

MŪZİK DEFTERİ

VakıfBank Kültür Yayınları: 0177
Sanat: 014

MÜZİK DEFTERİ
SAYI 1

Yayın Kurulu

Doç. Adnan Esenyel, Düzce Üniversitesi
Prof. Dr. Alper Maral, Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar
Üniversitesi
Antonio Pirolli, Lizbon Sao Carlos Operası
Aydın Büke, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Doç. Dr. Aysel Demir, Kırıkkale Üniversitesi
Dr. Bertan Rona, Afyon Kocatepe Üniversitesi
Doç. Dr. Can Okan, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Çağnur Gürsan, Devlet Opera ve Balesi Sanatçısı
Dr. Deniz Sever, Girne Amerikan Üniversitesi
Doç. Dr. Ekin Öyken, İstanbul Üniversitesi
Doç. Dr. Emir Ülger, Başkent Üniversitesi
Evin İlyasoğlu, Müzik Yazarı
Prof. Dr. Filiz Kamacıoğlu, Marmara Üniversitesi
Prof. Dr. Hasan Uçarsoy, Mimar Sinan Güzel Sanatlar
Üniversitesi
Keysudar Sever, Koro Şefi
Prof. Dr. Kıvılcım Yıldız Acar, Mimar Sinan Güzel Sanatlar
Üniversitesi
Prof. Dr. Namık Sinan Turan, İstanbul Üniversitesi
Prof. Dr. Oktay Taftalı, Medeniyet Üniversitesi
Doç. Dr. Raşit Görkem Aytimur, Müzik ve Güzel Sanatlar
Üniversitesi
Serhan Bali, Müzik Yazarı
Dr. Öğretim Üyesi Şule Gece, Kırıkkale Üniversitesi
Prof. Dr. Uğur Ekren, İstanbul Üniversitesi
Ünüşan Kuloğlu, Devlet Opera ve Balesi Sanatçısı
Volkan Akkoç, Devlet Opera ve Balesi Sanatçısı
Doç. Dr. Zeynep Esenyel, Düzce Üniversitesi

İletişim
muzikdefteri@vbky.com.tr

Kapak ve Sayfa Uygulama
Faruk Özcan

Dergi Editörü
Prof. Dr. Uğur Ekren

Son Okuma
Dr. Hazal Bozyer

VakıfBank Kültür Yayınları

Büyükdere Caddesi
No: 97 – Kat 4
Şişli 34394 İstanbul
Telefon: 0 212 354 5730
www.vbky.com.tr – info@vbky.com.tr
Sertifika No: 40141

© Vakıf Pazarlama San. ve Tic. A.Ş., 2022

ISBN 978-625-7447-90-4

Kitabın tüm yayın hakları VakıfBank Kültür Yayınları'na aittir. Tanıtım amacıyla, kaynak göstermek şartıyla yapılacak sınırlı alıntılar dışında, yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir elektronik veya mekanik araçla çoğaltılamaz. Eser sahiplerinin manevi ve mali hakları saklıdır.

Baskı

Turkuvaz Haberleşme ve Yay. A. Ş.

Güzeltepe Mahallesi Mareşal Fevzi Çakmak Caddesi B Blok No:
29/1/1 Eyüpsultan İstanbul
Telefon: 0212 354 3000
Sertifika No: 46403

1. Baskı: Kasım 2022

MÜZİK DEFTERİ



İÇİNDEKİLER

Editörün Sunuşu	7
Alper Maral Yeni Bir İmparatora Eski Bir Marş: Wagner'den Williams'a Star Wars Filminin Müzikleri	9
Aysel Demir Bir Teorisyen Bir Besteci: Jean Jacques Rousseau	15
Barış Uzun Sembol Olarak Müzikal Yapıt	25
Bertan Rona Raffaello'nun Bir Yapıtından Hareketle İnsan ve Enstrüman Sesi Düalizmi	33
Filiz Kamacıoğlu Zoltan Kodaly ve Müzik Eğitimi	39
Görkem Aytimur Bir <i>Flanör</i> 'ün Müzik Gezintisi	45
Keysudar Sever Müzik Eğitiminin İncelikleri	55
Necati Giray Türk Müziği Nota Sistemi	59
Öykü Yanık Ortaçađdan İtibaren Dođu Slavlarında Litürjik Müzik	63
Şule Gece Deđerini Yaratan Bir Sanat Türü Olarak Müzik ve İrade İlişkisi	79
Uğur Ekren Müzik Felsefesinde İncelemeler: Johannes Brahms'ın Müziğinde Yansıyan Duygu ve Düşünce Evreni	91

EDİTÖRÜN SUNUŞU

Her sanat dalı gelişimini öncelikle söz konusu sanatta üretim yapan yaratıcı sanatçılara borçludur. Bu üretim, kamuya mal olduktan sonra zaman içinde kesintisiz bir sınımadan geçer. Sanat eleştirmenleri, sanatçılar, estetikçiler ve sanat üzerine düşünen pek çok kişi ve topluluk eser ve yaratıcısı üzerine fikir yürütür ve çeşitli tartışmalara vesile olurlar. Eser, zaman içindeki yolculuğunda sayısız farklı bakış açısıyla yorumlanır, değerlendirilir. Tüm bu süreç farklı mecralarda gerçekleşir. Kitap, gazete, dergi gibi kalem erbabının kendini ifade ettiği mecraların yanı sıra görsel veya işitsel kanallar da bu sürece hizmet eder. Her bir mecra, bu sanat dalında üretilmiş eserin anlaşılmasına dikkate değer ölçüde katkı sağlar. Ancak özellikle sanat alanında düşünen bu insanların bir araya geldiği ve süreklilik arz eden dergi türünden mecralar önemli bir ayrıcalığa sahiptir. Bir kereye mahsus olmadıklarından ve yine kitaplar gibi sınırlı sayıda birey talep etmediklerinden bir fikrin gelişmesi için en gerekli ortamı yani tartışma ortamını yaratırlar ve bu ortamı sürekli kılarlar. Üstelik söz konusu sanat dalıyla ilgili konu sınırlaması yapmadıkları için o sanat dalıyla ilgili her konuda üretilmiş fikirlere açıktırlar. Böylece bir kitapta bulunamayacak olan konu çeşitliliğine sahip olurlar.

Müzik hakkında bir dergi projemiz ilgilendiğimiz sanat dalıyla ilgili yukarıdaki ayrıcalıktan yararlanmak, yani kesintisiz bir fikir alış-

verişi ve tartışma ortamı yaratmak arzumuzdan kaynaklandı. Özellikle ülkemizin konservatuvarlarında ve akademilerinde var olduğuna inandığımız birikimi, mevcut potansiyeli aktüel kılacak bir ortama ihtiyaç olduğu inancı bizi harekete geçirdi. TÜRKİYE WAGNER TOPLULUĞU'nun kurulmasıyla başlayan süreç Vakıf-Bank'ın kültür hayatımıza katkı yapma girişim ve çabalarıyla birleşti. Ülkemizin değerli sanatçı ve akademisyenlerinden kurulan zengin ve nitelikli bir yayın kurulu oluşturulup aktif hâle getirildi ve *MÜZİK DEFTERİ* adıyla ülkemizin sanat ve kültür yaşamına uzun soluklu katkı yapacağına inandığımız dergimiz elinizdeki zengin içerikli ilk sayıyla siz değerli okurlarımızın takdirine sunuldu.

MÜZİK DEFTERİ dergimiz ağırlıklı olarak müzik hakkında akademik düzeyde teorik yazılar içerecektir. Aynı zamanda ülkemizin değerli sanatçılarıyla ve ülkemiz dışındaki sanatçılarla yapılan söyleşilere yer verilecektir. Dergimizde başta Klasik Batı Müziği olmak üzere Caz ve ülkemizin “klasik” nitelenmesini hak eden (Çok Sesli ve Tek Sesli, Cumhuriyet Dönemi ve Öncesi ayırımlarına gidilmeksizin) müzik gelenekleriyle ilgili fikir ve tartışmalara yer verilecektir.

MÜZİK DEFTERİ sonraki sayılarında “Müzik Estetiği”, “Müzik Felsefesi”, “Müzik Tarihi”, “Müzik Eleştirisi”, “Müzik Psikolojisi”, “Müzik Sosyolojisi”, “Müzik Teorisi”, “Müzik Fiziği”, “Sanatçı ve Performans Yorumları ve Kritiği”, “Müzik ve Diğer Sanatlar Arasında-

ki İlişkiler”, “Ülkemizin Müzik Gelenekleri”, “Müziğimizde Gelenek ve Gelecek Tartışmaları” gibi başlıklar altında, belirlenen konular da yazılmış düzeyli metinlere yer verilecektir. Bu yazılar, yayın kurulumuzun en az birinden onay almak koşuluyla yayınlanacaktır.

Ülkemizin sanat ve kültür hayatını zenginleştirme hedefimizi gerçekleştirme şansını aynı gayeyle yola çıkan VakıfBank ve VakıfBank Kültür Yayınları'nın desteğiyle yakaladık. Okurlarımızın takdirine sunduğumuz *MÜZİK DEFTERİ*'nin ilk sayısında müzik

çalışmalarıyla tanınan değerli sanatçı, akademisyen ve müzik araştırmacılarının akademik düzeyde kaleme alınmış fikir ve tartışmalarına yer verdik. *MÜZİK DEFTERİ* dergimizle ülkemizde eksikliğini hissettiğimiz müzik alanında akademik düzeyde fikir üretimine bir kapı açmayı ve ülkemizin zengin müzik birikimini her yönüyle siz değerli okurlarımıza tanıtmayı umuyoruz.

Yolumuz açık, üretimimiz daim olsun...

Prof. Dr. Uğur EKREN

YENİ BİR İMPARATORA ESKİ BİR MARŞ: WAGNER'DEN WILLIAMS'A STAR WARS FİLMİNİN MÜZİKLERİ

ALPER MARAL*

*Sadi Konuralp anısına***

Filmlere müzik verileli 100 küsur yıl geçti, “sesli film” bile doksanını devirdi; örgütlenmiş sesler onca yıl, dönem, tür, tarz birbirinden ışıltılı filme eşlik etti; sayısız besteci, en ustasından en cesuruna, en ulusundan en marjinaline birbiri-nden etkili müziğe imza attı, genelde yön verdikleri türlerin altın çağlarında, sinemaya has onar, yirmişer yıllık dilimlerde arzıendam ettiler, gündemde kaldılar ve ardından, gene genellikle ancak mesleki çevrelerde anılır oldular da neredeyse 40 yıldır “en önemli” diyelim; aslında en tanınmış film müziği bestecisi sorulduğunda akla hep, ilk, John Williams geldi, en azından kamuda, kamu tasavvurunda. O da müziğini yaptığı onca filme rağmen bizatihi *Star Wars* için yaptığı müziklerden dolayı oldu, hem başka türlerle temasımızı vesikalandıran *Close Encounters with the Third Kind* hem de koca çene- siyle *Jaws* bile gölgesinde kaldı. *Jurassic*’ler, *E.T.*, *Indiana Jones*’lar, *Güneş İmparatorluğu*, *Amistad* ve daha nice popüler yapıt bu tanınırlığa katkı sağladı ama hiçbiri –koyu sinefiller ve meslek- ten müzیکçilerin dışında– kimsenin dimağında daha önemli bir yer tutmadı.

Williams çok zamandır ikonik bir isim. İkonik bir film için ikonik bir müzik ürettiğinden. Az buz bir iş değil ancak her yerde her za-

man geçerli şu önermenin de aslı olsa gerekir: “Doğru yerde doğru zamanda olmak!” Bu kısa metinde de temel amaçlardan biri bu mefhumla işaret etmek olacak. Diğer bir amaç ise odaklanılan yapıtı bir “duysal ikon” olarak tanımlama- ya ve bu tanımlamanın gerekçelerini özetlemeye dönük olacak. Bunca tanınan bir yapıt hakkında sayısız çalışma –en keyfi serbest çağrışım- dan en çetrefilli çapraz kodlamaya; birbirinin tekrarı olmaktan öteye gidemeyen sayısız mülaha- zadan, amacını misliyle aşan endoktrinasyon çabasına; en mümin methiyeden şarkılı türkülü emperyal retorik tartışmasına, söylem, analiz, söylem analizi ya da ne diyelim, şiirsel güzel- leme– var. Dolayısıyla bunları tekrarlamaktan kaçınmak da ikinci vazifemiz.

O zaman: Motor! Film o müzikle başladı, dünyanın en sıkıcı başlangıçlarından biri, perdede verev bir açıyla akan sorunlu bir metin (so- run emperyal retorisi hamasetle köpürtmesi), o ihtişamlı müzikle intergalaktikal bir yolculuğa, okuyanlar da göreve çağrılı uzay pilotlarına dönüştürülür. Nedenini, nasıldığını indirekt bir anekdotla anlatmaya çalışalım, alışageldiğimiz *faux-finaller*¹ yerine kısa bir *faux-entro*: Film müziğini icat eden –evet abartılı ama neredeyse doğru bir ifade oldu– isimlerden biri, belki de

* Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi.

** Daha yeni başlamıştık. Yapacak çok işimiz vardı. Olmadı. Bir teoriye göre –bana biraz uzak– Tanrı sevdiklerini esirger, yanına erkenden çekermiş. Göreceğiz.

1. Geleneksel tiyatrodan sonra doğru gerilimi tırmandırmak, muammayı katmerlendirmek için yapılan sahte final.



John Williams

en önemlisi, 400 küsur oylumlu filme verdiği birbirinden alengirli müziğiyle Max Steiner. *King Kong*, *Üç Silâhşörler*, *Rüzgâr gibi Geçti*, *Casablanca*, *Now*, *Voyager* ilk akla gelenler. Neredeyse her filmin başlangıcındaki o majestik “Warner Bros. Presents” fanfarı da ona ait. (Başka firmaların muadillerine mahkum olmaları da gene aynı buluşun maharetinden). Neyse, ustamız ilk film müziği Oscar’ını alırken (*The Informer*, 1935), ödülü havaya kaldırıp şunu demeye getiriyor: “Ödül Wagner’indir!” Meali: “*Hollywood Sound*” olarak bilinen o ışıltılı, karamelli, doygun, akışkan tını ve ustalıklı dokunmuş ses örgüsü, Post-romantik Avrupa Sanat Müziği’nden başka bir şey değildir ve temel referansı, başta Richard Wagner olmak üzere oylum ya da dramada uzmanlaşmış Avrupalı besteciler-

dir. Dikkatle dinlendiğinde uzun, upuzun yıllar boyunca tüm o “film müziği” tını ve tavrının Rimsky Korsakov, İgor Stravinski, Richard Strauss, Claude Debussy gibi kadim müzik devlerinden ilhamla ya da onların alametifarika besteleme ve orkestrasyon üsluplarından modellenmiş stratejilerle üretildikleri belirginlik kazanır. Ama özellikle Wagner –dramatik müziğin bu dev ismi, Romantizm’in iştahlı “aydınlanmış despotu”²– dönemin operasının yerine geçecek yeni bütüncül sanat yapıtına³, sinemaya damga vuracak bir müzikal tavrı, ötesinde kimliği vaftiz eder. Francis Ford Coppola’nın *Apocalypse Now*’ındaki direkt kullanım kadar ikonik olmasa da sayısız bestecinin elinden çıkan, özellikle hamasi ya da muammalı film müzikleri, Wagner’in müzikal dramının düs-

2. *Despot illuminée* yani, “aydınlanmış despot” kavramı ile kastedilen, Romantizm’in kuruluş aşamasında inisiyatifine sıklıkla başvuru alan karizmatik bir kimlik prototipidir: Kitleleri ardından sürüklemesi beklenen, istenen; halkın iradesini, onun adına tasarruflarda bulunacak şekilde, gene onun adına kullanan bu güçlü, önder kişilik, gerekirse, gene halkın iyiliği için ona karşı despotluk etmekten de geri durmaz. Bu kavrama yürekte inanan sayısız “elit” mensubu arasında Ludwig van Beethoven de vardır. Bestecimizin bir dönem bu kalıbı en iyi dolduran isim olan Napolyon’a taptığını hattâ 3. Senfonisini ona ithaf ettiğini ama orduları Viyana kapılarına dayanınca yani, kaba tabirle “Hanya’yı-Konya’yı görünce” nasıl çark ettiğini bilmeyen azdır. Keza, bir sonraki dönemin ileri gelenleri aynı verimli despotizmi Wagner’de görmüş; dünyayı, Avrupa’yı, o şaşaalı, tumturaklı yaşama model olacak yapıtlarıyla Richard Wagner yönetsin istemişlerdir.

3. “*Gesamtkunstwerk*” kavramı için önerilen/kullanılan terimlerden biri. Almanca dışındaki herhangi bir dilde çaresizce yalınkat çeviri kokan bu kavram multi-medya evrilecek çoğulluğu, ötesinde tümelliği, dönemin işler/yapıtlar bütünlüğü (*opus* → *opera*) çabasıyla müzikal dramının atası üzerinden endeksler, opera üzerinden tanımlar, idealize eder. Bkz: Şatır, 1984.

turu niteliğindeki stratejilerini yansıtmaktan, bunların türevleri, taklitleri ya da –parafrazlamadan soyutlamaya– uzantıları olmaktan geri durmazlar. Sözün özü: Müziğiyle *Star Wars* da Wagneryen bir iştir; söyleminden ses örgüsüne, detaylara inmek gerekirse ritmik kurgusundan orkestrasyonuna, ezgisel sembolizminden dokusal örüntülerine, başlı başına bir hamasi müzik draması uvertürüdür. Bu önerme öte yandan bir küçümseme ya da deşifre edilmesi kolay üç-beş öğeden koca bir bütünü damgalama gibi pejoratif bir yönelim taşımaz; balakis, öylesi kitlesel bir ürünün –proje aşamasından itibaren kitleselliği kerterizlemiş endüstriyel bir yapımın– tanımı gereği rizikosuzluğu, kazanacak numaraya oynama zorunluluğunu havidir. Zaten öyle de olmuştur: Her iyi yapımda olduğu gibi asıl mesele kafada, masa başında çözülmüştür; kalamı uygulama, hedef belli olduğundan mükemmele dönük, kaçınılmaz başarıya kilitli bir uygulama şeklinde kotarılmıştır, hem de en tecrübeli ellerde...

Bir kere American Zoetrope muhteşem bir inisiyatiftir.⁴ Ekibin tasarrufunda *THX 1138*, *The Godfather II* ve *III*, *American Graffiti*, *Apocalypse Now*, *The Conversation* gibi muhteşem filmler; *Bram Stoker's Dracula*, *Maria Antoinette*, *Lost in Translation* gibi yakın tarihli, sevilen yapımlar gerçekleştirilmiş; damıtılan tecrübelerle oluşumun sinemaya yön verme düsturu, bir düzine örnek kazanmıştır. Bu işlerin her birinde müzik kullanımı son derece

kritik bir önem taşımış, aralarından birçoğu Lalo Schiffrin, John Barry, Elmer Bernstein gibi dönemin kitlesel beğenisine yön veren usta bestecilerin marifetiyle kotarılmıştır. Sıra, kitleleri o yılların ruh ikliminden sıyrarak bu yepyeni, devasa yapıma geldiğinde muhtemelen ilk akla gelenler bir kâğıda yazılmış, o kâğıt da buruşturulup çöpe atılmıştır. Zira herkesin ilk aklına gelenlerin ne kadar sıradan ya da sıkıcı olabileceği aşikârdır: “70’li yıllar için uzay filmi” yapılacaksa tabii ki “uzay müziği” kullanılacak; bu da o dönem emekleme çağını yaşayan ama bir o kadar da moda olan synthesizerlarla, yapıma üç-beş yıl sonra gülünç gelecek müstakbel arkaiklikleriyle en fazla kült niteliği kazandıracak elektronik zamazingolarla yapılacaktı değil mi? Değil! Bilakis, yapıyı zamansızlaştıracak; dünya 1970’lerini yaşarken insanlığın belki de hiç göremeyeceği geleceğinde geçecek; derdini, tasasını sinemanın karanlığına gömüp perdenin aydınlığından nasip lenmek isteyen kitleleri bambaşka bir evrene, zamana, uzay-zamana taşıyacak bir yapıma koşut bir müzikal strateji ... Fakat nasıl? Çağdaş gramer-o dönem için hâlâ modernist deyiş –adı üstünde, çağı geride kaldığından sırtacak; dolayısıyla “çağdaş müzik” tüm soyutluk olanaklarına rağmen ancak dar bir zümrenin ilgisine, onayına mazhar bırakılacak; “istenmeyen” ilan edilecek⁵; popüler bir kimlik–kastedilen, müzikal kimlik-ister istemez kolaycı stratejilerin tuzağına düşecek, popülist olma

4. Francis Ford Coppola ve George Lucas önderliğinde 1969 yılında San Francisco’da, yeni sinemaya yön vermek niyet ve girişimiyle kurulan inisiyatif/yapım şirketi/stüdyolar bütünü. Dönemin diğer önde gelen sinemacılarından Jean-Luc Godard, Akira Kurosawa, Wim Wenders ve Godfrey Reggio gibi öncülere de yapım desteği veren inisiyatif, Amerikan Film Enstitüsü’nün en önemli 100 film listesine 4 film sokmuş; 68 kez aday gösterildiği Akademi Ödüllerinden 15 Oscar çıkarmış, köklü bir kuruluştur. (Bu metin kurulurken bütünde yer alacak diğer makaleler arasında American Zoetrope inisiyatifini etraflıca ele alacak çalışmaların olabileceğinden hareketle ve odaktan çok ayrılmamak adına sadece böylesi bir değini yeterli sayılmıştır.)

5. Stanley Kubrick’in *Space Odyssey 2001*’i buna en manidar örnek sayılabilir. Bkz: Maral, 2018, s. 299.s. 299.

riskini taşıyacak ya da küresel pazar için yeterince ortak değer yansıtamayacak olduğundan (Küreselleşme tezlerinin henüz telaffuz edilmediği yıllarda olduğumuzu unutmayalım) daha yapım aşamasında kendisinden kolayca vazgeçilecektir. Dolayısıyla, tam tersine bir yol benimsemek, dönem için en doğru strateji olacaktır ki tam da öyle olmuştur. Uzay filmine redingotlu, fularlı, at arabasına binen, ayrıcalıklı, monarşi yandaşlarının gramerinden “klasik müzik” yakıştırılmıştır.

YENİ BİR İMPARATORA ESKİ BİR MARŞ: İCAT YARATMAK MI, YARATMAMAK MI?

Şimdi yavaş yavaş neden “klasik müzik gibi” tınlayacak bir ses örgüsünün peşine gidildiğine bakalım: Öncelikle koşullar, sinema endüstrisi 1960’lı ve 70’li yıllarda dönemin yeni akımlarına kucak açmayı doğru bulmuş; filmlerde seçilen konular, sinematografik türler ve gramer gibi, bunları yansıtabileceği düşünülen müzikler de köklü bir dönüşüme uğramıştır. Rock, pop, yazılı çizili caz, hatta son derece deneysel türler filmleri müziklendirmede kullanılır olmuştur. Sinemanın, bir yandan da televizyonla –kitlesel iletişime damga vuran yeni mecranın artan yaygınlığı, popüleritesi ve empoze ettiği estetikle– mücadele etmesi gerekmiştir. Dolayısıyla “altın yıllar”ına dönmeyi arzularken, bu yılların alametifarikası devasa epikleri sestem görüntüye, dekordan figürasyon sayısına, şaşaanın ön planda olduğu, tumturaklı, görüntüsü kadar realitesiyle de “pahalı” yapımları tekrar gündeme getirmiştir. Hülasa, tuhaf efektlere bulanmış bir elektrogitar kurcalaması yerine, 80-100 kişilik bir

senfoni orkestrasının –tıpkı “sinemanın altın yılları” kabul edilen 40’lı yıllarda, dev stüdyolar bünyesinde gerçekleştirilen hacimli yapımlarda olduğu gibi– kaydedildiği, senfonik ya da operaya has alacalı bir dramatizasyonla verildiği, Viyana ya da Paris gibi bir Avrupa başkentinin filarmoni konserlerine abone dinleyicilerin de onayını alabilecek, beğenisini, aşına oldukları müzikal kanonun alışageldik kodları üzerinden celp edebilecek, bir deyiş ve gramerin peşine gidilmiştir.

Amaç tabii ki kazançtır ama gerçekten de arkasında durulabilecek, nitelikli bir ürün ortaya koymanın kazancı katlayacağı bilgisi, öylesi gelişkin bir endüstri için hiç de yeni değildir. Reklama prodüksiyondan daha fazla yatırım yapmanın getirilerinden haberdar olan yapım çevreleri, ekonomik iklim uyarınca, o dönemlerde öne çıkan her film gibi *Star Wars*’ta da benzer bir strateji benimsemiştir; böylelikle filmin izleyici karşısında çıkmasından sonraki (sadece) beş yıl içinde saptanan gelirinin 1,5 milyar dolar olması manidardır. (Mc Bride, 1997: 335’ten aktaran Cooke, 2008: 455). Bu kazançta müziğin payı sorulacak olursa şu ilk, istatistiki bilgi sanırız yeterli sayılabilecektir: “Tüm zamanların en çok kazanan” filmleri listesinde, ilk on iki filmin altısında besteci olarak John Williams’ın adının geçmesi (Cooke, 2008: 456) yapımların yönelimi ve izler-kitlelere koşut stratejileri açısından pek de şaşırtıcı olmayacaktır.

Diğer yandan besteci Williams’ın ve müziklerinin başarısı formüllerinin geliştirilmesine, dahası “tutmuş formüller”in kullanımında refleksleşmeye, başarılı uygulamaların kaba taklitlerinin önünün açılmasına, “film müziği” mefhumunun iyiden iyiye standartlaşıp klişeleşmesine, filmlerin içine yayılan müzikal jestlerin de sonunda dramatik aksiyomların ko-

laylıkla tahmin edilebilir kılınmalarına hizmet etmeleriyle sıradanlaşmıştır.

Asıl mesele şudur: Yapımcılar ve maharetli bestecimiz John Williams, geleneksel, onaylı retoriğiyle orkestra müziğinden ve menşei Avrupa'nın, ve bu müziğe rağbet yoluyla bir üst lige göz koyan ABD'nin "müzikal soyluluk" ön kabulü ve istencinden yararlanmayı bilmiştir. Bir yandan da karizmatik orkestra şefliği, konçertolar gibi film müziği harici yapıtlarıyla besteciliği ve bizatihi sektör için üretimleriyle zirvede olan popülerliğini konser ritüelinin merkezine taşıyan Williams, bu yolla hem çok daha seçkin bir konum kazanmış hem de bu konumun cazibesinden yararlanmak isteyen konser endüstrisinin –seçkin konser salonlarının ve orkestra yöneticilerinin– ve plak/CD kaydı üzerinden işleyen telif endüstrisinin iştahını kabartmış, ilgisine mazhar olmuştur. 1980–1993 yılları arasında meşhur Boston Pops Orkestrası'nı yöneterek gerçekleştirdiği gösterişli konserler ve ışıltılı kayıtlar; *Triology* gibi tumturaklı projeleri Londra Senfoni Orkestrası gibi alanın en önde gelen, ikonik kurumlarından biriyle, hem de Abbey Road Stüdyoları gibi müzik endüstrisinin en tanınmış ve nitelikli kayıt ortamında (Cooke, 2008: 462); ya da bizatihi böylesi kayıtları daha da üst düzey olanaklarla kotarmak adına kurulan Skywalker Stüdyoları'nda gerçekleştirmiş olması, dikkate değerdir. Tecimsellik dendiğinde akla ilk gelenin pop, rock, hip hop gibi popüler türler olmasına rağmen endüstrinin iktisadi manevralarda "popüler klasikler", "çağdaş klasikler" gibi itici, çelişkili ya da en azından faydacı başlıklardan imtina etmemesi ve küresel sektörün "soylulaştırılmış ürün" arzına son derece uygun bir profil çizen böylesi yapımlara ayırdığı alanın hiç de küçümsenemeyecek bir boyutta olması, köklü ve karmaşık bir

piyasanın göstergesidir. Türkiye'de bile yakın zamanlarda tek tük konserler veren film müziği orkestralarının kurulması, bunların ya da daha köklü, kurumsal orkestraların bestecinin tanınmış ve güncel yapıtlarından örnekler vermekten geri durmaması da bir "kazan-kazan" formülüne ve önermenin geçerliliğine işaret etmektedir.

Son olarak bu "orkestra folkloru"nu pekiştirecek birkaç detayı –daha doğrusu eklemelenilen kültüre dair bestecimizin elini güçlendiren referans kanonunu– hızla özetlemek, benimsemem edimin doğasına dair daha iyi fikir verebilecektir: Metnin başında da vurgulanan devasa Wagner tipolojisinin yanı sıra, yine Avrupa Romantizmi'nin köşe taşları P. İ. Çaykovski (özellikle *Kuşu Gölü* balesindeki orkestrasyon ve kurgu stratejisi), S. Prokofyev (özellikle *Romeo ve Juliet* ve *Üç Portakalın Aşkı*'nda olduğu gibi sağlam bir tonal bağlamın içinden sıyrılan, deyim yerindeyse, "ters açıdan gelen", muzip, ironik ezgiler), D. Şostakoviç (özellikle 10. Senfoni; önce karanlık, ardından ışıltılı, masif, majestik, mücadeleci; her yönüyle etkileyici ses örgüsü; motiflerin sembolik kullanımı; kakışumlu sesleri tınısal dokuda sündürmedeki başarısıyla çok geçerli bir rol modeli olması), G. Holst (tabii ki *Gezegeçenler* adlı senfonik köşe taşı, özellikle de "Mars" bölümünün bilinçli bir biçimde *Star Wars*'a yansıyan tematik alıntıları), İ. Stravinski (sinema müziğini Wagner'den sonra belki de en çok etkilemiş bestecinin orkestrasyon ve erken modernist gramer üzerinden sayısız önermesi, özellikle de *İlkbahar Ayını*'nin ikinci bölümü ve *Ateş Kuşu* balesinin finale doğru ilerlerkenki şatafatı) ve W. Walton (bestecinin özellikle Anglosakson konser izleyicisinin ilgi ve bilgisine mazhar olmuş *Emperyal Taç Giyme Töreni Marşı* ki tafsilata gerek bırakmayan adı ve müzikal jestikülasyonu Williams'ın müdahalesi

olmasa dahi odaklanılan filmi ya da benzerlerini şahlandırmaya yetecek bir yapıt olmasıyla) net biçimde ayırıştırılabilen müzikal referanslar olarak öne çıkmaktadır.⁶

Anlaşılması, *Star Wars* müzikleri uzayın derinliklerinden zembille inmiş ilham ışmaları değil, son derece iyi hesaplanmış bir stratejinin ve bu stratejiyi en rizikosuz hâle getirecek kümülatif bilgi birikiminin ürünleridir. Son derece başarılıdır zira, dayanakları çok zengin, referansları çok sağlam bir tez gibi metinler-arasılığı, meslekiçi göndermeleri, bilişsel kodlamaları, tarihselliği ve Eklektisizm'i ustalıkla bağdaştırmış, “ürün kalitesinden ödün vermemek” adına malzemenin hep –müzikal bellek ve kanon kadar icra pratikleri ve kayıt teknolojilerinin– en iyisini kullanmışlardır. Ancak bu müziklerin yaratıcılık yerine ihtiyatlılık hatta muhafazakârlık kanadında durduğunu da teslim etmek gerekir. Bu tavrı meşrulaştırabilecek bir önerme arandığında da zaten son derece iddialı, yaratıcı bir görselliğin ve söylemi oldukça katmanlı bir anlatının bir de duysal materyalle iyiden iyiye karmaşılaştırıldığı değil; tersine, bildik, güvendik bir deyiş, gramer ve ses örgüsüyle dengelendiği, rahatlatıldığı savunulabilir. Filmde kullanıldığı şekliyle orkestra (ve müziği) neredeyse bir *tabula rasa*'dır, “evrensel” sayılması, tanıdık tınısı ve ses örgüsüyle aksiyon içinde kendini kolaylıkla unutturup üzerine sonsuz bildirim yüklenmesine olanak sağlamaktadır. Kaldı ki, söz konusu olan çok başarılı bir gişe filmidir, küresel pazarda “7'den 70'e” çok geniş bir izleyici kitlesine hitap etmesi amaçlanmış, bu amaca da ziyadesiyle ulaşılmıştır. Bugün –müzik de dahil– sayısız imgesiyle

başlı başına bir ikonografisi olması, sadece ürünün değil, onu ustalıkla lanse eden endüstrinin ve bu metinde vurgulanmaya çalışıldığı şekliyle, eklemlendiği kümülatif kültürel geleneğin ortak başarısıdır.

Sinema fuayesinde, filmi beklerken John Williams'la baş başa bir çay sohbeti gerçekleştirebilecek olsak, muhtemelen o da –Dostoyevski'nin “biz hepimiz Gogol'un *Palto*'sundan çıktık” demişliği gibi– “valla, biz film müzikçileri de Wagner'in paltosundan, Stravinski'nin ceketinden, Debussy'nin yeleğinden, Strauss'un şemsiyesinden nasiplenmemiş olsak, kalmıştık ayazda...” demeye getirirdi.

Sevgili Sadi Konuralp, ruhun şâd olsun.

KAYNAKÇA

- Cooke, Mervyn. *A History of Film Music*, Cambridge University Press, 2008.
- Maral, Alper. “Film Müziğinde Teknik ve Strateji” Selahattin Yıldız (derl.), *Sinema Dili*, Su Yayınları, İstanbul: 2018, s. 288-313.
- Moorman, Peter (yay.). *Klassiker der Filmmusik*, Reklam Verlag, Stuttgart: 2009.
- Şatır, Sabri. *Richard Wagner Operadan Müzikli Drama*, Yenilik Basımevi, İstanbul: 1984.

6. Biraz daha “meslekiçi” göndermeler arasında ana temada ve sayısız motifte öne çıkan bemol-5 (*Tritonus*, *diabolis in musica*; “şeytan aralığı”) kullanımı da zikredilebilir. Müzikal sembolizmin en muteber ve yaygın ikonlarından olan bu aralık Avrupa Ortaçağları'ndan beri müzikte metinler arasılığın sayısız örneğiyle taçlandırılmıştır.