

Sinan Operasının Armonik Analizi ve Kullanılan Makamsal Ezgilerin Orkestrasyon Açısından İncelenmesi*

An Analysis of the Harmonic Structure of Sinan Opera and Examination of the Orchestration of the Modal Melodies Used

Serhat ATALAY** - Turan SAĞER***

İnceleme Makalesi / Review Article

Öz

Bu çalışmada, Hasan Uçarsu tarafından bestelenen Sinan Operası'nın armonik analizi yapılmış ve makamsal ezgiler orkestrasyon açısından incelenmiştir. Araştırmada, operada kullanılan makamsal yapıların armonik düzeni ve orkestral dağılımı detaylı olarak analiz edilmiştir. Çalışmanın temel amacı, Sinan Operası'nda yer alan geleneksel makamsal ezgilerin modern orkestrasyon teknikleri ile nasıl bütünleştirildiğini ortaya koymaktır. Bu doğrultuda, operada kullanılan armonik ilerleyişler ve çalgı kombinasyonları analiz edilerek, Türk müziği makamlarının orkestrasyon teknikleriyle etkileşimi değerlendirilmiştir. Araştırma, betimsel analiz yöntemi kullanılarak yürütülmüş olup, literatür taraması ve partiyon incelemelerine dayanmaktadır. Çalışmanın sonuçları, makamsal armoninin orkestral düzenlemelerdeki kullanımının besteciler ve müzikologlar için önemli çıkarımlar sunduğunu göstermiştir. Bu bağlamda, Sinan Operası'nın Türk müziği ile Batı müzik anlayışını birleştiren yapısı vurgulanmış ve gelecekteki orkestrasyon çalışmalarına rehberlik edebilecek öneriler sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: *Sinan operası, Makamsal armoni, Orkestrasyon, Makam, Hasan Uçarsu*

Abstract

In this study, the opera Sinan composed by Hasan Uçarsu was harmonically analyzed and the maqam melodies were analyzed in terms of orchestration. In the study, the harmonic arrangement and orchestral distribution of the maqam structures used in the opera were analyzed in detail. The main purpose of the study is to reveal how the traditional maqam melodies in Sinan opera are integrated with modern orchestration techniques. In this direction, the harmonic progressions and instrument combinations used in the opera were analyzed and the interaction of Turkish music maqams with orchestration techniques was evaluated. The research was conducted using the descriptive analysis method and is based on literature review and score analysis. The results of the study show that the use of maqam harmony in orchestral arrangements offers important implications for composers and musicologists. In this context, the structure of Sinan opera, which combines Turkish and Western music, is emphasized and suggestions that can guide future orchestration studies are presented.

Keywords: *Sinan opera, Modal harmony, Orchestration, Maqam, Hasan Uçarsu*

* Bu makale birinci yazarın Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik ve Sahne Sanatları Doktora Programında hazırlanan “Sinan Operasının Form ve Armonik Analizi Kullanılan Makamsal Ezgilerin Orkestrasyon Açısından İncelenmesi” isimli yayınlanmamış doktora tezinden üretilmiştir.

** Serhat ATALAY – Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik ve Sahne Sanatları Doktora Programı Öğrencisi
serhatalay@gmail.com
ORCID: 0000-0002-1659-3547

*** Prof. Dr. Turan SAĞER – Alanya Üniversitesi
turan.sager@alanyauniversity.edu.tr
ORCID: 0000-0002-1059-678X

Giriş

Bir müzik yapıtının dinleyicide oluşturduğu his kuşkusuz ki bestecinin üretkenliği ve kullandığı çalgılar ile ilintilidir. Müzik sanatın en karmaşık ve etkileyici bileşenlerinden biri olan orkestrasyon, bestecilerin duygularını ve düşüncelerini zengin ve çok boyutlu bir şekilde ifade etmelerine olanak tanır. Orkestrasyon, bir müzik eserinde farklı enstrümanların nasıl kullanılacağını, hangi enstrümanların hangi melodik ve armonik unsurları çalacağını ve bu enstrümanların nasıl bir araya geleceğini belirler. Orkestrasyonun önemi, müziğin sadece notalarla sınırlı olmadığını, aynı zamanda bu notaların hangi enstrümanlarla ve nasıl bir arada çalındığıyla da şekillendiğini göstermektedir. Bir besteci, aynı melodiyi farklı enstrümanlara dağıtarak tamamen farklı atmosferler yaratabilir. Örneğin, yaylı çalgılarla çalınan yumuşak bir melodi huzur ve sakinlik hissi verirken, aynı melodi bakır nefeslilerle çalındığında güç ve ihtişam hissi uyandırabilir. Bu nedenle, orkestrasyon, bestecilerin müzikal anlatılarını zenginleştirmek ve dinleyici üzerinde güçlü bir etki bırakmak için kullandıkları önemli bir araçtır. Tarihte birçok büyük besteci, orkestrasyonun gücünü kullanarak etkileyici eserler yaratmıştır. Ludwig Van Beethoven, 9. Senfoni'sinde vokal ve orkestral güçleri birleştirerek bir devrim yapmış ve dinleyicilere güzel bir deneyim sunmuştur. Hector Berlioz'un “Fantastik Senfonisi”, sıra dışı enstrüman kombinasyonları ve yenilikçi orkestrasyon teknikleriyle öne çıkar. Bu eser, bir aşk hikayesinin ve deliliğin dramatik anlatımını, çalgıların yaratıcı kullanımıyla sunar. Richard Wagner, operalarında orkestrasyonun dramatik gücünü ustalıkla kullanmış ve leitmotif tekniğiyle karakterleri, temaları ve duyguları temsil eden motifler yaratmıştır. “Tristan ve Isolde” operasında, Wagner'in kromatik armonileri ve sürekli gelişen melodik hatları, eserin duygusal derinliğini ve dramatik etkisini artırır. Wagner'in genişletilmiş orkestrası, müzikal anlatımı daha güçlü ve etkileyici kılar. Maurice Ravel, “Boléro” adlı eserinde tek bir melodik temanın tekrarını ve orkestra içindeki farklı enstrümanların sırayla bu temayı çalmasını kullanarak büyüleyici bir yapı oluşturmuştur. Bu, orkestrasyonun çeşitliliğini ve her enstrümanın nasıl farklı bir renk kattığını gösteren bir örnektir. Renk ve tını seçimi dinleyicide bırakacağı etki açısından oldukça önemli iki unsur olmakla beraber, çalgı seçimi ve çalgıların rolleri anlatım biçimini fazlasıyla etkilemektedir.

“Çalgılama ve orkestrasyon birbiriyle ilişkili fakat uygulama bakımından farklı kavramlardır. Çalgılama, çok çalgılı müzikte çeşitli renkleri oluşturmak için farklı veya benzer çalgıların nasıl birlikte kullanılacağını gösterir. Bu süreçte gürlük dengesi, artikülasyon çeşitliliği, çalgıların ve orkestranın farklı tınları ile ses üretim teknikleri gibi parametreler kullanılır. Orkestrasyon,

benzer veya farklı şekilde çalınmış bölümlerin seçilip birleştirilmesini, bu bölümler arasında kontrast yaratılmasını ve bu kontrastların artırılıp azaltılması için tekniklerin belirli bir düzen içinde uygulanmasını içerir. Bu süreç, müzikal fikirlerin, hareketlerin ve duyguların ifade edilmesini ve bestenin genel karakterinin çalgılama yoluyla aktarılmasını sağlar.” (Sevsay, 2015: XV).

Korsakov (1922)’a göre bir armoni, kontrapunkt veya form el kitabı öğrenciye armonik veya polifonik konuları, yapısal düzenlemeleri ve sağlam teknik yöntemleri sunabilir, ancak ona besteleme yeteneği veremez. Benzer şekilde, bir orkestrasyon el kitabı belirli bir ses kalitesinde iyi bir şekilde çalınan bir akorun nasıl üretileceğini, bir melodiyi armonik çerçevesinden nasıl ayıracağını, doğru parça ilerlemesini ve diğer tüm bu sorunları nasıl çözeceğini gösterebilir, ancak şiirsel orkestrasyon sanatını öğretmez. Orkestrasyon yapmak, yaratmak demektir ve bu öğretilmeyecek bir şeydir (Korsakov, 1922: 1-2). Zaman içerisinde orkestrasyon stilleri de değişmekte, bulunduğu zaman göre şekillenmektedir.

Yirminci yüzyıl, teknolojinin gelişmesiyle birlikte bilimde, toplumların yaşam biçiminde hızlı değişimler yarattığı gibi sanatta da birçok yeniliğe tanıklık etmekle beraber, kendisinden önceki kuralları altüst ederek, tonal müziğin kurallarından sıyrılmış, bilim ve teknolojinin gelişimiyle paralellik gösteren deneysel çalışmaların gerçekleştiği yenilikçi bir anlayışla sanatçıların ürettikleri eserleri, oluşturdukları fikirleri ve çeşitli akımları bünyesinde barındırmıştır.

19 Haziran 1934’te sahnelenen Türk Beşleri’nden Saygun’un bestelediği Özsoy operası ile 29 Ekim 2021’de temsili yapılan Sinan operasının ortak yönü, her iki eserin de sipariş üzerine bestelenmiş olmasıdır. İran Şahı Pehlevi’nin Türkiye ziyareti sebebiyle Atatürk’ün isteğiyle ilk Türk operası bestelenmiştir. 29 Ekim 2021’de yenilenen Atatürk Kültür Merkezi’nin açılış temsili de sipariş üzerine Hasan Uçarsu tarafından yazılan Sinan Operasıyla gerçekleştirilmiştir. Saygun’un öğrencisi olan Uçarsu devraldığı bayrağı hocasının izinden yürüyerek taşımış, bu topraklardan biri olan Mimar Sinan’ı bu toprakların ezgileriyle izleyiciye aktarmayı seçmiştir. Uçarsu, “Sinan Operası Nasıl Yazıldı” bilgilendirme yazısında bestecilik anlayışını şöyle özetlemiştir.

“Müzik anlayışımı aktarmakta kullandığım pergel benzetisinde pergelin çivili ayağını yani sabit ayağımı memleketime, bu toprakların ses dünyasına saplarım. Bu ses dünyası tarihin derinliklerine uzanan piramit gibidir. Yolu eski çağlardan başlayıp Itri’den, Dede Efendi’den geçerek, Cumhuriyet dönemi bestecilerimize, ustam Adnan Saygun’un, Cemal Reşid Rey’in

müziğine bağlanıp yöresel halk müziklerimize, dini müziğimize, marşlar ve operet geleneğimize dek açılıp genişler. Bu sabit ayağın yanındaki diğer hareketli ayak uzağa yakına, yukarı aşağı her yöne açılıp kapanmasıyla uzakta olan müzik kültürlerinden merkezi zenginleştirip ona katkı sunacak olanları değerlendirip toplayarak üslubum ve müzik dilimde kendime has terkipler yoluyla bir araya getirir. Sinan operasında yukarıda sözünü ettiğim müzik anlayışım duyulacaktır. Eser boyunca sahnelerin ve dramının gerektirdiği oranda ses dünyalarının kişisel prizmamdan işlenip geçen hallerini apaçık yaşamak mümkündür.” (Röp. Hasan Uçarsu, 3 Aralık 2021).

Tarihsel anlamı da içinde barındıran Sinan Operası’nda batı formlarının yanında, makamsal ezgilerin de sıklıkla kullanımı görülmektedir. Yirminci yüzyılda müzik alanındaki gelişmelerden yola çıkarak 2021 yılında prömiyeri yapılan Sinan Operası’nın armonik analizi, orkestrasyon açısından incelenmesi düşüncesi problemin ana kaynağını oluşturmaktadır. Bu bağlamda “Sinan Operası’nda kullanılan makamsal ezgilerin armonik ve orkestrasyon yapısı nasıldır?” olarak belirlenmiştir.

Çalışmada, Sinan Operası’nda kullanılan makamsal ezgilerden en az 8 ölçüden oluşan cümle yapısına uygun 8 farklı pasaj ele alınmıştır. Bu pasajlar armonik ve orkestrasyon bağlamında incelenmiştir. Karadeniz ve Berki (2020) “Bir Saygun Kesitinde Makam Soyutlamaları” adlı makalesinde Saygun’un makam seslerini kullanarak ürettiği ezgiler için makam müziği tanımlı yapmaktan kaçınarak, dizileri makam soyutlaması olarak değerlendirmiştir.

“Saygun eserlerinde, müziğimizin usûl ve makamlarının izlerine rastlamak kaçınılmazdır. Öte yandan şu da gayet açıktır ki, geleneksel bir malzemeden yararlanarak yeni müzik yazma gayesinde olan her besteci, söz konusu materyali otantik şekliyle kullanmayacak, onun, birtakım yöntemlerle meydana getirdiği çeşitli yansımalarına, izlerine, bir başka deyişle soyutlamalarına yer verecektir.” (Karadeniz, 2020: 515).

Çalışmamızın ana ögesi olan kullanılan makamsal ezgilerin armonik yapısı ve orkestrasyon analizi için seçilen pasajlar, besteci Hasan Uçarsu ile yapılan görüşmelerden elde edilen bilgilere dayanılarak, ezgilerin makam soyutlaması içinde değerlendirilmemesi gerekliliğini ortaya çıkarmıştır. Makamı ortaya çıkaran durak, güçlü, seyir ve ezgi çekirdekleri dikkate alınarak pasajların yazıldığı besteci Hasan Uçarsu tarafından da belirtilmiştir. Bu bilgileri kullanarak analiz edilen pasajları makamsal ezgiler olarak adlandırmanın uygun olduğu düşünülmektedir.

1. Amaç ve Önem

Bu araştırmanın amacı, Sinan Operası'nın armonik analizini yaparak makamsal ezgilerin orkestrasyonu incelenerek literatüre katkı sağlamaktır. Araştırmanın, Sinan Operası'nın tanınmasını sağlaması yönünde, kompozisyon bölümü öğrencilerine armonik bilgi kaynağı sağlaması açısından önemli olduğu düşünülmektedir.

2. Sayıtlar

Sinan Operası'nda kullanılan makamsal ezgilerin orkestrasyon tekniği ile ilgili varsayımlar ortaya konmuş ve sorunların çözümlenmesine yönelik armonik yapı hakkında bilgiler sunulmuştur. Yapılan araştırmalar sonucunda edinilen bilgiler ve kaynakların güvenilir olduğu kabul edilmiştir.

3. Sınırlılıklar

Bu çalışmada, araştırmacının bilgi ve birikimi doğrultusunda yaptığı armonik analiz ve orkestrasyon tekniği ile ilgili ulaştığı veriler, makale, tez vb. araştırma kaynaklarıyla sınırlıdır.

4. Metodoloji ve Analiz Yöntemi

Bu bölümde, araştırmanın modeline, çalışma eserlerine, veri toplama araçlarına, veri toplama araçlarının geliştirilmesine, analiz yönteminin geliştirilmesine ve verilerin çözümlenmesi ve yorumlanmasına ilişkin bilgilere yer verilmiştir. Nitel bir çalışma olan bu araştırmada betimsel araştırma yöntem ve teknikleri kullanılacaktır. Doküman inceleme yoluyla literatür taraması ve Hasan Uçarsu'nun Sinan Operası'nın armonik yapı analizi yapıp, kullanılan makamsal ezgiler orkestrasyon açısından incelenmiştir.

5. Veri Toplama Araçları

Araştırma verilerinin elde edilmesinde, nitel veri toplama araçları olarak kaynak tarama, literatür incelemesi ve görüşme tekniği kullanılmıştır. Eserin armonik analizinde nitel araştırma yöntemlerinden betimsel analiz teknikleri ile veriler toplanmıştır.

6. Literatür

Araştırmanın odak noktasında bulunan makamsal ezgilerin armonik yapısı ve orkestrasyon ile ilgili akademik araştırmalar, yayımlanmış ders notları, kitaplar, tezler ve makaleler bu bölüm içerisinde yer almaktadır.

Ertuğrul Sevsay Orkestrasyon, Çalgılama ve Orkestralama Sanatı kitabını Teori, Pratik, Özet ve Sonuçlar olarak üç kısma ayırmış, teori bölümünde orkestrada yer alan çalgılar hakkında temel bilgileri, ses üretme tekniklerini, tını özelliklerini işlemiş, pratik kısmında 50 partiyonun orkestrasyonu için egzersizleri sunmuş, bu egzersizlerin belli kurallar çerçevesinde orkestralama çalışmalarının yapılmasını istemiştir. Son kısımda ise 20. Yy. bestelerinden özenle seçilmiş 7 pasaj bu bölümde inceleyerek analizini eklemiştir. Bu kitap çalgılama ve orkestrasyon yaparken kullanılacak çalgı seçimi, register belirlenmesi, doku ve tını ilişkisi bağlamında çalışmamıza ışık tutması açısından önemlidir. Samuel Adler, The Study of Orchestration kitabında solo çalgı partiyonlarını egzersizlerle ele almış, küçük gruplar için çalgılama ve orkestrasyonu detaylı şekilde incelemiş, büyük orkestra için ve oda müziği çalışmalarında üflemeli ve yaylı çalgılar için orkestralama egzersizlerini eklemiştir. Nicolas, Rimsky-Korsakov Principles of Orchestration kitabını orkestra grupları, melodi hattı, melodi hattının armonisi, orkestrasyon yazma, insan sesi ve orkestrasyon kombinasyonları, vokaller olarak altı kısma ayırmıştır. Her kısım için teorik bilginin yanında egzersiz niteliğinde çalışmalar sunmuş ve bu çalışmalar küçük ve büyük gruplar için ayrı ayrı işlenmiş, farklı kombinasyon denemelerinde tını ve doku üzerinde durulmuştur. Başucu kaynaklar niteliğinde olan bu çalışmalar, orkestrasyon analizinde karşılaştırma yapacağımız, bestecinin orkestrasyon stili hakkında varsayımda bulunulmasına ve çalışma kapsamında kullanılmasına destek olacaktır. Kemal İlerici Türk Müziği ve Armonisi kitabında ana dizi olarak Hüseyini dizisini kabul etmiştir ve bu dizideki altere sesler ve her dereceye kurulan diziler kitabın temelini oluşturmuştur. İlerici, makamsal ezgilerin armonizasyonu konusunda belirgin kuralların olmadığını, deneme çalışmalarının geleneksel müziğini ileri taşıma noktasında standartlaşma konusunda eksikliğini belirtiyor.

“Bir gece karanlığında bir helikopter, çölün ortasına bir yolcu bırakır. Gökyüzü kalın bir bulut

örtüsüyle kaplıdır ve gün doğmaktadır. Pusulası olmayan yolcu, hangi yöne gideceğini bulmaya çalışır. Bu, Türk ezgisinin bugüne kadar hiç armonize edilmemiş olması durumuna benzer; yani bir yön göstericimiz yok. İlerici, kendi pusulasını yapmanın akıllıca bir fikir olduğunu düşünmüş. Hüseyini makamını derinlemesine incelemiş ve bu incelemenin sonucunda akorlar oluşturmak için mantıklı kurallar bulmuş. (Elbette, başlangıçta birçok eleştiri gelir. Bu eleştiriler, böyle bir çalışmayı anlamayan ve kendileri yapsa zorlanacak kişilerden gelir.) Neden Hüseyini makamı seçilmiş de Rast veya Uşşak değil? Sebebi basit: Bilinen bir yerden başlamamız gerekiyor. Başarıyı sonuçlar gösterecek’’ (İlerici,1990: Önsöz).

Bu kaynak Sinan Operası’nda kullanılan makamlar ve bu makam dizlerinde kullanılan akorları 4’lü armoni sistemi içerisinde incelememize kılavuz olacak niteliktedir.

Bahadır Çokamay (2020) yaptığı araştırmada Mikhail Ippolitov-Ivanov, Rus müzik ekolünün temelini oluşturan halk müziğinden etkilenmiş ve hem 19. yüzyıl romantizmini hem de 20. yüzyıl yenilikçi hareketlerini yaşamış bir bestecidir. Doğu müziğinin büyümlü havasından etkilenen besteci, makamsal öğeleri eserlerinde kullanmış ve bunları sadece hatırlatma aracı olarak değil, eserlerinin merkezine koyarak değerlendirmiştir. Parlak orkestrasyonlarında çalgı dağılımı, seçimleri ve ses dengelerindeki tutarlılığı yansıtan Ippolitov-Ivanov, tonal armoniyi genel olarak kullanmış ancak modal ezgilerden yarattığı armonik uygulamalarla modal armoniden de faydalanmıştır. Halk müziğinin çok seslendirilmesinin ötesine geçen bu eserler, tartışmalı bir konu olan makamsal öğelerin kullanımına kaynak oluşturabilecek düzeydedir sonucuna ulaşmıştır.

Oğuzhan Balcı, Türk müziğinde, müzisyenler tarafından kabul edilen ve halk tarafından benimsenen makamsal bir armoni anlayışının henüz gelişmediğini, armoninin günümüzde pek çok müzik tarzının vazgeçilmez bir unsuru haline geldiğini ve artık Türk müziği için de yeni yaklaşımlar geliştirilmesinin zorunlu hale geldiğini belirtmiştir. Türk müziğinin armonizasyonu üzerine yapılan en kapsamlı çalışmalardan birinin, Kemal İlerici’ye (1910-1986) ait olduğunu savunan besteci, klasik batı müziğinde kabul edilen üçlü armoni sistemi yerine, makamların sistematik yapılarıyla uyumlu dörtlü armoni sistemi üzerinde çalışmış ve “Toprak” adlı eserinde Türk müziği çalgılarını kullanıp makamsal ezgiler üzerinde uygulamıştır ve bu çalışmanın birçok besteciye ilham kaynağı olacağını düşünmektedir (Balcı, 2020:9).

Kurdaş, makalesinde izlenimcilik akımında kullanılan müzikal teknikleri özellikle besteci Debussy üzerinden yorumlamış, renk, tını, efekt yaratılarında orkestrasyonun önemini sunmuştur. İzlenimci müzik, özellikle Debussy'nin eserlerinde belirginleşen bir üslup olup, melodinin ötesindeki renk, tını ve efektlerin önemli bir rol oynadığı bir yapıya sahiptir. Bu müzik türünde belirsizlik, gizemli ve egzotik melodik diziler ön plandadır. Duyguların anlık değişimlerle ifade edilmesi, müziğin sürekli bir akış ve değişkenlik içinde olmasını sağlar. Orkestral eserlerde, farklı enstrümanların kendilerine özgü ses ve tınları kullanılarak, eserlerin duysal ve atmosferik zenginliği arttırılır. İzlenimci döneme ait bu orkestral eserlerdeki geniş çalgı yelpazesi, sadece işitsel bir deneyim olarak değil, aynı zamanda görsel olarak da analiz edilebilir. Örneğin, Debussy'nin bir orkestra eserinin partisyonu incelendiğinde, her çalgının dikkatlice yerleştirildiği ve bu sayede karmaşık, renkli ve sürekli değişen bir müzikal manzaranın yaratıldığı hemen fark edilebilir. İzlenimci müzik, geleneksel kuralların dışına çıkarak müziği adeta bir tablo gibi soyut ve duygusal bir ifade biçimine dönüştürür (Kurdaş, 2021:21) Sinan Operası'nda sıklıkla kullanılan splitting yöntemi izlenimcilik etkilerini görmemiz açısından önemlidir.

Sınır, Hasan Ferit Alnar'ın "Makamlardaki Armoni Anlayışı" adlı yüksek lisans tezinde tonal etkiyi hissettirmemek için bazı akorların üçlüsünü kullanmadığını, bazı dizilerde üçlü armoni, bazı dizilerde dörtlü armoni kullanıldığını, beraber kullanımın sıklıkla tercih edilmediğini vurgulamıştır. Tampere sistem içerisinde tanımlanabilen makamlar için genellikle üçlü armoni kullanıldığını, rast makamında daha çok dörtlü armoninin kullanımına dikkat çekmiştir. (Sınır, 2006:123-124)

7. Bulgular ve Yorumlar

Sinan Operası, her perdede 6 sahne olmak üzere 2 perde, 12 sahneden oluşmaktadır. Çalgılama ikili orkestra düzeni şeklinde yazılmıştır. 8 karakter ve korodan oluşan bir operadır. Eserin notası yayımlanmadığı için, araştırmada kullanılan görseller, besteciden alınan piyano ve orkestra partitürlerinden bölüm ve ölçü sayısı belirtilerek kullanılmıştır.

7.1. Nihâvend Makamı

Klasik opera anlayışından farklı olarak kullanılan uvertür, burada on bir ölçülük asimetrik bir cümle yapısı ve dört ölçü tekrar eden ostinato benzeri bir yapıda karşımıza çıkmaktadır. Tonal anlayışla yazılan bölme sol minör tonunda olup, IV. derece dokuzlu akor ile başlıyor. Aksanlı geçit notasıyla basların gecikmeli geldiği görülmektedir. 6. ölçüde IV. derece üzerinde on üçlü akor VII. dereceye bağlanmakta, 8. ölçüde IV. derece üzerinde minör 6'lı uzun sesler ile devam etmekte, 10. ölçüde basların inici melodik yapısı 11. ölçüde eksen akoruna bağlanır. 11. ölçüdeki ostinato fikri 16. ölçüde koronun girmesiyle son bulur. (Şekil 1) Minör ton dizisi, nihâvend makamıyla benzerlik taşıdığı için giriş bölümü bu makam kapsamında değerlendirilmiştir.

SİNAN 1. SAHNE

"ARTAR CİHATLA ŞANIMIZ"

YENİÇERİLER KOROSU - SÜLEYMAN - SİNAN - AYAS PAŞA

Şekil.1 Girişte kullanılan 9'lu ve 11'li akorlar (1. Perde 1. Sahne 1-6 arası ölçüler)

Orkestrasyon: Armonik dokunun parti ayırımında hem tahta ve bakır üflemeliler hem de yaylılarda, piyanonun sol el hattı fagot, bas trombon, tuba, çello ve kontrbaslara aktarılırken, fagot sadece bir sekizli üstten katlanmış halde, diğer partiler katlanmadan aktarılmıştır. Akor sesleri tahta üflemelilerde çift ses olarak dağıtılırken, yaylılarda sadece 2'nci kemanlar divisi yazılmıştır. Akorun 7'lisi olan si bemol yaylılarda viyola ve kornoda katlanmıştır. Bu katlama ile daha gergin bir duyum yaratılmak istendiği düşünülmektedir. İlk ölçüde flüt obua ve klarnette yazılan 32'lik notalar tril gibi duyulmakta ve efekt yaratmaktadır. 7'nci ölçüde tuba

trombon çello kontrbas haricinde diğer enstrümanların çift ses yazımı görülmektedir. Klarnet çalgısının akustiğinden kaynaklı uzun seslerde rezonansı iyi olmayan notalardan kaçınılmıştır, özellikle fa, fa diyez, sol, sol diyez, la notaları uzun ses olarak kullanılmamıştır, mi re do diyez sesleri sekizli üstten desteklenerek çalgılama yapılmıştır. Fagot 8’li alttan katlanıp daha kapalı bir ton elde edilmiştir. 10. ölçüde sekizlik üçlemelerin 2’nci notası sus olarak yazılmış, baslarda aksanlı bir yazım kullanılmıştır. Görkemli dokusuyla dikkat çeken giriş Osmanlı mehter müziğinin ihtişamını tasvir ettiği düşüncesi oluşturmaktadır. Basların nüans olarak sürekli forte kullanımı Yeniçerilerin korku salan ayak sesleri gibi bir etki yaratmaktadır. (Şekil 2) Bu girişten sonra koro olarak Yeniçeri korusu kullanılmış, yerinde sayma şeklinde ayaklar sertçe yere vurulmak kaydıyla her vuruşta kullanılmıştır.

SİNAN
1. Sahnec

YENİÇERİLER KOROSU - SÜLEYMAN - SİNAN - AYAS PAŞA

agitato ♩ = 160

Şekil 2. Giriş orkestra partiyonu (1. Sahnec 1. Perde 1-3 arası ölçüler)

7.2. Râst Makamı

77. Ölçüde Râst makamı sol eksenı üzerinde 2 ölçü temel fikir, 2 ölçü karşıt fikir olarak işlenmiştir. 12 ölçü cümle yapısı 2'şer ölçü temel fikir 2'şer ölçü karşıt fikir olarak yazılmıştır. 4. ölçü ve 8. ölçü de yarım kalış gösterilirken 12. ölçüde tam kalış yapılmıştır. Aynı bölme 3 tekrar halinde farklı sözlerde devam ettirilmiştir. (Şekil 3)

The image shows a musical score for Râst Makamı, measures 76-81. The score is for Tenor (Ten.), Soprano (YÇ. K.), Bass (Bas.), and Piano (Pno.). Measures 76-81 are highlighted with red boxes. The lyrics are: 'Ar - tar ci-hâd - la şâ - nı - mız' and 'Fah - ri Re - sul Sul - tâ - nı - mız'.

Şekil 3. Boş beşli ve 4lü akor kullanım örneği (1. Sahne 1. Perde 76-81 arası ölçüler)

Orkestrasyon: Koronun ayak sesleriyle birlikte yaylılarda çello ve kontrabassın sürekli bas yürüyüşüne kemanlar ve viyolalar pizzicato ile akor kırma olarak tanımlanan 4 sesi aynı anda çalmaktadırlar. Sol eksenı üzerinde I. ve V. sesi tınlatarak yapılan orkestrasyonda akorun 3'lüsünün kullanılmadığı (boş beşli), doğuşkan seslerin zaten tınlayacağı varsayımına yol açmıştır. Perküsyonların ostinato mantığıyla yazıldığı pasaj fagot ile desteklenerek daha güçlü bir tını kazandırmıştır. Halk müziğinde hançere, sanat müziğinde nağme olarak adlandırılan çarpmalar koroda trıl şeklinde yazılırken, obua ve klarnette 32'lik notaların bağlı çalımıyla işlenmiştir. Notaya karşı nota şeklinde işlenen bölüm eksen çeken fonksiyonları kullanılarak armonik doku oluşturulmuştur. 80. ölçüden itibaren klarnet obua ve flüt soru cevap şeklinde

kontrpuantal doku ile zenginleştirilmiştir. 3'lü paralel motifler klarnet ve flütte katlanmıştır. 84. ölçüden itibaren klarnet ve obua arasında katlanarak devam etmiş, çoğunlukla uzun seslerle eşlik konumuna geçmiştir.

7.3. Sabâ Makamı

203. ölçüde si karar sabâ makamında başlayan ezgi hattı 206. Ölçüde fa diyez hicâzkâr bir köprü ile sol bemol ekseninde, 77. Ölçüde kullanılan motif, 3 ölçü *litemotif*¹ olarak karşımıza çıkmaktadır. Litemotif Alman edebiyatında kullanılan, bir sözün ya da metnin eserin farklı yerlerde tekrarlanmasıdır. Wagner ve Berlioz litemotif kullanan besteciler arasındadır. Berlioz Fantastik Senfonide bir temayı 5 bölümde de işleyerek kullanmıştır. 20. Yy'da John Williams film müziklerinde aynı temayı işleyerek ya da değişiklik yapmadan farklı filmlerde kullanmıştır.

Orkestrasyon: Vokale eşlik bakımından yoğun olmayan bir yapı ile tasarlanan orkestrasyon, si ekseninde sabaya karşılık do diyez eksininde neveser 5'lisinden oluşan 1. keman ve çellolarda katlanarak duyurulan köprü hızlı bir pasaj ile 211. ölçüde litemotif olarak kullanılan sol bemol üzerinde rast ezgiye geçiş yapılmıştır. Viyolada do diyez pedal ses duyulurken, obua ve klarnet kromatik inişle kadansı sonlandırmıştır. (Şekil 4)

Ob. *mp*

B♭ Cl. *mp*

A.P. *mp*

S. *mp*

Ten. *mp*

Y.C. K. *mp*

Bas. *mp*

Vln. I *mf*

Vla. *mp*

Vc. *mf*

¹ Bir eserde, ana duyguyu, düşüncüyü göstermek için kullanılan ana motif şeklinde tanımlanabilir. Başta bir müzik terimi olarak ortaya çıkmış; daha sonra müziğin yanı sıra sinema, tiyatro ve edebiyat gibi sanat dallarında da anlamlı tekrarları ifade etmek için kullanılmıştır.

7.4. Hüseyinî Makamı

Hüseyinî makamında la ekseninde 9/8 ölçüde olan 4 ölçülük temel fikirden sonra diziyi tanıtan 5. ölçüdeki geçişle 4 ölçülük 2. temaya bağlanıp, tekrar a teması ile giriş tamamlanmıştır. ABA şemasında olan bu giriş rondo formuna benzemektedir. Armonik yapısı incelendiğinde 3'lü armoni kullanıldığı görülmektedir. Çeken akorunun majör yerine minör kullanımı dikkat çekmektedir. Kullanılan akorlar;

1. derece minör ve minör 7'li,
2. derece minör
3. derece majör ve majör 7'li
4. derece majör
7. derece majör
5. derece minör ve minör 7'li (Şekil 5)

15. ölçüde soprano ile başlayan bölme, 20. ölçüde giriş temasının tekrarı ile devam eder. 27. ölçüde alto 8 ölçülük 2. temayı seslendirir. 35. ölçüde giriş teması re ekseninde modülasyon olarak karşımıza çıkmakta, 41. ölçüde orkestranın sol ekseninde inici neveser teması köprü olarak 54. ölçüye kadar devam etmektedir. 54. ölçüde giriş teması la ekseninde kürdî makamı olarak duyurulmakta, 58. ölçüde si ve re bemolün kullanılması ile do eksenî üzerinde zîrgûleli hicâz ve sonrasında si bemol ile hicâz-ı hümayûn makamları kullanılmıştır.

Giriş teması bölümün birçok yerinde *litemotif* olarak karşımıza çıkıyor. 67. ölçüde do ekseninde hicâz, 101 ölçüde le ekseninde hüseyinî, 156 ölçüde re ekseninde hüseyinî makamlarında duyurulmuştur.

2. SAHNE

"MİHRİMAH SULTAN"

MİHRİMAH -HÜRREM

coşkulu ♩ = 132

MİHRİMAH

HÜRREM

Piano

f

f

sf

Şekil 5. V. Derecede Minör akor kullanımı (1. Perde 2. Sahne 1-3 arası ölçüler)

Orkestrasyon: Ritmik yapısıyla neşeli olan tema 1.keman grubu ve 2. keman grubu oktav katlanarak bağısız notalar spiccato ve aksanlı olarak, klarnetler oktav katlanarak çalınırken, parmak zilleri temayı destekler nitelikte notaya karşı nota çalar. Fagot, viyola, çello ve kontrbas çıkıcı olarak hüseyinî 5'lisini duyuracak nitelikte sürekli bas anlayışıyla temaya eşlik etmektedir. 9/8'lik ritmik yapıda güçlü olarak kullanılan bu yürüyüş temayı ritmik olarak desteklerken, hacimli bir tını da oluşturmuştur. (Şekil 6) Piyano redüksiyonunda kullanılan orta sesler kornoya aktarılırken partiler arasında değişiklikler yapılmış, 1 ve 2. korno aynı şekilde 3. ve 4. kornoya akor sesleri yakın hareketler kullanılarak aktarılmıştır. 5. ölçü yaylılarda oktav katlanarak ünison çalınırken kornolar orta partileri katlayarak ünison olarak seslendirirler. Vokal partilerine eşlikte yaylıların (*p*) piano nüansı ve ezgisel hareketlerle kontrast oluşturduğu görülmüştür. 28. ölçüden itibaren kontrast yapı tahta üflemeliler ile yapılmıştır.

2. SAHNE

MİHRİMAH -HÜRREM

çoşkulu ♩ = 132

2 Flute
2 Oboe
2 Clarinet in B
2 Bassoon
Horn in F 1-2
Horn in F 3-4
Timpani
Finger Cymbals (parmak zilleri)
Harp
Violin I
Violin II
Viola
Cello
Contrabass

Şekil 6. Hüseyinî makamı orkestra partisiyonu (1. Perde 2. Sahn 1-5 arası ölçüler)

7.5. Nikrîz Makamı

123. ölçü ile başlayan 2 ölçülük piyano girişi bulunan bölgede sol elde kromatik seslerin sıkça kullanıldığı yapı olarak görülmektedir. Sağ elde 2 ve 3 sesli akorlar bas hattına paralel şekilde gelmiştir. Fa nihavent başlayan tema, 127. ölçüde sol ekseninde nikrîz geçki ile devam

etmektedir. Si bemol üzerine kurulan majör artık 9’lu akoru makamın belirgin özelliği ilk beşlisinde bulunan artık ikili aralığını ısrarla duyurmayı amaçlandığı düşünülmektedir. (Şekil 7)

The image shows a musical score for three staves: M. (Melody), H. (Harmony), and Pno. (Piano). The score is for measures 133-137. The M. staff has lyrics 'Ne di-ye-cek va-li-dem' and a dynamic marking 'p'. The H. staff has lyrics 'Mih-ri-mah' and a dynamic marking 'f'. The Pno. staff has a dynamic marking 'pp' and a red box highlighting the first measure. A box labeled 'H' is above the M. staff.

Şekil 7. Artmış 9lu akoru (1. Perde 2. Sahne 133-137 arası ölçüler)

Orkestrasyon olarak baktığımızda sağ elin flüt, sol elin klarnet partisine olduğu gibi aktarıldığı, 4 ölçü sonra sol el fagota tam 8’li katlanarak aktarılmış, piyano partisyonuna ek olarak fagot hattına 4’lü alttan aynı yapı eklenmiştir. Ara partiler obua ile desteklenmiştir. (Şekil 8)

a tempo
 122 *coşuklu* ♩ = 132

Fl. *pp*

Ob.

B♭ Cl. *pp*

Bsn. *f*

Hu. 1-2 *f*

Hu. 3-4 *f*

B♭ Tpt. *f*

Timp. *f*

Hp. *pp*

H. *f*

Pe-ki ya zev-cin ne di-yor bu i- e

Vln. I *pizz.*

Vln. II *pizz.*

Vla. *pizz.*

Vc. *f*

Cb. *f*

Şekil 8. Nîkrîz Makâmı orkestra partisiyonu (1. Perde 2. Sahne 122-130 arası ölçüler)

7.6. Kürdî Makâmı

24. ölçü ile başlayan allegro bölümü mi eksenî üzerinde inîci çıkıcı aşkefzâ makamı seyri duyulmaktadır. Piyano partisinde soprano ve bas partilerinin 16'lık yapıda ünison olarak ilerlediği, ara partilerin ise uzun seslerle dinamik olmayan eşlik yapısı kullanılmıştır. 27. ölçüde başlayan soprano vokaline piyano bas hattı 16'lık notalarla eşlik ederken, sağ elde akor

yürüyüşleri ile vokal katlanmıştır. 25. ölçüde başlayan soprano vokali mi ekseninde kürdî, tenor vokali la ekseninde bûselik ezgi hattı seslendirirken, 48. ölçüde bariton vokali mi üzerinde kürdî makamını seslendirmektedir. Ezgi yapısı sürekli eksen ve makam değiştirerek 60. ölçüye kadar devam eder. Bestecinin, 62. ölçüde si bemol eksenî üzerinde segâh makamı ile başlayan temada, devletin kasasını düşünen Vezir Rüstem ile, camiinin yapılışında kullanılacak malzemeler için akçe gerekli olduğunu savunan Mimar Sinan arasındaki anlaşmazlığı, karşılıklı seslendirilen halk edebiyatında atışmayı hiciv yoluyla gösterdiği düşünülmektedir. Sinan Rüstem ve Mihrimah karakterlerinin trio seslendirdiği bu bölümde, kontrpuantal yapı göze çarpmaktadır, (Şekil 9) birbiri içine geçen yapıların birbirine üstünlük kurma yarışında olduğunu hissettirir şekilde vurgulanmak istenen kelimeler ölçü başlarında güçlü olarak karşımıza çıkmıştır. Sinan, devletin büyüklüğünü yaptırdığı eserlerle göstereceğini, Rüstem devlet hazinesinin korunması gerektiğini, Mihrimah da kendi adına yaptırmak istediği camiyi savunur şekilde, her üç vokalin de gücünü nüanslarıyla gösterme gayesinde olduğu bir yapı ile işlenmiştir.

60

Şekil 9. Trio vokal pasajından bölüm (1. Perde 3. Sahne 161-165 arası ölçüler)

Orkestrasyon ezgi hattının tahta üflemeli çalgılarla işlendiği görülürken, ünison olarak obua klarnet ve fagot seslendirmiştir. Eşliğin uzun seslerle 4 kornoya uzun seslerle kontrast bir yapıda işlenmesi, ezginin dinamikliğini ortaya çıkaran bir doku olarak duyurulmuştur. Vokallerin bittiği yerlerde onaltılık notaların ağırlıkta kullanıldığı köprü görevi gören 2 ölçülük geçişler tahta üflemelilerle duyurulmuştur. Vokallerdeki durağan yapı, tahta

üflemelilerin dinamik yapısıyla kapatılmayı amaçlandığı düşünülmektedir. Bölme sonuna kadar bu doku korunmuş, 80. ölçüde başlayan keman yaylı grubunda yazılan üçlemeler 83. ölçüyle değişen 6/8'lik ölçü sayısına bir hazırlık olarak düşünülebilir. Basların devam eden arpej yapısı üzerine soprano vokali 1. keman grubu tiz seslerde ölçü içerisinde ünisonları duyurarak, Sinan'a da viyolalar ünison yapıda güçlendirici görev üstlenerek hem vokaller arasında hem de orkestrasyonda üstünlük kurma niyeti belirgin şekilde hissettirilmiştir.

7.7. Hicâzkâr Makamı

Mi ekseni üzerinde piyanonun sağ elde hicâzkâr ezgi hattı, sol elde inici çıkıcı eşlik niteliğinde yürüyücü kontrast yapı bulunmaktadır. Uzun sesler kullanımının yanında, ölçü sonlarında ezgiye cevap verir anlayışta kromatik ve ezgisel kontrpuantal anlayışla işlenmiştir. 11 ölçülük asimetrik cümle yapısı, son üç ölçüde makamın seyrini ve özelliğini gösteren artmış 2'li, k2'li ve tekrar k2'li (do, re diyez, mi, fa) geçişle son bulmaktadır. (Şekil 10) Armonik dokusunda k2'li aralıkların hem ezgi hattında hem de eşlikte sıkça kullanıldığı görülmektedir. B bölümünde modülasyon yapılarak si ekseni üzerinde hicâzkâr olarak karşımıza çıkmaktadır. Ses rengi ve tınısından kaynaklı olarak mezzosoprano vokali mi ekseninde yazılmışken, bas vokali karar sesi değiştirilip si ekseninde hicâzkâr tercih edilmiştir. Bas vokali kromatik seslerin yoğunlukta olduğu, buna karşılık piyanoda da aynı şekilde sol elin kromatik yapısı göze çarpmaktadır.

4. Sahne

"HER NEFS ÖLÜMÜ TADACAKTIR"

HURREM-SÜLEYMAN SÜLEYMAN-SİNAN SİNAN İ. ARYA

doloroso (M.M. ♩. = c. 50)

Piano

p

Pno.

rit.

düşünceli ♩. = 63

O - lum

Şekil 10. Hicâzkâr Makamı orkestra partisiyonu (1. Perde 4. Sahne 1-12 arası ölçüler)

Orkestrasyon: Çalgılamaya bakıldığında, tema fagotun tiz registerinden başlamakta, 2. kemanlar ve çellolar uzun seslerle fagota kontrast bir yapı duyurmaktadır. 5. ölçüde başlayan farklı tema klarnette duyurulmuş, fagot 5. ve 8. ölçü arasında çello ile katlanmıştır. Eserin birçok yerinde inici ve kromatik öge içeren pasajların tahta üflemelilere, özellikle klarnete yazıldığı görülmektedir. Yaylılarda uzun seslerin çokça kullanıldı görülürken, piyanonun bas hattı 1. Keman, çello ve kontrabasa splitting yöntemi kullanılarak dağılım yapılmıştır. Hicâzkâr makamı, zîrgûleli hicâz makamının inici seyirde olan sol eksenli şed makamıdır. Her makamın farklı duygular hissettirdiği, zîrgûleli hicâz uykuyu çağrıştırdığı için, bu bölümde bu dizinin kullanıldığı düşünülmektedir. Türk müziği makamlarının ruha olan etkileri Farabi'ye göre sınıflandırıldığında, Zîrgûleli Hicâz makamının uykuyu çağrıştırdığı bilinmektedir (Tanrıöver, 2010:153). Bölüm Hürrem Sultan'ın kaybettiği oğluna methiyeleriyle

başlamaktadır. Ölüm ve uyku benzetmesi yapıldığı düşünülmektedir.

7.8. Evc Makamı

133. ölçü segâh makamının şeddi olan evc makamı fa diyez ekseninde yazılmıştır. Makamın en belirgin özelliği inici seyirde mi natürel ve do natürel seslerinin duyurularak si sesinde durak yapmasıdır. Bu yapı makam seyri olarak tam anlamıyla cümlede işlenmiştir. Armonik yapısında karar sesi üzerine kurulan akor yerine VI. derece üzerine kurulan majör 7'li akor tercih edilmiştir. (Şekil 11) Segâh ve şed makamların işlendiği eserlerde buna benzer armonik yapılar kullanılmaktadır. Oğuzhan Balcı Senfoni ile ilahiler eserinde, segâh makamı olan Tekbir bölümünde si eksenini üzerinde kararda VI. derece üzerine majör akor (sol majör) kullanmıştır.

MIHRIMAH ARYA

130 rit. G 133 63 mp Yıl-

Pno. mf pp

134 lar - dır bek - le - di - ğim renk - li za - rif bir dün - ya

Pno. mp

Şekil 11. Evc makamında VI. Derece akor kullanımı (1. Perde 5. Sahne 130-136 arası ölçüler)

Orkestrasyon incelendiğinde pes register kullanımı öne çıkmaktadır. 4 ölçülük yapıda keman ve viyola grubunun uzun seslerine karşılık çelloda kromatik bir yapı bulunmaktadır. 2. keman grubunda yer alan ezgi yapısı klarnetlerin orta registerinde katlanmış, cevap niteliğindeki yapı öne çıkarılmıştır. 137. ölçüyle başlayan inici seyir kromatiklerin hem ezgi yapısında hem de eşlik partilerinde kullanımı durgun dokudan uzak bir yapıdadır.

Sonuç ve Öneriler

Motif, tema, cümle ve bölmelerin asimetrik olarak yazıldığı saptanmıştır. Bestecinin eseri monoton bir yapıdan kurtarmak ve müziğin akışında tahmin edilmesi güç hatları kullanmak istediği net şekilde görülmektedir.

Armonik yapısında üçlü armoninin daha çok kullanıldığı, dörtlü aralıklarla kurulan ve power akorların (boş beşli) nadiren cümle sonlarında uzayan seslerle kullanıldığı görülmüştür.

Evc, Segâh, makamlarında karar sesinde genellikle dizinin VI. derecesi üzerine kurulan akorlar tercih edilirken, diğer makamlarda karar ses üzerine kurulan akorlar kullanılmıştır. Kürdî makamında karar seste IV. derece üzerine kurulan minör akor da tercih edilmiştir.

Makam geçkilerinde çok fazla kromatik yapı ile bağlantı yapılırken, dizilerin duyurularak geçki yapıldığı pasajlar göze çarpmaktadır. Sahne değişimlerinde kısa geçkiler yerine sekiz ölçü ya da on altı ölçülük giriş ya da köprü kullanılmaya özen gösterilmiştir.

Türk Müziğinde kullanılan makamların özellikleri genel olarak yansıtılmaya çalışılmış, güçlü, durak, yeden öğeleri göz ardı edilmemiştir. (tampere sistem içerisinde makamın seyir özellikleri bazen değiştirilmiştir.)

Râst ile majör, Nihâvend ile minör dizileri tampere sistemde benzerlik gösteren dizilerdir. Rastta inici dizide VII. derecenin pesleşerek kullanımı, nihaventte karara gelirken V. derecenin pesleşerek kullanımı, makamın özelliklerini kullanarak oluşturulan ezgiler olduğunu göstermektedir.

İnsan sesleri arasındaki atışmalar ve birbirine üstünlük kurma çabaları ritmik öğelerde aktarılmıştır. Her insan sesi vurgulamak istediği düşünceyi kuvvetli zamana denk gelecek şekilde seslendirmiştir.

Orkestrasyon yapısında, hızlı pasajların genellikle tahta üflemeli çalgılara yazıldığı, piyano redüksiyonundan olduğu gibi aktarımların yanında, motif ve ölçüden küçük yapılarında ayırma (splitting) yöntemi kullanıldığı, yumuşak dokularda ezgi hattının fagotta katlandığı

söylenebilir.

Gösterişli ve görkemli ezgi hatlarının bakır üflemeli çalgılara yazıldığı, yaylıların pizzicato kullanımı bu dokuyu desteklediği sonucuna varılabilir.

9/8'lik aksak ritim kullanımında öbek başındaki notaların eşlik hattında da kuvvetli olarak çalınarak ritmik yapının öne çıkmasını sağladığı görülmektedir.

Çalgılama konusunda değişik renk ve tınları kullanmayı tercih eden besteci, leitmotif kullanılan bölümlerde değişik tınlar ve dokular elde etmek için ezgi hattını sürekli farklı çalgılara yazmıştır. Bakır üflemeli çalgılarla çalınan ezgi hattı görkemli tını duyururken, aynı motifin operanın son bölümünde flüt ile çalınması daha yumuşak bir etki yaratmıştır. Dramatik sahne etkisiyle bu seçim yapılmıştır.

Farklı ezgi hatları farklı yerlerde litemotif olarak kullanılmıştır. Litemotif'in makamdan makama geçiş olarak kullanıldığı örneklere de rastlamak mümkündür.

Sinan Operası konunun geçtiği yüzyılın özelliklerini müzikal bağlamda iyi işlemiş, saray yaşamındaki sorunları ve çatışmaları tını ve dokularla etkili bir biçimde yansıtmıştır. Kullanılan makamlar ve ezgi hatları saray müziği olarak tabir edilen geleneksel Türk Musikisi öğelerinden özenle seçilmiş, sahnelerin vermek istediği etkiyi başarıyla seyirciye aktarmıştır.

Besteci Hasan Uçarsu'nun Sinan Operası'nın bestelenme sürecini anlattığı "Sinan Operası nasıl yazıldı" adlı yazısında kendini bir pergele benzetmiş, sabitlenen ayağın memleketi olduğu, hareketli ayağın bazen kendinden uzaklaşıp bazen yaklaşmasını müzikal anlayışı olarak betimlemiştir. Makamsal ezgileri kendine yakın armonik yapı, tını ve dokuları benimsenmiş kültürler olarak tanımlamaktadır.

Kaynakça

- Balcı, O. (2020). Türk Müziği Çalgılarından Oluşan Orkestra İçin Eser Bestelenmesi, Eserin İcrası ve Orkestrasyon Açısından Kazanımlar. (*Sanatta Yeterlik Tezi*), *Haliç Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, İstanbul*.
- Çokamay, B. (2020). Mikhail Ippolitov-Ivanov'un Müziğinde Makamsal Öğeler. 3. *Uluslararası Türk – Rus Dünyası Akademik Araştırmalar Kongresi*, Ankara Bilim Üniversitesi, Ankara.
- İlerici, K. (1990). *Türk Müziği ve Armonisi*. İstanbul: Milli Eğitim Yayınevi.
- Karadeniz, İ. , Berki, T. (2020). Bir Saygun Kesitinde Makam Soyutlamaları. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Sayı 7. s. 514-533.
- Korsakov R. (1922). *Principles of Orchestration*. New York: Dover Publication Inc.
- Kurdaş, B. (2021). İzlenimcilik, İzlenimci Müzik ve Orkestrasyon Özellikleri. *Sahne ve Müzik Eğitim ve Araştırma E-Dergisi*, Sayı 12, s. 21-49.
- Sevsay E. (2015). *Orkestrasyon Çalgılama ve Orkestralama Sanatı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Sınır, İ. (2006). Hasan Ferit ALNAR'ın Makamlardaki Armoni Anlayışı, (*Yüksek Lisans Tezi*), *Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul*.
- Tanrıoer, G. (2010). Müzikle Tedavi Yöntemleri. *Fine Arts*, 5(3), s.150-157. <https://doi.org/10.12739/10.12739>.