

CENGİZ ONURAL'IN EVCÂRÂ ŞARKISI “TEREDDÜT”ÜN MAKAM ANLAYIŞINA EDVÂR GELENEĞİ ÜZERİNDEN BİR BAKIŞ

*A study of the Maqam understanding of Cengiz Onural's
"Tereddüt" song through the Edvâr tradition.*

Emrah Tuncel

ÖZ

Cengiz Onural, son dönem Klasik Türk Müziği bestecileri arasında özgün yaklaşımı ve gelenekle kurduğu derin ilişkiyle öne çıkan önemli bir figürdür. Onural, üretim sürecinde, kadim mirasa hem teknik hem de estetik bir şekilde yaklaşarak, bestecilikte zengin ve sade bir anlayışı tercih etmektedir. Onural'ın “Tereddüt” isimli eseri, edvâr geleneği makam anlayışına bağlılığının yanında, söz konusu makamda klasik formlarda eserler ile de teorik anlamda muntazam bir uyum göstermesi, önemli bir bulgu olarak çalışmada yer almaktadır. Sayısı şimdilik az olsa dahi yakın dönemde yapılan bilimsel araştırmalar da bu saptamayı desteklemekte, bestecinin eskiyle bağını ortaya koymaktadır. Bu çalışmada analizi yapılan eser, Onural'ın söz konusu yaklaşımının somut bir örneği olarak incelenmiştir. Eserde, son dönem ortaya konulmuş teori sistemlerinden ziyade klasik edvâr geleneği temel alınmış ve eserin bu tarihsel anlayışla uyum içinde bestelenmiş olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Cengiz Onural, evcârâ, edvâr, makam

ABSTRACT

Cengiz Onural is an important figure among the composers of Classical Turkish Music of the last period, who stands out with his unique approach and deep relationship with tradition. The fact that Onural's Evcârâ song titled “Tereddüt” not only adheres to the maqam conceptions in the edvâr tradition, but also shows a theoretical harmony with the works in classical forms written in the maqam in question is included in the study as an important finding. The song “Tereddüt” composed in Evcârâ makam, which is analyzed in this study, is analyzed as a concrete example of Onural's approach. The analysis of the piece is based on the classical edvâr tradition rather than recent theoretical systems, and it is concluded that the piece was composed in harmony with this historical understanding.

Keywords: Cengiz Onural, evcara, edvâr, maqam.

1. ORCID: 0000-0002-1984-3054 Öğr. Gör. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuarı,
emrah.tuncel@hbm.edu.tr

*Bu makale “İncesaz” Müzik Grubunun Makam Anlayışı” isimli doktora tezinden üretilmiştir.

EXTENDED ABSTRACT

Cengiz Onural is an important figure among the contemporary composers of Classical Turkish Music, distinguished by his original approach, the unique maqams he chooses, and his profound relationship with tradition. Unlike many of his contemporaries, Onural does not limit himself to the commonly used modes of today; instead, he draws inspiration from forgotten or rarely performed maqams that once occupied an important place in the repertoire. By doing so, he not only enriches the body of Classical Turkish Music with new works but also plays a significant role in reintroducing these maqams to today's musical circles. In the present day, a large number of composers working within the framework of Classical Turkish Music tend to compose within a limited palette of maqams, often repeating conventional structures and predictable melodic progressions. While this tendency ensures a certain continuity with the established repertoire, it also inevitably restricts the expressive range of the music and reduces the richness of musical diversity. Onural's approach is striking precisely because it resists this narrowing of horizons. His works reveal an effort to revive a musical understanding that is deeply rooted in history while at the same time speaking to modern sensibilities. Through his compositions, Onural demonstrates that Classical Turkish Music still holds a vast potential for exploration and innovation. By reviving forgotten maqams, he creates a dialogue between past and present, tradition and originality. His music reminds listeners and fellow composers alike that the essence of this art lies not in repetition, but in creative continuity and renewal.

When we examine Cengiz Onural's compositional process, it becomes clear that he is deeply connected to the ancient musical heritage of the past, both on a technical and on an aesthetic level. His music does not simply rely on the theoretical frameworks that dominate today's understanding of Classical Turkish Music. Rather, the makam structures that Onural chooses in his works are more closely aligned with the approaches and perspectives that developed over centuries and were systematically recorded in the classical *edvâr* literature. This orientation reveals that Onural does not treat maqams merely as abstract scales or theoretical constructs, but approaches them as living entities shaped by history, culture, and performance practice. This perspective allows him to establish a remarkable continuity with the musical thought of earlier centuries. When some of his compositions are compared with historical examples written in classical forms, the depth of this connection becomes especially striking. The harmony between his music and these older works is not limited to surface similarities in form; it is also evident in more subtle aspects such as the unfolding of makam progressions, the choice and emphasis of pitches, and the sensitivity shown in melodic development. In this respect, Onural can be seen as a composer who bridges past and present. His works highlight how the ancient theoretical and cultural layers of Classical Turkish Music can still serve as an inexhaustible source of inspiration. By engaging with this heritage, he not only preserves tradition but also reinvigorates it with fresh creative energy.

It is understood that Cengiz Onural gained a significant amount of knowledge and experience about maqams and the tradition of Classical Turkish Music both through his family, especially through his grandfather, and through his own personal interest and efforts. In particular, having the opportunity to learn directly from a family elder who was raised with the tradition of meşk left deep traces in his ears and mind about maqams and the classical style in music. This kind of transmission does not only consist of theoretical knowledge, but also includes the subtleties of attitude, style and performance. Interviews with Cengiz Onural reveal how effective this process was in shaping his musical identity. In addition, his individual curiosity and inquisitive approach since his youth helped him to deepen this accumulation. In this context, it is seen that Classical Turkish Music is not only a cultural heritage of the past in Onural's musical life, but also an important source of nourishment and influence on his entire artistic life. His relationship with tradition in his works clearly reflects the traces of this accumulation.

In this context, the composition titled "Tereddüt," written in the rarely used makam of Evcârâ, serves as a particularly illustrative example of how Onural bridges the gap between historical theory and contemporary creativity. This study analyzes "Tereddüt" in light of the traditional *edvâr* literature, rather than relying on modern theoretical frameworks that often simplify or reinterpret the older makam system.

Some recent scientific studies, although still limited in number, support these findings. These studies reveal that Onural's music establishes strong ties with the past not only aesthetically but also theoretically. In this context, the song "Tereddüt", composed in Evcârâ makam, is analyzed in this study as a concrete example of Onural's relationship with tradition and the ancient understanding of makam. During the analysis of the piece, the classical understanding of *edvâr* was taken as a basis rather than books written with the understanding of new theory, and as a result, it was concluded that the piece was composed in integrity with this historical approach. This shows that Onural's composition is not only a form of individual expression, but also contains important ties with the past.

GİRİŞ

Makamlar ve makamları açıklayan teorik bilgiler, tarihsel süreç içinde farklı perspektiflerden ele alınarak tartışılan, günümüzde dahi birçok yönüyle hala tartışılmakta olan kavramlar bütünüdür. Öyle ki bu tartışmalar, zaman zaman kavram kargaşası dahi yaratmaktadır. Bu durum çoğu zaman içinden çıkılmaz bir hal alıyormuş gibi görünse de aslında müziğin yaşayan, değişen ve dönüşen bir sanat olduğunun göstergesi olarak da düşünülebilir. Çalışmaya konu olan Evcârâ makamı, nispeten bu tartışmalı ve muğlak alanlara daha uzak bir yerdedir. Makamın bu özelliği, birçok makama nazaran yeni bir terkip olma özelliğinden gelmektedir.

Evcârâ, Klasik Türk Müziği'ne yön vermiş önemli bestekârlar arasında yer alan III. Selim'in terkîb ettiği makamlardan biridir (Tura, 2006, s.49). "...III. Selim hem yeni terkiplerin ortaya çıkmasını hem de nota sisteminin geliştirilmesini hedeflemiş ve bu alanlardaki çalışmaları teşvik etmiştir. 1789-1808 yılları arasında hükümdarlık yapan III. Selim, hem önemli bir bestekâr hem bir Mevlevî muhibbi hem de bir neyzen idi." (Güray, 2011, s.93). III. Selim'in himayesine aldığı müzisyenler, eser üretimi bakımından verimli bir döneme girmiş ve bu süreç XIX. yüzyılın ortalarına kadar devam etmiştir (Güray, 2011, s.93). III. Selim'in, yaşadığı dönemde birçok besteci ve müziğin nazariyatı ile alâkadar olan şahsiyeti himayesine alarak, makam müziğinin geleceğine dair önemli adımlar attığını da belirtmek gerekmektedir (Özcan, 2009, s.425). Bunlardan birisi de Abdülbâkî Nasır Dede'dir. Nâsır Dede'nin edvâr geleneği ile yazdığı eseri Tedkîk ü Tahkîk'i, yine aynı dönemde III. Selim'in teşvikleriyle kaleme aldığı bilinmektedir (Özcan, 2009, s.425-426).

Çalışmanın konusu olan, Cengiz Onural'a ait Evcârâ makamında "Tereddüt" isimli şarkı, İncesaz müzik grubunun, 2005 yılında yayınladığı "4/Mazi Kalbimde Bir Yaradır" albümünde yer almaktadır. İncesaz'ın albümlerinde, grubun aynı zamanda kurucularından olan Cengiz Onural'a ait, Klasik Türk Müziği'ni oluşturan ve günümüzde artık rağbet görmeyen, neredeyse unutulmuş, Sünbüle-i Kadîm, Nühüft-i Kadîm, Dügâh gibi makamlardan eserler de bulunmaktadır (Tuncel, 2023).

Onural'ın akademik anlamda bir müzik eğitimi bulunmamaktadır, müziğe olan ilgisi ise dedesi Mir'at Ustaoglu'nun hayatta olduğu dönemde evlerinde yapılan meşklerde duyduğu ve hafızasına aldıklarıyla birlikte başlamıştır (Tuncel, 2023, s.75). Bestecinin müziğe olan derin ilgisi ve kadîm makamlara olan aşinalığı, büyük ölçüde dedesinin bağlı olduğu meşk silsilesi ve bu silsilenin bir şekilde Onural'ın kendisine aktarılmasıyla zincirin devamı olmasından kaynaklanmaktadır (Tuncel, 2023, s.75).

Araştırmanın amacı, Evcârâ şarkının edvârlar bağlamında incelenmesiyle, eserde yer alan makam anlayışının, söz konusu teori kitaplarında yer alan makam tarifleriyle uyum veya uyumsuzluk durumunun tespitini yaparak çıkan sonuçları akademik bir bakış açısıyla değerlendirmektir. Çalışmanın, besteci Cengiz Onural hakkında yapılan az sayıda akademik çalışmalara bir yenisinin eklenmesi bakımından literatüre katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Bu çalışmanın en temel dayanak noktalarından birini oluşturan kaynaklara yaklaşım biçimi, yalnızca kuramsal bilgilerin derlenmesi ve yorumlanmasıyla sınırlı kalmamıştır. Özellikle edvârlarda yer alan makam seyirlerini/tariflerini, salt teorik perspektiften değerlendirmek yerine, teorik anlatımla pratik arasındaki ilişki açıklanmaya çalışılmıştır. Bu yaklaşım, sadece kaynak metinlerin okunmasıyla değil, aynı zamanda eserin bizzat icrası yoluyla makamlardaki seslerin duyulması ve analiz edilmesi esasına dayanmaktadır. Bu yöntemle, incelenen eserin makam yapıları ile edvâr kaynaklarında belirtilen makam seyirleri arasında hangi açılardan örtüşmeler bulunduğu, hangi yönleriyle farklılıklar gösterdiği ortaya konmuştur. Böylece, teorik bilgi ile müzikal pratik arasında bağ kurularak daha gerçekçi bir analiz zemini oluşturulmuştur.

Çalışmanın yöntemsel çerçevesi belirlenirken, müzik teorisinin müzikal icradan ve işitsel deneyimden soyutlanarak ele alınmasının, sağlıklı ve objektif sonuçlara ulaşılmasını engelleyebileceği düşünülmüştür. Bu bağlamda, teorik tahlillerin müzikal icra ile desteklenmesi gerektiği fikri benimsenmiş ve bu doğrultuda çalışmanın tüm aşamalarında seslendirme ve icraya dayalı analiz ön plana alınmıştır. Eserin sadece yazılı notaları üzerinden değil, aynı zamanda seslendirilerek (kayıtlarından dinleyerek) değerlendirilmesi, analizlerin daha derinlikli bir biçimde yapılmasını sağlamıştır.

Uygulanan yöntemin geçerliliği ve güvenilirliği ise çalışmanın sonunda elde edilen bulguların, besteci ile yapılan mülakatlardan elde edilen nitel verilerle örtüşmesiyle pekiştirilmiştir. Bu kapsamda, bestecinin konuya dair aktardıkları, deneyimleri ve görüşlerinin yapılan çözümlemelerle büyük ölçüde uyum göstermesi, yöntemin işlevsel olduğunu ortaya koymuştur. Bu bağlamda teorik bilgilerin icra yoluyla sağlamasının yapılması, Klasik Türk Müziği makam analizlerinde sıklıkla karşılaşılan hatalı bakış açılarının önüne geçerek, daha gerçekçi ve

icrayla çelişmeyen sonuçlara ulaşılmasını sağlamıştır. Dolayısıyla bu çalışmada uygulanan yöntem, sadece akademik bir analiz aracı olmanın yanında, makam müziğinin doğasına uygun bir yaklaşım modeli olarak da değerlendirilebilir.

Çalışmada söz konusu eserin makamsal analizi yapılarak, durumun tespitine yönelik bir yöntem izlenmiştir. Makalede nitel araştırma yöntemi modellerinden tarama modeli kullanılmıştır. “Tarama, geçmişte ya da halen var olan bir durumu olduğu şekliyle tespit etmeyi amaçlayan araştırma modelidir” (Karasar, 2016, s.109). Çalışmanın veri toplama teknikleri; müzikal analiz, literatür tarama ve doküman inceleme olarak belirlenmiştir. Makale içinde makam isimleri büyük harfle başlanarak, perde isimleri ise küçük harfle başlanarak yazılmıştır. Çalışmada makam tahlilleri yapılırken başvurulacak kaynaklar, Abdülbâkî Nâsır Dede’nin Tedkîk ü Tahkîk’i, Haşim Bey’in Edvârı ve Tanburi Cemil Bey’in Rehber-i Mûsikî’si ile sınırlandırılmıştır. Evcârâ makamı III. Selim tarafından terkip edildiğinden dolayı III. Selim öncesinde yazılan kaynaklar kapsam dışında tutulmuştur. Bahsi geçen üç şahsiyetin kaleme almış olduğu eserler edvâr geleneği tarzında yazıldığından dolayı bu çalışmaya dahil edilmiştir. Bunun yanında bu çalışmada, gerekli görülen diğer kaynaklardaki Evcârâ makamı açıklamalarına da yer verilmiştir.

Bu çalışma “İncesaz Müzik Grubunun Makam Anlayışı” isimli doktora tezinden üretilmiştir. Tezde kullanılan kaynakların bir kısmı farklı bir anlayışla bu çalışmada da yer almaktadır. Tezin yayımlandığı 2023 yılından sonraki güncel çalışmalar ile söz konusu tarihte kullanılmayan çalışmalara bu makalede yer verilmiştir.

1. KAYNAKLARDA EVCÂRÂ MAKAMI

Yazar	Eser	Tanım
Abdülbâkî Nâsır Dede	Tedkîk ü Tahkîk	“Evc perdesinden başlayıp Acem gösterip Evc, Şenhâz ve Muhayyer perdelerine çıkıp inerek gezindikten sonra, Evc perdesinden Sabâ perdesinedek Hicâz gösterip Sabâ perdesini, Segâh(perdesine) bağlayıp Segâh’dan Irâk’a dek Hicâz göstererek karar verir. Bu gönüle hoş gelen bileşim de yine Sûz-i dil-ârâ makamını yapan o “Hüner Kaynağı”nın buluşudur” (Tura, 2006: 49). ¹
Tanburi Cemil Bey	Rehber-i Mûsikî	“Evcârâ makâmı karargâhı olan fa diyez perdesi ile üçüncü fâsılada la diyez, beşinci fâsılada do diyez ve yedinci fâsılada mi diyez n’im sadâlarını muhtevi ise de, tîz taraftaki fihrist-i elhân’da la natürel ya’ni Muhayyer perdesinin isti’mali agleb olmakla, sernâmeye yalnız (fa) (mi) (do) diyezleri işâret olunur. Evcârâ’nın zemini; Nevâ, Acem, Evc perdeleri ile başlayıp, Tîz Hicâz ile Segâh arasındaki perdelerde, miyânı; Hicâz-Tîz Hicâz oktavında, karârı dahî muhayyer ile Yegâh arasında icrâ olunur” (Cevher, 1992: 39).
Haşim Bey	Haşim Bey’in Edvârı	“İptida ecem ile evç perdesini gösterip, muhayyer basarak yine ev’ç, acem, nevâ, hicâz, segâh kürdî ile düğâh açmaksızın rast ile ırak’da karar eder. Bu makâm alafranga’da fa diyez tona ta’bir ederler”

¹ Nâsır Abdülbâkî Dede, a.g.e., vr.22a

	(Tırışkan, 2000: 35).
--	-----------------------

Tablo 1. Kaynaklarda Evcârâ makamı (Tuncel, 2023, s.28)

Tablo 1’de, Evcârâ makamının, kaynaklarda geçen tarifleri görülmektedir. Makamın geçtiği kaynakların az olmasının nedeni, yeni bir terkip olma özelliğinden kaynaklanmaktadır. Adı geçen teori kitaplardan en dikkat çekici olanı, III. Selim’in döneminde yaşamış olan Abdülbâkî Nâsır Dede’nin III. Selim’in bizzat kendisinin teşvikleriyle kaleme almış olduğu Tedkîk ü Tahkîk isimli eserdir. Tanburi Cemil Bey’in yazdığı Rehber-i Mûsikî’de geçen Evcâra makamı tarifi de önem arz eden bir durumdur. Şunu da belirtmek gerekir ki, Cemil Bey’in plakları arasında, icracılar tarafından en fazla ilgi gören taksimlerinden biri Evcârâ taksimidir.



Şekil 1. Tanburi Cemil Bey’in Evcârâ taksimi (URL 1)

2. EVCÂRÂ ŞARKI “TEREDDÜT”ÜN MAKAM ANALİZİ

Tereddüt

Bolero ♩ = 114
Evcara - 1 ses
Söz: Bora Ebeoğlu - C, Onural
Müzik: Cengiz Onural, 2005

aranağme

zemin

Şekil 2. Tereddüt 1 (Nota Albümü, 2022:76)

Bestecinin şarkının aranağmesinde evç, şehnâz, evç ve acem perdeleriyle başlayan bir seyir izleyip, nevâ perdesinden gelerek nim hicâz perdesinde uzun bir kalış yaptığı görülmektedir. Şarkının zemin bölümünde ise yine evç, muhayyer, şehnâz, tiz segâh, nevâ ve nim hicâz perdeleriyle devam eden bir seyir yapısı vardır. Şarkının girişi ve zemininde görülen seyir yapısının, Nâsır Dede'nin verdiği Evcârâ makamı tanımıyla makam anlayışı bakımından uyum sağladığı görülmektedir (Tuncel, 2023, s.28).

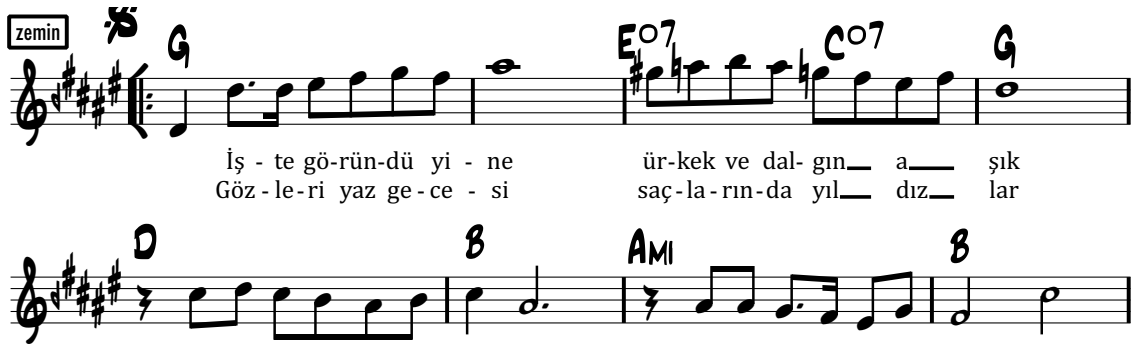
Tanburi Cemil Bey'in hem Rehber-i Mûsikî' isimli eserinde hem de Evcârâ taksiminde izlediği Evcârâ makamı

seyir yapısı, Onural'ın Evcârâ şarkısında görülen makam anlayışı ile birçok yönden belirgin bir uyum içindedir.



Şekil 3. Tanburi Cemil Bey'de Evcârâ makamı örneği (Cevher, 1992:39)

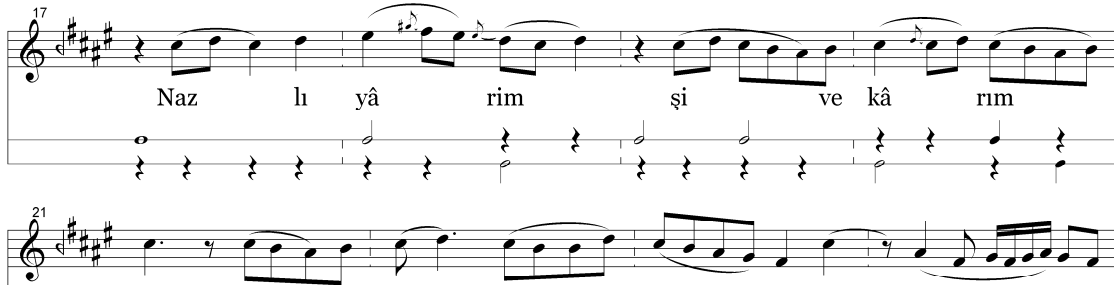
Şarkının zemin bölümünün ilk üç ölçüsü ve şekil 3'te Tanburi Cemil Bey'in Rehber-i Mûsikî isimli eserinde Evcârâ makamı için verdiği örneğin ilk dört ölçüsünde görülen yapı, Tuncel'e göre evç perdesinde Müstear makamı kullanımı seyridir (Tuncel, 2023, s.29) ve bu yapı aynı zamanda Nâsır Dede'nin verdiği tarifte de benzer şekilde yer almaktadır.



Şekil 4. Tereddût 2 (Nota Albümü, 2022, s.76)

Şekil 4'te Onural'ın Evcârâ şarkısında Müstear kullanımına ait bölüm görülmektedir. Evç perdesi üzerinde oluşan Müstear yapı ilgili bölümün ilk üç ölçüsünde yer almaktadır. Aynı yapı Evcârâ makamında yazılmış, Klasik Türk Müziği'nin makama dair önde gelen eserlerinde de görülmektedir. Bunlardan bazıları, Dilhayat Kalfa'nın saz semâisi ve peşrevi ile Küçük Mehmet Ağa'nın Evcârâ bestesidir. Bu eserlerde Onural'ın şarkısında tespiti yapılan evç perdesinde Müstear kullanımlı yapı aynı şekilde kullanılmıştır.

Cengiz Onural'ın eserinin aranağme bölümünün 7. ve 8. ölçülerinde nim hicâz perdesinde yapılan kalışların, Tanburi Cemil Bey'in hem taksiminde hem de şekil 3'te gösterilen Rehber-i Mûsikî'den alınan nota örneğinin 8. ölçüsünde benzer seyir yapısıyla uygulandığını görmek mümkündür. "Hicaz perdesinde yapılan kalış ile girişte yer alan Müstear makamı nağmeleri, bu makamın karakteristiğini ortaya koyan seyir özelliklerindendir" (Tuncel, 2023, s.29). Hem Cemil Bey'in taksiminde hem de Onural'ın şarkısında yapmış oldukları Evcârâ makamındaki hicaz perdesinde yapılan karakteristik kalışlar; yapı bakımından benzer bir şekilde, Küçük Mehmet Ağa (Arif Mehmed Ağa)'nın Evcârâ makamında beste formundaki eserinde de görülmektedir. Söz konusu besteci Küçük Mehmet Ağa (Arif Mehmed Ağa), "Gelince hatt-ı muanber o meh cemalimize" isimli bestesinin birinci mısrasının olduğu bölümde, hicaz perdesinde sıklıkla kalışlar yapmaktadır.



Şekil 5. Küçük Mehmet Ağa'nın Evcârâ makamında bestesi (Nota kaynağı, Dar'ül Elhân Külliyyâtı, 8.Fasikül)

Şekil 5'te görülen, Küçük Mehmet Ağa (Arif Mehmed Ağa), "Gelince hatt-ı muanber o meh cemalimize" isimli bestesinin birinci mısrasının olduğu bölümde, hicâz perdesinin sıklıkla kullanıldığı açık bir şekilde görülmektedir. Eserin ilgili kısmının notasında görülen kısımlarda, nim hicâz perdesi üzerinde ısrarla durulduğu, tekrar tekrar aynı perdenin gösterildiği bir seyir yapısı vardır. Cengiz Onural'ın Evcârâ şarkısının şekil 4'te verilen bölümünün 8. ölçüsü ile Küçük Mehmet Ağa (Arif Mehmed Ağa)'nın bestesinin şekil 5'te verilen bölümünün ikinci satırında yer alan irak-nim hicâz atlamaları, makam seyir anlayışı olarak her iki bestecide de benzer yapıdadır.

Haşim Bey'in edvârında geçen Evcârâ makamı tarifine bakıldığında, bu tarifi, Cengiz Onural'ın söz konusu şarkısında yer alan seyir yapısı ile tam bir uyum içinde olduğu anlaşılmaktadır. "XIX. yüzyılda yayımlanan ve belki de Edvâr zincirinin son halkası olarak adlandırılabilir Haşim Bey'in eseri ilk kez 1853 yılında İstanbul'da basılmış ve Sultan Abdülaziz Han'a sunulmuştur" (Güroy, 2011, s.113). Çalışma için önemli sayılacak bir bilgi olması bakımından belirtmek gerekir ki, "Haşim Bey eseri yazarken Abdülbâki Nâsir Dede'den istifade etmiştir" (Tırışkan, 2000, s. XX).

3. EVCÂRÂ ŞARKI "TEREDDÜT"ÜN MAKAM ANALİZİNE DAİR DEĞERLENDİRME

Edvârlar, "nazariyat yani geleneksel müzik kuramını, ses sistemini ve tarihsel sürecin değişik noktalarındaki müzik algı ve anlamını ifade eden tarihi el yazması müzik kaynaklarıdır" (Güroy, 2011:9). Bu bağlamda mazisi bin yılı aşkın bir geçmişe sahip olan edvârların, müziğin teorik yönünü inceleyen her araştırmanın başlıca kaynakları olması doğal bir zorunluluktur. Tuncel'in aktardığına göre, besteci ile yapılan görüşmelerden elde edilen verilerdeki, Cengiz Onural'ın makamları son yüz yılda yazılmış eserlerden değil, daha eski kaynaklardan faydalanarak öğrendiği (Tuncel, 2023, s.28) bilgisi dikkate alınacak olunursa, Onural'ın bestelemiş olduğu eserlerin analizinin günümüz kaynaklarından değil, daha eski kaynaklara inilerek yapılmasının doğru bir yöntem olacağı anlaşılmaktadır.

Tuncel'in aktardığına göre, Onural'ın da kurucusu olduğu İncesaz grubunun bestecileriyle gerçekleştirilen görüşmelerde ortaya çıkan en önemli bulgulardan birinin, makam öğrenme süreçlerine ilişkin benimsedikleri yöntemle dair verdikleri açıklamalar olduğu görülmektedir. Besteciler, makamları öğrenirken güncel ya da modern kaynaklara yönelmek yerine, mümkün olduğunca eski dönemlere ait, tarihsel nitelikteki eserleri incelediklerini ve bu eserler üzerinden makam bilgisi edindiklerini ifade etmişlerdir. Bu beyanlar, analiz sürecinde temel kaynak olarak edvârların tercih edilme gerekçesini açık bir biçimde ortaya koymaktadır. Edvârlar, Klasik Türk Müziği teorisini ve bilgi aktarımındaki kadim geleneği temsil ettiğinden, bu tercih kültürel süreklilik açısından önemlidir (Tuncel, 2023, s.2).

4. YAKIN DÖNEM NAZARİYAT KAYNAKLARINDA EVCÂRÂ MAKAMI

M. Ekrem Karadeniz'de Evcârâ Makamı: Ekrem Karadeniz'in Evcârâ makamını geveşt perdesinde karar eden bir makam (Karadeniz, 2013, s.84) olarak ele alması, diğer nazari kaynaklarda görülmeyen bir durum olması nedeniyle dikkat çekicidir. Karadeniz'e göre makam:

"Çoğunlukla Mâhur perdesinden terennüme başlayıp, Şehnâz, Muhayyer ve yerine göre Tiz Bûselik perdelerini kullanarak aynı şekilde Mâhur perdesinde kısa bir duruş yaptıktan sonra Acem, Nevâ, Hicâz, Bûselik ve Kürdî perdelerini kullanarak bir Nişâbur çeşnisi meydana getirip Rast perdesi ile Geveşt perdesi üzerinde karar verir" (Karadeniz, 2013, s.84).

Hüseyin Sadeddin Arel'de Evcârâ Makamı: Arel'de Evcârâ makamı, ayrıca bir makam olarak geçmemektedir, şed makamlar başlığı altında tarifi verilmektedir (Akdoğan, 1993, s.312). Arel Evcârâ makamının adını, Hicâz zirgüle makamının şedlerini tanımladığı paragrafta, oldukça kısa bir açıklamayla birlikte geçirmektedir. Arel'e göre makam, Hicâz Zirgüle makamının ırak perdesine göçürülmesinden ibarettir (Akdoğan, 1993, s.312). Bu tanım, kaynak olarak çalışmanın diğer bölümlerinde adı geçen teori kitaplarında verilenlerle çelişmekte ve eserlerde görülen seyir yapısıyla da uyum sağlamamaktadır. Analizi yapılan eserlerde ve kaynaklarda, söz konusu makamın kendine özgü bir seyir yapısı ve makama ait özellikleri bulunmaktadır.

İsmail Hakkı Özkan'da Evcârâ Makamı: Özkan, makamın şed makamdan ziyade mürekkeb makamlar arasında olması gerektiğine dikkat çekmektedir (Özkan, 2006:269). Özkan'a göre, Evcârâ makamı Zirgüleli Hicâz makamının inici şeddidir, evç perdesinde eksik Segâh ve Müstear dörtlüsü ve beşlileri vardır, seyrin başında evç perdesindeki bu çeşnilerin kullanılması gerekmektedir (Özkan, 2006, s.269). Özkan, ırak perdesinde yapılan kararların, acem perdesi alınarak ve Müstear kullanımları sonrasında yapılmasının bir çeşit Revnâknüma dizisi oluşturduğu (Özkan, 2006, s.269) yönünde yorumlar yapmaktadır.

Rauf Yekta'da Evcârâ Makamı: Rauf Yekta makamı, aşağıdaki 5 numaralı şekilde görülen seyir yapısıyla tarif etmektedir.

27.Evcârâ Makamı



Ambitus



Semai MM $\text{♩} = 60$



Şekil 6. Rauf Yekta Bey'in "Türk Musikisi" adlı ansiklopedi maddesi'nden alınan Evcârâ makamı (Yekta, 1986, s.80).

Rauf Yekta'nın şekil 6²'te, Evcârâ makamına verdiği semâi usulünde yazılmış örnekte, evç perdesinden başlayan bir seyir, ardından yine evç perdesinde Segâh ve Müstear makamlarına ait yapılar görülmektedir. Bu özellikleri hem Tanburi Cemil Bey'de hem de Abdülbâkî Nâsır Dede'nin tariflerinde benzer şekillerde görmek mümkündür. Haşim Bey'de bu yapıları kendi edvârında verdiği tarifte belirtmektedir. Rauf Yekta'nın şekil 5'te Evcârâ makamına verdiği örneğin 24. ölçüsünde görülen nim hicâz perdesindeki kalış makamın özellikleri arasında yer alan bir durumdur. Nim hicâz perdesinde benzer kalışları hem yazılmış Evcâra makamında eserlerde hemde Tanburi Cemil Bey'in taksiminde görmek mümkündür.

Suphi Ezgi'de Evcârâ Makamı: Ezgi makamı iki nevi olarak tarif etmektedir (Ezgi, 1935, s.250). Birinci şeklini Zîrgüleli Hicâz dizisine evç perdesi üzerinde bir segâh eklenmesi olarak, ikinci şeklini ise Şehnâz makamının ırak perdesi üzerinde şeddi olarak tanımlamaktadır (Ezgi, 1935, s.250). Ezgi makam seyrini şöyle tarif etmektedir: “Makam birinci nevi’de tiz duraktan başlar, eviç dizisinin bir kısım nağmelerinde gezinir önce tiz durak ve sonra güçlüde muvakkat kalır ve sonra pesteki hicaz beşlisinde seyir edüp durakta karar eder” (Ezgi, 1935, s.250). Ezgi makamın ikinci nevi şeklini ise şu şekilde tanımlamaktadır: “İkinci nevi’de makam yine tiz duraktan başlar tiz taraftaki ilâve edilmiş olan puselik beşlisile onun pestindeki Hicaz dörtlüsünde gezinir evvelâ tiz durak sonra güçlüde asma kalır müteakip hicaz beşlisinde seyir ile durakta karar eder” (Ezgi, 1935, s.250). Ezgi'nin evç perdesi üzerinde görülen yapıyı Buselik olarak tanımlamasının, icrada görülen yapıyla çelişen bir seyir özelliği olduğu düşünülmektedir. Evç perdesi üzerinde iki yapı bulunmaktadır. Bu yapılardan biri Evcârâ makamında evç perdesinde görülen Segâh seyir yapısı, diğeri ise evç perdesinde görülen Müstear seyir yapısıdır. Suphi Ezgi'nin Evcârâ makamı tarifinde verdiği açıklamaların aksine, makama örnek olarak verdiği eserlerin icralarında, ilgili perde üzerinde Buselik makamını andıran seyir yapısı görülmemektedir. Makama örnek olarak verdiği eserler, Dilhayat Kalfa'nın peşrev ve saz semâisi ile Şakir Ağa'nın ağır aksak semai usulündeki şarkısıdır. Bu eserler incelendiğinde evç perdesi üzerinde Buselik makamı seyri görülmemektedir. Ezgi'nin Evcârâ makamı tarifiyle bu makama örnek olarak gösterdiği eserlerin örtüşmediği gözlemlenmiştir.

5. CENGİZ ONURAL'IN HAYATINDA MAKAM MÜZİĞİ'NİN YERİ

Tuncel'in aktardığına göre, Cengiz Onural, müzik eğitimine, küçük yaşlarda dedesi Mir'at Ustaoglu'nun evinde ayın belirli günlerinde yapılan fasıllar sırasında duyduklarıyla, meşk yoluyla başlamıştır (Tuncel, 2023, s.75). Tuncel, Ustaoglu'nun klasik kemençe sazını hem çalan hem de yapan bir şahsiyet olduğunu ilgili çalışmasında aktarmaktadır (Tuncel, 2023, s.75). Onural'ın bağlı olduğu meşk silsilesi önemli ve dikkat çekicidir. “Ustaoglu'nun hocası Dürrü Turan'dır ki Turan'ın hem ailesi hem de bağlı olduğu meşk silsilesi bakımından dikkat çekici ayrıntılar içeren bir biyografiye sahip olduğu görülmektedir” (Tuncel, 2023, s.75). Özcan, Turan'ın dayısının Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi'nin damadı Ahmed Dürrü Bey; tanbur hocasının ise Tanburi Cemil Bey olduğunu aktarmaktadır (Özcan, 2012, s.410). Tuncel'e göre, ortaya çıkan bu meşk silsilesine bakıldığında, Cengiz Onural doğal olarak halkanın bir parçası olma özelliği taşımaktadır (Tuncel, 2023, s.75). Behar'ın, “nitekim günümüzden gerilere gittiğimizde eldeki müzikal ve tarihsel belgelerin sayıca çok az olması, meşk silsilelerini 18. yüzyıl sonlarından daha öncesine, yani Dede Efendi'den (1778-1846) evvelki dönemlere güvenilir bir şekilde götürmeyi imkânsız kılar” (Behar, 2010, s.121) şeklindeki tespiti düşünüldüğünde, Behar'ın bu tespiti, Onural'ın meşk silsilesi hakkında elde edilen bilgilerin doğruluğunun güvenilirliğine de katkı sağlamaktadır.

Onural, üniversite yıllarında, Ruhi Ayangil'in yönettiği toplulukta Klasik Türk Müziği'ni ve makamları öğrenirken, sözlü ve sözsüz formlara dair birikimini de artırmış ve aynı dönemde İhsan Özgen'in İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı'nda verdiği derslere bir yıl misafir olarak katılarak klasik kemençe dersleri almıştır (Tuncel, 2023, s.75). Cengiz Onural, klasik kemençe ile olan ilişkisi, uzun yıllara dayanan icracılığı kendisinin sahip olduğu müzik anlayışına, besteciliğine olan etkisi bakımından önemlidir. Cengiz Onural'ın kendi çabalarıyla müziği öğrenme, anlama sürecinde neler yaptığını dair, kendisi ile yapılan mülakatlarda verdiği bilgiler, Tuncel'in aktardığına göre, “Özgen'in İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı'nda verdiği derslere bir yıl misafir olarak katılır Onural. Müzik çalışmalarının yoğunlaştığı bu sürece ilaveten Onural, lisans eğitimi sırasında öğrenci kulübünde geçirdiği yılların bir okul mahiyetinde olduğunu ve kendisine katkısının önemli olduğunu da aktarmıştır. 1985 yılında katıldığı ve 1997 yılına kadar kemençe, buzuki ve gitar çaldığı Yeni Türkü grubunda geçen yıllarının, müzik hayatına yaptığı önemli katkılarına da ayrıca değinmiştir” (Tuncel, 2023, s.76).

ABC'nin “İncesaz Müzik Grubunun Makam Anlayışı” isimli doktora tezinde aktardığı bilgilere göre, Cengiz

² Rauf Yekta Bey, nota'da geçen Ambitus kelimesini “pestten tize kadar bir makamın kuruluşu içerisine giren seslerin tamamını ifade ediyoruz” şeklinde açıklamaktadır (Yekta, 1986, s.67).

Onural'ın müzik anlayışına etki eden diğer önemli faktörlerden birinin de Derya Türkan ve Murat Aydemir ile olan müzikal birlikteliklerinin olduğunu, onlarda gördüğü sanat anlayışının ve zevkinin, çocukluğunda dedesiyle geçirdiği dönem duyduğu müzik zevkinin bir benzeri olduğuna dikkat çeker. İncesaz grubunda, Derya Türkan ve Murat Aydemir ile yaptıkları müziğin kodlarının eskiye dayandığı ve bu müziği anlayanın eskiyi bilmekten geçtiğini belirtmektedir (Tuncel, 2023, s.76).

Tez çalışmasında, Cengiz Onural'ın makamsal bir eseri armonize ederken, ilgili makamın perdelerinden taviz vermek yerine, armoni üzerinde değişiklikler yaptığını, kendisiyle yapılan mülakatlarda Derya Türkan aktarmaktadır (Tuncel, 2023, s.77). Bu bilgi doğrultusunda, Cengiz Onural, Klasik Türk Müziği'nin kadim makamlarına, makamları oluşturan perdelere en önemlisi de kültürel miras değerinde olan bu müziğe olan bağlılığı ve yaklaşımı dikkate değer bir nitelikte olduğu anlaşılmaktadır.

Tuncel'in aktardığına göre, Cengiz Onural, Evcârâ, Dügâh, Hüzam gibi makamları ele alıp düzenlediği, çoksesli müziğin kurallarını da kullanarak kendi geliştirdiği armoni teknikleri ile harmanlamış olduğu bu yeni müzik yaklaşımı, müzik çevrelerince kabul görmüştür. "Reformcu aktörler ve hareketler, eski düzenin devamını savunan güç odaklarıyla sürekli çatışma içinde olmuştur" (Ergur, 2024, s.215), fakat Onural böyle bir tepkiyle karşılaşmayan bir yenilikçi olarak müzik tarihinde yerini almıştır. Bu durum özellikle kadim müziğin seslerinden yani perdelerden ödün vermeden yapmış olduğu düzenlemeler sayesinde. Makamsal müzikte söz konusu durum hayati ve önemlidir (Tuncel, 2023, s.84). Bestecinin bu özelliği ve makamsal müziğini armonize etmesindeki müzikal yaklaşımı ayrıca önem arz eden bir durumdur. Onural'ın, bu çalışmanın konusu olan şarkıyı, III. Selim'in terkibi olan Evcârâ makamında bestelemiş olmasının dikkat çekici bir tarafı vardır. Onural, Klasik Türk Müziği makamlarına olan derin ilgisi ve birikiminin yanında çok sesli müziğe de aynı derecede hâkim ve ilgilidir. Aksoy, III. Selim'in batı musikisine olan ilgisini ve opera dinleyen ilk padişah olduğunu aktarmaktadır (Aksoy, 2003, s.204-205). Bu bağlamda, Onural'ın batı müziğine olan ilgisi ve bilinen bir padişahın terkip ettiği makamdan bestelediği ve armonize ettiği Evcârâ şarkısı, bu yönüyle de dikkat çekicidir.

Behar'a göre, herkese musiki meşk edilmemesi gerekir, meşk silsilesine dahil edilecek, önemli eserlerin aktarılacağı insanların ancak bu eserleri sonraki nesillere aktarma kabiliyeti, liyakati olan öğrencilerden seçilmesi önem arz etmektedir (Behar,2010, s.132-133). "Osmanlı/Türk Musikisi evreninde usta-çırak ilişkisi ağları etrafında örülen sanat ve eğitim ahlakının önemli öğelerindendi bu etik değerler" (Behar, 2010, s.133).

Bütün bu bilgiler ışığında, Onural'ın hem dedesi aracılığıyla meşk yöntemiyle elde ettiği hem de kendi çabasıyla makamlara ve müziğe dair biriktirdiği bilgilerin azımsanamayacak düzeyde olduğu ortaya çıkmaktadır. Kendi aktardığı bilgiler doğrultusunda, Cengiz Onural'ın müzik hayatında Klasik Türk Müziği'nin önemli bir yere sahip olduğu anlaşılmaktadır.

SONUÇ

Çalışmanın temelini oluşturan analiz sürecinde, başvuru kaynaklarının niteliği ve kapsamı büyük önem arz etmektedir. Bu bağlamda, Cengiz Onural'ın bestelemiş olduğu Evcârâ şarkı, Klasik Türk Müziği kuramları çerçevesinde ele alınmış; özellikle edvâr geleneğiyle yazılmış olan teorik eserler hem analitik yaklaşımın şekillenmesinde hem de yapılan değerlendirme ve yorumlarda belirleyici bir rol oynamıştır. Edvâr kaynakları, tarihsel süreçte Klasik Türk Müziği nazariyatının temel yapısını oluşturmuş, makam anlayışının ve seyir yapılarının algılanmasında ana referans kaynağı olmuştur. Bu doğrultuda, Onural'ın eserinin incelenmesinde, söz konusu tarihi öneme sahip kaynaklar dikkate alınmış ve analiz süreci bu bağlamda şekillendirilmiştir.

Buna ek olarak, yalnızca kuramsal kaynaklarla sınırlı kalınmamış, aynı zamanda Klasik Türk Müziği repertuarındaki Evcârâ makamında bestelenmiş olan farklı tür ve formlardaki eserler de inceleme kapsamına dahil edilmiştir. Bu eserler aracılığıyla, Evcârâ makamının uygulamadaki durumu değerlendirilmiş; böylelikle makamın teorik çerçevesi ile pratikteki kullanımı arasında bir karşılaştırma imkânı doğmuştur. İlgili formlar üzerinden yapılan analizlerde, makamın seyir özellikleri ayrıntılı olarak ele alınmış, elde edilen bulgular Onural'ın eseri ile ilişkilendirilerek çalışmaya dahil edilmiştir. Böylece hem kuramsal bilgiler hem de uygulama bir arada kullanılarak daha gerçekçi, icra ile çelişmeyen sonuçlar elde edilmiştir.

Bu çalışmanın sonucunda, Cengiz Onural'ın Evcârâ makamında bestelediği "Tereddüt" isimli şarkıdaki makam anlayışının, çalışmanın kaynaklarını oluşturan Abdülbâkî Nâsır Dede'nin Tedkîk ü Tahkîk isimli eseri, Tanburi Cemil Bey'in Rehber-i Musiki isimli eseri ve Haşim Bey'in Edvârı'nda yer alan makam tarifleriyle uyum gösterdiği tespit edilmiştir. Yapılan analizler sonunda, Cengiz Onural'ın Evcârâ şarkısı "Tereddüt"ün makam anlayışının, kadim makam müziği geleneğine dayanan edvâr tarzında yazılmış teori kitaplarıyla çelişmeyen bir yapıda olduğu sonucuna varılmıştır. Buna karşın incelenen eserin, diğer kaynaklarda geçen Evcârâ tarifleriyle aynı şekilde uyum göstermediği saptanmıştır. Ayrıca bazı kaynaklarda yer alan makam tarifiyle, makama örnek olarak verilen eserlerde görülen seyir yapılarının çeliştiği tespit edilmiştir. Bu çelişkili anlatım biçiminin daha

çok son dönemde yazılan ve edvâr geleneğiyle yazılmamış kaynaklarda yer aldığı gözlemlenmiştir.

Cengiz Onural'ın Evcârâ makamında bestelediği "Tereddüt" isimli şarkının, makama örnek olarak mutlaka incelenmesi ve dikkate alınması gereken, Klasik Türk Müziği'nin söz konusu makamda önemli kaynaklarından, beste formunda yazılmış Küçük Mehmet Ağa'nın eseri ile olan ilişkisi de çalışmada ele alınmış ve dikkat çekici sonuçlar elde edilmiştir. Sonuçlar açısından bakıldığında, tarihsel süreç içerisinde besteciler arasında kronolojik sıraya dayanan bu ilişki ve benzerlikler, ait oldukları meşk silsileleri, müzik anlayışları, makamlara olan yaklaşımları göz önünde bulundurulduğunda önem arz etmektedir.

Cengiz Onural'ın geçmişle olan derin bağı ve dedesi tarafından gelen meşk geleneğinin bir halkası olması durumu, çalışmanın sonucunda ulaşılan önemli tespitlerdendir. Ayrıca eserlerinde kullandığı armoni tekniğini, Klasik Türk Müziği'nin makamlarının yapısında taviz vermeyecek şekilde geliştirmiş olması, kültürel mirasa verdiği değer ve duyduğu saygıyı değerlendirmek açısından önemlidir. Elde edilen bu sonuçlar, kendisi ile yapılan mülakatlardan elde edilen somut verilere dayanmaktadır. Bu çalışmanın neticesinde, besteci Cengiz Onural'ın bestecilik anlayışı, eser üretiminde tercih ettiği makamlar ve bu makamları işleyiş biçimi düşünüldüğünde, halkası olduğu meşk silsilesi ile müzik geleneğini temsil ettiği söylenebilir.

KAYNAKÇA

- Akdoğan, O. (1993). *Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Aksoy, B. (2003). *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Müzik*. İstanbul: Pan Yayıncılık
- Behar, C (2010). *Şeyhülislâm'ın Müziği – 18. Yüzyılda Osmanlı/Türk Musikisi ve Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin Atrabü'i Âsar'ı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Cevher, M.H. (1992). *Tanbûri Cemil Bey ve Rehber-i Mûsiki*, Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi, İzmir.
- Ergur, A. (2024). Yeni Bir Dünyanın Eşiğinde Öncü Bir Figür Olarak Dede Efendi. *Sosyoloji Dergisi*, 48, 215-229.
- Ezgi, S. (1935). *Nazari Ameli Türk Musikisi* (Cilt 1). İstanbul Konservatuarı Neşriyatı, İstanbul.
- Güray, C. (2011). *Bin Yılın Mirası*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- İncesaz, (2022). *İncesaz Nota Albümü 1 şarkılar*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Karadeniz, M.E. (2013). *Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Karasar, N. (2016). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*, Nobel Akademik Yayıncılık Eğitim Danışmanlık, Ankara
- Özcan, N. (2009). *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 36). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Özcan, N. (2012). *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 41). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Özkan İ.H. (2006). *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri, Kudüm Velveleleri*, Ötüken Neşriyat A.Ş., İstanbul.
- Tırışkan, A.G. (2000). *Haşim Bey'in Edvârı*, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Tuncel, E. (2023). *İncesaz Müzik Grubunun Makam Anlayışı* (Yayımlanmış doktora tezi), Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Ankara.
- Tura, Y. (2006). *Nâsır Abdülbâki Dede İnceleme ve Gerçeği Araştırma (Tedkik ü Tahîk)*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- URL 1: <https://youtu.be/qDG25-xv97M?si=z-tmBL19wek4ZhhY>
- Yekta, R. (1986). *Türk Musikisi Rauf Yekta Bey*. (Çev. O. Nasuhioğlu). İstanbul: Pan Yayıncılık.