luke, Han Solo, Chewbacca og droidene har dratt for å redde Leia. Ved å bruke denne heroiske versjonen av temaet forteller George Lucas og John Williams publikum at Luke er i ferd med å bli den helten har en skjebnesteemt å være.

♩ = 64 Gm D Gm C D Gm Gm/F Eb 3 Gm/D Dsus G

i = Gm (mixed)

Figur 2: Obi Wan's theme/Force theme
Lehman, 2018, s. 167

Det neste ledemotivet jeg skal ta for meg i denne analysen er også et av hovedmotivene, og det aller mest brukte motivet i hele Skywalker-sagaen.⁶² Motivet har fått flere navn siden

⁵⁹ Lucas, 1977, 00:25:13

⁶⁰ Kershner, 1980, 01:10:14

⁶¹ Lucas, 1977, 01:27:12

⁶² Buc, Golding, & Pogson, 2017 B, 00:20:00

Episode IV kom ut, men de vanligste er *Obi Wan's theme* eller *Force theme* (figur 2).⁶³ Temaet dukker ofte opp mens Obi Wan nevnes eller er på skjermen i Episode IV, men i de senere filmene brukes det når noen bruker The Force eller når det blir nevnt. Siden Obi Wan var Lukes første lærer i reisen mot å bli en jedi, og at han blir en del av The Force i det han dør, velger jeg å referere til ledemotivet som Force theme.

Første gangen vi hører Force theme er helt i starten av Episode IV, da Leia legger plantegningene til Death Star i R2-D2 og spiller inn en melding til Obi Wan.⁶⁴ Melodien spilles her på horn, noe som ofte er tilfellet for Force theme. Når publikum hører Force theme i denne scenen har de ingen kjennskap til hverken ledemotivet eller subjektet (hverken Obi Wan eller The Force), men temaet virker likevel som et musikalsk frempek, i tillegg til å gi publikum en idé om en tilknytning mellom Leia og Obi Wan.

Når vi først møter Obi Wan (Ben Kenobi på dette tidspunktet i filmen) hører vi igjen Force theme spilt på horn.⁶⁵ Her akkompagnerer strykerne nå temaet med tremolo i lyst leie, en teknikk mye brukt i skrekkfilm-musikk. Dette supplerer den allerede mystiske stemningen rundt Obi Wans ankomst, men bruken av akkurat dette ledemotivet her kan også knyttes til The Force da Obi Wan bruker The Force for å vekke Luke fra en bevisstløs tilstand. Neste gang vi hører temaet, derimot, knyttes det direkte til Obi Wan, og spilles i det øyeblikket Obi Wan selv sier sitt eget navn og forteller Luke hvem han er.⁶⁶ Denne gangen spilles melodien på engelsk horn før den blir overtatt av cello mot slutten. Her er tremoloen fra tidligere byttet ut med små ornament i fløyte og fiolin, og stemningen endres tydelig fra ukjent og mystisk til eventyrlig idet vi skjønner hvem Ben Kenobi er.

I Episode V hører vi en versjon av Force theme som uten tvil knyttes opp mot nettopp The Force da Luke henger under Cloud City og kontakter Leia via The Force.⁶⁷ Vi kan tydelig utelukke at Obi Wan her er ledemotivets subjekt siden Luke gjentatte ganger prøver å kontakte han, men ikke lykkes. Temaet spilles først da Luke kontakter Leia via The Force, og vi ser den telepatiske forbindelsen mellom de to. Melodien spilles her unisont i hele strykeseksjonen og akkompagneres kun av noen enkle paukeslag. Bruken av hele strykeseksjonen gir en mektig klang, samtidig som den viser den utrolige fleksibiliteten i strykeinstrumentene, en parallell vi enkelt kan trekke til The Force; mektig og fleksibel.

⁶³ Lehman, 2018, s. 160

⁶⁴ Lucas, 1977, s. 00:04:53

⁶⁵ Lucas, 1977, 00:30:13

⁶⁶ Lucas, 1977, 00:31:13

⁶⁷ Kershner, 1980, 01:53:47

Figur 3: *Leia's theme*
Lehman, 2018, s. 167

Rett etter vi hører Force theme første gang, spiller en solotrompet de første to taktene av enda et hovedmotiv; *Leia's theme* (figur 3).⁶⁸ Denne versjonen av *Leia's theme* er kort og forteller ikke mye om situasjonen, om Leia eller hva hun føler. Bruken av ledemotivet er her rett og slett å knytte ledemotivet til subjektet så tidlig i filmen som mulig. Neste gang vi hører *Leia's theme* spilles det i sin helhet i øyeblikket Luke spiller av meldingen hun har lagt igjen i R2-D2.⁶⁹ Melodien begynner i obo før den går over i fløyte, en instrumentering som grunnet begge instrumentenes bærende og skjøre klang beskriver Leia som nøyaktig det Luke ser, nemlig en vakker kvinne. Hele denne versjonen av temaet akkompagneres igjen av tremolo-akkorder i strykerne, i tillegg til arpeggio-akkorder i harpe, som bringer frem det mystiske, ukjente og drømmende i scenen.

Vi finner en kort, men uvanlig versjon av *Leia's theme* første gang Luke og Leia møtes under redningsaksjonen på *The Death Star*.⁷⁰ Her høres tremololignende triller i lavt leie hos hornene, mens de to første taktene av melodien spilles i lyst leie på fløyte. Disse små endringene i oktaver og instrumentering gir en helt annen stemning, og man kan føle hastverket i scenen i det melodien kuttes etter bare to takter. *Leia's theme* blir senere brukt en rekke ganger når Leia er på skjermen gjennom original-trilogien, men versjonene er ofte ganske like.⁷¹ Det som er veldig interessant med den videre utviklingen av *Leia's theme*, er at det utvilsomt har formet enda et hovedmotiv, kjærlighetsmotivet *Han Solo and the Princess* (figur 4) som dukker opp i Episode V.

Figur 4: *Han Solo and the Princess*
Lehman, 2018, s. 169

⁶⁸ Lucas, 1977, s. 00:05:04

⁶⁹ Lucas, 1977, 00:21:38

⁷⁰ Lucas, 1977, 01:15:58

⁷¹ Buc, Golding, & Pogson, 2017 A, 01:10:10

Likheten mellom Leia's theme og Han Solo and the Princess er åpenbare om man hører på begge temaene, selv om likhetene ved første øyekast er ganske små. Om vi sammenligner figur 3 og figur 4 ser man umiddelbart at begge melodiene starter med en stor sekst, og om man ser bort fra takstrekene er noteverdiene på hver av de første tonene også nesten identiske. I den andre frasen av Han Solo and the Princess ser vi at melodien er sekvensert, som også er tilfellet i repetisjonen i Leia's theme. Selv om melodiene bærer tonale og strukturelle likheter, er det utvilsomt to distinkte melodier, men siden vi kan se at Han Solo and the Princess har røtter fra Leia's theme kan vi trekke en parallell til Wagners tematiske fragmentering.

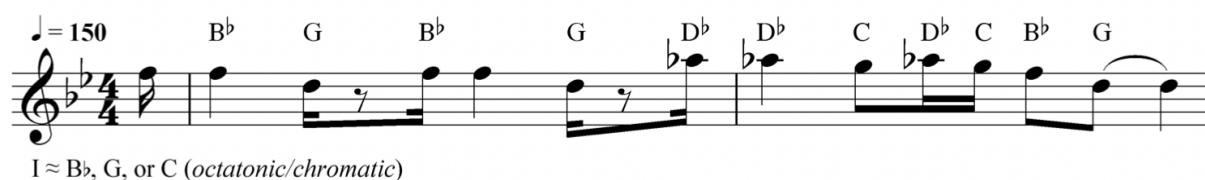
Til tross for at temaet heter Han Solo and the Princess, er det Luke og Han som er til stede på skjermen første gang vi hører en bit av temaet i Episode V.⁷² Det er kun tre og en halv takt av temaet som spilles, og melodien slutter på ledetonen før den sakte dør ut. Det er ikke lett å si hvorfor Williams velger å bruke et kjærlighetstema i en scene hvor bare den ene parten er i bildet, men det mest tenkelige er at det skyldes at Han ikke har et eget tema. Om man legger godviljen til og synser litt, kan man argumentere for at ledemotivet passer inn i scenen fordi Han snur og drar tilbake til basen hvor Leia befinner seg. Dette kan i så fall underbygges av at melodien slutter på den utstrakte ledetonen, som formidler spenning og muligens en lengsel.

Vi hører en versjon av Han Solo and the Princess som tydelig symboliserer kjærligheten mellom karakterene i Episode Vs romantiske klimaks, rett før Han Solo fryses ned i karbon.⁷³ Melodien spilles først mykt i flere instrumentgrupper med små ornament i lys treblås, mens Han og Leia kysser og vi får den ikoniske utvekslingen «-I love you -I know».⁷⁴ Like etter blir Han trukket vekk fra Leia og senket ned for å fryses. I det øyeblikket modulerer melodien idet messing og fiolin tar over med markert artikulering, i en mektig og høytidelig erklæring av kjærligheten mellom dem. Her ser vi hvordan Williams klarer å bruke orkestreringen for å skildre først et intimt, romantisk øyeblikk mellom de to karakterene før det går rett over i en tydelig kjærlighetserklæring i løpet av sekunder.

⁷² Kershner, 1980, s. 00:03:38

⁷³ Kershner, 1980, 01:35:50

⁷⁴ Kershner, 1980, 01:35:59



Figur 5: Rebel fanfare
Lehman, 2018, s. 167

Det aller første ledemotivet vi hører i Episode IV er hovedmotivet *Rebel fanfare* (figur 5) som spilles i et bruddstykke rett etter rulleteksten og i sin fulle form sekunder senere, da et av rebellenes skip blir skutt på av Imperiets Star Destroyer.⁷⁵ Motivet er en kort totakters fanfare og spilles stort sett, som fanfarer flest, av messingseksjonen. Rebel fanfare er så kort at det nesten ikke kan kalles et tema, men heller et motiv, som igjen gjør det mer harmonisk og rytmisk fleksibelt.⁷⁶

Denne fleksibiliteten ser vi tydelig i det Millennium Falcon blir fanget av Death Star i Episode IV.⁷⁷ Her hører vi Rebel fanfare over et rytmisk ostinat, som Lehmann kaller et bi-motiv⁷⁸, som knyttes til Imperiet. Etter fanfaren er spilt gjennom en gang, endres harmonien i ostinatet, men fanfaren spilles i samme tonehøyde når den gjentas. Rytmisk hører vi at sekstendelsopptaktene og de to siste sekstendelene i takt to har blitt gjort om til sekstendelstrioler, i tillegg til at den andre takten gjentas flere ganger i siste repetisjon. Her bruker Williams fleksibiliteten i både hovedmotivet og bi-motivet til å musikalsk sette Imperiet og rebellene opp mot hverandre, som speiler konflikten publikum ser på skjermen.

I Episode VI hører vi en mer heroisk versjon av Rebel fanfare da Lando og rebellene flyr og prøver å sprengte Death Star II.⁷⁹ Nå spilles fanfaren over et lett, synkopert akkompagnement med raske ornament i lyst leie. I siste repetisjon går melodien opp i stedet for å avslutte med den vanlige nedadgående bevegelsen. Alle disse elementene gir fanfaren en lett, nesten leken karakter, og det hele oppleves mye mer triumferende av at fanfaren avsluttes i det øyeblikket et av Imperiets skip krasjer og eksploderer, noe som gir rebellene overtaket.

⁷⁵ Lucas, 1977, 00:02:25

⁷⁶ Buc, Golding, & Pogson, 2017 A, 00:38:32

⁷⁷ Lucas, 1977, 01:05:24

⁷⁸ Lehman, 2018, s. 179

⁷⁹ Marquand, 1983, 01:57:48

♩ = 70 C D/C C D/C C Dm⁷/C Db/G Cma⁷

I = C (lydian/mixed)

Figur 6: Yoda's theme
Lehman, 2018, s. 169

Etter Obi Wans død i Episode IV må Luke reise ut i verden for å finne Yoda, sin nye læremester i Episode V, og et nytt hovedmotiv blir presentert for publikum. Vi hører de to første taktene av *Yoda's theme* (figur 6) rett etter Luke har landet og Yoda ber ham følge etter til hytta hans.⁸⁰ Senere i filmen hører vi en tydelig versjon av Yoda's theme da han løfter Lukes X-wing ut av vannet.⁸¹ Melodien spilles i horn og obo med arpeggioakkorder i harpe og dreietoner i fløyte som akkompagnement. Det rolige tempoet kombinert med den liggende basstonen gir melodien et stillestående preg, og passer godt til en karakter så gammel som Yoda. Arpeggio og dreietoner gir også et preg av mystikk, og kombinert med hornet som spiller melodien knyttes det til Yodas kontroll over The Force.

I Episode VI får vi en viktig versjon av Yoda's theme da Luke reiser tilbake og besøker Yoda idet han er i ferd med å dø.⁸² Her hører vi først melodien spilt på fløyte akkompagnert av rolige arpeggio-akkorder i harpe og liggende akkorder i stryk. Her formidler den rytmiske dimинуeringen av arpeggioene det vi ser på skjermen; Yoda er døende. Helt på slutten hører vi hornet spille en alterert versjon der den store seksten i første takt endres til en liten sekst, og tritonusen i andre takt løftes til en kvint. Vi får med andre ord første del av Yoda's theme i moll, og ikke den vanlige lydiske varianten.

♩ = 80 F#m F#m Am/F# Am/F# Gm/F# F#m

i ≈ F#m (octatonic/chromatic)

Figur 7: Darth Vader's motif
Lehman, 2018, s. 168

♩ = 100 Gm Ebm/Gb Gm Ebm/Gb Gm Gm Ebm/Gb Ebm Cm^{7b5} Gm

I = Gm (hexatonic/chromatic)

Figur 8: Imperial march
Lehman, 2018, s. 169

⁸⁰ Kershner, 1980, 00:49:50

⁸¹ Kershner, 1980, 01:12:09

⁸² Marquand, 1983, 00:40:56

De fleste som har sett original-trilogien vil mest sannsynlig synge *Imperial march* (figur 8) om du ber dem om å synge Darth Vaders ledemotiv. Det de ikke nødvendigvis er bevisst, er at dette hovedmotivet ikke dukker opp før i Episode V, eller at Vader assosieres med et annet ledemotiv i Episode IV. Lehman kaller dette motivet *Imperial troops* i sin katalog⁸³, men jeg har valgt å kalle det *Darth Vader's motif* (figur 7), i likhet med Buc, Golding og Pogson.⁸⁴ Dette motivet er, i likhet med Rebel fanfare, heller ikke et fullverdig tema og dukker bare opp i Episode IV. Første gang vi hører motivet er det rytmisk alterert og nesten ikke hørbart under lydeffektene, idet Vader og stormtrooperne bryter inn døra i rebellskipet.⁸⁵ Da Leia møter Darth Vader på skipet, hører vi motivet først fragmentert og harmonisk alterert, deretter i sin helhet da Leia blir ført bort.⁸⁶

En svært kontrasterende variant av Darth Vader's motif spilles da Obi Wan forteller Luke om Imperiet og Darth Vader.⁸⁷ Her spilles motivet mye saktere av soloklarinett, akkompagnert av obligat i fløyte. Den varme klangen i klarinettens mørke register og det lave tempoet gir motivet en rund og varm karakter. Dette står i kontrast til den skarpe, fryktinggytende versjonen som vanligvis akkompagnerer Vader på skjermen. De nedadgående obligatene i fløyte gir også uttrykk for noe trist, og helheten av dette forteller publikum at Obi Wan ser tilbake på hendelsene han forteller om med anger.

Som nevnt har Darth Vader's motif kort levetid og byttes i Episode V ut med det utvilsomt bedre kjente *Imperial march*. Dette nye hovedmotivet spilles hele 41 ganger i Episode V alene⁸⁸, og høres i pikkolo allerede rett etter rulleteksten, da vi ser Imperiets Star Destroyer, og knyttes umiddelbart mot Imperiet, og da også Darth Vader selv. Ledemotivet spilles i sin mest kjente form første gang vi ser Darth Vader i filmen.⁸⁹ Melodien introduseres av en versjon av imperiets rytmiske ostinat, noe som ofte er tilfelle, spesielt når motivet spilles i sin 'fullverdige form' av messingseksjonen. Som navnet tilsier, er melodien en marsj, noe som umiddelbart gir publikum assosiasjoner til noe militært. Denne assosiasjonen kommer i stor grad av den tydelige 4/4-takten med markert artikulasjon, som tross at melodien kun inneholder én durakkord, fungerer som en konnotasjon til en tradisjonell marsj.

⁸³ Lehman, 2018, s. 168

⁸⁴ Buc, Golding, & Pogson, 2017 B, 00:43:50

⁸⁵ Lucas, 1977, 00:03:40

⁸⁶ Lucas, 1977, 00:07:38

⁸⁷ Lucas, 1977, 00:34:09

⁸⁸ Buc, Golding, & Pogson, 2019, 00:44:50

⁸⁹ Kershner, 1980,00:19:45

Mot slutten av Episode V hører vi en ustrakt versjon av Imperial march i scenen Vader leverer den ikoniske replikken «No, I am your father».⁹⁰ Her spilles melodien i et lavere tempo av horn og tuba, akkompagnert av pauker. Dette gir en mørk, fyldig og mektig klang, og instrumentasjonen i dette lave tempoet gir ikke den samme militære følelsen som tidligere. Melodien oppleves her som tyngre, og det faktum at den går i moll blir mer transparent, som gir et dramatisk uttrykk og underbygger sjokket og desperasjonen Luke (og publikum) føler i øyeblikket.



Figur 9: Droid theme
Lehman, 2018, s. 169

Før vi går videre til prequel-trilogien vil jeg se på et siste ledemotiv, som de færreste nok kjenner til; motivet til de to droidene C-3PO og R2-D2. I likhet med Darth Vader's theme dukker dette motivet bare opp i Episode V og er dermed ikke et av hovedmotivene. *Droid theme* (figur 9), spilles første gang da de to droidene går i gangene på rebellbasen på planeten Hoth.⁹¹ Den dansende følelsen etableres før melodien kommer inn gjennom de lette etterslagene i horn, og underbygges i øyeblikket fløyta kommer inn og spiller den lette, dansende melodien.

Den dansende kvaliteten til Droid theme gjør det enkelt for Williams å bruke melodien for å skildre R2-D2s lekende personlighet, som vi ser da han faller ut i sumpen på Degobah.⁹² Også her spilles melodien på fløyte, over stakkato-akkorder på hvert slag i tillegg til kontrabassen som spiller noe tilnærmet walking bass. Denne lekne varianten av temaet starter akkurat da R2-D2 stikker periskopet sitt ut av vannet, og vi skjønner at droiden har lurt Luke til å tro at han forsvant i vannet. Williams har altså sett den lekende personligheten til R2-D2 og anvendt Droid theme for å kapre den i musikken.

⁹⁰ Kershner, 1980, 01:51:18

⁹¹ Kershner, 1980, 00:06:52

⁹² Kershner, 1980, 00:42:32

2.3.2 Prequel-trilogien

De aller fleste, Star Wars-fan eller ikke, vil nok kjenne igjen de fleste ledemotivene jeg har tatt for meg så langt, kanskje med unntak av Droid theme og Darth Vader's theme. Dette skyldes nok i stor grad suksessen original-trilogien hadde da den kom ut, men noe av æren må også gis til prequel- og sequel-trilogiene, da mange av motivene dukker opp igjen i en av eller begge av disse. Ledemotivene jeg nå skal se på er ikke nødvendigvis like kjent, og ingen av dem dukker opp utenfor prequel-trilogien.



Figur 10: Anakin's theme
Lehman, 2018, s. 172

samme måte som jeg gjorde i original-trilogien, vil jeg starte denne delen av analysen ved å se på hovedkarakterens ledemotiv. Hovedmotivet *Anakin's theme* (figur 10) høres første gang da Padmé snakker med Anakin på Tatooine i Episode I.⁹³ Melodien spilles mykt av fløyte og er akkompagnert av harpe. Denne kombinasjonen gir automatisk en drømmende assosiasjon og gjenspeiler Anakins ønske om å fly vekk, som Williams beskriver gjennom de store, oppadgående intervallene i første takt. Det første intervallet dras ut ved at den første tonen holdes lenge før melodien starter, og det er nok ingen tilfeldighet at dette intervallet er det samme som det første intervallet i Force theme.

Force theme er ikke den eneste referansen John Williams har sneket inn i Anakin's theme. Vi hører en annen referanse til Imperial march i flere av variantene av Anakin's theme, blant annet da Anakin snakker med Qui Gon etter han vært inne hos Jedirådet.⁹⁴ Melodien høres tilsynelatende lik ut som første gang den spilles, men med en viktig alterering på slutten hvor siste tonen løftes en halvtone. Denne lille altereringen gjør de tre siste tonene i Anakin's theme

⁹³ Lucas, 1999, 00:32:49

⁹⁴ Lucas, 1999, 01:35:20

til en brutt moll-akkord, som igjen gjør temaets slutt identisk med slutten til Imperial march, og skaper et musikalsk frempek på Anakin's skjebne.

Figur 11: *Qui Gon's theme*
Lehman, 2018, s. 172

Tross Qui Gons sentrale rolle i Episode I, hører vi ikke *Qui Gon's theme* (figur 11) mer enn et par ganger, og, overraskende nok ikke før vi er over halvveis i filmen, da Qui Gon drar tilbake for å hente Anakin.⁹⁵ Melodien spilles av strykerne, og det rolige tempoet kombinert med de lette opptaktene til de betonte slagene gir melodien en stødig og kontrollert karakter, som samsvarer godt med jedimesterens personlighet. Idet Qui Gon nærmer seg, transponeres melodien opp en liten ters, noe som også får frem det gode i Qui Gon, grunnet det lysere leie.

I den første kampen mellom Qui Gon og Darth Maul hører vi to vidt forskjellige versjoner av Qui Gon's theme.⁹⁶ Den første versjonen spilles også av strykerne, men mer markert og vesentlig raskere enn første gang vi hører temaet, med tidvis synkoperte sekstendelsbevegelser i lys treblås og xylofon. Tempoet og det mer fremtredende akkompagnementet gir temaet følelsen av å være mer frempå, men fremdeles kontrollert. Vi kan bruke den samme beskrivelsen av Qui Gon i kampen mot Darth Maul. Williams har med andre ord kapret endringen i Qui Gons karakter i musikken. Den andre versjonen av Qui Gon's theme får vi like etter han har sluppet unna og Anakin og Obi Wan løper bort.⁹⁷ Temaet spilles igjen i et roligere tempo, men denne gangen av en soloklarinett, akkompagnert av svellende akkorder i resten av orkesteret. Kontrasten mellom den vanlige tuttklangen i stryk og en enslig klarinett gjør at melodien høres ekstra sårbar ut, i likhet med Qui Gon selv, som ligger på gulvet etter kampen.

Figur 12: *Shmi's theme*
Lehman, 2018, s. 172

⁹⁵ Lucas, 1999, 01:11:16

⁹⁶ Lucas, 1999, 01:16:58

⁹⁷ Lucas, 1999, 01:17:42

Shmi, Anakins mor, er en viktig karakter for handlingen og Anakins utvikling til Darth Vader, men *Shmi's theme* (figur 12) dukker fortsatt bare opp fem ganger spredd ut over hele trilogien. Vi hører det først på obo da Anakin sier farvel og forlater Tatooine i Episode I.⁹⁸ Oboens skjøre klang uten noe fremtredende akkompagnement skildrer sorgen Shmi føler mens Anakin reiser. Mot slutten av scenen hopper melodien opp en oktav og akkompagnementet blir tydeligere og gir mer støtte til melodien. Vi føler, gjennom musikken, at selv om avskjeden er trist er det fortsatt håp for at de møtes igjen, noe Shmi forsikrer Anakin om like etter melodien rundes av.

I episode II hører vi igjen Shmi's theme etter Anakin har funnet henne og holder henne i armen sine mens hun dør.⁹⁹ Her spilles temaet på fløyte uten akkompagnement første halvdel, før det i siste halvdel legges fire pizzicato-akkorder i strykeseksjonen. Akkordene legges med økende rytmisk intervall mellom seg, og det oppleves som om musikken sakter ned, før den til slutt dør ut sammen med Shmi. Pizzicato-teknikken får akkordene nærmest til å høres ut som Shmis hjerteslag som slår saktere og saktere, før de slutter helt.



Figur 13: *Across the Stars*
Lehman, 2018, s. 173

Det mest kjente hovedmotivet fra prequel-trilogien er antageligvis kjærlighetstemaet til Anakin og Padmé, kjent som *Across the Stars* (figur 13). Melodien har noen sentrale likheter med *Han Solo and the Princess* og *Leia's theme*. Hvis vi sammenligner figur 4 og figur 13 ser vi at begge melodiene begynner med det samme oppadgående, store sekstintervallet etterfulgt av en nedadgående bevegelse. I tillegg består de fremtredende bevegelsene i begge melodiene av tre åttendeler i små intervaller. Det samme ser vi også i figur 3 og *Leia's theme*, som starter med den store seksten og har en trinnvis nedadgående bevegelse over tre toner. Alle disse likhetstrekkene er nok ikke tilfeldige, siden Williams (i likhet med de fleste av publikummerne) visste at Anakin og Padmé var foreldrene til Leia.

Temaet dukker første gang opp i Episode II, da Anakin og Padme snakker på soverommet.¹⁰⁰ Melodien spilles av obo og akkompagneres av pizzicato-akkorder spilt på

⁹⁸ Lucas, 1999, 01:15:11

⁹⁹ Lucas, 2002, 01:19:12

¹⁰⁰ Lucas, 2002, 00:29:17

harpe, en effekt vi har sett tidligere forbindes med noe drømmende. Man forbinder ofte kjærlighet med noe drømmende. I denne scenen kan musikkens drømmende effekt knyttes direkte til Anakin og hans tydelige følelser for Padmé, til tross for hennes tilbaketrukkethet.¹⁰¹

Vi får en mer følelsesladd versjon av Across the Stars da de to karakterene innrømmer følelsene sine ovenfor hverandre like før de blir sendt ut i arenaen for å slåss for livet.¹⁰² Melodien spilles i fiolin og akkompagneres av liggende akkorder i resten av strykeseksjonen mens Anakin beroliger Padmé. Fiolinen erstattes av en obo i øyeblikket Padmé sier "I love you". Melodien flyttes rundt i orkesteret når oboen er ferdig med å spille. Intensiteten økes, før det avsluttes i en mektig tuttiklang i strykeseksjonen i øyeblikket karakterene kjøres ut i arenaen. Her fungerer musikken paradoksalt med det vi ser i bildet; det er ved første øyekast ulogisk at vi hører en så tydelig versjon av kjærlighetstemaet i hele orkesteret mens karakterene kjøres ut for å dø. Om vi ser nøyer på karakterene ser vi at de smiler og kun fokuserer på kjærligheten for hverandre, en detalj man ikke hadde lagt merke til om det ikke var for musikken.

2.3.3 Sequel-trilogien

Til tross for at sequel-trilogien er den nyeste, og dermed inneholder den musikken fans har kortest kjennskap til, har mange av melodiene og ledemotivene nesten blitt like populære som de i original-trilogien. Det er hvert fall liten tvil om at melodiene fra sequel-trilogien er langt mer kjente enn de fra prequel-trilogien, selv om sistnevnte har vært tilgjengelig i over 15 år før sequel-trilogiens første film kom ut i 2015.

$\text{♩} = 104$ Am Am(sus₄) Am F D⁷ Am D

i = Am (mixed)

Figur14: Rey's theme A
Lehman, 2018, s. 176

$\text{♩} = 104$ Am Asus₄ Am Asus₄ Am Am Asus₄ Am Asus₄ Am

i = Am

Figur 15: Rey's theme B

¹⁰¹ Lucas, 2002, 00:29:38

¹⁰² Lucas, 2002, 01:43:00



Figur 16: Rey's theme C

Lehman, 2018, s. 176

Tro til den nå etablerte oppskriften av denne analysen, starter jeg også sequel-delen med den nye hovedkarakterens tema; *Rey's theme* (figur 14, 15 & 16). Dette hovedmotivet skiller seg ut fra alle vi har sett hittil ved at det ikke består av ett motiv, men tre distinkte motiver. Motivene kan dukke opp alene, etter hverandre, eller ved at to eller tre av dem spilles samtidig. Første gang temaet presenteres er da vi ser Rey for første gang. Vi hører dem da spilt i rekkefølgen Rey B, Rey C, Rey A, men vi hører også A og C samtidig.¹⁰³ Denne tredelingen av ledemotivet gir Williams stort spillerom til å forme og variere musikken i større grad enn han har kunnet i de tidligere filmene.

Det mest melodiose av temaene er A-temaet, som er preget av store intervaller, både oppadgående og nedadgående. De store intervallene oppleves ikke så store fordi de spilles legato og 'mykes opp' av den runde og varme klangen i hornet - en klang ofte assosiert med Force theme i Star Wars-universet. B-temaet og C-temaet oppleves nærmest som motsetninger til hverandre, med to kontrasterende funksjoner. B-temaet, spilt på celesta, spilles med markert ansats på hver tone, og oppleves stagnerende. C-temaet har derimot mer rytmisk fremdrift og baseres hovedsakelig på en rytme med én åttendel etterfulgt av to sekstendeler - en rytme mer eller mindre allment assosiert med hester og galopp.

I Episode VIII hører vi Rey's theme idet hun flyr Millennium Falcon for å redde Motstandsbevegelsen.¹⁰⁴ Her åpnes temaet med B-temaet, spilt som majestetiske akkorder i horn, som gir den vanligvis stagnerende melodien et heroisk preg. Da A-temaet kommer inn spilles det som en kanon, introdusert av horn med svar i fiolin. Dette gir en følelse av både heroisme og dramatik, noe vi tydelig også ser på skjermen. Her ser vi samspillet mellom to av de tre melodiene i Rey's theme, modifisert til å gjenspeile handlingen.

¹⁰³ Abrams, 2015, 00:11:38

¹⁰⁴ Johnson, 2017, 02:14:05



Figur17: Kylo Ren's theme (menacing)
Lehman, 2018, s. 175



Figur18: Kylo Ren's theme (conflicted)
Lehman, 2018, s. 175

I likhet med Darth Vader får sequel-trilogiens skurk, Kylo Ren, også to ledemotiver. Begge ledemotivene blir derimot introdusert i samme film og brukes i alle triologiene. Rens to ledemotiv skildrer to veldig distinkte sider av personligheten hans, og jeg har valgt å bruke de samme navnene som Buc, Golding og Pogson; *menacing* (figur 17) og *conflicted* (figur 18).¹⁰⁵ Begge disse ledemotivene oppfyller kriteriene til et hovedmotiv.

Kylo Ren's menacing theme er det første ledemotivet vi hører i Episode VII, og spilles da skipet hans lander blant styrkene til First Order.¹⁰⁶ Melodien spilles unisont av alle hornene med forzato-aksent, og gir en mektig nærmest brutal klang. Dette forsterkes av de kjappe trompetsignalene som spilles mellom melodians to fraser. Det er ingen tvil om at dette motivet tilhører en skurk, og det kan nesten oppleves parodisk. Buc, Golding og Pogson forklarer dette ved at vi i løpet av filmen ser Kylo Ren kjenne at det er noe godt i ham, noe han prøver å skjule ved å overkompensere ondskapen, et poeng Williams har speilet i menacing-temaet.¹⁰⁷

Vi hører også Kylo Ren's conflicted theme spilt i horn første gang det spilles, da General Hux advarer Ren mot å trosse Snoke og handle utfra sine egne ønsker.¹⁰⁸ Melodien spilles nøyaktig da Ren sier at han vil ha kartet, og knytter ledemotivet til Rens 'opprør', eller konflikten inni ham som får ham til å handle uavhengig av Snokes ordre. Conflicted-temaet høres igjen da Leia og Han snakker om Ren, sønnen deres, litt over halvveis i Episode VII.¹⁰⁹ Denne versjonen spilles også på horn, men både melodien og akkordene som ligger under sveller inn mot den andre takten før de trekker seg tilbake igjen - en frasering som var vanlig i romantikken, og gir melodien en emosjonell kvalitet.

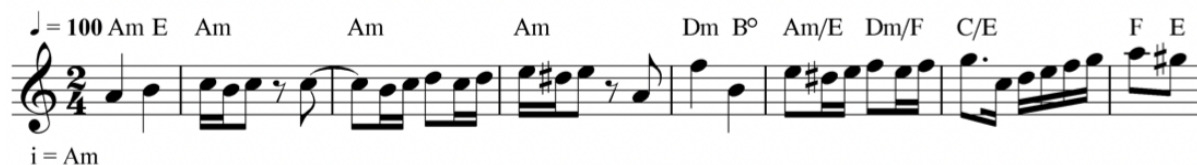
¹⁰⁵ Buc, Golding, & Pogson, 2018, 00:55:50

¹⁰⁶ Abrams, 2015, 00:06:11

¹⁰⁷ Buc, Golding, & Pogson, 2018, 00:53:00

¹⁰⁸ Abrams, 2015, 00:26:34

¹⁰⁹ Abrams, 2015, 01:24:40



Figur 19: *March of the Resistance*
Lehman, 2018, s. 177

Motstandsbevegelsens hovedmotiv *March of the Resistance* (figur 19) fungerer på samme måte som Rebel fanfare i original-trilogien, men musikalsk er de veldig ulike. Rebel fanfare er en kort, enkel melodi ofte spilt av messingseksjonen, mens *March of the Resistance* er vesentlig lenger, mer kompleks både i melodi og rytme, og spilles av forskjellige instrumenter, men som regel er strykerne med å spille. Melodien høres første gang i Episode VII idet Motstandsbevegelsen flyr inn og Han Solo sier «It's the Resistance».¹¹⁰ Den spilles unisont av strykere og messing, som sammen med de markerte etterslagene gir assosiasjoner til en heroisk orkestral marsj.

I Episode VIII hører vi *March of the Resistance* i en mer sentimental versjon under Admiral Holdos tale.¹¹¹ Melodien, akkompagnert av svake, liggende akkorder i strykeseksjonen, spilles sakte av et solohorn, før første del blir repetert av solofløyte. Alle åttendelene i melodien holdes som en fermate før melodien fortsetter, og hvisker ut all assosiasjon til en marsj. I slutten av talen nevner Holdo The Force, noe Williams peker til i starten av melodien, hvor han legger inn et stigende kvartintervall før melodien starter, som gjør de to første taktene av *March of the Resistance* identisk til starten av Force theme.



Figur 20: *Poe's theme*
Lehman, 2018, s. 176

Poe's theme spilles første gang i Episode VII da Poe og Finn flyr ut av basen til First Order, imens de ødelegger kanonene og flyr ut i sikkerhet.¹¹² Hovedmotivets melodi spilles markert i messing og fiolin, messing i lavt og middels leie, og fiolin i lyst. Temaet har en dansende karakter, mye grunnet tretakten, som kombinert med det mange store intervallene gir

¹¹⁰ Abrams, 2015, 01:15:30

¹¹¹ Johnson, 2017, 00:36:32

¹¹² Abrams, 2015, 00:21:54

følelsen av å fly. Den flyvende følelsen passer godt til Poe; en av Motstandsbevegelsens beste piloter.

Temaet kommer igjen bare sekunder etter vi hører March of the Resistance for første gang, da Poe tar ut en rekke romskip og flere soldater helt alene.¹¹³ Poe manøvrer skipet i takt med musikken og svinger da melodien spiller store intervaller, i tillegg til å skyte soldatene akkurat da trompetene hopper opp til melodis høydepunkt. Disse strukturellighetene bygger oppunder følelsen av Poe's theme som flyvende.

2.3.4 ledemotiv på tvers av trilogiene

Ovenfor har jeg tatt for meg et utvalg ledemotiver fra Skywalker-sagaens tre trilogier og sett på hvordan de opptrer innenfor trilogien de presenteres. I denne avsluttende delen av analysen skal ta for meg noen eksempler på ledemotiver som opptrer utenfor sin egen trilogi. Jeg kan naturligvis ikke ta for meg alle motivene som dukker opp i mer enn en trilogi, men jeg tar for meg de som, etter min mening, er mest sentrale.

I Episode III hører vi Leia's theme da Yoda, Obi Wan og Bail diskuterer hva de skal gjøre med Luke og Leia.¹¹⁴ Leia's theme spilles av et solohorn uten noe akkompagnement, før melodien går over i en strykeversjon av Force theme da mennene begynner å diskutere hva de skal gjøre med Luke. Hvorfor John Williams valgte å skrive inn Force theme i stedet for Luke's theme i denne scenen vet vi ikke, men det finnes argumenter for at det er minst like passende som Luke's theme ville vært. For det første vet de som har sett original-trilogien at Luke er den utvalgte, og at han er usedvanlig sterk med The Force, så å knytte temaet opp mot han ville vært et naturlig valg. Et annet argument er at Obi Wan er den som tar med seg Luke til Tatooine, og skal passe på ham til han er klar til å starte jeditreningen sin. Som nevnt tidligere fungerer Force theme i enkelte tilfeller som Obi Wan's theme.

Vi får en siste versjon av Han Solo and the Princess i Episode VII da Han og Leia møtes igjen.¹¹⁵ Melodien spilles nå først i cello akkompagnert av liggende svellende akkorder i resten av strykeseksjonen, før den første delen av temaet repeteres i obo. Den siste repetisjonen er melodisk alterert, og i stedet for å lande på den siste tonen hopper den opp en septim, noe som skaper en følelse av at melodien er komplett, som den også er, ettersom det er siste gang melodien spilles i Skywalker-sagaen.

¹¹³ Abrams, 2015, 01:16:25

¹¹⁴ Lucas, 2005, 02:09:13

¹¹⁵ Abrams, 2015, 01:20:23

Et siste ledemotiv som må med i denne delen av analysen er Imperial march. Temaet spiller en viktig rolle i Anakins overgang til å bli Vader, og melodien høres to ganger i løpet av Episode III. Første gang da Palpatine gir Anakin navnet Darth Vader¹¹⁶, og senere etter han har blitt helbredet og fått den ikoniske Vader-drakten. Den førstnevnte versjonen består kun av de to første taktene av melodien, spilt på horn, mens den andre versjonen kun er de fire siste tonene dratt ut til de nesten ikke er gjenkjennelige.

3 Konklusjon

Som vi ser knytter John Williams ledemotivene til subjektene tidlig i de aktuelle filmene, stort sett første gang karakteren dukker opp eller nevnes. De aller fleste karakterene har fått sitt eget ledemotiv. Andre, som Rey og Kylo Ren, har fått flere som brukes om hverandre eller i ulike situasjoner. Darth Vader har også fått to forskjellige ledemotiv, men i hans tilfelle bytter Imperial march ut Darth Vader's theme idet karakteren får en større rolle. Han Solo og Padmé, to sentrale karakterer i hver sin trilogi, får derimot ikke sine egne ledemotiv, men må nøye seg med å dele kjærlighetsmotiv med Leia og Anakin.

I løpet av de tre trilogiene ser vi at Williams utvikler og tilpasser ledemotivene til å passe både karakterenes utvikling og den enkelte situasjonen temaene spilles. Dette ser vi i for eksempel Luke's theme, som første gang det spilles oppleves stagnerende og gir oss følelsen av at Luke holdes tilbake, før det like etter spilles en mer drømmende variant av temaet som skildrer Lukes ønske om å forlate Tatooine. Williams bruker også kompositoriske teknikker hentet fra Wagners ledemotivtradisjon, som bytte av tonekjønn da Luke ikke klarer å løfte X-wingene, eller tematisk fragmentering i konstruksjonen av ledemotiv som Han Solo and the Princess og Anakin's theme. Ved å bruke diverse teknikker for å skape nye varianter av et tema klarer Williams å kapre det som skjer på bildet i musikken, og gir et enkelt tema mange ulike uttrykk. Det tydeligste eksempelet på dette er kanskje March of the Resistance, et tema som oppleves grandios, majestetisk og ikke minst heroisk da det høres første gang, men som har en helt annen karakter neste gang det spilles. Det heroiske temaet transformeres til en vakker og skjør melodi som komplimenterer motivasjonstalen til Holdo ved å gjøre endringer i tempo, orkestrering og små melodiske alterasjoner, som smelter melodien sammen med Force Theme.

¹¹⁶ Lucas, 2005, 01:16:55

Alt i alt kan vi trygt si at John Williams er en mester når det kommer til å skrive temaer som skildrer karakterene i filmen, og til å tilpasse dem til enhver situasjon. Williams' musikalske uttrykk og teknikker, i likhet med Wagners, har utviklet seg i løpet av hans karriere. Om vi ser på uttrykket ledemotiv noe løsere enn man ville gjort for 150 år siden kan vi, med et lite glimt i øyet, kalle John Williams for den moderne filmmusikkens Wagner.

Bibliografi

- Abrams, J. (Regissør). (2015). *Star Wars: The Force Awakens (Episode VII)* [Film].
- 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: The University of Wisconsin Press.
- Audissino, E. (2018). Introduction: John Williams, Composer. I E. Audissino, *John Williams: Music for Films, Television and the Concert Stage* (ss. ix-xxiii). Turnhout: Brepols.
- Bribitzer-Stull, M. (2015). *Understanding the Leitmotif: From Wagner to Hollywood Film Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Buc, N., Golding, D., & Pogson, A. (2017 A). Episode 7: Star Wars - Part 1. *Art of the Score [Podcast]*.
- Buc, N., Golding, D., & Pogson, A. (2017 B). Episode 8: Star Wars - part 2. *Art of the Score [Podcast]*.
- Buc, N., Golding, D., & Pogson, A. (2018). Episode 15: The Force Awakens - Part 1. *Art of the Score [Podcast]*.
- Buc, N., Golding, D., & Pogson, A. (2019). Episode 27: Empire Strikes Back - Part 1. *Art of the Score [Podcast]*.
- Buhler, J. (2000). Star Wars, Music, and Myth. I J. Buhler, C. Flinn, & D. Neumeyer, *Music and Cinema* (ss. 31-57). Middletown: Wesleyan University Press.
- Buhler, J., & Neumeyer, D. (2016). *Hearing the movies : music and sound in film history. 2. utgave*. New York: Oxford University Press.
- Cooke, M. (2018). A New Symphonism for a New Hollywood: The Musical Language of John Williams's Film Scores. I E. Audissino, *John Williams: Music for Films, Television and the Concert Stage* (ss. 3-26). Turnhout: Brepols.

- Grey, T. S. (2008). Leitmotif, temporality, and musical design in the Ring. I T. S. Grey, *The Cambridge Companion to Wagner* (ss. 58-114). Cambridge: Cambridge University Press.
- Johnson, R. (Regissør). (2017). *Star Wars: The Last Jedi (Episode VIII)* [Film].
- Kershner, I. (Regissør). (1980). *Star Wars: The Empire Strikes Back (Episode V)* [Film].
- Larsen, P. (2013). *Filmmusikk: Historie, analyse, teori*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Lehman, F. (2018). The Themes of Star Wars: Catalogue and Commentary. I E. Audissimo, *John Williams: Music for Films, Television and the Concert Stage*. Turnhout: Brepols.
- Lexmann, J. (2006). *Theory of Film Music*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- London, J. (2000). Leitmotifs and Musical Reference in the Classical Film Score. I J. Buhler, C. Flinn, & D. Neumeyer, *Music and Cinema* (ss. 85-96). Middletown: Wesleyan University Press.
- Lucas, G. (Regissør). (1977). *Star Wars: A New Hope (Episode IV)* [Film].
- Lucas, G. (Regissør). (1999). *Star Wars: Phantom Menace (Episode I)* [Film].
- Lucas, G. (Regissør). (2002). *Star Wars: Attack of the Clones (Episode II)* [Film].
- Lucas, G. (Regissør). (2005). *Star Wars: Revenge of the Sith (Episode III)* [Film].
- Marquand, R. (Regissør). (1983). *Star Wars: Return of the Jedi (Episode VI)* [Film].

ⁱ Jeg tar for meg analysen i den rekkefølgen trilogiene er utgitt (IV-VI, I-III, VII-IX) for å se på hvordan de mest sentrale motivene utvikler seg i løpet av sagaen.

ⁱⁱ Jeg har valgt å bare ta med de utviklingene som er relevant for problemstillingen og en del detaljer er derfor kuttet ut av den historiske oversikten.

ⁱⁱⁱ Siden film i høyeste grad er en audiovisuell kunstform velger jeg å kalle "seeren"/"lytteren" for "publikum" gjennom teksten, da man i aller høyeste grad ser og lytter til film parallelt.

^{iv} I mangel på gode norske begrep grunnet liten utbredelse av norsk forskning på filmmusikk bruker jeg her, og i andre deler av teksten, de engelske begrepene.

^v *Star Wars: A New Hope (Episode IV)* het bare *Star Wars* frem til utgivelsen av *Star Wars: The Empire Strikes Back (Episode V)* kom ut i 1980.

^{vi} Star Wars-universet består av alle filmene i Skywalker-sagaen i tillegg til en rekke filmer og serier som komplimenterer den.

^{vii} Av lengdemessige årsaker tar jeg i denne analysen kun for meg utvalg av ledemotivene, de motivene jeg personlig synes er mest hensiktsmessig å ha med.

