

Mandos Musikaliska och Moraliska Metamorfos:

Musikens skildring av huvudrollens inre resa från antihjälte till hjälte i Disneys *The Mandalorian*

Cornelia Zara Lindholm Brandt



The Mandalorian och Barnet

Avdelningen för musikvetenskap
Institutionen för kulturvetenskaper
Lunds universitet
MUVK02, 15 p. Kandidatkurs ht 2021.
Handledare: Tobias Lund

Abstrakt:

Denna uppsats analyserar *The Mandalorian* och kartlägger hur huvudkaraktärens moraliska utveckling framställs med hjälp av musiken. Med Cuklanz & Erols (2021) artikel om maskulinitet i moderna TV-serier som utgångspunkt så fokuserar uppsatsen på huvudkaraktärens resa från prisjägare till vårdnadshavare, vilket är en stor del av karaktärens moraliska förvandling. Genom att musikaliskt bygga vidare på etablerade genrer såsom rymdoperor och spaghettvästern så förändrar *The Mandalorian* förutsättningarna för framtida västern- och sci-fi-serier. Samtidigt erbjuder också denna förening av stilar ett intressant mellanting mellan en italiensk och en amerikansk västern rent musikaliskt. Musiken tar mycket inspiration rent klangfärgsmässigt från spaghettvästernfilmer, men uppbyggnaden på det musikaliska narrativet gör att den passar en mer klassisk Hollywoodfilm där slutet alltid är gott och de onda alltid besegras, i stil med de ursprungliga *Star Wars*-filmerna. Denna transformation från en tvetydig moral till en genomgående, men våldsamt, hjälte är något som genomsyras av hans nyfunna roll som vårdnadshavare och som i sin tur genomsyrar hela seriens musikaliska riktning.

INNEHÅLLSFÖRTECKNING

Introduktion	3
Syfte & Problemformulering	6
Avgränsningar	7
Teori och Metodik	8
Forskningsläge	11
Disposition	11
Kapitel 1: Etablering av ledmotiv i <i>Chapter 1: The Mandalorian</i>	13
Kapitel 2: Etablering av ledmotiv i <i>Chapter 2: The Child</i>	21
Kapitel 3: Motivens Individuella Utveckling	22
Kapitel 3.1: Mandos Motiv	23
Kapitel 3.2: Hjältomodets Motiv	25
Kapitel 3.3: Barnets Motiv	26
Kapitel 4: Ledmotivens Slutdestinationer	28
Kapitel 4.1: Resan mot finalen i <i>Chapter 7: The Reckoning</i>	28
Kapitel 4.2: Säsongens avslut och final i <i>Chapter 8: Redemption</i>	30
Slutsats	34
Referenser	35

Introduktion:

Denna uppsats berör Ludwig Göransson's musik till Disneys TV-serie *The Mandalorian* (Favreau, 2019), vilket är en spinoff från *Star Wars* (Lucas, et al 1977-2019) och hur huvudkaraktären, Mando, presenteras och utvecklas karaktärsmässigt med hjälp av musiken under säsongens gång.

För att börja från början så är *Star Wars* en filmserie om goda magiker som åker runt med rymdskepp till olika planeter och rymdstationer och besegrar andra onda magiker. Deras magi kallas 'The Force', eller 'Kraften' på svenska (ett begrepp som är värt att lägga på minnet), men det är inte alla i *Star Wars*-universumet som har Kraften och inte heller många som känner till den. Jag kommer att skriva Kraften med stor bokstav för att skilja den specifika Kraften som finns i *Star Wars* från den allmänna användningen av ordet 'kraften'. Det imperiet som regerar över galaxen i början av filmserien är de huvudsakliga onda som rebellerna slåss mot innan rebellerna vinner och i sin tur tar över som 'den nya republiken'. Några andra maktskiften sker såklart genom dessa elva filmer, men i stort sett är detta det som är relevant till uppsatsen eftersom *The Mandalorian* utspelar sig i denna övergångsperiod. *Star Wars*-filmerna har nästan alltid musik av John Williams med få undantag och filmerna produceras av Lucasfilm som sedan några år tillbaka ägs av Disney. Den första filmen som skapades kom 1977 och sedan dess har det kommit totalt elva 'live action'-filmer, varav den senaste kom 2019.

I TV-serien som jag har valt att undersöka, *The Mandalorian*, flyttas fokuset bort från det typiska 'goda-mot-onda'-narrativet som filmerna har, och istället har *The Mandalorian* etablerat en ny berättelse i samma värld, men med mer moraliskt tvivelaktiga karaktärer och mindre magi. Titelrollen, känd i serien som 'the Mandalorian', men även kallad Mando och senare vid sitt äkta namn, Din Djarin, är en så kallad mandalorian som arbetar som prisjägare. Bara yrket i sig ger en känsla av att Mando har en tvetydig moral, och i öppningsscenen så slåss han mot tre bråkstakar varav minst en av dem dödas. Därefter tillfångatar Mando den efterlyste genom att hota honom med döden om han inte följer med frivilligt. Allt detta pekar direkt mot en kall och laglös atmosfär som ytterligare bekräftas rent estetiskt av den visuella och musikaliska stilen.

Den huvudsakliga handlingen i denna TV-serie är att Mando räddar ett barn som han

ursprungligen hade som jobb att fånga in åt en kvarlevande grupp av imperiska lojalister. I denna del av händelseförloppet sker en vändpunkt i och med att räddningen av detta barn går emot prisjägarnas regler, och Mando blir därför själv efterlyst av prisjägarnas gille. Detta barn är ett stort fokus i serien eftersom barnets säkerhet är Mandos primära motivationsfaktor. Framöver kommer jag kalla detta barn specifikt för Barnet (med stor bokstav), för att skilja på barn i allmänhet och själva karaktären (som saknar namn under hela säsongen jag skriver om). Barnet är också den enda karaktären i säsongen jag skriver om som kan använda Kraften, och detta är anledningen till att han blivit en måltavla i berättelsen.

Trots att John Williams är den som vanligtvis gör musik till *Star Wars* så är musiken i *The Mandalorian* komponerad och producerad av Ludwig Göransson. Dessa två kompositörer skiljer sig mycket i stilen eftersom att Williams mestadels gjort klassiskt-inspirerad filmmusik och är en van användare av ledmotivstekniker, medan Göransson mestadels har erfarenhet av TV-musik och popmusiksproduktion, även om han också har komponerat filmmusik ett antal gånger. Trots denna skillnad i bakgrund så använder Göransson ändå ett flertal olika ledmotiv på kompetenta sätt och återanvänder dessutom lite material från Williams. Resultatet är något som är inspirerat av Williams musik till *Star Wars* men som ändå står på egna ben tack vare seriens annorlunda estetik (jämfört med de ursprungliga filmerna) och Göranssons bakgrund inom TV-seriemusik och musikproduktion.

Namn och Begrepp:

Antihjälte - När jag skriver om antihjältar i denna uppsats så syftar jag på protagonister som varken är tydligt goda eller tydligt onda - karaktärer som vi är tänkta att sympatisera med men som egentligen har en rätt kall syn på världen och drivs främst, men inte endast, av egoistiska skäl.

Stoisk - Stoicism är ursprungligen en benämning på en filosofi utvecklad under antikens Grekland. När jag skriver 'stoisk' syftar jag dock på den mer moderna och vardagliga idén om att någon är känslokall, introvert och lugn.

The Mandalorian - När detta skrivs ut i sin helhet så syftar jag på själva TV-serien, aldrig karaktären.

Mando - Detta syftar alltid på karaktären som TV-serien namngetts efter.

Barnet - Det barn som Mando räddar och som är TV-seriens andra huvudkaraktär, också känd som Baby Yoda på internet eller som Grogu i andra säsongen av TV-serien.

Mandalorer - En folkgrupp i Star Wars som Imperiet försökte utrota, delvis för att få tag på en metall som mandalorers rustningar är gjorda av. Mando har varit en del av denna kultur ända sedan hans föräldrar dog i krig.

Imperiet - Den grupp som var skurkar i den första trilogin Star Wars-filmer och som fortfarande är kvar, även om de till stor del blivit besegrade och ersatta av den nya republiken.

Republiken - Den stat som ersatte imperiet efter den första trilogin Star Wars-filmer.

Prisjägarnas Gille - Den organisation av prisjägare som Mando arbetade för i början av TV-serien.

Nevarro - Planeten där Mando bor i början av TV-serien.

Kraften - Den magiska kraft som vissa besitter i Star Wars. Dess effekt varierar från användare till användare och kan handla om psykokinetiska krafter, läkande av sår och andra liknande förmågor.

Foundling - Hittebarn som tas in av mandalorerna och i sin tur blir mandalorer. Även Mando själv var en sådan 'foundling' när han var ett barn.

Greef Kargas - Uppdragsgivare åt prisjägarnas gille på Nevarro.

Kuul - En av Mandos kompanjoner.

IG-11 - En prisjägdroid som senare blir återanvänd som en 'nurse droid' som serverar te och tar hand om Barnet.

Moff Gideon - Den huvudsakliga skurken i TV-serien, en högt uppsatt officer från imperiet.

Eftertextsmusiken till TV-serien visar på en mångsidig bild av TV-serien med många olika musikaliska segment som ger olika intryck, bland annat stoiskt lugn, episkt hjältemod och mystik. Eftertextsmusiken speglar TV-serien *The Mandalorian*, och därmed den eponyma huvudkaraktären, men all musik i eftertextsmusiken dyker inte upp direkt under första avsnittet. Vissa motiv läggs till i senare avsnitt och det händer att gamla motiv får nya associationer. TV-serien är tydligt en spaghattvästern med tydliga inslag från Sergio Leones *Dollar*-trilogi. Trots att det är en genre som bygger på en stoisk maskulinitet och moralisk tvetydighet så lyckas ändå *The Mandalorian* vända ut och in på flera förutfattade uppfattningar om hur en huvudkaraktär i en sådan värld kan vara. Genom seriens gång så börjar Mando komprimera allt fler aspekter av sitt levnadssätt för Barnet han beskyddar i serien - hans arbetsregler, religiösa doktriner och hans återhållsamma personlighet offras. Musiken i serien bygger mycket på Mandos och Barnets relation, och när deras relation utvecklas så utvecklas även användandet av Mandos egna ledmotiv, vilket innebär att hans karaktär blir mer och mer centrerad runt omhändertagandet av Barnet och därmed en slags hjältemodsaktig osjälviskhet.

Syfte & Problemformulering:

I denna uppsats kommer jag att genom ledmotivsanalys analysera hur Ludwig Göransson's musik samspelar med bild och drama för att bidra till gestaltningen av huvudkaraktären i *The Mandalorian*. Mando är en prisjägare i *Star Wars*-universumet, och som en serie med en prisjägare i huvudrollen så blir berättelsen betydligt mindre svartvit i sin moral i jämförelse med *Star Wars*-filmerna. *The Mandalorian* bryter mot tidigare narrativa och estetiska traditioner i *Star Wars*-media genom att ha en mer nihilistisk värld och detta kan man tydligt uppleva genom allt från smutsen på karaktärernas rustning till stilen på musiken. Stilen på musiken (som bland annat karaktäriseras av molltonart, aerofoner, elgitarr och galopperande rytmer), men också det visuella språket, indikerar en viss sorts vilda västern-genre. Vanligtvis förutsätter en sådan genre en huvudkaraktär som är både en stoisk och återhållsam, men i serien så breddas denna antihjältesarketypp till att bli en mer öppen och hederlig slags version (Cuklanz & Erol 2021, s553; Leinberger 2012, s138-139). *The Mandalorian* leker också med de konventioner och regelverk som antihjältar typiskt brukar hålla sig inom. På grund av nihilismen och omformaterandet av nihilismen så är gestaltningen av Mando något ovanligt för filmmusik, och att analysera hur musiken används under hans transformativa

karaktärsutveckling är något som kan ge en djupare förståelse för en ny generation av hjältearketyper - mer specifikt nya, typiskt maskulina, hjältearketyper som uppkommit ur väldigt maskulina genrer men som börjat förändras och utvecklas i takt med de samhällsliga skiftena kring uppfattningar om maskulinitet i sig självt (Cuklanz & Erol 2021, s546).

Att förstå hur den nya generationen av *Star Wars* tonsätts och upplevs ur ett musikaliskt perspektiv är också en viktig fortsättning på tidigare arbeten om filmmusik eftersom att *Star Wars* har en sån stark kulturell påverkan. Samhället har påverkat hur musiken i *The Mandalorian* bildats och så småningom kommer framställningen av musiken i serien påverka publiken och, i sin tur, framtida verk. Trots allt så var denna serie väldigt framgångsrik när den kom ut och den kommer garanterat att lämna något slags kulturellt avtryck likt de som tidigare *Star Wars*-media lämnat. Utöver detta så hoppas jag med detta arbete att också kunna lägga en ny grund för folk som vill tackla musiken i *The Mandalorian* ur andra infallsvinklar än de jag valt att fokusera på.

Frågan är alltså: hur kan filmmusik som stilistiskt anknyter till spaghettvästerns känslolokala hjältar med tveksam moral användas för att gestalta en hjälte som efter hand frångår dessa karaktärsdrag?

Avgränsningar:

Vid den tidpunkt då jag skriver denna uppsats finns två säsonger av *The Mandalorian* ute på Disney+, den plattformen som TV-serien ges ut på. I denna analys kommer jag bara att gå igenom den första säsongen på grund av pragmatiska skäl. Dels för att spara tid, men dels även för att det finns mer publicerat material om just den första säsongen. Lisa Cuklanz och Ali Erol (2021) har skrivit en analys om hur Mando subverterar klichéer i sin genre och genomgår en slags karaktärstransformation ur ett feministiskt perspektiv. Denna analys var mycket användbar för min egen skrivning, och det hjälper att utgå från vissa av de samma analyser som de gjort för att göra min egen. När deras analys skrevs så fanns det dock endast en säsong ute, så denna avgränsning passar mig utmärkt.

Teori och Metodik:

Vad gäller filmmusik så finns det många olika faktorer att diskutera: ledmotiv, instrumentering, musikaliska koder, och så vidare. I denna analys så kommer jag att fokusera på subverterandet och användandet av musikaliska genrekonventioner och på hur ledmotiven utvecklas och vad de innebär för Mando. Oavsett vilka musikaliska drag som man väljer när man komponerar verk så kommer det finnas befintliga associationer som guidar lyssnaren in i vissa tankar och atmosfärer. Vare sig Göransson avsett en viss stil på musiken eller ej så kommer det alltså att föra publiken till en viss sinnesstämning beroende på hur han hanterat de kompositionella val som han gjort. Vad får publiken för intryck av Mando som karaktär och varför? Hur samverkar bild och musik för att förstärka karaktärsbilden?

Inför denna uppsats har jag läst relevanta kapitel ur *Music in The Western* (2012) av Kathryn Kalinak, *Music and Cinema* (2000) av Buhler, Flinn och Neumeyer och *Understanding The Leitmotif* (2015) av Matthew Bribitzer-Stull, tre böcker som jag utgått från då de ger en överblick och inblick i filmmusik, generellt och i västernfilmer. I dessa böcker diskuterar de allt från intervall och melodier till ledmotiv, generell ton och instrumentering, och de konkreta exempel som funnits i böckerna har varit givande för min egen analys vad gäller musikens funktion inom film. Kalinaks bok gav inblick i hur italienska västernfilmer skiljer sig från de västernfilmer som är gjorda i Hollywood, bland annat hur musiken reflekterar atmosfär och filosofi genom tonalitet. De andra två böckerna gav mig kunskap om de riktlinjer som styr ledmotiv och vad olika musikaliska tekniker potentiellt kan betyda. Tillsammans gav dessa böcker mig en grund för att förstå vilka sorters filmmusikseffekter som redan studerats och just vad i *The Mandalorians* musik specifikt som var etablerade koder och tekniker.

I min analys så använder jag begrepp som motiv och tema, men eftersom att dessa begrepp saknar konsensus kring definitionerna så ger jag här en förklaring om vilka ord jag använder och när (Bribitzer-Stull 2015, s33, s44). För att ge exempel på ordens tvetydighet så diskuterar Bribitzer-Stull ledmotiv i *Understanding The Leitmotif* (2015), men använder konstant ordet 'theme', alltså tema, för att beskriva ledmotiv. Jag anser att detta är förvirrande när ordet 'ledmotiv' redan har 'motiv' i sig. Dessutom så är gränsdragningen mellan motiv och tema någorlunda godtycklig. För att vara tydlig i min uppsats så syftar tema alltid på ett

längre stycke musik och motiv syftar på en kortare del. Oftast är motiven jag diskuterar ledmotiv och kan tillhöra ett längre tema.

En annan fråga som tas upp i *Understanding The Leitmotif* är hur namngivning av motiv kan anses problematiskt (Bribitzer-Stull 2015, s18, s27). Det kan påverka lyssnarens uppfattning av motiv som egentligen är mer mångsidiga än vad som ett singulärt namn kan antyda, och att namnge motiv som analytiker kan också leda till att analysen snävar in sig alltför mycket på en specifik innebörd som ett motiv kan ha. Alternativet är dock inte särskilt mycket bättre, en analys utan namn skulle vara relativt svår att följa och att ens hålla analysen i huvudet skulle vara minst lika svårt (Bribitzer-Stull 2015, s27). Namnen på motiven i denna uppsats är motiverade, men mer eller mindre godtyckliga. Vissa motiv visar på samma sak men har olika namn, vissa låter väldigt lika varandra men får olika namn och vissa delas upp i olika delar för att ge utrymme åt nyans mellan delarnas separata användning. De flesta motiv spinner i slutändan samma narrativa vävnad och har samma slutmål, så på ett visst sätt är de ledmotiv jag diskuterar mest ändå alltid kopplade till huvudkaraktärens moraliska karaktärsutveckling. För det mesta så har jag valt att namnge motiven baserade på en sammansättning av motivens användning genom TV-seriens gång. Ibland kan man argumentera för att vissa namn är värdelösa och att jag hade kunnat återanvända namn på andra motiv för att beskriva dess variationer, men jag har försökt att hålla mig till att namnge distinkta variationer på specifikt återkommande motiv vars narrativa roll är viktig.

I *Understanding The Leitmotif* (2015) så går Bribitzer-Stulls igenom koncept som proto-motiv, definitiva versioner av motiv och deras förhållande till motivens prototyper. En prototyp är en mental bild av ett motiv som man bildar genom att höra många versioner av ett visst motiv och lära sig det mönster som finns mellan alla versioner av motivet. Det vill säga att man identifierar alla möjliga parametrar och får en abstrakt uppfattning av hur motivet generellt sett låter (Bribitzer-Stull 2015, s64-65). Proto-motiv är versioner av motiv som inte kommer särskilt nära den prototypen och definitiva motiv är de versioner av motiv som oftast tar mest uppmärksamhet på ett eller annat sätt. Ibland kommer också definitiva motiv väldigt nära det prototypiska motivet eller vice versa (Bribitzer-Stull 2015, s66-67). På detta sätt är också proto-motiv kopplade till föraningsmotiv, iterationer av ledmotiv som förekommer före den faktiska innebörden av ett motiv har avslöjats för publiken (Bribitzer-Stull 2015, s27-28). När denna motiviska innebörd avslöjas så brukar det ofta vara den definitiva versionen av ett ledmotiv som spelas, på grund av den starka kopplingen mellan narrativ och musik som oftast

finns där för att hamra in associationen (Bribitzer-Stull 2015, s74). Det är dock värt att veta att prototypiska motiv och definitiva motiv är olika saker även om de ibland överlappar. Detsamma gäller proto-motiv och föraningsmotiv - det går att använda proto-motiv som förningar, men det är inte likheten till protoypen som avgör kvalitén på motivet.

I uppsatsen så bygger jag vidare på idéer om 'topic theory', eller ämnesteorin på svenska, och hur ämnen utformas genom 'piece-specific associations' och blir 'cultural-generic associations' (Bribitzer-Stull 2015, s124). Ämnen är när kombinationer av vissa musikaliska aspekter indikerar vissa kulturellt delade uppfattningar om genrer, miljöer eller atmosfärer (Bribitzer-Stull 2015, s92). Min uppsats använder sig av dessa begrepp genom att se hur *The Mandalorian* utnyttjar relativt nya associationer (ämnen som började fastställas i filmsfären först 1964 med utgåvan av *For A Fistful of Dollars*) för att gestalta en specifik miljö och känsla, men framför allt så kollar jag på vad de har för effekt på narrativet och hur andra associationer, både inom musik och narrativ, bygger vidare på ämnets ytterligare associationer.

Att jämföra gestaltningen i *The Mandalorian* med liknande musikaliska exempel inom liknande media, särskilt den ursprungliga *Star Wars*-trilogin (1977-1983), kan bidra till en bättre förståelse av *The Mandalorians* bakgrund. Detta borde också innebära en förståelse för hur publiken interagerar med *Star Wars* och den bild av *Star Wars* som funnits de senaste decennierna. Ett annat exempel på en närbesläktad filmserie är då *Dollar*-trilogin som också etablerat en viss bild av genren och förväntningar kring vad viss musik säger om karaktärer som omges av den. *Dollar*-trilogin verkar onekligen vara Göranssons primära inspirationskälla för musiken då instrumenteringen och användandet av musiken är väldigt likt dessa filmer. Dessa uppfattningar av både västernfilmer och *Star Wars*-filmer är något som har etablerats, byggts på och till och med ändrats under tidens gång genom nya adaptationer och hur publiken interagerat med den. För att kunna uppmärksamma fler saker och lyssna mer i detalj så behövde jag också återbekanta mig med gamla ledmotiv som jag tror kan dyka upp på nytt.

Forskningsläge:

Vad gäller filmmusik generellt, innebörden av vissa intervall, tekniker, klangfärger och så vidare, så finns det väldigt mycket skrivet. Om just musik i *Star Wars* så finns det också väldigt mycket skrivet, men mer specifikt än så finns det inte mycket litteratur som råkar beröra det forskningsämne jag valt. Det finns texter och analyser om *The Mandalorian*, men inte ur ett musikaliskt perspektiv. Dock så finns det ett examensarbete i filmvetenskap av Frode Ödéhn (2021) som gör en genreanalys av *The Mandalorian*. I detta arbete går han igenom likheter och olikheter mellan spaghettivästern och rymdvästern och hur *The Mandalorian* relaterar till dessa genrer. En artikel av Lisa Cuklanz och Ali Erol (2021) fokuserar på maskulinitet i moderna TV-serier ur ett feministiskt perspektiv och använder bland annat *The Mandalorian* som ett primärt exempel av hur samhällets syn på manlighet förändrats och hur detta syns i traditionellt hypermaskulin media så som västernfilmer. Ödéhns uppsats stödjer alltså några av de premisser som Cuklanz och Erol utgår vad gäller västern som genre och att *The Mandalorian* i sig faktiskt också är en västern. Det finns också en uppsats om de religiösa aspekterna och läsningarna man kan göra av *The Mandalorian* ur ett kristet perspektiv. *Star Wars* är känt för sina kopplingar till kristen mytologi och handlingen i *The Mandalorian* är nog tydligare med denna aspekt än själva filmerna (Wingerden 2021, s2). Sådana element, även om de är svåra att neka, ligger dock utanför räckvidden för min uppsats. Wingerden (2021, s1) stärker idén om att analysera *The Mandalorian* ur västernperspektivet, då författaren håller med både mig, Ödéhn, Cuklanz och Erol om att TV-serien är en västern till genren.

Disposition:

I denna uppsats kommer jag inleda analysen med att diskutera de två första avsnittens händelseförlopp och all den musik som introduceras då. Det första kapitlet går igenom avsnitt ett och går igenom de ledmotiv som introduceras, samt eftertextsmusiken då det är första gången vi hör den. Kapitlet kommer att vara särskilt viktigt för att kunna hålla koll på musiken då jag i det nämner motiv och ger musikaliska exempel. Kapitel två går på samma sätt igenom händelserna i avsnitt två och mer av hur ledmotiv introduceras och etableras i början av TV-serien. I kapitel tre så går jag igenom mitten av TV-serien men fokuserar nu inte på narrativets kronologi utan istället på vad som händer med de individuella ledmotiv

som tidigare etablerats. I kapitel fyra går jag tillbaka till att beskriva saker så kronologiskt som möjligt och går igenom de två sista avsnitten som enligt mig utgör säsongens final. Det kapitlet går igenom vad ledmotiven kommit fram till efter en hel säsong etablering och uppbyggnad. Allra sist så summerar jag min analys i slutsatsdelen och går över det som jag är osäker på och det jag är mer säker på - det jag känner att jag fått ut av min uppsats helt enkelt.

Kapitel 1: Etablering av ledmotiv i *Chapter 1: The Mandalorian*

Detta kapitel berör främst händelseförloppet i det första avsnittet, men också själva eftertextsmusiken för *The Mandalorian* eftersom det är i eftertexterna publiken först blir introducerad till vissa delar av musiken i serien. Delar av denna eftertextsmusik dyker upp under avsnittet i formen av olika ledmotiv, men andra motiv i eftertextsmusiken dyker inte upp förrän senare i serien.

För att förstå det musikaliska innehållet i TV-serien måste vi först etablera vad för genre inom ämnesteorin som musiken försöker gestalta. Det borde vara uppenbart vid denna tidpunkt att musiken tar inspiration från spaghettivästern-genren men även bygger vidare på de tendenser musiken har haft inom *Star Wars*. De exakta likheterna kommer bli mer uppenbara i resten av analysdelen, men för att vara tydlig så etablerar serien en så kallad 'rymdvästern', genom instrumentering, harmonik, melodik och rytmik som efterliknar Morricones musik till *Dollar-trilogin* (Leinberger 2012, s138-139). För att därefter nästla in sci-fi in i genren så tar musiken element från det generella ämnet 'sci-fi', men också specifikt drag som är mer unika för *Star Wars*. Det förstnämnda sker genom användandet av syntar vilket är ett ljud starkt associerat med sci-fi-genren (Schmidt 2010, s36). Det finns både syntetiserade trummor (likt 808-trummor) i soundtracket (särskilt i avsnitt 6) och en stor variation melodiska syntljud. Bland dessa syntljud så verkar de ljud som spelas i actionscener vara de mest framträdande och uppenbara elektroniska instrumenten i hela serien. Användningen av aggressiv ljuddesign tydligt inspirerat från 2010-talets dubstep och electro får mycket utrymme i scener när det endast är våld och ingen dialog. Sist så har vi influensen från *Star Wars*. Eftersom att *Star Wars* var en av de filmer som var med och etablerade ett visst sound för rymden, som fortsatt användas i andra filmer, så är det bara logiskt att *The Mandalorian* fortsätter den musikaliska traditionen. Främst hörs detta i en exemplarisk fanfar som tydligt åkallar rymden som miljö, men främst *Star Wars* själv (Bribitzer-Stull 2015, s123). Vetskapen att musiken i *The Mandalorian* drar från alla dessa olika ställen kommer ge oss en tydligare bild av vad för slags narrativ som musiken försöker framställa, och därmed en bättre uppfattning om vad olika stycken musik säger i just denna kontext.

Det andra vi behöver etablera är hur TV-seriens eftertextsmusik fungerar som en overty och introducerar flera ledmotiv. I film, balett, opera och liknande multimedialkonstformer så brukar ofta musiken som kommer att etableras i verket att höras först i formen av en overty

eller titelsekvens. Detta är för att stärka den mnemoniska förbindelsen som uppkommer i själva verkets drama när lyssnarna väl hör musiken i sin dramaturgiska kontext - har publiken hört musiken flera gånger så är det lättare för musiken att bli minnesvärd (Bribitzer-Stull 2015, s102). Jag skulle argumentera att eftertextsmusik kan agera ungefär på samma sätt som en titelsekvens med overtyr. Särskilt med tanke på att denna titelsekvens i vissa filmer förekommer en bit in i filmen istället för innan något i filmen visas alls. Det vill säga: trots att musiken kommer efter ett helt avsnitt är avslutat (såsom fallet är just med *The Mandalorian*) så finns det fortfarande en stor mängd musikaliskt och dramatiskt material kvar för lyssnaren att återupptäcka från musiken som spelas i slutet av ett avsnitt.

Precis som hur namnet på *The Mandalorian* antyder att TV-serien primärt handlar om karaktären, Mando, så borde då också eftertextsmusik till *The Mandalorian* primärt gestalta Mando. I eftertextsmusiken så har jag lyckats identifiera tre separata ledmotiv som återkommer under seriens gång. Det går säkert att argumentera att det finns fler där beroende på var man drar gränsen mellan motiv och det kanske till och med finns motiv som jag missat, men det är just tre jag lyckats kartlägga under första säsongen.

I första avsnittet av *The Mandalorian* så händer inte så många intressanta saker rent musikmässigt. Grundläggande motiv etableras, men inget förändras direkt och avsnittet fungerar mest som ett sätt att bygga upp premisser som resten av serien kan arbeta med. Av alla saker som etableras i det första avsnittet så är det viktigaste själva karaktäriseringen av Mando och musiken som går hand i hand med den karaktäriseringen. Mando säger väldigt lite i hela avsnittet och betar sig både våldsamt och diskriminerande innan ens fem minuter av avsnittet har gått. Den bilden som presenteras av Mando är en typisk bild av en antihjälte från en så kallad spaghettvästernfilm där han ger intrycket av att vara en stoisk och våldsam ensamvarg (Cuklanz & Erol 2021, s552-553). Att han dessutom diskriminerar mot en robot i detta avsnitt, vilket är ett genomgående karaktärsdrag för Mando, är något som korresponderar till hur främlingsfientlighet var definierande för dessa sorters filmer. I västernfilmer brukar ofta de vita invånarna i byarna ställas gentemot den ursprungsbefolkning som bor i samma område. Detta kan tolkas som det Cuklanz och Erol (2020, s553) säger om västernfilmens tendens att ställa det som generellt upplevs som civiliserat och ociviliserat mot varandra. I artikeln tar de upp detta i relation till imperiet, men jag anser själv att robotar och diverse urinvånare i *Star Wars*-universumet passar rollen mycket bättre då de ställs underordnade till människor och andra varelser i *Star Wars*, inte för att de har en fascistisk

exempelvis i stilen av Williams, skulle göra. Melodin spelas i princip så fort karaktärernas visas i filmen, särskilt om de zoomar in på deras ansikten, och verkar inte ha mer mening än så. Instrumenten är som sagt olika för olika karaktärer, men det är det enda märkvärdiga med detta trefaldiga motiv.



Motivet från The Good, The Bad and The Ugly i basklav för lättare jämförelse.

Att just stigande kvint finns med i Mandos ledmotiv så tydligt kan tolkas på flera olika sätt. En stigande kvint brukar karaktärisera hjältekaraktärer, vilket tydligt hörs i hjältemotiv skrivna av Williams som i *Superman - The Movie* (Donner, 1978) eller *Raiders of The Lost Ark* (Spielberg, 1981) och så klart i *Star Wars* (Lucas, 1977) vilket i sin tur var baserad på en overtyr från *Kings Row* (Wood, 1942) av Erich Wolfgang Korngold (Horton 2015). I *Kings Row* (1942) så är biten som Williams kopierat den första sektionen för overtyren i filmen, något som indikerar att denna musik också framställer filmens protagonist (London 2000, s87). Kopplingen mellan en stigande kvint och heroism är väletablerad och nämns även i *Understanding The Leitmotif* (Bribitzer-Stull 2015, s124). En stigande kvint råkar också vara Morricones favoritintervall, även om den inte är en del av de flöjtmelodier som inspirerat Mandos Motiv (Leinberger 2012, s144). Dock så är ju kvint och kvart på visst sätt två sidor av samma mynt, och i det kända flöjtmotivet från *The Good, The Bad and The Ugly* (1966) är det en kvart som utgör melodin. Onekligen ett motiv som är väldigt likt Mandos motiv rent melodiskt, men kvintens och kvartens utbytbart är kanske inte just varför Göransson valt just en kvint för Mando. På ett sätt så kan man se detta intervall som en återanvändning av kvinten i *Star Wars* eftertextsmusik eller annan scifi-musik som exempelvis *2001: A Space Odyssey*s användning av *Also Sprach Zarathustra*. Detta är musik som George Lucas medvetet blev influerad av och han använde därför också klassisk musik som ‘temptracks’ innan Williams hade skrivit den slutgiltiga musiken (Christopoulos 2021, s177). Kvinten är kanske inte nödvändigtvis en explicit referens till Williams, Morricone eller musik med rymdassociationer. Man kan ha flera olika, men ändå övertygande teorier om varför detta intervall är så framträdande i *The Mandalorian*.

Mandos Motiv, vilket vanligtvis spelas på en flöjt, spelas ibland på stråkar. Detta blir till en

viss grad en specifik variation på Mandos Motiv då detta inte är den enda gången det förekommer. Efter att Mando accepterar ett nytt uppdrag och blir betald i förskott så återvänder han till mandalorernas gömställe för första gången i serien. Han återvänder med sin förskottsbetalning i formen av beskar, en fiktiv metall som är väldigt tålig och viktig för hans folk. I denna scen etableras också mandalorernas egna ledmotiv, som jag valt att kalla Diasporans Motiv. Jag har valt det namnet för att mandalorerna är splittrade och utsatta ungefär som diasporiska grupper i verkligheten, och att kalla det för 'mandalorernas motiv' skulle lätt kunna bli förväxlat med Mandos Motiv eller eftertextsmusiken till *The Mandalorian*. Detta motiv verkar tillhöra ett längre stycke som kan ses som ett tema, men TV-serien åkallar sällan mer än just en melodi från detta tema, så det är enklare att se det som ett enda motiv med separata A- och B-delar. För tillfället är det viktigare att notera att Mandos Motiv för första gången spelas på stråkar, något som händer flera gånger senare med samma konnotation som i denna scen. Vad är det då som händer med Mandos Motiv när det kommer i stråkversion? Jo, vi får en inblick i hans bakgrund som karaktär. En annan mandalorian, en kvinnlig smed, använder den beskar han fått för att ge honom mer rustning och nämner att lite av materialet kommer gå till 'the foundlings'. Detta får Mando att kommentera på att det är bra och att han själv en gång i tiden var en 'foundling' vilket leder till en flashback till hans upplevelser av kriget som barn (20:40). Mando visar för första gången att han bryr sig om barn och detta då på grund av hans traumatiska upplevelser som barn. Det är under själva tillbakablicksscenen som stråkversionen av Mandos Motiv sker, en version som låter mycket mer emotionell, både på grund av harmonin i bakgrunden, men också för att stråkar som instrument brukar anses vara mer sentimentalt och intimt. Trots att det tekniskt sett är samma melodi, fast i ny tappning, så kategoriserar jag detta som ett eget motiv, dock underordnat till Mandos Motiv. Detta motiv, eller versionen av Mandos Motiv, är något som jag kallar Traumat Motiv. Att det är samma melodi som hans vanliga motiv, och inte en ny melodi, borde förmedla att traumat Mando upplevt som barn är en väsentlig del av hans karaktär och något som i sin tur motiverar honom under resten av serien.

Vad gäller eftertextsmusiken är de galloperande trummorna, den akustiska gitarren och slutligen blåckblåsen den bit jag ser som A-delen i temat. I första avsnittet, så börjar den delen vid 36:08, precis när eftertexterna kommer in. Sen finns en andra del, en B-del som börjar vid 37:31 där det går över till en pampig fanfar i durtonalitet. Den inre strukturen går nog att segmentera in i fler mindre och mer specifika bitar, och inkluderar ibland inslag av Mandos Motiv, men överlag så är det primärt A-delen och B-delen som används och även i

liknande situationer. Fanfaren i detta motivet återkallar verkligen den harmonik och rytm som folk förväntar sig av *Star Wars*. Eftersom att rytmen blir mer drivande och låten går över i en durtonalitet är det lätt att tolka musiken som något som speglar den mer heroiska sidan av Mando, en sida som utvecklas under seriens gång. Särskilt då eftersom Ludwig Göransson skrev eftertextsmusiken med den originella *Star Wars*-musiken i åtanke och ville göra det lite till ett slags hommage (Variety 2020). Så om någon bit av musiken är tänkt att låta som originalet så är det troligtvis den fanfaren som liknar motivet för den ursprungliga Luke Skywalker som var huvudkaraktären i originalfilmerna (Christopoulos 2021, s179). Att en prisjägare ändå ackompanjeras av heroiska fanfarer i durtonalitet borde visa på att han ändå har någon inre moralisk kompass och drivkraft.

I första avsnittet hör vi detta motiv för första gången när han reser genom öknen på en 'blurg', en slags varelse som rids på samma sätt som man rider en häst. Senare i serien så blir detta ett motiv som ofta spelas när de går någonstans eller åker någonstans med Mandos rymdskepp. För mig blir denna koppling mer tvärtom än man skulle ana, det är ett metaforiskt bildspråk om Mandos resa som associeras med motivet för hjältemod, inte att motivet associeras med resande i sig. Resandet i *The Mandalorian* är till stor del irrelevant för narrativet eller karaktärernas utveckling, så då kan man tolka de implicita känslorna i musiken som dominerande och att de överskrider det explicita bildspråket om att resa. Så vad säger musiken? För mig säger musiken tydligt att Mando trots allt är hjälten i berättelsen. Märkvärt är att notera att denna musik endast dyker upp som ackompanjemang till hans rymdresor först efter att han räddat Barnet från en annan prisjägare som tänkte döda Barnet. Detta blir då den första gången vi hör motivets definitiva version - de tidigare användningarna kan lätt förklaras som föräningsmotiv. Innan han räddar Barnet så ser man honom åka i sitt skepp ett flertal gånger, men utan någon episk musik eftersom han ännu inte utvecklats vidare som karaktär och gjort sig förtjänt av den utsmyckningen. Av dessa anledningar har jag valt att kalla detta motivet för Hjältemodets Motiv. Ett namn som gör sig ännu mer förtjänt när användningen av motivet breddas längre in i serien.



Den drivande huvudmelodin från Hjältemodets Motiv A

Generellt sett har också motivets stil på blåckblåsfanfaren i dur-tonalitet använts för att spegla

rymdmiljöer i film genom kulturellt betingad association (Bribitzer-Stull 2015, s123). Av denna anledning vill jag också föreslå att den definitiva versionen av motivet dyker upp på grund av sin koppling till rymdskeppet och därmed rymden.



Hjältemodets Motiv B, en triumfant mixolydisk fanfar i John Williams stil.

Den spelas dock efter att han lärt sig rida en “blurg”. Detta kan vara för att de ville ha musiken i den scenen helt godtyckligt, kanske för att det passade rent estetiskt. Detta är en rimlig tolkning, men det går också att göra tolkningen att han gjorde sig förtjänt av lite mer heroisk musik efter att han gett upp på att envist göra saker på sitt sätt och accepterade hjälp från någon annan. Detta är något som genomgående blir ett tema för karaktären och den utvecklingen är något som jag tycker speglas i användningen av detta motiv genom seriens gång.

I slutscenen på första avsnittet så väljer Mando att döda droiden som var på väg att döda Barnet och genom denna aktion rädda honom. I denna scenen hör man först en rätt så tyst och lugn melodi, men den går snabbt över till ett stycke på elgitarr i molltonalitet med en rätt mystisk karaktär. Detta stycke dyker upp ett flertal gånger i relation till Barnet under seriens gång. Eftersom det används mer konsekvent i relation till Barnet och tyvärr inte finns med i seriens eftertextsmusiken så drar jag slutsatsen att detta är Barnets primära ledmotiv. Mot slutet av slutscenen så börjar elgitarren klättra uppåt och går över i stråkar som ackompanjerar Mandos Motiv. Mandos flöjtmotiv kommer då in först efter att vi ser att Mando och Barnet knyter an till varann genom att de båda pekar mot varandra. Är detta en etablering av Mandos Motiv som något kopplat till Barnet? Att Barnets och Mandos karaktärsutveckling är delat mellan Barnets behov och Mandos moral? Enligt Cuklanz och Erol (2021, s13) så är karaktärernas utveckling förbundna, kanske är det detta musiken syftar på. Det är då alltså inte Barnets ledmotiv som syftar på Mandos och Barnets relation i denna scen, utan det faktum att Mandos Motiv läggs över Barnets Motiv i slutet av scenen. Dessa frågeställningar blir tydligare när man sett hela säsongen och kan dra slutsatsen att det främst

Kapitel 2: Etablering av ledmotiv i *Chapter 2: The Child*

Det andra avsnittet i *The Mandalorian* är inte heller särskilt händelserikt vad gäller motiv och deras utveckling eller innebörd, men precis som det första avsnittet så ger det oss en tydlig grund att utgå från. Barnet var knappt med i första avsnittet och de motiv som har med Barnet att göra är lättare att definiera först efter man sett andra avsnittet.

Vårdnadens Motiv byggs upp lite mer som ett motiv för Mandos relation till Barnet men dock inte så starkt. I en scen från avsnittet spelas det runt 11:05 när Mando och Kuiil pratar om Jawas (ett folk i *Star Wars*-universumet), men denna scen går snart över till att visa hur gulligt Barnet är även om Mando fortfarande spelar tuff, vilket i denna situation syftar på att Barnet skrattar och äter en grodliknande varelse i bakgrunden av Mandos och Kuiils konversation men att Mando ändå säger åt Barnet att inte äta varelsen. Detta skulle egentligen kunna vara en rätt godtycklig användning av denna musik, och vid flera tillfällen när man hör denna musik så känns det som att den inte alltid används i ett konsekvent syfte. Trots detta så blir min tes lite räddad av att Vårdnadens Motiv kommer in rätt sent i deras konversation och att kameran ändå klipper till Barnet mer än en gång under konversationen. Dessutom så smyger musiken långsamt in och når sin ordinarie volymnivå först när Mando riktar sin uppmärksamhet mot Barnet. Ibland inom filmvärlden blir ledmotivets syfte kompromissade för att klippningen eller iscensättningen ska vara mer estetiskt tilltalande, och ibland blir klippningen eller iscensättningen något som gör ledmotivets syfte otydligare. Tyvärr så är det därför inte alltid lätt att veta vad som är vad när man analyserar filmmusik.

I detta avsnitt så etableras Barnets Motiv ännu tydligare i den scen då Mando slåss mot en så kallad "mudhorn" (15:00) men är på väg att bli besegrad innan Barnet använder Kraften för att ingripa och rädda Mando vilket är precis då vi hör Barnets Motiv (19:00). Just denna scen är något som Cuklanz och Erol (2021, s12) fastslår som början på Mandos oro över Barnets välmående och scenen är nog minst lika viktig för ledmotivets utveckling som för själva narrativet.

Precis innan denna scen spelas också Kraftens motiv (18:10) och är en av få gånger vi hör motivet genom alla avsnitt, detta blir ett slags sätt att knyta an Kraften till Barnet och Barnets Motiv. Kraftens Motiv (eller 'The Force Theme' på engelska) är alltså namnet på det motiv

som spelas när Kraften används i de ursprungliga *Star Wars*-filmerna (Christopoulos 2021, s180). Denna upprepning av Barnets Motiv får därför ackumulerad association genom sammanhanget, narrativet förbinder händelserna med båda motiv, som om Kraftens Motiv på nåt sätt föränar Barnets Motiv (Bribitzer-Stull 2015, s3-4). Mystiken i Barnets Motiv (B-delen) går hand i hand med den mystiska kraften vi ser i samma scen.



Ett inslag av Kraftens Motiv gör en kort visit i andra avsnittet.

Hjältemodets motiv dyker också upp i detta avsnitt och slås återigen fast som ett motiv som vi hör när Mando åker någonstans. Först i en dovare, långsammare och ödmjukare form när han åker i ett släp som dras av en blurg (11:25). Sen kommer motivet tillbaka på stråkar när de står i rymdskeppet (24:00) och efter en scen med paus från musiken så hör man slutligen en komplett, fullt orkestrerad version av musiken med bildspråket i full effekt (börjar runt 25:25). Fanfaren i Hjältemodets Motiv ackompanjeras nu av rymdskeppet som åker iväg och vice versa (26:15).

Efter denna scen blir den sista musiken man hör för detta avsnitt Vårdnadens Motiv som spelas i slutet när Mando helt enkelt kollar på Barnet (26:50). Det som byggts upp i första avsnittet, likt de ovannämnda motiven, slås fast på allvar nu när vi hört dem några gånger i detta avsnitt. Den mystiska men lekfulla karaktären av Vårdnadens Motiv indikerar här en ny känsla hos Mando, en empati för andra som får honom att fundera över sina egna prioriteringar. Men själva utvecklingen av motiven återstår att se eftersom att inte mycket karaktärsutveckling har skett ännu.

Kapitel 3: Motivens Individuella Utveckling

I detta kapitel fokuserar jag på de avsnitt som befinner sig i mitten av säsongen, mellan avsnitt två och avsnitt sju där motiven etableras och får sina konklusioner. I mitten av *The Mandalorian* så är avsnitten mer episodiska och Mandos utveckling sker långsamt men stadigt, och därmed borde detta också reflekteras i musiken. Så frågan blir hur denna musikaliska reflektion ser ut.

Istället för att gå igenom avsnitt för avsnitt eller scen för scen i en narrativt kronologiskt ordning ska jag dela upp alla ledmotiv av intresse och gå igenom deras individuella kronologi. Jag valt att göra denna huvudanalys tvådelad för att man ska förstå motiven i kontext och för att man ska förstå motiven på djupet. Kronologin för TV-serien är viktig, särskilt i början och i slutet, för att förstå handlingen och därmed kontexten till musiken som diskuteras. Det behövs dock även att motiven i sig själva tydligt redogörs för enskilt utan att vi blir distraherade av alla händelser runt omkring.

Kapitel 3.1: Mandos Motiv

Mandos Motiv, kvinten på basblockflöjt, men även samma melodi på andra instrument, exempelvis Traumats Motiv som spelas på stråkar, är den mest centrala musiken i serien. Det är första musiken vi hör och den enklaste och mest identifierbara melodin i TV-serien. Detta motiv, som tidigare etablerats, är något som först ger intrycket av att Mando är en stoisk antihjälte, men som också ger upphov till karaktärens komplexitet då denna musik spelas för att koppla trauma till en vårdande känsla för barn och sen specifikt en vilja att skydda Barnet i TV-serien.

I de avsnitten som följer det andra avsnittet i *The Mandalorian* så sker ett flertal intressanta saker med dessa motiv. Precis som nämnts i kapitel 1 så kommer stråkversionen av Mandos Motiv, Traumats Motiv, tillbaka när han tänker tillbaka på sin traumatiska barndom under kriget (avsnitt tre, stycket börjar 12:05). Detta är ännu viktigare denna gång eftersom han nyss levererat Barnet till imperiet i utbyte mot beskar, något han tydligt börjat ångra i denna scen. Han har redan räddat Barnet från döden en gång i serien och nu tvivlar han på att Barnet är säkert även om det levererats till klienten i ett levande skick.

Denna sentimentalt drivna versionen av Mando är något som står i rak motsats till den känslolösa och bakgrundslösa bild av en antihjälte som folk fått från de västernfilmer som inspirerat *The Mandalorian* (Connelly, Riegle & Rivas 2019; Marc 2019). En bild där huvudkaraktären kommer från ingenstans, agerar endast i självintresse och, i slutet av filmen, återvänder till det 'ingenstans' som han kom ifrån (Leinberger 2012, s136, s140). I *Dollar*-trilogin så saknar huvudkaraktären en bakgrund till den grad att det blir möjligt att

kalla *For A Fistful of Dollars* (Leone, 1964), *For A Few Dollars More* och *The Good, The Bad and The Ugly* för en trilogi, trots att det är tre olika filmer som bara råkar ha Clint Eastwood som huvudkaraktären i snarlika roller. Hela premissen med att dessa filmer representerar en "trilogi" ligger i att man kan påstå att Eastwoods karaktärer, Joe, Monco och Blondie, alla är en och samma: "The Man With No Name". Detta blir enligt mig då ett praktexempel på en bakgrundslös karaktär, en tom duk med en revolver. Mando kontrasterar sig till detta och använder många estetiska likheter (till och med smeknamnet Mando liknar både namnen Monco och Blondie) som till exempel den flöjtmusik i molltonalitet som följer honom vart han än går, men istället för att låta de coola, känslökalla, molltonerna visa på en karaktär som *The Man With No Name*, så kopplar *The Mandalorian* vidare detta till en mer dyster och sentimental karaktär som kan relatera till andra (främst Barnet) och som vi själva kan relatera till.

Utöver denna användning så fortsätter också TV-serien att använda motivet i det mer traditionella Morricone-sättet där motiven får mindre utveckling och är mer för den dramatiska effektens skull i actionsekvenser. Eftersom att TV-serier är mycket längre än filmer brukar vara så räknar jag lite med att ledmotivens användning blir lite förenklade och saknar den variation vi hör i filmer. Det krävs antagligen ett högre produktionstempo för en TV-serie än en film och det går fortare att arbeta med halvt färdiga musikstycken istället för att anpassa varje instans av ett motiv. Även utfyllnad är en viktig roll i filmmusik och ännu mer inom just TV-serier, kanske till och med en fördel rent kvantitativt för de upprepande ledmotiven (Bribitzer-Stull 2015, s34-35). Till exempel när Mando vinner en duell mot Greef Kargas så punkteras detta med hans motiv på flöjt, enkelt men effektivt (31:07).

I fjärde avsnittet så finns en scen där Mando kompromissar sitt levnadssätt, att aldrig ta av sig sin hjälm inför någon annan, eftersom att han måste äta. I denna scen kunde han valt att äta inomhus i skymundan från andra, men istället sätter han sig vid fönstret för att ha uppsikt över Barnet (17:50). Det är inte så att någon faktiskt kollar på honom i denna scen, inte ens publiken ser hans ansikte här, bara hans hjämlösa bakhuvud. Detta visar dock på en slags öppenhet som inte var där i tidigare avsnitt när mandalorerna understryker hur viktigt det är att aldrig visa ansiktet för någon. Denna scen ackompanjeras av Mandos Motiv på flöjt som vanligt och därför blir den brutna koden en del av hans karaktärisering (17:55). Innan var koden hans karaktär, att aldrig visa ansiktet och att alltid värdesätta mandalorerna som grupp framför sig själv. Men Mando och mandalorerna har sina separata motiv och Mandos Motiv

har börjat få en association som värdesätter Barnet över den religiösa kod han lever efter, särskilt nu när han riskerat bryta mot koden för att kunna ha uppsikt över Barnet.

Hans motiv får i samma avsnitt en användning som är mer kopplat till klassiskt hjältemod när det spelas i samband med att hjälpa en by slåss mot banditer. När Mando och hans temporära kompanjon är på väg att ge upp på att försvara en liten by, då de inser att banditerna var farligare än de tidigare trodde, så dras Mando med av bybornas vädjan. Mandos Motiv börjar spela när Mando själv tar initiativ till en ny strategi (20:15), till synes enbart av hans hjärtas godhet. Denna användning är då återigen till kontrast av det intryck som Mandos Motiv först hjälpte etablera i första avsnittet, en melodi som representerade en Eastwood-inspirerad, cool prisjägare. Men dessa två användningar fortsätter att samexistera i *The Mandalorian* och hans motiv har inte bytt innebörd, men det har breddats och istället blivit mångfaldigt via ackumulativ association. En hjälte som är både sentimental, omtänksam och cool, nu med de tidigare adjektiven lätt inbäddade i samma flöjtmelodi.

Kapitel 3.2: Hjältemodets Motiv

Det är förvisso sant att Mandos Motiv kopplas mer och mer till mer klassiskt heroiska karaktärsdrag som öppenhet, uppoffring, omtänksamhet och så vidare, men Hjältemodets Motiv är kanske det motiv som främst associeras med hans utveckling mot mer empatiska karaktärsdrag. Därför får båda motiven tvista om vilket som är det viktigare motivet för karaktärens utveckling och narrativ. I en transformation från antihjälte till dekonstruerad antihjälte, eller rentav bara hjälte, så bygger båda motiv vidare på den klassiska Eastwood-arketyper. Hjältemodets Motiv går från molltonalitet till durtonalitet i sina två olika delar i eftertextsmusiken. Detta speglar Mandos egen förvandling och inre resa som huvudkaraktär, och även om motivet på flöjten får fler innebörder allt eftersom att serien går framåt så är det ändå primärt ett redskap för att gestalta Mando i ett stoiskt ljus. Även när Mandos Motiv spelas i andra variationer är det oftast Traumas Motiv vilket är i relation till hans bakgrund, men även det motivet ger en mystisk anda till karaktären som kan bidra till den stoiska gestaltningen. Där den riktiga förvandlingen sker är i den biten av eftertextsmusiken där vi kan koppla vår, från början, egenintresserade Mando till en karaktär vars musik ändå påstår att resolutionen för honom slutar på ett metaforiskt och bokstavligt durackord. Som Leinberger (2012, s131) beskriver *Dollar*-trilogin så karaktäriseras Leones och Morricones västernfilmer av ett format som är mer experimentellt än de tidigare

Hollywoodversionerna av västerngenren. Där Hollywood formatterar historierna genom att introducera konflikt och lösa upp den i slutet av filmen så är Leones *Dollar*-trilogi ett motexempel där konflikt existerar men filmens slut inte handlar om konfliktens totala resolution. I bägge exempel så speglas detta på samma sätt i musiken, en Hollywoodvästern slutar med en klassiskt tonal resolution, men i Leones filmer så är molltonaliteter, som moll och dorian, ofta genomgående i hela filmen och även i slutet försöker inte musiken lösa upp harmoniken (Leinberger 2012, s139). Det är, både narrativt och musikaliskt, som om Hollywood är mer tonal musik medan *Dollar*-trilogin är mer modal musik.

I kronologin för detta motiv sker inte väldigt mycket i mitten av TV-serien, generellt så används det i slutet av avsnitt när han åker iväg med sitt rymdskepp, som i både avsnitt tre (31:50) och fyra (05:20). Den beslätade användningen av Hjaltemodets Motiv, att bara spela upp det om Mando åker någonstans, fortsätter också användas, som i avsnitt fyra runt 35:50 då han lämnar byn i ett litet släp. Scener som dessa, som med rymdskeppet i avsnitt tre och släpet i avsnitt fyra, sker ofta i slutet av avsnitt och ger publiken känslan att slutet på avsnitten ändå är mer klassiskt tonala, och indikerar därmed, narrativt, en struktur där konflikter blir upplösta av hjälten. Även när det i dessa avsnitt spelas A-delen av Hjaltemodets Motiv så ändras det ofta i slutet av avsnitt för att vara i dur istället. Så detta motiv kan både agera som en indikation på tonalitet (för att vi vet att det går över till en dur-fanfar i prototypen) eller anpassas för att rentav vara dur ändå, och oavsett så ger det en mer avslutande känsla för de individuella avsnitten. Utöver dessa så har vi också alltid eftertextsmusiken som alltid har dur-fanfaren (Hjaltemodets Motiv B-del) i sig och därav indikerar TV-seriens tonala och mer avslutande helhetskänsla. Det går att tolka slut som dessa som underminerade av Vårnadens Motiv i slutet av eftertexten, vilket har en definitivt mer mystisk karaktär, men den känns mer som ett "To Be Continued" för mig än någon slags indikation på vad vi kan förvänta oss rent narrativt.

Kapitel 3.3: Barnets Motiv

Barnets Motiv är motivet som verkar gestalta Barnets känslor och signalera Barnet och Mandos relation med just fokus på Barnet. Vad gäller kronologin så används det tidigt i avsnitt tre när även kamerans fokus verkar prioritera Barnet, någonstans efter 02:10 kommer det långsamt in och blir ännu tydligare runt 02:30 då Mando kollar på Barnet som försöker ta loss toppen av en spak i skeppet. Motivet blir sen ännu mer tydligt runt 02:43 då kameran zoomar

in lite mer på Barnet och vi därefter se Mando ur Barnets perspektiv, också inzoomat. Kamerans zoom och musikens volymhöjning verkar i tandem för att förtydliga musikens förhållande till karaktärerna och därmed förstärka deras förbindelser. Scenen visar på att Barnet till någon grad är fäst vid Mando även om Barnet inte förstår att Mando tänker sälja honom till imperiet.

Barnets Motiv spelas lite senare i avsnittet efter Barnet överlämnats till klienten och Mando nu är på väg att lämna uppdraget och Barnet bakom sig. Vändpunkten för Mando var kanske inte i slutet av första avsnittet utan i denna stund och scenerna som följer. Efter detta går han tillbaka till sitt rymdskepp och tänker fortsätta med sin vanliga vardag som prisjägare men vänder istället och går direkt för att rädda barnet från imperiet. Detta är den första stora uppoffringen vår antihjälte gör, något som markerar hans resa från antihjälte till en mer traditionellt principfast hjälte, eftersom att dessa aktioner leder till att han själv blir efterlyst av prisjägarnas gille. Det är när han märker att toppen på en spak i skeppet saknas som motivet kommer in (17:40). Denna kula som satt på toppen av spaken är något som Barnet lekte med under deras resa tillbaka till Nevarro och denna påminnelse får Mando att ändra inställning helt. Barnets uppenbart riskabla situation går inte att blunda inför, även om det går mot prisjägarnas regler.

Senare i avsnitt tre så får Mando slut på ammunition när han är omringad av prisjägare och då vänder han sig mot Barnet och vi hör Barnets Motiv spelas. Cuklanz och Erol (2021, s12-13) har svårt att tolka varför han gör just detta, men understryker vikten av deras förbindelse i ett moment som är så nära inpå deras död. Med tanke på kopplingen mellan Barnets Motiv och Kraften så tror jag eventuellt att Mando förväntade sig ett mirakel.

En intressant sak händer också med detta ledmotiv i avsnitt fem tack vare att Göransson valt att använda olika instrument för olika motiv. I övrigt är detta avsnitt i princip tomt på intressant användning av ledmotiv. I slutscenen i avsnittet så återförenas dock Mando och Barnet efter lite tumult. En annan prisjägare hotar att döda Barnet om inte Mando lämnar över sig själv så prisjägaren kan tjäna in pengar på honom, och då när prisjägaren blir besegrad och Barnet är säkert igen hör vi Barnets Motiv (börjar någonstans vid 28:30 men blir som tydligast i min åsikt runt 29:00 då han faktiskt håller i Barnet). Dock denna gång på flöjt, ett instrument som, till min vetskap, endast används för saker kopplade till Mando i serien. Detta blir då ett sätt att förbinda dessa karaktärer ytterligare, något som gjorts på olika

sätt förut, men inte genom att kombinera Mandos klang med Barnets melodi. I en mer traditionell orkester, så som i musiken till *Star Wars*-filmerna, så är det ofta många liknande instrument som används genom filmerna. Även om Williams använt olika instrument för olika ledmotiv eller karaktärer så blir effekten att de inte är lika uppenbara då vi är så pass vana vid att höra stråkar, bleckblås, träblås, kör och så vidare i filmmusik. Men när man slänger in lite mer ovanliga instrument (för filmmusik), så blir dessa associationer tydligare att tolka. Elgitarr, basblockflöjt, olika sorters syntljudd och elpiano är några av de få exempel du inte vanligtvis hittar i en orkester. Såvida inte det är Hans Zimmers musik, isåfall lär synt också finnas med.

Kapitel 4: Ledmotivens Slutdestinationer

Dessa två underkapitel som kommer härnäst tar itu med de två sista avsnitten i serien eftersom att de är mer händelserika rent musikaliskt och visar på slutet av Mandos karaktärsutveckling. Det är också vid slutet av en berättelse som saker oftast blir mer dramatiska rent narrativt och det är därför en utmärkt grund för ledmotiv att lämna intryck på publiken.

Kapitel 4.1: Resan mot finalen i *Chapter 7: The Reckoning*

Det första som sticker ut för mig avsnitt sju är användningen av Hjaltemodets Motiv för den nya IG-11s återintroduktion (09:20), vilket dessutom spelas på flöjt (Mandos primära klangfärg). IG-11 är prisjägarroboten som Mando dödar i slutet av avsnitt ett, men den nya IG-11 blir omprogrammerad till att vara en omhändertagande robot (en 'nurse droid' säger de i serien) som tar hand om saker som att servera te och, senare i avsnittet, skydda Barnet. Både Hjaltemodets Motiv och Vårnadens Motiv (10:30) spelas i relation till de tillbakablickssekvenser som visar på IG-11s rekonstruktion, omprogrammering och omlärningsprocess. Allt detta gjordes av Kuiil som hittade roboten efter händelserna i de två första avsnitten. Vårnadens Motiv dyker upp rätt så tydligt eftersom det vid en tidpunkt i detta montage spelas i sin mest prototypiska version (på elpiano). På grund av att Hjaltemodets Motiv spelas i versioner som är mindre lika motivets prototyp i eftertexterna så gör detta IG-11s koppling till Hjaltemodets Motiv mer subtil. Användningen av dessa två motiv och det faktum att flöjt finns närvarande i musiken är något som indikerar att IG-11 ska vara en reflektion av, och parallell till, Mando. Som tidigare konstaterat är flöjt vanligtvis

reserverat för Mando och saker som berör hans narrativ och bakgrund, och i detta fall tror jag att det beror på att IG-11 gått igenom en liknande transformation som Mando gjort under serien. Från en kall prisjägare till någon som nu existerar för att skydda barnet - att se den nya IG-11 blir som att kolla på sig själv utifrån för Mando. Mandos hat för robotar är också något som detta utmanar, han litar fortfarande inte på roboten, men detta är nu ännu mer irrationellt än tidigare. Så trots att robotens transformation reflekterar Mandos egen utveckling så är inte Mando framme vid sin slutdestination, han har ännu inte blivit en helt öppen person trots att han ändå blivit mer öppen under TV-seriens gång.

Som diskuterat i kapitel 3.2 så går musiken i *The Mandalorian* mot att vara mer tonal i sin resolution, trots att det ytliga estetiska är direkt inspirerat av Leones och Morricones filmer. Detta blir mer tydligt då vi närmar oss konfliktens djupaste dal, en konfrontation med den före detta imperiska klienten. TV-serien bygger upp mot denna konfrontation med mer dissonans och klanglig intensitet i Mandos Motiv när de äntligen är på väg tillbaka till stan i Nevarro (19:15), antagligen för att musiken ska kännas mer konsonant i slutet av serien.

Barnets Motiv används i detta avsnitt i koppling till att Barnet läker Greef Kargas sår med Kraften (23:25). Detta stärker den tes om att den mystiska karaktären i B-delen av Barnets Motiv till stor del visar på Kraften. Den motiviska innebörden av Kraftens Motiv verkar ha blivit transfererad till Barnets Motiv i den scen i avsnitt två där båda motiv spelas successivt.

Även Vårdnadens Motiv får två separata användningar i detta avsnitt. Den ena användningen är tidigare i avsnittet när Kuiil ansluter sig till Mandos grupp innan de åker till Nevarro (13:17), då motivet kan syfta på att Mando tar in Kuiil under sin vinge och etablerar en vänskap på samma sätt som han började öppna upp sig för Barnet första gången de möttes. Att Mando frångår sin individualism och accepterar hjälp från folk som, exempelvis Kuiil, är något som Cuklanz och Erol (2021, s13) poängterar som ett avståndstagande från klassiska hypermaskulina drag och som skapar en ny bild av maskulinitet där samarbete inkluderas. Det syftar tydligt på barnet vid 26:30 då Kuiil säger "I will keep the child safe" och vi då hör motivet väldigt kort. Motivet kommer sedan tillbaka i, enligt mig, i ännu tydligare användning då det spelas alldeles i slutet av avsnittet när de kameran fokuserar på krubban och sen Barnet (28:42) - en tydlig koppling mellan detta motiv och Mandos beskyddande känslor.

Kapitel 4.2: Säsongens avslut och final i *Chapter 8: Redemption*

Ett av de stora avgörande momenten i sista avsnittet är när vi får se hela tillbakablickssekvensen om Mandos förflutna. Denna scen tillkommer till följd av att Mando insett att den imperiska officeren, som omringat Mando och hans gäng, är Moff Gideon. Moff Gideon är en man som redan borde avrättats för krigsbrott, men ännu viktigare är att Moff Gideon är en av de få personer som möjligen kan veta Mandos riktiga namn. Detta leder karaktärerna till att fråga hur Mando vet att det är Moff Gideon, vilket leder oss till scenen där han som barn förlorar sina föräldrar men blir räddad av en mandalorian. En viktig sak att lägga märke till här är att detta förklarar hans känslor kring robotar, då det var robotar som dödade hans familj och var på väg att döda honom härnäst. Vad gäller musiken i denna scen så sker några intressanta saker. Först så kommer Traumat Motiv tillbaka (10:40). Det andra är att melodin också spelas på distad elgitarr en bit in, specifikt när vi ser mandaloren som räddar honom (12:50). Då elgitarr med en ren ton verkar vara kopplad till Barnet så verkar distad elgitarr vara reserverad för delar av Diasporans Motiv och därmed mandalorerna som folkgrupp. Så i denna scen får vi höra i musiken hur han blev traumatiserad av krig och av krigsrobotar, men sen också att han blir omhändertagen och räddad av mandalorerna, endast genom att använda ett ledmotiv med lite andra ackompanjemang och instrument. Mandos Motiv går från den desperata och fördärvade tonen av stråkar till ljudet av de coola teknologiska hjältarna som räddade hans liv. Att hans motiv spelas på deras instrument speglar det faktum att han blir accepterad in i deras kultur.

I sista avsnittet, när en imperiesoldat attackerar Mando med en eldkastare så blir han räddad av Barnet som använder Kraften för att blockera all eld med någon slags magisk sköld. Här, runt 20:40, används A-delen av Barnets Motiv men med ett mer hoppfullt ackompanjemang. Att just första delen av detta motiv dyker upp efter så lång tid indikerar för mig att det sparats till sista avsnittet för dramatisk effekt. Det är en melodi med mycket mer klassisk harmonik som känns mer episk och har en tydlig kadens jämfört med B-delen av Barnets Motiv. B-delen har en mer mystisk karaktär vars melodi vandrar uppåt, likt tonläget i en fråga. Den ena delen av Barnets Motiv (B-delen) anspelar på seriens mörkare ton medan den andra delen (A-delen) anspelar på det faktum att vi nått säsongens slut och därför behöver musik som låter mer besvarande och avslutad än frågande och spänd.

I nästa scen så får vi se IG-11 ge medicinsk hjälp till Mando, och i bakgrunden hör vi en låg version av Hjaltemodets Motiv (22:30), vilket i detta fall verkar syfta på IG-11s altruism. Efter detta hör vi Vårdnadens Motiv (22:45) spelas, något som kanske syftar på vårdande rent generellt, istället för den specifika viljan att beskydda Barnet.

Efter detta möter de den mandaloriska smeden (en karaktär med auktoritet över Mando) och hon förklarar att det Mando borde göra som mandalorian är att ta hand om Barnet som om han var Barnets fader, och när hon säger detta så spelas också första delen av Barnets Motiv (29:00). Innebörden är tydlig, Mando är nu officiellt svuren till att ta hand om detta barn. Men det är inte bara så att de nu är en familj, utan också att Barnet är en hedersmandalorian, för i denna scen så deklarerar hon de båda som "a clan of two" (29:27). Kopplingen mellan Barnet och Mando blir starkare och reflekterar nu ännu mer Mandos förflutna som nyss avslöjats i sin helhet för oss.

Smeden ger också Mando en jetpack och vi hör Hjaltemodets Motiv åter (30:07). Denna koppling till transportation har funnits tidigare, men just att det är en jetpack finner jag ännu mer intressant. Precis som diskuterat i tidigare kapitel så finns det ett bildspråk vad gäller klassiskt heroiska hjältar och förmågan att flyga är definitivt något som spelar in i detta bildspråk. Vi är nu i säsongens sista avsnitt och Mando har gjort sig förtjänt av, inte bara musiken till när han flyger sitt skepp, utan också den personliga kraften att flyga. För mig så signalerar detta på ett visst sätt att hans transformation från antihjälte till hjälte är komplett.

Strax efter detta så sker en av de, enligt mig, viktigaste men mest subtila ledmotivsvariationerna i serien. IG-11 agerar som redskap för att publiken ska förstå Mandos egna heroiska transformering bättre. Jämförelsen blir tydlig när IG-11 själv går igenom en extrem version av samma metamorfos som Mando gått igenom. I början av serien så tänkte IG-11 döda Barnet, men i denna scen så gör IG-11 raka motsatsen. Vid ungefär 32:05 så börjar en scen där IG-11 demonstrerar heroismens epitomi genom att göra en total uppoffring för Barnet - han går ut framför alla imperiska soldater och aktiverar sin självförstörelsemekanism för att Mando ska kunna komma undan med Barnet. Uppoffring verkar i denna serie vara den centrala aspekten av klassisk heroism och därför hör vi också Hjaltemodets Motiv i en sorgsen variation under denna scen runt 35:26 till 36:57. Oväntat nog så protesterar Mando högljutt när IG-11 presenterar sin idé om att spränga sig själv och Mando insisterar på att de fortfarande behöver honom. För mig är detta nyckelmomentet i

Mandos karaktärsutveckling då både hans metaforiska spegelbild, IG-11, och han själv når slutpunkten i deras utveckling. Prisjägerroboten dör för att skydda Barnet och Mando har lyckats öppna sig helt och är nu fäst vid IG-11 som en sann vän. Deras resa var sammanbunden och det visas på ett effektivt sätt med musiken i denna scen.

I min egen åsikt så är denna variation ett bra exempel på hur långt man kan ta motivisk förändring - en version av Hjaltemodets Motiv presenteras som verkligen förändrats rent musikaliskt men ändå lyckas behålla kärnidentiteten. På grund av att denna variation på motivet är långt ifrån den prototyp vi vant oss vid genom seriens och dess eftertexter så är det svårare att identifiera motivet och effekten av association i denna scen blir mer subtil. Det är en höjdpunkt rent narrativt för Hjaltemodets Motiv, då ett motiv som reflekterar uppoffring nu också tar in Mandos nyfunna omtänksamhet i ekvationen då han ser en annan persons uppoffring som sorgsen, och detta hörs tydligt i denna musik.

Mandos egna motiv dyker upp ett antal ytterligare gånger under slutscenerna i säsongen och just mot slutet när de pratar om att hotet på Nevarro är förbi så spelas Mandos Motiv i dur (runt 39:50). Här dyker också A-delen av Barnets Motiv upp igen vid 40:24 efter att säsongens konflikt är över när Barnet kramar om Mando. Musiken här syftar inte på Kraften vilket det delvis gjort tidigare i TV-serien, utan det som motiverat Barnet till att använda Kraften: hans relation till Mando. Moff Gideon har besegrats av Mando (såvitt huvudkaraktärerna vet), soldaterna har dragit sig tillbaka och likt det Leinberger (2012, s131) skrev om Hollywoods västernfilmer (kontra italienska västernfilmer) så har ordningen återställt på Nevarro och fred har återvänt.

I de absolut avslutande scenerna som följer (förutom cliffhangern som bygger vidare mot nästa säsong) så spelas Vårnadens Motiv när Mando och Barnet går iväg mot skeppet (41:37) och sen spelas det triumfanta och heroiska Hjaltemodets Motiv när de flyger iväg i rymdskeppet (42:35). Detta avslut imiterar halvt den klassiska Hollywoodstrukturen på en västernfilm som Leinberger skrivit om, men istället för att musiken i början kommit tillbaka när vår hjälte 'rider' ut till det okända igen så har den Morricone-inspirerade musiken ersatts med musik som istället låter mer inspirerad av Williams. Den modala och moraliska tvetydigheten vi presenterades med i början har nu blivit en fanfar för hjälten som alltid besegrar de onda i slutet av filmen. Det är en mycket mer tonal känsla på avslutet där musikens karaktär utvecklats i takt med narrativet. Mando har gått från att vara en enkel prisjägare till att vara Barnets beskyddare och en stor fiende till imperiet, musiken reflekterar

detta genom att gå från en mer modal känsla till en mer tonal känsla, specifikt från mollmodalitet till durtonalitet.

Slutsats:

I början av *The Mandalorian* så presenteras allt rätt ytligt, musiken, karaktären, den visuella estetiken, allt med ytliga likheter till Morricones och Leones *Dollar*-trilogi. Men *The Mandalorian* dyker djupare in i sina karaktärer än vad de gjorde i *Dollar*-trilogin och det som från början framställde världen som kall och moraliskt tvetydig klarnar med tiden och ger narrativet en struktur där vi kan förvänta oss en sympatisk och triumfant hjälte i formen av Mando. Detta märks dessutom i eftertextsmusiken, som agerar som en overtyd för TV-serien, den börjar i moll och går över till dur, något som indikerar att även den titulära karaktären kommer ha en liknande transformation. Den estetik som tidigare gett intrycket av en maskulin, stoisk och våldsam antihjälte breddas över tid för att inkludera faderskap, omtänksamhet, hjältemod och en karaktär motiverad av personligt trauma. Mando blir en mycket mer komplex karaktär än vad *The Man With No Name* någonsin lyckades vara i sina tre filmer. Detta genom att serien skapar nya associationer för motiv medan serien pågår, utvecklar motiven i samband med karaktärsutveckling och gradvis skiftar i atmosfär och ton som matchas i både narrativ och musik. *The Mandalorian* är en effektiv modernisering av västerngenren och utvecklar dess arketypiska huvudkaraktär så att det bättre passar Hollywoods klassiska stil på berättelser mellan gott och ont. De associationer som formas och de förväntningar som byggs upp genom musiken under seriens gång är det som möjliggör en mer komplex och breddad huvudkaraktär även i en sådan våldsam genre.

Referenser:

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

Christopoulos, George. 2021. The Music of Star Wars. Serter, S Serhat (red.). *Light and Dark Sides of Star Wars*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 173-195.

Conelly, Chris, Reigle, Ashley & Rivas, Anthony. 2019. 'The Mandalorian' creator Jon Favreau talks show's inspiration, 'personal connection' to filmmaking.

<https://abcnews.go.com/Entertainment/mandalorian-creator-jon-favreau-talks-shows-inspirati-on-personal/story?id=67023193> (Hämtad 2021-12-11).

Cuklanz, Lisa & Erol, Ali. 2021. The Shifting Image of Hegemonic Masculinity in Contemporary U.S. Television Series. *International Journal of Communication* (15): s545-562. ISSN: 1932-8036

For a Few Dollars More. 1965. [Film]. Leone, Sergio. dir. Beverly Hills: Metro-Goldwyn-Mayer.

For a Fistful of Dollars. 1964. [Film]. Leone, Sergio. dir. Beverly Hills: Metro-Goldwyn-Mayer.

Horton, Cole. 2015. *From World War to Star Wars: The Music*. <https://www.starwars.com/news/from-world-war-to-star-wars-the-music> (Hämtad 2021-12-12).

Kings Row. 1942. [Film]. Wood, Sam. dir. Burbank: Warner Bros.

Leinberger, Charles. 2012. The Dollars Trilogy: "There are two kinds of western heroes, my friend!" Kathryn Kalinak (red.). *Music In The Western*. New York: Routledge, 131-147.

London, Justin. 2000. Leitmotifs and Musical Reference in the Classical Film Score. Buhler, James, Flinn, Caryl & Neumeyer, David (red.). *Music and Cinema*. University Press of New

England: Hanover, 85-96.

Marc, Christopher. 2019. *Pedro Pascal Reveals The Real Name of 'The Mandalorian' – Jon Favreau Had Him Watch Sergio Leone & Akira Kurosawa Films To Prepare.*

<https://hnentertainment.co/pedro-pascal-reveals-the-real-name-of-the-mandalorian-jon-favreau-had-him-watch-sergio-leone-akira-kurosawa-films-to-prepare/> (Hämtad 2021-12-11).

Raiders of The Lost Ark. 1981. [Film]. Spielberg, Steven. dir. San Francisco: Lucasfilm.

Schmidt, Lisa. 2010. The Popular Avant-Garde: The Paradoxical Tradition of Electronic and Atonal Sounds in Sci-Fi Music Scoring. Matthew J. Bartkowiak (red.). *Sounds of the Future.* Jefferson: McFarland & Company, Inc, 22-43.

Star Wars. 1977-2019. [Filmserie]. Lucas, George, Kershner, Irvin, Marquand, Richard, Abrams, Jeffrey Jacob, Edwards, Gareth, Johnson, Rian, Howard, Ron. dir. San Francisco: Lucasfilm.

Superman - The Movie. 1978. [Film]. Donner, Richard. dir. Burbank: Warner Bros.

The Good, The Bad and The Ugly. 1966. [Film]. Leone, Sergio. dir. Beverly Hills: Metro-Goldwyn-Mayer.

The Mandalorian. 2019. [Television Series]. Favreau, Jon. dir. San Francisco: Lucasfilm.

Variety. 2019. *How 'The Mandalorian' Score Found The New 'Star Wars' Sound.*

<https://www.youtube.com/watch?v=aQIcZbZr9Wk> (Hämtad 2021-12-12)

Wingerden, Ruben. 2021. The Gospel According to Disney+'s "The Mandalorian". *Religions* 12(5): s350. DOI: 10.3390/rel12050350

Ödéhn, Frode. 2021. *Ett gammalt koncept i ny form: En genreanalys på hur westerngenren används i Sergio Leones filmer och The Mandalorian.* Institutionen för konst, kultur och kommunikation. URN: urn:nbn:se:mau:diva-43533