

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
Yüksek Lisans Tezi

**HOLLYWOOD ANA-AKIM FİLM MÜZİKLERİNDE AVANGART
ORKESTRALAMA TEKNİKLERİ ve RENK-TINI ODAKLI EFEKTLER**

Hazırlayan
Yiğit DERİGA

Danışman
Doç. Dr. Onur NURCAN

İzmir / 2021

YEMİN METNİ

Müzik Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Hollywood Ana-Akım Film Müziklerinde Avangart Orkestralama Teknikleri ve Renk-Tını Odaklı Efektler” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

.../.../...

Yiğit DERİGA

İmza

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün/...../..... tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği'nin maddesine göre Müzik Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Yiğit DERİGA'nın "Hollywood Ana-Akım Film Müziklerinde Avangart Orkestralama Teknikleri ve Renk-Tını Odaklı Efektler" konulu tezi incelenmiş ve aday/...../..... tarihinde, saat 'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin olduğuna oy..... ile karar verilmiştir.

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

ÖZET

Bu çalışmada film müziklerinin 19. yüzyılda ortaya çıkışından günümüze kadar olan gelişimi, orkestralama teknikleri, melodik yapılar, yazım stili ve renk-tını odaklı efektler açısından incelenmiştir. Önde gelen Hollywood bestecilerinin kullandığı besteleme teknikleri ve benimsedikleri stilsel yaklaşımlar ele alınmıştır. Farklı müzik stillerinin sinematik çerçevede oluşturduğu psikolojik etkiler araştırılmıştır. Bernard Herrmann'ın sıra dışı ve modern nitelikteki orkestralama teknikleri, John Williams'ın geç-Romantik ve erken-20. yüzyıl eserlerine göndermeler yapan müzikleri, Hans Zimmer'in akustik-elektronik sentezlemeleri bu çalışmada yer verilen konular arasındadır. The Shining filmi, 20. yüzyıl avangart orkestra eserlerine film müziği olarak yer verilmesi itibariyle ayrıca incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Film müziği, Hollywood, Bernard Herrmann, John Williams, Hans Zimmer.

ABSTRACT

In this study, the development of film music from its emergence in the 19th century to the present has been examined in terms of orchestration techniques, melodic structures, writing style and color-timbre-focused effects. The psychological effects of different music styles in the cinematic framework were investigated. Bernard Herrmann's out of the common and modern orchestration techniques, soundtracks by John Williams making references to the works of the late-Romantic and the early-20th century era, and the acoustic-electronic synthesis of Hans Zimmer are among the topics included in this research. The Shining movie is also explored as it incorporates 20th century avant-garde orchestral works as its soundtrack.

Keywords: Film music, Hollywood, Bernard Herrmann, John Williams, Hans Zimmer.

ÖNSÖZ

Bu çalışmada değerli desteklerini esirgemedi, büyük bir özen ve titizlik ile tüm tez yazımı boyunca gerek değerli bilgilerini gerekse motive edici desteğini hiç eksik etmeyen değerli hocam Doç. Dr. Onur NURCAN'a sonsuz teşekkürlerimi ve saygılarımı sunarım. Bana aktarmış olduğu bilgiler doğrultusunda, araştırmalarımı doğru yönlendirmem, konulara farklı açılardan bakabilmem mümkün olmuştur. Aynı zamanda, yüksek lisans eğitimim süresince kompozisyon, müzik kültürü ve insani olarak yaşam tecrübesi konusunda vermiş olduğu önemli bilgiler ile gerek kompozisyon hayatımı gerekse bireysel yaşantımı önemli ölçüde etkilemiştir.

Yüksek lisans eğitim sürecim boyunca yaptığımız çalışmalarda kendisinden müzik ve sanat adına çok şey öğrendiğim, her zaman her konuda desteklerini esirgemeyen değerli hocam Prof. Ebru GÜNER CANBEY'e ve derslerinde sanata ve müziğe yönelik sorgulayıcı, bilimsel bakış açısı ile konulara farklı yönlerden yaklaşabilmemizi sağlayarak gelişimime katkıda bulunan değerli hocam Doç. Dr. Elif AKTUĞ'a en içten teşekkürlerimi sunarım.

Ayrıca sevgili aileme, bu süreçte bana göstermiş oldukları destek ve her zaman, her konuda yanımda oldukları için teşekkürlerimi ve sevgilerimi sunarım.

Bu çalışmanın, Batı Klasik müziği ve film müziği ilişkisi adına katkı sağlayıcı olması, bilim ve sanat adına çalışmalar yürüten herkese yararlı olabilmesi umudu ile...

Yiğit DERİGA

İzmir, 2021

**HOLLYWOOD ANA-AKIM FİLM MÜZİKLERİNDE AVANGART
ORKESTRALAMA TEKNİKLERİ ve RENK-TİNİ ODAKLI EFEKTLER**

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ	ii
TUTANAK	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
ÖNSÖZ	vi
İÇİNDEKİLER	vii
ÖRNEKLER LİSTESİ	ix
GİRİŞ	1

1. BÖLÜM

FİLM MÜZİĞİNİN DOĞUŞU

1.1. Hollywood’da Film Müziğinin Gelişimi	4
---	---

2. BÖLÜM

BERNARD HERRMANN VE HOLLYWOOD’A YENİ BAKIŞ AÇISI

2.1. Psycho Film Müziği	9
2.2. Vertigo Film Müziği	12

3. BÖLÜM

**JOHN WILLIAMS’IN MÜZİĞİNDE 19. ve 20. YÜZYIL BESTECİLERİNİN
ETKİLERİ ve ÖDÜNÇ ALMA**

3.1. Star Wars	18
3.1.1. Star Wars – Main Title	18
3.1.2. Star Wars – Duel Of The Fates	23

3.1.3. Star Wars – The Imperial March	26
3.1.4. Star Wars – Han Solo and Princess Leia's Theme	31
3.1.5. Star Wars – The Desert and The Robot Auction	32
3.1.6. Star Wars – Rescue of The Princess	35
3.1.7. Star Wars – Across The Stars	36
3.2. Jaws	40
3.3. E.T. – Adventures On Earth	43
3.4. Home Alone – Holiday Flight	45

4. BÖLÜM

HOLLYWOOD'TA AVANGART MÜZİĞİN ETKİLERİ: THE SHINING

4.1. Dies Irae – Gregoryen İlahisi	49
4.2. Music for Strings, Percussion and Celesta (Bartok)	50
4.3. De Natura Sonoris (1966) ve De Natura Sonoris No.2 (1971) (Penderecki)	50
4.4. Lontano (Ligeti)	52

5. BÖLÜM

HANS ZİMMER VE HOLLYWOOD FİLM MÜZİKLERİ

5.1. Batman: The Dark Knight Film Müziği	55
5.2. Inception Film Müziği	66
5.2.1. Inception – Time	67
5.2.2. Inception – We Built Our Own World	76
SONUÇ	79
KAYNAKÇA	82
EKLER	88
ÖZGEÇMİŞ	

ÖRNEKLER LİSTESİ

Örnek 1 – <i>Psycho – Prelude</i>	10
Örnek 2 – <i>The Murder</i>	12
Örnek 3 – Bernard Herrmann – <i>Vertigo – Ana Tema</i> Müziği.....	14
Örnek 4 – Bernard Herrmann – <i>Vertigo – Carlotta's Portrait</i>	16
Örnek 5 – <i>Star Wars</i>	19
Örnek 6 – <i>Star Wars</i>	19
Örnek 7 – <i>Ana Tema</i> 'nın tematik/biçimsel kurgulanışı.....	19
Örnek 8 – <i>Star Wars – Ana Tema</i>	20
Örnek 9 – <i>Star Wars Ana Tema</i> , Cümle 2.....	20
Örnek 10 – Ağaç Üflemeliler.....	21
Örnek 11 – Arp Partisi.....	21
Örnek 12 – <i>Star Wars – King's Row Karşılaştırma</i>	22
Örnek 13 – <i>Star Wars Ana Tema</i> , Cümle 2.....	23
Örnek 14 – Saint-Saens, <i>Konçerto 2</i> , II.....	23
Örnek 15 – <i>Duel Of The Fates</i>	25
Örnek 16 – <i>Carmina Burana</i>	25
Örnek 17 – <i>Duel of The Fates</i> – Dvorak, <i>Senfoni 9</i> Karşılaştırma.....	26
Örnek 18 – John Williams – <i>Imperial March</i>	27
Örnek 19 – Gustav Holst – <i>Mars</i>	28
Örnek 20 – Gustav Holst – <i>Mars</i> – Strings	29
Örnek 21 – John Williams – <i>Imperial March</i> – Strings.....	29
Örnek 22 – <i>Star Wars – A New Hope</i>	30
Örnek 23 – Gustav Holst – <i>Mars</i>	31
Örnek 24 – <i>Hans Solo and Princess Theme</i>	32
Örnek 25 – Tchaikovsky – <i>Violin Concerto</i> in D Major	32
Örnek 26 – <i>Star Wars – The Desert and The Robot Auction</i>	33
Örnek 27 – Stravinsky – <i>Rite Of Spring</i> Orkestra Versiyon	34

Örnek 28 – John Williams – <i>Star Wars</i> – “Stormtrooper” Motif	35
Örnek 29 – Stravinsky – <i>The Rite of Spring</i>	36
Örnek 30 – Williams – <i>Across The Stars</i> – Arp Partisi	36
Örnek 31 – Tchaikovsky – <i>Kuşu Gölü</i> – Arp Partisi	37
Örnek 32 – Williams – <i>Across The Stars</i> – Obua Partisi	37
Örnek 33 – Tchaikovsky – <i>Kuşu Gölü</i> – Obua Partisi	38
Örnek 34 – Williams – <i>Across The Stars</i> – Yaylı Partisi	39
Örnek 35 – Tchaikovsky – <i>Swan Lake</i> – Yaylı Partisi.....	40
Örnek 36 – Dvorak – <i>The New World Symphony</i>	41
Örnek 37 – John Williams – <i>Jaws Suite</i>	42
Örnek 38 – Howard Hanson <i>Senfoni 2, III.Bölüm</i> – Yaylı Enstrümanlar	43
Örnek 39 – John Williams – <i>E.T. Adventures On Earth</i> – Yaylı Enstrümanlar.....	43
Örnek 40. – Howard Hanson <i>Senfoni 2, III.Bölüm</i> – Ağaç Üflemeli Enstrümanlar...	44
Örnek 41 – John Williams – <i>E.T. Adventures On Earth</i> – Ağaç Üflemeli Enstrümanlar.....	44
Örnek 42 – Williams – <i>Home Alone – Holiday Flight</i>	45
Örnek 43 – Tchaikovsky – <i>Fındıkkıran – Rus Dansı</i>	46
Örnek 44 – <i>Dies Irae</i> – Gregoryen İlahisi	49
Örnek 45 – Kubrick’in müzik-kurgu senkronizasyonu.....	52
Örnek 46 – <i>Batman</i> Film Müziği – Akor 1.....	57
Örnek 47 – <i>Batman</i> Film Müziği – Akor 2.....	58
Örnek 48 – <i>Batman</i> Film Müziği – Akor 3.....	58
Örnek 49 – Hans Zimmer – <i>Batman – The Dark Knight</i>	60
Örnek 50 – Hans Zimmer – <i>Batman – The Dark Knight</i>	61
Örnek 51 – Hans Zimmer – <i>Batman – The Dark Knight</i>	62
Örnek 52 – Hans Zimmer – <i>Batman – The Dark Knight</i>	63
Örnek 53 – Hans Zimmer – <i>Batman – The Dark Knight</i> , 1 – 4 ölçü aralığı	64
Örnek 54 – Hans Zimmer – <i>Batman – The Dark Knight</i> 10 – 14 ölçü aralığı	64

Örnek 55 – Hans Zimmer – <i>Batman – The Dark Knight</i> , 22 – 24 ölçü aralığı	65
Örnek 56 – Hans Zimmer – <i>Inception – Time</i>	67
Örnek 57 – Hans Zimmer – <i>Inception – Time</i> – Çeşitleme 2.....	69
Örnek 58 – Hans Zimmer – <i>Inception – Time</i> – Çeşitleme 3.....	70
Örnek 59 – Hans Zimmer – <i>Inception – Time</i> – Çeşitleme 4.....	71
Örnek 60 – Hans Zimmer – <i>Inception – Time</i> – Elektro Gitar Partisi – Çeşitleme 4 .	71
Örnek 61 – Hans Zimmer – <i>Inception – Time</i> – Çeşitleme 5	72
Örnek 62 – Hans Zimmer – <i>Inception – Time</i> – Çeşitleme 6	73
Örnek 63 – <i>Inception – Time</i> , Okrestrasyon Örneği.....	74
Örnek 64 – <i>Inception – We Built Our Own World</i>	77

GİRİŞ

1895 yılında Lumière kardeşler'in Gara Giren Tren filmi ile yeni bir endüstrinin temelleri atılmıştır. 1900'lü yılların başında, perdeye yansıtılan görüntülere piyano ile yapılan doğaçlama eşlikler görülmektedir. 1920'li yılların sonlarında, Hitchcock ve birkaç farklı yönetmenin, filmin çekimi esnasında, sesleri de kaydetme ve bu sesleri film ile senkronize etme çabaları, sesli film kavramının ortaya çıkışının ilk adımlarıdır (Tonks, 2006: 11,12). Sinemada müziğin kullanımı ile ilgili olarak, piyano bir noktadan sonra yeterli gelmemeye başlamış ve orkestralar filmlere eşlik etmeye başlamıştır (Alço, 2013: 139).

Max Steiner ile 1930'lu yılların başında başka bir boyuta taşınan film müziği, seyirciler tarafından kabul görmeye başlamış ve elde ettiği başarılar ile film müziğine karşı olan tutumları olumlu olarak başka bir boyuta taşımıştır. Sesli filmlerin ortaya çıkmalarından itibaren, sesin ve müziğin film içerisinde senkronize şekilde kullanılabilme düşüncesi, film ve müzik ilişkisinde yeni düşüncelerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Ses olgusunun sinemaya girmesinden itibaren, film yapımcıları ve besteciler, sesin film üzerindeki etkisini ve önemini kavramaya başlamışlardır (Cemalcılar, 1993: 73). 1930'lu yıllardan itibaren 19. ve 20. yüzyıl Klasik Batı müziği bestecilerinin eserlerinin filmler için etkili şekilde kullanılma çalışmaları, bu bestecilerin film müziği kavramının ortaya çıkışında önemli ölçüde etkili olduğunu göstermektedir.

Sinemada sesin kullanılması, filmlerde sadece müziğin değil, diyalog ve diğer seslerin de birlikte kullanılmasına olanak sağlamıştır. Müzikteki ritim ve melodik hareketler filmdeki görsel kurgulama sürecini desteklemektedir. Film müziği sadece sahneler arasındaki sürekliliği sağlamakla görevli olmayıp, aynı zamanda filmin bir bütünlük içerisinde algılanmasına yardımcı olmaktadır (Duggal, 2019: 2).

Bu çalışma Wagner, Saint-Saens, Shostakovich, Stravinsky, Holst gibi bestecilerin, 1950'li yıllar sonrasında, Hollywood film müzikleri üzerindeki etkilerini detaylı olarak incelemektedir. Ayrıca orkestralama tekniklerinin çeşitliliğine değinilecek ve bu teknikler incelenen örnekler ile detaylı şekilde karşılaştırılacaktır. Araştırma, özellikle Bernard

Herrmann ile şekil değiştiren orkestrasyon çalışmaları, besteleme teknikleri ve bu besteleme tekniklerinin Hollywood film müziği üzerinde ortaya çıkarttığı değişikliklerin ve yeniliklerin incelenmesi ile başlamaktadır. Herrmann, özellikle korku-gerilim türü üzerine ortaya koyduğu çalışmalar ile film müziğinde avangart orkestralama tekniklerinin ilk adımlarını atmıştır.

John Williams, özellikle 1970’li yıllardan itibaren Hollywood için etkili olmuş, Klasik Batı müziği bestecilerinin eserlerinden önemli ölçüde etkilenmiş ve bazı müziklerinde literatürde mevcut olan eserlerden direk veya dolaylı olarak esinlenmiştir. Williams’ın film müzikleri gerek melodik gerekse orkestrasyon anlamında geç-Romantik dönem ve 20. yüzyılın ilk yarısından etkiler içermektedir. Williams’ın çalışmaları, Klasik Batı müziği bestecilerinin eserleri ile detaylı olarak karşılaştırılacak ve göze çarpan benzerliklere değinilecektir.

Avangart terimi, günün kabul gören sanat anlayışını yadsıyan ve deneysel çalışmalar yapan sanatçıları ve onların yapıtlarını nitelemektedir. Fransızca kökenli bu kelime, 19. yüzyıldan itibaren kabul edilen genel kriterleri aşmak ve zamanının önüne geçmek isteyen sanatçılar için kullanılmaktadır. Ayrıca avangart sanat, güncel ve genel anlamda kabul görmüş olana karşı birçok açıdan karşı çıkışın, öncü ve devrimci simgesi olarak kabul görmektedir (Erdal, 2013: 53). Kubrick sinemasında, dönemin avangart bestecilerinin çalışmaları arasından seçilerek kullanılmış eserler göze çarpmaktadır. ***The Shining*** film müzikleri üzerinde yapılacak olan çalışmada, Penderecki, Ligeti, Bartok gibi bestecilerin müzikleri, bu müziklerde kullandıkları renk-tını odaklı orkestralama teknikleri ve bu tekniklerin dinleyici üzerinde ortaya çıkarttığı psikolojik etkiler ele alınacaktır.

Hans Zimmer’in müzikleri ile Hollywood film müzikleri üzerinde daha yaygın şekilde kullanılmaya başlanılan akustik-elektronik sentezleme içeren müzikler, kullanılan stüdyo teknikleri ve *synthesizer* teknolojisi incelenecek, Zimmer’in yazım diliyle ortaya çıkan akustik-elektronik etkinin minimalist bakış açısı ile düzenlenmiş orkestrasyonları ve bestecinin tını sentezlemelerine yakından bakılacaktır.

1. BÖLÜM
FİLM MÜZİĞİNİN DOĞUŞU

1. BÖLÜM

FİLM MÜZİĞİNİN DOĞUŞU

1.1. Hollywood’da Film Müziğinin Gelişimi

Genel tanımı ile sinemanın ortaya çıkışının ilk adımı, fotoğrafın icadının da ilk adımı olan *camera obscura* (karanlık oda)’nın 16. yüzyılda ortaya çıkmasıdır. Sinema, 1895 yılında Lumière kardeşler tarafından sinematograf icat edilmesi dahil, birçok ülkede farklı kişiler tarafından olgunlaştırılmış süreçlerin bir sonucudur. Sinema, göz kusurundan faydalanarak, dizilmiş fotoğrafların hareket ediyor izlenimi uyandırması kuralına dayanmaktadır (Doğan, 2009: 22).

Antik Yunan’da müzik ve dramının arasındaki yakın ilişki, yüzyıllar sonra film ve film müziği arasında da devam etmektedir. Sinemaya eklenen ses faktörü ile birlikte, müziğin farklı bir işlevi ortaya çıkarılmıştır. Müzik insanlardaki duygu değişimlerini tetiklemekte ve duyguların hafızaya alınma sürecinde etkili bir faktör olmaktadır (Toker, 2010: 85).

1888’de Thomas Edison’un “kinetoskop” adlı film kayıt kamerasını icat etmesiyle birlikte, bilimdeki gelişmeler eğlence ile birleşmeye başlamıştır. Bu görüntüleme kutusu ile birlikte, tek bir izleyici bir film izleme fırsatı bulabiliyordu. Cihazdaki bu kısa filmler oyun salonlarında gözetleme deliklerinden bakarak izlenebiliyordu. Sınırlı sayıda izleyiciye ulaşılmış olsa da, film teknolojisi için en eski buluşlardan biri olarak kabul edilmektedir (Doyle, 2016: 9).

Müzik başka alandaki bir çalışmayı desteklemek için üretildiğinde, ‘saf müzik’ olarak değil, ‘kullanılan müzik’ olarak tanımlanır. Film müziği nedir sorusu için ‘kullanılan müzik’ tanımlaması, bu müziğin işlevi açısından cevap niteliğindedir. Film müziği için daha özel bir tanımlama yapılacak olunursa, ‘gösterilen filmdeki teatral hareketleri desteklemek için kullanılan müzik’ nitelemesi daha uygun olacaktır (Tonks, 2006: 9).

Film ve müziği senkronize etme arayışları 1900'lerin başlarında devam etmekteydi ve hala kesin bir sonuca ulaşılammıştı. 1920'lere gelindiğinde Amerika Birleşik Devletleri ve Almanya bu senkronizasyonun gerçekleşmesine izin verecek teknolojiye sahiplerdi. Bu gelişmeler Hollywood film müziklerinin, film içerisinde uygun şekilde kullanılmasına izin verdi. Hollywood için film müziklerinin belirli işlevleri söz konusuydu. Bu işlevlerden bazıları şunlardır: kurgu ve geçişlerden kaynaklanan anlatı boşluklarını kapatmak, sahnedeki eylemi vurgulamak, ruh hali ve atmosfer oluşturmak, diyaloglara eşlik etmek, seyirciyi duygusal bağ ile filme bağlayabilmek (Doyle, 2016: 22).

1913 yılından sonra tiyatro orkestraları ve piyanistler sinema için önemli unsurlar haline gelmişlerdir. 1915'lerden itibaren sinemada müziğin önemi etkisini göstermeye başlamıştır. Sessiz filmlerde, sinema salonlarında piyano eşliği yapılmış, hatta bazı filmler için özel partiyonlar bestelenmiştir. Bunlardan ilki Fransız besteci Camille Saint-Saens tarafından 1908 yılında yazılan *Guise Dükü Süikasti* filminin müziğidir (Toker, 2010: 92).

İlk 33 – 1/2 rpm diskler, 1926 yılında Bell laboratuvarında *Don Juan* filmi için *William Act* tarafından hazırlanan, vitofonla senkronize edilmiş müzik ve ses efektleridir. Vitofon; plak temelli sesli film sistemidir (Yazıcıoğlu, 2016: 27).

Sinematograf görüntüleri kaydeden ve filmleri bir ekran üzerine yansıtmaya yarayan alettir. Bu görüntülere başlarda piyano eşlik etmiş, piyano ile klasik parçalar ve dönemin popüler eserleri çalınmıştır. Başlarda görüntü ile uyumlu ve uyumsuz birçok doğaçlama müzik kullanılırken, zamanla görüntüler ile uyumlu müzikler tercih edilmeye başlanmıştır. Max Winkler, sessiz filmler için beste yapan ilk müzisyenlerdendir. Ayrıca Winkler, Beethoven, Mozart, Tchaikovsky gibi bestecilerin eserlerini seçerek, eserlerin filmler için kullanılmasını sağlamıştır. Piyano ile yapılan müzik insanları tatmin etmemeye başladıkça, orkestralar ile eşlikler başlamıştır. Piyano ile perdeye eşlik daha basitken, orkestra ile çalılarda, perde ile olan senkronizasyonda problemler yaşandığı görülmüştür (Alço, 2013: 139).

Alfred Hitchcock, *Blackmail* (1928) filminde mikrofonu çiçek saksılarının içine saklamayı denemiştir. Hitchcock'un dışında bazı başka yönetmenler de filmde sesin kullanımı konusunda bu tür tekniklere başvurmaya başlamışlardır. Bu dönemde senkronize edilmiş 'sesli film' oluşturma fikri yapımcılara cazip gelmeye başlamıştır (Tonks, 2006: 12).

Ses teknolojisi için en basit müzikal uygulamalardan biri, Batı Klasik müziğinin mevcut eserlerinin filmler üzerinde kullanılmalarıydı. "Universal" tarafından Bela Lugosi'nin *Dracula*'sı (1931) için *Tchaikovsky*'nin *Kuşu Gölü* müziğinden yararlanıldı. Bazı stüdyolar dönemin Klasik müzik bestecilerinden, filmlere daha sonra eklenmek üzere müzikler sipariş ettiler. Stravinsky ve Holst gibi bestecilerin eserleri gün ışığı göremedi. Shostakovich, *New Babylon* (1929) ve ardından Rusya'nın ilk sesli filmi olan *Alone* (1930) filmleri için müzikler besteledi (Tonks, 2006: 12).

1930'larda film müziğinin babası olarak kabul edilen Max Steiner, Hollywood'a geldi. Bu dönemde müziğin film üzerindeki etkisinin seyirci tarafından yeterli derecede kavranamayacağı fikri hakimdi. Steiner, *Symphony of Six Million* (1932) filmi için bir beste yaptıktan sonra, elde edilen başarı film müziğine karşı olumsuz bakışları tersine çevirdi ve büyük stüdyoların içerisinde film müziği departmanları kurulmaya başlandı. Steiner tarafından bestelenen *King Kong* (1933) müziği, film müziğinde yeni bir çağın başlangıcı olarak kabul edilmektedir. Steiner'in *King Kong* filmindeki motifleri, daha sonrasında *John Williams*'a *Jaws* filminin müziklerde ilham vermiştir. Steiner, *King Kong* filminin müzikleri konusunda kendisine yöneltilen iltifatlara cevaben, Romantik dönem bestecisi Richard Wagner'e işaret etmiştir. Wagner'in bir eseri 1915 kadar erken bir tarihte *The Birth of A Nation (Bir Ulusun Doğuşu)* filminde yer almıştır. Steiner'a göre, Wagner ilk film müziği bestecisidir (Tonks, 2006: 13).

1930'larda Hollywood film bestecilerinin en çok benimsediği tarz romantizmdi. Romantik dönem stili müzikler, ortalama ve ayrıca eğitim seviyesi düşük dinleyiciler için de kolay anlaşılabilir bir yapıdaydı. Ayrıca bu müzik tarzının özünde akılda kalıcı melodiler var olduğu için, ortaya çıkan eserlerde, dinleyici açısından anlaşılma ve kabul görme oranı

yüksekti. Bu üslupta yazılan müzikler, yirminci yüzyılın ortalarında yerini geleneksel halk müzikleri ve caz müziğe bıraktı. 1950’lerde caz müzik, dramatik, suç ve kentsel melodramlarda tercih edilen bir müzik türü haline geldi. 1950 ve 1960’lı yıllarda dizisel ve minimalist teknikler film müziğinde kullanıma girdi. 1970’lerde ise, John Williams gibi bazı bestecilerin çalışmalarıyla, Romantik üslup film müziklerinde tekrar itibar görmeye başladı (Doyle, 2016: 23).



2. BÖLÜM

BERNARD HERRMANN VE HOLLYWOOD'A YENİ BAKIŞ AÇISI

2. BÖLÜM

BERNARD HERRMANN VE HOLLYWOOD'A YENİ BAKIŞ AÇISI

Bernard Herrmann Amerikalı film müzik bestecisi ve orkestra şefidir, *Psycho*, *Vertigo*, *Citizen Kane*, *Jason and the Argonauts*, *Fahrenheit 451* ve *Taxi Driver* filmlerinin müzikleri ile dünya çapında ün kazanmıştır. Kardeşleri ile birlikte enstrüman çalarak, beş yaşında keman ve on üç yaşında piyano çalmaya başlamıştır. *Psycho* ve *Vertigo* filmlerinin müzikleri, Herrmann'ın Alfred Hitchcock ile 1955 – 66 arasındaki iş birliğinin ürünleridir. Her iki çalışma da bestecinin yaratıları arasında ön plana çıkan örnekler arasındadır. Herrmann, Avrupa'dan Amerika'ya göç etmiş bestecilerinin aksine, New York'ta doğmuş ve Juilliard School'dan mezun olmuştur. Ives, Debussy, Ravel, gibi Avrupalı bestecilerin yanı sıra 20. yüzyıl Amerikan bestecilerinden etkilenmiştir (Theunissen, 2014: 19).

2.1. Psycho Film Müziği

Psycho'nun müziği incelendiğinde, Debussy, Bartok ve Stravinsky etkileri göze çarpmaktadır. Ayrıca, Herrmann'ın müzikal bakış açısında Aaron Copland ile olan benzerlik bazı eleştirmenler tarafından dile getirilmiştir. *Psycho*'nun bir film çalışması olarak genel etkisinde Herrmann'ın müziğinin %33 oranında katkı sağladığı yani filmin başarısının üçte birinin sadece bestecinin yazmış olduğu *soundtrack* ile sağlandığı Hitchcock tarafından dile getirilmiştir. Herrmann bu konuyla ilgili; "Hitchcock bir resmin sadece %60'ını bitirir ve ben kalanını tamamlamak durumundayım" ifadesini kullanmıştır. Besteci, *Psycho* filminin müziğinde orkestradaki çalgı seçimini sadece yaylılar grubu ile sınırlı tutmuştur. Film müziği bütçelerinin o dönemde yetersiz olması, bestecinin bu seçiminde önemli bir etken olmuştur (Kalinak, 2010: 103).

Herrmann film müziklerinde besteciliğe ek olarak, düzenleme, şeflik ve kayıt süreçlerine de bizzat dahil olmaktadır. Bu onu diğer film müziği bestecilerinden farklı kılıyordu. Besteci, film müziğini 'müzik eşliğinde drama' şeklinde yorumlayarak müziğin bir film çalışmasındaki önemine gönderme yapmıştır (Rosar, 2003: 143, 147).

Herrmann yaylı çalgılar orkestrasını farklı renk ve tınlar üretmek için kullanmıştır. Hollywood müziklerinde kullanılan yaylı çalgılar çoğunlukla romantik temalı film müziklerinde yumuşak karakterde ve lirik bir yapı içerisinde kullanılırken, *Psycho*'da bu durumun tersi söz konusuydu. Bir gerilim filmi olan *Psycho*'da vurma (ve üfleme) çalgılar grubu içeren büyük orkestra yerine sadece yaylı çalgılar orkestrası kullanılmıştı. Dolayısıyla, normalde vurmalı çalgılar ile elde edilen belirli etkiler, *Psycho*'da yaylı çalgılar orkestrasının perküsif kullanımı ile yakalanmıştır (bkz. **Örnek 1**) (Pershin, 2018: 12,13).

"Psycho" Prelude

Bernard Herrmann
Jan 12 - Feb 12/1960

Allegro (molto Agitato)
con sordino (non div.)

Violins I
Violins II
Violas
Cellos
Basses

Measures: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20

Örnek 1 – *Psycho* – Prelude¹

¹ Bu tez çalışmasında yer verilen müzik örneklerinin bir kısmı albüm kayıtlarından dinleyerek notaya alınmıştır, albüm bilgileri ve yer verilen diğer müzik örneklerinin referans bilgileri için bkz. KAYNAKÇA bölümü.

Hitchcock, deneysel müzik türlerinin film müziklerinde kullanılmasının Klasik/Post-Klasik ayrımını belirginleştirdiğini ve yönetmenin anlatımında tamamlayıcı rol üstlendiğini savunduğu gözlemlenebilir. Popüler sinemada bir dönüm noktası olarak görülen *Psycho* filminin 1960 sonrası korku sinemasında ses ve görüntü arasındaki işlevselliğin önemli bir ürünü olduğunu düşündüğü söylenebilir (Abel, 2008: 3).

Filmin sinema tarihinde ikonlaşmış olan duş sahnesinde Herrmann'ın müziksel katkısı en üst düzeydedir. Yaylı çalgıların tiz ses alanında tekrarlanan vurgulu (*sff*) ritmik hareket ile ön plana çıkan bu sahne, filmin yapıldığı tarihe göre gerilim/korku türleri ve modern besteleme teknikleri arasında Hollywood'da yeni bir bakış açısına yönelim sağlamıştır.

Hitchcock başlangıçta ilgili sahne için müzik kullanılmamasını tercih etmiş ancak Herrmann'ın müziğini dinledikten sonra oldukça etkilenecek fikrini değiştirmiştir. Bu sahnenin müziği, *Prelude* bölümünde yer alan müziğin bazı kısımları ile ilişkilendirilerek filmdeki Marion karakterinin yakalanma korkusunun izleyicinin zihninde canlandırılması amaçlanmıştır (Sookram, 2015: 3).

Bir salkım-akorun (*chord-cluster*) kademeli olarak alçalması bakımından, *The Murder* sahnesinin müziği Ives'in müziğinden esinlenmeler içermektedir. Bahsi geçen salkım-akor, oktavlar ile tizden pese doğru genişleyen, Mi bemol minör ve Mi minör tonalite seslerinin eşzamanlı kullanımı ile oluşturulmuştur (bkz. **Örnek 2**). Bu, Ives'in *Psalm 67* adlı eserinde kullandığı türden bir teknik olan bitonalite tekniğidir (Husarik 2007: 147; akt. Sookram, 2015: 6). Husarik, *The Murder* sahnesi müziğinde tellerden gelen her bir yay vuruşu sesi ile "kuş çığlıkları" arasında benzerlik olduğuna dikkat çeker. Husarik'in bu değerlendirmesi, Helen Stewart'ın "korku filmlerindeki müziklerde tehlikeye hayvanlarla bilinçsizce ilişkilendirdiğimiz uyumsuz, çığlık benzeri tınılar kullanılmaktadır" yorumu ile desteklenmiştir (Stewart, 2013; akt. Sookram, 2015: 6).

5/4

17. The Murder

Molto Forzando e Feroce

Vivo

The musical score for 'The Murder' is a full orchestral piece in 5/4 time, marked 'Molto Forzando e Feroce' and 'Vivo'. The score is divided into measures, with time markers at :03, :06, :09, :12, :15, :18, and :21. The music is characterized by a driving, rhythmic pattern in the strings, with a prominent 'hitchcock zoom' effect in the brass and woodwinds.

Örnek 2 – The Murder

2.2. Vertigo Film Müziği

Gerilim ustası olarak adlandırılan Alfred Hitchcock'tan söz edildiğinde, sarmal merdiven, baskıcı anneler, suçluluk aktarımı, gizem-gerilim, sürprizler, cinayetle harmanlanmış melodramlar, ünlü kamera numaraları, gezici çekimler, ses tasarımı ve müziğin etkili kullanımı akla ilk olarak gelebilecek unsurlardır. *Vertigo* filminde kullandığı, 'vertigo etkisi' olarak tanımlanan kamera efekti, filminden sonra *hitchcock zoom* olarak adlandırılmaya devam etmiştir (Pasin, 2016: 50).

Bernard Herrmann'ın filmin müzikleri ile filme olan etkisi büyük boyuttadır. *Vertigo* filmi, Boileau ve Narcejac tarafından yazılan *Vertigo: Ölüler Arasında* romanına dayanmaktadır ve Richard Wagner'ın *Tristan and Isolde* operasının konu aldığı Tristan efsanesinin çağdaş bir versiyonudur. Yaşam ve ölümü ayıran hassas sınırları karıştıran bir kadına yönelik tutkulu aşk ve takıntıyı anlatmaktadır. *Vertigo*, Herrmann'ın film müziği bestecisi olarak zirveye tırmandığı çalışmalardan biri olmuştur (Pershin, 2018 :7).

Steve Vertlieb, Herrmann'ın filme katkısı konusunda şunları söylemiştir :

“Herrmannn müziğinde ölümcül ıstırapı ve aşkın kurtuluşunu coşkulu bir dil ile ifade etmektedir. Herrmann'ın aşk ve kabul duygusu için derinden hissettiği özlemi, filme coşkulu bir dil ile eşlik eden, etkili biçimde akılda kalıcı, dokunaklı ve aynı zamanda etkili derece acı veren müziği ile anlatmaktadır. Yoğunluğu ile Wagnerian bir etki içeren müzik hem baş döndürücü hem de ızdırap vericidir” (Pershin, 2018 :8).

Vertigo'da basit ve tekrar eden minimalist hareketlerin kullanılması, Herrmann'ın ustalık döneminin en fazla göze çarpan özelliklerinden birisidir. William H. Rosar 1950'lerde iki ölçülük motiflerin tekrarına dayalı bir yapısal formun ortaya çıkışına işaret etmiştir. Bu aynı zamanda Herrmann'ın kompozisyon gelişimindeki belirleyici bir değişime işaret etmektedir (Schneller, 2007: 76).

Herrmann'ın müziği incelendiğinde geç-Romantik dönem bestecilerinden etkilendiği görülmektedir. *The Bride Wore Black* filminde inici yapıdaki tetrakord yürüyüşü, Puccini'nin *Gianni Schicchi* operasının açılış müziği ile benzerlikler göstermektedir. *Blue Denim and Marnie* filminin aşk temasında olduğu gibi, iki akor ile armonize edilmiş müzik, Wagner üslubu ile özdeşleştirilebilmektedir. Birçok Herrmann teması, temelde dört notanın çeşitli kombinasyonlarından oluşturulmuştur (Schneller, 2012: 131).

Herrmann'ın belirli sesler üzerine kurduğu yapı, *Vertigo*'nun açılış müziğinde de görülmektedir. Müzik, filmdeki konu itibari ile ikonik kamera efektleri ile paralel şekilde ilerlemektedir. Bu filmde Herrmann, daha önce sadece yaylı enstrümanlar için bestelediği *Pyscho* müziğine oranla çok daha geniş bir orkestra kullanma imkanına sahip olmuştur.

Örnek 3 – Bernard Herrmann – *Vertigo* – *Ana Tema* Müziği

Filmin açılışında, seyirciye olacaklarla ilgili ip uçları sunan ana tema müziği, uyumsuz aralıkların da bulunduğu minör ve artmış akor döngüleri ile oluşturulmuştur. Müzik, Debussy ve Rimsky-Korsakov tarafından da sıklıkla kullanılan, akora yabancı sesler ile melodik iniş ve çıkış hareketleri sergiler. Bu inici-çıkıcı arpej hareketi, seyirciye daha

sonra görsel olarak da sunulacak olan baş dönmesinin (*vertigo*) bir betimlemesidir (Örnek 1.3) (Fisher, 2017: 2).

Yaşadığı dönem içerisinde en etkili film müziği bestecisi olarak kabul edilen Herrmann, tonal akor ve melodik yürüyüşlerin yanında, yüksek gerilim etkileri için, disonans armoniye ve armonik belirsizliğe de yer vermektedir (Walus, 2012: 197).

Herrmann, müziğinde karakterleri *leitmotif* ile ilişkilendirmek yerine, izleyicinin/dinleyicinin üzerinde belirli bir ruh hali oluşturabilen temalar tercih etmiştir. Kağıt üzerinde basit görünebilen küçük nota kümeleri ile motifler oluşturmuştur. *Ostinato* tekniğini yazdığı müziklerde çok fazla kullanmıştır. Ancak günümüzdeki geleneğin aksine, Herrmann bu tekrarları üzerinde değişiklikler yaparak kullanmıştır. Tekrar bölümlerinde motiflere enstrümanlar eklemiş ve nüanslardaki değişiklikler ile onların dinamik yapılarını değiştirmiştir. Böylece daha yüksek ve güçlü bir sonuç almıştır. *Vertigo* film müziğinde yarattığı girdap etkisi bunun bir örneğidir (Himes, 2018: 18).

Vertigo filminde, gizemli Carlotta Valdez ile ilişkilendirilen motif, rahatsız edici ve durağan bir yapıdadır. Re notası üzerinden devam eden *ostinato*, Bizet'nin *Carmen* operasındaki *Habanera* ariasının ritmik özelliklerini taşımaktadır. Özellikle bas partisinde devam eden ritmik hareket, *Habanera* ile benzeşmekte ve sabit bir ses üzerinde tekrar eden ritmik değişiklikler ile filmdeki karakterin takıntılı ruh halini temsil etmektedir (bkz. Örnek 4) (Schneller 2005: 196).



3. BÖLÜM

JOHN WILLIAMS'IN MÜZİĞİNDE 19. ve 20. YÜZYIL BESTECİLERİNİN
ETKİLERİ ve ÖDÜNÇ ALMA

3. BÖLÜM

JOHN WILLIAMS'IN MÜZİĞİNDE 19. ve 20. YÜZYIL BESTECİLERİNİN ETKİLERİ ve ÖDÜNC ALMA

Klasik Batı müziği dönemleri içerisinde yer alan birçok eserde, bestecilerin “ödünç alma” ya da “esinlenme” olarak nitelendirilebilecek ezgisel, çalgısal ve orkestral kurgulara yer verdiği görülmektedir. Williams ve diğer bazı Hollywood bestecileri de zaman zaman aynı yöntemlere başvurmuştur. Bu konuyla ilgili değerlendirme ve örnekler ilerleyen sayfalarda yer alacaktır.

3.1. Star Wars

3.1.1. Star Wars – Main Title

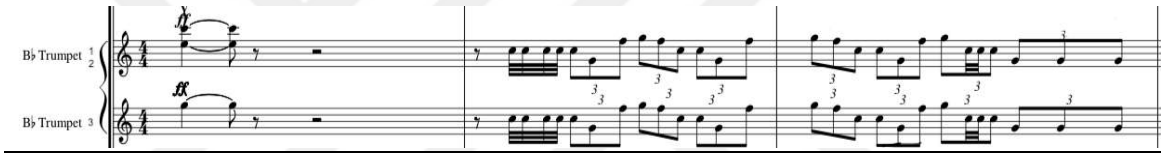
John Williams, *Star Wars soundtrack* müziğini bestelerken, filmin yetişkinlere olduğu kadar çocuk kitlesine de hitap edeceğini öngörerek filmdeki karakterler ve müzikal temalar arasında net bir bağlantı kurmayı hedeflemiştir. Böylece filmdeki karakterlerin, müzikal motifler yardımıyla hafızalarda daha iyi yer edineceğini düşünmüştür (Davies, 2014/2015: 22).

Star Wars Ana Tema'nın (*Main Title*) ilk üç ölçüsünde orkestra çalgılarının görkemli, fanfar karakterinde bir *introsu* yer alır. Bakır nefesli çalgıların ön planda olduğu *introda* özellikle trompet ve trombonların dörtlü aralıklar ile oluşturduğu arpejler ve bu arpejlerin kanonik yapıda ardı ardına sıralanmasıyla müziğin görkemli karakteri daha da kuvvetlenmektedir. Savaş, kahramanlık, bilim-kurgu ve aksiyon kavramları, yansıtılmak istenilen belli başlı unsurlar arasında yer alırlar. (bkz. **Örnek 5**)



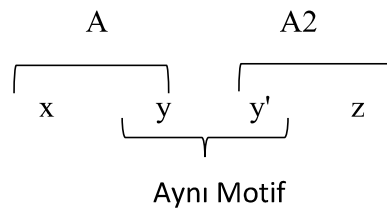
Örnek 5 – *Star Wars*

Si bemol, fa, mi bemol sesleri arasında iniş ve çıkışlar izleyen melodik-ritmik hareket, müziğin devamında yaşanacak olaylar hakkında izleyiciyi/dinleyiciyi hazırlar niteliktedir. Si bemol tonalitede başlayan *intro*da armonik ilerleyiş sırasıyla [Si bemol: I. – I. sus4 – I. b7 sus4 – ve V] şeklindedir.



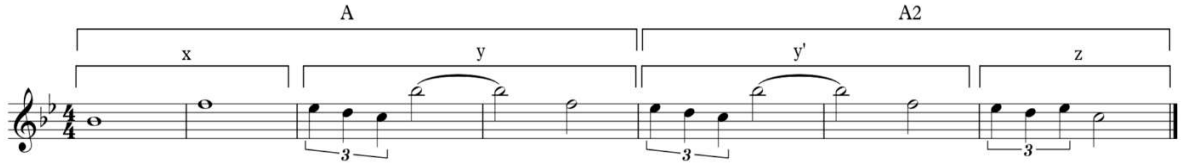
Örnek 6 – *Star Wars*

Williams, Ana Tema'yı oluşturan temel motifin (A) ikinci alt-motifi olan kısmını (y), motifin tekrar edilişi sırasında (A2) – bu sefer – birinci alt-motif olarak kullanmıştır. Motif ve tekrarı arasındaki bağlantının şeması şöyledir:



Örnek 7 *Ana Tema* 'nın tematik/biçimsel kurgulanışı

A2'nin birinci kısmı, A'nın ikinci kısmına açıkça benzemekle birlikte, A2'nin sonunda gelen yeni ezgisel hareket ile temaya farklı bir boyut kazandırılmıştır. Williams'ın *Star Wars* Ana Tema'sında kullandığı bu teknik, başka film müziği bestecileri tarafından da kullanılmıştır (Richards, 2016: 12).



Örnek 8 *Star Wars* – Ana Tema

Ana Tema'nın kurgusuna bakıldığında, önceden bakır nefesli çalgıların dörtlü ezgisel hareketleri ile hazırlanan *intronun* devamı görülür. Burada en dikkat çekici noktalardan biri, temada yer alan si bemol sesinin atlamalı olarak bir oktav yukarıdan duyurulmasıdır ki bu izleyici üzerinde geniş bir anlatım ve kahramanlık hissi yaratır. Williams'ın seçtiği tempo ve ritmik yapı, marş dinamizmi ile ön plana çıkararak kahramanlık ve coşku duygularının izleyiciye daha güçlü bir şekilde aktarılmasını sağlar.

Star Wars Ana Teması'nın ikinci cümlesi, ilk cümleye göre kontrastlıdır. Anlatım, daha lirik ve *legato* yapıdadır. Kahramanlık temasından daha çok, filmde yer alan karakterlerin insani ve spiritüel taraflarına gönderme yapılmaktadır. İkinci cümle, orkestrasyon bakımından da kontrastlıdır. Birinci cümlede bakır nefesli çalgılarda duyurulan melodi ikinci cümlede yaylı çalgılar grubuna verilmiştir. Orkestrasyondaki bu değişim ikinci cümledeki karakter değişimini destekler niteliktedir. (bkz. Örnek 9)



Örnek 9 – *Star Wars* Ana Tema, Cümle 2

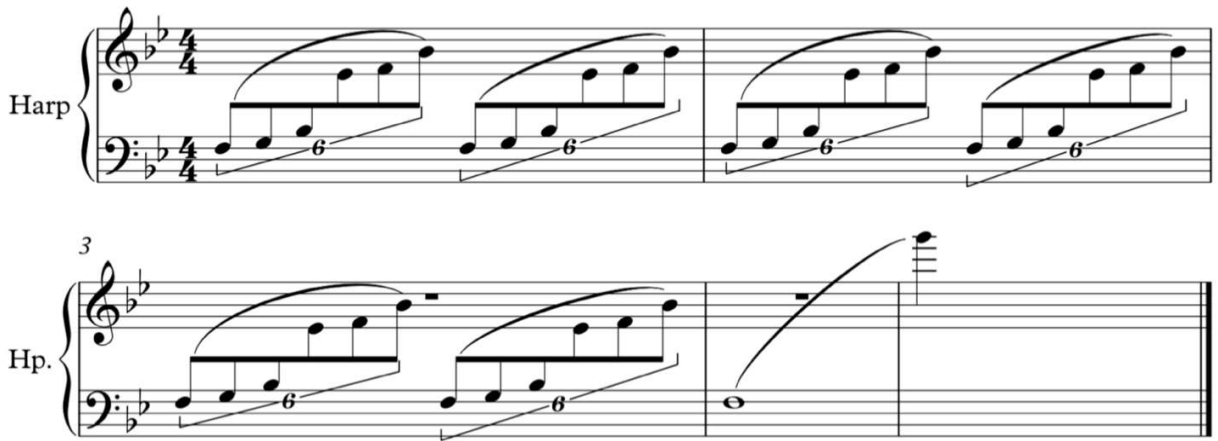
Yaylı çalgılar grubunun seslendirdiği ikinci cümlede roller tersine dönmüş, bu sefer bakır nefesli çalgılar bağlı nota değerleri ile eşlik görevini üstlenmiştir. Orkestrasyonda dikkati çeken diğer bir katman ise tahta nefesli çalgılarda yer alan dörtlük değerdeki üçleme

ritimlerdir. İnici ve çıkıcı ezgisel hareketler ile karakterize edilen bu katmanda, Williams, yıldız gemilerinin uzay boşluğundaki devinimlerini tasvir etmektedir (bkz. **Örnek 10**).



Örnek 10 – Ağaç Üflemeliler

İkinci cümlenin orkestrasyonunda yer alan bir başka önemli detay ise arp partisidir. Williams, anlatım gücü olarak masalımsı ve romantik etki uyandıracak bir arp partisi tasarlamıştır. Tchaikovsky'nin *Kuşu Gölü* eserinin orkestrasyonu incelendiğinde, Williams'ın esin kaynağı açık şekilde görülmektedir (bkz. **Örnek 11**). Bütünü itibarıyla ele alındığında, Ana Tema'nın orkestrasyonunda Tchaikovsky, Wagner, Bruckner ve Richard Strauss gibi geç-Romantik bestecilerin etkilerini gözlemlemek mümkündür.

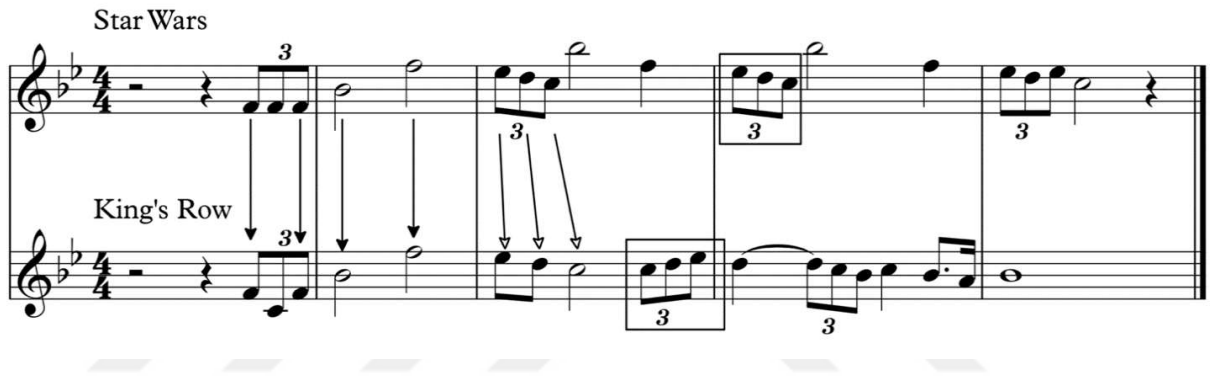


Örnek 11 – Arp Partisi

Williams'ın *Star Wars* Ana Tema'sında birinci ve ikinci cümle arasında kullandığı akor geçişleri ve bu akorların armonik bağlantıları orkestral etkiyi pekiştirecek ve cümleler

arasında bağlantı kurulmasını sağlayacak türdedir. Özellikle “sus4” akorlarının kullanımı ve arkasından gelen dominant-tonik kadansı, cümlelerin etkili bir şekilde sonlanması açısından oldukça önemlidir.

John Williams’ın *Star Wars* filminin ikonlaşmış Ana Tema müziği, Erich Wolfgang Korngold tarafından bestelenen *Kings Row* adlı film müziğinden esinlenmeler içermektedir. Bu esinlenmeler eserin tonu, melodik yapısı ve enstrüman seçimleriyle ilgilidir.



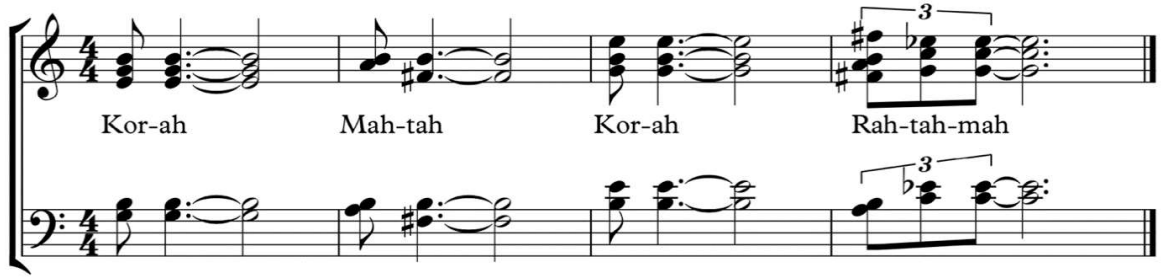
Örnek 12 – *Star Wars* – *King's Row* Karşılaştırma

İki eser de 4/4'lük ölçüde yazılmış olup Si Bemol Majör tonundadır. İki temada benzer şekilde sekizlik üçleme ile başlamakta ve fa natürel notasını kullanmaktadır. İkinci ölçüde gelen si bemol ve fa natürel sesleri iki eserin temasında da ikilik nota değeri ile birebir aynıdır. Korngold'un eserinde sekizlik mi bemol ve re natürel seslerinin ardından, do natürel notası ikilik nota ile gelmekte olup, aynı üç nota Williams'ın eserinde sekizlik üçleme şeklinde yer almaktadır. Korngold temasını I. derece akoru üzerinde si bemol sesi ile tamamlarken, Williams'ın temasını do natürel sesinde V. derece akoru ile tamamladığı görülmektedir. Ayrıca iki eserin ana temasını bakır nefesli enstrümanlar seslendirmekte, kornların ve trompetlerin ana temayı çaldıkları bu bölümlerde orkestral yapı içerisindeki güçlü etkisi göze çarpmaktadır.

enstitüsü, Williams'ın film müziğini, bugüne kadar bestelenmiş en iyi film müziği olarak seçmiştir. John Williams'ın besteleme tarzı ve bakış açısı, senfonik film müziği türünün Hollywood'da halen kullanılabilir olduğunu ve aynı zamanda film endüstrisinde kullanılan popüler türler ile de rekabet edebileceğini göstermiştir (Audissino, 2011: 4).

John Williams, bu çalışmanın da yer aldığı bu albümün oluşumu, fikir aşamasını ve seyirci üzerinde bıraktığı izlenimi, 1999 yılında yayınlanan bir röportajının bazı bölümlerinde şöyle anlatmaktadır:

“Sessiz film dönemin de yer alan bazı aksiyon filmlerindeki sessizliğin ruhu, bir metne bağlı olmadan, görsel olarak hareket ve bu hareketin zamanlamasına göre oluşturulmaktadır. Film müziğinde de 19. yüzyıl veya öncesine bakıldığında da, bir piyano veya orkestranın, sahnelen bir opera da ki karakterlere, melodik kimlik kazandırma konusunda benzer bir hikaye anlatım mekanizmasına sahip olduğu görülmektedir. *Star Wars* türü filmlerde müzik açık sözlü, basit, anlaşılabilir olmalı ve karakteri temsil edici olmalıdır. İzleyiciler filminden uzaklaştırılmamalı ve müzik diyaloglar arasında bağlantı kurucu özellikte olmalıdır. Koro sözleri için, İngilizce iyi bir tercih olmayacağından İtalyanca, Keltçe, Yunanca ve Sanskritçe dillerini inceledikten sonra, Sanskritçenin az bilinir olmasından ve vokaller açısından gizemli, eski ve dramatik bir hava oluşturduğundan, daha etkili olacağına kanaat getirdim. *Duel of the Fates*'i planlarken, George Lukas'ın bunu harika bir çekim platformunun tepesinde izleyiciye sunacağını düşündüm. Dramatik ve etkileyici bir pagan gösterisi, dans, bale ve bir dini tören gibi olabileceğini ve sahnenin savaşçılardan birinin ölümüyle sona ereceğini hayal ettim. Koro ve orkestranın bize gerçek ya da gerçek dışı büyük bir tapınakta olduğumuz hissini verebileceğini, iyi ve kötü arasındaki zıtlık ve rekabet ve diğer tüm güç karmaşasının tasvirini sağlayabileceği fikrine vardım” (Stefancos, 2007).



Örnek 15 – *Duel Of The Fates*

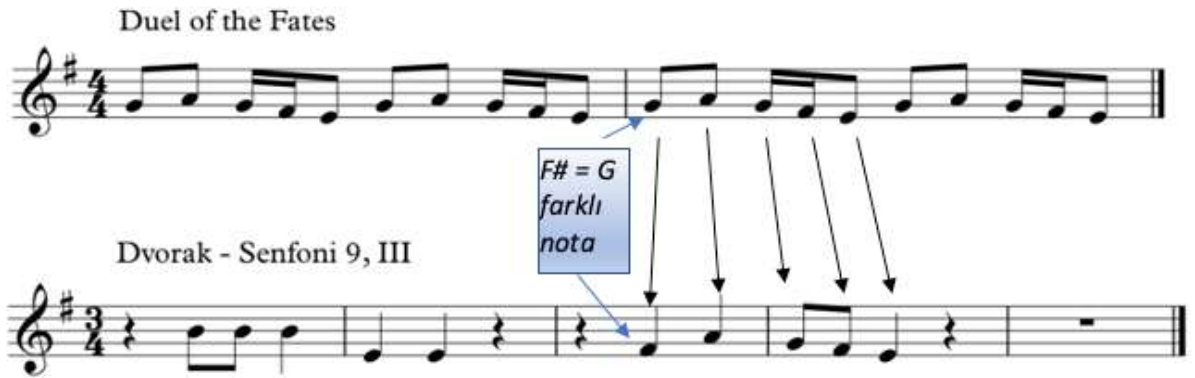
Williams'ın söz ettiği *acapella* koro giriş teması (Örnek 2.6), Verdi ve Puccini operalarının görkemli korolarını, zaman zaman da Mozart'ın dramatik operaları ve *Requiem*'i hafızalarda canlandırır. Buna ek olarak, Carl Orff'un *Carmina Burana*'sıyla yapısal olarak önemli benzerlikler yer alır (bkz. Örnek 16). İki eserde de “*fff*” ve aksanlı bir giriş, arkasından devam eden *piano* (*p*) nüans yapısı ve sonrasında tekrar güçlü bir dinamik seviyeye doğru evirilen *crescendo* yapı gözlemlenmektedir. Orkestra ve koronun kullanımını bakımından da bazı benzerlikler vardır. Birkaç yüzyıl önceki üsluplara gönderme yapılması ile antik bir atmosfer ve etki oluşturulmuştur.

Soprano
Alto
Tenor
Bass

O For - tu - na ve - lut - Lu - na sta - tu - va - ri - a - bi - lis

Örnek 16 – *Carmina Burana*

Williams'ın *Duel of the Fates*'te esinlendiği diğer bir besteci Antonin Dvorak'tır. Dvorak'ın *Yeni Dünya Senfonisi* olarak isimlendirilen **9. Senfoni**'sinin üçüncü bölümü ile olan motifsel benzerlik dikkat çekicidir. Dvorak *Senfoni*'de ana fikir olarak kullanılan motif, *Duel of the Fates*'de eşlik motifi olarak ele alınmıştır.



Örnek 17 – *Duel of The Fates* – Dvorak, *Senfoni 9* Karşılaştırma

Dvorak'taki *ostinato* hareketinin ilk motifi, Williams'ın tekrar eden motifi içerisinde bulunmamaktadır. Aynı zamanda Williams'ta yer alan sol başlangıç notası ile de Dvorak'ta fa diyez olarak karşılaşılmaktadır. Bununla birlikte ritmik yapılarda, Dvorak'ta 3/4'lük ölçü birimi üzerinde gözlemlenebilecek nota değerleri, Williams'takinin iki katı büyüklüğündedir. Notasyondaki bu farklılıklara rağmen, işitsel olarak büyük bir benzerlik söz konusudur.

3.1.3. Star Wars – The Imperial March

The Imperial March, marş karakteri, ritmik yapısı, orkestrasyonu ve ürkütücü anlatımı itibariyle Gustav Holst'un *The Planets (Gezegenler)* başlıklı eserinin *Mars – The Bringer of War* bölümü ile benzerlikler sergiler. *The Imperial March*'ta yaylı çalgılar partisinde kullanılan ritmik yapının farklı bir versiyonu Gustav Holst'ta görülmektedir.

IMPERIAL MARCH - STRINGS PARTS

The image displays two systems of musical notation for the strings of the Imperial March. The first system includes Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The second system includes Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. Each staff features a 4/4 time signature and a key signature of one flat (B-flat). The music consists of a repeating rhythmic pattern of eighth notes, with triplet markings (indicated by a '3' over a bracket) appearing in the first and third measures of each measure. The Violoncello and Contrabass parts include a triplet of eighth notes in the second measure of the first system.

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Contrabass

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Örnek 18 – John Williams – *Imperial March*

I. Mars, the Bringer of War.

Allegro

2 Piccolos
2 Flutes
2 Oboes
English Horn
Bass Oboe
3 Clarinets in B $\flat$
Bass Clarinet in B $\flat$
3 Bassoons
Double Bassoon
6 Horns in F
I II III
IV V VI
4 Trumpets in C
I II
III IV
2 Tenor Trombones
Bass Trombone
Tenor Tuba in B $\flat$
Bass Tuba
6 Timpani I (wooden sticks)
(two players) II
Side Drum
Cymbals
Bass Drum
Gong
Harp I
Harp II
Organ
1st Violins
2nd Violins
Violas
Violoncellos
Doublebasses

Allegro

Copyright 1921 by Goodwin & Tabb, Ltd.
J. Curwen & Sons, Ltd., 24 Berners Street London W. 1
New York: G. Schirmer Inc., Sole Agents for U.S.A.
Printed by arrangement, Boosey & Hawkes, Ltd.

B. & H. 15970

Printed in England

İki eserinde giriş bölümündeki yaylı enstrümanların ritmik temalarına, yürüyüşlerine bakıldığında benzerlikler göze çarpmaktadır. Sol natürel sesinin yaylı enstrümanlarda katlanarak yer aldığı bölümde Holst'un 5/4' lük ölçü içerisinde kullandığı sekizlik üçlemeleri Williams'ın 4/4' lük ölçü içerisinde kullandığı görülmektedir. Bununla birlikte Williams'ın ölçü sonlarında 4. birim süre içerisinde Mi Bemol Minör akorunu kullandığı görülmektedir. Holst eserine *piyano* (*p*) başlayarak ağır bir *crescendo* ile yükselirken, Williams eserine *forte* (*f*) olarak başlamıştır (bkz. Örnek 20 ve 21).

1st Violins
2nd Violins
Violas
Violoncellos
Doublebasses
Allegro

Örnek 20 – Gustav Holst – *Mars* – Strings

Ala Marcia (♩ = 112)
Violin I
Violin II
Viola
Violoncello
Contrabass
1 2 3 4

Örnek 21 – John Williams – *Imperial March* – Strings

Ayrıca her iki eserde de yaylı enstrümanlara benzer yürüyüşlerle eşlik eden timpani gözlemlenmektedir. Göze çarpan diğer bir ortak nokta ise bakır nefesli enstrümanların kullanımıdır. *Imperial March*'ta ana temayı seslendiren bakır nefesli enstrümanlar, *Mars* eserinde de orkestral kurguyu desteklemenin yanı sıra, geniş nüans aralıkları içerisinde hareket ederek ana temayı oluşturmaktadır. Bu anlamda Williams'ın enstrüman seçimlerindeki benzerlik Holst'tan esinlenmesinin bir başka göstergesi olarak kabul edilebilir. Ayrıca Holst'un *Mars* eserinde, bölüm sonunda bitiş teması olarak kullanılan kesit, *Star Wars – A New Hope* filminin Ana Tema müziği içerisinde kadans oluşturarak, yeni temaya geçişte köprü olarak kullanılan kesit ile benzerlikler göstermektedir. (bkz. Örnek 22)

The image displays a musical score for the transition from the Imperial March to the New Hope theme in Star Wars. The score is written for a large brass and percussion ensemble. The instruments listed on the left are Horns (Hrn.), Trumpets (Trp.), Tenor Trombones (Ten. Trb.), Bass Trombone (Bass Trb.), Tenor Tubas (Ten. Tub.), Bass Tubas (Bass Tub.), Timpani (Timp.), and Gong. The music is in 2/4 time and features a strong, rhythmic pattern. The brass instruments play a series of chords and single notes, while the timpani provides a steady, rhythmic accompaniment. The score is divided into measures, with the transition occurring between the 10th and 11th measures. The key signature is one flat (B-flat), and the tempo is marked 'Allegretto'.

Örnek 22 – *Star Wars – A New Hope*

Örnek 23 – Gustav Holst – *Mars*

İki eserde de benzer özellikler ile yer alan bölümler incelendiğinde, özellikle üçlemelerin etkili kullanımı göze çarpmaktadır. Holst'un *Mars*'ta dörtlük nota değerleri ile üçleme yazmayı tercih ettiği görülürken, Williams kendi temasında sekizlik nota değerleri ile üçleme oluşturmayı tercih etmiştir. Williams oluşturduğu bölüm ile eserin yeni temaya geçişini sağlarken, üçlemelerin yanında, dörtlük ve sekizlik nota değerlerini kullanmayı tercih etmiştir. İki eserde de gürlük terimi *ffff* olarak belirtilmiştir.

İki eserin teması için de kullanılan Re bemol-Sol-La Bemol ve Do sesleri (DbMaj7b5) ile yarım aralıkların kulakta oluşturduğu çarpışma etkisi, orkestrada kullanılan vurucu ve aksanlı ifadeyi daha da arttırmaktadır. Gözlemlenebileceği gibi Williams, Holst'un eserindeki temadan sadece ritmik olarak esinlenmekle kalmayıp, akorda kullanılan tüm sesleri de kendi müziğinde aynı şekilde kullanmıştır.

3.1.4. Star Wars – Han Solo and Princess Leia's Theme

Star Wars, Hans and Leia's Theme'de – bu sefer – bir Romantik dönem konçertosunun temasından esinlenmeler göze çarpmaktadır. İlgili tema, Tchaikovsky'nin Re majör *Keman Konçertosu*'nda kullandığı ana tema ile benzerlikler taşır.

Han Solo and the Princess



Örnek 24 – *Hans Solo and Princess Theme*

Tchaikovsky - Violin Concerto in D Major



Örnek 25 – Tchaikovsky – *Violin Concerto* in D Major

3.1.5. Star Wars – The Desert and The Robot Auction

Williams, filmin bu sahnesi için Igor Stravinsky'den esinlenmiştir. *The Desert and The Robot Auction* sahnesinin müziği ve orkestrasyonunda Williams, *The Rite of Spring* (*Bahar Ayini*) *The Exalted Sacrifice* bölümünden alıntılar yapmıştır.

Gizemli bir karakter taşıyan, disonans çarpışmalar içeren ve sürekli sekizlikler üzerine kurulu tema ile bu temaya karşıt olarak gelen ikincil fikir, her iki müzikte de önemli oranda benzeşmektedir. Bu benzerlik orkestrasyon, seçilen çalgılar ve tempo gibi unsurları da kapsadığı için Williams'ın ilgili alıntılama bilinçli olarak yaptığı anlaşılmaktadır.

Star Wars - The Desert and The Robot Auction

Piano

The musical score is written for two parts: Piano and Pno. (Piano). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The Piano part features a complex, rhythmic melody in the right hand, with a prominent B-flat note in the first measure. The Pno. part features a complex, rhythmic melody in the right hand, with a prominent B-flat note in the first measure. The score is divided into two systems, each with a grand staff (treble and bass clef). The first system ends with a double bar line, and the second system begins with a measure rest in the Pno. part.

Pno.

Örnek 26 – *Star Wars – The Desert and The Robot Auction*

86

ЧАСТЬ ВТОРАЯ
ВЕЛИКАЯ ЖЕРТВА

Вступление

SECOND PART
THE EXALTED SACRIFICE

Introduction

79 Largo $\text{♩} = 48$

Fl. pp

Ob. ppp

Cl. ploc. (Es) p

Cl. (B) p

Cl. b. p

Cor. pp

Tr-be (C) p con sord. $\text{p} < \text{poco}$

V-ni I p con sord. $\text{p} < \text{poco}$

V-ni II div. p con sord. $\text{p} < \text{poco}$

V-le p con sord. $\text{p} < \text{poco}$

V-c. p con sord. $\text{p} < \text{poco}$

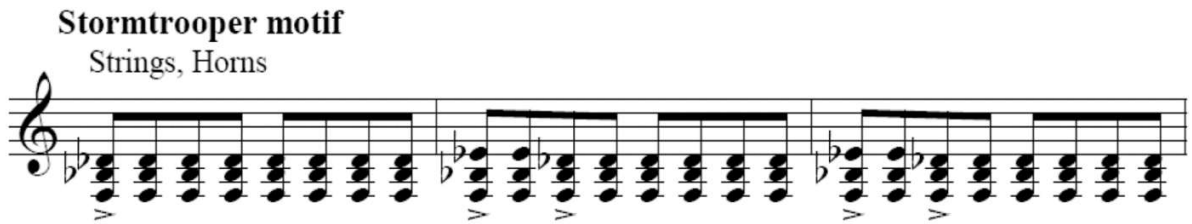
C-b. p con sord. $\text{p} < \text{poco}$

flautando e cantabile mp

Örnek 27 – Stravinsky – *Rite Of Spring* Orkestra Versiyon

3.1.6. Star Wars – Rescue of The Princess

Star Wars – A New Hope filminde Luke ve Prenses karakterlerinin, “Stormtroopers” karakterlerinden kaçtıkları sahnede, *The Rite of Spring (Bahar Ayini)* eserinin *The Augurs of Spring Dances Of The Young Girls* bölümünde kullanılan tema ve orkestral yapının benzeri görülür. Bu tema içerisinde Williams, Stravinsky’den farklı olarak, minimal ritmik devamlılığın sağlandığı yaylı ve bakır nefesli enstrümanların ara bölümlerinde ağaç üflemeli enstrümanlara yer vermiştir. Bakır nefesli enstrümanları ritmik yapıda aksaklıklar oluşturacak biçimde, bu ritmik yapının üzerinde melodik olarak kullanmıştır. ‘Tempo – Hız’ bakımından kıyaslandığında da Williams’ın esinlendiği bu modeli daha yüksek bir metronomda kullandığı anlaşılmaktadır. (bkz. **Örnek 28**)



Örnek 28 – John Williams – *Star Wars* – “Stormtrooper” Motif

ВЕСЕННИЙ ГАДАНИЯ
ПЛЯСКИ ЩЕГОЛИХ

THE AUGURS OF SPRING
DANCES OF THE YOUNG GIRLS

13 Tempo giusto $\text{♩} = 50$ (I. II. III. IV. V. VI. VII. VIII. (I. II senza sord.)

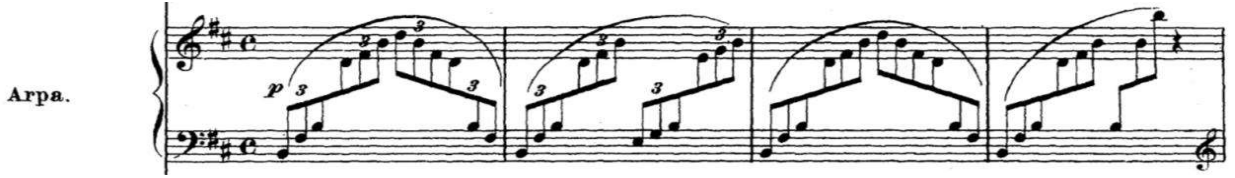
Örnek 29 – Stravinsky – *The Rite of Spring*

3.1.7. Star Wars – Across The Stars

Williams'ın *Across The Stars* teması incelendiğinde, enstrüman seçimleri ve orkestrasyon bakımından Tchaikovsky'nin *Swan Lake* (*Kuşu Gölü*) bale müziği ile çeşitli benzerlikler göze çarpmaktadır. Her iki temada melodi obuaya verilmiştir. Ayrıca, arp kullanımındaki benzerlikler dikkat çekicidir.

Harp

Örnek 30 – Williams – *Across The Stars* – Arp Partisi



Örnek 31 – Tchaikovsky – *Kuşu Gölü* – Arp Partisi

İki eserde de arp partileri eserin girişinden itibaren arpejlerin kullanımı ile yumuşak ve ritmik bir doku oluşturmakta ve bu dokuya yaylı enstrümanlar uzun ve bağlı hareketlerle eşlik etmektedir. Williams 12/8'lik ritim üzerinde 8'lik notaları üçerli gruplar halinde kullanarak arpej hareketi oluşturmuştur. Tchaikovsky ise arpej hareketini 4/4'lük ritim üzerinde üçlemeler kullanılarak oluşturmaktadır. Williams bu temada arpejlerin çıkıcı hareket içerisinde tekrar etmesi ile ritmik bir düzen oluştururken, Tchaikovsky, arpej hareketini çıkıcı ve inici hareketle arka arkaya tekrar ederek daha lirik ve ritim duygusu azaltılmış bir eşlik şeklini tercih etmiştir.

Obua partisi *Swan Lake*'de piyano (*p*) nüansta, dramatik ve bağlı notalardan oluşan lirik bir temadır. *Across The Stars* temasında Williams'ın obua ile bu melodik yapının bir benzerini tercih ettiği görülmektedir. Her iki tema çıkıcı melodik hareket ile başlamakta ve diğer ölçülerde inici melodik hareket ile devam etmektedir. Williams'ın temasında, Tchaikovsky esinlenmelerinin yanı sıra, Wagner operalarının stiline bir *leitmotif* oluşumu amaçlanmış ve filmde bu tema ile ilişkilendirilen karakter arasında tematik bir bağlantı kurulması hedeflenmiştir.



Örnek 32 – Williams – *Across The Stars* – Obua Partisi



Örnek 33 – Tchaikovsky – *Kuşu Gölü* – Obua Partisi

Swan Lake 26. ölçüdeki yaylı enstrümanlara, flüt ve obuanın katlanarak eşlik ettiği legato ve lirik melodik anlatım (bkz. **Örnek 33**) ile şekillenen orkestrasyonun benzeri, *Across The Stars* 43. ölçüde yaylı ve ağaç üflemeli enstrümanların katlanarak çaldığı pasajda görülmektedir (bkz. **Örnek 32**). Tchaikovsky'nin teması majör tonda olmasına karşın Williams'ın teması minör tonalitededir. Tonalitelerin farklı olmasına karşın, iki eserde de görülen melodik yapı ve orkestrasyon yaklaşımı, Williams'ın *Across the Stars* temasında Tchaikovsky'den esinlendiğini net olarak ortaya koymaktadır.

43 *Appassionato*

ars - 12

43 44 45

46 47 48 49 50

Örnek 34 – Williams – *Across The Stars* – Yaylı Partisi



Örnek 35 – Tchaikovsky – *Swan Lake* – Yaylı Partisi

3.2. Jaws

Williams'ın *Jaws* filmi için bestelediği Ana Tema (*Main Title*), giriş bölümünde tempo – hız açısından giderek yükselen bir grafik çizer. Williams'ın bu seferki esin kaynağı Antonin Dvorak'tır. Dvorak *New World Symphony*'nin (*Yeni Dünya Senfonisi*) dördüncü bölümüne bakıldığında, iki eser arasındaki tematik benzerlikler göze çarpar. Williams, Dvorak'tan esinlenerek kullandığı minimal yapıdaki melodiyi giderek yükselen tempo – hız ile birçok ölçüde devam ettirir ve sonrasında müziği kalıcı temposuna sabitler.

Allegro con fuoco ♩ = 152

I. Violini

II. Violini

Viola

Violoncelli

Contrabassi

ff

Örnek 36 – Dvorak – *The New World Symphony*

Drovak'ın eserinde görülebileceği gibi besteci si natürel ve do natürel sesleri arasında minimal bir motif kurgulamıştır. Bu motiftteki nota sürelerini ölçüler içerisinde azaltarak ilerlemiştir. 1. ve 2. ölçüde si notasını noktalı dörtlük kullanmış ve sonrasında gelen do notasını ise sekizlik nota olarak kullanmıştır. 3. ölçüde si notasını yarım vuruş azaltarak dörtlük vuruş ve do notasını yine sekizlik nota olarak kullanmıştır. 4. ölçü incelendiğinde ise nota değerlerinin bir sekizlik, bir onaltılık nota ve ardından gelen bir onaltılık sus işaretinin bir vuruşluk süre içerisinde kullanılması şeklinde olduğu görülmektedir. 4. ölçüde yer alan ve her bir vuruşta sekizlik nota olarak kullanılan si natürel sesinin sonrasında, do natürel, do diyez, re diyez ve mi natürel sesleri, on altılık nota değeri içerisinde çıkıcı bir hareket sergilerler.

Williams'ın bu müziğine bakıldığında, özellikle başlangıç bölümünde yer alan kontrbaslar, çellolar, fagotlar ve bas fagot enstrümanlarının *Dvorak*'ın eserine benzer

şekilde mi natürel ve fa natürel sesleri ile küçük ikili hareketi yaptıkları gözlemlenmektedir. Williams, nota sürelerini yine Dvorak'ın senfonisindeki benzer bir şekilde kullanmaktadır. *Jaws*'ın noktalı 4'lük nota süresi ile başlayan küçük ikili hareketi, 4'lük notaya dönüşmekte ve ardından 8'lik notalara yer verilmektedir. Williams'ın, küçük ikili ezgisel hareketleri ve nota sürelerinde meydana gelen değişiklikler ile Dvorak'tan esinlendiği anlaşılmaktadır.

The image displays a musical score for John Williams' *Jaws Suite*, measures 1 through 17. The score is arranged in four systems. The first system includes Bassoon and Contra Bassoon staves. The second system includes Violoncello and Contrabass staves. The third system includes Flute and C. Bass staves. The fourth system includes Violoncello and Contrabass staves. The score is marked with dynamics such as ppp, pp, ff, and p. The measures are numbered 1 through 17.

Örnek 37 – John Williams – *Jaws Suite*

3.3. E.T. – Adventures On Earth

E.T. müziğinin *Adventures On Earth* kısmı incelendiğinde, Howard Hanson'un 2. *Senfoni*'sinin 3. bölümünden esinlenmeler göze çarpar. Williams, Hanson'un kullandığı orkestral yapının benzerini kullanmış ve enstrüman seçimini bu doğrultuda yapmıştır.

İki eserin giriş bölümündeki enstrüman seçimlerine bakıldığında 1. keman, 2. keman, viyola, klarnet, obua ve flüt göze çarpmaktadır. Hanson, giriş bölümünün yaylı partisinde 1. ve 2. kemanları ikiyeşerli gruplar halinde kullanırken, Williams 1. ve 2. kemanlar ve viyola kombinasyonunu tercih etmiştir.

Allegro con brio

Violin I

Violin II

Örnek 38 – Howard Hanson *Senfoni 2*, III.Bölüm – Yaylı Enstrümanlar

Ped.

Con Brio (♩ = 144)

Violin I

Violin II

Viola

Örnek 39 – John Williams – *E.T. Adventures On Earth* – Yaylı Enstrümanlar

Ağaç üflemeli enstrümanlarda da benzerlik söz konusudur, her iki eserde de ağaç üflemeli enstrümanların melodik ve ritmik yapıları, yaylı enstrümanlar ile benzer şekilde ilerlemektedir.

Allegro con brio

Örnek 40. – Howard Hanson *Senfoni 2*, III.Bölüm – Ağaç Üflemeli Enstrümanlar

Con Brio (♩ = 144) JOHN WILLIAMS

Örnek 41 – John Williams – *E.T. Adventures On Earth* – Ağaç Üflemeli Enstrümanlar

Hanson, obualar ve flütlerde mi ve sol natürel seslerini re natürel ve fa diyez sesleri ile işleyici hareket olarak devam ettirmekte ve sonrasında tekrar gelen mi ve sol seslerinin ardından do natürel ve mi natürel seslerinde motifin melodik hareketini tamamlamaktadır. Aynı zamanda klarnet partisinde do-si-la-sol inici hareketi ile motif içerisinde do majör akor yürüyüşü tamamlanmaktadır. Williams'ın müziğinde ise, piccolo, flütler ve klarnetlerde mi natürel ve sol notalarına fa diyez ve la notaları ile işleme hareketi yapıldığı görülmektedir.

Bunun yanında, birinci obua do-re-do işleyici hareketini yaparken, ikinci obua partisi yerine İngiliz kornosunda sol-fa diyez-sol işleyici hareketi yer almaktadır. Williams'ın temposu Hanson'a oranla daha hızlıdır. Ayrıca, Williams, müziğin başında 3/4'lük ve 3/8'lik ölçüleri kullandıktan sonra 2/4'lük ölçüye geçiş yapmaktadır.

3.4. Home Alone – Holiday Flight

John Williams'ın *Home Alone (Evde Tek Başına)* için bestelediği müziklerden bir tanesi de *Holiday Flight (Tatil Uçuşu)* isimli temasıdır. (bkz. **Örnek 42**) Williams'ın bu müziğinde ise Tchaikovsky'nin *Nutcracker (Fındıkkıran)* bale müziğinden esinlenmeler görülmektedir.



Örnek 42 – Williams – *Home Alone* – *Holiday Flight*



Örnek 43 – Tchaikovsky – *Fındıkkıran* – *Rus Dansı*

Holiday Flight müziğinde ana temayı ağaç nefesli enstrümanların, kemanların ve viyolaların seslendirdiği görülmektedir. *Nutcracker*'da ise tema yaylı enstrümanlar olan kemanlar ve viyolalar tarafından seslendirilmekte, ağaç nefesli enstrümanlar eşlik görevi üstlenmektedir. Williams temanın başlangıcında çarpma seslerden oluşan re, mi, fa diyez sesleri ile V. derece Dominant akoru ile müziğine başlamakta ve ardından I. serece Sol majör akoru ile Tonik derecesine gelmektedir. Tchaikovsky'nin müziğinde ise V. derece – I. derece akor geçişini sağlayan çarpma seslerin, melodinin tekrarında Williams'ın kullandığı ile benzer şekilde yer aldığı görülmektedir. Tchaikovsky'de orkestra forte (*f*) nüans ile giriş yapmakta, Williams'ta buna benzer bir nüans ile *Sforzando* (*sfz*) ile esere giriş yapılmaktadır. İki eserin de tonalitesi benzer şekilde Sol majördür. Williams'ın temasında Tchaikovsky ile benzer şekilde *staccato* notalara yer verilmiş ve aynı zamanda bazı yerlerde notaların bağlı çalınması için bağ işareti kullanılmıştır. Ayrıca, iki eser arasındaki nota sürelerinin benzerlikleri dikkati çekmekte, sekizlik ve onaltılık notaların aynı şekilde kullanıldıkları gözlemlenmektedir. Her iki eser de 2/4'lük olarak yazılmıştır. Diğer önemli bir benzerlik ise inici melodik harekettir. Williams'ın temasında dört ölçü devam eden ve dördüncü ölçüde V. derece akorunun kadansı ile sonlanan bu inici melodik hareket, Tchaikovsky'nin temasında sekizinci ölçüde yer almaktadır.

4. BÖLÜM

HOLLYWOOD'TA AVANGART MÜZİĞİN ETKİLERİ: THE SHINING

4. BÖLÜM

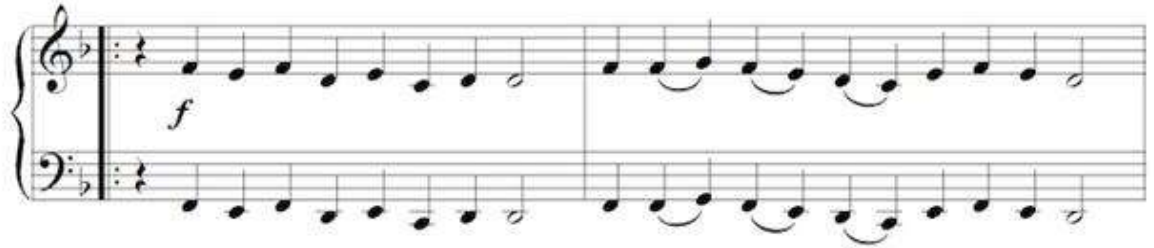
HOLLYWOOD'TA AVANGART MÜZİĞİN ETKİLERİ: THE SHINING

The Shining film müziği, korku sinemasının ve Kubrick sinemasının en önemli eserlerinden birisi olarak eleştirmenler tarafından kabul görmektedir. Kubrick, *The Shining* için, başlangıçta film müziği olarak yazılmamış ancak film müziği işlevi görebilecek birçok eser incelemiş ve bunların arasından sahne ve temalarına en uygun olanları seçmiştir. Bu müzikler arasında Batı müziği tarihi içerisinde avangart yaklaşımları ile ön plana çıkan Penderecki, Ligeti ve Bartok gibi bestecilerin eserleri ağırlıklı olarak yer almaktadır. Adı geçen besteciler, eserleri ve müzik stilleri özelinde birbirlerinden ayrılırlar da Kubrick'in bu bestecilerin müziklerindeki ortak atmosfer ve yaklaşımları dikkatle incelediği ve kurgusal açıdan etkili bir şekilde kullandığı gözlemlenmektedir. Filmde yer verilen farklı müzikler arasındaki en temel ortak nokta, çalgıların modern üslup içerisinde ekstrem bas ve tiz ses alanlarında, sıra dışı çalış teknikleriyle kullanılmasıdır. Bu tekniklere örnek olarak Penderecki'nin yaylı çalgılar üzerinde kullandığı genişletilmiş çalış teknikleri (*extended playing techniques*) gösterilebilir. Ayrıca, sıra dışı etkiler yaratmak amacıyla salkım – akor (*cluster*) olarak nitelendirilen ve yoğun kakışım (*dissonance*) içeren dikey nota kümelemelerinden de yararlanılmıştır. *The Shining* modern müzik tekniklerin açısından zengin bir içeriğe sahiptir (Brownrigg, 2003: 119, 124, 129).

Bir film için bestelenmiş veya o filme uyarlanmış müziğin etkin bir şekilde kullanılmasındaki başarı, bestecinin yönetmenin mesajlarını veya izleyici ile kurmak istediği etkileşimi anlamasıyla eş orantılıdır. Yönetmenlerin talepleri doğrultusunda besteciler film için özgün müzikler hazırlayabildiği gibi, kimi durumlarda, yönetmenlerin verdiği bilgiler doğrultusunda bestecilerin (veya müzik süpervizörlerinin) hali hazırda var olan müzikler arasından seçim yapmaları da mümkündür. Besteci Wendy Carlos'un *The Shining* filmi için yaptığı seçimler bu ikinci duruma örnek olarak gösterilebilir (Cohen 2013: 174).

4.1. Dies Irae – Gregoryen İlahisi

The Shining filminin izleyici üzerindeki psikolojik etkisi bakımından, film müziklerinin payının çok büyük olduğu kabul görmektedir. Film, kameranın dağların kıyısında gezinirken çekim yaptığı sahne ile başlamaktadır. Salt görsel haliyle, doğa üzerine kurgulanan bu sahne oldukça sakin, huzur verici bir karakterdedir. Ancak, sahneye eklenen müzik ile açılış bölümünün etkisi ve yorumu tamamen değişmekte, gergin ve ürkütücü bir yapıya bürünmektedir. İlgili sahnede kullanılan müzik teması aslında bir Latin ilahisi olan ve Berlioz'un *Symphonie Fantastique* başlıklı eserinde de yer alan *Dies Irae*'nin elektronik olarak yeniden yorumlanmış versiyonudur (bkz. **Örnek 44**). *The Shining*'in açılışında yer alan *Dies Irae*'de *bend* (nota – eğme) ve *glissando* teknikleri hem çalgılar üzerinde hem de vokallerde kullanılmıştır. “Gazap Günü” anlamını taşıyan bu Orta Çağ ilahisi, sadıkların kurtarılıp, günahkarların ebedi alevlere atılacağı son kıyamet gününü tasvir etmektedir. İnsanı, ölümü ve kötülükle ilgili aşırı uçları temsil etmesi bakımından filmin genel yapısı ile örtüşmektedir (Fox, 2019:18; Brownrigg, 2003: 119).



Örnek 44 *Dies Irae* – Gregoryen İlahisi

Kamera takibi sürdürürken, bas seslerde devam eden pedal sesinin üstündeki ‘operatik’ çığlıklar ile *Dies Irae* melodisinin art arda ve yavaş tempoda duyurulmasıyla, başlangıçtan itibaren bir şeylerin ters gideceği izleniminin izleyici üzerinde oluşturulması amaçlanmıştır. Sahnede yer alan doğa görsellerinin tek başına filmin teması ile bağlantılı herhangi bir şeyi ifade etmediği görülebilmektedir; psikolojik bağlantı müzik ile sağlanmıştır (Fox, 2019:18).

4.2. Music for Strings, Percussion and Celesta (Bartok)

Jack karakterinin daktilo sahnesinde – daktilo ile defalarca aynı cümleyi yazdığı sonradan anlaşılabacaktır – kamera Jack’e arkadan yavaşça yaklaşmakta ve bu sahnede müzik olarak Bela Bartok’un *Music for Strings, Percussion and Celesta*’sından bir kesit duyulmaktadır (bkz. **Ek 1**). İlgili sahnede Jack’in daktilo ile ne yazdığı görülmesi de, müzik daha sonra yaşanacak sıra dışı olayların sinyallerini vermektedir. Film boyunca belirli sahnelerde duyulan *Music for Strings, Percussion and Celesta* kesitleri ile, Jack’in değişimi ve aklını kaybetme aşamaları vurgulanmaktadır (Fox, 2019: 19).

The Shining’in müzikal kurgusu başından sonuna doğru incelendiğinde, Jack karakterinin aklını yitirmeye başlamasına kadar olan süreç için seçilen müziklerin tonal ve ritmik yapıda olduğu, Jack’in değişiminden sonra ise müziğin bir daha geriye dönmeksizin atonal ve aritmik bir hal alarak filmin genel akışı ile eşleştiği gözlemlenmektedir (Barham, 2009: 33).

Müzikteki ani kesilmeler, zamansız başlangıçlar ve sürekli olarak değişen dinamik yapı *The Shining* boyunca devam etmektedir. Özellikle bazı gerilim sahnelerinde, genişletilmiş çalış teknikleri içeren pasajlar vasıtasıyla henüz gerçekleşmemiş kötü olayların gerçekleşebileceğine dair seyirci üzerinde psikolojik ve zihinsel algı oluşturulmuştur (Aragon, 2020: 14).

4.3. De Natura Sonoris (1966) ve De Natura Sonoris No.2 (1971) (Penderecki)

Filmin diğer bir karakteri olan Danny’nin bisikleti ile mutfak bölümünden başlayarak koridorda ilerlediği ve koridorun bir bölümünde Grandy kardeşler ile karşılaştığı sahnenin kurgusu için Kubrick, Penderecki’nin 1966 tarihli *De Natura Sonoris* eserini kullanmayı tercih etmiştir (bkz. **Ek 2**).

Danny’nin uyuyan annesinin yanındaki komodinden kasap bıçağı aldığı diğer bir sahnede, bıçak sol elde iken sağ el parmakları – tıpkı Penderecki’nin 1971 tarihli *De Natura*

Sonoris No.2 adlı eserinde yükselen kakışimli yapı gibi – bıçağın uç kısmına doğru tırmanmakta ve izleyicinin dikkati bıçağın keskinlik ve tehlikesine çekilmektedir. Ayrıca bu sahnenin hemen öncesi ve sonrasında, Danny, “murder” (cinayet) sözcüğünün tam tersi olan “redrum” sözcüğünü saplantılı bir şekilde tekrar etmekte ve arka planda gene Penderecki’nin müziği duyulmaktadır (bkz. **Ek 3**). Buradaki film müziğinin seçiminin bu sahnede oluşan etkiyi, seyirci üzerinde daha da yoğunlaştığı görülmektedir (Cohen, 2013: 188).

Kubrick, *The Shining*’te müzik – sahne ilişkisi hakkındaki düşüncelerini filmdeki diğer bir karakter olan Danny üzerinden şöyle açıklamıştır:

“Danny’nin bisiklet sahnesinde yapmaya çalıştığım şey, içgüdüsel ve ritmik bir şeydi. Amacım bunu izleyicinin gerçekteki deneyimi ile örtüştürmekti. Önceden bestelenmiş olan bir müzik parçasının buradaki sahne ile tamamen uyumlu olarak çalışması gibi muazzam bir sorun ile karşı karşıyaydım. Müzik listelerim aslında burada bazı özgürlükleri tercih ettiğimi göstermektedir. Bunun yanında asla yapmayacağım şey müzikteki orijinal ifadeyi karışıklığa uğratmaktır. Müzik film ile birebir örtüşmediği sürece işe yaramayacaktır. Bu sahnede asla yapmamanız gereken şey müziğin ifadesini olabileceğinden farklı kullanmaya çalışmaktır” (Barham, 2009: 21).

Mayersberg ve müzikolog Carl Dahlha, *The Shining*’in müzikleri ile ilgili yaptığı değerlendirmede, konser salonlarında Schönberg’in müziğini tepkiyle karşılayan insanların, bu tür filmlerde aynı tür müziklerden herhangi bir rahatsızlık duymadıklarını dile getirmiştir. Kubrick’in müzik seçimleri ile ilgili Mayesberg ayrıca şunları ifade etmiştir:

“Shining savaş sonrası ortaya çıkan müzik stili ile pek çok ortak nokta taşımaktadır. Teknik olarak ön plana çıkan ancak duygu olarak ‘daha kalpsiz’ olarak tanımlanabilecek bir stil. Kubrick film dilinde oluşan bir boşluğu bu şekilde doldurmaya çalışmıştır. Yaşamın dönemsel olarak uyumsuzluklarını ve parçalanmayı geleneksel armoni sınırları içerisinde nasıl ifade edebilirsiniz ki!” (Barham, 2009: 3)

Kubrick’in *The Shining*’deki müzik-kurgu senkronizasyonu ile ilgili çalışma tablolarından bir tanesi aşağıda yer almaktadır (bkz. **Örnek 45**).

DIALOGUE	Danny: Can I go to my room and get my fire engine? Jack: Come here for a minute first! Jack: How's it going Danny? Danny: OK! Jack: Having a good time? Danny: Yes Dad! Jack: Good! I want you to have a good time! Danny: I am Dad! Danny: Dad? Jack: Yes? Danny: Do you feel bad? Jack: No, just a little bit tired! Danny: Then why don't you go to sleep?			
MUSIC	bb. 1-8² [b. 7] bb. 8²-10⁴ bb. 10⁴-14⁴ bb. 14⁴-32⁴			
IMAGE/ACTION	Danny opening door and approaching bedroom View of Jack on bed Jack turns head to look at Danny Danny moves to Jack Danny continues to approach from behind camera cuddle Dialogue begins			
SHOT	Medium of Danny; moving shot Reverse view from behind Jack towards Danny; Jack reflected in mirror; still shot Medium of Jack from front; still shot Medium of Jack & Danny on bed; still shot			
Secs	0 10 20 30 40 50 60 70 80 90 100 110 120			
Timing within film	36:45 37:26 37:48 38:17			

Örnek 45 Kubrick'in müzik-kurgu senkronizasyonu (Barham, 2009: 31)

4.4. Lontano (Ligeti)

Kubrick'in *The Shining* için tercih ettiği müzikler arasında Ligeti'nin *Lontano* başlıklı orkestra eseri de yer almaktadır. Ligeti, *Lontano* ile ilgili şöyle bir değerlendirme yapmıştır:

“Lontano yoğun bir kanonik yapıya sahiptir. Ama eser içerisinde aslında çok seslilik ve kanonu duyamazsınız. Bir tür aşılma doku duyulmakta, sanki örümcek ağı gibi örülmüş bir şey. Besteleme sürecimde melodik çizgileri korudum. Bunlar Palestrina'nın müziğinde veya Flaman okulunda gözlemlediğimiz kadar katı kurallarla yönetiliyor, ancak bu çok sesliliğin genel kuralları benim tarafımdan belirleniyor. Polifonik yapı ortaya çıkmaz, onu duyamazsınız ve bizim için duyulamayacak şekilde mikroskobik bir su altı dünyasında saklı kalmaktadır. Ben buna mikropolifoni diyorum” (Bernard, 1994: 227).

Ligeti'nin *Lontano*'su, Danny karakterinin dart oynarken Grady kardeşleri gördüğü sahnede duyulmaktadır. Bu sahnede, tiz sesli çalgıların altında bas sesli çalgıların hareketleri yer alır (bkz. **Ek 4**). Bu bölümde yer alan müziğin tiz tınlarının, filmde başka yerde de kullanıldığı gibi, filmin karakterlerinin belirli sahnelerde gördükleri tedirgin edici herhangi bir şey olduğunda, karakterlerin bu ani reaksiyonunun, seyirciye aktarılması için kullanıldığı görülmektedir. Bas sesli çalgıların üstlendiği pasajlar ise izleyici üzerinde yaratılmaya çalışılan korku ve gerilim duygularına yönelik kullanılmıştır (Long, 2020: 71).

Film eleştirmeni David Thompson, Kubrick'i Jack Torrance ile karşılaştırmaktadır ve Kubrick'in bu filmde kendi iç dünyası ile verdiği bireysel bir mücadeleyi gözlemlediğini söylemektedir. Thompson bu film ile ilgili genel eleştirilerinden ziyade Kubrick'in kişisel yapısını eleştirmekte ve insani yönlerinin zayıflıklarından bahsetmektedir. Kubrick'in setteki davranışlarının *The Shining* karakterinden çok uzak olmadığını dile getirmiştir. Besteci Leonard Rosenman 1975 yılında orkestra ile yaptığı yüzlerce çekimi hatırlayıp anlatırken, kendisinin ve diğer müzisyenlerin birbirlerine “sanki bir deli ile uğraşıyoruz” der gibi baktıklarını ifade etmektedir. Rosenman, Kubrick'in konuya profesyonel olarak hâkim olmasına rağmen, çekimler sırasında çok gergin olduğunu ve bunu müzisyenlere de yansıttığını belirtmiştir (Ulivieri, 2018: 217).

5. BÖLÜM

HANS ZİMMER VE HOLLYWOOD FİLM MÜZİKLERİ

5. BÖLÜM

HANS ZİMMER VE HOLLYWOOD FİLM MÜZİKLERİ

Hans Zimmer, film müziği bestecisi, yapımcısı, icracısı olarak günümüzde uluslararası bir üne sahiptir. 1957’de Almanya’nın Frankfurt şehrinde doğmuştur. İlk olarak 1970’lerde İngiliz müzik gruplarında klavye ve *synthesizer* çalmıştır. Birkaç *jingle* çalışmasının ardından, besteci Stanley Mayers ile gerçekleştirdiği projelerle film müziği alanında daha etkili varlık göstermeye başlamıştır. Yüzün üzerinde film için müzik bestelemiş, dünya standartlarında kabul gören birçok yönetmen ile iş birliği yapmıştır. Sentezlenmiş elektronik müziğin çeşitli kombinasyonlarını, geleneksel orkestra enstrümanları ile bir arada kullanmaktadır (Smith 2017: 4).

5.1. Batman: The Dark Knight Film Müziği

Günümüz film müziği dünyasında, bestecilerin film, o filmin yönetmeni ve müzik süpervizörü için mock – up hazırlamaları çok önemlidir. *Mock – up* dosyası, bestecinin kağıt üzerinde yazdığı notaların gerçek orkestra ile çalınmadan önce bilgisayar teknolojisi ile oluşturdukları ses dosyasıdır. Bu dosya, müziklerin kaydedilme aşaması ve sonrasında ne gibi sonuçlar verebileceğiyle ilgili filmin yönetmenine ve ekibine önemli ipuçları verir. Büyük bütçeli film yapımlarında besteciler, bir temanın farklı versiyonlarını üretmek veya daha fazla sayıda eser üretebilmek için bazı durumlarda asistan kadrosu kurar veya ortak besteci ile çalışmalar yaparlar. *Batman Begins (2005)* ve *The Dark Knight (2008)* filmlerinin müziklerinde Hans Zimmer ve James Newton Howard’ın bazı müzik parçaları üzerinde birlikte çalışmaları buna örnek olarak gösterilebilir (Flach, 2012: 44).

Bakır nefesli enstrümanlar Hollywood tarihinde kahramanlıkla ilgili çağırışmlar yapmaktadır. Hans Zimmer de, *Batman* film müziklerinde bu kahramanlık anlatımını bakır nefesli enstrümanlar ile oluşturmuştur. *Batman* müzikleri, bu film serisinden daha sonraki yıllarda yine Zimmer tarafından üretilmiş olan *Inception* serisinin film müzikleri ile tınıs- renk, enstrümantasyon anlamında ciddi benzerlikler göstermektedir. *Batman* film serisi için

hazırlanan müzikler, daha sonra *Inception* film müzikleri için de örnek teşkil etmiş olup, Zimmer ve Nolan tarafından *Inception* serisinin ilk aşamalarında müzikal fikirler için kullanılmıştır (Flach, 2012: 58).

Geleneksel modellemelerin yerini, orkestrasyonda *sythnesizer*ların ve elektronik müzik ekipmanlarının aldığı bir Neo-Hollywood dönemi hali hazırda mevcuttur. Zimmer’de bu yörüngeyi takip eden bestecilerden bir tanesidir. Zimmer, Neo-Hollywood dönemi içerisinde film müziklerindeki destansı ya da kahramanca karakterlerle ilişkili tınıları, elektronik-minimalist bakış açısı ile yeniden şekillendirmiştir (Carayol, 2018: 88).

Hans Zimmer’in *Batman* serisinin *The Dark Knight* başlıklı filmi incelendiğinde, devasa bir orkestrasyon ile karşılaşılmaktadır. Bu orkestrasyonda dikkat çekici unsurlardan biri, kullanılan dokuz adet korno ve yaylı grubundaki enstrüman sayısının çokluğudur. Özellikle viyolonsel grubu, bir orkestrasyon içerisinde çok nadir görülebilecek biçimde yirmi sekiz adet çalıcıdan oluşmuştur. Bu, geç-Romantik dönem orkestrasından bile çok daha büyük bir hacimdir.

The Dark Knight (Kara Şovalye) orkestrasyonunda perküsyonlar ve ‘de-tuned piyano’nun yanı sıra, enstrümanlar sayı ve gruplama açısından dikkat çekmektedir. Grupların ve partilerin dağılımı şu şekildedir:

Bakır Nefesli Enstrümanlar:

9 Korno, 4 Trombon, 2 Bas Trombon, 2 Tuba

Yaylı Enstrümanlar:

Kemanlar (I,II,III)

Viyolalar (I,II)

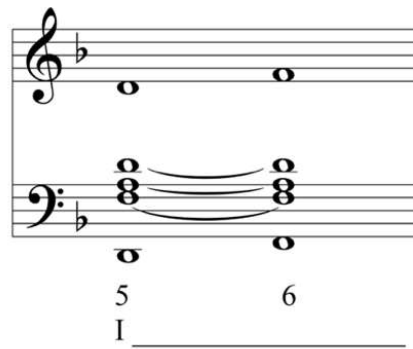
28 Viyolonsel (I,II,II,IV)

Kontrbas (I,II)

Batman serisinin müziğinde Zimmer, on altılık notalardan oluşan bir *ostinato* kullanmıştır. Danny Elfman'ın film müziklerini bestelediği daha önceki **Batman** serilerinde, akorların Elfman tarafından isteyerek çözülmemesi, daha fazla modülasyon ve daha çeşitli orkestrasyon tekniklerinin kullanılması, Batman karakterini daha karanlık bir atmosfere itmektedir. Nolan ve Zimmer'in **Batman** serisinde ise karakter ile özdeşleşen çok daha basit bir melodi ve re-fa notaları ile oluşturulan küçük üçlü hareketinin tercih edildiği görülmektedir (Rossi, 2018: 18).

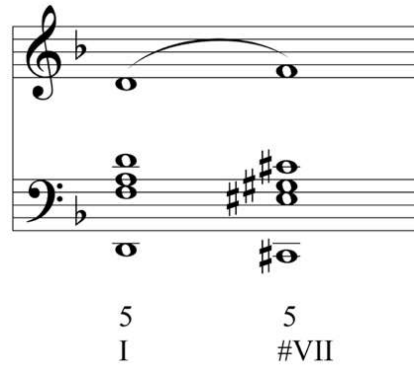
Zimmer'in kullandığı bu çıkıcı üçlü re-fa aralığı, filmin içerisinde yer alan sahnelerle göre, akor eşlikleri ile karakter değiştirmekte ve sahneye uyum sağlamaktadır. Bu değişim ve akor geçişleri şu şekilde örneklendirilebilir:

Re minör üzerinde çok değişiklik yapmadan, daha durağan bir atmosfer yaratmak amacı ile, I. Derece üzerindeki akor temel durumdan altılı (birinci çevrim) duruma geçiş yapmaktadır.



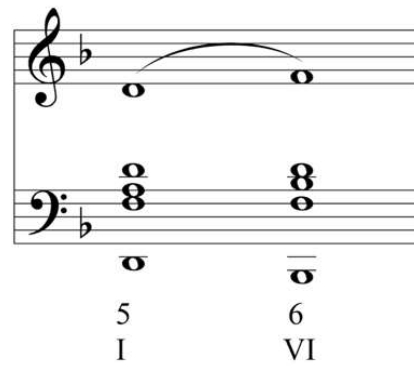
Örnek 46 – **Batman** Film Müziği – Akor 1

– Senaryoda tehlikeye işaret edilen durumlarda re minörden do diyez majöre geçiş yapılmaktadır.



Örnek 47 – *Batman* Film Müziği – Akor 2

– Başarının ve kahramanca temaların olduğu sahnelerde ise re minör akorundan si bemol majör akoruna geçiş yapılmaktadır (Rossi, 2018: 19).



Örnek 48 – *Batman* Film Müziği – Akor 3

Akorların geçişlerinde de görülebileceği gibi, re-fa aralığı bakır nefesli enstrümanların partilerinde tüm geçişlerde aynı şekilde devam etmektedir. Zimmer'in Hollywood üzerinde oluşturduğu akustik ve elektronik tınların birleşimi ile **Batman** serisinde de karşılaşılmaktadır. *Synthesizer*lar ile oluşturulan müzik altyapısında, *arpeggiator* (seslerin, elektronik ortamda belirli bir tempo içerisinde ritmik olarak eşit parçalara bölünerek gelmesi) özelliği kullanılmakta ve ayrıca elektronik sesler bas partilerini güçlendirmektedir. Akustik vurmali enstrümanların, elektronik enstrümanlarla birlikte oluşturdukları tını, yirmi birinci yüz yıl film müziklerine örnek teşkil edebilecek niteliktedir.

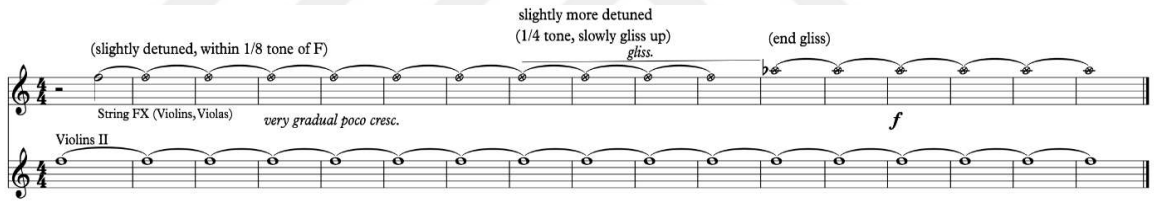
Ostinato olarak devam eden yaylı enstrümanlar, oluşturulan bu ritmik ve elektronik-akustik altyapıyla birlikte, ritmik süreklilik açısından müziğe katkı sağlamaktadır.

Yaylı enstrümanların *ostinato* çalımına bakıldığında:

The musical score consists of four systems, each with a treble and bass staff. The time signature is 4/4. The first system is marked *legato* and *pp*. The second system is marked *p*. The third system is marked *mp*. The fourth system is marked *pp*. The bass line is a continuous eighth-note pattern. The treble line has rests in the first two systems and a single note in the third and fourth systems.

Örnek 49 – Hans Zimmer – *Batman – The Dark Knight*

Filmin bir sahnesinde Joker karakterinin şehirdeki iki feribota bomba koymasının ardından, bombanın patlama saati için Batman ve Joker'in beklemekte oldukları görülmektedir. Feribottaki insanların içinde bomba bulunan bu feribotlarda beklemekten başka seçenekleri yoktur. Yolculardan birinin kumandayı alıp diğer feribotu patlatma isteği üzerine, kamera yolcunun elindeki bombanın kumandasında yaklaşır ve bu esnada gergin bekleyiş sürmektedir. Hans Zimmer'in görsel öğelerin yavaşladığı ve sahnelerin tamamen psikolojik baskı ve gerginlik içerdiği apaçık görülen bu bekleme sahnesi için orkestral efektler tercih ettiği görülmektedir. Gerginliğin tırmanmaya devam ettiği bu sahnede, keman ve viyola gruplarındaki çıkıcı *glissando* ile yavaş yavaş ton dışına çıkılarak seste frekans bozulmaları yaşatmaktadır. İkinci keman grubu ise fa sesine sabitlenmiş olarak devam etmektedir. Bu durum partilerin sesleri arasında çarpışmalara neden olmakta ve görselde yer alan gerginliğin tırmanışını müzikal olarak desteklemektedir.



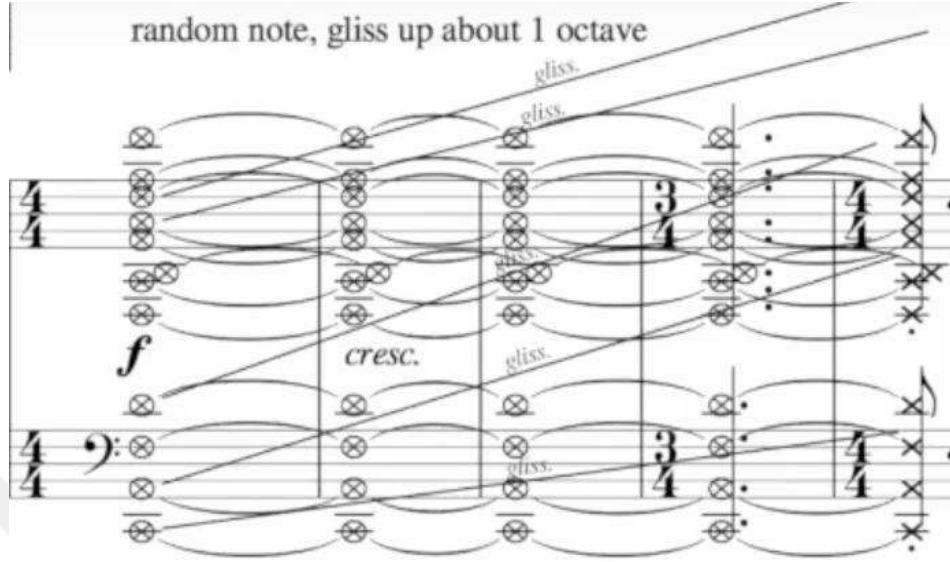
Örnek 50 – Hans Zimmer – *Batman – The Dark Knight*

Bu tırmanışın sonrasında, filmdeki karakterin bombayı patlatmaktan vazgeçip, kumandayı tekrar yerine bırakmasının ardından, gerilim yerini yavaşça yükselen yaylı ve bakır nefesli enstrümanların çaldığı bağlı seslere bırakmaktadır. Bu seslerin oluşturduğu tınısal atmosfer, karakterdeki iyilik, feribottaki insanlar için umut ve hala sonu belli olmayan bir olay içerisindeki karamsarlık hislerinin anlatımına hizmet etmektedir. Bu bölümde, re minör akoru üzerinde, re sesi ile bağlı şekilde devam eden melodik yapının, eserde sık kullanılan do diyez ve mi natürel seslerine melodik hareketi ile devam ettiği görülmektedir.



Örnek 51 – Hans Zimmer – *Batman – The Dark Knight*

Bir sonraki sahnede kısa bir dövüşün ardından, Batman aşağıya düşen Joker'i silahı ile yakalar ve onu yukarıya doğru çekmeye başlar. Duruma paralel olarak, yaylı enstrümanlarda düzensiz çıkıcı *glissando* hareketi vardır. Bu *glissando* hareket, "Shepard tone" olarak bilinen işitsel illüzyon tekniğinden esinlidir. "Shepard tone", aynı anda oktav aralıklarla ilerleyen çoklu sinüs dalgalarının insan kulağınca sonsuz yükseliş veya sonsuz alçalış olarak algılanması ilkesine dayanan ses illüzyonudur. Dijital ortamda elektronik sesler ile yaratılabileceği gibi, aynı etkinin orkestrada *glissandolar* ile taklit edilmesi mümkündür. ***Batman Dark Knight*** ve ***Batman Dark Knight Rises*** filmlerinde, seslerdeki ani değişiklikler ve yükselişleri tercih etmeyen Nolan ve Zimmer, "shepard tone" tekniğinden hem elektronik hem de akustik olarak faydalanmışlardır (Hurskiy, 2018: 2).



Örnek 52 – Hans Zimmer – *Batman – The Dark Knight*

Batman'ın, polis ile birlikte Rachel ve Harvey'nin peşine düştüğü sahnedeki müzik incelendiğinde, yaylı enstrümanların heyecan anındaki kalp atışlarını taklit eden ritmik hareketleri göze çarpmaktadır. Bu ritmik hareket, bakır nefesli enstrümanlar ile bas yaylı grubunda gelen uzun notalar ve *ostinato* motif ile kaygıya yönelik bir psikolojik etki de sağlamaktadır. Müziğin do minör üzerinde ilerlerken mi minör tonuna geçiş yaptığı görülmektedir. Besteci tarafından tercih edilen bu geçiş yöntemi, müziğe melankolik bir duygu katmanı eklemekte ve aynı zamanda yükselen tonalite ile yaklaşan bir felaket duygusunun da sinyallerini vermektedir. Ayrıca bitiş bölümünde yer alan son akorda kullanılan si bemol sesinin baskınlığı ile izleyici üzerinde sonuca erdirilmemiş armonik huzursuzluk, karışıklık hissiyatı uyandırılmaya çalışılmaktadır. Filmde Rachel karakterinin kurtarılamaması ile olumsuz sonuca ulaşan bu sahne üzerinde, müzik de sahne ile paralel şekilde tam olarak çözüme kavuşmadan bitmektedir (Solis, 2013: 91).

Horn in F

Trombone

Violin

Viola

Cello

Double Bass

Örnek 53 – Hans Zimmer – *Batman – The Dark Knight* 1 – 4 ölçü aralığı

Hn.

Tbn.

Vln.

Vla.

Vc.

D.B.

Örnek 54 – Hans Zimmer – *Batman – The Dark Knight* 10 – 14 ölçü aralığı

Örnek 55 – Hans Zimmer – *Batman – The Dark Knight*

22 – 24 ölçü aralığı (Solis, 2013: 92, 93, 94)

Zimmer'in herhangi bir uvertür veya melodik bir tema kullanmaktan kaçınması, seyircinin içgüdüsel olarak vereceği tepkilere güvendiğinin göstergesidir. Filmdeki birçok sahnenin keskin şekilde belli olmayan efektler ile desteklenmesi, filmdeki karanlık havayı ve umutsuz anlatım tarzını temsil etmektedir. Joker karakterinin temsil edilmesi için elektro gitarda kullanılan *distortion* tonları ve elektro çelloda kullanılan ve yine belirli bir oranda *distortion* içeren *glissando* hareketleri, karakterin rahatsız edici yapısı ile örtüştürülmektedir (Coleman, Tillman, 2017: 3).

Hans Zimmer, elektronik yaratım teknikleri konusundaki yenilik ve gelişmeleri, Hollywood film müziklerine ciddi oranda dahil etmiştir. Kendi şirketinde de birçok film müziği bestecisine akıl hocalığı yaparak, onların hem prodüksiyon çalışmalarını hem de besteleme stillerini etkilemiştir. Zimmer'in çalışmaları, müzik prodüksiyon aşamalarının ve kayıt teknolojilerinin de en az besteleme süreci kadar etkili olduğunu göstermektedir (Smith, 2017 :10).

5.2. Inception Film Müziği

Besteciler, yaratma sürecinde ortaya çıkan ilk fikirler ve bu fikirlerin tema ve müzikal kurgu olarak şekil almasından sorumlu kişilerdir. Bir eserdeki müzikal fikir, bestecinin temel olarak yaratıcılık noktası olmakla beraber, ortaya çıkan bu fikrin enstrümanlar üzerindeki kurgusu ve müziğin icrası o eserin başarısındaki tamamlayıcı unsurlardır. Bestecinin filmin tamamlandığı aşamada, müziğin filmin içerisinde oluşturabileceği etkiyi ön görebilmesi beklenmektedir. Ayrıca bir projede bestecinin iş tanımı, yönetmenin müziğe ve filmin tamamlanma sürecindeki yaklaşımına göre şekil almaktadır. Bununla birlikte orkestrasyon süreci, müziğin film içerisindeki yeri ve etkisi konusunda önemli ölçüde belirleyici rol oynamaktadır. John Williams ve Ennio Morricone gibi bestecilerin eserlerindeki orkestrasyonu ve düzenlemeleri kendilerinin yaptıkları, hatta kendi müziklerini yönettikleri bilinmektedir. Orkestrasyon bilgisinin ya da teorik eğitimlerinin daha geri planda kaldığı görülen besteciler ise müzik fikirleri ve temaları oluşturduktan sonra, sürecin orkestrasyon aşaması için müzik ekibinde yer alan diğer müzisyen ve asistanlarla iş bölümü içerisinde hareket etmektedirler. Hans Zimmer, **Inception** müziğinde Remote Control Studios içerisinde benzeri bir ekip ile çalışmıştır (Flach, 2012: 36).

Inception film müziğinde Zimmer'in, Klasik Batı müziği enstrümanları ile elektronik müzik enstrümanlarını birleştirdiği görülmektedir. **Inception**'ın müziği film boyunca kullanılan çeşitli motiflerin yanı sıra, filmde yaygın olarak yer alan *One Simple Idea* *ostinatosu* gibi öne çıkan figürlere sahiptir. Orkestrasyon bakımından ağır tempolu, derinliği yüksek ve koyu karakterli bir müzikal yapı göze çarpmaktadır (Flach, 2012: 57).

Ağırlıklı olarak yaylı enstrümanlar ve bakır nefesli enstrümanlara yer verilmiştir. Bununla birlikte, bazı parçalarda elektro gitar, *synthesizer* ve akustik enstrümanlar bir arada kullanılmıştır. **Inception** müziğinde yer alan bakır nefesli enstrümanların benzer bir kullanımı **Batman** film serisinde de görülmektedir. Hans Zimmer bakır nefesli enstrümanların kullanımı ile ilgili durumu şu şekilde açıklamaktadır:

“Sanırım bir stüdyoda bir araya gelebilecek en çılgın bakır nefesli enstrüman grubunu bir araya topladım: altı adet bas trombon, altı adet tenor trombon, dört adet tuba ve altı adet korno” (Flach, 2012: 58).

Zimmer, *Inception*’da *synthesizer* kullanımıyla ilgili benimsediği sıra dışı yöntemi şöyle açıklamıştır:

“Synthesizerlar genellikle akustik enstrümanları taklit etmek için kullanılır. Bu müzikte tam tersini denedik. Bu çok ayrıntılı elektronik müzik altyapısını ve partiyonlarını orkestra için hazırladık ve müzisyenlere bu elektronik müziği taklit etmelerini söyledik. Filmdeki bu yapay dünya, insanın organik, gerçek enstrüman çalımı ile oluşturulabilecekti ve bu doğal – yapay birleşim rüyaları tasvir etme fikrine uyuyor gibiydi” (Flach, 2012: 59).

5.2.1. Inception – Time

Hans Zimmer’in *Inception* için bestelediği müziklerden olan *Time* incelendiğinde, uzun bir kesite yayılarak gerçekleşen *crescendo* sırasında enstrümanların çeşitlenerek daha yoğun kullanım ile yükseldikleri bir orkestrasyon göze çarpmaktadır; bu bir tür orkestra *crescendosudur*. Zimmer’in adım adım zenginleşen enstrüman çeşitlemeleri ve katlamaları yaptığı bu müzikte, temel olarak sürekli tekrar eden ve eserin tematik/armonik çekirdeğini oluşturan sekiz ölçülük bir akor döngüsü söz konusudur.

TIME

Composed by
HANS ZIMMER

Slowly (♩ = 60)



Örnek 56 – Hans Zimmer – *Inception* – *Time*

Tekrar eden bu akor sıralaması, La minör – Mi minör – Sol Majör – Re Majör – La Minör – Do Majör 7 – Sol Majör – Re Majör olarak oluşturulmuştur. Bu sekiz ölçülük akor döngüsünün tekrarı ile devam eden diğer bölümlerde ise, aynı kurgunun üzerinde belirli enstrümanlarda öne çıkan melodik çeşitlemeler gözlemlenmektedir.

İlk sekiz ölçü boyunca *pp* şiddetinde duyulan piyano, yaylı enstrümanlar ve *synthesizer* sesleri, sekiz ölçü boyunca birlik nota şeklinde görülmektedir. Dokuzuncu ölçüden başlayarak on altıncı ölçünün sonuna kadar olan bir sonraki bölümde, yine aynı sekiz adet akor sıralaması görülmekte olup, özellikle çelloların her ölçüde kullanılan akor seslerinden birini birlik nota ile daha baskın seslendirdiği ve ezgisel olarak belirginleştirdiği görülmektedir.

Dokuzuncu ölçüden on altıncı ölçüye kadar tekrar eden bu bölümde Zimmer'in *synthesizer* ses bankaları içerisinde perküsyon rengine bir sesi tercih ettiği görülmektedir. *Synthesizer* ses bankaları içerisinde *arpeggiator* özelliğinin kullanılması ile sağlanabilen bu teknikte, her ölçünün birinci vuruşunda bir defa basılan nota, otomatik olarak on altılık notalara bölünüp, ölçü boyunca tekrar ettirilmiştir. Bu özellik dijital bir enstrümanın, akustik bir enstrüman ile ritmik olarak da senkronize çalınabilmesine ve kaydedilebilmesine imkan sağlamaktadır. Bu tür akustik-dijital sentezlemeler, elektronik enstrümanların akustik enstrümanlar ile olan renk ve tını uyumuna ve bu uyumun stüdyo ortamında gerçekleştirilen kayıt, edit ve miks aşamalarına örnek olarak gösterilebilir.

İlk on altı ölçünün tamamlanmasından sonra, yukarıda açıklanan sekiz ölçü uzunluğundaki döngü, on yedinci ve yirmi dördüncü ölçüler arasında tekrar gelir. Bu noktada müziğe bakır nefesli enstrümanlar dahil olur. İlgili müziğin (*Time*) önceki kesitlerinde yaylılar ve piyanonun akor sesleri arasından seçilen iki adet sesi tekrarlarken *synthesizer*ın akorun tüm sesleri ile katıldığı ve her ölçüde yinelenen bir kurgu görülmekteydi. Bu kesitte ise (on yedinci ölçüden itibaren), akor seslerinin tamamı yaylı ve bakır nefesli enstrümanlarda da belirginleşmeye başlar. Çellolar ve bakır nefesli enstrümanlarda – önceki

ölçülerden farklı olarak – ikilik ve dörtlük notalar ile inici melodik hareketler vardır (bkz. Örnek 57).



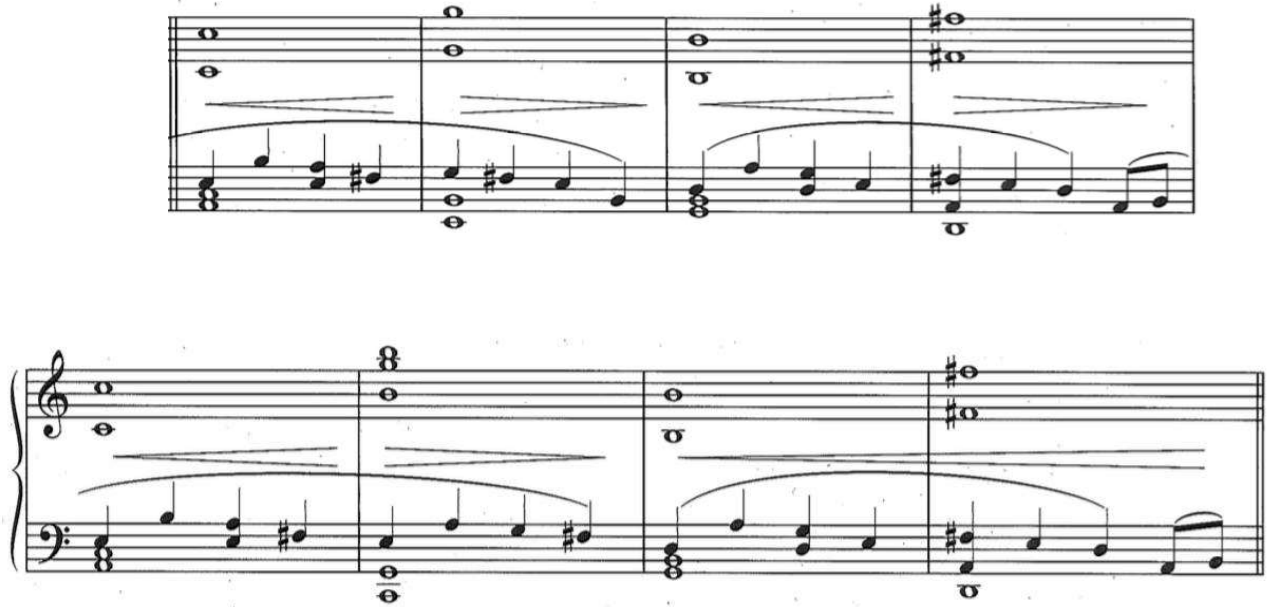
Örnek 57 – Hans Zimmer – *Inception – Time* – Çeşitleme 2

Yirmi beşinci ölçüden otuz ikinci ölçüye kadar olan bölümde, yaylı enstrümanlar tiz ses alanına doğru hareketlenerek ön plana çıkmaya başlar. Bu kesitte akor döngüsüne eklenen en önemli unsurlardan birisi nüanstır. *mp* ve *f* aralığında değişiklik gösteren nüanslar, akorlar üzerindeki kadans ve cümle etkilerini arttırmaktadır (bkz. Örnek 58).



Örnek 58 – Hans Zimmer – *Inception* – *Time* – Çeşitleme 3

Otuz üçüncü ölçüye gelindiğinde, akor döngüsündeki *crescendo* ve *decrescendo* etkisi artarak devam eder. Vurmalı enstrümanların müziğe katkısı daha fazladır: ölçünün birinci ve üçüncü zamanlarında, iki adet sekizlik nota üzerinde yapılan belirgin vuruşlar ön plana çıkar. Yaylı enstrümanlardaki sesler oktav katlama ile güçlendirilmiştir, böylece birlik notalardan oluşan melodik yapı daha baskın bir şekilde duyurulur. Birlik nota üzerinde devam eden bas partileri ile birlikte, dörtlük notalar üzerinde belirgin melodik yürüyüşler ağırlık kazanmaya başlar. Ayrıca, elektro gitarın katılımı döngüye yeni bir renk sağlar (bkz. Örnek 59 ve 60).

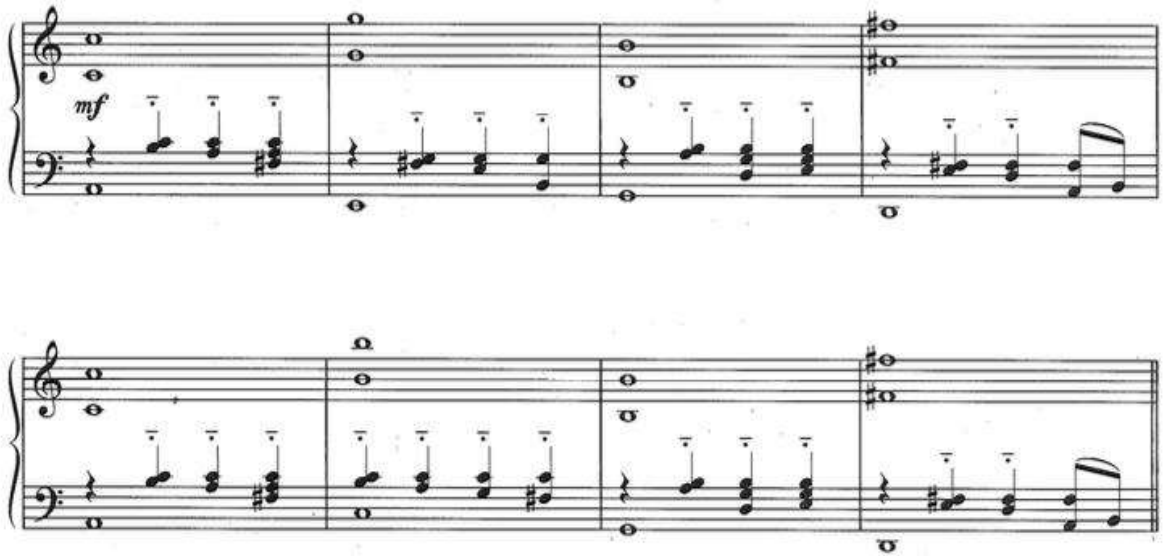


Örnek 59 – Hans Zimmer – *Inception* – *Time* – Çeşitleme 4



Örnek 60 – Hans Zimmer – *Inception* – *Time* – Elektro Gitar Partisi – Çeşitleme 4

Kırk birinci ölçüye gelindiğinde *mf* ve *ff* nüansları arasında *crescendo* ve *decrescendo* devinimi sürmektedir. Bu devinim üzerinde, bakır nefesli enstrümanların her dördlük notada aksanlı melodik yürüyüşleri ön plandadır. Müzikteki hareket yoğunlaşmaktadır (bkz. **Örnek 61**).



Örnek 61 – Hans Zimmer – *Inception* – *Time* – Çeşitleme 5

Kırk dokuzuncu ölçüye gelindiğinde, akor döngüsünün son teması ile karşılaşılmaktadır. Bu kesitte müzik *f* ile *fff* nüansları arasındadır. İlk sekiz ölçüden beri yükselerek devam eden müziğin zirve noktası olan bu anda, vurmali enstrümanlarda ilk vuruşta ve üçüncü vuruşta gelen iki adet belirgin sekizlik nota ile beraber, on altılık vuruşların daha fazla belirginleştiği ve müziğin temposunun daha dinamik ve akıcı bir karakter kazandığı görülmektedir. Bakır nefesli enstrümanlarda özellikle üçüncü ve dördüncü vuruşa denk gelen notalar aksanlı ve *fff* nüans ile çalınmaktadır. Bas partilerinde ise akor sesleri on altılık notalar ve çıkıcı arpej hareketle seslendirilir. Böylece, vurmali ve bakır nefesli enstrümanlar ritmik anlamda örtüşürler (bkz. **Örnek 62**).

The image displays a musical score for a piano accompaniment, likely for the film 'Inception'. The score is written for a grand piano, with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The music is characterized by a steady, rhythmic eighth-note pattern in the bass line, which is sustained throughout the piece. The melody in the right hand consists of a series of chords and single notes, often held for several measures, creating a sense of timelessness and depth. The score is divided into four systems, each with two staves. The first system begins with a forte (f) dynamic marking. The overall mood is contemplative and dramatic, reflecting the themes of the film.

Örnek 62 – Hans Zimmer – *Inception* – *Time* – Çeşitleme 6

Time müziği incelendiğinde, müziğin filmin olay örgüsünün mutlu şekilde son bulan hikayesine eşlik ettiği görülmektedir. Filmdeki aksiyon ve gerilimin arkasından Dominic Cobb karakteri, ailesi ve çocuklarına döner. Bu sahnede muazzam derecede yoğun boyutlara ulaşan müzik, aslında basit bir fikirden türetilerek yoğunlaştırılmıştır. Basit bir fikir üzerindeki bu döngüsellik, 20. yüzyıl sonları ve 21. yüzyıl başlarındaki popüler müziğin ve Philip Glass tarzı minimalizmin bir simgesidir. Bu müzikte Zimmer hiçbir ton belirsizliği sunmamaktadır. Kullanılan müzikal motif ise, filmin senaryosunun kurgulandığı gibi kesin bir ifade ile bitirilmemiştir ve yoruma açıktır (Lehman, 2016: 28).

Bu müzik, *ostinato* ve minimalist süslemelere rağmen, aslında hiç de minimalist değildir. Her ne kadar ton ve motivasyon açısından müzik ‘durağan’ bir yapıda olsa da belirli noktalarda elde edilen muazzam ses birikimi, müziğin maksimalist bir yaklaşım amaçladığını göstermektedir (Lehman, 2016: 29).

The image displays a musical score for the 'Time' scene from the movie Inception. The score is written for a large ensemble, including Piano and Strings, Horns 1 and 2, Low Brass and Strings, Electric Guitar, Bass, and Drums. The tempo is marked as ♩=64. The key signature is one sharp (F#). The score is characterized by a dense, layered texture, with many instruments playing simultaneously. The Piano and Strings play a marcato, fortissimo (ff) chord. The Horns 1 and 2 play a fortissimo (ff) melody. The Low Brass and Strings play a fortissimo (ff) chord. The Electric Guitar plays a fortissimo (ff) melody. The Bass plays a fortissimo (ff) melody. The Drums play a complex, rhythmic pattern. The score is marked with '8vb' indicating an octave shift for the drums.

Örnek 63 – Inception – Time , Okrestrasyon Örneği (Lehman, 2016: 29)

Zimmer'in film müziklerindeki yaklaşımı geleneksel bir endüstriyel yaklaşımdır. Bununla birlikte Zimmer, *synthesizer*ların oluşturduğu elektronik müzik dünyasının bir bölümü ile geleneksel orkestra enstrümanlarını renk-tını bakımından birleştirmek konusunda bir otorite olarak müzik çevrelerince kabul görmektedir (Smith, 2017: 4).

Hans Zimmer'in müzik tarzı bazı müzik çevreleri tarafından 'romantik minimalizm' olarak isimlendirilmektedir. Zimmer minimalist nitelikte fakat aynı zamanda romantik karakterde melodiler yaratmakta ve bu melodileri dokusal yapıları farklı modern müzik tarzları ile birleştirmektedir. Bu durum, Zimmer'in Klasik Batı müziği disiplininin dışında yetişmesi ve müzik prodüksiyon ekipmanlarını çok iyi kullanması ile ilişkilendirilebilir (Smith, 2017: 6).

Hans Zimmer'in tekniği, az sayıda akorun küçük değişimler ile birbirine bağlanması, akorların tekrarını içeren sıralı temalarda müziğe eklenen yeni enstrümanlar ve bu yeni enstrümanlarla birlikte zirve noktasında hacimli bir müzikal dokunun oluşturulması şeklinde özetlenebilir (Artıktay, 2017: 55).

Cristopher Nolan, Zimmer'in müziğini şu şekilde tanımlamaktadır:

“Hans, maksimum seviyede üretim anlayışına sahip bir tür minimalist bestecidir. O inanılmaz derecede basit ve özel parçalar yazıyor. Ancak daha sonra prodüksiyon aşamasında, bu melodileri inanılmaz derecede çeşitli ve büyük hacimli müzikler haline getiriyor. Bu müzikler o kadar hacimli ve büyük hale geliyor ki, filmin içerisinde her şeyi sadece müziğin ele geçirmesine izin verdiğimiz bir nokta oluyor. Bu noktada müzik gitgide yükseliyor, yükseliyor ve filmin bu noktadaki ivmesinin tamamen müziğin yapısıyla tanımlandığını fark ediyorsunuz” (Folkers, 2018 :4).

Hans Zimmer'in başarısı minimalizm ile özdeşleşebilecek rafine edilmiş bir nota yazımını, *synthesizer* sesleri ve elektronik müzik bankaları ile birleştirerek, bu birleşimi tekrar eden müzikal motif döngülerine entegre edebilme becerisindedir. Hollywood'da yeni bir müzikal akımı, geleneksel teknikler ile birleştirerek başarılı bir müzik stili

yakalamaktadır. Zimmer genellikle küçük bir akor dizilimi etrafında şekillenen ve sonsuz bir şekilde devam edebilecek izlenimi bırakan müzikler yazmaktadır. (Carayol, 2018: 2).

Time'da kullanılan müzikal döngüler, geleneksel akustik enstrümanların (yaylı enstrümanlar, bakır nefesli enstrümanlar, vurmali enstrümanlar ve piyano) elektronik tınlara sahip enstrümanlar (synthesizer, ifrabass, dijital ses bankaları ve elektro gitar) ile birleşmesi üzere oluşan tını-renk uyumunun birlikte kullanılması ile savaş veya ölüm gibi duyguların ifade edilmesi üzerine kurgulanmıştır. Ayrıca bu kullanım ile filmdeki karakterin potansiyel olarak erişilemez rüyası ile bu müziğin ilişkilendirildiği göze çarpmaktadır (Carayol, 2018: 88).

5.2.2. Inception – We Built Our Own World

Inception film müzikleri içerisinde yer alan *We Built Our Own World* müziği, Zimmer'in film müziklerinde kullandığı elektronik ve akustik sentezlemenin diğer bir örneğidir. Giriş bölümü itibariyle bas ve *synth* seslerin elektronik bir karışımı duyulmaktadır. Ardından elektro gitarın bas seslere olan eşliğiyle beraber, *Inception* film müzikleri serisinde genel olarak hakim olan karakteristik bir tema-atmosfer ortaya çıkarılmaktadır. Müzik içerisinde stüdyo efektlerine de yer verilmiştir. Zimmer'in *Time* müziği için efekt olarak kullandığı *arpeggiator*, bu müzikte bas seslerin üzerinde devam etmektedir. Zimmer'in rüya temasını betimlemek için oluşturduğu akustik ve elektronik seslerden oluşan bu yapay dünya, stüdyo teknolojisinin standart *delay* (gecikme) ve *reverb* (yankı) efektleri ile süslenmektedir.

Inception - We Built Our Own World

The image displays a musical score for the track 'Inception - We Built Our Own World'. It consists of two systems of music. The first system includes three staves: 'Yaylı Enstrümanlar' (top), 'Yaylı Enstrüman / Synthesizer' (middle), and 'Bas/Synthesizer--' (bottom). The second system includes two staves: 'Yaylı Enstrümanlar' (top) and 'Yaylı Enstrüman / Synthesizer' (bottom). The music is written in 6/8 time and features complex harmonic structures with many notes and rests.

Örnek 64 – Inception – We Built Our Own World

Zimmer'in buradaki gerçek başarı öyküsü nota kümelerini, armonik unsurları ve renk-tını öğelerini kullanım şeklidir. Zimmer'in uyguladığı teknikler müzikal anlamda derinlik ve entrika izlenimi yaratmakta, zaman zaman da beklentileri altüst etmektedir. Bölüm la, si ve do seslerinin katlanarak bir araya gelmesi ile oluşturulan Zimmer'e özgü akor stili ile başlamaktadır. Melodinin si sesi üzerinde kurgulanması, la minör akoru içerisindeki dokuzlu etkiyi belirgin hale getirmektedir. Dört ölçü uzunluğundaki temanın sonunda yer alan ve on altılık notalar ile yazılmış bas hareketi, dinleyende karmaşa duygusu yaratmaktadır. On altılık bas seslerde ikili çıkıcı hareket yapılması, yaratılan bu karmaşa duygusunu daha da belirginleştirmektedir (Morrell, 2013 :32).

Bir film yönetmeni için müziğin her şeyi ele geçirmesine izin vermek nadir görülen durumlardandır. Christopher Nolan, Hans Zimmer'in filme katkıları söz konusu olduğunda

bunu yapmaya istekli olduğundan bahsetmiştir. Onun müziğindeki *synthesizer*lar ve stüdyo teknolojileri, çağdaş film müzikleri içerisinde orkestrayı tamamlamakta ve bazı yerlerde orkestranın yerine kullanılmaktadır (Lehman, 2016: 27).

Zimmer hakkında yapılan belgesel ve röportajlarda, film müziğinin yazım süreci tamamlandıktan sonra bestecinin prodüksiyon sürecine de ciddi şekilde müdahil olma isteğine vurgu yapılmaktadır. Zimmer, müziğin film üzerindeki kurgusu açısından otoriter kararlar vermekte ve aldığı bu kararlar ile ciddi başarılar elde etmektedir (Smith, 2017: 4).



SONUÇ

Hollywood film müziklerinin ortaya çıktığı ilk yıllardan itibaren, müziğin film ile birlikte kullanılması geniş kesimler tarafından kabul görmüştür. Sesin, görüntü üzerindeki tamamlayıcı etkisinin, bir filmi izlerken, izleyici üzerinde oluşturduğu duygu durumu ve algısal yönlendirme açısından ne derece etkili olabileceği görülmektedir. Film müziklerinin, sinemanın ilk ortaya çıkışından günümüze kadar olan süreçte, önemli bir gereksinim olarak film prodüksiyon sürecinin bir parçası olduğu görülmektedir.

Bernard Herrmann'ın, orkestra müziğinde minimalist yapıdaki melodi ve akor döngülerini kullanarak, karakterle özdeşleşecek melodik kimlik (leitmotif) arayışından uzak bir besteleme tekniği kullandığı görülmektedir. Herrmann'ın orkestral kurgu ile oluşturduğu bu minimalist ve atmosferik yapının, Hans Zimmer'in *Batman* ve *Inception* müziklerindeki çekirdek, minimalist döngülere ilham kaynağı olduğu görülmektedir. Karakter müziği yerine, durum müziği bestelemesi, Hollywood'a *Wagnerian* bakış açısından farklı bir stil kazandırmıştır. Aynı zamanda Herrmann, Hitchcock filmlerindeki kamera hareketlerine paralel oluşturduğu müzikler ile görüntü ve müzik arasındaki devinimsel bağlantıyı farklı bir noktaya taşımıştır.

John Williams'ın melodik yapı ve orkestral kurgu açısından, Klasik Batı müziği Romantik dönem bestecilerinden büyük ölçüde etkilenmiştir. Herrmann'ın oluşturduğu tema-atmosfer müziğinden farklı olarak, Williams'ın *leitmotif* kullanımına ciddi derecede önem verdiği anlaşılmaktadır. Williams'ın kullandığı bu müzik dili sebebiyle, izleyici için, karakter ve müzik ilişkisinin önemli ölçüde akılda kalıcı olduğu gözlemlenmektedir. Williams'ın Wagner, Tchaikovsky, Stravinsky, Holst gibi bestecilerin eserlerindeki melodik ve orkestral yapılardan zaman zaman ödünç aldığı ya da büyük ölçüde etkilendiği görülmektedir. Williams'ın kullandığı geniş orkestrasyon ile film müziğine dair algıyı ve bakış açısını olumlu anlamda, geniş ölçüde etkilemiştir. Özellikle *Star Wars* film serisinin müzikleri, besteleme teknikleri, yazım dili, orkestra ve koro kullanımı itibarıyla Hollywood filmleri arasında en zengin *soundtrack* örneklerinden olmuştur.

Ligeti, Penderecki, Bartok gibi bestecilerin ‘avangart’ besteleme teknikleri içeren eserlerinin, Hollywood’da film müziği olarak kullanılmasıyla, film üzerinde sıra dışı ve deneysel bir dilin ortaya çıkarıldığı gözlemlenmektedir. Renk-tını odaklı efektler ve müzikal doku açısından oldukça zengin içeriğe sahip olan bu eserler, görüntüyle birlikte kullanıldıklarında *The Shining* filminin psikolojik algılanışında önemli ölçüde etkili olmuşlardır. *The Shining* filmi için mevcut müzik literatürden seçilen bu eserler, Williams’ın Hollywood’ta oluşturduğu Romantik dönem etkisinin aksine, film müziğinin daha deneysel bir yaklaşımla ele alınmasını sağlayarak özellikle korku-gerilim filmlerinde yüksek oranda kullanılan ‘disonans’ yapıdaki orkestral efektlerin önünü açmıştır.

Hans Zimmer, kendisinden önce gelen John Williams ve avangart akım bestecilerinden daha farklı olarak, minimalizmin ön planda olduğu, Herrmann’ın yazım dili ile bazı noktalarda örtüşebilecek olan bir müzik stili tercih etmektedir. Zimmer’in Klasik Batı müziğinin geleneksel yapısından farklı olarak, çok sayıda enstrüman gruplarını (9 korno, 28 çello gibi) bir araya getirdiği görülmüştür. Önceki bestecilerden farklı olarak, Zimmer’in enstrümanlar üzerinde ortaya çıkarttığı renk-tını, Hollywood’da birçok besteciye ilham kaynağı olmuştur. Williams’tan farklı olarak, Zimmer elektronik müziğin kullanımına ve stüdyo ekipmanlarına büyük ölçüde önem vermektedir. Özellikle akustik-elektronik sentezler üzerinde yarattığı doğal-yapay karışımın başarılı örnekleri olarak görülebilecek müzikleri, günümüzün film müziklerinin gelişimde etkili bir rol oynamaktadır. Ayrıca, “shepard tone” tekniğini başarılı bir şekilde kullanan Zimmer, izleyici üzerinde oluşturduğu ses illüzyonu ile müziğin sonsuza kadar devam edebileceği izlenimi veren döngüsel bir süreç oluşturmaktadır. *Inception* müziğinde görülen bir başka besteleme yöntemi, bugüne kadar orkestralara eklenen elektronik yapıların tersine, elektronik altyapılara eklenen orkestral müzik kavramını ortaya çıkartmıştır.

1900’lü yıllardan günümüze kadar olan süreç dikkate alındığında, bestecilerin kullandıkları farklı stiller, Hollywood film müziklerinde çeşitli ve zengin etkiler yaratmıştır. Günümüz film müziği prodüksiyonlarında müzik teknolojileri besteleme aşamasından kayıt

aşamasına kadar tüm imkanlarıyla etkili bir şekilde kullanılmaktadır. Bu imkanları yaratı sürecinde avantaja çeviren besteciler ve onları destekleyen müzik süpervizörleri oldukça, film müziği besteciliği gelişmeye ve yeni boyutlara evrilmeye devam edecektir.



KAYNAKÇA

- Abel, D. (2008). *Sound and Image: Experimental Music and the Popular Horror Film (1960 to the present day)*, Preston: University of Central Lancashire.
- Alço, P. (2013). Sinema ve Müzik; Kısa Bir Tarihsel Bakış, *İdil Dergisi*, 2 (7): 135 – 149.
- Aragon, Vincent G. (2020). *Murder Music: Horror Film Soundtracks Throughout History*, California: California State University, Monterey Bay.
- Artıktay, Güncel G. (2017). *Film Müziklerinde Postminimalist Müzik Akımının Etkileri*, İstanbul Teknik Üniversitesi: Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Audissino, E. (2011). John Williams, Star Wars And The Canonization Of Hollywood Film Music, *Udine: Forum Editrice*, 273 – 278.
- Barham, J. (2009). Chapter Nine: Incorporating Monsters – Music As Context, Character And Construction. <https://www.researchgate.net/>
- Bernard, Jonathan W. (1994). Voice Leading as a Spatial Function in the Music of Ligeti, *Twentieth – Century Music Double Issue*, 13 (2/3): 227 – 253.
- Brownrigg, M. (2003). *Film Music and Film Genre*, Scotland: University of Stirling.
- Carayol, C. (2018). La Ligne rouge de Hans Zimmer. Matrice d'un « nouvel Hollywood » électro – minimaliste et contemplatif, *Revue musicale OICRM*, 5 (2): 79 – 102.
- Cemalcılar, A. (1993). Filmde Müzigin İşlevi ve Kullanımı, *Kurgu Dergisi*, 12, 73 – 79.
- Cohen, A.J. (2013). Film Music and the Unfolding Narrative, *Strüngmann Forum Reports Cambridge, MA: MIT Press*, 10, 173 – 201.
- Coleman, L., Tillman, J. (2017) *Contemporary Film Music : Investigating Cinema Narratives and Composition* , Melbourne: Palgrave Macmillan.

Davies, V. (2014/2015). Leitmotifs in Film Music – Dissertation. www.academia.edu

Doğan, E. (2009). *Sinema Filmlerinde İzleyicinin Etkilenmesinde Önemli Rol Oynayan Öğelerden Biri Olarak Film Müziği*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı.

Doyle, J. William III (2016), *Original Chamber Percussion Works for Silent or Silenced Film in Live Performance*, Las Vegas: University of Nevada.

Duggal, V. (2019) Film Music, *Sage Publications, Inc., Thousand Oaks*, 925 – 927

Erdal, Gülşen G. (2013). 1945 – 1970 Arası Müzikte Avangard Akım ve Avangard Besteciler, *International Journal of New Trends in Arts, Sports & Science Education*, 2 (1): 53 – 57.

Er Pasin, E. Gülay (2016). Psycho Filmine Kısıtlı Bir Bakış: Bakış Ve Dış Ses Üzerine, *İstanbul İletişim Fakültesi Dergisi*, 2 (51): 49 – 71.

Flach, P. (2012). *Film scoring today – Theory, practice and analysis*, Norway: University of Bergen : Department for Information Science and media studies.

Fisher, A. (2017). Film and Music Essay 2 – Vertigo : Is Herrmann’s music for Vertigo as crucial as the composer suggests? www.academia.edu

Folkers, B.C. (2018). *Audio – visuele technieken van Hans Zimmer en Christopher Nolan in Dunkirk*, Utrecht University Repository: Faculty of Humanities.

Fox, A. (2019). *The Sounds Behind the Scenes: An Analysis of Sound and Music in The Shining and Bridget Jones’ Diary*, New York: Pace University Communication Studies.

Himes, M. (2018). The Evolution of Hollywood Motion Picture Composing from Max Steiner to Bernard Herrmann www.academia.edu

Hurskiy, S. (2018). Auditory Illusions In Modern Film Industry And Music. <http://eprints.zu.edu.ua/27345/>

Kalinak, K. (2010). *Film Music : A Very Short Introduction*, Oxford: Oxford University Press.

Lehman, F. (2016). Manufacturing the Epic Score Hans Zimmer and the Sounds of Significance. www.academia.edu

Long, R. (2020). *Eliciting Fear in Psycho (1960), Halloween (1978) and The Shining (1980)*, Australia : Griffith University – Communication & Media Studies School of Humanities, Languages and Social Science

Morrell, B. (2013). How Film And Tv Music Communicate – Vol II. www.academia.edu

Pershin, G. (2018). Collaboration between Bernard Herrmann and Alfred Hitchcock. www.academia.edu

Richards, M. (2016). Film Music Themes: Analysis and Corpus Study, *Society for Music Theory*, 22 (1): 1 – 27.

Rosar, William H. (2003). Bernard Herrmann: The Beethoven of Film Music?, *The International Film Music Society*, 1 (2/3): 121 – 150.

Rossi, J. (2018). Essai de caractérisation de l'évolution des musiques super – héroïques de Batman (1989) à The Dark Knight Rises (2012), *Revue musicale OICRM*, 5 (2): 15 – 47.

Schneller, T. (2005). Death And Love: Bernard Herrmann's Score For Vertigo, *Cuad. Músic. Artes Vis. Artes Escén, Bogotá, D.C.*, 1 (2): 189 – 200.

Schneller, T. (2007). David Cooper. Bernard Herrmann's Vertigo: A Film Score Handbook, *The International Film Music Society* (1): 75 – 78.

Schneller, T. (2012). Easy to Cut: Modular Form in the Film Scores of Bernard Herrmann, *The International Film Music Society* 5.1 (2): 127 – 151.

Smith, Cameron E. (2017). *An Analysis of Film Score Production and Composition Traits implemented within the works of Hans Zimmer*, 130044369, MA Music Production MMP005, York St. John University.

Stefancos. (August 19, 2007). John Williams talks The Phantom Menace part I [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=ZdYflV5-a2c>

Stefancos. (August 19, 2007). John Williams talks The Phantom Menace part II [Video]. https://www.youtube.com/watch?v=TPacQ6_V6ZM

Stefancos. (August 19, 2007). John Williams talks The Phantom Menace part III [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=IUZmf68rzU8>

Solis, I. (2013). *(Re)Creating A Hero's Narrative Through Music: Different Musical Landscapes In Six Live Action Batman Films*, The University Of Arizona: Faculty Of The School Of Music.

Sookram, Raymond W. (2015). Innovations in Psycho: An Investigation of Bernard Herrmann's Modernist Approach. www.academia.edu

Theunissen, J.Robin, (2014) *Film Music: The Synthesis Of Two Art Forms A Case Study Of Themes And Characters In Alfred Hitchcock's And Bernard Herrmann's Vertigo*, Stellenbosch: Faculty of Art and Social Sciences at Stellenbosch University.

Toker, O. (2010). Film Müziği Hakkında, *Sanat Dergisi*, 0 (4): 85 – 100.

Tonks, P. (2006). *Film Müziği*, çev. Ala Sivas, İstanbul: Es Yayınları.

Ulivieri, F. (2018). From “boy genius” to “barking loon”: an analysis of Stanley Kubrick's mythology, *École doctorale Montaigne Humanités*, 4: 220 – 242.

Walus, Bartłomiej P. (2012). *A New Modular Approach to the Composition of Film Music*, Australia: Elder Conservatorium of Music Faculty of Humanities and Social Sciences The University of Adelaide.

Yazıcıoğlu, M. (2016) *Film Müziği Teknikleri*, Ankara: Gece Kitaplığı.

Notalar

Hanson H. (1999). Symphony No. 2 [Partitür], USA, Eastman School Of Music.

Holst G. (1921). The Planets Suite For Large Orchestra [Partitür], USA, Boosey & Hawkes.

Stravinsky I. (2000). The Rite Of Spring Full Orchestra [Partitür], USA, Edwin F. Kalmus & CO., INC.

Tchaikovsky P. Ilyich (1900). Tchaikovsky - Swan Lake [Partitür], Moscow, P. Jurgenson.

Tchaikovsky P. Ilyich (1951). Tchaikovsky – Nutcracker [Partitür], New York, Broude Brothers.

Williams J. (1977). Star Wars - Suite For Orchestra [Partitür], Warner- Tamerlane Publishing Corp.

Williams J. (1975). Suite From Jaws [Partitür], USA, Songs Of Universal, Inc.

Williams J. (1980). Star Wars - Suite For Orchestra [Partitür], Warner-Tamerlane Publishing Corp.

Williams J. (1982). E.T. – Adventures On Earth [Partitür], USA, MCA.

Williams J. (2002). Star Wars - Across The Stars [Partitür], USA, Warner-Tamerlane Publishing Corp.

Ses Kayıtları (Audio CD)

Chamayou B., Krivine E. (2018) Camille Saint-Saens – Piano Concerto No.2 [CD]. Europe, Erato, Parlophone, Warner Classics.

Dvorak A. (1962). Symphony No. 9 [CD]. US, Columbia Masterworks.

- Dvorak A. (1976). Symphony No.9 [CD]. Germany, Angel Records, EMI.
- Herrmann B. (2014). Vertigo [CD]. Europe, Doxy Cinematic.
- Herrmann B. (2017). Psycho [CD]. Europe, Doxy Cinematic.
- Holst G. (1994). The Planets [CD]. Europe & USA, Laser Light Digital, Delta Music Inc.
- Korngold E. Wolfgang (1979). Kings Row [CD]. US, Chalfont, Soundstream.
- Nagano K. (2003). Tchaikovsky Violin Concerto in D Major [CD]. Europe, PentaTone Classics.
- Orff C. (1984). Carmina Burana [CD]. Germany, EMI.
- Williams J. (1980). Star Wars - A New Hope [CD]. Europe, Walt Disney Redords.
- Williams J. (2018). Star Wars - The Phantom Menace [CD]. Europe, Walt Disney Records.
- Williams J. (2018). Star Wars - The Empire Strikes Back [CD]. Europe, Walt Disney Records.
- Williams J. (2020). Home Alone [CD]. US, Mondo.
- Zimmer H. (2008) Batman – The Dark Knight [CD]. Europe, Warner Sunset Records, Warner Bros. Records.
- Zimmer H. (2010). Inception [CD]. New York, NY: Reprise Records.

EKLER

Ek 1 – Bartok, *Music for Strings, Percussion and Celesta*

Ek 2 – Penderecki, *De Natura Sonoris*

Ek 3 – Penderecki, *De Natura Sonoris 2*

Ek 4 – Ligeti, *Lontano*

(B) Più andante, ♩ ca 66

Timp.

Cel.

Arpa

Pfte.

1. Vl.

1. Vle.

1. Vlc.

1. Cb.

2. Vlc.

2. Cb.

pp 5 20 20

ppp gliss. 10 *p*

The musical score is for page 89 of a piece. It begins with a tempo and mood marking: (B) Più andante, ♩ ca 66. The score is arranged in a system with staves for Timp., Cel., Arpa, Pfte., and a string section (1. Vl., 1. Vle., 1. Vlc., 1. Cb., 2. Vlc., 2. Cb.). The Timp. part has a short melodic line. The Cel. part features a complex, rapid passage marked *pp* with a 5-measure rest, followed by two 20-measure passages. The Arpa part has a few chords and a glissando marked *ppp*. The Pfte. part has a glissando marked *ppp* and a 10-measure passage. The string section has various parts, with the 2. Cb. part ending with a *p* dynamic marking.

Timp. *p*
 Cel. 20
 Arpa
 Pfte. *gliss.*
 2.Vl. *senza sord. unis. flaut.*
 1.Vle. *pp flaut.*
 1.Vlc. *pp flaut.*
 4.Vl. *senza sord. flaut.*
 2.Vle. *pp flaut.*
 2.Vlc. *pp*
 2.Cb.

Ek 1 – Bartok, *Music for Strings, Percussion and Celesta*

②

The musical score is arranged in two systems. The top system includes staves for four flutes (fl 1, 2, 3, 4), three oboes (ob 1, 2, 3), two clarinets (cl 1, 2), and a large woodwind section. The bottom system includes staves for five violins (vn 1-6, 7-12, 13-18, 19-24) and a single violin (vl 1-8). The woodwind section includes staves for flutes, oboes, and clarinets, with various dynamics and articulations. The string section includes staves for violins and a single violin, with a thick black line indicating a sustained or muted section. The percussion section includes staves for various instruments, with a thick black line indicating a sustained or muted section. The score is marked with a circled '2' at the top, indicating a second ending or a specific measure.

fl 1

fl 2

fl 3

fl 4

ob 1

ob 2

ob 3

cl 1

cl 2

vn 1-6

vn 7-12

vn 13-18

vn 19-24

vl 1-8

pp

p

f

sim.

③

fl 1-4

ob 1-3

cl 1-2

cr 1-6

tr 1-4

arm

vn 1-6, 7-12, 13-18, 19-24

vl 1-8

vc 1-5

vb 1-6

f *p* *sfff* *subpp* *sim.* *p*

*osiem najwyższych dźwięków, the eight highest notes, die acht höchsten Töne

Ek 2 – Penderecki, *De Natura Sonoris*

[illegible]

Ek 4 – Ligeti, *Lontano*

ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı: Yiğit DERİGA

Eğitim:

Lisans, 2005 – 2009, Dokuz Eylül Üniversitesi, Buca Eğitim Fakültesi, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, Müzik Öğretmenliği.

İş Tecrübesi: İzmir Özel Takev Anadolu ve Fen Lisesi – Müzik Öğretmenliği (2009’dan beri).

Masterclass:

Rengim Gökmen – Orkestra Şefliği Masterclass – 2018 ve 2019 Yılları.

Ödüller:

- Savaşın 100. Yılında Çanakkale’de Barış – Beste Yarışması – Kültür Bakanlığı Ödülü – 2015.
- Marvin Hamlisch Film Scoring Competition – Finalist – 2017.
- Berlin Film Scoring Competition – Finalist – 2021.