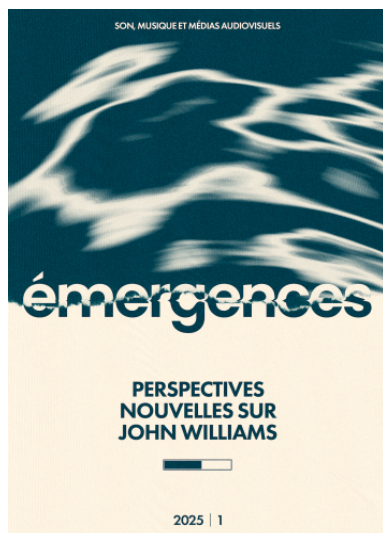




Émergences
ISSN : 3077-2354

1 | 2025

Perspectives nouvelles sur John Williams (1)

Héritages et postérités

Directeur de publication Chloé Huvet et Grégoire Tosser

 <https://publications-prairial.fr/emergences/index.php?id=88>

Référence électronique

« Perspectives nouvelles sur John Williams (1) », *Émergences* [En ligne], mis en ligne le 11 avril 2025, consulté le 28 août 2025. URL : <https://publications-prairial.fr/emergences/index.php?id=88>



SOMMAIRE

Jason Julliot et Jérémy Michot

Éditorial – *Émergences*, revue des musiques à l'écran
Editorial – *Émergences*,
Journal of Screen Music Studies

Chloé Huvet et Grégoire Tosser

Introduction – Perspectives nouvelles sur John Williams (1) : héritages et postérités
Introduction – New Perspectives on John Williams (1): Legacies and Afterlives

Regards vers le passé

Conor Power

“Reminiscence Therapy”: Musical Nostalgia in the *Star Wars* Sequel Trilogy (2015–2019)

Samantha Tripp

The British Invasion: The Anglophile Influence in “The Imperial March”

Gilles Menegaldo

Dracula (John Badham, 1979) au prisme de la musique

Grégoire Tosser

L'héritage herrmannien dans *Furie* (Brian De Palma, 1978)

Héritages williamsiens, épopées intergalactiques et *fantasy*

Lauren Crosby

The Sound of Boba Fett: *Star Wars* Leitmotifs in Streaming Television

Matt Lawson

Star Wars After Williams: New Sounds of A Galaxy Far, Far Away

Jérémy Michot

Les enfants illégitimes de John Williams et de J. K. Rowling

Cécile Carayol

Desplat et la Cité des mille planètes : *revival* de l'épopée intergalactique williamsienne

Varia

Aurélie Huz

Sons aliens à l'écran : la théorie de la science-fiction à l'épreuve du sonore

Comptes-rendus

Fanny Rebillard

Tim Summers, *The Queerness of Video Game Music*

Éditorial – Émergences, revue des musiques à l'écran

Jason Julliot et Jérémy Michot

DÉDICACE

À Gilles Mouëllic, qui a su montrer la voie et dont le souvenir continue d'éclairer nos recherches.

TEXTE

- 1 La naissance d'une revue à comité de lecture dans le paysage universitaire francophone, spécifiquement dédiée à l'étude des musiques à l'écran, se veut un acte éminemment politique. Ce geste éclaire tout à la fois la multitude d'initiatives individuelles menées au cours du xx^e siècle et leur essor exponentiel depuis les années 2000, qui participe aujourd'hui à la reconnaissance progressive d'un champ disciplinaire longtemps marginalisé, tant en études cinématographiques qu'en musicologie. Sans revenir sur les différentes causes à l'origine de cette mise à l'écart, maintes fois détaillées dans une littérature abondante (Huvet 2016, 56-62 ; Rossi 2016 et 2021 ; Deaville 2011, 1), il apparaît utile de rappeler que la musicologie a longtemps constitué un champ de recherche classiste, lequel reposait sur une vision étroite et exclusive du canon savant occidental structurant les parcours d'enseignement et orientant du même coup les dynamiques de recherche (Bachman 1992 ; Levitz 2018 ; Ewell 2023). De manière surprenante, alors que la discipline a entamé une mue provoquée par la musicologie critique à la fin des années 1980, dont ont profité les *popular music studies*, la sociologie musicale, les études génétiques, la musicothérapie ou encore les études postcoloniales de la musique, les musiques à l'écran sont longtemps restées le parent pauvre de la musicologie. En France, rasant le sol comme l'hirondelle avant l'orage, le bruissement cinémusicologique du xx^e siècle (Rossi 2021, 18-28) ne se structure véritablement à l'université qu'à partir des années 1990 et 2000.

- 2 L'historiographie récente des musiques à l'image dans un cadre universitaire francophone peut être symboliquement balisée par des dates espacées d'une décennie : après la parution conjointe en 1995 des ouvrages pionniers de Michel Chion (*La musique au cinéma*), d'Alain Lacombe et de François Porcile (*Les musiques du cinéma français*), il faut attendre 2006 pour que la Sorbonne intègre au sein de sa nouvelle licence « Sciences et musicologie » un cours sur la musique de film, essentiellement centré sur une approche technique (Julliot 2023b, 14-15). Près de dix ans plus tard, un premier groupe de chercheur·euses francophones se fédère à l'occasion d'une journée d'étude rennaise consacrée aux musiques de séries télévisées et fonde Elmec¹ (Étude des langages musicaux à l'écran), dernier jalon avant celui que souhaite poser *Émergences*, dont le premier numéro paraît au printemps 2025. Dans cette optique, le titre de la revue se veut autant le reflet de cette lente percée académique qu'une profession de foi, une promesse de nous attacher sans cesse à renouveler les approches, les lieux et les objets d'étude, toujours en lien avec les recherches internationales actuelles ou passées, comme le reflète la diversité des membres du comité de rédaction, en questionnant les fondements mêmes de la discipline, dans un mouvement épistémologique conscient et situé à la croisée de l'esthétique, des théories de la musique et des bandes sonores, mais aussi des études cinématographiques, télévisuelles, vidéoludiques, littéraires, narratologiques, ou encore de l'histoire matérielle du son – sans bien sûr que cette liste soit limitative.
- 3 On ne saurait penser l'étude académique francophone des musiques à l'écran sans mentionner les écrits historiques de Michel Chion à qui l'on doit l'élaboration d'un riche vocabulaire descriptif et interprétatif – terminologie qui demeure répandue, à l'université comme sur les plateaux de tournage – et dont les réflexions ont longtemps offert un cadre aux jeunes chercheur·euses. Toutefois, considérant que toute hégémonie s'impose nécessairement au détriment d'autres approches, concepts et théories, *Émergences*, revue résolument multilingue, souhaite faire dialoguer de manière critique des modèles de pensée et des analyses dominantes avec des études marginalisées ou laissées de côté, encore trop peu traduites ou diffusées. On ne saurait, par conséquent, écarter trop rapidement la question du langage des musiques à l'écran, comme l'a très justement montré

Cécile Carayol dans son étude sur le symphonisme intimiste (2012), ni donner trop d'importance aux discours des compositeur·ices elleux-mêmes (Gorbman 2004, 15) sans les inscrire de manière critique dans une histoire plus large des formes (Berthomieu 2009, 2011 et 2013) et des techniques (Buhler 2019 ; Huvet 2022 ; Michot 2025), ou les confronter à des analyses issues de méthodes variées (Rossi 2021 ; Julliot 2023a). Cette volonté de mise en crise du discours cinémusicologique s'accompagne aussi, dans le projet d'*Émergences*, d'un triple renouvellement : celui des méthodes, des types d'objets audiovisuels analysés, mais aussi de la forme physique prise par la recherche académique.

- 4 Faire entrer les études des musiques cinématographiques, télévisuelles ou vidéoludiques dans les sciences ouvertes s'inscrit, en effet, dans une évolution plus large de la diffusion des savoirs. Alors que la recherche francophone ne jouissait jusqu'à présent d'aucune revue dédiée à la dimension musicale et sonore des œuvres audiovisuelles, le choix d'une diffusion en ligne et en accès libre ne doit pas être compris, pour autant, comme une adhésion au projet plus général de dématérialisation et de déréalisation du monde. Comme les multiples confinements l'ont montré, les colloques, journées d'étude ou autres séminaires constituent des espaces essentiels de rencontres et de débats entre chercheur·euses, mais aussi des moments plus informels où se tissent de précieux liens interpersonnels qui donneront naissance à des projets scientifiques et que la revue *Émergences* entend mettre en valeur. Notre projet vise, par ailleurs, à rendre accessibles les recherches à un plus grand nombre de lecteur·rices et à diffuser les savoirs au-delà de cercles parfois restreints, tout en s'émancipant des logiques éditoriales commerciales, souvent non pérennes. En outre, ce format permettra également de préserver un fonctionnement collégial, entre pairs, au service d'un partage plus libre et horizontal des connaissances. *Émergences* entend donc répondre, dans un même temps, à une mission de service public – celui de la diffusion et de la valorisation de la recherche – et au besoin, pour une discipline en voie d'institutionnalisation, de commencer à bâtir un édifice collectif dont chaque article assurera la singularité et la solidité.
- 5 Impossible de conclure sans remercier celles et ceux grâce à qui *Émergences* existe, à commencer par Basile Bayoux, Vincent Chollier,

Stefania Slavcheva, toute l'équipe de *Prairial*, ainsi que Tri Tran et le laboratoire Interactions culturelles et discursives de l'université de Tours (ICD, UR 6297) pour leur expertise et leur accompagnement. Merci également aux revues cousines et à leurs rédacteur·rices pour les échanges, les conseils et les sincères encouragements. Dans la course de longue haleine que constitue le lancement d'une revue universitaire, il est rassurant d'être épaulé par des collègues et ami·es qui ont déjà effectué la traversée et peuvent ainsi dispenser leurs trésors : Emmanuel Parent (*Volume*), Sarah Benhaïm (*Transposition*), Anaïs Goudmand et Aurélie Huz (*Belphégor*, *ReS Futurae*). Nous remercions enfin le comité éditorial et le comité scientifique de la revue pour leur soutien et leur implication, ainsi que les deux directeur·rices invité·es du premier numéro, Chloé Huvet et Grégoire Tosser, pour avoir fait confiance à une revue numérique qui n'existait encore que sur un bout de papier brouillon, griffonné par nous deux à la terrasse d'un café de Belleville.

BIBLIOGRAPHIE

- Bachman, Philippe. *La musicologie en France entre impasse et mutation. État des lieux et enjeux politiques*. Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1992.
- Berthomieu, Pierre. *Hollywood classique. Le temps des géants*. Pertuis : Rouge Profond, 2009.
- Berthomieu, Pierre. *Hollywood. Le temps des mutants*. Pertuis : Rouge Profond, 2013.
- Berthomieu, Pierre. *Hollywood moderne. Le temps des voyants*. Pertuis : Rouge Profond, 2011.
- Buhler, James. *Theories of the Soundtrack*. New York : Oxford University Press, 2019.
- Carayol, Cécile. *Une musique pour l'image. Vers un symphonisme intimiste dans le cinéma français*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2012.
- Chion, Michel. *La musique au cinéma*. Paris : Fayard, 1995.
- Deaville, James. « Introduction: The "Problem" of Music Television », dans *Music in Television: Channels of Listening*, sous la direction de James Deaville, 1-4. New York : Routledge, 2011.
- Ewell, Philip. *On Music Theory, and Making Music More Welcoming for Everyone*. Ann Arbor : University of Michigan Press, 2023.

Gorbman, Claudia. « Aesthetics and Rhetoric », *American Music* 22, n° 1 (2004) : 14-26. DOI : [10.2307/3592963](https://doi.org/10.2307/3592963).

Huvet, Chloé. *Composer pour l'image à l'ère numérique : Star Wars, d'une trilogie à l'autre*. Paris : Vrin, 2022.

Huvet, Chloé. « La musicologie du cinéma : enjeux disciplinaires et problèmes méthodologiques », *Intersections* 36, n° 1 (2016) : 53-84. DOI : [10.7202/1043868ar](https://doi.org/10.7202/1043868ar).

Julliot, Jason. « L'analyse des harmonies non fonctionnelles dans la cinémusicologie française : méthodes et perspectives », *Musurgia* XXX, n° 2 (2023a) : 5-26. DOI : [10.3917/musur.232.0005](https://doi.org/10.3917/musur.232.0005).

Julliot, Jason. *L'enseignement des musiques à l'image dans les universités françaises. Une discipline entre formation professionnelle et valorisation d'un savoir académique*. Mémoire. Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, 2023b.

Lacombe, Alain et François Porcile. *Les musiques du cinéma français*. Paris : Bordas, 1995.

Levitz, Tamara. « The Musicological Elite », *Current Musicology*, n° 102 (avril 2018). DOI : [10.7916/cm.v0i102.5363](https://doi.org/10.7916/cm.v0i102.5363).

Michot, Jérémy. *Introduction aux musiques de séries télévisées. De Badge 714 à Lost*. Rennes : Presses universitaires, 2025.

Rossi, Jérôme (dir.). *La musique de film en France. Courants, spécificités, évolutions*. Lyon : Symétrie, 2016.

Rossi, Jérôme. *L'analyse de la musique de film. Histoire, concepts et méthodes*. Lyon : Symétrie, 2021.

NOTES

¹ Aujourd'hui renommé « Étude des langages musico-sonores à l'écran », Elmec a été cofondé par Emmanuelle Bobée, Hubert Bolduc-Cloutier, Cécile Carayol, Chloé Huvet, Jérémy Michot et Jérôme Rossi.

AUTEURS

Jason Julliot

Docteur en musicologie, professeur agrégé et diplômé du CNSMD de Paris, Jason Julliot est chercheur postdoctoral à l'université de Rouen Normandie, rattaché au projet ANR « MuViScreen ». Ses recherches portent principalement sur les influences croisées de la musique de film et du heavy metal, sujet auquel il a consacré sa thèse de doctorat. Cofondateur de la revue *Émergences*, il s'intéresse également à l'histoire des politiques universitaires et aux musicologies queers.

IDREF : <https://www.idref.fr/262341549>

Jérémy Michot

Maître de conférences à l'université de Tours (ICD, UR 6297) et agrégé de musique, Jérémy Michot travaille sur les musiques de séries télévisées, les musiques à l'image, et l'apport des théories féministes et queer à la musicologie. Son ouvrage *Introduction aux musiques de séries télévisées* paraîtra aux Presses universitaires de Rennes en juillet 2025. Cofondateur de la revue *Émergences*, il mène aussi des activités éditoriales au sein de *Transposition. Musique et sciences sociales* et de la *Revue de musicologie*.

IDREF : <https://www.idref.fr/260199249>

ORCID : <http://orcid.org/0000-0002-0293-2149>

HAL : <https://cv.archives-ouvertes.fr/jeremy-michot>

Introduction – Perspectives nouvelles sur John Williams (1) : héritages et postérités

Chloé Huvet et Grégoire Tosser

TEXTE

- 1 Figure tutélaire de la musique à l'image, associé prioritairement au spectaculaire, au merveilleux, à la science-fiction et aux grandes franchises cinématographiques, le compositeur américain John Williams (né en 1932) est l'auteur d'une production prolifique et foisonnante qui débute à la fin des années 1950 et se poursuit jusqu'à nos jours (*The Fabelmans*, Steven Spielberg, 2022 ; *Indiana Jones et le Cadran de la destinée*, James Mangold, 2023). Touchant à de nombreux genres cinématographiques, ses œuvres traversent plusieurs périodes majeures de l'histoire du cinéma, et ce à des moments de transformations significatives des technologies audiovisuelles, depuis le Dolby Stéréo et le son multicanal en 1977 jusqu'à la transition numérique au tournant des années 1990-2000. Bien que le septième art occupe une place majeure dans sa carrière, Williams a également composé de nombreuses partitions pour le concert, pour des événements politiques et sportifs. Un survol de l'ensemble de son œuvre atteste de la maîtrise de styles musicaux particulièrement nombreux, dans des contextes très divers.
- 2 Longtemps délaissé des recherches cinémusicologiques historiquement centrées sur des personnalités comme Max Steiner, Erich W. Korngold ou Bernard Herrmann, figures du canon « prestigieux » de la musique de film (Huvet 2016), Williams a fait les frais jusqu'au début des années 2000 du même soupçon d'illégitimité frappant les musiques de *blockbusters*. Comme le soulignait à juste titre Pierre Berthomieu au milieu des années 1990 : « Compositeur le plus célèbre, figure presque institutionnelle du cinéma américain, John Williams s'est trouvé associé aux plus grands succès commerciaux de Spielberg et Lucas. Impardonnable péché. » (Berthomieu 1996, 72). Depuis le début des années 2010, Williams fait cependant l'objet de publications florissantes particulièrement stimulantes. Parmi les travaux majeurs en langue anglaise, l'ouvrage

d'Emilio Audissino et la thèse de Jamie Webster sur les cinq premiers films *Harry Potter* (2001-2007) ont été pionniers dans l'étude académique du style du compositeur, analysé respectivement au regard des pratiques musicales du cinéma classique américain (Audissino 2021 [2014]), et d'une saga qui a renforcé la popularité de Williams auprès des jeunes générations (Webster 2009 et 2018). Dans leur sillon se sont développés des articles analytiques autour du mythe présidentiel américain dans les partitions de Williams et les récentes transformations de son approche des séquences d'action à partir du tournant du ^{xxi}^e siècle (Lehman 2021 et 2015), un collectif portant sur ses productions filmiques, télévisuelles et instrumentales (Audissino 2018) et de nouvelles thèses doctorales (notamment Power 2024 sur l'approche nationaliste des partitions filmiques de Williams, et Kmet 2024 sur le rôle et l'impact des monteurs musique à l'ère numérique). Les recherches francophones spécifiquement dédiées à Williams se développent quant à elles depuis une quinzaine d'années (Berthomieu 1996-2011 ; Guido 2006 ; Cathé 2007 ; Rossi 2011 ; Tylski 2011 ; Huvet 2016-2024), avec une focalisation marquée sur la saga *Star Wars* en raison de son empreinte durable sur la culture populaire et du réamorçage de la franchise à partir de la prélogie lancée par *La Menace fantôme* (George Lucas, 1999).

- 3 Le présent numéro puise sa source dans le colloque international tenu à l'Université Évry Paris-Saclay en décembre 2022, qui donnera lieu à deux numéros thématiques complémentaires d'*Émergences* dans l'année 2025 prenant la mesure des récentes études williamsiennes. Il s'agit d'une part, d'éclairer un certain nombre de pans de la production de Williams laissés dans l'ombre dans la littérature existante, et d'autre part, de reconsidérer plusieurs œuvres du corpus ou des traits stylistiques caractéristiques, en mobilisant des approches renouvelées qui les éclairent sous un jour inédit. Le premier dossier, pluridisciplinaire, accueille les articles de chercheuses et chercheurs jeunes comme confirmés, issus de la musicologie et des études cinématographiques. Ensemble, ils explorent les questions du rapport au passé et de la postérité du corpus williamsien, dépassant les notions clivantes de plagiat, de paraphrase, et d'originalité (Orosz 2015). Via différents prismes, les quatre premiers contributeurs analysent tout d'abord comment Williams puise dans des traditions musicales variées pour enrichir sa

propre pratique compositionnelle – emprunts, pastiches, clins d’œil à la production musicale « savante » et à des figures phares de la musique à l’image (comme James Bernard ou Bernard Herrmann), voire, dans un mouvement nostalgique, à sa propre production antérieure. Les quatre derniers articles proposent, quant à eux, d’interroger et de délimiter l’héritage de John Williams, son influence esthétique et stylistique dans plusieurs grandes épopées intergalactiques audiovisuelles, américaines et françaises.

- 4 Dans la première section, « **Regards vers le passé** », Conor Power explore ainsi la dernière trilogie *Star Wars*, où Williams réintroduit des thèmes de la trilogie originale pour renforcer la continuité narrative. Ces motifs, employés comme des « motifs de réminiscence », permettent aux spectateurs de revivre les émotions associées aux films précédents, tout en consolidant (parfois artificiellement) l’identité musicale de la saga. Ce recours aux connotations historiquement situées trouve un parallèle chez Samantha Tripp. Se concentrant sur le motif de la « Marche impériale » et ses emprunts à la tradition britannique, représentée par les productions d’Elgar et de Holst, elle démontre que ce thème iconique relie l’Empire galactique à l’imaginaire colonial britannique, par son rôle central dans la représentation musicale du pouvoir et de l’autorité. Ces références renforcent l’association entre musique et symbolisme politique dans l’univers de *Star Wars*. Enfin, deux études de cas filmiques de la fin des années 1970, *Dracula* (John Badham, 1979) et *Furie* (Brian De Palma, 1978), sont prises en charge respectivement par Gilles Menegaldo et Grégoire Tosser. Dans *Dracula*, Williams revisite les conventions du cinéma gothique en proposant une partition mêlant romantisme lyrique et esthétique horrifique. En mettant en lumière des paysages sublimes et des interactions ambivalentes entre Dracula et ses victimes, Williams réinvente les codes sonores associés au mythe du vampire tout en s’inscrivant dans une tradition cinématographique. Dans *Furie*, c’est l’héritage de Bernard Herrmann que met en avant la musique de Williams, à travers des allusions plus ou moins explicites à *Sueurs froides* (1958) et *Psychose* (1960), tous deux réalisés par Alfred Hitchcock. Cette influence assumée reflète une volonté de préserver une tradition symphonique tout en la renouvelant pour s’adapter aux exigences narratives du thriller psychologique, un peu à l’instar de

Brian De Palma, s'inspirant du cinéma d'Hitchcock tout en réactivant et en modernisant cet héritage.

- 5 Dans la section suivante, « **Héritages williamsiens, épopées intergalactiques et fantasy** », Lauren Crosby prend l'exemple des séries télévisées *The Mandalorian* (Disney+, 2019) et *The Book of Boba Fett* (Disney+, 2021), où Ludwig Göransson et Joseph Shirley manipulent les *leitmotive* de Williams pour refléter l'évolution des personnages et enrichir les récits narratifs non linéaires. Cette adaptation démontre comment la musique peut relier des temporalités multiples et réactualiser l'univers de *Star Wars*. Matt Lawson met en lumière les défis rencontrés par de nouveaux compositeurs reprenant le flambeau des musiques de l'univers *Star Wars* comme Michael Giacchino et John Powell pour les *spin-offs* *Rogue One* (Gareth Edwards, 2016) et *Solo : A Star Wars Story* (Ron Howard, 2018), ou Ludwig Göransson, Natalie Holt et Nicholas Britell pour les séries Disney+ (2019-2022). Tout en s'éloignant du style néo-romantique, ils préservent des éléments clés de l'identité musicale de la saga, contribuant à maintenir un lien émotionnel avec les fans, même dans un contexte d'innovation. Cette réinvention musicale dépasse les productions officielles pour inclure des œuvres amateurs, comme l'explore Jérémy Michot dans son étude sur les *fanfilms* potteriens français. Créées grâce aux outils numériques par de jeunes compositeurs comme Thomas Kubler et Clément Ferrigno, avec lesquels l'auteur a pu s'entretenir, ces productions s'inscrivent dans une approche DIY en s'appropriant les codes musiconarratifs des films de la Warner. Ces œuvres vont au-delà du simple hommage, témoignant d'une maîtrise des techniques de Williams et d'une capacité à les adapter à des contextes narratifs inédits. Les *fanfilms* prolongent et renouvellent l'univers d'*Harry Potter*, montrant que des productions amateurs peuvent rivaliser avec des œuvres professionnelles grâce à une réflexion transmédiatique et une réelle expertise sonore. Enfin, Cécile Carayol montre comment Alexandre Desplat, dans *Valérian et la Cité des mille planètes* (Luc Besson, 2017), réinterprète les codes musicaux établis par John Williams dans ses musiques de film pour alimenter la vague du *space opera*. En associant des techniques néo-hollywoodiennes et son propre style marqué par l'épure symphonique, Desplat crée une partition où les thèmes archétypaux rendent hommage à Williams tout en

développant une approche minimaliste et modale. À travers des références explicites à *Jurassic Park* (Steven Spielberg, 1993) ou *Star Wars* (George Lucas, 1977), il enrichit l'univers musical de *Valérian* tout en s'adaptant à la singularité visuelle de Luc Besson.

- 6 Pour finir, nous tenons à remercier les experts qui ont contribué, par leurs relectures et évaluations, à l'élaboration et à la qualité de ce double numéro : Laura Anderson, Yannick Bellenger-Morvan, Marie-Hélène Benoît-Otis, Louise Bernard de Raymond, Nicole Biamonte, Muriel Boulan, Justine Breton, James Buhler, Céline Carencio, Sergi Casanelles, Nicole Cloarec, Pierre Couprie, Gérard Dastugue, Catherine Deutsch, Grace Edgar, Stéphan Etcharry, Rebecca Fülöp, Catherine Girodet, Anaïs Goudmand, Martin Guerpain, Laurent Guido, Philippe Gumpłowicz, Solenn Hellégouarch, Kathryn Kalinak, Federico Lazzaro, Neil Lerner, James D. McGlynn, François de Médicis, Pierre Pascal, Luc Robène, David Roche, Ron Rodman, Ian Sapiro, Tim Summers, Inès Taillandier-Guittard, Joakim Tillman et Delphine Vincent.

BIBLIOGRAPHIE

Bibliographie indicative du double numéro

Anderson, Dana. « John Williams. The Film Music of John Williams », dans *Sound and Music in Film and Visual Media. An Overview*, sous la direction de Graeme Harper, Ruth Doughty et Jochen Eisentraut, 463-471. New York : Continuum, 2009.

Aschieri, Roberto. *Over The Moon. La Música de John Williams para el Cine*. Santiago : Universidad Diego Portales, 1999.

Audissino, Emilio. *The Film Music of John Williams. Reviving Hollywood's Classical Style*. Madison : The University of Wisconsin Press, nouv. éd. rev. et aug. 2021 [2014].

Audissino, Emilio (dir.). *John Williams. Music for Films, Television, and the Concert Stage*. Turnhout : Brepols, 2018.

Berthomieu, Pierre. « Hollywood Scoring : Music by John Williams », dans *Hollywood moderne. Le temps des voyants*, 583-588. Pertuis : Rouge Profond, 2011.

Berthomieu, Pierre. « Le retour de *Star Wars* : héritage hollywoodien et guerre des sons », *Positif*, n° 435 (mai 1997) : 96-97.

Berthomieu, Pierre. « John Williams. Planètes Symphoniques », *Positif*, n° 430 (décembre 1996) : 72-73.

Cathé, Philippe. « Bruit et musique dans la course des *Podracers* de *Star Wars*, Episode I, *The Phantom Menace* (*La Menace fantôme*), 1999 », *Musurgia* XIV, n° 2 (2007) : 53-69.

Groult, Florent. « Musica Dentata », *Colonne Sonore*, n° 3 (printemps/été 2001) : 158-170.

Guido, Laurent. « Entre opéra wagnérien et culture de masse : l'univers musical de *Star Wars* », *Décadrages*, n° 8-9 (2006) : 52-75. DOI : [10.4000/decadrages.280](https://doi.org/10.4000/decadrages.280).

Halfyard, Steve (Janet K.). « Cue the Big Theme ? The Sound of the Superhero », dans *The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics*, sous la direction de John Richardson, Claudia Gorbman et Carol Vernallis, 171-193. New York : Oxford University Press, 2013.

Huvet, Chloé. « À la recherche de la Fée bleue. Méandres musicaux et trajectoires de l'enfant-robot David dans *A.I. Intelligence Artificielle* de Steven Spielberg (2001) », dans *Errances et angoisses du troisième type. À l'écoute des bandes-son de science-fiction*, sous la direction de Cécile Carayol et Chloé Huvet, 49-77. Cadillon : Le Visage Vert, 2024.

Huvet, Chloé. *Composer pour l'image à l'ère numérique. Star Wars, d'une trilogie à l'autre*. Paris : Vrin, 2022a.

Huvet, Chloé. « La collaboration John Williams/Steven Spielberg au prisme d'E.T. l'extra-terrestre (1982). Un conte de fées doux-amer », dans *Compositeurs et réalisateurs en duo. Dix-sept études musico-filmiques*, sous la direction de Cécile Carayol et Jérôme Rossi, 69-92. Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes, 2022b. DOI : [10.3917/puv.caryo.2022.01.0069](https://doi.org/10.3917/puv.caryo.2022.01.0069).

Huvet, Chloé. « La musicologie du cinéma : enjeux disciplinaires et problèmes méthodologiques », *Intersections. Revue canadienne de musique* 36, n° 1 (2016) : 53-84. DOI : [10.7202/1043868ar](https://doi.org/10.7202/1043868ar).

Huvet, Chloé. « Musique et effets sonores dans *Star Wars* : Épisode II – *L'Attaque des clones*. Une alliance conflictuelle ? », *Revue musicale OICRM* 2, n° 2 (mai 2015) : 69-98. <http://revuemusicaleoicrm.org/rmo-vol2-n2/musique-et-effets-sonores-dans-star-wars-episode-ii-lattaque-des-clones-une-alliance-conflictuelle>.

Jullier, Laurent. *Star Wars. Anatomie d'une saga*. Paris : Armand Colin, 2010 [2005].

Kalinak, Kathryn. *Settling The Score. Music and the Classical Hollywood Film*. Madison : The University of Wisconsin Press, 1992.

Kmet, Nicholas. *Music Editors and their Impact on Film Scores*. Thèse. New York University, 2024.

Larson, Randall D. « Déjà Vu. The Music of John Williams », dans *Musique Fantastique. A Survey of Film Music in the Fantastic Cinema*, 293-306.

Metuchen/Londres : Scarecrow Press, 1985.

Lehman, Frank. « John Williams's Action Music in the Twenty-First Century », dans *Music in Action Film. Sounds Like Action!*, sous la direction de James Buhler et Mark Durrand, 116-148. New York/Oxon : Routledge, 2021.

Lehman, Frank. « Scoring the President: Myth and Politics in Williams's JFK and Nixon », *Journal of the Society for American Music* 9, n° 4 (2015) : 409-444. DOI : [10.1017/S1752196315000358](https://doi.org/10.1017/S1752196315000358).

Lerner, Neil. « Copland's Music of Wide Open Spaces: Surveying the Pastoral Trope in Hollywood », *Musical Quarterly* 85, n° 3 (automne 2001) : 477-515.

Moormann, Peter. *Spielberg-Variationen. Die Filmmusik von John Williams*. Baden-Baden : Nomos, 2010.

Mouëllic, Gilles. *La musique de film. Pour écouter le cinéma*. Paris : Cahiers du cinéma, 2003.

Navarro, Diego (dir.). *La Conexión Williams – Spielberg*. Madrid : Ilarión, 2010.

Orosz, Jeremy. « John Williams: Paraphraser or Plagiarist ? », *Journal of Musicological Research* 34, n° 4 (2015) : 299-319. DOI : [10.1080/01411896.2015.1082064](https://doi.org/10.1080/01411896.2015.1082064).

Paulus, Irena. « Williams versus Wagner or an Attempt at Linking Musical Epics », *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 31, n° 2 (2000) : 153-184.

Power, Conor. *Composing America. Patriotism, Mythology, and Piety in the Film Scores of John Williams*. Thèse. Maynooth University, 2024.

Rossi, Jérôme. « Le dynamisme harmonique dans l'écriture filmique de John Williams : harmonie fonctionnelle versus harmonie non fonctionnelle », dans *John Williams. Un alchimiste musical à Hollywood*, sous la direction d'Alexandre Tylski, 113-140. Paris : L'Harmattan, 2011a.

Rossi, Jérôme. « Les harmonies polytonales au cinéma : étude des ressources expressives de la polytonalité dans la musique de film de John Williams », dans *Polytonalités*, sous la direction de Philippe Malhaire, 179-200. Paris : L'Harmattan, 2011b.

Tylski, Alexandre (dir.). *John Williams. Un alchimiste musical à Hollywood*. Paris : L'Harmattan, 2011.

Webster, Jamie L. « Fantastic Beasts and their Sonic Nature: Intersections of Music and Sound in Harry Potter Films », *Filigrane. Musique, sons, esthétique, société*, n° 27 (2022). DOI : [10.56698/filigrane.1242](https://doi.org/10.56698/filigrane.1242).

Webster, Jamie L. « Musical Dramaturgy and Stylistic Changes in John Williams's Harry Potter Trilogy », dans *John Williams. Music for Films, Television, and the Concert Stage*, sous la direction d'Emilio Audissino, 253-274. Turnhout : Brepols, 2018.

Webster, Jamie L. « Creating Magic with Music: The Changing Dramatic Relationship Between Music and Magic in *Harry Potter* Films », dans *The Music of Fantasy Cinema*, sous la direction de Steve (Janet K.) Halfyard, 193-217. Sheffield : Equinox, 2012.

Webster, Jamie L. *The Music of Harry Potter. Continuity and Change in the First Five Films*. Thèse. University of Oregon, 2009.

AUTEURS

Chloé Huvet

Chloé Huvet est maître de conférences en musicologie à l'université d'Évry Paris-Saclay (laboratoire RASM-CHCSC) et membre junior de l'Institut Universitaire de France. Cofondatrice et coordinatrice du groupe de recherche collective ELMEC (Étude des langages musico-sonores à l'écran) avec la Société française de musicologie, elle consacre ses recherches aux rapports entre musique, sons et images dans le cinéma hollywoodien contemporain. Autrice de *Composer pour l'image à l'ère numérique. Star Wars, d'une trilogie à l'autre* (Vrin, 2022) distingué par la Sélection du Prix du livre France Musique-Claude Samuel 2023, elle a notamment dirigé l'ouvrage *Ennio Morricone : Et pour quelques notes de plus...* (EUD, 2022).

IDREF : <https://www.idref.fr/223855227>

Grégoire Tosser

Maître de conférences en musicologie à l'université de Tours (laboratoire ICD, UR6297), Grégoire Tosser travaille principalement sur la musique après 1945, et notamment dans les domaines de la musique contemporaine française et hongroise, la musique rock et la chanson, et la musique de film.

IDREF : <https://www.idref.fr/053510135>

ORCID : <http://orcid.org/0000-0002-9552-2180>

HAL : <https://cv.archives-ouvertes.fr/gtosser>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000077314180>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/13601944>

Regards vers le passé

“Reminiscence Therapy”: Musical Nostalgia in the *Star Wars* Sequel Trilogy (2015–2019)

« *Thérapie par la réminiscence* » : musique et nostalgie dans la postlogie *Star Wars* (2015–2019)

Conor Power

PLAN

Nostalgia and *Star Wars*
Musical reminiscence
“That was a cheap move”
Williams’s “exception” becomes the rule
Conclusion

NOTES DE L'AUTEUR

This article is an adaptation and update of material presented as part of my MA thesis, *Building a Past. Music and Nostalgia in the Star Wars Sequels* (Power 2019).

TEXTE

- 1 In November 2014, a teaser trailer heralded the return of the *Star Wars* universe. A lengthy shot of an empty desert, rapid flashes of new characters, and glimpses of semi-familiar iconography generated a tension and intrigue accented in the music by eery brass stingers and whirling strings (*Star Wars* 2014). However, any apprehension and fear soon dissipated for the centrepiece: a theatrical shot of the Millennium Falcon accompanied by John Williams’s thunderous “Main Theme”. Seemingly trumpeting the derring-do of the Falcon, the famous fanfare simultaneously announced the awakening of the once dormant franchise¹. So potent was the effect of the teaser, that Patrick Willems, in a video called “How STAR WARS Trailers Weaponize Nostalgia”, described this moment as “a pure rush of euphoria” and a “hit of visual and auditory nostalgia straight to the pleasure centres of our brains” (Willems 2019).

- 2 For the official *Star Wars: Episode VII – The Force Awakens* (J. J. Abrams, 2015) trailer, this nostalgia-inducing technique continued with a unique string arrangement of “Han & Leia” marking a similar shot of the Falcon (Star Wars 2015b). A prominent musical theme of George Lucas’s original trilogy (1977–1983), “Han & Leia” had gone unheard in the prequel trilogy (1999–2004). While, like the preceding teaser, the eventual arrival of the “Main Theme” suggests an epic adventure in the Star Wars universe, the statement of “Han & Leia” traffics in different emotions. The love theme does not accompany a shot of the smuggler and princess whom it typically signifies, rather semantic consistency is side-lined in favour of maximalising the affective power of the theme for fans. In this context, “Han & Leia” acts a device to suggest nostalgia, reminding fans of the “glory days” (Goldberg 2012).
- 3 Commonly exploited in advertising (Routledge 2016, 39), nostalgia has come to define the look and sound of trailers for long-awaited sequels and reboots (see also *Indiana Jones and the Dial of Destiny* [James Mangold, 2023] and *Jurassic World* [Colin Trevorrow, 2015]). Within such “legacy films”, as they are dubbed by Dan Golding (2019, 69), thematic recall serves specific functions: marking a return, indicating narrative continuity, signifying the narrative past, and often reminding us of our fondness for that past. Even when returning actors have aged and the slick filmmaking of today marks an aesthetic departure from franchise origins, familiar associative themes can expediently offer the illusion of continuity and resummon emotions associated with an idealized past. Evidently aware of the capacity of music to grasp “the nostalgic experience” (Davis 1979, 29), Disney and Lucasfilm placed a particular weight on Williams’s original themes when advertising the sequel trilogy.
- 4 So significant was nostalgia to marketing *The Force Awakens* that, atypically, Williams himself recorded the music for the first teaser². “Disney felt that it was really important that audiences continue to feel like all the music that you heard [in the trailers] was [Williams]”, *Star Wars* trailer composer Jacob Yoffee has detailed³. This desire for stylistic emulation and the frustrating uncertainty of studio executives—offering vague notes like it “needs 15–20% more emotion”—made the composition and selection of trailer music a ruthless process for those competing for potentially career-making

“placements”. With the benefit of hindsight, and after overviewing teasers and trailers, it becomes clear that Disney valued “Force” above all else. However, that thematic centrality only arrived after most other themes had been tested and rejected. For example, an eleventh-hour “Yoda” trailer track requested of Yoffee was mostly discarded by the film’s director J. J. Abrams who “didn’t recognize the theme” immediately⁴. It was for similar reasons of identifiability that a Williams arrangement of “Rey”—an intended thematic introduction specifically composed for the second teaser—was left on the cutting room floor. Evidently, for trailer producers and marketing executives new themes do not sell new films. In Yoffee’s words, “they ended up not using it purely because—if you think about it—no one knew “Rey’s Theme” yet. So, it didn’t have the nostalgia. Nostalgia is a really tricky thing.”

- 5 These trailers, marketing strategies, and Yoffee’s words explicitly acknowledge that which concerns this article: the *nostalgification* of Williams’s original *Star Wars* trilogy music since the Disney acquisition of Lucasfilm in 2012. While in the new age of *Star Wars* Williams’s baton has passed to the likes of Michael Giacchino, John Powell, Ludwig Göransson, Joseph Shirley, Nicholas Britell, Natalie Holt, and Kevin Kiner who each invoke the classic music of the series to varying degrees, I focus on Williams’s own music for the sequel trilogy: *The Force Awakens*, *The Last Jedi* (Rian Johnson, 2017), and *The Rise of Skywalker* (J. J. Abrams, 2019). The continued reiteration of familiar musical ideas in this trilogy will be shown to emblemize a more widespread culture of nostalgia. I demonstrate this *nostalgification* by contextualizing specific scenes as part of a sentimental scoring practice, a conservative film aesthetic, and broader industrial trends. This focus also necessitates a reassessment of the composer’s motivic practices. In this light, I position Williams as an adopter of the reminiscence motif (that associative musical device of *opéra comique*) and not just as an inheritor of the Wagnerian leitmotif (as is often acknowledged). Representative examples are not discussed chronologically but are rather grouped thematically, moving from the original and affecting to the heavy-handed and uninspired. Subjective as such assessments may seem, the potential effectiveness of these nostalgic endeavours is understood through my critique of the sequel trilogy’s

historiography, a thread which runs parallel to my principal focus on motivic recall and nostalgia. Yet first it is necessary to define nostalgia more broadly and contextualize its function in the wider *Star Wars* series.

Nostalgia and Star Wars

- 6 The narrative sentimentality of the *Star Wars* sequel trilogy falls under Svetlana Boym's category of "reflective nostalgia": defined as "linger[ing] on ruins, the patina of time and history, in the dreams of another place and another time" (2001, 41). This reflective perspective is most evident when one looks at the legacy characters, who now dwell on the past and their mistakes. They are no longer the optimistic heroes of their youth but filled with regret (Han and Leia are estranged and have lost their son, and Luke has exiled himself to a remote island). Simultaneously, the filmmaking itself might reflect Boym's concept of "restorative nostalgia", "attempt[ing] a transhistorical reconstruction of the lost home" (Boym 2001, xviii). In this case, the original trilogy is invoked through a return to practical effects and the re-treading of familiar narrative beats. This restorative aesthetic "reinvents the feel and shape" of the past in an attempt to "reawaken" it (Jameson 1997, 197), and thus to reappropriate the esteem in which it is held.
- 7 Such nostalgic tendencies are an inherent component of the "legacy film", as Golding has argued (2009, 69–83). Noting the example of *The Force Awakens* among others, Golding observes that studios searching for "financial dependability and predictability" frequently rely on the "nostalgic currency" of dormant late-twentieth-century franchises (2009, 69). Just as risk-averse studios attempt to recapture old glories via legacy characters and familiar narrative concerns, so too are associative themes recalled to emphasize familiarity. In many of these legacy films, one can find that recognizable themes are delayed, only reappearing to accent a souvenir (character, location, object) of the past. In such scenes, the camera might even linger on the lost object which has now been found, allowing a revived theme to announce the return: such is the case with the reveal of the theme park in *Jurassic World* and many *Star Wars* moments

discussed shortly⁵. These instances are clearly directed at fans and often do not serve any specific narrative function.

- 8 Of course, it is not merely contemporary legacy films that revel in nostalgic sentimentality. After all, Fredric Jameson coined the term “nostalgia film” with regard to George Lucas’s original *Star Wars: A New Hope* (1977) and his preceding film, *American Graffiti* (1973). For Jameson, *A New Hope* facilitated and gratified a “nostalgic desire to return to that older period” defined by science-fiction serials of the 1950s as well as the *Flash Gordon* comic strips of the 1930s; and *American Graffiti* enabled a similar return through cars, fashion, and rock ‘n’ roll (Jameson 1997, 197). However, Lucas’s referentiality was not as limited as Jameson suggests. The original *Star Wars* also shows clear debts to westerns, World War II aerial combat footage, Akira Kurosawa’s *Hidden Fortress* (1958), and historical adventures films like *Captain Blood* (Michael Curtiz, 1935), *The Adventures of Robin Hood* (Michael Curtiz and William Keighley, 1938), and *The Sea Hawk* (Michael Curtiz, 1940). As a pastiche of these multiple genres and a more overt revival of the sci-fi B-movie, *A New Hope* reflected Lucas’s own nostalgic longing, one, to use Boym’s words, “defined by loss of the original object of desire, and by its spatial and temporal displacement” (2001, 77). While the director’s attempts to revive and refashion were evident in the generic character archetypes, the grandeur of the heroes’ adventures, and the child-friendly tone, the sense of return was heightened by the music. Lucas’s very conception of the score was in terms of the classical Hollywood vernacular: “it’s an old fashion kinda movie and I want that kind of grand soundtrack they used to have on movies” (Lucas, quoted in Audissino 2021, 73). So entwined was the “old-fashioned swashbuckling symphonic score” (Williams, quoted in Dyer 1997) with the traditions and techniques pioneered by film composers Max Steiner and Erich Wolfgang Korngold that Emilio Audissino dubbed Williams’s renewed style “neoclassical” (2021, 139–157).
- 9 Williams’s revival of that “emotionally familiar” sound (Williams, quoted in Byrd 1997, 18) has been discussed by many scholars (including Kalinak, 1992, 188), but it is Caryl Flinn who has addressed the score in relation to Jameson’s idea of nostalgia and pastiche. In making the frequent melodic comparison between Williams’s “Main Theme” and Korngold’s music for *Kings Row* (Sam Wood, 1942), Flinn

notes that their similarity reveals how “contemporary cultural production actively banks on the utopian value that earlier, ‘classical’ American culture—especially cinema of the 1940s—holds for us” (1992, 153). Similarly, the stylistic influence of Miklos Rózsa’s *Ivanhoe* (Richard Thorpe, 1952), a temp track in *A New Hope* (Hirsch and Sadoff 2023, 14), further illustrates this backwards gaze. While this already nostalgic “Main Theme” and opening crawl resummoned notions of older media, we might now view this formal convention as doubly nostalgic. In the collective breath between “A long time ago in a galaxy far, far away”, the B-flat major chord, and the screen-filling title, this ritualistic introduction recalls both storytelling conventions of serials and B-movies as well as every *Star Wars* adventure we have had before⁶. As the fanfare and crawl remind us of the past, contemporary audiences might also become aware of the veritably antiquated neoclassical sound, one that is increasingly outmoded in the contemporary Hollywood of Hans Zimmer and Remote Control Productions and which, thus, might be all the more effective at encouraging nostalgia.

Musical reminiscence

- 10 While this article critiques the often excessive musical nostalgia of the sequel trilogy, it is worthwhile initiating this study with—arguably—one of the most successful moments of musical sentimentality in the saga. At the climax of *The Last Jedi*, Luke and Leia reunite for one final time. Williams’s score facilitates a great deal of unexpressed emotion during their “wordless exchange, conducted via leitmotif” (Ross 2018). In the scene, Luke returns to stave off incoming attacks to give the surviving members of the Resistance, his sister included, an opportunity to flee. But before facing down the First Order, the aged Skywalker twins have a brief reunion, underscored in celli by the returning “Luke & Leia” theme. Given that the characters of Luke and Leia (and at a more meta level the actors Mark Hamill and Carrie Fisher) had not appeared on screen together since 1983, Williams had little reason to revive their representative theme leading up to this point⁷. By virtue of its extended absence (four films or thirty-four years), “Luke & Leia” possessed a particularly affecting quality in this scene. Unlike most other leitmotifs of the series, “Luke & Leia” had been developed little and thus was perhaps relatively unknown in

comparison to pervasive themes like “Force” and “Han & Leia” which also appeared in this cue, “The Spark”. Despite the relative obscurity of their motif, it still retained clear associations given its original appearance when Luke reveals to Leia that they are twins and given its dedicated concert arrangement, simply called “Luke and Leia”. Not resigned to the classification of an “incidental motif” like Williams’s other associative musical material (see Lehman 2023 for a full list), here, “Luke & Leia” might be more appropriately classified as a reminiscence motif, a precursor to the commonly discussed Wagnerian leitmotif and a characteristic device of *opéra comique* following the French Revolution.

- 11 Given their relative scarcity, reminiscence motifs (or *Erinnerungsmotivs*) lacked the broader accumulation of associative significance and the musical development common to the leitmotif, instead functioning “to signify recollection of the past by a dramatic character” (Grove Music Online 2002). The reminiscence motif and leitmotif differed, in other words, in the scale of their deployment and in the distinctive capacity of the latter to assume a form-building function (as in Wagner’s music dramas). Reminiscence motifs worked effectively in large scale works like operas where their restatement could serve as a device of dramatic recall and to mark moments of importance. As outlined by Jörg Riedlbauer (1990, 21), models of such motifs can be found in the works of Étienne Méhul, as well as those of André Grétry, Charles-Simon Catel, Nicolas Dalayrac, Heinrich Dorn, Luigi Cherubini, and Jean-François Le Sueur.
- 12 According to Matthew Bribitzer-Stull, in order for such a motif to function, two stages of deployment are essential: “presentiment and reminiscence” (Bribitzer-Stull 2015, 72). The first appearance establishes the musical material and suggests extra-musical associations. This primes our memory and marks a theme as meaningful through a statement at a significant narrative moment. To form associations in the presentiment stage, Bribitzer-Stull notes the importance of “temporal coincidence and topical resonance” (102). The former requires the music to correspond to the “*visualizable*”—a “prop” or concept we can imagine—with some degree of temporal proximity (104). The latter strengthens association by requiring the music to have some similarity to “topics native to the culture at hand” (106); this can be accomplished through a composer’s use of mimesis,

a familiar expressive genre, or the perpetuation of a codified trope which generates a clear connection between the musical and non-musical. Following presentiment is the moment of recall. This is where the motif re-sounds after some time and brings with it the established association to fulfil some dramatic function, thus clarifying the emotions of the earlier statement. In this moment, the theme “staddle[s] the past and the present” (107), effecting the recall of some distant memory, stirring the listener’s consciousness, and identifying the moment as one of dramatic or emotional consequence.

- 13 While Carl Maria von Weber has been noted for developing the reminiscence motif (Riedlbauer 1990, 24), for the purposes of this study it is perhaps worthwhile giving an example from Wagner—a commonly cited point of influence on *Star Wars* music (albeit one Williams has professed little affection for; see Ross 2020). Wagner himself has addressed relevant ideas of musical presentiment and reminiscence. He noted that

the vital centre of the dramatic expression is the verse melody of the actor: it is prepared for by the pure orchestral melody as a foreshadowing, and from the verse melody derives the ‘thought’ of the instrumental motive as a reminder. (Wagner, cited and translated in Riedlbauer 1990, 26)

- 14 In addition, he observed that

return(s) in the orchestra in regard to earlier dramatic situations [can furnish the] significance of a strong reminder. (Wagner, cited and translated in Riedlbauer 1990, 26)

- 15 Motivic reminiscence is a pervasive feature of his operas such as *Der fliegende Holländer* and *Tannhäuser*, however the *Frageverbot* motif of *Lohengrin* will serve as a representative example here. The motif is associated with the forbidden question since it is first sung as Lohengrin requests that Elsa, his betrothed, never ask his name. Throughout the opera, restatements of *Frageverbot* selectively punctuate the drama: maintaining and reinforcing associations as the villainous Ortrud plots, when she asks Elsa about the mysterious Lohengrin, to underline Elsa’s anxieties, and to mark Ortrud’s

premature triumph. In Act 3, when the insistent Elsa finally asks the forbidden question, *Frageverbot* reaches an apotheosis, resummoning the memories and associations of its first statement that were carefully reinforced throughout the opera. Lacking musical and semantic development, *Frageverbot* is not a leitmotif like those of *Der Ring des Nibelungen* or Wagner's other music dramas. Instead, Wagner referred to it as "a reminiscence of Lohengrin's prohibition which has hitherto been clearly imprinted upon us" (Wagner, cited and translated in Unlocking Musicology 2019)⁸. With this capacity as a device of recall and Wagner's own acknowledgement of this functionality, the reminiscence motif label seems most apt to both *Frageverbot* and "Luke & Leia".

16 My acknowledgment of this model is not intended to further paint Wagner as an influence on Williams nor to suggest that *Lohengrin* was a point of emulation. Rather, the use and effect of "Luke & Leia" in *The Last Jedi* suggest a parallel to this eighteenth- and nineteenth-century musical practice. Yet, here, that intra-operatic device has now become an inter-filmic device, and, given the elapsed time between the three trilogies, the gap between presentiment and reminiscence has been taken to an extreme. As a result, "Luke & Leia" not only marks the reunion and underlines the emotionality of the scene but, moreover, generates a quite distinctive nostalgic affect. This long-delayed motivic restatement functions on multiple levels: within the film, it signifies the culmination of narrative and character arcs; within the series, it marks temporal displacement; and beyond the series, it—alongside Luke's line "No one is ever really gone"—might point to the tragic and untimely passing of Carrie Fisher⁹. This moment of musical reminiscence is markedly effective not solely due to these discrete and cumulative layers of nostalgia but rather because nostalgia is *not* the sole motivation behind motivic recall.

17 Additionally, the reminiscence motif label taps into an aspect of *Star Wars* music addressed by James Buhler, who observes that Williams's themes often function to mark the passage of time (2000, 53). In observing the motivic desire to return to the semiotic "stability of origin", Buhler addresses the devolution of the leitmotif in Williams's scores: in prioritizing clear signification, they are demythologized. The leitmotifs of *Star Wars* develop little and only ever briefly change to "communicate semantic content" (53).

However, the scarce “Luke & Leia” seems to capitalize on this basic linguistic signification. This reminiscence motif perhaps serves a noticeable mythopoetic function precisely because of its ability to mark time, to point to a singular moment. Rather than seeking “to escape the eternal flux of myth” (54) like many *Star Wars* leitmotifs, the reminiscence motif mythologizes by virtue of its transience, its effect of momentarily signifying narrative change without fundamentally changing itself. In signalling its “baptism” (London 2000, 87), this recall of “Luke & Leia” resummons the moment at which Williams’s leitmotifs are at their most mythic, the moment of “presentiment”. Yet, this mythopoetic capacity is not always evident in themes which might appear to claim the label of reminiscence motif.

- 18 Earlier in *The Last Jedi*, during “The Battle of Crait” cue, Williams restated “TIE Fight Attack” from *A New Hope*. A clear nod to the original musical context, the citation pointed to a similar chase sequence wherein the Millennium Falcon is pursued by enemy fighters. Simultaneously, the *mise en scène* echoed the asteroid field chase from *The Empire Strikes Back* (Irvin Kershner, 1980), a sequence depicting aerial acrobatics in tight and cavernous spaces. Accordingly, this musical restatement little highlights what is new—the different location, the new characters, new musical themes—and instead accents self-evident parallels. Mythopoesis made manifest and thus redundant, this reminiscence motif seems to scream “listen to me, for I am telling you something important” (Buhler 2000, 43). Unlike “Luke & Leia”, the function of recall here is reminiscence, rather than this emotion arising as a side-effect of present thematic associations¹⁰. Elsewhere in *The Last Jedi*, Williams uses recall in a more playful manner, almost in the vein of a musical Easter Egg: a “hidden reference” which communicates “extra information to the informed viewer” (Edgar 2019). For example, the “Death Star” motif returns to accompany a visual gag in which an iron pressing First Order uniforms is briefly framed like an imposing Imperial Star Destroyer; savvy listeners are thus rewarded with an additional gag informed by the referentiality and connotations of the menacing motif. The musical signifier of a planet-destroying space station is juxtaposed with the iron, a contrast inviting laughter¹¹. Such instances of recall are not grounded in the same emotional

complexity as “Luke & Leia”, a difference which works in favour of the citation of “Death Star” but not of “TIE Fighter Attack”.

- 19 At this point it is also worth observing that not all musical references are decided and controlled by Williams. Over the course of the series, editors have recycled Williams’s pre-existing *Star Wars* music. This procedure is one of the prequel trilogy as much as of the sequel trilogy and seemingly a side-effect of digital editing procedures as Chloé Huvet has observed (2022, 198) and as Nicholas Kmet has demonstrated (2017). This repeated manipulation of Williams’s music has also often earned the ire of the fandom (Huvet 2022, 215–219). A noticeable example of editorial reuse is at the climax of *The Force Awakens*, where the statement of “Force” from Williams’s original cue (“The Ways of the Force”) is replaced by one from “Burning Homestead” of *A New Hope*. That thematic statement which first accompanied Luke’s mourning of his aunt and uncle now sounds as Rey uses the Force to retrieve Luke’s lightsabre. Such musical reuse seems to connect the two moments. Indeed for Golding, three forms of citation become evident in *The Force Awakens* scene: the recurring “embrace the call moment” from Joseph Campbell’s heroic monomyth, the reuse of Williams’s *A New Hope* cue, and the quotation of the *Dies Irae* which follows “Force” (Golding 2019, 127)¹². Golding argues that these points of similarity become meaningful “in aggregate” and that this is not “simply an easy recycling of successful material as some critics claimed” (2019, 127–28), but instead a more nuanced, musically marked, thematic parallel. While such layers of analogous meaning may have arisen by virtue of this repetition, I doubt they were intended. Rather, I maintain that Williams’s original cue was replaced for some perceived lack and was substituted with a “Force” statement of proven affective capabilities. This was likely not for any nostalgic purposes *per se* but instead for the safety offered by its familiarity. Yet as Golding’s discussion testifies, such instances of musical recycling will invite comparison regardless. With this example, it is evident that musically facilitated nostalgia or reminiscence does not solely arise based on the work of the composer and may be prompted by post-production procedures. Furthermore, motivic recall often seems to be pre-ordained by the screenplay itself, as some of the following examples indicate.

“That was a cheap move”

- 20 With *The Force Awakens*, director J. J. Abrams and co-writer Lawrence Kasdan created a meaningful beginning for a new generation and appealed to the sensibilities of long-time fans. While some derivative character archetypes and formulaic plot conventions were the subject of criticism, this familiarity was intended and a means of assuring fans that “nothing has changed really”, as Mark Hamill noted in a promotional sizzle reel; he qualifies that “everything’s changed, but nothing’s changed” (Star Wars 2015). In returning to known themes, characters, and narrative beats, the sequel trilogy often actively revelled in the familiar. This permitted Williams to savour certain motifs in order to exaggerate and aggrandize any visual echoes or call-backs. An early and pertinent example is the reveal of the Millennium Falcon.
- 21 Described first as a “piece of junk” by Luke in the original film, the ship similarly held little value for Rey, Finn, and BB-8 when they stumbled upon it during the first act of *The Force Awakens*. Rey, like Luke, remarks that the ship is “garbage” but the filmmaking says otherwise. Instead of underlining our heroes’ panic and fear, the establishing shot of the Falcon markedly lingers on the ship for a beat while the celebratory “Rebel Fanfare” “elicit[s] nostalgia and excitement” (Audissino and Huvet 2023, 700). As the Falcon did not have a specific motif, the returning theme gives the ship’s reintroduction the musical familiarity it might have otherwise lacked. Indeed, many motifs are delayed in *The Force Awakens* until such a moment where they might heighten nostalgia, including “Imperial March”, “Main Theme”, “Force”, “Leia” and “Han & Leia”. For example, the “Main Theme” first sounds in the narrative as Han and Chewie return to the Falcon, accompanying Han’s line “Chewie, we’re home”¹³. To compensate for its lack of a musical signifier, the Falcon veritably re-appropriates “Rebel Fanfare”. The theme is thus endowed with the function of haloing the ship in a nostalgic glow. Laura McTavish even proposes that “the theme could almost be renamed ‘The Falcon’s Theme’... as it almost exclusively accompanies scenes involving the iconic ship” (2023, 124). McTavish’s use of the word “iconic” indicates the prestige lent to such objects of the original trilogy and the expectations placed upon their return.

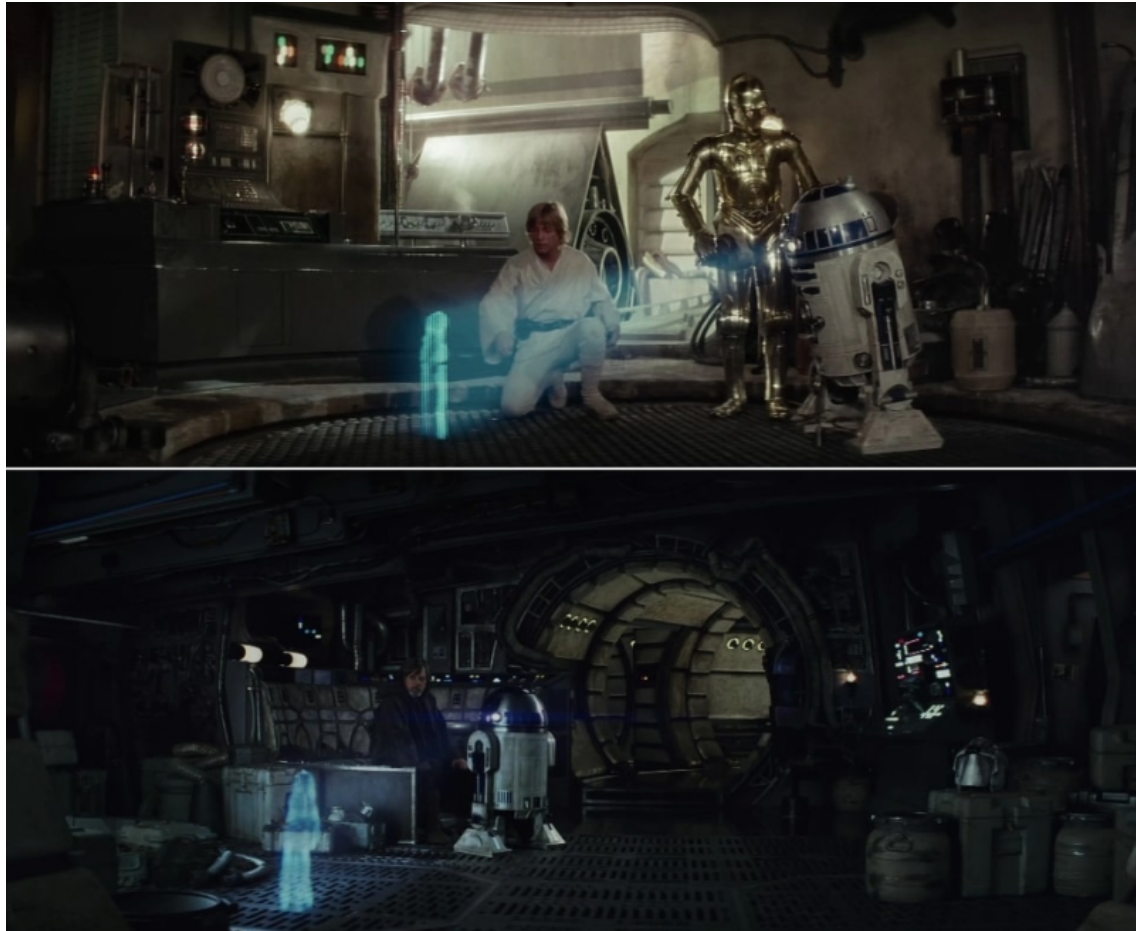
- 22 This retention of pre-existing music to maximalise fans' emotional reactions is characteristic of Disney's *Star Wars*. Now burdened by metatextual duties, Williams's music sometimes operates in a manner that disrupts semantic consistency and undermines the narrative present. In observing this, I do not wish to say that the composer's themes have always signified rigidly or uniformly. One instance of such "dramatic license" (Williams, quoted in Rinzler 2007, 268) is the affecting string statement of "Princess Leia" for Ben Kenobi's death in *A New Hope*: a moment where the "wildly romantic" nature of the theme superseded its established semantic associations (Williams 1977)¹⁴. For the composer, it is evident that musical semantics can be sacrificed when a theme is serving a greater emotional imperative. However, for the sequel trilogy, these semantic ruptures are not always focussed on emotions of the present narrative moment, instead favouring the past in a manner which bears more resemblance to marketing campaigns than Williams's established aesthetic. These nostalgic affectations and a "commitment to homage and revival" can leave a film "without meaning of its own" (Golding 2019, 67). With the attempts of the sequel trilogy to appeal both to new and established fans, music becomes trapped between serving the current emotional narrative and trying to remind fans that "nothing has changed really."
- 23 As previously noted, sequences built around nostalgia often appear to be wedded into the narrative structure of the films. While *The Last Jedi* seems aware of the "cheap move[s]"—as Luke says to R2-D2 after the droid replays the famous "Help me Obi-Wan Kenobi, you're my only hope" speech—that does not diminish their frequency. As expected, the return of the Princess Leia hologram designates a sentimental restatement of the "Princess Leia" motif in the soft woodwind and strings redolent of the *A New Hope* cue "The Princess Appears" (**Figure 1**). Such unabashed nostalgia contrasts the film's pretensions with "let[ting] the past die" and its attempt at thematic progression—to move beyond the simplistic good-and-evil binaries and the focus on the Skywalker lineage. However, despite concerns with evolution in *The Last Jedi*, Williams's score was among his most conservative in terms of thematicism. In testament to that fact, Lehman's Thematic Census (2023) has indicated that of all the scores *The Last Jedi* was the most reliant on the popular "Force" theme.

Perhaps this overwhelming reliance on the familiar was a side-effect of director Rian Johnson's atypical temp-tracking procedure. In an interview on the film's music, the director described that,

When we were editing, we had a very talented music editor, Joe Bonn, who cut a temp score out of John's previous scores and we basically temped using John Williams's music. And then basically we gave that temp score to John and that was our spotting session. You know, a spotting session is usually when you sit down with the composer and talk through what you want. I didn't do that with John, just gave him our temp score and said this is generally the shape. And then John took that and sometimes he went with it, sometimes he deviated from it, but he just did his thing; and the first time I heard any of the music John had written was when we were on the scoring stage. (Johnson in *Soundtracking with Edith Bowman* 2017)

- 24 Perhaps it is unsurprising, then, that Williams would return to established motifs so frequently given that they acted as a template before composition commenced, and that the otherwise progressive director elected to have minimal musical input.

Figure 1



Princess Leia Holograms: *A New Hope*, Luke stumbles across Princess Leia's plea for help (above); *The Last Jedi*, R2-D2 reminds Luke of Leia's message (below).

© Lucasfilm; 20th Century Fox

- 25 As a consequence of its prevalence in *The Last Jedi*, “Force” is less often motivated by its typical signifieds (the Force, the Jedi) or by legacy characters, settings, and *mise en scène*. Occasionally, it bears no obvious semantic relevance to the narrative: for instance when Luke sneaks aboard the Falcon, as Finn and Rose access an enemy ship, and when Finn rouses the troops before the final battle. Given this overuse, one feels that the affective power of the theme is diminished and that it has lost a degree of semantic specificity, now becoming a lackey ordered to fill in musical space. The prominence of this theme in *The Last Jedi* demonstrates a musical imbalance that, for Buhler, holds narrative meaning: “its constant musical presence serves to remind us that, though the Resistance is much diminished,

the Force spreads its power wide” (Buhler 2018). As with Golding’s view of “Burning Homestead” in *The Force Awakens*, I believe Buhler was perhaps being overly charitable. Where he sees narrative meaning in thematic saturation, I see an overdependence on the established thematic tapestry. Of course, the Force and its theme have become an engrained component of the series, with frequent thematic repetition providing a sense of continuity and musical form across the three trilogies. “Force” might even be the musical representative of the Skywalker Saga, acting, in Lehman’s view (2023), as an “All-Purpose theme”¹⁵. One need look no further than the four binary sun sequences and their prominent statements of “Force” to recognize its structural significance: in *A New Hope*, it marks Luke’s longing for adventure and hints at his destiny; in *Revenge of the Sith*, it initiates his story; in *The Last Jedi*, the (potentially imagined) sunset concludes his story; and, it manifests again in *The Rise of Skywalker* as Rey identifies herself as a Skywalker, appropriating Luke’s legacy (**Figure 2**). However, the increased reliance upon this familiar staging and the theme might just represent another form of oversaturation.

Figure 2



The four Binary Sunsets: *Revenge of the Sith*, Baby Luke is given to his aunt and uncle (top); *A New Hope*, adolescent Luke senses the call to adventure (second from top); *The Last Jedi*, elder Luke becomes one with the Force (third from top); *The Rise of Skywalker*, Rey and BB-8 return to Luke's home on Tatooine (bottom).

© Lucasfilm; 20th Century Fox; Walt Disney Studios Motion Pictures

- 26 The recurring iconography has acted as a visual reminiscence motif throughout the series, explicitly recalling the mythic origins of Luke's adventure during key narrative moments. As with musical reminiscence motifs, power is lent through absence, the temporal distance between statements, and the lack of development, each helping to accent emotional resonances upon recall. Yet, one might argue that the binary suns marking Luke's death in *The Last Jedi* acted as a successful bookend and that the subsequent repetition in *The Rise of Skywalker* was a nostalgic step too far. While "serial nostalgia becomes part of the diegesis" (Golding 2019, 184), such continued

reuse risks turning the iconic into a cliché. Rather than establishing a new motif—visual and/or musical—to mark the end (or a beginning) of Rey’s journey, *The Rise of Skywalker* resorted to another “cheap move”. Effective though the binary suns may be, their repetition is emblematic of something greater: that filmic and narrative reminiscence are so entwined in the sequel trilogy that the films occasionally collapse under the weight of nostalgia and sacrifice their autonomy for reflection.

Williams’s “exception” becomes the rule

- 27 While much of the musical nostalgia in *The Last Jedi* was the result of textual and visual echoes, in *The Rise of Skywalker* nostalgia was a veritable *raison d’être*. At this point, it is worth positioning *The Rise of Skywalker* as the principle victim of the studio’s lack of forward-planning. Its key creatives Abrams and Chris Terrio were hired as last-minute replacements during pre-production, stepping in after the previous director’s “visions for the project differ[ed]” from those of Lucasfilm (Disney, quoted in McNary 2017). Hurried to the deadline, the film consequently retreated to the familiar in a slapdash attempt to put a bow on a disconnected trilogy; it was later described as “fan service” by co-editor Maryann Brandon (quoted in Sharf 2020). Williams’s score, however, was not so narrow-mindedly focussed on the past. His new themes were among his most emotionally complex and appear to be as much a final addendum to his leitmotivic compendium as a personal goodbye to the career-defining franchise. Even so, his ultimate *Star Wars* score was marred not only by the overall incoherence of the trilogy but by a chaotic post-production (see Sharf 2020). Entire cues went unused, old cues were recycled and rearranged, and a dense sound mix occasionally made music inaudible. Indeed, reports of a lengthy eleven-day recording have led to much speculation regarding revision (see Burlingame 2019). By comparison, the score as presented in the film is a striking departure from *The Last Jedi*, which left Williams’s original music largely untouched. We might then regard the music of *The Rise of Skywalker* as representing the intentions of directors, editors, and music supervisors better than those of Williams himself. In this light,

the retrospective aesthetic of the score is unsurprising given contemporary Hollywood's tendency to rely on the established and the familiar. With this broader context and these industrial tendencies in mind, Jerome de Groot's definition of nostalgia as an "an empty trope within an overly mediated society" (2008, 249) seems most pertinent. The following examples will reveal the accuracy of this definition.

- 28 While I do not wish to condemn Williams for the heavy-handed work of others, he is not entirely without fault. A clear instance of his involvement in clumsy sentimentalizing procedures is in the sequence where the ghost of Luke uses the Force to raise his X-wing out of the water, a moment which pastiches Yoda's identical feat in *The Empire Strikes Back* (**Figure 3**). Rather than composing new material or citing appropriate leitmotifs for Luke or the Force, *The Empire Strikes Back* cue "Yoda Raises the Ship" was re-recorded and inserted into *The Rise of Skywalker*. Williams detailed the path that led to this instance of reuse in a behind the scenes featurette for the film:

Yoda lifts [the X-wing] in *The Empire Strikes Back*. Ramiro Belgardt, the music editor, he said "Oh, it should be exactly the music that we had for Yoda!" And actually, J. J. [Abrams] questioned it, he said "Should we? Are we doing that right?" And everybody said "Oh yes. It has to be. The fans will all know." So we went back to the score for *The Empire Strikes Back* to get those bars exactly... That actual central piece, of taking the ship up, is exactly as we had it before. It's an exception: the use of something literal from an earlier film. We're revisiting specific themes. You know, I'm happy to do it. It's great to see [this] character revisited here. (Williams in Abrams 2019)

Figure 3



Yoda and Luke lifting the X-Wings: *The Empire Strikes Back*, Yoda uses the Force to raise Luke's X-Wing from the water (above); *The Rise of Skywalker*, Luke uses the Force to raise his X-Wing for Rey (below).

© Lucasfilm; Disney Global Content Sales and Distribution

- 29 For Williams, the thematic revisiting of Yoda (who does not appear in *The Rise of Skywalker*) was an exciting opportunity, a well-intended musical homage. Indeed, some reviewers did respond positively to the reuse: Johnathan Broxton (2019) called it a “wonderful callback” and Christian Clemmensen (2020) encourages us to “excuse such sentimental usage” and to remember that “mass audiences” do not expect innovation but just “want to be reminded of better times”. These positive and forgiving outlooks were not shared by all, however. The film music critic and analyst Sideways explored this reuse in some detail in his YouTube video “Why the Music in *The Rise of Skywalker* Felt Misleading” (2020). On this scene, Sideways characterized this recycling as a “misuse” of Yoda’s theme, one which

“dilute[d its] original meaning”. While the YouTuber’s main argument is that “thematic recontextualization” taints leitmotivic associativity, he also observes that the theme “isn’t telling us anything about the story that we need to know. It’s just referencing an older movie.” Here, Sideways pinpoints a primary issue with regards to thematic recall in *The Rise of Skywalker*: this is recall for recall’s sake, a symptom of the *nostalgiaphilia* of Hollywood blockbusters¹⁶.

30 Such was the extent of post-production manipulation and the tendency to cite the musical past that Williams’s level of involvement in another instance of musical reminiscence is less clear. Following the climactic battle and as friends are reunited and celebration begins, listeners were treated to a plethora of warm string-centred themes, a cliché of film climaxes that often indicates “self-conscious mythologization” (Buhler 2000, 44). The cue, “Reunion”, highlights the new “Friendship” theme but also, somewhat strangely, foregrounds two themes which have little semantic pertinence: “Yoda” and “Luke & Leia”. If the short suite of old and new themes reflected Williams’s own reminiscences on the series as a whole, one might forgive the privileging of affect over association¹⁷. However, the returning themes in *The Rise of Skywalker* sound as if they are lifted wholesale from other sources, and almost seem to abruptly cut from one to the other. The statement of “Yoda” is taken from the concert arrangement of his theme and “Luke & Leia” sounds strikingly similar to the “The Spark”. Consequently, the music as used in the scene might represent the work of the editors better than that of the composer. For Nicholas Kmet (2017), such practices and their results can represent something of a structural imbalance. Kmet notes that editors frequently service the “micro-level structures”: the pacing and timing of a scene or the tempo and flow of the music. Their alterations little benefit the “macro-level structures”: the grander narrative mood or the connectivity of leitmotifs across the narrative. With such concepts in mind, we might observe that it is not only musical mood and cue specificity that is affected in *The Rise of Skywalker* but, also, Williams grander intentions for this film and by extension—considering the significance of this climactic scene—the saga.

31 These direct reiterations and the extent of the apparent structural imbalance hint at the complications Williams faced in crafting

his final *Star Wars* score. It is not difficult to theorize how an uninhibited Williams score might have impacted the film. Take “Luke & Leia” as an example. There is a noticeable affective discrepancy between the poignant reminiscence of “Luke & Leia” in *The Last Jedi* and the emotionally hollow context of its appearance in the “Reunion” scene in *The Rise of Skywalker*. Here, the theme accompanies a conversation between characters Lando Calrissian and Janna, a pair who are so underdeveloped that their familial connection is only revealed in paratexts. It seems odd that the graceless attempt at connecting two minor characters and the long-awaited reunion of the Skywalker twins are musically linked by markedly similar statements of the same theme. Unlike *Sideways*, I do not hold “thematic recontextualization” solely responsible for the diminished emotionality of “Reunion”. Rather I contend that the larger issue is one of expedient creative decision-making and the privileging of the “micro” over the “macro” (Kmet 2017). Such editorial strategies of generating nostalgia are expected of those marketing the film, not of those making the film, and are evidently cheaper and less affecting than would be the composer’s own original and unimpeded efforts. While Williams has regularly treaded the tightrope of sentimentality with care, thematic cuing here has teetered into the saccharine.

- 32 In contrast to the abovementioned coda, the inclusion of a succession of themes in the climactic battle represents a more narratively logical and original and, thus, more effective moment of musical reminiscence. As swathes of supporting ships arrive to the aid of the Resistance, “Heroic Descending Tetrachords” and both sections of the “Main Theme” are given opportunities to shine¹⁸. This recollection of material which had bookended each saga film grants the sequence a mythic momentousness distinct from similar moments of heroism across the series. In particular, it is the annunciatory statement of “Heroic Descending Tetrachords” that builds a tangible sense of excitement. Familiar but little used in the narrative, “Heroic Descending Tetrachords” is an incidental motif, a characterization which indicates a “lack [of] substantial development or symbolism” (Lehman 2023). While not as obscure as “Luke & Leia”, like the siblings’ motif, its affective power derives from absence. Given that the incidental motif here appears *within* the narrative—previously it was mostly known as a component of the closing credits—and in such

a marked fashion, lends it a degree of significance which generates a certain reflective quality not unlike a reminiscence motif. In this context, “Heroic Descending Tetrachords” is recognized not in the manner of a distant memory recalled but perhaps as the arrival of something long-awaited or as the fulfilment of some unspoken promise. It is our combination of awareness and surprise that makes the unexpected appearance of the motif rewarding and surprisingly affecting. While it might induce nostalgic feelings, the intention behind the motif seems first and foremost to be geared toward accenting triumph and heralding victory.

- 33 “It’s an exception: the use of something literal from an earlier film.” Williams’s words regarding the reuse of “Yoda Lifts the X-Wing” were likely spoken before the film was completed. Instead of the exception proving the rule, it seems that the exception almost became the rule in *The Rise of Skywalker*. Additional proof includes the delicate “Darth Vader’s Death” from *Return of the Jedi*, strangely replayed when Rey enters the collapsed Death Star throne room, and the bombastic Holst-redolent chords of “The Last Battle” in *A New Hope*, which fleetingly sound as the Falcon reaches safety in the opening chase sequence. Such instances demonstrate an increasing disregard for Williams’s music both within this film and the wider series, post-productions’ repeated meddling in the digital age of Hollywood, and the privileging of immediate affect over semantic consistency and long-form musical storytelling. The extent of recycled music in *The Rise of Skywalker* reveals the sad status of Williams’s music at Disney. Rather than the composer’s newest music being given opportunities to form independent associations and to enter the ear of the audience unaffected, his scores have become—like props, lines of dialogue, settings, and iconography—a device to remind us of the familiar and to reinforce that which *Star Wars* already is.

Conclusion

- 34 Evidently, just as the “exuberant recycling of familiar tropes” grounded the original *Star Wars* in nostalgia (Midgette 2019), a similar nostalgia for the original trilogy has defined the sequel trilogy. The extra-textual allusions to certain genres and the sounds of

classical Hollywood that shaped Lucas's preceding films have been veritably exchanged for intra-textual callbacks and musical citations. Consequently the references of *Star Wars* (both visual and musical) have become increasingly insular. Instead of evolving, the sequels were often more concerned with narrative history¹⁹. While their reflective nostalgia can effect powerful emotional responses, constant recall can also diminish the scope of the *Star Wars* galaxy. To borrow Jameson's description of nostalgia films, "the tone and style of a whole epoch becomes, in effect, the central character, the actant" (1991, 19). In the case of the sequels and their music, this statement remains true; however, now the central character and actant is *Star Wars* itself.

- 35 It is worth noting that this nostalgia is selective and is rarely directed at the prequel trilogy. Perhaps given the collective and critical disdain for them, Williams's music for these films was rarely resummoned²⁰. Indeed, of his around twenty leitmotifs written for the prequels, Lehman (2023) only counts the appearance of three in the sequels: "Duel of the Fates (Ostinato)", "Mystery", and "Battle of the Heroes A-Section". None of these are so obvious or prominent to reveal any nostalgic intent behind their deployment. Furthermore, a potentially prominent use of "Duel of the Fates" seems to have been cut from *The Rise of Skywalker* altogether—recorded as cue 8m17, but not appearing in the film or soundtrack releases (see cue list in Lehman 2023)²¹. Clearly, it was only the sounds of the esteemed and increasingly idealized original trilogy that were worth reviving.
- 36 This parochialism has been addressed by John Powell, composer of *Solo: A Star Wars Story*. When justifying thematic recall in his track "Reminiscence Therapy", Powell specified that particular sequences "were so reminiscent to me of scenes from the original *Star Wars* that I always wanted to use that music because it echoed" (Powell, quoted in Kaufman 2018). Such echoes are often the root cause of thematic recall, representing obvious instances in which the new is beholden to the past. Indeed for Abrams, a "legacy film auteur", this adherence to the familiar and "stylistic emulation" is a veritable trademark (Golding 2019, 83–88). As already noted, visual parallels or plot similarities might not simply warrant the replaying of familiar themes and cues but necessitate it. For Powell, it was the visual familiarity of a chase sequence in *Solo* that required the revival of familiar themes

(“Rebels” and “Death Star”) and set-piece cues (“Here They Come” of *A New Hope* and “The Asteroid Field” of *The Empire Strikes Back*). He framed his citations by contextualizing reminiscence therapy, noting it as

a medical term for a method that helps patients who have dementia, reminding them what their lives were. Family members and friends would pitch in, collecting photos, videos, stories, the music they loved and experiences they had with that person into an album of the memories of their life... In certain instances it can bring people back. (Powell, quoted in Sun 2018)

- 37 Powell's title and his evident desire to “remind” audiences through reference indicate his understanding of the latent affective capabilities of Williams's existing *Star Wars* music, as well as the wider “restorative” aesthetic of Disney's *Star Wars* (Boym 2001, xviii). Rather than merely echo the familiar, many instances of reminiscence therapy in the sequel trilogy compound visual and narrative nostalgia, revealing the filmmakers' ultimate desire to “bring people back.”
- 38 As some of the aforementioned reviews and my own evident stance on certain callbacks might have indicated, the effectiveness of musical reminiscence therapy may vary from fan to fan and depend on their preconceived expectations of, and desires for, modern *Star Wars* films. For some, the rearranging of the familiar in a context which resummons the stories of the past might assuage fears and trepidations. For others, the musical recycling might appear as a conceited effort to make the unfamiliar more palatable. Regardless of one's personal inclinations, it cannot be denied that nostalgia has become endemic in Disney's *Star Wars* and that the sequels and spin-off films (like *Solo*) have used musical citations like a “tranquilizer” to disquiet anxieties and to dissolve temporal dialectics (Boym 2001, 33)²². However, these attempts to reassure instead only reveal an often creatively impoverished present, further distancing us from that always already lost historical utopia.
- 39 Rather than simply evoking the past, reminiscence motifs and reminiscence therapy highlight our distance from it. With the sequel trilogy's frequent attempts to return and restore through recollection, Powell's previously mentioned metaphor of the “echo”

proves increasingly apt. Each successive repetition of a motif or cue—whether by the original composer, a devotee, or a music editor—appears to wane in terms of affective power. An echo cannot be a clone and will always diminish in strength until it becomes nothing more than a whisper. In the case of the sequels, Williams's scores demonstrate that these nostalgic echoes can occasionally resonate with filmgoers returning to the galaxy far, far away but more often they seem to reveal a lack of autonomy and an overwhelming tendency toward self-mythologization. What was once the careful savouring of a leitmotif, the poignant recall of a reminiscence motif, or the occasional recycling of a cue became something altogether more rampant, unwieldy, and ineffective as the trilogy attempted to progress. The result was an aesthetic which tarnished both Williams's autonomy and the musical integrity of the *Star Wars* sequels, a trilogy unable to let go of everything it feared to lose.

BIBLIOGRAPHIE

Audissino, Emilio. *The Film Music of John Williams. Reviving Hollywood's Classical Style*. Madison: The University of Wisconsin Press, 2021.

Audissino, Emilio and Chloé Huvet. "Irony, Comic, and Humour: The Comedic Side of John Williams", in *The Palgrave Handbook of Music in Comedy Cinema*, edited by Emilio Audissino and Emile Wennekes, 689–706. London: Palgrave Macmillan, 2023.

Boym, Svetlana. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books, 2001.

Bribitzer-Stull, Matthew. *Understanding the Leitmotif. From Wagner to Hollywood Film Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

Broxton, Jonathan. "STAR WARS: THE RISE OF SKYWALKER – John Williams". *Movie Music UK*. December 23, 2019. <https://moviemusicuk.us/2019/12/23/star-wars-the-rise-of-skywalker-john-williams>.

Buhler, James. "Quick Take – Democratizing Star Wars". *Musicology Now*. February 14, 2018. <https://musicologynow.org/quick-take-democratizing-star-wars>.

Buhler, James. "Star Wars, Music, and Myth", in *Music and Cinema*, James Buhler, Caryl Flinn, and David Neumeyer, 33–57. Hanover: Wesleyan University Press, 2000.

Burlingame, John. "With 'Rise of Skywalker,' Composer John Williams Puts His Coda on 'Star Wars'". *Variety*. December 18, 2019. <https://variety.com/2019/music/production/john-williams-star-wars-rise-of-skywalker-1203446034>.

Byrd, Craig L. "The Star Wars Interview: John Williams". *Film Score Monthly*, January/February 1997, 18–21.

Chrissochoidis, Ilias and Steffen Huck. "Elsa's reason: On beliefs and motives in Wagner's *Lohengrin*", *Cambridge Opera Journal* 22, no. 1 (March 2010): 65–91.

Clemmensen, Christian. "Star Wars: The Rise of Skywalker". *FilmTracks. Modern Soundtrack Reviews*. February 17, 2020. https://www.filmtracks.com/titles/rise_skywalker.html.

Couch, Aaron. "'Rogue One': Is This the Opening Crawl It Needed?". *The Hollywood Reporter*, December 22, 2016. <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/rogue-one-opening-crawl-makes-feel-more-like-star-wars-958585>.

Davis, Fred. *Yearning for Yesterday. A Sociology of Nostalgia*. New York: Free Press, 1979.

Dyer, Richard. "John Williams: New Horizons, Familiar Galaxies". *The Boston Globe*, June 4, 1997.

Edgar, Grace. "Theme as Easter Egg: Illusions of Organicism in *Avengers: Endgame*". *Musicology Now*. June 13, 2019. <https://musicologynow.org/theme-as-easter-egg-illusions-of-organicism-in-avengers-endgame>.

"Episode 69: Rian Johnson On The Music Of Star Wars & Other Movies". *Soundtracking with Edith Bowman*, December 18, 2017. Podcast, 38:16. <https://audioboom.com/posts/6557819-episode-69-rian-johnson-on-the-music-of-star-wars-other-movies>.

Flinn, Caryl. *Strains of Utopia. Gender, Nostalgia, and Hollywood Film Music*. Princeton: Princeton University Press, 1992.

Goldberg, Stephanie. "Can merger return 'Star Wars' to its glory days?". *CNN*, November 1, 2012. <https://edition.cnn.com/2012/11/01/showbiz/movies/star-wars-episode-7-george-lucas/index.html>.

Golding, Dan. *Star Wars After Lucas. A Critical Guide to the Future of the Galaxy*. Minneapolis: University of Minneapolis Press, 2019.

Groot, Jerome (de). *Consuming History. Historian and Heritage in Contemporary Popular Culture*. London: Routledge, 2008.

"Reminiscence Motif", *Grove Music Online*. (2002 [December 1992]). DOI: [10.1093/gmo/9781561592630.article.O009217](https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O009217)

Hassler-Forest, Dan. "Politicizing Star Wars: Anti-Fascism vs. Nostalgia in 'Rogue One'". *Los Angeles Review of Books*. 26 December, 2016. <https://lareviewofbooks.org/article/politicizing-star-wars-anti-fascism-vs-nostalgia-rogue-one>.

Hirsch, Paul and Ronald H. Sadoff. "Picture Editing and Music: A Marriage of Invisible Arts". *Music and the Moving Image* 16, no. 1 (Spring 2023): 3–21.

Huvet, Chloé. *Composer pour l'image à l'ère numérique. Star Wars, d'une trilogie à l'autre*. Paris: Vrin, 2022.

Jameson, Fredric. "Postmodernism and Consumer Society", in *Studying Culture. An Introductory Reader*, edited by Ann Gray and Jim McGuigan, 192–205. London: Arnold, 1997.

Jameson, Fredric. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.

Kalinak, Kathryn. *Settling the Score. Music and the Classical Hollywood Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1992.

Kmet, Nicholas. "Structure in Film & Film Music: A Video Essay". YouTube. May 8, 2017. 10:50. <https://www.youtube.com/watch?v=LJvaSUH4Usw>.

Lehman, Frank. "Complete Catalogue of the Musical Themes of *Star Wars*. A Guide to John Williams's Musical Universe". *Frank Lehman*, updated June 19, 2023. Accessed February 28, 2025, <https://franklehman.com/wp-content/uploads/2023/06/Star-Wars-Thematic-Catalogue.pdf>.

London, Justin. "Leitmotifs and Musical Reference in the Classical Film Score", in *Music and Cinema*, edited by James Buhler, Caryl Flinn, and David Neumeyer, 85–96. Hanover: Wesleyan University Press, 2000.

Matessino, Michael. "A New Hope for Film Music". CD booklet of *Star Wars: A New Hope*, BMG, 09026 68772 2, 1997.

McGlynn, James Denis. "Revisiting Vangelis: Sonic Citation and Narration in the Score for *Blade Runner 2049*". *Sonic Scope* 1 (2020). DOI: [10.21428/66f840a4.9dead577](https://doi.org/10.21428/66f840a4.9dead577).

McTavish, Laura. *John Williams's Musical Treatment of Cinematic Heroines. Romance and Heroism in Star Wars, the Skywalker Saga*. MA thesis. University of Kansas, 2023.

McNary, Dave. "Colin Trevorrow Out as 'Star Wars: Episode IX' Director". *Variety*, September 5, 2017. <https://variety.com/2017/film/news/colin-trevorrow-exits-star-wars-episode-ix-1202548088>.

Midgett, Anne. "As a classical music critic, I used to think the 'Star Wars' score was beneath me. I was wrong". *The Washington Post*, January 18, 2019. https://www.washingtonpost.com/entertainment/music/as-a-classical-music-critic-i-used-to-think-the-star-wars-score-was-beneath-me-i-was-wrong/2019/01/17/80fe0744-18f0-11e9-9-88fe-f9f77a3bcb6c_story.html.

Kaufman, Gil. "'Solo' Composer John Powell Talks Channelling Han & Working with John Williams". *Billboard*, May 24, 2018. <https://www.billboard.com/culture/tv-film/solo-star-wars-story-composer-john-powell-interview-8456721>.

Power, Conor. *Building a Past. Music and Nostalgia in the Star Wars Sequels*. MA thesis. Maynooth University, 2019.

Power, Conor. "Swashbucklers and Femme Fatales: Gender Coding in John Williams's Score to *Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull* (2008)", *Cuadernos de*

Investigación Musical 15 (May 2022): 91-104. DOI: [10.18239/invesmusic.2022.15.09](https://doi.org/10.18239/invesmusic.2022.15.09).

Riedlbauer, Jörg. "Erinnerungsmotive in Wagner's *Der Ring des Nibelungen*", *The Musical Quarterly* 74, no. 1 (1990): 18-30.

Rinzler, J. W. *The Making of Star Wars. The Definitive Story Behind the Original Film*. London: Ebury Press, 2007.

Routledge, Clay. *Nostalgia. A Psychological Resource*. New York: Routledge, 2016.

Ross, Alex. "A Field Guide to the Musical Leitmotifs of 'Star Wars'". *The New Yorker*. January 3, 2018. <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/a-field-guide-to-the-musical-leitmotifs-of-star-wars>.

Ross, Alex. "The Force is Still Strong with John Williams". *The New Yorker*. July 21, 2020. <https://www.newyorker.com/culture/persons-of-interest/the-force-is-still-strong-with-john-williams>.

Schneller, Tom. "Day of Wrath: Structural and Semantic Features of the Dies Irae in the Music of John Williams". *John Williams, dernier des symphonistes ?*, Évry, December 7, 2022.

Sharf, Zack. "'Rise of Skywalker' Editor Opens Up on Rushed Production, Agrees Film Is Fan Service". *Indie Wire*, January 2, 2020. <https://www.indiewire.com/features/general/star-wars-rise-of-skywalker-editor-rushed-production-fan-service-1202199976>.

Sideways. "Why The Music of The Rise of Skywalker Felt Misleading". *YouTube*. April 30, 2020. 27:18. https://www.youtube.com/watch?v=L_8-dWSLDWI.

Star Wars. "Star Wars: The Force Awakens – Comic-Con 2015 Reel". *YouTube*. July 10, 2015. 03:42. <https://www.youtube.com/watch?v=CTNJ51ghzdY>.

Sun, Xinkai. "The Solo Duet: John Powell on composing for the next *Star Wars* story, John Williams, and 'Hubris.'". *Film Score Monthly* 23, no. 5 (May 2018).

Tripp, Samantha. *Villainy with a British Accent. The "Imperial March" as Imperial(ist) March*. MA thesis. Tufts University, 2023.

Unlocking Musicology. "Rethinking Wagner's 'Leitmotifs': An introduction to the Lohengrin Time Machine". *YouTube*. November 7, 2019. 31:38. <https://www.youtube.com/watch?v=aR1C6RnXfyw>.

Willems, Patrick H. "How STAR WARS Trailers Weaponize Nostalgia". *YouTube*. November 11, 2019. 33:05. https://www.youtube.com/watch?v=7KOsM5Xfe_E.

Yoffee, Jacob, discussion with the author, Maynooth, March 18, 2024.

Star Wars. "Star Wars: The Force Awakens Official Teaser". *YouTube*. November 28, 2014. 01:38. <https://www.youtube.com/watch?v=erLk59H86ww>.

Star Wars. "Star Wars: The Force Awakens Official Teaser #2". *YouTube*. April 16, 2015a. 01:59. <https://www.youtube.com/watch?v=ngElkyQ6Rhs>.

Star Wars. "Star Wars: The Force Awakens Trailer (Official)". YouTube. October 20, 2015b. 02:35. <https://www.youtube.com/watch?v=sGbxmsDFVnE>.

NOTES

- 1 Titles of themes are taken from Frank Lehman's *Complete Catalogue of the Themes of Star Wars* (Lehman 2023).
- 2 A temp was set for Williams by composer Felix Erskine, who is credited as "additional composer: teaser trailer" on IMDB.
- 3 Any quotes and references to Yoffee originate from a private interview I held with the composer in March 2024. Yoffee has scored trailers for *The Force Awakens*, *Rogue One: A Star Wars Story* (Gareth Edwards, 2016), and *The Last Jedi*, among numerous others.
- 4 A remnant of the "Yoda" track remains in the horn passage that concludes the second teaser (Star Wars 2015a).
- 5 In *Jurassic World*, thematic introduction is transposed from the palaeontologist Alan Grant's dinosaur-directed awe (of the original film) to young Gray Mitchell's childlike amazement at the fully operational money-making wonderland. In other films, familiar themes can serve to accent "the handover" moment (Golding 2019, 73–74), fundamental to the legacy film formula. As I have argued (Power 2022), in the finale of *Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull* (Steven Spielberg, 2008) Williams uses "Raiders March" to tease the potential transferal of the heroic baton from Indiana Jones to his son, Mutt, and hint at continuing adventures with a different hero under the same fedora.
- 6 So essential are the fanfare and crawl to the "feel" of *Star Wars* that their absence in *Rogue One: A Star Wars Story* was viewed as newsworthy by *The Hollywood Reporter* (see Couch 2016).
- 7 The only exception might be the characters' birth scene in 2005's *Revenge of the Sith* (George Lucas).
- 8 Similarly, in a letter to Liszt, Wagner references the role of presentiment in relation to the *Fragaverbot*: "I introduce the orchestra in F minor fortissimo the warning of Lohengrin, the significance of which has by this time been distinctly impressed upon us, and which, accompanied by Ortrud's impressive gesture[, the raising of her hands at the end of Act 2],

here indicates with absolute certainty” (cited and translated in Chrissochoidis 2010, 79).

9 Fisher had completed filming *The Last Jedi* but died in 2016, a year before the film’s release. Williams offers a tribute to the actress in the credit suite with a poignant statement of “Princess Leia” on solo piano.

10 Lehman (2023) also notes that this restatement results in a “retroactive leitmotivic designation”, given the solidification of narrative and semantic associations. This status is confirmed by John Powell’s own citation of “TIE Fighter Attack” in the track “Reminiscence Therapy”.

11 Citations of Williams’s music by other composers on *Star Wars* projects might fall into a similar Easter Egg-type category. For instance, the “diegeticization” of “March of the Resistance” in “Chapter 19: The Convert” (S03E03) of *The Mandalorian* (Disney+, 2019–) (Tripp 2023, 80) or of the “Imperial March” in *Solo: A Star Wars Story* (Ron Howard, 2018) (Tripp 2023, 42–45). See also [Samantha Tripp’s article](#) in this issue.

12 In a paper presented at *John Williams, dernier des symphonistes ?*, Tom Schneller (2022) established that the subjects of this Dies Irae statement in *A New Hope* are revenge and prophecy—Luke’s eventual fulfilment of the archetypal heroic role. For Golding, the direct reuse in *The Force Awakens* “draws attention to just how thematically similar these moments in fact are” (Golding 2019, 126); this is a moment where Rey, too, takes an active role in a “turning fates moment” (127).

13 This strategy recalls the use of “Han & Leia” in the film’s trailer.

14 According to Michael Matessino, in this moment, Williams “defer[s] to the purely musical effectiveness of the sweeping melody over any apparent thematic relevance, although the theme does reinforce the connection between the Princess and the old Jedi suggested by her holographic message” (1997, 24).

15 Lehman’s census notes “Force” as the most recurrent leitmotif of the series, appearing 158 times across the saga, far ahead of “Imperial March” which ranks second place (101 appearances). It manifests upward of seven times per film (*Attack of the Clones* [George Lucas, 2002] being the lowest ebb) and sounds 30 times in *The Last Jedi*.

16 Dan Hassler-Forest (2016) has previously employed the term “nostalgiaphilia” in reference to the “backwards-glancing” *Rogue One: A Star Wars Story*.

17 After all, “Yoda” had frequently appeared without obvious semantic reasoning during the climax of *The Empire Strikes Back*, the film in which it debuted. Although some fans hold the belief that “Yoda” appears during the action scenes of the finale to remind us of Luke’s training and Yoda’s guidance, I do not hold that same view.

18 The cue, “Dunkirk”, went unreleased in the official soundtrack.

19 Some of the more interesting exceptions to this are mostly evident in television series, with early seasons of *The Mandalorian* showing a clear debt to westerns through Ludwig Göransson’s Morricone-esque score and Nicholas Britell’s score to *Andor* (Disney+, 2022–) taking a radical departure from twentieth-century Hollywood influences altogether.

20 However, of late these films are being culturally reassessed, with series like *Obi-Wan Kenobi* (Disney+, 2022) leaning into the nostalgia of millennials, even referencing internet memes, a common means of fan engagement for the generation who grew up with the prequels.

21 Indeed, it might also be worth noting that the title of Colin Trevorrow’s unused script for *Episode IX* was *Duel of the Fates*.

22 Indeed, musical nostalgia has become pervasive in other franchises too. Some unimaginative and pedestrian examples include references to Williams’s *Potter* themes in the *Fantastic Beasts* series, as well as Hans Zimmer’s citations of John Barry and David Arnold in *No Time To Die* (Cari Joji Fukunaga, 2021). More subtle means of musical homage have been outlined by James McGlynn (2020) in reference to Zimmer’s score for *Blade Runner 2049* (Denis Villeneuve, 2017).

RÉSUMÉS

English

With the return of *Star Wars* to the big screen in 2015 came the promise of new music by John Williams, not least new leitmotifs. Yet, in the era of the “legacy sequel” (Golding 2019), the shadow of the past can loom large and inhibit thematic evolution. Accordingly, this article considers the reuse of original-trilogy leitmotifs (“Luke and Leia”, “Force”, “Rebel Fanfare” and others) and cues (“Yoda Lifts the X-Wing”) in the sequel trilogy, addressing reuse through the lens of nostalgia. It reclassifies certain leitmotifs in this new cinematic context as “reminiscence motifs”, questioning the reasoning behind recycling themes in specific contexts and exploring the effect of reuse on musical mythopoetics. I conclude by problematizing musical

authorship and by considering how a rear-oriented perspective might have inhibited the musical evolution of the *Star Wars* sequel trilogy.

Français

Le retour de *Star Wars* sur grand écran en 2015 amenait avec lui la promesse d'une nouvelle musique écrite par John Williams, et notamment de nouveaux leitmotifs. Cependant, à l'ère des « suites inscrites dans l'héritage » (Golding 2019), l'ombre du passé peut planer de façon pesante et réfréner l'évolution thématique. Ainsi, cet article examine la réutilisation des leitmotifs de la trilogie originale (« Luke et Leia », « La Force », « La Fanfare des Rebelles » et d'autres) et de *cues* (« Yoda Lifts the X-Wing ») dans la postlogie, en abordant le réemploi sous l'angle de la nostalgie. Il requalifie certains leitmotifs dans ce nouveau contexte cinématographique en tant que « motifs de réminiscence », questionnant le raisonnement derrière le recyclage de thèmes dans des contextes spécifiques et explorant l'effet de la réutilisation sur la mythopoétique musicale. Enfin, il problématise la paternité de la musique et éclaire de quelle façon une perspective tournée vers le passé a pu entraver l'évolution musicale de la dernière trilogie *Star Wars*.

INDEX

Mots-clés

Star Wars, nostalgie, leitmotiv, motif de réminiscence, réutilisation

Keywords

Star Wars, nostalgia, leitmotif, reminiscence motif, reuse

AUTEUR

Conor Power

Dr Conor Power is a Teaching Fellow in Music Theory and Performance at University College Dublin. His PhD thesis, "Composing America: Patriotism, Mythology, and Piety in the Film Scores of John Williams", was completed at Maynooth University in 2024. His work on Williams has continued in the form of podcast interviews, lectures, encyclopaedia entries, and in the article "Swashbucklers and Femme Fatales: Gender Coding in John Williams's Score to *Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull* (2008)" published with *Cuadernos De Investigación Musical*.

The British Invasion: The Anglophile Influence in “The Imperial March”

L'invasion britannique : l'influence anglophile dans la « Marche impériale »

Samantha Tripp

PLAN

“I am your father”: Speculated Origins of the “Imperial March”
British Music and Williams’s Original “Imperial March”
Williams’s Anglophilia and The English Musical Renaissance
Diegetic Versions of the Imperial March and The Elaboration of the British Connection
British References in Powell’s “Imperial March”
A Tale of Two Empires: The British Empire and the Galactic Empire
Conclusion: Long Live the Empire!

NOTES DE L'AUTEUR

This article is based on my master’s thesis, *Villainy with a British Accent: The ‘Imperial March’ as Imperial(ist) March*, accessible on Tufts Digital Library: <http://hdl.handle.net/10427/BG257V708>.

TEXTE

“If there was one single musical form synonymous with the Empire it was the march.”
(Richards 2001, 41)

- 1 Although Jeffrey Richards’s book *Imperialism and Music. Britain 1876–1953* studies music’s role in the British Empire, the Galactic Empire, at the center of the *Star Wars* universe, also reflects many of the book’s claims about both musical styles and the function of music within society. This connection is nowhere more evident than in the central role marches play in the soundscape of both Empires. The British Empire has its fair share of marches, from Charles Hubert Hastings Parry’s early examples to Elgar’s *Pomp and Circumstance* (1901–1930)

and William Walton's *Crown Imperial* (1937). The Galactic Empire, too, is represented by one of the most recognizable marches ever written: John Williams's "Imperial March" ([Clip 1](#)). Beginning with the release of *The Empire Strikes Back* in 1980, this theme has become inextricably linked with images of Imperial troops, star destroyers, and its most iconic representative, Sith Lord Darth Vader. Although the "Imperial March" and the British imperialist idiom seem on the surface to be very different, they share deep musical resonances that fortify connections between the two empires.

- 2 For his *Star Wars* scores, Williams leans particularly heavily on the film music staples of romanticism and leitmotivic scoring for a specific reason: to give the score a "familiar emotional ring" that normalizes the aliens and unfamiliar locations of the films (Cooke 2008, 463)¹. Williams's score for *The Empire Strikes Back* (Irvin Kershner, 1980) is demonstrative of his neo-Romantic leitmotivic approach to film scoring: Williams uses several themes from *A New Hope* (George Lucas, 1977), in addition to the new ones. The "Imperial March" is one of those new themes. Williams did write a motif for Darth Vader in *A New Hope*, using "bassoons and muted trombones and other sorts of low sounds," but Vader's increased presence in *The Empire Strikes Back*—along with the augmented threat of the Empire as a whole—prompted Williams to create a new and more prominent motif for the villains (Matessino 1996a, 12–13). The newly-composed "Imperial March" is not only a more robust theme in comparison to the imperial motifs in *A New Hope*, but it quickly became one of the most recognizable themes in film music and, according to music theorist Frank Lehman's calculations, the second most used leitmotif in the Skywalker saga (Lehman 2023, 100). Due to the status of the "Imperial March" as a leitmotif, some instinctual perceptions that the Empire is evil come from an intrinsic awareness of what the "Imperial March" implies with its minor mode, chromaticism, and nefarious orchestration in the low brass and strings². Williams discussed the necessity of creating a new theme for the Imperials in *The Empire Strikes Back* in multiple interviews leading up to the film's premiere. In one interview, Williams noted that the theme should be "majestic... and it should be a little bit nasty," suggesting music that is both villainous and dignified (quoted in Lehman 2019).

- 3 Part of creating meaning in music, whether using leitmotifs or not, is through music's referentiality and how it relates to the music that came before it. This prompts the question: where does the "Imperial March" originate from that enables it to obtain those "majestic" and "nasty" qualities? The title of the concert arrangement, "The Imperial March (Darth Vader's Theme)," provides some hints of its origin. Williams automatically creates associations with other fictional and real empires by naming his theme the "Imperial March." In listing "Darth Vader's Theme" in parentheses rather than as the main title, Williams signals that he conceived the leitmotif to represent the Empire as a whole first, and only represents Darth Vader as an agent of the government. Given Williams's self-proclaimed love of British music, expanded upon later in this article, perhaps the title is also a subtle allusion to the British Empire. This article, then, asks how the theme's musical content relates to this British musical style and what those connections add to the theme's accumulated meaning.
- 4 Musical connections come in many forms, from allusions to full quotations. As Jeremy Orosz writes, "No music is composed in a vacuum. All music is intertextual; virtually any piece includes moments that remind us of another musical work" (Orosz 2015, 299). Since many composers learn how to write music by imitating other composers, it is unsurprising that music is so interconnected with its historical precursors. Adding in the prevalence of temp tracking in films, it is no wonder film scores get compared to other pieces of music frequently. Because composers are often asked to imitate the preexisting music that the director inserted during the editing process, film music frequently bears more than a passing resemblance to other pieces. The "Imperial March" specifically demonstrates what V. A. Howard, in a general theory of musical quotation, describes as non-quotational allusion: it does not explicitly quote any particular piece of music but instead alludes to several genres and styles (Howard 1974, 309).
- 5 Although Williams has never explicitly stated any direct references or inspirations for the theme, his allusions in the "Imperial March" are vast: minor-mode funeral marches like those of Frédéric Chopin or Gustav Mahler, chromatic and sardonic marches of composers such as Sergei Prokofiev and Dmitri Shostakovich, and most significantly, other imperial marches, particularly those of British composers like

Edward Elgar. These references—and many others—help Williams portray the evil Empire musically and create a connection between not just the composer and the audience but also between the film world and the audience. In the first section, I explore previously suggested inspirations for the theme, concluding with the suggestion of Elgar’s *First Symphony* (1908) as an additional reference point and an exploration of Williams’s Anglophilia more generally. In the second section, I delve into two diegetic versions of the “Imperial March”—in *Star Wars: Rebels* (Disney XD, 2014–2018) and *Solo: A Star Wars Story* (Ron Howard, 2018)—and how they further the connections between the original theme and two real-world imperial forces: Nazi Germany and the British Empire. Finally, I investigate the similarities between the British and Galactic Empires.

“I am your father”: Speculated Origins of the “Imperial March”

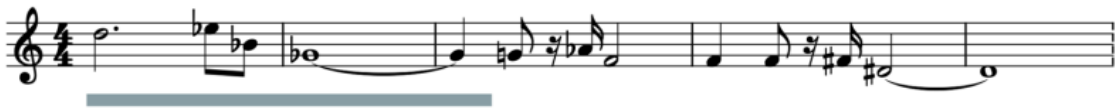
- 6 Commentators have postulated several pieces and styles of music as possible sources of the “Imperial March.” In this section, I investigate previously suggested inspirations for the theme, highlighting the aspects that may have been on Williams’s mind while writing the march in 1979. None of these pieces is a direct model for the march, which does not feature any direct quotations of its precursors. Additionally, it must be noted that many of the elements Williams borrowed from the marches were likely not meant as allusions to any individual piece, but rather those musical elements that are standardized in marches more generally.
- 7 The composers most frequently cited as possible sources for the “Imperial March” are Russian: Pyotr Tchaikovsky, Sergei Prokofiev, and Dmitri Shostakovich³. Mervyn Cooke identifies the finale of Tchaikovsky’s *Swan Lake* (1876) as a piece that “inhabits the soundworld” of the “Imperial March,” noting that Williams frequently invokes Tchaikovsky’s ballet music (Cooke 2008, 463)⁴. The most prominent similarity is the texture in the final scene, perhaps what Cooke meant in using the term “soundworld” ([Clip 2](#)). The brass-heavy texture, especially the low brass emphasis, produces a similar sound to some of the heavier and slower renditions of the “Imperial March,” like in the Battle of Hoth sequence in *The Empire*

Strikes Back. The theme itself, associated primarily with the villain Rothbart throughout the ballet, creates an immediate association with villainy. Harmonically, minor and diminished chords support the return of the main theme of the ballet, and the excerpt even includes a i to bvi progression (spelled enharmonically) in B minor. Beyond the texture and brief harmonic progression, however, the similarities remain limited.

- 8 The proposed Prokofiev connection may be stronger than that with Tchaikovsky. Williams frequently evokes Prokofiev's "angular melodies and enlivenment of solid tonal harmonies with acerbic added dissonances" in his own music (Cooke 2008, 463)⁵. The piece that may have inspired Williams's "Imperial March" specifically is the "Dance of the Knights" from Prokofiev's ballet *Romeo and Juliet* (1938). In the brief B section of the dance, a melody appears in the low brass that begins with three repeated notes (**Clip 3**), prompting one brass section to prank their conductor in rehearsal and replace Prokofiev's melody with Williams's⁶. The static harmony of this moment, F minor, combined with the three repeated melodic notes at the beginning of the phrase, allows for the superimposition of the "Imperial March" melody over Prokofiev's accompaniment. Because the first four measures of the "Imperial March" are predominantly one chord, the theme fits nicely over an F minor pedal once transposed down a whole step. Despite its ability to support the "Imperial March" melody, a static minor harmony and three repeated notes are hardly enough to argue that this brief excerpt is the main inspiration for the "Imperial March."
- 9 Shostakovich is another frequently-discussed influence on Williams. Two aspects of Shostakovich's style are possible reference points for Williams with the "Imperial March": his preference for heavy brass and percussion and the Shostakovich staple of the sardonic march. An example of this type of march is the second movement of the *Eighth Symphony* (1943), a chromatic and "nasty" march, if not a particularly "majestic" one—although the connections between this march and Williams's do not extend beyond the orchestration (especially the moments with heavy brass) and the use of chromaticism. Perhaps a better Shostakovichian model for the "Imperial March" comes from the opening theme of his *First Symphony* (1926; **Figure 1a**). This theme bears striking

similarities to the second half of the presentation phrase of the “Imperial March” (**Figure 1c**): the themes have almost identical contours and intervallic content. Although the first iteration of the theme in Shostakovich’s symphony is not an explicit march, later iterations place it in a march context, furthering the connections with Williams’s march. An additional similarity with Shostakovich’s symphony appears in the second movement, where a theme begins with three repeated notes and, like the example from the first movement, has an identical contour to Williams’s march (**Figure 1b**). Also similar to the first movement, this theme is initially introduced quietly in the winds but it gains more powerful—even martial—iterations later in the movement. In a sense, the combination of these two themes produces the building blocks of Williams’s presentation phrase. These two brief moments in this symphony are perhaps the most plausible origin for the “Imperial March” thus far.

Figure 1a



Symphony no. 1 in F minor (Dmitri Shostakovich), trumpet solo from I. Allegretto – Allegro non troppo (mm. 1–5), author’s transcription.

Figure 1b



Symphony no. 1 in F minor (Dmitri Shostakovich), flute theme from II. Allegro (5 before 7 – 5 after 7), author’s transcription.

Figure 1c



“The Imperial March,” presentation phrase (mm. 1–4), author’s transcription.

- 10 The most frequently cited non-Russian composers as possible inspirations for the “Imperial March” are Richard Wagner and Gustav Holst. In the case of Wagner, this influence comes from his so-called “Tarnhelm progression,” first used in the *Ring Cycle* (1869–1876), which music theorist Matthew Bribitzer-Stull explains as two minor triads whose roots lie a major third apart (Bribitzer-Stull 2015, 132). The “Tarnhelm” progression came to have many connotations as composers began using it more frequently, particularly in film where it frequently represents villains—“the sinister, the eerie, and the eldritch” (Bribitzer-Stull 2015, 155). This reference may have more to do with the relative ubiquity of this particular progression in a post-Wagner music scene—any similarities are more likely a result of film music’s adoption of Wagnerian practices—than a specific reference to Wagner on Williams’s part. Turning to Holst, the primary cited inspiration is “Mars: The Bringer of War,” the first movement of *The Planets* (1918)⁷. The movement features some elements that are also present in Williams’s “Imperial March”—a strongly rhythmic ostinato (including the use of triplets) played by the strings through much of the movement and heavy brass and percussion. Beyond these surface-level similarities, there is little in the movement to suggest much of an influence⁸. Like the Russian composers, the influence of Wagner and Holst does not seem to tell the whole story.
- 11 More frequently than any single composer or piece, the funeral march as a genre is frequently mentioned as Williams’s main inspiration. Among the plethora of funeral marches, the most commonly cited is the second movement of Frédéric Chopin’s *Piano Sonata No. 2, Op. 35* (1839). Several aspects of Chopin’s march relate to Williams’s march. The first of these connections is the melodic line—Chopin begins with several repeated notes. The frequently descending melodic contour is another shared aspect of the two marches, as is the use of the dotted eighth-sixteenth note rhythm. Since the descending contour and the dotted rhythm are both commonly associated with funeral marches (Burke 1991, 44), Williams was likely not referencing any specific piece with those two elements. The most profound connection comes in the harmony: for the first fourteen bars of Chopin’s funeral march, he alternates between two chords—B-flat minor and G-flat major in second inversion. Williams plays with a similar harmonic oscillation, going from the tonic to

scale degree six, but uses the minor instead of the major submediant. Even if Chopin was not a direct influence, subsequent orchestrated funeral marches—most notably those frequent in Mahler’s symphonies—point to the style being a prominent and continuing musical reference into the twentieth century.

- 12 Each of these musical examples contains similarities to Williams’s “Imperial March,” but none is a perfect candidate for the march’s origins. In other words, although Williams might have had some (or all) of these pieces and styles in mind while composing the march, none sticks out as being the only direct influence. On the contrary, looking at the inspirations one after the other, it is more likely that Williams picked elements of each and combined them into a jumbled concoction of musical ideas that somehow perfectly encapsulates both the Empire and Darth Vader. Despite the length of this list of possible inspirations, I argue that the British imperialist march provides a previously unnoticed influence—one that has deep significance for understanding potential broader implications of the theme.

British Music and Williams’s Original “Imperial March”

- 13 Williams himself notes his love of British music in one interview: “I’ve always been a lover of Elgar and [Ralph] Vaughan Williams and William Walton... I admire the great musical tradition in this country, so I suppose you could say I’m an Anglophile” (quoted in Sweeting 2005). In addition, he implies a connection to the British idiom in the “Imperial March” in another interview. In discussing the various aspects of the march—the minor mode, the strong melody, the militaristic features—he suggests that the combination of these aspects results in “this kind of military, ceremonial march” (quoted in Byrd 1997, 240). His use of the word “ceremonial” here cannot help but conjure up images of the British Empire. Historian Chris Kempshall also notes this aspect of the “Imperial March” and its connections to the British repertoire, claiming it draws on “Grand Imperial Marches” (Kempshall 2023, 30). The casting of British actors for the Imperial officers furthers the connection between the two Empires, making the musical link all the more fitting.

- 14 With his self-proclaimed Anglophilia in mind, then, perhaps it is worthwhile to explore this repertoire as a possible influence on the “Imperial March” specifically. The influence of the British musical idiom—and the most plausible British inspiration for the theme—comes in the march theme from the second movement of Elgar’s *First Symphony* (**Figure 2 / Clip 4**). This comparatively brief march fits Williams’s “Imperial March” goal of writing a “nasty” and “majestic” march.

Figure 2



Symphony no. 1 in A flat (Edward Elgar), II. *Allegro molto* (mm. 42–49).

- 15 The theme itself is strikingly similar to Williams’s march. Both melodies begin with three repeated quarter notes followed by a dotted eighth and sixteenth and display an overall descending trajectory. The last measure of the Elgar has a rhythmic reversal of a prominent rhythm in Williams’s march: an eighth note followed by two sixteenths. The theme appears in three large sections, two of which feature several iterations of the theme. The first begins in C-sharp minor with a version transposed up a whole step a few measures later to D-sharp minor. The second section is very similar to the first—in F-sharp minor and G-sharp minor—but resembles Williams’s march even more closely due to the orchestration. In this section, the violins, flutes, and piccolo play a series of ascending scales over the melody that begin and end on F-sharp—the mediant of the local key of D-sharp minor. This emphasis on the third scale degree suggests an alternative explanation for the chordal submediant emphasis in Williams’s theme. In the last iteration of the theme, the use of low winds (bass clarinet, bassoon, and contrabassoon) and low brass (trombones and tuba) creates a more violent version of the march theme. To end this section, Elgar extracts just the descending dotted phrase over a series of sixteenth notes and triplets—all aspects present in Williams’s “Imperial March.”

The final march section, similar to the middle section of Williams's march, features an augmented rendition of the theme—a written-out half-tempo version—in F-sharp minor.

- 16 In this movement, the melody, rhythm, and orchestration of Elgar's march all bear unmistakable similarities to Williams's "Imperial March" making the march theme a credible Elgarian source of the "Imperial March." To add to the already strong resemblance to Williams's theme, Elgar's march is surrounded by chromaticism that is reflected in the chromaticism of the "Imperial March." Although the explicitly imperial connection is missing in Elgar's symphony—it is, after all, supposed to be a piece of absolute music—any listener who knows anything about Elgar cannot help but remember the importance of the imperialist style to Elgar's oeuvre more generally, especially given the more ceremonial march theme in the previous movement. Any Elgarian march, then, whether ceremonial or not, is bound to have some imperialist implications in listeners' minds.

Williams's Anglophilia and The English Musical Renaissance

- 17 With a possible musical link between British music and the "Imperial March" now established, it is worth exploring the probability of Elgar being a reference point for Williams. But first, I would like to look briefly at the evolution of British music around the turn of the twentieth century to contextualize Williams's references to that style. The origins of the English style resulted from a rise in nationalism in the arts and criticism that the English were not genetically capable of writing—or playing—"great" music (Crump 1986, 166 and Porter 2006, 143). Since around 1900, the term often used to describe the resultant resurgence of British music is the "English Musical Renaissance" (Caldwell 1999, 258). Composers began to turn to music that was overtly English and "clearly projected aspects of national character"—incorporating various styles, including folk song, Celtic music, and church music. This period of nationalization of music, beginning in the 1880s, coincided with the highest point of the British Empire, lending the music not only a national identity but also an imperial one (Frogley 1997, 151 and Richards 2001, 9–14). Three generations of composers provide a convenient window into this tradition and how

it evolved: Charles Hubert Hastings Parry, Edward Elgar, and William Walton.

- 18 Lewis Foreman dates the English Musical Renaissance to the 1880 premiere of Hubert Parry's *Prometheus Unbound* (Foreman 1994, 6). One of Parry's most significant contributions to the national character in music was his use of popular forms, including the march. His marches laid the foundation for later ones, including those of Elgar. His "Bridal March" from the incidental music for the Greek play *The Birds* (1882) provides just one example of a proto-Elgarian march. Bernard Benoliel proposes that Elgar "absorbed Parry's style more successfully than any other English composer and transformed it into a personal, multi-faceted medium of expression" (Benoliel 1997, 115). Elgar, in historian David Cannadine's view, elevated the ceremonial march style "from mere trivial ephemera to works of art in their own right" (Cannadine 2012 [1983], 136). Elgar's first high-profile march was the *Imperial March*, written for Queen Victoria's Diamond Jubilee in 1897. From the *Coronation Ode* (1902) on, the patriotic style that Elgar developed was inextricably linked with royal rituals and the pageantry associated with them.
- 19 Perhaps the most direct link between the British national style and the music of John Williams is the composer William Walton. Walton himself was influenced by Elgar, evident in his coronation marches. Walton's take on Elgar's imperial idiom may explain how Williams came across this material. Williams conducted Walton's *Crown Imperial* with the Boston Pops twice in 1987 and *Orb and Sceptre* five times in 1979 and 1980⁹. The fact that he was conducting *Orb and Sceptre* around the time of composing *The Empire Strikes Back* could explain the Waltonian influences in the score and possibly the connection between the "Imperial March" and the British idiom. Walton also transplanted this coronation march idiom into his own film scores. One score that may have been particularly influential for Williams was *Battle of Britain* (Guy Hamilton, 1969). While Williams was in England for the casting process of *Fiddler on the Roof* (Norman Jewison, 1971), he was invited to visit Walton's recording sessions for *Battle of Britain* at the Anvil Film and Recording Group scoring stage on April 21, 1969 (Matessino 2021, 15). Here is definitive proof that Williams was familiar with at least some of Walton's film music—although Walton's full score is lost

and Michael Matessino does not indicate which section of the score Williams heard when he visited the scoring session. The score, of which about 21 minutes and a suite remain, sounds like a descendant of Elgar's music¹⁰.

20 Williams, however, does not credit just that one recording session for his love of British music. In addition to the interview with the composer himself quoted above, Williams also cites Walton as “a great favorite of mine” (quoted in Lace 1998). Mervyn Cooke also suggests Williams's appreciation for Elgar, noting Williams's many British musical references in his other film scores (Cooke 2018, 13–14)¹¹. Clearly, Williams is familiar with this repertoire—and has great affection for it—suggesting that the musical connections between his music and the music of British composers are even more plausible¹².

21 British influences in John Williams's music are not hard to find, but discussions of British musical influences in *Star Wars* frequently note only the “Throne Room” cue from *A New Hope*, along with the occasional mention of a Waltonian section of the Hoth battle sequence and the music for Cloud City and Lando Calrissian, both from *The Empire Strikes Back*. For the “Throne Room” cue, Williams explicitly acknowledges this influence. In the liner notes for *A New Hope*, Williams writes: “I used a theme I am very fond of over the presentation of the medals. It has a kind of *Land of Hope and Glory* feeling to it, almost like coronation music” (quoted in Matessino 1996b, 27). Indeed, Elgar's style is evident in this cue: a mobile bassline, simple ternary form, a memorable, *nobilmente*-style melody, and his distinctive three-part texture are all present. The melody also bears striking similarities, not to a specific Elgarian model, but a Waltonian one: Walton's *Orb and Sceptre* (1953), a piece Williams himself conducted on multiple occasions.

Diegetic Versions of the Imperial March and The Elaboration of the British Connection

22 Two renditions of the “Imperial March” by composers other than Williams confirm the stylistic reference point of British music, and

one even takes it a step further. These two versions represent two of the most radical transformations of the theme in *Star Wars*. Rather than simply changing tempo, orchestration, or key, these versions reinterpret the original minor-mode theme in a major key. In doing so, they augment the relationship between Williams's theme and the style of march championed by composers like Edward Elgar and William Walton.

- 23 The first of these major-mode versions of the “Imperial March,” however, suggests a different stylistic reference: Nazi propaganda marches. This cue is “Glory of the Empire,” written by David Glen Russell for *Star Wars: Rebels* Season 1, Episode 8 in 2014 for an Imperial parade (05:59, [Clip 5](#)). Series head composer Kevin Kiner assigned the cue to Russell, who quickly set about finding a way to re-work the leitmotif with a “major and upbeat” twist that “is counter to the original use of the ‘Imperial March’ and counter to the darkness of the Empire.” He modeled his version on military marching band music, specifically 1940s newsreels, that “[wouldn’t] sound like a big post-Romantic orchestra but more like a small group of musicians assembled on Lothal just for the parade” (Russell 2022). In adapting the theme, Russell wanted to make the least number of changes possible to obtain his desired effect. Importantly, he maintains the melody of the “Imperial March,” untransposed, while changing the rhythm, harmony, and orchestration. Harmonically, he mostly keeps the changes to the modal shift from minor to major—though he fills in some of the harmonies in the continuation phrase of the theme. Russell also plays with the orchestration, allowing the piece to sound like a band on Lothal. He reduces the orchestration, mainly featuring brass instruments and eliminating the ostinato in the process¹³. To compensate for the lack of rhythmic drive, he adds double and triple tonguing into the trumpets to mimic the ostinato rhythm and bring more energy—and consequently a more upbeat feeling—to the theme. These changes, according to Russell, were motivated by the diegetic nature of the cue—mimicking a small “military band on an outer rim planet.”¹⁴ Although this militaristic march style applies to many marches in many different nations, Russell was specifically aiming to evoke Nazi newsreel footage, drawing parallels between the Third Reich and the Galactic Empire.

- 24 While Russell's cue recalls the inspiration of Nazi Germany in George Lucas's initial vision for *Star Wars*, John Powell in his cue "Imperial March – Edwardian Style" (*Solo: A Star Wars Story*, 12:59), reworks Williams's theme in a more British style (**Clip 6**). Powell added the cue as a "last-minute gag"—the cue was requested, composed, and performed during a single day of the recording session (Star Wars News Net 2021). Notably, Powell openly admitted to wanting to evoke Elgar in this cue: "Knowing that John Williams is a big fan of Elgar and that everyone says that that particular tune comes from here and here and here, and a bunch of Russians. And then... I thought, well I wonder if that could be made into his other love... which is Elgar" (Star Wars News Net 2021).
- 25 Unlike Russell, Powell allowed himself more liberties with Williams's original theme and significantly changed the melody. He retained the melody in the first two measures but then veers off and rewrites most of the theme, maintaining the contour to keep it recognizable. Many of Powell's melodic changes directly result from his harmonic choices. He noted that the opening two measures of the original melody outline an E-flat major chord and took this as a hint to reharmonize the entire theme in E-flat major—a key with no small significance in British imperialist music. Elgar himself viewed this key as being "warm and joyous with a grave and radiating serenity" and made frequent use of the key (Adams 2007, 81–83). In Powell's "Imperial March," the key certainly contributes to making Williams's sinister melody more "warm and joyous," though the tempo and jauntiness of the rhythm do somewhat mask the "grave and radiating serenity" that Elgar describes in his characterization of E-flat major. Missing in Powell's arrangement, however, is the relationship between G and E-flat as alternating chords throughout the theme; instead, Powell opts for the plagally-oriented A-flat to E-flat motion, creating another link to Elgar's musical style. Due to some of the changes Powell made to the theme, his version features the greatest variety of chord qualities and chordal inversions, a result of his mobile bassline. The importation of this imperial style into Williams's theme serves as a reminder of Williams's own love of British music.

British References in Powell's "Imperial March"

- 26 To fully understand Elgar and Walton's impact on Powell's arrangement, however, it is vital to understand how this lineage of British composers developed and influenced each other. I will now highlight how each of the three main English Musical Renaissance composers contributed to the development of the musical style that Powell draws on for this cue. To do so, I will trace three important aspects of the British imperial march style—harmony, orchestration, and texture—and how they were passed down between the three generations of composers to Powell's arrangement of the "Imperial March."
- 27 Like in many musical styles in the West, harmony is one of British music's most complex elements and is difficult to generalize. One specific aspect of this harmonic style, however, became important in the English compositional lineage—so much so that Powell incorporates that same harmonic detail in his arrangement of the "Imperial March" as a quintessentially Elgarian progression. That element is the progression from a secondary half-diminished seventh chord (of V) resolving to a dominant seventh chord in third inversion. Vital to this progression is the 7–6 suspension in the dominant seventh chord. Although Powell considered it a quintessentially Elgarian progression, it appeared in English music before Elgar began to use it. Parry's *Symphony No. 2 in F Major "Cambridge"* (1883) uses this progression in the first movement (**Figure 3a**). Moving along the family tree of English composers, Elgar uses the progression at the end of his fifth *Pomp and Circumstance* march (**Figure 3b**), and Walton uses it in the opening of his *Spitfire Prelude and Fugue* (**Figure 3c**) from the film *The First of the Few* (Leslie Howard, 1942). In Powell's reharmonization of the "Imperial March," this important detail appears in the eighth measure of the theme (**Figure 3d**). Both the harmony and voice leading of this progression are key components of the British imperialist style, and Powell exploits its ubiquity to explicitly connect his arrangement of the "Imperial March" with this music.

Figure 3a

Figure 3a displays a musical score for the Cambridge Symphony, 1st Movement (2 after D). The score is written for Violins 1, Violins 2, Violas, Violoncellos, and Contrabasses. The key signature is D major, indicated by a 'D' in a box at the top left. The time signature is 8/8. The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte), and a tempo marking *tranquillo*. The notation shows various musical elements including notes, rests, and slurs.

Cambridge Symphony, 1st Movement (2 after D).

Figure 3b

Figure 3b displays a musical score for the ending of Pomp and Circumstance no. 5. The score is written for piano. The key signature is C major, indicated by 'C maj:'. The time signature is 2/4. The score includes dynamic markings such as *fp* (fortissimo piano) and *fff* (fortississimo). The notation shows various musical elements including notes, rests, and slurs. Below the staff, there are harmonic analysis markings: $\text{vii}^{\text{ø9}}/\text{V}$, V_2^7 , 6 , V , and I .

Pomp and Circumstance no. 5, ending.

Figure 3c

Trumpet 1/2 in Bb

Trombone 1/2

Trombone 3

Tuba

C maj: I_4^4 $vii^{\circ 9}/V$ $V_2^7 - 6$ V/IV $IVadd^6$

Spitfire Prelude and Fugue, opening.

Figure 3d

C maj: ii $V^7 vii^{\circ}/vi$ vi vi_2^2 $vii^{\circ 7}/V$ $V_2^7 - 6$ I^6 $ii^{\circ 7}/iii$ V/iii

Solo: A Star Wars Story, "Imperial March – Edwardian Style" (mm. 6–9), transcription by Frank Lehman.

- 28 Another vital element of this style is the orchestration. Although orchestration is frequently ignored in musical analysis, the impact that it has on any given moment of a piece is often substantial. This British march style, for example, is characterized by prominent, warm strings despite its martial character. This feature, like the progression discussed in the previous paragraph, can be traced back to Parry. Take his "Bridal March" from the incidental music for *The Birds*, for example: the march opens with prominent strings, doubled quietly in the clarinets, bassoons, and horns ([Clip 7](#)). The effect of the subtle wind doubling is to add to the warmth of the strings in this passage, the beginning of an English march hallmark. Elgar solidified this orchestration in his own marches to the point that this string texture

was more or less obligatory in a British march (Crump 1986, 167 and Cooke 2020, 88). The trio section, in particular, became a space where Elgar highlighted this sound world—for just one example, his first march, the *Imperial March* of 1897, already features these warm strings (**Clip 8**). Walton continued this tradition, for example in the trio of his *Orb and Sceptre* (**Clip 9**). Like Parry's march, he subtly uses the clarinet doubling to provide warmth to this section. It is hardly surprising, then, that Powell's orchestration, done by John Ashton Thomas, also highlights the strings. However, given that this cue was written and recorded in the space of a single day, this orchestration choice may just be a result of the musicians on the recording stage that day. Regardless of the reasoning, the balance is very similar to British marches, particularly the trios¹⁵.

- 29 Related to the orchestration is perhaps the most quintessential stylistic marking of English marches: the three-part texture. This texture consists of a melody line, a countermelody (which may or may not be an independent line), and a mobile bassline—the bassline is often highlighted as one of the most vital features of this style. Although Elgar often gets the credit for popularizing this texture—which he undoubtedly did—his use of the technique was once again predated by Parry. Returning once more to the “Bridal March” from *The Birds*, we can see the melodic line in the first violins and first clarinet, the countermelody in the second violins and violas and doubled in the second clarinet and first bassoon (it is common for this middle voice to have multiple voices doing slightly different patterns), and the bassline in the second bassoon, cellos, and basses.
- 30 Moving to Elgar's version of this texture, we find it in what Jeffrey Richards describes as the “greatest expression” of Elgar's style (Richards 2001, 67): his *First Symphony in A-Flat Major* (1908). Looking at the apotheosis of this first march theme at the beginning of the symphony, we can see that despite its expanded orchestration, it retains the three-part texture (**Clip 10**). The melodic line is played by the upper winds, horns, and first violins, the countermelody is in the English horn, clarinets, second violins, and violas (again, with some differences between the parts), and the mobile bassline is in the bass clarinet, bassoons, tuba, cellos, and basses. Finally coming to Walton's version of this texture, we see it in the trios of both of his coronation marches—*Crown Imperial* and *Orb and Sceptre*. In the

latter, Walton places the melody in the first violins (doubled by clarinet), the countermelody in the second violins and viola, and the bassline in the cellos and basses.

- 31 Again, it is clear that Powell followed the English example in his version of the “Imperial March.” Powell predictably places the theme in clarinets 1 and 2 and the first violins, the countermelody in the third clarinet, first two bassoons, horns, second violins, and violas, and the bassline in the third bassoon, cellos, and basses. As one of the most identifiable features of the British march style, Powell and Thomas pinpointed both the elements of this three-part texture (melody, countermelody, and bassline) and their typical distribution amongst the instruments of the orchestra. Note how all four marches that I have discussed have the melody in the first violins and some upper winds (most frequently the clarinets), the countermelody in the second violins and violas doubled by (typically) lower winds, and the basslines in the cellos and basses, often supplemented by the bassoons and tuba. In distributing their instrumental forces in this way, Powell and Thomas make a clear reference to the English march style, strengthening the associations provided by the harmony and the general texture.
- 32 Looking at this lineage of British composers, Powell’s evocation of the British march idiom is right on target. From the foundations with Parry, to the crystallization of the style by Elgar, and finally the modernization by Walton, each step in the chain added something new while drawing on the composers who came before. Powell fits into this lineage through his integration of the idiom into the “Imperial March.” By drawing on specific elements of the style—particularly the Elgarian progression, orchestration, and three-part texture noted above—Powell successfully fuses an Elgarian-style march and the “Imperial March,” enabling him to achieve the pro-Empire, propagandistic feeling required for a military recruitment commercial while paying homage to one of Williams’s favorite composers. Additionally, the ease with which Powell was able to adopt the theme in an Elgarian style suggests that some stylistic elements were already latent in that original march—elements that are perhaps revealed by the original march’s connections to and similarities with the second movement of Elgar’s *First Symphony*.

A Tale of Two Empires: The British Empire and the Galactic Empire

- 33 The musical connection between music for the Galactic Empire and music for the British Empire does more than suggest an influence on Williams's "Imperial March," however; it suggests that there is a more fundamental connection between the two empires. George Lucas drew upon many real-world references in developing the galaxy's government. Although the main reference for the Galactic Empire was Nazi Germany, other influences include Imperial Rome, the Soviet Union, and the British Empire. Lucas's combination of these real-world references allows the Galactic Empire to be a unique entity while still enabling viewers to recognize aspects of the system. One connection between these various influences is the importance of nationalism in their music. Ethnomusicologist Philip Bohlman writes that "music is malleable in the service of the nation not because it is a product of national and nationalist ideologies, but rather because musics of all forms and genres can articulate the processes that shape the state" (Bohlman 2004, 12). Nothing inherent to the diegetic versions of the "Imperial March" gives it a nationalistic quality; the melody, rhythm, and harmony do not offer any intrinsic information about the music's function. But the way the Empire uses the music lends it a nationalist flavor. In other words, the context in which these two cues appear changes the meaning of the music and its associations. The Empire alters the music to fit its current nationalist objectives—in the *Rebels* parade and Holonet broadcast, the music creates excitement for the celebration of the Empire; in *Solo*'s recruitment ad, the music aims to make the military seem enticing. Music with an explicitly nationalist purpose also "plays a role in erasing the voices of the nation's internal others and foreigners. In state rituals, nationalist music... makes no room for alternative and resistive voices" (Bohlman 2004, 20). Instead of hearing two distinct musical styles on Corellia and Lothal, we hear two variations of the same music. They differ in many respects, but the fact that they are the same theme indicates that it is part of an Imperial musical agenda. We do not hear much other diegetic music

on these two planets, further suggesting that the Empire came in and silenced indigenous voices.

- 34 Looking at the connection that the music suggests, that of British imperialism, helps illuminate aspects of the Galactic Empire that are not fully explained by the oft-cited Nazi connection. Although the Empire does not have any explicitly named “colonies,” film scholar Kevin J. Wetmore remarks that “imperial domination, colonization, and the use of violence to impose order are apparent in all of the films” (Wetmore Jr. 2005, 49). As Edward Said notes in *Culture and Imperialism*, colonialism is just one aspect of imperialism, which Said defines as “a dominating metropolitan center ruling a distant territory” (Said 1993, 9). Although this definition is not perfect for the imperialism in *Star Wars*, it gets close to how the Imperial system works: one group of elites controls the vast and expansive galaxy from a single planet. They build military bases and factories on distant planets and maintain a constant military presence on those planets—similar to the administrative colonies of the British Empire. So, although *Star Wars* does not display overt colonialism, imperialism certainly plays a role in the governing of the Galaxy with a small group maintaining absolute power over many cultures¹⁶. As part of their imperialist policies, both Empires control and exploit the resources of the lands they occupy, an element brought to the fore in Disney-era *Star Wars*. Jedha, in *Rogue One: A Star Wars Story* (Gareth Edwards, 2016), is the clearest example of the Empire’s exploitation. Jedha City is under Imperial occupation—Imperial troops, including an AT-ST and tank, patrol the city as a Star Destroyer hovers overhead. At the same time, the Empire extracts kyber crystals from the planet, stripping the ancient holy city of its primary natural resource. We also see this exploitation in other locations—the Empire’s use of Lothal’s citizens in its factory in *Star Wars: Rebels*, for example. The connection between the British and Galactic Empires is apparent in both how the governments control vast territories and in their exploitation of resources.
- 35 Like many totalitarian regimes, one common feature in these two Empires is the use of propaganda to control their populations, and one method of spreading these propagandistic ideas is through music. Both diegetic versions of the “Imperial March” certainly fulfill the role of musical propaganda. The propagandistic qualities are

evident in the use of music to hype up the Empire and Imperial military and conceal the atrocities both entities have committed. Russell's version creates enthusiasm for the Empire during an Imperial holiday, while Powell's entices people to join the Imperial military. A quotation that represents the prevailing attitudes of the early twentieth-century British Empire comes from organist Charles Albert Edwin Harriss, who described how he perceived British music's role in Canada: "To make people—through the medium of music—play their part in the Empire is the propaganda which has engrossed public attention since away back in 1901" (quoted in Barker 2006, 172). This goal, a further aspect of imperialist propaganda, is present in both diegetic cues. In *Rebels*, one of the parade's many goals is to excite people about working in the Imperial factory on Lothal, whereas the goal of Solo's recruitment ad is to recruit people for the Imperial military and "play their part in the Empire." Music is just one aspect of the Galactic Empire's propaganda to achieve these goals.

- 36 The fact that the same source melody generates both diegetic cues suggests that the Galactic Empire's use of music relates to another aspect of British imperialist music: music as a form of cultural imperialism¹⁷. The British Empire used cultural ideologies, including music, to build stronger ties between the indigenous populations and Britain and maintain control and influence over them. Consequently, the bands became "a musical weapon, and a thunderous proof of western military and religious superiority" (quoted in Herbert and Sarkissian 1997, 171). If the parade on Lothal is any indication, it would seem that the Galactic Empire also utilizes culture to control its citizens. The parade is primarily military in nature, but the inclusion of music played by a band native to the planet indicates that music has at least some role to play in the Empire's overall scheme to have complete control of the galaxy. Although the band is, at least in Russell's imagination, native to Lothal and not imported by the Empire, the fact that they play a version of the "Imperial March," which is also used for the recruitment ad, indicates that the music played is likely part of a larger plan of cultural imperialism. The idea of a band made of the Indigenous populations of a colonized land is not foreign to the British Empire and possibly provides a reason for the use of the "Imperial March" in

this scene: the British Empire would often have bands of indigenous people led by someone who studied in England, usually also native to England. Should the band on Lothal function the same way—with the musicians being native and the bandleader imported—the use of the theme makes much more sense (Herbert and Sarkissian 1997, 172 and Zealley and Hume 1926, 52). The parade exemplifies how the Empire used music as a weapon to influence every aspect of life on Lothal, from regulations on trade to importing Imperial music for the parade.

- 37 Beyond the connections between these two Empires, the musical relationship suggests something more profound—using the same musical style for the Rebels and the Empire suggests that the two groups are not as different as the Original Trilogy would have us believe. Previous examples of British-style music in *Star Wars* have always been associated with the Rebels, whether in the “Throne Room” cue or the Battle of Hoth sequence. The Powell cue, in particular, suggests that the politics of both groups are not as black and white as they might seem—in hearing the style accompanying the Galactic Empire, the hidden associations between that style and authoritarianism in this earlier cue come to the foreground. Indeed, Powell relies on precisely this unease to make his anti-British Empire joke work in the Solo cue. Although he does not discuss music specifically, Wetmore Jr. also notes this ambiguity: “The rebellion does not exist to achieve liberation for the oppressed indigenous peoples—it seeks to restore the previous privileged to power... The disenfranchised of the galaxy remain so, regardless of which group is in power. The Empire uses violence to suppress and the Republic simply ignores the margins” (Wetmore Jr. 2005, 38). The two diegetic versions of the “Imperial March,” in addition to acting as a sort of national anthem for the Empire, also highlight the grey areas between good and evil, between the Rebels and the Empire. The timing of these two versions, after Disney’s acquisition of Lucasfilm, is not surprising as Disney-era *Star Wars* has not shied away from this ambiguity, presenting characters on both sides that do not conform to the stereotypes of good and evil.

Conclusion: Long Live the Empire!

- 38 Williams's "Imperial March" clearly did not have just one influence; it is a combination of many different musical styles that, when combined, produce a unique theme capable of expressing the villainy and threat of the Galactic Empire. Many of these proposed influences are Russian and German composers, with the exception of Holst's *The Planets* and Elgar's *First Symphony*. The two diegetic versions of the march, especially that of John Powell, bring both the British imperialist resonances of the original theme to the forefront and suggest connections between the Galactic and British Empires. More than solely foregrounding one of Williams's many inspirations, the influence of British imperialist music provides further commentary on the Galactic Empire itself. Further, the influence of the British style on both Williams's theme and subsequent versions of it puts into question the dichotomy between good and evil presented in the Original Trilogy, proposing that the Rebels and the Empire are more similar than the three original films portray. In addition to revealing how the British Empire influenced the Galactic Empire, this connection also provides commentary on the British Empire itself. Suggesting that the British Empire partially influenced the Galactic Empire allows the British Empire to be read through the lens of this connection, thus highlighting the more negative aspects of the British Empire.
- 39 Although the musical connections provide essential commentary on both Empires, the enduring popularity of the theme is most likely more related to the iconic villain it portrays than to these real-world comparisons. Even if the theme's popularity is not a direct result of the real-world or musical resonances discussed in this article, each of Williams's many references that inspired the theme comments on various aspects of the Galactic Empire. The Tchaikovsky theme is often—but not always—associated with the ballet's villain, Rothbart, bringing evil sorcery, control, and manipulation to mind. Prokofiev's *Romeo and Juliet* suggests a link to the Soviet Union and represents a fateful clash between two opposing forces. Shostakovich continues the Soviet Union connection while also invoking Shostakovich's own

commentary on—and turbulent relationship with—the Soviet government, lending the march a sardonic flavor. The Wagnerian influence reinforces the relationship between the Galactic Empire and Nazi Germany mediated by the Nazi's use of Wagner's music, but the chord progression itself has associations with evil sorcery. Holst brings in the connection to war and militarism, and the astrological origins of *The Planets* imply a sense of fate or destiny as well. Funeral marches continue the link to the military while also drawing on associations with death and processional music. The British connection, however, brings the processional music even more to the foreground and suggests ties to the military, the British Empire, imperialism in general, and the grey area between the Rebels and the Empire.

- 40 In drawing on such diverse references, Williams provides rich commentary on and significance of the “Imperial March” that goes beyond the images on screen, giving the theme a much deeper meaning. Like any composer, many of these influences are subtextual, primarily a result of Williams's assimilation of these styles into his own musical vocabulary, but even if not conscious on the composer's part, these references provide signification and resonances. Although the theme's associations within the films are comparatively static, Williams delivers commentary on the nature of the Dark Side, the Empire, and Darth Vader by drawing on comparisons to real-world totalitarian regimes, imperialism, the nature of good versus evil, and the militaristic aspects of the Empire.

BIBLIOGRAPHIE

Adams, Byron. “Elgar and the Persistence of Memory,” in *Edward Elgar and His World*, edited by Byron Adams, 59–95. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2007.

Barker, Duncan. “‘From Ocean to Ocean...’: How Harriss and Mackenzie Toured British Music Across Canada in 1903,” in *Europe, Empire, and Spectacle Nineteenth-Century British Music*, edited by Rachel Cowgill and Julian Rushton, 171–184. Aldershot: Ashgate, 2006.

Benoliel, Bernard. *Parry before Jerusalem. Studies of his Life and Music with Excerpts from his Published Writings*. Aldershot: Ashgate, 1997.

Bohlman, Philip V. *The Music of European Nationalism. Cultural Identity and Modern History*. Santa Barbara, CA: ABC-CLIO, 2004.

Bribitzer-Stull, Matthew. *Understanding the Leitmotif. From Wagner to Hollywood Film Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

Burke, Richard N. *The Marche Funèbre from Beethoven to Mahler*. Ph.D. diss. City University of New York, 1991.

Burton, Humphrey, and Maureen Murray. *William Walton. The Romantic Loner. A Centenary Portrait Album*. Oxford: Oxford University Press, 2002.

Byrd, Craig L. "The Star Wars Interview: John Williams." *Film Score Monthly* 2, no. 1 (1997): 18-21, in *The Hollywood Film Music Reader*, edited by Mervyn Cooke, 233-244. New York: Oxford University Press, 2010.

Caldwell, John. *The Oxford History of English Music, vol. II. From c. 1715 to the Present Day*. Oxford: Oxford University Press, 1999.

Cannadine, David. "The Context, Performance and Meaning of Ritual: The British Monarchy and the 'Invention of Tradition', c. 1820-1977," in *The Invention of Tradition*, edited by Eric Hobsbawm and Terence Ranger, 101-164. Cambridge: Cambridge University Press, 2012 [1983].

Cooke, Mervyn. "A Bridge too Far? Music in the British War Film, 1945-1980," in *Music, Collective Memory, Trauma, and Nostalgia in European Cinema after the Second World War*, edited by Michael Baumgartner and Ewelina Boczkowska, 86-107. New York: Routledge, 2020.

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

Cooke, Mervyn. "A New Symphonism for a New Hollywood: The Musical Language of John Williams's Film Scores," in *John Williams. Music for Films, Television and the Concert Stage*, edited by Emilio Audissino, 3-26. Turnhout: Brepols, 2018.

Crump, Jeremy. "The Identity of English Music: The Reception of Elgar 1898-1935," in *Englishness. Politics and Culture 1880-1920*, edited by Robert Colls and Philip Dodd, 164-190. London: Croom Helm, 1986.

Foreman, Lewis (ed.). *Music in England, 1885-1920. As Recounted in Hazell's Annual*. London: Thames Publishing, 1994.

Frogley, Alain. "'Getting its History Wrong': English Nationalism and the Reception of Ralph Vaughan Williams," in *Music and Nationalism in 20th-Century Great Britain and Finland*, edited by Tomi Mäkelä, 145-161. Hamburg: Von Bockel Verlag, 1997.

Herbert, Trevor, and Margaret Sarkissian. "Victorian Bands and Their Dissemination in the Colonies." *Popular Music* 16, no. 2 (1997): 165-179. <https://www.jstor.org/stable/853520>.

Howard, V. A. "On Musical Quotation." *The Monist* 58, no. 2 (1974): 307–318. <https://www.jstor.org/stable/27902364>.

Kalinak, Kathryn. *Settling the Score. Music and the Classic Hollywood Film*. Madison, WI: The University of Wisconsin Press, 1992.

Kempshall, Chris. *The History and Politics of Star Wars. Death Stars and Democracy*. London: Routledge, 2023.

Lace, Ian. "The Film Music of John Williams (b. 1932)." *Film Music on the Web* (UK), 1998. Accessed February 13, 2025, <http://www.musicweb-international.com/film/lacejw.htm>.

Lehman, Frank. "Complete Catalogue of the Musical Themes of *Star Wars*. A Guide to John Williams's Musical Universe." *Frank Lehman*, updated March 19, 2023. Accessed February 13, 2025, <https://franklehman.com/starwars>.

Lehman, Frank. "How John Williams's *Star Wars* Score Subtly Pulls Us to the Dark Side." *The Washington Post*, December 13, 2019. Accessed February 13, 2025, https://www.washingtonpost.com/outlook/how-john-williamss-star-wars-score-subtly-pulls-us-to-the-dark-side/2019/12/13/be3ab50e-1b7d-11ea-87f7-f2e91143c60d_story.html.

Matessino, Michael. "CD 1." Liner Notes for John Williams. *Star Wars: A New Hope: Special Edition*. John Williams. RCA Victor 09026 68772 2, 1996. CDs.

Matessino, Michael. "CD 2." Liner Notes for John Williams. *Star Wars: A New Hope: Special Edition*. John Williams. RCA Victor 09026 68772 2, 1996. CDs.

Matessino, Mike. "The Chosen People." Liner Notes for John Williams. *Fiddler on the Roof: 50th Anniversary Remastered Edition*. John Williams and Isaac Stern. La-La Land Records LLLCD1576, 2021. CDs.

Orosz, Jeremy. "John Williams: Paraphrase or Plagiarist?" *Journal of Musicological Research* 34, no. 4 (2015): 299–319. DOI: [10.1080/01411896.2015.1082064](https://doi.org/10.1080/01411896.2015.1082064).

Porter, Bernard. *The Absent-Minded Imperialists. Empire, Society, and Culture in Britain*. Oxford: Oxford University Press, 2006.

Richards, Jeffrey. *Imperialism and Music. Britain, 1876–1953*. Manchester: Manchester University Press, 2001.

Said, Edward W. *Culture and Imperialism*. New York: Alfred A. Knopf, 1993.

Star Wars News Net. "Interview: 'Solo A Star Wars Story' Composer John Powell." *YouTube*. April 22, 2021. 01:19:39. <https://www.youtube.com/watch?v=Ujm6aLuN7yQ>.

Sweeting, Adam. "Lights, Camera... Baton." *The Telegraph*, March 14, 2005. <https://www.telegraph.co.uk/culture/3638737/Lights-camera-baton.html>.

Wetmore Jr., Kevin J. *The Empire Triumphant. Race, Religion and Rebellion in the Star Wars Films*. Jefferson, NC: McFarland & Company, 2005.

Zealley, Alfred Edward and J. Ord Hume. *Famous Bands of the British Empire*. London: J.P. Hull, 1926.

NOTES

1 This imperative came directly from director George Lucas. In fact, Lucas felt so strongly about using a classical or romantic idiom that Williams had to convince him to use an original score rather than a compilation of classical music—in Williams’s words, music that can be “in a major key, minor key, fast, slow, up, down, inverted, attenuated and crushed, and all the permutations that you wouldn’t be able to tastefully do if you had taken a Beethoven symphony” (quoted in Kalinak 1992, 198).

2 Some uses of the theme then challenge these associations, such as non-diegetic uses linked with the seemingly innocent and younger version of Anakin or the two diegetic major-mode versions in *Star Wars: Rebels* and *Solo: A Star Wars Story*. The two diegetic versions will be discussed later in this article.

3 Notably, Williams conducted music by all three of these composers during his tenure as music director of the Boston Pops Orchestra.

4 The influence of Tchaikovsky in Williams’s general oeuvre is particularly notable in Williams’s score for *Home Alone*.

5 This style is particularly prominent in Williams’s scores for *Hook*, *Harry Potter*, and *Home Alone*. For a *Star Wars* example, compare the “Parade of the Ewoks” from *Return of the Jedi* to the “March” from *The Love of Three Oranges*.

6 The prank was the idea of oboist Lindsey Jo Kleiser. The recording has since circulated on YouTube and social media without mention of the orchestra involved and has led to other orchestras following suit. Unlike the original version, the Florida Orchestra’s brass section only included the presentation phrase, which fits with the original Prokofiev melody’s timing. The original prank can be found here: Mohamed Gamal Aly. “Best orchestra prank ever, the funniest trombone section, WAIT FOR IT!!”. YouTube. March 6, 2016. 01:17. <https://www.youtube.com/watch?v=Oipg71dSem0>.

7 Williams was undoubtedly familiar with the piece—it was used as the temp track for the original *Star Wars*, and he recorded the work just six years after the release of *Empire* with the Boston Pops Orchestra.

- 8 The final movement of the piece, “Neptune,” also features a “Tarnhelm” progression.
- 9 Program listings found in the Boston Symphony Orchestra Archives.
- 10 Eyewitness Edward Greenfield reported that “the first three notes may be a blatant crib from the opening of Elgar’s Second Symphony” (quoted in Burton and Murray 2002, 148).
- 11 Cooke specifically cites Spielberg’s interpretation of “The Keeper of the Grail” from *Raiders of the Lost Ark*, “Hymn to the Fallen” from *Saving Private Ryan*, the “Throne Room” and “Lando’s Palace” cues from *Star Wars*, and the majority of the score for *Jane Eyre* as having an obvious connection to the Elgar-Walton lineage.
- 12 Williams’s love of these composers is evident in his Boston Pops programs: during his tenure, he frequently programmed music by British composers, and these composers were especially frequent in his early programs with the Pops—around the time he wrote the score for *The Empire Strikes Back*. For a full listing of programs, see the Boston Symphony Orchestra archives.
- 13 He also includes some low strings and winds to supplement the MIDI “to help the mock up sound a little fuller than it is a specific orchestration choice. I even added hi strings to a few notes here and there to help those notes stick out more in the mix. I don’t think many will actually ‘hear’ the violins but it helps the samples speak better.” Russell also notes that in arranging the cue, he had to resist the urge to “go full Sousa” by adding a high piccolo counter line, but ultimately decided to keep in as simple as possible. The final mix of the cue, by Mark Evans, prioritizes the brass and percussion to the point that the winds and strings become inaudible (Russell 2022).
- 14 David Glen Russell, email message to author, April 7, 2022.
- 15 The mix of the cue—led by Opie Gruves, Shawn Murphy, and John Traunwieser—highlights the strings more than other renditions of the theme, with increased prominence given to the melody.
- 16 Kempshall, however, does note that several examples of colonization are present in *Star Wars*: the Empire taking control of Cloud City in *The Empire Strikes Back* and the Empire building the Second Death Star’s shield generator on the forest moon of Endor in *Return of the Jedi*, a planet occupied by the “primitive” Ewoks. He even suggests that the Imperial

presence on Tatooine is part of the Empire's expansion because the Republic does not exist on Tatooine in the Prequels (Kempshall 2023, 31).

17 Disney-era *Star Wars* has leaned more heavily into cultural imperialism with Grand Admiral Thrawn's appreciation and collection of art from the various planets he visits in his Imperial duties—something Kempshall discusses as “his interest in the collecting of artwork from the cultures he is conquering is reframed as being colonialist.” Thrawn even uses the word “save” in reference to his stealing of indigenous art, and, as Kempshall notes, “his desire for these artifacts is not borne out of respect but rather through the desire to collect and accumulate power” (Kempshall 2023, 49).

RÉSUMÉS

English

John Williams's “Imperial March” is one of the most iconic film themes ever written. Despite its popularity, however, little scholarship exists on the origins of the theme and the musical references that influenced it, beyond brief citations of Russian composers or Wagner. Like all composers, Williams takes inspiration from his predecessors and contemporaries, resulting in an amalgam of multiple composers and styles that Williams seamlessly blends into a unique and distinctive composition in “The Imperial March.” By performing a genealogy of the march and analyzing pieces already suggested as its origins, I argue for the special significance of one previously missing subtextual source: British imperialist music. While arguing for a musical connection between the two empires, this article also briefly considers how the British imperialist connection reveals parallels between the British and Galactic Empires.

Français

La « Marche impériale » de John Williams est l'un des thèmes les plus emblématiques jamais écrits. Malgré sa popularité, il existe peu d'études sur les origines du thème et ses références musicales, au-delà des brèves citations de compositeurs russes ou de Wagner. Comme tous les compositeurs, Williams s'inspire de ses prédécesseurs et de ses contemporains, mobilisant des compositeurs et des styles multiples qu'il fusionne harmonieusement en une composition singulière. En retraçant une généalogie de la marche et en analysant les pièces dans lesquelles elle trouve sa source, je mets en évidence l'importance particulière d'une source sous-jacente précédemment négligée : la musique impérialiste britannique. Soulignant l'existence d'une relation musicale entre les deux empires, cet article examine également brièvement de quelles manières le lien impérialiste britannique révèle des parallèles entre l'Empire britannique et l'Empire galactique.

INDEX

Mots-clés

intertextualité, impérialisme, Empire britannique, Empire galactique, Star Wars

Keywords

intertextuality, imperialism, British Empire, Galactic Empire, Star Wars

AUTEUR

Samantha Tripp

Samantha Tripp is a PhD student at Stony Brook University. Her dissertation considers the role of music in the way societies collectively remember tragic events, using three films about the sinking of the Titanic to question the interaction between music and memory.

Dracula (John Badham, 1979) au prisme de la musique

Ambivalence du vampire : horreur, terreur et romantisme sombre

Dracula (John Badham, 1979) through the Prism of John Williams' Musical Score: Ambivalence of the Vampire: Horror, Terror and Dark Romanticism

Gilles Menegaldo

PLAN

Transformations principales dans le scénario de W. D. Richter

L'organisation spatiale

Le cadre naturel spectaculaire et sublime

Le château dédaléen

Dracula et les personnages féminins : séduction et prédation vs « amour fou »

Mina van Helsing, une proie fragile

Lucy Seward, l'élue du Comte Dracula

La figuration ambivalente de Dracula

Conclusion

NOTES DE L'AUTEUR

Certains passages de ce texte (hors musique) renvoient à mon article « De l'écrit à l'écran : Dracula, avatars et mutations d'une figure gothique », *Sociétés et Représentations* 2, n° 20 (2005) : 199-215.

TEXTE

Avec la collaboration de Chloé Huvet pour les analyses musicales et les références cinémusicologiques. Je remercie Chloé pour son aide précieuse.

- 1 La figure devenue mythique de Dracula est issue d'un héritage folklorique, historique – le personnage de Vlad Tepes l'Empaleur – et littéraire. Le vampire, présent dans la plupart des cultures puise sa force dans la symbolique ambivalente du sang qui lui est associée : sang purificateur, sacrificiel, source d'éternelle jeunesse, sang corrompu apportant la damnation éternelle. Mais alors qu'il existe

une longue tradition folklorique, alimentée par les épidémies d'Europe centrale au XVIII^e siècle, il faut attendre l'époque romantique pour que le vampire trouve une place plus éminente dans la littérature. *Lamia* de John Keats (1819) et *Christabel* de William Coleridge (1797-1800), *The Vampire* de John Polidori (1819), *Carmilla* de Sheridan LeFanu (1872), source d'inspiration de Bram Stoker pour *Dracula*, publié en 1897, toutes ces œuvres contribuent à forger un mythe littéraire. Depuis lors, le vampire, masculin ou féminin n'a cessé de hanter l'imaginaire des écrivains, des artistes et des cinéastes.

- 2 Le vampire est une figure monstrueuse, représentation extrême de l'altérité, au-delà des limites de la normalité humaine mais toujours en relation avec celle-ci. Il combine des attributs humains qui le rendent familier, identifiable et des signes d'étrangeté. Il implique la coexistence de deux ordres, de deux systèmes de signes. Sa nature composite, hybride, rend difficile toute catégorisation¹. Être venu de la nuit des temps, il continue d'imposer sa présence et s'inscrit dans l'avenir. Il ne peut être affronté et vaincu que par celui qui dispose du savoir adéquat, de la maîtrise de techniques et rituels visant à éradiquer un mal immémorial. Ainsi, le Professeur Van Helsing qui participe à la fois de l'archaïsme, par son savoir occulte, et de la modernité, par sa maîtrise du discours scientifique, constitue le seul véritable obstacle au triomphe de Dracula. Il est souvent perçu comme double positif du vampire, comme l'illustrent certaines adaptations du mythe à l'écran, en particulier *Le Cauchemar de Dracula* (Terence Fisher, 1958) où les deux comédiens (Christopher Lee et Peter Cushing) ont le même âge et déploient la même énergie.
- 3 Le cinéma entretient un rapport privilégié avec le vampirisme. Sa nature même est d'ordre vampirique. Les premières images projetées sur un écran avaient un caractère flottant, tremblotant, fugace. Jean-Louis Leutrat (1995, 16) compare l'image cinématographique au polype fantomatique du *Nosferatu* de Friedrich Wilhelm Murnau (1922). Le dispositif technique suppose l'enroulement d'une bobine sur une autre, processus proche de l'acte vampirique qui consiste en une sorte de transfert d'énergie. Le procédé d'impression sur une pellicule implique une captation d'énergie vitale. Le cinéma est un moyen de convoquer les ombres, de faire revenir les morts, de conserver une éternelle jeunesse aux personnages filmés. Le vampire,

créature nocturne, fascinante et ambiguë, peut être associé au cinéma, technique moderne de reproduction de l'image, en raison de la captation et de l'accumulation d'énergie inhérents à son activité, mais aussi en tant que créature de l'entre-deux se situant entre vie et mort, réalité et illusion.

- 4 Dracula lui-même est un Autre éminemment cinématographique. C'est un « être fantastique » doué de grands pouvoirs même si sa nature implique certaines limitations². Il maîtrise l'espace et le temps par sa vélocité et son statut d'immortalité. Il est doué d'une force physique considérable et aussi de pouvoirs hypnotiques à l'instar du diable et de héros gothiques comme Manfred, Melmoth ou Vathek. Il peut se transformer à loisir en différentes créatures, prendre l'apparence d'une brume légère et se glisser sous une porte. Il commande aux éléments, suscite la tempête, accroît la puissance du vent et des vagues, contrôle certaines espèces animales : le loup, mais aussi les rats qu'il convoque à loisir. Dracula est une créature maléfique et prédatrice, mais c'est également un personnage de noble origine qui exerce un ascendant sur tous ceux qui croisent son chemin. Cette ambivalence³ en termes de statut se traduit aussi dans les sentiments qu'il inspire à ses victimes : épouvante, terreur, répulsion ou, au contraire, fascination, admiration, désir de transgression des limites et des interdits.
- 5 Dracula n'est pas seulement une créature pourvoyeuse d'effroi, un être subversif qui menace l'ordre naturel et social. C'est un personnage fascinant, avatar de Don Juan, par son élégance aristocratique et sa séduction irrésistible, et héritier du « *gothic villain*⁴ », alliant pouvoir érotique et capacité de susciter horreur et épouvante. Il participe d'une esthétique du sublime qui étend le territoire des sensations, vers un état d'excitation, sentiment à la fois émotionnel et esthétique auquel on accède par le franchissement des limites, la démesure, et l'expérience de la peur. Dracula, monstre polymorphe, brouille toutes les frontières, en particulier celle qui sépare la vie.
- 6 Qu'en est-il de l'adaptation de John Badham, souvent mal aimée, voire oubliée et qui pourtant annonce le *Dracula* de Francis Ford Coppola (*Bram Stoker's Dracula*, 1992) par bien des aspects, tout en revisitant le *Dracula* de Tod Browning (1931) ? Dans quelle mesure la

partition de John Williams sert elle les choix thématiques et formels du cinéaste et sa conception des différents protagonistes et du mythe draculéen : les deux victimes féminines, Lucy et Mina, mais aussi Van Helsing, Seward, Harker, Renfield, enfin le Comte vampire, tous sensiblement transformés par le cinéaste ?

- 7 Après avoir analysé les choix scénaristiques et leurs conséquences, nous étudierons trois aspects principaux de la relation entre musique, son et image : le traitement de l'espace, l'étude comparée des personnages féminins Lucy et Mina et de leur relation à Dracula, enfin les modes de figuration du Comte vampire.

Transformations principales dans le scénario de W. D. Richter

- 8 À la suite du succès à Broadway en 1977 de la reprise de la pièce de Balderston et Deane, *Dracula the Vampire Play* avec Frank Langella dans le rôle-titre, John Badham porte à l'écran une version modernisée du roman de Stoker. Le film produit par le studio Universal est tourné en 1978 dans les studios de Shepperton et Twickenham et en décors réels principalement en Cornouailles (à Tintagel en particulier).
- 9 La structure narrative du roman est sensiblement modifiée ainsi que la caractérisation des personnages principaux. L'espace est resserré. Le scénario supprime le voyage de Jonathan Harker en Transylvanie et le voyage de retour en Transylvanie de « l'équipage de lumière » stokérien (« crew of light ») qui traque Dracula jusque dans son château. Ici, seuls Jonathan Harker, van Helsing et Seward poursuivent le vampire et l'affrontement a lieu sur le navire *Czarina Catherina* qui ramène Dracula et Lucy devenue sa promise, en Europe centrale. Par contre, Badham et son scénariste réintroduisent Renfield (absent dans *Le Cauchemar de Dracula*) qui joue un rôle significatif.
- 10 Richter opère également des modifications significatives dans la filiation, en inversant les rôles et les relations de parenté habituels. Mina (Jan Francis) tient lieu de Lucy Westenra, première victime de Dracula. C'est aussi la fille du professeur van Helsing incarné par Laurence Olivier. Contrairement à la Lucy de Bram Stoker courtisée

par trois prétendants et aspirant à une forme de liberté sexuelle, Mina Van Helsing est une jeune femme passive et soumise, de santé fragile, qui sera une proie facile pour Dracula. Lucy (Kate Nelligan) est ici la fille du Dr Seward (Donald Pleasance), non plus le jeune médecin stokerien, prétendant de Lucy Westenra, mais un homme mûr, directeur de l'asile psychiatrique, détaché de la médecine qu'il n'exerce plus depuis longtemps. Inefficace et incompétent, il compte sur sa fille pour l'aider à l'hôpital, est incapable d'identifier les symptômes de la maladie de Mina et passe son temps à grignoter⁵ des friandises. Lucy Seward est l'équivalent de la Mina Harker du roman, *new woman*⁶ edwardienne (l'intrigue est située en 1913). Femme émancipée, de mœurs libres, elle entretient une relation sexuelle avec son fiancé Jonathan Harker avant mariage et se destine à être avocate. Elle déclare aussi à Mina : « Ne crois-tu pas que nous avons le droit de donner notre opinion. Après tout nous ne sommes pas des biens meubles⁷ ». Ce portrait rend problématique, selon Robin Wood, la cohérence d'un personnage « libéré » qui se soumet cependant à la domination masculine de Dracula : « Le film s'embrouille en présentant d'abord Lucy comme une femme libérée, puis en affirmant qu'une femme libérée choisirait librement de se livrer à (entre tous) Dracula⁸. » (Wood 1983, 185)

- 11 La partition de John Williams se caractérise par le refus d'une musique dissonante horrifique emblématisée par les compositions de James Bernard pour le studio Hammer (*Le Cauchemar de Dracula* en particulier) et dont l'approche est clairement manichéenne. Isabella van Elferen en donne une description critique et caustique dans son ouvrage *Gothic Music* :

Ce langage musical est caractérisé par l'excès : les *stingers*, équivalent musical du *splatter*, sont un peu trop forts et trop dissonants, les leitmotifs sont répétés trop souvent, l'iconographie des trémolos et des roulements de tambour, des crescendos et des glissandos est aussi envahissante que celle des crocs sanglants et des décolletés palpitants⁹. (Van Elferen 2012, 51)

- 12 Comme le rappelle Steve Halfyard, le thème écrit par Bernard pour le vampire « est entièrement construit sur des accords de triton, le triton étant le fameux *diabolus in musica*, prisé par les compositeurs de musiques de films quand il s'agit de représenter le mal, la magie et

l'altérité. [...] L'utilisation par Bernard de lents accords de triton dans une nuance *forte* positionne clairement Dracula comme une figure d'effroi et de danger, le monstre traquant inexorablement sa proie¹⁰ » (Halfyard 2024, 1290).

- 13 À l'inverse de cette convention solidement ancrée pour les films de vampire depuis la fin des années 1950, John Williams limite ces procédés dans sa partition pour proposer une musique plus ample, plus romantique et lyrique, plus spectaculaire, tout en conservant certains des codes musicaux caractéristiques du cinéma gothique ou fantastique, les *leitmotive* associés aux personnages, des éléments de *mickey-mousing*¹¹ caractéristiques des films d'horreur des années trente (Max Steiner, Franz Waxman), le rôle des percussions (cymbales et timbales), etc.

L'organisation spatiale

Le cadre naturel spectaculaire et sublime

- 14 John Badham, comme ses prédécesseurs et comme Coppola plus tard, met en relief le paysage spectaculaire et sublime et le déchaînement des phénomènes naturels qui accompagnent ou métaphorisent l'action prédatrice du vampire. Même s'il se prive du décor montagneux, de la dimension initiatique du passage au col de Borgo mis en scène par Murnau et surtout Herzog qui a recours à des décors naturels spectaculaires, éboulis rocheux, ravins sombres et vertigineux, torrents tumultueux filmés en plongée zénithale, Badham parvient dès l'ouverture à susciter une ambiance gothique¹², horrifique et sublime au sens de Edmund Burke pour qui l'océan déchaîné est un des spectacles naturels qui suscite le sentiment du sublime, « the delight of horror », selon le célèbre oxymore¹³, accentué ici par la présence d'une entité surnaturelle encore indéterminée.
- 15 Le générique convoque des signes familiers pour le spectateur averti des codes du film vampirique : sur un écran noir s'inscrit le hurlement prolongé d'un loup (motif récurrent dans le film), ensuite un cercle de brume bleuâtre tourbillonnant envahit l'écran alors que

retentissent pianissimo les premières notes du thème musical associé à Dracula.

- 16 La diégèse s'ouvre sur un lent travelling avant glissant sur la mer en direction d'un château de type gothique qui se dresse au loin en contre-jour, se découpant sous un ciel sombre, tandis qu'une pleine lune brille et se déplace de manière surnaturelle, dans un mouvement d'abord descendant, puis ascendant. Le film associe donc, dans un même espace, des lieux très éloignés dans le roman.
- 17 John Williams dévoile son thème principal au cours du traditionnel « Main Title » qui affirme l'univers sombre et voluptueux du film. Or, ce thème principal est associé à la fois au Comte Dracula, mais aussi à l'amour qui le lie à Lucy. Cette fusion de référents n'est pas sans conséquence : « L'utilisation du même thème pour le monstre et sa maîtresse signifie que l'amour reste situé dans les domaines du danger turbulent plutôt que d'entrer dans un territoire plus conventionnellement romantique¹⁴. » (Halfyard 2023, 1294).
- 18 À travers sa mélodie de cordes et de cuivres à la fois lugubre (les notes rapides et presque agressives qui forment la courbe mélodique du thème ; les scansions hiératiques de timbales) et envoûtante (le côté répétitif et mémorisable de la ligne mélodique), le compositeur a su retranscrire la dualité qui hante le Comte vampire version Frank Langella – dualité qui s'exprime aussi dans la scène de la cave où Mina van Helsing vient au secours de Dracula et tombe sous son emprise, comme le suggère la main du comte qui enserre avec douceur mais fermeté celle de la jeune femme. Alternant grands sauts intervalliques (septième majeure ascendante, octave descendante) dans un rythme trochaïque heurté et gruppetto serpentifère de triples croches fluides, la mélodie sinueuse confiée aux violons porte en elle une ambivalence symbolique, partagée entre tension et tourment d'une part, lyrisme et sensualité d'autre part (**exemple 1**). Très mouvant harmoniquement, le thème gagne ensuite le registre aigu par marches successives dessinant un mouvement inexorable, alors que la caméra se rapproche du château puis survole l'édifice avant de plonger dans la mer agitée.

Exemple 1



« Main Title & Storm Sequence », transcription réduite de la tête du thème principal et de son accompagnement, réalisée à partir du *cue* de la bande originale.

- 19 Le navire qui transporte Dracula reste d'abord hors champ, exprimant possiblement un point de vue extérieur et transcendant que l'on retrouve à la fin du film. La caméra coupe sur un plan nocturne d'un navire en pleine tempête. Suit une séquence spectaculaire qui met en scène le déchaînement des éléments : orage, ciel zébré d'éclairs, mer tumultueuse, paquets de mer jaillissant sur le pont du navire démâté. Ce décor paroxystique est filmé par une caméra fluide et mouvante, en une série de plans serrés, instables, décadrés, en contre-plongée oblique, alternant ombre et lumière. La caméra glisse sur différentes portions du navire, se focalisant ensuite sur la cale, avec un gros plan sur une caisse de bois où l'on peut lire « Count Dracula, Yorkshire, England », convoquant les souvenirs de films antérieurs (*Dracula* de Browning en particulier). Badham nous montre ensuite, par fragments et par intermittences, l'activité prédatrice du vampire qui, sous une forme animale (un loup gigantesque), s'attaque aux marins rescapés et déchire les chairs ensanglantées dans un excès de violence graphique, une esthétique « gore ».
- 20 La bande sonore aux strates multiples contribue à camper un univers chaotique et violent, associant les bruits des vagues déchainées, les éclats du tonnerre, le sifflement du vent, les grognements d'un animal non encore identifié, les voix, puis les cris des marins, les bruits de treuil qui remontent la caisse sur le pont, etc.
- 21 Le thème de Williams revient brièvement de façon menaçante aux cors au moment où la caméra cadre une caisse de bois. Les *tutti* de l'orchestre sont réservés au thème principal, qui est souvent répété de manière plus diffuse, avec des variations – lesquelles, font penser aux œuvres symphoniques de Brahms ou de Sibelius. Les retours

fréquents de la tête du thème, sur un rythme plus frénétique, en accentuent le caractère dramatique, tandis qu'une montée *crescendo* caractérise la fin du *cue*, avant que l'orage éclate. Ce même thème est repris tout au long de la scène, mais à l'octave inférieure au début et avec un instrument plus grave (le cor). Le thème est énoncé de façon stridente en synchronisation avec le dévoilement du cercueil, et du nom de Dracula sur celui-ci. L'ouverture du cercueil amorce une section athématique, dissonante et fébrile où dominent cordes furieuses, cuivres arrachés avec sourdine et cloches fatidiques tout au long de l'agression des marins. La tête du thème de Dracula se fait entendre une ultime fois aux cors pour conclure la scène, avant de chuter dans le grave sur le dernier plan. C'est aussi l'occasion pour le compositeur d'asseoir les orchestrations signées Herbert Spencer et l'ambiance générale de sa partition, avec un pupitre de cordes amples, des vents très présents et des cuivres agressifs (superbe performance du traditionnel London Symphony Orchestra), proches des pages qu'il écrira l'année suivante pour les scènes de *L'Empire contre-attaque* (Irvin Kershner, 1980) se déroulant sur la planète gazeuse de Bespin. Après cette exposition initiale du thème principal en ouverture dans un premier grand mouvement orchestral, Williams affirme un style symphonique étoffé et virtuose, dans la lignée des grandes partitions du symphonisme hollywoodien de Franz Waxman ou Miklós Rózsa. Ce changement d'approche musicale contribue sensiblement à la transformation de la représentation du vampire à l'écran, une dizaine d'années avant le « lyrisme sombre » développé par Wojciech Kilar (*Dracula*, Francis Ford Coppola, 1992) et Elliot Goldenthal (*Entretien avec un vampire*, Neil Jordan, 1994)¹⁵ : « En abandonnant la stratégie musicale atonale et moderniste [...], le *Dracula* de Langella peut devenir beaucoup plus humain. Bien que sa musique communique toujours un fort sentiment de danger dans sa musique, la partition s'éloigne de l'idée d'une monstruosité extraterrestre en se rapprochant d'une humanité tumultueuse et émotionnelle¹⁶. » (Halfyard 2023, 1294).

- 22 À la topologie complexe et différenciée de Bram Stoker, Badham substitue une géographie beaucoup plus resserrée, qui cependant figure les principaux topoï¹⁷ du roman originel, auquel le metteur en scène fait nettement retour.

Le château dédaléen

- 23 Badham condense en un seul lieu le château transylvanien du vampire et la maison en ruines de Londres, devenue abbaye de Carfax et située à proximité du port de Whitby. Carfax possède tous les attributs du château gothique draculéen : position dominante, architecture où dominant les formes verticales : tours effilées, créneaux et meurtrières. L'intérieur du château présente des escaliers sinistres se perdant dans les ténèbres, des chandeliers, des meubles poussiéreux et des toiles d'araignée auxquelles cependant Badham confère un statut particulier lors de la visite de Lucy Seward quand celle-ci répond à l'invitation du Comte. La jeune femme, filmée en forte plongée zénithale, franchit le seuil du château et la scène semble vue par l'araignée¹⁸ qui attend, tapie au centre d'une toile immense et scintillante, figuration métaphorique de l'emprise vampirique. John Badham transforme cet espace lugubre et obscur en un cadre merveilleux, illuminé par des centaines de bougies. Cette scène réécrit sur un registre romantique le topos classique de l'arrivée au château de Jonathan Harker, avec une inversion genrée, mais aussi une motivation différente. L'héroïne, loin de tomber innocemment dans un piège comme Jonathan Harker chez Stoker ou Renfield chez Tod Browning, vient de son plein gré se donner au vampire qui l'a déjà séduite lors d'une valse¹⁹. Le traitement du décor annonce la mutation de la figure dans une vision romantisée du mythe draculéen.
- 24 La musique démarre à l'ouverture des portes : les arpèges à la harpe évoquent l'émerveillement plutôt que la peur, mais dès que Lucy entre, les violons reprennent le thème de Dracula (une deuxième fois quand Lucy est filmée à travers la toile d'araignée, écho du film de Browning). Pendant la scène du baiser, que ce soient les violons ou la harpe (et même le thème principal, joué sur un mode plus doux), c'est la fascination qui domine chez Lucy (là où la musique disait chez Mina la peur et l'effroi, avant qu'elle ne succombe malgré elle). Le dernier thème n'est plus joué par les violons aigus (marqueur stéréotypique de la féminité dans les partitions hollywoodiens) mais par les cuivres, plus dramatiques – comme à chaque fin de scène, qui soulignent l'emprise de Dracula : Lucy glisse du côté du vampire.

- 25 La concentration spatiale affecte également l'hôpital psychiatrique (londonien chez Stoker) situé ici dans le même bâtiment que la maison du Dr Seward, le médecin aliéniste. L'asile est structuré comme une prison, différents étages de cellules sont reliés par un réseau de passages et de passerelles. Dès la première vision du lieu, une impression de chaos est créée par les plans instables et la cacophonie sonore, bruits de l'orage et hurlements des patients effrayés par le tonnerre et les éclairs qui traversent l'espace ou peut-être excités par la présence toute proche de Dracula (comme déjà chez Murnau et plus tard chez Coppola).
- 26 Badham joue aussi de la contiguïté spatiale pour accroître la tension dramatique. Tous les lieux principaux peuvent être saisis dans un même regard. La maison de Seward est proche de la mer, ce qui permet à Mina Van Helsing, d'apercevoir le bateau en train de s'échouer sur la côte et de partir au secours du Comte qu'elle découvrira aux abords du rivage. Plus tard, la proximité de la maison avec le cimetière où est enterrée Mina permet à Van Helsing qui épie derrière la fenêtre, de remarquer le comportement insolite du cheval noir de Dracula, effrayé par les guirlandes d'ail disposées sur la tombe. Sous la sépulture s'ouvre un caveau gigantesque où vient errer Mina, transformée en vampire livide et sanglant.
- 27 La proximité spatiale permet un jeu avec le regard et le savoir, et l'interaction de lieux contradictoires. Badham parvient à transposer de manière crédible les différents systèmes d'opposition spatiale définis dans le roman, à resserrer et dramatiser l'intrigue sans trop avoir recours à des paysages et des décors marqués par la convention. Badham se montre encore plus novateur dans la caractérisation des personnages féminins, offrant une vision révisionniste qui stigmatise le pouvoir patriarcal et affirme la volonté de liberté de Lucy Seward en particulier.

Dracula et les personnages féminins : séduction et prédation vs « amour fou »

Mina van Helsing, une proie fragile

- 28 Les deux personnages féminins sont fortement contrastés, ce qui a des conséquences sur leur relation respective au Comte Dracula. Le rôle de la Lucy romanesque incarné par Mina Van Helsing (Jan Francis) est le plus ingrat. Loin de la flamboyance érotisée de la Lucy du *Cauchemar de Dracula* de Fisher, ou plus tard de la Lucy nymphomaniacale de Coppola, c'est une jeune fille sage, conformiste, passive, infantile, et fragile physiquement et psychologiquement qui devient la première victime de Dracula, venant à son secours, mais déjà sous son emprise, juste après le naufrage. Mina figure dans deux séquences importantes avec Dracula, la première se déroulant dans la grotte où Dracula trouve refuge, l'autre étant la scène de vampirisation nocturne, après la soirée dans le salon du Dr Seward qui a convié le Comte.
- 29 Au début de cette première séquence, l'accompagnement musical résonne comme un appel irrésistible pour Mina, alitée, dans le prolongement de la cloche symbolique avertissant les navires de la proximité des côtes. La musique exprime l'ambivalence des sentiments de Mina, entre peur et fascination, mais aussi le pouvoir exercé à distance par Dracula. Sous une nappe de violons en trémolos dans l'aigu qui maintient un climat de suspense, un motif délié et interrogatif parcourt les pupitres de vents (mise en avant des flûtes puis des clarinettes) et de cordes, soutenu par des accords arpégés de harpe. Les timbres légers et chatoyants du motif et son rythme dansant traduisent la fascination exercée sur la jeune femme par une présence hors-champ et viennent réactiver le mystère, comme un chant qui attire le personnage vers la fenêtre. Alors que la silhouette d'un navire en perdition se découpe à travers la vitre, des traits de cordes en gammes par ton très debussystes campent le décor de façon évocatrice, renforçant l'univers visuel pictural de l'eau (pluie torrentielle ruisselant sur la vitre) et de la mer (écume bouillonnante sur les rochers). Animée d'une énergie nouvelle, Mina quitte sa chambre. Le montage alterne des plans de la jeune fille courant sur la grève sous la pluie battante et des plans du bateau qui s'échoue sur les rochers dans un grand craquement, au son d'une évocation lointaine et déformée du thème principal, écartelée aux violons dans l'extrême aigu.

- 30 Les plans de Dracula sous la forme d'un loup menaçant, sautant hors du navire et pénétrant dans la caverne, sont soulignés par des sonorités agressives de cuivres avec sourdine. Des coups de timbale rythment les pas du prédateur et ceux de Mina qui le suit dans la grotte. On sent la mise en marche d'un processus inéluctable. Mina voit l'animal pénétrer dans la grotte profonde, mais ne semble éprouver aucune frayeur. Dans la grotte en fond sonore, des nappes de notes très aiguës montent et descendent, suscitant un suspense, annonce d'un danger imminent, d'autant plus efficace qu'on ne voit pas tout de suite (jeu avec le hors champ) ce que la jeune femme découvre avec stupeur. Seuls ses yeux agrandis permettent de l'imaginer. Elle s'approche et découvre le corps inerte du Comte, vu de dos, recouvert d'un manteau à col de fourrure, signe discret de sa métamorphose récente. Le contrechamp sur l'objet du regard de Mina coïncide avec la fin des violons aigus qui laissent place à des balancements d'accords aux bois dans leur registre extrême grave dans des couleurs herrmanniennes²⁰. Ce changement marqué dans l'accompagnement musical traduit l'incertitude de Mina quant à ce qu'elle voit – un cadavre ou un naufragé à sauver ? – et pointe la dangerosité de l'homme sans équivoque. Des plis du manteau émergent des doigts arachnéens, signifiant la vitalité présente, mais aussi le caractère prédateur du vampire. La mélodie se fait moins sinistre, au diapason des émotions de Mina : celle-ci est rassurée car elle identifie un être humain et non plus (pense-t-elle) un danger potentiel. Cependant, à mesure qu'elle touche le corps du « naufragé » comme pour s'assurer qu'il est bien vivant, les violons remontent vers le suraigu, suggérant l'emprise de la jeune femme. Celle-ci va jusqu'à placer délicatement ses doigts sur ceux du Comte qui enserre sa main en gros plan au son d'un accord parfait de *ré mineur* – tonalité associée à la mort depuis longtemps dans la musique savante – énoncé de façon dramatique par tout l'orchestre dans une nuance *forte* soudaine, scellant le destin de la jeune femme. Ce qui suit (la vampirisation potentielle) reste hors champ.
- 31 Après la séance où Dracula hypnotise Mina (autre forme d'emprise psychique) lors de la soirée mondaine chez Seward, la deuxième scène spectaculaire est celle de la vampirisation de la jeune femme, où la musique joue aussi un rôle essentiel. Dracula, rampant à *l'envers* le long du mur (rappel du roman de Stoker), fait sauter avec ses doigts

les croisillons des fenêtres, pénétrant lui-même dans la chambre de la jeune fille à l'encontre de la convention qui veut que le vampire ait été invité par sa victime.

- 32 Le type d'écriture musicale convoque quelques traits de la scène de la grotte : balancement herrmannien d'accords mineurs aux bois dans l'extrême grave, arpèges de cordes en trémolos. Toutefois, la tête du thème de Dracula est ici distinctement énoncée par les flûtes lorsqu'on voit Mina, endormie, en position de vulnérabilité. La mélodie ne parvient pas à son terme et cède le pas au sifflement inquiétant du vent alors que la caméra traverse la fenêtre et remonte lentement le long du mur extérieur.
- 33 La descente de Dracula vers la fenêtre s'effectue de façon figuraliste avec de lents *glissandi* ascendants aux cordes du médium vers l'extrême aigu, sur une oscillation de demi-ton dans le médium-grave. Il n'y a plus de mélodie, juste un effet bruitiste de bascule qui confine au vertige et qui reflète bien l'inversion des dimensions et la transgression des lois de la physique à l'image. Quand Dracula essaie d'entrer, les bruits de la poignée de la fenêtre et des griffures prennent le pas sur la musique (simples tenues percussives résonantes et cellules sourdes aux cordes). Le jeu est ici sur l'alternance entre bruits et silence. En synchronisation avec le gros plan sur les yeux fixes et pénétrants du Comte, de grands intervalles disjoints soudain exacerbés aux violons contribuent à l'effet de *jump scare*²¹. Mais à partir du moment où Dracula entre dans la chambre, la musique change de caractère et devient moins sinistre, plus lyrique et envoûtante : c'est la fin du *cue* entendu dans la scène de la grotte, étudiée plus haut, qui a été reprise au montage, générant une symétrie formelle et narrative entre les deux séquences. Mina, dont le visage exprimait la peur, semble rassurée et séduite : de nouveau sous l'emprise du Comte, ses yeux brillent, elle respire plus vite et dévoile sa gorge en soupirant lascivement. Les arpèges qui tournent en boucle sous la mélodie de violons dans le suraigu suggèrent la contemplation fascinée de Mina, dont le visage est filmé en plan serré pendant que l'ombre du vampire se penche sur elle. L'accord fatidique de *ré* mineur en *tutti* orchestral vient à nouveau souligner le pouvoir de Dracula lorsque Mina s'offre à lui. L'acte de vampirisation fait de nouveau l'objet d'une ellipse, laissant la place à

un plan en plongée sur Jonathan et Lucy folâtrant dans la véranda, accompagné par des hurlements de loup.

- 34 Après sa mort, Mina/Lucy se transforme non pas en une séduisante « white lady » mais en une espèce de monstre blafard aux yeux injectés de sang, semi-cadavre en décomposition, une figure cauchemardesque plus qu'attirante, inspirée en partie des zombies romériens. Lors d'une confrontation dans l'espace souterrain de mines désaffectées, la vampiressa tente d'attirer son père vers elle, en susurrant d'une voix douce : « Papa, papa, come to me ». Repoussée en arrière par le crucifix du Dr Seward elle vient s'empaler sur le pieu brandi malencontreusement par Van Helsing, épouvanté. Le professeur ne se livre pas au rituel classique de transfixion qui s'opère malgré lui et en dehors de son contrôle²². La scène est mélodramatique, frôlant parfois le grotesque et la musique ne joue qu'un rôle restreint. Le lendemain, le cadavre de Mina est étendu sur un autel temporaire, alors que son père se prépare à lui arracher le cœur pour la purifier définitivement.
- 35 La relation qui s'instaure entre Lucy Seward et Dracula est tout autre, plus proche d'une idylle romantique bien que sacrificielle.

Lucy Seward, l'élue du Comte Dracula

- 36 Le personnage de Lucy Seward (Kate Nelligan) a une position beaucoup plus centrale et entretient d'emblée une relation privilégiée avec Dracula. Elle incarne la *new woman* moderne et émancipée, mais succombe à une stratégie plus subtile qui commence comme une séduction mondaine. C'est elle qui prend l'initiative d'inviter le comte pour une valse, sous le regard jaloux de son fiancé qui observe à distance. La séduction se prolonge par une invitation très formelle dans une abbaye de Carfax dont le décor gothique et lugubre est illuminé pour la circonstance par des centaines de bougies et prend enfin la forme d'une scène de vampirisation, prélude à une initiation au statut supérieur et privilégié de vampire, acceptée et souhaitée par Lucy. Bien avant la vision romantique exacerbée de Coppola, Badham présente une relation relativement équilibrée où il n'y a plus de proie et de prédateur, mais une passion mutuelle, une relation égalitaire qui frappe le spectateur habitué aux étreintes furtives et

elliptiques de Bela Lugosi, ou encore à la brutalité conquérante de Christopher Lee.

- 37 La scène est structurée en trois temps correspondant à trois moments musicaux : l'attente de Lucy et l'apparition spectaculaire de Dracula ; la scène d'amour qui se prolonge avec la morsure vampirique et se poursuit sur un mode quasi onirique, voire psychédélique ; enfin, après un retour au décor initial réaliste, le pacte énoncé par le Comte qui s'ouvre une veine dans la poitrine pour offrir son sang à sa compagne élue. Dans cette phase, c'est Dracula qui semble éprouver une forme de jouissance quasi féminine, le corps renversé en arrière alors que Lucy reste hors champ.
- 38 Au début de la séquence, Lucy est dans sa chambre, sa gestuelle traduisant une attente, son regard orienté vers le dehors. Dracula apparaît derrière la vitre à croisillons, enveloppé d'un nuage de brume comme s'il en émanait. Le contre-champ en plan serré sur Lucy traduit une forme d'emprise ou de fascination. La fenêtre s'ouvre d'elle-même comme par magie (à l'inverse de la scène avec Mina), valorisant Dracula surcadré au centre de l'image. Le gros plan sur le visage de Lucy est répété à trois reprises.
- 39 Dracula n'a même pas besoin d'exercer son pouvoir hypnotique. C'est Lucy qui l'encourage à se livrer à l'acte vampirique et s'offre à Dracula qui, contrairement à Gary Oldman chez Coppola, ne manifeste plus aucun doute²³, et affirme son autorité de roi vampire (« Je suis le roi de mon espèce » dira-t-il plus tard à Van Helsing) : « Vous serez la chair de ma chair, le sang de mon sang. Vous traverserez les terres et les mers pour exécuter mes ordres²⁴. »
- 40 Le montage en champ contre-champ qui séparait encore Dracula et Lucy se modifie pour cadrer les personnages ensemble dans le plan. Dracula se comporte comme un jeune marié soulevant son épouse et la déposant délicatement dans le lit pour une étreinte amoureuse prolongée qui d'abord n'a rien de vampirique, filmée en plan serré sollicitant le voyeurisme du spectateur. Pendant que Dracula l'embrasse délicatement, Lucy gémit faiblement jusqu'à la morsure soulignée à la fois par un changement de position dans le cadre – Lucy passe de gauche à droite, visage renversé, bouche ouverte, regard extatique – et par la musique. L'acte vampirique s'accompagne d'un changement de cadre et de représentation du couple. Le décor

de la chambre est remplacé par un fond rouge, la monstration érotisée, sensuelle, des corps disparaît pour mieux souligner la portée symbolique de l'union. La scène est ouvertement filmée comme une relation sexuelle, mais stylisée, quasi abstraite. Les deux corps allongés l'un sur l'autre, vus à contre-jour sont cadrés de profil, à peine visibles comme des ombres chinoises projetées, parfois déformés, dans une position et une gestuelle sans équivoque, sur un fond spiralé, tournoyant, évoquant des protubérances solaires, mais l'acte sexuel n'est pas figuré de manière réaliste, sans doute pour éviter une éventuelle censure. Le point culminant est l'échange de sang, présent dans le roman et repris dans *Dracula*, *Prince des ténèbres* (Terence Fisher, 1966) et dans la version de Coppola (1992). Le retour à un filmage réaliste dans le décor au chromatisme sombre se fait par un gros plan sur le couple allongé. Dracula se redresse, dénude son torse et ouvre une veine, attirant le visage de Lucy contre la plaie sanglante. La courte scène est filmée de nouveau en plan très serré, soulignant la charge érotique de ce rituel.

- 41 La musique de John Williams souligne, à grand renfort de violons et de cuivres, le caractère épiphanique d'une union charnelle et mystique à la fois, avec la circulation du thème principal à différents pupitres tout au long de la séquence. Comme le montre bien Emilio Audissino dans sa remarquable étude, le thème musical associé à Dracula subit une transformation²⁵ sensible qui traduit une représentation plus ambivalente, moins effrayante :

Avant la rencontre avec Lucy, les deux premières mesures du thème ont été utilisées comme un identifiant du personnage, mis en valeur dans ses qualités sombres et menaçantes par les trompettes, les cors, les trombones et les bassons. Après la rencontre avec Lucy, le thème de Dracula est plus souvent joué par les hautbois et les flûtes, ce qui lui confère des nuances plus séduisantes²⁶. (Audissino 2021, 213)

- 42 Dans cette scène de vampirisation intitulée « The Love Scene » sur la bande originale, le thème principal²⁷ se déploie pleinement. Au moment où Dracula mord Lucy, « J'ai besoin de ton sang, j'ai besoin »²⁸, le thème est énoncé sur fond de brume rouge. L'image de la chauve-souris s'inscrit à l'écran comme un rappel de la nature thériomorphe du vampire, contrastant avec les corps enlacés. Le

thème est ensuite repris par l'orchestre entier comme pour le générique. Au moment du « pacte de sang », la musique distille des variations suraiguës de violons accompagnées par des percussions, en particulier des coups de timbale.

- 43 L'attente de Lucy est soulignée par les flûtes lancinantes, puis des arpèges de violons et de harpe de plus en plus présents, à mesure que la brume à la fenêtre s'épaissit, annonçant l'arrivée du vampire. La musique se met en sourdine pour mettre en valeur le dialogue (*underscoring*). En arrière-plan, les cordes, les hautbois et les cors prennent chacun leur tour en charge le thème, qui se fait de plus en plus pressant. L'orchestration s'allège quand Dracula dénude les épaules de Lucy et fait tomber sa propre cape, moment de respiration, d'expectative aux sonorités transparentes quasi féériques. Les cordes, dans un lyrisme exacerbé, déploient le thème de Dracula dans un tempo plus rapide, comme un cœur qui bat plus fort, ou un souffle plus court sous le coup de l'émotion quand le vampire soulève Lucy comme une jeune mariée, l'allonge sur le lit et commence à l'embrasser.
- 44 Sous le retour du thème aux flûtes puis au cor anglais dans l'aigu, les timbales et les fusées de cordes soulignent l'étreinte passionnée (Dracula couvre Lucy de baisers, retardant la morsure, contrairement à une scène de vampirisation classique), montent en puissance jusqu'à l'entrée des cors et au coup de cymbale qui éclate au moment où Dracula mord Lucy dans le cou. La scène d'amour s'ouvre une reprise de la musique du générique d'ouverture comme le rappelle aussi la présence de la chauve-souris), avec les cuivres grandiloquents (on entend presque les cors de chasse) et une orchestration dense, théâtrale. Repris et développé, le thème s'apparente à une danse. La scène sur fond rougeoyant se clôt sur un enchaînement cadentiel en *do* majeur épique et grandiose où dominent les cuivres, les roulements de timbales, et un ultime coup de cymbales, avant de repasser aux couleurs normales sur une ponctuation finale, lente et solennelle, aux cors.
- 45 Au début de la troisième phase, la musique reste en suspens. Sous le thème confié à la flûte, la harpe égrène de lents arpèges ascendants. Des roulements de timbales avec des nappes de cordes dans le grave se font entendre, puis un trait dramatique retentit soudain aux

cordes quand Dracula s'entaille la poitrine. Les timbales et les cordes graves soulignent ce moment dramatique, tandis que les violons aigus traduisent le sentiment de danger et le suspense, mais aussi l'excitation proche de l'extase de Lucy tandis que Dracula la guide vers sa poitrine. La scène se conclut par une chute vers le grave aux cordes et un unisson de *do* sur des roulements de timbales, un geste final particulièrement solennel et tragique qui dit le *fatum* de ce qui vient de se jouer.

- 46 Lucy sous emprise de Dracula est cependant de nouveau soumise au pouvoir patriarcal incarné par Seward et Van Helsing. D'abord empêchée de rejoindre Carfax Abbey, elle est maîtrisée physiquement et internée de force dans l'asile. Devenue dangereuse, incontrôlable, « a wild thing », elle est traitée comme une malade mentale et confinée dans une étroite cellule où un filet de protection en forme de toile d'araignée tient lieu de plafond. Dans la scène où elle s'efforce de séduire Jonathan, elle joue d'abord le rôle de la fiancée repentante, afin de soutirer des informations sur le sort réservé à Mina. Puis, changeant de tactique, elle adopte la posture de la jeune femme voluptueuse et provocante des héroïnes des films Hammer face à un Jonathan subjugué, qu'elle tente de mordre, empêchée seulement par l'arrivée de Van Helsing qui brandit une croix. Lucy paraît ensuite apaisée, embrassant la croix à la fin de la scène. La jeune femme semble se situer dans un état liminal, entre vampire et femme repentante. Cette scène troublante suggère que l'emprise de Dracula n'est pas totale, mais pointe aussi la faiblesse des chasseurs de vampire, soulignée dans une scène précédente de confrontation avec Dracula dont Harker porte encore le stigmate sanglant sur sa joue.
- 47 Cette faiblesse est confirmée au moment où Dracula vient libérer Lucy, dans une scène spectaculaire où après avoir puni Renfield de sa trahison, il enlève sa promise, laissant un trou béant dans le mur de sa cellule. Tous deux s'enfuient vers le port de Scarborough, en vue de rejoindre la Transylvanie. La scène de poursuite de la calèche qui transporte le cercueil abritant le couple vampire, par le trio Van Helsing, Seward, Harker évoque clairement les films de la Hammer comme *Le Cauchemar de Dracula* ou *Dracula, Prince des ténèbres*, la présence d'une automobile connotant la modernité. La musique, un scherzo très dynamique, rythme l'action frénétique, avec les cuivres, les percussions et les cordes.

La figuration ambivalente de Dracula

- 48 Dans la version de Badham, la figuration de Dracula est ambivalente. En dehors de la dimension romantique, plutôt byronienne²⁹, la cruauté du personnage, sa face archaïque et régressive se manifestent aussi dans son pouvoir de métamorphose. Frank Langella, vampire séducteur sous son apparence humaine, joue avec toute une gamme de transformations : chauve-souris, loup féroce et sanguinaire, voire lycanthrope, figure hybride de l'homme chauve-souris, brume blanche (tous ces aspects seront repris par Coppola). Son animalité s'exprime aussi dans l'agilité féline de ses mouvements, notamment dans les scènes d'affrontement physique ou encore quand il descend le long des remparts de la maison de Lucy. L'apparition de son visage spectral, tête en bas, derrière la vitre, constitue pour le spectateur un moment d'authentique frayeur.
- 49 Badham nous offre, grâce au concours de Frank Langella une version romantique exacerbée tout en conservant un cadre gothique (voir plus haut). Le pouvoir de séduction du Comte s'exprime d'emblée dans son apparence physique : silhouette élancée et fragile, traits fins et réguliers, démarche élégante et féline. Dracula figure dans ce film un personnage mondain, adepte de la valse et beau parleur : la suavité de sa voix aux inflexions caressantes et sensuelles est au service d'un discours amoureux très élaboré et persuasif. Dracula est aussi l'incarnation d'une forme de libération sexuelle de ses victimes féminines comme le souligne Nina Auerbach (1995, 140) : « Pour Lucy et Mina, l'étreinte du vampire qui les transfigure constitue une glorieuse évasion du contrôle patriarcal³⁰. »
- 50 Ce romantisme exacerbé n'exclut pas la violence qui s'exprime dans certaines séquences d'affrontement avec les chasseurs de vampire et aussi dans les passages où Dracula se métamorphose en loup notamment. La violence est du côté du vampire qui mutilé les marins, transforme Mina en zombie horrifique et empale Van Helsing (autre subversion de la convention). Mais elle est aussi du côté de la société bourgeoise stigmatisée dans le film à travers le personnage du Dr Seward médecin aliéniste. Le traitement du motif de la folie rapproche encore le film de la convention gothique qui joue sur la frontière entre normalité et aliénation mentale.

- 51 Badham suggère aussi la violence exercée par l'institution psychiatrique à l'encontre de tout individu coupable d'un comportement déviant. Le discours du film s'apparente à une dénonciation des pratiques répressives en vigueur, non seulement dans les années 1910 (temps de la diégèse), mais encore dans la société contemporaine. La sympathie du réalisateur va aux « déviants » dont il exalte la destinée, alors qu'il condamne les différentes formes d'institution représentatives d'un conformisme bourgeois répressif aux valeurs normatives étriquées.
- 52 Le Dracula revu par Badham joue ainsi sur la figure de l'oxymore, alliant deux traits contradictoires. Le personnage est double. Il est clairement humanisé et n'affiche aucun signe physique attestant une surnature dans son comportement quotidien, sa maîtrise du langage, son masque social, son rôle de séducteur. Il est à l'inverse très animalisé quand il est menacé, pris au piège : il se transforme en loup féroce quand les marins tentent de le jeter à la mer (on sait que l'eau courante tue le vampire), en chauve-souris agressive quand il affronte Van Helsing ou mord au visage Jonathan Harker et enfin, lors de la scène finale, sa régression atavique se traduit par des grognements sauvages alors même qu'il conserve sa forme humaine, signe de sa nature hybride.
- 53 La mise en scène de la mort de Dracula apporte certaines innovations. Au lieu d'être immolé sur la terre, au fond d'un cercueil ou dissous en poussière par la lumière du jour, il est percé par un crochet lancé par un Van Helsing moribond (lui-même empalé par Dracula, autre inversion), hissé de manière vertigineuse au moyen d'un treuil manié par Harker jusqu'au sommet du navire où il est littéralement offert en sacrifice au soleil présenté comme force cosmique positive. Le soleil ardent brûle les chairs, ouvre des plaies dans le corps « réel » de Dracula, son visage se couvrant de pustules. Les gros plans des protubérances solaires évoquent, selon une symbolique inversée (la destruction et non plus l'extase amoureuse), les dominantes rouges de la scène érotisée de vampirisation. Quand le corps agité de convulsions s'immobilise, Lucy semble apaisée, libérée de l'emprise du Comte. Elle ouvre des yeux redevenus clairs, effleure de sa main l'épaule de son fiancé qui détourne le regard ostensiblement, rejetant ce geste affectueux.

- 54 Au moment où Lucy (et le spectateur) pense que le vampire est anéanti, un léger bruissement se fait entendre et une forme ailée noire (la cape de Dracula) s'échappe de la dépouille calcinée – suggérant la survivance probable du Comte vampire (évoqué par Werner Herzog dans son remake de *Nosferatu*, 1979, et déjà par Roman Polanski dans *Le Bal des vampires* (1967). La caméra, par un lent mouvement d'appareil, serre le cadre sur le visage de Lucy qui s'éclaire d'un sourire furtif, signe qu'elle est restée du côté de Dracula en dépit de son retour apparent à la normalité. La cape se transforme en chauve-souris qui s'envole vers le firmament, signe de la survivance du vampire.
- 55 La musique traduit ses différentes émotions. De longues tenues aiguës aux violons précèdent l'action, ponctuée par du célesta. Un *stinger* retentit au piano et aux cuivres quand Van Helsing ouvre la caisse/cercueil et découvre le couple endormi, suivi du retour furtif de la tête du thème au cor. À partir du réveil de Lucy des roulements de timbales et des traits ascendants furieux de cordes graves scandent l'affrontement tandis que Harker tente de la maîtriser. Au moment où Van Helsing pose le pieu sur la poitrine de Dracula, le mouvement s'interrompt au profit d'une seule note tenue aux cors, qui entretient le suspense. Quand Dracula est réveillé par le hurlement de Lucy, le même accompagnement reprend dans un tempo plus rapide, signifiant une menace accrue, alors que quelques éclats du thème principal se font entendre de façon fragmentée, comme un rappel insistant. La musique s'arrête brièvement quand Harker vide en vain son revolver sur Dracula, impassible. Seuls les gestes de Dracula sont soulignés par la musique en *mickey-mousing* (un accent de cuivres et de percussions quand il s'empare du crochet et le rejette en arrière). L'orchestration enfle quand lui-même, transpercé par le crochet, gesticule frénétiquement pour s'en libérer, alors que le treuil déclenché par Harker le hisse hors de la cale, vers le ciel, victime sacrificielle évoquant une figure christique. Alors que Dracula s'agite désespérément pour se soustraire aux rayons ardents du soleil perçu comme une « force élémentale » (Waller 1986, 103), le thème principal est repris de façon répétée aux cordes, atteignant une dimension quasi opératique. Je cite le beau passage d'Emilio Audissino sur cette fin tragique :

La présentation du thème de Dracula est interrompue par une progression harmonique d'accords à la pulsation implacable, soutenue par les timbales – comme pour articuler un compte à rebours dans le rituel d'élimination du vampire – et colorée par l'orgue. Suivent les explosions furieuses des cuivres, des fragments du point culminant de la scène d'amour et l'énoncé final du thème de Dracula, qui se défait. La musique s'apaise alors que Dracula succombe – une vraie *grande mort* cette fois-ci³¹. (Audissino 2021, 214)

- 56 À la fin du film, après un silence pesant accompagnant les regards échangés par Lucy et Jonathan, le bruit de la cape qui s'envole déclenche des trilles aiguës de flûtes et célesta sur des pédales aux violons, semblables à celles de la scène d'ouverture qui accompagnaient le vol des chauves-souris. Le hurlement du loup signifie la survivance du Comte et nous renvoie au hurlement qui ouvre le film. Sur des arpèges de harpe, les ultimes énoncés de la tête du thème principal au cor puis au hautbois solo signifient l'emprise continue de Dracula sur l'esprit de Lucy qui esquisse un sourire, persuadée que le Comte n'est pas mort, avant une ultime envolée aérienne de l'orchestre en écho à la cape flottant dans le ciel. Le plan final sur le navire, en plongée zénithale vue du ciel comme s'il était vu en focalisation subjective par le vampire, écho du plan d'ouverture, peut aussi être lu comme plan subjectif, du point de vue du vampire volant dans les airs, le navire au début restant hors-champ. Le générique de fin reprend la plupart des variations sur le thème de Dracula, de la plus douce (hautbois soliste) à la plus dramatique (violons), soulignée par des fanfares cuivrées et les timbales. Comme une ultime évocation douce-amère, le hautbois fait entendre la tête du thème, scandée par le gruppetto aux cordes graves, avant de laisser la harpe conclure de façon interrogative par un délicat arpège ascendant.

Conclusion

- 57 Ainsi, au fil des adaptations, le cinéma nourrit, réactualise et redynamise le mythe de Dracula, imposant de nouvelles figurations et donnant, en particulier, une vision de plus en plus positive du personnage imaginé par Bram Stoker. L'aristocrate vampire revisité

par Badham et bientôt par Coppola ne suscite plus l'horreur, n'incarne plus l'Autre, l'innommable ; il fascine et séduit bien plus qu'il ne terrifie. On remarque cependant, malgré ces mutations, le maintien des traits gothiques qui semblent emblématiques du personnage, et aussi du décor architectural dans lequel il évolue. En revanche, la figure originelle, tout en conservant certains traits monstrueux et/ou horribles devient l'image d'un surhomme, conquérant et libérateur, capable de transgresser les limites imparties à l'humanité par les lois naturelles et divines, les interdits sociaux et les tabous sexuels. La valorisation de l'élément charnel et explicitement érotique – le vampire n'est plus une enveloppe spectrale ou un corps-cadavre – accentue encore cette modernisation du mythe qui tend à gommer l'ambivalence constitutive de l'aristocrate vampire hérité de Polidori et Stoker et à altérer le sentiment d'inquiétante étrangeté inhérent à sa représentation.

- 58 La musique symphonique de John Williams sert parfaitement le propos du cinéaste, mettant en valeur un thème dominant, avec de multiples variations. La concentration spatiale va de pair avec la concentration musicale. Le thème de Dracula évolue sensiblement, reflétant en particulier la relation avec les deux personnages féminins. Avant la rencontre avec Lucy, la musique souligne le caractère sombre, inquiétant et menaçant du Comte, privilégiant les cuivres. Après la rencontre avec Lucy, le thème est plus fréquemment joué par des instruments à vent et des cordes (violons) exprimant une dimension séductrice romantique. La partition musicale exprime la beauté sublime du paysage marin, la force élémentaire de l'océan déchainé, la férocité sauvage du vampire prédateur et toutes les nuances d'une relation amoureuse singulière et paroxystique qui sera revisitée en 1992 par Francis Ford Coppola et Wojciech Kilar.

BIBLIOGRAPHIE

Auerbach, Nina. *Our Vampires, Ourselves*. Chicago et Londres : University of Chicago Press, 1995.

Audissino, Emilio. *The Film Music of John Williams. Reviving Hollywood's Classical Style*. Madison : The University of Wisconsin Press, 2021.

- Burke, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*. Oxford : Oxford University Press, [1757] 1990.
- Carayol, Cécile. *La musique de film fantastique. Codes d'une humanité altérée*. Aix-en-Provence : Rouge Profond, 2023.
- Chion, Michel. *Le son au cinéma*. Paris : Cahiers du cinéma, 1985.
- Cohen, Jeffrey J. « Monster Culture (Seven Theses) », dans *Monster Theory. Reading Culture*, sous la direction de Jeffrey J. Cohen, 3-25. Minneapolis/Londres : University of Minnesota Press, 1996. DOI : [10.5749/j.ctttsq4d.4](https://doi.org/10.5749/j.ctttsq4d.4).
- Elferen, Isabella van. *Gothic Music. The Sounds of the Uncanny*. Cardiff : University of Wales Press, 2012.
- Marigny, Jean (dir.). *Les vampires*, colloque de Cerisy. Paris : Albin Michel, 1994.
- Menegaldo, Gilles. « De l'écrit à l'écran : Dracula, avatars et mutations d'une figure gothique », *Sociétés et Représentations* 20, n° 2 (2005) : 199-215. DOI : [10.3917/sr.020.0199](https://doi.org/10.3917/sr.020.0199).
- Groom, Nick. *The Vampire. A New History*. New Haven/Londres : Yale University Press, 2018.
- Halfyard, Janet K. « Music and the Sympathetic Vampire », dans *The Palgrave Handbook of the Vampire*, sous la direction de Simon Bacon, 1287-1303. Cham : Palgrave Macmillan, 2023. DOI : [10.1007/978-3-030-82301-6_64-1](https://doi.org/10.1007/978-3-030-82301-6_64-1).
- Halfyard, Janet K. « Music of the Night: Scoring the Vampire in Contemporary Film », dans *Terror Tracks. Music, Sound and Horror Cinema*, sous la direction de Philip Hayward, 171-185. Londres : Equinox, 2009. DOI : [10.1558/equinox.19130](https://doi.org/10.1558/equinox.19130).
- Heilmann, Ann. *New Woman Fiction. Women Writing First-Wave Feminism*. Basingstoke : Macmillan, 2000.
- Leutrat, Jean-Louis. *Vie des fantômes. Le fantastique au cinéma*. Paris : Cahiers du Cinéma, 1995.
- Punter, David. *The Literature of Terror. A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day. Volume 1, The Gothic Tradition*. Londres : Longman, 1996.
- Waller, Gregory. *The Living and the Undead From Stoker's Dracula to Romero's Dawn of the Dead*. Urbana : University of Illinois Press, 1986.
- Wood, Robin. « Burying the Undead: The Use and Obsolescence of Count Dracula ». *Mosaic. An Interdisciplinary Critical Journal* 16, n°s 1-2 (printemps/hiver 1983) : 175-187.

NOTES

- 1 Voir Cohen 1996 (3-25). Voir aussi, sur l'histoire du mythe vampirique, Groom 2018.
- 2 Le folklore nous indique que le vampire doit regagner sa tombe avant le chant du coq. Il ne peut reposer que dans sa terre natale, craint l'eau courante, le feu mais aussi l'ail et la croix. Bien des moyens existent pour le détruire, le plus couramment employé au cinéma étant le pieu enfoncé dans le corps et la tête tranchée.
- 3 Trait caractéristique du comte vampire. Voir en particulier Cohen 1996, Waller 1986 et Faivre et Marigny 1994.
- 4 Le « scélérat gothique » emblématisé par Manfred, prince tyrannique dans *Le Château d'Otrante* (1764) d'Horace Walpole, premier roman du courant gothique anglais se caractérise par sa volonté de puissance, l'exercice d'un pouvoir patriarcal associé à la sujétion du personnage féminin et la tentative d'appropriation de ses biens, mais aussi de son corps, conflit qui entraîne la fuite de l'héroïne à travers l'espace intérieur dédaléen de la *Gothic enclosure*. Un autre motif récurrent est celui du pouvoir illégitime et de l'usurpation, hérité des *medieval romances*.
- 5 C'est semble-t-il aussi une technique du comédien pour attirer la caméra.
- 6 Ce terme désigne un mouvement féministe intellectuel émergeant à la fin du dix-neuvième siècle, associé à la première vague féministe. Il définit aussi une femme indépendante, éduquée, exerçant un contrôle sur sa vie personnelle, sociale, économique. Le terme est popularisé entre autres par Henry James dans ses romans (*Daisy Miller*, *Portrait of a Lady*) et figure aussi dans *Dracula* de Bram Stoker. Voir en particulier Heilmann 2000.
- 7 « Women ought to have some say on things. After all we are not chattel! ».
- 8 « The film ties itself in knots in first presenting Lucy as a liberated woman and then asserting that a liberated woman would freely choose to surrender herself to (of all people) Dracula ».
- 9 « This musical language is characterized by excess: the stingers, a musical equivalent of splatter, are just a bit too loud and too dissonant, the leitmotifs are repeated too often, the iconography of tremolos and drum rolls, crescendos and glissandos is as obtrusive as that of bloody fangs and heaving cleavage. »

10 « The motif is entirely built on tritone chords, the tritone being the infamous diabolus in musica beloved of film composers when it comes to representing evil, magic, and otherness. [...] Bernard's use of loud, slow, tritone chords clearly positions Dracula as a figure of dread and danger, the monster inexorably stalking its prey. »

11 Selon Michel Chion : « Procédé qui consiste à accompagner les actions et les mouvements survenant dans les images du film par des figures et des actions musicales exactement synchrones, qui peuvent réaliser en même temps le bruitage, stylisé et transposé, en notes musicales ». (Chion 1985, 105)

12 Selon David Punter : « Lorsque l'on pense au roman gothique, un ensemble de caractéristiques vient immédiatement à l'esprit : l'accent mis sur la représentation du terrifiant, l'insistance commune sur les décors archaïques, l'utilisation prééminente du surnaturel, la présence de personnages fortement stéréotypés et la tentative de déployer et de perfectionner les techniques de suspense littéraire sont les plus significatives. Dans ce sens, la fiction gothique est la fiction du château hanté, des héroïnes en proie à des terreurs indicibles, des fantômes, des vampires, des monstres et des loups-garous. » (Punter 1996, 1)

13 Selon Burke, il s'agit du plaisir mêlé de terreur qu'on éprouve face à certains paysages (haute montagne, glacier, océan, étendue infinie comme le pôle célébré par Poe, Coleridge, Mary Shelley), des phénomènes naturels comme l'orage, certaines structures architecturales (les bâtiments imposants par leur verticalité et leur massivité, tels le château féodal et leur structure interne labyrinthique où l'on perd ses repères), certaines situations (le noir absolu ou la surprise créée par l'irruption de la lumière dans le noir). Burke s'intéresse surtout à la représentation de ces éléments pouvant susciter le sentiment du sublime chez le lecteur ou le spectateur d'un tableau. Pour lui, le sublime naît de l'effet produit par une représentation d'ordre esthétique. Ceci vaut aussi pour le spectateur de cinéma. Voir Burke [1757] 1990.

14 « Using the same theme for both the monster and the lover means love remains located in the realms of turbulent danger rather than entering more conventionally romantic territory. »

15 À ce sujet, voir Carayol 2023 (62-66) et Halfyard 2009.

16 « By abandoning the atonal, modernist musical strategy [...], Langella's Dracula is allowed to be much more human. While there is still a strong

sense of danger in his music, it has taken a large step away from an idea of an alien monstrosity toward tumultuous, emotional humanity. »

17 Le château draculéen, la crypte, le cimetière, l'asile psychiatrique, la maison bourgeoise, etc.

18 Un rappel évident de la scène de l'arrivée au château de Renfield (Dwight Frye) dans le *Dracula* de Browning.

19 Contrairement à la convention, c'est Lucy qui place un disque sur le gramophone et invite le Comte qui l'entraîne dans une valse romantique, sous le regard jaloux de Jonathan.

20 La partition de *Dracula* étant composée par Williams l'année suivant sa collaboration avec Brian De Palma sur *Furie* (1978), cette proximité stylistique avec l'écriture de Bernard Herrmann n'est guère fortuite. Sur les modalités de manifestation de l'héritage herrmannien dans la musique de *Furie*, voir l'article de Grégoire Tosser dans le présent dossier thématique.

21 Procédé classique du film d'horreur qui consiste à faire sursauter le spectateur par l'irruption brutale d'une image choc souvent accompagnée d'un son de forte intensité.

22 Badham donne de Van Helsing une image de fragilité et de faiblesse, là encore révisionniste, qui contraste avec les représentations classiques au cinéma, par exemple chez Browning et Fisher.

23 Dans la scène de séduction au château, il met en garde Lucy qui affirme venir de son plein gré.

24 « I am King of my kind. » « You will be flesh of my flesh, blood of my blood. You shall cross land and sea to do my bidding. »

25 Ce changement intervient déjà dans la scène du château où le thème, après l'introduction à la harpe, est joué plutôt en sourdine, tour à tour par différents instruments solistes, en particulier la flûte et le hautbois.

26 « Before meeting Lucy, the first two measures of the theme have been used as an identifier for the character highlighted in its dark and threatening qualities by trumpets, horns, trombones and bassoons. After meeting Lucy, Dracula's theme is more frequently played by oboes and flutes, shifting its color to more seductive nuances. »

27 Je remercie Marie Perrier pour ses suggestions, notamment à propos de cette scène.

28 « I need your blood, I need ». »

29 Archétype du héros romantique, ténébreux et sulfureux, cynique et désabusé. Il apparaît pour la première fois dans *Childe Harold* (1813) de Lord Byron.

30 « For Lucy and Mina, the transfiguring embrace of the vampire is a glorious evasion of patriarchal control ».

31 « The presentation of Dracula's theme is interrupted by a harmonic progression of unrelentingly pulsating chords backed by timpani—as if to articulate a countdown in the vampire-dispatching ritual—and coloured by the organ. This is followed by furious blasts of the brass, fragments of the love scene climax, and the final deflating statement of Dracula's theme. Music abates as Dracula succumbs—a real, grand mort this time. »

RÉSUMÉS

Français

Cet article se propose à analyser la manière dont la partition musicale de John Williams sert le propos du *Dracula* (1979) de John Badham qui vise à un renouvellement du personnage du Comte vampire, figure mythique fascinante, alliant séduction érotique et pouvoir de susciter l'épouvante. Badham et son scénariste mettent l'accent sur la dimension romantique de Dracula tout en maintenant la composante horrifique du personnage et ils modifient sensiblement les autres protagonistes, en particulier les femmes Mina et Lucy, mais aussi van Helsing et Jonathan Harker et le Dr Seward. Il s'agit de voir en quoi la musique de Williams, souvent ample, lyrique et spectaculaire, sert les choix narratifs, thématiques et formels du cinéaste et sa conception modernisée du mythe draculéen. Cette étude se focalise sur trois aspects de la relation entre musique, son et image : le traitement de l'espace, l'analyse comparée des personnages féminins, simple proie ou objet du désir du Comte, et enfin les modes de figuration de Dracula, entre convention et innovation.

English

The aim of this chapter is to analyse the way in which John Williams' musical score serves the purpose of John Badham's *Dracula* (1979), which purports to renew the character of the vampire count, a fascinating mythical figure who combines erotic seduction with the power to induce dread. Badham and his scriptwriter emphasise the romantic dimension of Dracula while maintaining the horrific component of the character, and they significantly modify the other protagonists, in particular the women Mina and Lucy, but also van Helsing, Jonathan Harker and Dr Seward. The aim is to explore how Williams' music, which is often ample, lyrical and spectacular, serves the filmmaker's narrative, thematic and formal choices

and his modernised conception of the Draculean myth. This study focuses on three aspects of the relationship between music, sound and image: the treatment of space, a comparative analysis of the female characters, whether mere prey or the object of the Count's desire, and finally the ways in which Dracula is represented, between convention and innovation.

INDEX

Mots-clés

vampire, romantisme, érotisme, horreur, symphonisme

Keywords

vampire, romanticism, eroticism, horror, symphonism

AUTEUR

Gilles Menegaldo

Gilles Menegaldo est professeur émérite de littérature et cinéma à l'université de Poitiers. Fondateur et ancien directeur du département Arts du spectacle, et président d'honneur de la SERCIA. Il est l'auteur de *Dracula, la noirceur et la grâce* (avec A-M Paquet-Deyris, 2006) et de nombreux articles sur la littérature et le cinéma hollywoodien et européen. Parmi ses dernières publications : *Tim Burton, a Cinema of Transformations* (PULM, 2018), *Spectres de Poe* (avec J. Dupont, Le Visage vert, 2020), *Le Goût du noir* (avec M. Petit, PUR, 2020), *Le studio Hammer : laboratoire de l'horreur moderne* (avec M. Boissonneau et A-M Paquet-Deyris, Le Visage vert, 2023). Il a dirigé les entretiens du documentaire *Le Monde de Lovecraft* (Marc Charley, 2023).

IDREF : <https://www.idref.fr/032420099>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000122818514>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/12345343>

L'héritage herrmannien dans *Furie* (Brian De Palma, 1978)

The Herrmannian Legacy in The Fury (Brian De Palma, 1978)

Grégoire Tosser

PLAN

Furie et son générique
Déjà-vu et déjà-entendu : la scène de l'escalier
La scène de ralenti comme poème symphonique
L'apothéose finale
Conclusion

TEXTE

« I've been here before. »
Katherine Bellaver, en
découvrant l'Institut
Paragon dans *Furie*¹.

- 1 Dans le domaine de la musique de film, au cœur des années 1970, il est tentant d'envisager une filiation directe entre les compositeurs Bernard Herrmann (1911-1975) et John Williams (né en 1932), la carrière du premier ralentissant progressivement quand les partitions significatives du dernier allaient s'accumulant précipitamment. La relation amicale entre les deux hommes, tissée progressivement depuis les années 1950, favorise également la recherche d'une influence de l'aîné sur le cadet – une génération (vingt ans) les sépare, ce qui explique que la connexion se soit établie dans un premier temps par le père de John Williams, percussionniste pour Hollywood lorsque la famille emménage à Los Angeles en 1948. Encouragé par Herrmann dans son apprentissage de l'orchestration et de l'arrangement, poussé à composer sa propre musique, Williams semble vouloir s'inscrire dans la lignée de l'écriture herrmannienne, dont la puissance et l'efficacité, remarquées dès *Citizen Kane* (Orson

Welles, 1941), ont grandement contribué au succès des classiques de la période américaine d'Hitchcock, entre 1955 et 1966.

- 2 L'ombre de Herrmann plane fréquemment au-dessus de certains souvenirs de John Williams, à différentes périodes de sa vie. À Derek Elley qui l'interroge à l'été 1978 sur sa partition la plus récente pour le cinéma – *Furie*, qui va nous intéresser dans le cadre de cet article –, il répond en évoquant naturellement la conjonction qui s'est faite avec Herrmann, par l'intermédiaire de Brian De Palma :

Comment est née votre dernière partition, *Furie* ?

Eh bien, j'avais beaucoup apprécié les derniers films de Brian De Palma, notamment *Obsession* [1976], dont j'aimais beaucoup la musique de Bernard Herrmann (si proche de *Sueurs froides* [Alfred Hitchcock, 1958]). Et je pensais que Brian avait servi la musique de Herrmann mieux que quiconque depuis tant d'années. Je lui ai écrit et je l'en ai remercié. Plus tard, je l'ai rencontré – entre-temps Bernard Herrmann était décédé – et nous avons parlé de Benny et il s'est avéré que Brian était un très proche de Steven Spielberg (dont la petite amie, Amy Irving, est une star du film). Un jour, Brian a fait irruption dans mon bureau de la Twentieth Century-Fox et m'a dit : « Écoutez, nous faisons ce film *Furie*, et hélas ce pauvre cher Benny n'est plus là et Amy est la star – voudriez-vous faire la musique ? » et j'ai dit : « Avec grand plaisir ». C'était donc une affaire de grande proximité et d'intimité². (Elley 1978, 21)

- 3 Steven C. Smith, biographe de Bernard Herrmann (Smith 2002), en discussion avec le compositeur et chef d'orchestre William Stromberg, rappelle les mêmes faits :

John Williams a développé une amitié personnelle avec Bernard Herrmann dans les années 1960, lorsque les deux compositeurs travaillaient pour la 20th Century Fox et se croisaient également au sein de la branche télévisuelle d'Universal Studios. Williams a toujours considéré Herrmann comme une voix personnelle tout à fait unique et comme une sorte de mentor au cours de ses débuts en tant que compositeur de films prometteur. Herrmann a exhorté Williams à consacrer plus de temps à composer des œuvres pour la salle de concert et, comme Williams l'a rappelé à plusieurs reprises,

sa voix portait conseil sur plusieurs questions concernant la musique et la création musicale³. (Smith et Stromberg 2021)

- 4 Et encore très récemment, en juillet 2023 à Los Angeles, Williams se confiait à Stéphane Lerouge :

Quant à Bernard Herrmann, je l'ai rencontré à Universal Studios. De *Citizen Kane* à *Psycho*, il incarnait une sorte d'idéal : un compositeur qui avait réussi à servir ses films avec des solutions musicales toujours inattendues, radicales et très personnelles. Nous sommes devenus proches [...]. Herrmann aimait m'encourager, me conseiller, orienter certains de mes choix. Objectivement, il m'a aidé à avoir davantage confiance en moi, il m'a incité à composer ma première symphonie [...]. Après sa disparition, j'ai été fier de prendre sa suite auprès de Brian De Palma sur *Furie* ou Alfred Hitchcock sur son chant du cygne, *Complot de famille* [1976]⁴. (Lerouge 2023, 6 et 12)

- 5 C'est donc dans les traces immédiates de Herrmann que s'inscrit Williams à la fin des années 1970⁵ lorsqu'il accepte de composer la musique pour *Furie*. Le fait que Herrmann ait collaboré avec De Palma pour *Sœurs de sang* en 1973 puis pour *Obsession* (sorti en 1976), pour lequel John Williams avait déjà été pressenti après le choc de *Les Dents de la mer* (Steven Spielberg) à l'été 1975⁶, n'est sans doute pas anodin dans la filiation consciente – et sans doute souhaitée par le réalisateur⁷ – entre les différentes partitions des thrillers de De Palma dans les années 1970, eux-mêmes placés dans la lignée et la réinterprétation de *Fenêtre sur cour* (Alfred Hitchcock, 1954), *Sueurs froides* (Alfred Hitchcock, 1958) et *Psychose* (Alfred Hitchcock, 1960). Pierre Berthomieu souligne lui aussi cette conjonction :

Au milieu des années 1970, le tragique *Concerto pour violon* apparaît comme son œuvre la plus personnelle, à laquelle répondent des musiques de cinéma comme *Images* [Robert Altman, 1972] ou *Dracula* [John Badham] (1979). Jouant d'associations de figures et de sons à la Herrmann (cordes et orgue comme dans *Sœurs de sang* ou *Obsession* de Brian De Palma), il crée un son angoissé plus viscéral : *Furie* et son motif circulaire macabre, ou *Dracula* et son thème aux accélérations voluptueuses, étrangement irrésolues, ou le thème du grand requin blanc, dont l'ostinato de deux notes évoque l'écriture d'Herrmann

(l'ostinato d'une note répétée par les cordes stridentes du meurtre de *Psychose*). (Berthomieu 2011, 584)

6 L'ultime partition pour le cinéma de Herrmann, *Taxi Driver* de Martin Scorsese, date également de cette période et le compositeur, décédé la veille de Noël 1975, ne verra jamais la sortie en salle d'*Obsession* ni de *Taxi Driver*, début 1976. Dans ce tableau qui concerne les années 1972-1979, on peut observer les points de rencontre entre les trois hommes – pour Williams, il ne s'agit que d'une sélection de quelques partitions marquantes.

Tableau 1

	Herrmann	De Palma	Williams
1972		<i>Get to Know Your Rabbit</i>	<i>Images</i> (Robert Altman)
1973	Sœurs de sang		<i>Le Privé</i> (Robert Altman)
1974	<i>Le Monstre est vivant</i> (Larry Cohen)	<i>Phantom of the Paradise</i>	<i>La Tour infernale</i> (John Guillermin et Irwin Allen)
1975			<i>Les Dents de la mer</i> (Steven Spielberg) <i>La Sanction</i> (Clint Eastwood)
1976	Obsession		<i>Missouri Breaks</i> (Arthur Penn) <i>La Bataille de Midway</i> (Jack Smight)
	<i>Taxi Driver</i> (Martin Scorsese)	<i>Carrie</i>	<i>Complot de famille</i> (Alfred Hitchcock)
1977			<i>La Guerre des étoiles</i> (Star Wars ⁸ , George Lucas) <i>Rencontres du troisième type</i> (Steven Spielberg)
1978		Furie	
1979			<i>Dracula</i> (John Badham)

Productions croisées de Bernard Herrmann, Brian De Palma et John Williams (1972-1979). En gras, les collaborations au sein du trio.

7 Il semble que la figure tutélaire qui relie le trio est bien la figure hitchcockienne⁹. C'est ce que semble penser Vincent Haegele (2016, 102) : « Rien ne pourrait rapprocher De Palma, qui vit et travaille aux États-Unis, et Herrmann, le gentleman anglais dont la carrière semble s'être peu à peu arrêtée, rien si ce n'est l'ombre de Hitchcock lui-même. » On sait que la brouille naissante entre Herrmann et Hitchcock, culminant en 1966 avec la rupture au

sujet du *Rideau déchiré*, peut s'expliquer en partie par les conseils émanant du compositeur quant à la mise en scène ou à la place que doit occuper la musique¹⁰. Un des traits de la personnalité de Herrmann est rappelé par De Palma lorsqu'il évoque la réaction du maestro quand, lors de leur première rencontre, le réalisateur choisit de projeter des extraits de *Sœurs de sang* avec la musique de *Sœurs froides*, *Psychose* et *Pas de printemps pour Marnie* (1964). Herrmann aurait interrompu subitement la projection et menacé d'abandonner le projet avant même le début de la collaboration. Un « Vous n'êtes pas Hitchcock » aurait même été lancé¹¹.

- 8 Il paraît dès lors possible d'observer une continuité entre les partitions de Herrmann pour Hitchcock (la trilogie de référence, la plus souvent citée, correspond à *Sœurs froides* ; *La Mort aux trousses* [1959] ; et *Psychose*¹²) et la volonté de De Palma d'approcher le compositeur pour ses œuvres ouvertement référentielles – *Sœurs de sang* à *Psychose* et *Obsession* à *Sœurs froides*, avec en toile de fond *Fenêtre sur cour*, *Rebecca* (1940) ou encore *Marnie*. On peut noter également le souci de De Palma de prolonger en quelque sorte l'esprit de Herrmann dans ses exigences envers Pino Donaggio pour *Carrie* et John Williams pour *Furie*. S'il est vrai que, dans *Carrie*, ce sont avant tout la scène du bal (**extrait 1**) et ses ostinatos de cordes, ainsi que les accents brutaux de la manifestation des pouvoirs télékinétiques de l'héroïne (**extrait 2**), qui sont directement reliés à l'orchestre à cordes de Herrmann pour *Psychose*, dans *Furie*, Williams se place plus volontiers et peut-être plus aisément et plus profondément dans le sillage des partitions de Herrmann. Ce dernier reste pour lui un modèle de symphonisme auquel il aspire à la fin des années 1970 et que l'on peut entendre à des degrés divers dans ses partitions pour *Les Dents de la mer* (1975, puis dans *Les Dents de la mer*, 2^e partie de Jeannot Szwarc en 1978), *Complot de famille* (1976), *Black Sunday* (John Frankenheimer), *La Guerre des étoiles* et *Rencontres du troisième type* en 1977, *Superman* (Richard Donner, 1978), *Dracula* (1979) puis *Les Aventuriers de l'arche perdue* (Steven Spielberg, 1981) ou encore *E.T., l'extra-terrestre* (Steven Spielberg, 1982). Ces partitions, qui remettent l'orchestre symphonique au centre de la musique de film et façonnent le style qui le rendra célèbre, partagent les mêmes influences que celles de

Herrmann, grand anglophile qui regarde autant du côté de Copland, Barber et Ives que de Britten, Delius, Elgar et Vaughan Williams¹³.

- 9 Pour résumer le constat initial, la connexion se fait donc à plusieurs niveaux : *Sœurs de sang* n'est pas le premier film de De Palma, mais peut être considéré comme le film qui lance sa carrière, notamment après l'expérience traumatisante de *Get to Know Your Rabbit* en 1972¹⁴. Sur les conseils de son monteur, Paul Hirsch, De Palma sollicite Herrmann pour ce film, puis pour *Obsession* qui est l'avant-dernier film du compositeur ; Williams met en musique, avec la bénédiction de Herrmann, le dernier film de Hitchcock (*Complot de famille*, en 1976). D'une certaine manière, une génération chasse l'autre – dans une dynamique de déférence et d'hommage. Et on comprendra donc que, plutôt que l'existence d'un héritage herrmannien chez Williams, qui semble avéré, ce sont surtout les modalités de manifestation de ce legs qu'il s'agit d'étudier à travers un exemple particulier, celui de *Furie*. Après une rapide présentation du film et de la musique emblématique de son générique, j'aborderai successivement trois scènes marquantes dans lesquelles la musique de Williams porte la marque de l'esthétique herrmannienne tout en développant un style plus personnel.

***Furie* et son générique**

- 10 Sur un scénario de John Farris adapté de son propre roman publié en 1976, *Furie*, sorti sur les écrans américains en mars 1978, est l'unique collaboration entre Brian De Palma et John Williams. Dans la lignée de *Carrie*, quoique dans un genre moins horrifique, *Furie*¹⁵ suit une adolescente, Gillian, qui découvre qu'elle possède des pouvoirs paranormaux de télépathie et de télékinésie :

Jeune homme doté de pouvoirs télékinétiques, Robin est kidnappé par Childress, un agent qui a l'intention d'utiliser ses facultés comme force de dissuasion dans un chantage politique. Le père de Robin, Peter, veut à la fois retrouver son fils, qui le croit mort, et se débarrasser de Childress. La maîtresse de Peter, Hester, lui vient en aide en agissant comme espionne au sein de l'Institut Paragon où Robin a de toute évidence été gardé prisonnier. Avant de mourir de mort violente, Hester découvrira que Robin est psychologiquement en phase avec une jeune femme dotée des mêmes pouvoirs que lui,

Gillian. Cette dernière est ainsi capable de localiser le jeune homme. Mais rendu fou par les tests que lui a fait subir Childress, incapable de reconnaître son père lorsque celui-ci se présentera devant lui, Robin meurt et Peter se suicide par désespoir. Victorieux, Childress s'apprête à remplacer Robin par Gillian. Mais la jeune femme feint de coopérer pour mieux faire éclater sa vengeance. Usant de ses pouvoirs sur Childress, elle le fait littéralement exploser. (Blumenfeld et Vachaud 2019, 81)

- 11 Cette intrigue, qui ressort d'un thriller fantastique, se double d'une thématique politique et d'espionnage qui concerne principalement les protagonistes masculins et qui aborde des éléments à la fois légers, proches de la comédie (déguisement, parodie de course-poursuite...) et plus lourds (terrorisme, tourments psychologiques, flou temporel et géographique...). Ce problème de positionnement dans un genre précis est régulièrement relevé lorsqu'il s'agit de caractériser *Furie*. Par De Palma lui-même :

Frank Yablans [m'avait] proposé [*Furie*] parce que le sujet se rapprochait de celui de *Carrie*. Le film abordait un univers scientifique avec lequel je me suis toujours senti en phase. Mais j'ai traité l'histoire comme celle d'un film de genre, m'efforçant de la rendre le plus fantastique possible. C'était un exercice de style, il n'y avait pas de message que je souhaitais particulièrement faire passer. (De Palma, dans Blumenfeld et Vachaud 2019, 80)

- 12 Après avoir remarqué que *Carrie* était considéré comme un classique du film d'horreur, Sam Deighan (2013) considère pour sa part que « *Furie* comporte bien quelques éléments horribles, mais ressemble surtout à un thriller policier avec des moments d'action, de comédie noire, de complot et de paranoïa¹⁶. » Cet univers multiple va permettre à Williams d'opérer des choix importants quant à la place de la musique dans le film, mais également de faire jouer sa palette de compositeur de façon originale.
- 13 Dès le générique d'ouverture (**extrait 3**)¹⁷, qui déroule sobrement les crédits du film, l'arpège de *fa* mineur, ascendant puis descendant, avec la quinte brodée par la sixte mineure, rappelle inmanquablement les arpèges du prélude de *Sueurs froides*, même si la structure de l'arpège diffère¹⁸. Le fait que la musique de Williams

ne soit le support d'aucune image, mais seulement d'un générique, augmente sa portée symbolique et non illustrative. Le motif arpégé récurrent entend ainsi rendre compte du film dans son ensemble, à la manière de nombreux *main titles* de Herrmann pour Hitchcock – l'ambiance du thème de *Psychose* est le plus souvent citée à ce propos.

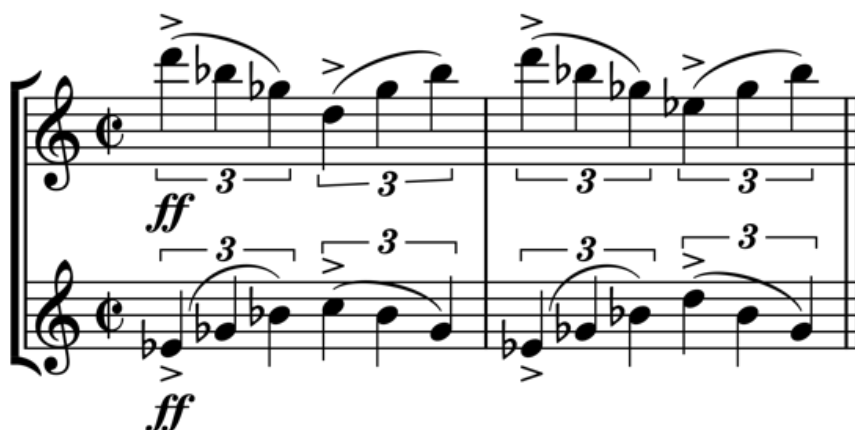
Exemple 1

The musical score for the opening of the film *Furie* is presented in three staves. The top staff, labeled 'Clarinettes', shows a melodic line beginning in the third measure. The middle staff, labeled 'Bassons', features a continuous arpeggiated pattern. The bottom staff, labeled 'Cordes + harpe', provides a sustained harmonic foundation. The dynamic marking 'mp' (mezzo-piano) is indicated at the beginning of the bassoon and string sections.

Furie, générique de début, incipit (exemple tiré de Zacharopoulos 2020, 70).

- 14 D'une certaine manière, on peut dire que, sur le plan harmonique et du contour mélodique, les arpèges de Williams s'inscrivent dans le sillon de ceux d'Herrmann déroulant son accord fétiche, parfois appelé « Hitchcock chord » (Brown 1982, repris dans Brown 1994, 148-174), un accord parfait mineur assorti d'une septième majeure, que Cécile Carayol qualifie d'« intrinsèquement lié à l'instabilité psychique des héros » (Carayol 2015, 92) et qui utilise un « miroir musical » ou une « spirale sonore » (« musical mirrors, sonic spirals », Blim 2013, 22)¹⁹.

Exemple 2



Sueurs froides, prélude (générique de début), incipit.

- 15 La musique de *Sueurs froides* fait partie des partitions de Herrmann les plus étudiées²⁰, et je ne retiens ici que la régularité symétrique, rythmique et intervallique. Plusieurs traits herrmanniens sont repérables ici : le mouvement contraire ; les dissonances de septième et de seconde ; la réitération d'un motif, simplement décalé d'une seconde²¹, ou répété un ton au-dessus ou en-dessous²², comme dans le générique de *Sœurs de sang*.

Exemple 3



Sœurs de sang, générique de début, incipit.

- 16 L'utilisation extensive du thème principal de *Furie* dans cette configuration orchestrale – les bois et les saxophones accompagnant la clarinette solo, puis l'élargissement vers les cuivres et les cordes – ne se fait que dans les génériques de début et de fin. Pendant toute la durée du film, seules apparaissent les récurrences et développements de l'incipit de ce thème – variations habituelles de timbre, de rythme,

de tonalité, etc. L'arpège initial se voit ainsi inséré dans des contextes musicaux très variés, depuis son occurrence synthétique à découvert jusqu'à une déformation majorisée au calliope (« Death on the Carousel »), en passant par un appel du cor sur pédale ou un choral de cuivres (« Fog Scene ») ou encore une binarisation aux bois aigus et percussions (« Thru the Alley »), etc.

- 17 L'ennui avec un thème qui utilise des arpèges d'accords parfaits, c'est qu'il est immanquablement ancré dans un langage harmonique bien défini ; mais si l'enchaînement de ces accords se fait tortueux et volontairement imprévisible, la sensation ressentie passe de celle de stabilité à celle d'un malaise. C'est le cas pour les relations de tierce utilisées systématiquement par Williams dans la construction du thème principal de *Furie* et qu'on peut repérer à d'autres endroits de son œuvre filmique²³. Accord de *fa* mineur vers *ré* bémol mineur ; *ré* bémol mineur vers *mi* mineur ; *mi* bémol mineur vers *fa* dièse mineur : ces relations bien connues en harmonie tonale de notes communes et de relations médiantiques, apparaissent ici dans un ordre qui semble imprévisible et qui ne concernent que des accords parfaits mineurs. La stabilité rythmique et l'équilibre mélodique symétrique du thème semblent donc contredites par des relations harmoniques plus surprenantes et produisant une certaine incertitude tonale.
- 18 En outre, le fait que l'accompagnement énonce un élément répétitif, repris d'ailleurs par la mélodie, assure son ancrage immédiat et définitif dans la mémoire du spectateur. Il assure donc la capacité de le reconnaître et de le suivre, ce qui en fait un excellent thème, ductile en tant que mélodie à l'avant de l'orchestre, ou comme thème secondaire, contrechant, voire pur accompagnement. L'idée générale de Williams est donc d'utiliser le motif de tête de ce thème comme élément récurrent pour l'ensemble du film, dont il peut représenter, par la malléabilité de son aspect, les différentes facettes²⁴. À cet égard, le fait que le générique de début soit construit en *crescendo*, et s'achève sur *do*, comme la musique des dernières images du film, montre la tentative de mise en correspondance entre le niveau microstructurel du générique et le niveau macrostructurel du film dans son ensemble. Il est par ailleurs intéressant de noter que, si ce thème n'est pas à proprement parler un *leitmotiv* associé à un personnage, il serait d'une certaine manière un *leitmotiv* filmique, un

pur motif musical répété, que Williams va pouvoir aisément exploiter dans des hauteurs, des timbres et surtout des contextes différents. En effet, sa grande flexibilité et versatilité rythmique, tonale, orchestrale et audiovisuelle plaide pour une caractérisation comme *leitmotiv*. Et il semble que ce procédé corresponde à une pratique herrmannienne. Vincent Haegele se range à cet avis, lui qui a noté l'absence dans *Sueurs froides* de thèmes rigoureusement associés à des personnages (sauf peut-être le thème de Madeline), et qui poursuit :

Dans *Obsession*, le principe [d'absence de *leitmotiv*] est poussé encore plus loin. Là aussi, nulle trace de *leitmotiv*, mais un seul et même motif obsédant confié d'abord à l'orchestre tout entier et à l'orgue, puis repris en écho par le chœur. Le motif se compose en tout et pour tout de deux accords possédant la même fondamentale, simplement dégradé d'une seconde majeure. (Haegele 2016, 114)

- 19 Le rapprochement fréquent opéré entre le thème conducteur filmique et le *leitmotiv* wagnérien, bien que tentant, ne tient pas l'analyse précise que l'on peut en faire. Chloé Huvet en scelle le sort dans un chapitre de son ouvrage sur *Star Wars* (Huvet 2022, 65-92), en affirmant qu'il faut se garder de rapprocher systématiquement le *leitmotiv* filmique du *leitmotiv* wagnérien, puisque la nature même du médium filmique va à l'encontre de la continuité recherchée par Wagner et des dimensions tentaculaires des opéras de Wagner. Mais, en soulignant la « malléabilité référentielle du *leitmotiv* » (74) et en repérant des « glissements référentiels et [la] transférabilité des motifs à grande échelle » (77), Huvet décrit dans le même temps la possibilité d'existence de thèmes conducteurs filmiques, caractérisés par une malléabilité intrinsèquement musicale et par des glissements référentiels nombreux. Dans un entretien avec Royal S. Brown, Bernard Herrmann semble aller dans le même sens, en mettant à mal le « système des *leitmotiv* » au profit du motif bref ou de la phrase courte²⁵ :

Je pense que la phrase courte présente certains avantages. Je n'aime pas le système des *leitmotiv*. La phrase courte est plus facile à suivre pour un public qui n'écoute qu'avec une demi-oreille. N'oubliez pas que le mieux que le public fait, c'est une demi-oreille. Vous savez, la raison pour laquelle je n'aime pas ce genre de mélodies, c'est qu'une

mélodie doit faire huit ou seize mesures, ce qui vous limite en tant que compositeur. Une fois que vous avez commencé, vous devez terminer – huit ou seize mesures. Sinon, le public ne comprend pas de quoi il s'agit. Cela revient à mettre des menottes à soi-même²⁶. (Brown 1994, 291-292)

- 20 Une vingtaine d'apparitions du thème de *Furie* peuvent ainsi être dénombrées, montrant son hégémonie musicale et en même temps son incroyable versatilité, car il apparaît toujours différent ; tant et si bien que les autres thèmes en sont vraiment réduits à la portion congrue – notamment un thème vif et enjoué associé à Gillian, et un autre plus sobre attribué à Hester. Ses deux premières utilisations inscrivent définitivement le thème dans le récit. Après la scène d'ouverture au Moyen-Orient en 1977, où Robin se fait enlever par Childress et que Peter est laissé pour mort (le tout sans musique, même si un *cue*, intitulé « Out of the Water », avait été écrit par Williams), on découvre Gillian à Chicago en 1978, accompagnée de son amie LaRue (jouée par Melody Thomas²⁷). Cette dernière lui fait réviser sa leçon d'histoire, mais le nom que Gillian cherche (celui de l'homme politique belge Paul-Henri Spaak) ne lui revient pas, jusqu'à ce qu'elle croise le personnage joué par William Finley, Raymond Dunwoodie, dont elle trouve le nom comme par magie, pensant que son amie le lui a soufflé (09:35). Ses talents cachés de médium nous apparaissent alors, à travers la présence fugitive du thème au synthétiseur ARP, dont le timbre synthétique glissé n'est pas sans rappeler celui du thérémine, fréquemment utilisé pour évoquer des phénomènes paranormaux, les extraterrestres, les éléments fantastiques ou fantomatiques, etc. Herrmann en fait d'ailleurs une utilisation remarquée dans le film de Robert Wise, *Le Jour où la Terre s'arrêta...*, en 1951²⁸. Sa deuxième apparition (17:13) a lieu lors d'une expérience de télékinésie menée par Hester (Carrie Snodgrass) et Ellen Lindstrom (Carol Eve Rossen), où Gillian perçoit un flash très perturbant²⁹. Et il possède ici une qualité timbrale complètement différente des clarinettes qui l'énonçaient originellement dans le générique de début. Renforcé par son énoncé dans des timbres distincts, le thème est donc d'emblée associé aux phénomènes paranormaux – don médiumnique et télékinésie – et semble devoir varier de façon incessante, au gré de l'action.

Déjà-vu et déjà-entendu : la scène de l'escalier

- 21 Ironie de l'histoire, le plagiat ou la paraphrase souvent reprochés à De Palma dans son maniérisme vis-à-vis de Hitchcock, peuvent se reporter de façon parallèle sur l'attitude de Williams vis-à-vis de Herrmann – car tout est, finalement, affaire de transmission et d'héritage. Et quand le contexte de ces rencontres est façonné par un film où le déjà-vu, la réminiscence, le souvenir, le « retour à », l'obsession, sont des thèmes importants, le « déjà-entendu » peut s'avérer une manière de faire tout à fait efficace.
- 22 Ainsi, une première apparition d'ampleur de l'univers herrmannien chez Williams peut s'entendre lors de la première vision nette de Gillian, qui se produit lorsqu'elle trébuche dans l'escalier et se rattrape à la main du Dr Jim McKeever (Charles Durning). La parenté avec *Sueurs froides*, qui semble évidente, se situe à plusieurs niveaux :
- dans le lieu de l'escalier, même s'il n'est pas ici question d'acrophobie comme dans *Sueurs froides*, mais d'un pas de danse disgracieux qui déstabilise Gillian ;
 - dans le fait que la scène perçue par Gillian dans sa vision concerne la chute (de Robin) d'un point élevé, même s'il est question ici de défenestration, et non de l'ouverture sur le vide du clocher d'une église ;
 - dans le tournoiement rotatif opéré par la caméra, comme dans l'escalier de *Sueurs froides* ;
 - dans les *jump cuts*³⁰ qui produisent un effet zoom rapide³¹ ;
 - enfin, dans la parenté musicale avec le thème principal de *Sueurs froides*³².
- 23 En effet, la mise en musique de Williams, contenue dans le *cue* « Vision On the Stairs », propose, à l'instar du thème principal de *Sueurs froides*, un élément bref et répétitif – sorte de miroir du thème principal, avec demi-ton et arpège, dont l'inversion tend à figurer le passage vers un événement passé, antérieur. Divisée en trois moments, la séquence musicale débute par la vision déclenchée par le contact des deux mains, lorsque McKeever rattrape

instinctivement Gillian qui a malencontreusement trébuché dans les escaliers.

Figure 1



Furie, les mains de McKeever et de Gillian entrent en contact (47:40).

© 20th Century Fox

- 24 Au fur et à mesure que la vision se déploie, la caméra tourne autour de Gillian, dans la transposition tournoyante d'une danse – qui était le sujet abordé par les deux personnages juste avant cette séquence. La caméra suit le mouvement enveloppant du motif musical, avec des plans alternés sur la main de McKeever, élément déclencheur de la vision : début de la musique, accentué, à 47:40, répétition de l'accent synchronisé à 47:48, puis de nouveaux plans à 47:55 et 48:04 avant la blessure originelle et explicative à 48:19 que le toucher de Gillian ne fait que raviver et rouvrir. Le double motif descendant associé à Gillian, constitué d'un demi-ton suivi d'une tierce mineure (*mi* bémol - *ré* - *si* puis *do* - *si* - *sol* dièse), surplombé par le contrechant du piccolo, devient de plus en plus présent jusqu'à saturer la texture dans un grand *crescendo*. Ici, l'utilisation de la musique semble donc très proche de *Sueurs froides*.

Figure 2



Furie, vision de Gillian (47:59).

© 20th Century Fox

- 25 Le second moment, aboutissement du *crescendo*, correspond à la défenestration de Robin, où le tournoiement atteint son apogée, avant la troisième et dernière section, au moment de la séparation des mains.

Figure 3



Furie, les mains se séparent alors que la vision prend fin (48:21).

© 20th Century Fox

- 26 On assiste alors au retrait immédiat de la musique, tout à coup mixée beaucoup plus bas que la réplique de Gillian, apeurée à la fois par la blessure qu'elle a infligée involontairement au docteur, et par la vision de l'accident de Robin : « Don't touch me anymore, don't touch me ! ».

La scène de ralenti comme poème symphonique

- 27 La seconde étude de cas concerne le passage le plus célèbre du film, l'évasion de Gillian de l'Institut Paragon, avec la complicité d'Hester, qui donne lieu à une scène de ralenti³³, technique qu'affectionne particulièrement De Palma, qui l'utilise dans de nombreux films³⁴. La scène correspond au *cue* « Gillian's Escape ». De Palma confie à Paul Mandell, à propos de l'utilisation du ralenti dans cette séquence :

Je pense que [le ralenti] rend les choses vraiment poétiques et romantiques, et c'est aussi très bien pour intensifier le drame. C'est particulièrement intéressant pour les plans de réaction parce que cela leur donne beaucoup d'impact. J'ai choisi de l'utiliser pour la

mort d'Hester car c'était la mort la plus émouvante du film. Je voulais aussi le structurer autour de son point de vue – elle est heureuse et euphorique et puis *bang*, la voiture la heurte³⁵. (Mandell 1978/2003, 51-52)

- 28 La scène (**extrait 5**) se découpe, de mon point de vue, en onze parties car la musique débute en fait, de façon presque imperceptible, au moment de l'ouverture par Hester de la porte de derrière à l'aide de la carte magnétique qu'elle a fait mine de chercher pendant plusieurs minutes – élément déterminant de la mise en scène censé aider Gillian à s'échapper, alors qu'elle-même simule une grande apathie pendant son petit déjeuner. Williams propose ici un véritable poème symphonique qui semble illustrer la totalité de la scène au ralenti, dont la très grande majorité des bruits sont effacés, laissant à la musique un primat hégémonique, uniquement perturbé par certains éléments déterminants de l'action. Le temps musical prend ainsi le dessus sur la temporalité ralentie du film, comme si le maintien et la coïncidence de deux temporalités différentes pouvaient faire ressentir au spectateur une perception altérée et schizophrénique de la réalité telle que vécue par Gillian. Le sous-texte est aussi présent, comme une sorte de courant sous-jacent : la musique ne se contente pas d'accompagner la scène que l'on observe lorsqu'elle est diffusée, mais véhicule également la tension inhérente à la destinée générale de Gillian (et, de façon corollaire, celle de Robin) et aux péripéties mouvementées dont elle est la victime. Voici les onze parties, rapidement décrites du point du vue visuel et musical.

1 – 01:21:06

Accords tenus aux cuivres, en léger crescendo jusqu'à l'accent de *mickey-mousing* (chute des colis poussés volontairement par Hester). Motif principal utilisé comme questionnement, comme élément interrogatif, aux bois (flûte). Puis cordes tenues et légèrement pulsées dans le grave, pour créer la tension de l'attente (quand Gillian se décidera-t-elle à bouger de sa chaise ? nous demandons-nous avec Hester).

2 — 01:22:15

Envol littéral de Gillian qui s'évade, suivie de Hester – la vélocité de Gillian est rendue à la fois féérique et presque irréelle par le début du ralenti. Petite harmonie³⁶, motif de Gillian aux cordes, chatolement de la harpe et des percussions aiguës.

Figure 4a



Furie, évasion de Gillian (01:22:23).

© 20th Century Fox

Hester chute après avoir percuté un gardien. Cette première chute incongrue et sans gravité préfigure sa mort imminente.

3 — 01:22:49

Juste avant le crissement de pneus³⁷, mise en place d'un ostinato aux cordes, en *pizzicato*, ponctué par les notes répétées aux cuivres, en question-réponse. Hester se relève et se remet à courir, ce qui nous permet de continuer à

suivre Gillian depuis son point de vue, alors que la voiture menaçante effectue son demi-tour.

Figure 4b



Furie, Gillian vue par Hester (01:23:07).

© 20th Century Fox

4 – 01:23:03

Le second crissement de pneus et le coup de klaxon ramènent le thème de l'envol et de l'évasion, car nous revenons sur Gillian, et adoptons son point de focalisation – donc la fuite paraît possible. Mais l'arrivée d'un joggeur, depuis un autre point de vue en plan fixe, semble menacer cette issue heureuse.

5 – 01:23:28

Le bruit de la voiture passant outre la barrière, initiant un rythme iambique (avec valeur longue accentuée) aux cordes tandis que les cuivres énoncent un motif de quatre notes (un arpège descendant suivi d'une sixte ascendante, sorte de miroir du motif principal). La voiture fonce sur Gillian,

tandis qu'on aperçoit pour la première fois la voiture jaune dans laquelle attend Peter.

Figure 4c



Furie, la voiture fonce sur Gillian (01:23:38).

© 20th Century Fox

Les timbales participent à l'emballement et au *crescendo*, et la phrase répétée des cuivres se fait de plus en plus longue, sur un modèle stravinskien d'accumulation, au fur et à mesure que le plan se resserre sur l'arme à feu que tient Peter, jusqu'au coup de feu.

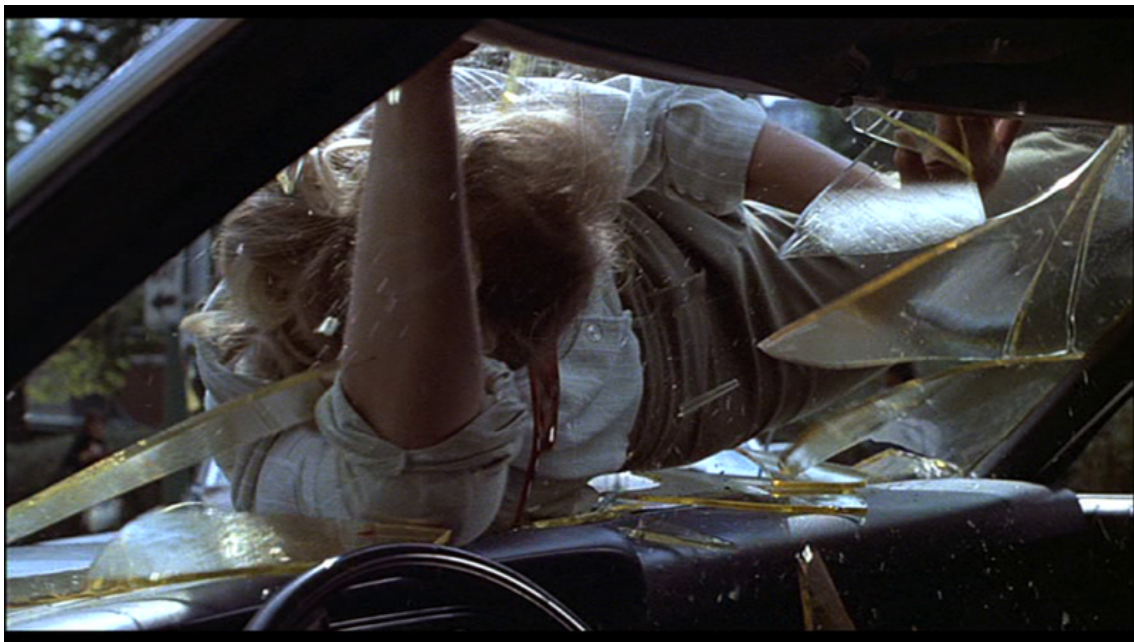
6 — 01:23:54

Coup de feu. Pédale de cordes (*mi aigu*). Les éléments chromatiques, octaviés, ressemblent au traitement de Morricone pour la scène de la gare dans *Les Incorruptibles*. « Watch out » muet de Peter, qui ne peut empêcher la projection de Hester.

7 — 01:24:06

Projection de Hester dans le pare-brise. La musique se fait plus emphatique avec la domination des cordes. Une formule cadentielle entraîne le demi-tour de Gillian.

Figure 4d



Furie, Hester est projetée dans le pare-brise (01:24:08).

© 20th Century Fox

8 — 01:24:18

Demi-tour de Gillian qui se rend compte du drame. Le mode 3 de Messiaen, tronqué (appelé aussi échelle nonatonique) apparaît ici dans une forme descendante, propre à exprimer la tristesse, la mort, le deuil³⁸. Visages de lamentation, effroi, pleurs.

Figure 4e



Furie, Gillian se rend compte du drame (01:24:28).

© 20th Century Fox

9 — 01:24:45

Peter sort de sa voiture. Sur fond de notes répétées, les cors rappellent le thème principal, avec un contrechant chaotique et acrobatique des cordes, montrant la confusion extrême des personnages. Le joggeur (le dangereux Robertson) s'approche en courant et finit par empoigner Gillian, accompagné par une ascension de la ligne mélodique.

Figure 4f



Furie, Robertson empoigne Gillian (01:25:21).

© 20th Century Fox

10 — 01:25:28

Après le plan sur le visage ensanglanté de Hester en *jump cuts*, le temps se fige sur une note aiguë tenue (ré bémol). Se produisent alors les coups de feu de Peter sur Robertson. Pour trois d'entre eux sur quatre, ils sont synchronisés avec les accents des cors (aigu/grave en alternance). Puis la ligne mélodique redescend, comme la tension lorsque Peter emporte Gillian dans ses bras.

Figure 4g



Furie, Peter emporte Gillian (01:25:59).

© 20th Century Fox

11 – 01:25:53

Une arabesque des bois a ramené le thème aux cordes. Transition vers le bus qui roule de nuit. La musique s'interrompt dans la tonalité de *do* mineur (01:26:33) quand on découvre Peter puis Gillian dans le bus.

- 29 La construction rhapsodique de ce *cue* de plus de cinq minutes présente la réutilisation des motifs principaux (associés à la furie et à Gillian) dans le cadre d'une scène d'ampleur où la musique, par l'artifice du ralenti, acquiert une importance particulière. Jouant sur le retour des éléments connus et la nouveauté de la conduite de la scène qui se déploie sous nos yeux, Williams fait fonctionner à plein la répétition des motifs de proche en proche, à la manière de Herrmann : réitération immédiate d'un élément énoncé – comme on peut l'entendre dans de nombreuses scènes de *Sueurs froides* ou, par exemple, dans la scène du mont Rushmore de *La Mort aux trousses*. De même, il utilise la confrontation d'éléments dans des registres

opposés, tels que les bois aigus (piccolo, flûte) contre les cuivres graves (tuba, trombone).

L'apothéose finale

Je suis un styliste avant tout, j'adore voir des scènes d'action et c'est pour ça que je conclus souvent mes films par une apothéose de violence. C'est comme en musique, il y a un crescendo, la tension monte, et je sais très bien faire ça. (Blumenfeld et Vachaud 2019, 84)

- 30 La scène finale de *Furie* (**extrait 6**) illustre parfaitement les propos de De Palma, et la correspondance musicale dont il parle fonctionne à plein, grâce au travail de Williams. Après le monologue de Childress qui tente d'amadouer Gillian pour qu'elle remplace Robin comme sujet d'expérimentation, celle-ci se contente, dans l'étreinte avec le personnage machiavélique, de lui baiser les yeux. La musique débute au moment où les *jump cuts* révèlent le saignement instantané que Gillian a provoqué (01:48:50). Toujours silencieuse – sa parole se limitera à un simple « You go to hell ! » final –, Gillian manie alors pendant deux longues minutes la furie que lui a transmise Robin à sa mort³⁹.
- 31 La montée en puissance progressive de la musique assure deux fonctions principales : combler le vide induit par la rupture de communication entre les deux personnages (limitée à des cris de colère et d'effroi de Childress, et à l'ultime parole vengeresse de Gillian) et représenter le caractère inéluctable de la mise à mort de Childress. Pour ce faire, le compositeur use de deux procédés : l'absence de mélodie, qui laisse place à de courtes figures rythmiques ; le langage chromatique, qui crée une instabilité tonale. Cette déstabilisation de la tonalité renvoie à la propre démarche hasardeuse et aveugle de Childress, qui chute puis ressent la puissance de la furie l'atteindre au plus profond de son être. Ainsi, la progression de la musique par demi-tons dessine ce parcours hésitant mais inéluctable, tandis que l'accumulation progressive d'instruments, majoritairement dans le timbre des cordes, accroît l'intensité de la scène – procédé utilisé également par Herrmann. L'arrivée des cors puis du thérémine rappelle les couleurs privilégiées par Herrmann. Autre trait partagé par les deux compositeurs et qui

est mis au jour ici : l'absence de synchronisme direct et de *mickey-mousing*. La musique tend à accompagner l'action sans être redondante – une vertu cardinale dans cette scène exagérée où la situation excessivement tragique est mise en scène dans une violence débridée aux effets si hyperboliques qu'ils pourraient susciter autant la stupéfaction que le rire.

- 32 Dès le début du *cue*, le rythme pointé adopté par Williams peut faire penser à l'incipit de la *Cinquième Symphonie* de Chostakovitch (1934), dans un langage néoclassique qui fait la part belle aux cordes.

Exemple 4

Andantino ♩ = 69
Cordes

Furie, début du *cue* final.

- 33 L'arrivée de la pédale de basse sur *mi* (01:49:29) correspond à l'entrée des percussions, et des bois et cuivres graves (bassons, contrebasson, trombones), juste après celle des cors (01:49:22). C'est le moment choisi pour l'énoncé du motif de la furie, entonné par deux trombones dans le médium grave et modifié de façon dynamique par un vigoureux rythme pointé. Le timbre et la puissance inédits de cette occurrence pourraient représenter l'évolution du personnage de Gillian qui, depuis la timide découverte de ses capacités jusqu'à l'ultime utilisation de son pouvoir, a acquis progressivement le contrôle de la furie et entend bien en user de façon meurtrière et vengeresse.

- 34 Dans le moment qui précède le « You go to hell ! », l'harmonie, toujours fondée sur une pédale de *mi*, se stabilise sur *do* mineur aux voix supérieures (01:49:35). Les hautbois et clarinettes énoncent d'ailleurs une variation de l'arpège de la furie (*sol - do - mi* bémol - *fa - mi* bémol) qui produit un enrichissement de l'harmonie, visible par l'arpège des cordes : *la - do - mi* bémol - *sol - si*, contenant le *Hitchcock chord*.

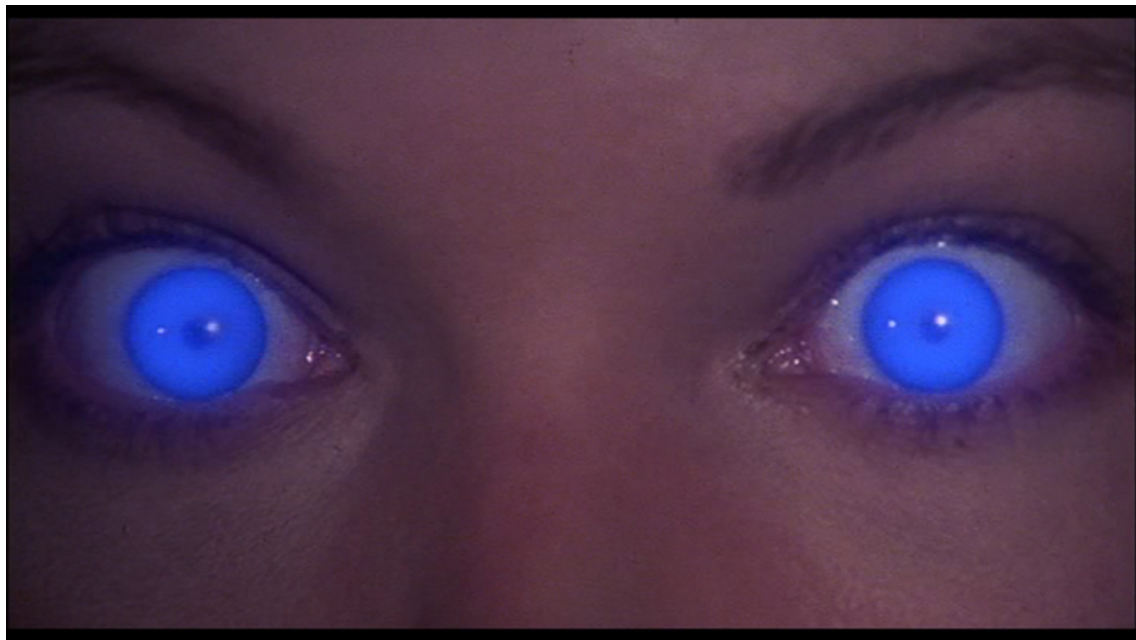
Exemple 5

Furie, cue final, arrivée du thème de la furie.

- 35 Les convulsions de Childress, conséquences de la résolution de Gillian de l'envoyer en enfer, correspondent au déplacement du centre tonal vers *do* (d'abord par l'alternance d'un accord augmenté *do - mi - sol* dièse - *si* et d'un accord situé à distance de triton *fa* dièse - *do - mi*) et à l'entrée du synthétiseur. La fin semble proche : l'harmonie est parvenue à sa tonalité finale (*do*) mais se montre ouvertement dissonante (demi-tons, fausses octaves, tritons, accords augmentés), les effets intérieurs de la furie ont été convoqués par la

cellule matricielle et par le synthétiseur, et le temps de Childress semble compté – pulsé et comme décompté qu’il semble être par les contretemps des instruments graves et des timbales. Williams ajoute à ce dispositif les timbres des *chimes* et de l’orgue qui signent le style horrifique. Enfin, l’arrivée massive des six cors en trémolos, correspondant à une accélération définitive du tempo, se fait sur les yeux bleus de Gillian et sur un motif répétitif de quatre accords (si bémol mineur / ré bémol mineur / do mineur / mi bémol mineur), que couvre presque totalement l’ultime cri d’effroi de Childress (01:50:05).

Figure 5



Furie, les yeux de Gillian s’illuminent en bleu (01:50:04).

© 20th Century Fox

Exemple 6



Furie, cue final, début de la partie *Subito presto*.

- 36 La réitération intensive de ce motif d'accords mineurs (cette minorisation généralisée a été repérée dès le générique) fait immanquablement penser aux motifs de prédilection de Herrmann, celui de *Sœurs de sang* notamment. C'est sur cette répétition que débutent les treize explosions de Childress, dans une fanfare de plus en plus assourdissante. L'harmonie de ré bémol majeur, qui a été introduite sur la dominante sol, se superpose à la tonique do sur l'ultime plan, au ralenti, de la tête de Childress volant dans les airs. L'accord joue alors le rôle d'une appoggiature dissonante qui, ménageant un moment libéré de toute pulsation autre que les trémolos et *glissandi*, se résout triomphalement sur l'accord final de do majeur.

Exemple 7

Flûtes, clarinettes et cordes

Trombones, harpe

Timbales

tutti

sfz *p*

sfz *mp*

ff

sfz *mp*

ff

5

Furie, cue final, dernières mesures de la coda.

Conclusion

- 37 Inscrite volontairement dans la lignée de l'écriture de Herrmann, selon le souhait de De Palma, la musique de Williams pour *Furie* manifeste l'utilisation de certains procédés issus du langage de Herrmann : *ostinato*, éléments répétitifs de proche en proche, cordes incisives, cuivres en avant, opposition des registres. Les partitions de Herrmann pour Hitchcock témoignent, selon Daniel Golding, de ces caractéristiques musicales dominées par l'abandon de la mélodie au profit d'une utilisation intensive de la répétition et du *leitmotiv* filmique.

Les idées musicales remarquables présentes dans les scores hitchcockiens de Herrmann mettent souvent l'accent sur la répétition interne. Souvent, des sections de la musique de Herrmann consistent en une courte idée répétée de différentes manières ; utilisé d'une part pour masquer partiellement cette répétition, mais d'autre part pour favoriser le suspense et l'ambiance obsessionnelle et le mouvement cyclique de chutes, de poursuites ou de voyages que l'on retrouve souvent chez Hitchcock. Les plus notables de ces stratégies répétitives sont le chromatisme et l'instrumentation⁴⁰. (Golding 2011)

- 38 Or, en parallèle de ces éléments indéniablement hérités de Herrmann, le langage propre au style de Williams se fait également jour (chatolement de la harpe, renforcement des percussions, inclination empathique de la musique), qui le place dans la lignée directe des compositeurs sensibles à l'orchestration au service de la tension psychologique des films. Et si *Furie* semble la partition de Williams la plus immédiatement et éminemment herrmannienne, on peut observer que des graines de cet héritage avaient été semées dans des films des années 1970 sur lesquels Williams avait travaillé, et dans lesquels il mettait déjà en œuvre des procédés de variation et de malléabilité des motifs. En effet, pour *Le Privé* (1973), Robert Altman a demandé au compositeur d'écrire une chanson qui serait réutilisée et apparaîtrait sous des aspects différents tout au long du film :

La musique était une très bonne idée – qui revient entièrement à Bob. Il a dit : « Est-ce que ça ne serait pas génial s'il y avait une chanson, une seule chanson omniprésente, interprétée de façons différentes ? » Nous allions chez un dentiste, dans un ascenseur et il y avait cette musique partout, irritante. Elle était là, dans tous les interstices, presque comme un motif que l'on décline à l'infini. Je pense que c'est totalement unique. (John Williams, cité dans Zuckoff 2021, 270)

- 39 Auparavant, pour *Images*, Williams avait également utilisé de techniques de tension psychologique par les cordes et percussions (par exemple le *cue* « Reflections » [extrait 7]), comme dans *La Sanction* (Clint Eastwood, 1975, *cue* « Up the Drainpipe » [extrait 8]) ou *Rencontres du troisième type* (par exemple le *cue* « Climbing the Mountain » [extrait 9]) – quelques exemples d'une filiation qu'il serait intéressant de repérer dans d'autres œuvres de la filmographie williamsienne. Car dans *Furie*, comme cet article a tenté de le montrer, l'héritage herrmannien est donc assumé, tout en étant dilué, en quelque sorte, dans la sûreté stylistique déjà affirmée de Williams qui, presque au même moment que la mort de Herrmann en 1975, semblait assez mûr pour en assimiler et en déployer les codes et les recettes de façon personnelle.

BIBLIOGRAPHIE

- Beffa, Karol. *Bernard Herrmann*. Arles : Actes Sud, 2024.
- Berthomieu, Pierre. *Hollywood moderne. Le temps des voyants*. Pertuis : Rouge Profond, 2011.
- Blim, Dan. « Musical and Dramatic Design in Bernard Herrmann's *Prelude to Vertigo* (1958) », *Music and the Moving Image* 6, n° 2 (été 2013) : 21-31. DOI : [10.5406/musimoviimag.6.2.0021](https://doi.org/10.5406/musimoviimag.6.2.0021).
- Blumenfeld, Samuel et Laurent Vachaud. *Brian De Palma*. Paris : Carlotta Films, 2019.
- Brown, Royal S. « Herrmann, Hitchcock, and the Music of the Irrational », *Cinema Journal* 21, n° 2 (printemps 1982) : 14-49. DOI : [10.2307/1225034](https://doi.org/10.2307/1225034).
- Brown, Royal S. *Overtones and Undertones. Reading Film Music*. Los Angeles : University of California Press, 1994.

Broxton, Jonathan. « John Williams Reviews 1970-1974 ». *Movie Music UK*, 8 février 2022. Consulté le 31 janvier 2024, <https://moviemusicuk.us/2022/02/08/john-williams-reviews-1970-1974>.

Bushard, Anthony. « Waging the Peace: Bernard Herrmann and *The Day the Earth Stood Still* ». *College Music Symposium* 49/50 (2009/2010) : 314-326.

Carayol, Cécile. « Correspondances musicales série-cinéma : Bernard Herrmann et les reflets fantastiques de *Twilight Zone* », dans *Musiques de séries télévisées*, sous la direction de Cécile Carayol et Jérôme Rossi, 91-108. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2015.

Carayol, Cécile. *Une musique pour l'image. Vers un symphonisme intimiste dans le cinéma français*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2012.

Deigham, Samm. « The Fury (UK Blu-Ray Review) ». *Diabolique magazine*, 2 novembre 2013. Archive consultée le 14 mars 2025 : <https://web.archive.org/web/20210613170317/https://diaboliquemagazine.com/fury-uk-blu-ray-review>.

De Palma, Brian. « Murder by Moog: Scoring the Chill ». *Village Voice*, 11 octobre 1973.

Durafour, Jean-Michel. *Brian De Palma. Épanchements : sang, perception, théorie*. Paris : L'Harmattan, 2013.

Elley, Derek. « The Film Composer: John Williams », *Films and Filming* 24, n° 10 (juillet 1978) : 20-24. Archive consultée le 31 janvier 2024 : <http://www.jw-collection.de/misc/interview/elley.htm>.

Golding, Daniel. « “A Series of Emotional Remembrances” : Echoes of Bernard Herrmann ». *Refractory : A Journal of Entertainment Media* 19 (2011). Archive consultée le 31 janvier 2024 : <https://web.archive.org/web/20191015060907/http://refractory.unimelb.edu.au/2011/08/01/%E2%80%9Ca-series-of-emotional-remembrances%E2%80%9D-echoes-of-bernard-herrmann-daniel-golding>.

Haegeler, Vincent. *Bernard Herrmann. Un génie de la musique de film*. Paris : Minerve, 2016.

Huvet, Chloé. *Composer pour l'image à l'ère numérique. Star Wars, d'une trilogie à l'autre*. Paris : Vrin, 2022.

John, Antony. « “The Moment That I Dreaded and Hoped For” : Ambivalence and Order in Bernard Herrmann's Score for *Vertigo* ». *The Musical Quarterly* 85, n° 3 (automne 2001) : 516-544.

Langlois, Philippe. *Les Cloches d'Atlantis. Musique électroacoustique et cinéma*. Paris : MF, nouv. éd. 2022 [2012].

Lehman, Frank. « Complete Catalogue to the Themes of Star Wars. A Guide to John Williams's Musical Universe ». *Frank Lehman*, actualisé en mars 2023. Consulté le 31 janvier 2024, <https://franklehman.com/wp-content/uploads/2023/03/Star-Wars-Thematic-Catalogue-1.pdf>.

Lerouge, Stéphane. « En conversation avec John Williams ». Livret accompagnant le coffret *The Legend of John Williams*, Panthéon/Universal, 5399198, 2023.

Mandell, Paul. « Brian De Palma Discusses *The Fury* ». *Filmmakers Newsletter*, mai 1978, reproduit dans Laurence F. Knapp (dir.), *Brian De Palma. Interviews*, Jackson : University Press of Mississippi, 2003. Également en ligne, dans le livret de la réédition DVD chez Arrow, consulté le 31 janvier 2024, <https://s1.thcdn.com/design-assets/documents/arrowfilms/TheFury.pdf>.

Murphy, Scott. « Three Audiovisual Correspondences in the Main Title for *Vertigo* », *Music Theory Online* 28, n° 1 (mars 2022). DOI : [10.30535/mto.28.1.6](https://doi.org/10.30535/mto.28.1.6).

Schneller, Tom. « Death and Love : Bernard Herrmann's Score for *Vertigo* », *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 1, n° 2 (avril/septembre 2005) : 189-200.

Schneller, Tom. « Easy to Cut. Modular Form in the Film Scores of Bernard Herrmann », *The Journal of Film Music* 5, n°s 1-2 (2012) : 127-151. DOI : [10.1558/jfm.v5i1-2.127](https://doi.org/10.1558/jfm.v5i1-2.127).

Schneller, Tom. « Out of Darkness: John Williams's Violin Concerto », dans *John Williams. Music for Films, Television and the Concert Stage*, sous la direction d'Emilio Audissino, 343-374. Turnhout : Brepols, 2018.

Schneller, Tom. « Unconscious Anchors: Bernard Herrmann's Music for *Marnie* », *Popular Music History* 5, n° 1 (2010) : 55-104. DOI : [10.1558/pomh.v5i1.55](https://doi.org/10.1558/pomh.v5i1.55).

Smith, Steven C. *A Heart at Fire's Center. The Life and Music of Bernard Herrmann*. Berkeley/Los Angeles/Londres : University of California Press, nouv. éd. 2002 [1991].

Smith, Steven C. et William Stromberg. « Legacy Conversations : Steven C. Smith and William Stromberg ». *The Legacy of John Williams*, 10 juin 2021. Consulté le 14 mars 2025, <https://thelegacyofjohnwilliams.com/2021/06/10/steven-c-smith-william-stromberg-podcast>.

Sullivan, Jack. « Bernard Herrmann : Hitchcock's Secret Sharer », dans *Partners in Suspense. Critical Essays on Bernard Herrmann and Alfred Hitchcock*, sous la direction de Steven Rawle et Kevin J. Donnelly, 10-23. Manchester : Manchester University Press, 2017.

Thoret, Jean-Baptiste. *Le Cinéma américain des années 70*. Paris : Cahiers du cinéma, 2006.

Vertlieb, Steve. « Hermann and Hitchcock. *The Torn Curtain* ». *Midnight Marquee Magazine*, n° 65-66, 2002. Reproduction en ligne consultée le 31 janvier 2024 : <http://www.bernardherrmann.org/articles/misc-torncurtain>.

Zacharopoulos, Konstantinos. « Musical Syntax in John Williams's Film Music Themes », dans *Contemporary Film Music. Investigating Cinema Narratives and Composition*, sous la direction de Lindsay Coleman et de Joakim Tillman, 237-262. Londres : Palgrave Macmillan, 2017. DOI : [10.1057/978-1-137-57375-9_15](https://doi.org/10.1057/978-1-137-57375-9_15).

Zacharopoulos, Konstantinos. *Η κινηματογραφική μουσική του John Williams (1975-2018). Μελωδία, αρμονία, μορφολογικά πρότυπα και θεματική ενότητα* [La musique de film de John Williams (1975-2018). Mélodie, harmonie, archétypes formels et unité thématique]. Thèse. Université d'Athènes, 2020.

Zuckoff, Mitchell (dir.). *Robert Altman. Une biographie orale*. Trad. par Francesca Pollock. Paris : G3J, 2011 [2009].

NOTES

1 *Furie*, 40:39. Les indications de minutage sont celles de l'édition DVD, Paris : CBS Fox vidéo, Fox Pathé Europa, n° éditeur 109745, 2002.

2 Sauf mention contraire, toutes les traductions ont été réalisées par mes soins. « How did your most recent score, *The Fury*, come about ? / Well, I'd admired Brian De Palma's last few films, particularly *Obsession*, which had a Bernard Herrmann score I liked very much (so like *Vertigo*). And I thought Brian had served Herrmann's music better than anyone in so many years. I wrote to him and thanked him for that. Later I met him—in the interim Bernard Herrmann had died—and we talked about Benny and it turned out that Brian was a very close of Steven Spielberg (whose girlfriend, Amy Irving, is a star of the picture). One day Brian burst out into my office at Twentieth Century-Fox and said, "Look, we're doing this picture *The Fury*, and alas poor dear Benny isn't with us anymore and Amy's the star – would you do the score?" and I said, "With great pleasure". So it was all a very close and intimate kind of thing. »

Tom Schneller (2005, 189-200 et notamment 193-195) analyse de près la relation entre *Sueurs froides* et *Obsession*.

3 « John Williams developed a personal friendship with Bernard Herrmann during the 1960s, when both composers were working at 20th Century Fox and also crossed paths at Universal Studios' television branch. Williams always saw Herrmann as a very unique, personal voice and also a mentor of sorts during his early days as an up-and-coming film composer. Herrmann urged Williams to dedicate more time to composing works for the concert hall and, as Williams recollected several times, he was often a voice of advice and counsel on several topics about music and music-making. »

4 « As for Bernard Herrmann, I met him at Universal Studios. From *Citizen Kane* to *Psycho*, he embodied a kind of ideal: a composer who managed to serve the films he scored with musical solutions that were always unexpected, radical and very personal. We became close [...].

Herrmann liked to encourage me, advise, me, guide me in some of my choices. Objectively, he helped me to have more self-confidence, he pushed me to compose my first symphony. [...] After he died, I was proud to carry on his work with Brian De Palma on *The Fury* and with Alfred Hitchcock on his swansong, *Family Plot*. »

5 On peut trouver un panorama descriptif de la production williamsienne des années 1970 dans Broxton 2022.

6 Déclaration du producteur George Litto dans *Obsession Revisited* (Laurent Bouzereau, 2001), documentaire figurant sur l'édition DVD d'*Obsession* (Wild Side, Z103049, 2012).

7 À la demande de De Palma, la partition de Pino Donaggio pour *Carrie*, en 1976, portait déjà la marque de Herrmann.

8 Film exploité à partir de 1981 sous le titre *Star Wars : Épisode IV – Un nouvel espoir* (*Star Wars: Episode IV – A New Hope*).

9 Il est bien connu que le début de carrière de De Palma est profondément marqué par la filmographie d'Hitchcock, dont le réalisateur américain reprend, sous un angle parodique, stylisé ou maniériste, les scènes et thèmes saillants. Ainsi, pour ne citer que quelques exemples, le dédoublement de *Psychose* se retrouve dans *Sœurs de sang* ou dans *Pulsions*, la scène de la douche du même film dans *Blow Out* (1981) ou *Phantom of the Paradise* (1974), le déjà vu de *Sueurs froides* dans *Obsession*, le voyeurisme de *Fenêtre sur cour* dans *Body Double* (1984), etc. Cette tutelle hitchcockienne, même si fondamentale et fondatrice, doit être cependant être tempérée par la volonté affichée par De Palma de s'en démarquer. Le réalisateur finit même par s'agacer de cette propension des commentateurs à vouloir dénicher une antériorité hitchcockienne dans ses films : « Ce qui m'a toujours irrité quand les gens comparent mes films à ceux d'Hitchcock, c'est qu'ils disent souvent n'importe quoi » (Blumenfeld et Vachaud 2019, 88).

10 On peut penser notamment au générique de *Psychose*, à la scène de la douche dans le même film, ou à la scène de l'avion dans *La Mort aux trousses* (1959), dans lesquelles la place de la musique – ou son absence – a posé question.

11 Cité notamment par Vertlieb 2002 ; cité également par Carayol et Rossi 2022, 19-20. À partir de son témoignage initial dans *Village Voice* (De Palma 1973), De Palma évoque fréquemment l'épisode, par exemple avec Blumenfeld et Vachaud (2009, 51-52) et – ainsi que Paul Hirsch – dans les

bonus DVD de *Sœurs de sang* (ensemble d'entretiens intitulé *L'Autopsie*, Déborah Znaty, 2004).

12 Cette période de la toute fin des années 1950 correspond d'ailleurs aux débuts de la production de Williams pour le cinéma.

13 Ces modèles sont évoqués à de nombreux endroits dans les biographies consacrées à Herrmann, et à nouveau rappelés par Karol Beffa (2024, 25-48).

14 Voir, par exemple, le récit qu'en fait De Palma dans Blumenfeld et Vachaud 2019, 39-42.

15 On rencontre notamment dans ce film les acteurs et actrices Amy Irving, qui joue l'héroïne, Gillian, et qui s'était déjà vu confier un rôle important dans *Carrie*, Kirk Douglas (Peter), John Cassavetes (Childress), Andrew Stevens (Robin) ou Carrie Snodgrass (Hester) ; à noter également, les seconds rôles de Charles Durning (qui joue le rôle du directeur de l'Institut Paragon et qui était déjà présent dans *Sœurs de sang*), Dennis Franz (qui reviendra dans quatre autres films de De Palma) et une brève apparition de William Finley (le « Phantom » du *Paradise* et le docteur diabolique de *Sœurs de sang*). Il s'agit également des débuts à l'écran de Daryl Hannah dans le rôle de Pam (camarade de classe de Gillian).

16 « *The Fury* does have some horror elements, but mostly feels like a crime thriller with moments of action, dark comedy, conspiracy, and paranoia. » *Scanners* (David Cronenberg, 1981) reprendra des éléments notoires du scénario, tout en déplaçant l'intrigue dans le monde des adultes et dans un cadre de science-fiction horrifique.

17 Sauf mention particulière, les références à la musique de *Furie* correspondent véritablement aux apparitions musicales telles qu'entendues dans le film et qui ont été enregistrées en janvier 1978. Le *soundtrack* a ensuite été réenregistré par John Williams à la tête du London Symphony Orchestra au Kingsway Hall – dans le même lieu où Herrmann avait enregistré sa musique pour *Obsession* avec le National Philharmonic Orchestra –, et diffère parfois assez significativement de la musique entendue dans le film. La réédition « deluxe » chez Varèse Sarabande (VCL 0702 1011, 2002) présente d'ailleurs le *soundtrack* original en CD 1 et « l'album » en CD 2.

18 Comme le note Chloé Huvet (2022, 101-102), un des avatars de ce motif principal se retrouve dans *Star Wars : Épisode II – L'Attaque des clones* (George Lucas, 2002) pour un motif secondaire, au moment où Obi-Wan se rend sur la planète Kamino pour découvrir qu'une armée de clones est en

train d'être construite à son insu (**extrait 4**). La relation musicale semble directe, mais le lien intertextuel l'est peut-être moins, à moins de considérer la thématique de la dissimulation et de la révélation, d'un élément caché qui reste à découvrir, un peu comme les pouvoirs télékinétiques de Gillian se révèlent de façon progressive et inattendue dans *Furie*. Frank Lehman ne s'y trompe pas et qualifie le motif d'« *herrmannesque* » dans son catalogue des thèmes de *Star Wars* (Lehman 2023, 26).

19 Williams estime que le thème de *Sueurs froides* « tourne sur ce chemin incessant qui donne un sentiment d'intemporalité, d'inéluctabilité d'un destin » (« *spins along this relentless path that gives a sense of timelessness, of the unstoppable of a destiny* », cité par Sullivan 2017, 17).

20 Voir notamment les travaux de Dan Blim, Antony John, Scott Murphy, Tom Schneller, etc.

21 Par exemple, les seconds temps des mesures du prélude de *Sueurs froides* présentent des rencontres de secondes, mais différentes : *do* - *ré* mesure 1 (seconde majeure), *ré* - *mi* bémol mesure 2 (seconde mineure).

22 De nombreux thèmes de Herrmann utilisent cette technique de réitération à distance de seconde. Parmi les plus célèbres : les préludes de *Psychose*, de *La Mort aux trousses*, de *Pas de printemps pour Marnie*, le thème principal de *Sous l'emprise du démon* (Roy Boulting, 1968), etc. Par ailleurs, comme le fait remarquer Cécile Carayol, « le motif en *lié par deux* est omniprésent dans les partitions d'Herrmann : ce sont deux accords reliés, dont le premier semble être l'appoggiature du second et qui n'offrent souvent aucune résolution (au sens tonal du terme) afin d'engendrer un effet de statisme ou de longueur. » (Carayol 2015, 100-101). Cet aspect duel du motif renforce son ancrage sonore dans la mémoire du spectateur, et facilite son déplacement dans des atmosphères variées.

23 Typiquement, l'enchaînement *Gm* - *Ebm* dans la « Marche impériale » de *La Guerre des étoiles*.

24 Pratique très courante chez Williams, repérable peut-être de la façon la plus emblématique dans l'utilisation du thème principal de la saga *Indiana Jones*.

25 Ce que rappelle Cécile Carayol : « Pour créer une atmosphère trouble, des musiciens comme Jerry Goldsmith, Howard Shore ou Elliot Goldenthal ont assimilé l'utilisation de motifs embryonnaires qui provient principalement de l'exemple de la musique de la première moitié du

xx^e siècle ou de compositeurs de musiques de films comme Bernard Herrmann qui avaient le plus souvent recours à la phrase mélodique brève. Si le principe du *leitmotiv* wagnérien est effectivement adopté dès le classicisme hollywoodien et qu'il existe encore dans le cinéma américain contemporain, les thèmes courts sont également devenus un usage récurrent dans le langage des compositeurs depuis Bernard Herrmann pour lequel la phrase brève s'adapte bien au format des images successives d'un film. » (Carayol 2012, 65-66)

26 « I think a short phrase has got certain advantages. I don't like the leitmotif system. The short phrase is easier to follow for an audience, who listen with only half an ear. Don't forget that the best they do is half an ear. You know, the reason I don't like this tune business is that a tune has to have eight or sixteen bars, which limits you as a composer. Once you start, you've got to finish—eight or sixteen bars. Otherwise, the audience doesn't know what the hell it's all about. It's putting handcuffs on yourself. »

27 Dont la première apparition au cinéma se fit d'ailleurs en 1964 dans le rôle de Marnie jeune dans le film de Hitchcock.

28 À noter que la production de Herrmann dans les années 1950 et 1960 comporte de nombreuses partitions de films d'aventures ou fantastiques, comme *Voyage au centre de la Terre* (Henry Levin, 1959), *Les voyages de Gulliver* (Jack Sher, 1960), *L'Île mystérieuse* (Cy Endfield, 1961) ou *Jason et les Argonautes* (Don Chaffey, 1963). À propos du *Jour où la Terre s'arrêta*, je renvoie à Bushard (2009/2010) et à Langlois (2022 [2012]).

29 C'est la vision du visage, ensanglanté et yeux grand ouverts, de Susan (Fiona Lewis) que Robin (Andrew Stevens) tue à la fin du film. Il s'agit de la seule image de prémonition engendrée par la « psychometry », les autres concerneront des situations en train de se dérouler, ou passées. Comme l'indique le panneau informatif que De Palma incruste en alternance durant la scène, Gillian n'est pas simplement au stade 5 mis en relief par l'éclairage (« Telekinesis or Psychokinesis : The ability to move objects by thought alone. » [« Télékinésie ou psychokinésie : La capacité de déplacer des objets par la seule pensée. »]), mais se trouve déjà, même elle ne le sait pas encore, au stade 6 (« Psychometry : The ability to tell the past, present or future of an object or its owner through touching the object » [« Psychométrie : La capacité de dire le passé, le présent ou le futur d'un objet ou de son propriétaire en touchant l'objet »]).

30 « La scène du contact est montée en *jump cuts* dans l'axe sur une main qui en retient une autre. C'est alors que les images mentales [...] se

déclenchent, puis la main du médecin se met à saigner. [...] Ces images passent, *comme par perfusion*, de McKeever à Gillian, et sont visualisées à l'écran sous la forme d'une expérience de « cinéma total » circulaire. Gillian est désormais immergée dans une sorte de palpitante salle de cinéma à écran hémisphérique – l'effet est obtenu par une traditionnelle rétroprojection et un plateau tournant – l'absorbant, saturant tout le champ autour d'elle. L'image déborde partout sur le monde. Vidange hors de tout cadre. » (Durafour 2013, 50-51) On rencontre ces *jump cuts* à d'autres endroits du film, par exemple lorsque Peter prend conscience de la mort de Hester, défigurée dans le pare-brise d'une voiture (01:25:23), quand Robin, assis sur le canapé, se rend compte de la présence de Gillian à l'extérieur de la maison, via la fenêtre ouverte (01:31:15), ou enfin alors que, dans la scène finale, Gillian pose un baiser aveuglant sur les yeux de Childress, qui saignent instantanément (01:48:52).

31 Un autre effet visuel peut être rapproché de ces *jump cuts* : l'effet *trans-trav*, qui consiste en un travelling contrarié ou compensé (avec le zoom et le travelling inversés), nommé aussi « effet *Vertigo* », film où il apparaît chez Hitchcock pour la première fois. Réutilisé ensuite par Hitchcock (dans *Psychose* et *Marnie*, notamment), il est aussi employé par Spielberg, par exemple dans *Les Dents de la mer* et *E. T.*, ainsi que par Truffaut, Scorsese, etc.

32 Exemple musical tiré de Schneller 2005, 191.

33 Cette scène est citée pour cette raison par Jean-Luc Godard dans sa série de films sur le cinéma – précisément au début de *Fatale beauté*, la partie 2b de ses *Histoire(s) du cinéma*, en 1997.

34 On pense immédiatement, sans s'éloigner trop de l'époque de *Furie*, à la scène du bal de *Carrie*, à la scène finale de *Blow Out* et à la scène de la gare de Chicago dans *Les Incorruptibles* (1987), mais le cinéma de De Palma en regorge.

35 « I think [slow motion] makes things really poetic and romantic, and it's also very good for making the drama hyper. It's especially great for reaction shots because it gives them so much force. I chose to use it for the death of Hester because it was the most emotional death in the movie. I also wanted to structure it around her point of view—she's happy and exhilarated and then POW the car hits her. »

36 La flûte, notamment, avait déjà été utilisée pour évoquer le personnage de Gillian, dans le *cue* « For Gillian », dans une même atmosphère joyeuse et

euphorique. À noter que, dans *Carrie*, Pino Donaggio utilise également de façon intensive la flûte pour évoquer l'héroïne, souvent à découvert au-devant de l'accompagnement des cordes.

37 Dans une scène au ralenti, presque complètement silencieuse et où ne résonne que la musique, les rares sons acquièrent une importance accrue. Ici, De Palma choisit de découper la scène et la structure musicale à l'aide des bruits de la voiture (trois fois) et des coups de feu (deux fois).

38 Dans son article, Tom Schneller repère déjà cette échelle dans le premier mouvement du *Concerto pour violon* (1974-1976), au « Third Subject » (Schneller 2018, 354). Il ajoute : « Cette référence manifeste au concerto pour violon est un des rares liens intertextuels entre la musique symphonique de Williams et sa musique pour le film » (« This apparent reference to the violin concerto is a rare intertextual link between Williams's film and concert music »). À noter également que les deux membres de l'échelle peuvent être harmonisés par des accords parfaits à distance de tierce, comme le motif de la furie.

39 Comme le relève Jean-Baptiste Thoret, « Dans *Carrie*, *Furie* et *Blow Out*, la vision ne s'articule plus à une action mais à une autre vision avec laquelle elle forme un circuit pathologique sans fin. La télékinésie ne constitue donc pas un don mais *l'hypertrophie fantastique* d'une qualité – l'énergie – devenue incontrôlable. » (2006, 323).

40 « The notable musical ideas that are present in Herrmann's Hitchcock scores often have a heavy focus on internal repetition. Frequently, sections of Herrmann's music will consist of a short idea which is repeated in a number of different ways; used on the one hand to partially disguise this repetition, but on the other to aid the suspense and mood of obsession and cyclic falls, chases or journeys often found in Hitchcock. The most notable of these repetitious strategies are chromaticism and instrumentation. »

RÉSUMÉS

Français

Cet article explore l'héritage de Bernard Herrmann dans la partition de *Furie* (1978) de Brian De Palma, composée par John Williams. Il met en lumière l'influence esthétique et technique de Herrmann, que Williams revendique explicitement, notamment à travers les motifs répétitifs, les techniques d'orchestration et une grande tension harmonique. L'étude souligne la relation entre Herrmann et Williams, ainsi que le rôle de De

Palma comme passeur entre les deux compositeurs, ayant lui-même travaillé avec Herrmann sur *Sœurs de sang* et *Obsession*, films marqués par la production hitchcockienne. L'analyse musicale détaillée révèle comment Williams assimile les procédés herrmanniens tout en affirmant un style propre. Plus qu'un simple hommage, la musique de *Furie* s'inscrit dans une continuité historique du symphonisme hollywoodien, démontrant la perméabilité entre tradition et innovation dans la musique de film des années 1970.

English

This article explores Bernard Herrmann's legacy in John Williams's score for *The Fury* (1978), directed by Brian De Palma. It highlights Herrmann's aesthetic and technical influence, which Williams explicitly acknowledges, primarily through repetitive motifs, orchestration techniques, and strong harmonic tension. The study underscores the relationship between Herrmann and Williams, as well as De Palma's role as a mediator between the two composers, having himself worked with Herrmann on *Sisters* and *Obsession*, films marked by Hitchcockian production. A detailed musical analysis reveals how Williams assimilates Herrmann's techniques while asserting his own distinctive style. More than a mere homage, *The Fury*'s score is embedded within a historical continuity of Hollywood symphonism, demonstrating the permeability between tradition and innovation in 1970s film music.

INDEX

Mots-clés

Herrmann (Bernard), De Palma (Brian), Williams (John), symphonisme hollywoodien, héritage musical

Keywords

Herrmann (Bernard), De Palma (Brian), Williams (John), Hollywood symphonism, musical legacy

AUTEUR

Grégoire Tosser

Maître de conférences en musicologie à l'université de Tours (laboratoire ICD, UR6297), Grégoire Tosser travaille principalement sur la musique après 1945, et notamment dans les domaines de la musique contemporaine française et hongroise, la musique rock et la chanson, et la musique de film.

IDREF : <https://www.idref.fr/053510135>

ORCID : <http://orcid.org/0000-0002-9552-2180>

HAL : <https://cv.archives-ouvertes.fr/gtosser>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000077314180>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/13601944>

Héritages williamsiens, épopées
intergalactiques et *fantasy*

The Sound of Boba Fett: *Star Wars* Leitmotifs in Streaming Television

Le son de Boba Fett : les leitmotifs de Star Wars dans la télévision en streaming

Lauren Crosby

PLAN

Leitmotivic Quotation and Transformation in *The Book of Boba Fett*

Direct Quotation of Williams's Leitmotifs

Boba Fett Leitmotifs

Form in "The Book of Boba Fett"

Evolution of Theme 11B

Leitmotivic Mutation in *The Book of Boba Fett*

Mutation of 11 Themes in Flashbacks

Mutation of *The Mandalorian* Fett Theme in the Present Timeline

Timeline Exceptions and New Motivic Associations

Conclusion

TEXTE

A special thanks to Jérémy Michot, Chloé Huvet, and Grégoire Tosser for their organizational and editorial work that led to the creation and publication of this article. I also wish to thank the anonymous reviewers that contributed significantly to the improvement of this work.

- 1 During the 1970s trend of synthesized film scores, John Williams's late-romantic symphonic style in the *Star Wars* films is often credited as the beginning of a renaissance of classical film scoring. Scholars such as Emilio Audissino (2014), Kathryn Kalinak (1992), Michel Chion (1995), Frank Lehman (2018), and Chloé Huvet (2022) among others, recognize Williams's scores as being marked by this distinctive neo-romantic orchestration style coupled with memorable melodies, many of which are used as leitmotifs throughout his works. As Lucasfilm Ltd. and The Walt Disney Company continue expanding the *Star Wars* franchise through the creation of live-action television series, the scoring of this expanding universe is passing from Williams to several composers including Natalie Holt, Nicholas Britell, Kevin Kiner, Michael Abels, Ludwig Göransson, and Joseph Shirley.

This article explores the continuation of Williams's legacy in the scores for the Disney+ *Star Wars* television series *The Mandalorian* (2019, produced by Jon Favreau, scored by Göransson) and *The Book of Boba Fett* (2021, produced by Jon Favreau, Dave Filoni, and Robert Rodriguez, scored by Göransson and Shirley).

- 2 The following soundtrack analysis builds on the existing body of work on leitmotivic analysis in film music including the work of James Buhler (2000), Justin London (2000), Matthew Bribitzer-Stull (2015), Frank Lehman (2018), and Chloé Huvet (2022). In his monograph *Understanding the Leitmotif* (2015), Bribitzer-Stull follows the development of the leitmotif from its origins in the musical dramas of Richard Wagner to its modern-day use in popular visual media. After considering existing definitions of leitmotif—the simplest of which is that the leitmotif is a short, recurring musical idea imbued with semantic meaning (Darcy 1993, 45)—Bribitzer-Stull introduces the following three characteristics of leitmotifs.

1. Leitmotifs are bifurcated in nature, comprising both a musical physiognomy and emotional association.

2. Leitmotifs are developmental in nature, evolving to reflect and create new musico-dramatic contexts.

3. Leitmotifs contribute to and function within a larger musical structure (Bribitzer-Stull 2015, 10).

- 3 Following Bribitzer-Stull and his evolution metaphor, this analysis of the development of leitmotifs for the character Boba Fett includes elements of “mutation” within a theme and “evolution” between themes. Lehman has built on Bribitzer-Stull's work in his own text *Hollywood Harmony* (2018) and in his catalog of leitmotifs in *Star Wars* films (2023). The following examination of leitmotifs in *The Book of Boba Fett* builds on Lehman's work as the series includes quotations, mutations, and evolutions of Williams's original character leitmotifs¹.

- 4 This article adds not only to the body of scholarship on leitmotivic analysis, but also to the existing work—including other articles included in this journal issue—on Williams's compositions for the nine

films of the *Star Wars* Skywalker saga². In this article, I consider 1) evidence of Williams's legacy in the *Star Wars* television scores of Göransson and Shirley in the direct quotation and evolution of Williams's leitmotifs, 2) Göransson and Shirley's creative mutation of leitmotifs to parallel character development and 3) Göransson and Shirley's use of multiple leitmotifs for a single character to highlight the non-linear narrative structure of the show.

- 5 *The Book of Boba Fett* is an optimal case study for the continuation of Williams's legacy in the adaptation of *Star Wars* for television since it prominently features characters and leitmotifs from the original movie trilogy while also introducing and developing new leitmotifs. While the score for *The Book of Boba Fett* is the primary focus of this article, elements of the score for *The Mandalorian* will also be considered briefly due to the recurring appearances of characters and leitmotifs across both series and Göransson's work on both shows. It is worth noting here that due to the use of the word "Episode" in the titles of the nine films in the *Star Wars* Skywalker saga, and to remain consistent with the terminology used by Disney+ in *The Mandalorian* and *The Book of Boba Fett*, I will use "Chapter" to refer to episodes in both television series.
- 6 In *The Mandalorian*, Göransson introduced viewers to a new *Star Wars* sound that exchanges Williams's sweeping melodies for more minimalistic character themes that rely heavily on timbral association. Take, for example, the first music heard in the pilot episode of *The Mandalorian*—the unaccompanied leitmotif associated with title character Din Djarin. This melody, as shown in **Figure 1**, contains only three distinct pitches played on bass recorder—an unfamiliar timbre to many. While the old and new *Star Wars* music styles may be initially perceived as contrasting, Göransson's openness about the scoring process in interviews provides evidence for his deliberate emulation of Williams in certain elements of *The Mandalorian* score. In an interview with *Variety* (2020), Göransson specifically mentions the fanfare at the climax of *The Mandalorian* title track, recording with a 70-piece orchestra, and the use of 1970s Mellotron and Rhodes synthesizers all as ways of honoring Williams and the music of the original *Star Wars* trilogy.

Figure 1



The Mandalorian, Din Djarin's leitmotif.

- 7 In addition to the elements Göransson specifically mentions as a deliberate nod to the symphonic style of Williams, Göransson and Shirley also pay homage to Williams through the quotation and evolution of Williams's original leitmotifs. After a brief overview of the plot of *The Book of Boba Fett*, this article will consider Göransson and Shirley's quotation and repurposing of Williams's motifs and their presentation and development of new leitmotifs to highlight character growth in each of two main timelines.

Leitmotivic Quotation and Transformation in *The Book of Boba Fett*

- 8 *The Book of Boba Fett* is a 7-chapter *Star Wars* miniseries that debuted on Disney+ in 2021. The series follows *Star Wars*' original Mandalorian armor wearing bounty hunter. Boba Fett is introduced as a live-action minor character in the original trilogy of Skywalker saga films in *Episode V – The Empire Strikes Back*. Fett is a masked Mandalorian bounty hunter working for the empire and Darth Vader. This iconic character favors actions over words as evidenced in his speaking of only four lines of dialogue and appearing on screen for a mere six-and-a-half minutes across two full-length feature films (*Episode V* and *Episode VI*) (Baruh and Kwan 2021). In *Episode VI – Return of the Jedi*, Fett falls into the jaws of the monstrous Sarlacc pit where he presumably died a slow and painful death. Boba Fett miraculously returned for a few chapters of Season 2 of *The Mandalorian* to set up the impending release of Fett's own television series.
- 9 *The Book of Boba Fett* follows a non-linear narrative that consistently follows the title character in two timelines—each of which has a distinct musical profile as considered in the second main section of

this article. The first timeline tracks Fett's present rise to power as the new crime lord of Mos Espa, Tatooine, while the second consists of flashbacks to explain Fett's miraculous escape from the Sarlacc pit and his personal development first as a slave and then a member of a Tuscan Raider tribe. The original soundtrack for the show credits Ludwig Göransson for writing the themes and Joseph Shirley for composing and orchestrating the remainder of the score. The following section considers Shirley's employment of Williams's original character themes in the latter-episodes of the series.

Direct Quotation of Williams's Leitmotifs

- 10 In Chapters 5–7 of *The Book of Boba Fett*, *The Mandalorian* characters Din Djarin and his foundling child Grogu—a force-sensitive youngling resembling Yoda—are given a significant amount of screen time including interactions with original trilogy characters Luke Skywalker and R2-D2. During these scenes, Shirley references Williams's scores through the quotation of the “Yoda” and “Force” leitmotifs³. Shirley's quotation of Yoda's motif occurs in Chapter 6 at 12:07 when Luke Skywalker—the main character of the original *Star Wars* trilogy scored by Williams—is walking with Grogu, reminiscing about Master Yoda. A few minutes later (at timestamp 21:17), Shirley states the force motif during the training montage as Luke is telling Grogu about the ways of the force. The force motif (see Lehman 2023, 6) is present in all nine films of the Skywalker saga and is introduced by Williams in *Episode IV – A New Hope*⁴. These leitmotivic quotations coupled with the visual appearances of original trilogy characters—albeit in CGI form—are used not only to acknowledge Williams's work on the original trilogy, but also in an attempt to strengthen viewers' emotional connection to the show by visually and aurally appealing to the nostalgia associated with the characters and music of the original trilogy.

Boba Fett Leitmotifs

- 11 Rounding out this section on quotation and transformation is an examination of the leitmotifs that have been associated with the character Boba Fett in his various visual media incarnations,

beginning with Williams's original Boba Fett character theme, seen in **Figure 2**. According to the design team who worked on the original Fett character for *The Empire Strikes Back*, Fett is intended to emulate an old west gun slinger, complete with jingling spurs in the sound design as he walks—even though no spurs are visually present (Baruh and Kwan 2021). Perhaps it is because of this nuanced sound design detail or because of his position as a minor character that Fett's theme is only heard only three times, is present only in *The Empire Strikes Back* (Lehman 2023), and does not initially seem to be present in *The Book of Boba Fett* series.

Figure 2



Star Wars: Episode V – The Empire Strikes Back, John Williams’s Boba Fett Theme (modeled after Lehman 2023, 13).

- 12 Young Boba Fett appears in the prequel trilogy films; however, his full theme is not present in these films, and he does not receive a new theme from Williams. Due to the Williams's limited use of the original theme coupled with its absence in prequel trilogy scenes involving Fett as a child, viewers are not likely to remember this theme or associate it leitmotivically with Fett's character. Besides the *Star Wars* music scholar community and perhaps a few fans, after so little exposure to this music in the Skywalker saga, it is unlikely that the general viewer would be able to recall Fett's theme or feel the nostalgic association so commonly held with other *Star Wars* melodies. The underuse of this leitmotif left room for composers to generate new motifs for the character. Kevin Kiner was the first to generate a new motif for young Boba Fett in the animated series *The Clone Wars*, produced by Lucasfilm and Dave Filoni (2008–2020), as shown in **Figure 3**. However, the D-Dorian melody bears little resemblance to Williams's original theme for the character. Perhaps the emphasis on the raised sixth scale degree rather than the dissonant lowered fifth scale degree of Williams's Fett motif reflects Fett's youthful innocence before fully committing himself to a life of

crime as a bounty hunter working for the empire. Or, since Fett's face is shown often in *The Clone Wars*, this melody could be heard as a "revealed" leitmotif associated not with the masked man of mystery introduced in *The Empire Strikes Back*, but with the person behind the mask⁵.

Figure 3



The Clone Wars, Young Boba Fett Theme.

- 13 Görransson introduced another new theme for Boba Fett's reintroduction into the *Star Wars* universe in *The Mandalorian*. This theme first occurs in Season 2, Chapter 14 and can be seen in **Figure 4b**. The theme is heard numerous times throughout *The Mandalorian* Season 2 and *The Book of Boba Fett* and is characterized by the dotted rhythms on beats 2 and 4, the downward arpeggiation of a diminished triad that implies a Locrian mode, and the two minor second upper-neighbor figures that close out the theme. The theme occurs in its entirety in the post-credits scene that follows the final chapter of *The Mandalorian* Season 2. In this scene, Fett and his right-hand, Fennec Shand assassinate Mos Espa ruler Bib Fortuna and claim the throne, establishing Fett's reign as the new crime lord of the city. This theme recurs 30 times throughout *The Book of Boba Fett* as a leitmotif that—as we will see in the second section of this article—is directly tied to Fett's character development in the present timeline. However, it is not used as the main title cue for the show.