

Araştırma Makalesi

Türk müziğinde 20. yüzyıl kanun icracılığının evrimi: Meşk sisteminden kurumsal eğitime geçiş

Aymira Doğanılmaz¹

Akdeniz Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Türk Müziği Ana Sanat Dalı Çalgı Bölümü, Antalya, Türkiye

Makale Bilgisi

Geliş: 2 Aralık 2025

Kabul: 7 Eylül 2026

Online Yayın: 30 Eylül 2026

Anahtar Kelimeler

20. yüzyıl Türk müziği

Kanun sazı

Kanunda meşk

Meşk sistemi

Türk müziği eğitimi

Usta çırak

Öz

Türk musikisi, makamsal yapı, üslup, usul ve icradaki tavır özellikleri sebebi ile tarih boyunca çok katmanlı bir kültürel miras olan meşk yöntemiyle kuşaktan kuşağa aktarılmıştır. Bu sistemde eğitim, birebir uygulamaya dayalı usta-çırak ilişkisi ile yürütülmüş ve yüzyıllar boyunca icracılığın temelini oluşturmuştur. Türk Musikisi'nde önemli bir yere sahip olduğu düşünülmese de meşk sistemi üzerine yapılan çalışmalar halen sınırlıdır ve çeşitli belirsizlikler içerdiği görülmektedir. Bu çalışma, literatürde görece sınırlı biçimde ele alınan meşk sistemini, günümüz kurumsal müzik eğitimi ile ilişkisi bağlamında, kanun sazı özelinde incelemeyi; elde edilen bulgularla gelecekte yapılacak araştırmalara katkı sağlamayı amaçlamaktadır. Çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden doküman analizi kullanılarak kapsamlı bir literatür taraması gerçekleştirilmiştir. Araştırma, “Kanunda Meşk”, “20. Yüzyıl Türk Musikisi”, “Meşk Sistemi”, “Kanun Sazı”, “Usta-çırak ilişkisi” ve “Türk Müziği Eğitimi” gibi anahtar kelimeler doğrultusunda yapılandırılmıştır. Analiz kapsamında Türk Musikisi'nde meşk sistemi, kanun sazının bu sistem içindeki yeri ve geçirdiği dönüşüm, usta-çırak ilişkisinin icracılığa etkisi ve kurumsal müzik eğitimi ile meşk sistemi arasındaki etkileşim gibi konular ele alınmıştır. Ayrıca Osmanlı Dönemi, Cumhuriyet Dönemi ve günümüzü temsil eden kanun icracılarının eğitim geçmişleri, icra biçimleri ve müzikal yaklaşımları karşılaştırmalı olarak değerlendirilmiştir. Elde edilen bulgular, 20. yüzyılın başında geleneksel meşk yönteminin belirleyici olduğunu, yüzyılın ikinci yarısından itibaren ise konservatuvar temelli eğitimin icracılık anlayışını şekillendirdiğini ortaya koymaktadır. Bu dönüşüm, kanunun teknik kapasitesinde ve repertuar çeşitliliğinde önemli bir genişlemeye yol açmıştır. Aynı zamanda meşk sistemi ile kurumsal müzik eğitiminin sentezlenmesiyle yeni bir gelişim alanının ortaya çıktığı anlaşılmaktadır. Sonuç olarak kanun icracılığı geçmişten günümüze kadar beslenmiş olduğu meşk sistemini korumakla beraber çağdaş müzik eğitimi ile bütünleşerek sürekli gelişen ve zenginleşen kümülatif bir yapıya dönüşmüştür.

2822-3195 / © 2026 TM

Genç Bilge Yayıncılık tarafından
yayınlanmakta olup, açık erişim,
CC BY-NC-ND lisansına sahiptir.



Makaleye atıf için

Doğanılmaz, A. (2026). Türk müziğinde 20. yüzyıl kanun icracılığının evrimi: Meşk sisteminden kurumsal eğitime geçiş. *Türk Müziği*, 6(3), 263-272. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.22846861>

Giriş

Meşk, kelime itibarıyla ustadan çırağa aktarım, egzersiz yapma, yazma ya da bir yazı üzerinde çalışma yapma anlamlarında kullanılmaktadır. Yalnızca musikide değil Hat, Nakkaş ve Tezhip gibi sanat dallarında da kullanılmakta olan bir terimdir. “Meşk, musiki dünyasının hat sanatından ödünç aldığı “yazı örneği”, “yazı alıştırması” ya da “yazı karalaması” anlamına gelen bir terimdir” (Behar, 1998, s. 12). Meşk sözcüğünün musikide kullanıldığını tam anlamıyla 16.yy. başlarında yazılmış olan Babürname’de görmekteyiz. Ali Şir Nevai’nin teşviki ile Herat’ta musiki öğrenmeye

¹ Akdeniz Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Türk Müziği Ana Sanat Dalı Çalgı Bölümü, Antalya, Türkiye. Email: Aymiradoganilmaz@gmail.com ORCID: 0009-0007-1957-5567

başlayan İranlı şair Benai hakkında Babür Şah şu sözleri kaleme almıştır: “...ol kış musiki meşk kılur...” (Behar, 1998, s. 33) (Şah, Babürname , 1986 , s. 162).

Türk musikisi, makamsal yapı, üslup, usul ve icradaki tavır özellikleri sebebi ile tarih boyunca çok katmanlı bir kültürel miras olan meşk yöntemiyle kuşaktan kuşağa aktarılmıştır. Bu sistemde eğitim, birebir uygulamaya dayalı usta-çırak ilişkisi ile yürütülmüş ve yüzyıllar boyunca icracılığın temelini oluşturmuştur. Ustadan çırağa taklit, tekrar, örnek alma, ezber ve hafıza teknikleri ile uygulanan bu eğitim sisteminde hoca öğrencisine bir eseri öğretebilmek için bölüm bölüm ya da eserin tümünü defalarca tekrarlamalıdır. Öğrenci dikkatini hocasına, ustasına, vermelidir ve hafızası güçlü olmalıdır. Gösterilmekte olan pasajı hafızasına kaydetmeli, tekrarlarını yapmalıdır. “Hafızaya alınmadan bir eserin özümsemişi ve müzisyenin bir parçası haline gelmesi ve o eser üzerine yorum ve tavır koyması mümkün olmayacaktır. Hafızaya verilen bu önem ‘Meşk’ olarak tanımladığımız eğitim sisteminin temelini oluşturmuştur.” (Beşiroğlu, 1998, s. 137).

Yalnızca saz eserlerinde değil sözlü eserlerde de etkili olan bu eğitim sistemi, sözlü eserlerde de aynı teknikler kullanılarak icra edilmektedir. Cem Behar meşk sisteminin nasıl etkili olduğunu şu şekilde ifade etmektedir:

“Geçilecek eserin güftesi talebeye yazdırılır veya yazma ya da basılmış bir güfte mecmuasından yararlanılır. Geçilecek eserin usulü bellidir. Eğer hatırlatmaya gerek varsa esere başlanmadan önce bu usul birkaç kere vurulur. Öğrenci usulü sağ ve sol eliyle -dizlerini kudüm itibar ederek- vurur. Sonra eser hep usul vurularak hoca tarafından okunur, öğrenciye tekrar ettirilir. Hoca eseri kısım kısım (zemin, nakarat, meyan, varsa terennüm vs.) ve bir bütün olarak öğrencinin hafızasına iyice ve eksiksiz yerleşinceye kadar defalarca okutturur, öğrencinin tereddütleri ve yanlışları ortadan kalkıncaya dek tekrar ettirir. Nihai amaç meşk edilen eserin talebenin hafızasına nakşedilmesidir.” (Behar, 1998, s. 16).

Türk Musikisi’nin, makamsal yapısı ve icradaki tavır özellikleri nedeniyle üslup müziği olması meşk sisteminin kullanımını neredeyse zorunlu kılmaktadır. Bu durumu Alaeddin Yavaşca şu şekilde vurgulamaktadır: “Üslubun da tam manasıyla yerine oturtulması için onunla çok yakından ilişkili bir meşk düzeni vardır. Meşk düzeni, kendisinde hangi sanatı temsil ediyorsa o sanattaki ustalığı artık tamamıyla belirgin hale gelmiş olan kişilerin, tecrübeli kişilerin, tecrübesiz kişilere kendisindeki bu bilgileri, tecrübeleri vermesi, dağıtmasıdır.” (Yavaşca, Türk Müziği’nde İcra Üslupları, 1998, s. 52-60).

Türk musikisi tarih boyunca sürekli olarak gelişim ve değişim göstermiştir. 20. Yüzyıla kadar olan süreçte batı etkisi altında olmayan Türk Musikisi, 20. yüzyıla gelindiğinde, Osmanlı İmparatorluğu’nun son dönemleriyle birlikte müzik eğitimi alanında batı etkisi belirginleşmiş, Cumhuriyet’in ilanı ile birlikte ise konservatuvar ve akademi düzeyinde kurumsal müzik eğitimi başlamıştır. Bu dönüşüm, icracılık anlayışını da kökten değiştirmiştir.

“Gelenekimizdeki meşk sisteminden bugünkü notalı eğitime geçiş devrinde nota bilenler eski sistemi, kulaktan çıkarmayı küçümsemişlerdir. Ancak tamamen notaya dayalı eğitimde de kulak eğitimi, ezbere icra gibi konular zayıf kalmıştır. Bu açıdan, metotlardan yapılan çalışmada, gelenekimizdeki semai (işitmeye dayalı) sistemin avantajlarından faydalanmak doğru olur.” (Torun, 2000, s. 15).

Araştırmanın Amacı ve Problemi

Bu araştırma, Türk Musikisi’nde meşk sisteminden kurumsal müzik eğitime geçiş sürecinin, kanun icracılığı bağlamında nasıl gerçekleştiğini ve bu dönüşümün icra pratikleri üzerindeki etkilerini incelemeyi amaçlamaktadır. Çalışmada, erken dönem, orta dönem ve çağdaş dönem kanun icracılarının eğitim anlayışları arasındaki farklılıkları ortaya konularak, meşk sisteminin önemi değerlendirilmekte ve bu geleneğin zaman içinde yerini konservatuvar temelli kurumsal eğitime bırakma süreci ele alınmaktadır.

Literatürde meşk sistemi ve kanun sazında meşk üzerine yapılan çalışmalar incelendiğinde, konunun genellikle tarihsel, pedagojik ve üslup aktarımı bağlamında ele alındığı görülmektedir. Bununla beraber mevcut çalışmaların çoğunlukla genel bir çerçeve ile ele alındığı, belirli çalgılar özelinde yapılan derinlemesine analizlerin sınırlı kaldığı dikkat çekmektedir. Özellikle kanun sazı bağlamında, meşk sisteminden kurumsal müzik eğitime geçiş sürecinin icracılık üzerindeki etkilerini bütüncül bir yaklaşımla ele alan çalışmaların yetersiz kaldığı görülmektedir. Bu bağlamda çalışmanın temel problemi şu şekilde ortaya konulabilir:

“Türk Musikisi’nde meşk sisteminden kurumsal müzik eğitime geçiş süreci, kanun icracılığı bağlamında nasıl gerçekleşmiş ve bu dönüşüm icra pratiklerini nasıl etkilemiştir?”

Bu araştırma, söz konusu literatür boşluğunu doldurmayı amaçlamakla beraber meşk sistemi ile kurumsal müzik eğitimi arasındaki etkileşimi kanun sazı özelinde inceleyerek alana özgün bir katkı sağlamayı hedeflemektedir. Bu doğrultuda çalışmada, Osmanlı Dönemi, Cumhuriyet Dönemi ve günümüzü temsil eden üç kanun icracısının eğitim geçmişleri, icra biçimleri ve müzikal yaklaşımları karşılaştırmalı olarak değerlendirilmiş, söz konusu dönüşümün çalgının teknik kapasitesini ve repertuar açısından gelişimi üzerindeki etkileri analiz edilmiştir.

Yöntem

Araştırmanın Modeli

Bu araştırma, nitel araştırma yaklaşımı çerçevesinde yürütülmüş olup tarihsel, betimsel ve karşılaştırmalı analiz araştırma modeline dayanmaktadır. Çalışmada, Türk Musikisi’nde meşk sisteminden kurumsal eğitime geçiş süreci doküman incelemesi yöntemiyle ele alınmıştır.

Veri Toplama Araçları

Araştırmada veri toplama araçları olarak literatür taraması kullanılmıştır. Araştırmanın veri kaynaklarını erken dönem, orta dönem ve çağdaş dönem kanun icracılarına ilişkin yazılı kaynaklar ve biyografik çalışmalar oluşturmaktadır. Bu kapsamda, her dönemi temsil eden üç kanun icracısının yaşam öyküleri, eğitim süreçleri ve teknik yaklaşımları incelenmiştir. Araştırmada incelenen icracılar amaçlı örnekleme yoluyla belirlenmiştir. Seçimde, farklı tarihsel dönemleri temsil etmeleri, eğitim süreçlerine ilişkin yeterli kaynağa ulaşılabilmesi ve meşk sisteminden kurumsal müzik eğitime geçişi yansıtmaları temel ölçütler olarak alınmıştır. Bu doğrultuda Kanuni Hacı Arif Bey erken dönem, Vecihe Daryal geçiş dönemini, Göksel Baktar ise çağdaş dönemi temsil eden örnekler olarak seçilmiştir.

Veri Analizi

Elde edilen veriler betimsel analiz yöntemiyle incelenmiş, icracıların eğitim süreçleri ve icra özellikleri literatür doğrultusunda ele alınmıştır. Dönemler arasındaki benzerlik ve farklılıklar karşılaştırmalı olarak değerlendirilmiş, bulgular tarihsel bağlam ve literatür kapsamı içerisinde yorumlanmıştır.

Bulgular

Kanuni Hacı Arif Bey (1862-1911) (Erken Dönem Kanun İcracısı)

Kanuni Hacı Arif Bey, İstanbul’un Aksaray semtinde doğmuştur. İlkokul yıllarını tamamladıktan sonra ortaöğretimi için Koca Mustafa Paşa Rüştüyesi’ne geçmiş ve oradan mezun olmuştur. 1885 yılında Posta Ve Telgraf Nezareti Muhasebe Müdürlüğü’nde kâtip olarak çalışmaya başlamıştır. Hacı Arif Bey’e, 1893 yılı kasım ayında salise rütbesi verilmiş, 1895 yılında ise başkâtip olarak Yemen’e atanmıştır. Meslek hayatı boyunca 3 kere Yemen’e gitmiş (gönderilmiş) olan Hacı Arif Bey, her zaman kısa bir süre geçtiğinde İstanbul’a dönmek zorunda kalmıştır ve Menaha’da kolera hastalığına yakalanarak vefat etmiştir.

Türk Müziği’nin önde gelen kanunilerinden biri olmasının yanı sıra bestelemiş olduğu eserler ile bestekâr kimliğini de ortaya koymuştur. Musikiye başlaması, memurluk yıllarının başında tanıştığı Sarı Talat Bey aracılığıyla gerçekleşmiştir. Sarı Talat Bey’den birkaç yıl meşk sistemiyle ders almıştır. Kısa bir zamanda uzun bir yol kat eden Hacı Arif Bey, Yemen’e gittiği dönemde de kanun icrasını bırakmamış çalışmalarını sürdürmüştür. Sürekli Yemen-İstanbul arasında gidip gelen Hacı Arif Bey, Cemil Bey, Neyzen Tefik, Santûri Ethem, Üdi Nevres, Hacı Fâik, Hacı Kerâmî, Lâmekânî Mustafa, Kaşıyanık Hüsamettin Beyler, Bolahenk Nuri ve Zekâi Dede gibi değerli musikîşinaslarla yakın ilişkiler kurmuş ve onlarla musiki toplantıları yapmış, meşk etmişlerdir.

Kanun icracılarının daimi olarak kullanmakta olduğu “fiske” tekniğini ilk kullanan kişi Hacı Arif Bey’dir. Öğrendiği ve geliştirmiş olduğu sazında hocalık yaparak meşk sistemiyle Kanuni Nazım Bey, Kanuni Reşat Bey, Şehzade Celalettin Efendi ve oğlu olan Zeki Arif Ataerkin gibi isimlere de aktarmış, icracılığı öğretmiştir.

“II. Meşrutiyet’in ilanından sonra Dar-ül Musiki adında bir Türk Musikisi Cemiyeti Kurmuştur. Tanburi Cemil Bey, Santuri Ethem Efendi, Udi Nevres Bey gibi isimlerin eşliği ile birlikte Tepebaşı Tiyatrosu’nda halka mükemmel dinletiler gerçekleştirmiştir.” (Öztuna, Türk Musikisi Ansiklopedisi, 1970, s. 67).



Şekil 1 Kanuni Hacı Arif Bey (Cumhurbaşkanlığı Klasik Türk Müziği Korusu).

“Kanuni Hacı Arif Bey’den günümüze peşrev, saz semaisi, sirto, beste, semai, marş ve şarkı formlarında bestelemiş olduğu yaklaşık 96 eser kalmıştır.” (Öztuna, Türk Musikisi Ansiklopedisi , 1970, s. 68).

Kanuni Hacı Arif Bey’in eğitim ve icra anlayışı incelendiğinde, meşk sisteminin belirleyici olduğu geleneksel bir yapı görülmektedir. Usta-çırak ilişkisi içerisinde edinilen bilgi ve becerilerin, bireysel çaba ve deneyimle pekiştirildiği, teknik gelişimin ise büyük ölçüde icra pratiği üzerinden şekillendiği anlaşılmaktadır. Bu bağlamda, icracının hem teknik yenilikler (fiske tekniği gibi) geliştirmesi hem de bu birikimi meşk yoluyla sonraki kuşaklara aktarması, erken dönem kanun icracılığının sözlü ve uygulamaya dayalı karakterini yansıtmaktadır.

Orta Dönem: Geçiş Süreci ve Kurumlaşmanın Başlangıcı

Vecihe Daryal (1912-1970)

Annesi Şâhinde Hanım, babası Şirvanlı din bilgini Abdülmecid Daryal’dır. Müzik eğitimine ilk olarak Nazire (Nazıra?) Hanım’dan kanun dersleri alarak başlamıştır. Nazire Hanım’ın önerisi ile Darüelhan (Kız Öğretmen Okulu) müzik şubesine girerek Muazzez Yurcu Hanım’ın öğrencisi olmuştur. Ayrıca Rauf Yekta Bey’den Türk Müziği nazariyatı ve musiki tarihi, İsmail Hakkı Bey’den fasıl musikisi, Sedat Öztoprak ve Reşat Erer’den saz eserleri üzerine dersler almıştır. “Daryal, eğitimi sırasında Muazzez Yurcu Hanım ile kanun üzerine meşk ettiklerini belirtmiştir.” (Özalp, 2000, s. 322).

Vecihe Hanım, Halil Nadaroğlu ile yaptığı bir görüşmede almış olduğu kanun eğitimi hakkında şu cümleleri sarf etmiştir: “Kanunun ne demek olduğunu bana senelerce ders verme lütfunda bulunan Âmâ Nazım Bey’in öğrencisi Muazzez Hanımefendi’den öğrendim.” (Daryal, 1946).

1926 yılında Darüelhan’ın kapatılması ile birlikte Çapa Kız Öğretmen Okulu’na geçiş yapmış ve aynı yıl içerisinde mezun olmuştur. Daha sonra aynı yerde 3 yıl boyunca Madam Heze ile Edgar Manas’tan piyano, Muhiddin Sadak’tan solfej, Ekrem Besim Tektaş’tan Batı Müsikisi tarihi, Cemal Reşid Rey’den armoni öğrenmiştir.

Vecihe Daryal’ın sanat hayatı, Darul Elhan’ın Şark Musikisi adına düzenlenen Beyoğlu Unyon Fransez Salonu’nda katılmış olduğu konser ile başlamıştır (1926). İlk konseri olarak kayıtlara geçmiştir.

Türkiye’nin ilk radyo kuruluşu olan Türk Telsiz Telefon A.Ş. (1928) adı altında yayına başlamış olan bir radyoda Ruşen Ferit Kam, Mesud Cemil gibi musiki ustaları ile birlikte 1938 yılına kadar kanun icra etmiştir. İstanbul Radyosu’nun 1928 yılında Eyüp’ten Beyoğlu’na taşınması ile beraber “Daimi Sanatkâr” kadrosuna dâhil edilmiştir. Ardından Ankara Radyosu’na geçen Vecihe Daryal, 1953 yılına kadar kanun icrasına burada devam etmiştir. “İlk İstanbul Radyosu Eyüp’den 1928’de Beyoğlu’ndaki Büyük Postane’ye taşındıktan sonra Vecihe Daryal “Daimi Sanatkâr” olarak kadroya alındı.” (Özalp, 2000, s. 323).

1953 yılının sonlarına doğru İstanbul’a yerleşerek İstanbul Radyosu ile birlikte Belediye Konservatuvarı icra heyetinde görev almış, 1966 yılında ise tekrar Ankara’ya dönmüştür. Böylece 44 yıl boyunca aralıksız olarak icracılık, hocalık yapmış, önemli konserlere katılmış ve sınav jürileri arasında yer almıştır.

Vecihe Daryal, Türk Musikisi içerisinde yetişmiş olan önemli sanatçılardan biridir. Vecihe Daryal’ın mızrap vuruşları Alnar’ın mızrabına nazaran eşiğe daha yakın daha sert ve çıkardığı sesler daha parlaktır.

“Mesud Cemil onun kanunundan çıkan sesler için “Metal bir zemin üzerine düşen billur damlaları.” demiştir.” (Özalp, 2000, s. 325).

Vecihe Daryal'a göre "Kanunu orta derecede çalmak diye bir şey yok ya mükemmel çalmak var ya da hiç çalmamak." Vardı. (Özalp, 2000, s. 325). "Accompaniment" terimi ile ifade edilen müzikte eşlik, her türlü refakati temsil etmektedir. Vecihe Daryal, ses sanatçılarına etmiş olduğu mükemmel eşliklerin yanında sazandelere etmiş olduğu kanun eşlikleri ile de tanınmaktadır.

Öğrendiğini unutmayan ve eline geçmiş olan en ufak belgeyi bile saklama eğilimde olan Vecihe Daryal, müziğin içerisinde geçirmiş olduğu 50 yıl süresince eline ulaşmış her türlü eseri ve belgeleri toplamış titizlik içerisinde bir koleksiyon meydana getirmiştir. Nadir bulunan eserleri dahi bu koleksiyona dâhil etmiştir. Bu sayede birçok eserin doğru hallerini notaya dökmüştür. Bu koleksiyon daha sonra TRT tarafından satın alınmıştır. 12 Kasım 1970 yılında şeker komasına girerek hayatını kaybeden Vecihe Daryal'ın, kütüphanesi ve geriye kalan belgeleri ise Dicle Üniversitesi'ne gönderilmiştir (1995).

"Çok okuyan, çok çalışan, yüksek edebiyat bilgisi olan, öğrendiğini unutmayan, en ufak bir belgeyi saklayan bir yaratılıştaki olan Vecihe Daryal, elli yıllık sanat hayatında titiz bir koleksiyoncu olarak eser ve belge toplamıştır." (Özalp, 2000, s. 326).

Vecihe Daryal'ın eğitim süreci, meşk geleneği ile kurumsal müzik eğitiminin birlikte varlık gösterdiği bir geçiş dönemine işaret etmektedir. Darüelhan bünyesinde aldığı sistemli eğitim, teorik bilgi ve teknik donanımını güçlendirirken, meşk pratiği ise üslup ve tavır aktarımında belirleyici olmuştur. İcra anlayışında gözlenen teknik kontrol, repertuvar hâkimiyeti ve eşlik becerisi bu iki farklı eğitim modelinin sentezine dayanmaktadır. Bu durum, orta dönemde kanun icracılığının hem geleneksel hem de kurumsal unsurları birlikte barındıran bir yapıya evrildiğini göstermektedir. Nitekim Kazazoglu (2017), Vecihe Daryal'ın kanun icrasını teknik, ezgisel ve makamsal açıdan inceleyerek sanatçının kendine özgü tavır ve süsleme özelliklerini ortaya koymuştur.



Şekil 2. İlk İstanbul Radyosu ile Darüelhan'da görev alan sanatkarlar. Soldan sağa arka sıra; Udi Nevres Bey, Refik Fersan, Ali Rıza Şengel, Mesud Cemil ve Selahaddin Demircioğlu. Oturanlar; Udi Hayriye Örs(?), Vecihe Daryal ve Ruşen Ferit Kam. (Yavuzoglu ve Kırmızı, 2025, s. 43).

Çağdaş Dönem Kanun İcracısı; Kurumsallaşma Ve Meşk

Göksel Baktagir (1966)

Kırklareli şehrinde 7 Eylül tarihinde dünyaya gelmiştir. Vali Faik Üstün İlkokulu'nda ilk eğitimini tamamlamıştır. 7 yaşında iken ablası ile birlikte mandolin eğitimi almış mandolin çalmaya başlamışlardır. 10 yaşında iken babasının hediye etmiş olduğu bağlama ile bağlama çalmaya başlamıştır ve bağlamaya yakın olarak gördüğü ud denemeleri de yapmıştır. 14 yaşında ise günümüzde icra ettiği kanuna yönelmiştir. Lisede teknik lise ahşap bölümü okumuştur. Üniversite eğitimi için ise İstanbul'a taşınmıştır. Baktagir'in müzik eğitimindeki ilk hocası, Türk Musikisi enstrümanlarından birçoğunu icra ettiği bilinen rahmetli babası Muzaffer Baktagir'dir. Kanun sazında birçok kişiyi etkilemiş olan Ahmet Meter'den etkilenmiş ve bunun üzerine kanuna başlamıştır. Üniversite eğitiminde Yavuz Özüstün, Erol Sayan, Erol Deren ve Selahaddin İçli gibi isimlerden ders almıştır Kanun sazında Ahmet Meter'i ekol kabul etmektedir. Onun dışında ise önem verdiği, ekol kabul ettiği sanatçı Necdet Yaşar'dır.



Şekil 3. Göksel Baktagir Ve Hocası Necdet Yaşar (Baktagir, 2021).

Müzikteki motivasyon kaynağı bestelediği eserler olduğu bilinen Baktagir, çocukluğundan beri besteleme yeteneğini yok saymamış, üniversitede kazanmış olduğu bilgilerle sentezleyerek bestelerine aktarmıştır.

1988 yılında İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Temel Bilimler Bölümünden mezun olmuştur. 1989 yılında Necdet Yaşar'ın daveti üzerine İstanbul Devlet Türk Musikisi Topluluğu'nda kanun sanatçısı olarak görev almaya başlamıştır. Necdet Yaşar ile tanışması hayatının dönüm noktalarından birisi olduğu bilinmektedir. Necdet Yaşar'ın icra yaklaşımı, icracının kendini geri plana çekip tüm varlığıyla müziğe yoğunlaşması gerektiği düşüncesine dayanır. Bu yaklaşım, birçok icracı için bir dönüm noktası olarak değerlendirilmektedir.

İstanbul Devlet Türk Musikisi Topluluğu'nda birkaç yıl görev aldıktan sonra Mimar Sinan Üniversitesi'nde Geleneksel Türk Musikisi adında bir ders konulması üzerine yaklaşık 3 yıl boyunca burada ders vermiştir. Daha sonra Haliç Üniversitesi'nde kanun eğitmeni olarak görev almıştır. Bunun haricinde 16 yıl boyunca her yaz Yunanistan'ın Girit Adası'nda Yurdal Tokcan ve Derya Türkan ile birlikte seminerler vermiştir. Şu anda ise 3 ayda bir workshoplar düzenlemekte ve dersler vermeye devam etmektedir.

Yerli yabancı birçok sentez çalışması içerisinde yer alan Göksel Baktagir, Türk musikisinden ilerlemeyi tercih etmiştir. Eserleri arasında en fazla Gül Bahçesi ve Müzik Kutusu isimli bestelerine kıymet verdiği bilinmektedir.

Göksel Baktagir'in müzikal gelişimi, kurumsal eğitiminin merkezde olduğu ancak bireysel ve geleneksel etkilerle beslenen çağdaş bir yapıyı ortaya koymaktadır. Akademik eğitim süreci teknik yeterlilik ve teorik alt yapısını şekillendirirken usta icracılardan edinilen etkiler ve bireysel üretim süreci icra anlayışına özgünlük kazandırmaktadır. Beste faaliyetlerinin icracılıkla paralel ilerlemesi, repertuvar yaklaşımının yalnızca aktarım değil üretim odaklı bir boyut kazandırdığını göstermektedir. Bu yönüyle Baktagir, çağdaş dönemde kanun icracılığının hem gelenekle ilişkisini sürdüren hem de yenilikçi bir karakter kazanan yapısını temsil etmektedir.

Erken Dönem, Orta Dönem Ve Çağdaş Dönem Sazendelerinin Tematik Ve Dönemsel Karşılaştırmalı Analizi

Tablo 1. Erken Dönem, Orta Dönem ve Çağdaş Dönem Kanun İrcacılarının Tematik Olarak Karşılaştırılması

Kategori	Kanuni Hacı Arif Bey (Erken Dönem)	Vecihe Daryal (Orta Dönem)	Göksel Baktagir (Çağdaş Dönem)
Eğitim Yapısı	Meşk sistemi temellidir. Sarı Talat Bey'den birebir meşk yoluyla eğitim almıştır. Eğitim süreci usta-çırak ilişkisine dayanmaktadır.	Meşk + kurumsal eğitim birlikte görülmektedir. Darüelhan'da eğitim almış; aynı zamanda Muazzez Yurcu ile meşk etmiştir. Batı müziği dersleri de almıştır.	Kurumsal konservatuvar eğitimi ön plandadır (İTÜ TMDK). Bunun yanında aile içi (babası) ve usta icracılardan (Ahmet Meter vb.) etkilenmiştir.
İcra Teknikleri	"Fiske" tekniğini ilk kullanan icracıdır. Teknik gelişimi bireysel çaba ve meşk süreciyle ilerlemiştir.	Mızrap tekniği güçlüdür; eşige yakın ve sert vuruşlarla parlak ses elde eder. Teknik açıdan gelişmiş ve kontrollü bir icra anlayışı vardır.	Geleneksel icrayı modern yaklaşımla sentezler. Teknik gelişimi hem akademik eğitim hem de usta etkisiyle şekillenmiştir. İfade ve yorum ön plandadır.

Repertuvar Yaklaşımı	Klasik Türk musikisi formlarında (peşrev, saz semaisi vb.) eserler bestelemiştir. Repertuvarı geleneksel çizgidedir.	Geniş repertuvar bilgisine sahiptir. Eserleri titizlikle toplayarak arşivlemiş ve doğru notaya aktarmıştır. Eşlik (accompaniment) konusunda öne çıkar.	Geleneksel Türk musikisini temel alır ancak çağdaş ve özgün besteler üretir. Kendi eserlerini repertuvara kazandırır.
Pedagojik Yöntem	Meşk sistemiyle eğitim vermiştir. Bilgiyi birebir aktarım yoluyla öğrencilerine iletmıştır.	Hem meşk hem kurumsal eğitim anlayışını benimsemiştir. Uzun yıllar icracılık ve öğretmenlik yapmıştır. Disiplinli ve mükemmeliyetçi bir yaklaşımı vardır.	Kurumsal eğitimci kimliği ön plandadır. Üniversitelerde ders vermiş, workshop ve seminerlerle öğretim faaliyetlerini sürdürmektedir. Geleneksel ile modern pedagojiyi birleştirir.

Tablo 1 incelendiğinde, erken dönem kanun icracılarında eğitimin büyük ölçüde meşk sistemi üzerine temellendiği, orta dönemde ise meşk geleneği ile kurumsal müzik eğitiminin birlikte varlık gösterdiği görülmektedir. Çağdaş dönemde ise konservatuvar temelli eğitimin belirgin biçimde ön plana çıktığı ancak meşk geleneğinin tamamen ortadan kalkmadığı anlaşılmaktadır.

İcra teknikleri açısından değerlendirildiğinde, erken dönemde bireysel deneyime dayalı teknik yaklaşımların hâkim olduğu, orta dönemde bu yaklaşımların daha sistematik bir yapı kazandığı, çağdaş dönemde ise teknik yeterlilik ile müzikal yorumun bütüncül bir anlayışla ele alındığı dikkat çekmektedir.

Repertuvar ve pedagojik yaklaşımlar bağlamında ise süreç içerisinde sözlü ve usta-çırak ilişkisine dayalı geleneksel aktarımın yerini giderek daha planlı, yazılı ve kurumsal bir eğitim anlayışına bıraktığı söylenebilir.

Bu bulgular, Türk Musikisi'nde meşk sisteminden kurumsal müzik eğitime geçiş sürecinin doğrusal bir dönüşümden ziyade, süreklilik ve dönüşümün birlikte yaşandığı bir yapı sergilediğini ortaya koymaktadır.

Tartışma ve Sonuç

Bu çalışmada, Türk Musikisi'nde meşk sisteminden kurumsal müzik eğitime geçiş sürecini kanun icracılığı bağlamında ele alarak, erken dönem, orta dönem ve çağdaş dönem icracılarının eğitim anlayışları, icra teknikleri, repertuvar yaklaşımları ve pedagojik tutumları üzerinden karşılaştırmalı bir değerlendirme sunmuştur. Elde edilen bulgular, söz konusu dönüşümün lineer ve keskin bir kopuş şeklinde gerçekleşmediğini aksine tarihsel süreç içerisinde meşk geleneği ile kurumsal müzik eğitiminin belirli dönemlerde eşzamanlı olarak varlık gösterdiğini ve birbirini besleyen bir yapı içerisinde geliştiğini ortaya koymaktadır.

Erken dönem kanun icracısı örneğinde, eğitim ve icra pratiğinin tamamen meşk sistemi çerçevesinde şekillendiği görülmektedir. Bu dönemde bilgi aktarımı, usta-çırak ilişkisine dayalı birebir etkileşim yoluyla gerçekleşmiş teknik yeterlilik, büyük ölçüde tekrar, taklit ve hafıza süreçleri aracılığıyla kazanılmıştır. İcra pratiği ise doğrudan geleneksel aktarımın bir uzantısı olarak gelişmiş ve bireysel yorumdan ziyade üslup bütünlüğünün korunması ön planda tutulmuştur. Bu durum, meşk sisteminin yalnızca bir öğretim yöntemi değil, aynı zamanda icra estetiğini belirleyen temel bir yapı olduğunu göstermektedir. "Hem sözlü hem de çalgı müziğimizde meşk edilerek öğrenilen ya da öğretilen eserler sonucu mutlaka bir tavır ve üslup söz konusu ortaya çıkar." (Kahyaoglu, 2021, s. 279). "Musikimizde meşk yoluyla üstadından, hocasından bilmediği eseri ve icra özelliklerini, tavır ve üslubu öğrenirken, bestekârlık yeteneği olan, bir yandan da bestenin nasıl yapılacağını öğrenmiş oluyordu. Meşk ettiği eserlerde kullanılan kaideleri, esasları ve diğer unsurları, hocası bestekâr veya beste bilgisine sahip ise meşk esnasında ondan duyuyor ve kendisinin beste yeteneği var ise bu nazari bilgisini meşk ettiği eserlerdeki uygulamalara kıyasla yani bir çeşit taklit yoluyla yaparak öğreniyordu." (Yavaşca, 2002, s. 71-72).

Orta dönem incelendiğinde, meşk sisteminin tamamen ortadan kalkmadığı ancak kurumsal müzik eğitiminin etkisiyle dönüşüme uğradığı anlaşılmaktadır. Darülelhan ve benzeri kurumlarda verilen eğitim, teorik bilginin sistematik biçimde aktarılmasını sağlarken, meşk uygulamaları üslup ve tavır aktarımında tamamlayıcı bir rol üstlenmiştir.

Bu bağlamda orta dönem, meşk geleneği ile kurumsal eğitimin birlikte varlık gösterdiği ve birbirini tamamladığı bir geçiş evresi olarak değerlendirilebilir. Vecihe Daryal örneğinde görüldüğü üzere hem geleneksel hem de Batı Müziği temelli teorik eğitimin bir arada bulunması icra anlayışında teknik kontrol, repertuvar zenginliği ve yorum gücünün gelişmesine katkı sağlamıştır. Benzer biçimde Köşreli (2024), müzik eğitimi lisans programlarında edinilen alan bilgilerinin mesleki uygulamalarda aktif olarak kullanıldığını ve özellikle uygulamalı alan derslerinde kazanılan bilgi ve becerilerin mesleki süreçlere doğrudan katkı sağladığını belirtmektedir. Bununla birlikte, kurumsal eğitimin gelişmesi geleneksel aktarımın işlevini ortadan kaldırmamış; özellikle repertuvarın kuşaklar arasında aktarılmasında meşk önemini sürdürmüştür. Kahyaoğlu (2021) da Türk müziği repertuvarının tarihsel sürekliliğinin sağlanmasında meşk sisteminin temel bir işlev üstlendiğini belirtmektedir. Cumhuriyet döneminde müzik eğitiminin kurumsallaşması, yeni eğitim kurumlarının oluşturulmasıyla daha sistematik bir yapı kazanmıştır (Dereli, 2022).

Schecher, insan yaşamına ait değer ve davranışların bir arada bulunduğu yerin sadece arşivler olmadığını, fiili olarak eylemde bulunduğu sözlü deneyimlerinin biriktiği repertuvarın varlığından bahsetmektedir (Gümüş, 2010, s. 17). Bu ifadeden hareketle meşk ortamının kültürel bir performans ortamı yaratarak yaşadığı toplumla arasındaki bağlı dönemin özellikleri ile birlikte ileriye taşınması hem mecazi hem gerçek anlamdaki “Repertuvar” kavramının varlığını desteklemektedir (Üstünkaya, 2025, s. 9).

Çağdaş dönemde ise konservatuvar temelli kurumsal müzik eğitiminin belirgin biçimde ön plana çıktığı görülmektedir. Bununla birlikte meşk geleneğinin tamamen terk edilmediği, aksine bireysel öğrenme süreçlerinde, usta icracılarla kurulan ilişkilerde ve geleneksel tavır aktarımında varlığını sürdürdüğü anlaşılmaktadır. Göksel Baktagir örneğinde, akademik eğitim ile birlikte bireysel yönelimler, usta etkisi ve üretim faaliyetlerinin icra sürecine entegre olduğu, böylece icracılığının yalnızca yorumlayan değil aynı zamanda beste üreten ve pedagojik faaliyet yürüten çok yönlü bir yapıya dönüştüğü görülmektedir. Bu durum, çağdaş dönemde kanun icracılığının hem teknik hem de estetik açıdan daha geniş bir ifade alanına kavuştuğunu göstermektedir. “XIX. Asrın ilk çeyreğine kadar Türk Musikisi öğretimi tamamen bu sisteme (meşk) dayalı olarak devam etmiş daha sonraları Batı etkisiyle kurulan konservatuvar vb. musiki kurumlarında da meşk kısmen uygulanmış olup günümüzde de belirli ölçülerde sürmektedir. (Karataş, 2010, s. 134). İcra teknikleri açısından değerlendirildiğinde erken dönemden çağdaş döneme doğru ilerleyen süreçte bireysel deneyime dayalı teknik gelişimin yerini daha sistematik ve kurumsal eğitimle desteklenen teknik yeterliliklerin aldığı buna paralel olarak icra anlayışında da teknik ile yorumun birlikte ele alındığı bir yaklaşımın ortaya çıktığı görülmektedir. Repertuvar bağlamında ise erken dönemde geleneksel formlar içerisinde sınırlı bir yapı söz konusu iken orta dönemde arşivleme ve notalama faaliyetlerinin etkisiyle repertuvarın korunması ve aktarımı güçlenmiş, çağdaş dönemde ise hem geleneksel hem de modern besteleri içeren daha geniş ve çeşitlenmiş bir repertuvar anlayışı gelmiştir. Pedagojik açıdan ise meşk temelli birebir aktarım modelinin, kurumsal eğitim içerisinde planlı, programlı ve çok kaynaklı bir öğretim yaklaşımı ile desteklendiği ve zaman içerisinde bu iki yaklaşımın birlikte varlık gösterdiği anlaşılmaktadır.

Meşk geleneğinde çırağın, ustadan yalnızca eserleri değil; makamı, icra biçimini, üslup ve tavrı ve dönemin müzik dağarcığını da öğrendiği, böylece repertuvarın nesilden nesile aktarıldığı bilinmektedir (Behar, 2023, s. 19). Bununla birlikte, XX. yüzyıldan itibaren teknolojik gelişmelerle birlikte ses kayıt imkânlarının artması ve eserlerin notaya alınması, Türk musikisi repertuvarının korunması ve aktarılmasında önemli bir rol oynamıştır. Tanbûri Cemil Bey’in kayıtlarının günümüze ulaşması bu duruma önemli bir örnek oluşturmakta; resmî ve kişisel çabalarla eserlerin kaydedilmesi ve notaya alınması, mûsikî eserlerinin kaybolmasının önüne geçilmesine katkı sağlamaktadır (Öncel, 2015, s. 221).

Türk Musikisi’nde meşk sisteminden kurumsal müzik eğitime geçiş sürecinin doğrusal bir dönüşümden ziyade süreklilik ve dönüşümün eş zamanlı olarak yaşandığı dinamik bir yapı sergilediği söylenebilir. Kanun icracılığı özelinde bu süreç (incelenen üç icracı bağlamında), çalgının teknik kapasitesinin genişlemesine, repertuvarın zenginleşmesine ve icra pratiklerinin çeşitlenmesine katkı sağlamıştır. Bununla birlikte meşk sisteminin tamamen ortadan kalkmadığı aksine kurumsal eğitimle etkileşim içerisinde varlığını sürdürerek çağdaş icra anlayışının şekillenmesinde rol oynadığı görülmektedir. Meşk, içerdği taklit, takrir, örnekleme ve bellek eğitimi metodları bakımından ele alınıp kullanılabilir

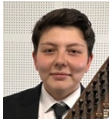
bir hale getirilebilir. Nota ve meşk yoluyla öğrenme birleştirilebilir. Bu sayede geleneğin üslup özellikleri de korunup işlenebilir olacaktır (Gerçek, 2008, s. 7).

Sonuç olarak, kanun icracılığı günümüzde meşk geleneğinin birikimini koruyan ancak kurumsal müzik eğitimi ile bütünleşerek gelişimini sürdüren kümülatif ve çok katmanlı bir yapıya dönüşmüştür. Bu bağlamda, gelecekte yapılacak araştırmaların farklı çalgılar, daha geniş icracı örneklemeleri ve farklı dönemleri kapsayacak şekilde genişletilmesi, Türk Musikisi eğitiminde meşk ve kurumsallaşma ilişkisini derinlemesine anlamaya katkı sağlayacaktır.

Araştırmanın Sınırlılıkları

Bu araştırma, üç farklı dönemi temsil eden üç kanun icracısı ve bu icracılara ilişkin ulaşılabilen yazılı ve biyografik kaynaklarla sınırlıdır. Bu nedenle bulgular, Türk müziğinde kanun icracılığının tüm tarihsel gelişimine genellenemez.

Yazar Özgeçmişi



Aymira Doğanyılmaz, Akdeniz Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Türk Müziği Bölümü Çalgı Anasanat Dalı'ndan 2025 yılında dereceyle mezun olmuştur. Eğitim hayatı boyunca ve mezuniyet sonrasında çeşitli konser, dinleti ve müzikal etkinliklerde aktif olarak yer almış; farklı korolarda korist olarak görev almıştır. 2017 yılından itibaren çeşitli yaş ve seviyelerde öğrencilere enstrüman eğitimi vermektedir. Başta kanun olmak üzere piyano, gitar, keman, bateri, ukulele, def ve konga gibi farklı türlerdeki telli, yaylı ve vurmali çalgıları icra edebilmektedir. Bunun yanı sıra bireysel müzik çalışmalarını sürdürmekte; kendi eserlerini yazmakta ve bestelemektedir. Müzik eğitimi, icra, sahne deneyimi ve bestecilik alanlarındaki çalışmalarını sürdürmektedir.

E-Mail: Aymiradoganyilmaz@gmail.com ORCID: 0009-0007-1957-5567

Academiaedu: <https://independent.academia.edu/aymiradoğnayılmaz>

Kaynakça

- Baktagir, G. (2021, Kasım 24). *Sanat hayatımın dönüm noktası canım hocam* [Instagram post]. Instagram. https://www.instagram.com/p/CWqflgqt_cf/
- Behar, C. (2005). *Aşk olmayınca meşk olmaz*. Yapı Kredi Yayınları.
- Beşiroğlu, Ş. Ş. (1998). Türk musikisinde üslup ve tavır açısından meşk. In G. Ay (Ed.), 4. *İstanbul Türk Müziği Günleri Bildirileri Türk Müziğinde Eğitim Sempozyumu*. Ankara.
- Cumhurbaşkanlığı Klasik Türk Müziği Korosu. (n.d.). *Hakkımızda*. <https://www.devletkorosu.com/index.php/h-k>
- Dalyanoğlu, D., Gümüş, P., Gündoğan, S., (2010). Richard Schechner Dosyası Üzerine. *Mimesis*, 16.
- Daryal, V. (1946, Şubat). Üstade sanatkar Vecihe Daryal [Interview]. Interview by H. Nadaroğlu.
- Dereli, R. (2022). Cumhuriyet'in ilk dönemlerinde Türk müziğinin eğitimi adına öğretmen yetiştirme kurumu: Mûsikî Muallim Mektebi. *Türk Müziği*, 2(1), 13–20. <https://turkmuzigidergisi.com/index.php/tm/article/view/22>
- Gerçek, İ.H. (2008) Geleneksel Türk Sanat Müziğinde Meşk Sisteminden Notalı Eğitim Sistemine Geçişle İlgili Bazı Düşünceler, *Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 15(8), 151-158.
- Gümüş P., Gündoğan S., (2010). Richard Schechner Ve Performans Kuramı. *Mimesis Tiyatro/Çeviri ve Araştırma Dergisi*, 16.
- Kahyaoglu, Y. (2021). Meşk system in Turkish music. *İnönü University Journal of Culture and Art*, 7(1), 277-283.
- Karataş, Ö. S. (2010). Klasik Türk musikisi icra ve besteciliğinde usta-çırak geleneği. In *İzmir Ulusal Müzik Sempozyumu Bildirileri* (s. 134).
- Kazazoglu, İ. (2017). Geleneksel Kanun İcracısı Örneği Olarak Vecihe Daryal Ve Hicaz Taksimnin Tahlili. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 5(1), 1500-1522. <https://izlik.org/JA55ZP95UU>
- Kösreli, S. (2024). Müzik öğretmenlerinin lisans eğitimi alan bilgisi derslerinin mesleki kullanılabilirliğine ilişkin görüşleri. *Erzincan Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 26(1), 115–125. <https://doi.org/10.17556/erziefd.1218543>
- Öncel, M. (2015). Türk Musikisindeki Notasyonun Tarihsel Seyri. *Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 19(2), 200-222.
- Özalp, N. (2000). *Türk musikisi tarihi*. Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Öztuna, Y. (1976). *Büyük Türk musikisi ansiklopedisi* (Cilt 1). Millî Eğitim Basımevi.
- Şah, B. (1986). *Babürname* (R. R. Arat, Ed.). Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Torun, M. (2000). *Ud metodu: Gelenekten geleceğe*. Çağlar Yayınları.

- Üstünkaya, N. (2025). Türk Müziğinde Meşk Geleneğinin Performans Teori Bağlamında İncelenmesi. *Journal of the Music Research Association*, 1(1), 78-94.
- Yavaşca, A. (1998). Türk müziği'nde icra üslupları. *Musikşinas Dergisi* (s.71-72).
- Yavuzoğlu, İ., & Kırmızı, E. G. (2025). Vecihe Daryal ve Türk müziğinde kanun-vokal etkileşimi: Eser üzerinden analiz. *Otuzyedi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 4(1), 38-56.

Research Article

The evolution of qanun performance in 20th-century Turkish music: From the meşk system to institutional education

Aymira Doğanyılmaz²

Akdeniz University State Conservatory, Department of Turkish Music, Instrument Division, Antalya, Türkiye

Article Info

Received: 2 December 2025

Accepted: 7 September 2026

Published: 30 September 2026

Keywords

20th-century Turkish music
Master-apprentice relationship
Meşk on the Qanun
Meşk system
Qanun
Turkish music education

Abstract

Turkish music has been transmitted from generation to generation throughout history through the meşk method, a multilayered form of cultural heritage shaped by its modal structure, style, rhythmic cycles (usûl), and performance characteristics. In this system, education was carried out through a one-to-one master-apprentice relationship based on practical application and formed the foundation of performance for centuries. Although the meşk system is considered to have an important place in Turkish Music, studies on the system remain relatively limited and contain various uncertainties. This study aims to examine the meşk system, which has received relatively limited attention in the literature, in relation to contemporary institutional music education, specifically through the qanun, and to contribute to future research through the findings obtained. A comprehensive literature review was conducted using document analysis, one of the qualitative research methods. The study was structured around keywords such as “Meşk on the Qanun,” “20th-Century Turkish Music,” “Meşk System,” “Qanun,” “Master-Apprentice Relationship,” and “Turkish Music Education.” The analysis addressed the meşk system in Turkish Music, the place and transformation of the qanun within this system, the effect of the master-apprentice relationship on performance, and the interaction between the meşk system and institutional music education. In addition, the educational backgrounds, performance styles, and musical approaches of qanun performers representing the Ottoman period, Republican period, and present day were comparatively evaluated. The findings indicate that the traditional meşk method was decisive at the beginning of the 20th century, while conservatory-based education began to shape the understanding of performance from the second half of the century onward. This transformation led to a significant expansion in the technical capacity of the qanun and in repertoire diversity. At the same time, the synthesis of the meşk system and institutional music education appears to have created a new field of development. Consequently, qanun performance has evolved into a cumulative structure that preserves the meşk system from which it has been nourished while continuously developing through integration with contemporary music education.

2822-3195 / © 2026 TM

It is published by Genç Bilge Publishing and is an open-access journal distributed under the CC BY-NC-ND license.



To cite this article

Doğanyılmaz, A. (2026). The evolution of qanun performance in 20th-century Turkish music: From the meşk system to institutional education. *Türk Müziği*, 6(3), 263-271. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.22846861>

Introduction

The term meşk is used to mean transmission from master to apprentice, practicing, writing, or working on a piece of writing. It is a term used not only in music but also in art forms such as calligraphy, ornamentation, and illumination. “Meşk is a term borrowed by the musical world from the art of calligraphy, meaning ‘a writing sample,’ ‘a writing exercise,’ or ‘a writing scribble’” (Behar, 1998, p. 12). The use of the word meşk in music can be clearly seen in the Baburnama, written at the beginning of the 16th century. Babur Shah wrote the following about the Persian poet

² Akdeniz University State Conservatory, Department of Turkish Music, Instrument Division, Antalya, Türkiye: Email: Aymiradoganyilmaz@gmail.com
ORCID: 0009-0007-1957-5567

Benai, who began studying music in Herat at the encouragement of Ali-Shir Nava'i: "...ol kış musiki meşk kılur..." (Behar, 1998, p. 33; Shah, Baburnama, 1986, p. 162).

Because of its modal structure, style, rhythmic cycles, and performance characteristics, Turkish music has been transmitted from generation to generation throughout history through the meşk method, a multilayered cultural heritage. In this system, education was conducted through a one-to-one master-apprentice relationship based on practical application and formed the foundation of performance for centuries. In this educational system, carried out through imitation, repetition, modeling, memorization, and memory techniques from master to apprentice, the teacher had to repeat a piece, either section by section or in its entirety, many times in order to teach it to the student. The student had to focus on the teacher and master and possess a strong memory. The

student had to record the demonstrated passage in memory and repeat it. "Without being committed to memory, it would not be possible to internalize a work, make it part of the musician, and develop an interpretation and manner of performance for that work. The importance given to memory formed the basis of the educational system we define as 'Meşk'" (Beşiroğlu, 1998, p. 137).

This educational system was effective not only for instrumental works but also for vocal works, in which the same techniques were used. Cem Behar describes the effectiveness of the meşk system as follows: the lyrics of the work to be learned were written down for the student or taken from a handwritten or printed collection; the rhythmic cycle was established; if necessary, it was marked several times before beginning; the student marked the rhythm with the right and left hands, treating the knees as a kudüm; the teacher then performed the work while keeping the rhythm, and the student repeated it. The teacher had the student repeat the work section by section—such as zemin, nakarat, meyan, and, where applicable, terennüm—and as a whole until it was firmly and completely established in the student's memory. The ultimate aim was to engrave the practiced work in the student's memory (Behar, 1998, p. 16).

The fact that Turkish Music is a music of style because of its modal structure and performance characteristics makes the use of the meşk system almost indispensable. Alaeddin Yavaşca emphasizes this as follows: "There is a meşk arrangement closely related to style in order for style to be fully established. The meşk arrangement is the transfer and distribution, by people whose mastery in an art has become fully evident and who are experienced, of their knowledge and experience to inexperienced people" (Yavaşca, Türk Müziği'nde İcra Üslûpları, 1998, pp. 52–60).

Turkish music has continuously developed and changed throughout history. Until the 20th century, Turkish Music was not under Western influence; by the 20th century, however, Western influence became evident in music education during the final period of the Ottoman Empire, and with the establishment of the Republic, institutional music education began at conservatory and academy levels. This transformation fundamentally changed the understanding of performance.

Torun (2000, p. 15) notes that during the transition from the traditional meşk system to today's notation-based education, those who knew notation looked down on the old ear-based system; however, ear training and memorized performance also remained weak in education based entirely on notation. Therefore, benefiting from the advantages of the traditional semâî, or listening-based, system is appropriate.

Aim and Problem of the Study

This study aims to examine how the transition from the meşk system to institutional music education in Turkish Music occurred in the context of qanun performance and how this transformation affected performance practices. The study identifies differences among the educational approaches of early, middle, and contemporary qanun performers, evaluates the importance of the meşk system, and addresses the process through which this tradition gradually gave way to conservatory-based institutional education.

An examination of studies on the meşk system and meşk on the qanun shows that the subject has generally been addressed in historical, pedagogical, and style-transmission contexts. However, most existing studies have adopted a general framework, while in-depth analyses focusing on specific instruments remain limited. In particular, studies that holistically examine the effects of the transition from the meşk system to institutional music education on qanun performance remain insufficient. Accordingly, the main problem of the study can be stated as follows:

“How did the transition from the meşk system to institutional music education in Turkish Music occur in the context of qanun performance, and how did this transformation affect performance practices?”

This research aims to fill this gap in the literature and make an original contribution by examining the interaction between the meşk system and institutional music education specifically through the qanun. Accordingly, the educational backgrounds, performance styles, and musical approaches of three qanun performers representing the Ottoman period, Republican period, and present day were comparatively evaluated, and the effects of this transformation on the instrument's technical capacity and repertoire development were analyzed.

Method

Research Model

This research was conducted within a qualitative research approach and is based on a historical, descriptive, and comparative analysis model. The transition from the meşk system to institutional education in Turkish Music was examined through document analysis.

Data Collection Instruments

A literature review was used as the data collection method in this study. The data sources consisted of written sources and biographical studies on qanun performers from the early, transitional, and contemporary periods. In this context, the biographies, educational backgrounds, and technical approaches of three qanun performers representing these periods were examined. The performers were selected through purposive sampling. The main selection criteria were their representation of different historical periods, the availability of sufficient sources on their educational backgrounds, and their reflection of the transition from the meşk system to institutional music education. Accordingly, Kanuni Hacı Arif Bey was selected to represent the early period, Vecihe Daryal the transitional period, and Göksel Baktagir the contemporary period..

Data Analysis

The collected data were examined through descriptive analysis, and the educational processes and performance characteristics of the performers were evaluated in accordance with the literature. Similarities and differences between periods were assessed comparatively, and the findings were interpreted within their historical context and the scope of the literature.

Findings

Kanuni Hacı Arif Bey (1862–1911) (Early-Period Qanun Performer)

Kanuni Hacı Arif Bey was born in the Aksaray district of Istanbul. After completing primary school, he attended and graduated from Koca Mustafa Paşa Rüştîyesi for his secondary education. In 1885, he began working as a clerk at the Accounting Directorate of the Ministry of Posts and Telegraphs. In November 1893, he was awarded the rank of salise, and in 1895 he was appointed chief clerk in Yemen. He was sent to Yemen three times during his professional life and each time had to return to Istanbul after a short period. He contracted cholera in Menaha and died there.

In addition to being one of the leading qanun players of Turkish Music, he also demonstrated his identity as a composer through the works he composed. He began studying music through Sarı Talat Bey, whom he met during the early years of his civil-service career. He studied with Sarı Talat Bey through the meşk system for several years. He made considerable progress in a short time and continued practicing the qanun during his time in Yemen. While traveling continuously between Yemen and Istanbul, Hacı Arif Bey established close relationships and held musical gatherings and meşk sessions with distinguished musicians such as Cemil Bey, Neyzen Tevfik, Santûri Ethem, Üdi Nevres, Hacı Fâik, Hacı Kerâmi, Lâmekânî Mustafa, Kaşıyarık Hüsametdin Bey, Bolahenk Nuri, and Zekâi Dede.

Hacı Arif Bey was the first person to use the “fiske” technique, which qanun performers subsequently used regularly. Through the meşk system, he transmitted the knowledge and skills he had learned and developed on the instrument to figures such as Kanuni Nazım Bey, Kanuni Reşat Bey, Şehzade Celalettin Efendi, and his son Zeki Arif Ataergin, teaching them qanun performance.

After the proclamation of the Second Constitutional Era, he established a Turkish Music society called Dar-ül

Musiki. Together with figures such as Tanburi Cemil Bey, Santuri Ethem Efendi, and Udi Nevres Bey, he gave performances for the public at Tepebaşı Theatre (Öztuna, Türk Musikisi Ansiklopedisi, 1970, p. 67). Approximately 96 works composed by Hacı Arif Bey in forms including peşrev, saz semaisi, sirto, beste, semai, march, and song have survived to the present day (Öztuna, Türk Musikisi Ansiklopedisi, 1970, p. 68).



Figure 1. Kanuni Hacı Arif Bey (Cumhurbaşkanlığı Klasik Türk Müziği Korosu)

When Hacı Arif Bey's educational and performance approach is examined, a traditional structure in which the meşk system was decisive becomes evident. Knowledge and skills acquired through the master-apprentice relationship were reinforced through individual effort and experience, while technical development was shaped largely through performance practice. In this context, the performer's development of technical innovations such as the fiske technique and transmission of this accumulated knowledge to subsequent generations through meşk reflect the oral and practice-based character of early-period qanun performance.

Middle Period: Transition and the Beginning of Institutionalization Vecihe Daryal (1912–1970)

Her mother was Şâhinde Hanım and her father was Abdülmecid Daryal, a religious scholar from Shirvan. She began her musical education by taking qanun lessons from Nazire (Nazıra?) Hanım. At Nazire Hanım's recommendation, she entered the music branch of Darüelhan (Girls' Teachers' School) and became a student of Muazzez Yurcu Hanım. She also studied Turkish Music theory and music history with Rauf Yekta Bey, fasıl music with İsmail Hakkı Bey, and instrumental works with Sedat Öztoprak and Reşat Erer. Daryal stated that she practiced meşk on the qanun with Muazzez Yurcu Hanım during her education (Özalp, 2000, p. 322). In an interview with Halil Nadaroğlu, Vecihe Hanım described her qanun education as follows: "I learned what the qanun means from Muazzez Hanım, a student of Âmâ Nazım Bey, who graciously taught me for years" (Daryal, 1946).

Following the closure of Darüelhan in 1926, she transferred to Çapa Girls' Teachers' School and graduated in the same year. She subsequently studied piano with Madam Heze and Edgar Manas for three years at the same institution, solfège with Muhiddin Sadak, Western Music history with Ekrem Besim Tektaş, and harmony with Cemal Reşid Rey.

Vecihe Daryal's artistic career began with a concert she participated in at the Beyoğlu Union Française Hall as part of Darüelhan's Eastern Music program in 1926, which was recorded as her first concert. She performed qanun until 1938 with musicians such as Ruşen Ferit Kam and Mesud Cemil on a radio station that began broadcasting in 1928 under the name Türk Telsiz Telefon A.Ş., the first radio organization in Turkey. When Istanbul Radio moved from Eyüp to Beyoğlu in 1928, she was included in the permanent artist staff. She later moved to Ankara Radio and continued performing qanun there until 1953.

Toward the end of 1953, she settled in Istanbul and worked with Istanbul Radio and the performance ensemble of the Municipal Conservatory; in 1966 she returned to Ankara. Thus, for 44 uninterrupted years, she worked as a performer and teacher, participated in important concerts, and served on examination juries.

Vecihe Daryal was an important artist trained within Turkish Music. Her plectrum strokes were closer to the bridge and harder than Alnar's, producing brighter sounds. Mesud Cemil described the sound of her qanun as "crystal drops falling onto a metal surface" (Özalp, 2000, p. 325).

According to Vecihe Daryal, "There is no such thing as playing the qanun moderately; either you play it perfectly or you do not play it at all" (Özalp, 2000, p. 325).

The term "accompaniment" in music represents all forms of accompaniment. Vecihe Daryal was known not only

for her excellent accompaniment of vocalists but also for her qanun accompaniment of instrumentalists. She had a tendency to preserve everything she learned and even the smallest document that came into her possession. During the 50 years she spent in music, she collected every work and document that reached her and created a meticulous collection, including rare works. In this way, she transcribed many works into accurate notation. The collection was later purchased by TRT. Vecihe Daryal died on November 12, 1970 after falling into a diabetic coma, while her library and remaining documents were sent to Dicle University in 1995.

Vecihe Daryal's educational process represents a transitional period in which the meşk tradition and institutional music education coexisted. Her systematic education at Darülelhan strengthened her theoretical knowledge and technical equipment, while meşk practice remained decisive in the transmission of style and manner. The technical control, repertoire mastery, and accompaniment skills evident in her performance approach were based on a synthesis of these two educational models. This shows that, during the middle period, qanun performance evolved into a structure containing both traditional and institutional elements. Indeed, Kazazoğlu (2017) examined Vecihe Daryal's qanun performance from technical, melodic, and modal perspectives, revealing the performer's distinctive stylistic and ornamentation features.

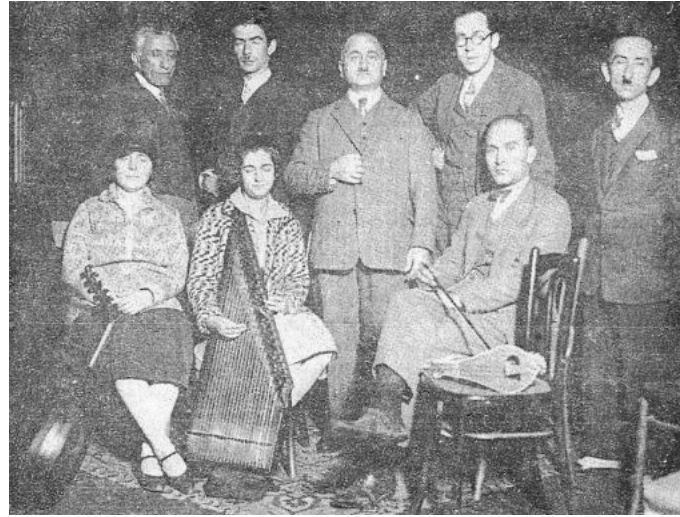


Figure 2 . Artists who worked at the first Istanbul Radio and Darülelhan. Back row, from left to right: Udi Nevres Bey, Refik Fersan, Ali Rıza Şengel, Mesud Cemil, and Selahaddin Demircioğlu. Seated: Udi Hayriye Örs (?), Vecihe Daryal, and Ruşen Ferit Kam. (Yavuzoğlu ve Kırmızı, 2025, p. 43).

Contemporary Qanun Performer: Institutionalization and Meşk Göksel Baktagir (1966)

Göksel Baktagir was born in Kırklareli on September 7. He completed his primary education at Vali Faik Üstün Primary School. At the age of seven, he began learning the mandolin together with his sister. At age ten, he began playing the bağlama given to him by his father and also experimented with the oud, which he considered similar to the bağlama. At age fourteen, he turned to the qanun, which he performs today. He attended the technical high school woodworking department. He moved to Istanbul for university education. Baktagir's first music teacher was his late father, Muzaffer Baktagir, who was known to play many Turkish Music instruments. Influenced by Ahmet Meter, who had affected many qanun players, he began playing the qanun. During his university education, he studied with Yavuz Özüstün, Erol Sayan, Erol Deren, and Selahaddin İçli. He considers Ahmet Meter an influential school in qanun performance and also regards Necdet Yaşar as an important artist and model.

Baktagir's primary source of motivation in music is known to be his compositions. He did not disregard his composing ability from childhood and incorporated the knowledge he gained at university into his compositions. He graduated from the Department of Basic Sciences at the ITU Turkish Music State Conservatory in 1988. In 1989, upon Necdet Yaşar's invitation, he began working as a qanun artist at the Istanbul State Turkish Music Ensemble. Meeting Necdet Yaşar is regarded as one of the turning points in his life. Yaşar's performance approach was based on the idea that the performer should put the self in the background and concentrate fully on the music. This approach

is regarded as a turning point for many performers.

After working for several years at the Istanbul State Turkish Music Ensemble, Baktagir taught for approximately three years at Mimar Sinan University after a course called Traditional Turkish Music was introduced there. He later worked as a qanun instructor at Haliç University. In addition, he gave seminars every summer for 16 years on the island of Crete, Greece, together with Yurdal Tokcan and Derya Türkan. He currently continues to organize workshops every three months and to teach.

Although Göksel Baktagir has participated in numerous synthesis projects involving Turkish and foreign elements, he has preferred to proceed from Turkish music. Among his compositions, Gül Bahçesi and Müzik Kutusu are known to be the works he values most.

Göksel Baktagir's musical development presents a contemporary structure in which institutional education is central but enriched by individual and traditional influences. While academic education shaped his technical competence and theoretical foundation, influences from master performers and his individual creative process gave originality to his performance approach. The parallel development of composition and performance shows that his approach to repertoire has acquired a production-oriented dimension rather than being limited to transmission. In this respect, Baktagir represents the contemporary character of qanun performance, which maintains its relationship with tradition while gaining an innovative dimension.



Figure 3. Göksel Baktagir and his teacher Necdet Yaşar (Baktagir, 2021)

Thematic and period-based comparative analysis of early, middle, and contemporary instrumentalist

Table 1. Thematic comparison of early-, middle-, and contemporary-period qanun performers

Category	Kanuni Hacı Arif Bey (Early Period)	Vecihe Daryal (Middle Period)	Göksel Baktagir (Contemporary Period)
Educational Structure	It is based on the meşk (traditional apprenticeship-based instruction) system. Training was received directly from Sarı Talat Bey through one-on-one instruction. The training process relies on a master-apprentice relationship.	Training involved a combination of meşk (traditional master-apprentice instruction) and formal institutional education. The individual studied at Darülelhan and also received meşk training from Muazzez Yurcu; they also took lessons in Western music.	Formal conservatory training plays a prominent role (İTÜ TMDK). Alongside this, he was influenced by his family (his father) and master performers (such as Ahmet Meter).
Performans Techniques	He is the performer who first employed the “fiske” technique. His technical development progressed through individual effort and the process of traditional apprenticeship (meşk).	The plectrum technique is powerful; a brilliant tone is achieved through firm strokes close to the bridge. The performance style is technically advanced and controlled.	He synthesizes traditional performance with a modern approach. Technical development has been shaped by both academic training and the influence of a master. Expression and interpretation take center stage.

Repertoire Approach	He has composed works in classical Turkish music forms (such as peşrev, saz semaisi, etc.). His repertoire follows a traditional style.	She possesses an extensive repertoire. She has meticulously collected and archived musical works, transcribing them into accurate notation. He/She excels in accompaniment.	He is based on traditional Turkish music but produces contemporary and original compositions. It adds its own works to the repertoire.
Pedagogical Method	He provided instruction through the meşk system. He transmitted knowledge to his students through direct, one-on-one transfer.	She has adopted an approach that combines traditional apprenticeship-style training with institutional education. She has spent many years working as both a performer and an instructor. She possesses a disciplined and perfectionist approach.	Him identity as a corporate educator is central. Having taught at universities, they continue their educational activities through workshops and seminars, blending traditional and modern pedagogy.

Table 1 shows that education among early-period qanun performers was largely based on the meşk system, whereas in the middle period the meşk tradition and institutional music education coexisted. In the contemporary period, conservatory-based education has clearly come to the forefront, although the meşk tradition has not disappeared completely.

In terms of performance techniques, individual experience-based technical approaches dominated the early period; in the middle period these approaches acquired a more systematic structure; and in the contemporary period technical competence and musical interpretation began to be addressed holistically.

In terms of repertoire and pedagogical approaches, it can be stated that the traditional oral transmission based on the master-apprentice relationship gradually gave way to a more planned, written, and institutional educational approach. These findings demonstrate that the transition from the meşk system to institutional music education in Turkish Music was not a linear transformation, but rather a structure in which continuity and transformation occurred together.

Discussion and Conclusion

This study examined the transition from the meşk system to institutional music education in Turkish Music in the context of qanun performance and presented a comparative evaluation of the educational approaches, performance techniques, repertoire approaches, and pedagogical attitudes of performers from the early, middle, and contemporary periods. The findings demonstrate that this transformation did not occur as a linear and sharp break; rather, throughout the historical process, the meşk tradition and institutional music education coexisted during certain periods and developed within a mutually reinforcing structure.

In the early-period qanun performer example, education and performance practice were shaped entirely within the meşk system. Knowledge transfer occurred through one-to-one interaction based on the master-apprentice relationship, while technical competence was acquired largely through repetition, imitation, and memory. Performance practice developed as a direct extension of traditional transmission, with preservation of stylistic integrity taking precedence over individual interpretation. This demonstrates that the meşk system was not merely a teaching method but also a fundamental structure determining performance aesthetics. As Kahyaoğlu (2021, p. 279) states, works learned or taught through meşk in both vocal and instrumental music inevitably produce a manner and style. Yavaşca (2002, pp. 71–72) similarly explains that through meşk, musicians learned not only unfamiliar works and their performance characteristics, manner, and style from their masters, but also, when they possessed compositional ability, the principles of composition through the rules and practices embodied in the works they studied.

When the middle period is examined, it becomes clear that the meşk system did not disappear completely but was transformed under the influence of institutional music education. Education provided at Darüelhan and similar institutions enabled theoretical knowledge to be transmitted systematically, while meşk practices played a complementary role in the transmission of style and manner.

In this context, the middle period can be evaluated as a transitional phase in which the meşk tradition and institutional education coexisted and complemented one another. As seen in the example of Vecihe Daryal, the coexistence of traditional and Western Music-based theoretical education contributed to the development of technical control, repertoire richness, and interpretive ability. Similarly, Köşreli (2024) states that the field knowledge acquired in undergraduate music education programs is actively utilized in professional practice and that the knowledge and skills gained particularly through practice-based courses contribute directly to professional practice. Nevertheless, the development of institutional education did not eliminate the function of traditional transmission; meşk continued to play an important role, particularly in transmitting the repertoire across generations. Kahyaoğlu (2021) likewise emphasizes that the meşk system has played a fundamental role in ensuring the historical continuity of the Turkish music repertoire. The institutionalization of music education during the Republican period became more systematic with the establishment of new educational institutions (Dereli, 2022).

Schechner argues that the values and behaviors of human life are not preserved solely in archives, but also in a repertoire in which lived and oral experiences accumulate through actual performance (Gümüş, 2010, p. 17). From this perspective, the meşk environment creates a cultural performance setting through which the characteristics of a particular period are carried forward together with their relationship to the society in which they existed, thereby supporting the concept of “repertoire” in both its metaphorical and literal senses (Üstünkaya, 2025, p. 9).

In the contemporary period, conservatory-based institutional music education clearly comes to the forefront. Nevertheless, the meşk tradition has not been completely abandoned; rather, it continues to exist in individual learning processes, relationships with master performers, and the transmission of traditional manner. In the example of Göksel Baktagir, academic education, individual orientations, master influence, and creative activities are integrated into the performance process. Thus, his musicianship has evolved into a multifaceted structure that not only interprets but also composes and conducts pedagogical activities. This indicates that contemporary qanun performance has gained a broader field of expression both technically and aesthetically. Karataş (2010, p. 134) notes that Turkish Music education was based entirely on the meşk system until the first quarter of the nineteenth century and that, although the system was later partially maintained in conservatories and similar music institutions established under Western influence, it continues to be practiced to a certain extent today.

In terms of performance techniques, from the early to the contemporary period, individual experience-based technical development was gradually replaced by technical competencies supported by more systematic and institutional education. In parallel, an approach emerged in which technique and interpretation were considered together. Regarding repertoire, the early period featured a relatively limited structure within traditional forms; in the middle period, preservation and transmission of the repertoire were strengthened through archiving and notation; and in the contemporary period, a broader and more diversified repertoire incorporating both traditional and modern compositions emerged. From a pedagogical perspective, the one-to-one transmission model based on meşk was supported within institutional education by a planned, programmed, and multi-source teaching approach, and over time the two approaches continued to coexist.

In the meşk tradition, the apprentice learned from the master not only the musical works but also the makam, performance practices, style and manner, as well as the musical repertoire of the period. In this way, the repertoire was transmitted from one generation to another through cultural performance (Behar, 2023, p. 19). However, from the twentieth century onward, technological developments, particularly the increasing availability of sound recording and musical notation, played an important role in the preservation and transmission of the Turkish Music repertoire. The survival of Tanbûri Cemil Bey’s recordings to the present day provides an important example of this process. Official and individual efforts to record and notate musical works have also contributed to preventing the loss of Turkish Music repertoire (Öncel, 2015, p. 221).

The transition from the meşk system to institutional music education in Turkish Music can therefore be described as a dynamic structure in which continuity and transformation occurred simultaneously rather than as a linear transformation. Specifically in qanun performance, this process (in the context of the three performers examined)

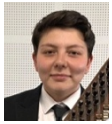
contributed to the expansion of the instrument's technical capacity, enrichment of the repertoire, and diversification of performance practices. However, the meşk system did not disappear completely; rather, it continued to exist through interaction with institutional education and played a role in shaping contemporary performance. In this respect, the methods inherent in meşk, including imitation, repetition, modeling, and memory training, can be reconsidered and adapted for contemporary use. Learning through notation and meşk can be combined, thereby contributing to the preservation and continued cultivation of the stylistic characteristics of the tradition (Gerçek, 2008, p. 7).

Consequently, qanun performance has evolved into a cumulative and multilayered structure that preserves the accumulated heritage of the meşk tradition while continuing its development through integration with institutional music education. Future research encompassing different instruments, larger samples of performers, and different periods would contribute to a deeper understanding of the relationship between meşk and institutionalization in Turkish Music education.

Limitations of the Study

This study is limited to three qanun performers representing different historical periods and the available written and biographical sources related to these performers. Therefore, the findings cannot be generalized to the entire historical development of qanun performance in Turkish music.

Biodata of Author



Aymira Doğanyılmaz, graduated with honors from the Department of Instruments, Division of Turkish Music, at Akdeniz University State Conservatory in 2025. During her education and after graduation, she actively participated in various concerts, recitals, and musical events and served as a chorister in different choirs. Since 2017, she has provided instrument education to students of various ages and levels. In addition to the qanun, she can perform various string, bowed, and percussion instruments, including piano, guitar, violin, drums, ukulele, daf, and conga. She continues her individual musical studies and writes and composes her own works. She continues her work in music education, performance, stage experience, and composition. E-Mail: aymiradoganyilmaz@gmail.com ORCID: 0009-0007-1957-5567

Academiaedu: <https://independent.academia.edu/aymiradoğnayilmaz>

References

- Baktagir, G. (2021, November 24). *Sanat hayatımın dönüm noktası canım hocam (My dear teacher, the turning point of my artistic life)* [Instagram post]. Instagram. https://www.instagram.com/p/CWqflgqt_cf/
- Behar, C. (2005). *Aşk olmayınca meşk olmaz (There can be no meşk without love)*. Yapı Kredi Yayınları.
- Beşiroğlu, Ş. Ş. (1998). Türk musikisinde üslup ve tavır açısından meşk (Meşk in Turkish music in terms of style and manner). In G. Ay (Ed.), *4. İstanbul Türk Müziği Günleri Bildirileri Türk Müziğinde Eğitim Sempozyumu*. Ankara.
- Cumhurbaşkanlığı Klasik Türk Müziği Korosu. (n.d.). *Hakkımızda (About us)*. <https://www.devletkorosu.com/index.php/h-k>
- Dalyanoğlu, D., Gümüş, P., & Gündoğan, S. (2010). Richard Schechner dosyası üzerine (On the Richard Schechner dossier). *Mimesis*, 16.
- Daryal, V. (1946, Şubat). Üstade sanatkar Vecihe Daryal (Master artist Vecihe Daryal) [Interview]. Interview by H. Nadaroğlu.
- Dereli, R. (2022). Cumhuriyet'in ilk dönemlerinde Türk müziğinin eğitimi adına öğretmen yetiştirme kurumu: Mûsikî Muallim Mektebi (Teacher training institution for the education of Turkish music in the early years of the Republic: Music Teachers' School (Mûsikî Muallim Mektebi)). *Türk Müziği*, 2(1), 13–20. <https://turkmuzigidergisi.com/index.php/tm/article/view/22>
- Gerçek, İ. H. (2008). Geleneksel Türk Sanat Müziğinde meşk sisteminden notalı eğitim sistemine geçişle ilgili bazı düşünceler (Some thoughts on the transition from the meşk system to the notated education system in Traditional Turkish Art Music). *Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 15(8), 151–158.
- Gümüş, P., & Gündoğan, S. (2010). Richard Schechner ve performans kuramı (Richard Schechner and performance theory). *Mimesis Tiyatro/Çeviri ve Araştırma Dergisi*, 16.
- Kahyaoglu, Y. (2021). Meşk system in Turkish music. *İnönü University Journal of Culture and Art*, 7(1), 277–283.
- Karataş, Ö. S. (2010). Klasik Türk musiki icra ve besteciliğinde usta-çırak geleneği (The master-apprentice tradition in Classical Turkish music performance and composition). In *İzmir Ulusal Müzik Sempozyumu Bildirileri* (s. 134).

- Kazazoğlu, İ. (2017). Geleneksel Kanun İcracısı Örneği Olarak Vecihe Daryal Ve Hicaz Taksiminin Tahlili (Analysis of Vecihe Daryal and Her Hicaz Taksim as an Example of Traditional Qanun Performance). *Rast Müzikoloji Dergisi*, 5(1), 1500-1522. <https://izlik.org/JA55ZP95UU>
- Kösreli, S. (2024). Müzik öğretmenlerinin lisans eğitimi alan bilgisi derslerinin mesleki kullanılabilirliğine ilişkin görüşleri. *Erzincan Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 26(1), 115–125. <https://doi.org/10.17556/erziefd.1218543>
- Öncel, M. (2015). Türk musikisindeki notasyonun tarihsel seyri (The historical development of notation in Turkish music). *Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 19(2), 200–222.
- Özalp, N. (2000). *Türk musiki tarihi (History of Turkish music)*. Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Öztuna, Y. (1976). *Büyük Türk musiki ansiklopedisi (Encyclopedia of Turkish music)* (Cilt 1). Milli Eğitim Basımevi.
- Şah, B. (1986). *Babürname (The Baburnama)* (R. R. Arat, Ed.). Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Torun, M. (2000). *Ud metodu: Gelenekten geleceğe (Oud method: From tradition to the future)*. Çağlar Yayınları.
- Üstünkaya, N. (2025). Türk Müziğinde meşk geleneğinin performans teori bağlamında incelenmesi (An examination of the meşk tradition in Turkish music within the context of performance theory). *Journal of the Music Research Association*, 1(1), 78–94.
- Yavaşca, A. (1998). Türk müziği'nde icra üslupları (Performance styles in Turkish music). *Musikşinas Dergisi*, 71–72.
- Yavuzoğlu, İ., & Kırmızı, E. G. (2025). Vecihe Daryal ve Türk müziğinde kanun-vokal etkileşimi: Eser üzerinden analiz. *Otuzyedi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 4(1), 38–56.