

HALEF-SELEF DİYALEKTİĞİNDE YENİLİK VE GELENEK: DOĞAN ERGİN VE NİYAZİ SAYIN'IN EVCÂRÂ TAKSİMLERİ KARŞILAŞTIRMASI¹
*Innovation and Tradition within the Dialectic of Succession: A Comparative Analysis of Evcârâ Taksims by Doğan Ergin and Niyazi Sayın*Bekir Şahin Baloğlu², Gül Emine Kaynar³

Makale Bilgisi	Özet
<i>Araştırma Makalesi</i>	Türk saz müziği geleneğinde icracının ustalığını, nazari bilgisini ve bir noktada besteciliğini en üst düzeyde ortaya koyduğu formlardan biri taksim formudur. Bu çalışma, neyzen Doğan Ergin'in (1940-1998) ve Niyazi Sayın'ın (1927-2025) Evcârâ makamında yapmış oldukları birer taksiminin makamsal çözümlemesini sunmaktadır. İcracıların makam kullanım biçimlerinden yola çıkılarak bireysel üslupları hakkında fikir edinmek amaçlanmıştır. Evcârâ makamı, Sultan III. Selim Han (1761-1808) tarafından terki edilmektedir. Yapılan çözümlemelerde, Arel-Ezgi-Uzdilek nazariyatına bağlı kalmıştır. Evcârâ makamı ana dizisi Irak perdesi üzerinde bir Zirgüleli Hicaz dizisinin inici şeddi (göçürülmüşü) olarak özetlenebilir. Fakat makamın yapısında ana dizide mevcut olmayan Segâh (çoğunlukla Eksik Segâh) ve Müstear çeşnilerinin Eviç perdesi üzerinde kesinlikle bulunması gerektiği için Evcârâ makamı şed makam olarak tarif edilse de aynı zamanda mürekkep (bileşik) makam olarak da değerlendirilebilir. Ele alınacak bu iki taksimde, sanatçıların nazari tariflere veya geleneksel makam seyrine riayetleri veya esneklikleri irdelenmiştir. Ayrıca kompozisyondaki parametrelerle gelenekçi-kuralcı veya yenilikçi-özgürlükçü tutumlarına dair genel sonuçlara ulaşmak hedeflenmiştir.
<i>Gönderilme:</i> 14 Ocak 2026 <i>Kabul:</i> 21 Ocak 2026 <i>Yayın:</i> 25 Şubat 2026	
<i>Anahtar kelimeler:</i> Doğan Ergin, Evcârâ, Ney, Niyazi Sayın, Taksim	
Article Information	Abstract
<i>Research Article</i>	In the tradition of Turkish instrumental music (saz müzikisi), the taksim form is one of the primary structures in which the performer demonstrates their mastery, theoretical knowledge, and, to some extent, their compositional ability at the highest level. This study presents a modal analysis of two separate taksims in the Evcârâ maqam, performed by neyzens Doğan Ergin and Niyazi Sayın. It aims to provide insights into the performers' individual styles by examining their distinct approaches to the usage of the maqam. The Evcârâ maqam was systematized by Sultan Selim III (1761–1808). The analyses in this study adhere to the Arel–Ezgi–Uzdilek theoretical system. The main scale of the Evcârâ maqam can be described as a transposed (şed) descending version of the Zirgüleli Hicaz scale on the Irak pitch. However, because the structure of the maqam necessitates the presence of Segâh (often Eksik Segâh) and Müstear nuances on the Eviç pitch—elements not found in the primary scale—Evcârâ is classified as a composite (mürekkep) maqam despite being primarily defined as a transposed scale. Through the analysis of these taksims, the study seeks to draw general conclusions regarding the artists' traditionalist/rule-abiding or innovative/liberal stances, using parameters such as adherence to theoretical definitions, traditional maqam progression, and flexibility in the face of established rules.
<i>Received:</i> January 14, 2026 <i>Accepted:</i> January 21, 2026 <i>Published:</i> February 25, 2026	
<i>Keywords:</i> Doğan Ergin, Evcara, Ney, Niyazi Sayın, Taksim	

Kaynak Cite : Baloğlu, B.Ş. & Kaynar, G.E. (2026). Halef-selef diyalektğinde yenilik ve gelenek: Doğan Ergin ve Niyazi Sayın'ın evcârâ taksimleri karşılaştırması. *Lokum Sanat ve Tasarım Dergisi*, 4(1), 36-53.

İntihal Plagiarism : Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve yayın öncesi intihal taraması yapılmıştır. This article has been reviewed by at least two reviewers and checked for plagiarism before publication.

¹ Bu çalışma, Gül Emine Kaynar tarafından YTÜ SBE, Müzik ve Sahne Sanatları Anabilim Dalı bünyesinde Doç. Dr. Bekir Şahin Baloğlu danışmanlığında yürütülen yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

² Doç. Dr., Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi, Müzik Bölümü, bbaloglu@yildiz.edu.tr, ORCID: 0000-0002-3189-0371

³ Yüksek Lisans Öğrencisi, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik ve Sahne Sanatları Anabilim Dalı, gkaynar985@gmail.com, ORCID: 0009-0009-9930-9238

GİRİŞ

Türk saz müziği geleneğinde doğaçlama bir form olan taksim formu, o anda bestelenmesi sebebiyle icracıda teorik (makam bilgisi) ve kompozisyon becerisinin en üst düzeyde olması beklenen bir formdur. Ritmik bir altyapı üzerine doğaçlamalar yapılsa da taksim denildiğinde ilk akla gelen tür serbest ritimde yapılanlardır. Bu tür taksimler, eser öncesi yapılan *giriş taksimi* yahut bir makamdan başka bir makama geçişi sağlayan *geçiş taksimi*'dir (Taksim çeşitleri hk. bkz. Akdoğu, 1989). İncelenen birçok kaynakta taksim, Arapça kökenli olup “bölmek” veya “parçalamak” manasına gelmektedir. İcra biçimi bakımından gazel, kaside veya uzun hava gibi usulsüz okunan diğer formlarla benzerlik gösterir. İyi bir taksim icrasında, sanatçının sadece sazındaki kabiliyeti değil, özgün melodiler geliştirebilme ve bu melodileri belirli bir kompozisyon içinde sunabilme yeteneği, yani “yaratıcı” kabiliyeti de öne çıkar. Diğer taraftan süregelen taksim geleneği içerisinde her enstrüman için bazı kalıp melodiler (arketip) oluşmuştur. Bu yerleşik kültürü bilmek ve bu sınırları korumak her taksim yapan kişinin uyması gereken bir kuraldır. Kalıp nağmeler, küçük farklılıklar eklenerek -ya da sadeleştirilerek- sonsuz bir yelpazeye dönüşebilir. İracı, makamların nazari sınırları içinde doğaçlama yaparken kalıp melodik yapıları sıralamadaki tercihleriyle o doğaçlamayı “taksim formu”na dönüştürür. Ritimsiz olmasının dinleyicide uyandırdığı azatlık hissi, kolektif hafızadan getirilen tanıdık nağmelerin konforundan baskın gelir. Bu durum, taksimin doğaçlama bir form olarak anılmasındaki en temel sebeptir.

Taksimdeki bireysellik, en zor eklenilebilen ve dinleyici açısından tespit edilmesi zor olan kısımdır. Boşluğa çıkarılacak özgün sesler sanatçının ve eserin özgürlüğüne açılan ilk kapı olsa da formdan çıkma korkusu bu tür teşebbüsleri zorlaştırır. Türk müziği taksim geleneği içinde çok az sayıda icracının kendini bulma yolunda cesur adımlar attığı söylenebilir. Tanburî Cemil Bey, hiç kuşkusuz taksimde yenilik algımızın öncüsü olabilecek en eski kayıtların sahibidir. Ondan aldıkları ilhamla yürüyen Niyazi Sayın, Necdet Yaşar, İhsan Özgen, Erol Deran ve Cinuçen Tanrıkorur ney, tanbur, kemençe, kanun ve udun sınırlarını taksimleriyle zorlayan isimlerin başında sayılmalıdır.

Bu noktada taksim mefhumunun, yalnızca yetenek, yoğun bir gayret ve cesaret göstermekle mümkün olduğu sonucu tek başına çıkarılamaz. Bütün bu bileşenlerin bir kişide bulunması ender rastlanan bir durumdur. Geleneksel nağmelerle yapılan taksimler, formu form yapan öğelerin korunması ve aktarılmasını sağlayan birer köprü vazifesi görmektedirler. Hatta bu yapıya eklenecek yeni kalıplar da yine ancak bu tür bir geleneksel icranın korunmasıyla mümkün olabilir. Ayrıca taksim kişiye bağlı bir form olması hasebiyle kişinin o anki üretiminin geleneksel mi yenilikçi mi olacağı yine o anki ilhamına göre değişiklik gösterebilir. Yani bir saz sanatçısı bazen geleneksel bazen yenilikçi taksimler yapabilir. Sanatçının yenilikçi veya gelenekselci sınıflandırmasında kesin bir yerde anılması, sanat hayatı boyunca yaptığı taksimlerin kendi içinde karşılaştırılmasıyla ancak mümkündür. Şunu da eklemek gerekir ki icracıları yenilikçi-gelenekçi olarak tanımlamak görüldüğü kadar kolay değildir. Zira geleneksel nağmelerden oluşan bir taksimde fazladan uzatılmış bir ses yahut geniş intervaller kullanmak gibi basit bir hareket dahi beklenenden farklı bir hissiyat verebilir ve yenilikçi bir etki uyandırabilir. Yahut şaşırtıcı efektlerle ve farklı müzik kültürlerine atıflarla başlayan iddialı bir taksim yapmak isteyen bir sanatçı karar cümlelerinde alışkanlıkları doğrultusunda geleneksel kalıplar yapıp baştaki yenilikçi iklimden çıkabilir. Burada ele alınacak taksimlerin sanatçıların kariyerlerinin tamamını ifade edebileceği elbette iddia edilemez. Çalışma, sadece bu taksim örneklerinde görülen nağme üretim ve makam

kullanım şekillerinin sanatçıların üslupları hakkında vereceği ipuçlarını arama çabasıdır.

Yenilik, Takip ve Kanon

Taksimde deneysellik ya da gelenekselcilik tercihinin sebepleri kişisel yatkınlıklar, çevre faktörü, siyasi ortam, eğitim gibi birçok parametre ile açıklanabilir. Bu tercihlerin bir diğerinden üstün olduğu söylenemeyeceği gibi belirli bir doğrusal çizgiyi takip ettiği de iddia edilemez. Her sanatçı geleneğin sürdürücüsü olurken aynı zamanda yenilik arayışı içinde de olabilir.

Bir akımın veya bir yeniliğin sanat çevrelerince benimsenmesi, ancak o yeniliği sıradanlaştırarak tekrarlayan takipçiler sayesinde mümkün olur. Süregelen ve artık monotonluk hissi veren akım/akımlar ise yeniliğin çıkmasına sebep olur. Her iki mefhumun hayatıyeti birbirine bağlıdır. Diğer bir deyişle iyi bir yenilik tekrar edenleri; çok tekrar etmek ise yeniliği doğurur. Türk müziği tarihi bu ilişkinin onlarca örneğiyle doludur ancak yenilikçi taksim icracıları arasında şöhret bulmuş olanlardan Kemençeci İhsan Özgen (1942-2021) ve Derya Türkan (d.1973) örneğindeki gibi iki kuşağın da aynı yenilik şuuruyla hareket etmesi pek rastlanan bir durum değildir. Tanbur tavrındaki teknik ve taksim anlayışının değişimi taksim sanatının seyrini okumak için bariz bir örnektir.

Tanburî İsak tavrı olarak bilinen klasik tavrı tanbur icrası Tanburî Cemil Bey'in (1871-1916) revaç bulmasıyla unutulmaya yüz tutmuş iken takriben 40 yıl sonra dünyaya gelen İzzettin Ökte (1910-1991) tarafından eski tavrı tercih edilmiştir. Cemil Bey'in taksim üslubu yenilikçi hatta deneysel bir doku barındırırken İzzettin Ökte'nin taksimlerinde Türk müziği nağme kültürünü kasıtlı olarak aşmayan tekil bir üretim tarzı hakimdir. Tanburî Cemil Bey'in yenilikçiliği; yeniliğin her türlüşünün moda olduğu bir dönemde yaşamasıyla, sosyal hayatta yabancı unsurların artmasına bağlı olarak farklı müziklere temas imkanının artmış olmasıyla ilişkilendirilebilir. Cemil Bey'in, kendisiyle aynı şartlarda yaşamış çağdaşlarından ayrışması ise ancak kişisel sanat duyuşuyla açıklanabilir. İzzettin Ökte'nin tercihleri de yine aynı şekilde çevresel etkilerle ya da bireysel estetik duyuşuyla şekillenmiştir. Ancak burada dikkat çekici olan, geleneksel bir müzik ortamında halef-selef ilişkisinin bu kadar kısa bir süre içerisinde değişebilmesidir.

İzzettin Ökte'de sembolleşen retro tavrı Cemil Bey etkisinin süregeldiği bir dönemde ortaya çıkmıştır. İzzettin Ökte'nin tanburîler üzerindeki tesiri ise Necdet Yaşar'ın, yine bir eskiye dönüş hikayesiyle Tanburî Cemil Bey'den aldığı ilhamla kendi tavrını geliştirmesinden sonra azalmıştır. Bugün ise Necdet Yaşar'ın öğrencileri aynı şekilde kalıpları yıkma iddiasında değildir.

Ercüment Batanay'ın kendine has üslubu burada bir istisna olarak zikredilebilir. Kendi ifadesiyle İzzettin Ökte'nin etkisi altındadır fakat takipçisi olmadığı için ekolü kendisiyle tamamlanmıştır. Bir taraftan yenilikçiler bayrak açarken aynı çağda bir önceki ekolün takipçileri de yaşayabilmektedir. Nitekim İzzettin Ökte'nin revaç bulduğu yıllarda Cemil Bey'in talebeleri Refik Fersan, Kadıköylü Fuat gibi isimler kendi hocalarından devrıldıkları üslup ile icraya Ökte'den etkilenmeksizin devam etmişlerdir.

Bahsi geçen dönemin modern zamanlar olması sebebiyle geleneksel usta/çırak ilişkisinin kısmen zayıfladığı söylenebilir. Fakat modernizmin de ötesinde halef/selef dengesi bir yenilikçi, bir sakın şeklinde ilerliyor olabilir. Yani, tıpkı savaşçı bir hükümdarın ardından devlet mekanizmalarını istikrara kavuşturmak üzere sakın bir liderin gelmesi gibi sanatta da bir 'asabiyet ve sükûnet dengesi' söz konusu olabilir. Öte yandan yeniliğin muhtelif yolları denendikten ve aşındırıldıktan sonra, zemine yani

geleneksel olana dönmek, ‘yeni’ olmasa da ‘farklı’ olmanın en ideal yolu haline gelebilir. Çalışmamızda ele alacağımız neyzen Niyazi Sayın ve Doğan Ergin’in⁴ üretimlerinde de böylesi bir dengenin varlığı öngörülmektedir.

Taksimlerin icrası nota üzerinde gösterilerek cümle cümle analizi yapılmak suretiyle elde edilen bulguların değerlendirilmesi amaçlanmıştır. Yapılan analiz sadece makamsal analizden öte nağme kurgularındaki kompozisyonu da anlamaya yönelik bir analizdir. Biyografilerdeki kimi detaylar sanatsal üslubuna dair ipuçları bulmak amacıyla incelenmiştir.

Doğan Ergin: Vakar Sahibi Bir Neyzen

20. yüzyılda ney icracılığının önemli temsilcileri arasında yer alan Doğan Ergin, 1940 yılında Çanakkale’de doğmuştur⁵ (Kaynar, 2026). Annesi Fethiye Hanım, babası Niyazi Bey ve ablası Öznur Oktay Hanım’dır; ilk, orta ve lise eğitimini Çanakkale’de tamamlamıştır. Babasının asıl mesleği fotoğrafçılık olmasına karşın, alaylı bir müzisyen, besteci, cümbüş icracısı ve Çanakkale Mûsikî Cemiyeti hocalarından biridir (Yılmaz, 2011, s. 40). Niyazi Bey’den aldığı ilk musiki dersleri ve ardından Melekzâde Muallim Münip Pekin’le çalışmaları neticesinde Çanakkale Mûsikî Cemiyeti’nde derslere iştirak etmesi, onun müzikal temelini oluşturmuştur (Özpekel, 1998, s. 40). Ergin, lise eğitimini tamamladıktan sonra İstanbul Belediye Konservatuvarı’na kaydolmuş ve okul sürecini üstün başarısıyla üç yılda tamamlamıştır. Konservatuvar eğitimi boyunca Münir Nurettin Selçuk, Şefik Gürmeriç ve Melahat Pars gibi üstatlardan dersler almıştır (Yılmaz, 2011, s. 43). Henüz öğrenciyken, 1963 yılından itibaren Saadettin Heper’in davetiyle Konya’da düzenlenen Mevlevî sema törenlerinde ney sanatçısı olarak görev almış (Kaynar, 2026), 1978’de ise hocasının vefatıyla Neyzenbaşı ve mutrib heyeti Başkanı olarak tayin edilmiştir. Sanatçı, ney tavrının gelişmesinde Niyazi Sayın’ın büyük etkisi olduğunu da belirtmiştir. Ali Doğan Ergin, 1962 yılında öğrenci olarak girdiği TRT İstanbul Radyosu’nda kadrolu ney sanatçısı olarak görev yapmış, aynı kurumda İcra Denetim ve Tasavvuf Müziği Repertuar Kurullarında görev almış ve 1984 yılında terkiib ettiği Ferahnâk Âşiran makamında bir Mevlevî Ayîni besteleyerek nazari ve bestekârlık yönüyle de Türk müziğine katkılar sağlamıştır (Yılmaz, 2011, s. 42; Kaynar, 2026). Doğan Ergin 1984 yılının nisan ayında gitmiş olduğu bir Amerika seyahati esnasında New York şehrinde “İlhâm ile seyrettim dün gece Muhammed’i” mısrası ile başlayan güfteyi ferahnâk makamında bestelemek için çalışırken normal şartlar altında irak perdesinde karar vermesi gereken makamın hüseyinâşiran perdesinde karar etmesi sonucu yeni bir makam keşfetmiştir. (Cansevdi, 2019, s.57)

Vahit Anadolu bu olayı şu şekilde anlatmaktadır:

“Klasik Türk Sazları Beşlisi olarak, Ömer Tuğrul İnancı ve Ahmet Özhan ile birlikte Amerika’ya seyahate gitmiştik. Şato gibi bir evde ağırlanıyorduk. Üst katta yatak odaları vardı. Doğan Ergin Cüneyt Kosal’la, ben de Abdi Coşkun ile birlikte yan yana odalarda kalıyorduk. Sabah uyandığımda birtakım mırıltılar duydum. Arkadaşlarımın odasına gittim. Doğan Ergin ‘İlhâm ile dün gece seyrettim Muhammed’i’ adlı ferahnâk bir ilahi bestelemiş yalnız aşağıda uşşak yapıyor ama bir türlü Ferahnâklı karar etmiyordu. ‘Bu ne makamı, böyle bir makam yok’ dedik. Çok da zevkli bir terkiib olmuş, hoşumuza gitmişti. Biz de isim

⁴ Doğan Ergin olarak bilinen sanatçının isminin kimlikte Ali Doğan Ergin olarak geçtiği tespit edilmiştir. Çalışmada bu sebeple iki kullanıma da yer verilmiştir.

⁵ Mustafa Rona, doğum tarihini 1941 olarak vermişse de kendi ağzından anlattığı hayat hikayesinde 1940 yılını zikretmiştir. bkz. Rona, 1970, s. 730

aramaya başladık. Cüneyt Kosal ‘Ferahşân olsun’ dedi. Diğer arkadaşlarımız ise başka başka isim türetmeye başladılar. Sonra ‘Hicazaşîrân var, Hüseyinîaşîrân var, niye Ferahnâkaşîrân olmasın?’ dedik ve böylelikle bu makamın ismi Ferahnâkaşîrân olarak belirlendi. İlk Ferahnâkaşîrân eser ise o ilahidir.” (Cansevdi, 2019, s.58)

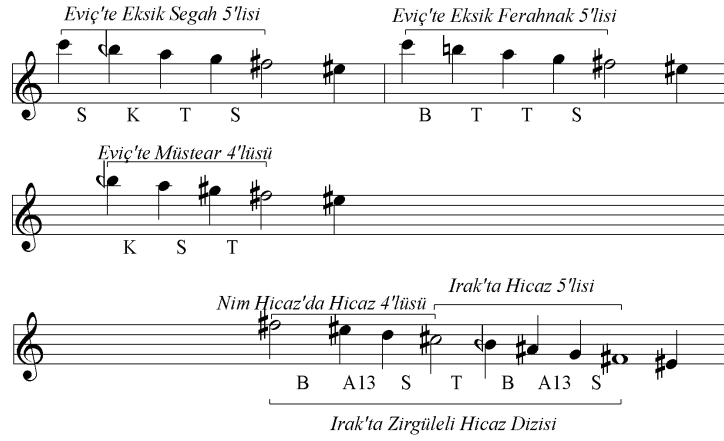
1998 yılının 28 Haziran sabahı bir kalp rahatsızlığı yaşayan Ergin, 29 Haziran günü hayata gözlerini yummuştur. Bu hadiseyi eşi Tülin Ergin Hanımefendi şu şekilde hikâye etmektedir:

“Ablası Öznur Oktay Çanakkale’de ikâmet ettiği için, uzun zamandır görüşememiştik. Bunun için ablasının ısrarı üzerine 1998 yılının Haziran ayında memleketine gittik. Ama o aralar biraz keyifsizdi. Çok çabuk yoruluyor, göğüs sıkışması yaşıyordu. Daha önceden bu belirtiler için bir kalp doktoruna muayene olmuştu. Kalp damarlarında bir sorun varmış, ilaç kullandı, perhiz ile birlikte yürüyüşler yaptı. Sonradan bu rahatsızlıkları geçti ve durumu iyileşti. O gün Çanakkale’ye giderken içimde tuhaf bir his vardı. Sanırım hafta sonuna doğru bir gündü. Bir hafta Çanakkale’de kalıp İstanbul’a geri dönecektik. Bana ‘Tülin, Çanakkaleliyim ama Bozcaada’yı hiç görmedim, orayı gezelim’ dedi. Pazar günü Bozcaada’ya gittik. Hatta orada asma bağlarını gezerken bir demet çiçek toplamış ve bana vermişti. Ancak içimdeki o kötü his hâlâ geçmiyordu. Sonra birden fenalaşır gibi oldu. Orada o yıllarda devlet hastanesi bulunmadığı için en yakın sağlık ocağına gittik. Tansiyonuna baktılar, normal olduğunu söylediler. Sahile doğru yemek için indiğimizde tekrar rahatsızlandığını hissetti ancak sonra düzeldi. Ardından kaldığımız yere geri dönmek istedi. Hatta otururken rahatladığı için arabayı da o kullanmıştı. Akşam eve geldiğimizde biraz halsizliği vardı. Hastaneye gidelim diye ısrar ettim ama doktora muayene olmayı hiç sevmezdi. ‘Yok, yarın sabah gideriz’, dedi. Ancak o geceyi hiç iyi geçirmedim. Pazartesi sabahı bir özel hastaneye gittik. Orada görev yapan başhekim arkadaşının rahatsız olması nedeniyle, başka bir doktorun devlet hastanesinden gelip muayene edeceğini söylediler. Bir saat kadar bekledik. Sabah on suları idi. Doktor geldi, muayene etti ve ‘Doğan Bey siz şu an kalp krizi geçiriyorsunuz’, dedi. Yatış işlemlerini yapıp yukarı asansör ile çıkarken eşim bana ‘Başım dönüyor’ dedi. Oracıkta vefat etti, geri döndüremediler. Hep Çanakkale’yi isterdi, oraya aile kabristanında babaannesinin yanına defnettik.” (Cansevdi,2019, s.6)

Evcârâ Makamı

Evcârâ makamı, Sultan III. Selim Han’ın terkip ettiği bir makamdır (Özkan, 1995). Evcârâ, Zirgüleli Hicaz dizisinin Irak perdesine göçürülmüş şekli olarak kabul edilmişse de aslında bir mürekkep (bileşik) makam olması gerekir. Makamın nazârî detayları aşağıdaki gibidir:

Karar sesi, Irak perdesidir. Seyir karakteri inicidir. Irak perdesinden Evc (Eviç) perdesine kadar olan -inici- Zirgüleli Hicaz dizisi, makamın ana dizisidir. Eviç perdesinde Segâh, Eksik Segâh ve Müstear dörtlü veya beşlilerin eklenmesiyle Evcârâ makamının esas meydana gelir. Seyir esnasında Eviç’teki Segâh, Müstear ve Ferahnâk çeşnileri en başta yer alır. (bkz. Görsel 1).



Görsel 1. Evcârâ Makam Dizileri

Evcârâ makamı Zirgüleli Hicaz makamının aynen göçürülmüş şekli değildir. Eviç perdesindeki Segâh türevi geçkiler, makamı Zirgüleli Hicaz yapısından çıkararak farklı bir hüviyete büründürmüştür. Eviç perdesi birinci derecede güçlü sesi, yedeni ise Acemaşiran perdesidir (perde isimleri için bkz. Görsel 2). Nim Hicaz perdesinde de asma kalışlar yaptıktan sonra Irak perdesinde Hicaz çeşnisi ile karar verir.



Görsel 2. Evcârâ Makamı Dizisinde Perde İsimleri

NEYZEN ALİ DOĞAN ERGİN'İN EVCÂRÂ TAKSİMİNİN ANALİZİ

Neyzen Ali Doğan Ergin'in taksimi sosyal medya platformlarında da paylaşılmış olan kayıttan dinlenmiş ve notaya alınmıştır. Analizi yapılan Evcârâ taksim, 02:57 dakikadır (Ali Doğan Ergin Evcara Taksim, 2025). Doğan Ergin bu taksimi Müstahsen ney ile icra etmiştir. Taksim, cümle cümle ayrılarak her cümlede yapılan geçkiler tahlil edilmiş, taksimin bütün olarak notası ise ekler bölümünde verilmiştir (bkz. Ek 1).

1. Cümle:



Görsel 3. Doğan Ergin 1. Cümle

1. cümle, Neva perdesi ile başlayıp Nim Hicaz perdesi ile biten cümledir (bkz. Görsel 3). Ergin Neva perdesinden küçük bir motifle makama giriş yapmış, makamın tiz durağı olan Eviç perdesinde bir süre kaldıktan sonra makamın ana dizisinde var olan Nim Hicaz'da Hicaz çeşnili bir asma kalış yapmıştır.

2. Cümle:



Görsel 4. Doğan Ergin 2. Cümle

2. cümle, Eviç perdesi ile başlayıp yine Nim Hicaz perdesi ile biten cümledir (bkz. Görsel 4). Esasen birinci cümleinin farklı bir versiyonu olarak değerlendirilebilir. Aynı kalış bu sefer Eviç perdesinden yola çıkılarak yapılmıştır. Taksim içinde bu türden kalışları pekiştirici alternatif motifler yer almaktadır. Bunlardan ilki olan bu cümle, detaylı olarak açıklanmak üzere yeni bir cümle olarak gösterilmiştir.

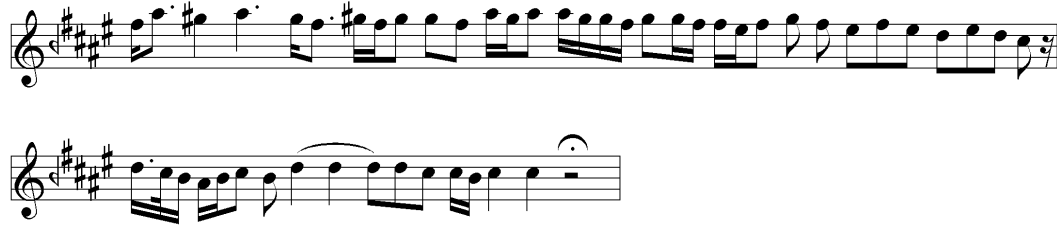
3. Cümle:



Görsel 5. Doğan Ergin 3. Cümle

3. cümle, Neva perdesi ile başlayıp Eviç perdesi ile biten cümledir (bkz. Görsel 5). Başlangıçtan buraya kadar Nim Hicaz perdesinde yapılan kalış cümleleri bu cümleyle birlikte adım adım Eviç perdesine çıkarılmıştır. Önce Neva perdesi üzerinde asma kalış yapılmış ardından cümleinin son durağı olacak olan Eviç perdesi civarında Segâh çeşnisi gösterilmiştir. Nota üzerinde iki satıra sığan bu 3. cümleinin ikinci satırı, Eviç'te yapılan kalış cümlesinin pekiştirici alternatifidir. Karara sürükleyecek olan yeden sesi baskın olarak gösterilip Eviç'te uzun bir Segâh çeşnili asma kalış yapılmıştır.

4. Cümle:



Görsel 6. Doğan Ergin 4. Cümle

4. cümle, Eviç perdesi ile başlayıp Nim Hicaz perdesi ile biten cümledir (bkz. Görsel 6). Makamın mürekkeb (bileşik) makam olarak da sayılmasına sebep olan Eviç perdesinde Müstear çeşnisini akıcı bir şekilde göstermiş ve orta bölgedeki Hicaz'a doğru bir iniş hazırlığı yapmıştır. Nim Hicaz perdesinde Hicaz çeşnilerini kullanmış ve makamın güçlü perdesi olan Nim Hicaz'da asma kalış sergilemiştir.

5. Cümle:



Görsel 7. Doğan Ergin 5. Cümle

5. cümle, Nim Hicaz perdesi ile başlayıp Segâh perdesi ile biten cümledir (bkz. Görsel 7). 3. Cümlede kullanılan Hicaz çeşnilerinin yoğunluğunu göz önüne aldığımızda bu cümleinin makamın pest bölgelerine taşınan bir çözülme cümlesi olduğunu görüyoruz. Nim Hicaz perdesinde Hicaz çeşnisiyle cümleye giriş yapmış ardından Segâh perdesinde Nikriz çeşnili asma kalışla cümleyi tamamlamıştır. Yerinde bir Müstear göstermek suretiyle karar verilmiş olarak görünse de bu kalış Nikriz olarak değerlendirilebilir.

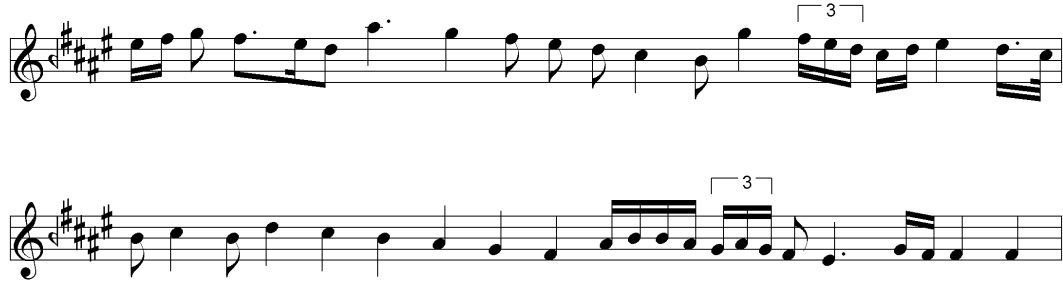
6. Cümle:



Görsel 8. Doğan Ergin 6. Cümle

6. cümle, Segâh perdesi ile başlayıp Segâh perdesi ile biten cümledir (bkz. Görsel 8). Nim Hicaz perdesinde Hicaz, Segâh perdesinde Nikriz çeşnileri ile cümleye giriş yapmıştır. Cümlede sürekli olarak vurgulanan Hicaz ve Nikriz vurguları Evcârâ makamının lezzetlenmiş yapısını açıkça ortaya koymaktadır. Ayrıca cümle başında Eviç'ten Nim Hicaz perdesine kurulan köprü hemen ardından çeşitlendirilerek aynen tekrar edilmiş fakat bu kez Nim Hicaz perdesi kalış sesi olarak değil sekvenslerle Irak perdesine incek bir motifin başlangıcı olarak kullanılmıştır. Irak'taki bitiş hissiyatı ise hemen dizinin dördüncü derecesi olan Segâh'ta bırakılmak suretiyle bozulmuş ve final cümlesi için alan oluşturulmuştur.

7. Cümle:



Görsel 9. Doğan Ergin 7. Cümle

7. cümle, Acem perdesi ile başlayıp Irak perdesi ile biten taksim nihanî ifadesini oluşturan cümledir (bkz. Görsel 9). Acem perdesinde başlayan seyir Gerdaniye Muhayyer hattına çıkmış ardından Neva, Nim Hicaz güçlü bölgesiyle birlikte pest bölgeye geçerek karara yönelmiştir. Nim Hicaz perdesinde Hicaz, Segâh perdesinde Nikriz, Irak perdesinde Hicaz çeşnilerini kullanarak taksimini sonlandırmıştır.

Bu taksim hakkında yapabileceğimiz genel değerlendirme geleneğin sınırları dışına çıkılmayan bir taksim olduğudur. Kaydın başında Evcârâ makamının önce beşli ve dördütlü seslerinin ardından da makam dizisinin sırayla duyurulmasından hareketle söyleyebiliriz ki bu kaydın bir ders esnasında yahut didaktik bir amaçla yapılmış olma ihtimali kuvvetlidir. Uzun seslerle bezeli olan taksim, nağme çeşitliliği bakımından sınırlıdır. Ancak Evcârâ makamının bütün hususiyetlerini barındırmaktadır. Kendisiyle uzun süre çalışma imkânı bulmuş neyzen Hakan Alvan'ın Ergin hakkındaki "taksimlerinde çok sürpriz görmezsiniz. Bilirdiniz ki yaptığı bu taksimlerde büyük bir vakarla o makamı size anlatırdı. Geleneksel melodilerle bunu çok güzel icra eden bir neyzeni" (Cansevdi, 152) yorumuyla paralellik arz eden bir taksim olduğu açıktır.

NİYAZİ SAYIN VE EVCÂRÂ TAKSİMİNİN ANALİZİ

Hakkında birçok çalışma yapılmış olan Sayın'ın renkli hayatının detayları hafızalarda henüz tazedir. Kısaca biyografisine ana hatlarıyla değinmekle kifayet edilebilir. 12 Şubat 1927'de İstanbul'un Üsküdar semtinde dünyaya gelmiştir. Sanata olan ilgisi, devrinde Üsküdar'da yaşayan büyük sanatçılarla olan yakın ilişkileri sayesinde artmıştır. Necmeddin Okyay (1883-1976), Hafız Nafiz Uncu (1887-1958), Mustafa Düzgünman (1920-1990) gibi sanatın birden çok dalında üstadlık mertebesine erişmiş derviş meşrepli isimlerden etkilenmiştir (Baloğlu, 2017). Ebru, Hüsn-i Hat,

fotoğrafçılık gibi birçok alanla meşgul olmuş hezarfen bir kişiliktir. 8 Ekim 2025 yılında ahirete uğurladığımız sanatçı bize göre Tanburî Cemil Bey’den sonra Türk saz müziğinin en büyük müceddididir. Necdet Yaşar ile başlattıkları saz solistliği, karşılıklı taksim icrasını girift bir yapıda sunarak başka bir boyuta taşımıştır. Yetiştirdiği onlarca ney talebelerinin yanı sıra getirdiği yorumların yansımaları diğer Türk müziği sazlarına da uzanmıştır. Musikiyi ‘iki ses arasındaki manevî münasebet’ olarak tanımlayan Sayın’ın, taksimlerinde bu manevî münasebetin arayışını görmek mümkündür.

Burada ele aldığımız taksimi, arşivlerde bulunan ses kaydı üzerinden tahlil edilmiş (Sayın, 2001) ve Ahmet İslam Toz tarafından notaya alınan versiyon kullanılarak gösterilmiştir (Toz, 2014, 120-123). Taksimın ortalarında uzun sesli enstrümanların çektikleri dem ses duyulduğuna göre bu kaydın bir konser esnasında yapılmış olması muhtemeldir. Süresi 3:14 dakika olan taksimın bütün olarak notası ekler bölümünde verilmiştir (bkz. Ek 2).

1. Cümle:



Görsel 10. Niyazi Sayın 1. Cümle

1. cümle, Neva perdesi ile başlayıp Segâh perdesi ile biten cümledir (bkz. Görsel 10). Evcârâ makamının karakteristik giriş cümlesi sayılabilecek bir motifle giriş yapmış, dinleyicinin kulağında makam ile ilgili ilk izlenimi uyandırmıştır. Acem perdesinde yani tiz durak perdesinin yeden sesinde kalış yaparak başlamıştır. Müstear çeşnisi ile devam eden giriş cümlesi -notada bu detay belirtilmemişse de kayıt dikkatle dinlendiğinde görülecektir ki- Eviç perdesi üzerinde Buselik çeşnisi ile devam eder. Nim Hicaz perdesinde Hicaz karar verecekmişçesine gelen nağme şaşırtıcı şekilde orada durmayıp Segâh perdesinde Nikriz çeşnisi ile bitirilmiştir.

2. Cümle:



Görsel 11. Niyazi Sayın 2. Cümle

2. cümle, Irak perdesi ile başlayıp Eviç perdesi ile biten cümledir (bkz. Görsel 11). Bu cümle, 1. cümlelerin Segâh perdesindeki asma kararının ardından makamın tiz durak ve genişleme bölgesine doğru genişleyeceğini net bir şekilde ifade eden güçlü bir

cümledir. Irak perdesindeki Hicaz çeşnisi Irak-Segâh-Nim Hicaz motifini kullanmak suretiyle adım adım yukarı taşınmış, sonra yine Segâh üzerinde Nikriz'e kısa bir atıf yapılmıştır. Ardından gelen Muhayyer-Şehnaz-Eviç sesleri üzerinde yapılan motifler adeta bu sesler ile yapılabilecek bütün kombinasyonları gösterebilme iddiasını sezdirir. Cümlelerin finali de yine şaşırtıcı bir şekilde tutulan Şehnaz sesinin ardından aniden Eviç'e düşülerek yapılmıştır.

3. Cümle:



Görsel 12. Niyazi Sayın 3. Cümle

3. cümle, Irak perdesi ile başlayıp Nim Hicaz perdesinde biten cümledir (bkz Görsel 12). Irak perdesi üzerindeki Zırgüleli Hicaz dizisi tonik sestem 11. dereceye (Tiz Buselik) kadar götürülür ve Eviç perdesinde Buselikli kalış yapılır. Nağmenin tizleştiği bu esnada temponun hızlandırılması (accelerando) suretiyle gelenek dışı bir tartım uygulanır. Kalınan seste çok beklenmeden hemen yeni bir hareket eklenir; Sayın'ın birçok taksim icrasında kullandığı kromatik sesler Eviç-Tiz Neva atlamasıyla başlar ve aşağı doğru hareketle Gerdaniye perdesine kadar devam eder. Yine soluksuz motifler birbirine eklenmiş ve kalınan Gerdaniye perdesi yeni motifin ilk sesi olmuş Eviç'te Segâh çeşnisinin 2. derecesine ortak olmuştur. Yine bu Segâh çeşnisi de hemen yerini Eviç'te Müstear seslerine bırakırken şaşırtıcı ve baskın bir Tiz Çargâh sesi duyurulduktan sonra ilk cümledeki Segâh'ta Nikriz çeşnisine dönerek maraton tamamlanır.

4. Cümle:



Görsel 13. Niyazi Sayın 4. Cümle

4. cümle, Nim Hicaz perdesinde başlayıp Nim Hicaz perdesinde biten cümledir (bkz. Görsel 13). Makam seslerini kullanarak makam kültüründen bağımsız deneysel bir çalışma ürünü gibi melodiler dikkat çekmektedir. Merdiven nağmeler, ucu tahmin edilemez bir başka nağmeye açılmakta ve geleneksel kalış etkisinden özellikle kaçınıldığı hissedilmektedir. Durmaksızın devam eden melodik kurgu esasen taksimi cümleye bölmeye de imkân tanımamaktadır. Yine ritmik çeşitlilik de geleneksel kalıplardan farklıdır. Zaman zaman duyulan uzun seslerin, dinginliği tam anlamıyla sağladığı söylenemez zira arka arkaya gelen nağmeler dinleyiciyi sürekli dikkati açık bırakmaya zorlamaktadır.

5. Cümle:



Görsel 14. Niyazi Sayın 5. Cümle

5. cümle, Segâh perdesinde başlayıp Irak perdesinde biten cümledir (bkz. Görsel 14). Eviç perdesi üzerinde bir Eksik Müstear çeşnisiyle cümleye giriş yapmıştır. Nim Hicaz perdesinde Hicaz, Segâh perdesinde Nikriz, Irak perdesinde Hicaz çeşnilerini gösterdikten sonra makamın güçlü sesi olan Nim Hicaz perdesinde asma kalış yapmıştır. Tiz durak ve civarında başlayan seyir orta ve pest bölgelere doğru dizi seslerini duyurarak devam etmiş, Irak ve Nim Hicaz perdeleri arasında yapılan Hicaz çeşnileriyle dinleyicide bitiş hissiyatı sağlanmıştır.

Ali Doğan Ergin ve Niyazi Sayın'ın Evcârâ Taksimlerinin Karşılaştırması

Yapmış olduğumuz çalışmada Neyzen Niyazi Sayın ve Neyzen Ali Doğan Ergin'e ait Evcârâ makamındaki taksimlerin detaylı cümle çözümlemeleri yer almaktadır. Türk musikisi geleneğinde icracının ustalığını, nazarî bilgisini ve kompozisyon kabiliyetini en üst düzeyde ortaya koyduğu formlardan biri olan taksimler, her iki neyzenin de bu makama olan yaklaşımlarını, makamı algılayış biçimlerini, yapmış oldukları taksim üzerinden makam tarifi verdiğinden bu iki taksimi karşılaştırmak kritik bir rol oynamaktadır.

Ali Doğan Ergin'in Evcârâ taksimi, makamın nazarî kurallarına sıkı sıkıya bağlı kalarak, dingin, açık ve eğitici bir Evcârâ makamı tarifi sunar; icrasında makamın tarihsel hafızasının icracının duyuş tarzıyla kaynaştığı, sağlam ve titiz bir sanat anlayışını yansıtan klasik üslubu benimsemiştir. Buna karşılık, Niyazi Sayın'ın icrası ise daha hareketli, süslemeli ve ritmik çeşitliliği ön plana çıkaran motiflerle makamın tiz ve pest bölgelerinde dinamik bir denge kurarak dinleyiciyi aktif olarak sürece dahil eden bir

yaklaşımına sahiptir.

Ali Doğan Ergin'in Evcârâ taksimi, makamın nazari berraklığını ve klasik disiplini öncelikli kılan bir icra sunarken; Niyazi Sayın'ın taksimi, teknik virtüözüte, ritmik çeşitlilik ve kromatik zenginlik gibi Batı müziğinin melodik araçlarını kullanarak makamı daha özgün bir estetikte yorumlamıştır. Her iki neyzen de Evcârâ makamının nazari kurallarına uygunluk göstermiştir.

SONUÇ

Bu çalışma, iki sanatçıya ait aynı makamda yapılmış birer taksimin melodik kurguları ve makam kullanımlarını karşılaştırarak her iki sanatçının söylemi hakkında bir çözümleme sunmayı amaçlamıştır. Analiz sürecinde Ergin'in taksimi yedi, Sayın'ın taksimi ise beş cümleye ayrılarak incelenmiş ve her bir cümlenin ontolojik ve estetik derinliği yorumlanarak, kendi iç mantığı, melodik kuruluşu, seyir yönelimleri, durak ve güçlü ilişkileri ile geçki davranışları ayrı ayrı değerlendirilmiştir.

Geleneğin gelişiminin Niyazi Sayın'ın yaptığı gibi açılımlara; sürekliliğin ise Doğan Ergin'in muhafazakâr anlayışındaki icralara muhtaç olduğu açıktır. Sayın'ın yaygın olarak kabul edilen kültürel dünya içinde farklı bir duyusla yaptığı ton, çarpma, makam algılayışı, kompozisyon biçimi, gürlük nüansları gibi icra teknikleri zaman içinde geleneğin bir parçası olarak kabul edilmiş ve bu özelliklerin biri veya birkaçı takipçileri tarafından kanıksanmıştır. Söz konusu kanon ton, çarpma, vibrato gibi özellikleriyle Ergin'in icrasında devam ederken fitraten tevazu ve muhafazakâr bir tutum sahibi olan sanatçı dingin nağmeleriyle hocasından ayrışır.

Hayatın her anında kendine has bir sadânın peşinde olma ve 'iki ses arasındaki manevî münasebeti' arama hali Sayın'ın taksiminde kültürel alışkanlıkların konforuna tercih edilmiştir. İki ya da üç ses arasındaki kombinasyonları ısrarla estetik bir şekilde sunmaya çalışması adeta bu sesleri birbirine ülfet ettirmeye yani manevî münasebetlerini irdelemeye benzetmektedir.

Yapılan analizler neticesinde, Doğan Ergin'in taksiminin genel itibari ile nazari açıdan gerekli asma kalışları kullanarak kısa, duru, anlaşılır, eğitici bir yapı sergilediği görülmüştür. Sayın'ın aksine Ergin, tekerrürün ve sadakatin önemini idrak etmiş bir tablo çizmektedir. Her günün farklı bir tecrübe ve rutinden yoksun olması yorucu olduğu kadar köksüzlük ve kırılğan bir his doğurabilir. Ergin'in icrasındaki vakur duruş özgürce savrulan Sayın'ın icrasının hayat bulduğu kökleri sağlamlaştırmakta ve istikrarı korumaktadır. Taksimdeki şaşırtıcılıktan uzak, tahmin edilebilir nağmeler dinleyiciye hayatın ana kaynağı olan "temiz hava" kadar aşına bir nefes sunmakta ve güven telkin etmektedir.

Yine tekrar etmek gerekir ki Ergin'in taksimi eğer didaktik bir amaçla eğer yapılmışsa artistik birtakım öğelerin gösterilmesinden kaçınıldığı için sade bir hava içinde olması olağan bir durumdur. Öte yandan sade olması basit olduğu anlamına gelmemektedir, zira taksimde tutarlı bir kurgu ve genel olarak sanatçının diğer taksimleriyle olan estetik benzerlik ilk bakışta göze çarpmaktadır. Bu sebeple, mukayese yapılırken kaydın atmosferinden bağımsız olarak değerlendirilebilir. *Taksim*de son derece hür bir yolu seçen Niyazi Sayın'ın asabiyesinin ardından Doğan Ergin'in dengeli ve temkinli bir icrası olması geleneksel müziklerdeki halef-selef diyalektiği içinde anlaşılabilir.

Etik İlkeler

Bu çalışma etik kurul izni gerektirmemektedir.

Araştırmacıların Katkı Oranı Beyanı

Araştırma kapsamında yazarlar eşit oranda katkı sağlamıştır.

Çatışma Beyanı

Bu makalenin yazarları herhangi bir kişisel ve finansal çıkar çatışması içerisinde değildir.

Yapay Zekâ (YZ) Taahhütnamesi / Artificial Intelligence (AI) Commitment

Bu makalenin yazarları; LOKUM Sanat ve Tasarım Dergisi yapay zekâ politikasını kabul etmiş ve hazırlanış sürecine bağlı olmaksızın üretilen tüm içerikten, etik ilkelere uygun kaynak gösteriminden, sunulan içerikteki görüş ve bilgilerden hukuki, etik, ahlaki ve fikrî olarak sorumlu olduklarını taahhüt etmiştir.

The authors of this article have consented the artificial intelligence (AI) policy of LOKUM Journal of Art and Design and have undertaken to be legally, ethically, morally, and intellectually responsible for all content produced regardless of the preparation process, for ethical source citation, and for the opinions and information presented in the content.

KAYNAKÇA

- Akdoğu, O. (1989). Taksim Nedir, Nasıl Yapılır? İhlas A.Ş. İzmir Tesisleri.
- Ali Doğan Ergin Evcara Taksim. (2025). [Video recording]. Geliş tarihi 01 Ocak 2026, <https://www.youtube.com/watch?v=ZDbYoGdcXqM>
- Cansevdi, A. P. (2019). *Neyzen Doğan Ergin'in hayatı ve besteleri* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Marmara Üniversitesi.
- Kaynar, G. E. (2026, Ocak 13). Doğan Ergin ile Röportaj. Perdesiz Bağımsız Türk Müziği Dergisi. <https://perdesiz.org/2026/01/13/dogan-ergin-ile-roportaj/>
- Özkan, İ. H. (2006). Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri, Kudüm Velvelleri, Ötüken neşriyat.
- Özkan, İ. H. (1995). Evc-ârâ. İçinde DİA (C. 11, ss. 516). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Özpekel, O. N. (1998). Dinle Neyden. Türk Edebiyatı Dergisi, 26(302), 40-41.
- Rona, M. (1970). 20. Yüzyıl Türk Mûsikîsi, Türkiye yayınevi.
- Sayın, N. (2001). Evcara Ney Taksimi—Sada: Niyazi Sayın [Audio recording]. Mega Müzik. <https://open.spotify.com/intl-tr/track/49cHeqZMSBAFL1b9qrGOfu?si=06f7d12345b3427c>
- Toz, A. İ. (2014). Niyazi Sayın'ın Taksimlerinde İcrayı Oluşturan Elemanların Transkripsiyonu. Pan Yayıncılık.
- Yılmaz, K. N. (2011). Neyzen Ali Doğan Ergin: Sanatta disiplin hayattan bağımsız değildir. *Kadem Dergisi*, (5), [40-47]. İstanbul.

EKLER

Ek 1: Doğan Ergin'in Evcârâ Taksiminin Notası

*Doğan Ergin Evcârâ Taksim**Notaya alan: Gül Emine Kaynar*

1. Cümle

2. Cümle

3. Cümle

4. Cümle

5. Cümle

6. Cümle

Ek 2: Niyazi Sayın'ın Evcârâ Taksiminin Notası***Niyazi Sayın Evcârâ Taksim*****Notaya Alan: Ahmet İslam TOZ**

Niyazi Sayın Evcârâ Taksim Devamı

EXTENDED ABSTRACT

Introduction

In the tradition of Turkish instrumental music, the taksim stands as a unique improvisational form where a performer's technical mastery, theoretical depth, and instantaneous compositional skills converge. Rather than being a mere display of virtuosity, the taksim represents a delicate balance between individual creativity and the preservation of ancient melodic archetypes. Throughout the 20th century, this form evolved through a dialectic of innovation and tradition, creating a landscape where different schools of performance could coexist.

This study examines the stylistic divergence within this tradition by focusing on two monumental neyzen (ney player): Niyazi Sayın and Doğan Ergin. Niyazi Sayın is celebrated as a transformative figure who redefined the ney's technical and spiritual boundaries, often describing music as the search for a spiritual relationship between sounds. In contrast, Doğan Ergin represents the “dignified” and “cautious” wing of the tradition, emphasizing the preservation of classical structures and didactic clarity. By analyzing their respective performances in the Evcârâ maqam—a complex mode systematized by Sultan Selim III—this research highlights the essential roles that both innovation and conservation play in the continuity of musical heritage.

Method

The research utilizes a qualitative comparative analysis based on the transcription and modal deconstruction of two specific performances. The methodology was carried out in four distinct stages. First, the audio recordings of Doğan Ergin's and Niyazi Sayın's Evcârâ taksims were meticulously transcribed into musical notation. Second, the analytical framework was established based on the Arel-Ezgi-Uzdilek theoretical system, which defines the Evcârâ maqam as a composite mode requiring specific nuances on the Eviç and Irak pitches.

Third, each performance was subjected to a phrase-based analysis. Ergin's performance was divided into six phrases and Sayın's into five, with each section evaluated for its melodic progression, use of suspended cadences, and modulation behaviors. Finally, the analysis was contextualized through biographical data, examining how the performers' life paths and artistic philosophies—such as Ergin's role as a Neyzenbaşı and his commitment to a non-commercial, culture-focused art—informed their musical choices.

Findings

The comparative analysis reveals two fundamentally different approaches to the Evcârâ maqam. Doğan Ergin's performance is characterized by a concise, clear, and didactic structure. He strictly adheres to the theoretical boundaries of the mode, using predictable yet solid melodic sequences that serve as a pure description of the maqam's anatomy. His style is devoid of surprising effects, instead focusing on a dignified presentation that emphasizes traditional cadences. Ergin's interpretation functions almost as a musical text, teaching the listener the essence of the mode through a disciplined and sober lens.

In contrast, Niyazi Sayın's performance is defined by technical virtuosity, rhythmic diversity, and experimental motifs. He frequently employs non-traditional timings and incorporates chromatic elements that suggest a more liberal aesthetic. Sayın pushes the boundaries of the instrument, creating unpredictable melodic sequences that demand active and constant attention from the listener. While Ergin stays within the “safe harbor”

of established rules, Sayın seeks new “spiritual relationships” between notes, treating the taksim as a space for exploration and artistic agitation. Despite these differences, both performers remain fundamentally rooted in the essence of the Evcârâ mode, showcasing how a single theoretical structure can host vastly different artistic identities.

Conclusion and Discussion

The findings of this study suggest that the development of Turkish music is a result of the constant tension between innovation and stability. It is clear that while the tradition requires the innovative openings provided by figures like Niyazi Sayın to breathe and evolve, it equally depends on the conservative and dignified performances of masters like Doğan Ergin to survive and maintain its core identity. This creates what can be described as a “balance of nervous energy and serenity” within the art form.

Sayın’s technical innovations eventually established a new canon for subsequent generations. However, Ergin’s role was to stabilize these changes by rooting them in traditional sobriety and humility. His “predictable” and “fresh” melodies provide a sense of security and continuity, acting as a sturdy anchor for the more experimental branches of the tradition. Ultimately, Doğan Ergin served as a vital bridge in the modern era, proving that remaining faithful to the roots is not a sign of stagnation but a necessary act of cultural preservation. This research demonstrates that the “halef-selef” (successor-predecessor) relationship in music is not merely about transition, but about a mutual necessity where the innovator and the preserver sustain the same living organism.