

**HOLLYWOOD VE TCHAIKOVSKY: 1812 UVERTÜRÜ'NÜN 2000 SONRASI  
AMERİKAN SİNEMASI ÇERÇEVESİNDE BİÇİMSEL VE ANLAMSAL  
DÖNÜŞÜMÜ**

**HOLLYWOOD AND TCHAIKOVSKY: THE FORMAL AND SEMANTIC  
TRANSFORMATION OF THE 1812 OVERTURE IN THE FRAMEWORK OF POST-  
2000 AMERICAN CINEMA**

**Dr. Öğr. Üyesi M. Özer ÖZKANTAR**

Gaziantep Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Film Tasarımı ve Yönetimi Bölümü,  
[ozerozkantar@gmail.com](mailto:ozerozkantar@gmail.com), ORCID: 0000-0001-9364-5606

**Ufuk KARADAVUT**

Gaziantep Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Film Tasarımı ve Yönetimi Bölümü  
Lisans Öğrencisi, [ufukaradavut@gmail.com](mailto:ufukaradavut@gmail.com), ORCID: 0009-0003-8481-7447

**ÖZET**

Sinema birçok farklı sanattan beslenen ve bu sayede çok yönlü ve çok katmanlı anlamlar yaratabilen bir sanat türüdür. Bu nedenle sinema özgün ürünler üretebilen, bunu yaparken de farklı yaklaşımları kendi potasında eritebilen bir yaklaşıma sahiptir. Buna ek olarak, sinema daha ilk icadından bu yana müzikle hep etkileşim içerisinde olmuş, bu durum ilerleyen yıllarda film müziği kavramını doğurmuş ve film müziği zamanla sinema endüstrisi dışında bambaşka bir endüstriye dönüşerek günümüzde oldukça önemli bir pozisyon kazanmıştır. Özellikle söz konusu Amerikan Sineması olduğunda film müziklerinin çok yönlü ve farklı türlerde farklı bağlamlarla ve anlam dönüşümleri ile kullanıldığı görülebilmektedir. Hollywood, film müziklerinde oldukça evrensel bir yaklaşım izlemekte ve farklı toplumlara ait kült eserleri kendi bünyesinde ve kendi bağlamları ile farklı janrlar etrafında tekrardan yorumlamaktadır. Bu noktada bu çalışma Pyotr Ilyich Tchaikovsky'nin *1812 Uvertürü (Op: 49)* eserini farklı film türleri çerçevesinde ele alarak ilgili eserin yarattığı biçimsel ve anlamsal dönüşümü diegetik, non-diegetik ve trans-diegetik ses çerçevesinde ele almayı amaçlamaktadır. Janr bazında ise dram, korku-gerilim ve komedi türleri belirlenmiş olup bu doğrultuda *V for Vendetta* (2005), *Saklambaç / Ready or Not* (2019) ve *Kirpi Sonic 2 / Sonic: The Hedgehog 2* (2022) filmleri amaçlı örneklem yöntemiyle belirlenmiştir. İlgili filmlerin seçilmesinin temel nedeni çalışmanın amacı ve argümanına uyumlu çıktılar barındırmalarından ileri gelmektedir.

Belirlenen filmler belirli kategorilere ayrılarak betimsel analiz yöntemi aracılığıyla ele alınmış ve sonuç olarak *1812 Uvertürü*'nün farklı türlerde ve filmlerde farklı anlamlar yaratılarak kullanıldığı görülmüş ve izleyicinin filmi anlama ve yorumlama sürecine bu eserin bu şekilde çok yönlü kullanılmasının ciddi katkıda bulunduğu gözlemlenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Tchaikovsky, Film Müziği, Amerikan Sineması, 1812 Uvertürü, Dönüşüm

## ABSTRACT

Cinema is an art form that feeds on many different arts and thus can create multifaceted and multi-layered meanings. For this reason, cinema has an approach that can produce original products and, in doing so, can melt different approaches into its own pot. In addition to this, cinema has always interacted with music since its first invention, which gave birth to the concept of film music in the following years, and over time, film music has transformed into a completely different industry outside the cinema industry and has gained a very important position today. Especially when it comes to American Cinema, it can be seen that soundtracks are used in different contexts and meaning transformations in different genres. Hollywood follows a very universal approach in movie soundtracks and reinterprets cult works of different societies within its own structure and in its own contexts around different genres. At this point, this study aims to examine Pyotr Ilyich Tchaikovsky's *1812 Overture (Op: 49)* within the framework of different film genres and to analyze the formal and semantic transformation created by the work within the framework of diegetic, non-diegetic and trans-diegetic sound. On the basis of genre, drama, horror-thriller and comedy genres were determined and *V for Vendetta* (2005), *Ready or Not* (2019) and *Sonic: The Hedgehog 2* (2022) were selected through purposeful sampling method. The main reason for selecting the relevant movies is that they contain outputs compatible with the purpose and argument of the study. The films were categorized into certain categories and analyzed through the descriptive analysis method. As a result, it was observed that the *1812 Overture* was used in different genres and films by creating different meanings, and it was observed that this versatile use of this work contributed significantly to the audience's understanding and interpretation of the film.

**Keywords:** Tchaikovsky, Film Soundtrack, American Cinema, 1812 Overture, Transformation

## GİRİŞ

Sinema güçlü ve çok yönlü bir sanat olarak dönüşen, değişen ve farklı dinamiklerden beslenme yetisine sahip bir yapıya sahiptir. Bu durum sinemayı hem daha özgün kılmakta hem de daha esnek ve katmanlı bir hal almasını sağlamaktadır. Sinemanın farklı kollardan ve diğer sanatlardan yararlanabilme yetisi onun birçok farklı endüstri ile de iç içe geçmesini mümkün kılmaktadır. Bu endüstriler içerisinde belki de en önemlisi müzik ve sinema özelinde film müziğidir. Sinemanın ilk icadından bu yana bu sanatın içerisinde yer alan müzik, yarattığı atmosfer ile sinemayı çok farklı bir evrene taşımış ve günümüz sinemasının etkisini ciddi ölçüde arttırmıştır.

Müzik, insanlığın varoluşundan daha da önceye dayanmakta, evrendeki gezegen ve asteroidlerin hareketlerinin yarattığı titreşim dalgaları ile varlığını gösteren bir kavram olarak bilinmektedir. Bu sebeple müzik için evrendeki en eski kavramlardan biri denilebilmesi mümkündür. Tıpkı müziğin, her şeyin öncesinde olması gibi, film müziğinin de sesli film öncesinde varlığının sürmekte olduğunu belirtmek yanlış olmayacaktır. Dolayısıyla müzik ve film ilişkisi de oldukça köklü bir geçmişe dayanmaktadır. Erdoğan ve Solmaz'a (2005) göre; ilgili dönemde, gösterimi yapılan belge filmlere renk katmak ve çok gürültülü çalışan sinematografin sesini bastırmak için, önceleri tek müzisyen, sonraları orkestralar ile gösterim beraberinde müzik dinletileri yapılmıştır. Bu dinletilerde, dönemin popüler klasik müzik bestekârlarının eserleri çalınmıştır (Vardar, 2009: 85-86). 1800'lü yılların öncü müzisyenlerinden Pyotr Ilyich Tchaikovsky'nin eserleri, IMDB'nin verilerine bakıldığında, 1400'ü aşkın film, kısa film, belgesel, televizyon dizisi, internet dizisi, çizgi film ve müzikalde kullanılmıştır. Bu noktada Tchaikovsky'nin eserlerine özellikle 2000 yılı sonrasında rastlanılabilmektedir.

Bestelendiği dönemden bugüne derin anlatılar taşıyan Tchaikovsky uvertürleri, opera ve baleleri, günümüz Hollywood'unun film müziği endüstrisi ile bir araya geldiğinde, yeni bir anlatı üslubu meydana getirmiştir. Bununla beraber kullanıldığı sahnede anlam yaratma etkisi olan bu film müziği üslubu, farklı film türlerinde farklı anlatılar oluşturmuş ve türler arası anlam ve biçim bazında dönüşüme uğramıştır. Özellikle büyük ölçüde siyasi göndermeler taşıyan *1812 Uvertürü*, pek çok farklı türdeki, pek çok farklı filmde, farklı amaçlarla kullanılmıştır. Bu nedenle bu çalışmada, Hollywood Sinemasının 2000 yılı sonrasına baktığımızda en temel olarak kabul edilen janrlardan; korku, dram ve komedi türlerindeki üç farklı filmde *1812 Uvertürü*'nün geçtiği sahneler, diegetik, diegetik olmayan ve trans – diegetik ses biçimleri çerçevesinde anlam yaratma ve anlamı dönüştürme yönünden incelenecektir. Araştırmada, *V*

*for Vendetta* (2005), *Saklambaç / Ready or Not* (2019) ve *Kirpi Sonic 2 / Sonic: The Hedgehog 2* (2022) filmleri amaçlı örneklem yöntemiyle belirlenmiş ve betimsel analiz yöntemiyle ele alınarak detaylandırılmıştır. Ancak film analizleri öncesinde sinema ve müzik ilişkisine dair kapsamlı bir çerçeve ortaya konulmuş, Hollywood'un film müziği ile olan bağı ele alınmış, farklı türlerde film müziğinin kullanımını ve dönüşümüne dair bir bağlam belirlenmiştir.

## KAVRAMSAL ÇERÇEVE

### 1. Sinema ve Müzik / Film Müziği

Film müziği, filmde izlediğimiz görüntülere uygun bir şekilde bestelenmiş, akışa eşlik eden müzik olarak tanımlanmaktadır (Türk Dil Kurumu, 1945). Say'a (2019: 258) göre; film müziği, sinemada dramatik tesiri kuvvetlendirmede büyük rol oynayan, biçimi ve süresi filmin ilerleyişine göre belirlenen, koşullara bağlı olarak efektleri de barındıran arka plan müziğidir. Film müziği, duyulsa da genellikle fark edilmeyen ancak seyir ve deneyimleme biçimini doğrudan etkileyen önemli bir faktördür. Lakin kültürel önyargılar, işitsel unsurları görsel unsurların gerisinde, ikincil bir konumda bırakmakta ve bu da film müziğinin, görüntünün yan ürünü olarak algılanmasına sebep olmaktadır (Kalinak, 1992: 3).

İnsanlar üzerinde derin etkileri bulunan müziğin farklı türleri, insan yaşamının çeşitli alanlarında geniş bir şekilde bulunmaktadır. Bazı müzikler ise insanların zihinlerinde kalıcı izler bırakmaktadır ve süreklidir. (Vichers ve Alty, 2002; Tanyıldızı 2010) Müzikal deneyim gerek hissettirdiklerinin farklılığı gerek anlayış şeklinin derinliği bakımından araştırılması zor bir kavramdır. Çünkü bu farklı anlayış ve hissedilenler, film izleme deneyimini doğrudan etkiler (Gorbman, 1995; Alço, 2011). Dolayısıyla müzik, anımsatıcı motifler, tehlike crescendoları ve bunun gibi görüntünün de ilerisinde duygu ve düşünceler yaratabilir (Michels ve Vogel, 2013: 509). Bülent Vardar'a (2009) göre; film için müzik ve müzik için film olarak iki anlayış söz konusudur. Müzik için filmde, sahneye eklenen sesin, görüntüyle bir iş birliği ve uyumu olmasa da hikâyenin akışı içerisinde olan, kadrajdaki; radyo, televizyon, teyp, enstrüman gibi araçlardan gelen, konu içerisindeki, konser, müzikal ve bunlar gibi mekânın içerisinde gelen ve sinematik anlamda bir değer ifade etmeyen bir film müziği kullanımınıdır. Film için müzik ise, film için özgün bir şekilde oluşturulan müziklerin, giriş (jenerik) müziği ve atmosferle uyumlu, karakterlerin kişilik özelliklerini ve ruhsal durumlarını ifade eden, belirli durumları anlatmaya hizmet eden, tema müzikleri olarak kullanımınıdır.

Manvell ve Huntley'e (1957) göre ise; film müziği olarak bestelenen müzik türleri iki farklı şekilde ele alınabilir. Bunlar, gerçek ve işlevsel müzik olarak temellendirilmektedir.

Gerçek film müziği, filmin akışı içerisinde ilerleyen, yaratılan atmosfere uygun, filmdeki hareketlere bağımlı ortam sesleridir. İşlevsel film müziği ise filmin kaba kurgusu sonrası bestelenen ve dramatik dürtüyü oluşturma amacıyla kullanılan, atmosfer dışı müziklerdir. İşlevsel film müziği; hareket müziği, mekân müziği, dönem müziği, dramatik gerilim yaratan müzik, komedi müziği, duygusal müzik, çizgi film (animasyon) müziği olarak kendi içerisinde yedi gruba ayrılmaktadır (Akt. Cemalcılar, 1993).

### 1.1. Dünyada ve Amerikan Sinemasında Film Müziğinin Tarihsel Gelişimi

Tarihteki ilk film müziği, yine tarihteki ilk sinema filmi ile 28 Aralık 1895 günü Paris, Boulevard Des Capucines'deki Grand Cafe'de, Lumiere'ler tarafından yapılan "*Trenin Gara Girişi*" adlı belge filmin gösteriminde görülmüştür. Başlangıçta rahatsız edici gürültüleri maskeleyen, durgunluk, sessizlik ve hareketsizliği ortadan kaldırmak ve film olgusunun devamlılığını sağlamak gibi sebeplerden dolayı piyano eşliği ile başlayan ve daha sonra orkestraların dâhil edilmesiyle devam eden film müziği, gelişen teknolojik ve yenilikler sayesinde, sesli sinemanın gelişiyi ve müziğin izleyicide oluşturduğu psikolojik etkilerinin keşfiyle beraber, ticari bir amaç güdülerek başlı başına bir endüstri haline gelmiştir (Erdoğan ve Solmaz, 2005: 75-76).

O yıllarda henüz iki ile üç dakika arasında değişen ve belirli hareketleri içeren belge filmlerdeki görüntüler ile piyanistin icrası arasında paralel ilerleyen bir ilişki bulunmamaktadır. Çünkü piyano çalınmasının amacı filme eşlikten daha çok, gürültülü projeksiyon makinalarının sesini bastırmaktır. Enstümanist, o dönemde popüler klasik müzik bestecilerinin eserleri ile görüntülere eşlik etmekte, ancak bu eşlikte, görüntüyle bir bağlantı sağlanmamaktadır. Ancak plan ve sekansların uzaması, oyuncuların, öykü ve senaryoların eklenmesiyle film sürelerinin artması, film için özel müzik yapılması ihtiyacını oluşturmuştur. Bununla beraber film temposu ve havasının belirlenip sahnelerin belli yerlerinde belli parçaların icra edilmesi alışkanlığı ortaya çıkmıştır. Hareketli ve dinamik sahnelerde hızlı ritimde müzikler çalınırken, duyguyu yoğunluğu fazla olan sahnelerde ritmi daha yavaş müzikler çalınmaya başlanmıştır. Film stüdyoları, filmleri ilgili sahnelere uygun müziklerin çalındığı gösterim salonlarına göndermeyi tercih etmiştir. İtalyan müzisyen Giuseppe Becce "*Kinothek*" adında, hangi sahnede hangi müziğin çalınacağını belirleyen bir repertuar geliştirmiş ve 1924 yılında ise Erno Rapee, Amerika'da, piyano için "*Motion Picture Moods*" (*Hareketli Görüntüler için Havalar*) isimli kitap hazırlamıştır (Vardar, 2009: 85-86).

Toker'e (2010: 87) göre; sesli sinemanın keşfi ile ilgili teknolojik çalışmalar özellikle 1905 yılını işaret etmektedir. İlgili yılda Henry Joly sesin selüloid şerit üzerine entegre

edilmesini sağlamış, Messter ise 1903-1906 yılları arasında "Synchronisation" üzerine kullanma belgesi almıştır. Ancak elektrikli cihazlar, laboratuvarlar ve telgraf gelişmeden bu buluşlar uygulamaya geçememiştir. 1924'ten itibaren Amerika'da "Bell Telephone Company" konu ile ilgili çalışmalara başlamış ve Synchronisation'u, "Vitaphone" adındaki bir sistemle geliştirerek Warner'a satmıştır. Bununla beraber sadece müzik barındıran, içerisinde diyalog bulunmayan ve sinema tarihinde yeni bir evrenin başlangıcı niteliğinde olan ilk sesli film "*Don Juan*" çekilmiştir. Sonrasında "*The Better Ole*" ve "*When a Man Loves*" filmleri de aynı özellikle karşımıza çıkmış olsa da ilgili çıktılarının, bilinen şarkıcıların seslerini duyurmaktan başka göze çarpan özellikleri bulunmamıştır. 1927 yılında "*The Jazz Singer*" isimli müzikal, daha büyük bütçeli projelerin gereksinimiyle ortaya çıkmış ve sesli sinema dünyasında gerçek bir çığır açmıştır. Popülerliği ile seyirci kitlesini heyecanlandıran bu film, tüm dünyada büyük bir başarı sağlamıştır. Bu başarı kendisinden üç yıl önce ortaya çıkan ilk sesli filmin bilinmeyerek, kendisinin dünyadaki ilk sesli film olarak anılmasına yol açmıştır.

Sessiz sinemanın son bulması ve sinemaya sesin teknik bir şekilde gelmesi, beraberinde sinema salon kültüründe bir dönemin bitmesine sebebiyet vermiş ve salonlarda akustik anlamda yeni yapılanmalar zorunlu hale gelmiştir (Paech ve Paech, 2000; İlbuğa 2021). Dahası filmlerin seslendirme sistemlerinin ticari alanda doğrudan yapımın kendisine bağlanması, salonlarda gösterime eşlik eden piyanist veya orkestraların zorunluluğunu ortadan kaldırmıştır (Toker, 2010: 87).

1900-1930 arası sessiz dönemde piyano (veya harmonium) ile görüntülere kesintisiz eşlik edilerek müziği doğaçlamak ideal bir durum olarak görülmemiştir. Geniş ve görkemli salonların gong, çan, telefon sesi, kuş cıvıltısı içeren bir orgu bulunmakla birlikte, ilgili yıllarda salon orkestraları da çalmakta ve çalınan aranjmanlar genellikle aşk, veda ve bunlar gibi belli sahne atmosferlerine ait melodilerin toplandığı "Kinothek"leri içermektedir. O yıllardaki sessiz filmlerde, tanınmış besteciler tarafından bestelenmiş orijinal eserler ile karşılaşmak mümkün olmuştur (Michels ve Vogel, çev. 2013: 509).

1928'de Eisenstein, Pudovkin ve Aleksandrov ortak bir bildiri ile sesin sinemaya getirecekleri ve götürecekleri şeyler üzerine fikir beyanında bulundular. Ağırlıklı olarak Eisenstein'ın fikirlerinin ele alındığı düşünülen bu bildiride, sesin sinemaya entegrasyonu ile tiyatrunun filme dönüştürülmüş haline gelmesinden çekiniliyordu. Ancak sinematografik anlatı ve montaj tekniklerine katacağı yenilikler pozitif karşılanıyordu. Sessiz sinemanın en önemli yönetmeni Chaplin, sesin gelişini reddetmiş, istememiştir. Öte yandan o dönemde Hollywood, 1929'da "*Broadway Melodisi*" adlı filmle birlikte sektörde uzun yıllar varlığını sürdürecekti,

müzikal türünün ilk adımlarını atmakta, talep gören, yaygın ve pazarlama odaklı popüler sinema, sesin olanaklarını kullanmakta geç kalmamaktaydı (Ertürk, 1999; Alço, 2013).

Film müziğinin babası olarak anılan Max Steiner'in müziklerini bestelediği "*King Kong (1933)*" filmiyle sinemanın altın çağı başlar. Bu filmin müziklerinde, daha sonraki yıllarda bestelenen film müziklerini oldukça etkileyen ve daha önceki örneklerinin aksine etkili bir dramatik anlatım bulunmaktadır (Tonks, 2006; Alço, 2013). İlerleyen yıllarda, Avrupa ile Hollywood arasında belli farklar oluşmaya başlamış, Avrupa'da çağdaş klasik müzik bestecilerine film ısmarlanmaya başlamış ve bu bestecilerin yılın üç ayında film müzikleriyle ilgilenmesi, geriye kalan dokuz ayda konçerto, senfoni, oda müziği gibi eserler yazmaya devam etmesi şeklinde ilerlermesi beklenen bir düzen meydana gelmiştir. Özellikle 1940'lara gelindiğinde, Amerikan Sinemasındaki besteci sayısı, bunların gerisinde kalmıştır (Konuralp, 2004; Alço, 2013).

50'lere gelindiğinde, film müziğindeki kullanım amacı değişikliğe uğramıştır. Artık anlatıdaki müzik, kahramanın öyküsünü aktarmakta ve perdeye yansıyan hareketten ziyade sahnelerin hafızalarda kalıcılığının artması amacıyla kullanılmaya başlamıştır. Hollywood realize edilmesi güç romantik olgulardan çok, daha gerçekçi filmlere doğru ilerlemekte ve bununla beraber yeni bir müzik yazarlığını harekete geçirmeye yönelik adımlar atmıştır. Bu doğrultuda, "Not so pleasant" adlı uyumsuz seslerden oluşan bir beste oluşturma biçimi kullanılmaya başlandı. Bu durumun örneğini Alfred Hitchcock'un yönettiği *Psycho (1960)* filminde görebilmek mümkündür. Bernard Hermann'ın bestelediği bu kuiltte, orkestral müzik oldukça uyumsuz seslerden oluşmaktadır. Bir diğer Hitchcock filmi olan *The Man Who Knew Too Much (1934)* filminde ise seyirciler adeta müziği seyretmiş, görüntüyü dinlemiştir (Tanrısever, 2011; Alço, 2013).

1960-80 yılları arasında bağımsız film müziği bestecilerinin tekelinde devam eden sektöre, popüler müziğin önde gelen isimlerinin de dahil olmasıyla farklı birçok müzik stili daha film müziği endüstrisinde görülmüştür. Fransa'da Yeni Dalga'nın gelişimiyle etkilenen müzik, kısa motifli, düşük sayıda çalınan enstrümanlarla veya romantik bakımdan zengin, piyano ve ritim enstrümanlarının bulunduğu geniş orkestra müzikleri, ilgili dönemde Avrupa film müziklerinin en belirgin özelliği oldu. Dönemin bestecilerinin çalışmaları çok geçmeden diğer Avrupa müziklerini de etkileyerek, Amerikan film müziğini tamamen ayrı bırakmıştır (Konuralp, 2004; Alço, 2013). Auteur yönetmen Stanley Kubrick'in 1968 yapımı *2001: A Space Odyssey* adlı bilim- kurgu filminde, Kubrick bir auteur olarak filmin tüm bileşenlerini kontrol etmek istemiş ve filmin post-produksiyon aşamasında Alex North tarafından bestelenen

müziklerin bazılarını kullanmayarak filmdeki atmosferi ve deneyimi arttırmak adına klasik müzik eserleri kullanmıştır. Ayrıca filmin tema müziği kült bir hale gelmiş ve günümüze kadar hala etkisini sürdürmeye devam etmiştir (Paulus, 2009).

Spielberg'in 1975 yılında çıkan *Jaws* adlı korku ve gerilim filmi, Hollywood'un o yıllardaki en iyi gişesini yapmayı başarmış, filmin müziklerinin bestecisi John Williams'a Oscar kazandırmıştır. Williams aynı zamanda George Lucas'ın yönetmenliğini yaptığı *Star Wars* (1977) filmi ile de büyük başarı sağlamış ve yine müzikleri Williams tarafından bestelenen ve Spielberg imzası taşıyan *E.T - The Extra Terrestrial* (1982) filminin albümleri satış açısından oldukça başarılı olmuştur. Bununla birlikte *Alien* (1979) filminin müziğini besteleyen Jerry Goldsmith, dönemin en sert film müziğinin bestecisi olarak anılmıştır. Bu filmin müziği, sonrasında gelen filmlere örnek olmakla beraber, ilgili yapımın taklitleri birçok farklı filmde görülmüştür (Tonks, 2006; Alço, 2013).

1980'li yılların sonlarına bakıldığında dram türündeki filmlerin popülerleşmesi ve yaygınlaşmasında önemli rol oynayan *Black Rain* (1989) filmini, Alman besteci Hans Zimmer "Zamanın ötesindeydi" cümlesi ile ifade etmektedir. İngiliz yönetmen Ridley Scott ise uzun yıllar Zimmer ile çalışmıştır. Birlikte çalıştıkları filmlerden bazıları; *Thelma and Louise* (1991), *Gladiator* (2000), *Hannibal* (2001), *Black Hawk Down* (2001), *Matchstick Men* (2003) isimli yapımlardır. Yine 80'li yıllarda karşımıza çıkan diğer yönetmen ve müzik direktörü ikilisi ise, Auteur yönetmen Tim Burton ve Danny Elfman olmuştur. *Pee Wee's Big Adventure* (1985), *Beetlejuice* (1988), *Batman* (1989), *Edward Scissorhands* (1990), *Batman Returns* (1992), *The Nightmare Before Christmas* (1993), *Mars Attacks!* (1996), *Sleepy Hallow* (1999) gibi filmler ve bu filmlerin müzikleri endüstriyi başlı başına etkileyen eserlerden olmuştur (Tonks, 2006; Alço, 2013).

## **1.2. 2000 Yılı Sonrası Hollywood Sineması'na Dair Genel Bir Bakış**

2001 ve sonrasında Amerikan sinemasında görüntü ve ses efektlerinin kullanımında artış yaşanmıştır. Hollywood filmleri ortaya bir sanat çıktısı koyma çabasından öte, izleyiciyi cezbeden bir gösteri amacı gütmekte ve hatta sirk veya havai fişek gösterisi haline gelmiş unsurlar içerebilmektedir. Bilgisayar programları yardımıyla oluşturulan filmler, genç, çocuk, yetişkin fark etmeksizin her kitleye hitap eder. Büyükbaş, 2020:108)

Yakın dönem Amerikan sineması temasında, dünyanın tehlike içerisinde ve kurtarılması gereken bir yapıda olması günümüz koşullarının sembolüdür. Günümüzde dünyamız, dünya egemenliğini elde etme, su ve petrol savaşları ve bu kaynakların paylaşılabilmesi, Amerika'nın



dünyaya demokrasi getirme isteği gibi güncel meseleler ile ilgilenirken, sinema seyircisi Amerikan filmlerinin yaydığı ideolojiyle karşı karşıya kalır. (Özon, 2008:252-253, akt. Büyükbaş, 2020:109)

Amerikan sinemasında 2001 yılı ve sonrasında üretilen filmlerinde zaman ve uzamın düzenini farklı bir boyutta ele aldığı görülmektedir. Hollywood'da gerçek zamandan ve uzamdan kopma durumunun bilinçli bir şekilde küreselleşmeyi ve bununla birlikte ulusötesileşmeyi amaçlamaktadır. Hikâyenin geçtiği mekanlar yeryüzündeki herhangi bir nokta olabilmekte ve o coğrafyaya dair film metninde herhangi bir referans bulunmamaktadır. Bu durum, Hollywood'un ulusötesileşme etkisinin kanıtı niteliğindedir. Bununla birlikte yıldızlar, galaksiler ve gezegenlerin mekân olarak kullanıldığı Hollywood sinemasında zaman ve uzam sonsuzluk içerisinde gelişmektedir. (Büyükbaş, 2020:148)

2000 Yılı Sonrası Hollywood filmleri, müzikleri ve bestecileri içerisinde bazı isimler öne çıkmaktadır. IMDb (2014) verilerine göre, 2000 yılı ve sonrası Hollywood sineması film müziği bestekarlarından bazıları ve film örnekleri şu şekilde gösterilebilir;

1. John Williams: *Indiana Jones, Star Wars, Harry Potter*
2. Hans Zimmer: *Gladiator, The Dark Knight, Inception*
3. Howard Shore: *The Lord of the Rings, The Hobbit*
4. Danny Elfman: *Spider-Man, Charlie and the Chocolate Factory, Alice in Wonderland, Justice League*
5. James Newton Howard: *King Kong, I Am Legend, Maleficent 2*
6. Thomas Newman: *Skyfall, Avatar: Way of Water, Jurassic World*
7. Michael Giacchino: *Thor: Love and Thunder, The Batman, Spider - Man: No Way Home*
8. James Horner: *Titanic, Willow, The Lost Starship*

### 1.3. Film Müziğinin İşlevleri

Herkes tarafından çokça talep gören filmlerde sesin en temel işlevi bilgilendirme değildir. Melodiler aracılığıyla filmin içeriği, atmosferi, hangi türde olduğu, içinde bulunduğu ortamın sosyolojik ve kültürel durumu, tarih ve mekân referansı kolaylıkla anlaşılabilir. Farklı göstergelere ihtiyaç duymaksızın, filmde gelen bir müzik ve konuşulan dil dahi bu bilgileri aktarabilmektedir. Önemli bir diğer işlev ise, sahne, sekans ve hatta filmin bütününe, duygusal atmosferinin oluşturulmasına yardımcı olmasıdır. Mutluluk, sevinç, hüzn, gerilim, korku ve

bunlar gibi durumlar, görüntüde bir değişiklik olmasa da sesin kullanımı ile anlatılabilmektedir. Sesin en temel işlevlerinden bir tanesi de kurgu bakımından sağladığı imkânlardır. Ses senkronizasyonu esnasında bir sonraki plana, sahneye, sekansa geçişte bir önceki sahneden kalan sesin devamlılığı, akışkanlık getirerek, zaman ve mekân değişimlerindeki bağlantıların oluşturulmasına katkı sağlar (Abisel, 2000-2001: 53-54).

Film müziğinin temel işlevleri arasında gerilim oluşturmak, atmosferi belirlemek, ruh hali yaratmak, sürekliliği sağlamak, karakterleri derinleştirmek, olayların önceden haberini vermek ve bir sahnenin duygusal atmosferini güçlendirmek gibi sanatsal görevler bulunmaktadır. Bu işlevler aslında filmin anlatımına aittir. Yani, film müziği, bir hikâyenin anlatılmasında önemli bir rol oynayarak, olayları müzik aracılığıyla kurgusal bir deneyime dönüştürmektedir. Bu perspektifle, film müziği, sinematik anlatımın vazgeçilmez unsurlarından biridir (Herman, Jahn ve Ryan, 2005: 550; Otan, 2022: 49).

Ömer Özgür'e (2021) göre, film müziğinin 10 işlevi bulunmaktadır:

**Yorumlama:** Müziğin, yer aldığı sahnelerde yorumlama ve karar verme işlevi bulunmaktadır. Örneğin elinde bir kılıç ile yürümekte olan kahramanın yer aldığı bir sahneye eklenen müzik, seyircide bu karakterin, ana karakter / kahraman / protagonist veya karşıt olarak anti kahraman / düşman / kötü karakter olduğu fikrini oluşturur. Bu sayede sahneye seyircinin yorumu katılır.

**Hareketi Canlandırma:** Özellikle geçmiş dönem sinemasında kullanılmakta olan bu işlev aynı zamanda Hareketin illüstrasyonu şeklinde de isimlendirilir. Sahnenin aksiyonun belirlediği ritm, ton ve ses perdesi değişen müzik, hareketlere dinamizm katmaktadır. Mickey Mouse çizgi filmlerinin neredeyse tamamında müziğin, kahramanların hareketlerine göre belirlendiğinden dolayı bu anlayış, "mickey mousing" olarak da adlandırılmaktadır. Bu işlev iki karakterin birbirlerine doğru koşarken volümü yükselen (kreşendo) ve temposu gittikçe artan trampetler ile çarpıştıkları sırada davul zillerine bir vuruş ile canlılık sağlamasıyla örneklendirilebilir.

**Öykü İlişkilerini Belirleme:** Richard Wagner'ın operalarında görülen bu yöntem, aynı zamanda Leitmotif olarak da isimlendirilmektedir. Sahneye giren bir karakterin kendine has bir tema (theme) müziği çalmaya başlar. Bu müzik ve varyasyonları kulağa yerleşmek üzere yinelenildiğinde, seyirci artık karakter sahnede bulunmasa dahi bu tema müziğinin, ilgili karaktere ait olduğu referansını alabilmektedir. Bunun en büyük örneği, Steven Spielberg'in 1975 yapımı Jaws filmidir. Filmin antagonisti olan köpekbalığının kendisine has, pes ve küçük ikili aralıklı motifinden oluşan tema müziğini duyan seyirci, her seferinde korku unsuru anti-kahramanın yaklaştığını hissedebilmektedir.

Atmosfer Yaratma: Müziğin en çok tercih edilen ve en etkili işlevidir. Duygu yaratımı işlevini de belirleyen film müziği, duyulduğu ilk andan itibaren filmin türü, içerdiği dramatik yapı ve sahip olduğu tonun bilgisini içerir. Bu kuvvetli bağlantı, yönetmenler tarafından seyircilerin duygularını manipülasyona uğratma maksadıyla da kullanılabilir.

Karakterin Duygu Durumunu Verme: Duygu yaratımı işlevinin karakter özelinde kullanılma şeklidir. Sahne içerisinde bulunan kahramanın diyalogsuz bir biçimde, sadece doğal yüz ifadeleri ile dahi içerisinde bulunduğu ruhsal durumu seyirciye yansıtmının yoludur. Bunun en belirgin örneği *E.T. (The Extra-Terrestrial)* filmidir. Diyalog kurmayan uzaylı karakterin duygu durumu, sadece mimik desteği ve müzik aracılığıyla aktarılmaktadır.

Sosyal, Kültürel, Coğrafi Referanslar: Sahnedeki müziğin, karakterlerin sosyal konum, varlık durumu, kültürel yapıları ve ait oldukları toplumsal grupları, filmin geçtiği coğrafya gibi bilgileri verme işlevi bulunmaktadır. Seyircinin otomatik belleğine dayalı gelişmekte olan bu bilgi aktarım şeklinde, müziğin temposu ve tonu, kullanılan enstrümanlar referans bilgi içerebilmektedir. Örneğin bir sahne ince perdeden bir klarnet solosu içeriyorsa, kahramanın "roman" olduğu yansıtılacaktır.

Zaman Referansı: Müzik, filmin geçtiği dönemin bilgisini içerebilmektedir. Seyirci, geçmiş zamanın tanınan melodilerini işittiğinde, izlediği filmin geçmiş yılları anlattığı hakkında fikir sahibi olabilmektedir.

Beklenti Yaratma: 30'lu yılların film müziği bestecisi George Antheil'e göre seyirci ne olup ne olacağını bilemez ancak müzik bilmektedir. Müzik, ardından gelen sahneyle alakalı referans bilgi verebilmektedir. Örneğin, karanlık bir sahnede çalmaya başlayan coşkulu melodiler, bu melankolik hissin biteceği algısını oluşturur.

Duyguları Vurgulama ve Abartma: Yönetmen, görüntüsel anlatımın yetersiz olduğunu düşündüğü sahnelerde bu işlevi kullanabilir. Görüntü ile belirlenen duygunun abartılı bir şekilde algılanmasına yarar. Özellikle Türk sinemasında da görülmekte olan, dramatik anlarda volümü birdenbire yükselen dramatik müzik, içerdiği duygunun abartılmasına yarar.

Süreklilik Sağlama: Müzik, birbirinden farklı sahnelerdeki duygu geçişlerini görünmeyen bir biçimde birleştirmeye yarar. Süreklilik sağlar ve seyircinin bağlamdan soyutlanmasını engeller. Tipik olarak diyalog içermeyen sahneler arasındaki geçişlerin üzerine eklenen müzikler bu işleve birer örnektir.

#### 1.4. Müziğin Anlam Yaratma ve Dönüştürme Etkisi

Müzik, sinema filmlerinde duygusal bir anlam yaratmak için kullanılan en belirgin araçlardan bir tanesidir. Sinema sanatının başlangıcından itibaren birçok film gerçeküstü olguları içermesinin yanı sıra görüntülere eşlikte bulunan müziğin gerçekçiliği desteklemesiyle negatif etki oluşturma problemini ortadan kaldırmıştır. Duyulan müziği filmlerin bir parçası olarak kabul eden izleyiciler, filmle duygusal bağ kurmuşlardır. Es (sessizlik) özel anlarda, farklı bir etki oluşturmak için kullanılmıştır. Atmosferin devamlı muhtelif seslerle dolu iken, birden gelen bir es ile simgesel anlamlar ortaya çıkar. Bu olgu zaman zaman kahramanın kendisini yalnız hissettiği anlamına gelirken, bazen beklemenin gerilimli durumunu arttırır. Hiç şüphesiz bütün seslerin kullanımı ve bu seslerin kendi içerisindeki ilişki, görüntüye olan bağlam ile anlam kazanır. Sinemada bağlam her şeydir (Abisel, 2000-2001: 54-55).

Lionel Landry, film ve müzik ilişkisini dört farklı yönde ele almaktadır; Bunlar tempo, senkron, devamlılık ve yoğunluktur. Tempo, müzik ve filmin ortak ilerlediği bir kavramdır. Müzikte yavaşlama olduğunda, görüntüde de yavaşlama olmaktadır. Bunun aksi olduğunda, görüntü hızlıyken, anlatıda aksiyon varken, müziğin ritmi de hızlanır (Cohen, 2002: 217; Alço, 2011: 24). Film müziklerinin genellikle farkında olmayan izleyicide birtakım etkilerin bilinç dışı meydana geldiği söylenilebilir. Çoğu zaman film müzikleri insanları belli bir biçimde davranış göstermeye yöneltir ve buna teşvik eder. Bununla beraber yaygın bir görüş de film müziklerinin, filme duygusal bir anlam kazandırdığı yönündedir (Bullerjahn ve Güldenring, 1994: 1; Alço, 2011: 24). Film müziği ve perdeye yansıyan görüntünün ortak noktası yarattığı duygudur. İşlenmek istenen konunun duygusal zenginliğine katkı sağlayacak ses ve görüntü imgeleri yaratılmaktadır. İyi bir film, müzik ve ses efektlerinden ayrıştırılarak eleştiriye ve değerlendirilmeye tabi tutulmamalıdır (Sözen, 2003: 221; Tanyıldızı, 2010, 170).

#### 1.5. Film Türleri / Janrlar Arası (Korku, Komedi ve Dram Türleri Çerçevesinde)

##### Film Müziği

Kökeni Latince'ye dayanan "Genre" sözcüğü Fransızca'dan gelmektedir. İngilizce'deki "kind" ve "class" sözcüklerinin karşılığıdır. İlgili kavram, Türk Dil Kurumu sözlüğünde "içerik, biçim ve amaç doğrultusunda ortak özellik barındıran bir sanat çeşidi" olarak tanımlanır. (Abisel, 1995:14) Sinemada tür kavramı Hollywood sinemasının ürünüdür. Stüdyo Sisteminin hakim olduğu süreçte stüdyoların yaptığı filmler, yıllık planlar ve tanıtım kitapçıklarında belirli adlar altında gruplandırılmıştır. Diğer ticari girişim ya da endüstriyel faaliyet alanlarındaki gibi sinema da henüz erken dönemde ürünlerini sınıflandırmak ve bunların niteliklerini, özelliklerini

belirlemek durumunda kalmıştır. Tür filmleri, izleyicinin beklentisini karşılamakla beraber, izleyicinin beklentisini oluşturan şeydir. Tür filmlerinin en belirgin ortak özelliği popüler olmaları ve gişe başarısı beklenmesidir (Abisel, 1995).

Film müziği, klasik anlatıda önemli bir unsurdur. Dolayısıyla film müziği, müzikaller, dedektif filmleri, bilim-kurgu, savaş ve macera filmleri, dram veya komedi filmleri ve birçok türde varlığını sürdürmektedir. Klasik kurguya bağlı kurallar, film müziğinin bestelenmesi, aranje ve miksajının yapılması, görsel ve işitsel kurgunun temelini oluşturmaktadır. Bununla beraber film müziğinin bu özel kullanımı, azımsanmayacak derecede mühim bir rol oynamaktadır. Bir duygusal belirleyici olarak müzik, seyircilerin belli bir sahne ile ilgili ne hissetmeleri gerektiğine dair kuvvetli önerilerde bulunmaktadır (Gorbman, 1987: 72-74; Kassabian, 2001: 40-41; Otan, 2022: 50).

Canlı veya cansız nesnelere hareketlerinin kaydedilmiş ve perdeye aktarılmış hali ile etkilenmek erken dönem sinema seyircisi için yeterli sayılmaktaydı. Hikâye anlatımına meraklı olmayan seyirci bir süre sonra sevinçli veya hüzünlü hikâyeler anlatan konulu filmler ile karşılaşmıştır (Yarkın, 2013:18). Filmler ve müzikler, sosyal kurallar, etik ve anlayış gibi normlar taşımaktadır. Sinema ve müzik mevcut dünyaların, mevcut şartlarının bütünleşmiş birer parçalarıdır (Erdoğan & Solmaz, 2005: 96, akt. Yarkın, 2013:18). Hepsi bir sonrakine örnek teşkil eden tür filmleri ve bu filmlerde kullanılan müziklerin kendine ait farklı yapısı bulunmaktadır. Bu tarzlarda çoğunlukla bir değişim görülmemektedir. Bu sebeple tür filmlerini müzikleri doğrultusunda incelemek yararlı olacaktır (Konuralp, 2004:119, Yarkın, 2013:18).

Müzikal anlamda hilelere ihtiyaç duyan korku sineması, Birinci Dünya Savaşı sırasında Fransız Louis Feuillader, *Les Vampires* (1915) ve *Judex* (1916) filmleri ile gelişmiştir. Bu türün müziklerinde 1970 ve 1980 yıllarında elektronik sesler, damlayan su sesleri, gıcırdamalar ve çığlıklılı efektler bulunmaktadır. 80'li yıllar ile korku sineması yaygınlaşırken, ilgili türün müziğinde tematik bir ilerleme bulunmamaktadır (Yarkın, 2013: 20). Bu türde enstrüman olarak çoğunlukla, klavye, moog, synthesizer ve dini veya karanlık tekinsiz hisler yansıtan org kullanılmıştır (Konuralp, 2004:126, akt. Yarkın, 2013: 20). 30'lu yıllarda korku sinemasında müziğin az kullanılmasıyla beraber, aynı müziğin farklı filmlerde kullanıldığı da görülmektedir. Örneğin Tchaikovsky'nin *Kuşu Gölü Balesi* (Swan Lake Ballet), *Dracula* (1931) ve *The Mummy* (1932) gibi korku filmlerinde görülmüştür. 40'lı yıllarda bu janrın film müzikleri daha çok orkestral müziklere geçiş yapmıştır. (Konuralp, 2004:164-180, akt. Yarkın, 2013: 21)

Sessizliğin ardından gelen ani yüksek sesler, tahmin edilebilirliğin dışına çıktığından dolayı izleyicide korku hissi uyandırır. Korku filmlerindeki müziğin seyircide bıraktığı tesir,

görülmeyeni görme, sese psikolojik dönüt verme, dehşet veya tekinsizlik hislerini içeren özel seslerin birleştirilmesine verilen tepkideki en önemli duygu olarak düşünülebilir (Donnelly, 2005:9 7, akt. Yarkın, 2013: 22). Müziğin dehşet gibi hisleri taşıma özelliği oldukça güçlüdür ve müziğin bu işlevi izleyiciye dehşet vermeyi hedefleyen korku sinemasının yararınadır. Bununla birlikte müziğin eyleminin yanı sıra, kalp çarpıntısı, çılgılık gibi efektler, seyircinin hissiyatındaki korkuyu beslemektedir (Yarkın, 2013: 23).

Komedi filmleri, sessiz sinema dönemiyle beraber genellikle hareketi izleyen bir biçimde ilerlemiş ve bununla birlikte evrensel anlatıma sahip olması beraberinde gösterildiği her farklı ülkede kolayca anlaşılabilir ve beğenilmiştir. Sinemaya sözün (diyalogların) gelmesi, hareketleri desteklese de tercüme zorlaştırmıştır (Yarkın, 2013: 23). Komedi türünde çoğunlukla kullanılan melodiler neşeli, ragtime stilinde olmaktadır. Bu türde trombon veya saksafon gibi enstrümanlar sıklıkla kullanılmaktadır. Bununla beraber bir komedi için tam olarak uygun müzikal yapıyı bulmak pek de kolay değildir. Şarkılar, komedilere büyük ölçüde katkıda bulunabilir, sahne ve sekanslara sıcaklık ve olumlu hissiyat katabilirler (Yarkın, 2013: 24). Ancak bu durum da her zaman duygu ve mizah unsurlarını oluşturmada tek başına yeterli olamayabilmektedir.

Alfred Hitchcock'a göre; "Drama, sıkıcı ve boş anları gösterilmeyen bir hayat anlamına gelir. Görüntüler, kamera hareketleri, ritm ve efektler, hepsi konuyla bağlantılı olmalıdır." A *Beautiful Mind* (2001), *Rain Man* (1988), *American Beauty* (1999) filmleri dram türü örnekleridir. Besteci Nino Rota, *The Godfather* (1972) filmi için, farklı ve kuvvetli bir dramatik etki oluşturma amacıyla, eşiksiz bir trompet solo kullanmıştır (Yarkın, 2013: 23). Drama ve film müziği ilişkisi kendi içerisinde sıklıkla tutarlı hareket etmektedir. Olay örgüsü ve melankolik müzikler film anlatısına sıklıkla paralel şekilde eşlik etmektedir.

## **2. Ses Biçimleri ve Diegetik (Anlatısal), Diegetik (Anlatısal) Olmayan Ses ve Trans – Diegetik Ses**

Sinemada sesler biçimsel olarak iki kavramda incelenmektedir. Bunlardan biri Diegetik (Anlatısal) Ses, diğeri Diegetik (Anlatısal) Olmayan sestir. Diegetik ses hikâyenin, filmin kendi dünyası içerisinde bulunan seslerdir. Diegetik olmayan sesler ise filmin kendi dünyasından olmayan ancak anlatısal oluşumu güçlendiren seslerdir (Raskin, 1992:6). Bu iki ses biçimi arasında olan geçiş (diegetik sestem, diegetik olmayan sese veya tam aksi yönde geçiş) olarak adlandırılan trans – diegetik ses ise bir köprü görevi olarak görülmektedir (Sorkin, 2021).

Diegetik ses, filmin kendi evreni içersinde oluşan seslerdir. Seyirci bu sesin nereden, hangi karakter tarafından geldiğini kolaylıkla anlayabilmektedir (Yarkın, 2013:149). Diegetik ses karakterler arası konuşmalar, kapı sesleri, ayak sesleri gibi sesleri içermektedir (Bordwell ve Thompson, 2008:278, akt. Sözen, 2017: 483). Öykü içersindeki eşya ve araçlardan gelen sesler (telefon, televizyon, radyo, teyp, enstrüman) gibi sesler de diegetik ses olarak adlandırılır (Raskin, 1992:6 akt. Sözen, 2017: 2104). Diegetik ses filmdeki hikâyenin tamamına ve gerçekliğine verilen isimdir. Bu hikâye kadrajda görülmeyen unsurları da içerebilmektedir (Yarkın, 2013: 149).

Diegetik olmayan ses, çıkış noktası filmin anlatısı dışında olan seslerdir. Bu müzikler genellikle arka plan ve jenerik müzikleridir. Diegetik olmayan sesler kaynağı belirtilmeyen dışsal seslerdir (Yarkın, 2013:150). Diegetik olmayan sesler, izleyicilerin işittiği ancak sahnedeki kahraman(lar)ın işitmediği seslerdir. Hikâyenin evreninin içersinde bulunmayan bu sesin kullanım amacı, sahnenin anlatısal biçimini değiştirip, izleyicide his uyandırmaktır (Bordwell ve Thompson, 2008:278, akt. Sözen, 2017:483).

Trans-Diegetik ses, sahneler arası geçiş gibi iki ses biçimi arasındaki köprüdür. Sesin diegetik sestem, diegetik olmayan sese geçişi veya tam tersi durumudur. Örneğin, kadraj içersindeki kahraman bir melodi mırıldanır. Bu melodi diegetik bir sestir. Bu mırıldanma sesi bir çaprazlama ses geçişi ile ezginin enstrümanlarla çalınmış orkestral bir versiyonuna (diegetik olmayan sese) dönüştürür veya bir filmin açılış jeneriğinde çalan müzik (diegetik olmayan ses), jenerik sonunda ve filmin açılış sahnesinde bir radyodan çıkan şarkıya (diegetik ses) dönüşür. Bu dönüşümlerin tamamı diegetik ve diegetik olmayan sesler arası geçişe (Trans - Diegetik sese) örnek olarak gösterilebilir (MasterClass, 2021).

## 2.1. Klasik Müzik ve Sinema

Klasik müzik, Johann Sebastian Bach'ın ölümüyle birlikte 1750'lerde başlayıp, 1800'lü yılların sonunda biten bir döneme ait müzik ifade türüdür. Aslında başlangıçta müzik ifade türünün bir dönemi olarak adlandırılrsa da bu ifade günümüzde dönem farkı gözetilmeden tek bir müzik türünü ifade etmek amaçlı kullanılmaktadır (Yeniçınar, 2019:8). Sinema filmlerinin gösterimlerinin başlangıcında bir piyanist eşliğinde dönemin klasik müzik bestecilerinin eserlerinin çalınması beraberinde sinema ile klasik müzik ilişkisi sonucu birçok besteci ortaya çıkmıştır (Konturalp, 2004:19-27, akt. Alço, 2013: 139). Sessiz filmlere beste yapmış olan ilk müzisyenlerden Max Winkler, önceleri New York'da bir müzik mağazası satıcısı olarak çalışmakta ve bu sayede birçok esere erişimi bulunmaktaydı. İlgili dönemde Universal Film şirketinin yapımcılığını üstlendiği bütün filmlerin müziklerini aranje etmekteydi. Müziklerinde

genel olarak Beethoven, Mozart ve Tchaikovsky gibi dönemin önde gelen bestekârlarının eserlerinden motifler kullanmaktaydı (Tanrıseven, 2001:6, akt. Alço, 2013:139)

Film müzikleri, eşlik ettikleri filmlerin anlatısına bağımlı bir biçimde müzik türleri bakımından çok geniş bir skalada işlev göstermektedir. Çıkış noktası gereği, kökleri klasik batı müziğine dayanan orkestral müzikler film müziğinde çoğunluktadır. Ancak bununla birlikte film müzikleri Blues, New Age, Caz, Ambiance, Rock ve Pop gibi geleneksel ve dünya müziği türlerinin de tesiri altında kalmıştır. 1950'li yıllar ve sonrası dünya geneli sinema filmlerine bakıldığında, film müziği endüstrisi elektronik ögeler de kullanılan ancak orkestral müzikten de kopamayan bir karmaşa içerisinde günümüze kadar gelmiştir (Yarkın, 2013: 56) Süreç boyunca diğer müzik tarzlarından da beslenen film müziği, televizyon ile rekabet dönemi, ses kaydı ve teknolojik ilerlemeler beraberinde abartılı orkestral müzikler ve temalar içermiştir (Yarkın, 2013: 58).

## 2.2. Pyotr Ilyich Tchaikovsky ve 1812 Uvertürü (Op. 49)

Pyotr Ilyich Tchaikovsky, 1840, Votkinsk, Rusya doğumlu bir klasik batı müziği bestecisidir. Müziğinde derin duygusal anlamlar barındıran, etkileyici armonik üslubu ve renkli melodik müzik yapısı ile halkın yoğun ilgisini çekmiş bir müzisyendir. Erken döneminde Mozart, Chopin ve Glinka'dan esinlenen Tchaikovsky, Toplamda 7 Senfoni, 11 Opera, 3 Bale, 5 suite, 3 piyano konçertosu, 1 keman konseri, 3 uvertür, 8 solo koro eseri, 4 kantata, 20 koro eseri, 3 yaylı quarteti ve 100'den fazla şarkı ve piyano eserini bestelemiştir. Müziği 1880 ve 1890'ların başında Avrupa ve Amerika'da popüler hale gelen ve hala günümüze kadar öncü klasik batı müziği bestekârları arasında gelen Tchaikovsky, 1812 ve Romeo ve Juliet Fantazisi Uvertürü, Kuğu Gölü, Uyuyan Güzel, Fındıkkıran ve Kuğu Gölü baleleri, Senfoni ve konçertoları ve Pique Dame operası ile tanınmaktadır (Poznansky, 2024).

Yaşamı boyunca rus müzisyenler tarafından milliyetçi bulunmayan tarzı ile eleştirilen Tchaikovsky, 20. yüzyılın çoğunda da hayatı ve müzik kariyeri ile ilgili sert bir biçimde eleştirilmiştir. Bazı teorisyenler, bestecinin eserleri için şifreli mesajlar içerdiği iddiasında bulunmaktadır. Zamanının sosyal gerçeklerine uyum sağlamayı geç de olsa başaran Tchaikovsky, sanatında duygusal bağlar kurup, katarsis beklentisi yaratmayı önceleyen bir üslup benimsemiştir. Ünlü müzik insanı, insan hayatının sevinçlerini, aşklarını ve üzüntülerini çarpıcı ve dokunaklı bir samimiyetle aktarır. Tchaikovsky müziği sembolik göndermeler barındırmakta ve Rus modernizm kültüründe öne çıkan bazı duyarlılıkları içermektedir. İlk büyük Rus senfonist olan Tchaikovsky, Almanya ile olduğu kadar Fransız ve İtalyan müzik



geleneklerine de çok şey borçlu olan, karakteristik Rus kalıbındaki romantizmin önde gelen temsilcilerinden biri olarak kabul edilmektedir (Poznansky, 2024).

Tchaikovsky dendiğinde akla gelen en önemli eserlerden biri *1812 Üvertürü*'dür. *1812 Üvertürü* dinleyicide büyüleyici bir etki yaratmaktadır çünkü eser, epik bir hikâye anlatmakta ve savaş zamanındaki bir ülkenin ulusal birliği hakkında bir ruh halini yansıtmaktadır. Tchaikovsky, Rusya'nın 1812 Fransız işgaline karşı kazandığı zaferin anısına *1812 Üvertürü*'nü yazmakla görevlendirilmiştir. Eser, Napolyon'un savaş ilanından sonra Rus halkının perişan ruh halini yansıtan çello ve yaylılarla başlar. Ardından canlı bir korno yorumuna geçer. Eserde, Fransız birliklerinin gelişini sembolize eden Fransız ulusal marşının ardından, büyüyen Rus ulusal birliğini sembolize eden bir Rus halk dansı teması yer almaktadır. Borodino Muharebesi, deneyimi göstermek için, perküsyon ve gerçek toplar kullanılarak patlayıcı bir doruk noktası ile temsil edilir. Kışın başlaması ve erzakların azalmasıyla Fransızlar geri çekilmeye karar verir. Bu, Rus zaferinin anısına Rus milli marşı ile temsil edilir (Shreveport Symphony Orchestra, 2016).

Türk Dil Kurumu'na (1945) göre, dilimize Fransızcadan geçen uvertür, opera, bale veya konçertoların başında çalınan parça anlamına gelmektedir. 1880 yılında, Tchaikovsky'nin yakın arkadaşı Nikolay Rubenstein, Moskova'da düzenlenecek olan Sanat ve Sanayi Sergisi için müzik düzenlemelerinden sorumlu olarak görevlendirilmiştir. Bu etkinlik için özgün bir uvertür bestelemesi istenen Tchaikovsky, Kurtarıcı İsa Katedrali'nin tamamlanması sonucunda yapılacak olan serginin açılışında çalınmak üzere, 1812 yılında Napolyon'un Büyük Ordusu'na karşı kazanılan Rus zaferlerinden birini anlatan bir eser oluşturmak zorundadır. İlham kaynağı olarak Borodino Muharebesi'ni seçen Tchaikovsky, bu kanlı ve zorlu savaşın ardından gelen olayları eserine yansıtmıştır. Tchaikovsky, *1812 Üvertürü*'nü sadece altı haftada tamamlamış ancak Mart 1881'de Çar II. Aleksandr'ın suikasta uğraması, katedralin inşasını ve beraberinde serginin tarihini ertelemiştir. Bu nedenle, eser 20 Ağustos 1882'de ilk kez icra edilmiştir. Halk tarafından beğeniyle karşılanan eser, Tchaikovsky tarafından "çok gürültülü ve sanatsal değerden yoksun" olarak nitelendirilmiştir. (Amato, t.y.)

1812 Üvertürü, Napolyon'un Rusya'yı işgalini, Borodino Muharebesi'ni ve Rusya'nın istilacılara karşı nihai zaferini anlatmaktadır. Eserde, Tchaikovsky farklı olayları vurgulamak için birçok tekrarlayan melodi ve tema kullanmaktadır. Örneğin, Napolyon'un ordusunun Moskova'ya doğru ilerlediğini öğrendiğinde, Rus Kutsal Sinodu ülke çapında bir dua çağrısı yapmıştır. Tchaikovsky, bunu uvertürün girişinde Rus ilahisi Spasi, Gospodi, Iyudi Tvoja (Ey Rab, Halkımı Kurtar) ile ifade etmiştir. Napolyon'un birliklerinin Moskova'ya doğru ilerleyişini

temsil etmek için ise Fransız ulusal marşı La Marseillaise'i kullanmıştır. La Marseillaise, Napolyon döneminde teknik olarak Fransa'nın marşı olmasa da Tchaikovsky uvertürü yazarken Fransa'nın marşı budur ve günümüzde de Fransız ulusal marşı olarak kullanılmaktadır. Bu da 1812 Uvertürü'nün oldukça iyi yaşlandığını göstermektedir. Napolyon, Moskova'ya yaklaştıkça Ruslar, İmparatorluk Ordularının, Fransız Büyük Ordusu'nun sadece bir kısmı kadar olduğunu fark eder. Bu nedenle, Rus Çarı halkına orduya katılmaları ve uluslarını savunmaları için çağrıda bulunur. Tchaikovsky, Rus halkını temsil etmek için esere halk melodilerini dahil etmiştir. Bu halk ezgileri, Fransızlara karşı silahlanmak üzere cepheye giden Rus köylülerini simgelemektedir. Ardından sahnelenen şovda savaşın başlamasıyla müzik hızlanır ve yoğunluğu artar. Savaşın sonunda top ateşi, zaferi ve Fransızların geri çekilmesini simgeler. Beş top atışı duyulur ve ardından Rus zaferini simgelemek için O Lord, Save Thy People yeniden çalınır. Kilise çanlarının çalması ve on bir top atışı, ulusun büyük zaferini simgelemektedir. 1812 Uvertürü'nün orkestra düzenlemesi, hayal gücüne yer bırakmamakta; ilahilerden ulusal marşlara, kilise çanlarından top ateşine kadar her şeyi içermektedir. (Amato, t,y.)

*1812 Uvertürü*, tarihi ve siyasal bakımdan önemli kabul edilen bir eserdir. Eser, Rus zaferini notalara dökmektedir. Hüzünlü bir başlangıç yapan parçanın ilerleyen bölümlerinde giderek artan melodi ve onun hemen ardından gelen bir Rus ezgileri, zorlu mücadelenin bir habercisi gibi algılanmaktadır. Sonrasında ise ilgili eser savaşın vahşet ve dehşetini simgeleyen sesler ve kilise çanları barındırır. Tanrının Rusya'nın yanında olduğunu gösteren simgesel anlatımlar içerir ve sonu zafer ve kutlama hissiyatında bir ritm ve neşe ile biter (Hoşcan, 2012).

### 3. ANALİZ VE BULGULAR

#### 3. 1. Tchaikovsky 1812 Uvertürü'nün Hollywood Filmleri Çerçevesinde Analizi

Bu bölümde, farklı türler ve bunla bağlantılı olarak farklı filmler üzerinden ilgili eser çok yönlü olarak ele alınmış ve film müziğinin dönüşümü ve anlam yaratma etkisi farklı perspektifler çerçevesinde incelenmiştir.

##### 3.1.1. *V for Vendetta*

**Tür:** Dram / Distopik

**Yönetmen:** James McTeigue

**Senaryo:** Lilly Wachowski, Lana Wachowski, David Lloyd

**Oyuncular:** Hugo Weaving, Natalie Portman, Rupert Graves

**Yapım Yılı:** 2005

**Olay Örgüsü:**

V for Vendetta, Alan Moore ve David Lloyd'un aynı adlı çizgi romanından uyarlanan bir sinema filmidir. Film, distopik bir gelecekte İngiltere'de geçmektedir ve totaliter bir hükümetin baskısı altındaki toplumu konu almaktadır. Bu hükümet, halkı kontrol altında tutmak için korku salan güçlü baskı araçları kullanmaktadır. Toplum, hükümetin baskısı altında yaşamaktadır ve neredeyse bireysel özgürlüğünden tamamen mahrum kalmıştır. V adlı gizemli bir kahramanın İngiltere hükümetine karşı başlattığı isyan, filmin ana hikayesidir. V, özellikle filmde sonra ikonikleşmiş olan Guy Fawkes maskesi takarak hükümete meydan okur ve kamu binalarını patlatarak bir mesaj gönderir. Halkı hükümetin zulmünden kurtarmak ve özgürlüklerine yeniden kavuşturmak için büyük bir çaba gösterir.

Filmde, V'nin Evey Hammond adında genç bir kadınla olan ilişkisi merkeze alınmıştır. Evey, gece sokağa çıkma yasağını ihlal ettiği için hükümetin gizli polisi tarafından saldırıya uğrar ve V, onu kurtarıp, güvenli bir yere götürür. Bu olay, Evey'nin V ile olan ilişkisini ve onun mücadelesine katılmasını başlatır. V, İngiltere halkını uyandırmak için medya üzerinden propaganda yapar ve devletin kontrolündeki televizyon kanalını ele geçirip kendi mesajlarını yayımlayarak halkı hükümetin zulmüne karşı direnişe çağırır. Bu süreçte, Evey de V'nin yanında kalır ve onun planlarına tanık olur. V, 5 Kasım'da Parlamento Binası'nı patlatarak sembolik bir devrim başlatmayı planlamaktadır. V, Guy Fawkes Gecesi'nde Parlamento'yu patlatmayı planlayan tarihsel figürden esinlenmiştir ve bu mirası devam ettirir.

Filmin sonunda V, hükümete son bir darbe indirmek için harekete geçer ancak ölümcül bir şekilde yaralanır. V, Evey'ye Parlamento Binası'nı patlatma görevini devreder ve Evey, V'nin mirasını devam ettirerek planını başarıyla gerçekleştirir. Parlamento Binası patlatılırken, halkın maskeler takarak V'nin mirasını sahiplendiği ve özgürlüğe olan inançlarını yeniden kazandığı görülür.

V, 1980'lerin İngiltere'sinde, devletin kontrolünü ele geçiren militer-otokratik eğilimli bir siyasal/toplumsal grubun baskıcı yönetimi altında yaşayan bir topluluk içinde, başkaldırı mücadelesinin öncüsüdür. Bu dönemde, İngiliz devletiyle uzun yıllardır mücadele eden siyasal aktivistlerin, faşizm ve militarizme karşı özgürlükçü grupların, iktidar mekanizmasına ve onun dayattığı düzene tehdit olarak görülen göçmenlerin ve toplumsal cinsiyet normlarının dışında görülen, LGBTİ+ üyelerinin intikamını temsil eder. V'nin başlattığı hareket, bireysel bir eylem

gibi görünse de aslında bu baskı altındaki grupların kolektif bir direnişini simgeler (Gültekin, 2010).

### 3.1.1.2 Dram Türündeki *V For Vendetta* (2005) Filminde, *1812 Uvertürü*'nün Film Müziği Çerçevesinde ve Trans - Diegetik Ses Bağlamında Analizi

*V for Vendetta* filminin *1812 Uvertürü*'nü içeren iki sahnesi bulunmaktadır. Bu sahnelerden ilki, hikayenin henüz başlangıç kısmı olarak kabul edilebilecek çatıdaki bomba sahnesidir. Bu sahnede V karakteri, Evey karakteri ile yeni tanışmıştır ve ona asıl amacının ne olduğunu orada -kendi değimiyle- yapacağı gösteri ile anlatacaktır. V karakteri, Evey'e o günün tarihini sorar ve "4 Kasım." cevabını alır. O sırada kilise çanları duyulur ve V karakteri "Artık değil." Diyerek bir orkestra şefi gibi elinde maestro çubuğu ile tempo tutmaya başlar. Kilise çanları duyulurken V karakteri, meşhur "Hatırla, hatırla... 5 Kasım gecesini hatırla." sözleriyle başlayan repliğini söyler, ihanetin unutulmayacağını belirtir ve son olarak da "Önce uvertür." Der. Bu esnada *1812 Uvertürü* Pianissimo olarak (oldukça düşük bir volümlle) başlar. V, Evey'e yaylıları duyup duymadığını sorar, Evey duyamadığını söylediğinde V, dikkatli dinlemesini, nefesli enstrümanların da gireceğini söyler. Nefesli enstrümanların girişiyle müzik duyulmaya başlar. Evey'nin verdiği tepkiyle birlikte sesin sokak megafonlarından geldiğini görürüz.

Parça, hikayenin evreninin içerisinde olduğu ve karakterler de duyduğu için bu diegetik bir ses biçimidir demek doğru olacaktır. Parçanın yükseldiği anda V karakteri "Kreşendo." der ve parçanın en doruk noktasıyla, hikayedeki hükümete ait binalara önceden konulmuş bombalar patlamaya başlar. *1812 Uvertürü*'ndeki bu bölüm Rusya'nın, Fransız işgaline karşı olan zaferinin anlatıldığı, davul ve timballer ile top atışlarının seslerinin temsil edildiği kısımdır. Filmin bu sahnesinde sesteki megafon efekti kaldırılır ve sesin daha parlak bir biçimde duyumu sağlanır. Bombalar İngiltere hükümetine ait çeşitli binalarda patlarken ana mekândan uzaklaşılır. Ancak müzik çalmaya devam eder. Bu sahnede hem başta megafon efekti ile gelen sesin berraklaşması hem de sahne içerisindeki mekan farklılıklarında sesin aynı volümde gelmesi sebebiyle, ses diegetik olmayan sese dönüşmüş demek yanlış olmayacaktır. Bu da filmin bu sahnesinde kullanılan müziğin trans – diegetik ses biçimi ile ele alındığı düşüncesine odaklanmayı mümkün hale getirmektedir.

Bununla birlikte filmin ilgili sahnesinde aslında bir terör saldırısı (kamuya ait alanların patlatılması, yıkılması) gerçekleşmektedir. Ancak bu sahnede *1812 Uvertürü*'nün en neşeli, coşkulu, kreşendo bir biçimde ve majör tonda olduğu kısım çalmaktadır. Eserin yazılma amacı ve anlattığı hikâye göz önünde bulundurulduğunda, (Uvertürde Tchaikovsky'ye Rusya hükümetinden gelen sipariş üzerine yine Rusya gözüyle anlatılan savaş ve zafer anlatılır.) parça

kendi içerisinde tutarlıdır. Ancak bu filmdeki kullanımı ele alındığında burada anlamsal bir yapıbozum ve dönüşüm söz konusu diyebiliriz. Sahnede, izleyiciyle ana karakter arasında özdeşleşme yaşatmak amaçlı, bu coşkulu ve sevinçli müzik beraberinde aslında sistem karşıtı bir suçlu olan V, kahramanlaştırılmaktadır. Bu noktada seyirci, film müziğinin “yönlendirme” işlevi aracılığıyla, yapılan saldırıyı hükümete karşı olan bir terör saldırısı olarak değil, bir kahramanın zaferi hissiyatı ile algılar. Belki dehşet örüntüleri içeren, korku ve tekinsizlik hissi veren bir parça kullanılsa bambaşka bir izleme deneyimi oluşturulabilecek bu sahnede V karakterinin zaferi, izleyiciye olumlu biçimde yansıtılmış, negatif algılanabilecek bir olay, majör tonda, neşeli bir müzik ile pozitif olarak dönüşüme uğramıştır demek yanlış olmayacaktır.

Filmin son sahnesinde, aynı eser tekrar çalmaktadır. Ancak filmin gelişme bölümünde, V karakterinin iç dünyası, yaşadığı ihanet, travmatik geçmişi ve bu saldırıları gerçekleştirmekteki asıl amacı öğrenildiği için, seyirci bu sefer karakter ile doğrudan doğruya bir özdeşleşme yaşamaktadır. Ancak bu sahnede V karakteri kahramanlaşarak öldürülmüştür. Bu müzik aslında V karakterinin cenaze müziğidir. Başkahramanın, hem de film boyunca haksızlığa uğramış bir başkahramanın ölümü, sadece bu film özelinde değil, her filmde seyirciye mutsuzluk verebilmektedir. Ancak eserin aynı neşeli ve yüksek tempolu kısmı çaldığında yine bir anlam bükülmesi yaşanarak, aslında hüznü olan bir sahne pozitif anlamda dönüşüme uğramaktadır. V karakteri ölse dahi, bir zafer kazanarak ölmüştür ve bu zafer kutlanmalıdır. Siyasi bir olayı anlatan 1812 eseri, siyasi bir distopik dünyayı konu alan bir film ile bağdaştırılmış, film müziği ise bu film özelinde çok yönlü kullanılarak esnek bağlamlar kazanmıştır.

### **3.2. Saklambaç (Ready or Not)**

**Tür:** Korku / Gerilim

**Yönetmen:** Matt Bettinelli-Olpin

**Senaryo:** Guy Busick - R. Christopher Murphy

**Oyuncular:** Samara Weaving - Adam Brody - Mark O'Brien

**Yapım Yılı:** 2019

**Olay Örgüsü:**

*Saklambaç* filmi, klasik korku sinemasının alışılmadık ve çarpıcı bir örneği olarak öne çıkar. Grace, zengin bir aileden gelen Alex Le Domas ile evlenmektedir. Alex'in ailesi Le

Domas Dynasty, masa oyunları ve spor ekipmanları üzerinden büyük bir servet edinmiştir. Grace, kocasının ailesiyle tanışır ve evlilik arifesinde onlarla, Le Domas malikanesinde zaman geçirir. Aile üyeleri arasında babası Tony, annesi Becky, kardeşi Daniel, Daniel'in eşi Charity, Alex'in diğer kardeşi Emilie ve kocası Fitch gibi karakterler bulunmaktadır.

Düğün gecesinin ardından Grace, Le Domas ailesinin bir geleneğine katılmak zorunda kalır. Bu gelenek, yeni aile üyelerinin bir oyun oynaması gerektiğidir. Grace, bir kart çeker ve kartta "Saklambaç" (Hide and Seek) yazmaktadır. Aile üyeleri bu oyunun kurallarını açıklar. Grace saklanır ve aile onu sabaha kadar bulmaya çalışır. Ancak Grace, bu oyunun aslında ölümcül olduğunu bilmemektedir. Aile, eğer Grace'i bulamazsa ve öldüremezse, kendilerinin lanetleneceğine inanmaktadır. Grace saklanırken, aile üyeleri onu bulup öldürmek için çeşitli silahlarla malikanede dolaşmaya başlar. Alex, Grace'i bu ölümcül oyundan kurtarmak için ona yardım etmeye çalışır. Grace, bu süreçte birçok tehlikeli durumla karşı karşıya kalır ve hayatta kalma mücadelesi verir. Sonunda, aile üyeleri Grace'i bir ayinle kurban etmeye çalışır, çünkü bunu yapamazlarsa lanetleneceklerine inanırlar. Ancak, Grace kaçmayı başarır ve sabah olur. Sabah olduğunda, aile üyeleri gerçekten de lanetlenir ve birer birer patlayarak ölürlür. Bu sırada, Grace tamamen kan ve yaralar içinde malikaneden çıkar ve polisin geldiğini görür. Filmin son sahnesinde, Grace yorgun ve bitkin bir halde, sigara içerek malikanenin önünde otururken görülür.

### **3.2.2. Korku – Gerilim Türündeki *Saklambaç* (2019) Filminde *1812 Uvertürü*'nün Film Müziği Çerçevesinde ve Diegetik Ses Bağlamında Analizi**

Saklambaç filminde *1812 Uvertürü*'nün yer aldığı sahneden bir önceki sahnede, Grace karakteri içinde bulunduğu ölüm oyunundan çıkma yolunu bulur ve eşinin ailesine ait olan arabayı alıp kaçma girişiminde bulunur. Ancak evin hizmetlisinin onu durdurup kolundan uyuşturucu iğneyle vurmasıyla bayılır. Rüyasında nişanlısı Alex'in onu arabayla evden uzaklaştırdığını ve artık güvende olduğunu söylediğini görür. Rüyanın sonu kabus gibi biter ve Grace aracın arka koltuğunda uyanır. Uyandığında hizmetli aracı sürmekte, telefonuyla da aile ile görüntülü konuşmaktadır. Grace'i yakaladığını ve onlara doğru götürdüğünü söyler ve o sırada aracın teybinden *1812 Uvertürü*'nün son bölümü (Rusya zaferini anlatan kreşendo kısmı) çalmaktadır. Parçanın da yükselmesiyle hizmetli müziğin sesini yükseltir. Grace bu aşamada kendine gelmektedir ancak hizmetli bunun farkında değildir. Parça, film atmosferinin içindeki bir nesneden geldiği için burada diegetik biçimde kullanılmıştır diyebilmemiz mümkündür. Hizmetçi bu yüksek tempolu ve coşkulu müzik eşliğinde zafer çığlıkları atmaktadır. İzleyici bu noktada tamamen farklı bir şekilde yönlendirilmektedir. Çünkü parçanın neşeli havası, zor

durumda olan baş kahramanın tarafında değil, anti-kahramanlardan biri olan hizmetlinin zaferini destekler biçimdedir.

Sahnedeki parçanın yüksek kısımlarında, yaylılar ve nefeslilerin coşkuyla Rusya'nın zaferinin kutladığı anlar çalınırken, Grace, hizmetliye karşı hamlede bulunmaya kalkar ve görüntülü görüşmede olan aile bunu görüp hizmetliyi uarmaya çalışır. Ancak yüksek sesli müzik sebebiyle hizmetli onları duymaz. Parçadaki ritm enstrümanları zafer toplarının temsilini gerçekleştirirken, Grace eşzamanlı ve ritmik bir biçimde hizmetliye tekme atar. Seyirci bu noktada bu neşeli müzik ile dolaylı da olsa özdeşleşmektedir. Bu sahnede klasik korku sineması unsurları kullanılmış, ani ve değişken olaylar ile seyirci sürprizler yaşamıştır. Negatif bir biçimden pozitif bir biçime uğrayan ancak tekrar negatif biçime dönen sahne örgüsü, sevinçli melodiler ile dönüşüme uğratılmakta ve seyirci, film müziğinin anlam yaratma ve dönüştürme etkisi kullanılarak bilinçli bir şekilde şaşırtılmaktadır. Normal şartlarda her türün kendine has müzik biçimlerine sahip olduğunu belirtmek yanlış olmayacaktır. Bu çerçevede korku sinemasında neşeli müziklerin kullanımının pek de alışlageldik bir durum olmadığını söyleyebiliriz ancak korku sineması seyirciyi şaşırtan, ürküten ve bazen de kalıplaşmış algıyı kırarak kafa karıştıran bir sinemadır. Bu sebeple aslında neşeli olan bir eserin, seyirciye göre önce kötünün zaferi, sonra iyinin mücadeleyi kazanma ihtimali ve bu sefer bir kaza ile hiçbir tarafın zafer kazanmadığı olumsuz bir sahnede kullanılması burada anlamı dönüştürmüş ve seyirciyi birden fazla kez şaşırtmış demek yanlış olmayacaktır.

Bununla beraber yine korku sinemasının öğelerinden biri olan gerçeklik ögesi burada yer almaktadır. Parça burada diegetik olarak kullanılmış, direkt olarak hikayenin içinde çalmaktadır. Yaşanılandan ürkülmesi, korkulması, seyircide gerçek hisler uyandırması amacıyla müzik, anlatının içerisinde, tamamen araba teybinden gelmektedir. Aslında diegetik olmayan bir biçimde de kullanılabilecek bu eser, diegetik olarak kullanıldığında izleyicide ana karakterin başına gelen olayların bir gün kendi başına gelebilme ihtimali korkusunu uyandırabilmektedir. Böylelikle seyirci izlediği filmde daha çok korkmakta ve izlediği film türüne dair beklentisi karşılanmaktadır. Dolayısıyla ilgili yapımlar, film müziği ve tür açısından *1812 Uvertürü'nü* farklı bir yaklaşımla ele alarak kullanmakta ve bu süreçte diegetik ses kullanımını öncelemektedir.

### **3.3. Kirpi Sonic: 2 (Sonic The Hedgehog: 2)**

**Tür:** Komedi / Aksiyon

**Yönetmen:** Jeff Fowler

**Senaryo:** Patrick Casey – Josh Miller - John Whittington

**Oyuncular:** Ben Schwartz - James Marsden – Jim Carrey

**Yapım Yılı:** 2022

**Olay Örgüsü:**

Film, Sonic'in Green Hills'te Tom ve Maddie Wachowski ile birlikte yaşadığı yeni hayatına alışmasıyla başlar. Sonic, süper hızını kullanarak gizlice suçla mücadele etmeye çalışsa da bu girişimleri genellikle başarısızlıkla sonuçlanır ve Sonic'in büyümesi gerektiğini gösterir. Bu sırada, Dr. Robotnik, Sonic'i yenmek için büyük bir hırs taşır ve bir şekilde mantar gezegeninden kaçmanın bir yolunu bulur. Kaçarken tanıştığı güçlü savaşçı Knuckles ile birlik olur ve Sonic'e karşı intikam almak için geri döner. Tom ve Maddie, Sonic'i evde yalnız bırakarak kız kardeşleri Rachel'in düğününe katılmak için Hawaii'ye giderler. Sonic, evde yalnızken Tails adında iki kuyruklu bir tilki ile tanışır. Tails, Sonic'e, Dr. Robotnik ve Knuckles'ın güç peşinde olduklarını ve Sonic'in yardıma ihtiyacı olduğunu anlatır. Knuckles ve Dr. Robotnik, Master Emerald adı verilen, büyük bir güç kaynağı olan zümrüdü ele geçirmek istemektedirler. Sonic ve Tails, Master Emerald'ı bulmak ve Dr. Robotnik'in ellerine geçmesini engellemek için bir arayışa çıkarlar. Bu süreçte Sonic ve Knuckles arasında birçok çatışma yaşanır. Sonic, Knuckles'ın düşmanı olmadığını ve onu yanlış anlamış olduğunu anlar. Knuckles, kabilesi tarafından Master Emerald'ı korumakla görevlendirilmiş ve bu yüzden Sonic'e karşı düşmanca davranmaktadır.

Filmin sonunda, Sonic, Tails ve Knuckles, Dr. Robotnik'in Master Emerald'ı ele geçirmesini engellemek için güçlerini birleştirirler. Dr. Robotnik, Master Emerald'ın gücünü kullanarak devasa bir robot inşa eder ve Sonic ile arkadaşlarına karşı büyük bir savaş başlatır. Ancak, Sonic ve arkadaşları iş birliği yaparak Dr. Robotnik'i alt eder ve Master Emerald'ı korumayı başarır. Sonic, Knuckles ve Tails, Green Hills'e geri döner ve burada birlikte yaşamaya karar verir. Sonic, büyümüş ve sorumluluk almayı öğrenmiş olarak ailesiyle yeniden birleşir. Dr. Robotnik ise yenilgiye uğramış olarak geri çekilir, fakat gelecekteki planlarının ipuçlarını bırakır. Film, Sonic, Tails ve Knuckles'ın dostluğu ve birlikte çalışmanın önemini vurgulayarak sona erer.

**3.3.1. Macera ve Komedi Türündeki *Sonic The Hedgehog 2 / Kirpi Sonic 2 (2022) Filminde, 1812 Uvertürü'nün Film Müziği Çerçevesinde ve Diegetik Olmayan Ses Bağlamında Analizi***



Filmin ilk sekansında olan ve ilgili eserin geçtiği sahnenin hikayesi, Seattle şehrinde bir hırsızlık olayı ile başlar. Polis araçları, hırsızların olduğu kamyoneti kovalamaktadır. Ana karakter Kirpi Sonic, şehrin kahramanı edasıyla binaların tepesinde mücadeleye hazırlanır ve olayı çözmek üzere, aşağısındaki caddelere karizmatik bir biçimde iniş yapıp hırsızların aracının kontrolünü ele geçirir. Ancak şaşkın ve sakar bir karakter olduğu için işleri eline yüzüne bulaştırıp, önce aracın içindeki bombaları aktive eder, sonra da o bombalardan birini aracın dışına fırlatırken istemeden kanalizasyona girmesini sağlar. Bu anlar yaşanırken araçtaki hırsızlardan biri ondan korkup, onun ne tür bir yaratık olduğunu sorguladıktan sonra bu işi neden polise bırakmadığını sorar. Sonic ise kahramanların işlerinin bu olmadığını söyler. Bu konuşmalar yapılırken aracın insanların üzerine doğru gittiği fark edilir. Ancak tam çarpacakken Sonic, bunun için de bir çözüm bulur ve aracın içinde gördüğü matkabı eline alıp, fantastik hız yeteneğiyle aracı hızla parçalara böler. Böylelikle insanları ezilmekten kurtarıırken, hırsızları da etkisiz ve polis tarafından yakalanabilir hale getirir.

O sırada, az evvel kanalizasyona düşmüş olan bomba patlar ve yerden sular fışkırır. Bu görüntülerle eş zamanlı olarak, *1812 Uvertürü*'nün son kısmı olan zafer motifleri duyulur. Polis gelip hırsızları tutuklar. Sahne, Kirpi Sonic'in bina tepesinde, arkasında ay manzarasıyla, kahramanca bir böbürlenme ile, "Teşekküre gerek yok vatandaşlar, bu mavi adalet için sıradan bir geceydi." sözü eşliğinde biter. İlgili film çıktısının, *1812 Uvertürü*'nün yer aldığı sahnesinde Sonic, kötü adamları yenmiş ve onları polisler tarafından yakalanacakları bir halde etkisiz hale getirmiştir ancak yaptığı bir sakarlık sonucu kanalizasyon hattına bomba fırlatmış ve yerden sular fışkırmasına sebebiyet vermiştir. Sahnenin bu anında çalmaya başlayan *1812 Uvertürü* filmin anlatısının içerisinde bulunmamakta, seyirciler tarafından duyulsa da kurgusal hikayenin içerisinde gelmemekte, yani karakterler tarafından duyulmamaktadır. Bu veri ışığında ilgili sahnede çalan parçanın diegetik olmayan ses biçiminde olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Uvertür'ün yer aldığı sahne birebir olmasa da *V for Vendetta* filminin çatı sahnesine benzemektedir. Kirpi Sonic tıpkı V karakteri gibi bir çatı tepesinden Ay'ı arkasına alarak poz verir. Buna bir metinlerarasılık örneği denilmesi mümkündür. Fakat burada bir farklılık olarak filmde binaları yıkan bombalar patlamamakta, onun yerine yer altından sular fışkırmaktadır. Bu noktada "*Kirpi Sonic 2*" filmi komedi türünde olduğu için, bu sahnede ateş veya bomba kullanılmaması normal karşılanabilir. Bununla beraber burada metinlerarasılık içerisinde de bir dönüşüm bulunabilir. Bu dönüşüm, sinemada ölümü çağrıştıran ateşin, yıkımı simgeleyen bombanın, sinemada yaşamı çağrıştıran su ile değiştirilmesi bir anlam farklılığıdır. Aynı

zamanda Kirpi Sonic'in yönetim sisteminin birer temsilcisi olan Polis ile hareket etmesi, geçen diyalogda direkt olarak işi polise bırakmak istemediğini söylese de hükümetin tarafında onlarla aynı safta yer alması da V karakterinin aksine iktidar ve ideolojinin yanında olduğunu göstermektedir. V ise iktidar ve ideolojiye tamamen karşıttır. Yönetmenin bu sahnede hem kendi janrasından çıkmaması hem de atıfta bulunduğu eseri dönüştürmesi tesadüfi bir durum olarak görülmemektedir. Filmin bu sahnesinde çalan *1812 Uvertürü*'nün örneklerimiz arasında, anlam bükmeden ve dönüşüme uğramadan düz anlamıyla kullanıldığını söylemek yanlış olmayacaktır. Eserin neşeli ve coşkulu yapısı, başkarakterin zaferi ile doğrudan örtüşmekte ve sahnenin tamamı seyirci tarafından özdeşleşme yaşanan karakter için pozitif anlamda algılanmaktadır.

### 3.4. Karşılaştırmalı Analiz

Tchaikovsky'nin *1812 Uvertürü*, *V for Vendetta* filminde trans – diegetik ses biçiminde ele alınmışken, *Saklambaç* filminde diegetik ses biçiminde, *Kirpi Sonic 2* filminde de diegetik olmayan ses biçiminde ele alındığını ifade etmek mümkündür. Siyasi bir eser olan *1812 Uvertürü*, *V for Vendetta* filminde siyasi bir alt anlam barındırırken diğer filmlerde siyasi bir gönderme görülmemektedir. *1812 Uvertürü*, *V for Vendetta* ve *Saklambaç* filminde anlamı dönüştürme etkisi ile ters bir anlatıda kullanılırken, *Sonic 2* filminde düz anlamda kullanılmıştır. İlgili eser *Saklambaç* ve *V for Vendetta* filmlerinde şaşırtan bir yapı izlerken, *Sonic* filminde anlamsal bir değişim görülmemektedir.

*Saklambaç* filminde eserin çaldığı sahnenin diğer filmlerde eserin çaldığı sahneye alakası bulunmamaktayken, *Sonic 2* filminde, kendisinden yıllar önce çekilen *V for Vendetta* filmine atıfta bulunulduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Bu noktada her film kendi içinde kendi türünün özelliğine göre müziği bağdaştırmıştır. *V for Vendetta*'da eserin çaldığı ilk sahnede olmasa da eserin çaldığı ikinci ve filmin son sahnesinde filmin dram olan türüne uygun bir tonla üzüntülü bir atmosferde kullanılmıştır. *Saklambaç* filminde korku, dehşet, kaçırılma gibi tekinsiz durumların beraberinde kullanılmıştır. Kirpi *Sonic 2* filminde de Sonic'in, V karakterine yapılan göndermesi ile komik ve bir o kadar da karizmatik bir poz vererek kendi türünde bir örüntüde ilerlediği söylenilebilir. Kirpi *Sonic 2* filminde *V for Vendetta* filmine yönelik bir gönderme yapılırken, ateş (bomba) yerine su kullanılarak anlam dönüşümüne uğratılmanın yanı sıra Sonic karakteri kendi gerçekliği içerisinde, V karakterinin aksine polisin yani iktidarın temsilcisinin yanında durmaktadır. Ancak *V for Vendetta* filminde bu durumun tamamen ters bir biçimde ele alındığını söylemek mümkündür.

## SONUÇ

Film müziğinin geçmişi, sinemanın başlangıcına dayanmaktadır. Sinema ve film müziği birlikte gelişmiştir. Müzik, öncesinde kusur kapatan bir araçken, ilerleyen dönemlerde, kadrajdaki görüntüyü destekleyen bir unsur haline gelmiştir. Film müziği içerdiği işlevler ile anlatıya yeni anlamlar katabileceği gibi, anlatıyı destekleyebilmektedir. Seyirciye aktarılan duyguyu abartılarak veya olduğu gibi içererek pekiştirebilir. Sessiz sinema döneminde sadece filmlere eşlik ederek ilerleyen film müziği, teknolojinin gelişmesi ve sinemaya sesin doğrudan kurgu içerisinde dahil olmasıyla farklı bir boyut kazanmıştır. Sinema, özellikle Amerikan Sinemasının öncülüğünde ilerleyen “Tür Sineması” kavramının gelişmesiyle sınıflandırılmaya başlanırken, müzik için farklı bir film türü dahi ortaya çıkmıştır. Müzikal türü filmin anlatısına tamamen müzik eklenmesi, diyaloglar ve repliklerin düz olarak bulunmasının yanı sıra ezgilerle birleştirilerek bir araya getirildiği formatıdır. Sinemada ses olgusu zamanla biçimlere ayrılmış ve bu biçimlere diegetik, diegetik olmayan ve trans – diegetik isimleri verilmiştir. Diegetik ses filmin atmosferinde, ana hikayenin içinde konumlanırken, diegetik olmayan ses bunun tam tersi konumda, filmin atmosferinin dışında kullanılır. Her iki form da hikayeyi destekleyici ve dramatik etki yaratıcı biçimde müzik kullanımınıdır. Trans – diegetik ses biçimi ise bu iki biçimin geçişinin sağlanması durumuna verilen isimdir. Filmde duyulan ses önce diegetik olarak ana hikâyenin içinden geliyor ve daha sonrasında sahne geçişi esnasında veya montaj-sekans sahnelerinin diegetik olmayan arkaplan müziği haline geliyorsa ya da tam tersi olarak jenerikte veya sahne geçişlerinde kullanılan diegetik olmayan ses, bir sonraki sahnede film atmosferinin içindeki bir cihazdan (radyo, televizyon, telefon) veya enstrümandan gelen yani diegetik sese dönüşüyorsa, bu trans-diegetik olarak adlandırılmaktadır.

Film müziği, klasik müzik kökeninden geldiği için, günümüzde hala klasik batı müziği örüntülerini içermektedir. Bazı filmlerde direkt olarak klasik batı müziği eserleri kullanılabildiği gibi, bu motifleri içeren eserler filmler özelinde bestelenebilmektedir. Filmlerde kullanılan Klasik Batı Müziği bestekârları arasında, Mozart, Chopin ve Tchaikovsky gibi ilgili müzik türünün öncü isimleri bulunmaktadır. Tchaikovsky’nin eserleri 1400’den fazla sinema filmi, kısa film, televizyon dizisi, internet dizisi, belgesel, çizgi film, şov ve müzikalde kullanılmıştır. Bestekârın unutulmaz eserlerinden *1812 Uvertürü*, pek çok film ve dizide yer almaktadır. Bu eser, ilgili sanatçıya ilgili dönemin Rus hükümeti tarafından sipariş edilmiştir. Fransızların, Rusya işgali ve Rusya’nın mücadelesi sonrası geri çekilmeleri sonucu zaferinin anlatıldığı bu eser üzerinden yüze yakın yıl geçmiş olmasına rağmen hala popülerliğini korusa da eser sahibi tarafından beğenilmemekte ve sanat eseri olarak görülmemektedir. *1812*

*Uvertürü*'nün yer aldığı sinema filmlerinin en belirgin örneği bir çizgi roman uyarlaması olan, *V for Vendetta*'dır (2005). Distopik bir gerçeklikte geçen bu film, totaliter yapıdaki İngiltere hükümetinin karşısında duran, aslında terörist olarak adlandırılabilirken, halk kahramanı haline gelen V karakterini merkezine almaktadır. Filmin iki sahnesinde *1812 Uvertürü*'nün en neşeli ve tempolu kısmı çalınarak, önce aslında izleyici tarafından olumsuz da algılanabilecek bir olay, karakterin bakış açısına dayandırılarak olumlu bir biçimde aktarılmıştır. Gerçeklik ile hayal arası bir geçişi temsil eden trans – diegetik ses biçimi kullanımı ile de seyircinin yönlendirilmek istendiğini söylenebilmektedir. Filmin sonunda eserin ikinci kez çalındığı kısımda filmin türü olan dram atmosferi hâkimiyet gösterse de yine neşeli olan *1812 Uvertürü*'nün son bölümü ile anlam dönüşüme uğramaktadır çünkü ilgili yapımda ana karakter ölür ama zafer kazanılır.

*Saklambaç* (2019) filminde kullanılan *1812 Uvertürü*, seyirciyi şaşırtma, algıyı kırma ve dönüştürme amacıyla ve gerçekçilik olgusu gözetilerek, diegetik ses biçiminde kullanılmıştır. Kendisini ölümcül bir oyunun içinde bulan Grace karakterinin malikane kaçacakken yakalandığı sahnede çalan bu neşeli müzik müzik, sahnedeki korku ve gerilim unsurlarının aksine izleyiciye sürpriz yaşatmıştır. Seyirci, özdeşleşme yaşadığı karakterin kaçırılması esnasında anti-kahramanın zaferinin sonucu olan bu neşeli ve coşkulu müziği dinlerken kafa karışıklığı yaşayabilmektedir ancak bu durum korku sinemasının temel özelliklerinden biri olarak ifade edilebilir. *Kirpi Sonic 2* filminde ise müzik direkt olarak düz anlamında kullanılmış, ancak burada ise *V for Vendetta* filmine metinlerarasılık çerçevesinde bazı göndermelerde bulunulmuştur. Bu göndermeler bulunurken atıfta bulunduğu filmdeki ateş (bomba) ögesinin yerini tam zıttı olan su ile değiştiren yapı, bu noktada filmin türüne uygun unsurunu diğer filmin tam aksi yönünde olan biçimde kullanmıştır. Filmin zaten hayali bir ana karakter içermesi sebebiyle komedi ve fantastik olgusu, filmde müziğin diegetik olmayan ses olarak kullanılmasıyla (filmin atmosferinin içinde olmamasıyla) örtüşmektedir. Bu noktada seyirci bu filmi izlerken gerçekçilik arayışında olmayabilir demek yanlış olmayacaktır.

Kendi içerisinde oldukça zengin bir sanat dalı olan, ton değişikliği, kullanılan enstrümanların, çalma üslubunun ve bunlar gibi birçok etkenin değişkenliğiyle anlatıyı doğrudan etkileyebilen müzik, sadece çalınan eserin hızının değişmesi ile bile anlamı değiştirebilmektedir. Buna en doğru örnek, Yeşilçam Sinemasının unutulmaz serilerinden biri olan Hababam Sınıfı'nın tema müziğidir. İlgili parça hızlı bir tempoda çalındığında (jeneriğinde duyulan haliyle) neşeli bir yapı barındırırken, aynı notalar, aynı enstrümanlarla temposu düşürülerek kullanıldığında hüzünlü bir yapı barındırır ve aynı filmin dramatik ağırlığı olan

sahnelerinde kullanılır. Bu bilgiler ışığında müziğin sadece temposunun dahi değişmesinin, anlatıyı doğrudan dönüştürebileceği söylenilebilir. Sonuç olarak film müziği, kullanıldığı film türü, içerdiği alt anlamlar ve ses biçimi yönünden çaldığı sahnenin anlamını doğrudan etkileyebilmektedir. Film müziğinin anlamı bozuma uğratarak dönüştürebildiği gibi, anlamı düz bir şekilde ele alarak anlatımı destekleyebilmekte özelliğine sahip olduğu söylenilebilir. Dolayısıyla *1812 Uvertürü* çerçevesinde de bu durumun Hollywood filmleri çerçevesinde söz konusu argüman dahilinde işlev gösterdiğini ifade etmek yanlış olmayacaktır.

## KAYNAKÇA

Abisel, P. D. (2000-2001). *Sinematografinin temel öğeleri* [PDF belgesi].

Alço, P. (2011). *Dilm müziğinin psikolojik yöntemle incelenmesi* (Doktora Tezi). Selçuk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya.

Alço, P. (2013). Sinema ve müzik; Kısa bir tarihsel bakış. *İdil*, 2(07), 135-149. Erişim adresi: <http://www.idildergisi.com/>

Amato, E. (t.y.). Tchaikovsky, Cannons, and the 1812 Overture. Erişim adresi: <https://rewirethewest.com/1812-overture-ultimate-guide/>

Arem Ajans (2021). *Trans-Diegetic Ses Örneği ve Film Yapımda Kullanımı Nasıldır?* Erişim adresi: <https://aremajans.com/diegetic-sound-ve-non-diegetic-sound-nedir-filmlerde-muzik-kullanimi/>

Büyükbaş, S. (2020). *Küreselleşme bağlamında hollywood sinemasının ulusötesiliği yeniden inşası: 2000 sonrası Hollywood filmlerinin göstergebilimsel analizi* (Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Curriculum Support Team Music. (t.y.). Tchaikovsky: Romeo and Juliet Fantasy Overture [PDF belgesi]. Erişim adresi: <https://beaufortcollege.ie>

Davis, R. (2010). *Complete guide to film scoring: the art and business of writing music for movies and tv*. Boston: Berklee Press.

Doğan, E. (2009). *Sinema filmlerinde izleyicinin etkilenmesinde önemli rol oynayan öğelerden biri olarak film müziği* (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Erdoğan, İ. ve Solmaz, B. P. (2005). *Sinema ve müzik materyal satış ve bilinç yönetimi için bilişsel ve duygusalın oluşturulması*. Ankara: Erk Yayınları.

- Gardiner, J. (2014). *Whose Tchaikovsky? Consumerism, nationality, sex and the curious case of the disappearing composer in Tchaikovsky and The Music Lovers*. Cogent Arts & Humanities. 1: 964385
- Gültekin, M. (2010). “V For Vendetta”: Sonsuz bir “başkaldırı” pratiği ya da toplumsal imgelemin kısırtıcılığı, *Tarih Okulu*, 8, 75-77. Erişim Adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/144841>
- Hoşcan, C. (2012). *Müzik ve Duygu: Besteci ve dinleyici arasındaki ifade ve algı farklılıkları* (Yüksek Lisans Tezi). Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyon.
- İlbuğa, E. U. (2021). Eski sinema salonları ve izleyici deneyimleri üzerine bir sözlü tarih çalışması. *Sinecine*, 293-329. doi: 10.32001/sinecine.887523
- IMDb. (2014). *Greatest Film Music Composers Of 21st Century*. Erişim adresi: <https://www.imdb.com/list/ls058974580/>
- IMDb. (t.y.) *Pyotr Ilyich Tchaikovsky (1840-1893)*. Erişim adresi: <https://www.imdb.com/name/nm0006318/>
- Kalinak, K. (1992). *Settling the score: music and the classical Hollywood film*. Wisconsin: Univ of Wisconsin Press.
- Manwell, R. (t.y.). Huntlev, R. The technique of music, the function of the sound film (Çev: A. Cemalcılar.) *Kurgu*, 12(2), s. 70-76. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr>
- MasterClass. (2021). *Diegetic Sound and Non-Diegetic Sound: What's the Difference?* Erişim adresi: <https://www.masterclass.com/articles/diegetic-sound-and-non-diegetic-sound-whats-the-difference>
- Otan, O. (2022). Dramatik etki ve anlatıda derinlik; Sinemada müzik kullanımı. *Türkiye Film Araştırmaları Dergisi*, 44-55. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr>
- Özgür, Ö. (t.y.). *Film Müziği [PDF belgesi]*. E-Sertifika Programı.
- Paech, A. ve Paech, J. (2000). *Menschen im Kino (Arte Edition)*. Perfect Binding Cilt – 9
- Paulus, I. (2009). Stanley Kubrick's revolution in the usage of film music: 2001: A Space Odyssey (1968). *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 99-127.
- Poznansky, A. (t.y.). *Years of fame of Pyotr Ilyich Tchaikovsky*. Erişim adresi: <https://www.britannica.com/biography/Pyotr-Ilyich-Tchaikovsky/Years-of-fame>
- Say, A. (2019). *Müziğin kitabı*. İstanbul: Işık Yayınları.

- Shreveport Symphony Orchestra (2016). *1812 Overture*. Amplify Curriculum [PDF belgesi].  
Erişim adresi: <https://shreveportsymphony.com/site/wp-content/uploads/2016/07/1812-OVERTURE.pdf>
- Sözen, M. (2017). Anlatımsal bir öge olarak sinemada ses efektleri: Tanımlamalar, filmler, çözümlenmeler. *Akademik Bakış Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler Dergisi*(61), 477-503. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr>
- Tanyıldızı, N. i. (2010). Filmde müzik kullanımı: Mutluluk filmi örneğiyle. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi* (14), 169-187. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr>
- Toker, O. (2010). Film müziği hakkında / About film music. *Sanat Dergisi*(4). 85-100. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr>
- Vardar, B. (2009). *Sinemada ses ve müzik*. İstanbul: Es Yayınları.
- Vogel, U. M. (2013). *Müzik Atlası*. Alfa Yayınları.
- Xu, K. (2022). Analysis of the Roles of Film Soundtracks in Films. *E. a. Advances in Social Science* 663, s. 351-355. Zhengzhou / Atlantis Press. Erişim adresi: <https://www.atlantis-press.com/proceedings/cacc-22/125974216>
- Yarkın, M. N. (2013). *Film müzikleri ve algısal farklılıkları* (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.