

### SUMMARY

#### ABOUT FİLM MUSIC

All arts tend to create excitement on human being. A note heart neither has a meaning nor is stable. Successive and heart notes and harmonies create the excitement in true as it is wanted. As for cinema, a plan is noticed by an eye. but it is not stable as well. The excitement which successive plans make a human being is the result of advancement like this. The relationship between cinema and music is one both multi dimensional and complex apart from music.

In ancient Greek, music and drama were in a close relationship. The same relationship went on between the pictures on screen and music accompanied with it. The function of music changed by the voice coming in the cinema.

In the use of film music in the time of soundless cinema on ward an ideologic approach generally plays a major role. By the aim of making the living facts forgettable, in the time of musichalls presenting artificial paradise onward, the art of cinema keeping face with changing world as well as film music has taken its place in the direction of different thoughts.

As a result, for the film to be stable and do function, the creator should act in a certain world thought and music will take its part in this creative course.

*Sinemada kurallar değil, günahlar vardır.*

*En büyük günah sıkıcılıktır.*

Antik Yunan'da müzik ve drama birbirine çok yakın bir ilişki içindeydiler. Aynı ilişki, yüzyıllar sonra perdede devinen görüntülere ona eşlik eden müzik arasında da sürdü. Sinemaya sesin gelişiyile de müziğin işlevi değişti.

Müzik, bilindiği gibi insanın duygusal sisteminde çok şeyi harekete geçirir, çok şeye başlangıçtır. İnsanların çoğu, bir müzik parçasıyla ağlar yada neşelenir, bir şarkıyla aşık olur, anılarının çoğunu belleklerine ezgiler eşliğinde depolar... Müziğin görsel çağrışım yapması da bir tür içsel sinemadır. Müzik, aslında "müzikal" türün dışında da sinemaya oldukça yaklaşmıştır. Müzik bir filme, "TRINIDAT AŞIKLARI"nda Gleen Ford'u kışkandırmak isteyen Rita Haywort'un dans edip söylediği "I have been kissed before" adlı şarkıyla erotizmi;

"QUO VADIS" yada "BEN HUR"da Miklos ROZSA'nın ağır müziğiyle dinsel etkiyi; ALFRED HITTCOCK'ın birçok filmine katkıda bulunan Bernard HERMANN'ın yazdığı birbirinden ilginç özgün temalarla gerilimi sağlayabilir.

Değişik türde müzikler de sinemada başarıyla kullanılmıştır...

Örneğin caz: LOUIS MALLE'in "L'ASCENCEUR POUR L'ECHAFAUD" adlı kara-film

türündeki yapıtında MILES DAVIS'in "Anatomy of a Murder"ında DUKE ELLINGTON'ın büyük orkestrayı göze batmadan, abartmadan işlevsel kullanımı gözardı edilemez.

BERTRAND TAVERNIER'nin bir caz sanatçısının biyografisinden yola çıkarak caz sanatını ve bu müziğe gönül verenleri derinlemesine inceleyen "ROUND MIDNIGHT" filmi ise sinema-müzik ilişkisinin en düzeyli örneğidir.

Yine aynı şekilde, LOUS MALLE'ın "AŞIKLAR"da kullandığı Barok, VISKONTI'nin "SENSO"da yararlandığı Opera müziği, bu filmlerin yapısının birer parçasıdır. GEORGES BIZET'in ünlü "CARMEN" operası ise sinemaya, OTTO PREMINGER, FRENCESCO ROSI, CARLOS SAURA, JEAN-LUC GODARD'ın bakış açısından birbirinden ilginç uyarlanmıştır. JAQUES BIZET'in "LES PARAPLUES DE CHERBOURG-CHERBOURG ŞEMSIYELERİ" filmi konuşmaya hiç yer vermeyen tümüyle şarkılı modern bir sinema-opera denemesidir. AGNES VARDA'nın yine konuşmasız "LE BONHEUR-MUTLULUK" filminde plastik görünümle eşdeğerde olan MOTZART'ın oda müziği belleklerden silinmez. Sinemanın ve müziğin birbirinden ayrılması yada film için müzik, müzik için film, hep tartışma konusu olmuştur...

Müziği bilinçli olarak reddeden yönetmenler de vardır. ANTONIONI müziğe karşı sessizlik alternatifini getirir... ERIC ROHMER, önemli bir öğe olduğunu kabul eder fakat filmlerinde kullanmaktan kaçınır. Ancak, filmin içinde müzik dinlemek gerekiyorsa yada bir sahnede konser varsa söz konusu olabilir. ROHMER, izleyicinin talebi üzerine yalnızca jenerik müziği kullanırken -ona kalsa kullanmayacak- filmin kendisini müzik olarak kabul eder, ikisinden birisi fazlalıktır.

Türk sinemasında müzik, MUHSİN ERTUĞRUL'un operet uyarlamalarıyla girmiş, bugüne kadar da yetersiz aşamalarla el yordamıyla sürmüştür. Denebilir ki müzik sinemada en bilinçsizce dünyada yalnızca Türk sinemasında kullanılmıştır. Sinema -Türk sineması- bir sanayi durumuna gelmediğinden film müziği sanayiside düşünülemez doğal olarak..

1970 sonrası genç sinemacılar kuşağında özgün film müziği eğilimi başlamış ancak bu çabalarda yetersiz kalmıştır. 1990'dan sonra bu konu üzerinde ciddi ataklar yapılmış (Cahit Berkay, Tuluyhan Uğurlu, Mazlum Çimen, Can Hakküder vb.) yine bunlarda ileri gidememiştir. Çünkü film müziği yapabilmek için sağlam bir kültürel ve teknik altyapı gerekir.

Hollywood'un daha 1930 1940'larda film müziği sanayisini oluşturduğunu düşünecek olursak, Türk sinemasındaki çalışmaların yetersizliği daha da belirginleşir. Plak sanayinin oluşması ise izleyicinin film müziği talebini oldukça arttırmış, öyle ki, HENRY MANCINI, JOHN WILLIAMS, MICHEL LEGRAND, FRANCIS LAI gibi ünlü film müziği bestecileri ve yorumcuları, aynı müziğin film ve plağı için değişik versiyonlarını yazma gereğini duymuşlardır.

## SESLİ FİMLERİN TARİHSEL SÜREÇ İÇİNDEKİ GELİŞİMİ

1928 yılı, sinema tarihinin iki büyük dönemini ayırabilecek bir tarih olarak karşımıza çıkıyor: Sessiz ve sesli dönemler.

Gerçekte sesli sinemanın bulunmasıyla ilgili araştırmalar, sinemanın gerçek anlamıyla geliştiği döneme, 1905'lere götürebilir. Bu tarihte HENRY JOLY sesin selüloid şerit üzerine fotoğraf olarak saptanmasını gerçekleştirmiştir. 1903-1906 arasında MESSTER, "Synchronisation" üzerine kullanma belgesi almıştı. Ancak bu buluşlar, elektrikli aygıtların, laboratuvarların ve telgrafın geliştirilmesine kadar uygulama alanına sokulmadı.

1924 yılından sonra Amerika'da, özellikle Wall Street'deki "Chase Bank" ve "Rockefeller" kredi kurumlarının desteklediği "Radio Corporation" ve Pierre Pont Morgan'ın desteğindeki "Western Electric"e bağlı "Bell Telephone Company" incelemelere girmişti. Özellikle ikinci grup, "Synchronisation"u "Vitaphone" adını verdiği bir sistemde geliştirerek haklarını Zukor'a satmak istedi. Onun ve diğer büyük sanayicilerin ilgilenmemesi üzerine yalnızca Samuel Warner'i uygun buldu. "Vitaphone"un kullanma belgesini satın alarak John Barrymore ile ilk sesli film olan "DON JUAN"ı çevirdi. Yalnızca müzikle seslendirilmiş olan filmde konuşma yoktu. Filmin New York'taki ilk gösterimi sırasında William Hays bir konuşma yaparak: "Bu filmle sinema tarihinde yeni bir dönemin açılmış olduğunu bildirdi."

"The Better Ole" ve "When a Man Loves" adlı filmler de aynı coşkuyla karşılandı. Oysa bu filmlerin tanınmış şarkıcıların seslerini duyurmaktan başka özellikleri yoktu.

Kuşkusuz ilk yıllarda seyirciyi son derece steryotipleşmiş bir formülün yenilenmesi sonucu bıktırmaya başlamışlardı.

Stüdyoların biçim değiştirmesi, büyük bütçeli projeler gerektiriyordu. 1927'de "The Jazz Singer" böyle ortaya çıktı. Yeniden seyirci kitesini harekete geçirdi ve tüm dünyada o kadar büyük başarı sağladı ki, bu film, anılarda sanki ilk sesli film olduğu izlenimini bıraktı. Bu arada sanayi, büyük kazanç olanakları sezdiği sesin tecimsel karını sağlamaya başlamıştı.

Bundan başka sıkı sıkıya tecimsel bir planda seslendirme sistemleri doğrudan doğruya yapımcılarınkine bağlı bulunan dağıtımcılara, onları gösterim salonlarında müzik eşliğinde bulunan orkestra yada piyano sağlama zorunluluğundan kurtararak ekonomik bir çözüm oluyordu. Genellikle "sesli" ve "sözlü" deyimleri, efekt, müzik ve sözlerin yansıtıldıkları filmler için ayırım yapmadan kullanılmaktadır. Ancak daha özgün bir terminoloji gereği "sesli" film deyimiyile yalnızca efekt ve müzik, "sözlü" film deyimiyile de yalnızca söz kastedilmektedir. Warner'in sesle ilgili ilk kullanma belgesini satın alıp "Don Juan" ve bunu izleyen "When a Man Loves" ile "The Singing Fool" adlı filmleri yapması her şeye rağmen diğer sinema yapımcılarını da düşündürmeye başladı... William Fox, "Moviekon" şirketinden "Vitaphone"dan daha basit bir tekniği satın aldı, sesli filmler çevirmeye başladı. Salonlarında yeni tekniğe göre düzenledi. Bir bakıma Warner film yapıyor, Fox film piyasasını yaratıyordu... Bu yarışa daha sonra diğer yapımcılar da katıldı.

On yılın ardından kendi kendine yeter bir sanat durumuna gelen sinema, elektrikli aygıtların gelişimine koşut "Tvelee de Forest"ın geliştirdiği mikrofön-hoparlör işbirliğiyle

sesin önemli bir sorunu çözüldü.

Amerika Birleşik Devletleri'nde sinema sanayiinin devleri çarpışırken ve ardarda teknik aşamalar olurken, 1930 yılında Fransa'da da Rene Clair ilk sesli filmini çekiyordu: "Sous Les Toit De Paris" (Paris Damları Altında)

Konunun, sahne düzeninin ve hatta kurgunun sahibi Clair, bu filmiyle yeni ses tekniği araçlarının işlevsel olarak kullanımı bakımından genelde ideal bir yöntemle, buluşa karşı çıkıyordu: Senkronizasyona. Seyircinin büyük beğeniyle karşıladığı bu yeni buluşa, "Görüntüyle sese karşı çıkma manifestosu" olarak değerlendirilebilir yeni bir denemeye meydan okuyordu. Aygıtın devinimsizliği, kurgunun yokluğu gibi. Aslında Clair bu tavrıyla, genelde düşünülenin tersine, sesin kullanımının o denli önemli olmadığını vurguluyordu. Clair'in "Filme çekilmiş sesli tiyatro" formülünün üstesinden gelme girişimi, yani "Asynchronisation" daha sonra çağdaş sinemacılar özellikle Brechtien'ler tarafından değerlendirilecektir.

İlk sesli-görüntüsel "Kontrapunkt-karşı sürüm" girişimindeki başarı Rene Clair'e aitse, kronolojik bakımdan "Sous Les Toirs de Paris"den bir yıl önce 1929'da ortaya çıkan "Hallelujah" ile ilk büyük sesli film gerçekleştirmek onuru da King Vidor'undur. Zencilerin ve yüzünü siyaha boyamış (Jazz Singer'da olduğu gibi) Al Johnson'un oynadığı bir melodram olan "Hallelujah"ın değeri, anlatma tekniğine katkısı açısından aranmalıdır.

Vidor, görüntü plastiğinden ve öykünün tanıtımından bağımsız olarak konuşmaları en aza indirgenmiş ve ilk ses ögesini işlevsel biçimde kusursuz kullanmıştır. Sesin sözcük anlamını sıkı sıkıya bağlı kullanımını bir yana bırakıp biçimsel kaygılara gerekli yaklaşımda bulunarak, zenci "Spiritual"(dinsel) dinsel şarkılarının, koro halinde dualarının ve tanıtımlı danslarının zenginliğini ortaya koymuş, bu öğeleri toplu çekimlerde doruk noktasına ulaştırmıştır. Ses aracılığıyla sessizliği bulan Vidor, sessizlik-ses karşıtını kullanmıştır.

Sesi, görüntüye kontrapunkt olarak kullanan diğer önemli yönetmen- Clair'den sonra-Almanya'da "Berlin Büyük Şehir Senfonisi" filminin yaratıcısı Walter Ruttmann'dır. Bu avantgarde sinemacı, ilk sesli filmler arasında yer tutan ve 1929'da yaptığı "Dünya şarkısı" ile sesin kontrapunkt olarak kullanımının estetik gereksinimini desteklediğini göstermiştir.

Yalnızca kimi yönetmenlerin olağanüstü çabaları, henüz deneysel aşamada bulunan teknik araçların kullanımının doğurduğu sorunlara özgün çözümler getirebiliyordu. Ancak, hala büyük bir çoğunlukla, basit "filme çekilmiş tiyatro" yönteminden pek ayrılmadan gerçekleştirilen yapıtlar ortaya çıkıyordu. Bu da alıcı aygıtın zorunlu durağanlığından doğuyordu. Alıcı aygıt, ister çok gürültü yapmasından ister sesin de, görüntünün de aynı kurdeleye geçirilmesi sisteminden olsun, akustığı gideren bir kabine sokulmuş olmak zorundaydı. Bu yöntemle kaydın çift olmaktan kurtulması ve alıcı aygıtın kusursuzlaştırılması, kameraya dinamizm kazandırdı.

Bu, sessiz sinemanın son yıllarında Alman "Kammerspiel" (Oda sineması) akımının ve genellikle sinemanın anlatım tekniğinin başlıca niteliklerinden biriydi.

Alıcı aygıt böylece, görünürde var olmayan ama ortaya koyduğu röprodüksüyonla edilgen bir araç olmaktan çıkıyor, yeniden aksiyonun kişiliği olmaya başlıyordu.

Sesin, ilk yıllarındaki tiyatral anlayışla kullanımı, Rouben Mamoulian'ın "Applause" (Alkış) adlı 1930 yılında yaptığı filminde tümüyle aşılmıştır. "Alkış" alıcı aygıtın sonuna dek devinimle kullanıldığı ve varlığının her an belli olduğu bir çalışma sonucu ortaya çıkmıştır.

Daha sonra Rus kökenli bir başka yönetmen, Lewis Milestone, Ben Hecht'in ünlü tiyatro dramı "Front Page" (Ön sayfa-1931)'i gerçekleştirerek, ses öğeleriyle görüntü öğelerinin birbirinden ayırmakta ileri bir aşamayı başardı.

Sesli sinemanın ortaya çıkışını ilk, 1926-1929 arasındaki "Deney" yıllarında, görsel otonom bir sanat olarak kabul edilen sinemanın, "görsel" işlevinin yerini köksüz bir bağlantıyla ses faktörünün alması dolayısıyla "dekadans"a, düşkünlüğe uğrayacağı ileri sürüldü. Teknik düzeyde olmaktan çok, ticari faktörlere bağlı bir durumdu bu...Üretilen filmlerin genellikle kaçınılmaz orta kararlılığı yanında, özellikle bu durum yalnız eleştirmen ve aydınları değil, kimi büyük yönetmenleri de paniğe uğrattı.

Sesin sinemada kullanımına en kararlı karşı çıkan Charlie Chaplin oldu. Bu konudaki düşüncelerini şöyle ifade ediyordu: "Sesli filmler mi? Onlardan nefret ettiğimi açıkça söyleyebilirim. Çünkü ses, dünyanın en eski sanatı olan 'pantomima' sanatını mahvetmeye yeltenmektedir. Sesli filmler, sessizliğin büyük güzelliğini silmek istiyor; perdenin bugünkü düzenini, yıldızları, sinema gönüllülerini, sinemanın müthiş popülerliğini, güzelliğini yaratmış olan bu akımı ayağa düşürüyor"

Chaplin, buna paralel olarak, yeni filmi "City Lights"(Şehir Işıkları-1930) nda da sözü kullanmayarak ve bundan sonrada kullanmayacağını bildirerek bu konudaki düşüncelerini bir kez daha yineliyordu.Gerçekten bu tutumunda yıllarca direnen Chaplin, çoğu filmlerini sözsüz yapmış, ancak "The Great Dictator"(Büyük Diktatör-1940) filminde başka olanağı kalmadığı için ilk kez söze yönelmiştir. Buna karşılık Chaplin, sinemada 'senkronize edilmiş' ve kayda geçirilmiş olarak sınırlamak koşuluyla sesin kullanımına karşı değildi; onu tedirgin eden şey, tiyatroya karşı bin bir güçlükde elde edilmiş sessiz sinema tekniğinin altüst edilmesiydi.

Öte yandan "Der Letzo Man"(Sonuncu Adam-1924) ve "Sunrise"(Şafak-1927) filmlerinin ünlü yönetmeni Murnau da, yalnızca ses, özellikle söze karşı çıkmıştır. Ancak, onun tutumu pek köklü değildir. Çünkü kendisi, teknik gelişimin sinemanın mekanikliğinin bir gereği olduğunu kabul ediyor-ancak sanatsal görüş açısından-temelde sessiz sinemaya özgü, özgün niteliğini koruyacağını da vurguluyordu.

Ancak, önemli yönetmenlerin çoğu, sözlü ve sesli sinemadan yanaydı. Oysa eleştirmenlerle aydınlar buna karşıydılar. Çünkü bunlar, sessiz sinema ekolünde yetişmişler ve estetik yönden ona göre koşullanmışlardı. Bundan dolayı sinemanın bu yeni dönüşümünü sanata karşı bir eylem olarak kabul ediyorlardı. Daha doğrusu yeni bir estetik öğrenimden geçmek istemiyorlardı; bu yüzden sesli sinemanın verileriyle değerlendirip kötülüyorlardı.

Örneğin Fransa'da Adolphe Arnoux, bu konuda, sesi bir 'yabani buluş' olarak nitelerken, Alman Rudolph Arheim daha açık biçimde, sesin sanat olarak sinemanın sonu olduğunu vurguluyordu.

Macar Bela Balazs ise, I.Dünya Savaşı'ndan sonra, sessiz sinemanın büyük gelişiminin sesli sinema buluşuyla engellendiğini ve sinema kültürünün yeniden oluşma zorunluğuyla gerilediğini açıklıyordu. Ancak, aynı yazar, yirmi yıl sonra 'sesin getirdiği yeni dönüşümle, sessiz filmle bütünleşerek' tutarlı bir sanat oluşturduğunu söyleyecektir.

Büyük aydınlar arasında İtalyan yazar Pirandello'nun tutumuna gelince; sözün sinemada kullanılmasını kesinlikle mahkum etmekte, ancak ses araçlarının kullanımının anlatım tekniğine getirdiği ilerlemeyi de yadsımamaktadır. Onun zihnini yoran büyük kaygı, fizik varlığını ve özgünlüğünü saklı tutmaksızın sinemanın tiyatronun bir kopyası olduğudur.

Yeni teknikten yana olan yönetmen çoğunluğu içinde ise, Carl Dreyer'la Ernest Lubitch ayrı bir yer tutmuşlardır. Dreyer'in gereksinimleri özellikle estetik düzeydeydi. "Jean D'arc'ın Çilesi"ni gerçekleştirirken diyalogların yokluğu nedeniyle anlatım olanaklarını sağlamak için çeşitli güçlüklerle karşılaşmıştı. Ses ögesi ise bu anlatımı kolaylaştırıyordu.

Lubitch'in gereksinimleri ise tecimsel düzeydeydi. Hollywood'a gelir gelmez bunlarla karşılaşmış ve kolayca uyum sağlamıştı. Alman göçmeni Ernest Lubitch, ilk sesli filmlerinden "If I Had A million"(Bir Milyonum Olsaydı) adlı filmini 1932 yılında çevirdi. Bu başarılı denemesinden sonra Lubitch bir çok önemli film gerçekleştirdi: "Love Parade"(Aşk Resmi Geçidi), "Walzer-Traum"(Vals Rüyası), "Merry Widow"(Şen Dul)...

Jean Epstein, kendi yönünden sorunları daha soğukkanlı inceliyordu. Sesin ilk kullanımlarının ağır teknik kusurlarla oluşmakta bulunduğunu anlıyor dayanılmaz bir tekdüzelikle ne cinsiyet, ne ruhsal durum, ne de uzaklık gözönünde tutulmaksızın yapılan olayların aykırılığını vurguluyor; "Biz sinemayla gözden kaçanı gördüğümüz gibi, sesle kulağın duymadığını işitmek istiyoruz. Artık hiç bir şey suskun kalmamalı. Düşünce ve hülyalar işitilir olmalıdır" diyordu.

O zamanlar eleştirmen olan ve "Quai Des Brumes"(Sisler Rıhtımı-1938) ve "Le Jour Se Leve"(Son Ümit-1939) ile geleceğin büyük yönetmeni Marcel Carne de, rahatlıkla karşılanmasa da sesli sanatın kaçınılmaz biçimde toplum yaşamına katıldığının bilincine varmıştı: "Sesli sinema günün çılgınlığı ve öncekinden daha iyi bir çağın umudu olarak ortaya çıkmıştır. Sessiz sinema güçlükle delikanlılık yaşına gelmişken, -onun ana bildiği- Amerikan endüstrisi, zorla kabul ettirdiği bir başka çocuk doğurdu : 'sözlü film'"

Nitekim "Broadway Melody"yi görünce de, sesli sanatın sağlam geleceğine dair umudu artmış ve "gelecek yaratıcılara aittir" görüşünü savunmuştur.

Amerika'dan Avrupa'ya ilk ihraç edilen filmler arasında "Broadway Melody", "Fox Follies" ve "Show Boat" operet filmi sayılabilir. "Show Boat"(Gösteri Gemisi)'nin Fransa'da gösterimi sırasında halk, "Fransızcasını istiyoruz!" diye bağırıp gösteri yapınca dublaja güç verilmiştir. Taşradaki filmlerin hemen hepsi dublaj yapılarak oynatılmış, Paris'in sosyetik ve aydın çevreler dışında, halk için dublajlı versiyonları öngörülmemiştir. Dublaj işleminden önce, konuşmaların çevirisinin filmlerin altına yazılması düşünülmüş, ancak sessiz sinema yöntemine geri dönüş olacağı için vazgeçilmiştir. Sonunda dublajda karar kılınmış ama o dönemde dublaj tekniği gelişmediği için "Eşleme" yönünden büyük

güçlükler çıkmıştır. Hatta dublajlı filmler halka alay konusu olmuştur. Zamanla bu tür güçlükler yenilmeye başlanmıştır. Ancak ikinci derecede sayılmayacak bir başka güçlüğü de yenmek gerekecektir: Sinemaya emek verenlerin zorunlu biçim değişimidir bu... Örneğin, gösterimin yapıldığı salonlardaki orkestraların ortadan kaldırılması, binlerce müzisyenin işsiz kalmasına neden olmuş, arayazı uzmanlarının yerini güldürü yazarları ve yeni dialog uzmanları almıştır. Çünkü, henüz bu konuda formasyonunu bulmuş yazarlar azınlıktaydı. Kimi yönetmenler yeni tekniğe uymakta yeteneksiz bulundular. Bazı star Amerikan oyuncular, gereğince fonojenik olmadıklarından gözden düştüler. Bunun anlamı, seslerinin mikrofona ve kayıt araçlarına uygunluk yönünden yetersiz olmalarıydı. Aralarında Conrad Veid, Emil Jannings ve Pola Negri'de bulunan kimi Avrupalı yıldızlar ise, İngilizceyi iyi konuşamadıkları için vatanlarına dönmek zorunda kaldılar. İşte dublajın işlevi ve önemi burada ortaya çıkıyordu. Öte yandan salt yeni "Enkendesan" lambaların uygulanmasıyla, çekim sırasında kullanılan elektrikçi personelin sayısında yüzde doksan azalma sağlanıyordu. Böylece ücretler ve öteki harcamalarda azalmalar görüldü ve bu da sinema sanayiinde yeni konular üzerinde yeniden örgütlenmesine olanak sağlamıştır.

Ancak, seslendirme olgusunun başlamasıyla ortaya çıkan yeni gelişmeler, sinema sanayiinde umulan insan emeğinden tasarrufun kısa ömürlü olmasını sağlamıştır. Çünkü, para giderek teknolojiye akmaya başlayacaktır.

1900'lerin başından itibaren Thomas Edison, Edward Johnson, Charles Cross, Charles Pathe, Emil Berliner, Henry Joly'nin çalışmalarıyla gelişen "pikap", yanında ayrılmaz bir parçası olarak plağı da geliştirmiştir. 1903'detek yüze kaydı "Sahibinin Sesi" 1905'de ise iki yüze birden kaydı "Odeon" şirketi gerçekleştirmiştir. Bu arada plağın hammaddesinde de çinkodan ebonit, gomalaka alaşımı, vinilit alaşımı, vinilik reçine alaşımı, daha sonra PVC ve son olarak da dijital kayıt sistemine uygun "Laser" okumalı 12cm. çapındaki ince compact-disc'e dek uzanan büyük bir değişme ve gelişme gerçekleşmiştir.

1934'de High Fidelity 78 devirlik plaklar, 1949'da yerini Berliner 33 1/3 devirli Long Play (uzunçalar)'e bırakmış, bunu da daha pratik olan 17cm. çapındaki 45devirlik plak izlemiştir. 1950'den sonra Stereo'nun çıkışı plak, pikap, mikrofon, band ve teyp sanayiinde bir devrimdir. 1970'lerde sesi dörde bölen "quadrophonic" sistemi görürüz. Ancak bu sistem kullanışsız olduğu için bırakılmıştır. Dairesel sistem ise günümüzde, hem canlı konserlerde, hem de bazı müzikal yada özel efektli filmlerin gösteriminde sinema salonlarında uygulanmaktadır.

Bütün bu seslendirme sorunlarının giderilmesinden, hatta yüksek teknolojiye ulaşılmasından sonra, sinema sanayiine bir başka yan sanayii girmiştir: Film Müziği...

## **MÜZİKAL FİMLERİN GELİŞİMİ**

### **Tarihsel Gelişim**

Müzik sinemaya, sanıldığı gibi tersine sesli sinemayla birlikte girmemiştir. Başlangıçtan, özellikle uzun filmlere geçildiği 1915'lerden itibaren sinemada müziğin varlığı istenmiş ve özenmiştir. Bunun için, sessiz filmlerin, iyi sinemalarda bir piyano eşliğinde çalınması

---

gereği yerleşmiş, önem verilen filmler için giderek özel partiyonlar bile bestelenmiştir.

İlk örneği, Fransız besteci Camille Saint-Saens'ın 1908 yılında "Guise Dükünün Öldürülüşü" filmine yazdığı opus 128 Yaylı çalgılar, piyano ve harmonium için konser parçasıdır. 1909'da Edison şirketi görselliğin yanı sıra müzikle de ilgilenmiştir. 1913'den itibaren tiyatro orkestraları ve piyanistler sinemanın önemli bir ögesi durumuna gelmiştir.

Müzikal sinema, tipik bir Amerikan sineması türüdür. Western'den de, Gangster filmlerinden de daha Amerika'ndır. Çünkü, şimdiye kadar bütün türleri, başta Fransa, İtalya olmak üzere diğer ülkelerin sinemacıları kendilerine göre başarıyla uygulayabilmiş, ama gerçek bir müzikali gerçekleştirememişlerdir. Bu, günümüzde tiyatro müzikallerinde de böyledir. Bunun birçok nedeni vardır kuşkusuz... Öncelikle sinemanın ve müzikal sinemanın, Amerika'da çok yaygın kendine özgü bir sahne sanatları ve sahne eğlencesi geleneğinden yararlandığı söylenebilir.

Fransız vodvilinden Viyana operetlerine, İngiliz geleneğinden kaynaklanan pandomim'den İtalyan "Commedia Dell'arte"sine uzanan, çeşitli etkileri içeren bir "Eğlendirme-Entertainment" sanatı, Amerikan yaşamında geçen yüzyıl sonlarından itibaren yayılmaya başlamıştır. Müzikal, bu şarkı, dans ve güldürüyle eğlendirme geleneğince, hazır ve istekli bir izleyici kitlesi ve yetenekli bir sanatçı topluluğu bulmuştur. Müzikal çevirmek, diğer türlerin tersine, çok sayıda yetenekli insanın bir araya gelmesini, tam bir ortak çalışma yapılmasını gerektiren bir çabadır. Düşler kolay yaratılmaz, hayal alemleri kolay oluşturulmaz... Yaratıcılıktan tekniğe, sermayeden estetik beğeniye çok şey gerektirir müzikal. Üstelik bir müzikal, bir dramın tersine birkaç oyuncunun sırtında durmaz, geniş bir kadro gerektirir. 1930 ve 1940'ların Hollywood'u ise, çok sayıda yıldızı kontratla stüdyoya bağlama sistemi nedeniyle buna olanak vermiştir.

Böylece 1930 ve 1940'larda Müzikal Sinema doğmuş, bazı yıldızların, dolayısıyla bazı stüdyoların damgasını taşıyarak gelişmiştir. Müzikali ve müzikal özyaşamsal filmi başlatan Warner Brothers şirketi, ünlü koreograf dansçı Bussy Berkeley'in dans bölümlerini hazırladığı ve daha sonra da yönettiği filmlerinde, gözboyayıcı, zengin, zaman zaman baş döndüren sık sık da aşırılığa, hatta zevksizliğe düşen bir anlayışın temsilcisi olmuştur. O yıllarda yavaş ama emin adımlarla giden MGM, özellikle Jeanette Macdonald-Nelson Eddy ikilisinin romantik şarkılarıyla bezeli filmler yapmıştır. Paramount şirketi ise Jeanette Macdonald'ı Maurice Chevalier ile birlikte birkaç filmde kullanmış, bunların bazısını ünlü güldürü ve müzikal ustası Ernest Lubitch yönetmiştir. Bugün varolmayan RKO şirketi, Fred Astair-Ginger Rogers çiftinin dans ettiği filmlerle ün yapmış, FOX şirketi ise Alice Faye ve çocuk oyuncu Shirley Temple'e dayalı filmlerle çok para kazanmıştır. UNIVERSAL şirketinin yıldızı ise "Şarkı söyleyen bülbül" diye bilinen Deanna Durbin'dir. COLUMBIA, operadan gelme Grace Moore'a yatırım yapmış ve semeresini görmüştür.

Tüm bu filmler ve denemeler arasında, bir yandan dekor ve koreografi anlayışıyla Bussy Berkeley, diğer yandan da yönetmen, konu ve senaryo ne olursa olsun filmlere damgalarını basan Ginger Rogers-Fred Astair çifti sivrilerek 1940'lara egemen olmuşlardır.



1940'larda müzikal, artık 1930'lardakinin tersine, küçük görülen bir tür yerine, önemsenen, saygın bir tür olma durumuna gelmeye başlayacaktır. Bu arada müzikal asıl sanatçıları bulacak, 1930'ların sonlarında keşfedilen Judy Garland ve Mickey Rooney, MGM müzikallerinin yıldızı olacaklardır. Renkli sinemanın gelişimiyle daha da göz kamaştırıcı müzikaller; ROUBEN MAMOULIAN, VINCENTE MINELLI, CHARLES WALTERS, GEORGE SIDNEY, GEORGE CUKOR, RICHARD THORPE, GEORGE MARSHALL, NORMAN Mac LEOD, WILLIAM SEITER ve WALTER LAND gibi yönetmenler, FRED ASTAIR, JUDY GARLAND, MICKEY ROONEY, FRANK SINATRA, BING CROSBY, BETTY HUTTON, ESTHER WILLIAMS, BETTY GRABLE, DAN DAILEY, GINGER ROGERS, DORIS DAY, GORDON Mac RAE, KATHRYN GRAYSON, JANE POWELL, HOWARD KEEL, ANN MILLER ve RITA HAYWORTH gibi sanatçılarla özgün bir renk, müzik ve düş dünyası yaratacaktır. "Soylu" Fred Astair'in yanı sıra, "halktan" bir adamı canlandırabilen etli-canlı bir Gene Kelly de bu arada yetişecektir. Yönetmen Stanley Donen ile yaptığı üç filmle 1940'lann sonu ve 1950'lerin başında müzikal sinemanın doruklarını gerçekleştirecektir: "On The Town-Denizciler geliyor", "Singing in The Rain-Yağmur Altında" ve It's Always Fair Weather- Can Yoldaşları".

Müzikalin dorukları arasında, Vincente Minelli'nin 1940'lardaki "Meet me in Saint Louis-Saint Louis'de Buluşma", "The Pirate-Korsan", 1950'lerde ise "An American in Paris-Paris'te bir Amerikalı", "The Band Wagon-Asri Aşıklar", "Brigadoon-Eğlence Beldesi" gibi yapıtları yer almaktadır. Yine 1950'lerde, Stanley Donen'in "Seven Brides fo Seven Brothers-Yedi Kardeşe Yedi Gelin", "Funny Face- Şahane Macera"; Rouben Mamoulian'ın "Silk Stockings-İpek Çoraplar"ı önem taşır. Bu son filmle, Ginger Rogers'ın yerini Cyd Charisse alır. Güldürü ustası Howard hawks'ın ilk ve tek müzikali "Gentlemen Prefer Blondies-Erkekler Sarışınları Sever"de ise Marilyn Monreo ve Jane Russel yıldızlaşır. "Paris'te bir Amerikalı"filminde Gene Kelly'e eşlik eden Fransız balerin Leslie Caron çok ilgi çekince, "Daddy's Long Legs-Babamın Uzun Bacakları"nda Fred Astair ile gerçekleştirir.

Yine bu yılların ünlü kadın müzikal yıldızları arasında, MITZI GAYNOR, DEBBIE REYNOLDS, MARGE ve GOWER CHAMPION, JANET LEIGH ve VERA ELLEN yer alır.

1930'larda oluşan, gelişen ve kurallarını koyan müzikal sinema, 1940'larda doruğa ulaşmış, 1950'lerde bazı başyapıtlarını verdikten sonra 1950 sonları ve 1960'larda bunalıma düşmüş, 1970'lerde ise ilginç bazı deneyler özel çabalar olarak kendini göstermiştir.

Müzikal sinema, eriştiği kusursuzluk düzeyi içinde kendisini yinelemeye başlamış, eskisi gibi yeni sanatçı ve yetenekler bulunamaz olmuş, değişen dünyaya bağlı olarak seyircinin zevki de değişime uğramış ve bu nedenle de 1960'lardaki "West Side Story-Batı Yakasının Hikayesi", "Mary poppins", "My Fair Lady", "Funny Girl-Komik Kız" gibi başarılı müzikal filmlere karşın varlığının gerekçelerini yitirmiştir.

## B-MÜZİKAL FİMLERİN ÖZELLİKLERİ

### 1-Müzikal filmlerin öteki film türlerinden ayrılan özellikleri:

a- Müzikal film teknik gelişmelere çok fazla bağlıydı. Müzikallerin yapılabilmesi ve gelişebilmesi için ses tekniğinin de iyice gelişmesi, geniş perde, renk gibi gereçler gerekiyordu.

b- Dolayısıyla müzikaller, çok para, emek, teknik gerektiren, büyük bütçeli, büyük teknik kadrolu filmler oluyordu. Ayrıca, oyuncuların doğal davranışlarla şarkı söyleyip dans etmeyi birbirine yedirmeleri için çok büyük bir ustalık gerekiyordu. Yapaylıkla doğallığın çatışması...

c- Müzikaller, tam bir "popüler kültür" ürünüdür. Çünkü, yapımı için onca para harcanan bir film, çok geniş bir kitleye seslenmek zorundadır. Bu yüzden müzikallerin başlıca işlevi, bir eğlence aracı olmalarıdır. Sahneye konan oyunun sonsuza dek kapalı gişe oynanacağına, oyuncuların muratlarına erdiklerine, herkesin içinden kopup gelen bir neşe içinde şarkı söyleyip, dans ettiği bu düzenin artık bir daha hiç bozulmayacağına inanan izleyici de mutluydu. Bu özellikleri dolayısıyla müzikaller, kolay kolay kendilerini yenilemeyen, gelenekler içinde sıkışıp kalan filmler oldu. Olsa olsa birtakım filmler de ötekilerden ayrı olarak, müzikalin içinde sokulan sorunlar (A Star is Born, West Side Story, Guy and Dolls gibi) gene aynı söylemle, gene aynı Hollywood'vari eğlence idolojisi içinde ele alındı.

d- Oysa müzikallerin bu özelliklerine uymayan bir başka özelliği daha var; Araya şarkılarla dansların girmesiyle kesilen bir dramatik yapıya sahipler. Dolayısıyla gerçekçilik yanılışmasını en çok ortaya çıkaran, izleyiciye bir "film" izlediklerini en çok hissettiren, "inandırıcılığın kesintiye uğraması" nı en çok belirginleştiren, "yabancılaştırma" etkisine, "Episodik" anlatıma açık olan, kısacası Brecht'çi estetiğe yakın bir türdür. Bununla birlikte Hollywood, türün bu özelliğinden her zaman uzak durmuş, tam tersine, bu tür filmlerde şarkılarla dansların dramatik yapıya kaynaştırılmasına çalışmıştır.(yukanda da belirtildiği gibi)Bu yapılabildiği ölçüde de o müzikal film başarılı sayılmıştır.

Müzikaller de bütün film türleri gibi, hep aynı temaların işlendiği, bildik kişilerin alışlagelmiş durumlarda alışlagelen çatışmalara, açmazlara düştükleri, bunlara karşı bildik tepkilerde buldukları filmlerdir. Her film türü, izleyicilere böyle bilinen bir kültürel ortam sunuyor, aynı temalar ele alınıyor, izleyicilere film yapımcılarının etkileşimi sonucu türlerin temaları, türlerde yer alan kişilikler, bunların çatışmaları yavaş yavaş yerleşiyor. Kısaca, müzikaller bize, "yeryüzüne bir cennet" sunuyorlar; Herkesin sabahtan akşama dans edip şarkı söylediği "utopia".

Yalnız, türler oldukları yerde kalmayıp zaman içinde değişime uğruyorlar. Thomas Schatz'ın "Hollywood Genres" adlı yapıtında da belirttiği gibi, her tür birkaç aşamadan geçiyor. Önce uzlaşımın belirginleşip yerleştiği bir "deneysel dönem" var. Sonra artık deneyler bir yana bırakılıyor, kullanılan code'ların, code'ların okunuş biçimlerinin artık herkesçe bilinip kabul edildiği bir "klasik" dönem geliyor. Bundan sonra, artık uzlaşımın çok iyi bilindiğinden film yapımcıları yavaş yavaş bu uzlaşımın üzerinde oynamaya, bazı

ayrıntıları değiştirmeye, süslemeler eklemeye başlıyorlar, giderek filmlerin içeriği de değişmeye başlıyor. Yapımcıların hem biçimsel, hem de tematik yapıların çok iyi farkında oldukları bu dönem müzikallerine örnek olarak Schatz şunları gösteriyor:

THE BARKLEYS OF BROADWAY, AN AMERICAN IN PARIS, SINGING IN THE RAIN, THE BAND WAGON, IT'S ALWAYS FAIR WEATHER.

Ona göre bu filmlerde türün uzlaşmaları, anlatırının temel tematik öğeleri oluyor. Artık müzikaller müzik, dans "popüler" eğlence değerleri ileri sürmekle kalmıyorlar, onları yeniden kurup eleştiriyorlar. Bu filmlerin hepsinde alışlagelen erkek-kadın çatışması yanında "ciddi sanat-salt eğlence" çatışması, dolayısıyla müzikallerin kendilerini savunması da yer alıyor.

## **2-Müzikal Filmlerin Günümüzdeki Özellikleri:**

1930'larda büyük dünya bunalımının getirdiği dertleri, sıkıntılan, 1940'larda ise savaş korkusunu, tehlikesini unutmak, gerçek olmayan bir dünyanın zaman dışı, politika-dışı sevinçlerini, zevklerini yaşamak istiyordu yığınlar...

1950'lerde, savaş sonrasında yeni kurulan bir dünyada yeni yakınlaşmalar, anlaşmalarla dış pazarlarını olağanüstü biçimde genişletmiş olan Hollywood, savaş yaralarını sarmaya çalışan ülkelere "Made in USA" markalı düşleri ihraç etmeyi başarıyla sürdürdü. Ancak 1960'larda artık dünya değişiyordu, insanlar da gerçekleri istiyorlardı. Gerçeklerin yeni oluşan toplumsal kökenli şiddet, dehşet, toplu kıyım gibi deforme olmuş biçimini... Bilim-kurgu, fantastik, aşırı şiddet ve sadizm öğeleri içeren korku ve cinayet filmleri, yığınların gözdesi olmuştu. Müzikalin ise belki yapay, düşsel ama kuşkusuz dingin, barışçıl olan dünyasına yer yoktu.

Bu tür, 1970'lerde aralıklı olarak sinemaya aktarılan bazı Broadway müzikallerine indirildi: FIDLER ON THE ROOF, HELLO DOLLY, CABARET, SATURDAY NIGHT FEVER, GRASE gibi bir bölümü gençlik filmi olan müzikaller ortalığı biraz canlandırken, nostalji duygusu ise bazı yönetmenleri eski müzikalleri anımsattırma çabasına yöneltti: Martin Scorsese "New York New York", Frank Pierson'ın Streisand-Kristoferson'lu "A Star is Born", Milos Forman'ın "Hair", Francis Ford Copolla'nın "One From Heart"ı gibi...

1070'li ve 1980'li yıllar ise insanların TV ve Video'nun gelişmesine koşut, perdedeki görüntüleri daha ciddi ve acımasız incelemeye uğrattıkları, her türlü yapaylığı yaşadıkları, kandırılmayı istediklerinde ise bunu daha çok fantastik ve şiddet öğeleriyle yeğledikleri yıllardır. Değer yargıları değişmiş, materyalizm doruğa ulaşmıştır. İnsan ilişkileri ise hiç de romantik değildir. Müzikalin dünyasına çok zıt öğelerdir bunlar. Günümüz müzikaline en iyi örnek, 1980 başlarında pek çok ödül kazanan bir Bob Fosse filmi olan "All That Jazz"dır. Bu filmde, eski müzikallerin ağırlığı, naifliği, yapay bir renk/ışık dünyasına sığınmışlığından eser yoktur. İlk müzikali "Sweet Charity-1969" da Fellini'nin "Cabiria Geceleri" filminden esinlenen, "Cabaret" de ise müzikal filme toplumsal/politik bir boyut getirmeye çalışan Bob Fosse, en azından anlatım açısından çok değişik ve karmaşık olan "All That Jazz"da ön planda, eski günleri çağnştırır görkemli dans, şarkı bölümlerinin ardında ölüm düşüncesi, sanatçının korkusu üzerine felsefi bir öz içeren yapıt ortaya

koymuştu.

Amerikan sinemasındaki gösteri, eğlendirme tekniği, yetisi ile Avrupa sinemasının bir bileşimidir All That Jazz.

Ve günümüzde müzikalin klasik biçimiyle öldüğünü yeniden doğacaksa eğer, başka bir öz içeren yeni bir yapı bulması gerektiğini müjdeliyordu. Ken Russel ise, 1974 yılında The Who topluluğuyla yaptığı "Tommy" rock operasında bunu çoktan başarmıştı.

Ardından "Dancer In The Dark-Karanlıkta Dans" filmi ile Lars von Trier geldi. Bu yılki Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye'yi En İyi Kadın Oyuncu (Björk) ödülünü kazandı. 60'lı yıllarda Amerika'da geçen film, oğlunun gözünün iyileşmesi için her türlü fedakarlığa katlanan göçmen bir işçi kadının öyküsünü müzikal türde anlatıyordu.

### 3-FİLM MÜZİĞİ YAPANLAR

#### A- Yönetmen-Besteci Olarak Çalışmaları

Günümüzde gelişen tekniğin tüm olanaklarının emrine verildiği sinemada bir filmin göze ve kulağa yönelik bir iletişim aracı olduğu gerçeği, sesin ve müziğin sinemaya girdiği 1928'lerden bu yana geçen sürede genelde herkes tarafından kabul edilmiştir. Müzik-Sinema ilişkileri 1930'lardan başlayarak artık sinemanın neredeyse vazgeçilmez bir parçası olarak iç içe geçmiş, günümüzde çok boyutlu ve karmaşık bir yoğunluğa ulaşmıştır. Tüm sanatların bileşkesine dönüşecek olan sinemayı, salt müzik sanatı gibi yorumlayan kuramlar ve genellemeler bile ortaya atılabilmektedir.

Yönetmen-Besteci işbirliği, aslında yine sessiz sinema dönemine dayanır. Kimi sessiz filmler için ünlü bestecilerin özel olarak müzik yazdıkları bilinen bir gerçektir. Kısa piyano ve orkestra parçalarının yanı sıra, bu müzikallerin en ünlüsü ve bilinçli yazılanları, Camille Saint-Saens'in "Guise Dükünün Öldürülüşü" için yapıtıyla, Ermund Meisel'in 1926'da Einsenstein'in "Potemkin Zırhlısı" için yazdığı ilk özgün fon müziğidir.

Sesli sinemanın getirdiği teknik sorunlarla güçlüklerin ve dil sorununu ortadan kaldıracak dublaj yöntemlerinin çözümlenmesinden sonra sıra müziğin saptanmasına geldiğinde, film yönetmeniyle yada yapımcısıyla anlaşılan bir bestecinin uygun bir müzik hazırlaması, bestelemesi olgusu devreye girmiştir. O dönemde müziğin rolü, sinemada görüntülerin seyircide uyandırdığı duyguları güçlendirmek, görsel izlenimi bütünlemektir.

1937'lerde, "Genellikle müzikten, bir olayı yorumlaması istenir, örneğin trajik birkaç trombon notası görüntüdeki karanlığın altını çizebilir, duygusal bir sahnede ise ince bir keman solosu erkek kahramanın ilan-aşk edişini destekleyebilir" diye yazan Fransız besteci Maurice Jaubert, yüzde yüz müzik ilkesiyle film müziği yapan ve o sıralarda iyice popülerleşen Max Steiner gibi bestecileri ve Steiner vari müzik anlayışını eleştiriyordu. 1930'larda Jean Vigo'nun "La Atalante-Geçip Giden Çatana"ve"Zero de Conduite-Hal ve Gidiş Sıfır", Rene Clair'in "14 Juliet-14 Temmuz"ve" Le Derniere Milliardaire-Son Milyarder" gibi başyapıtlarını müzikleyen, 1940 yılında da ansızın ölen Maurice Jaubert, sinemanın sonuçta bir halk sanatı olduğunu düşünerek ve duygulu,sevecen, akılda kalan

müzikler yazarak film müziği uğraşında Avrupa sinemasından çıkan belki de ilk, en önemli besteci olduğu yıllarda Jaubert, film müziğinin görüntünün üstüne yalnızca binmeyip, kişiliğini de koruması ve işlevini yitirmemesi gerektiğine ilk kez dikkati çekmiştir.

Eisenstein-Prokofiev'in, müzikle sinemanın unutulmaması gereken örnek yaratıcı dostluk ilişkisinin yanı sıra 1930'lardaki bir başka işbirliğinin ise sonu gelmemiştir: Bertold Brecht'in "Die Dreigros Cheneroper-Üç Kuruşluk Opera"sını sinemaya uyarlayan G.W.Pabst, besteci Kurt Weill'dan özgün müzik yazmasını istemiş, ancak yapıtın yazarı Brecht sonucu beğenmeyerek Pabst'ı mahkemeye vermiştir.

Daha sonraki yıllarda Vincente Minelli-George Gershwin, George Delarue, bir Sergio Leone-Ennio Moricone, Fellini-Nino Rotta, Jaques Demy-Michel Legrand ve Claude Lelouch-Francis Lai beraberlikleri, sinemada şimdilik mitoslaşmış yönetmen-besteci ortak çalışmalarını olarak ilk akla gelen adlardır.

Bir filmin temel öğelerinden biri olarak müzik, sesli sinemayla birlikte filmlerin ayrılmaz bir parçası olmuş, her türü kullanıldığı gibi istenilen biçime de sokulmuştur. Bu atmosfer yaratan bir müzik olabilmekte; (Carol Reed'in "The Third Man-Üçüncü Adam Kim?" filmi için Anton Karas'ın 1949'da bestelediği parça, Hitchcock'un "Psycho-Sapık" ve "The Man Who Knows Too Much-Çok Bilen Adam" filmlerinde gerilimi sağlayan Bernard Hermann'ın özgün müziği gibi) yada müzik bir filmin içinde, kimi zaman filmin boyutlarını da aşan bir mitos kurabilmektedir. (Michael Curtiz'in 1942'de yaptığı "Casablanca" filmindeki "As Times Goes By" dalı şarkı, Arthur Hiller'in 1970 başlarında yaptığı "Love Story-Aşk Hikayesi" filminin Francis Lai'nin yazdığı ana teması gibi..)

Müziğin işlevsel olması gerektiği konusunda en yetkin örneklerden biri de Satyajit Ray'in 1957'ye ait "Panther Panchali-Yol Destanı"dır: Sevinçleri, acılarıyla basit bir Hintli Ailenin yoksul yaşantısını anlatan bu film, ünlü Hint besteci ve sitar ustası Ravi Shankar'ın hazırladığı alışılmamış ses tonlarıyla Hint Raga sistemine dayalı müziği, sinemadaki en başarılı film müziği örnekleri arasında sayılmaktadır.

Sinemada film müziğiyle yakından ilgilenmiş müzisyen- yönetmenlerin sayısı ise oldukça azdır. Bu yönetmenlerin başında da kuşkusuz Charlie Chaplin gelmektedir. Sonraları bir çok filmde Tschaikowsky'den esinlendiğini açıklayan Chaplin'in özgün film müziği bestelerinin yanı sıra, filmleride Wagner vari müziksel leitmotif anlayışına olduğu kadar, ünlü klasik müzik örneklerine de rastlanmaktadır. "Limelight" ve "Contess From Hong Hong" filmleri en belirgin iki örnektir. Chaplin gibi keman ve piyano çalabilen Fransız Jean Gremillon ile Macar kökenli Imre Feher de, Avrupa sinemasından çıkan besteci-yönetmenlerdendir.

"Laura" filmi için yazdığı fon müziği ve aynı baladla hala güncelliğini koruyan David Raksin, "The Best Years of Our Lives-Hayatımızın En Güzel Yılları"nın bestecisi Hugo Friedhofer, "Julius Çesar", "Ben Hur", "Quo vadis" gibi tarihsel filmlerin gözde film müzikçisi Miklos Rozsa, Elia Kazan'ın "A Street Car Named Desire-İhtiras Tramvayı"na müzik yazar Alex North ile yine Kazan'ın "East of Eden-Cennetin Doğusu" filminin bestecisi Leonard Rosenman, "The Man With the Golden Arm-Altın Kollu Adam"ın anatemasını besteleyen, Elia Kazan'ın "On The Waterfront-Rıhtımlar Üzerinde" filmini

müzikleyen Elmen Bernstein, "Chinatown"ın bestecisi Jerry Goldsmith, 1940 ve 1950'lerin gözde müzikçileridir.

1960'lardan sonra ise, pop ve jaz müzikçilerini de film müziği alanında görürüz: Beatles, The Who, Pat Matheny, Simon and Garfunkel, Stevie Wonder, Burt Bacharach-Hal David ikilisi, Anthony Newley, Dave ve Don Grusin kardeşler, Don Sebesky, Quincy Jones (film müziği dalında gelmiş geçmiş en çok ödül alan jaz sanatçısı), Michael Legrand, Francis Lai, Sergei Gainsbrough, Antonio Carlos Jobim, Joao Gilberto, Herbie Hancock, Miles Davis, Marcus Miller, Waylon Jennings, David Bowie, Charles Migus, Duke Ellington, Cole Porter, Glenn Miller, Jan Garberek, David Sanborn, Chuck Mangione, Tom Scott, John Williams, Henry Mancini, Maurice Jarre, John Barry, Neil Diamond, Martial Solal, John Lewis, Paco de Lucia, Phill Collins, Claude Bolling gibi...

### **B-Klasik Müzik ve Sinema**

Şimdiye dek birçok filmde, klasik müzikten yararlanılmış, klasik müzik formlarında da özgün besteler yapılmıştır. Bu tutum üç noktada toplanabilir:

1- Müziğin içeriği tümüyle o sahneye tümüyle uymaktadır.

Örneğin; Anton Brucner'in 7.senfonisinin, Visconti'nin 1954 yapımı "Senso-Günahkar Gönüller" filminde, Brahms müziğinin Louis Malle'in 1958'e ait "Les Amants-Sevgililer"inde, Gustav Mahler'in 3.senfonisinin adagio bölümünün yine Visconti'nin "Death in Venice-Venedik'te Ölüm" filminde olağanüstü kullanımları.

2- Klasik partiyon, filme bir çağın atmosferini kazandırmaktır.

Örneğin; Mozart, Gretry müziğinin ve devrim şarkılarının Jean Renoir'ın "La Marseillaise"inde, Bach müziğinin ise Jean Marie Straub'un 1967 yılına ait "La Chronique D'Anna Magdalena Bach-Anna Magdalena Bach'in Günlüğü"nde kullanılması.

3- Entelektüel ve estetik bir uyum, müzikle filmi birbirine bağlamaktır.

Örneğin; Commedia Dell'Arte geleneğinin ve Antonio Vivaldi müziğinin Jean Renoir'ın 1951'de yaptığı "La Carosse D'or-Altın Arabası"nda, Jean Babtist Lully müziğinin Robert Bresson'un 1959 yapımı "Pickpocket-Yankesici"sinde, Mozart'ın üflemler için oda müziği yapıtlarının Agnes Varda'nın 1965 yılına ait "Le Bonheur" filmindeki plastiği destekleyici kullanımı.

Yönetmenlerin klasik müzikten yararlanmasından başka, bazı klasik müzik bestecileri de yönetmenle işbirliği yaparak özgün müzik yazmıştır. Doğal olarak bu tip başında Prokofiev ve Eisenstein'la olan üst düzeydeki çalışmaları gelmektedir. Caz müziğinden klasik müziğe geçen George Gershwin'in senfonik caz çalışmaları ayrı bir değer taşır. Leonard Bernstein'ın Jerome Robbins ve Robert Wise'la "West Side Story-Batı Yakasının Hikayesi"deki ortak çalışması, hala güncelliğini korumakta, yine Bernstein'ın bu filmin müziklerinden yaptığı senfonik dansların orkestrasyonu ise sürekli çalınmaktadır. İngiliz post-romantik bestecilerden Ralph Vaughan Williams ise film müziği besteleme konusundaki düşüncelerini şöyle dile getiriyor; "Film müziği besteciliği, kusursuz bir disiplin gerektirir. Benim bütün kompozisyon öğretmenlerine önerim, öğrencilerin düşüncelerini değerlendirme konusunda acele etmemeleridir. Çünkü o düşüncelerin her

ölçüsü, her notası, kesilmemeli ve değiştirilmemelidir.”

1940'ların sonunda sinema dünyasına giren bir başka ilginç bestecide, Aron Copland'dır. 1939'da "Of Mice and Men-Fareler ve İnsanlar", 1940'da "Out Town-Bizim Kasaba", 1949'da "The Red Pony-Kızıl Tay" filmlerini ve birçok kısa belgeseli müzikleyen Copland'ın en önemli çalışması, 1049'da Paramount şirketinin önerisi üzerine, William Wyler'in Henry James'in "Washington Square" romanından uyarladığı "The Heiress-Kadın Mirasçı" filmine yaptığı müziktir. Copland, aynı yıl bu filme yaptığı müzikle Oscar ödülü almıştır. Ayrıca, Igor Stravinsky'nin Columbia için "The Four Norwegian Moods-Dört Norveç Havası"nı,"Commandos Strike at Dawn- Komandolar Şafakta çarpışır" filmine yaptığı uyarlaması, Brezilyalı besteci Heictor Villalobos'un "Green Mansions- Yeşil Konaklar" filmine yazdığı müzik çok özel ve ilginç çalışmalardır. Bu arada 1930'larda Paramount şirketi iki ünlü besteci ile çalışmak istemiştir; Arnold Schoenberg ve Dimitri Shostakovich...İkisinde çalışması gerçekleşmemiş, yalnız Schoenberg ve eşini tanıştıran besteci David Raksin ise daha sonra yazdığı film müziklerinde Schoenberg'den büyük ölçüde etkilendiğini itiraf edecektir.

1938 yılında Hollywood stüdyolarını ziyaret eden Prokofiev daha sonra 1946'da kendisiyle yapılan bir söyleşide "Eisenstein'dan sonra kimseye müzik yazmayacağını ve bu konuda adının bir daha anılmayacağını" açıklamıştır. Oysa, 1975 yılında Prokofiev'in müziği çağdaş ve olağan üstü bir anlayışla kullanılacaktır. Bu kişi "Love and Death-Aşk ve Ölüm" filmi için "Alexander Nevski"ve"Teğmen Kije" den aldığı parçalarla komik bir efekt yaratan yönetmen Woody Allen'dir.

Tüm sanatlar, sonuçta insanda bir heyecan yaratmaya yöneliktir. Duyulan bir nota, tek başına bir anlam taşımadığı gibi kalıcı da değildir. Ardarda gelen ve duyulan notalarla ölçülerin, zaman içindeki gelişmesi, istenen heyecanı yaratır. Sinemada ise bir plan göz tarafından ayırt edilebilir ama, genellikle o da kalıcı değildir. Peşpeşe gelen planların izleyicide uyandırdığı heyecan, müzikte olduğu gibi, böyle bir gelişim sonucudur. Sinemayla müziğin ilişkisi ise, müzikalin dışında karmaşık, çok yönlü, çok boyutlu bir ilişkidir.

Roland Barthes, 1973 yılında "Le Nouvel Observateur" dergisinde yayımlanan konuşmasında şöyle diyordu: "Toplumsal sınıflar ile ses tipleri arasında bir bağ vardır; ideoloji seste hazır bulunur, dahası, çoğu zaman doğal şeyler sayılan nesnelere taşıyan moda da bile yine bir ideoloji vardır." Film müziğinin sessiz sinemadan buyana kullanımında, değişik amaçlarda hep ideolojik yaklaşım rol oynamıştır. Yaşanan gerçekleri unutturma amacıyla "yapay cennet" sunan müzikallerden günümüze, değişen dünyaya hızla ayak uyduran sinema sanatının yanında farklı görüşler doğrultusunda yerini almıştır film müziği...

Sonuç olarak, bir filmin kalıcı olabilmesi, işlevini yerine getirebilmesi için yaratıcısının belli bir dünya görüşü içinde davranması gerekir...Müzik de bu yaratım süreci içinde yerini alacaktır.

---

## **KAYNAKÇA**

1. Bernstein, Leonard, "**The joy of Music**", New York, Simon and Schuster, 1959
2. Eisenstein, Sergei, "**Film Duyumu**", Çev. Nijat özön, Payel Yayınevi, İstanbul-1984
3. Huntley, John-Manvell, Roger, "**The Technique of Film Music**", London, Focal Press-1957
4. Onaran, Alim şerif, "**Sesli Sinema Tarihi**" Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayını, İzmir, 1985
5. Prendergast, Roy M. "**Film Music: A Neglected Art**" New York University, Norton Library, 1977

## **MAKALELER**

1. Aktürel, Teoman, "**Epik Tiyatroda Müziğin Kullanışı**", Milliyet Sanat Dergisi, Sayı: 43, 1982
2. Bernstein, Elmer, "**What ever happened to Great Movie Music?**" High Fidelity and Musical Amerika, Vol:22, No. 7 July, 1972
3. Dorsay, Atilla, "**Müzikal Filmler ve Müzikle Sinemanın sanıldığından karmaşık ilişkileri**", Milliyet Sanat Dergisi, Sayı:43 Mart, 1982

## **DİPNOT**

- \* Arş. Gör., Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema Televizyon Bölüm Başkanı.