

**FINNES DET FELLESTREKK I TITTELMELODIENE
OG I JAMES BOND FILMENE FRA 1960 TALLET?**

**EN MASTEROPPGAVE I MUSIKKVITENSKAP
AV HENNING SAASTAD UIO VÅREN 2013**

Innholdsfortegnelse

Innledning med bakgrunn, tema og formål.....	3
Hovedproblemstilling og delspørsmål.....	4
Design og metode.....	5
Etiske hensyn.....	6
Filmmusikkens tilblivelse og generell historie.....	7
Hva slags historisk, kulturell og filmmusisk kontekst lå til rette for Bond melodienes Eksplorative slagkraft i 1960 årene ?.....	15
John Barry – mannen bak Bond sounden.....	20
Analyse av Bond melodiene fra 1962 – 1970.....	24
Dr No.....	24
From Russia With Love.....	29
Goldfinger.....	35
Thunderball.....	41
You Only Live Twice.....	47
On Her Majestys Secret Service.....	53
Finnes det fellestrekk i tittel melodiene og i James Bond melodiene fra 1960 tallet?...	59
Konklusjon.....	85
Avslutning.....	88
Kildeliste.....	91
Vedlegg av poster, noter og kvintsirkelskjema for Dr No.....	94
Vedlegg av poster, noter og kvintsirkelskjema for From Russia With Love.....	99
Vedlegg av poster, noter og kvintsirkelskjema for Goldfinger.....	104
Vedlegg av poster, noter og kvintsirkelskjema for Thunderball.....	109
Vedlegg av poster, noter og kvintsirkelskjema for You Only Live Twice.....	114
Vedlegg av poster, noter og kvintsirkelskjema for On Her Majestys Secret Service... 	120

FINNES DET FELLESTREKK I TITTELMELODIENE OG I JAMES BOND FILMENE FRA 1960 TALLET?

Innledning med bakgrunn, tema og formål

Siden mitt tema om musikken i James Bond filmene fra 1960 tallet er uløselig knyttet til det visuelle aspektet, må nødvendigvis en del av denne masteroppgaven handle om kombinasjonen av lyd og bilde selv om det musikalske aspektet er mitt hovedfokus.

Jeg har valgt å skrive en 4 delte oppgave i denne forskningsoppgaven:

Først en del med generell filmmusikkhistorie for å belyse hva det å skrive musikk for film innebærer, deretter følger en kort redegjørelse for hva slags historisk, kulturell og film musisk tidsperiode Bond musikken ble skapt inn i; dette for å forstå filmenes enorme popularitet.

Så tar jeg for meg en kort biografisk del om komponisten John Barry som skrev musikken til nesten alle Bond filmene i tidsperioden jeg har valgt, før den siste delen omhandler James Bond melodiene, filmene og deres fellestrekk og gjenkjennelighetsfaktorer fra 1962 til 1970.

Jeg har valgt følgende 6 filmer og deres tittelkutt å sentrere meg om i denne oppgaven:

Dr .No (1962), From Russia With Love (1963) , Goldfinger (1964), Thunderball (1965),You Only Live Twice (1967), On Her Majestys Secret Service (1969).

Jeg har valgt å skrive om filmmusikk siden jeg har vært opptatt av musikkens funksjon i spillefilmer helt siden jeg var liten. Jeg startet å spille slagverk da jeg var 4 år, og har siden da vært i korps som utøvende trommeslager siden jeg er glad i brass og symfonisk lyd generelt. Min familie hadde ikke så veldig god råd da jeg vokste opp så jeg hadde ingen mulighet til å gå på noen kulturskole. Men å spille og høre musikk, fra populærmusikk til filmmusikk, har alltid vært en drivkraft i mitt liv. Så i ungdomsskoletiden begynte jeg å lære meg å spille gitar, bass, orgel og piano via gehør, og spilte hos mine foreldres bekjente som hadde slike instrumenter, og som var snille nok til å la meg få et par timer til å øve nå og da. Da jeg begynte på videregående skole, satt jeg ofte i kantina og klunket på piano etter skoletid, mye takket være motivasjonen for å lære meg å spille Bond melodiene fra filmene som jeg syntes hadde en ”ut av denne verden” klang med vakre arrangementer og tøffe instrumentale partier hvor man følte blanding av vanlig popgruppelyd blandet med orkester.

Denne kombinasjonen av å blande ”vanlig popmusikk” med orkestret og symfonisk klang har alltid fascinert meg, og der mener jeg at Bond filmene unike i historisk sammenheng. Jeg hadde også lyst til å vite litt generelt om hvordan filmmusikksjangeren ble til, og bli kjent med musikken og bakgrunnen til mannen bak mange Bond melodier, John Barry. Til tross for bidrag fra andre komponister i serien, står Barry ennå ruvende som den musikeren som definerte spionsjangeren, og som har vært et eksempel til etterfølgelse for komponistene som lydlegger Bond filmene av nyere dato.

Hovedproblemstilling og delspørsmål

Egentlig er Bond musikken til hver film delt inn i 2 faktorer: Tittelkuttet og musikken som fargelegger scenene. Jeg har hovedsakelig valgt å fokusere på tittelkuttet fra hver film for å avgrense oppgaven, men nevner også musikken til de andre scenene via Barrys bruk av ledemotiv. Jeg har lagt hovedvekten på mine analyser i melodiene fra de 6 første filmene da jeg mener disse la grunnlaget for Bond musikken og som alle har en del karakteristiske kjennetegn jeg mener å ha funnet i min forskning.

Jeg har primært brukt arbeidsmodellene og stikkordene til Fridtjof Hjertaas og Kai Lennert Johansen fra boken «Tempo» og boken «Musikkteori Og Arrangering» av Øyvind Risa som analyseverktøy av emnet mitt. Jeg har ikke hatt kapasitet eller tid til rådighet til å analysere *alle* aspekter innenfor hver film så grundig som ønsket da jeg måtte avgrense oppgaven med hensyn til å analysere melodiene til hele 6 James Bond filmer, men har valgt ut de musiske og filmatiske fellestrekkene som jeg mener har vært mest vesentlige. Likevel mener jeg å ha funnet, og tatt for meg de mest essensielle faktorene som kjennetegner hvert fall den vestlige verdens syn på hvordan man metodisk skal gå frem ved analyse av film og populærmusikk. Hovedparametere i musikk er som tidligere nevnt melodi, harmoni, mens sekundær parametere er klangfarge, dynamikk og tempo.

Ut fra disse overordnede prinsipper har jeg blant annet brukt følgende delspørsmålstillinger: Hva er det med musikken som gjør den så veldig lettkjennelig? Hva slags type skalaer blir brukt og modulerer han underveis i sangene? Er dynamikk en del av uttrykket? Er det utvidet bruk av kromatikk og atonalitet, eller er det hele basert på diatonisk tonalitet og harmoniske vendinger? Er det de ulike vokalistene som skaper særpreg? Er det spesielle vokale intervaller som brukes igjen og igjen? Finnes det likheter fra film til film når det gjelder akkordprogresjoner? Er det likheter i arrangeringen, instrumenteringen, rytme og tempo fra

film til film, eller forandrer uttrykket seg hele tiden? Det var blant annet disse hoved elementene jeg hadde i tankene da jeg gikk i gang med analysene.

Design og Metode

Det har vært skrevet generelt lite om filmmusikk og det finnes få referanser i bøker eller på Internett som systematisk tar for seg Bond melodienes oppbygning, noe jeg ser på som en utfordring for min egen musikalske kunnskap og gehør. Likevel har jeg brukt hypotetisk-deduktiv metode til grunn for min fremstilling av oppgaven da denne metoden starter med »eksisterende teori (som i dette tilfellet er noter) som igjen gir grunnlag for data og analyseprosesser»(Befring:2007:Kap 1). Samtidig har jeg hatt en Humanetisk og Hermeneutisk tilnærming til stoffet, noe som innebærer systematisk kilde granskning og tolkning av tekster som bygger på den Hermeneutiske spiral modellen som igjen bygger på musikkens grunnelementer fra bunnen av.(Befring:2007:Kap 1)

Det fantes informasjon om filmmusikkens bakgrunn i bøker, og litt generelt om John Barry på Internett, men jeg har brukt vekselvis primærdata(observasjon)og sekundærdata, som er ”alt som finnes i en eller annen form”(Befring:2007:kap 9), som i dette tilfellet er lydfiler. Bortsett fra å ha observert noen få intervjuer med komponisten på tv og You Tube, har det utvilsomt vært en ren induktiv og empirisk generalisert lytte forsknings prosess ved å skrive ut fra min subjektive oppfatning og opplevelse av verden bygget på musikk jeg har hørt gjennom hele mitt liv, men som jeg nå har forsøkt å analysere ved å ha pianonoter å se etter mens jeg har lyttet. Jeg startet opp med å skrive om dette temaet i 2010 men prøvde ikke å få til et intervju med komponisten da han ennå levde fordi at han sjelden ga intervjuer, og sjansen for at han hadde kapasitet eller lyst til å ta imot en student fra Norge, virket rimelig liten.

Jeg har ikke intervjuet andre mennesker, brukt spørreskjema eller statistikk som en «offentlig undersøkelsesdel» av arbeidsprosessen, men har hatt noen pussige opplevelser da jeg, som et eksperiment for å skulle teste ut Bond sangenes originalitet, har spilt en rekke sanger for 12 bekjente av meg med ulike yrkesmessige og aldersmessige bakgrunner med veldig variabel musisk kunnskap. Det eldste testobjektet var 66 år, den yngste var 23 år. Jeg spilte av en cd med 12 sanger med variable artister fra 1960 tallet for å la musikken gjenspeile andre musikalske stilarter som fantes side om side med Bond musikken, og la inn mine valgte 6 valgte Bond sanger innimellom disse i helt tilfeldig rekkefølge. Det vil si at testobjektene hadde 50/50 % sjanse for at de kunne tippe korrekt uten at de ikke egentlig trengte å inneha

noen kunnskap om fagfeltet. *Alle* forsøkspersonene i denne uhøytidelige undersøkelsen kunne imidlertid plukke ut og være ganske sikre på hvilken sang som var en Bond melodi og hvilke sanger som ikke var det, selv om de sa at de ikke hadde noe spesiell kjennskap/kunnskap om Bond filmene på forhånd. Ingen av disse ”forsøks” personene kunne peke på noen bestemt effekt som gjorde at de kjente igjen sangen som en Bond melodi da navnet James Bond aldri blir nevnt i et eneste Bond tittelkutt. Likevel virket det som at disse sangene hadde det udefinerbare definerbare.

Det samme resultatet viste seg da jeg gjennomførte eksperimentet på skolen der jeg jobber som lærer for 5,6,7,8 og 10 trinns elever fra alderen 10 -16 år, og i alle klassene kunne elevene på en eller annen måte dra kjensel på Bond melodiene!! Da jeg spurte dem om hvorfor de antok at de hørte en Bond melodi, fant jeg deres impulsive svar så fascinerende at jeg ønsker å gjengi et lite utvalg av kommentarene og ytringene fra barna og ungdommene :
 »De synger ikke så mye, litt spion følelse, mystisk, Bond er ikke så veldig rocka, ingen artister synger sammen, sangene er alltid alvorlige og seriøse, vokalisten er rolig i stemmen, sangene går ofte i samme tempo, detektivsang med mye spenning, ekkel rytme, sterke melodier, typiske James Bond instrumenter, Bond sangene er aldri ordentlig glade, jeg får bilder i hodet, hørte det på første, mørke toner, teksten har en rar mening, man venter alltid på noe i sangene, stille før stormen, bygger opp melodien, sangene føles sexy, instrumentene gjør mye av jobben, sangene er kule, de høres gamle ut » .

Ingen av elevene kunne heller ikke fastslå nøyaktig hvorfor de kjente igjen sangene, og det er også blant de faktorene som jeg synes er så fascinerende med James Bond tittelkuttene at jeg ønsket å skrive en master om emnet.

Jeg har hatt eget piano til rådighet under analyseprosessen, et notehefte med Bond melodier, samt alle James Bond filmene på DVD som jeg har lyttet ut på et hjemmekinoanlegg.

Etiske hensyn

Jeg har hele tiden forsøkt å være nøytral i mine analyser, og av respekt og beundring for Barry og hans musikk kan jeg trygt si at jeg har ivaretatt de etiske hensyn, selv om mine observasjoner nødvendigvis må bli preget av en viss subjektiv art.

Jeg vil nå ta for meg litt historikk for hvordan filmmusikk kunstarten ble til, da jeg finner dette viktig for å forstå bakgrunnen for hvordan og hvorfor man begynte å lydlegge filmer.

Deretter følger en kort redegjørelse for hva slags historisk, kulturell og film musisk tidsperiode som Bond musikken ble skapt inn i; dette for å forstå filmenes enorme popularitet.

FILMMUSIKKENS TILBLIVELSE OG GENERELL HISTORIE

Jeg har valgt å sentrere meg om en kortfattet redegjørelse for filmmusikkens historie som bakgrunn for min fagtekst, og vil da ta utgangspunkt i de ”musikalske løsningene som ble etablert i Hollywood på begynnelsen av 1930 tallet, da disse normene ble industriell standard for hele vår del av verden”(Larsen:2004: 14-15). Definisjon på filmmusikk er musikk laget eller compilert(samlet) spesielt for en film slik at ”lyden blir en del av filmen, en del av filmopplevelsen og en del av den kulturelle konteksten omkring film”(Larsen:2004:13). Man snakker da om *diegetisk* og *ikke diegetisk* musikk. Diegetisk musikk i stumfilmperioden skal forstås som om den var i filmen; den går inn for de lydene som egentlig skulle vært på lerret. Det kan f. eks være pauker som skal illustrere eksplosjoner, eller at en fløyte spiller en dissonant lyd som skal forestille en fabrikkfløyte, noe som kan oppleves i filmen ”Metropolis” av Fritz Lang fra 1927. *Ikke diegetisk* musikk er ikke med i handlingen på denne måten; den kommenterer ”handlingmessige overganger via melodikk, rytmikk og tempo”(Larsen:2004:63). *Ikke diegetisk* musikk legger som regel også opp *ledemotiv* (et element Richard Wagner utviklet under Romantikkepoken) til de viktigste hovedpersonene i filmen slik at vi vet hvem vi har med å gjøre (snill musikk for en god person og slem musikk for en ond person), samt et tema for en film i sin helhet, som skal arrangeres og bygges opp litt etter litt til man får full symfonisk utfoldelse mot slutten av filmen.

Det har ikke blitt skrevet så veldig mye om filmmusikk eller om James Bond musikken, derfor har jeg bare fått brukt noen få bøker som kilde for denne masteroppgaven. Komponisten Randall Meyers sier noe om mangelen på slik litteratur i hans bok ”*Filmmusic – Fundamentals Of The Language*”: ”It is a paradox that an art form which boasts such a vast quantity of masterful works has had so little interesting and useful material written about it”(Meyers:1994:10). Men selv om det er skrevet et begrenset utvalg om temaet, enes de fleste som har skrevet om emnet at filmusikken var i etableringsfasen allerede fra 1895 til 1910, da som følge av at de franske brødrene Lumiere tok patent på det første kamera som kunne projisere film opp på et lerret. De viste frem sine spede *stumfilmremser* (film med bilder uten tale hvor filmens personer ble hørt av personer som snakket for dem bak filmnerret) for et

publikum på Grand Cafe i Paris 28 desember 1895. de leide inn en pianist til å spille "live" en eller annen type subjektiv og selektiv musikk mens filmen gikk, sannsynligvis hovedsakelig ment for å prøve å overdøve projektoren som støyet mye mens de korte filmremsene ble presentert.

Det er uenighet blant kilder om pianisten spilte musikk under eller mellom filmremsene, men det er generell enighet om at musikken fra første stund og i en eller annen form ble tilknyttet filmmediet, som en vital symbiose. Tilpasset og spesialkomponert musikk til film lå ennå en stund frem i tid. Etter hvert som filmmediet utvidet dets potensiale med lengre filmer, ble amerikanske kinoer bygget ut, særlig fra 1905 mens det europeiske markedet snart fulgte etter. Den ensomme pianisten, som hadde vært det eneste musikalske alternativet så langt, enten med et klaver eller et harmonium som stemningsredskap, ble etter hvert erstattet av ulike orkestrerte sammensetninger, avhengig av hva den enkelte kinos eiere hadde råd til og hvor mye vekt de la på den lydlige siden av filmopplevelsen. Det kunne holde med en pianist, ispedd et lite blåseensemble eller en strykekvartett, men særlig de største kinoene brukte musikk mer og mer som et viktig virkemiddel i markedsføringen av sine kinoer og hadde da sine egne orkestre, hvor dirigentene ble vel så populære som regissørene av filmene de dirigerte til. Som regel måtte dirigentene finne passende musikk fra kompilasjoner av tidligere musikk skrevet i andre epoker i musikkhistorien og det var den enkelte dirigents subjektive preg og arrangering av kompilasjonene som avgjorde hvilke musiske opplevelser man ville få på den enkelte kino. En og samme film kunne ha mangfoldige musikalske variasjoner; det kom rett og slett an på hvor en publikummer bivånet filmen og i hvilken grad de musikalske utøverne var i stand til å spille på sine instrumenter.

På 1920 tallet ekspanderte Europa og Amerika med monumentale kinoer, hvor filmediet ble et ledd i en større, blandet forestilling. En typisk filmforestilling varte i nesten to og en halv time og innebar: "et overdådig sceneshow en tredjedel av tiden med dansere, sangere og artister av ulikt slag, litt klassisk musikk fra kinoens faste orkester, en filmavis, og et par kortfilmer før selve hovedfilmen avsluttet det hele med en spilletid opp mot 80 minutter" (Larsen:2004:21). På midten av 1920 tallet hadde det blitt utviklet et *cue sheet* repertoar; det vil si en samling klassiske musikkstykker som var ment å gi veiledning for filmkomponister for hvordan man kunne fargelegge lydsiden av en film via ulik bruk av stemningsmusikk. "Metropolis"(1927)var blant de første filmene som hadde et egenkomponert partitur spesifikt designet for Fritz Langs storslagne epos, og komponisten Gottfried Huppertz var blant de første som *ikke* brukte kompilasjoner av gammelt materiale fra klassiske stykker men skrev

musikk utelukkende for denne filmen. Senere ble dette en norm fra filmselskapene, men da bare i storfilmer med enorme budsjett som man markedsførte sterkt. Selv med tekniske nyvinninger av filmens medium, var det ennå vanskeligheter med *synkronisering*; det vil si å få bilde og lyd til å smelte sammen til en enhet. Synkronisering betyr for eksempel at man ikke har glad musikk når båten Titanic synker, men trist og opprivende musikk som rundes av *akkurat* når båten forsvinner under havoverflaten. At noen på lydsiden bak lerret snakker mens filmbildet viser en mann som har munnen lukket, kalles for usynkronitet; det er ikke overensstemmelse mellom lyd og bilde og skaper forvirring for et publikum. Filmselskapet Warner Brothers utviklet *Vitaphone* på slutten av 1920 årene: Det var et system som kombinerte filmprojektoren med en grammofon slik at man kunne synkronisere filmens bilder med lyd på store plater. De hadde suksess med sine 2 første lydfilmer ”*Don Juan*” og ”*The Jazz Singer*”, sistnevnte berømt for de få, første talende ord : ”Wait a minute,`you aint heard nothing yet”(Larsen:2004:83) .Ved inngangen til 1930 tallet revolusjonerte Twentieth Century Fox (filmselskap) lyden med *Movietone*. Da ble lyden prentet direkte inn på filmrullen, hvilket førte til total kontroll over lyd og bilde både fra kinosjefer og filmselskapenes side. Med ett ble mange tusener av musikere arbeidsløse ved at filmselskapene heller leide inn et fåtall proffe musikere inn i den tekniske nyvinningen studio, (som utviklet seg fra omkring 1930) og brukte heller studioopptaket som musikk til alle kopiene som ble sendt ut på markedet. Stumfilmens tid var således over og det var helt klart at lydfilmen var kommet for å bli ved at alle kinoene installerte nye systemer i kinoene, spesielt beregnet for bruk av lyd til film.

Fra 1930 frem til sent 1940 etableres det klassiske filmmusikk mønsteret, basert på en ikke-diegetisk modell hvor Max Steiner står blant pionerene fra denne perioden blant annet ved å ha laget musikken til ”*The Informer*” og ”*King Kong*”; sistnevnte spilt inn med 46 musikere i studio med symfoniorkester besetning. I Hollywoods lydlige gullalder fra 1930 til sent 1950 komponerte menn som Dimitri Tiomkin, Alfred Newman og Erich Korngold alltid partitur for et stort orkester, vanligvis i 1800 tallets *senromantiske* tradisjon. Det var musikk som forherliget det enkelte lands kulturelle strømninger, som ved flittig bruk av strykere kunne spille på store følelsesregister og hadde som funksjon å binde(kommentere) scener sammen før musikken oppløste seg i en tilfredsstillende tonal kadens når en scene var ferdig. Den følelsesladde filmmusikken stammet fra Romantikens stilretning ved mer og mer kromatisk harmonikk mot slutten av 1800 tallet, og Richard Wagner gikk lengst kromatisk ved utbygging av akkorder og alterneringer. Hans kjepphest i at «musikken skulle støtte teksten»

resulterte i lange musikalske spenn, vanskelige intervallsprang, sjelden noen kadenser, stort sett en uendelighet av musikk, og oppfinnelsen av *Ledemotivet*.

Selve definisjonen av uttrykket Ledemotiv er at figurer og situasjoner i film eller teater sammenheng er identifisert ved individuelle musikalske motiver/fraser som videreførte Wagners tradisjon med å støtte tekstens innhold, men som, via film mediet, heller ble brukt til å støtte scenene og særlig figurene i scenene via ledemotiver. Et ledemotiv kan beskrives som »Et kort stykke musikk som betyr noe annet enn musikken i seg selv innenfor en bestemt kontekst»(Larsen:2005:93). Eksempler på dette kan være **James Bonds** signatur tema(1962) som alltid spilles når denne figuren gjør noe som er helt typisk for ham: Å ankomme et Casino, utføre farlige stunts, forføre kvinner, og da selvfølgelig introduksjonsvignetten som er i starten av hver eneste film når vi seere ser ham komme gående på avstand via innsiden av en revolvermunning og han skyter mot oss seere. **Indiana Jones** ledemotivet(1981) er på plass i lydbildet hver gang han tar på seg hatten sin, svinger piskan, finner en arkeologisk gjenstand eller kjemper i heroiske slåsskamper. I **Close Encounters Of The Third Kind**(1977) brukes 5 toner gjennom hele filmen som et musisk kallesignal fra utenomjordiske. Fiksjonsmorderen Jason Vorhees ledemotiv i skrekkfilmen **Friday The 13Th**(1980) er ikke engang toner; der brukes lydene «hysjhysjhahaha» med ekko effekt hver gang morderen er i nærheten av sine ofre. **Star Wars** filmene (1977 - 2005) har mange ledemotiver for sine rollefigurer: Skurken Darth Vader har sitt eget mollpregete tema ,mens helten Luke har et melankolsk men samtidig heroisk dur tema. Ledemotiver behøver nødvendigvis ikke bestå av mer enn et par toner for å kunne kjenne motivet igjen, og kan også bygges ut fra den originale tonefrasen: **Jaws**(1975) er bygget opp av 2 kontrabass toner som skal markere hvithaiens nærvær, og dette temaet bygges etterhvert ut for stort symfoniorkester. Ledemotivet fra **Harry Potter**(2001) har 3 gjenkjennelige introtoner som videreføres til å bli en lang melodi. Et oppfinnsomt eksempel av nyere tid er fra Batman filmen **The Dark Knight**(2008) hvor erkefienden Jokers nærvær markeres med en enkelt tone som lydlig høres ut som en summende bie, men som øker og avtar i intensitet, avhengig hvor tilstede figuren er i bildet.

Noen filmer kan også ha et ledemotiv i seg selv og som ikke er forbundet med noen figurer: **Schindlers List**(1993) og **Jurassic Park**(1993) er eksempler på slik bruk av ledemotiv.

Hvis ledemotivene og bruken av disse fungerer etter en komponists hensikt, er det fordi at det musikalske motivet refererer til aller første gang som publikum eller seere hørte motivet og som knyttes til en bestemt person, en bestemt situasjon, en følelse, en gjenstand eller en hendelse som publikum da vil kjenne igjen. Som oftest sverger moderne filmkomponister som Danny Elfman (**Spiderman, Batman**). James Horner (**Titanic, Star Trek**), Howard Shore

(**Lord Of The Rings, The Fly**) Hans Zimmer(**Batman Begins, The Rock**) og John Williams (**Superman, Saving Private Ryan**) til bruken av ledemotiv for å introdusere ulike figurer i en bestemt film: Ofte får glade og lykkelige figurer dur baserte motiv, mens sorgfulle og melankolske figurer ofte får et mollmotiv. (utgreiing av ledemotiv og bruk av disse er hentet fra Henning Saastads semesteroppgave om ledemotiver 8/5 2012)

De kanskje mest spennende musikalske ledemotivene er de som er musikalsk tvetydige ved å være preget av dissonanser som gjør det vanskelig for en tilskuer å avgjøre om en karakters signaturlmelodi fremstår som snill eller slem, og som da vil påvirke seerens holdning til figuren. Denne dissonansteknikken kan ligne på Arnold Schönbergs måte å komponere på ved at hans atonalitet (musikk uten et tonalt sentrum) og tolvtoneteknikk visket ut skillet mellom dur og moll fullstendig i Impresjonisme perioden på begynnelsen av 1900 tallet. Noen få filmmusikk komponister som Jerry Goldsmith og Bernard Hermann (sistnevnte Alfred Hitchcocks faste komponist)søkte andre uttrykk ved å hente mye inspirasjon fra nettopp impresjonistiske strømninger fra tidlig på 1900 tallet hvor Arnold Schönberg, Anton av Webern og Alban Bergs bruk av tolvtoneteknikken og atonalitet var en helt annen type musikk som disse komponistene så potensialet til å kunne brukes innen filmsjangeren; blant annet via filmer som «*Planet Of The Apes*»(Goldsmith) og «*Vertigo*»(Herrmann). Dette lydidealet omhandlet eksperimenter med ulike musikalske parametere : *klangfarge* (ny bruk av instrumenters kapasiteter og noen ganger kammerbesetninger; det var ikke alltid bruk for et stort orkester), eksperimentering med det *harmoniske språket* (gikk videre utover det klassiske dur/moll, tonika, dominant, subdominant systemet med et mer kromatisert tonespråk som kjennetegnes av mye bruk av hele og halve toner om hverandre), variasjoner med *form*(mer frie tøyler i musikkstykker, ikke så bundet strukturell oppbygning, mer flytende), samt fleksible brokker av musikk som sjelden hadde en logisk tonal avslutning slik de fleste andre komponistene gjorde på den tiden. Det følte med andre ord ”tilfredsstillende” for et publikum når musikkstykkene returnerte til Tonika plattformen, en regel særlig Bernard Hermann konsekvent nektet å følge.

Senromantisk filmmusikk gikk av moten mot slutten av 1950 årene og måtte vike plass for Rock/Pop musikkens revolusjonerende inntog i hele den vestlige verden. Bill Haley And His Comets, Elvis, Beach Boys og The Beatles var blant de mange ledende artistene som gjennomsyret den nye ungdomskulturen med glade og iørefallende melodier, noe som igjen førte til en bevisst endring fra Hollywoods filmselskapers side om hvor de skulle legge

hovedfokuset for målgruppen de skulle produsere film og film musikk for: nemlig for ungdom og deres konsum kultur. Samtidig var filmbransjen i endring: Før drev et filmstudio stordrift og produserte mange filmer på samme tid over samme modell. Slik kunne de fordele eventuelle økonomiske suksesser og fiaskoer mellom sine ulike prosjekter, og på den måten kompensere for eventuelle tap av økonomisk gevinst. Men nå dukket de selvstendige, uavhengige (og ofte amerikanske) produsentene opp: De hadde ansvaret for å skape en enkelt film, og de leide inn en stab for en avgrenset tid for å skape filmen produsentene ønsket å lage. Fra og med denne tiden produserte man ikke lenger filmer ”på samlebånd” men satset heller på få, men større produksjoner, og det var på dette tidspunktet at James Bond produsentene la opp sine strategier for distribusjon og promotering av sine planlagte filmatiseringer av Ian Flemings romaner om fiksjons figuren James Bond. Den amerikanske film produsenten Albert R Broccoli og den kanadiske film produsenten Harry Saltzman startet et eget selskap sammen, og ville lage sine planlagte Bond filmer i England av flere årsaker. Professor i film musikk James Chapman forteller: “ Production costs were cheaper, no language barriers, there was tax breaks for overseas artists/producers who made their permanent home in Britain, and there was a pool of technicians. American producers also found that they could benefit from the Film Production fund (Eady Levy) through an additional tax on ticket sales that was paid to producer and distributor”(Chapman:1999: 146) Jeff Smith forklarer produsentenes tiltenkte utnyttelse av lydsporet for deres filmer:“While many producers from the 1950s onward attempted to exploit title songs as promotional tools , Harry Saltzman and Albert R Broccoli innovated the notion of using pop songs as a regularized aspect of production (Smith:2003 : 119). Ved å bruke en hitlåt mens titlene rullet over åpningstitlene til en film, kunne altså den rette suksess låten holde interessen for dens respektive film ved like fra en periode fra noen måneder opptil et helt år, og generere ekstra inntekter i tillegg til kinobilletter. Denne valgte hitlåten fra produsentenes side ble ikke vanligvis integrert inn i en films andre sceniske cues, noe som gjorde sjansen liten for at et publikum skulle kunne huske melodien. Men dette forandret seg da komponisten John Barry ble ansvarlig for å lage tittelsanger til Broccoli og Saltzmans Bond filmer da Barry gjorde et smart og kommersielt valg i orkestreringen av resten av det musikalske materialet for Bond filmene på 1960 tallet. Han la bevisst vekt på å gjenta tittel låten i fragmentert eller i ny orkestral kledning i andre scener i den respektive film, noe som doblet sjansen for et publikum ubevisst eller bevisst kunne memorere hele eller bruddstykker av originaltemaet og kanskje til og med ha lyst til å kjøpe filmalbumet senere. «Melodies taken from a song heard in a given film, frequently make it to the non diegetic music track, quite often broken down

into brief motifs that allow the viewer/listener to recall the entire theme without hearing its entire elaboration.” (Brown: 1994 : 42). “Barry is especially adept of combining jazz and short motivic tunes to create forceful and engaging pop hooks” (Leonard/ Walker/ Bramley :2008:101).”Barry proved that the structured repetition of themes was a useful technique for reinforcing title songs within a spectator mind. Though the James Bond theme and title themes were clearly the most important musical ingredients for Barry, the secondary element were useful in furnishing the kind of thematic and motivic diversity that contributed to successful soundtrack marketing “ (Leonard/ Walker/ Bramley :2008:80)

Barry fikk stor suksess med sine sanger i Bond filmene på 1960 tallet. Jeff Smith forteller: » The commercial importance of John Barrys music for the James Bond series should not be underestimated. Of eleven soundtrack albums featuring Barrys work only two failed to have any action on US trade charts .The frequent repetition of the “*James Bond Theme*” in film after film made this signature tune synonymous with the central character. The association with character and music has been a key to the success in both domestic and international market. “*The James Bond Theme*” transcend language barriers and serve as a simple, economical and immediately recognizeable means of promoting the character.(Smith:2003:119). Sean Connery, som spilte agenten i 6 av de originale filmene, var også imponert av temaet:” That theme gives the audience a direct connection to Bond: It’s an instant recognition”(Burlingame: 2012: 2). “Variety estimates that over half the worlds population has seen a Bond film and it is likely that virtually all of them can identify “*The James Bond Theme*”. Jeff Smith fortsetter :“By pairing the familiar James Bond theme with a new title song, each film conformed to an implicit set of musical norms for the series in a formula that balanced conventionality , homogeneity and variety”(Smith:2003: 119).

For å være sikker på kinosuksess på 60 tallet, ble det altså et krav fra regissører av filmer at filmkomponistene laget en film-hit til hver enkelt film. Dette gjorde man for å skape bles om filmen, men også for å skaffe ennå flere økte ekstrainntekter for filmselskapene ved at de også investerte i, og noen ganger kjøpte plateselskap. Siden vinylplatene på denne tiden også kom på markedet, og Tv – apparatene samlet flere og flere mennesker foran skjermen hjemme (og stjal dermed mye publikum vekk fra kinoene), var Cinemascope/Widescreen formatet og sang/hit/tema elementet fra populærmusikken strategiske trekk fra filmindustrien for å få folk, og da særlig ungdom til å gå på kino igjen. Mange av 60 tallets ungdomsfilmer brukte sound tracks av rocke/popgrupper på vei til eller i gjennombruddet, krydret med diverse sanger av de enkelte bands repertoar. Noen ganger hentet man allerede utgitt materiale, og andre ganger

skrev man nytt materiale for å legge på filmer, som Simon & Garfunkels musikk i «*The Graduate*»(1967), musikk av Henry Mancini for «*Breakfast at Tiffanys*»(1967)og Roger McGuinns (The Byrds) musikk for «*Easy Rider*»(1969) . Av nyere dato kan Pink Floyds ”*The Wall*” nevnes (1982), Aerosmiths musikk til «*Armageddon*» (1998) og Eels sanger til Jim Carrey filmen «*Yes Man*»(2008).

Tradisjonell symfonimusikk fra gullalderen ble i denne tidsperioden visket helt ut fra kinolerretene fra 1960 til midten av 1970 tallet. Da inntraff den enorme og overraskende suksessen til ”*Star Wars*” i 1977, som brøt alle tenkelige filmatiske barrierer, blant annet med ekstra ordinære visuelle effekter og fantasifulle manus. Sammen med et persongalleri basert på Carl Jungs definisjoner av arketyper innen helter og skurker de fleste lands kultur kunne kjenne seg igjen i, bidro John Williams essensielt med sin enestående og mektige symfoniske musikk som med et trylleslag gjorde orkestermusikk populært igjen, slik han også hadde hjulpet ”*Jaws*” til suksess for Steven Spielberg et par år tidligere. Lydeffektene i *Star Wars* var også enestående og var like viktig for historien som musikken. Utviklingen av DOLBY lydsystemet i 1977, som åpnet for det Lucas finansierte THX og DOLBY DIGITAL 5.1 lyd, var dermed med på å øke interessen for å se film på kino igjen. Mer og mer jobb ble lagt i bilde og lydeffekter, samt at datamaskinenes gjennombrudd i filmens verden ga rom for fantastiske realiseringsmuligheter for de mest utrolige eventyr filmatisk og lyd/musikkmessig.

Utover 1980 tallet begynte skillet mellom musikk og lydeffekter å bli flytende med ankomsten av avanserte synthesizere. Man hørte til dels hva som skulle være musikklydsporet av en film og hva som var lydeffektsporet, men det begynte å bli vanskeligere å lytte ut. ”*Blade runner*” fra 1982 er en futurisk film som er ment å utspille seg i fremtidens Los Angeles i 2019, og musikken til komponisten Vangelis er hovedsakelig spilt inn ved keyboards og synthesizere. Men tangentinstrumentene lyder så naturtro mot ”ordentlige” instrumenter at man allerede her har mange lydsekvenser hvor man stusser over hva det egentlig er man hører; er det organiske lyd kilder eller elektroniske?. Fra og med 1980 tallet har filmusikken og lydeffektene levd i en symbiose, likeverdige og side om side slik stumfilmen og den tidlige pianisten gjorde, og gjennom 1990 tallet frem til i dag er grensene mellom filmlydeffekter og filmmusikken helt visket ut. Nå lages hovedsakelig ikke- diegetisk filmmusikk, og den kommenterer bildene på lerretet. Diegetisk musikk som skal illustrere lyder i filmen er meg bekjent ikke i så stor grad brukt, hvis man ser bort fra Lars Von Triers ”Dogmefilmer” hvor nettopp dette er et virkemiddel. Filmer i dag er digitalt forbedret, og

kjørt gjennom datamaskiner for optimalt lyd og bilde. Det er flere og flere filmer som ligger på opptil 3 timers spilletid, og alt utstyr tilhørende bilde og lyd blir nå laget for det nye formatet Blue Ray som overgår det revolusjonerende DVD formatet med bedre oppløsning på kinolerretet og på hjemlige HD flatskjermer. Nåtidens filmkomponister som James Horner (*Star Trek 2, Titanic*), Danny Elfman (*Spiderman, Batman*) og Hans Zimmer(*Da Vinci Code, Pirates of the Caribbean*) bruker lyder av ting(f. eks en tørr planke eller å slå på en blikkboks med en skrutrekker) like naturlig i komposisjonen som strykere, slagverk, synthesizere, og brass. De har også tilgang til mer allsidige musikalske uttrykksmåter enn sine forgjengere fra gullalderen i Hollywood via enorme mengder med computergenererte hjelpemidler i lydbibliotek hvor man kan forandre den enkelte lyds parameter til det ugjenkjennelige; bare fantasien setter grenser. Men selv om dagens komponister har nyere uttrykksmåter å male filmbilder på, følger de ennå regler som pionerkomponistene utarbeidet i Hollywoods tidligere historie, hvor det klassiske systemets normer for å lydlegge en film ennå gjelder i vesentlig grad i dag.

HVA SLAGS HISTORISK, KULTURELL OG FILMMUSISK KONTEKST LÅ TIL RETTE FOR BOND MELODIENES SLAGKRAFT I 1960 ÅRENE ?

Jeg velger å fokusere mest på hvordan britene opplevde Bond fenomenet i og med at det var der som alle Bond filmene ble produsert, og at det var der som den musikalske revolusjon skjedde på mange fronter i 1960 årene. England på 1950 tallet var preget av et konservativt miljø som hadde opplevd 2 Verdens krig, flere økonomiske kriser og matrasjonalisering som fortsatte frem til 1954, og det å reise til og oppleve andre land var bare noe den rike eliten i samfunnets øvre lag kunne ta seg råd til. Den moderne tiden fra midten av 1950 tallet frem mot 1960 brakte imidlertid med seg ny optimisme og teknologi via jetfly, lp plater og transistor radioer. Mange folk fikk seg biler og ankomsten av flere kommersielle tv kanaler ødela monopolet til BBC som eneste rikskringkaster og skapte flere påvirkningskilder. Amerika påvirket britene i høy grad ved at mange briter kjøpte seg tv apparat og ble sittende mer foran tv apparatet enn å gå på kino og fikk Hollywood med all dens glamour, glamorøse ukeblader og tv reklame rett inn i stua. Et annet og spennende nytt element var det stadig økende fokuset på seksualitet: «The striptease clubs and pornographic shops that were springing up in the back streets of Soho and provincial cities, mixed with violence, was responsible in the years after 1956 for the enormous boom in the sales of Ian Flemings James Bond stories»(Chapman:1999: 31) . Det første Playboy med Hugh Hefner som grunnlegger ,

som utgis den dag i dag, kom ut samme år som den første Bond filmen «*Dr. No*», noe som også kan symbolisere den mer fremtredende liberalismen som vokste frem i Storbritannia.

Det ble en forandringens tid når rock n roll kom og Bill Haley symboliserte nettopp dette i 1954 da han lanserte populærmusikksangene «*Shake Rattle and Roll*» og «*Rock Around The Clock*» som begge ble store hits i USA og i England. Musikalsk og kulturelt ble ting aldri mer det samme etter rockens inntog i musikkulturen. Elvis Presley(*Jailhouse rock*) og Cliff Richard(*summer holiday*) preget også britisk kultur, og det var rundt denne forandringens tid på begynnelsen av 1960 tallet at britiske John Barry entret den musikalske scenen. ”The 1960 saw Barry caught in the eye of a bewildering social and cultural hurricane. From a geographical and artistic perspective he found himself placed right in the centre of a creative explosion that could be felt across the entire spectrum of society. Music was very much its heartbeat, London its nervous system” (Fiegel: 1998: 119). «The Swinging Sixties» har i retrospekt blitt sett på som en revolusjonerende tid hvor tradisjonelle normer i en grå realistisk hverdag måtte vike for ny optimisme preget av feminisme, håp, slutt på rasjonalisering , ny optimisme og hvor månelandingen i 1969 var tiårets absolutte historiske høydepunkt. Hollywoods filmindustri ble, som tidligere nevnt, involvert i platebransjen i 1958 da uavhengige filmprodusenter kunne sikre seg egne rettigheter til en films soundtrack og selge disse rettighetene til høystbydende med den følge at høystbydende trolig ville sikre filmen de beste kampanjene som kunne generere inntekter lang tid etter at filmen var ferdig på kino. ”American money had fueled the British film industry for much of the decade” (Fiegel:1998:229). United Artist hadde copyright og lisens rettigheter for enhver sang, bakgrunnsmusikk eller instrumentalverk i filmer som selskapet produserte, og hadde rettighetene til å selge et album via skrevne noter, vinyl/singel plater eller kassetter hvorpå komponisten fikk 5 % per solgte eksemplar i Amerika. Normen i musikkbransjen var at pop komponister ikke skrev filmmusikk da denne sjangeren ble regnet som seriøs musikk og krevde klassiske komponisters ekspertise som William Walton og Vaughan Williams. Med rockens anmarsj ble musikkpublikummet delt inn i 2 konsumer grupper : Den ene gruppen var den eldre generasjonen som likte de gamle croonere som Pat Boone og Frank Sinatra. Den andre gruppen bestod av arbeiderklassebarn som ikke hadde noe musikalsk utdannelse, representert ved The Beatles og Rolling Stones .

Mellom 1930 and 1950 definerte som tidligere nevnt komponister som Max Steiner, Alfred Newman and Erich Korngold den symfoniske stilen i det som siden har blitt navngitt

Hollywoods gullalder. Men på midten av 1950 tallet begynte komponister som Jerry Goldsmith og Bernard Herrmann å prøve ut andre måter å lage filmmusikk på ved å bruke mer varierte besetninger og mer kammerbaserte instrumentasjoner. Nå ble også jazz elementer introdusert I filmmusikk av Elmer Bernstein, Alex North and Henry Mancini som et alternativ til den klassiske stilen innen film komposisjon. Dimitri Tiomkins “*High Noon*”(1952)popularized the monothematic or theme score, which organized its melodic and motivic material around a popular tune rather than a group of leitmotivs, and the combination of these factors pressed movie composers to write music in various pop and jazz idoms” (Smith:1998: 45). Tin Pan Alley musikk og rock n roll ble sett på som mer kommersielle enn klassiske modeller: dette førte til at enhver film på den tiden ble akkompagnert av popsanger, uavhengig om sangen hadde noe å si for det dramatiske uttrykket eller historien i seg selv(!) “By the late sixties, teenagers had replaced adults as the music industrys primary album buyers and rock n roll had replaced jazz and symphonic music as the film industrys primary focus on music exploitation ”(Smith:1998: side 47). Da The Beatles sto i spissen for The British Invasion i 1964 begynte Hollywoods antikampanje til rock/pop soundtracks å blekne. United Artist lanserte filmen «*A Hard Days Night*» det samme året med lave forventninger til filmen, men med store forventninger til sound tracket da alt som The Beatles rørte ved på den tiden ble til gull. Filmen kostet lite å lage men avkastet det firedobbelte av hva den kostet å produsere. Albumet solgte 1.5 millioner kopier med inntekter på 2 millioner dollar til UA og viste dermed at ved koordinert reklame og promotering via radiospilling og tv reklame så kunne sound tracks fra filmer være en gullgruve på egenhånd i tillegg til filmens egne billettinntekter.

Innen filmmusikk kom altså *Pop soundtracket* på denne tiden i 1960 årene som et alternativ til det tradisjonelle klassiske Hollywood musikken fra gullalderen og frem til slutten av 1950 tallet men ble ofte sett på som upassende, usofistikert og uverdigg en film. Pop sound tracket ble ofte sett på som mindreverdigg i musikalsk kontekst og som et resultat av grådighet og kommersialisme fra produsenters og plateselskapers side. Uansett synsvinkel ble pop sound tracket fra 1950 og fremover et viktig virkemiddel for promotering av kommersielle filmer og den eneste måten plate kjøpere kunne høre filmmusikk på ved å kjøpe det musikalske lydsporet på plate. Pop komponistene fra 1900 tallet frem mot slutten av 1950 tallet jobbet primært i Tin Pan Alley og Broadway tradisjon med musikalske forbilder som Irving Berlin, George Gershwin og Cole Porter, men etter hvert begynte det å komme nyskapende stilarter som Pop, Rock, Funk og Rhythm & Blues .

Den amerikanske komponisten Aaron Copland har beskrevet pop sound trackets funksjoner: **1)** it conveys a convincing atmosphere of time and place, **2)** it underlines the unspoken feelings or psychological states of characters, **3)** it serves a neutral background filler to the action, **4)** it gives a sense of continuity to the editing, **5)** it accentuates the theatrical build up of a scene and rounds it off with a feeling of finality (Smith: 1998: 4).

På et foredrag om film musikk på UIO ble film professor Klaudia Gorbmans 7 kardinalfunksjoner for film musikkens funksjoner trukket frem:

- *Invisibility* - Det tekniske apparatet som produserer *ikke* diegetisk musikk må forbli usynlig.
- *Inaudibility* – musikk skal ikke høres bevisst og må underkastes dialog og det visuelle.
- *Signifier of emotion* – musikk kan suggere frem stemninger og følelser.
- *Narrative cuing* – musikken skal fungere referensielt og narrativt, indikere synsvinkel og karaktersetninger, og tolke narrative hendelser.
- *Continuity* – musikk skal fylle hull og bidra med rytmisk kontinuitet.
- *Unity* – via variasjon og repetisjon av musikalsk materiale skal narrativ enhet oppnås.
- Man står fri til å bryte med ovenstående prinsipper dersom det kan rettferdiggjøres av fortellingen. (forelesning UIO om filmmusikk 5/3 2012).

Ut fra Copelands og Gorbans hovedpunkter om å komponere for film via populærmusikk og klassisk gullalder musikk, kan man se at til tross for at de har ulike innfallsvinkler, så har de likevel en del fellestrekk. Deres hoved parametere (og i musikk generelt) er melodi, harmoni og rytme, mens sekundær parametere er klangfarge, dynamikk og tempo.

Vestlige populærmusikksanger innehar mye av disse elementene og er som regel bygget opp rundt en sang struktur som innehar et *riff* / en *hook*, vers, refreng og en bridge/overledning og som ofte inneholder regelmessige og forventede akkordganger. Sanger som har 12, 16 eller 32 takts sangsyklus er oftest formet i et AABA eller ABAB mønster som inneholder 2 sykluser av 8 celledede fraser. (Blues formens 12 takts system er utviklet fra en enklere struktur).

Populærmusikk har altså en komposisjonsstruktur som er annerledes enn Romantikkens bruk av ledemotiv: Ledemotiver er vanligvis små fraser eller fragmenter av en melodi som utvikler seg melodisk videre gjennom en sang mens et riff eller en hook aldri repeteres eller utbroderes

men forblir de samme gjennom en hel sang. Et Riff eller en Hook er en musikalsk frase som skiller seg ut i den musikalske materien; er lett å huske og er hovedmomentet av melodisk særpreg som skal selge en popsang. Hooken kjennetegnes ved at den er gjenkjennbar nok til å bli fanget opp av korttidsminnet og kan være en bestemt type rytme intro, en melodisk særpreget linje, en spesiell vokalfrasering, en bestemt sekvens av akkorder på et piano, et riff over flere takter på gitar, eller en unaturlig akkordsammensetning; variasjonene er mange! Riff og hooks kan være utgangspunkt for en stabil harmonisk struktur mens et annet instrument spiller en solo, men formen forblir alltid det samme. Hooks og riff funksjonen er å fange og opprettholde oppmerksomheten til en lytter med noe lett gjenkjennelig som øyeblikkelig vil feste seg i den enkeltes hukommelse gjennom den faste standard tiden på rundt 3 minutter og forhåpentligvis blir minneverdig nok til at konsumere vil kjøpe platen.

Et av flere elementer som skiller popsanger fra klassiske verk er de veldig differensierte klang fargene som blir et kjennetegn til den enkelte artists sound og hvordan man legger vekt på deres lydbilder og personifiserte stil i en låtproduksjon. Til forskjell fra skolerte sangere innen klassisk musikk, kan popsangere gjøre nytte av musikalske virkemidler med stemmen som grumset /heshet, nasalitet og falsett.

Et annet element som skiller popsanger fra klassiske verk er at lytteren ikke nødvendigvis trenger noen formell utdanning innen musikk for å kunne nyte en låt; popsanger er ment for alles konsum og skal i prinsippet være lett å lage og lytte til og /eller være bakgrunnsstøy slik at flest mulig mennesker med svært ulike sosiale bakgrunner og musikalske referanser/preferanser kan etablere et forhold til pop sjangeren. "Popular music are linked to economic and social considerations, factors that for many scholars are seemingly absent in the production of serious music (Smith: 1998: 5) . Klassisk musikk kan også brukes som bakgrunnsstøy men trenger som regel et mer konsentrert og lyttende øre for å kunne fange opp nyanser og flertydighet i musikken.

Popmusikk har generelt også mer rytmisk og melodisk frihet og som i samklang med den subjektive klangfarge skaper en egen stemning/følelse som ofte er vanskelig å reprodusere via notasjon, som i klassisk musikk svært ofte reproduserer helt nøyaktig den tiltenkte stemningen i originalkomposisjonen.

Partiturene til musikk fra Gullalderen var nøye planlagt for å kunne matche de redigerte filmrytmene og bevegelsene på lerretet og ledemotivene var svært fleksible og versatile i den måten å lage filmmusikk på. In contrast, popular musical forms were thought to impose an extrinsic and rigid structure on the visual material of the film which was unrelated to the

aesthetic and emotional demands of motion pictures” (Smith: 1998: 11). Det var viktig at filmkomponister lagde musikk som ulike generasjoner hadde noe kjennskap til, og det var her John Barry etter min mening hadde en genial musikalsk strategi ved Bond melodiene: Ved å kombinere den nye pop stilen på 1960 tallet med jazzelementer og storband stil fra Swingperioden, tillagt den akkordiske kompleksiteten fra Be Bop tiden, fikk Barry med seg det unge pop oppsøkende publikummet mens han samtidig også fikk med seg det eldre publikummet som hadde vokst opp med jazzmusikk tilbake til 1930 årene mens han på samme tid ivaretok produsentenes kommersielle og filmfortellende hensyn . Komponistene i Romantikkperioden på 1800 tallet skapte ofte korte melodiske fraser så at et publikum skulle kunne kjenne igjen melodiene og huske frasene i korttidsminnet. Fokuset på melodi og det repeterende elementet i harmoniske og rytmiske mønstre gjelder også pop sjangeren som gjør den vel egnet for et publikum som ikke nødvendigvis har noen musikalsk utøvende bakgrunn. Ved å repetere hoved sangen eller deler av tittelkuttet på ulike steder i en film, ville sjansen for at originaltemaet skulle bli husket hos publikum bli doblet og øke sjansene for at sound tracket kunne selge plater senere. The pop scores of Henry Mancini and John Barry emerge as a kind of stylistic mishmash which frequently moves from pop tunes through jazz to more modern classical styles”(Smith:2003: 3)

Jeg vil nå ta for meg en kort redegjørelse av mannen bak Bond sounden. I og med at dette er mannen som har skapt musikken jeg skal fordype meg i, føler jeg det er nødvendig å ha bakgrunnskunnskap om hans karriere som komponist, utøvende musiker og dirigent.

JOHN BARRY – EN KORT BIOGRAFI AV MANNEN BAK BONDSOUNDEN

John Barry Prendergast ble født 3 November 1933 i York, England, men flyttet til Amerika i 1970 årene og har blitt boende der siden. Han var nærmest født til å bli til noe innen film og musikk da moren var utdannet klassisk pianist og faren eide teater og kinoer i Lancashire og Yorkshire. Som en følge av foreldrenes arbeid, ble det til at han ofte var med faren på jobb og så mange filmer, som gjorde at han fikk lyst til å lage musikk, særlig for film. Han fikk også mye kontakt med varierte musikere som opptrådte på farens teaterforestillinger, hvorpå den unge Barry tidlig ble fascinert av jazz som kunstform, men han begynte ikke å utøve musikk selv før han var i militæret, og da spilte han trompet. Han tok noen kurs med jazz komponisten Bill Russo og arrangerte deretter stykker for ulike band før han selv startet opp ”The John Barry Seven”, en instrumentalgruppe som fikk noen hitlåter, blant annet med ”Hit

And Miss” og ”*Walk ,Dont Run*”. Gjennombruddet for hans karriere kom da bandet opptrådte på tv-serien ”*Drumbeat*” i regi av BBC hvor han arrangerte for mange av artistene som dukket opp der, deriblant Adam Faith som han utviklet et nært samarbeid med ved å orkestrere mange av hans sanger. Faith fikk i 1960 tilbud om å gjøre 2 filmer(”*Beat Girl*” og ”*Never Let Go*”), hvorpå Barry fikk oppgaven å lydlegge det som viste seg å bli hans første viktige filmmusikkoppdrag, og de første sound tracks som ble utgitt på vinyl i England. Han ble ansatt i plateselskapet EMI fra 1959 hvor han arrangerte for ulike artister som plateselskapet hadde i stallen, til han ble overført til Ember Records i 1962 hvor han produserte og arrangerte album for diverse artister. På denne tiden var produsentene Albert R Broccoli og Harry Saltzman i startfasen av å produsere filmen ”*Dr No*” den første av hva som skulle vise seg å bli en av de mest populære filmføljetonger i filmens historie, nemlig James Bond serien. Produsentene hadde allerede engasjert Monty Norman som komponist for filmen, noe som der og da syntes som et godt valg for produsentene da begge likte hans komposisjoner «»*Under the Mango tree*»» og «*Jamaica Jump Up*» som begge fanget mye av den sydlanske stemningen på Jamaica hvor en stor del av filmens handling fant sted. Men etter hvert som produksjonen av filmen skred frem, ble det mer og mer tydelig for produsentene at de ikke var fornøyde med Norman hovedtema og det som skulle bli tittelkutt for gjeldende film. Det nå klassiske «*The James Bond Theme*» ledemotivet virket tamt og livløst, og de var desperate etter å få arrangert Normans tema (som da var en melodisk skisse navngitt «*Good sign, bad sign*») til å bli verdig og moderne nok til å kunne bære noe som var tenkt som en serie spionfilmer basert på Ian Flemings bøker om agenten James Bond. John Barry hadde som sagt hatt flere instrumental hit låter på den tiden med hans orkester(The John Barry Seven) og noen hits som arrangør av hans venn Adam Faith da han fikk en forespørsel fra Noel Rogers i United Artist avdelingen i London om han kunne bistå med å arrangere en signaturlmelodi til filmen «*Dr No*» etter at deres første engasjerte komponist Monty Norman ikke maktet å lage et sterkt nok musikalsk ledemotiv. Barry fikk oppdraget en fredags kveld og arrangementet av Normans tema måtte være ferdig den påfølgende onsdagen da premiere datoen for «*Dr No*» nærmet seg.

John Barry hadde aldri lest noen av Ian Flemings bøker men visste at det dreide seg om spionvirksomhet takket være noen tegneserie striper i en avis han hadde lest. Basert på dette begynte Barry å orkestrere Normans skisse og videreutviklet låten.(han hevdet til sine siste dager at det var han som hadde komponert det musikalske materialet for be bop delen som var inspirert av Dizzy Gillespies rytmiske og energiske musikk fra 1940 – 1950 årene, men dette ble aldri bevist. En fotnote er likevel at be bop delen gjennomsyrrer mye av hans senere

komposisjoner; hvorfor gjorde han det hvis det var en annens verk?). Barry og hans orkester brukte hele helgen til å spille inn «*The James Bond Theme*». John Barry: “They offered me 200 pounds and record rights to the single. Musically the piece brought together a lot of the things I had done before the Bond movies, like the signature tune for the John Barry Seven with a guitar lick/hook that you can hear in the opening title for the movie “*Beat Girl*” and that also became an inspiration for “*The James Bond theme*.” (Brown:1994: 327)

Han leverte et forrykende og videreutviklet arrangement av Monty Normans skisse som overgikk produsentenes forventninger; Barry satte umiddelbart tonen og oppfant egenhendig sjangeren «spionmusikk» som mange komponister kopierte senere, deriblant i de nyere komedie filmene om den britiske agenten «*Austin Powers*» fra 1997 – 2002 hvor George S. Clinton adapterte Barrys spionmusikk så til de grader . David Arnold, komponisten av de fem foregående Bond filmene før «*Skyfall*» ble entusiastisk over Barrys orkestrasjon når han hørte verket for første gang:»You have the be bop swing vibe, coupled with that vicious, distorted electric guitar, which was definitely an instrument of rock`n`roll. You hadn`t really heard that combination before. It represented everything about that character soundwise: it was cocky, swaggering, confident, dark, dangerous, suggestive, sexy and unstoppable – all in two minutes» (Burlingame: 2012: 2). Arnold beskrev her mye av de samme faktorene som gjorde at også jeg ble fascinert av Bond temaet og det musikkstykket har alltid vært blant de mest spesielle sjanger brytnings sanger jeg noen gang har hørt.

Monty Norman komponerte for øvrig resten av filmmusikken til ”*Dr No*”, og forble kreditert som filmens komponist i henhold til kontrakts bestemmelser. Etter den overraskende suksessen til filmen startet arbeidet med oppfølgeren ”*From Russia With Love*” i 1963, hvorpå de engasjerte Lionel Bart til å skrive sangen til tittelkuttet mens Barry komponerte musikken til resten av filmen. Etter nok en suksess, var John Barry heretter et helt naturlig valg som komponist for produsentenes filmer, og formet nå musikken som han selv ville. Han ble med ett populær etter Bond suksessene og tilbudene strømmet inn de neste tiårene for å komponere musikk til andre type filmer, noe han har gjort til en levevei for seg selv. John Barry var mest kjent for sin bombastiske Bond musikk men han laget også musikk for enhver annen sjanger i løpet av karrieren, noe som viser hans talentfulle fleksibilitet: Han skrev blant annet afrikansk og symfonisk musikk til ”*Zulu*”(1964), klaustrofobisk og ensomt tema for ”*Midnight Cowboy*” i 1969(noe han fikk en Grammy pris for), dyster og truende musikk til Bruce Lees siste film ”*Game Of Death*” i 1978, grandios og merkelig science fiction musikk til Disney konsernets storsatsing ”*The Black Hole*” i 1979, den vakreste kjærlighetsmusikken i filmhistorien noensinne til dramaet ”*Somewhere In Time*” fra 1980(noe som ga ham en

Golden Globe pris for beste originale tema), sensuell og mystisk jazzmusikk i den erotiske thrilleren ”*Body Heat*” fra 1981, episk Oscar-belønnet musikk i ”*Out Of Africa* (1985), storslagent prærietema for Kevin Costners ”*Dances With Wolves* (fikk Oscar for beste filmusikk i 1990), og det melankolske temaet for ”*Chaplin*”(1992). Hans oppfinnsomhet i instrumentering gjenspeiles f. eks i ”a cymbalum in «*the Ipccress file*», a barrel organ for ”*The Quiller Memorandum*”, and a breathy female voice in «*The wisperer*» ([/http://www.filmtracks.composers/barry:4](http://www.filmtracks.composers/barry:4)). Han har også skrevet musikk til musikaler og for tv serier, men det er filmmusikken som har gjort ham mest populær. Som vist ovenfor har han vært nominert og fått ulike priser mange ganger og Oscar statuetten; det gjeveste trofeet for alle innen vestlig filmindustri, har han vunnet 5 ganger, blant annet for ”*Born Free*” (1966) for beste musikk og beste sang, samt ”*The Lion In Winter*” for beste musikk(1968). I 1998 ble han innviet i ”The Song writers Hall Of Fame”, tildelt tittelen ”Officer Of The British Empire” for ”Outstanding achievements in music” i juni 1999, og fikk nok en ærestittel i 2005 for ”Award in recognition of his services in film music” ([http://www.mfiles.uk/composers/John Barry:7/10 2010:2](http://www.mfiles.uk/composers/John%20Barry:7/10%202010:2)). Siden 1999 ga han ut 2 album med stemningsmusikk; de heter ”*Moviola*” og ”*The Beyondness of Things*”. Etter filmen ”*Enigma*” i 2001 trakk han seg litt tilbake, men produserte det australske ensemblet ”The Ten Tenors” i 2006 og skrev sanger for comeback albumet til Shirley Bassey i 2009. John Barry var gift 4 ganger, hadde 3 barn, og bodde de siste årene av sitt liv med sin kone Laurie i Oyster Bay, New York før han døde i 2011.

ANALYSE AV BONDMELODIENE FRA 1962 TIL 1970

For å kunne finne fellestrekk, må jeg først analysere primær og sekundær elementene til hver enkelt Bond film i denne perioden, før jeg sammenligner de med hverandre etterpå.

Metoden jeg har brukt for å analysere hver films melodier er som tidligere nevnt basert på Fridtjof Hjertaas og Kai Lennert Johansen bok «Tempo» og boken «Musikkteori Og Arrangering» av Øyvind Risa. Disse forfatterene har utarbeidet en forslagsliste over diverse musikalske punkter for å analysere populærmusikk, og jeg har via deres sjekkpunkter laget min egen liste over elementer jeg mener er viktige å få på plass i hver sang for å kunne analysere og sammenligne fellestrekk senere. Her følger det jeg mener er de primære og sekundære parametere:

- *Plott*
- *Komponister*
- *Filmtittel / Tittel på melodi*
- *Diegese / ikke diegese / bruk av tittelmelodi som ledemotiv*
- *Tekstene*
- *Vokalister/ instrumentalt*
- *Studiomusikere*
- *Innspillingsstudio*
- *Taktarter / Rytme / Tempo / Tid (Hurtig /langsom, rolig/uroelig, jevn/ujevn)*
- *Form / Struktur i Taktmønstre / (Repetisjon / Variasjon / Kontrast / Gjentakelse)*
- *Skalaer / Modulasjon / Kromatikk / Konsonans / Dissonans*
- *Melodi (Opp/ned, bortover, trinnvis/sprang, lys/dyp, unison/flerstemt)*
- *Akkordprogresjoner (Dur/Moll) Harmoni/Klang (lys/mørk, myk/hard, kald/varm)*
- *Dynamikk (Sterk/svak, crescendo/decrescendo, spenning/avspenning)*
- *Instrumentering / Arrangering / Klangfarge*
- *Lydbilde / Forgrunn / Bakgrunn (nær/fjern, smal/bred)*
- *Totallydbilde (energisk avslappende, tung/lett, kald/varm, enkel/komplisert, hard/myk, dynamisk/ statisk, enkel / komplisert, mørk / lett*
- *Sjanger tilhørighet (Klassisk – Populærmusikk –Folkemusikk)*

ANALYSE AV «DR. NO»(PRODUSERT AV ALBERT R BROCCOLI & HARRY SALTZMAN, LANSERT AV UNITED ARTISTS I 1962)

Plott - Bond æraen startet som tidligere nevnt i 1962 med ”Dr. No” Filmen handlet om et kinesisk vitenskapelig geni (Dr. No spilt av Joseph Wiseman) som hadde et radioaktivt anlegg på øye Jamaica hvor han kunne fjernstyre andre lands raketter og ønsket å sabotere romfartsprogrammet til USA, og på sikt oppnå verdensherredømme, noe Bond måtte sette en stopper for. Sean Connery i sin debutrolle som agenten 007 og Ursula Andress i rollen som Honey Ryder. Filmen ble i all hovedsak spilt inn på Jamaica og i Pinewood Studios, London.

Komponist – Monty Norman komponerte musikken til de filmatiske scenene, mens John Barry arrangerte «The James Bond Theme» til bruk i åpningssekvensen.

Filmtittel / Tittel på melodi – *Dr. No* henspeler utelukkende på hovedskurken i filmen og «*The James Bond Theme*» brukes som tittellåt.

Diegese / Ikke Diegese / Bruk av tittelmelodi som ledemotiv- Det er bare bruk av *ikke* diegesisk musikk i tittelkuttet og i scenene som blir ledsaget av ledemotivet i filmens senere scener. Først kommer «Albert R Broccoli & Harry Saltzman presents» logoen, så kommer den berømte åpningssekvensen til Maurice Binder hvor vi seere, vinklet fra innsiden av en pistolmunning, ser en mann (James Bond) komme gående fra høyre mot venstre mot hvit bakgrunn. Plutselig stopper mannen og skyter mot oss seere. Mens hele skjermen langsomt farges rød, starter bridgen til «*The James Bond Theme*» .Da navnet på filmen snarlig følger (Ian Flemings «*Dr. No*») starter «*The James Bond Theme*» med original intro og melodi slik den egentlig er innspilt . Mens denne temaet går, følger navnene på skuespillere, små sirkler og firkanter i masse farger og lek med 007 logoen før det musiske temaet avbrytes av kalypso musikk som akkompagnerer silhuetter av mannlige og kvinnelige dansere før en lystig Monty Norman versjon av «*Three Blind Mice*» avrunder hele åpningssekvensen. Barrys arrangerte ledemotiv for Bond brukes flere ganger i løpet av filmen for å indikere nærvær av filmens hovedfigur, og etablerer melodien hver gang det er i ferd med å skje noe : 8 minutter senere etter åpningssekvensen spiller Bond kortspill i et kasino, og vi seere har ennå ikke sett ansiktet til figuren. Men da Sylvia Trench (en av mange spillere rundt bordet) lurert på hva han heter, ser vi for første gang James Bonds ansikt, og da kommer «*The James Bond Theme*» med en gang og etablerer umiddelbar relasjon mellom figur og ledemotiv. Temaet spilles ikke helhetlig, men bare melodians intro og hovedtema før det fades ut. Ledemotivet kommer tilbake igjen flere andre steder i filmen; det dukker opp etter 17 minutter da Bond ankommer flyplassen på Jamaica, så 41 minutter ut i filmen da Bond ankommer hotellet hvor han skal bo. Temaet returnerer 49 minutter ut i filmen da han er på vei til et stevnemøte med Miss Taro som viser seg å stå i ledtog med Dr No, så etter 52 minutter da han banker på døren til Miss Taro og hun blir veldig overrasket over å se ham (i og med at hun regnet med at ble tatt av dage av Dr. No før han kom frem), før temaet dukker opp for siste gang på slutten av filmen da rulleteksten går. Temaet/ ledemotivet for Bond spilles merkelig nok aldri i sin helhet i denne filmen.

Tekst – Sangen er innspilt som en instrumental, derfor ingen tekst i bruk, selv om Monty Norman hadde skrevet en sangtekst til melodien i forkant.

Vokalist – Ingen vokalist; tittelsporet er en instrumental.

Innspillingsstudio – Cine Tele Sound (CTS), 49 - 53 Kensington Square Garden ved Bayswater i London. Studioet kunne den gang huse 65 musikere i en innspillingssituasjon.

Studiomusikere – Markedsført som «*The London Philharmonic*» var egentlig musikere fra John Barrys popgruppe på den tiden: «*The John Barry Seven*». Orkestret ble dannet av John Barry i 1957 og hadde en del utskiftninger av bandmedlemmer underveis. På den tiden da «*The James Bond Theme*» ble innspilt i 1962 bestod bandet av Alan Bown, Dougie Wright, Kenny Salmon, Les Reed, Jeff Bannister, Vic Flick og John Barry selv. Andre studiomusikere ble innhentet av Barrys venner Sid Margo og Shawn Murphy; alt etter behov for den enkelte film.

Taktarter/Rytme / Tempo / Tid – «*The James Bond Theme*» er forankret i 4/4, ingen taktartsforandring underveis. Låten er notert rytmisk som «Moderately Bright» med en puls på 138, noe jeg anser som ganske hurtig. Låten føles jevn og rolig og har en totalvarighet på 1.47. minutter.

Form / Struktur i taktmønstre / Repetisjon / Variasjon/Kontrast / Gjentakelse (se vedlagte notekopier av «*The James Bond Theme*») - Takt nr 1 og 2 er ikke med i originalinnspillingen, derfor utelater jeg disse taktene.

Intro består av 4 takter fra takt 3 – 6, så følger melodi linje i 8 takter fra takt 7 – 14(A), repetisjon av meloditema fra takt 15 – 22(A2), gjentakelse av intro i taktene 23 – 26. Man får en kontrasterende del fra takt 27 – 34(B), nok en kontrasterende del fra takt 35 – 40(B), så følger gjentakelse av intromotivet i takt 41 og 42. Man får gjentakelse av meloditema fra takt 43 – 50(A3) som er en ren repetisjon fra taktene 7 – 22. Fra takt 51 – 54 får man en kontrasterende outro. Litt vanskelig å klassifisere formen på denne sangen, men bortsett fra et ostinatmønster via Em-Em(#5)-Em6-Em som gjentar seg gjennom nesten hele låten, består den generelt av en AABBA struktur hvis man utelater intro og outro som egne småenheter.

Modulasjon / Skalaer /kromatikk / Konsonans / Dissonans - Det er ingen modulasjon i melodien; det vil si ingen overgang til en ny toneart. Skalaen som brukes er klassisk diatonisk skala som er bygget opp av Dur og Moll sammensetninger. Det er en del innslag av kromatikk og dissonans via kombinasjonene Em - Em(#5)-Em6-Em som er et repeterende ostinat

gjennom hele sangen men kanskje aller mest merkbart i introen med det kjente 4 note motivet H-C nøytral-C#-C nøytral (f. eks i takt 3 og 4) som for overraskende mange er selve hovedmotivet i Bond temaet og ikke kombinasjonen av E, F# og G som starter i takt 5 og 6 . Det er også litt dissonanser i B delen, men dissonansene er ikke av en ubehagelig sort (slik man hører mye av i Schönberg/Berg/ Weberns musikk) men gir isteden en følelse av konsonans og behagelig samklang for en lytter, til tross for de repeterende, dissonerende variasjonene av Em akkorden.

Melodi (Opp/ned, bortover, trinnvis/sprang, lys/dyp, unison/flerstemt)- De instrumentale hoved melodilinjene i «*The James Bond Theme*» befinner seg intervall avstand fra tonen H i lille oktav og tonen E i enstrøken oktav (se takt 3 og 7 i notekopier) til tonen D i tostrøken oktav. (siste takt nr 54) og har melodisk en totalrekkevidde på 10 toner. Bortsett fra temaet fra takt 3 – 6 som beveger seg trinnvis, er det store sprang melodisk gjennom hele sangen, best illustrert fra B delen i takt 27 hvor tonene beveger seg fra Enstrøken E en septim opp til Tostrøken Diss. Det varierer med andre ord med lyse og dype toner. Melodien er instrumental så aspektet unison eller flerstemt sang faller bort her.

Akkordprogresjoner (Dur/Moll) Harmoni/Klang (lys/mørk, myk/hard, kald/varm)

(Se vedlagt kopi av kvintsirkelskjema for «*The James Bond Theme*»). Akkordene går hovedsakelig i Em med kromatiske variasjoner via Em(#5) og Em6 gjennom hele sangen som tidligere nevnt har et slags AABBA mønster, med få innslag av H-dur(9) i BB delen. Men låten er likevel full av halvtoner så man får en følelse av altererte akkorder, noe som var typisk for jazzen via Be Bop stilretningen. Begge akkorder tilhører # siden av kvintsirkelen så noen store utsprang fra Tonika- Dominant og subdominant regelen finnes ikke her, selv om kombinasjon E-moll og H-dur skaper større spenning progresjonsmessig enn f. eks E-dur og H-dur kombinasjon som blir en litt mer ”snill” variant.

Jeg oppfatter instrumentalen som lys og mørk på samme tid, hard i kantene og med et kaldt uttrykk. Antall akkorder i bruk – 5.

Dynamikk (Sterk/svak, crescendo/decrescendo, spenning/avspenning) – Låten beveger seg svakt fra Mezzo piano fra takt 3 til 6, så litt sterkere med Mezzo forte fra takt 7 til takt 26, før det blir veldig sterkt med Forte fra takt 27 til takt 40. Så avtas styrkegradene fra takt 41 frem mot siste takt i 54 med svakt. En helt klar dynamisk bruk av dynamikk. Crescendo og

spenning er i bruk bare en gang; det er i takt 25 – 26 som bygger opp spenningen for musikalsk utløsning i B delen fra takt 27.

Instrumentering / Arrangering / Klangfarge- Skarp og vibrerende elektrisk gitar med mye romklang støttes av 5 saxofoner, kontrabass, slagverkseksjon, gong, vibrafon, og brassakkompagnement på 9 mann fordelt på trompeter, horn, kornetter og tromboner. Sologitaren leder an melodien i begge A delene, akkompagnert av støtende blåsere, vibrafon i ostinat opp og ned 4 toner i E-moll skala, mens rytmeseksjonen drives fremover av cymbal med swing rytme og kontrabass med tonevandrings mønster («walking bass»). Den ene B delen(takt 27 – 34) åpnes med et gongslag og her overtar blåserseksjonen melodien, noe de også fortsetter med i B2 delen(35 – 40) før den elektriske gitaren overtar igjen i A3 delen (takt 43 – 50) og blåseseksjonen avslutter låten fra takt 51 – 54.

Lydbilde / Forgrunn / Bakgrunn (nær / fjern, smal / bred) - Det er et veldig pompøst og slagkraftig lydbilde, orkestrert i storband stil gjennom hele sangen. Elektrisk gitar og blåserrekke bytter på å ligge i forgrunn og nært i lydbildet, mens kontrabass, rytmeseksjon og vibrafon ligger stødig i bakgrunn men ikke så fjernt unna forgrunns instrumentene . Jeg får en følelse av et bredt lydbilde da det kan høres at det er en større besetning som spiller sammen. Det er en kuriositet at det ikke er bruk av strykere i dette stykket, en instrumentgruppe som vil ha fast plass i Barrys besetninger siden.

Total lydbilde (energisk/avslappende, tung/lett, kald/varm, enkel/komplisert, hard/myk, dynamisk/ statisk, enkel / komplisert, mørk / lett) Totallydbildet er energisk med en kombinasjon av et tungt og lett melodisk og rytmisk mønster på samme tid, og med en kald og hard type sound som virker spillemessig komplisert i og med at jazzpreget i sangen med litt kromatikk og kvint alternanser krever en viss musikalsk ekspertise og teoretisk kunnskap hos utøvere. Jeg oppfatter sangen som hard og dynamisk, og pendler musikalsk i mitt emosjonelle register mellom mørkt og lett.

Sjanger tilhørighet (Klassisk – Populærmusikk – Folkemusikk) – «The James Bond Theme» inneholder 2 kjente hooks : Det første er de 4 kromatiske ostinat notene fra takt 3 - 6 ; det andre er gitarriffet fra takt 7 – 14, noe som etter min mening er typiske oppmerksomhetsanslag og klassisk kjennetegn på en populærmusikklåt. Instrumentert for et popbandoppsett men er ispedd jazzelementer ved at John Barry tiller et arrangement for

klassiske brass instrumenter. Jeg oppfatter altså sangen som en hybrid mellom Populærmusikk i form og Klassisk musikk i instrumentasjon.

ANALYSE AV «FROM RUSSIA WITH LOVE» (PRODUSERT AV ALBERT R BROCCOLI & HARRY SALTZMAN, LANSERT AV UNITED ARTIST 1963)

Plott – Bond film nummer 2 hadde premiere i 1963 og handlingen dreide seg om at tidligere Sovjetunionen hadde et dekodings apparat (kryptografmaskin navngitt Lektor) under den kalde krigen som både James Bond og terrororganisasjonen SPECTRE ville ha kloa i . Sean Connery gjentar tittelrollen i filmen som hovedsakelig er spilt inn i Tyrkia og i Pinewood Studios, London.

Komponist – Tittel sangen ble skrevet av Lionel Bart.

John Barry arrangerte Barts sang til en instrumental for åpningssekvensen i filmen, og Barry komponerte resten av den orkestrale musikken til filmen.

Diegese / Ikke Diegese / Bruk av tittel som ledemotiv -Det er bare bruk av *ikke* diegesisk musikk i tittelkuttet og i scenene som blir ledsaget av ledemotivene i filmens senere scener. Fra og med denne filmen startet produsentene det som senere skulle bli malen for hvordan starte en James Bond film: Først fikk man Maurice Binders pistolmunningssekvens hvor Bond skyter mot oss seere og skjermen farges rød; fulgt av en liten forfilm som noen ganger involverte filmens senere plott, andre ganger ikke. (I denne filmen møtte vi morderen Grant i forfilmen, som dukker opp igjen senere i plottet, så her hadde forfilmen og hovedfilmen relasjon med hverandre). Så kom filmens tittelmelodi med designede og kunstneriske representasjoner, ofte av nakne jenter, pistoler, og som regel animasjoner og bilder fra gjeldende films tema, før hovedfilmen så startet.

Fra og med denne filmen brukte John Barry også ofte 2 til 3 hovedtyper av musikalske ledemotiv i Bond filmene: «The James Bond Theme», som alltid ble brukt i åpningssekvensen med pistolmunningen og noen ganger i spennende og alvorlige action scener hvor Bond var i fare; « OO7 « temaet ble brukt når actionscenene med Bond var litt lettere og mer humoristiske, og gjeldende films tema som ofte ble brukt i kjærlighetsscener og for å vise stedlokasjoner.

Pistolmunningssekvensen i «*From Russia With Love*» starter med «*The James Bond Theme*» (se notekopi) i en raskere og kortere utgave av sin opprinnelige form som involverer bare takt

1-2-3-4, fulgt av takt 7-8-9-11-12-13-14. Forfilmen involverer Bond og Grant (en leiemorder som tilhører SPECTRE) som driver en katt og mus lek i en park, dekorert av mange statuer, og hvor Barry bruker flere variasjoner av de 4 kromatiske tonene til « *The James Bond Theme*», med brass støt av og til når noe spennende er i ferd med å skje. Grant får likvidert Bond, som viser å være en annen mann da vedkommende bærer en maske som er helt lik Sean Connerys ansikt. Så følger en kort og slagkraftig og musikalsk «maskingevær» intro med brass og perkusjon under «Albert R Broccoli & Harry Saltzman presents» før instrumentalversjonen av tittelmelodien «*From Russia With Love*» starter. Sangen ledsager Robert Brownjohns tittelkuttsekvens hvor han projiserer titler på skuespillere og produksjonsteamet over varierte deler av en magedansers kropp, noe som forespeiler en scene som følger senere i filmen. Låten spilles i sin helhet før de kromatiske åpningstonene og be bop bridgen til «The James Bond Theme» og den korte men slagkraftige «maskingevær» introen avslutter tittelmelodisekvensen. Hoved filmen starter så med en sjakkturnering hvor mesterplanleggeren og sjakkspilleren Kronsteen må dra av gårde til et møte hos SPECTRE. Kort tid etter at han har deltatt på møtet med Blofeld (SPECTRES leder) og Klebb, skiftes scenen 14 minutter ut i filmen hvor en variasjon av» *From Russia With Love*» høres da Tatiana Romanova (en jente som faller for Bond) får et oppdrag av SPECTRE medlem Klebb. Ved 18 minutter skiftes scenen til en liten båt hvor noen strofer av Matt Monroes vokale versjon av tittelkuttet høres via en dempet transistorradio mens Bond hygger seg i en båt med Sylva Trench, damen han møtte på kasinoet i «*Dr. No*». Deler av «*The James Bond Theme*» spilles når Bond ankommer Istanbul 24 minutter ut i filmen, og en full versjon av dette ledemotivet opptrer igjen i det 29 minutt når Bond undersøker hotellrommet sitt. Like etterpå blir Bonds venn Kerim bombet på kontoret hans; i stillheten etterpå høres en rolig variant av tittelkuttet. 44 minutter ut i filmen høres det alternative ledemotivet «007» for første gang da det blir et stort slag i en sigøynerleir. En variant av tittelkuttet kommer tilbake når Bond går til sengs med Tatiana i det 54 minutt, mens «007» temaet returnerer kort tid etterpå når Bond stjeler en dekodingsmaskin og rømmer fra det russiske konsulatet i Tyrkia. Bond er på flukt med tog når vennen Kerim dør på toget rundt 1 time og 42 minutter, og da kommer flere variasjoner av «*From Russia With Love*». Både ved 1 time og 37 minutter (når Bond skyter ned et helikopter) og 1 time og 44 minutter (når Bond sprenger forfølgende båter i luften) høres alternative versjoner av «*The James Bond Theme*». På slutten av filmen sitter Bond og Tatiana i en gondol i Venezia mens Matt Monroes vokale representasjon av tittelkuttet endelig får slippe til mens rulleteksten går.

Filmtittel / Tittel på melodi – «*From Russia With Love*» kan henseile på 2 tolkninger: Da denne filmen kom ut under den kalde krigen mellom øst og vest (jærnteppet) kan tittelen virke paradoksal fra Britisk og Amerikansk side da man på den tiden så på alt som kom fra USSR som svært mistenkelig og med skepsis. En annen tolkning er at Bond i filmen må samarbeide med en jente fra det russiske konsulatet som blir forelsket i Bond og han tar henne med seg til Venezia og bort fra USSR ved filmens slutt, derav tittelen.

Teksten – Jeg tolker teksten som en lengtende hyllest fra en mann(som ikke nødvendigvis behøver være James Bond da det ikke er noen referanser til det navnet i teksten) som fant kjærligheten i USSR men som likevel, av usikkerhet på sine og jentas følelser og trang til å se verden, måtte forlate henne . Etter å ha sett verden og erfart livet på godt og vondt, hjemsoekte minnene om jenta han fant i Sovjetunionen ham igjen og igjen, så han returnerer til sist tilbake til Russland for å finne sin store kjærlichkeit igjen.

Vokalist – Matt Monroe (Fra Wales). George Martin, produsent for The Beatles sine plate produksjoner ,beskrev vokalisten slik: «He had one of the best pop voices I've ever worked with. He was a little guy, but he could produce the most wonderful note and hang onto it for ages»(Burlingame :2012: 29)

Innspillingsstudio – Cine Tele Sound (CTS), 49 - 53 Kensington Square Garden ved Bayswater i London. Studioet kunne huse 65 musikere i en innspillingssituasjon.

Studiomusikere – John Barrys popgruppe på den tiden «*The John Barry Seven*» og andre studiomusikere innhentet av Barrys venner Sid Margo og Shawn Murphy , alt etter behov for den enkelte film.

Taktarter/Rytme / Tempo / Tid –«*From Russia With Love*» låten av Lionel Bart er notert som “Moderately” i 4/4 og har ingen taktartsforandring underveis. Melodien har en puls på 96, noe som anses som et typisk mellomtempo med jevn og rolig rytme med totalvarighet på 2.35. John Barrys instrumentalversjon med tilføyd «*The James Bond Theme*» mot slutten av sangen er en up tempo variant og har en totalvarighet på 2.22.minutter.

Form / Struktur i taktmønstre / Repetisjon / Variasjon/Kontrast / Gjentakelse – (Se vedlagte notekopier av «*From Russia With Love*»). Låten starter med en intro på 4 takter før

hoved melodi starter i et 16 takts mønster fra takt 5 - 20 (A1). Så følger en kontrasterende B del i et 16 takts mønster fra takt 21 – 36, før en variant av A delen overtar i 16 takter fra takt 37 - 53(A2). Så følger gjentagelse av A delen på 16 takter fra takt 5 -20, etterfulgt av 16 takters repetering av B delen fra takt 21 – 36, før varianten av A delen avslutter låten fra takt 37 – 53(A2). Hvis man utelater introen som en egen småenhet følger sangen en ABAABA formel fordelt utelukkende på et 16 takters komposisjonsmønster.

Modulasjon / Skalaer /kromatikk / Konsonans / Dissonans - Det er ingen modulasjon til en annen toneart i sangen. Skalaen som er brukt er typisk vestlig med diatonisk oppbygning av dur og moll variasjoner. Melodien bærer preg av konsonans og samklang og ingen dissonerende effekter.

Melodi (Opp/ned, bortover, trinnvis/sprang, lys/dyp, unison/flerstemt)- Den vokale melodilinjens i «*From Russia With Love*» har en intervallsrekkevidde fra lille A (se takt 4 i intro)til to strøken D (se siste tone i takt 53) som tilsvarer et melodisk spenn på 11 toner. Det er lite trinnvise sprang i melodilinjens, men det er endel store melodiske sprang som pendler opp og ned gjennom hele sangen; et eksempel kan være fra takt 12 – 14 som pendler fra C# i 2 strøken oktav, ned til A i en strøken oktav, så opp til D i 2 strøken oktav, ned til A og F# og D i en strøken oktav før man går opp igjen til nøytral C i 2 strøken oktav. Man får således en svært variert miks av lyse og dype toner. Matt Monroe er eneste vokalist og synger sangen alene uten andre bi stemmer til; låten er altså ikke flerstemt.

Akkordprogresjoner (Dur/Moll) Harmoni/Klang (lys/mørk, myk/hard, kald/varm)

I vedlagte kvintsirkelskjema for «*From Russia With Love*» kan man se det som etter min mening blir et karakteristisk og gjenkjennelig mønster for Bond sangene på 1960 tallet: Man blander uvante sammensetninger av akkorder med dur og moll om hverandre og fraviker dermed de regelmessige komposisjonsreglene i populær musikk. De regulære reglene for komposisjon tar vanligvis utgangspunkt i Tonika, Dominant og Subdominant og deres respektive parallelltonearter. Dette kan eksemplifiseres slik: hvis man starter i C-dur og dens parallelltoneart A-moll og tilfører akkorder fra tonearten til venstre og høyre side i kvintsirkelen som i dette tilfellet er F-dur og D-moll til venstre og G-dur og E-moll til høyre, får man en standard oppbygning av en populær låt og gir et veldig forutsigbart akkordløp. Hvis man derimot tilfører et element fra en annen toneart i standard mønsteret, skapes en annerledes akkord spenning, forventning og feeling i sangen. Man ser fra og med dette

tittelkuttet en tendens til å blande tonearter i # og b, noe som skaper et brudd i forventet akkord spenningskurve. Et eksempel fra dette er fra takt 5 som går fra D-moll med et fast fortegn med b for h, som plutselig går over i krysstoneakkordene E7 og A7 i takt 7 - 8, før den igjen returnerer til b tonearten D-moll i takt 9. Ellers er det mye moll og dur om hverandre, krydret med et par jazzaktige akkorder her og der i form av Em7(b5) i takt 11 og A7(b9) i takt 50. Jeg oppfatter sangen som både lys og mørk på samme tid i form av veldig pendling av melodiske toner ,hard i kantene og med et kaldt uttrykk. Dette til tross for at sangen sannsynligvis er ment å være romantisk.

Antall akkorder i sangen – 16.

Dynamikk (*Sterk/svak, crescendo/decrescendo, spenning/avspenning*) – Låten har lite preg av dynamikk da stykket starter i « Mezzo forte» fra takt 1 og kontinuerer i den styrkegraden gjennom hele sangen. Det er heller ikke bruk av verken crescendo/ decrescendo og heller ingen spenning/avspenning.

Instrumentering / Arrangering / Klangfarge- Lionel barts versjon med Matt Monroe på vokal gir meg et inntrykk av et ganske tørt lydbilde uten noe spesiell bruk av studio effekter og er ganske sparsommelig instrumentert gjennom hele sangen med lite variasjoner. Rytmeseksjonen er representert i form av en skarptromme via et ostinatmønster med preg av militær marsjmusikk, samt en enslig tamburin på slag 3 i hver takt hele veien. Slagverket er støttet av en ganske statisk bass med hovedsakelig 1 fjerdedel, 1 åttende del fulgt av 2 fjerdedeler i brorparten av låten, som vist i takt 1 – 3. Det er en betydelig strykeseksjon med, og noe som kan ligne på en type sitter / balalaika sound nå og da som sannsynligvis er ment å representere et russisk preg i låten. I arrangement og klangen er stemmen til Matt Monroe veldig dominerende, med strykere som fungerer som et akkordisk bakgrunnsteppe med sjeldne egne utsving uten primært å støtte vokalisten, mens kompet også primært holder seg til et litt statisk akkompagnementsmønster.

Lydbilde / Forgrunn / Bakgrunn (nær / fjern, smal / bred) - Lydbildet blir veldig fylt av stemmen til Matt Monroe som er veldig i forgrunn nær meg som lytter mens strykere, bass, tamburin og balalaika føles i bakgrunn men ikke helt fjern. Får en følelse av et smalt lydbilde med ikke så mange musikere med i arrangementet; nesten som en litt utvidet kammerbesetning.

Total lydbilde (energisk/avslappende, tung/lett, kald/varm, enkel/komplisert, hard/myk)-dynamisk/ statisk, enkel / komplisert, mørk / lett - Totallydbildet er avslappende, litt tungt og kaldt, litt komplisert i og med de mange og ulike akkordene, og med et hardt og tungt type lydbilde. Musikalsk føles melodien lett i det emosjonelle følelsesregister.

Sjanger tilhørighet (Klassisk – Populærmusikk – Folkemusikk) – Sangen til Lionel Bart har en intro med strykere i originalinnspillingen, men denne åpningen kvalifiserer ikke, etter min mening, som en oppmerksomhetssøkende hook da jeg finner arrangementet litt anonymt og lite slagkraftig. Balladen har imidlertid en del andre populærmusiske kjennetegn i struktur og akkordforløp som lar den godtas som en popsang. Låten er dominert av en vokalist, ispedd klassiske instrumenter, og er således en slags miks av populærmusikk og klassisk musikk.

Litt kuriøst ble John Barrys instrumentalversjon faktisk foretrukket til å være filmens lydspors mens titlene rullet over lerretet enn vokalversjonen til Matt Monroe. Barrys versjon har noe fellestrekk med Barts versjon i struktur og akkord progresjon, men er også tilsvarende ulik i følgende parametre: Den starter med en mer brassledet og slagkraftig intro som høres ut som tillagt romklangfølelse i studio som gir et mer svevende og stort lydbilde. Den er også raskere, mer energisk, føles lettere, mykere og varmere. Den er også mer fantasirikt orkestret med strykere som spiller hoved melodien mens en brassbesetning legger inn akkordiske støt her og her, et orgel akkompagnement med en type «hoppende» sound er med hele tiden og rytmeseksjonen har mer liv i seg. I tillegg kommer «*The James Bond Theme*» inn mot slutten av «*From Russia With Love*» sangen. Denne versjonen av Barry har etter min mening en svært slagkraftig hook i åpningen med drivende sekstende dels brass akkorder som øyeblikkelig påkaller spenning og oppmerksomhet. Via denne hooken og med det jazzpregete arrangementet blir denne versjonen av Barts melodi en hybrid mellom populærmusikk i form og klassisk musikk i instrumentasjon.

Barry komponerte som nevnt tidligere også for første gang en alternativ melodi til James Bond figuren i denne filmen («007») som ble brukt til å ledsage action sekvenser. Dette temaet skulle også bli brukt i flere andre filmer senere.

ANALYSE AV «GOLDFINGER» (PRODUSERT AV ALBERT R BROCCOLI & HARRY SALTZMAN, LANSERT AV UNITED ARTISTS 1964)

Plott – Bond film nummer 3 hadde premiere i 1964 og handlet om en rik mann som er besatt av gull, og som planlegger å ødelegge hele USAs gullreserver med en atombombe for å øke verdien på sitt eget imperium av gull. Han går da til angrep på Fort Knox i, noe James Bond må sette en stopper for. Sean Connery gjentar igjen tittelrollen, Gert Frobe har rollen som Goldfinger. Filmen er spilt inn hovedsakelig i Østerrike, ulike steder i USA (Kentucky og Miami) og Pinewood Studios, London.

Komponist – Tittelsangen er komponert av John Barry, med tekst av Leslie Bricusse og Anthony Newley til bruk i tittelkuttet. John Barry komponerte også resten av det orkestrerte materialet til filmen.

Diegese/ikke diegese/ bruk av ledemotiv – Det er bare bruk av *ikke* diegesisk musikk i tittelkuttet, og i bruken av musikk som ledsager scener i filmen. «007» ledemotivet er ikke med denne gangen. Barry gjør igjen noe bruk av «*The James Bond Theme*», men svært ekstensiv bruk av tittelmelodien som ledemotiv. Som i «*From Russia With Love*» får man igjen pistolmunningssekvensen hvor Bond skyter mot oss seere og skjermen farges rød; akkompagnert av John Barrys «*The James Bond Theme*» (se notekopi) i en raskere og kortere utgave av sin opprinnelige form som involverer bare takt 1-2-3-4, fulgt av takt 7-8-9-11-12-13-14 . Denne versjonen, både lyd og bilde er helt identisk med pistolmunningssekvensen i «*From Russia With Love*». Så følger en liten forfilm, som denne gangen ikke har noe med handlingen i hovedfilmen å gjøre. Bond dukker opp fra vannet med en and(!) på hodet, og skal sprengte et laboratorium som blir brukt til å fremstille ulovlige narkotiske stoffer. Han må imidlertid slå ned en vakt først, og da vakten er sparket bevisstløs ved 1.21 minutter, kommer en kort men livlig versjon av «*The James Bond Theme*», anført av det kromatiske 4 note motivet fra takt 3 til takt 6. (se notekopier). Etter å ha sprengt laboratoriet og havnet i slåsskamp etter å ha forført en kvinnelig danser, kommer tittelkuttet «*Goldfinger*» med Robert Brownjohns designsekvenser som viser bruddstykker fra de 2 foregående filmene, samt en del scener fra handlingen som skal foregå i gjeldende film; alt projisert på varierte deler av en kvinne kropp malt i gull. 10 minutter ut i filmen er Bond på et hotell i Miami og ser for første gang Goldfinger figuren da han kommer ned en trapp for å spille kortspillet gin. Idet vi seere også ser ham for første gang, spilles en lett og kort variant av «*Goldfinger*» ledemotivet. Bond går opp til hans suite på hotellrommet og oppdager at en jente (Shirley Eaton) bruker kikkert for å se hva hans kort Goldfingers motstander har, og hun har kontakt med Goldfinger via en anretning i øret. Idet Bond slår av senderen som piken bruker for å oppnå kontakt med

Goldfinger og hun roper «Hvem er du?!», kommer de 4 kromatiske tonene av «*The James Bond Theme*» og start frasen fra be bop delen i takt 27. Bond sjarmerer piken til sengs i det 14 minutt, og da akkompagneres scenen av en veldig kort men sexy stryke og saxofon versjon av «*Goldfinger*» ledemotivet, som rundes av med de 4 kromatiske tonene i takt 3 og 4 i «*The James Bond Theme*». Bond møter Goldfinger senere i filmen til en runde med golf. På slutten av runden taper Goldfinger spillet og går sin vei, akkompagnert av en variant av tittel melodien først spilt av stakkato strykere, så av harpe og strykere i høyt register. I det 33 minutt følger Bond etter Goldfinger i Sveits i sin Aston Martin DB5 med en lang og avslappet orkestral variant av «*Goldfinger*» ledemotivet. Melodien spilles fra takt 5 (uten de bombastiske 4 første taktene i sangen), og avsluttes i takt 35. Etter at Bond blir tatt til fange, føres han til Baltimore som Goldfingers «gjest»; ved landing i USA i det 58 minutt, høres nok en kort variant av «*Goldfinger*» temaet med virvlende strykere, identisk med takt 5. Ved 59 minutter kommer pilotene til Pussy Galores Flying Circus inn for landing, fulgt av nok en kort variant av åpningstonene til «*Goldfinger*» med et luftig preg i musikken via virvlende strykere i høyt register og en saxofon på slutten da de sexy kvinnelige pilotene kommer ut av flyene sine. Bare takt 5 av «*Goldfinger*» ledemotivet spilles for lette strykere idet Solo, en av Goldfingers samarbeidspartnere, reiser fra Goldfingers stutteri med Odd Job som sjåfør. Bonds samarbeidspartnere i CIA følger etter bilen ved 1 time og 13 minutter da Bond har lagt en sporingsmekanisme med en lapp til CIA agentene i lommen til Solo med beskjed om Goldfingers planer om å ødelegge Fort Knox med en atombombe. Denne jaktsekvensen starter med en livat og blandet versjon av de 4 kromatiske tonene fra takt 3 – 6 og melodien fra be bop delen fra «*The James Bond Theme*» som går over i en energisk variant av «*Goldfinger*» ledemotivet fra takt 1 – 11. Oddjob svinger av hovedveien og skyter Solo. Da Solo faller død om i baksetet, følger samme energiske variant av «*Goldfinger*» fra 1 time og 14 minutter, og fades ut med de kromatiske 4 tonene fra «*The James Bond Theme*». Etter annen ledsagende musikk i kampen om gullet i Fort Knox hvor Goldfinger styrker blir beseiret, blir Bond invitert til et besøk hos presidenten i USA. Om bord i flyet som skal frakte ham dit (med Pussy Galore som pilot), er imidlertid Goldfinger selv og en kamp starter mellom disse. I kampens hete skyter Goldfinger ut en rute i flyet men hans gullpistol, noe som fører til at han blir sugd ut av flyet på grunn av lufttrykket. Flyet er like ved å kolliderer i havet da Bond og Galore får hoppet ut i fallskjerm. En stund senere kommer et redningshelikopter for å finne de overlevende. Mens Pussy Galore står og vinker for å få hjelp, slenger Bond henne ned igjen med kommentaren «dette er ikke en tid for å bli reddet» før han kysser

henne.. Ved 1 time og 44 minutter er filmen slutt, og rulletekstene kommer, anført av en redigert utgave av «*Goldfinger*» med Shirley Bassey på vokal.

Filmtittel/Tittel på melodi – «*Goldfinger*» henspeler på navnet til fienden til Bond i filmen og hans besettelse av gull.

Teksten – Forteller om hvilken farlig mann Goldfinger er, og at man vil bli skadet hvis man involveres i hans forretninger. Det er flere tekstutsagn som støtter dette;» Goldfinger / coldfinger (kald personlighet i takt 5 og takt 13), «The man with the Midas touch» i takt 8-9 (alt han rører ved blir til gull ifølge legenden om kong Midas. En dame blir malt i gull i filmen og dør som følge av at huden ikke får puste),»A spiders touch (takt 10-11), Enter his web of sin, but dont go in»(takt 16 – 18) som er en advarsel om å holde seg vekk fra ham og hans farlige nettverk . Resten av teksten advarer oss lyttere mot Goldfinger og at han bare bryr seg om gull.

Vokalist - Shirley Bassey (fra Wales). Barry: “She possessed so much conviction and just whammed it out with so much conviction and, with that biting brass, had a voice that cut through. It was feminine but she had a metallic quality in her voice. It wouldn’t have been what it was had Shirley not sang it” (Geoff/Walker/Bramley:2008: 82)

Innspillingsstudio- Cine Tele Sound (CTS), 49 - 53 Kensington Square Garden ved Bayswater i London. Studioet kunne huse 65 musikere i en innspillingssituasjon.

Studiomusikere - John Barrys popgruppe på den tiden «*The John Barry Seven*» og andre studiomusikere innhentet av Barrys venner Sid Margo og Shawn Murphy , alt etter behov for den enkelte film.

Taktarter/Rytme/Tempo/Tid - «*Goldfinger*» er notert som “Moderately” i 4/4 og har ingen taktartsforandring underveis. Melodien har en puls på 104, noe som er et typisk mellomtempo med jevn og rolig rytme og totalvarighet på 2.49. minutter.

Form / Struktur i taktmønstre / Repetisjon / Variasjon/Kontrast / Gjentakelse – (se vedlagte notekopier av «*Goldfinger*»). Tittelkuttet starter med en intro fra takt 1 – 4. Så starter en 8 tacters melodidel fra takt 5 – 12(A1), fulgt av en 8 tacters melodi med litt variasjon fra

takt 13 – 20 (A2) . Så fortsetter sangen med en kontrasterende 8 takters B del fra takt 21 - 28 før samme variantdel av A melodien fortsetter fra takt 29 – 36(A1). Man får så en 8 takters repetisjon av B delen fra takt 21 - 28 , etterfulgt av 8 takters repetisjon av variantdelen av A fra takt 29 – 36, før sangen avsluttes med en 18 takters outro fra takt 37 – 55. Melodien har hovedsakelig en 8 takts melodisyklus, og får da formmønsteret AABABAA hvis man ser på intro og outro som egne småenheter.

Modulasjon / Skalaer /kromatikk / Konsonans / Dissonans - Det er ingen modulasjon til en annen toneart i sangen, og skalaen som er brukt er typisk vestlig med diatonisk oppbygning av dur og moll variasjoner. Melodien bærer hovedsakelig preg av konsonans og samklang men har også elementer av kromatikk og dissonans. Disse kommer til uttrykk i takt 19 – 20 hvor man har 4 kromatiske toner fra enstrøken E –F-F#-F, som er en direkte kopi av ostinatmønsteret fra introen til «*The James Bond Theme*», bortsett fra at det her er lagt til en annen toneart. Den samme dissonerende effekten har man også fra i outroen fra takt 37 – 48.

Melodi (Opp/ned, bortover, trinnvis/sprang, lys/dyp, unison/flerstemt)- Den vokale melodilinjen i «*Goldfinger*» har en intervallsrekkevidde fra enstrøken C (se takt 5) til to strøken E(se takt 49-50), noe som tilsvarer et tonalt melodispekter på 10 toner. Låten er en blanding av store og trinnvise sprang i melodilinjen: Et eksempel på et stort sprang er i den kanskje mest kjente strofen i takt 5 som beveger seg i kvint avstand fra enstrøken C til enstrøken G-F («*Goldfinger*»). Et annet eksempel er en sekst avstand i takt 16(«*Enter his web* ») fra enstrøken D til enstrøken H. Et eksempel på trinnvise bevegelser i sekunder og terser finnes i takt 21 («*Words he will pur in your ear*»). Melodien beveger seg altså mye opp og ned med vekselvis lyse / dype toner. Shirley Bassey er eneste vokalist, altså ingen flerstemt sang.

Akkordprogresjoner (Dur/Moll) Harmoni/Klang (lys/mørk, myk/hard, kald/varm)

(Se vedlagte kopi av kvintsirkelskjema for «*Goldfinger*»). Denne sangen blander dur og moll gjennom hele sangen og har en iørefallende melodi og uvante vendinger og spenninger i akkordprogresjonene. Etter en 4 takters intro starter sangen i F-dur med en b som fortegn, før den beveger seg langt ned på kvintsirkelen til Db med 5 b i tonearten, går 2 steg tilbake til C-moll med 3 b i tonearten, så ennå et steg tilbake til B-dur med 2 b i seg, før sangen krysser rett over til # siden til E-dur med sine 4 #, for så å gå opp til C-dur som har ingen fortegn i det hele tatt, og går derfra tilbake til F-dur igjen. Etter min mening er denne sangen et av de beste eksemplene på mer avansert og spesiell akkordføring som Barry brukte som mal for resten av

sin karriere som Bond komponist. Harmonilæremodellen forteller oss musikk interesserte og interesse for komposisjon om spenninger i akkordrekkefølger som skal kunne gi lytteren en følelse av hvor sangen vil gå videre, men denne sangen har en del steder hvor lytteren slett ikke kan være sikker på hvor melodien fører frem videre, noe som forsterker inntrykket av sangen til å være annerledes og original. Barry blander også inn jazzakkorder, noe som eksemplifiseres i takt 24(B7#9) og i takt 28 (Dbdim7), og som tidligere nevnt det kromatiske 4 tone motivet enstrøken E-F-F#-F som ligger i den jazzpregete akkordrekkefølgen Am-Am(#5)-Am6-Am(#5) i takt 35 – 36. Jeg oppfatter sangen som lys og mørk på samme tid men med et mykt og varmt uttrykk.

Antall akkorder i låten – 14.

Dynamikk (*Sterk/svak, crescendo/decrescendo, spenning/avspenning*) – Stykket starter i «Mezzo forte» og forblir i den styrkegraden gjennom hele sangen. Barry bruker verken crescendo eller decrescendo slik noten er beskrevet, men jeg føler absolutt at det er spenning i sangen som bygger seg opp instrumentalt mot slutten mens Basseys holder avslutningstonen over flere takter, før spenningen avløses av avspenning når sangen ender.

Instrumentering / Arrangering / Klangfarge – Monumental instrumentalåpning med brautende horn og koppede trompeter, tromboner, saxofoner, strykere i høyt register, kontrabass, rytmegitar og slagverk(tamburin, hi-hat, pauker og cymbal) fører an i en rikt instrumentert sang med masse rom klang i orkesterdelen og vokalmessig nærhet av Shirley Basseys. Mer langsom rytme preget 4/4 takt hvor slagverket har en fjerdedels pause på første slag, fulgt av to åttendedeler, fulgt av ny fjerdedels pause, så fulgt av et fjerdedels slag, før en type swing rytme anført av cymbal tiltreier mot slutten av sangen. Kontrabassen har et hovedmønster med en punktert fjerdedels note, fulgt av en åttendedels note, fulgt av en punktert fjerdedels note, så en åttendedels note igjen, før samme mønster gjentas gjennom hele sangen frem til eskalert rytme med cymbaliske swing åttendedeler inntreffer mot slutten og da spiller bassen rene fjerdedeler. Kontrabass og slagverk har kompet i bunn gjennom hele sangen mens glidende strykere fyller ut akkordisk ”vegg til vegg” teppe i bakgrunnen og spiller den kromatiske 4 tone delen av «*The James Bond Theme*» i enkelte passasjer gjennom låten (se takt 19- 20 og takt 37 – 48). Vokalisten fører an melodien mens variasjoner av blåserrekka fyller ut småmotiviske innslag etter hver vokalfraseslutt i et slags ”call and respons” mønster hvor vokalisten spør og orkestret svarer. Mellomdelen i sangen fylles ut av en underliggende saxofon før tempoet i rytmeseksjonen øker til dobbel hastighet mot slutten

der alle instrumentgrupper braker løs mot den ekstravagante kadensen og hvor Bassey runder av den endelige finaletonen i høyt register.

Lydbilde (*Forgrunn / Bakgrunn (nær / fjern, smal / bred)*)- Etter den storslagne orkestrale åpningen føles Shirley Basseys stemme hele tiden nært i forgrunn og orkestret i bakgrunn gjennom resten av tittelkuttet. Jeg får en veldig følelse av et stort orkester og et voldsomt lydlig bilde som skaper en bred sound i tradisjon av Barokkens kjennetegn på grandios og storslagen musikk.

Total lydbilde (*energisk/avslappende, tung/lett, kald/varm, enkel/komplisert, hard/myk*)-
dynamisk/ statisk, enkel / komplisert, mørk / lett Min opplevelse av melodien er at den er avslappende og balansert. Den har også et tungt lydbilde med en varm og myk sound, og lydbildet beveger seg grasiøst, dynamisk og verdig gjennom hele sangen. Da jeg hørte den første gang da jeg var 12 år, følte jeg allerede da at sangen var komplisert laget og imponerende og gjorde et voldsomt inntrykk på meg med kombinasjonen av pop sounden kombinert med storbandbesetning. Det kan ha noe å si at mine foreldre hørte mye på danseband musikk når jeg var liten og jeg vokste opp med det; så når jeg hørte ”Goldfinger” så åpnet det seg på en måte opp en ny verden for meg, alt takket være lydbildet og følelsen av kompleksitet og spenningen låten ga meg. Når jeg ble eldre og lærte noe kunnskap om musikkanalyse, forsto jeg at kombinasjonene av akkorder, arrangeringen og instrumentasjonen sannsynligvis var noe av grunnen til at jeg fikk følelsen av melodiens kompleksitet. Musikalsk pendler melodien etter min oppfatning mellom det mørke og det lette i det emosjonelle følelsesregister.

Sjanger tilhørighet (Klassisk – Populærmusikk –Folkemusikk) – «*Goldfinger*» har en svært oppsiktsvekkende og minneverdig hook ved starten av sangen ved blandingen av melodiske toner og akkordkombinasjonene F – Db i takt 1 – 4 som er lett gjenkjennelig og som umiddelbart fester seg på hjernen, noe som er typisk for en populærmelodi. Tittelkuttet er arrangert for vokalist, popbandoppsett og brass besetning , og er ispedd jazelementer ved at John Barry tilla et arrangement for klassiske instrumenter i jazzstil. Jeg oppfatter også denne sangen som en hybrid mellom Populærmusikk i form og Klassisk musikk i instrumentasjon.

ANALYSE AV «THUNDERBALL» (PRODUSERT AV ALBERT R BROCCOLI , HARRY SALTZMAN OG KEVIN MCCLORY, LANSERT AV UNITED ARTISTS 1965)

Plott - Den fjerde installasjonen i serien handlet om at terrororganisasjonen SPECTRE kapret et NATO fly med 2 atombomber om bord og krevde dermed 100 millioner pund i løsepenger fra Europas statsmakter. Hvis ikke kravene ble innfridd, ville SPECTRE starte en atomkrig. Bond blir dermed satt på saken. Sean Connery gjentar igjen tittelrollen. Filmen ble spilt inn i Paris, Bahamas og i Pinewood Studios-London.

Komponister - Tittelsangen er komponert av John Barry til bruk i åpningssekvensen, med tekst av Don Black. John Barry fikk også denne gangen ansvaret for å komponere resten av det orkestrede materialet til filmen.

Diegese / ikke diegese - Det er bare bruk av *ikke* diegesisk musikk i tittelkuttet og i scener som ledsages av musikk gjennom hele filmen. Egentlig var sangen «*Mister Kiss Kiss Bang Bang*» ment å være tittelsangen til denne filmen og John Barry arrangerte mye av det musikalske materialet til filmens scener rundt denne melodien. Da produsentene i siste liten fant ut at sangen likevel ikke skulle brukes, skrev Barry «*Thunderball*» på rekordtid og la inn dette temaet inn i noen av filmens scener, selv om mye av det musikalske materialet forble preget av «*Mister Kiss Kiss Bang Bang*». I denne filmen brukte altså Barry hele 4 musikalske hovedelementer som ledemotiver: «*The James Bond Theme*», «*007*», «*Thunderball*» og «*Mister Kiss Kiss Bang Bang*». Som i de 3 foregående filmene får man igjen den karakteristiske pistolmuningssekvensen hvor Bond skyter mot oss seere og skjermen farges rød; akkompagnert av John Barrys «*The James Bond Theme*» (se notekopi) i en raskere og kortere utgave av sin opprinnelige form som involverer bare takt 1-2-3-4, fulgt av takt 7-8-9-11-12-13-14. Så følger en forfilm hvor Bond tar livet av et medlem av SPECTRE etter en forrykende slåsskamp. Slåsskampen er akkompagnert av en energisk versjon av først be bop og så hoveddelen fra takt 7 fra «*The James Bond Theme*» 3 minutter ut i filmen. Så følger Maurice Binders åpningssekvens etter 4 minutter, bestående av silhuetter av svømmende nakne kvinner og menn med harpuner som beveger seg i flytende blå, røde og grønne farger (mye av handlingen i filmen foregikk under vann), ledsaget av Tom Jones sin kraftfulle stemme i tittel kuttet «*Thunderball*» mens navnene til produksjonsteamet rullet over lerretet. Så starter hovedfilmen. Et NATO fly blir kapret i regi av en SPECTRE via en pilot som kjører

flyet i sjøen utenfor Bahamas og senker det med vilje til et avtalt møtested under vann, hvor andre medlemmer av organisasjonen venter for å kamuflere flyet til de har gjort krav på 100 millioner pund i løsepenger. Da Largo, lederen for dette oppdraget, svømmer ned i det 31 minutt for å likvidere piloten, høres flytende vibrafon, stryke og fløyte musikk. Dette lydbildet gjentas veldig ganger i denne filmen når handlingen befinner seg under vann. Over dette bakteppet av undervannsmusikk, høres også en harpe som spiller den melodiske be bop frasen i takt 27 – 28 i «*The James Bond Theme*» i dypt register. Dette arrangementet kommer flere ganger mens dykkere fra SPECTRE jobber med kamufleringen. Da Bond kommer til hovedkvarteret til Mi6 i det 37 minutt for å få en briefing om den spente situasjonen angående 2 atombomber på avveie, høres de kromatiske 4 tonene fra takt 3 og 4 i «*The James Bond Theme*» et svært kort øyeblikk. Bonds undersøkelser sender ham til Bahamas, og i det 42 minutt møter han Domino (kjæresten til skurken Largo) under vannet, akkompagnert av en flytende og lett variant av «*The James Bond Theme*» med et kort ostinat av takt 7 og 8. I det 45 minutt samtaler Bond og Domino ved et svømmebasseng, mens en instrumental og strykebasert versjon av «*Mister Kiss Kiss Bang Bang*» går i bakgrunnen. Da Bond drar på et kasino senere på kvelden i det 47 minutt, høres en strykebasert og lett versjon av «*Thunderball*» i bakgrunnen. Han møter Domino og Largo på kasinoet, og da han tar med Domino til et utested for å ta en drink i det 50 minutt, høres igjen den samme lette instrumentalversjonen av «*Mister Kiss Kiss Bang Bang*» i bakgrunnen som ble brukt tidligere i det 45 minutt. Da Bond kommer tilbake til hotellet i det 52 minutt, høres igjen de kromatiske 4 tonene fra takt 3 og 4 i «*The James Bond Theme*». Largo har en stor båt med undervannsluker som Bond undersøker under vannet på kvelden når filmen har gått i 1 time; disse scenene støttes av det samme lydbildet med musikk som i det 31 minutt da SPECTRE kamuflerer det kaprede flyet. Da han blir oppdaget av Largos mannskap ett minutt etterpå, kommer åpnings hooket til «*Thunderball*» sangen i dramatisk utfoldelse i flere variasjoner. Bond unnslipper og svømmer til land. Her blir han tilfeldigvis plukket opp i bil av Fiona Volpe som også arbeider for SPECTRE. Etter 1 time og 5 minutter kjører Volpe bilen fortere og fortere underveis, ledsaget av en intens versjon av åpningshooken til «*Thunderball*». Bond undersøker området rundt Largos båt med helikopter etter 1 time og 7 minutter, akkompagnert av en kort instrumentalversjon av «*Mister Kiss Kiss Bang Bang*». Da Bond er på besøk hos Domino og Largo, oppsøker Fiona Volpe Bonds hotellrom med en jazzy pianodrevet versjon av «*Mister Kiss Kiss Bang Bang*». Etter å ha forført Fiona Volpe, (og oppdaget at hun også er et medlem av SPECTRE) havner de til sengs etter 1 time og 20 minutter, med musikalsk ledsagelse av samme lette strykebaserte versjonen av «*Thunderball*» ledemotivet som i det 45

minutt, i scenen hvor Bond og Domino samtalte ved svømmebassenget. Når Fiona Volpe plutselig tar frem en pistol og truer Bond mens håndlangere av Largo kommer uanmeldt inn på rommet deres, høres igjen ledemotivet til «*Mister Kiss Kiss Bang Bang*». De skal ta Bond med til Largo for henrettelse da de blir avbrutt av et lokalt karnevals opptog, da Bond rømmer, fulgt av ett oppjaget og et variert «007» arrangement etter 1 time og 26 minutter. Fiona og hennes menn jager Bond til han havner på et lokalt utested som heter «Kiss Kiss club»; naturligvis ledsaget av en instrumental jazz variant av «*Mister Kiss Kiss Bang Bang*». Han klarer å flykte og tar en ny helikopter tur over øya etter 1 time og 30 minutter, ledsaget av en ny instrumentalvariant av «*Mister Kiss Kiss Bang Bang*». Han finner ut hvor bombene og flyet er lokalisert og slår alarm til hovedkvarteret. Bond forteller Domino om hvilke planer Largo og SPECTRE har hvis ikke NATO betaler løsepengene, med nok en instrumentalversjon av «*Mister Kiss Kiss Bang Bang*» i bakgrunnsbildet. Fra og med 1 time og 52 minutter braker Largos menn og soldater fra NATO sammen i et spektakulært undervannslag, akkompagnert av en saktere og alternativ versjon av «007» ledemotivet. Fra og med 2 timer braker «007» ledemotivet løs med en oppjaget versjon mens Bond og Largo slåss om bord i båten til Largo mens båten kjører avgårde i et raskt tempo uten fører. Domino dreper Largo med en harpun, og Bond og Domino hopper over bord før båten kjører på et skjær og sprenger. Bond og Domino klatrer opp i en gummibåt som har blitt kastet ut fra et RAF fly etter 2 timer og 3 minutter, ledsaget av de 4 kromatiske notene i takt 3 og 4 i «*The James Bond Theme*». Filmen slutter etter 2 timer og 4 minutter da et fly plukker opp Bond og Domino med en sky hook, akkompagnert av en forkortet men like livlig versjon av «*The James Bond Theme*».

Filmtittel / Tittel på melodi – «*Thunderball*» blir i filmen brukt som et kodenavn på NATO landenes operasjon for å få tilbake de 2 atombombene på avveie. Filmen ble på norsk oversatt til «Tordensky», noe som i militærkretser i USA refererer til den karakteristiske soppskyen som kommer til syne når en atombombe eksploderer. Tittelen kan da antyde hva som kan skje hvis NATO landene ikke betaler løsesummen og hva resultatet vil bli hvis SPECTRE detonerer atombombene. (Google www.imdb.com/title/tt0059800/trivia .17/3.kl. 19.33)

Tekstene - Teksten omhandler en manns person som jeg antar skal beskrive fienden til James Bond i denne filmen. Selv om Bond kjemper mot SPECTRE, er det i hovedsak mot Largo han tar et oppgjør med. I likhet med «*Goldfinger*» beskriver teksten egenskaper som definerer en sjarmerende, mektig, suksessfull, målbevisst og farlig mann via strofer som : «He acts

while other men just talk»(takt 8 – 11), «He looks at the world and wants it all»(takt 12 – 15),»He will break any heart without regret»(takt 27 – 30) . Teksten avsluttes med den truende frasen «So he strikes, like Thunderball»(43 – 46), noe som viser hans eksplosive determinisme og personlighet.

Vokalister/ instrumentalt - Sangen ble sunget av Tom Jones (fra Wales). Barry: «Tom sings with great conviction, doesn't ask any questions, and held on to this very high note at the end»(Burlingame:2012: 53)

Innspillingsstudio - Cine Tele Sound (CTS), 49 - 53 Kensington Square Garden ved Bayswater i London. Studioet kunne huse 65 musikere i en innspillings situasjon.

Studiomusikere – John Barrys popgruppe på den tiden «*The John Barry Seven*» og andre studiomusikere innhentet av Barrys venner Sid Margo og Shawn Murphy, alt etter behov for den enkelte film.

Taktarter / Rytme / Tempo / Tid (Hurtig /langsom, rolig/urolig, jevn/ujevn)

«*Thunderball*» er notert som “Moderately Slow” i 4/4 og har ingen taktartsforandring eller modulasjon underveis. Melodien har en puls på 92, noe som er et typisk mellomtempo med jevn og rolig rytme og totalvarighet på 3.03. minutter.

Form / Struktur i Taktmønstre / Repetisjon / Variasjon / Kontrast / Gjentakelse (se vedlagte notekopier av «*Thunderball*»). Låten starter med en 4 takters intro fra takt 1 – 4. Så følger en 16 takters melodilinje fra takt 5 – 20 (A1), etterfulgt av en nesten identisk 16 takters melodilinje fra takt 5 – 23, men da med et par tonevariasjoner i hus 2 i takt 21 – 22 (A2). Så følger en kontrasterende 8 takters B del mønster fra takt 24 – 31, etterfulgt av en 16 takters tredje variant av A delen fra takt 32 – 47 (A3) før outro inntreffer med 8 takts mønster fra takt 46 – 53. Strukturen i taktmønsteret tyder på en AABA komposisjonsformel med variasjoner av 16 og 8 takts mønster hvis man utelater intro og outro som egne småenheter.

Skalaer / Modulasjon / Kromatikk / Konsonans / Dissonans – Det er ingen modulasjon til en annen toneart i sangen, og skalaen som er brukt er typisk vestlig med diatonisk oppbygning av dur og moll variasjoner. Denne melodien bærer hovedsakelig preg av konsonans og samklang men lik «*Goldfinger*» har også denne elementer av kromatikk og

dissonans. Disse kommer til uttrykk i takt 15-16, og igjen er det 4 kromatiske toner, som er en direkte kopi av ostinatmønsteret fra introen til «*The James Bond Theme*», bortsett fra at det her er lagt til akkorden C#m og med tonene C#-Eb –E-Eb. En annen mild dissonerende effekt gjennom enkelttoner og akkordisk progresjon har man på begynnelsen og mot slutten fra takt 46 – 53 via akkordene Am-Dm(maj7)-E(b5)-Am(maj7)

Melodi (Opp/ned, bortover, trinnvis/sprang, lys/dyp, unison/ flerstemt) - Den vokale melodilinjen i «*Thunderball*» har en intervallsrekkevidde fra enstrøken D (se takt 17) til 2 strøken A(se takt 46 - 47), noe som tilsvarer et tonalt melodispekter på 12 toner . Låten er en blanding av store og trinnvise sprang i melodilinjen, noe som gjør den både lys og dyp på samme tid. Et eksempel på store sprang og trinnvise bevegelser er i takt 24 – 26 («Any woman he wants he gets») som går fra 2 strøken D, en kvart ned til enstrøken A, så en septim opp til 2 strøken G, så trinnvise bevegelser nedover via 2 strøken F-E-D og C , før frasen går en stor sekund ned til enstrøken A. Tom Jones er eneste vokalist, derfor ingen flerstemt sang.

Akkordprogresjoner (Dur/Moll) Harmoni/Klang (lys/mørk, myk/hard, kald/varm)

I vedlagte kvintsirkelskjema for «*Thunderball*» kan man se av Barry blander noen uvante kombinasjoner av dur og moll om hverandre gjennom hele denne sangen også. Melodi linjen i Am starter i takt 5 som ikke har noen fortegn, via Dm(takt 6) og tilbake til Am (takt 7), som ikke er så veldig spesielt i og med at de er parallelltoneartene til C-dur og F-dur, som igjen er mollenes ”moderfunksjoner”.

Men så foretas et hopp til B-dur som har 2 b i seg i takt 9, før man igjen krysser over til E dur med sine 4# i takt 10, før man tilbakevender til Am i takt 11 som har ingen fortegn. Det interessante her er vendingen B-dur over til E-dur, som også brukes i ”*Goldfinger*” men som der lander på en C-dur istedenfor A-moll slik den gjør i ”*Thunderball*”. Denne b til # effekten skaper også her en merkelig progresjon hvor man som lytter ikke helt vet hva som kommer videre i sangen. Denne effekten vedvarer fra takt 13 der Dm7 avløses av E dur i takt 14 og C#m i takt 15; kombinasjonen av b tonearten Dm og 4# tonearten C#m er i seg selv svært spesiell, på lik linje med kombinasjonen F dur og Db dur i «*Goldfinger*». Barrys sans for jazz eksemplifiseres i denne sang ved bruk av akkordene Dm(maj7) og E(b5) i takt 2 og Bm7(b5) i takt 18 og E7(#9) og E7(b9) i takt 20. Jeg oppfatter sangen som lys og mørk på samme tid men med et mykt og varmt uttrykk.

Antall akkorder i låten – 17.

Dynamikk(*Sterk/svak, crescendo/decrescendo, spenning/avspenning*) – Stykket starter i «Mezzoforte» og forblir i den styrkegraden frem til slutten i takt 46 da Forte fullfører sangen. Barry bruker crescendo og decrescendo i takt 15 – 16 (det kromatiske åpningsmotivet fra *The James Bond Theme*) og den samme effekten og de samme notene og akkordene i takt 42 – 43 før han bruker crescendo i takt 45 som legger opp til Forte avslutningen i takt 46. Jeg føler absolutt at det er spenning i sangen som bygger seg opp instrumentalt mot slutten mens Tom Jones holder avslutningstonen over flere takter, før spenningen avløses av avspenning når sangen ender.

Instrumentering / Arrangering / Klangfarge – Massiv og storslagen storbandsound med masse romklang åpner melodien med samme slagverkrytme og nesten samme kontrabasstemme (punktert fjerdedel, fulgt av en åttendedel og en halvtone) og rik orkestrering som basisen i ”*Goldfinger*” men tillagt pianostemme som dobler basstemmen og spilles i pianoets kontra oktav og i et mer moderat langsomt tempo med puls i 92, fortsatt i 4/4 takt. Den elektriske gitaren er ikke med denne gang, men det er mye strykere i høyt register, piano, saxofon, horn, trompeter, kornetter, tromboner, kontrabass, slagverk (gong, cymbal, pauker, tamburin) og vokal av Tom Jones. Anført av vokalmessig dominans og nærhet, svarer ulike deler av brassgruppen med småmotiv mellom hver endt strofe fra teksten, slik de også gjorde i foregående film i et «call and respons» mønster. Kontrabassen og slagverkseksjonen holder kompet gående gjennom hele sangen mens glidende strykere igjen ligger på akkorder i bakgrunnen og sveiper innom «*The James Bond Theme*» i enkelte deler av låten. Saxofonen får igjen en sjanse til å fylle ut mellomdelen i sangen, før alle instrumentgrupper igjen møtes i melodiens klimaks mot slutten da også Tom Jones får en lang tone i høyt register som kadens.

Lydbilde / Forgrunn / Bakgrunn (nær/fjern, smal/bred) - Etter en voldsom og sterk orkestral intro nært i lydbildet, forblir det musiske arrangementet en kombinasjon av bakgrunn og mellomgrunn mens det vokale dominerer forgrunnen. Dette vedvarer frem mot slutten da Tom Jones vokalstemme er ferdig; da man får den store og mektige orkestrale lyden nært inn mot lydbildet igjen. Sounden generelt føles bredt og stort, med følelse av at det er et stort orkester som fremfører sangen.

Total lydbilde (*energisk / avslappende, tung/lett, kald/varm, enkel/komplisert, hard/myk, dynamisk/ statisk, enkel / komplisert, mørk / lett* – «*Thunderball*» føles verdig, grasiøs, og balansert gjennom hele tittelkuttet og har en avslappet, tung, myk og varm atmosfære i noe

som føles som et komplisert og dynamisk arrangement som etter min mening musikalsk pendler mellom det mørke og det lette emosjonelt.

Sjanger tilhørighet (Klassisk – Populærmusikk –Folkemusikk) – «Thunderball» har en merkelig og særegen hook i melodien intro i takt 1 – 4 og samme hook i outtroen fra takt 46 – 52 . Denne korte frasekombinasjonen er en nesten tro kopi av be bop delen fra «*The James Bond Theme*», bare i en litt mer avslappet og tilbakeleent form . Den er svært minneverdig som en populærmelodisk hook, og er enkel å erindre for hjernens korttids hukommelses senter. Tittelkuttet er arrangert for vokalist, popbandoppsett og brass besetning og er ispedd jazzelementer ved at John Barry tilla et arrangement for klassiske instrumenter i jazzstil. Jeg oppfatter også denne sangen som nok en hybrid mellom Populærmusikk i form og Klassisk musikk i instrumentasjon.

ANALYSE AV «YOU ONLY LIVE TWICE»(PRODUSERT AV ALBERT R BROCCOLI & HARRY SALTZMAN, LANSERT AV UNITED ARTIST 1967)

Plott – Den femte Bond filmen ble Sean Connerys siste på 1960 tallet da George Lazenby tok over rollen etter denne filmen. Handlingen dreier seg om at USA og USSR har startet kappløpet om å erobre verdensrommet ved å skyte opp romkapsler. Terrororganisasjonen SPECTRE har imidlertid egne planer og kaprer de respektive lands romkapsler i bane rundt jorden for å få stormaktene til å utslette hverandre og selv overta verdensherredømmet i etterkant. Uvitende om SPECTRES involvering, skylder stormaktene på hverandre og truer med å igangsette tredje Verdenskrig. James Bond blir satt på saken, noe som fører ham til Japan hvor hovedkvarteret til SPECTRE befinner seg. Filmen er hovedsakelig spilt inn i Japan og i Pinewood Studios, London.

Komponist – Tittelsangen er komponert av John Barry til bruk i åpnings sekvensen, med tekst av Leslie Bricusse. John Barry komponerte også resten av det musikalske materialet til filmen.

Diegese / ikke diegese / bruk av tittel som ledemotiv– Det er bare bruk av *ikke* diegesisk musikk i tittelkuttet og de andre scenene i filmen som ledsages av musikk. ». I denne filmen brukte Barry 3 musikalske hovedelementer som ledemotiver: «*The James Bond Theme*», «*007*», og tittelkuttet« *You Only Live Twice*». Som i de andre filmene gjentas den

karakteristiske pistolmunningssekvensen hvor Bond skyter mot oss seere og skjermen farges rød; akkompagnert av John Barrys «*The James Bond Theme*» (se notekopi) i en raskere og kortere utgave av sin opprinnelige form som involverer bare takt 1-2-3-4, fulgt av takt 7-8-9-11-12-13-14. Handlingen i forfilmen starter i verdensrommet hvor en amerikansk romkapsel blir kapret av SPECTRE, noe som er utgangspunktet for filmens videre handling, som skaper en relasjon mellom forfilm og hovedfilm. Kort tid etter kapringen og USA skylder på at USSR vil hindre amerikansk virksomhet i rommet, befinner Bond seg i seng med en asiatisk kvinne 4 minutter ut i filmen, og allerede her kommer en kort strykebasert instrumentalversjon av tittelmelodien. Sengen de ligger i blir plutselig trukket opp og Bond blir skutt av 2 menn som kommer inn med maskinpistoler. I det 6 minutt starter hovedmelodien «*You Only Live Twice*» med Nancy Sinatra på vokal, ledsaget av Maurice Binders åpnings sekvens med titler over japanske vifter, nakne kvinner og vulkaner i dempede røde og sorte farger. Hovedfilmen starter om bord i et britisk marinefartøy hvor liket til avdøde James Bond er forseglet og skal kastes i havet 8 minutter ut i filmen. Denne scenen blir lydlagt med en trist men verdig versjon av «*The James Bond Theme*» med masse strykere og en enslig trompet som spiller taktene 5 – 8. Bond er imidlertid ikke død, og blir hentet av dykkere til en nærliggende ubåt. Bond får i oppdrag å finne ut hvem som står bak kapringen av det amerikanske fartøyet og sendes til Japan. Ved ankomsten til Japan 14 minutter ut i filmen høres en instrumentalversjon av tittelkuttet med strykere og et orientalsk preg i instrumenteringen. Bond møter en kvinne på en sumokamp som skal ta Bond med til britenes kontaktperson Henderson. Da de kjører avgårde til kontakten i det 18 minutt, høres en annen variant av tittelkuttet med østlig instrumentering. Bond møter Tanaka, som har en mistanke om at Osato Chemicals står i ledtog med SPECTRE og derfor kan være involvert i kapringen. Da Bond avlegger Osato et besøk etter 34 minutter, legger Barry inn be bop delen fra «*The James Bond Theme*» men da litt mer tilbakeleent og strykebasert. Bond drar til Kobe havn i det 43 minutt for å etterforske videre da han blir innblandet i et masseslagsmål hvor Bond kjemper alene mot mange havnearbeidere. Dette skjer i følge med en litt mer livat versjon av tittelkuttet med vekt på trompeter, tamburin og strykere. Overmakten blir for stor og Bond blir tatt til fange. Han våkner opp i lugaren til Helga Brandt, som er et av medlemmene i SPECTRE. Da Bond overtaler henne til å rømme sammen med ham i det 46 minutt, høres en avslappet strykeversjon av tittelkuttet med en sexy og mild saxofon understemme. Bond har fått mistanke om at det er mistenkelig aktivitet rundt en av vulkanene der folk, som tilfeldigvis er i nærheten, bare forsvinner eller dør. Bond bestemmer seg for å ta en titt med et eget spesiallaget gyrokopter med ulike typer av våpen ombord. Da hans mini helikopter tar av

i det 52 minutt, høres «007» ledemotivet i en majestetisk og eventyrlig versjon. Etter hvert som Bond undersøker vulkanområdet, dukker 4 fremmede helekoptere opp for å ta Bond. I det 53 minutt høres en livlig og omarrangert utgave av «The James Bond Theme» (hvor blant annet be bop delen gjentas 2 ganger) mens Bond tar seg av fiendene med blant annet varmesøkende raketter og luftminer. Et russisk romskip blir på samme tid også kapret av SPECTRE og transportert til SPECTRE basen som befinner seg inni et utdødd vulkan som har et falskt lag med vann på overflaten. Faren for atomkrig er nå svært til stede ved at begge stormaktene har mistet en romkapsel, og begge skylder på hverandre. Bond ankommer trenings leiren til Tanaka og hans soldater etter 1 time og 6 minutter, akkompagnert av en veldig kort instrumentalversjon av tittelkuttet med østlig preg. Etter 1 time og 20 minutter høres nok en kort instrumental versjon av «*You Only Live Twice*» idet Bond og en japansk jente (Kissy) drar ut for å undersøke en av vulkanene hvor en venninne av jenta døde dagen før. På veien dit ser de plutselig et helikopter som kjører ned i en vulkan ,og helikopteret kommer ikke opp igjen. Bond begynner nedstigningen til vulkanen og oppdager snart den falske vannoverflaten da SPECTRE sender avgårde sitt kapringsromskip opp fra vulkanbasen for å kapre nok et amerikansk romskip i bane rundt jorden. Bond sender Kissy av gårde for å få Tanaka til å komme med sine soldater, og snart er et kolossalt slagsmål i gang mellom soldatene til SPECTRE og ninjaene til Tanaka. Bond prøver å finne veien opp til kontrollrommet i kampens hete og møter der på Hans, som er livvakten til Spectres leder Blofeld. Da de slåss mot hverandre etter 1 time og 45 minutter, høres det kromatiske 4 tonemotivet fra «*The James Bond Theme*» fra takt 3 – 6. Bond overkommer alle hindringer, får sprengt kapringsskipet til SPECTRE før en ny kapring finner sted, og vulkanbasen til SPECTRE sprenge i luften mens soldatene til Tanaka flykter via en undersjøisk tunnel. Ute av tunnelen kaster fly store gummibåter til de overlevende, og Bond og jenta som hjalp ham med å alarmere Tanaka, kysser til en kort strykebasert variant av tittelkuttet etter 1 time og 49 minutter. Da Bond blir plukket opp av en britisk ubåt i sluttsekvensen etter 1 time og 50 minutter, kommer Nancy Sinatra versjonen av «*You Only Live Twice*» tilbake igjen over rulletekstene.

Filmtittel / Tittel på melodi – «*You Only Live Twice*» er oversatt til “*James Bond I Japan*” på norsk, antageligvis for å indikere at handlingen hovedsakelig forgår i Japan. I filmen iscenesettes Bond som død for å gi ham arbeidsro fra fiendene hans, og når lederen for SPECTRE omsider møter Bond ansikt til ansikt, sier han «du lever bare 2 ganger mister Bond». Tittelen kan også henseile på et dikt av Friedrich Nietzsche hvor han proklamerer at

«you only live twice; once when you are born, and once when you look death in the face». Hva Ian Fleming la i tittelen er ukjent, så tittelen kan helt klart tolkes.

Tekstene - Vanskelig å tolke teksten da den er såpass difus og abstrakt i innhold som refererer til drømmer og vagheter. Dette gjelder blant annet fra takt 9 – 15 «You only live twice, or so it seems, one life for yourself and one for your dreams. Et annet eksempel er fra takt 42 – 48 «This dream is for you, so pay the price, make one dream come true, you only live twice. Men kjærlighet antydes og nevnes flere ganger i løpet av sangen (takt 22 «And love is it's name» og takt 25 «and love is a stranger» og flere kilder på internett støtter at teksten faktisk handler om kjærlighet. Men hvem som synger om kjærligheten og hvem som eventuelt tilegnes kjærligheten, avsløres ikke i teksten til Leslie Bricusse.

Vokalister/ instrumentalt - Sangen ble sunget av Nancy Sinatra (New Jersey, USA) ”They wanted my sound, and it turned out to be the most beautiful of the Bond songs; I would think that even if I didn't do it”(Tv dokumentar om John Barry i 2001)

Innspillingsstudio - Cine Tele Sound (CTS), 49 - 53 Kensington Square Garden ved Bayswater i London. Studioet kunne huse 65 musikere i en innspillings situasjon.

Studiomusikere - John Barrys popgruppe på den tiden «*The John Barry Seven*» og andre studiomusikere innhentet av Barrys venner Sid Margo og Shawn Murphy , alt etter behov for den enkelte film.

Taktarter / Rytme / Tempo / Tid (Hurtig /langsom, rolig/urolig, jevn/ujevn) - «*You only live twice*» er notert som “Moderately slow” i 4/4 og har ingen taktartsforandring eller modulasjon underveis. Melodien har en puls på 84, noe som er et typisk mellomtempo med jevn og rolig rytme og totalvarighet på 2.46. minutter.

Form / Struktur i Taktmønstre / Repetisjon / Variasjon / Kontrast / Gjentakelse - (se vedlagte notekopier av «*You only live twice*»). Låten starter med en 8 takters intro. Så følger 8 takter med melodi fra takt 9 – 16 (A1) , etterfulgt av en 8 takters variant av melodidelen fra takt 17 – 24 (A2). Så følger en 8 takters kontrasterende mellomdel fra takt 25-32(B) før variantdelen(A2)gjentar seg igjen fra takt 33- 40 inn i første hus. B delen repeteres også en gang til fra takt 25 -32, etterfulgt av nok en repetisjon av A varianten fra

takt 33 – 39 (2 hus), før man får en outtro fra takt 41 – 45. Sangen følger således en 8 takters struktur og med et AABABA mønster hvis man utelater intro og outtro som egne småenheter.

Skalaer / Modulasjon / Kromatikk / Konsonans / Dissonans – Det er ingen modulasjon til en annen toneart i sangen. Skalaen som er brukt er typisk vestlig med diatonisk oppbygning av dur og moll variasjoner. Melodien bærer preg av konsonans og samklang og ingen dissonerende effekter.

Melodi (*Opp/ned, bortover, trinnvis/sprang, lys/dyp, unison/ flerstemt*) – Melodilinjen beveger seg fra lille F (første tone i takt 13) til enstrøken H (i takt 32), noe som tilsvarer et melodisk intervall på 11 toner. Sangen bærer hovedsakelig preg av tonemessige sprang, og er mest lokalisert i de mer mørke og dype register av skalaen. Eksempel på sprang bevegelser finnes i takt 22 («pears, and love is it`s name») som starter med enstrøken D, en kvint ned til lille G, før melodien beveger seg en septim opp til enstrøken F, ned en stor ters til enstrøken D, opp en liten sekund til Ess, så ned en liten ters til enstrøken C. Nancy Sinatra er eneste vokalist, derfor ingen vokal flerstemthet. «*You only live twice*» is one of John Barrys finest efforts with a sweeping melody with full orchestra which perfectly captures the atmosphere of the oriental plot(Chapman:1997: 111).

Akkordprogresjoner (*Dur/Moll*) Harmoni/Klang (*lys/mørk, myk/hard, kald/varm*)(se vedlagte notekopi av gjeldende sang) «*You Only Live Twice*» har ikke fullt så utfordrende harmoniske utskielser som de 2 foregående filmene men har likevel enkelte passasjer i akkordrekkefølgen som gir en magisk effekt. Nok en gang blander John Barry dur og moll om hverandre gjennom hele sangen. Når verset starter, er det med Tonika i C-dur uten fortegn; så følger G-moll med 2 b i tonearten, for så å gå videre til F-moll med 4 b. Strofen returnerer så til C-dur uten fortegn, tilbake til F-moll med 4b som fortegn, før den runder av det første versets kadens med G-dur på # siden av kvintsirkelen, som har Dominantfunksjon til C-dur så den vender tilbake igjen til Tonika i C-dur. Igjen har vi denne funksjonsbruken og blanding av # og b, som det virker som Barry har en forkjærlighet for. Igjen har man også en uventet tonal vending som gjør at man som lytter ikke helt hvor sangen skal fortsette videre. Et eksempel på dette finner man i takt 25 – 28 («And love is a stranger, who`ll beckon you on») hvor Fm7 følges av G dur, som i seg selv er en ulogisk vending, fulgt av Bbm og tilbake til G dur. Det er selvfølgelig komposisjonsmessig ventet at man må returnere til utgangsplattformen C dur etter denne delen, men akkordblandingen i forkant finner jeg uventet og spesiell. Jeg oppfatter

sangen som dunkel og mørk, men med et mykt og varmt uttrykk. ”I tried to go with the elegance of the oriental feel combined with lush strings and a soft, electric guitar” reflekterte Barry i et intervju(2001). Antall akkorder i sangen – 8.

Dynamikk(*Sterk/svak, crescendo/decrescendo, spenning/avspenning*) – Låten starter rolig i «Mezzo piano» fra takt 1, men går over i Mezzoforte fra takt 3, og forblir der ut sangen. Det er ingen videre bruk av verken dynamikk eller crescendo/decrescendo. Bortsett fra de 2 første taktene i introen føles resten av sangen melodisk spennende.

Instrumentering / Arrangering / Klangfarge – Rytmen i slagverk og kontrabass er helt identisk med 4/4 rytmen i ”Thunderball” og ”Goldfinger” men i et litt mer tilbakeleent og bedagelig tempo; i tillegg støttet av en rytmegitar. Instrumentasjonen består av perkusjon (Guido, hi-hat, visper på skraptromme)kontrabass, elektrisk gitar, strykere, valthorn, harpe, marimba, rytmegitar og Nancy Sinatra på vokal. Strykegruppen ligger nok engang som et bakgrunnsteppe som flyter på akkordprogresjonene, ofte akkompagnert av et ostinat spilt av både en bløt elektrisk gitar og varme strykere. (dette ostinatet ble faktisk samlet av Robbie Williams mange år senere til hans album ”Millennium”.)

Harpen brukes i begynnelsen og mot slutten, men også i overganger til mellomdelen og tilbake til verset. Guido brukes kun i mellomdelen. Marimba skaper Østen effekt og brukes noen steder med pentaton skala når vokalisten har pause. Valthornene brukes i begynnelsens instrumentale tema og i samme tema på slutten. Det er ingen full orkestrering opp mot en finale her, ei heller en lang kadens vokalt i høyt register. Det er interessant å se at det er veldig mangel på andre brassinstrumenter her, og heller ingen instrumenter som lager småmotiv etter vokalstrofeendinger.

Lydbilde / Forgrunn / Bakgrunn (nær/fjern, smal/bred) - Låten starter med stor dominans av horn og strykere i høyt register i introen fra takt 1 - 8, og reduseres til bakgrunnsteppe sammen med resten av orkestret når Nancy Sinatras stemme kommer nært og tett på i lydbildet. Det orkestrale akkompagnementet forblir i bakgrunn frem til outtroen i takt 41 – 45 (da vokalisten er ferdig) og horn og strykere igjen kommer nært opptil lydbildet. Sounden generelt føles bredt og stort, med følelse av at det er et stort orkester som fremfører sangen, men da med overveldende fokus på en stor strykeseksjon.

Total lydbilde (*energisk / avslappende, tung/lett, kald/varm, enkel/komplisert, hard/myk,*

dynamisk/ statisk, enkel / komplisert, mørk / lett –«*You only live twice*» føles verdig, grasiøs, og balansert gjennom hele tittelkuttet og har en avslappet, tung men myk og varm atmosfære. Låten føles ikke så veldig komplisert da arrangementet og lydbildet ikke er like overveldende som i «*Goldfinger*» og «*Thunderball*» og som forholder seg hovedsakelig i det mørke og det tunge i det emosjonelle følelses register.

Sjanger tilhørighet (Klassisk – Populærmusikk – Folkemusikk) – «You Only Live Twice» har en svært minneverdig hook fra og med takt 3 som er et nedadgående ostinat i strykeseksjonen i høyt og mellom register, og dette gjentas i 4 takter. Dette ostinatet gjentas som en undermelodi via en elektrisk gitar gjennom mye av sangen, før strykeseksjonen overtar hooken igjen i sluttaktene, da som en nesten ren gjentakelse fra takt 3 – 6. Ostinatet er som sagt veldig mye i bruk i låten via melodiske toner og akkorder, og hooken er umiddelbart gjenkjennelig og setter seg lett på hjernen. Tittelkuttet er arrangert for vokalist, popbandoppsett og strykeorkester med innslag av bras via horn. Det er ikke noe jazzpreg i denne sangen, men i og med at det er med rytmegitar, bass, perkusjon og sologitar i kombinasjon med strykere, oppfatter jeg denne sangen som Populærmusikk i form og kombinert klassisk/populær musikk i instrumentasjon.

ANALYSE AV «ON HER MAJESTYS SECRET SERVICE» (PRODUSERT AV ALBERT R BROCCOLI & HARRY SALTZMAN, LANSERT AV UNITED ARTISTS 1969)

Plott – SPECTRE og Blofeld er på ferde igjen og truer verdensfreden ved å fremstille et våpen som skal brukes til biologisk krigføring. Bond må sette en stopper for dette, mens han på samme tid finner kjærligheten og gifter seg mot slutten av filmen. Da brudeparet skal dra på bryllupsreise, blir bruden imidlertid skutt av et SPECTER medlem. James Bond spilles i denne filmen av debutant George Lazenby, som ble erstattet av Sean Connery i neste film. Filmen ble hovedsakelig spilt inn i Sveits og i Pinewood Studios, London.

Komponister – John Barry skrev den instrumentale tittelmelodien til bruk i åpningssekvensen (selv om det opprinnelig var skrevet tekst av Leslie Bricusse), og komponerte også resten av den orkestrale musikken til filmen.

Diegese / ikke diegese - Det er bare bruk av *ikke* diegesisk musikk i tittelkuttet og i resten av scenene i filmen som ledages av musikk. I denne filmen brukte Barry 3 musikalske temaer

som ledemotiver: «*The James Bond Theme*», «*We Have All The Time In The World*», og tittelkuttet «*On Her Majestys Secret Service*». Som i de andre filmene starter filmen med den karakteristiske pistol munnings sekvensen, men denne gang med ”Albert R. Broccoli & Harry Saltzman present” tilbake igjen i logoen etter å ha vært fraværende i de 2 foregående filmene. Bond skyter mot oss seere og skjermen farges rød; akkompagnert av John Barrys «*The James Bond Theme*» i en kortere og mer langsom utgave av sin opprinnelige form. For første gang introduseres en moog syntesizer til å spille hovedtemaet istedenfor den elektriske gitaren til Vic Flick. Forfilmen starter med et besøk på kontoret til M (arbeidsgiveren til Bond) som lurert på hvor Bond befinner seg for tiden. Så skiftes scenen over til en bil som kommer kjørende på en vei etter 2 minutter, og bilen blir musikalsk fulgt av en ”*The James Bond Theme*”, noe som gir oss seere en anelse om at det er agent 007 som kjører bilen selv om vi ikke får se skuespillerens ansikt. Bond følger etter en annen bil som kjører ned på en strand. Ut av den andre bilen går en kvinne (Tracy) og beveger seg utover mot havet. Bond antar at kvinnen vil begå selvmord; han løper etter henne og bringer henne tilbake på stranden. Hun ligger nede og virker omtåket da vi seere for første gang får se ansiktet til den nye skuespilleren som portretterer Bond i denne filmen – George Lazenby. De blir snart overfalt av 2 menn, som Bond overkommer mens Tracy stikker av gårde. (Tracy blir en av hovedpersonene i denne filmen, så forfilmen har en veldig klar relevans til hovedfilmen). Da Bond ser henne kjøre av gårde, sier han muntert; ”This never happened to the other fellow” (en klar og ironisk hentydning til Sean Connerys innsats som 007). Så starter tittelkuttet ”*On Her Majesty Secret Service*” i det 6 minutt, som akkompagnerer Maurice Binders åpnings sekvens med et timeglass speilet i det britiske flagget, omgitt av sterke farger og mørke silhuetter av nakne kvinner. Timeglasset har bakover gående klokkevisere som viser utvalgte scener fra filmene som hadde vært tidligere i Bond serien for å minne seere på det som hadde vært, og at det fremdeles dreide seg om James Bond selv om de hadde byttet skuespiller. Hovedfilmen starter hvor Bond møter Tracy igjen på et Kasino. Han redder henne ut av en finansiell situasjon ved blackjack bordet og hun tilbyr ham kroppen sin for å betale gjelden sin. I det 17 minutt da de møtes på rommet, høres en stillferdig fløyteversjon av ”*We Have All The Time In The World*”, noe som viser seg å bli brukt som deres felles ledemotiv gjennom resten av filmen. Tracy har en velstående og kriminell far (Draco) som ønsker at Bond skal gifte seg med Tracy, og håndlangere av Draco kidnapper Bond til Dracos hovedkvarter for å snakke om saken. Da mennene til Draco kidnapper Bond i det 19 minutt, høres en strykebasert, munter og elegant kortversjon av ”*We Have All The Time In The World*”. Da Bond returnerer til hovedkvarteret, får han beskjed av M at han er tatt av saken med å jakte på Blofeld, lederen

for SPECTRE. Bond blir rasende; Idet han går fra kontoret og ber Money Penny (sekretæren til M) om å skrive hans oppsigelse for ham, høres en variant av ”*We Have all The Time In The World*” i bakgrunnen i det 27 minutt. Da Bond pakker sammen sakene sine fra kontoret og han kikker på gamle gjenstander, høres (den eneste gang i Bond filmene så langt anno 2013) musikalske temaer fra noen av de foregående filmene (”*Dr. No*”, ”*From Russia With Love*” og ”*Thunderball*”). Draco skal ha en fest, og de datteren hans Tracy ankommer festen i det 29 minutt, høres igjen en stryke basert kortversjon av ”*We Have All The Time In The World*”. Da Bond og Tracy omsider finner ut av følelsene sine for hverandre i det 35 minutt, følger en filmatisk montasje av at de tilbringer mye tid sammen, ledsaget med hel versjonen av Louis Armstrongs vokale tittelkutt ” *We Have All The Time In The World*”. Bond finner ut at Blofeld har sitt nye hovedkvarter på en fjelltopp i Sveits(Piz Gloria) og at SPECTRE sjefen planlegger å true verden igjen, denne gang med massiv biologisk krigføring. Bond tar seg til Blofelds hovedkvarter, men blir oppdaget og tatt til fange. Han klarer imidlertid å rømme og setter utfor skibakkene mens han blir jaget av soldatene til Blofeld, musikalsk eskortert av en variant av tittelkuttet ”*On Her Majestys Secret Service*” etter 1 time og 30 minutter. Bond kommer seg ned fra fjellene, møter Tracy, men blir jaget videre etter 1 time og 40 minutter, også denne gang ledsaget av det samme tittelkutt ledemotivet som 10 minutter tidligere. Bond og Tracy finner en hytte som overnattingssted, men blir jaget avgårde allerede neste dag da SPECTRE soldater kommer kjørende på ski mot hytta. Bond og Tracy rømmer, og soldatene jager videre etter 1 time og 49 minutter, nok engang med tittelmelodien som musikalsk ledsagelse. Bond og Tracy unnslipper til slutt, og får faren til Tracy og hans menn med på en helikopter aksjon mot Piz Gloria for å ødelegge stedet og viruslaboratoriene. Når helikoptrene går til angrep etter 2 timer og 1 minutt, kommer mesteparten av det originale «*The James Bond Theme*» på lyd sporet . Temaet varer frem til 2 timer og 4 minutter da ledemotivet «*On Her Majestys Secret Service*» kommer tilbake i en oppjaget og alternativ versjon. Piz Gloria blir sprengt og Blofeld rømmer fra stedet via en bob bane. Bond følger etter. Den hektiske jakten ender med at Blofeld blir hengende i en lavt hengende gren mens Bond blir slynget ut av banen og blir liggende i snøen. Ved 2 timer og 9 minutter ankommer en hund bort til ham, hvorpå Bond spør hunden om den har noe å drikke, lydlagt med en kort strykebasert versjon av tittelkuttet. Vel hjemme gifter Bond seg med Tracy og har et stort bryllup før de kjører avgårde på vei til å feire hvetebrødsdager. Bond må stoppe langs motorveien for å ta av de mange blomstene på bilen da Blofeld kommer kjørende opp på siden og skyter med maskinpistol. Bond blir ikke truffet men Tracy dør. Fra og med 2 timer og 14 minutter blir Bond sittende stille og sørge mens en kort stryke og fløyte basert versjon av «*We Have All*

The Time In The World» kommer, før en alternativ versjon av «*The James Bond Theme* « med moog synthesizer melodi runder av filmen .

Filmtittel / Tittel på melodi – Navnet hentyder på hva jobben til Bond går ut på, nemlig det å beskytte fedrelandet mot farer. Han utfører alle oppdragene han har for hans arbeidsgiver; dronningen av England- derav «*On Her Majestys Secret Service*».

Tekstene - Tekst ble skrevet av Leslie Bricusse men ble ikke brukt; har ikke klart å spore opp originalteksten.

Vokalister/ instrumentalt - Det er ingen vokalist – låten er en instrumental.

Innspillingsstudio - Cine Tele Sound (CTS), 49 - 53 Kensington Square Garden ved Bayswater i London. Studioet kunne huse 65 musikere i en innspillings situasjon.

Studiomusikere - John Barrys popgruppe på den tiden «*The John Barry Seven*» og andre studiomusikere innhentet av Barrys venner Sid Margo og Shawn Murphy , alt etter behov for den enkelte film.

Taktarter / Rytme / Tempo / Tid (Hurtig /langsom, rolig/urolig, jevn/ujevn) - «*On Her Majestys Secret Service*» er notert som “Majestoso” i 4/4 og har ingen taktartsforandring eller modulasjon underveis. Melodien har en puls på 120, noe som er et typisk marsjtempo med jevn og urolig rytme, og totalvarighet på 2.35. minutter.

Form / Struktur i Taktmønstre / Repetisjon / Variasjon / Kontrast / Gjentakelse (se vedlagte noter av låten) – Sangen starter med en 12 tacters intro. Så følger en 8 tacters melodidel fra takt 13 – 20 (A1), etterfulgt av en 8 tacters variant av A delen fra takt 21 - 28(A2). A1 og A2 delene repeteres så innenfor de samme taktperiodene før en 8 tacters kontrasterende B del kommer fra takt 29 – 36, etterfulgt av en 4 tacters tredje variant av A delen fra takt 37 – 40 (A3). Så gjentas A1 og A2 delene nok engang innenfor de samme taktperiodene fra takt 13 – 28, før man får en 9 tacters outro fra takt 41- 49. Melodien har generelt en 8 akters syklus og følger således komposisjonsstrukturen AAAABAAA hvis man ser bort fra intro og outro som egne småenheter.

Skalaer / Modulasjon / Kromatikk / Konsonans / Dissonans - Det er ingen modulasjon til en annen toneart i sangen. Skalaen som er brukt er typisk vestlig med diatonisk oppbygning av dur og moll variasjoner. Til tross for at låten har tonika i den vanskelige tonearten Fm med 4 b fortegn i seg, et ostinat med bass tonene (spilt av moog synthesizer) F-Eb-Db-C om og om igjen, og en spesiell akkordprogresjon, bærer komposisjonen likevel preg av konsonans og samklang og ingen dissonerende effekter.

Melodi (Opp/ned, bortover, trinnvis/sprang, lys/dyp, unison/flerstemt)- Da melodien er utelukkende instrumentalt, tar jeg utgangspunkt i den orkestrale rekkevidden. Intervallene mellom den dypeste til den lyseste tonen i sangen går fra enstrøken F (takt 13) til tostrøken F (takt 38) ; noe som tilsvarer et melodisk spenn på 8 toner. Ostinatet i bassen (se takt 5) (spilt av en moog synthesizer mens en elektrisk bass får en annen rolle) beveger seg i et typisk trinnvis mønster og opprettholder dette 4 tone motivet så å si gjennom alle akkordene som er i bruk. Melodien beveger seg ikke direkte trinnvis men med generelt små sprang med hovedvekt på ters forbindelser. Eksempel på dette er i takt 13-15 som har følgende mønster i bare enstrøken oktav: enstrøken F, en liten ters opp til Ab, ned en liten sekund til G, opp en liten sekund til Ab, ned en liten sekund til G, stor sekund ned til F, så en stor ters opp til A natura. Det største spranget er i takt 31 som beveger seg fra enstrøken F og en kvint opp til tostrøken C. De melodiske tonene beveger seg stort sett i mellomregisteret, så det er ikke noen spesielt dype eller lyse toner gjennom sangen, med unntak av topptonen tostrøken F i takt 38. Da komposisjonen er en instrumental, faller punktet om vokalt flerstemthet bort i dette tilfellet.

Akkordprogresjoner (Dur/Moll) Harmoni/Klang (lys/mørk, myk/hard, kald/varm)- Barry blander her spesielle kombinasjoner av dur og moll akkorder om hverandre mer enn noensinne som skaper uventede vendinger og spenninger gjennom hele sangen, med en mørk, hard og kald musisk atmosfære.

«*On Her Majestys Secret Service*» får et annet uttrykk enn de foregående filmene da denne ikke blander b og # tonearter, men har likevel uventede spenninger i akkordbruk på andre måter. Sangen er en instrumental som går i F-moll med 4 b i tonearten, flytter seg ned til neste steg på kvintsirkelen til Db dur med 5b, hopper 3 steg tilbake til B-dur med bare 2 b i seg, hopper enda et steg tilbake til F-durens parallell toneart D-moll med bare en b i seg, før den tilbakevender til F – moll med 4 b i tonearten. Mellomdelen i sangen (B) har bare 2 akkorder og det er F-moll og C-dur; en b toneart og en toneart som ikke har noen fortegn. Altså kan

man faktisk si at hans kjennetegn ved å bruke # og b også gjelder her, da F-moll har mange halve toner i seg og C-dur består utelukkende av hele toner

Dynamikk(*Sterk/svak, crescendo/decrescendo, spenning/avspenning*)- Stykket starter i «Forte fortissimo» i de fire første taktene, går over til Piano fra takt 5 – 12, før man får Mezzoforte fra takt 13, og den styrkegraden vedvarer ut sangen. Det finnes ingen bruk av crescendo/ decrescendo, og ingen bruk av avspenning da låten opprettholder spenningen gjennom hele sangen.

Instrumentering / Arrangering / Klangfarge - Rytmen i slagverket består av rene åttendedeler på cymbalen og fjerdedeler på skarptrommen og tamburin. Den nedadgående bass nedgangen for elektrisk bass følger samme mønster gjennom hele sangen, og det ostinatet består av en åttendedelsnote, fulgt av to sekstendedelsnoter, fulgt av to åttende deler. En moog synthesizer har også en nedgang, men bruker hovedsakelig rene fjerdedeler. Instrumenteringen består av slagverk(cymbal, marimba, visper på skarptromme), elektrisk bass, moog synthesizer, alpehorn, kornetter, trompeter, trombone og strykere. Som nevnt ovenfor er det bass og moog nedganger, (noe også stryker gruppen slutter seg til mot kadensen) som denne gangen er nedadgående i moll, kombinert med hurtig rytmikk i slagverkseksjonen og langsomme oppadgående legatobevegelser i alpehorn og resten av blåserbesetningen. Ellers brukes faktisk ikke strykere her som akkordisk bakgrunnsteppe, men bare som forsterkere til blåserrekken. Her er det full rulle hele tiden og det bygges ikke opp noen instrumentgrupper mot slutten da temaet låter kompakt hele melodien igjennom, med alle besetninger med så å si til stede hele tiden.

Lydbilde / Forgrunn / Bakgrunn (*nær/fjern, smal/bred*)- Lydbildet er bredt og massivt; får følelsen av at det er en del musikere som spiller dette stykket. Bass, moog og brasseksjonen er veldig dominerende i forgrunnen i lydbildet, mens slagverk og strykere forholder seg hovedsakelig i bakgrunnen.

Totallydbilde (*energisk / avslappende, tung/lett, kald/varm, enkel/komplisert, hard/myk, dynamisk/ statisk, enkel / komplisert, mørk / lett* - Verket føles energisk og truende på samme tid, med et tungt, kaldt og hardtslående lydbilde som oppleves komplisert; samt et dynamisk og spennende arrangement som dveler ved de mørke sidene i det emosjonelle følelsesaspektet.

Sjanger tilhørighet (Klassisk – Populærmusikk – Folkemusikk) -

«*On her Majestys Secret Service*» har en lett gjenkjennelig hook i melodien intro fra takt 5 hvor bass og moog spiller et fire note motiv som får en spesiell type sound; denne sounden fortsetter å være en like viktig del av sangen som når brassinstrumentene begynner med melodi ifra takt 13 .Denne bassnedgangen av melodiske toner og akkorder er lett gjenkjennelig og er enkel å erindre for hjernens korttids hukommelses senter i og med at mønsteret repeteres gjennom hele verket. noe som passer perfekt for hookens funksjon i denne film/ populærmelodien. Tittelkuttet er arrangert for popbandoppsett og brass besetning, men får også litt jazzpreg ved at Barry blander inn utvidede akkorder f. eks i de fire første taktene (Fm9-Cbmaj7-Am9-Bbmaj7-F7), som skaper et litt mer livlig og differensiert tonespråk , som er typiske elementer i jazzgenren. Jeg oppfatter således denne sangen som nok en hybrid mellom Jazz og Populærmusikk i form og Klassisk musikk i instrumentasjon.

FINNES DET FELLESTREKK I TITTEL MELODIENE OG JAMES BONDFILMENE FRA 1960 TALLET?

Jeg mener definitivt at det finnes en del fellestrekk i både tittelmelodiene og elementer i selve Bond filmene på 1960 tallet. Jeg vil nå ta for meg de generelle fellestrekkene i Bond filmene før jeg går over til de musikalske fellestrekkene.

Alle filmene ble produsert og administrert av Albert R Broccoli og Harry Saltzman, med Kevin McClory som medprodusent for «*Thunderball*». Alle filmene ble lansert av film produksjonsselskapet United Artist, og hver eneste film brukte et nytt og eksotisk lands lokasjoner; ellers brukte de Pinewood Studios til å filme strategiske scener senere.

Plott

Alle filmtitlene var hentet fra Ian Flemings romaner om fiksjons agenten og spionen James Bond, men «*From Russia With Love*» var den eneste filmen som holdt seg mest trofast til Flemings originale plott ; manuset til de andre filmene ble ofte mye omskrevet.

I alle filmene presenterer Ian Flemings figur seg som «*Bond, James Bond*», noe som etter hvert har vist seg å være blant filmverdenens mest brukt og minneverdige replikker.

Alle filmplottene hadde et klassisk EKG mønster i strukturell oppbygning; Først et kraftig anslag via pistolmunningssekvens, forfilm og tittelmelodi. Så presentasjon av handling, fulgt av opptrapping av konflikt midtveis i filmen, etterfulgt av klimaks i siste halvdel, før alt roet seg ned på slutten da sluttitlene rullet over lerretet.

Alle historiene i Bond filmene hadde et spennende plott som innebar at en organisasjon eller en mann med tilknytning til en organisasjon hadde ønske om verdensherredømme, og den britiske agenten James Bond ble satt på saken for å sette en stopper for disse planene. Dette konkretiseres ved kineseren Dr. No (som også kan tolkes som en representant for den kommunistiske røde trussel i Kina) i filmen ved samme navn som hadde et radioaktivt anlegg på øye Jamaica hvor han kunne fjernstyre andre lands raketter og ønsket å sabotere romfartsprogrammet til USA, og på sikt oppnå verdensherredømme. I «*From Russia With Love*» får vi høre at Dr. No var et medlem av terrororganisasjonen SPECTRE; en verdensomspennende filial med Blofeld som øverste leder som ønsker å skape splid mellom den gangens stormakter USA og USSR, for siden å ta over som regjerende organ. I denne filmen spiller SPECTRE deres fiender ut mot hverandre, og bruker Bond og en russisk jente som uvitende statister i jakten på en Lektor dekodingsmaskin. I «*Goldfinger*» er Bonds fiende Auric Goldfinger som ønsker å sprengne USAs gullreserver i Fort Knox for selv å øke verdien på sitt eget gull, og samtidig oppnå full økonomisk kontroll over både øst og vest. Goldfinger figuren får hjelp av mister Ling, som er leverandør av en atom bombe , og hans militærsoldater som er med på invasjonen av Fort Knox. (Nok en hentydning om at Kina også ønsker en posisjon som en stormakt). I «*Thunderball*» holder Blofeld og SPECTRE verden som gissel da de kaprer et NATO fly med 2 atombomber om bord og krever 100 millioner pund i løsepenger. I «*You Only Live Twice*» kaprer SPECTRE russiske og amerikanske kapsler i verdensrommet og får stormaktene til å skylde på hverandre, i håp om at de selv kan ta over makten når USA og USSR har tilintetgjort hverandre. På et møte i Blofelds hovedkvarter er igjen representanter fra Kina til stede for å diskutere hvordan de og SPECTRE skal ta over makten når stormaktene er utslettet. I «*On Her Majestys Secret Service*» planlegger Blofeld og hans SPECTRE soldater på sikt å ødelegge verden med bakteriologisk krigføring.

Foruten Goldfinger som hovedfiende i film nummer 3, var Blofeld og hans organisasjon SPECTRE fienden i de 5 andre filmene.

Hovedfienden hadde alltid også minst en håndlanger som tok seg av likvidering og andre ubehagelige tjenester når det krevdes: Dr No hadde den nervøse Professor Dent, Spectre brukte den kalkulerende «Grant» og den spiss sko sparkende Rosa Klebb i «*From Russia With Love*», Goldfinger hadde den stumme Oddjob til tjeneste med en svevende og dødelig bowlerhatt som redskap, SPECTRE brukte den mistenksomme Emilio Largo, den tause Vargas og den forførende Fiona Volpe i «*Thunderball*», den forræderske Helga og kjempen Hans i «*You Only Live Twice*», og den kraftige og mistenksomme Irma Bunt i «*On Her Majesty's Secret Service*».

Det var alltid mange vakre jenter i filmene og minst en falt for Bonds sjarm i hver film, og ofte døde også en kvinne eller fikk en uheldig skjebne etter nærkontakt med Bond. I «*Dr. No*» blir frøken Taro arrestert av politiet etter at Bond mistenker henne for å lure ham til sengs for å bli skutt, og Honey Ryder blir Bonds dame da de møtes på stranden på Jamaica. I «*From Russia With Love*» blir Tatiana Romanova Bonds kvinne mens Rosa Klebb møter sitt endelikt i en slåsskamp med Bond mot slutten av filmen. I «*Goldfinger*» forfører Bond Jill Masterson (som er Goldfingers sekretær) til hun blir drept av å få kroppen hennes totalt dekket med Gull. Bond møter Pussy Galore senere, som også jobber for Goldfinger, men som faller for Bonds sjarm. I «*Thunderball*» faller Domino for Bond, mens Fiona Volpe tar livet av Bonds assistent Paula Caplan før hun senere blir skutt selv av sine egne ved en ulykke . Bond får en japansk kjæreste med Kissy Suzuki i «*You Only Live Twice*», et kvinnelig bekjentskap (Aki) dør i seng med Bond etter å ha blitt forgiftet av en soldat fra SPECTRE, og Blofeld selv ofrer Helga Brandt etter at hun mislykkes i å ta livet av 007. Bond blir involvert med flere damer i «*On Her Majesty's Secret Service*», men gifter seg med Tracy mot slutten av filmen. Hun blir imidlertid skutt av Blofeld og Irma Bunt og dør i Bonds armer.

Alle filmene brakte Bond til miljøer som ble sett på som eksotiske i ett konservativt England på 1960 tallet da de færreste hadde råd til å dra på ferie i utlandet. Handlingen i «*Dr No*» førte Bond til Jamaica, «*From Russia With Love*» hadde mesteparten av handlingen i Tyrkia, mens «*Goldfinger*» tok Bond til Østerrike og ulike steder i USA. I «*Thunderball*» var mesteparten av handlingen sentrert rundt Bahamas, mens Bond dro til Japan i «*You Only Live Twice*», og til Sveits i «*On Her Majesty's Secret Service*». Ellers ble alle scener i filmene som ikke trengte scenisk tilværelse av kjente lokasjoner, spilt inn på Pinewood Studios.

Alle filmene var i farger (Technicolor) og virket veldig flotte og blendende for et britisk publikum som hovedsakelig hadde vært vant med «kitchen sink» filmer med hverdagslige handlinger, sort/hvitt belysning og sparsommelige produksjonsbudsjetter.

Alle filmene inneholdt en ny type amerikanisert preget redigering av Peter Hunt (og med John Glen på den siste) som hadde adaptert en raskere, fler vinklet og mer effektiv redigering som skapte et mer spennende driv i filmene; noe som kan ha vært forløperen til dagens moderne Hollywood filmer hvor samtlige av de mest kjente og etablerte regissørene som George Lucas, Steven Spielberg og James Cameron ofte bruker *master scene* teknikken – som betyr at en scene filmes fra minst 5 vinkler for å ha nok materiale å velge i på klipperommet senere.

I nesten alle filmene hadde Bond minst et spesial verktøy til bruk for oppdragene hans: I «*From Russia With Love*» hadde Bond en koffert som blåste ut et bedøvelsesmiddel i ansiktet på den som åpnet den, mens i «*Goldfinger*» kjørte Bond en Aston Martin DB5, armert med maskingevær bak fronlyktene, kamuflerende dekkryk, fleksibelt nummerskilt for ulike navn, og katapult i passasjerstet. I «*Thunderball*» ble Bond utstyrt med en mekanisme som lot ham puste en lengre periode under vann uten verken dykkerdrakt eller snorkel, og i «*You Only Live Twice*» anskaffet han seg et mini helikopter fullastet med artilleri og varmesøkende raketter. Og i «*On Her Majestys Secret Service*» bruker Bond en selvgående kodedetektor for å åpne opp en safe.

I alle filmene var det mange scener som innebar små eller store action sekvenser og ofte store eksplosjoner. Klimakset i «*Dr. No*» utløses av en slåsskamp mellom Bond og Dr. No mens basen langsomt ødelegges før den blir tilintetgjort i en voldsom eksplosjon. Midt i «*From Russia With Love*» utkjemper det et stort slag i en sigøynerleir, mens duellen på liv og død mellom Bond og Grant i en tog kupe senere i filmen har en av Bond seriens mest minneverdige slåsskamper. Slagscenene i «*Goldfinger*» utkjemper mellom kinesiske og amerikanske soldater utenfor fort Knox, mens Bond og Goldfingers håndlanger Oddjob kjemper mot hverandre på innsiden av fort Knox. I «*Thunderball*» utkjemper et større undervannslag mot slutten av filmen mellom NATO soldater og soldater fra SPECTRE mens Bond og SPECTRE medlem Largo slåss for livet om bord i en yacht som farer av sted uten fører og som til slutt eksploderer. «*You Only Live Twice*» har en av Bond seriens største slagscener noensinne da ninja krigere inntar vulkanbasen til SPECTRE mens Bond kjemper mot Hans (håndlangeren til Blofeld) nær kontrollrommet som styrer kaprer skipet. I «*On Her*

«*Majestys Secret Service*» inntar venner av Bond fjellfestningen Piz Gloria som beskyttes av SPECTRE soldater. Festningen sprenges i luften, etterfulgt av en slåsskamp mellom Blofeld og Bond i en bobbane.

Alle filmene hadde en enestående sett design som ofte kombinerte futuriske og antikke konstruksjoner, som oftest visualisert av Ken Adam og Syd Cain. Forhørsrommet hvor professor Dent avlegger rapport i «*Dr. No*» er stort og avlangt med bare en stol og et lite bord mens sollyskinner gjennom et stort hull i taket. «*From Russia With Love*» starter med en sjakkturnering hvor 2 menn spiller i en enorm sal med et stort replika av et sjakkbrett på veggen med alle de ulike brikkene, så publikum kunne følge med i spillets utvikling. For «*Goldfinger*» ble fort Knox visualisert ut fra fantasien til Ken Adam til såpass ekstrem grad at det amerikanske militæret tok kontakt med ham for at han skulle fortelle fra hvem han hadde fått originaltegningene fra. En luksuriøs og lang Yacht er designstjernen i «*Thunderball*» hvor båten kan separeres i 2. Den største konstruksjonsmessige suksessen til Bond filmene på 1960 tallet må utvilsomt være den enorme vulkanbasen i «*You Only Live Twice*» med plass for helikopterplattformer og rakettutskytningsramper. Fjellfestningen Piz Gloria i «*On Her Majestys Secret Service*» var i seg selv en spesiell konstruksjon fra før av, og Bond produsentene fikk forhandlet frem tillatelse til å filme deler av filmen deres der.

Bond filmene hadde på denne tiden også en del andre oppskriftsmessige ingredienser som ble involvert i hver eneste av de 6 filmenes plott:

- James Bond hadde alltid sex med *minst* en kvinne fra film til film, og endte alltid opp med en kvinne på slutten av filmen. Han hadde forskjellige elskerinner fra film til film og forble aldri monogam i denne perioden av Bond filmene.
- Han drakk alltid alkohol i filmene, og favorittdrinken var alltid Vodka Martini (shaken not stirred).
- Han bar alltid en Walther PPK pistol, med og uten lyddemper.
- Bond bar alltid skreddersydde og dyre dresser fra Saville Row.
- Han spiste alltid luksus mat og ble innkvartert på de beste hotellene når han var ute på oppdrag for hans oppdragsgiver MI6 med kodenavn Universal Exports.
- Han hadde alltid faste bifigurer rundt seg som alle jobbet for MI6: *M* var hans hovedsjef, *Money* var sjefens sekretær som Bond alltid flørtet med, og *Q* var våpenspesialisten som ga Bond hjelpemidler og anretninger til bruk for hans neste

- oppdrag. Bond fikk *alltid* bruk for akkurat det tilegnede hjelpemiddelet til oppdraget hans i gjeldene film.
- Hoved skurkens håndlangere ble som regel alltid drept av Bond personlig: Professor Dent ble skutt til døde i «*Dr. No*»; han kvalte Grant i «*From Russia With Love*»; Oddjob ble grillet med elektrisitet i «*Goldfinger*», Han tok livet av Vargas i «*Thunderball*» med en harpun, kastet Hans ut i en liten sjø med piraya fisker i «*You Only Live Twice*» og tok livet av flere av Blofelds mest betrodde menn i «*On Her Majestys Secret Service*».
 - Bond hadde alltid en snerten replikk på lager etter en slåsskamp eller en forfølgelses scene : I «*Dr. No*» ble han forfulgt og skutt på av menn i en annen bil da han var på vei til miss Taro på Jamaica. Han fikk ristet de av seg, og forfølgerene kjørte snart ut av veien og eksploderte på veien ned mot en dal. Bonds kommentar: «I think they were on their way to a funeral». I «*From Russia With Love*» blir han angrepet av Rosa Klebb mot slutten av filmen, og hun er bevæpnet med en giftig spiss i høyre sko. Etter å ha fått skutt henne, kommenterer han tørt; «Yes, she`s had her kicks». I forfilmen til «*Goldfinger*» blir Bond angrepet bakfra mens han kysser med en pike. Han ser imidlertid angriperen i jentas øye og får slått angriperen tilbake så han havner i et badekar. Bond kaster en lampe oppi badekaret og angriperen blir stekt levende. Da han forlater rommet, ser han på angriperen og bemerker; «Shocking; positively shocking». I «*Thunderball*» blir SPECTRE medlem Fiona Volpe uheldigvis skutt av sine egne mens hun danser med Bond på nattklubben «Kiss Kiss». Bond plasserer henne så i en stol hos et fremmed ektepar og sier: «Do you mind if she sits this one down? she`s just dead». I «*You Only Live Twice*» ser Bond via et kamera at en bil som forfulgte ham og Aki ble løftet opp i luften av en stor magnet og sluppet ned i havet. Bonds kommentar til hendelsen da Tanaka spør ham om japansk effektivitet: «Just a drop in the ocean». I forfilmen til «*On Her Majestys Secret Service*» redder Bond en dame fra å begå selvmordet i havet men blir straks overfalt av 2 menn. Da han får overvunnet begge mennene, stikker kvinnen imidlertid av og etterlater ham alene på stranden. George Lazenby, som da nylig hadde tatt over rollen til Sean Connery, sa da smilende og ironisk; «This never happende to the other fellow».

Alle filmene viste også britenes maktposisjon i forhold til stormaktene og at de ennå kunne øve maktinnflytelse via James Bond i en tid da britenes storhets tid og empirialisme var over.

“Bond can be seen as a hero of the NATO alliance”(Chapman:1999:33) Dette mente Chapman fordi at Bond ofte har samarbeidspartnere innen NATO og stadig samarbeider med Felix Leiter fra CIA som legitimerer det spesielle vennskapelige forholdet som alltid har vært mellom England og USA.

Til sist, men ikke minst det kanskje viktigste punktet av faktorer som filmene hadde felles: Alle var de preget av fantasi og virkelighetsflukt for en gjennomsnitts seer.

Det å leve som en spion ble fremstilt som utrolig spennende og opplevelsesrikt. Ved å være en hemmelig agent i dronningen av Englands tjeneste kunne man dra på oppdrag over hele verden, møte utspekulerte «larger than life» skurker med ufattelig rikdom og ressurser, og ha lisens til å drepe og bruke vold uten å få konsekvenser. Mannen ble via James Bond filmene sett på som et sexobjekt via en flott og karismatisk skuespiller som Sean Connery som i tillegg hadde et atletisk utseende og kjørte rundt i dyre og stilige biler, omga seg med fantastisk vakre kvinner, vanket ofte på kasino og fester, hadde forhold til mange kvinner på samme tid uten emosjonell binding, og hadde sex uten å bruke prevensjon.

Med ankomsten av Dr No og etablering av spionsjangeren fikk særlig britiske filmentusiaster en sjanse til virkelighetsflukt langt vekk fra den grå hverdagen de kjente så altfor godt.

James Chapman beskrev en del gode refleksjoner rundt Bond fenomenet i 1999: “The combination of sex, violence, cars, alcohol, good food and clothes is irresistible for a male reader; the Ian Fleming effect itself” (Chapman:1999 : 30).

Not only were the Bond movies the only non realist genre of the 1960s: horror films, pop musicals and swinging London films also foregrounded fantasy and escapism, but the Bond movies were the most extreme manifestation toward a colorful fantasy in 1960 British cinema after the sober black and white aesthetic of the 1950(Fiegel:1998: 53).

With farfetched plots , exotic foreign locations and visual style the Bond films created a fantasy world far removed from the kitchen sink realism”(Chapman: 1999:52).

Eddie Fiegel skrev om John Barrys liv i “A Sixties Theme” hvor han beskrev Bond fantasien slik : «Here was a spy who was modern, dashing, daring, sophisticated and immaculately groomed; he wore Savile Row suits, knew the best wines and got the all best looking women and had a sense of humour- it was the ultimate fantasy “(Fiegel :1998 : 86).

En interessant vinkling i denne forbindelse er at mange i europeisk befolkning har dette gamle men stereotypebilde av en engelsk mann – De er mindre pene, har store tenner, monokkel, bowlerhatt, bart , går alltid med slips, og har aksent med enten skotsk, irsk eller cockney

slang. Til tross for at Sean Connery har skotsk aksent - Betyr dette at Bond egentlig kunne ha vært amerikansk? Den amerikanske innflytelsen bar uansett sitt preg på Bond filmene.

Roger Moore, som selv spilte Bond i 7 filmer, oppsummerte James Bond liv så langt i hans bok «Bond om Bond»: «Via filmer som har inneholdt eskapisme, underholdning, moro, skjønnhet og spenning, har agent 007 har blitt kjent med over 55 Bond piker, nedkjempet over 130 skurker og femme fatales, drukket uendelig mange vodka Martinier, kjørt fem forskjellige Aston Martin utgaver, besøkt over 50 ulike land, og har vært utstyrt med over hundre differensierte våpen og hjelpemidler»(Moore:2012:7)

James Bond produsentene Harry Saltzman and Albert R Broccoli redegjorde flere ganger i løpet av deres felles karriere som filmprodusenter for hvordan Bond serien kunne holde det gående år etter år med suksess, og ifølge dem var følgende punkter blant nøkkel ingrediensene : «eksotiske miljøer, vakre kvinner, skurker som har ambisjoner om verdensherredømme med dertil morderiske håndlangere med særegne spesialiteter, mye stunts som oftest blir gjort på ordentlig, oppfinnsomme hjelpemidler, pistolmunnings logoen til Maurice Binder, en forrykende åpningssekvens som skal fange publikums interesse for resten av filmen og en erotisk og minneverdig tittelsang»(Walker/Bramley/ Recliffe:2008:197)

Til tross for at alle disse ulike fellestrekkene for Bond filmene på 1960 tallet selvsagt var viktig for sjangerens popularitet, er det likevel ikke tvil etter min mening, at den *musikalske* siden av Bond filmene var svært avgjørende for drivet og flyten i filmene. Selv om Bond produsentene Broccoli & Saltzman trakk frem det musikalske som en av mange faktorer som var viktige for filmene, mener jeg personlig at John Barrys innsats i både tittelmelodier og musikalsk ledsagelse i de andre scener i filmene var av essensiell betydning, og at musikken spilte en enorm rolle i å gjøre franchisen til det den fremdeles er.

Jeg vil nå ta for meg de musikalske fellesfaktorene i Bond filmene.

Alle filmene i Bond serien startet med «*The James Bond Theme*» og alle filmene hadde små variasjoner av originaltemaet i åpningssekvensene. «*The James Bond Theme*» er nesten utenkelig å høre uten å forestille seg Maurice Binders pionerarbeid med pistolmunningssekvensen hvor vi seere ser silhuetten av Bond komme gående via en pistolmunning mot en hvit bakgrunn før han skyter mot oss seere og animerte bloddråper

renner nedover bildet. Denne åpningen som bare varer opptil 10 sekunder introduserer hver eneste film og er et av flere elementer som er uforanderlig gjennom filmene i denne perioden. Etter pistolmunningssekvensen kommer som tidligere nevnt en liten forfilm som noen ganger involverer hva som skal skje i hovedfilmen, andre ganger er de bare laget for å skape spenning før tittelsangen kommer. Når tittelsangen er ferdig så starter hovedfilmen. Ved å gjøre det slik så vil ingen publikummere gå glipp av sangen ved enten å finne frem til setet, eller gå glipp av sangen hvis den spilles når filmen er ferdig og publikum går ut av kinoen. Ved å la bilder av hovedsakelig nakne silhuetter av damer flimre over lerretet mens titlene går, skaper Bond sangene oppmerksomhet via musikk og bilder og gjør sekvensen mer minneverdig. "In the manner of a modern music video, the song itself becomes the most important channel of signification during the credits and the sexual imagery serves largely to extend and refine the theme songs meanings" (Geoff/Walker /Bramley:2008: 121)

Pistolmunningssekvensen minner oss seere på at spionen og figuren James Bond forblir den samme til tross for at man på nåværende tidspunkt (2013) har hatt 6 skuespillere som har portrettert Bond med deres varierte tolkninger av figuren, og har hatt ulike komponister, forskjellige regissører og differensierte forfattere til å skrive nye historier når Ian Flemings materiale tok slutt.

Pistolmunningssekvensen er likevel forskjellig fra film til film med måten de ulike silhuetene går og skyter på og musikken under pistolmunningssekvensen er *alltid* arrangert litt annerledes selv om melodien i «*The James Bond Theme*» forblir den samme.

I «*Dr. No*» ledes hovedtemaet av en skarp og vibrerende elektrisk gitar med mye romklang langt fremme i lydbildet, som blir akkompagnert av saxofoner og støtende blåsere, vibrafon i ostinat opp og ned 4 kromatiske toner i E-moll skala, mens rytmeseksjonen drives fremover av gong, cymbal med swing rytme og kontrabass med tonevandringsmønster.

I «*From Russia With Love*» er arrangementet nesten helt identisk som i foregående film, bare i en mer oppjaget og raskere versjon. Gitarmelodien virker litt mindre skarp i lydbildet. «*Goldfinger*» arrangementet er tillagt skarpere trompeter, og strykere i høyt register som erstatter det kromatiske vibrafon ostinatet. Strykeseksjonen virker som å ligge litt bak i lydbildet mens brass og den elektriske og vibrerende gitaren er nært i lydbildet.

I «*Thunderball*» er ikke den elektriske gitaren så langt fremme i lydbildet og virker litt mer distansert enn før, men balansen mellom brass og strykere er nå mer jevnbyrdig.

En xylofon i høyt og klingende register og en brautende trombone dominerer mye av hovedtemaet for pistolmunnings sekvensen for «*You Only Live Twice*» i et mer rolig tempo

enn i de 2 foregående filmene . Strykere og brass jevnt er fordelt i bakgrunnen i lydbildet og melodien spilles igjen av elektrisk gitar men denne gangen i en litt tørr utgave.

I «*On Her Majestys Secret Service*» erstatter en moog synthesizer den elektriske gitar melodi linjen . Noe som kan minne om horn (eller en lyd kreert på synthesizer) opptar mye av lydbildet i bakgrunnen, mens trompeter og tromboner er bare med på åpnings støtene . Strykeseksjonen er hele tiden underliggende i lydbildet mens en elektrisk bass har et mønster som ligger på siden av slaget.

Disse små variasjonene i orkestreringen som ble gjort under Barrys 1960 talls periode har fortsatt siden med skiftende tider og trender og dertil endrede populære musikkstiler og har frem til i dag ført til at tittelkuttet alltid føles nytt og moderne i tråd med hvilken stil som er populær akkurat på det tidspunktet som filmen blir lansert.

Komponister - Det strides ennå om hvor mye Monty Norman skrev av det originale «*James Bond Theme*» da han og John Barry hadde en feide gående om dette kompositoriske elementet frem til Barrys død i 2011. Uansett er Monty Norman alltid kreditert som komponist av dette temaet i alle filmene. Låten ble altså brukt som tittelkutt i «*Dr. No*» og var en instrumental. Monty Norman har imidlertid alltid konsekvent hevdet at temaet var *arrangert* av John Barry. Resten av musikken til filmen ble komponert av Monty Norman.

Lionel Bart skrev tekst og musikk til tittelkuttet «*From Russia With Love*» og låten ble arrangert av John Barry. Resten av musikken til filmen, inkludert det alternative James Bond ledemotivet «*007*» ble komponert av John Barry.

Teksten til tittelkuttet «*Goldfinger*» ble skrevet av Leslie Bricusse og Anthony Newley, mens John Barry skrev denne melodien og resten av musikken til filmen.

«*Thunderball*» hadde Don Black som tekstforfatter og John Barry som komponist.

«*Mister Kiss Kiss Bang Bang*» var tenkt som det originale tittelkuttet , men ble erstattet av «*Thunderball*» i siste sekund, og i denne melodien ble teksten skrevet av Leslie Bricusse med musikk av John Barry. Barry komponerte også resten av det musikalske materialet til filmen.

«*You Only Live Twice*»s tittelkutt hadde tekst av Leslie Bricusse og musikk av John Barry. Barry sto også for resten av musikken til filmen.

«*On Her Majestys Secret Service*» var en instrumental av John Barry, og skrev også alt annet musikalsk materiale for filmen, inkludert balladen «*We Have All The Time In The World*» med tekst av Hal David.

Som en fellesfaktor her kan man si at til tross for ulike tekstforfattere, har John Barry alltid stått for alle de musikalske arrangementene av tittelkuttene men skrev aldri noe tekst selv.

Filmtittel/ Tittel på melodi – Alle melodiene hadde spennende og spesielle titler som vakte oppsikt. De søkte også kommersiell oppmerksomhet i og med at man som konsumer ble nysgjerrig på de uklare og tolkende titlene. Ord som «*Goldfinger*» og «*Thunderball*» brukes sjelden i dagligdags uttale, »*The James Bond Theme*» og «*On Her Majestys Secret Service*» høres spennende ut og gir assosiasjoner til eventyr, mens «*From Russia With Love*» og «*You Only Live Twice*» gir rom for tolkningsmuligheter.

Diegese / ikke diegese / bruk av tittelmelodi som ledemotiv- Tittelkuttene brukes utelukkende som *ikke* diegesisk musikk som kommenterer Maurice Binders og Robert Brownjohns tittelsekvenser. Resten av musikken til filmene som ikke har noen referanse til tittelkuttet og som ledsager scener er også *ikke* diegesisk som veileder publikummere gjennom ulike emosjonelle følelsesregistre gjennom filmen. Barry gjør svært ekstensiv bruk av tittelkuttet og diverse instrumentalvariasjoner av tittelmelodien i alle filmene ved å bruke dem som et eget ledemotiv.

I «*Dr. No*» brukes «*The James Bond Theme*» som det eneste ledemotivet for Bond figuren. I «*From Russia With Love*» brukes instrumentalpassasjer av Lionel Barts sang når det er kjærlighetsscener mellom Bond og damer, og for å angi stedslokasjoner. «*The James Bond Theme*» og «*007*» ledemotivet brukes i samme film for å eskortere actionscener.

I «*Goldfinger*» er tittelkuttet svært mye i bruk via instrumentalpartier; både for å beskrive skurken selv, kjærlighetsscener mellom Bond og damer og stedslokasjoner.

I «*Thunderball*» brukes instrumentale variasjoner av både tittellåten og det originale tiltenkte tittelkuttet «*Mister Kiss Kiss Bang Bang*» mange ganger for å ledsage SPECTRE aktiviteter, kjærlighetsscener mellom Bond og kvinner og stedslokasjoner, mens «*007*» ledemotivet brukes for å ledsage action scener.

I «*You Only Live Twice*» brukes flere orkestrerte versjoner av tittelkuttet som ledemotiv i kjærlighets scener mellom Bond og kvinner og stedslokasjoner, mens «*007*» ledemotivet brukes igjen i action sekvenser.

I «*On Her Majestys Secret Service*» brukes tittelkuttet i action sekvenser, mens John Barrys ballade «*We Have All The Time In The World*» brukes i kjærlighetsscener mellom Bond og Tracy, og for å ledsage figurene hver for seg.

Som en fellesfaktor her kan man si at Barry alltid brukte tittelkuttet som et musikalsk ledemotiv for å beskrive en person, en kjærlighetsscene eller stedslokasjon i den gjeldende film, og brukte i tillegg andre musikalske ledemotiver i filmene på 1960 tallet. Fra og med «*Goldfinger*» ble det en komposisjonsformel som Barry brukte videre frem til og med hans siste Bond film «*The Living Daylights*» i 1987.

Tekstene – «*From Russia With Love*» handler om kjærlighet, «*Goldfinger*» dreier seg om makt og begjær, «*Thunderball*» og «*Mister Kiss Kiss Bang Bang*» har også tekst om makt og begjær, mens «*You Only Live Twice*» har elementer av kjærlighet i en ellers dunkel tekst. «*On Her Majestys Secret Service*» er en instrumental, mens sangen «*We Have All The Time In The World*» fra samme film, dreier seg utelukkende om kjærlighet.

Hvis man ser bort fra instrumentalene «*The James Bond Theme*», «*On Her Majestys Secret Service*» og Barrys instrumentalversjon av «*From Russia With Love*» (som ble preferert av produsentene til å være hoved tittelkuttet i filmen med samme navn) har resten av sangene den fellesfaktoren at de alle hvert fall handler om kjærlighet. Jeg mener at tekstene til både «*Goldfinger*» og «*Thunderball*» også kan omhandle Bond figuren fremfor å beskrive fiendene til Bond, og at beskrivelsen av figuren i teksten kan matche Bonds karakteristikk, selv om tekst forfatterene aldri har proklamert offentlig at dette er tilfelle.

Vokalister/ instrumentalt - 3 av låtene er instrumentale mens de andre 4 sangene er sunget av Matt Monroe, Shirley Bassey, Tom Jones og Nancy Sinatra. Matt Monroe (født i London) var en stor sanger i England på den tiden han ble engasjert av Bond produsentene til å synge «*From Russia With Love*». Shirley Bassey (født i Wales) var et stort og lovende sangtalent da hun ble engasjert til å synge «*Goldfinger*». Tom Jones (født i Wales) hadde hatt flere hits som en av de store stjernene som blomstret opp under The British Invasion og som hadde skaffet seg oppmerksomhet nok til at Bond produsentene ville ha ham til å fronte «*Thunderball*». Nancy Sinatra (født i New Jersey USA) ble headhuntet til å synge «*You Only Live Twice*» etter å ha hatt en stor hit med «*These boots are made for walking*». Til tross for at de 4 som fremførte Bond sangene på 1960 tallet har vidt forskjellige stemmer fra tenor, mezzosopran, baryton og til alt, hadde de en ting felles som fremdeles er et fellestrekk med utvelgelsen av hvem som skal få lov til å synge et tittelkutt for James Bond filmer: Produsentene har alltid brukt artister som har vært ”in” på den tiden hver enkelt Bond film har blitt spilt inn. Dette for å kunne promotere filmen på en best mulig måte ved å la en samtidsstjerne kaste glans over

produksjonen, og muligheten for komponist og produsent til å tjene penger på sound track albumet i etterkant. Til tross for promoterings verdien av å ha den artisten som på gjeldende tidspunkt er «in» til å fremføre det gjeldende årets Bond sang, har jeg likevel ikke inntrykk av at det er stemmene i seg selv som utgjør det spesielle i melodiene. Hvis det hadde vært samme artist som hele tiden hadde fremført sangene, kunne det alene selvsagt ha vært et særpreg, men i og med at serien har hatt ulike artister hele tiden (Shirley Bassey er det eneste unntaket med 3 Bond titler), skapes det ingen kontinuitet som et fellestrekk på den måten. Det at 3 av vokalistene kom fra England skyldes nok at Storbritannia var åsted for den musikalske eksplosiviteten som fulgte i kjølvannet av The Beatles Revolusjon, og at det var enklere for produsentene å finne en artist til Bond sangene der. Selvsagt kan det også ha vært et element at komponisten John Barry ønsket å bruke artister som han hadde kjennskap og kunnskap om, og at det var en egen stolthet av å bruke «egne» artister fra eget land. Albert R Broccoli hadde mange forbindelser innen film og musikkbransjen på denne tiden, også til Sinatra familien i USA. Den forbindelsen gjorde det igjen enkelt å skaffe Nancy Sinatra da hun begynte å bli stor i hennes hjemland, kan likevel ikke se at de ulike artistenes landstilknytning er noe fellestrekk.

Da er det nok mer riktig å si at den enkelte artists popularitet på tidspunktet da gjeldende film ble spilt inn sannsynligvis hadde veldig mye å si for produsentenes valg av artist, og er da følgelig et fellestrekk.

Innspillingsstudio – All filmmusikken til James Bond filmene ble spilt inn ved Cine Tele Sound (CTS), 49 - 53 Kensington Square Garden ved Bayswater i London.» The primary music studio was housed in a converted banqueting with an ornate moulded ceiling, the venue had also doubled as a parade room to show off the latest fashions from Europe. The internal dimensions of this studio were 40 feet across, 85 feet deep and 26 feet high. The room had a natural reverberation of 0.8 seconds and seated about 65 musicians” (nett side. www.malone-digital-studios-cts.htm. kl. 21.20 .17/4-2013)

John Barry var svært glad i sentraliteten og den teknologiske moderniteten hos CTS og spilte inn mye av sin Bond musikk der; han brukte også lokalene til å spille inn musikk for andre filmer der. For å vise hva Barry og studio lydteknikere hadde å jobbe med i 1960 årene, legger jeg ved litt info fra samme nettside om CTS:

The control room was approximately 30 feet by 20 feet in size. The 12 input grey Telefunken console had, initially, one speaker placed above it until stereo came in and two large speakers

adorned the wall. The console had three sets of EQ on rotary potentiometers. Outputs could be grouped to left, centre, right or "spare". Agfa tape was the stock of choice and Philips tape machines captured audio signals.

In the bustling days of the early 1960s perhaps as much as 90% of film work was recorded direct to mono or three-track in groupings that would permit rebalance during dubbing. The three-track recordings were generally aggregated as follows: strings, woodwinds and harp on track 1; rhythm, percussion and keyboards on track 2; brass and horns on track 3.

Information from circa 1964 lists the following equipment:

Music Studio Equipment
12 way mixing console with EQ, limiting and echo
Neumann and AKG microphones
Tape Recording Equipment
Mono
Stereo three-track and two-track
7½, 15 and 30 IPS on Philips tape machines
Film Recording Equipment
35mm magnetic RCA triple and single track
35mm optical RCA channel
Rerecording
Provision for 10 tracks
Projection
2 x Westar projectors with clover-leaf facilities

A pricing schedule dated circa 1964 lists the following rates:

Engineering Activity	Chargeable Rate
Mono recording	£14 per hour
Two-track recording	£18 per hour
Three-track recording	£22 per hour
Editing	£6 per hour
Editing with console	£14 per hour
Tape to tape recording	£5 per hour
Playback	£3 per hour
Tape and film transfer (Magnetic or optical)	£10 per hour

3" and 5" spools	5/- each
7" spools	7/6 each

CTS operated from 8:30 am to 5:30 pm Monday to Friday.

By 1968, CTS had successfully recorded many films and artists. Equipment had been steadily augmented and the mixing console upgraded to 17 channels. Other changes are reflected in the table below:

Music Studio Equipment
3 x EMT echo plates
Tape Recording Equipment
Mono or multi-track
7½, 15 and 30 IPS
Philips and Ampex tape machines
Film Recording Equipment
35mm magnetic RCA quad, triple and single track

The corresponding pricing schedule listed updated rates as follows:

Engineering Activity	Chargeable Rate
Mono recording	£16 per hour
Two-track recording	£20 per hour
Multi-track recording	£24 per hour
Mono or multi-track film	£16 per hour Plus a £7 per hour labour charge
Playback	£5 per hour
Reduction for album	£16 per hour
Tape and film transfer	£10 per hour

Whilst the first custom-made Neve console went to Anvil in Denham, CTS had taken delivery of their 26 input Neve in 1969. By this time recording was nominally offered in 8-track 1" format to Ampex machines. Barry fortalte i et intervju til Royal S Brown : "I used to work mostly at C.T.S studios which is now sadly gone"(Brown:1994: 329)

Studiomusikere – Som tidligere nevnt, brukte Barry sitt eget band The John Barry Seven som innspillings band for «*The James Bond Theme*» i 1962. Besetningen bestod da av Alan Bown, Dougie Wright, Kenny Salmon, Les Reed, Jeff Bannister , Vic Flick og John Barry

selv, og orkesteret ble stadig bygget ut etter hvert som Barrys arrangementer krevde mere ressurser og musikalsk kompetanse. I perioden som fulgte ble det stadig utskiftninger av det musikalske personalet (selv om Vic Flick på elektrisk gitar har vært blant de faste)og det har således vært umulig å spore opp navn på alle studiomusikere som har bidratt på Bond innspillingene da Sid Margo, Shawn Murphy og Barry selv hentet inn venner av seg og hyret musikere etter behov . Så besetningen som helhet har forandret seg, så jeg ser ikke det som et fellestrekk. Barry: » I select certain musicians who I know I want and then Shawn Murphy fills the orchestra out. It is structured with 3 hour sessions: we do a morning session usually starting at 10 and afternoon session starting at 2” (Leonard/Walker and/ Bramley: 195: 2008).

Taktarter / Rytme / Tempo / Tid (Hurtig /langsom, rolig/urolig, jevn/ujevn) – Alle tittelmelodiene har som fellestrekk at de går i taktarten 4/4 og alle har cirka 3 minutters varighet. Dette er helt standard tid for populærmusikk låter som er lett å huske for den enkelte konsumer , og som var perfekt egnet for å spilles på radio. Selv om «*From Russia With Love*»,«*Goldfinger*», «*Thunderball*» og «*You Only Live Twice*» alle går i tempomessig mellom fart fra «Moderately slow» med puls fra 84 til 104, så går «*The James Bond Theme*» og «*On Her Majestys Secret Service*» i hurtig tempo med puls i respektive «Bright» 138 og «Majestoso» i 120, noe som er såpass store tempoforskjeller at det ikke utgjør et samlet fellestrekk. De 5 første melodiene beveger seg som oftest i spennende og rolige musikalske landskap, men «*On Her Majestys Secret Service*» føles urolig. Rytmen føles imidlertid hele tiden jevn i alle melodiene og kan passere som et fellestrekk.

Form / Struktur i Taktmønstre / (Repetisjon / Variasjon / Kontrast / Gjentakelse) - Strukturen AABA defineres blant populær musikkomponister som en vellykket formel for å skape en låt som gir mening for en konsumer; A1 er enten et 8 takts eller 16 takts melodi mønster som gjentas i en variantdel (A2) men da som regel med et par melodiske forskjeller fra den originale. B er et kortere og et etterfølgende 2 tema som fungerer som en overledning/bridge som ofte ikke er like spennende som A delen, men som endelig leder tilbake til A temaet eller A2 temaet (A3) som fullfører verket. En populær musikk sang ender som regel opp med 8 eller 16 takter. Alfred Hitchcocks faste komponist Bernard Herrmann forklarte hvorfor i et intervju : “Once you start(composing) you got to finish 8 or 16 bars, otherwise the audience doesn’t know what the hell what it’s all about” (Smith:1998: 42). Barry bruker nesten utelukkende et 8 takters melodimønster(A1), fulgt av en varierende variant av den originale 8 takts hoved syklus(A2), før han så legger inn en kontrasterende del

(B), før han gjentar/ returnerer til enten hoved melodimønsteret(A1)eller til variantmønsteret av A (A2). Det vil si at den generelle fellestrekk oppbygningen i John Barrys Bond sanger svært ofte har et AABA mønster. Denne formen for melodiske struktur og oppbygning er et klassisk form mønster som stammer tilbake fra Hollywoods gullalder som tilhører en æra innen låtskriving som Barry innrømmet at han hadde en forkjærlighet for .Barry beskrev sin komposisjonsformel slik til Eddie Fiegel: «The structure two eights, a middle eight or a bridge and a last eight – that`s classic songwriting structure, and is probably the most successful songstructure that anyone has come up with . “*We Have All The Time In The World*» and «*You Only Live Twice*» are examples of that» (Fiegel:1998: 136). Jeff Smith forklarte hvorfor komponister innen populær og film musikk på den tiden ofte valgte Gullalderens komposisjonsformeler som inspirasjonskilder: «In developing the pop score composers largely drew on the repertory of Broadway and Tin Pan music of the thirties, forties and fifties. Songwriters like Irving Berlin, Cole Porter og George Gershwin were obvious models for sixties pop composers insofar as the latter aspired to the craft of such songwriting while at the same time fashioning their scores around salable themes and tunes» (Smith:1998:7) . Til tross for at “*From Russia With Love*” har en form struktur på 16 takters bolker (og ble skrevet av en annen komponist enn Barry), vil jeg likevel si at bruken av AABA som melodisk struktur er et fellestrekk i Bond sangene på 1960 tallet.

Skalaer / Modulasjon / Kromatikk / Konsonans / Dissonans – Vestlig kultur er dominert av diatonikk og skalaene dur og moll, og Barry forholder seg veldig lojal til dette mønsteret i de første 6 filmene, men også i resten av serien med harmoniske vendinger og tonalitet. Han gjør ingen bruk av kirketonearter, og hvis han bruker andre skalaer som f. eks pentatonskalaen i ”*You Only Live Twice*” er det bare ment som et virkemiddel for å gi oss lyttere assosiasjoner til japansk og kinesisk musikk; ellers er han trofast mot dur og moll systemet. Alle sangene har et behagelig lydbilde med konsonans og samklang og låter harmonisk for en gjennomsnitts publikummer. (Hvis man f. eks hører det atonale musikk stykket «Nacht» av Arnold Schönberg vil en publikummer raskt forstå forskjellen mellom konsonans og dissonans).Det er ikke mye bruk av kromatikk i tittelsangene; de få gangene det brukes er det som oftest bare via de fire tonene som starter «*The James Bond Theme*» og som øyeblikkelig skaper melodisk og kromatisk spenning. Four note chromatic up and down figure earmarks the James Bond theme (Brown:1994: 42).

De samme fire kromatiske tonene flettes inn i «*Goldfinger*» rett etter teksten «but dont go in» og i «*Thunderball*», rett etter teksten «he looks at this world and wants it all». «*The James*

Bond Theme» er selvsagt veldig jazzpreget med en del kvintalterninger og jazzakkorder, men selv om andre låter inneholder noen tyngre og utvidete jazz akkorder, finner jeg likevel ikke denne kromatikken representativ som et fellestrekk for Bond sangene verken i denne perioden eller i hele Barrys karriere senere.

Han gjorde ingen bruk av modulasjon i noen av Bond sangene på 1960 tallet. Faktisk har han bare brukt modulasjon en eneste gang gjennom 11 Bond tittelkutt, og det var i ”*All Time High*” fra «*Octopussy*»(1983) hvor verset startet i F-dur(B toneart) men modulerte til D-dur i refrenget(kryss toneart)som da fikk en tonal løfting slik representasjoner i Grand Prix ofte bruker som effekt i siste del av en låt. Men som sagt, har Bond melodiene et fellestrekk av at Barry aldri brukte denne «Grand Prix» effekten som et virkemiddel.

Melodi (Opp/ned, bortover, trinnvis/sprang, lys/dyp, unison/flerstemt) - Samtlige melodier av Barry er komponert på den måten at de strekker seg over en rekkevidde på maksimalt 12 toner og lite trinnvise bevegelser, men ofte med store sprang på både de lyse og dype tonene av skalaen: Matt Monroe stemme i «*From Russia With Love*” går over 11 toner, fra Lille a til 2 strøken D. Shirley Basseys stemme i «*Goldfinger*” har en rekkevidde fra enstrøken C til 2 strøken E(10 toner). ”*Thunderball*” har 12 toners rekkevidde, hvor Tom Jones spenner fra enstrøken D til 2 strøken A(12 toner), og Nancy Sinatra har en 11 toners rekkevidde i ”*You Only Live Twice*” fra Lille f til enstrøken H. Barry komponerte melodier i varierte tonearter, noe som er helt naturlig i og med at han måtte tilpasse notene etter den enkelte artists rekkevidde. Han gjør mest bruk av tonearter som har mest B i seg, ikke så mye kryss. Korpsmusikant som jeg er, tolker jeg det som at det er i de toneartene messingblåsergrupper klinger best, og siden han bruker den instrumentgruppen mye, tilpasser han nok sangene med dette og vokalistens rekkevidde i hodet. En morsom kuriositet på dette punktet, er at både ”*You Only Live Twice*” og den senere Bond filmen «*Octopussy*» med ”*All Time High*” er de 2 eneste Bond sangene som er nesten helt frie for messing blåser instrumenter, og de sangene går originalt i de kryssrelaterte toneartene H-dur og D-dur. Et annet fellestrekk er at selv om det ikke er noen spesielle type vokale intervaller som brukes hele tiden, så går alltid melodiene fra lav tone i enten dur eller moll, fullfører akkorden tone veis oppover (som regel i Dominantform, for så tilbake til Tonika)til man får en lys, vibrerende tone mot slutten av sangen for å markere at nå er melodien ferdig. Dette finner man eksempler på i ”*From Russia With Love*, «*Goldfinger*», «*Thunderball*», og i de senere filmene til Barry via «*Diamonds Are Forever*(1971), *The Man with The Golden Gun*(1974), *Moonraker*(1979) og” *Octopussy*(1983)”. Dette blir da et kjennetegn som er spesielt for Barry

innen Bond serien, og det er interessant å se at mange av de andre sangene i serien som er laget av andre komponister, ikke har denne kadensen, som f. eks »*Live And Let Die* (Paul McCartney 1973),» *Nobody Does It Better*» (Marvin Hamlisch 1977) og «*For Your Eyes Only*» (Bill Conti 1981).

Samtlige Bond melodier på 1960 tallet har altså som fellestrekk av at de melodiske vokale rekkeviddene strekker seg over maksimalt 12 toner og har lite trinnvise bevegelser men ofte med store sprang. Dermed blir faktisk vokalen en del av kjennetegnet ut fra det kompositoriske perspektivet, mens det at det er 2 menn og 2 kvinner som fremfører sangene vil jeg tro har liten kjønnsmessig betydning og er derfor heller ikke et fellestrekk.

Det var alltid bare en vokalist per sang og ingen vokal flerstemthet i sangene, og det blir derfor også et fellestrekk. I løpet av Bonds nå til sammen 23 tittelkutt sanger (2013) er det faktisk bare 2 sanger som har flerstemthet via bakgrunns koring og det er «*License To Kill*» fra 1989 og «*Skyfall*» fra 2012 med Adele. Den eneste duetten fant sted i «*Quantum Of Solace*» fra 2008 med Jack White og Alicia Keys.

Akkordprogresjoner (Dur/Moll) Harmoni/Klang (lys/mørk, myk/hard, kald/varm) -

En viktig faktor for å skape musikk som utmerker seg ved originalitet, er å skape akkordforbindelser som går utenom det etablerte og »fornuftige» mønsteret Tonika, Dominant, Subdominant og deres parallelle tonearter. Den generelle regelen for akkordprogresjon er at man skal starte et sted på kvintsirkelen (de ytterste betegnelsene er dur, de innerste er moll) og bruke den neste akkorden til høyre og den neste akkorden til venstre som samarbeidspartnere. Dette kan eksemplifiseres ved å bruke f. eks akkorden C-dur som utgangspunkt: Parallelltonearten til C-dur er A-moll, Dominanten til C-dur er G-dur med E-moll som parallell toneart, og Subdominanten til C-dur er F-dur med D-moll som parallell toneart. Disse 6 akkordene kan man da bruke for å lage en sang. En annen regel er at man helst ikke bør blande tonearter som B og # da disse har hele og halve toner som vanskelig lar seg kombinere og kan være vanskeligere å fremføre for en vokalist.

Jeg tror nøkkelen til mange av Bond sangenes originalitet, særlig vedrørende de 6 første filmene, ligger akkurat her da Barry bryter med dette etablerte mønsteret og går på tvers av hele kvintsirkelen med uhørte sprang og merkelige akkordprogresjoner. Eddie Fiegel forklarer videre »: «The music Barry created for Bond and his other scores was unique. Musicians invariably comment on the originality of his chord structure, the sparse perfection of his melody lines and the emotion which comes through it all which creates an atmosphere and always go a bit weird: It never really goes where you think it is gonna go» (Fiegel:1998:2) .

Jeg er fullstendig enig i hans vinkling av Barrys akkordstruktur og vendinger i tittelsangene. De 6 første sangene har etter min mening noe svært fascinerende og uventet over seg som gjorde et uutslettelig inntrykk på meg som liten og som fremdeles får frem den magiske følelsen av ypperlig musikalitet hos meg som voksen. Eksempler på det er den fantastiske og over raskende be bop delen i «*The James Bond Theme*». Eddie Fiegel: «The Bond theme breaking into a swing middle was absolutely unheard of at the time musically and you didn't either change key in the song, let style alone. Barry remembered Paul Anka who was also recording some song at EMI at the same time and Anka changed key in the middle, and that caused a big fuzz. With the Bond arrangement John had broken all the rules»(Fiegel:1998:95). «*From Russia With Love*» hadde den merkelige sammensetningen av melodi i akkordene Dm - E («*From Russia With Love, I fly*» i takt 5 – 7), mens «*Goldfinger*» markerte seg voldsomt ved åpningsakkordene F dur - Db som etterlater en nesten i musikalsk sjokktilstand med svært uvanlig akkord sammensetning. «*Thunderball*» markerte seg også minneverdig ved åpningsakkordene Am-Dmmaj7-Eb5 med melodien til be bop delen i «*The James Bond Theme*» som melodisk hook. I «*You Only Live Twice*» følger en B del med et merkelig akkord mønster via Fm7-G-Bbm-G og teksten «and love is a stranger who'll beck on you on», som skaper en uventet vending og spenning i sangen.» «*On Her Majesty's Secret Service*» er full av uventede vendinger, men særlig akkordrekkene Dbmaj7-Fm-Bb-Dm-Db+-F (takt 14-16) finner jeg svært fascinerende. Bare det å komme på en slik rekke synes jeg er utrolig fantasirikt og musikalsk snedig. Hvis man sammenligner Barrys akkordstruktur med andre samtidige artister fra 1962 - 1969, er Barrys musikk etter min mening uovertruffen. «*The James Bond Theme*” as recorded by The John Barry Seven and Orchestra was released as a single on Columbia in September 1962 to coincide with the release of the film and entered the Top Forty and spent nearly three months in the charts”(Fiegel :1998:98) Til sammenligning slo The Beatles igjennom på samme tid med «*Love Me do*», og det er en utrolig merkbar forskjell på de 2 sangene i alle musikalske parametere. Eddie Fiegel forteller videre: Goldfinger was unique even when it was first released; look at the charts from 1965 and you'll find The Beatles I Feel fine, Petula Clarks Downtown and Sandi Shaws Girls Don't Come. Nothing even comes close in style, feeling or structure. (Fiegel:199: 135) Etter min mening blekner også både The Beach Boys mesterverk album «*Pet Sounds*»(1966) og den vel så hyllede Sgt Pepper Lonely Hearts Club Band album av The Beatles (1967)når man sammenligner de med hva Barry skapte for Bond filmenes tittelkutt. Etter ”*The Man With The Golden Gun*”(1974)ble han derimot mindre eksperimentell. Han la ikke lenger noe særlig jazz akkorder inn i sangene, og fulgte mer og mer kvintsirkelens «normale» regler ved Tonika,

Dominant og Subdominant mønsteret sammen med deres parallelltonearter i den videre komponering av Bond filmene frem til han ga seg i 1987.

Alle sangene i denne perioden hadde altså som fellestrekk at de hadde uventede vendinger i akkordstrukturen; dette kom som oftest som et resultat av å blande # og b tonearter i en og samme sang, noe som jeg mener er kanskje det kompositoriske elementet som bidro mest til å gjøre tittel låtene til Bond på 1960 tallet spesielle.

Alle tittelkuttene sluttet dessuten også i enten samme toneart som sangen startet med, (i tonika) eller i en parallell tone art til enten subdominanten eller dominanten, og ofte med en utvidet jazz sluttakkord som krydder. Her følger introakkordene og kadensene til de 6 Bond sangene:

«*Dr. No*» startet i Em og hadde Emaj13 som sluttakkord.

«*From Russia With Love*» startet og sluttet i Dm.

«*Goldfinger*» hadde F dur som startakkord, mens klimakset hadde Am6 som kadens.

«*Thunderball*» startet i Am og endte med Amaj7.

«*You Only Live Twice*» startet i C dur og hadde også C dur som sluttkadens.

«*On Her Majestys Secret Service*» startet med Fm9 og hadde Fm som sluttkadens.

Som man ser ut fra eksemplene er det et fellestrekk at Barry skaper uventede spenninger underveis i sangene sine, men returnerer alltid til en akkord i kadensene som ikke er totalt fremmed for originaltonearten.

Dynamikk(Sterk/svak, crescendo/decrescendo, spenning/avspenning) John Barry gjør noe bruk av dynamikk i Bond melodiene; men ikke som et primært virkemiddel:

«*Dr. No*» gjør bruk av både Mezzo piano, Mezzo forte, Forte og noe crescendo.

«*From Russia With Love*» gjør utelukkende bruk av Mezzo forte.

«*Goldfinger*» gjør også bare bruk av Mezzo forte.

«*Thunderball*» forholder seg bare i Mezzo forte og noe crescendo.

«*You Only Live Twice*» går i Mezzo piano og noe Mezzo forte.

«*On Her Majestys Secret Service*» gjør litt bruk av Forte Fortissimo i åpningen, men så går resten i Mezzo forte.

Man kan altså si at Barry bruker styrkegraden Mezzo forte i alle melodiene og kan dermed utgjøre et fellestrekk, mens bruk av crescendo brukes bare i enkelte deler i sanger. Sangene virker imidlertid spennende hele tiden, og de opprettholder denne tilstanden frem mot låtens kadens og avspenning følger etter sangenes store sound og imponerende lydbilder.

Instrumentering / Arrangering / Klangfarge - John Barry hadde instrumentale fellestrekk og standardoppsett fra og med «The John Barry Seven» besetningen som spilte inn «*Dr. No*» men bygget etter hvert ut orkesteret og tillå minst en ny type lyd for hver nye tittelsang. Han brukte alltid en del perkusjonsinstrumenter i form av tamburin, stortromme, skarptromme, hi-hat, cymbal, vibrafon/ xylofon og gong, og gjorde merkverdig mye bruk av visper istedenfor stikker og brukte svært sjelden et trommesett rytmisk slik en vanlig slagverker innen pop eller rock på den tiden ville ha gjort. Han hadde alltid med kontra bass (som ble byttet ut med en elektrisk bass i «*On Her Majesty's Secret Service*»), saxofoner og en prominent brass seksjon bestående av horn, tuba, trompeter, tromboner og kornetter. Sologitar og akustisk gitar ble bare brukt av og til i tittelkuttet etter å ha hatt en fremtredende plass i «*The James Bond Theme*», og den elektriske gitaren er kanskje mest minneverdig i «*You Only Live Twice*» med bløte nedadgående ostinat sykluser. Fra og med «*From Russia With Love*» var alltid strykere arrangert inn i lydbildet og lot brass instrumentene få en mer «støte» og «understreke» funksjon ved å la strykegruppen få spille hovedmelodien sammen med den gjeldende vokalist (eller ligge som et akkord basert bakteppe) mens saxofoner og brassgruppen fylte ut resten av klangfargen med å svare vokalistens fraseslutt i et slags «call and respons mønster». Denne arrangeringen var helt typisk for Barry gjennom Bond filmene på 1960 tallet, og fortsatte å prege hans arrangeringer også etter denne perioden.

Lydbilde / Forgrunn / Bakgrunn (nær/fjern, smal/bred) Til tross for at Matt Monroes vokale versjon av «*From Russia With Love*» virker smal i lydbildet, er Barrys versjon av sangen og de andre tittellåtene preget av et bombastisk og kraftfullt uttrykk som virker bredt med mange musikere som er med og spiller. Vokalprestasjonene til Matt Monroe, Shirley Bassey, Tom Jones og Nancy Sinatra er imidlertid alltid nærmest lytteren i lydbildet mens resten av orkesteret befinner seg enten i mellomgrunn eller i bakgrunn. De gangene orkesteret føles like dominerende som vokalisten er da Barry brukte et rent instrumentalverk som tittelspor, i introen i sangene, eller langs sluttaktene da vokalisten som regel ikke var med. Man får et godt inntrykk av instrumenteringen og arrangeringen ved å lytte til Barrys egne betraktninger fra et intervju: "En viktig faktor for komponeringen av musikken til de generelle scenene var at musikken ofte skulle hamle opp med bråkete action sekvenser på filmleerretet noe som medføre at man måtte lage musikk som ville høres godt i lydmiksen, og da ble det til at man la vekt på brassinstrumenter, perkusjon og strykere" (Intervju 1992). Barry fortalte i et intervju hvordan han tenkte når han skulle orkestrere en tittelmelodi for Bond filmene: » I was

a big fan of Bill Russo and his brassy sound with 5 trumpets and 5 trombones. He always had high brass and the low brass sound. I think the genesis of the Bond sound was sharp attack, extreme ranges to Cs and beyond and on the low end you'd go right down to the low Fs and below so you'd have a wall of sound. The typical Bond sound is very much this brass sound" (Leonard/ Walker/ Bramley: 2008: 236). Jeff Smith forklarer hvordan film komponister generelt må forholde seg til det å komponere for film: "To compose is an art of putting together various elements like harmony, rhythm, form, melody, texture, instrumentation and combine them in such to produce a coherent whole. Strings, woodwinds, brass, percussion and contrasting timbres has become particular important for film scoring. (Smith: 1998: 39) Barrys bruk av brass er alltid dominerende i lyd bildet i Bond filmene, men Barry har allerede fra starten av hans karriere faktisk gjort kontinuerlig bruk av strykere også (med et paradoksal unntak av "*The James Bond Theme*" som ble hans mest spilte film tema noensinne). «Through his career stings would become an instantly identifiable element of the Barry style which had been there from the early start with the *string beat* played by his orchestra. In spite of having studied brass, strings always appealed to him as the ultimate means of conveying emotion. (Fiegel:1998: 202) . Barry forklarte ved flere anledninger hvorfor strykegruppen alltid har hatt en egen plass i hans musikalske hjerte: "Strings are the most expressive instrument and I love them. The vividness and variety of expression that you can get out of the strings is quite astonishing. Next to the human voice it's the most expressive instrument, and that's why I use them"(Fiegel:1998:202). " For me strings is the key and are like water and there is a fluidity about them that makes them very versatile for film scoring" (Leonard/ Walker/ Bramley: 2008: 237).

Fellestrekkene i denne perioden er at det orkesterbaserte lydbildet føles bredt og i mellomgrunn eller i bakgrunn, mens vokalisten alltid ligger helt fremme i lydbildet.

Total lydbildet (energisk , avslappende, tung/ lett, kald/varm, enkel/komplisert, hard/myk, dynamisk/ statisk, enkel / komplisert, mørk / lett - Det totale lydbildet føles vekselvis energisk og avslappende så det kan ikke inngå som en fellesfaktor. Melodiene spiller på ulike emosjonelle faktorer med variasjoner av et kaldt/ varmt og hardt/mykt lydbilde. Dette gjenspeiles i det varme lydbildet som skapes via den myke og stryke-dominerte «*You Only Live Twice*» og den kalde og harde nøkternheten via moog synthesizer som preger «*On Her Majesty's Secret Service*». Alle melodiene pendler mellom det mørke og det lette i følelsesregisteret, så det kan heller ikke inngå som et fellestrekk.

Det som er derimot er en fellesfaktor er at alle tittelmelodiene føles tunge, verdige, balanserte og komplisert arrangerte. Denne følelsen fremkalles av det brede lydbildet som Barry danner ut fra sine arrangementer, og at sangene beveger seg opp mot et klimaks mot tittelmelodienes kadenser, noe som igjen skaper en dynamisk progresjon gjennom sangen.

Sjanger tilhørighet (Klassisk – Populærmusikk – Folkemusikk) - Alle låtene hadde en melodisk hook i begynnelsen av sangen som øyeblikkelig satte seg på hjernen – et typisk kjennetegn på en klassisk pop sang. Men Bond sangene på 1960 tallet var også mye mer enn det: Hvis man ser bort fra den vokale versjonen til Matt Monroe av Lionel Barts låt «*From Russia With Love*», så er alle sangene til John Barry i denne perioden en hybrid av Jazz og Populærmusikk i form ,og Klassisk musikk i instrumentasjon. Et essensielt eksempel i denne konteksten er Barrys up tempo instrumentalversjon av «*From Russia With Love*» som etter min mening beviser at arrangementet og instrumenteringen har alt å si for hvordan Barry skapte sine Bond låter. Det var altså ikke bare snakk om hvilken vokalist som fremførte sangen, hva slags akkordrekkefølger og taktarter som ble brukt, dynamiske virkemidler eller de melodiske linjene, men at det var arrangementene og instrumenteringen som var og er en stor del av det som gjør at man kan kjenne igjen en Bond melodi. Barry selv har flere ganger gjennom årene forklart hvordan han går frem for å skape en Bond sang, ledemotiver til filmatiske scener, og hvor inspirasjonen kommer fra. Her følger et lite utvalg fra slike observasjoner fra Barry selv:

”Jeg er ofte på jakt etter et musikalsk tema som fanger kjernen i en film. Det skal være som om det ikke kunne vært brukt til noe annet, og det har å gjøre med personene, historien og følelsen filmen gir deg. Jeg prøver å skape et tema som på et forunderlig vis rommer alle disse elementene slik at det blir ett med filmen”(intervju 1992). “Conducting your own music is terribly important to me: you spot the music, you compose the music, orchestrate it and then you go into the studio and the whole thing takes on its life for the first time.”

(Leonard/Walker /Bramley:2008: 235).” I think the classic first Bond movies were the best because the latter ones became sort of formulaic and they are not half that interesting. From where does inspiration come? I think it is to be a musical dramatist and a nervous reaction towards a visual phenomenon and the nervous reaction is the feeling you get when the picture inspire you to write the music. Melody is the most fundamental direct thing in music. I always try to capture everything in a simple melody and work out and shape from there. Essentially I look at myself as a musical dramatist: I look at the terms of what is the drama: who is the good guy? who is the bad guy? What is the scene about? What are the big dramatic points

where I can move musically and enhance them?”(Leonard/Walker /Bramley:2008:237)I was paying special attention in the studio to the way the brass was recorded in order to get the big sound he wanted, using the echo chamber on the trumpets and trombones to give them all extra breadth. ”Film people are always very impressed with big sounds; if you can` t win them with melody, win them over with style” (Fiegel :1998: 96). “The musical emphasis in those early movies were absolutely major. I think the philosophy is to come into the assignment as if is the first thing you`ve ever done because it is mostly a totally new film with a new life of its own. Obviously you always bring all of your experience. But there is always something new you should be looking for” (Brown.1994: 333) ”You have to be bombastic and you just have to hit the audience with the idea that We are in for a good show and an exciting evening and everything is over the top like Wagner fantastic operas”(Fiegel:1998:190).”What I did for Bond was a mix of two styles which was completely new at the time and a mixture of the rock guitar twang plus that brass thing. The pop side made it very accessible and the jazz side gave it a size and a feel that was different. ” (Leonard/Walker /Bramley:2008: 79) .” Bond music isn` t ordinary Mickey Mouse music – its super colossal Mickey Mouse music! (hen speiler på at musikken skal reflektere de til enhver tid handlinger som skjer på lerretet, et uttrykk hentet fra stumfilmens tid i Hollywood – ergo Mickey Mousing)! A Bond film is geared to give entertainment in terms of colour, thrills, laughs on a giant scale and I have to write music that fits what`s on the screen. To write you have to steep yourself 100% in the mood of the film” (Leonard/Walker /Bramley:2008: 84).

Utallige andre regissører, produsenter, arrangører og komponister har rost John Barrys innsats for film musikk gjennom årene.

Regissør Richard Attenborough roste Barry da han engasjerte komponisten for filmen ”*Chaplin*”: ”John er spesielt begavet når det gjelder å ta i bruk sine evner på en klart definert oppgave: Han sier aldri at han vil bruke en gammel hit han har laget, men produserer hele tiden noe helt nytt”(intervju 1992).

”John Barry ser ikke på musikken som en isolert kunstform men som en del av det man ser på lerretet” uttalte nå avdøde regissør Sydney Pollack, som senere skulle engasjere Barry til å gjøre det Oscar belønnede soundtracket til ”*Out of Africa*”.(intervju 1992).

Nic Raine –(tidligere orkestrator for Barry) sa “I think of someone who always gave it his best shot. Someone who was always sincere in what he wrote and someone who never tried to

be more than the film although on some occasions that may have been the result” (Leonard/Walker /Bramley: 2008: 242).

George Martin:” He`s got this facility of writing a very simple tune and that`s the most difficult one to write of all. The one that you think you must have heard somewhere before but you haven`t, and he`s got the gift” (Leonard/Walker /Bramley: 2008:242).

Roger Moore komplimenterte Barrys tittel musikk som “Direkte, modige og melodiske fanfarer hvor du forlot kinoen mens du nynet på den» (Moore: 2012: 179)

Vic Flick (tidligere gitarist I The John Barry Seven og han som spilte den berømte gitar melodien til “*The James Bond Theme*”):John Barry had this knack of catching the atmosphere of the films with just a few notes and repetitive phrases. The music today, although excellent doesn't capture the atmosphere as Barry's did. Perhaps not many will agree with me, but being part of the Bond evolution, I think I can put in my two penny worth.

(http://www.songfacts.com/blog/writing/british_session_star_vic_flick/)

David Arnold har grenseløs beundring for musikkstilen Barry etablerte med Bond filmene i 1960 årene og bruker Barrys musikk ennå som en formel når han komponerer musikk for Bond filmer : The blueprint of what became the Bond sound are his chordal use of brass; having the entire string section play the melody, and then play it again an octave up; the dark cello counterpoints, the sharp trumpet and trombone stabs, the use of vibes and brushes, electric bass and electric guitar. It`s a very contemporary cross between rock`n`roll, jazz, swing and to a certain extent classical music. You can go away from it to a certain extent, but I embrace it because I know it`s the right sound and always will be” (Burlingame: 2012:2-3). Når man ser Arnolds arbeide i de nyere filmene, ser man tydelig at han har adaptert Barrys stil. Han har også fornyet lydbildet en del for å være up to date med dagens ofte teknologibaserte lydspor, og komponerer også slagkraftige og originale tittelmelodier som er heftige og fantasirikt orkestrerte; samt bruk av tittelkutt, «007» og «*The James Bond Theme*» som ledemotiver for figurer, action sekvenser og lokasjoner i scener. Barrys egenutviklede sjanger forsetter altså videre gjennom Arnold.

Jeg mener at Eddie Fiegel har formulert Barrys geni innen Bond musikk best, og tar med hans observasjoner her som siste betraktninger over hvor innovativ Barry var: ”The term

Barryesque has become standard music terminology to describe a soaring but plaintive string-style (Fiegel:1998:1). The access to darkness is another thing: he convey darkness in a way that doesn't frighten people away but just does enough to get at you.(Fiegel:1998: 2). Barrys music always had catchy tunes and that made it more accessible than classical music. It wasn't just the emotional appeal of the melodies: their strangeness and the originality of their sound gave them a fascination way beyond the norm”(Fiegel:1998: 4).Imagine any Bond score without the brass and what you are left with would be all sort of things but it wouldn't be Bond. The ability to construct an unforgettable melody is the essence of pop and Johns understanding and talent of it made his scores unique. The sound of brass and the sound of swing give Johns scores verve, excitement and drama and became a vital part of their identity. The sixties scores had refinement and elegance but also burning passions, and that's what gave them impact (Fiegel:1998: 10).

KONKLUSJON

“Musikk er stilelementer, tradisjon, resepsjon og mening. Musikk står alltid i en sosial kontekst med musikalske virkemidler og uttrykk» « Gulbrandsen : 2012:UIO 2/4).

Mine notater fra Erling Gulbrandsens forelesning i Universitetet i Oslo passer John Barrys karriere innen musikkbransjen helt perfekt; fra å komme fra en familie som drev et teater hvor den unge Barry tidlig fikk øynene opp for film musikk, via en kort karriere som leder for et militærband hvor han på samme tid fikk personlige arrangements øvelser som gjorde han i stand til å danne «The John Barry Seven» senere som var blant de første til å fronte The British invasion og The Swinging Sixties hvor han begynte som popartist, men som etter hvert ble mer kjent som en av de beste film musikkkomponister.

Jeg mener å ha funnet flere viktige fellestrekk faktorer som går igjen som et mønster gjennom John Barrys kompositoriske stil i Bond sangene på 1960 tallet, og oppsummerer nå kort de viktigste elementene jeg mener å ha funnet som fellestrekk:

John Barrys tittelsanger var helt klart skrevet med tanke på å ledsage tittelsekvenser i filmer, men melodiene kunne også på samme tid utmerket godt klare seg på egenhånd som selvstendige sanger. Sangene var alle laget som populærmusikkmelodier for å kunne stå på egne bein salgsmessig utenom filmens kommersielle drahjelp. Hans Bond sound var en hybrid/ fusjon av kombinasjonen jazz og pop tillagt klassiske instrumenter som virket svært nyskapende da den ble brukt i særdeleshet gjennom 1960 årene. Melodiene hadde alle en

AABA struktur og var gjennomarrangert ved at en vokalist ble støttet/akkompagnert hovedsakelig av brass, strykere, bass og perkusjon, mens nye instrumenter som f. eks elektrisk gitar og moog synthesizer hele tiden ble introdusert for å skape moderne og spennende nye lydbilder. Alle sangene ble innspilt i CTS studioer og Barry brukte håndplukkede musikere som han engasjerte gang på gang; det ble etter hvert en «Bond familie» med faste musikere. Han brukte veldig ofte taktarten 4/4 og var solid forankret i dur og moll tonaliteten da det virket som at han ikke hadde sansen for atonalitet. Det var ingen bruk av modulasjoner innen melodiene, ei heller kromatikk. Når kromatikk først ble brukt, var det alltid via ostinatet av tonene H-C-#-H som først ble brukt i «*The James Bond Theme*» introen av «*Dr. No*» og som senere dukket opp i enkeltpassasjer av andre sanger, f. eks i «*Goldfinger*» i takt 19 – 20 og i «*Thunderball*» i takt 15 – 16 men da i andre tonearter som passet den enkelte vokalists register. Vokalistene som fremførte sangene hadde nylig hatt en suksess som gjorde det lettere å spå en musisk salgssuksess på vinylplate i kjølvannet av filmens ettermæle. Titlene til sangene «*From Russia with Love*», «*Goldfinger*», «*Thunderball*», «*You Only Live Twice*» og «*On Her Majestys Secret Service*» var alltid fargerike og minneverdige, og tekstene dreide seg om makt og kjærlighet. Melodiene startet alltid med en hook; altså en instrumentalistisk intro i storslått orkesterstil fra 4 til 8 takter før vokalistene startet. Det har aldri vært noen duetter eller bakgrunns koring: det har alltid vært fokus på den valgte vokalist og bare vokalisten alene. Melodiene hadde nesten alltid en tone i høyt register i sluttkadensene, og alle melodiene strakk seg over en rekkevidde på maksimalt 12 toner. Et kompositorisk gjenganger trekk fra Barry i denne perioden var å bruke kombinasjoner av b og # tonearter om hverandre, og blanding av tonearter med fortegn og tonearter som ikke har fortegn. Barry brukte disse elementene for å skape en egen følelse for lytteren ved å *ikke* følge harmoniske og «logiske» tonika, dominant og subdominant regler og deres respektive parallell tonearter spenninger i akkordrekkefølger, men brukte isteden uvante vendinger som gjorde at lytteren ikke alltid kunne vite hvordan neste akkord ville bli. Det var alltid et sted i sangene som gikk et annet sted enn det et musikalsk øre ville forvente akkordprogresjonsmessig. Melodiene hadde dermed et spennende musikalsk uttrykk, som gjorde at lytteren undret hva som skulle skje videre i sangen. Rytme og tempo varierte fra melodi til melodi, men hovedinntrykket er at det var lagt mest vekt på effektive middelfart sanger på rundt 3 minutter som alle hadde et jazz/pop preg over seg. Alle sangene kunne appellere til flere typer av generasjoner og de var kommersielt nøytrale for å nå et størst og bredest mulig publikum (Det var f. eks aldri bruk av hardrocksanger som særlig eldre mennesker kanskje ville hatt aversjon mot). Sangene var utvilsomt laget med tanke for å bli en hit (en strategi filmselskapene også har i dagens

industri) og man brukte artister som var i skuddet på den tiden filmene var lansert for å skape publisitet og tjene ennå mer penger på platesalget. Standard radiokrav til en "hitlåt" var at den varte i maksimalt 3 minutter, en norm samtlige Bond melodier fulgte. Instrumenteringen var preget av et standard oppsett med instrumenter, men tilføyde hele tiden noen nye lyder for hver ny film. Fra og med "Dr. No" hadde komponisten et standardoppsett som han brukte i hver eneste film siden, bestående av slagverk(tamburin, stortromme, skarptromme, hi-hat, cymbal, vibrafon og gong), saxofoner, kontrabass, sologitar, trompeter, tromboner og kornetter. "007"temaet fra "From Russia With Love" fikk med seg pauker og strykere inn i lydbildet, mens tittelsangen av Lionel Bart ble omarrangert av Barry med et orgelakkompagnement. "Goldfinger" brakte med seg horn, saxofon og rytmegitar, og i "Thunderball" la Barry til et piano og fløyter i tillegg til "Goldfingers" instrumentasjons oppsett. "You Only Live Twice" Brakte med seg bløte elektriske gitarer, visper på skarptromme, marimba, valthorn, guido og harpe, mens «On Her Majestys Secret Service» introduserte moog synthesizer, elektrisk bass og alpehorn. Mønsteret er helt klart gjenkjennelig ved et fast musikalsk oppsett, men som krydres med nye instrumenter og lyder for hver ny film. Man kan på dette grunnlaget trygt slå fast at det musikalske uttrykket forandret seg hele tiden, men bygget alltid på en fast orkestrert formel. Arrangeringen er en annen side av samme sak, og er veldig basert på et pompøst uttrykk; alt skulle høres flott og mektig ut. Grunnkompet i slagverk og bass er alltid tungt og medrivende, og arrangeringen mellom sanger og orkester fungerer ofte som et slags "call and response" mønster fra afroamerikanske kirkesamfunn hvor kirkelederen roper en frase, og så svarer menigheten det samme som kirkelederen. Vokalistene i James Bond filmene synger ut en frase, som alltid svares/kommenteres ved småmotiv i ulike instrumentgrupper. Ofte blandes deler av "The James Bond Theme" inn i arrangeringen, som skaper et bindeledd og gjenkjennelsesfaktor mellom filmene. Selv om John Barry brukte Bond temaet som utgangspunkt i hver eneste film via revolvermunningsintroe, varierte han alltid instrumentasjonen så vi aldri hørte samme tema likt fra film til film. Den samme fremgangsmåten har vært brukt i alle tittel sanger frem til i dag da alle melodiene bærer preg av de tiår de har blitt til i, og har så langt vært innom diverse sjangere som rock, synth pop, disco, calypso, jazz, funk og folk .Og med de nyeste filmene har man blandet elementer som techno og rap inn i sangene som er mye rådende i vår tid anno 2013.Melodiene var som regel gjennomarrangert for et helt orkester med en vokalist .

”Alle mennesker” har hørt «*The James Bond Theme*», og jeg mener at det er på grunn av kombinasjoner av alle disse faktorene som gjør at man kan kjenne igjen en annen sang i føljetongen, og som gjør at man kan oppfatte en sang som en Bond melodi.

Disse analysene er selvsagt subjektive og er derfor ikke dokumenterte forskningsdata. Likevel mener jeg, basert på min egen forskning, at jeg har grunn til å mene at det ikke bare er en faktor som skaper Bond uttrykket, men at det er kombinasjon av alle disse elementene i en helhet som gjør musikken spesiell, lett gjenkjennelig og definert som Bond sounden. John Barry definerte selv essensen av det musikalske uttrykket på denne måten på 1960 tallet:” Give it size, give it style, give it class - and you have the formula for the Bond movies”(Fiegel:1998:164)

AVSLUTNING

”Music is the essence and John made an enormous contribution” sa David Picker, mannen som var tidligere leder for filmselskapet United Artists som distribuerte Bond filmene til verden, og bedre kompliment kan vel knapt en filmkomponist få? (intervju 2001). På universitetet i Oslo 18/9 2012 var det forelesning av Barbara Bradby som følge av et kurs i populærmusikk. Hun avsluttet sin seanse med ordene “Music gives meaning through contrasts» og sjelden har vel den observasjonen stemt mer enn Barrys hybrid mix av pop og jazz i 1960 årene hvor disse 2 musikkstilene egentlig tilhørte 2 vidt forskjellige sjangere og vidt forskjellige generasjoner av publikum.

John Barry fortsatte å komponere musikk for Bond filmer frem til han forlot sjangeren i 1987, da hans talenter ble mer brukt i andre type filmer.

Etter at Bond filmene steg inn i et nytt millennium, har de gjennomgått en mer maskinell utvikling hvor lydeffekter tar mer plass og musikken er mer computer generert. Dagens avanserte lydbilder gjør det mer og mer vanskelig å skille ut hva som er sound track og lyd i en film. I et intervju med Barry om sine refleksjoner som skapende artist, sier han:” Jeg håper at jeg er en god dramatiker, det er det som er poenget. Jeg synes mange av dagens unge komponister er så opptatt av å skrive musikk at de ikke fanger essensen i hver enkelt scene. De tenker ikke: ”Hva handler disse scenene egentlig om? Hvor er det dramatiske elementet?” De har ikke den dramatiske tankegangen inne før de skriver musikk. De bruker øret istedenfor hjertet og begynner å komponere med en gang, og det er ikke bra”(Intervju 1992).

Barry anbefalte likevel David Arnold til å etterfølge ham som seriens nye hovedkomponist til de nye produsentene Barbara Broccoli og Michael G Wilson, og Arnold har så langt laget tittel kutt og resten av det musikalske materialet til «*Tomorrow never Dies*»(1997), «*World Is Not Enough*» (1999),«*Die Another Day*»(2002) ,«*Casino Royale*»(2006) og «*Quantum Of Solace*»(2008) og bruker ofte orkestrale ”Barry” arrangementer med hovedvekt på brass og strykere når Bond temaet skal brukes. De 2 siste filmene «*Casino Royale*»(2006) & «*Quantum Of Solace*»(2008)med Daniel Craig som den nye Bond gjorde meg imidlertid litt frustrert da de nesten ikke gjør bruk av Bond temaet i det hele tatt, og alle de andre kjennetegnene på figuren er fjernet da handlingene skal foregå før spionen fikk sitt berømte ”007”nummer. Det er sikkert et bevisst kompositorisk valg Arnold har gjort med de 2 filmene, men: Uten det essensielle musikalske temaet, pistolmunningsåpningsscenen, samt mangel på kjennetegn som fraser (Vodka Martini; shaken not stirred)og vaner,(alltid rette på slippet etter en kamp og børste støv av en dress som, etter å ha vært igjennom diverse eksplosjoner, ennå er helt ren og nyrenset)som Bond alltid har vært kjent for, forblir i særdeleshet «*Quantum Of Solace*» en visuelt og lydmessig ren action film lik en hvilken som helst annen action film som produseres på løpende bånd i dagens Hollywood, uten det særpreget som kjennetegnet de tidligere Bond filmene. De nye produsentene skal ha ros for å prøve å gå nye veier for å oppdatere filmene for nytt publikum. For å tekkes de yngre generasjonene av i dag, som må sies å være blant primærmålgruppene filmselskapene satser på, må det ofte være mye action, hurtig klipping og moderne lydbilde for å vekke interessen. Dessverre synes jeg det ofte går på bekostning av de gode historiene og de musikalske opplevelsene. Etter skuffelsen over tittelsporet til Jack White og Alicia Keys (som for øvrig var den første Bond duetten) for «*Quantum Of Solace*» var det derfor veldig positivt overraskende og gledelig å høre Adeles tittelsang for den helt nyeste James Bond filmen «*Skyfall*» (2012) som etter min mening er like storslagen i låt struktur, tvetydig tittel og tekst, brass og strykeinstrumentering og storslagenhet som for meg brakte tilbake den musikalske følelsen av «*Goldfinger*» og «*You Only Live Twice*» og som nå har blitt en av mine favoritt tittelsanger. Det var en utrolig lettelse å høre at Adele og medkomponist Paul Epworth gjenopptok arven etter John Barry så til de grader, blant annet med å legge inn det lett gjenkjennelige kromatiske ostinatet fra «*The James Bond Theme*»(lille H-enstrøken C-C#-C)inn i det instrumentale arrangementet og beviste at det musikalske fundamentet som Barry la i 1960 årene ennå er like relevant anno 2013. Regissør Sam Mendes tok også Bond tilbake til sine røtter, blant annet med å bruke den gamle Aston Martin DB5 bilen fra *Goldfinger* og ved å gjenintrodusere Q og Moneypenny, og ikke minst ; en god historie. «*Skyfall*» beviste hvert

fall for min del at det heldigvis er flere musikalske tittelsanger av god gammel 1960 talls standard i vente fra kommende Bond filmer som er gjenkjennelig allerede etter et par takters intro. Jeg nevnte tidligere i denne oppgaven hvor jeg spilte sanger for mine elever fra 5 til 10 klasse og ba de finne ut hvilke melodier som var Bond sanger blant andre låter som også var på 1960 tallet, noe de klarte utrolig godt. Jeg foretok en ny undersøkelse for kort tid siden med varierte sanger av nyere dato, og alle kjente igjen temaet fra «*Skyfall*», noen allerede etter det korte brassanslaget helt i starten av sangen og assosierte det med Bond sound, noe jeg mener indikerer at det fremdeles er fellestrekk i Bond tittelsangene som gjør de lette å kjenne igjen. Jeg mener at James Chapman deler min synsvinkel med dette utsagnet: “While the written Bond novels remain rooted in the social and political context of the 1950s, the films have responded to changing industrial and cultural circumstances in order to maintain their position at the forefront of popular film culture” (Chapman:1999: 48)

Til tross for en gedigen opptur med «*Skyfall*», må jeg innrømme at jeg finner mest musikalsk glede ved å se og høre James Bond filmene fra 1960 tallet; Det er noe magisk med denne perioden etter min mening. Det er også en mulighet at jeg ikke lenger er så ung, så jeg ser filmer på en veldig annerledes måte nå enn da jeg var liten. Men, til mitt forsvar, føler jeg ennå musikalsk og filmatisk sitring i kroppen når åpningsscenene i verdensrommet til «*You Only Live Twice*» danser krystallklart på både skjerm og hjemmekinoanlegg og da føler jeg meg som et oppspilt barn igjen. Følelsen og gleden av å oppleve slik storhets musikk fra et levende orkester, spilt av ekte mennesker på sine instrumenter, tror jeg ennå vil sitte igjen i kroppen resten av mitt liv, mye takket være den tidløse og universale musikken fra Bond filmene hvor jeg personlig synes 1960 talls perioden var den definitivt beste og mest kreative æraen fra John Barrys side.

Jeg vil avslutte denne oppgaven med følgende 2 oppsummeringer fra komponisten selv: “Det viktige er at etter å ha jobbet med dette i over 30 år, fortsatt kan være fullstendig oppslukt av det og håper hver dag å finne nye måter å komponere på med nye innfallsvinkler. Det finnes ikke noe mer spennende som å få en ny film i posten som jeg skal lage musikk til; da er det som om livet begynner på nytt, en total fornøyelse.”(intervju 1992).” I reflect back on that whole period only with the happiest of memories and I’m very pleased to be associated with it” (intervju 2001)”.
 Hvil i fred John Barry; gjennom din musikk vil du alltid leve videre i en film elskers hjerte.

KILDELISTE

Geoff Leonard, Pete Walker and Gareth Bramley “*John Barry– The Man With The Midas Touch*”. Recliffe press LTD 2008

Befring Edvard “*Forskningsmetode Med Etikk Og Statistikk*». Universitetsforlaget 2007

Jon Burlingame –“*The Music Of James Bond*” Oxford University Press. New York 2012

Brown Royal S – “*Overtones and Undertones*”. University of California press 1994

Chapman James–“*Licence To Thrill*” . London New York 1999

Dokumentar – (film) «*The Bond Sound*». Metro Goldwyn Mayer relansering (2001)

Dokumentar – (tv) “*John Barry – The Man And The Music*” . Intervju (1992)

Fiegel Eddie - “*A Sixties Theme*” – Constable and Company limited 1998

Film tracks ”*John Barry*”. [http://film tracks com/composers/ Barry](http://filmtracks.com/composers/Barry) 20/2 2013

Forelesning Barbara Bradby “*Music gives meaning through contrasts* “UIO 2012

Flick Vic http://www.songfacts.com/blog/writing/british_session_star_vic_flick/)

Forelesning Erling Gulbrandsen UIO 2010

(Google www.imdb.com/title/tt0059800/trivia .17/3.kl. 19.33.2013)

Gorban Claudia “*Unheard Melodies: Narrative Film Music* Bloomington: Indiana University Press, 1987

THE JAMES BOND THEME

Music by
MONTY NORMAN

Moderately bright (♩ = 138)

The musical score is presented in four systems, each with a guitar chord chart above the piano accompaniment. The piano part is written in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The first system begins with a piano (*f*) dynamic and includes a guitar chord of Em6. The second system features a piano (*mp*) dynamic and includes guitar chords Em and Em(#5). The third system includes a piano (*mf*) dynamic and guitar chords Em6 and Em(#5). The fourth system includes guitar chords Em, Em(#5), Em6, and Em(#5). A *cresc.* (crescendo) marking is present in the second system. The score concludes with a final chord of Em6.

The James Bond Theme - 3 - 1
FM0039

© 1962 UNITED ARTISTS MUSIC LTD. (U.K.)
© Renewed 1990 EMI UNART CATALOG INC. (U.S.A.)
All Rights Controlled by EMI UNART CATALOG INC. (Publishing) and WARNER BROS. PUBLICATIONS U.S. INC. (Print)
All Rights Reserved

18

Em Em(#5) Em6 Em(#5) Em Em(#5) Em6 Em(#5)

Em Em(#5) Em6 Em(#5) Em Em(#5) Em6 Em(#5)

Em Em(#5) Em6 Em(#5) Em Em(#5) Em6 Em(#5)

With a slight swing feel

Em Em(#5) Em6 Em(#5) Em Em(#5) Em6

Em Em(#5) Em6 Em(#5) Em Em(#5) Em6

Em6 B9 Em6 B9 Em6 B9 Em6 B9

Em6 Em Em(#5) Em6 Em(#5)

mf

Em Em(#5) Em6 Em(#5) Em Em(#5) Em6 Em(#5)

Em Em(#5) Em6 Em(#5) Em Em(#5) Em6 Em(#5)

NC. Em(maj13)

THE JAMES BOND THEME
(1962)

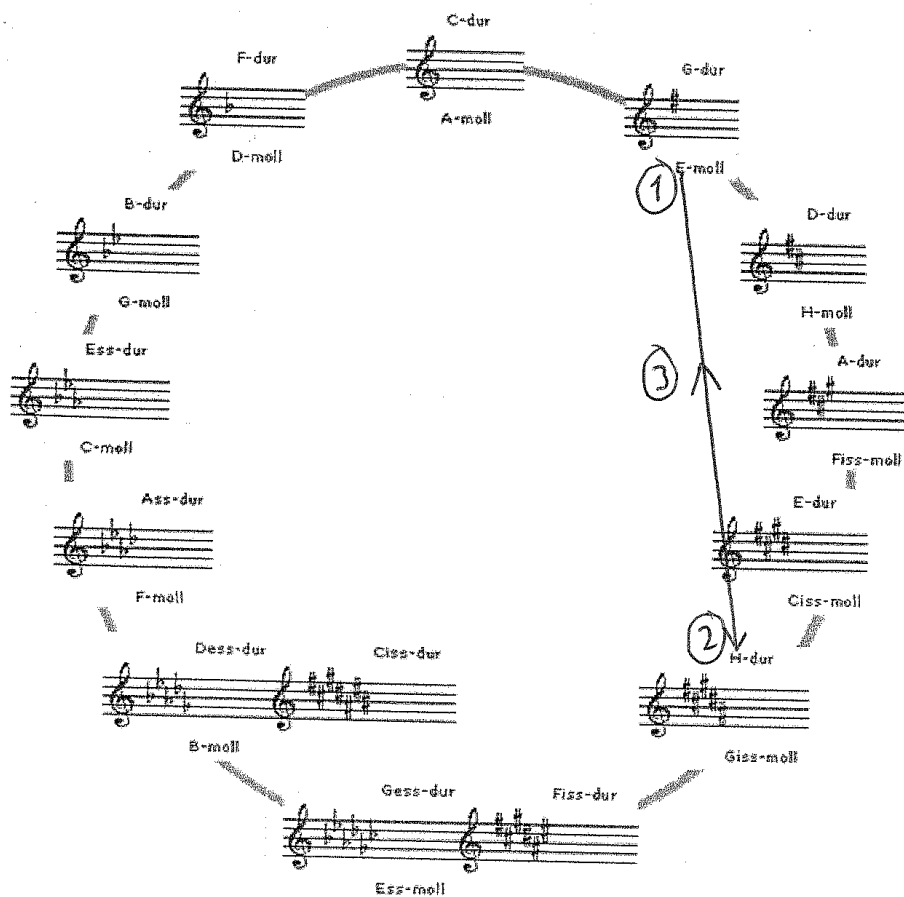
Musikk/Kvintsirkelen

Fra Wikibøker – frie læremidler
< Musikk

Kvintsirkelen er en samling skalaer ordnet i rekkefølge etter antall fortegn. Systemet er at når man går opp en kvint i forhold til et utgangspunkt, legges det til et fortegn. For eksempel: Er man i C-dur, som er uten fortegn, er neste toneart i kvintriskelen G-dur, da G er en kvint ovenfor C. Det vil si at G-dur har ett fortegn. Fortegnet her blir kryss, siden man har gått opp. Går man ned, altså til F, som er en kvint nedenfor C, skal man legge til en b.

Kapitler
Hovedsiden
Grunnleggende
Satslære
Hørelære

Her er en grafisk fremstilling av kvintsirkelen:



Hentet fra <http://no.wikibooks.org/wiki/Musikk/Kvintsirkelen>

Denne siden ble sist endret 25. mai 2005 kl. 17:19.

<http://no.wikibooks.org/wiki/Musikk/Kvintsirkelen>



Meet James Bond,

secret agent 007

His new incredible women...

His new incredible enemies...

His new incredible adventures...



HARRY SALTZMAN AND ALBERT R. BROCCOLI PRESENT

IAN FLEMING'S

FROM RUSSIA WITH LOVE

STARRING

SEAN CONNERY AS JAMES BOND

Also starring

PEDRO ARMENDARIZ LOTTE LENYA
ROBERT SHAW BERNARD LEE AS "M"

And introducing

DANIELA BIANCHI

Screenplay by RICHARD MAIBAUM

Adapted by JOHANNA HARWOOD

Title Song Written By LIONEL BART

Orchestral Music Composed and Conducted by JOHN BARRY

Produced by HARRY SALTZMAN AND ALBERT R. BROCCOLI

Directed by

TERENCE YOUNG

TECHNICOLOR

EON PRODUCTIONS LTD.

Released thru

UNITED ARTISTS

FROM RUSSIA WITH LOVE

Words and Music by
LIONEL BART

Moderately (♩ = 96)

The musical score is presented in three systems. Each system includes a vocal line with lyrics, a piano accompaniment, and guitar chord diagrams. The tempo is marked 'Moderately' with a quarter note equal to 96 beats per minute. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 4/4. The piano part begins with a mezzo-forte (mf) dynamic. The lyrics are: 'From Rus - sia with love I fly to you, much wis - er since my good - bye to you. I've trav - elled the world to'.

System 1: Chords: Dm, Bb, Dm, A7. Lyrics: From

System 2: Chords: Dm, E7, A7, Dm. Lyrics: Rus - sia with love I fly to you, much wis - er since

System 3: Chords: Dm7, Dm6, Em7(b5), A7, D7. Lyrics: my good - bye to you. I've trav - elled the world to

Gm Dm A7 Dm

learn, I must re - turn from Rus - sia with love.

Gm D7 F

I've seen plac - es, fac - es and smiled for a mo - ment, but

Gm7 C7 F Fmaj7 F6 Gm7

oh, you haunt - ed me so. Still my tongue tied

C7 F A7 Dm Gm6

young pride, would not let my love for you show, in case you'd say

26

The musical score is presented in a standard format with a vocal line and a piano accompaniment. The piano part consists of a right-hand melody and a left-hand bass line. The key signature is one flat (B-flat major/D minor), and the time signature is 4/4. The score is divided into four systems, each with guitar chord diagrams above the vocal line. The lyrics are: "no. To Rus-sia I flew but there and then, I sud-den-ly knew you'd care a-gain. My run-ning a-round is through, I fly to you from Rus-sia with love. From love." The first system includes chords A7, E7, A7, Dm, and E7. The second system includes A7, Dm, Dm7, Dm6, Em7(b5), and A7. The third system includes D7, Gm, and Dm. The fourth system includes A7, A7(b9), A7, Dm, and a second ending with Dm.

**GOLDFINGER (1964)**

Norsk tittel: Agent 007 mot Goldfinger

Produsenter: Albert R. Broccoli, Harry Saltzman
 Regissør: Guy Hamilton
 Filmfotograf: Ted Moore
 Manusforfattere: Richard Maibaum og Paul Dehn, basert på Ian Flemings bok
 Skuespillere: Sean Connery, Gert Frøbe, Honor Blackman

Premiere: 17. september 1964 på Odeon Leicester Square
 Norsk premiere: 26. desember 1964

BUDSJETT: \$3.000.000
 Inntjening på verdensbasis: \$124.900.000

THUNDERBALL (1965)

Norsk tittel: Operasjon Tordensky
 Produsent: Kevin McClory

Eksekutive produsenter: Albert R. Broccoli, Harry Saltzman
 Regissør: Terence Young
 Filmfotograf: Ted Moore
 Manusforfattere: Richard Maibaum og John Hopkins, basert på en original historie av Jack Whittingham, Kevin McClory og Ian Fleming
 Skuespillere: Sean Connery, Claudine Auger, Adolfo Celi
 Premiere: 29. desember 1965 på Rialto Theatre og Pavilion Theatre, Piccadilly Circus
 Norsk premiere: 26. desember 1965

BUDSJETT: \$9.000.000
 Inntjening på verdensbasis: \$141.200.000

GOLDFINGER

Moderately (♩ = 104)

Lyric by LESLIE BRICUSSE
and ANTHONY NEWLEY
Music by JOHN BARRY

The musical score is presented in three systems. Each system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes guitar chord diagrams above the staff. The lyrics are: "Gold - fin - ger, he's the man, the man with the Mi - das touch, a spi - der's touch. Such a cold fin - ger beck - ons you to en - ter his web of".

System 1: Chords: F, Db. Dynamics: *mf*. The piano part features a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

System 2: Chords: F, Db, Cm, F, Bb. The vocal line begins with the lyrics "Gold - fin - ger, he's the man, the man with the Mi - das".

System 3: Chords: E, C. The vocal line continues with "touch, a spi - der's touch. Such a cold fin - ger beck - ons you to en - ter his web of".

* Original recording in E.
Goldfinger - 3 - 1
PFM0039

© 1964 UNITED ARTISTS MUSIC LTD. (U.K.)
© Renewed 1992 EMI UNART CATALOG INC. (U.S.A.)
All Rights Controlled by EMI UNART CATALOG INC. (Publishing) and WARNER BROS. PUBLICATIONS U.S. INC. (Print)
All Rights Reserved

28

E Am Am(#5) Am6 Am(#5)

sin, but don't go in. Gold-en

Em Am7 B7 Em B7(#9)

words he will pour in your ear, but his lies can't dis-guise what you fear. For a

E Cm C7 Dbdim7

gold-en girl knows when he's kissed her. It's the kiss of death from Mis-ter

F Db Cm F Bb

Gold-finger. Pret-ty girl, be-ware of this heart of

E

1. Am Am(#5) Am6 Am(#5) 2. Am Am(#5)

gold. This heart is cold. cold.

Am6 Am(#5) Am Am(#5) Am6 Am(#5) Am Am(#5) Am6 Am(#5)

He love's on - ly gold, on - ly gold. He loves

Am Am(#5) Am Am(#5) Am6 Am(#5) Am Am(#5) Am Am(#5) Am Am(#5)

gold. He love's on - ly gold, on - ly gold. He loves

Am6

gold.

Musikk/Kvintsirkelen

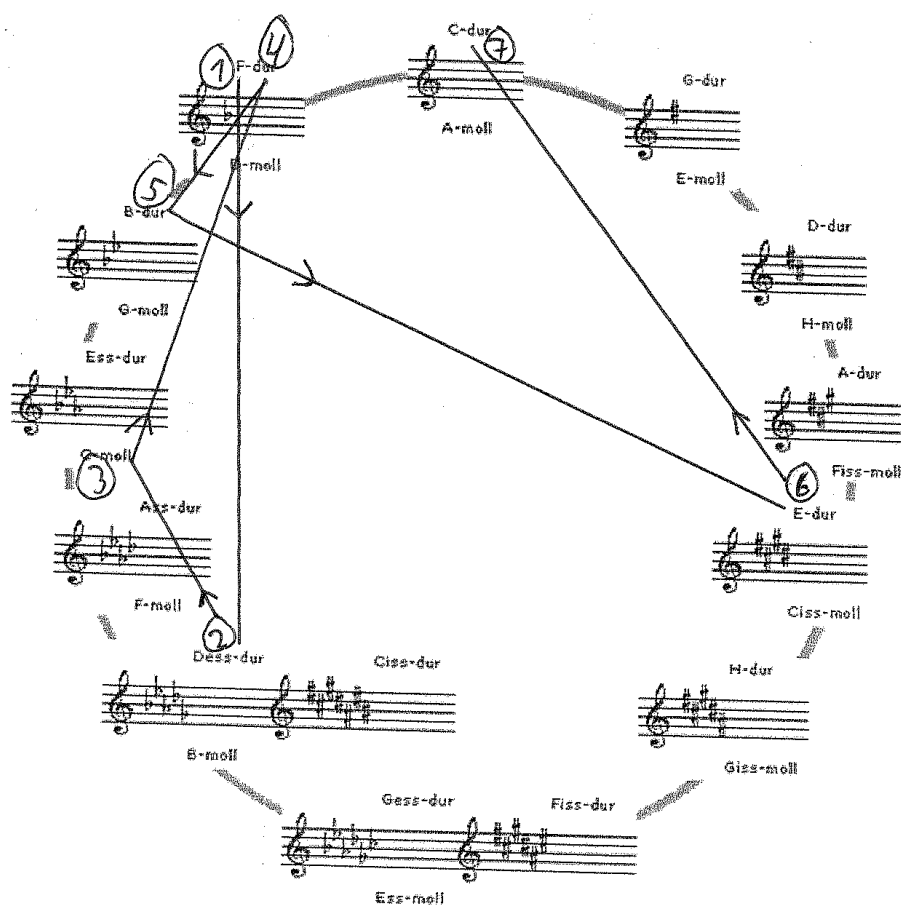
GOLDFINGER
(1964)

Fra Wikibøker – frie læremidler
< Musikk

Kvintsirkelen er en samling skalaer ordnet i rekkefølge etter antall fortegn. Systemet er at når man går opp en kvint i forhold til et utgangspunkt, legges det til et fortegn. For eksempel: Er man i C-dur, som er uten fortegn, er neste toneart i kvintriskelen G-dur, da G er en kvint ovenfor C. Det vil si at G-dur har ett fortegn. Fortegnet her blir kryss, siden man har gått opp. Går man ned, altså til F, som er en kvint nedenfor C, skal man legge til en b.

Kapitler
Hovedsiden
Grunnleggende
Satslære
Hørelære

Her er en grafisk fremstilling av kvintsirkelen:



Hentet fra <http://no.wikibooks.org/wiki/Musikk/Kvintsirkelen>

Denne siden ble sist endret 25. mai 2005 kl. 17:19.

<http://no.wikibooks.org/wiki/Musikk/Kvintsirkelen>

LOOK UP!



007 DOWN!



LOOK OUT!

**HERE COMES
THE BIGGEST
BOND
OF ALL!**



ALBERT R. BROCCOLI and HARRY SALTZMAN present SEAN CONNERY as JAMES BOND 007 in IAN FLEMING's

THUNDERBALL

THUNDERBALL

33

Lyric by DON BLACK
Music by JOHN BARRY

Moderately slow (♩ = 92)

The musical score is presented in four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes guitar chord diagrams above the staff and a full piano arrangement below. The tempo is marked 'Moderately slow (♩ = 92)' and the dynamic is 'mf'. The key signature is B-flat minor.

System 1: Chords: Am, Dm(maj7), E(b5), Am, Dm(maj7), E(b5). Lyrics: 1. He al - ways runs when oth - ers walk. He; 2. He knows the mean - ing of suc - cess. His

System 2: Chords: Bb, E, Am. Lyrics: acts needs while are oth - er men just talk. He; more so he gives less. They

System 3: Chords: Dm7, E, C#m, C#m(#5), C#m6, C#m(#5). Lyrics: looks at this world and wants it all, so he; call him the win - ner who takes all, and he

*Original recording in Bb minor.

Thunderball - 3 - 1
PFM0039

© 1965 UNITED ARTISTS MUSIC LTD. (U.K.)
© Renewed 1993 EMI UNART CATALOG INC. (U.S.A.)
All Rights Controlled by EMI UNART CATALOG INC. (Publishing) and WARNER BROS. PUBLICATIONS U.S. INC. (Print)
All Rights Reserved

1. Dm Bm7(b5) E7 E7(#9) E7(b9) E7

strikes like Thun - der - ball. Thun - der - ball..

strikes like like

2. E7

An - y wom-an he wants he'll get,

3. Am Dm Gm E7(#9) Am Dm7 E7

he will break an - y heart with-out re - gret.

3. His days of ask - ing are all gone, his

Thunderball 2 2

B \flat E Am

fight goes on and on and on. But h

Dm7 E C#m C#m(5) C#m6 C#m(5)

thinks that the fight is worth it all, so h

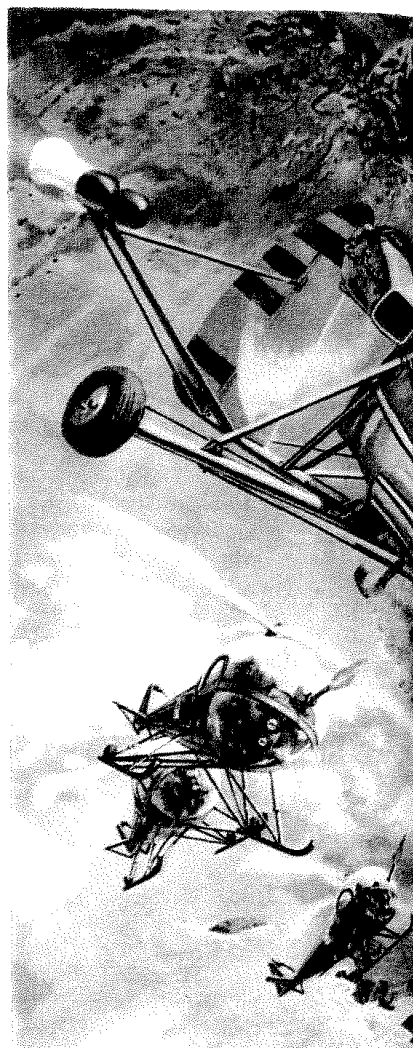
Dm E7 Am Dm(maj7) E(b5) Am

strikes like Thun - der - ball.

Dm(maj7) E(b5) Am Dm(maj7) E(b5) Am(maj7)

SEAN CONNERY IS JAMES BOND

IAN FLEMING'S
"YOU
ONLY
LIVE TWICE"
...and "TWICE" is



Presented by
HARRY SALTZMAN and **ALB**
Produced by
HARRY SALTZMAN and **ALBERT R. BR**
TECHNICOLOR

YOU ONLY LIVE TWICE

Lyric by LESLIE BRICUSSE
Music by JOHN BARRY

Moderately slow (♩ = 84)

G7(♯5)



*

mp
R.H.

Gua

(with pedal)

C

Gm7

C

loco

mf

simile

Gm7

C

mf

mf

*Original recording in B.

You Only Live Twice - 4 - 1
PFM0039

© 1967 UNITED ARTISTS MUSIC LTD. (U.K.)
© Renewed 1995 EMI UNART CATALOG INC. (U.S.A.)
All Rights Controlled by EMI UNART CATALOG INC. (Publishing) and WARNER BROS. PUBLICATIONS U.S. INC. (Print)
All Rights Reserved

C Gm7 Fm7

You on - ly live twice or so it

mp

C Fm9 G7(#9) Fm7

seems. One life for your - self and one for your

G G7 C

dreams. You drift through the

Gm7 Fm7 C

years and life seems tame,

38

Fm9 G7(#9) Fm7 C

till one dream ap - pears and love is it's name.

Fm7 G

And love is a strang - er

Bbm G Fm7

who'll beck - on you on. Don't think of the

G Fm7 G7

dan - ger or the strang - er is gone.

This musical score is for the song "You Only Live Twice" and is divided into three systems. The first system contains the first two lines of the song, with lyrics: "This dream is for you, so pay you the price." The second system contains the next two lines, with lyrics: "Make one dream come true, you on - ly live twice." The third system contains the final two lines, with lyrics: "twice." The score includes guitar chord diagrams for C, Gm7, Fm7, Fm9, and G7(#9). The piano accompaniment features a consistent eighth-note bass line and a more complex treble line with triplets and slurs. The piece concludes with a *rit. e dim.* (ritardando and diminuendo) marking.

C Gm7 Fm7

This dream is for you, so pay you the

C Fm9 G7(#9) Fm7

price. Make one dream come true, you on - ly live

1. C 2. C

twice. twice.

Gm7 C Gm7 C

rit. e dim.

YOU ONLY LIVE TWICE
(1967)

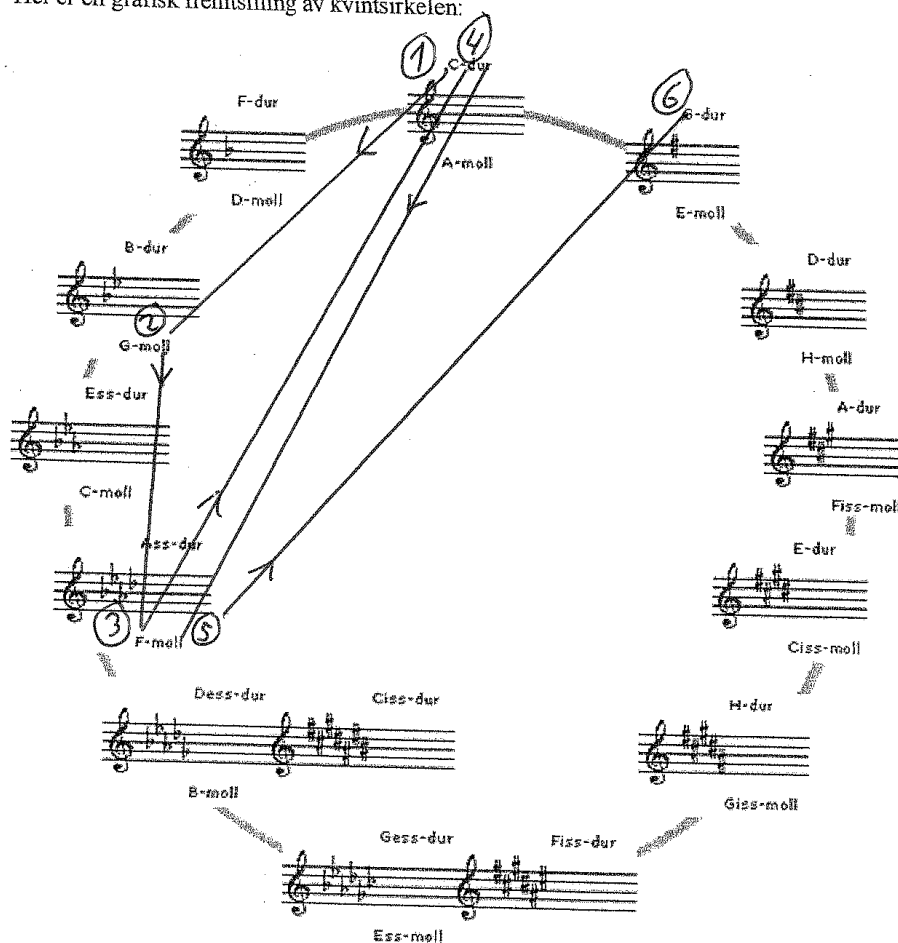
Musikk/Kvintsirkelen

Fra Wikibøker – frie læremidler
< Musikk

Kvintsirkelen er en samling skalaer ordnet i rekkefølge etter antall fortegn. Systemet er at når man går opp en kvint i forhold til et utgangspunkt, legges det til et fortegn. For eksempel: Er man i C-dur, som er uten fortegn, er neste toneart i kvintriskelen G-dur, da G er en kvint ovenfor C. Det vil si at G-dur har ett fortegn. Fortegnet her blir kryss, siden man har gått opp. Går man ned, altså til F, som er en kvint nedenfor C, skal man legge til en b.

Kapitler
Hovedsiden
Grunnleggende
Satslære
Hørelære

Her er en grafisk fremstilling av kvintsirkelen:



Hentet fra <http://no.wikibooks.org/wiki/Musikk/Kvintsirkelen>

■ Denne siden ble sist endret 25. mai 2005 kl. 17:19.

CASINO ROYALE (1967)

Produsent: Charles K.
Feldman

Regissører: Val Guest, Ken
Hughes, John Huston,
Joseph McGrath, Robert
Parrish, Richard Talmadge

Filmfotograf: Jack Hildyard
Manusforfattere: Wolf
Mankowitz, John Law,
Michael Sayers, basert på
Ian Flemings bok

Skuespillere: David Niven,
Peter Sellers, Woody Allen,
Ursula Andress, Orson
Welles

Ble først vist 30. desember
1967

Norsk premiere: 13. mai 1968

BUDSJETT: \$12.000.000
Inntjening på verdensbasis:
\$41.744.718

**ON HER MAJESTY'S
SECRET SERVICE (1969)**

Norsk tittel: James Bond i
hemmelig tjeneste

Produsenter: Albert R.
Broccoli, Harry Saltzman

Regissør: Peter Hunt
Filmfotograf: Michael Reed

Manusforfatter: Richard
Maibaum, basert på Ian
Flemings bok

Skuespillere: George Lazenby,
Diana Rigg, Telly Savalas

Premiere: 18. desember 1969
på Odeon Leicester Square

Norsk premiere: 18. desember
1969

BUDSJETT: \$8.000.000
Inntjening på verdensbasis:
\$82.000.000

**FAR UP! FAR OUT!
FAR MORE!
James Bond
007[™]
is back!**



JAMES BOND 007[™]

**"ON HER MAJESTY'S
SECRET SERVICE"**

starring **GEORGE LAZENBY · DIANA RIGG · TELLY SAVALAS** as Blofeld
also starring **GABRIELE FERZETTI** and **ILSE STEPPAT** Produced by **ALBERT R. BROCCOLI** and **HARRY SALTZMAN**
Directed by **PETER HUNT** · Screenplay by **RICHARD MAIBAUM** · Music by **JOHN BARRY** · **PANAVISION** · **TECHNICOLOR** **United Artists**

ORIGINAL MOTION PICTURE SOUNDTRACK ALBUM BY JOHN BARRY AVAILABLE ON UNITED ARTISTS RECORDS

© 1969 UNITED ARTISTS CORPORATION

ALL RIGHTS RESERVED. NO PART OF THIS PUBLICATION MAY BE REPRODUCED OR TRANSMITTED IN ANY FORM OR BY ANY MEANS, ELECTRONIC OR MECHANICAL, INCLUDING PHOTOCOPYING, RECORDING, OR BY ANY INFORMATION STORAGE AND RETRIEVAL SYSTEM.

B 7918

ON HER MAJESTY'S SECRET SERVICE

Music by JOHN BARRY

Maestoso (♩ = 120)

Fm9 C♭maj7 Am9 B♭m(maj7) F7 Fm9 C♭maj7 Am9 B♭m(maj7) F7

March tempo

F Fm7 D♭ Fm F Fm7 D♭ Fm F Fm7

D♭ Fm F Fm7 D♭ Fm

Fm Fm7 D♭maj7 Fm B♭ Dm

On Her Majesty's Secret Service - 3 - 1
PFM0039

© 1969 UNITED ARTISTS MUSIC LTD. (U.K.)
© Renewed 1997 EMI U CATALOG INC. (U.S.A.)
All Rights Controlled by EMI U CATALOG INC. (Publishing) and WARNER BROS. PUBLICATIONS U.S. INC. (Print)
All Rights Reserved

44

Chord diagrams: $D\flat+$, F , Fm , $Fm7$, $D\flat maj7$, Fm , $B\flat$, Dm , $D\flat+$, F , $B\flat m$, $B\flat m7$, $Gm7(\flat 5)$, $G\flat maj7$, Fm , $B\flat m7$, $Gm7(\flat 5)$, $G\flat maj7$, $E\flat m$, $E\flat m7$, $Cm7(\flat 5)$, $C\flat$, $B\flat m$, $B\flat m7$, $Gm7(\flat 5)$, $G\flat maj7$, Fm , $C7$.

To Coda

Fm C7

Fm Fm7 Dbmaj7 Csus C7 Fm Fm7 Dbmaj7 Csus C7 *D.S. al Coda*

⊕ Coda Bbm Bbm7 Gm7(b5) Gb Bbm Bbm7

Gm7(b5) Gb Bbm Bbm7 Gm7(b5) Gb

Bbm Bbm7 Gm7(b5) Gb Fm

ON HER MAJESTYS SECRET SERVICE

Musikk/Kvintsirkelen

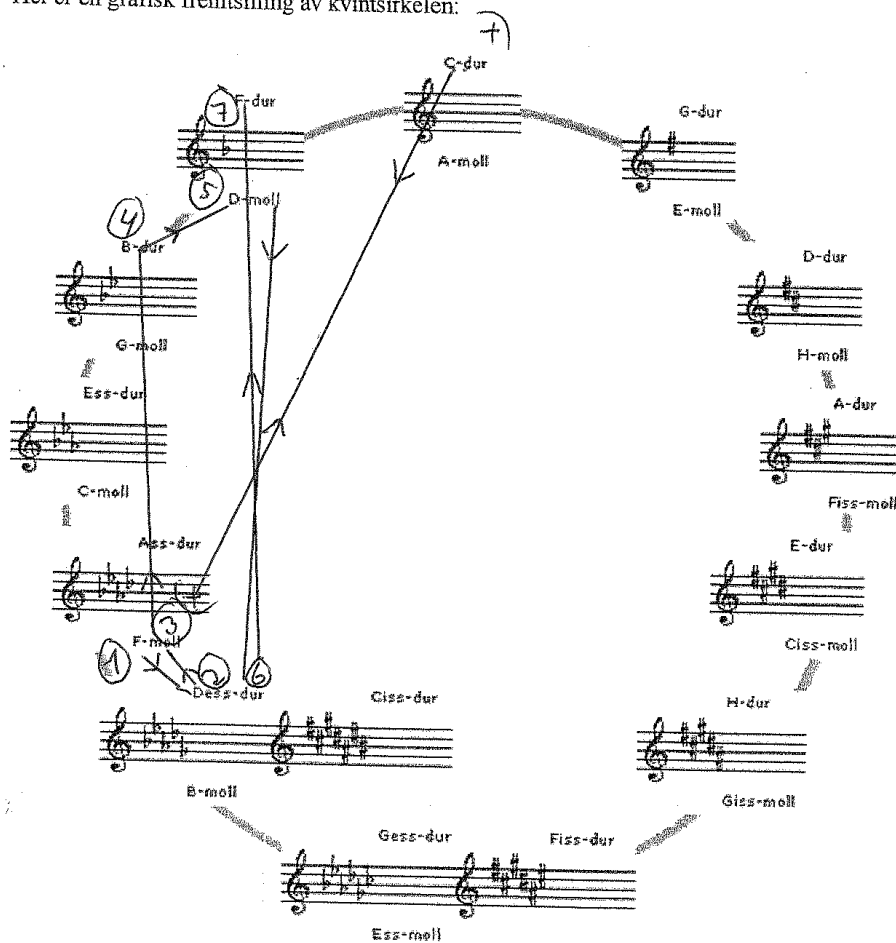
(1969)

Fra Wikibøker – frie læremidler
< Musikk

Kvintsirkelen er en samling skalaer ordnet i rekkefølge etter antall fortegn. Systemet er at når man går opp en kvint i forhold til et utgangspunkt, legges det til et fortegn. For eksempel: Er man i C-dur, som er uten fortegn, er neste toneart i kvintriskelen G-dur, da G er en kvint ovenfor C. Det vil si at G-dur har ett fortegn. Fortegnet her blir kryss, siden man har gått opp. Går man ned, altså til F, som er en kvint nedenfor C, skal man legge til en b.

Kapitler
Hovedsiden
Grunnleggende
Satslære
Hørelære

Her er en grafisk fremstilling av kvintsirkelen:



Hentet fra «<http://no.wikibooks.org/wiki/Musikk/Kvintsirkelen>»

■ Denne siden ble sist endret 25. mai 2005 kl. 17:19.