



**Makale Türü/Article Type: Araştırma Makalesi/Research Article** (Bu makale Tübitak-2209-A Üniversite Öğrencileri Araştırma Projeleri Desteği Programı Kapsamında 1919B012401807 Numaralı Araştırma Projesinden Türetilmiştir)

**Doi: 10.36442/AMADER.2026.124**

## NECDET YAŞAR'IN HÜZZAM MAKAMINDAKİ TAKSİMLERİ BAĞLAMINDA BESTELEME DAVRANIŞLARININ TESPİTİ

Elif Şimal GETBOĞA<sup>1</sup>  
Emre ÜSTGÜL<sup>2</sup>

**Received/Makale Geliş: 30.09.2025**

**Published/Yayınlanma: 12.01.2026**

**Atf/Citation:** Getboğa, E. Ş. ve Üstgöl, E. (2026). Necdet Yaşar'ın Hüzzam Makamındaki Taksimleri Bağlamında Besteleme Davranışlarının Tespiti, *Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi*, 23, 2026, ss.92-104. Doi: 10.36442/AMADER.2026.124

### Öz

Geleneksel Türk sanat müziğinde on üçüncü yüzyıldan itibaren önemli bir çalgısal tür olarak öne çıkan taksim, belirli bir makamsal ve biçimsel bütünlük içerisinde irticalen oluşturulan usulsüz ezgiler olarak tanımlanabilir. Diğer bir deyişle taksim, günümüz dahil her dönemde icracının çalgı üzerindeki teknik hakimiyetini, sahip olduğu yaratma becerilerini ve bestecilik yeteneğini gösterebileceği bir icra türü olarak görülmüştür. Geleneksel Türk sanat müziğinde virtüözlük kriteri olarak “iyi taksim yapabilme becerisi” önemli bir ölçüt olarak tanımlanmıştır. Bu bağlamda, Cumhuriyet dönemi Türk sanat müziği tanbur icracılarının öne çıkan isimlerinden biri olan Necdet Yaşar (1930-2017), tanbur çalgısında sahip olduğu üst seviye teknik becerilerinin yanı sıra, taksim formundaki müzik yaratımlarıyla da önemli bir yere sahiptir. Özellikle Tanburi Cemil Bey ile başlayan ve Mesut Cemil Bey ile devam eden ekolün günümüze ulaşmasında Yaşar önemli bir isim olarak dikkat çeker. Öğrencilik yıllarında Nevzat Atlığ yönetimindeki öğrenci korosu ile başlayan müzik yaşantısına, başta İstanbul Radyosu ve Kültür Bakanlığı'na bağlı klasik koroda tanbur icracısı olarak uzun yıllar devam eden sanatçı, daha sonraları kendi kurduğu müzik topluluğundaki çalışmalarıyla dikkat çekmiş ve yirminci yüzyılda tanbur çalgısının bilinirliğine büyük katkı sağlamıştır.

Yaşar'ın taksim formundaki icraları üzerine, sayısı çok olmamakla birlikte, son yıllarda lisansüstü araştırma çalışmaları yapılmıştır. Bu araştırmaların hemen hepsinde ortak amacın, taksimlerin makamsal analizi boyutunda sınırlandığı, Yaşar'ın besteleme davranışlarının tespiti noktasına odaklanılmadığı görülmüştür. Bu araştırma; Yaşar'ın Hüzzam makamında yaptığı üç taksimin yapısal analizlerine odaklanarak, sanatçının besteleme davranışlarının tespit edilmesine odaklanmaktadır. Nitel bir araştırma olarak üç bölümden oluşan araştırmanın birinci bölümünde, Necdet Yaşar'ın hayatı, müzik yaşamı ve müzisyen olarak geliştiği çevre, tarihsel ve betimleyici bir yaklaşımla açıklanmıştır. İkinci bölümde, taksim türünün tanımlanması, geleneksel Türk müziğinde öne çıkan taksim icracıları ve özelliklerinin açıklanması ve Yaşar'ın gelenek içindeki konumunun tespit edilmesi amaçlanmıştır. Araştırmanın son bölümünde, sanatçının Hüzzam makamındaki taksimlerinin yapısal müzik analizlerinin yapılmış, ezgi geliştirme yöntemlerinin kullanım sıklığı tespit edilmiş, özdeş ve benzeş ezgi yapılarının ve geçit ezgilerinin yoğunluğu istatistiksel olarak belirlenmiştir. Elde edilen bulgular neticesinde, Necdet Yaşar'ın Hüzzam makamındaki taksimlerinde hareketle, sanatçının besteleme davranışları yorumsamacı bir yöntemle açıklanmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Necdet Yaşar, Taksim, Besteleme Davranışları, Hüzzam Makamı.

<sup>1</sup> Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Yüksek Lisans Öğrencisi, İzmir, Türkiye, elifgetboga@gmail.com, ORCID ID: 0009-0002-4616-605X

<sup>2</sup> Dr. Öğretim Üyesi, Aydın Adnan Menderes Üniversitesi Devlet Konservatuarı, Geleneksel Türk Müziği Bölümü, Aydın, Türkiye, eustgul@adu.edu.tr, ORCID ID: 0000-0002-0453-2755

**“Determination of Composing Behaviors in the Context of Necdet Yaşar's Taksims in  
Hüzzam Maqam”**  
**Elif Şimal GETBOĞA<sup>3</sup>**  
**Emre ÜSTGÜL<sup>4</sup>**

**Abstract**

Taksim, which has emerged as a significant instrumental genre in traditional Turkish art music since the thirteenth century, can be defined as improvised melodies composed within a specific modal and formal integrity. In other words, in every period, including the present day, taksim has been viewed as a performance genre in which the performer can demonstrate their technical mastery of the instrument, their creative skills, and their composing talents. The ability to compose a good taksim has been defined as a key criterion for virtuosity in traditional Turkish art music. In this context, Necdet Yaşar (1930-2017), one of the prominent tanbur players of the Republican era, holds a significant place not only for his high-level technical skills on the tanbur instrument but also for his musical creations in the taksim form. Yaşar is particularly notable as a key figure in the survival of the school that began with Cemil Bey and continued with Mesut Cemil Bey. Beginning his musical career with a student choir conducted by Nevzat Atlığ during his student years, the artist continued for many years as a tanbur player in a classical choir affiliated with Istanbul Radio and the Ministry of Culture.

Although not numerous, postgraduate research has been conducted in recent years on Yaşar's performances in the taksim form. It has been observed that almost all of these studies have a common goal of limiting themselves to the modal analysis of the taksims and have not focused on identifying Yaşar's compositional practices. This research focuses on the structural analysis of three taksims Yaşar composed in the Hüzzam makam, thereby exploring his compositional practices. The first section of this three-part qualitative study explores Necdet Yaşar's life, musical life, and the environment in which he developed as a musician, using a historical and descriptive approach. The second section aims to define the taksim genre, explain prominent taksim performers and their characteristics in traditional Turkish music, and identify Yaşar's position within the tradition. The final section of the study conducts structural musical analyses of the artist's taksims in the Hüzzam makam, identifies the frequency of melody development methods, and statistically quantifies the density of identical and similar melodic structures and transition melodies. Based on the findings, the artist's compositional practices are interpretatively explained, drawing on Necdet Yaşar's taksims in the Hüzzam makam.

**Keywords:** Necdet Yaşar, Taksim, Composing Behaviors, Hüzzam Makam

**GİRİŞ**

Sanatta yaratıcılık konusunun alt bir problemi olan sanatçı nasıl beste yapar sorusu, pek çok bilimsel araştırmaya konu olmasının yanı sıra, popüler zeminde de her dönem merak uyandırmıştır. Bu bağlamda, yaratım sürecini anlamaya yönelik bilimsel çalışmalar yaklaşık son elli yılda hatırı sayılır bir bilgi birikimi oluşturmuştur. Oldukça gizemli ve karmaşık olarak tanımlanan bu süreç, pek çok iç ve dış değişkene bağlı olarak çoğu zaman gayri-sistemantik olarak, edimsel ve düşünsel aşamaların döngüsel olarak birbirini takip etmesiyle gerçekleşir. (Üstgöl, 2024, s. 119). Sanatçının, sırası önemli olmadan art arda, sürekli olarak yaşadığı ve deneyimlerinden elde ettiği dönütlerle geliştirdiği sanat eseri, her aşamada alışkanlıklardan doğan becerilerin yanı sıra bilgi ve sanatsal kaygılarla birleşerek olgunlaşır. Sanat eserinin bir dışavurum olduğunu belirten May'ın (2003, s. 50) söyleminden hareketle, bestecinin iç dünyasına oranla nispeten daha sınırlanabilir ve somut olarak görülebilecek müzik eseri, on dokuzuncu yüzyılın son çeyreğinden itibaren başlayan ve bilimsel bir yaklaşım olarak görülen müzik analiz yöntemleriyle çözümlenmeye çalışılır. Biçimsel ve yapısal olarak iki ana başlık altında oluşan analiz yöntemlerinin öne çıkan amaçları;

<sup>3</sup> Ege University, Institute of Social Sciences, Turkish Music MA Student, Izmir, Türkiye, elifgetboga@gmail.com, ORCID ID: 0009-0002-4616-605X

<sup>4</sup> Assistant Professor, Aydın Adnan Menderes University State Conservatory, Department of Traditional Turkish Music, Aydın, Türkiye, [custgul@gmail.com](mailto:custgul@gmail.com), ORCID ID: [0000-0002-0453-2755](https://orcid.org/0000-0002-0453-2755)

bestecinin yaratma sürecinin kısmen anlaşılması, eserin yaratıldığı kültür ortamının biçimsel ve yapısal özelliklerini ne oranda yansıttığının tespiti ve besteleme davranışı olarak da tanımlanan üslubunun belirlenmesi olarak tanımlanabilir. Evrensel terminolojide stil olarak isimlendirilen bu üslup çalışmalarının temel malzemesi motifler, daha genel tanımıyla müzik ifadeleridir. Stil analizlerinde öncelikli amaç, yaratıcı konumundaki sanatçının alışkanlıklarını keşfetmektir. Bu manada eserlerde sık tekrar edilen ifadeler sınıflandırılır ve stil özellikleri belirlenerek yorumlanabilir (Mayer, 1996, s. 10). Özellikle yirminci yüzyılda kayda değer gelişim gösteren müzik analiz çalışmalarının işleyişi, müzik eserinin yapısal öğelerinin çözümlenmesi(bütünden parçaya) ve elde edilen verilerin yapılan diğer analiz çalışmalarıyla karşılaştırılarak bulgulara dönüştürülmesi ve yorumlanması(parçadan bütüne) şeklinde işler. Yukarıda bahsi geçen ve çoğu zaman soyut olan besteleme davranışlarının somut verilerle görünür hale getirilmesi analiz çalışmalarının önde gelen amaçlarındandır.

Geleneksel Türk sanat müziğinde on üçüncü yüzyıldan itibaren önemli bir çalgısal tür olarak öne çıkan taksim, belirli bir makamsal ve biçimsel bütünlük içinde, irticalen oluşturulan usulsüz ezgiler olarak tanımlanabilir (Akdoğan, 1989, s. 8). Diğer bir deyişle, bestecilik yeteneği gerektiren taksim yapabilme becerisi, günümüz dahil her dönemde icracıların çalgı üzerindeki teknik hakimiyetini, sahip olduğu yaratma becerilerini ve bestecilik yeteneklerini gösterdikleri bir türü olarak görülmüştür. Bestecinin önemli bir özelliğinin tasarım, kurmaca ve bileşim oluşturabilme yeteneği olduğunu ileri süren Timuçin (2005, s. 197), özgün bir biçim oluşturma çabasının sanatçıyı besleyen önemli bir dinamik olduğunu belirtir. Bu noktada yirminci yüzyılın öne çıkan ve gelenek mensubu klasik kemençe icracısı olarak bilinen İhsan Özgen'in taksim ve yaratıcılık konularında yukarıdaki fikri destekler nitelikteki görüşlerini sunmakta fayda görülmüştür:

“...taksim, Türk müziğinin bestecilik değerleri içinde düşünülmesi gereken bir formdur. Gerek klasik gerekse romantik taksim biçimleri olsun icracının olgun icracılığı yanında bestecilik, yaratıcılık gibi yetenekleri gerektirir...” (Özgen, 2025)

Taksim hangi biçimi olursa olsun, taksim icrasında bulunabilmek için icracının konuyla ilgili bilgi birikiminin olgunluk seviyesinde olması gerektiğinin altını çizen Özgen, bestecilik ve yaratıcılık gibi yeteneklerin zaruri olduğunu belirtmiştir. Bunun yanında geleneksel Türk sanat müziğinde virtüözlük ölçütü olarak “iyi taksim yapabilme becerisi” önemli bir kıstas olarak değerlendirilir (Ersoy, 2012, s. 96). Bu bağlamda, Cumhuriyet dönemi Türk sanat müziği tanbur icracılarının öne çıkan isimlerinden biri olan Necdet Yaşar(1930-2017), tanbur çalgısında sahip olduğu üst düzey teknik becerilerinin yanı sıra, taksim formundaki müzik yaratımlarıyla da önemli bir yere sahiptir. Gelenek mensupları tarafından virtüöz ve alanında otorite kabul edilen Yaşar'ın taksim formundaki icraları üzerine, sayısı çok olmamakla birlikte, son yıllarda lisansüstü araştırma çalışmaları yapılmıştır. Bu araştırmaların hemen hepsinde ortak amacın, Yaşar'ın taksim icralarının makamsal analizi boyutunda sınırlandığı, besteleme davranışlarının tespiti noktasına odaklanılmadığı görülür. Bu makale; Yaşar'ın Hüzzam makamında yaptığı üç taksim yapısal analizlerini merkeze akarak, yukarıda bahsi geçen yaratım süreçlerinin anlamlandırılmasına ve sanatçının besteleme davranışlarının tespit edilmesine odaklanır.

## YÖNTEM

Araştırmanın evrenini Necdet Yaşar'ın taksimleri oluşturur. Örneklem olarak ise sanatçının Hüzzam makamındaki üç adet tanbur taksimi seçilmiştir. Üç bölümlü araştırmanın ilk bölümünde, Yaşar'ın icracı olarak yetişme süreci ve profesyonel sanat yaşamı, hemen her araştırma için kaçınılmaz olan bir veri toplama tekniği olan literatür tarama ve belge inceleme yöntemleri kullanılarak metin merkezli ve tarihçi bir yaklaşımla ele alınmıştır. İkinci bölümde, geleneksel Türk sanat müziğinde taksim türünün tanımı, gelişimi, çeşitleri ve

takipçileri açıklanarak, Yaşar'ın gelenek içindeki konumu tartışma yöntemiyle belirlenmiştir. Müzik analizinde karşılaştırma yöntemi, yapısal öğelerin belirlenmesi ve bu öğelerin işlevlerinin anlaşılması için sık kullanılan bir yöntem olarak dikkat çeker (Bulur, 2019, s. 24). Bu bağlamda üçüncü bölümde sanatçının bestecilik üslubunu betimlemek üzere, Hüzzam makamında gerçekleştirdiği bilinen üç tanbur taksimının, karşılaştırma yöntemiyle benzeş, özdeş ve farklı ezgi yapıları tespit edilmiştir.

Makamsal bütünlük gösteren cümlecik, cümle ya da periyot ölçeğinde oluşmuş müzik ifadelerinin içerdiği perde kadrosuna *ezgi malzemesi kesiti* (EMK) denir (Üstgöl, 2023, s. 4). Bir ezgi indirgemesi olan bu yöntem, bütünü parçalar üzerinden anlamaya dönük verimli bir yaklaşımdır. Bunun yanında özdeş, benzeş ve farklı müzik ifadelerinden hareketle, bestecinin baskın, yaygın ya da çeşitlendirici besteleme davranışlarının tespit edilmesi amaçlanmaktadır. Bu bağlam koşuluyla düşünüldüğünde, geleneksel Türk sanat müziğinde, özellikle taksim icralarıyla önemli bir isim olan Yaşar'ın taksimlerinden yola çıkarak besteleme davranışlarının tespit edilmesi, sanatçının icra davranışlarının somutlaştırılmasına ve gelecek nesillere bilimsel bir söylemle aktarımına yardımcı olacaktır.

## BULGULAR VE YORUMLAR

1930 yılında Gaziantep'in Nizip ilçesinde dört çocuklu bir ailenin ikinci çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. İlk ve orta öğrenimini burada tamamladıktan sonra 1948 yılında İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesinde eğitim almak üzere İstanbul'a gelmiş, bu bölümden 1953 yılında mezun olmuştur (Bilgin, 2011, s. 4). Müzik çalışmalarına bağlama çalgısıyla başlayan Yaşar, yirmi yaşındayken Mesud Cemil'in bir tanbur taksim dinledikten sonra, bu çalgıya ilgi duymuş ve özellikle Tanburi Cemil Bey'in plaklarını dinleyerek otodidakt olarak tanbur çalgısında hızla ilerlemiştir. İlk tanburunu Yenikapılı Ziya Usta'dan alan Yaşar, öğrencilik yıllarında Nevzat Atlığ yönetiminde çalışmalarına devam eden üniversite korosuna tanbur icracısı olarak katılarak gelişimini sürdürmüştür (Alpa, 2009, s. 6).

Yaşar'ın 1950'lerden ölümüne kadar uzanan müzik yaşamını radyo yılları, icra heyeti ve klasik korodaki yılları ve kendi kurduğu topluluktaki çalışmalarıyla sınıflandırmak mümkündür. Üniversite korusu ile katıldığı radyo yayınında gerçekleştirdiği taksim icrasının Mesud Cemil tarafından beğenilmesi üzerine İstanbul Radyosu'na girmiştir. 1953-1980 yılları arasında görev aldığı kurumda Mesud Cemil'den faydalanmıştır. Sanatçı aynı tarihlerde "tarzı icra ve üslubundaki fevkalade güzellik ve müstesna artistlik kabiliyeti ile heyetimize alınması elzemdir" söylemiyle İstanbul Belediye Konservatuarı İcra Heyetinde kadrolu sanatçı olması hususunda görüş bildiren Münir Nurettin Selçuk yönetimindeki icra heyetine tanbur sanatçısı olarak kabul edilmiştir (Tokuz, 2009, s. 109). Bunun yanında, Münir Nurettin Selçuk ile birlikte toplumda geniş yankı bulan Şan Sineması konserlerinde de tanbur icracısı olarak yer almıştır (Yaşar & Sayın, 2010, s. 8). 1976 yılında İstanbul Türk Müziği Korosu'na giren sanatçı, 1983 yılında buradan ayrılmıştır. 1991 yılında sanat yönetmenliğini üstlendiği Kültür Bakanlığı İstanbul Devlet Türk Müziği Topluluğu'nu kurmuş, 1999 yılına kadar burada görev almıştır. Bu topluluk ile yurtiçinde ve yurtdışında sayısız konsere ve resitale katılan Yaşar, 1972-1973 ve 1980-1981 öğretim yıllarında Washington Üniversitesi'nde tanbur dersleri vermiş, Türk müziği makamları ve perdeler hakkında Karl Signell ile çalışmalar gerçekleştirmiştir.<sup>5</sup> 1988 yılında Yüksek Öğretim Kurulu tarafından profesörlük, 1991 yılında Devlet Sanatçısı, 2010 yılında Kültür ve Sanat Büyük Ödülü'ne layık görülmüştür.

Necdet Yaşar'ın müzikal gelişiminde Niyazi Sayın ile kurduğu dostluk ilişkisi önemli etkiye sahiptir. Sanatçı bu süreci Yedig'e verdiği röportajda şöyle anlatır:

<sup>5</sup>Yaşar'ın Amerika'da bulunduğu dönemde Signell ile birlikte gerçekleştirdikleri, elektronik ölçüm cihazlarıyla perde grafiklerini gözlemlemeye dayalı araştırmanın sonuçları, Signell'in 1977 yılında basılan "Makam – Modal Practice in Turkish Art Music" isimli kitabında yayımlanmıştır.

“...ilk kez 1953’te Mesud Cemil’in İstanbul Radyosu Klasik Türk Musikisi Korosu’nda karşılaştık. Benden önce girmişti heyete. Tanburi Cemil sayesinde çok kısa sürede yakın dost olduk. Tanbura başlayalı daha üç yıl olmuştu. Daha yolun başındaydım. Bu nedenle sonraki müzik yolculuğumun önemli bölümünü Niyazi Sayın’la paylaştım. Üsküdar Doğancılar’da bahçeli ahşap bir evde yaşardı. Tanburi Cemil’in eski plaklarını bulma konusunda birbirimizle yarıştık... Doğancılar’daki bu evde günler boyunca dinler, analizini yapardık... Bu eve Mesud Cemil, Orhan Borar gibi isimler de gelirdi. Sofralar kurulur, sohbetler edilir, nükteler yapılırdı...” (Yaşar & Sayın, 2010, s. 8).

Amatör bir keman icracısı olan dahiliye uzmanı Necmettin Hakkı İzmirli’nin evinde düzenlenen meşk akşamlarında yaptıkları “ikili taksim” olarak isimlendirilen icra tarzıyla dikkat çeken ikilinin yakaladıkları uyum, onların giderek genişleyen bir dinleyici kitlesine ulaşmasını sağlamıştır. Niyazi Sayın’ı ustası kabul ettiğini belirten Yaşar, birbirleriyle yarışmadıklarını, güçlerini birleştirerek birçok şey keşfettiklerinin altını çizer (Yaşar & Sayın, 2010, s. 8). Bunla beraber Niyazi Sayın’ın ezgi üretmede üstün beceri sahibi olduğunu belirten Yaşar, Sayın’ın nazariyat bilgisinden çok etkilendiğini ve bu ikili icraların kendi müzikal gelişimini hızlandırdığını ifade eder. Bu müzikal birlikteliği “iki yüksek şahsiyet ve benzersiz yeteneğin yarışı değil, işbirliği içinde müziğin keşfedilme yolculuğu” olarak tanımlayan Turan (2017, s. 40), ortaya çıkan müziği egodan arınılmış sade bir müzik arayışı olarak betimler. Yaşar’ın sanat alanındaki liderliği üzerine yapılan bir araştırmada sanatçının alçak gönüllü, insan ilişkilerinde hassas, yapıcı, ılımlı, nazik ve tevazu sahibi olduğunu altını çizen Kılıç, bu özelliklerinin yanında sabırlı ve azimli yapısıyla Yaşar’ın liderlik özelliklerinin tümüne sahip olduğunu belirtir (2021, s. 68). Yaşadığı dönemde geçmiş müzik mirası ve eser külliyatı ile güncel olanı birleştiren, eskiyi tanıtmaya ve yaşatmaya faaliyetlerinin yanı sıra, yeniyi oluşturabilme çabalarında öne çıkan isim olan Yaşar, gelenek mensupları tarafından icracılık ve bestecilik alanlarında yüksek seviye müzik insanı olarak kabul görmüştür.

### **Geleneksel Türk Sanat Müziğinde Taksim**

Arapça kökenli bir kelime olan taksim, bölme, paylaşım anlamına gelir. 13. yüzyılda “nehavt eylemek”, 15. yüzyılda “nehavt ve makam gösterme” olarak belirtilmiş, 17. yüzyıl sonrasında geleneksel Türk sanat müziği geleneğinde taksim adıyla kullanılmaya başlanmış ve günümüze kadar ulaşmıştır (Akdoğu, 1989, s. 1-8). Geleneksel Türk sanat müziğinde herhangi bir ses ya da çalgı tarafından usulsüz olarak, icracının anlık geliştirdiği doğaçlama ezgilere verilen isimdir. Form olarak bu adı almasının sebebi, icracının makamları ayrı ayrı belirtmesi diğer bir deyişle “taksim etmesidir” fikri yaygın kabul edilen görüştür. Taksim bir çeşit irticali bestecilik olduğunu belirten Özkan (2020, s. 478), icracının yeteneğinin yanında makam çeşnilerini ve geçkilerini kullanabilmesi için çalgı üzerindeki teknik beceri ve hakimiyetinin üst seviyede olması gerektiğinin altını çizer. Tanrıkorur’a göre (2016, s. 171) icrası en zor formlardan biri olan taksim, makam bilgisi ve bestecilik yeteneğinin yanı sıra zamanlama becerisine de sahip olmayı gerektirir. Bu zamanlama becerisi makalenin başında belirtilen kurmaca yeteneğinin önemli bir kısmını oluşturur.

Taksim, Fasil veya Mevlevi Ayini formlarında icra edildiği sıraya göre baş(post), giriş, ara ve son gibi nitelemeler alabilir. Makam odaklı bir isimlendirme tercih edilirse geçiş taksimi, fihrist taksim, icra ortamına göre isimlendirilirse radyo, plak, piyasa ve gazino taksimi olarak isimlendirebilir (Erkan, 2025, s. 149). Bu çok anlamlılık durumu taksim formunun işlevselliğini ve kullanım alanının genişliğini göstermesinin yanı sıra, bu formun esnek yapısal özelliklerine de işaret eder. Taksim böylesine geniş bantta, neredeyse sınırsız bir yapı olmasının başlıca sebeplerinden biri; icracının özgürlüğüdür. Tıpkı meşk sisteminde olduğu gibi taklit, tekrar, sabır ve çalışkanlık icracının yaratıcı düşünme ve kurmaca yetenekleri ile birleşince, yeteneğin somut olarak görülebileceği bir tayf oluşur. Özdemir ve

Levendoğlu'nun Őu görüŐleri benzer perspektifi desteklemesi bakımından önemli olup zet niteliğindedir:

“Türk Müziğinin tarihsel gelişiminde icracıların, kendilerini en iyi ifade edebildikleri, geniş bir hareket alanı içerisinde duygu ve müzikal yeterliklerini kendi müzikal anadilleri ile anlatabildikleri form, kuŐkusuz taksim formudur. Çünkü bu form, saz üzerindeki hakimiyeti, icra edilecek makam dizilerine ve makamın müzikal iklimine vakıf olmayı gerektirmesi, içerisinde icracının müzikal Őahsiyeti hakkında derin fikirler vermesi, son derece karmaşık, girift dengeler barındırması, ifade edildiği müzikal bütüne uyum gösterme mecburiyeti gerektirmesi bakımından, nazari bilgi ve ustalığın aynı alanda harmanlandığı sıra dıŐı formlardan biri olarak karŐımıza çıkmaktadır.” (2011, s. 326)

Tarihsel süreçte taksim formuyla zirveye ulaŐmıŐ birçok icracı bulunmaktadır. Yirminci yüzyılda Tanburi Cemil Bey ile başlayan bu liste, Udi Nevres Bey, Yorgo Bacanos, Mesud Cemil, Ercüment Batanay, Niyazi Sayın, İhsan zgen, İzzettin kte, Cinuçen Tanrıkorur, Kadri Őenalar gibi isimler ile devam etmiŐtir.

### **Necdet Yaşar'ın Besteleme Davranışlarının Tespiti**

Bestecinin gizemli ve soyut anlam dünyasını daha görünür ve somut kılabilmek adına bazı analiz yöntemlerinin kullanıldığı yukarıda belirtilmiŐtir. Bunların başında yapısal, diğer bir deyişle kurgunun nasıl oluŐturulduđunun çözümlenmesine yönelik yöntemler dikkat çeker. Aynı zamanda üslup analizlerinde de kullanılan ve en küçük müzik fikri olan motiflerin geliŐtirilip eser veya taksim kurgusunun içinde yer alması ve çeŐitlenmesi amacıyla kullanılan ve ezgi geliştirme yöntemleri olarak tanımlanan bu yöntemler, sekileme, geçit ezgi kullanımı, kalıp ezgi kullanımı, motifin ya da ezginin ses genişliğini geniŐletme ya da daraltma olarak sıralanır (Akdoğu, 2003, s. 15). Aynı zamanda bu yöntemler geleneksel analiz yöntemleri olarak kabul edilir ve mevcut prototiplerden birine veya diğerine ne oranda benzediğinin anlaŐılmasını ve yorumlanmasını kolaylaŐtırır (Cook, 1987, s. 11). Bu bölümde makalede odağa alınan Necdet Yaşar'ın Hüzzam makamındaki  taksimi, yukarıda bahsedilen yöntemler kullanılarak çözümlenmiŐ, elde edilen veriler yorumsamacı bir yöntemle deđerlendirilmiŐtir. İlgili taksimler dijital müzik ortamlarından tespit edilmiş olup, özelliklerine göre aşağıdaki tabloda gösterilmiştir:

**Tablo 1.** *Necdet Yaşar'ın Hüzzam Makamındaki Taksimlerinin Genel zellikleri*

Hüzzam Taksimler	Karar Perdeleri	Sre	Link
1. Taksim	Nim Hicaz	1 dakika 40 saniye	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=giaTxmbL0YU">https://www.youtube.com/watch?v=giaTxmbL0YU</a>
2. Taksim	Dügah	1 dakika 46 saniye	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=0iumMJF5BME">https://www.youtube.com/watch?v=0iumMJF5BME</a>
3. Taksim	Rast	4 dakika 14 saniye	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=XQBrAaDmEaA">https://www.youtube.com/watch?v=XQBrAaDmEaA</a>

Tablo 1'de görüldüğü üzere sanatçı Hüzzam makamındaki bu üç taksimi farklı karar perdeleri üzerinden yapmıŐtır. Karar seslerindeki bu farklılık ve sonuçta ortaya çıkan tını farkları Yaşar'ın kiŐisel bir tercihi olabileceği gibi, taksimlerin gerçekleŐtirildiđi icra ortamıyla da ilgili olabilir. Taksim, kendisinden sonra ilgili akortta icra edilecek bir eser için hazırlayıcı nitelikte icra edildiye, tını farkı bir arayıŐ olmaktan çok zorunluluk haline gelmiştir. Lakin aksi durumda, bu taksimler bireysel bir icra yöneliminin ıktılarıysa, Yaşar'ın tanbur algısındaki teknik becerileri sergileme, ustalığını gösterme ve farklı tınlar duyma ve duyurma arzusunda olduğu söylenebilir. Öte yandan taksimlerin süreleri dikkate alındığında, birinci ve ikinci taksimlerin süre olarak neredeyse aynı olmaları, üçüncü taksimin diğerlerinin neredeyse üç katı süre uzunluğunda olması önemli bir veridir.

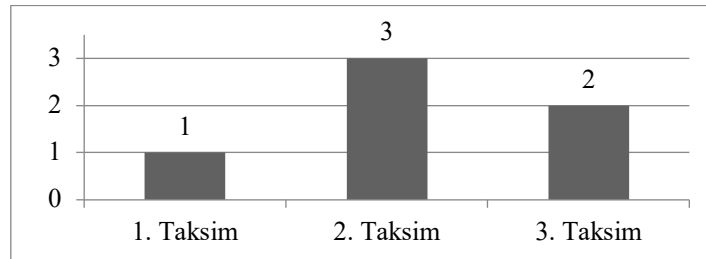
Bir eserin içinde kullanılan tüm perdeler *perde kadrosu* olarak tanımlanır (Erkan, 2025, s. 156). Analiz çalışmalarında verimli bir veri toplama yöntemi olarak kullanılan yöntem aynı zamanda bir çeşit ezgi indirgemesi bağlamında kullanılarak, bütünü parçalar üzerinden anlamaya dönük bir yaklaşımdır. Aşağıdaki tabloda makaleye konu olan taksimlerin perde kadroları verilirken, üç taksimde de ortak kullanılan perdeler italik, diğerleri altı çizili olarak gösterilmiştir:

**Tablo 2.** *Necdet Yaşar'ın Hüzam Makamındaki Taksimlerinin Perde Kadroları*

Hüzam Taksimler	Perde Kadrosu
1. Taksim	<i>Segah, Çargah, Neva, Dik Hisar, Nim Hisar, Eviç, Gerdaniye, Muhayyer, Tiz Segah, Dik Sünbüle, Tiz Çargah, <u>Tiz Neva</u></i>
2. Taksim	<i><u>Kürdi</u>, Segah, Çargah, Neva, Dik Hisar, Nim Hisar, Eviç, Gerdaniye, Muhayyer, Tiz Segah, Dik Sünbüle, <u>Sünbüle</u>, Tiz Çargah</i>
3. Taksim	<i><u>Kürdi</u>, Segah, Çargah, Neva, Dik Hisar, Nim Hisar, <u>Acem</u>, Eviç, Gerdaniye, Muhayyer, Tiz Segah, Dik Sünbüle, <u>Sünbüle</u>, Tiz Çargah, <u>Tiz Neva</u>, <u>Tiz Nim Hisar</u>, <u>Tiz Eviç</u></i>

Üç taksimde de ortak kullanılan perdeler göz önüne alındığında, sanatçının Hüzam makamını oluşturan karakteristik perdeleri kullanmaya dönük tutarlı bir yaklaşım sergilediği görülür. Bu tutarlılık ve nazari bakımdan makamın tanımına bağlı kalma durumu, Yaşar'ın makamın kimliğini muhafaza eden gelenekselci yönüyle açıklanabilir. Buna karşın, süre olarak diğer taksimlere oranla üç kat uzun olan üçüncü taksimde altı çizili perdelerin sayıca fazla olduğu görülür. Yaşar'ın makamı tiz bölgede işlemesi ve ezgi inşasında çeşitlilik yaratma çabası yanında, doğaçlama sürecinde farklı renkler, çeşniler ve geçkiler yapma arayışı bunun sebebi olarak görülebilir. Özellikle tiz bölgedeki bu icra davranışı, taksim ses bölgesinin genişlemesini sağlamasının yanı sıra, tınısal çeşitlilik yaratma bakımından da dikkat çekicidir. Ayrıca bu durum sanatçının zengin yaratma bileşenlerini göstermesi bakımından önemlidir. Yaşar'ın müzik ifadelerindeki esneklik ve doğaçlamalarındaki özgün tavrı bu taksimlere yansımıştır. Sonuç olarak bu tablo, Yaşar'ın Hüzam taksimlerinin makamsal bütünlük, süreklilik ve gelenek ile yaratıcı besteleme davranışlarının çeşitliliğini dengeleyen bir çizgide gerçekleştiğini göstermektedir. Bu durum, onun besteleme davranışları ve icracı kimliği arasında kurduğu estetik köprüyü, diğer bir deyişle makam geleneğine sadık kalırken aynı zamanda özgünlüğünü öne çıkaran müzikal davranışını ve felsefesini ortaya koymaktadır.

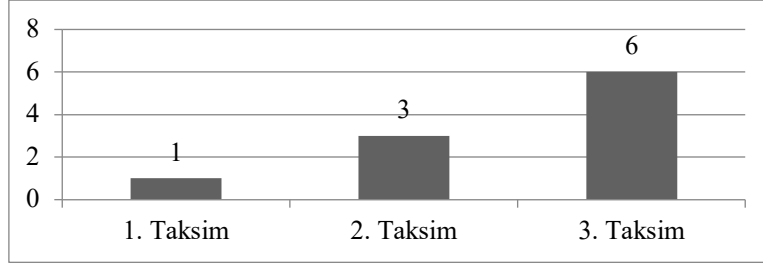
Yaşar'ın makaleye konu olan taksimlerinde dikkat çeken bir diğer özellik, Neva perdesinden Tiz Çargah perdesine gerçekleştirdiği atlamalardır. Üç taksimde de ortak tekrarlanan bu müzik ifadesinin kullanım sayısını gösteren grafik aşağıda verilmiştir:



**Grafik 1.** *Yaşar'ın Hüzam Makamındaki Taksimlerinde Neva-Tiz Çargah Atlaması Kullanım Sayısı*

Grafik 1’de verilen Neva-Tiz Çargah atlaması sayıları incelendiğinde, taksimlerin karar perdeleri ve süreleri farklı olmasına rağmen, sanatçının üç taksimde de bu yedili aralığı kullandığı görülür. Birinci taksimde 0.24-0.26 sürelerinde bir kez, ikinci taksimde 0.22-0.23, 0.31-0.33, 1.09-1.10 sürelerinde üç kez ve üçüncü taksimde 0.59-1.01, 1.47-1.50 sürelerinde iki kez tekrarlanan bu atlama, çalgının teknik icra boyutundan çok Yaşar’ın besteleme davranışının bir çıktısı olarak görülebileceği gibi, bu tutum onun Hüzzam makamı seyir karakterinde işaretleyici ve baskın bir özellik olarak kodlanır.

Neva-Tiz Çargah atlamasının yanı sıra sanatçının sık tekrar ettiği bir başka icra davranışı ise Nim Hisar perdesinden Eviç perdesine yaptığı parmak çarpmalarıdır:



**Grafik 2.** Yaşar'ın Hüzzam Makamındaki Taksimlerinde Nim Hisar'dan Eviç Perdesine Yaptığı Parmak Çarpması Sayısı

Birinci taksimde 1.01-1.03 sürelerinde bir kez, ikinci taksimde 0.29-0.31, 0.46-0.48, 1.00-1.02 sürelerinde üç kez ve üçüncü taksimde 0.31-0.33, 0.45-0.47, 0.52-0.53, 2.20-2.22, 2.33-2.34, 2.54-2.55 sürelerinde altı kez tekrarlanan bu çarpma, taksim süresi arttıkça artan bir dağılıma sahiptir. Sanatçı için Hüzzam makamı icralarında zorunlu ve baskın bir ifade olduğu anlaşılan bu çarpma, karar seslerinin çeşitliliği sebebiyle farklı pozisyonlara karşılık gelse de, Yaşar’ın tanburdaki üstün teknik becerileri çarpmanın görünür olmasını sağlamıştır.

Geleneksel Türk müziğinde ezgi geliştirme yöntemlerinden biri olarak besteciler tarafından sıklıkla kullanılan sekileme, bir müzik ifadesinin ardı ardına gelecek şekilde başka sesler üzerinde tekrarlanması olarak tanımlanır (Akdoğan, 2003, s. 19). Diğer bir deyişle, ezgi yaratıcısı pozisyonundaki sanatçı, oluşturduğu bir müzik ifadesini değiştirmeden başka perdelere aktararak tekrar eder ve bu yolla tınısal bir çeşitlilik kazanır. Aşağıdaki tabloda Yaşar’ın Hüzzam makamındaki taksimlerinde kullandığı sekileme davranışları işaretlenmiştir:

Hüzzam Taksimler	Nota örnekleri
1. Taksim	

2. Taksim	
3. Taksim	

Şekil 1. Necdet Yaşar'ın Hüzzam Makamındaki Taksimlerdeki Sekilemeler

Yukarıdaki şekilde görüldüğü üzere, sanatçı üç taksiminde de sekileme davranışını kullanmıştır ve sekilemelerin hepsinin inici ezgi yapısında olduğu görülür. Kimi zaman uzun kimi zaman kısa müzik ifadeleri kullanan Yaşar, sekilemelerini onaltılık, sekizlik kalıpların yanı sıra, dördlük üçlemeler kullanarak oluşturmuştur. Bu çeşitlilik sanatçının tekrara düşmesini engellemiş ve icralarını monotonluktan uzaklaştırmıştır.

Geleneksel Türk sanat müziğinde bazı besteciler ve icracılar, eserlerindeki motif ya da ezginin ana fikri bozulmayacak şekilde bir takım değişim ve geliştirmeler yapmışlardır. Bunların başında ezginin ya da motifin aynen tekrar edilmesi davranışı gelir (Akdoğan, 2003, s. 15). Şekil 2'de Yaşar'ın Hüzzam makamındaki taksimlerinde kullandığı ezgi ya da motifin aynen tekrarı davranışı etiketlenmiştir:

Hüzzam Taksimler	Nota örnekleri
1. Taksim	
2. Taksim	
3. Taksim	

Şekil 2. Necdet Yaşar'ın Hüzzam Makamındaki Taksimlerinde Tekrar Edilen Ezgi ya da Motifler

Şekil 2'de görüldüğü üzere sanatçı birinci taksiminde ezgi tekrarı yöntemini kullanmış, ikinci taksimde bir kez, üçüncü taksimdeyse oldukça fazla bu yönteme başvurmuştur. Bu şekil, taksimlerin süreleriyle doğru orantılıdır. Diğer bir deyişle, taksim süresi arttıkça icracının tekrar ettiği motif ya da ezgi sayısı artış göstermiştir.

Hüzzam makamının karakteristik bir perdesi olan Hisar perdesinin, makamın geleneksel seyri incelendiğinde zaman zaman dik hisar perdesine dönüştüğü bilinir (Kutluğ, 2000, s. 202) (Özkan, 1994, s. 289). Bu değişim çoğu zaman karara giderken gerçekleşeceği

gibi, seyrin istenilen bir kısmında da gerçekleşebilir. Yaşar'ın Hüzam makamındaki taksimlerinde tespit edilen hisar-dik hisar perdelerinin kullanımı durumu aşağıdaki tabloda gösterilmiştir:

Hüzam Taksimler	Nota örnekleri
1. Taksim	
2. Taksim	
3. Taksim	

Şekil 3. Necdet Yaşar'ın Hüzam Makamındaki Taksimlerinde Hisar-Dik Hisar Perdelerinin Kullanımı

Yaşar'ın üç taksiminde de Kutluğ'un ve Özkan'ın ifade ettiği nazariyat geleneğine bağlı davranışlar görülür. Her üç taksiminde de sondaki müzik ifadeleri Hisar perdesinin Dik Hisar perdesine dönüştürülmesiyle oluşurken, birinci taksimde diğer taksimlerden farklı olarak, giriş kısmında da benzer icra davranışı görülür. Bu yönüyle geleneği tam olarak temsil eden Yaşar, Kutluğ ve Özkan'ın belirttiği Hüzam makamının nazari kurallarını yansıtmaktadır.

### SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu makale yirminci yüzyıl geleneksel Türk sanat müziğinde tanbur icracılığı ve taksim formundaki yaratıcı kimliğiyle öne çıkan Necdet Yaşar'ın Hüzam makamındaki üç tanbur taksimini merkeze alarak sanatçının besteleme davranışlarını somutlaştırmayı ve görünür kılmayı hedeflemiştir. 1950'lerde başlayıp vefatına kadar geçen zaman diliminde geleneği temsil ederken aynı zamanda değişimin ve yeniliğin önde gelen isimlerinden olan sanatçı pek

çok musikişinasa ilham vermiş, ardında pek çok takipçi bırakmıştır. Bu araştırmada sanatçının besteleme davranışlarının anlaşılabilmesi için bir takım analizler yapılmış ve elde edilen veriler bulgulara dönüştürülerek yorumsamacı bir yaklaşımla incelenmiştir.

Elde edilen bulgular, Yaşar'ın Hüzam makamının karakteristik perdelerine ve nazari kurallarına bağlı kalarak Hisar-Dik Hisar geçişleri, motif veya ezginin aynen tekrarı ve sekileme gibi teknikleri ustalıklı kullanarak taksimlerini hem makamsal bütünlük içinde hem de estetik çeşitlilikle şekillendirdiğini göstermektedir. Neva-Tiz Çargah atlamaları ve Nim Hisar-Eviç parmak çarpmaları gibi tekrar eden icra davranışları, sanatçının özgün yorum gücünü ve teknik yetkinliğini ortaya koyarken, sekileme ve tekrar teknikleri taksimlerin monotonluktan uzak ve dinamik olmasını sağlamıştır. Bu bağlamda, Yaşar'ın icrasında makamsal süreklilik, bireysel üslup çeşitliliği, motif ve teknik kullanımı ile müzikal bütünlüğün sağlanması bir arada var olmakta ve böylece besteleme davranışları ile icracı kimliği arasındaki estetik köprü belirginleşmektedir. Sonuç olarak, Necdet Yaşar'ın Hüzam makamındaki taksimlerinde en geniş çerçevede beş temel yönelim olduğu söylenebilir:

1. Makamsal sürekliliğe, kuramsal çerçeveye ve karakteristik perdelerin kullanımına bağlılık (Hisar–dik Hisar geçişleri).
2. Bireysel üslubunu tiz bölgede ve motif seçimlerinde çeşitlendirici davranışlarla öne çıkarma.
3. Kalıp motifleri ve sekileme tekniklerini kullanarak üslubunu zenginleştirme.
4. Müzik ifadelerini aynen tekrar ederek geleneksele olan bağlılığını ve müzikal bütünlüğünü gösterme.
5. Motiflerin ve ezgi ifadelerinin süreye bağlı olarak çeşitlenmesiyle icraların dinamik ve estetik olarak zenginleştirilmesi.

Bu çalışma yalnızca Yaşar'ın yaratma ve icra üslubuna dair özgün bulgular sunmakla kalmamıştır. Türk sanat müziğinde yeni sayılabilecek bir araştırma alanı olan yaratıcı süreçlerin bilimsel yöntemlerle incelenmesi konusuna model olma bağlamında katkı sağlamıştır. Özellikle bu ve benzeri üslup analizi eksenli araştırmaların artması, gelecekte geleneksel Türk sanat müziğinde besteleme davranışlarının anlaşılabilmesi doğrultusunda yapılabilecek araştırmalara literatür oluşturmaları bakımından önemli görülmüştür.

## KAYNAKLAR

- Akdoğu, O. (1989). *Taksim Nedir? Nasıl Yapılır?* İzmir: İhlas A.Ş. İzmir Tesisleri.
- Akdoğu, O. (2003). *Türk Müziği'nde Türler ve Biçimler*. İzmir: Meta Basım.
- Alpa, R. (2009). Necdet Yaşar'ın Tanbur Taksimlerinin Makamsal ve Teknik Analizi. *T.C. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anabilim Dalı Türk Sanat Müziği Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi*. Konya: T.C. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü .
- Bilgin, K. (2011, Haziran). Necdet Yaşar'ın Taksimlerinden Hareketle Tanbur Etütleri. *T.C. Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalı Sanat ve Tasarım Yüksek Lisans Programı Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul: T.C. Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Bulur, E. (2019). Müzik Analizinde Schenker Yaklaşımı. *Konservatoryum Dergisi*, 6(1), 21-46.
- Cook, N. (1987). *A Guide To Musical Analysis*. New York: W.W. Norton&Company, Inc.
- Erkan, S. (2025). Türk Sanat Müziği Geleneğinde Doğaçlama ve Bestecilik; Vecdi Seyhun Segâh Viyolonsel Taksimi ve Segâh Sazsemâi Örneği. *AKÜ AMADER*, 11(21), 147-162.
- Ersoy, İ. (2012). Türk Müzik Kültüründe Çalgı ve Çalgı Müziği. *Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi*, 91-98.
- Kılıç, A. (2021). Sanat Liderliği: Müsikîde Necdet Yaşar, Mimarîde Turgut Cansever. *Dijital Communication Journal*, 4(5), 59-82.
- Kutluğ, Y. F. (2000). *Türk Musikisinde Makamlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- May, R. (2003). *Yaratma Cesareti*. (A. Oysal, Çev.) İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Mayer, L. (1996). *Style and Music: Theory, History, and Ideology*. Chicahö ve Londra: Chicago Üniversitesi Yayınları.
- Özdemir, A. T., & Levendoğlu Öner, N. O. (2011). Ud İcra Geleneğinde Cinuçen Tanrıkorur Ekolünün Uzzal Taksim Üzerinden Yansımaları. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 325-337.
- Özgen, İ. (2025, Mart 27). Divanmakam: <https://divanmakam.com/yazilar/turk-muziginde-taksim-ve-bestecilik-ihsan-ozgen-saz-ve-soz-dergisi-sayi-4.51/> adresinden alınmıştır
- Özkan, İ. H. (1994). *Türk Müsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Özkan, İ. H. (2020). Taksim; Türk Musikisinde Bir Form. *TDV İsmal Ansiklopedisi* (s. 478). içinde Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayın ve Matbaacılık Ticaret.
- Tanrıkorur, C. (2016). *Osmanlı dönemi Türk müsikîsi*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Timuçin, A. (2005). *Estetik*. İstanbul: Bulut Yayınları.
- Tokuz, G. (2009). *Tanburi Necdet Yaşar: Anılar, Dostlar*. İstanbul: Brainstorm.
- Turan, N. S. (2017, Aralık). Necdet Yaşar: Müzikle Var Olmanın İfadesi. *Türk Edebiyatı Aylık Fikir ve Sanat Dergisi*(530), s. 38-41.
- Turan, N. S. (2017, Aralık). Necdet Yaşar: Müzikle Var Olmanın İfadesi. *Türk Edebiyatı Aylık Fikir ve Sanat Dergisi*(530), s. 38-41.
- Üstgöl, E. (2023). Haydar Tatlıyay ve Besteleme Davranışları. *Türk Müziği Anabilim Dalı Doktora Tezi*. İzmir: T.C. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Üstgöl, E. (2024). Türk Sanat Müziği Geleneğinde Yaratma Süreçlerinin Dayandığı Motivasyonlar Üzerine Bir Değerlendirme. İ. Ersoy içinde, *Müziğin Peşinde Yedi Düşünce (Araştırma Yazıları)* (s. 117-133). Ankara: Akademisyen Kitabevi.
- Yaşar, N., & Sayın, N. (2010, Şubat 7). Gönül Telimizi Titreten Ses Ustaları. 8. (S. Yedig, Röportajı Yapan) Hürriyet Gazetesi Pazar Keyfi.