

Türk Müziği, Haziran 2026
6(2), 145-183, e-ISSN: 2822-3195
turkmuzigidergisi.com

Genç Bilge yayıncılık
gencbilgeyayincilik.com
© 2026

Araştırma Makalesi

Türk mûsikîsi tanbur icrâlarında ezgi atıfı ve tavır aktarım sürecindeki yerinin icrâcılar üzerinden değerlendirilmesi[1]

Emre Düzün[2]

Türk Müziği Bölümü, Cumhuriyet Üniversitesi, Sivas, Türkiye

Makale Bilgisi

Geliş: 11 Mart 2026
Kabul: 10 Mayıs 2026
Online Yayın: 30 Haziran 2026

Anahtar Kelimeler
Ezgi atıfı
Tanbur
Tanbur icraları
Tavır
Türk mûsikîsi

2822-3195 / © 2026 TM
Genç Bilge Yayıncılık tarafından yayınlanmakta olup, açık erişim, CC BY-NC-ND lisansına sahiptir.



Öz

Bu araştırma, Türk müziği tanbur icrâlarında müzikal bir atıf biçimi olarak değerlendirilebilecek olan ezgi atıflarının oluşumu ve bu atıfların icrâcılar arasındaki tavır aktarımını ne şekilde gerçekleştirdiği konusunu ortaya koymayı amaçlamaktadır Araştırma, nitel araştırma yaklaşımı çerçevesinde betimsel durum çalışması modeliyle gerçekleştirilmiştir. Verilerin toplanmasında doküman inceleme ve belge tarama tekniklerinden yararlanılmıştır. Araştırma kapsamında, Türk mûsikîsi saz icrâcılığı alanındaki tanbur icrâcıları arasından, icrâlarında ezgi etkileşimleri tespit edilen ve kronolojik açıdan tavır aktarımının izlenmesine uygun olduğu değerlendirilen icrâcılar ile bu icrâcılara ait taksim kayıtları doküman olarak seçilmiştir. Bu doğrultuda Tanbûrî Cemil Bey, Refik Fersan, Lâikâ Karabey, İzzettin Ökte, Ercüment Batanay, Necdet Yaşar ve Murat Salim Tokaç'a ait taksim icrâları notaya alınmış ve Türk mûsikîsi icrâ tahlili yöntemleri doğrultusunda incelenmiştir. Elde edilen veriler, içerik analizi ve betimsel analiz teknikleriyle değerlendirilmiştir. Araştırmanın sonucunda, ezgi atıflarının iki icrâcı arasında yakın ve uzak tarihler içerisindeki tavır etkileşimlerini ortaya koyduğu, ezgilerin kendi yapısıyla birlikte içerdiği tüm teknik yönelimlerle de tavır aktarımı bakımından dikkat çekici izler barındırmakta olduğu, ezgilerdeki perde dizilimleri, motif oluşturan tartımların yönelimi ve dinamikliği, atıfların kullanıldığı kısımlar ve atıfların icrâsı sırasında bir sazda görülen tüm icrâ özelliklerinin de ezgi atıfları içerisinde aktarılabildiği şeklindeki sonuçlara ulaşılmıştır. Bununla birlikte, ezgi atıflarından yola çıkıldığında icrâların dönemsel özellikleri hakkında da bilgiler edinilebileceği tespit edilmiştir. Ezgi atıfları yoluyla çeşitli tavır özelliklerinin farklı icrâcılar arasında benimsendiği ve süregelen kullanımların belli bir üslûbun oluşumunu sağlayabileceği sonucuna varılmıştır.

Makaleye atıf için

Düzün, E. (2026). Türk mûsikîsi tanbur icrâlarında ezgi atıfı ve tavır aktarım sürecindeki yerinin icrâcılar üzerinden değerlendirilmesi. *Türk Müziği, 6*(2), 145-183. DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.21056808

Giriş

Türk müziği, icrâsında kullanılmakta olan saz çeşitliliği ve bu sazların icrâ biçimleri bakımından oldukça geniş bir teknik içerik birikimine sahiptir. Yıllar içerisinde oluşan bu birikimdeki değişim, etkileşim ve gelişmelerin ise Türk müziğinde asırlarca başat olarak değerlendirilmiş olan tanburun icrâsında, dikkat çekici şekillerde tezahür etmiş olduğu görülmektedir. On yedinci yüzyıl sonlarında Osmanlı Dönemi'nde gelişimi hızlanmış olam tanbur, on sekizinci yüzyılda, Türk müziğinde yeni yapısı ve icrâsıyla itibar kazanmıştır (Özdemir, 2018). Tanburun revaçta

[1] Bu makale 2024 yılında Prof. Dr. Vasfi Hatipoğlu danışmanlığında, Ankara Hacıbayram Veli Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Türk Müziği Anabilim Dalı'nda tamamlanmış olan "Tanbûrî Cemil Bey'den Günümüze Türk Mûsikîsinde Tanbûr Üslûbu" isimli doktora tezinden üretilmiştir.

[2] Dr. Öğr. Üyesi, Türk Müziği Bölümü, Cumhuriyet Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı, Sivas, Türkiye. Email: emreduzun@cumhuriyet.edu.tr ORCID: 0000-0002-6269-6037

oluşu ve icrâsı, günümüz Türk müziği çervelerinde de önem verilerek sürdürülmektedir. Bununla birlikte, tanburun, icrâsı ve icrâcılarıyla son dönemlerde Türk müziği akademik çalışmalarında da önem kazandığı ve çeşitli çalışmalara konu olduğu görülmektedir. Bilhassâ Tanbûrî Cemil Bey ile ilgili üslûp ve tavır incelemeleri içeren çalışmalar (Düzün, 2024; Özsağır, 2024; Yıldız, 2025) başta olmak üzere, Refik Fersan ve Mesud Cemil'in icrâ tavrı ve üslûbu (Düzün, 2024), İzzettin Ökte'nin icrâ tavrı ve üslûbu (Düzün, 2019, 2024; Yıldız, 2025), Ercüment Batanay'ın icrâ tavrı özellikleri (Daşkın ve Çöl, 2024) ve Necdet Yaşar gibi icrâcıların icrâ tavırları ve üslûplarıyla ilgili çalışmalar (Gülaçar, 2024; Düzün, 2024), dikkat çekmektedir.

Mûsikîdeki teknik etkileşimler, yukarıda ismi verilen icrâcılar üzerinden izlendiğinde ise bu etkileşimlerin, yorum özelliklerindeki teknik yönelimler tarafında yoğunlaşmakta olduğu ve bunların geçmişten günümüze anlatım tarzlarının yaşatılarak geliştirilmesine katkı sağladığı görülür. Bu doğrultuda, saz eğitimi ve icrâları ele alındığında, en üst seviye olarak yorum eğitimi gösterilebilir. Yorum eğitimi, bir ustanın, bir ezgiyi nasıl icrâ ettiğinin öğretilmesi şeklinde yapılmaktadır. Bu eğitim birebir, görüntü veya ses kaydıyla yapılabilir. Ancak notalarla da bu eğitim desteklenmelidir. Bu şekildeki bir eğitimde ortaya çıkacak etkileşimlerle öğrenci, ustaların yorumlarından yola çıkarak kendi tavır özelliklerini oluşturabilecektir (Ayyıldız, 2020). Bu doğrultuda, Türk müziğinde yüzyıllarca süregelmiş olan meşkin getirisi olan icrâ etkileşimlerinin izlerini, günümüz saz icrâlarında dahî görebilmek mümkündür. Bu etkileşimlerin tezahür ettiği icrâ yönelimlerinden birisi de şüphesiz icrâcılar arasında görülen ezgi atıflarıdır. Çalışmada, tanbur icrâcılığında sıklıkla üzerinde durulan tavır özellikleri kullanımının ezgi atıfları yoluyla ne şekilde aktarıldığı incelenmiştir. Türk müziğinin çok eski dönemlerinden beri korunmuş olan hüviyetini icrâ özellikleriyle yansıtabilen tanbur ve icrâcıları, belli bir silsile içerisinde gösterdikleri etkileşimlerle bugünün tanbur üslûbunu oluşturmuşlardır. Çalışmanın konusunu oluşturan ezgi atıfları hususunda icrâlarında etkileşimlere rastlanan Tanbûrî Cemil Bey (1873-1916), Refik Fersan (1893-1965), Lâikâ Karabey (1909-1989), İzzettin Ökte (1910-1991), Ercüment Batanay (1927-2004), Necdet Yaşar (1930-2017) ve Murat Salim Tokaç (1969-), yukarıda sözü edilen önemli tanbur icrâcılarındandır. Özellikle Tanbûrî Cemil Bey'in yapmış olduğu taksimlerde kullanmış olduğu motiflerin bugün dahî pek çok icrâcı tarafından bir motto olarak kullanılmakta olduğu görülmektedir (Demirdirek, 2021). Ele alınmış olan taksim kayıtları doğrultusunda tespit edilen tavır etkileşimi yolları, Türk mûsikîsinin gelişimi ve aktarımı ile ilgili önemli verileri içermektedir.

Ezgi atıfı

Türk müziği, meşk ile öğretimi benimsediği süreç içerisindeki tüm eğitim-öğretim uygulamalarında icrâ etkileşimini temel almıştır. Meşk öğretiminde talebe, hocasını taklit ve tekrar etmek suretiyle herhangi bir eserin doğru icrâsını öğrenmeye çalışır (Hatipoğlu, 2017). Meşk ile, talebeye yalnızca mûsikî bünyesinde ses ve sazın özellikleriyle icrâsı değil, aynı zamanda meşk eden hocanın benimsemiş olduğu üslûp ve tavır özellikleri de aktarılır (Behar, 1993). Esâsında, söz konusu bu aktarımla birlikte üstat olarak görülen sanatkârların mûsikîdeki meşru yönelimlerle birlikte bir sonraki nesilde tavır izleri bıraktığı anlaşılmaktadır. Bu izlerin takibi ve tahliliyle, geçmişte yaşamış olan şahsiyetlerle kısmen de olsa günümüzde dahi meşk edilebildiğini söylemek mümkündür.

Hoca-talebe ilişkisi içerisinde gelişen mûsikî eğitimi sonrasında üslûp ile birlikte üslûbu oluşturan yapıtaşlarının da aktarımının sağlandığı anlaşılabilir. Bir üslûbu oluşturan bu icrâ unsurları ise tavır özellikleridir. Belli bir üslûbu oluşturan ana tavır özelliklerinin ise o üslûba mensup icrâcılar tarafından da kullanılması ve icrâlarında rastlanabilmesi gereklidir (Düzün, 2024).

İcrâcılar arasındaki tavır etkileşimlerinin, farklı tahlil basamaklarıyla ortaya çıkarılabilmesi mümkündür. Bu tahliller ışığında tavır özelliği olarak değerlendirilebilecek süslemeler, ifade çeşitlemeleri, mızrap, yay veya nefes kullanımları, tartım ve ezgi değişkenlikleri gibi unsurlardaki farklılık ve benzerlikler ortaya çıkarılabilir. Tartım ve ezgi tercihleriyle ilişkili olan ezgi atıfı hususu da tavır özelliklerinin etkileşimi ve benimsenmiş olması durumunu ortaya koyabilecek bir icrâ yönelimidir.

Gülçin Yahyâ Kaçar tarafından literatüre kazandırılmış olan ezgi ezgi atıfı, ses ve saz icrâcılarının irticâlen yapmış oldukları farklı formlardaki icrâlar ele alındığında farklı icrâcıların daha önce kullanmış oldukları ezgileri alarak, kendi icrâlarında kullanmaları durumudur. Önceden icrâ edilmiş olan motif veya cümle, farklı bir icrâcı tarafından

tekrarlanır. Söz konusu ezgi atıfı, atıf yapmış olan icrâcının atıf yapılan icrâcının ekolünü benimsemiş olduğunun da göstergesidir. Bununla birlikte, Türk mûsikîsinde irticâli icrâlarda görülen ezgi atıflarına ek olarak, mevlevî âyinleri ve farklı bestekârlara ait besteler içerisinde de ezgi atıfları görebilmek mümkündür (Yahyâ Kaçar, 2020).

Yukarıdaki tüm değerlendirmelerden yola çıkıldığında, ezgi atıflarının tıpkı yazılı metinlerde olduğu gibi, belli bir eser bütünü içerisinde, geçmişte ortaya konulmuş bir parçaya en uygun şekilde yer vermek ve güncel bütünü daha nitelikli kılarak geçmişi de yâd etmek amacı taşıdığı da söylenebilir. Mûsikî icrâsı bakımından benimsenmiş olan üslûp ve tavır özellikleri hakkında detaylı ve içselleşmiş bir bilgi birikimiyle gelişmiş bir müzikal hafıza da gerektiren ezgi atıfı kullanımları, şüphesiz icrâlarda farklı izleri aramanın en önemli yollarından birisi olarak görülmektedir.

Tavır

Türk müziğinde tavır kavramı, sürekli olarak üslûp ile birlikte kullanılagelmiştir. Ancak söz konusu iki kavramın farklı durumları işaret ediyor oluşu zamanla görmezden gelinmiş gibidir. Tavır sözcüğü arapça kökenli olup bir kişinin durumu, hali, davranış biçimi şeklindeki anlamları kapsamaktadır (TDK, t.y). Türk müziğinde ise akla ilk gelen yöre müziğindeki icrâ tavırlarıdır. Türkülerin, okunduğu ve yaygınlaştığı yöre veya bölgelere göre tavırlarının şekillenmekte olduğu, her yörenin kendine özgü tavrının bulunduğu ve bu terimin saz icrâlarında ön plana daha çok çıktığı bilinmektedir (Eke, 2005). Tavır, Türk müziği bağlamında daha çok icrâcılıkta ön plana çıkan icrâ temelli dinamikler olarak değerlendirilebilir. Söz konusu bakış açısıyla, kavramın kişiye özgü oluşu ve bireysel performans ile yakınlığını görebilmekteyiz. Dolayısıyla yörelere özgü icrâları oluşturan unsurların da esasında tavır özellikleri olduğunu söylemek mümkündür. Örneğin "Konya Tavrı" denildiğinde akla ilk gelen o yöreye özgü mızrap kullanımıdır. Mızrabın o yöreye özgü ezgiler için geliştirilmiş olan kullanımı bir tavır özelliğini işaret etmektedir (Düzün, 2024). Tavır kavramının, Türk müziği bünyesinde kişiye ait icrâ duyumunu dinleyiciye bir bütün olarak iletmesini sağlayan en küçük yapıtaşları olarak değerlendirmek mümkündür. Söz konusu unsurlar, çalışmayla bağlantılı bir şekilde ele alındığında, ezgi atıfları içerisinde tavır özelliklerinin de bulunduğu görülebilmektedir.

Üslûp

Üslûbun kelime anlamlarına bakıldığında, tavır kelimesiyle aynı şekilde Arapça kökenli olduğu ve bir türün, bir çağın kendine özgü anlatış biçimi şeklinde tanımlandığı görülmektedir (TDK, t.y). Say (2002) ise üslûbu müzikteki karakteristik niteliklerin belirlediği bütüncül bir kavrayış olarak değerlendirmiştir. Bahsi geçen karakteristik özelliklerin ise yukarıdaki tavır başlığı altında açıklanmış olan tavır özelliklerini akıllara getirdiği söylenebilir. Dolayısıyla üslûbun oluşumunda, tavır özelliklerinin kullanım şeklinin önemi büyüktür. Ayyıldız (2020) konu ile ilgili çalışmasında yöre icrâcılarının eser icrâlarındaki ortak özellikleri yöresel üslûp şeklinde değerlendirirken, icrâcıların kişisel icrâ özelliklerini kişisel tavır olarak ele almıştır. Bu ayrımdan da anlaşılabileceği üzere, tavır daha özel icrâ yönelimlerini, üslûp ise büyük çatıyı, geneli oluşturmaktadır. Bu doğrultuda düşünüldüğünde, Türk müziğinde üslûp kavramının, bir anlatış şeklinin bütün bir halde karşı taraftan duyuluşunu ifade ettiği anlaşılmaktadır. Üslûp ve tavır kavramlarının birbiri ile ilişkili ancak farklı anlamlar içermekte olduğu görülmektedir. Ancak farklılık hususunu üslûbun bir çatı özelliği göstermesi, tavır kavramının ise bu çatıda toplanan icrâcıların üslûba etki eden tavır özellikleri bulunmasıyla birlikte kendilerine özgü icrâcılık özelliklerini gösterebiliyor oluşu sağlamaktadır diyebiliriz. Bir müzik eserinin, bir icrânın kimliğini ve niteliğini belirleyen, uygun bir şekilde sınıflandıran bu iki unsurun günümüze kadar süren varlığı ve incelenebilir bir durum olarak karşımıza çıkıyor olmasında ise Türk müziğindeki süregelen intikâl süreçlerinin ve geleneğe bağlı ilerleyişin önemi büyüktür (Düzün, 2024).

İlgili Literatür

Bu çalışma, ezgi atıfları özelinde olmakla birlikte, içerisinde büyük miktarda icrâ tahlîli konularını da içermektedir. Bu doğrultuda, çalışma konusunun kapsadığı teknik muhteviyatla ilgili olarak en başta Gülçin Yahyâ Kaçar'ın hazırlamış olduğu doktora tezi dikkat çekmektedir. Kaçar (2000), "Yorgo Bacanos'un Ud Taksimleri" isimli doktora tezinde ünlü ud virtüozu Yorgo Bacanos'a ait taksim icrâlarını notaya almış ve ayrıntılı bir şekilde tahlillerde bulunmuştur. Tahliller ışığında Bacanos'un tavrını oluşturmakta olan tüm icrâ unsurları ortaya çıkarılmış ve açıklanmıştır.

Ud ve Türk müziği icrâsı ile ilgili dikkat çeken bir diğer önemli tez çalışması ise Mehmet Gönül'e aittir. Gönül (2010), "Nevres Bey'in Ud Taksimlerinin Analizi ve Ud Eğitimine Yönelik Alıştırmaların Oluşturulması" isimli

doktora tezinde Udi Nevres Bey'in tavır özelliklerini oluşturan tüm icrâ unsurları üzerinde ayrıntılı incelemeler ve açıklamalarda bulunmuş ve ardından Nevres Bey'in tavır özelliklerine yönelik ud alıştırmaları oluşturmuştur.

Emre Erdoğan (2010) tarafından hazırlanan "Kanun İcrâsı Tekniği Bakımından Erol Deran Taksîmleri Üzerine Bir Araştırma" konulu yüksek lisans tezinde ise Erol Deran'ın kanun taksîmleri, makam kullanımı ve teknik yönleriyle incelenmiştir. Deran'a ait beş taksim kaydı incelenmiş ve öncelikle kullanılan süslemeler, makamsal içerik ve daha sonra teknik boyutlarıyla detaylı bir şekilde işlenerek çıkan sonuçlar ayrıntılı olarak sunulmuştur.

Korkutalp Bilgin (2011) tarafından hazırlanmış olan "Necdet Yaşar'ın Taksîmlerinden Hareketle Tanbûr Etüdleri" isimli yüksek lisans tezinde; tanbûr öğrenimine katkı sağlayacak temrin ve alıştırmalar oluşturularak, tanbur öğrenimi için bir yardımcı metod önerisi geliştirilmeye çalışılmıştır.

Koray İlgar (2018) tarafından hazırlanan "Türk Müziği Viyolonsel İcracılığında Mes'ud Cemil" isimli doktora tezinde ise Mes'ud Cemil'in taksim ve saz eseri icrâsı kayıtlarının analiz edilmesiyle Türk müziği viyolonsel icra tavrı ortaya konulmuştur.

Meriç Düzbaş (2015) tarafından hazırlanan "Cumhuriyet Döneminin İki Rebâbîsi; Sabahaddin Volkan ve Cahit Gözkan'ın Rebâb Taksîmleri" konulu yüksek lisans tezinde, Sabahaddin Volkan ve Cahit Gözkan'a ait toplamda 11 taksim kaydı notaya alınmıştır. Notaya alınan taksîmlerde seyir özellikleri, icracıların kişisel motifleri, makâm geçkileri, akortları, taksîmlerde kullandıkları ses sahası, tartım özellikleri ve teknik özellikleri ortaya incelenerek ortaya konulmuştur.

Haluk Bükülmez (2017) tarafından hazırlanan "Haydar Tatlıyay ve Sadi Işılay'ın Keman İcralarının Tahlîli" konu başlıklı yüksek lisans tezinde, Haydar Tatlıyay ve Sadi Işılay'ın usûllü eser icralarındaki tavır özellikleri tespit edilerek söz konusu tavır farklılıkları ayrıntılı bir biçimde ortaya konulmuştur.

Süleyman Barış Demirdirek (2018) tarafından hazırlanan "Hakkı Derman'ın Keman Taksîmlerinin Tahlîli ve Bu Tahlîller Doğrultusunda Keman Eğitiminde Kullanılabilecek Alıştırmaların Oluşturulması" konulu yüksek lisans tezinde ise keman sanatçısı Hakkı Derman'ın taksîmlerinde kullanmış olduğu süsleme tekniklerinin, yay tekniklerinin, tartım özelliklerinin, sık kullanılan motif biçimlerinin, konum kullanımlarının tahlîli yapılmış ve bu tahlîllerden yola çıkarak keman eğitiminde kullanılabilecek, Hakkı Derman'ın tavrını yansıtan alıştırmaların oluşturulmuştur.

Naci Parlar (2019) tarafından hazırlanan "TRT Kurumuna Bağlı Radyolardaki Günümüz Türk Müziği Keman İcrâ Üslûbunun Tespit Ve Teşhiri" konulu yüksek lisans tezinde ise TRT kurumuna bağlı radyolarda görev alan keman icrâcılarının icrâları; yay teknikleri ve süslemeler (teknikler, ezgisel-tartımsal çeşitleme) bakımından tahlil edilmiş ve bağlı bulunduğu icrâ kurumuna ait üslûbun tespit edilmesi ile birlikte günümüz söz konusu kurumdaki keman üslûbunun tespitinin yapılabilmesi sağlanmıştır.

Emre Düzün (2019) tarafından hazırlanan "İzzettin Ökte'nin Tanbur Taksimlerinin Tahlili" konu başlıklı yüksek lisans tezinde ise Ökte'ye ait 10 tanbur taksimi notaya alınmış ve Ökte'nin icrâ tavrını ortaya koymaya yönelik tahlil basamaklarına tabi tutulmuştur.

Emre Düzün (2024) tarafından hazırlanan "Tanbûrî Cemil Bey'den Günümüze Türk Mûsikîsi'nde Tanbûr Üslûbu" konu başlıklı doktora tezinde ise tavır özellikleri bağlamında üslûp silsilelerini ortaya koyabilen 11 farklı tanbûr icrâcısının toplamda 33 taksîm ve saz eseri icrâsı notaya alınmıştır. Ortaya çıkan tüm icrâ unsurları, sayım işlemine tabi tutularak çizelgeler halinde kayıt altına alınmıştır. Elde edilen tüm veriler, üslûp ile bağlantılı şekilde kronolojik bir sırayla ele alınmış ve örneklem çerçevesinde iki farklı üslûba ait özellikler tespit edilmiştir. Buna ek olarak tavır değişkenleri doğrultusunda icrâcılar arasında üslûplar arası ve aynı üslûp içerisinde olmak üzere tavır etkileşimlerinin meydana gelmiş olduğu da tespit edilmiştir.

İsmail Yörükçüoğlu (2024)'nun hazırlamış olduğu "İbrahim Benlioğlu'nun Ney İcrâsındaki Tavır Özelliklerini Meydana Getiren Unsurların Değerlendirilmesi" konu başlıklı makalede, Benlioğlu'na ait 3 taksim icrâsı notaya alınarak incelenmiştir. İbrahim Benlioğlu'nun tavrının bol çarpmalı, vibratolu ve nüans öğeleri bakımından zengin bir icrâ yapısına sahip olduğu ortaya konulmuştur.

İcrâcıların tavır ve üslûp özelliklerini oluşturan unsurların incelenmesiyle ilgili günümüzde sürmekte olan makale çalışmaları da dikkat çekmektedir. Bu makale çalışmalarının farklı sazlar üzerinde devam etmekte olduğu ve alana çok yönlü katkıların sağlanmaya devam ettiği de anlaşılmaktadır.

İbrahim Alperen Kozak (2025) ve Kibele Kıvılcım Çiftçi (2025)'nin hazırlamış olduğu "Ahmet Meter'in Hüzzâm Taksiminde Kullandığı Motif ve Cümle Yapılarının Analizi" konu başlıklı makalede, Ahmet Meter'in Hüzzâm taksimi motif ve cümle yapıları açısından analiz edilmiştir. Çalışma sonucunda cümle ve motif yapılarını oluşturan teknik yönelimler ortaya konulmuş ve Hüzzâm taksim özelindeki kullanımları tespit edilmiştir.

Tugay Aksoy (2025)'un hazırlamış olduğu "Vecihe Daryal'ın Kanun İcrâsında Kullandığı Süslemeler Üzerinde Bir İnceleme; Hüseynî Taksim Örneği" isimli makalede, Daryal'ın Hüseynî taksimi notaya alınmış ve taksimdeki icra özellikleri ayrıntılı biçimde değerlendirilerek çeşitli açılardan yorumlanmıştır. Çalışma sonucunda Vecihe Daryal'ın icralarında süslemelerle zenginleştirilmiş pasajları, oktav seslendirmeleri ve kendine has bezeme tekniklerini bir araya getirerek özgün melodik cümleler oluşturduğu tespit edilmiştir.

Günümüze kadar sıralanmış olan farklı bilimsel yayınlarda da görüldüğü üzere, Türk müziği sazlarının icrâcıları ve icrâlarıyla ilgili çalışmalar devamlılığını sürdürmektedir. Ortaya konulan icrâ unsurlarının bağlantıları, farklı icrâcılar arasındaki etkileşimler ve ortaya çıkan icrâ şekillerinin tespitleri için fayda sağlayabileceği düşünülen tahlil çalışmaları içerisinde, ezgi atıflarının tespiti ve icrâsı da önemli bir yer tutmaktadır. Bu çalışmada ele alınan ezgi atıfı hususunun ortaya çıkarılmasında da yukarıda adı geçen tüm çalışmalardan yapılan çıkarım ve gelişimlerin katkısı bulunmaktadır. Söz konusu icrâ unsurlarının bireysel olarak ele alınmasıyla, daha derin bir araştırma alanının ortaya çıkabileceğini düşünmekteyim.

Araştırmanın Önemi

Türk müziğinde ezgi atıfı hususu, oldukça dikkat çekici bir etkileşim alanı olarak yer edinmiştir. Farklı icrâcılar arasındaki tavır etkileşimlerinin bir göstergesi olarak değerlendirilebilecek olan ezgi atıfları, icrâcılar arasındaki meşk sürecini ve Türk müziği icrâ tavrının belli bir unsur havuzunda ne şekilde oluştuğunu da ortaya koyabilme potansiyeline sahiptir. Bu doğrultuda değerlendirildiğinde, çalışmada ele alınacak olan ezgi atıfı konusu ve atıfların çeşitli icrâlar arasından tespit edilen örneklerle açıklanmış olması, konunun içerdiği teknik ayrıntıların anlaşılabilmesi açısından önem arz etmektedir. Bununla birlikte Türk müziği tanbur icrâsındaki tavır özelliklerinin icrâcılar arasında ne şekilde intikâl ettiğini anlamaya yarayan izler taşıması bakımından da önemli bir konudur. Bu doğrultuda söz konusu içerik bakımından değerlendirildiğinde çalışmanın önemli olduğu kanaatine varılmıştır.

Problem Durumu

Bu çalışma, Türk müziği tanbur icrâcılığında ezgi atıfı hususunu örnekler göstererek açıklamak ve icrâcılar arasındaki tavır aktarımına ezgi atıfları çerçevesinde ışık tutmayı amaçlamaktadır.

Türk müziğinin önemli sazlarından biri olan tanburun icrâsında farklı şahıslar arası etkileşimi doğrulayacak atıfların olması kaçınılmazdır. Yapılan taramalarda, tanbur icrâcıları özelinde görülen tavır etkileşimlerinin ezgi atıfları üzerinden değerlendirilmesi hususu ise herhangi bir makalede ele alınmamıştır. Söz konusu problem durumunun giderilmesine yönelik olarak araştırmanın problem cümlesi ise "Türk müziği tanbur icrâcılığında ezgi atıflarının tavır aktarımındaki yeri nasıldır?" şeklinde belirlenmiştir. Bu çalışmanın alt problemleri;

- Tanbur icrâlarında ezgi atıfı örnekleri nasıldır?
- Ezgi atıflarının tanbur icrâcıları arasındaki tavır aktarım sürecindeki yeri nedir? şeklindedir.

Yöntem

Çalışma, nitel araştırmalar çatısı altında değerlendirilmektedir. Bu doğrultuda yöntemde izlenen yollar nitel araştırmalar kapsamında elde edilmek istenen sonuçlara yönelik destekleyici ve çözümleyici teknikleri içerir. Çalışma modeli nitel araştırma çerçevesi içerisinde betimsel bir durum çalışması şeklindedir. Durum çalışması, sınırlandırılmış olan bir veya birden fazla durumun, farklı kaynaklar barındıran gözlem, görüşme, dokümanlar ve raporlar gibi veri

toplama araçları ile derinlikli bir şekilde incelediği, durumlar ve bunlara bağlı temalar üzerinde açıklamalar yapıldığı nitel araştırma yaklaşımıdır (Creswell, 2007).

Araştırmada, belirlenen icrâcıların taksim kayıtları detaylı bir biçimde notaya alınmış ve değerlendirmeler bu nüshalar üzerinde yapılmıştır. Söz konusu notaya alım süreci ve nüshalar üzerinden yapılan tahliller, Gülçin Yahyâ Kaçar'ın 2020 yılında kitap halinde de yayınlanmış olan icrâ tahlili yöntemine riayet edilerek oluşturulmuştur. Çalışmanın yöntem içeriği dahilinde Türk müziği icrâ tahlili yöntemleri de bulunmaktadır. İcrâ tahili, mûsikî icrâlarında bulunan saz ve ses sanatkârlarının icrâları üzerinde ayrıntılı tahliller yapmayı konu edinen yöntemdir. Tahlili yapılan eserler, makam, form, biçim, tavır, üslûp ve kültürel özellikler yönüyle ayrıntılı bir biçimde ele alınabilir (Yahya Kaçar, 2020). Tahlilleri yapılarak atıflara ulaşılmak istenen icrâların notaya alınmış halde bulunan nüshaları, çalışmanın ekler kısmında sunulmuştur.

Veri Toplama Teknikleri

Araştırmada kullanılan işitsel ve yazılı kaynaklara erişmek amacıyla, doküman inceleme ve belge tarama tekniklerine başvurulmuştur. Doğrudan gözlemleme ve görüşme durumunun mümkün olmadığı hallerde ve araştırma geçerliliğinin artması istendiğinde, araştırmaya yazılı ve görsel materyaller de eklenebilir. Bu doğrultuda doküman inceleme, farklı teknikleri destekleyici şekilde de kullanılabilmektedir. Doküman analizi olgu ve olgular hakkında bilgi ihtivâ eden yazılı dokümanların incelenmesini kapsar (Yıldırım ve Şimşek, 2016). Belge tarama ise elde bulunan kayıt ve belgelerden veri toplanması tekniğidir. Taramaya konu olan veriler işitsel, yazılı, görsel vb tüm materyallerden elde edilebilir (Karasar, 2020).

Verilerin Analizi

Araştırmadaki veri analizleri betimsel analiz ve içerik analizi teknikleriyle gerçekleştirilmiştir. İçerik analizi, yazılı metinlerin yüzeysel bir okumayla ortaya çıkarılamayan öğeleri üzerinde sınıflandırma ve yorumlamalar yapabilme amacıyla sistemli, objektif ve mümkün olan durumlarda nicel incelemeler yapılabilmesini sağlar (Bilgin, 2006). Betimsel analizlerle, çalışmadaki icrâ unsurlarının tanbur üzerindeki icrâ ediliş biçim ve amaçları ele alınırken, içerik analizi yardımıyla icrâ nüshalarının içerisindeki tavır özelliklerinin tespiti ve detaylandırılması sağlanmıştır.

Dokümanlar

Araştırmada dokümanlar belirlenirken bazı ölçütlerle yola çıkılmış olup, öncelikle Türk mûsikîsi saz icrâcılığı alanındaki tanbur icrâcıları ve icrâlarını temel ölçüt olarak belirlenmiştir.. Araştırma için dokümanların diğer seçim kriterlerinde ise icrâları arasında ezgi etkileşimleri görüldüğü tespit edilen ve ezgi atıflarının araştırılabilmesi bakımından yaşadıkları dönemlerin kronolojik olarak uygun olduğu görülen icrâcılar ve ilgili icrâları oluşturmaktadır (Bkz. Tablo 1). Araştırma kapsamına alınan dokümanların seçim süreci ve kriterleri nitel araştırmalardaki amaçlı örnekleme yaklaşımına benzetilebilir. Bu açıdan araştırma kapsamına alınan dokümanlar araştırma amaçlarının gereklilikleri ile paralel olup (Yıldız, 2017), araştırılacak olgunun derinlikli incelenmesine olanak sağlayıcı niteliktedir (Yıldırım ve Şimşek, 2016).

Bu doğrultuda, araştırma için seçilen doküman tablosu aşağıdaki gibidir.

Tablo 1. Araştırmada seçilen dokümanlar
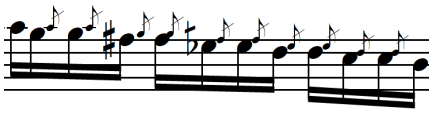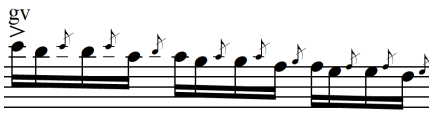
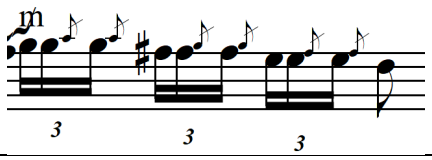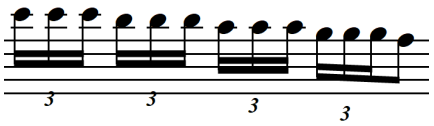
İcrâcılar		**Taksîmler ve Süreleri**
İcracı 1	Tanbûrî Cemil Bey	Hüseynî Taksîm-3:06; Hicâz Taksîm-3:26
İcracı 2	Refik Ş. Fersan	Hicâz Taksîm-2:54
İcracı 3	Laika Karabey	Hisârbûselik Taksîm-1:12; Kürdîlihicâzkâr Taksîm-3:58
İcracı 4	İzzettin Ökte	Hicâz Taksîm-3:04
İcracı 5	Ercüment Batanay	Hicâz Taksîm-4:03
İcracı 6	Prof. Necdet Yaşar	Uşşâk Taksîm-5:15
İcracı 7	Prof. Dr. Murat Salim Tokaç	Hicâz Taksîm-1:58

Bulgular ve Yorum

Türk Müziği Tanbur İcrâlarında Ezgi Atıfı Örnekleri

Lâikâ Karabey'in taksimlerinde görülen ezgi atıfları

Tablo 2. Lâikâ Karabey'in taksim icrâlarında yaptığı ezgi atıfı örneği (Emre Düzün kişisel arşivi)
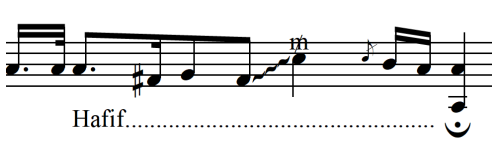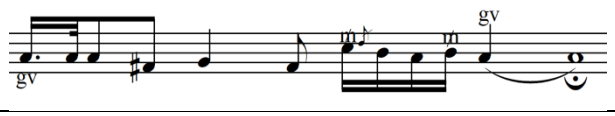
Cemil Bey'in Hüseynî taksîmine ait ezgi	
Lâikâ Karabey'in Kürdîlihicâzkâr taksîmindeki atıf	
Refik Fersan'ın Hicâz taksîmine ait ezgi	
Lâikâ Karabey'in Hisârbûselik taksîmindeki atıf	

Tablo 2'de incelendiğinde, Lâikâ Karabey'ın Cemil Bey ve Refik Fersan'ın icrâlarına ezgi atıflarında bulunduğu görülmektedir. İcrâlardaki farklı bölümlerde aynı ezgi yapısıyla oluşturulmuş ezgiler dikkat çekmektedir. Karabey'in, Cemil Bey'in Hüseynî taksimindeki ezgiye yapmış olduğu atıf incelendiğinde, iki icrâcıda da peste doğru sıralanmış perdelerin süratlice icrâ edildiği kısımlarda ve motiflerin çarpmalarla da süslenmiş olduğu görülmektedir.

Benzer şekilde Refik Fersan'ın Hicâz taksimine yapmış olduğu atıfta da üçleme biçimindeki tartımlarla peste doğru bir düşüş elde edildiği görülmektedir. Söz konusu kısımda üçlemelerin aynı perdelerin tekrarıyla oluşturulmuş oluşu dikkat çekmektedir. Bununla birlikte Fersan, motiflerde çarpma kullanımı yapmış olduğu görülmektedir. Ancak Karabey'in atıfında süsleme bulunmamaktadır.

İzzettin Ökte'nin icrâsında görülen ezgi atıfı
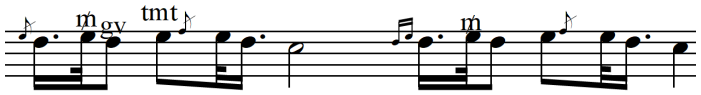
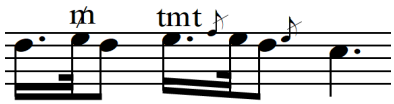
Tablo 3. İzzettin Ökte'nin Hicâz taksiminde görülen ezgi atıfı örneği (Emre Düzün kişisel arşivi)

Cemil Bey'in Hicâz Taksimine ait ezgi	
İzzettin Ökte'nin Hicâz Taksimindeki atıf	

Tablo 3'te, İzzettin Ökte'nin Hicâz taksiminde Cemil Bey'in Hicâz taksiminin bitiş ezgisine yapılan atıf görülmektedir. Atıf biçimi incelendiğinde, nota sürelerinde farklılıklar görülmesiyle birlikte ezgi yapısı bakımından atıfın gerçekleşmiş olduğu anlaşılmaktadır. Ökte'nin, Cemil Bey ile aynı makamda yapmış olduğu taksimin yine bitiş kısmında Cemil Bey'e atıfta bulunmuş olması dikkat çekicidir.

Ercüment Batanay'ın icrâsında görülen ezgi atıfı

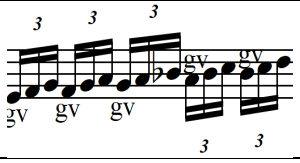
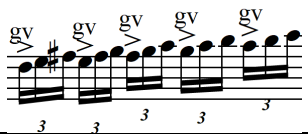
Tablo 4. Ercüment Batanay'ın Hicâz taksiminde görülen ezgi atıfı örneği (Emre Düzün kişisel arşivi)

İzzettin Ökte'nin Hicâz taksîmine ait ezgi	
Ercüment Batanay'ın Hicâz taksîmindeki atıf	

Tablo 4'te görüldüğü üzere, Batanay'ın, İzzettin Ökte'nin Hicâz taksimindeki bir ezgiye atıfta bulunduğu görülmektedir. Bütünüyle aynı tartım kalıpları ve motiflerden oluştuğu görülen atıf, süsleme kullanımlarının da benzerliğiyle dikkat çekicidir. Atıftan yola çıkılarak Batanay tarafından Ökte ile aynı ezgi yapısının aynı makam içerisinde benimsenmiş olduğu söylenebilir.

Murat Salim Tokaç'ın icrâsında görülen ezgi atıfı

Tablo 5. Murat Salim Tokaç'ın Hicâz taksiminde görülen ezgi atıfı örneği (Emre Düzün kişisel arşivi)

Necdet Yaşar'ın Uşşâk taksîmine ait ezgi	
Murat Salim Tokaç'ın Hicâz taksîmindeki atıf	

Tablo 5 incelendiğinde, Murat Salim Tokaç'ın, Hicâz taksiminde, Necdet Yaşar'ın Uşşâk taksimindeki bir ezgiye yapılan atıf görülmektedir. Çıkıcı özellikteki üçlemelerle oluşturulan ezgi atıfı, taksim icrâsında dinamik yönelimler elde etme bakımından oldukça karakteristik motif biçimlerini barındırmaktadır. Tokaç'ın icrâsında görülen ezgi atıfının, farklı makam seyri içerisinde yine Yaşar'ın kullanmış olduğu ezgi ile aynı hissiyâtı taşıdığını söylemek mümkündür.

Ezgi atıflarının icrâcılar arasındaki tavır aktarımı sürecindeki yeri

Yukarıdaki bölümde ele alınan ezgi atıfı örnekleri incelendiğinde, atıfta bulunan icrâcıların kendinden önce gelen icrâcıların kullandığı ezgileri taksimlerinin bazı kısımlarında tercih ederek, süregelen ezgi oluşumlarındaki ahenge yön vermiş oldukları söylenebilir. Bu tercihler doğrultusunda ise kendi icrâlarında geçmişle benzer şekildeki tavır özelliklerine de yer vermekte oldukları düşünülmektedir. Ezgi atıflarının tartımlar ve motiflerden oluşması ve bu tartım-motif ilişkilerinin belli bir icrânın temelini inşa eden yapılar oluşu göz önünde bulundurulduğunda, tavrı oluşturan bu gibi yapıların aktarım sürecinin, ezgi atıfı tercihleri izlenerek ortaya çıkarılabileceği söylenebilir.

Atıflardaki ezgi yapıları teknik açıdan ele alındığında perde dizilimleri, tartım çeşitleri, motiflerdeki dinamik yapılar ve bunların saz üzerindeki tatbik ediliş biçiminde ortaya çıkacak diğer tüm tekniklerin tavırları işaret ettiğini söylemek mümkündür. Bu doğrultuda düşünülerek, araştırmadaki icrâcılar arası ilişkilere bakıldığında, birbiri ardına gelen dönemleri işaret eden icrâlarındaki etkileşimler de anlamlı çıkarımları ortaya koyabilmektedir.

Lâikâ Karabey'in ezgi atıflarının Cemil Bey'e yapılmış olması durumu, tavır etkileşimi için verilebilecek ilk örnek olarak gösterilebilir. Karabey'in tanbur hocasının Şark Mûsikî Cemiyetinin de hocalarından, Cemil Bey'in de yeğeni olan Hikmet Bey olduğu bilinmektedir (Özalp, 2000). Tanbura ilk başladığı yıllarda ise Dârülbedâyî müdürü Ali Rıfat Bey, onu Cemil Bey ile tanıştırmıştır. Cemil Bey'in ona ilk tanburunu Vasil Usta'dan temin ettirmiş olduğu ve Karabey'in bu tanburu bir yangından da kurtararak uzun yıllar sakladığı da bilinmektedir (Taşan, 2000). Karabey ve Cemil Bey'in yukarıda açıklanan etkileşimleri doğrultusunda, Karabey'in ezgi atıflarının Cemil Bey'in tavır özelliklerini benimsemiş olmasının bir göstergesi olduğu düşünülebilir.

İzzettin Ökte ise üslûbu bakımından Cemil Bey'den ayrılmakla birlikte, Cemil Bey'den gelen tavır birikimini de benimsemiş olduğu görülebilir. Ökte'nin mızraplı ve yaylı tanbur icrâsındaki tavır özellikleri eski tanbur icrâ tavrından özellikler barındırmaktadır. Ancak Ökte, kendi zamanının icrâ unsurlarını da taşımaktadır (Özgen, 2001). Öte yandan, Ökte'nin, göstermiş olduğu farklı üslûp ve tavır özellikerinin yanında Ali Rıfat Çağatay'ın yönlendirmeleriyle Cemil Bey'in de talebesi olan Hatif Bey ile tanbur icrâsı meşk ettiği bilinmektedir (Şenalp, 2012). Cemil Bey'in kendi dönemi ve sonrasındaki tüm icrâcıları etkisi altına almış olduğu düşünüldüğünde de Ökte'nin Cemil Bey'in icrâsına yapmış olduğu ezgi atıflarının mâhiyeti ortaya çıkmaktadır.

Ercüment Batanay'ın ise Ökte ile aynı dönemde yaşamış olduğu bilinmektedir. Mesud Cemil Bey'den de ders almış olan Batanay'ın icrâlarının, Mesud Cemil ve Tanbûrî Cemil Bey'in tavrını da yansıtmakla birlikte çok yönlü ve değişken bir icrâ yönelimine sahip olduğu söylenebilir. Batanay'ın, Cemil Bey'in üslûp ve tavrını yansıtmış olduğu kısımlarda dahi çoğu zaman Ökte'nin tavrını içeren nahif, dingin icrâ özelliklerini de harmanlamış olduğu görülür (Düzün, 2024). Ökte'nin döneminde yaşamış olan Batanay'ın icrâsında Ökte'ye yapılmış atıfların sebebi olarak da söz konusu etkileşim gösterilebilir.

Tanburî Necdet Yaşar'da kendi dönemi ve günümüzdeki pek çok tanbur icrâcısı için ufuk açıcı icrâ örnekleri ortaya koymuş olan önemli bir şahsiyettir. Yaşar'ın, mûsikî birikimi ve kabiliyeti, iç dünyasındaki hissiyatları gibi unsurlar çerçevesinde oluşturmuş olduğu özgün tavır özellikleriyle, Cemil Bey üslûbunu ileriye götürerek, bu üslûbunun farklı bir yorumu halini almış olduğu düşünülebilir. Bu yönelim içeriside de Cemil Bey ve günümüz arasında bir köprü vazifesi görmüştür (Düzün, 2024). Söz konusu icrâ etkileşimleri ve Necdet Yaşar'ın Türk müziği tanbur icrâcılığındaki etkileri düşünüldüğünde, günümüz tanbur icrâcılarının icrâlarında Yaşar'a yapılmış atıfların aranmasının gerekliliği doğmaktadır. Yukarıdaki inceleme bölümlerinde Tokaç'ın icrâsında Necdet Yaşar'a yapıldığı görülen ezgi atıfını da bu yöndeki bir değerlendirmeyle ilişkilendirmek mümkündür.

Sonuç ve Öneriler

Araştırmada yapılan tahliller, yorumlar ve kaynaklar üzerinden kanıtlarla yapılan mukâyeseler sonucunda, ezgi atıflarının tanbur icrâlarının ışığında Türk mûsikîsi tanbûr icrâcılığında tavır aktarımı ile ilgili önemli veriler içerdiği sonucuna ulaşılmıştır. Ezgi atıfı, iki icrâcı arasında yakın ve/veya uzak tarihler içerisinde değerlendirilebilecek tavır etkileşimlerine ışık tutmaktadır. İcrâlarda görülen ezgi atıflarının, ilgili ezginin bir icrâcı tarafından bütün olarak benimsenmesinin yanında ezgiyi oluşturan tüm teknik yönelimlerle de tavır aktarımı bakımından dikkat çekici izler barındırmakta olduğu tespit edilmiştir. Ezgilerdeki perde dizilimleri, motif oluşturan tartımların yönelimi ve dinamikliği, atıfların kullanıldığı kısımlar ve atıfların icrâsı sırasında bir sazda görülen mızrap, yay, nefes, sağ ve sol el kullanımı gibi en temel teknik yönelimlerin de ezgi atıfları içerisinde tavır özelliklerini yansıtmakta olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Bununla birlikte, ezgi atıfları, icrâların dönemsel özellikleri hakkında da bilgiler içermektedir.

Türk mûsikîsi tanbur icrâcılığında meşk ve bu yolla intikâl etmiş olan tüm tavır özellikleriyle birlikte, üslûbun da oluşumunun sağlandığından bahsetmek mümkündür. Araştırmada ele alınan ezgi atıflarıyla birlikte, icrâyı oluşturan farklı yapıtaşlarının da icrâdaki tavır yapısını ve etkileşimleri ortaya çıkarabilme potansiyeli bulunmaktadır. Özellikle Cemil Bey'in pek çok Türk mûsikîsi sazının icrâsı hususunda sonraki dönemleri etkilemiş oluşu göz önünde bulundurulduğunda, farklı sazların ve ses icrâlarının tahlilleriyle farklı etkileşim sonuçlarının da ortaya çıkabileceği görülmektedir. Günümüzde sürekli artmakta ve gelişmekte olan icrâ tahlili çalışmalarının, daha önce denenmemiş yollarla, farklı tahlil unsurları, yerli ve yabancı farklı icrâcılar ve mûsikî türleriyle sürdürülmeye çalışılması da alana katkı sağlayacak özgün araştırmaların ortaya çıkmasına fayda sağlayacaktır. Bir kültüre ait mûsikî eseri içerisinde, bir başka kültüre ait etkileşimlerin tespiti buna örnek olarak verilebilir. Önerilebilecek bir başk çalışma türü ise eşlikli icrâlarda oluşabilecek ses ve saz icrâsı etkileşimleridir.

Araştırmanın Sınırlılığı

Bu çalışma, Türk müziği tanbur icrâcılığı bünyesinde yalnızca örneklemde belirtilen tanbur icrâcıları, icrâcıların ezgi atıfı tespit edilebilen taksim icrâları ve araştırmanın alt problem başlıklarıyla sınırlandırılmıştır.

Bilgilendirme

Bu çalışmanın tüm süreçleri yazar tarafından gerçekleştirilmiştir. Çalışma konusu için etik kurul izni gerekmemektedir. Çalışma, doktora tezinden üretilmiş olmakla birlikte herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Yazar Özgeçmişi



Dr. **Emre Düzün** 1991 yılında Giresun'da doğdu. İlk ve Orta öğrenimini Sivas'ta tamamladı. Liseyi ise 2009 yılında, yine Sivas'ta, Muzaffer Sarısözen Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi'nde keman branşında tamamladı. Aynı yıl Selçuk Üniversitesi Dilek Sabancı Devlet Konservatuvarı Geleneksel Türk Sanat Müziği Bölümü'nü kazanarak Tanbûr branşında lisans sürecine başladı. Lisans öğrenimi süresince devlet sanatçısı tanbûrî Kağan ULAŞ'tan tanbûr ve nazariyat, Prof. Dr. Sühan İRDEN'den nazariyat dersleri aldı. Yine bu süreçte şehir içi ve şehir dışı olmak üzere konser ve etkinliklerde, çeşitli TRT/Bakanlık sanatçılarına keman ve tanbûr ile eşlikte bulundu. 2015 yılında lisans eğitimini tamamladı. Aynı sene içerisinde, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Türk Müziği Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans programına başladı. 2019 yılında Prof Dr. Vasfi Hatipoğlu danışmanlığında hazırladığı "İzzettin Ökte'nin Tanbur Taksimlerinin Tahlîli" başlıklı tez çalışması ile Yüksek Lisans programından mezun oldu. 2020 yılında, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Türk Müziği Anabilim Dalı'nda Doktora programına başladı. Aynı yıl, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı'na Araştırma Görevlisi olarak atandı. 2024 yılında Tanbûrî Cemil Bey'den Günümüze Türk Mûsikîsinde Tanbur Üslûbu konu başlıklı doktora tezi ile doktora programından mezun olarak Türk Müziği alanında Doktor ünvanı aldı. Aynı yıl bağlı bulunduğu kuruma öğretim üyesi olarak atandı. Düzün, 2020 yılından bugüne akademik personel olarak görevine devam etmekte olup, Bireysel Çalgı Eğitimi (Tanbûr), Türk Müziği Nazariyatı ve Lisansüstü program derslerini yürütmektedir.

Web sitesi: https://avesis.cumhuriyet.edu.tr/emreduzun/egitim
Researchgate: https://www.researchgate.net/profile/Emre-Duezuen

Kaynaklar

Aksoy, T. (2025). Vecihe Daryal'in kanun icrasında kullandığı süslemeler üzerine bir inceleme; hüseyni taksim örneği. *Artistic View Journal*, *1*(2), 99–110.

Ayyıldız, S. (2020). Üslup, tavır kavramları ve icra teknikleri çerçevesinde Türk halk müziğinde süslemeler. *İdil Sanat ve Dil Dergisi. 9*(72), 1290-1334. https://doi.org/10.7816/idil-09-72-09

Behar, C. (1993). *Zaman, Mekân, Müzik*. Afa Yayınları.

Bilgin, K. (2011). *Necdet Yaşar'ın Taksîmlerinden Hareketle Tanbûr Etüdleri.* Yüksek lisans tezi. Yıldız Teknik Üniversitesi. İstanbul, Türkiye.

Bilgin, N. (2006). *Sosyal Bilimlerde içerik analizi teknikler ve örnek çalışmalar.* Ankara. Siyasal Kitabevi.

Bükülmez, H. (2017). *Haydar Tatlıyay ve Sadi Işılay'ın Keman İcralarının Tahlîli.* Yüksek lisans tezi. Gazi Üniversitesi. Ankara, Türkiye.

Daşkın, Y., & Çöl, C. (2024). Ercüment Batanay'in tanbûr taksimi üzerine inceleme: Sûz-i Dilârâ makamı örneği. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi*, *10*(20), 171-191.

Demirdirek, S. B. (2018). *Hakkı Derman'ın Keman Taksîmlerinin Tahlîli ve Bu Tahlîller Doğrultusunda Keman Eğitiminde Kullanılabilecek Alıştırmaların Oluşturulması.* Yüksek lisans tezi. Gazi Üniversitesi. Ankara, Türkiye.

Demirdirek, S. B. (2023). Tanbûrî Cemil Bey'in izinde-Türk müziğinde ezgi atfı. G. Çolakoğlu Sarı, C. Güray ve S. Günalçin (Ed.), *Doğumunun 150. yılında uluslararası "Üstâd-ı Cihân" Tanbûrî Cemil Bey çevrimiçi sempozyumu bildiri kitabı* içinde (s. 182). The Replika Matbaacılık.

Düzbaş, M. (2015). *Cumhuriyet Döneminin İki Rebâbîsi; Sabahaddin Volkan ve Cahit Gözkan'ın Rebâb Taksîmleri.* Yüksek lisans tezi. Gazi Üniversitesi. Ankara, Türkiye.

Düzün, E. (2019). *İzzettin Ökte'nin Tanbur Taksimlerinin Tahlili.* Yüksek lisans tezi. Gazi Üniversitesi. Ankara, Türkiye.

Düzün, E. (2024). *Tanbûrî Cemil Bey'den günümüze Türk Mûsikîsi'nde tanbûr üslûbu.* Doktora tezi. Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi. Ankara, Türkiye.

Eke, M. (2005). *Türk Halk Müziğinde tavırlar, Konya ve Yozgat yöre ezgilerinin baglama ile icrâları*. Halk Kültürlerini Koruma Yaşatma ve Geleceğe Aktarma Uluslararası Sempozyumu, Türkiye.

Erdoğan, E. (2010). *Kanun İcrâsı Tekniği Bakımından Erol Deran Taksîmleri Üzerine Bir Araştırma.* Yüksek Lisans tezi. Erciyes Üniversitesi. Kayseri, Türkiye.

Gönül, M. (2010). *Nevres Bey'in Ud Taksimlerinin Analizi ve Ud Eğitimine Yönelik Alıştırmaların Oluşturulması.* Doktora tezi. Selçuk Üniversitesi. Konya, Türkiye.

Gülaçar, Y. U. (2024). Necdet Yaşar ve İzzettin Ökte'nin Nihavend taksimi üzerinden karşılaştırmalı üslup incelemesi. *Munzur Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, *13*(1), 25-55.

Hatipoğlu V. (2017). *Beylik Aranağme ve Çeşitlemeleriyle Türk Müziği Keman Alıştırmaları.* Gece Kitaplığı.

İlgar, K. (2018). *Türk Müziği Viyolonsel İcracılığında Mes'ud Cemil.* Doktora tezi. Gazi Üniversitesi. Ankara, Türkiye.

Karasar, N. (2020). *Bilimsel araştırma yöntemi.* Ankara. Nobel Akademik Yayıncılık.

Kozak, İ. A., & Çiftçi, K. K. (2025). Ahmet Meter'in hüzzâm taksiminde kullandığı motif ve cümle yapılarının analizi. *Türk Müziği*, *5*(1), 29–47. https://doi.org/10.5281/zenodo.15010660

Özalp, M. N. (2000). *Türk musikisi tarihi*. Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Özgen, N. (2001). *20. Yüzyıl'da Klâsik Türk Müziği, Enstrümanları ve İcrâcıları Hakkında Genel Bir Değerlendirme.* Yüksek lisans tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi. İstanbul, Türkiye.

Özsağır, A. (2024). Tanbûrî Cemil Bey kemençe tavrının "Çeçen Kızı" eseri özelinde incelenmesi. *Lokum Sanat ve Tasarım Dergisi*, 2(1), 62-85. https://izlik.org/JA45FK95MJ

Parlar, N. (2019). *TRT Kurumuna Bağlı Radyolardaki Günümüz Türk Müziği Keman İcrâ Üslûbunun Tespit Ve Teşhiri.* Yüksek lisans tezi. Gazi Üniversitesi. Ankara, Türkiye.

Say, A. (2002). *Müzik Sözlüğü.* Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Subaşı, M., ve Okumuş, K. (2017). Bir araştırma yöntemi olarak durum çalışması. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 21*(2), 419-426. https://izlik.org/JA84JY63PW

Şenalp, T. (2012). *1950'lerden bugüne Türk makam müziğinin değişimi sözlü tarih çalışması.* Doktora tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi. İstanbul, Türkiye.

Taşan, T. (2000). *Kadın Besteciler*. Pan Yayıncılık.

Türk Dil Kurumu. (t.y). *Tavır.* Türkçe Sözlük içinde. https://sozluk.gov.tr/

Türk Dil Kurumu. (t.y). *Üslup.* Türkçe Sözlük içinde. https://sozluk.gov.tr/

Yahyâ Kaçar, G. (2000). *Yorgo Bacanos'un Ud Taksimleri.* Doktora tezi. Gazi Üniversitesi. Ankara, Türkiye

Yahyâ Kaçar, G. (2020). *Türk musikisinde eser ve icra tahlili yöntemleri*. Gece Kitaplığı.

Yıldırım, A., ve Şimşek, H. (2016). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Seçkin Yayıncılık.

Yıldız, S. (2017). Sosyal bilimlerde örnekleme sorunu: nicel ve nitel paradigmalardan örnekleme kuramına bütüncül bir bakış. *Kesit Akademi Dergisi. 3*(11), s. 430.

Yıldız, T. (2025). Tanbûri Cemil Bey ve İzzettin Ökte'nin tanbur taksimlerinin tahlili ve mukâyesesi. Yüksek lisans tezi. Necmettin Erbakan Üniversitesi. Konya, Türkiye

Yörükçüoğlu, İ., (2024). İbrahim Benlioğlu'nun ney icrâsındaki tavır özelliklerini meydana getiren unsurların değerlendirilmesi. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 39, 707-731. https://doi.org/10.29000/rumelide.1469446

An evaluation of the role of melodic references and performance styles in Turkish tanbur performances, as seen through the experiences of the performers

Abstract

This study aims to reveal the formation of melodic references, which can be regarded as a form of musical allusion in Turkish music tanbur performances, and to examine how these references facilitate the transmission of *Tavır* among performers. The research was conducted within the framework of a qualitative research approach using a descriptive case study model. Document analysis and archival/document scanning techniques were employed in the data collection process. Within the scope of the study, performers whose performances were found to contain melodic interactions and whose chronological positions were considered suitable for tracing the transmission of *Tavır* were selected from among tanbur performers in the field of Turkish music instrumental performance, together with their taksim recordings, as research documents. Accordingly, taksim performances by Tanbûrî Cemil Bey, Refik Fersan, Lâikâ Karabey, İzzettin Ökte, Ercüment Batanay, Necdet Yaşar, and Murat Salim Tokaç were transcribed into notation and examined in line with Turkish music performance analysis methods. The obtained data were evaluated through content analysis and descriptive analysis techniques. The findings of the study indicate that melodic references reveal *Tavır* interactions between performers across both close and distant historical periods, and that the melodies themselves, together with all the technical tendencies embedded within their structures, contain significant traces regarding the transmission of *Tavır*. It was concluded that pitch organizations within melodies, the directionality and dynamism of rhythmic patterns forming motifs, the sections in which references are employed, and all performance characteristics observed on an instrument during the execution of these references can also be transmitted through melodic references. Furthermore, it was determined that melodic references also provide information about the period characteristics of performances. Finally, the study concludes that various *Tavır* features may be adopted among different performers through melodic references, and that sustained usage of these features may contribute to the formation of a particular stylistic tradition.

Keywords: Melodic references, Tanbur, Performance Style, Tanbur performances, Tavır, Turkish music

Extented Abstract

This study aims to investigate the formation of melodic references (*ezgi atıfları*), which may be regarded as a significant element of musical interaction in Turkish music tanbur performance, and to reveal their role in the transmission of performance manner (*tavır*) among performers. Turkish music represents an artistic tradition that has historically been transmitted largely through the *meşk* system, an oral master-apprentice pedagogical practice. Within this system, not only the musical repertoire but also performance approaches, interpretative practices, technical applications, and stylistic characteristics have been transmitted across generations. The musical similarities and interactions that emerge among instrumental performers during this transmission process are considered one of the fundamental mechanisms ensuring the continuity of Turkish music. By examining melodic references as concrete manifestations of such interactions, the present study sheds light on the mechanisms through which performance manner is transmitted within the tanbur tradition.

The theoretical framework of the study is based on the concepts of melodic reference, performance manner (*tavır*), and style (*üslûp*). A melodic reference is defined as the reuse by one performer of a motif, melody, or musical phrase previously employed by another performer within a new performance context. Such instances are interpreted not merely as melodic similarities but also as indicators of the transmission of specific performance approaches, musical memory, and stylistic characteristics. The concept of *tavır* refers to the individual performance traits that shape a musician's interpretative identity, including ornamentation techniques, plectrum usage, rhythmic preferences, dynamic tendencies, and expressive practices. *Üslûp* (style), on the other hand, denotes a broader framework within which these performance characteristics are organized, thereby forming a distinctive musical school or tradition. Within this conceptual framework, the study evaluates the function of melodic references in the transmission of performance manner and style.

The research was conducted within a qualitative research paradigm employing a descriptive case-study design. Document analysis and archival research techniques were utilized for data collection. The sample consisted of seven prominent tanbur performers whose recordings contain identifiable examples of melodic references. Accordingly, *taksim* (improvisation) recordings by Tanbûrî Cemil Bey, Refik Fersan, Lâikâ Karabey, İzzettin Ökte, Ercüment Batanay, Necdet Yaşar, and Murat Salim Tokaç were examined. The selected recordings were transcribed and analyzed according to established methods of Turkish music performance analysis. Content analysis and descriptive analysis techniques were employed in evaluating the data. Through this approach, the study systematically traces musical interactions among tanbur performers from different historical periods.

The findings reveal that melodic references are highly evident in tanbur performances. The analyzed examples demonstrate that performers frequently reused motifs and melodic structures that had previously been employed by earlier musicians within their own improvisations. This phenomenon is interpreted not merely as melodic resemblance but also as evidence of the adoption and continuation of specific performance characteristics. In particular, identical pitch organizations, similar rhythmic patterns, shared motivic structures, and comparable ornamentation techniques indicate that performance practices associated with earlier generations have been transmitted to later performers.

One of the most notable examples identified in the study appears in the performances of Lâikâ Karabey. Karabey's improvisations contain traces of melodic structures associated with both Tanbûrî Cemil Bey and Refik Fersan. Specifically, several motifs employed by Cemil Bey in his Hüseynî *taksim* were found to have been reinterpreted by Karabey within different modal contexts. Similarly, certain melodic patterns from Refik Fersan's Hicâz improvisations appear in Karabey's performances. These findings suggest that Karabey was influenced not only by previous generations at the level of repertoire but also in terms of performance manner and interpretative approach. The researcher attributes this interaction to Karabey's educational background, her connections with the musical circle surrounding Cemil Bey, and the broader *meşk* tradition.

The performances of İzzettin Ökte likewise reveal traces of melodic tendencies associated with Tanbûrî Cemil Bey. In particular, several cadential motifs employed in Ökte's Hicâz improvisations appear to have been derived from Cemil Bey's improvisations in the same makam. Although Ökte developed performance characteristics distinctive to his own era, certain melodic formulas and technical tendencies demonstrate the continuation of the tradition inherited from Cemil Bey. This finding indicates that the *meşk* system functions not only within individual educational processes but also as a mechanism of long-term musical memory.

The performances of Ercüment Batanay constitute another significant example of performance-manner transmission. The study found that Batanay employed specific motifs associated with İzzettin Ökte in his Hicâz improvisations and performed them with largely similar technical characteristics. Particularly striking are the similarities in rhythmic organization, ornamentation preferences, and melodic direction. These observations are interpreted as concrete evidence of musical interaction among artists who lived during the same period and participated in similar musical environments.

The relationship between Necdet Yaşar and Murat Salim Tokaç represents another important finding of the study. It was determined that Tokaç's Hicâz improvisation contains a reference to a characteristic melodic structure used by Necdet Yaşar in his Uşşâk improvisation. According to the researcher, this phenomenon reflects the profound influence of Necdet Yaşar on contemporary tanbur performance. Yaşar's interpretative approach and stylistic characteristics shaped not only his own generation but also subsequent generations, thereby playing a crucial role in the formation of modern tanbur performance practice.
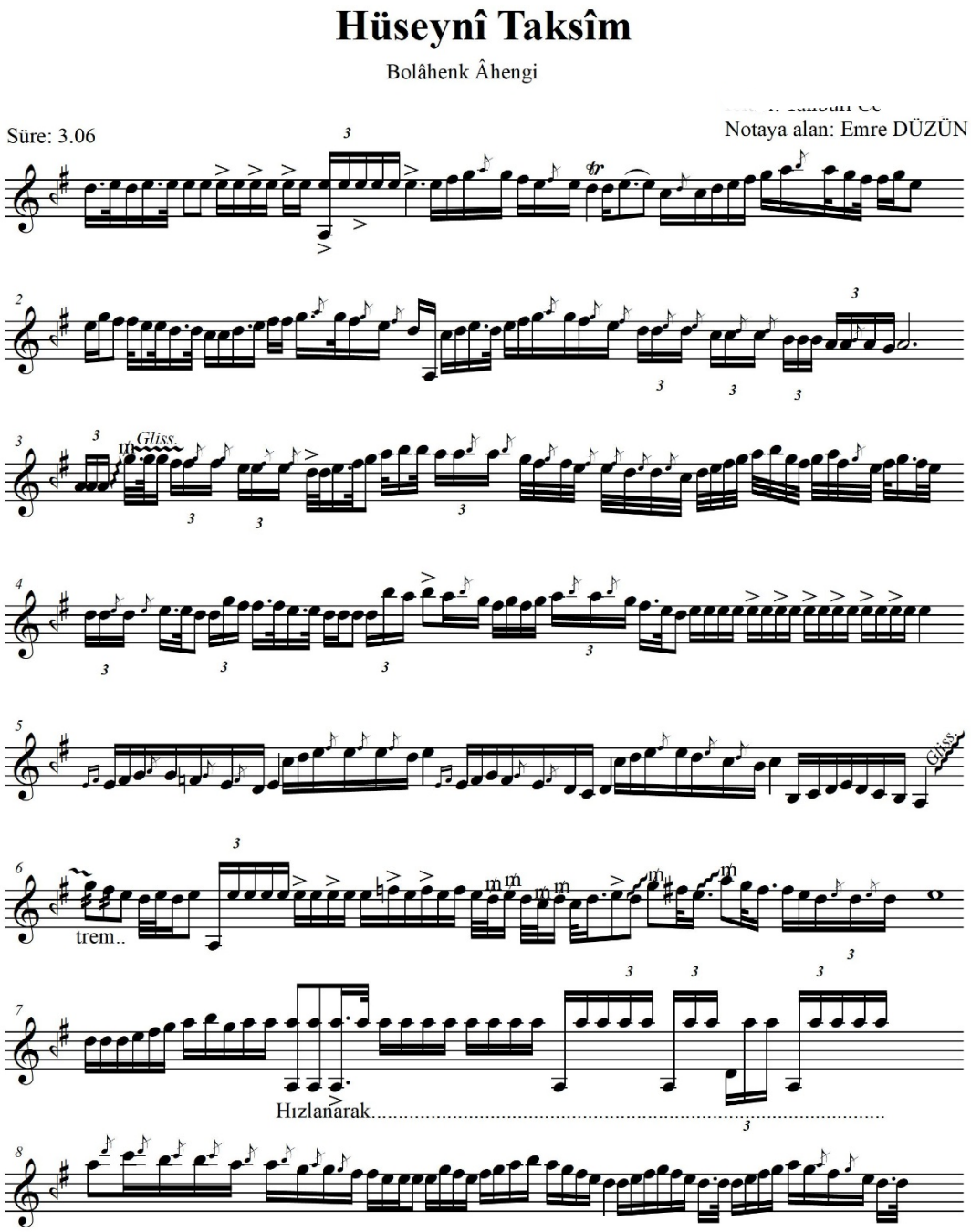
One of the most significant conclusions of the study is that melodic references involve much more than the transmission of melodic structures alone. The findings demonstrate that pitch organizations, motivic patterns, rhythmic tendencies,
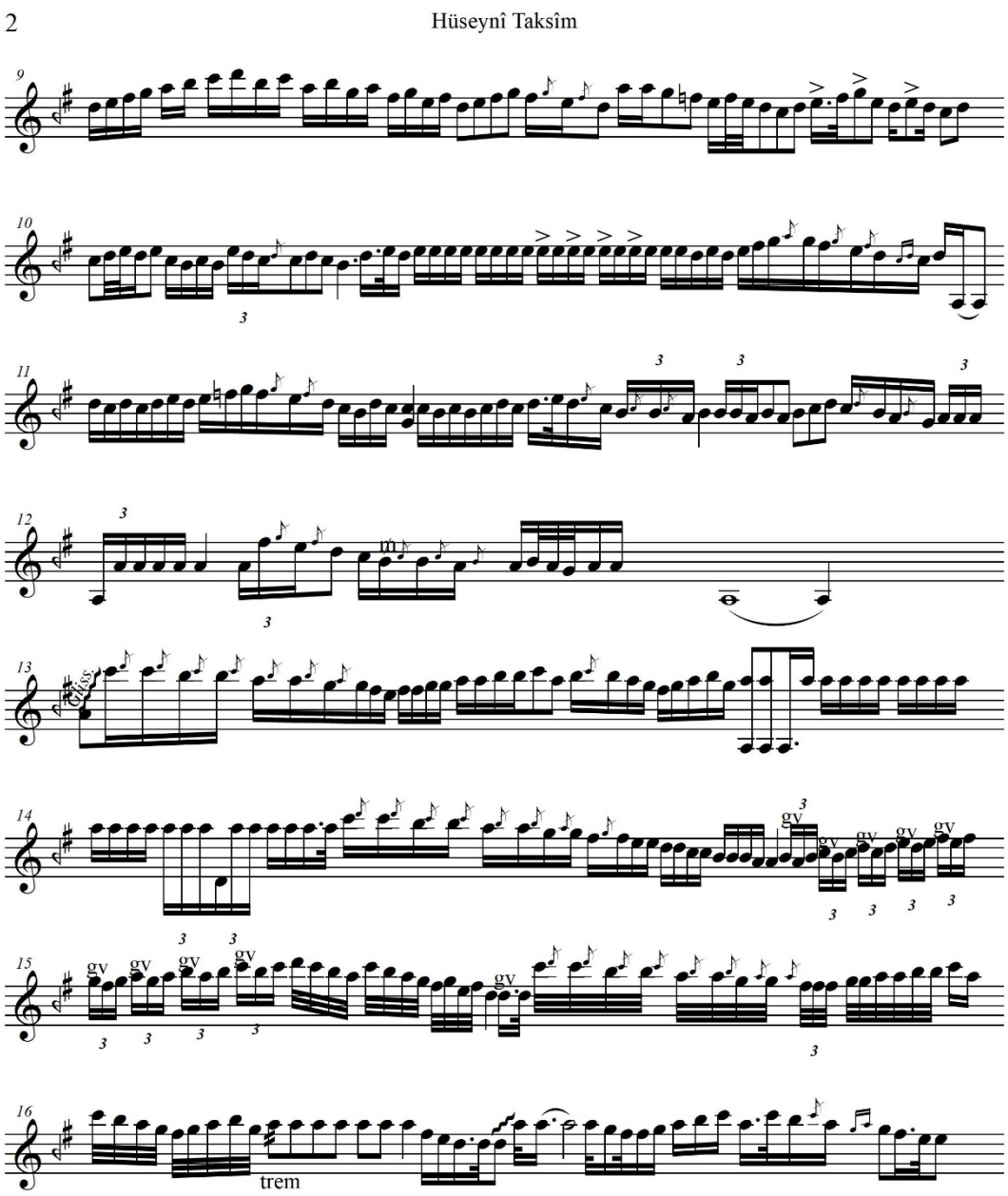
ornamentation techniques, and technical applications embedded within a melody are also transmitted simultaneously. In other words, melodic references facilitate the transmission not only of a particular musical idea but also of the performance manner through which that idea is realized. From this perspective, melodic references may be regarded as tangible manifestations of the *meşk* system within Turkish music.
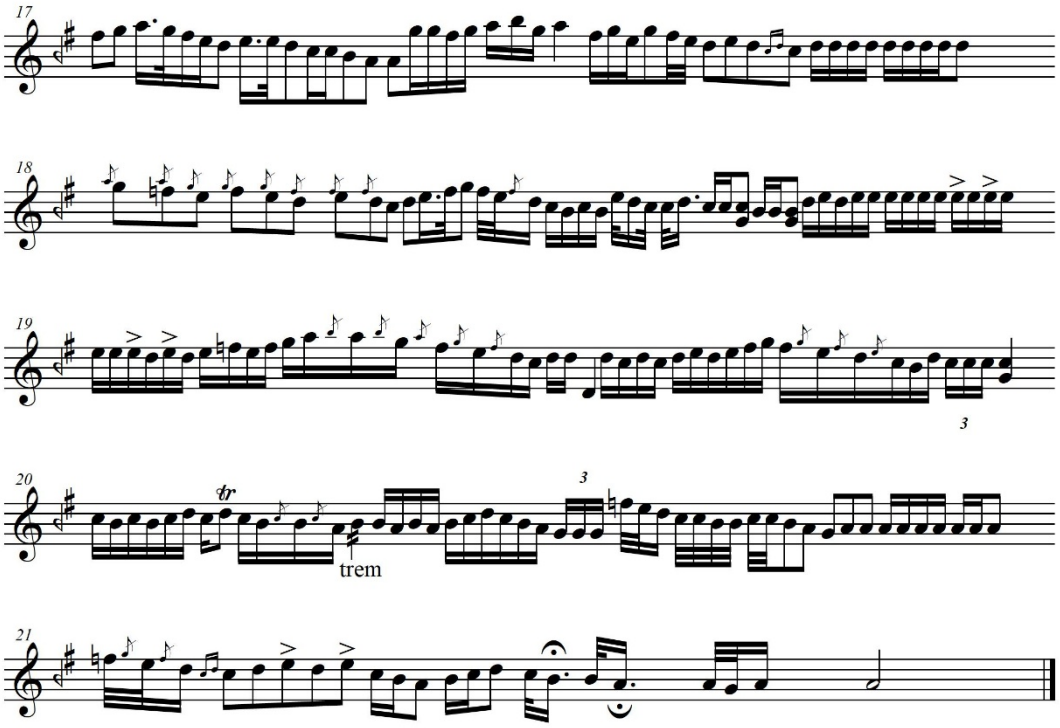
The study further demonstrates that melodic references constitute an important source of data for the investigation of period-specific stylistic characteristics. Through the comparison of performances from different historical periods, it becomes possible to identify which performance traits have changed, which have been preserved, and which have been adopted by subsequent generations. This finding offers a significant methodological contribution to the study of Turkish music performance history and provides new perspectives for understanding stylistic continuity and transformation.

In conclusion, the study demonstrates that melodic references serve as one of the most significant indicators of performance-manner transmission in Turkish music tanbur performance. The musical interactions that have occurred among tanbur performers from the era of Tanbûrî Cemil Bey to the present day continue not only at the level of repertoire but also at the levels of motif, performance manner, and stylistic identity. Melodic references provide a valuable analytical framework through which the traces of this transmission process can be identified and examined. By revealing contemporary manifestations of the *meşk* tradition, illustrating the relationship between performance manner and style through concrete examples, and offering new perspectives on the history of tanbur performance, the study makes an important contribution to the scholarly literature on Turkish music performance practice.
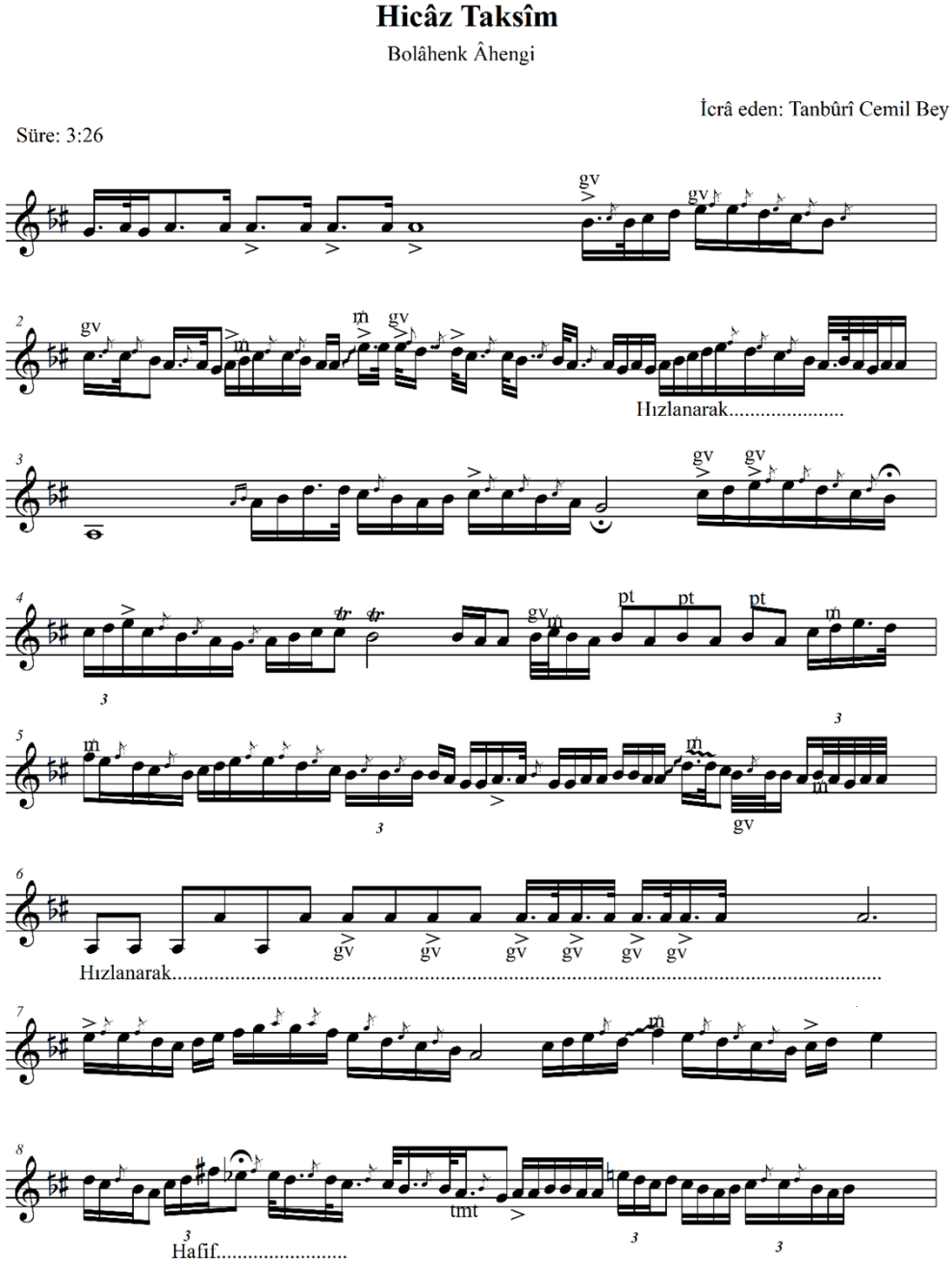
Ek 1. Tanbûrî Cemil Bey'e ait Hüseynî taksim (3 sayfa)
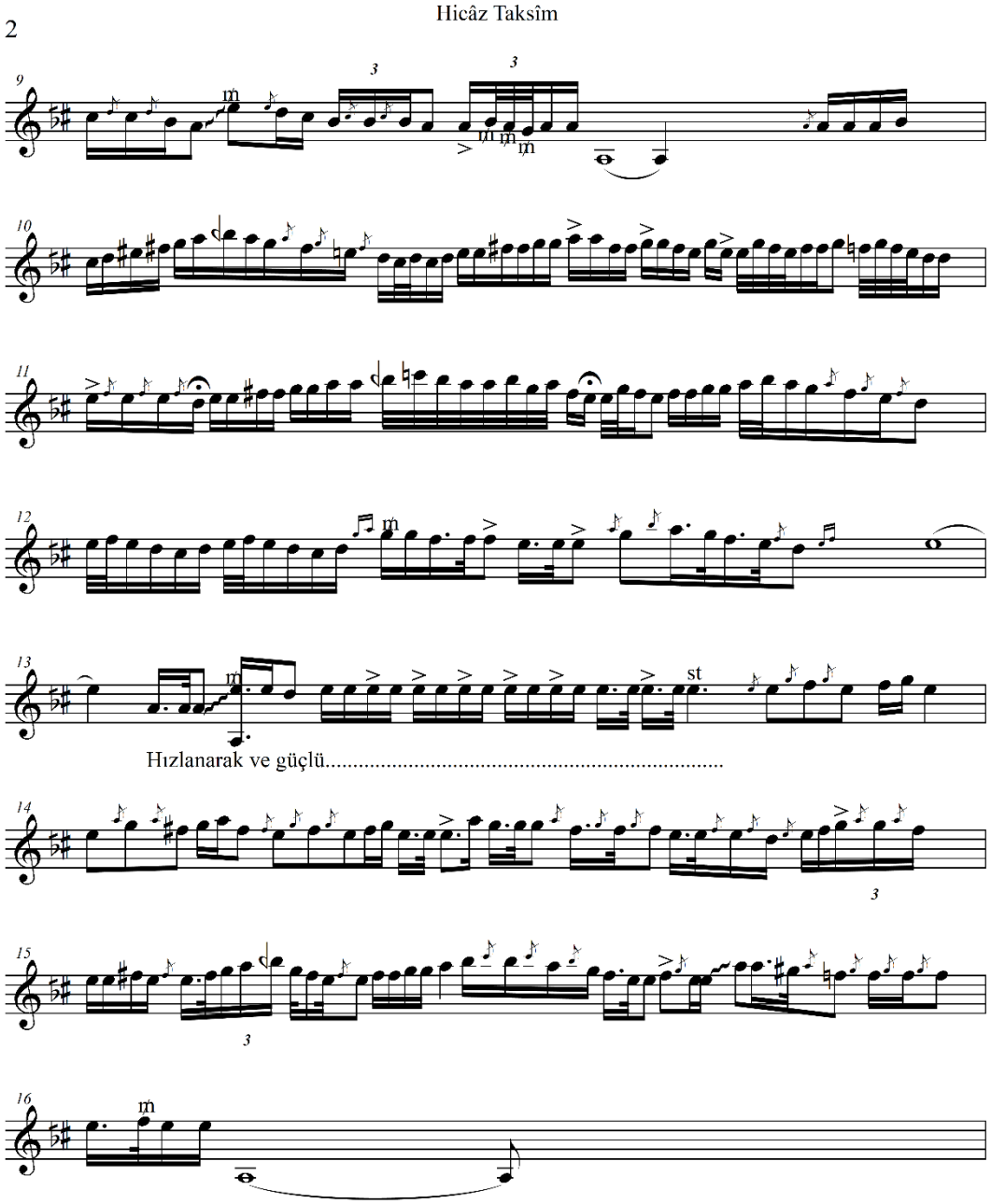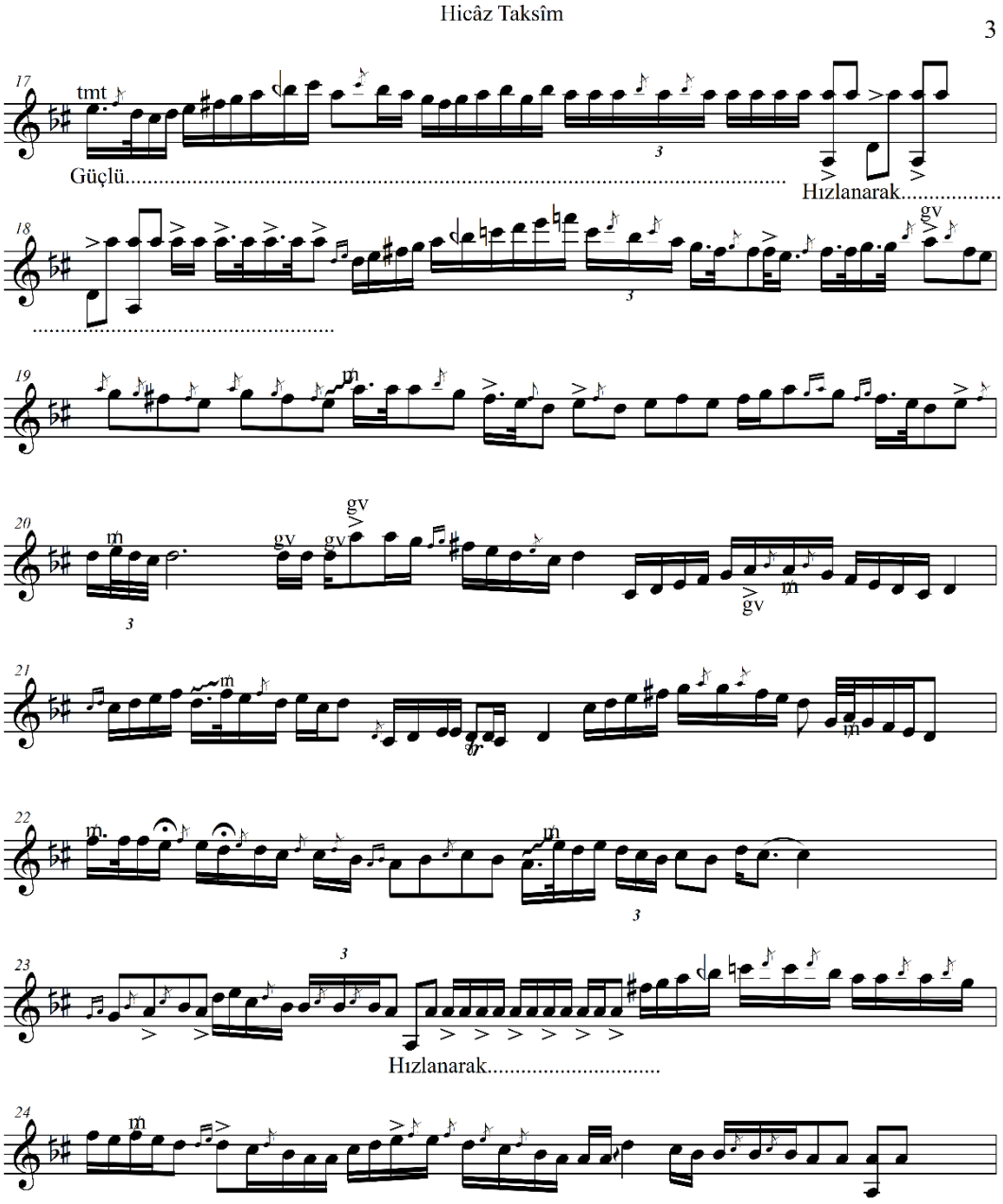



2
Hüseynî Taksîm
trem


17
18
19
3
20
tr
3
trem
21

Ek 2. Tanbûrî Cemil Bey'e ait Hicâz taksim (4 sayfa)
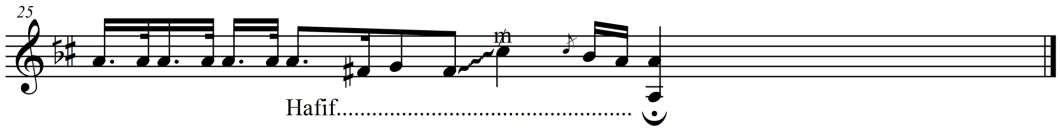



Hicâz Taksîm
2
Hızlanarak ve güçlü.....
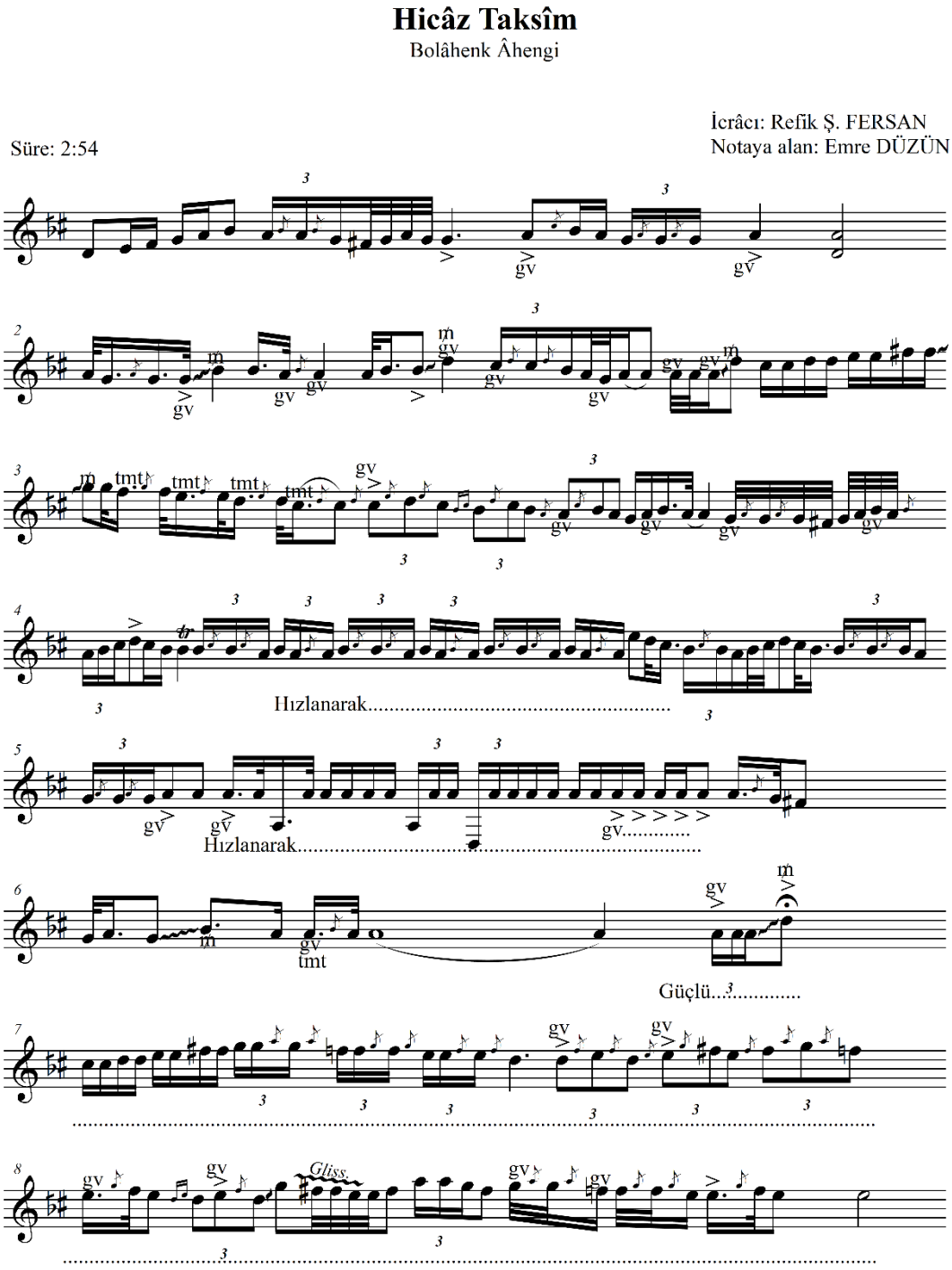

Hicâz Taksîm
3
17
tmt
Güçlü.....
Hızlanarak.....
18
gv
19
20
gv
gv
gv
gv
21
22
23
Hızlanarak.....
24

Hicâz Taksîm
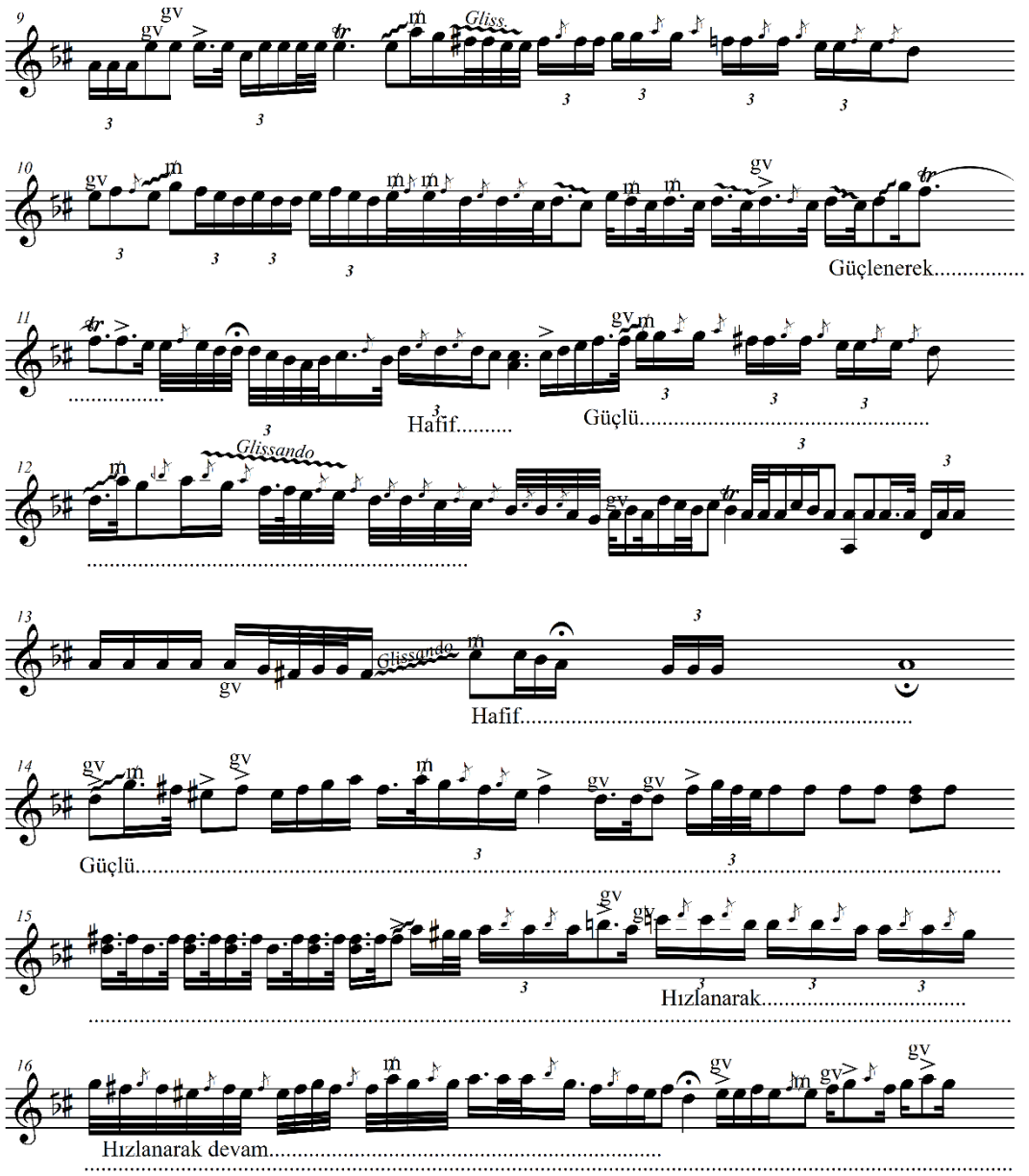
4
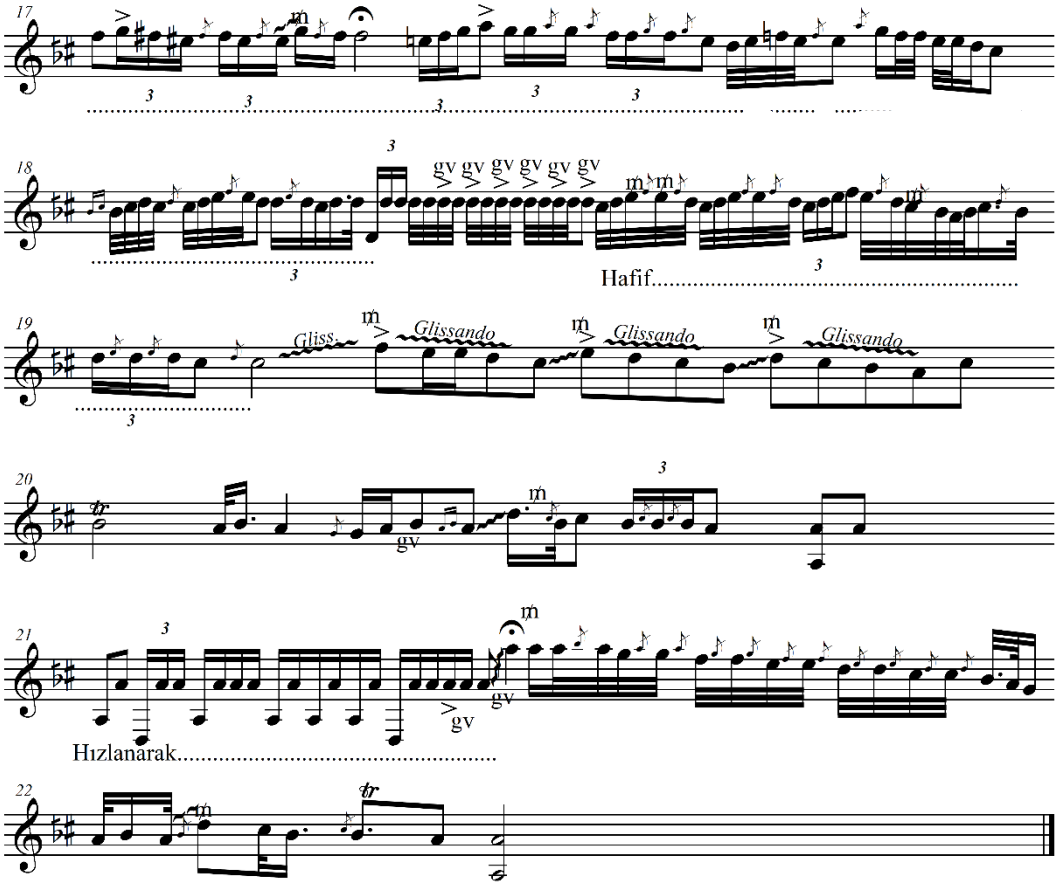


Ek 3. Refik Fersan'a ait Hicâz taksim (3 sayfa)
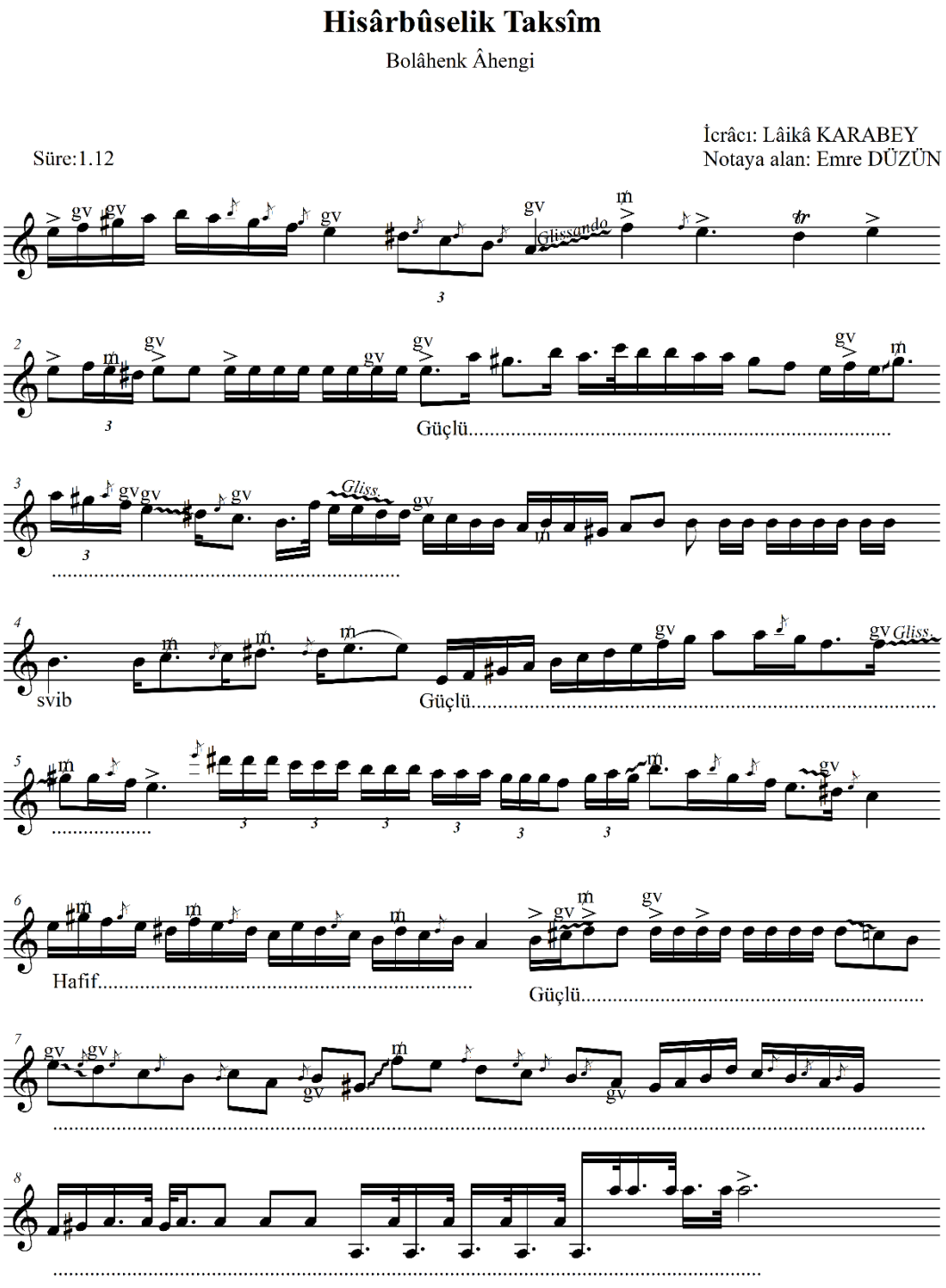


2 Hicâz Taksîm
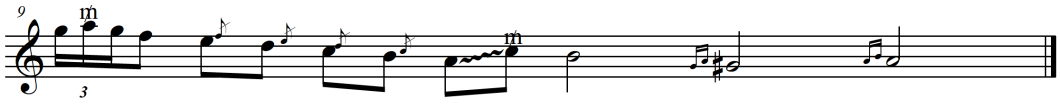



17
18
gv gv gv gv gv gv
Hafif
19
Gliss.
Glissando
Glissando
Glissando
20
gv
21
gv
gv
Hızlanarak
22
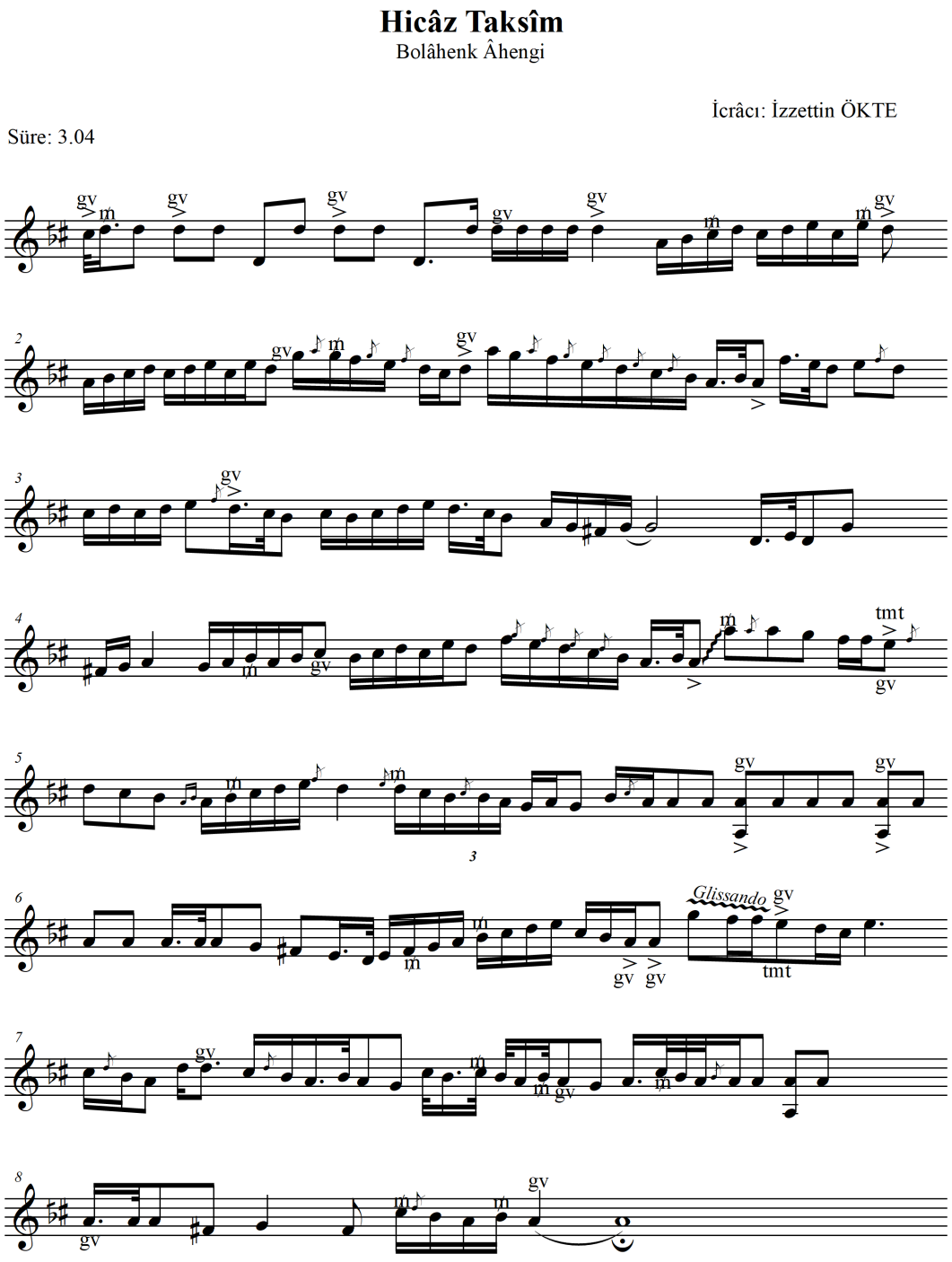
Ek 4. Lâika Karabey'e ait Hisârbûseslik taksim (2 sayfa)
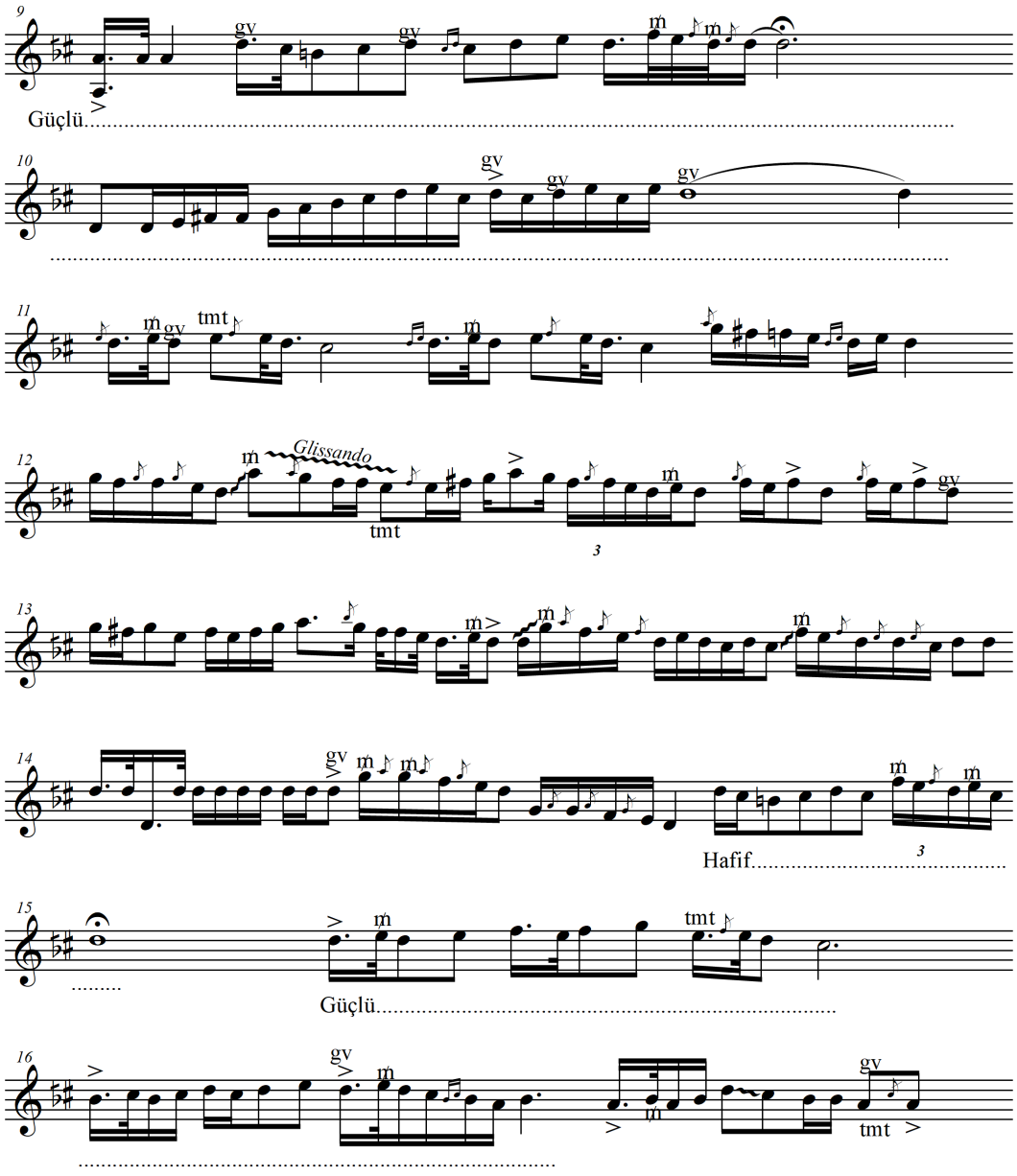


2 Hisârbûselik Taksîm
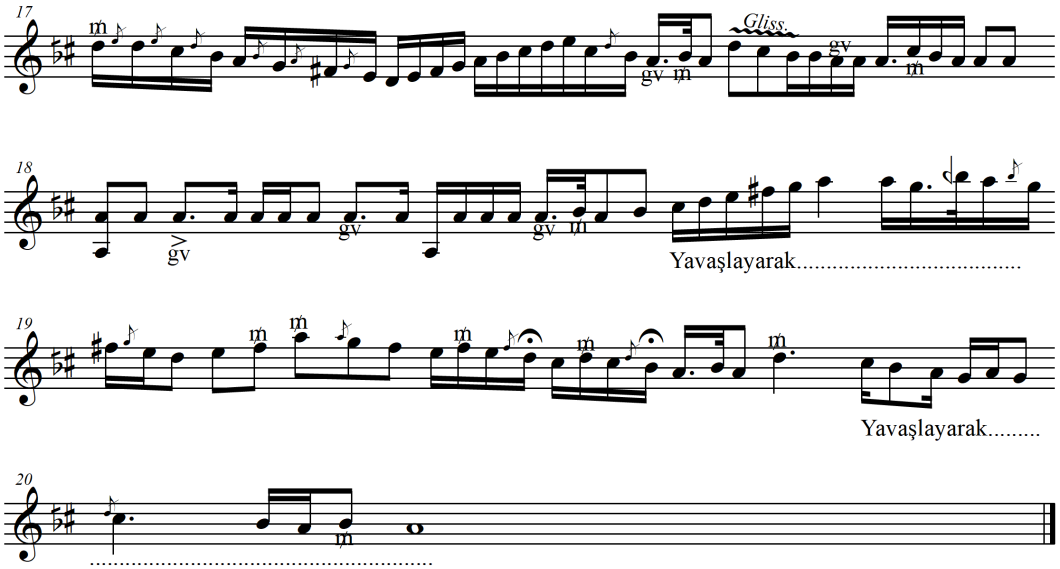


Ek 5. İzzettin Ökte'ye ait Hicâz taksim (3 sayfa)
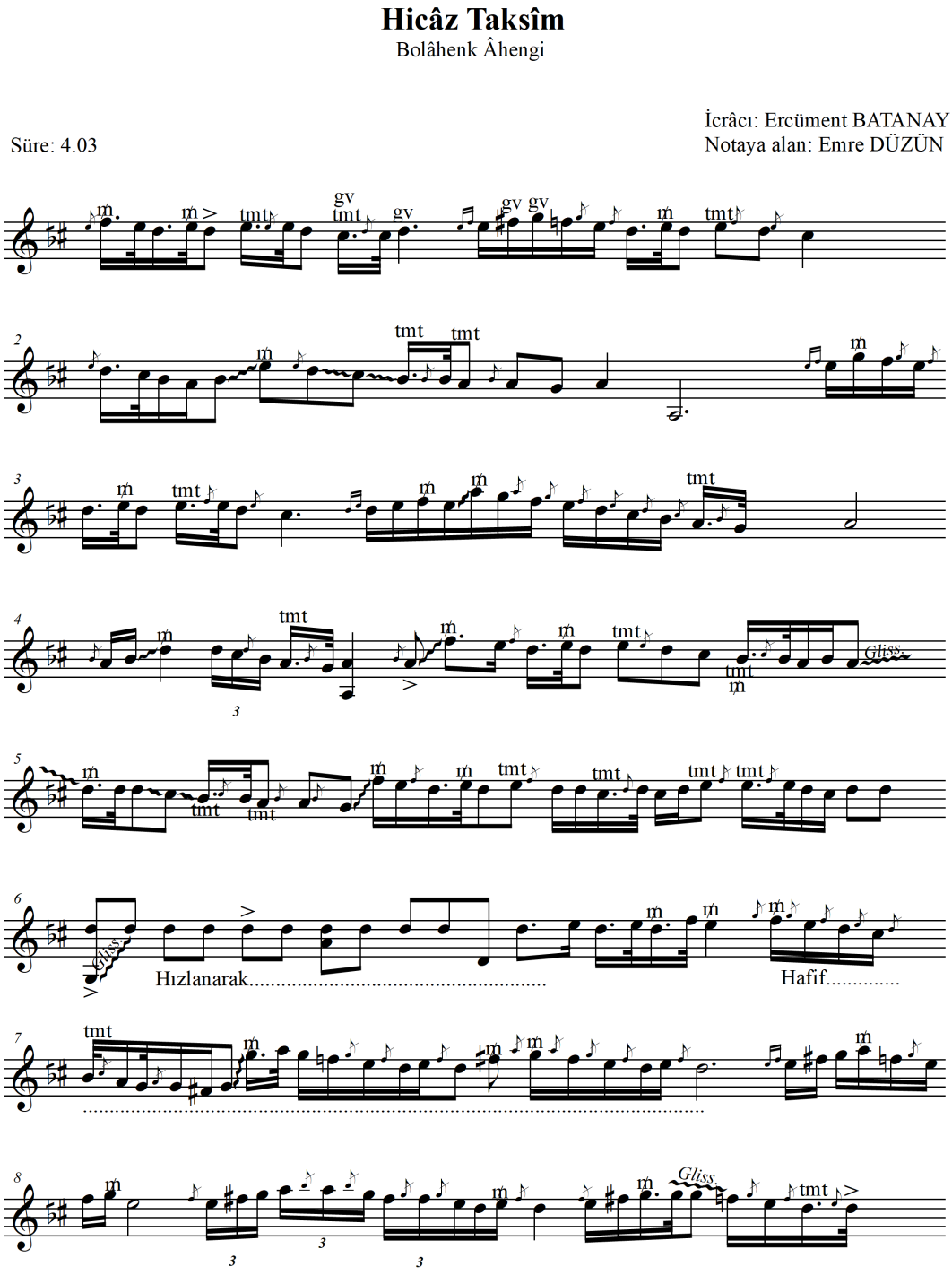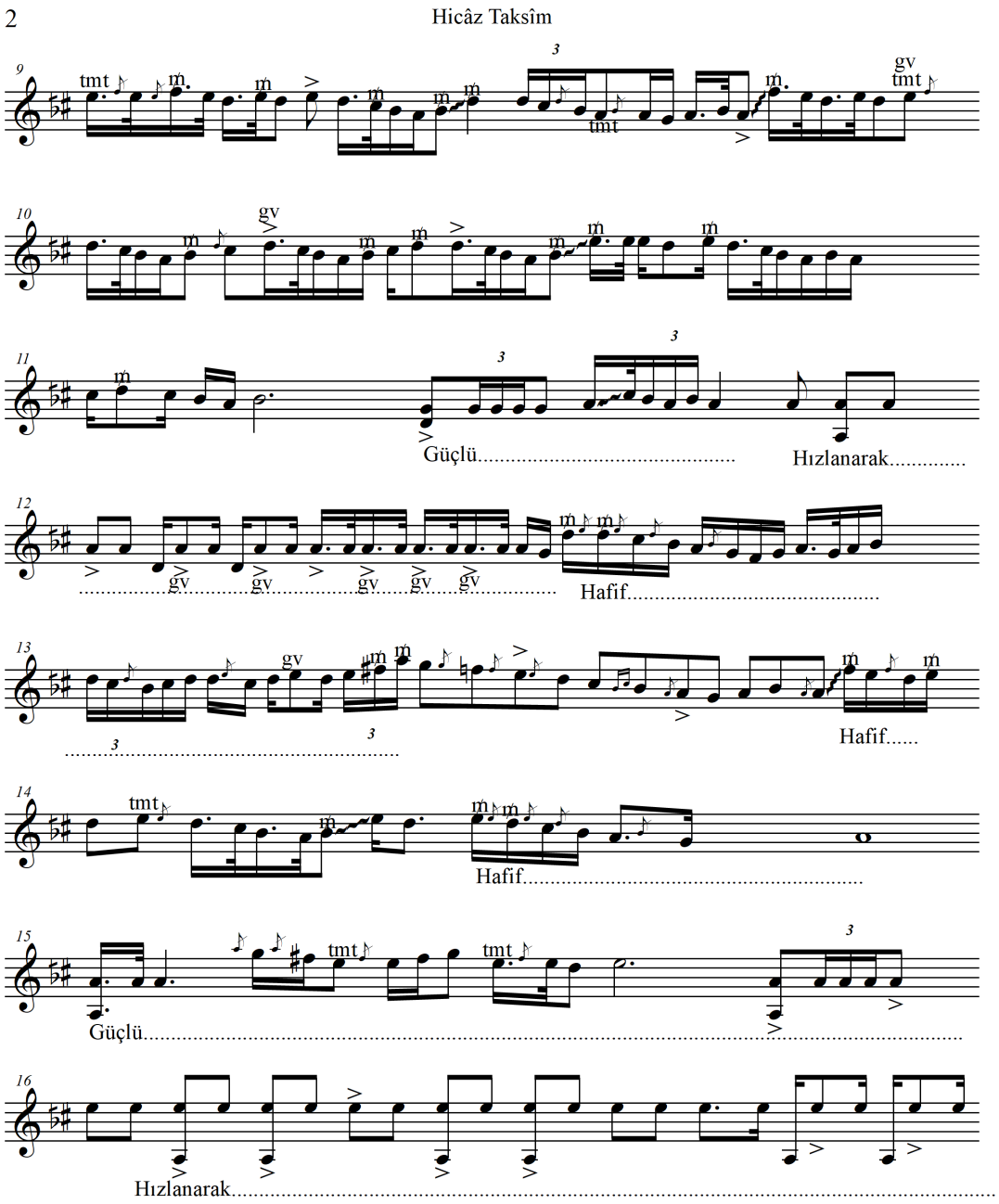


2 Hicâz Taksîm
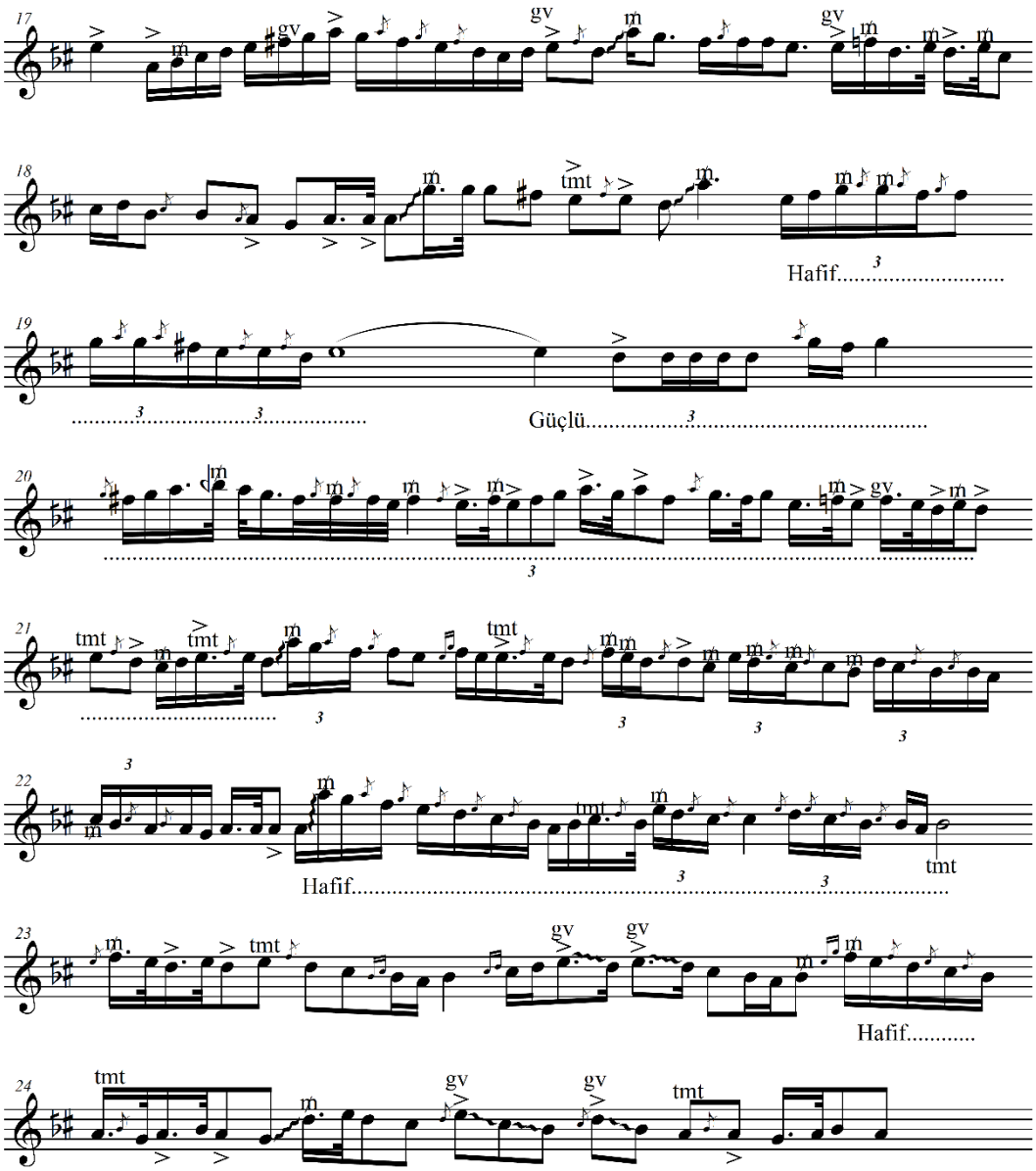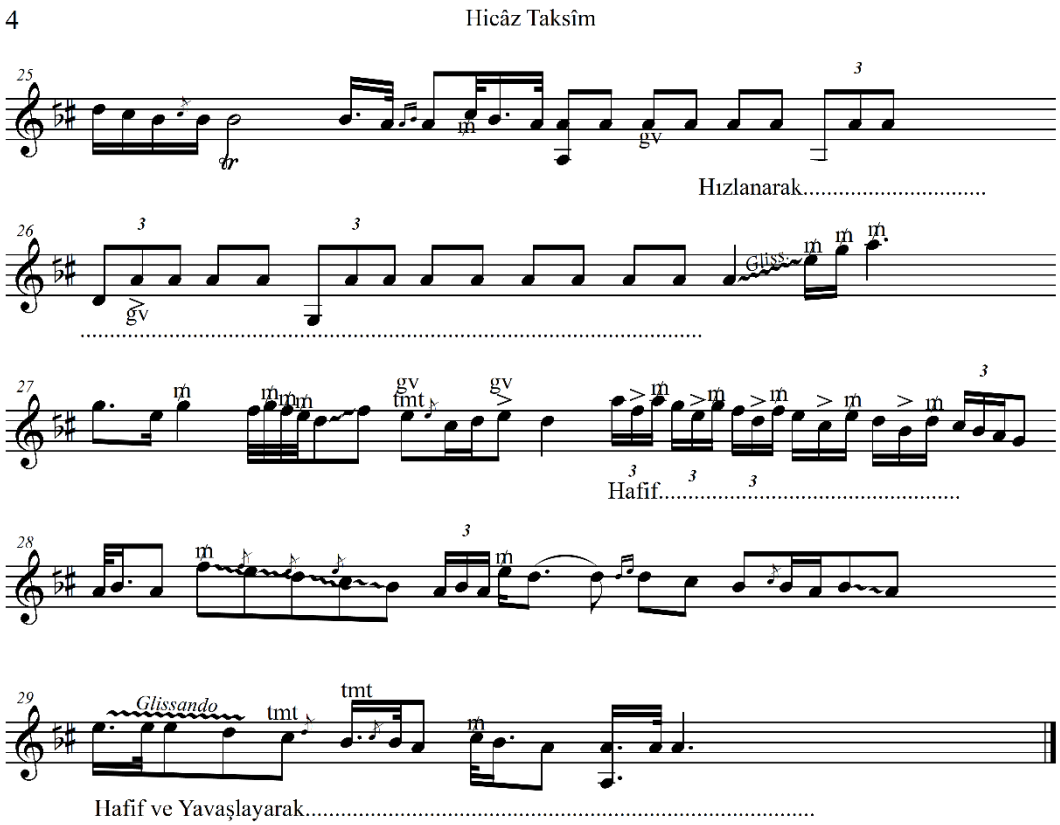



17
Gliss.
gv
18
gv
Yavaşlayarak.....
19
Yavaşlayarak.....
20

Ek 6. Ercüment Batanay'a ait Hicâz taksim (4 sayfa)
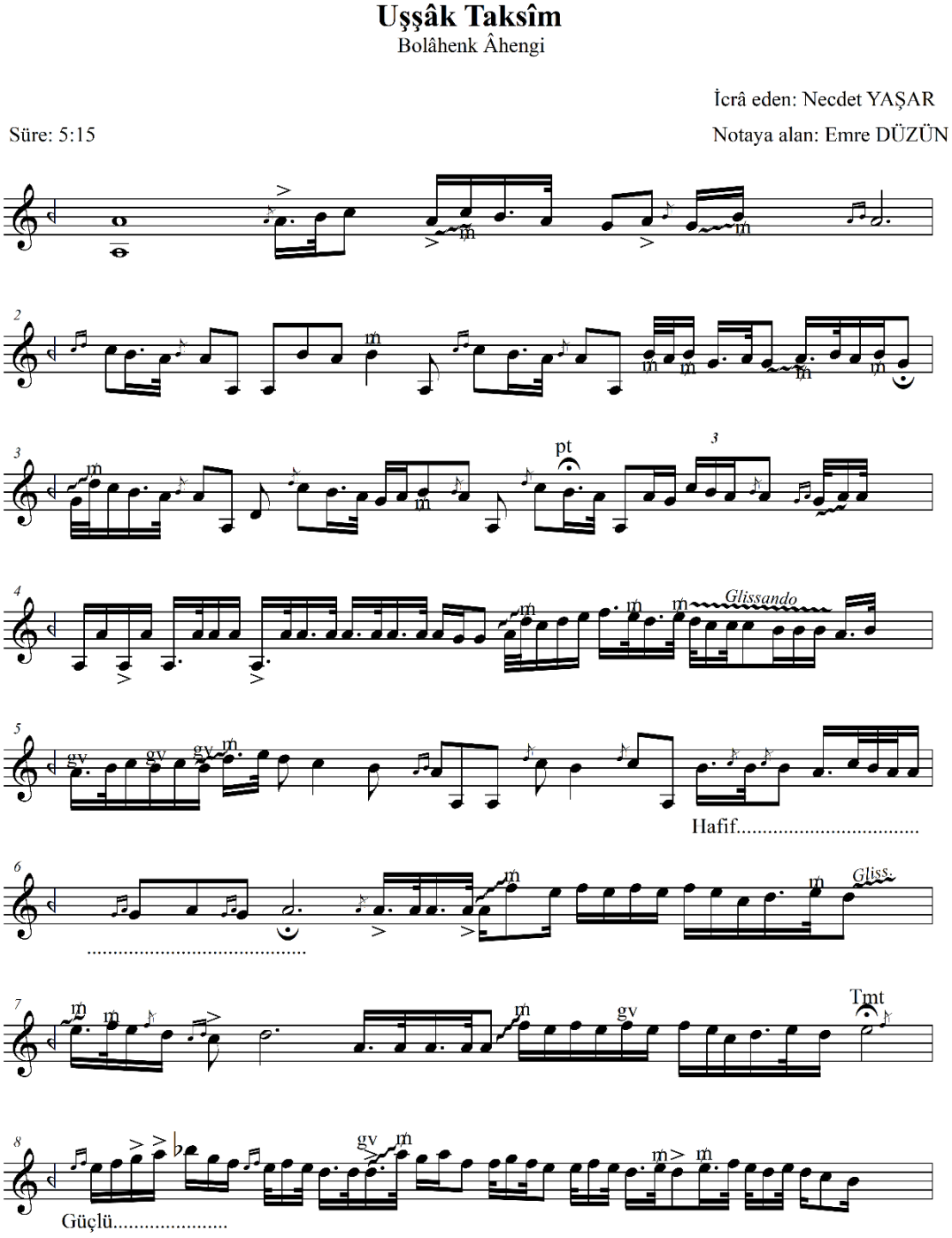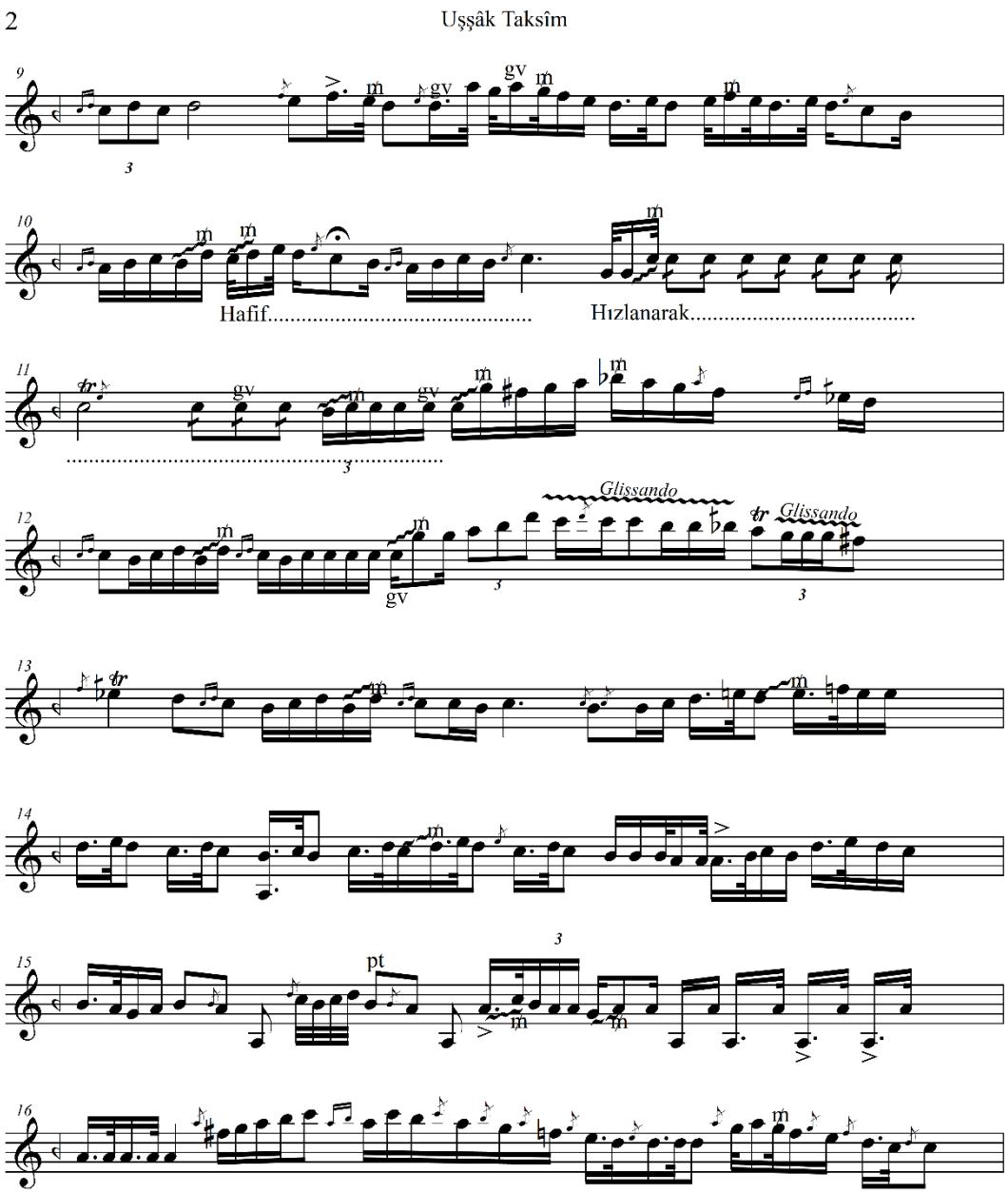



2
Hicâz Taksîm
Güçlü
Hızlanarak
Hafif
Hafif
Hafif
Güçlü
Hızlanarak
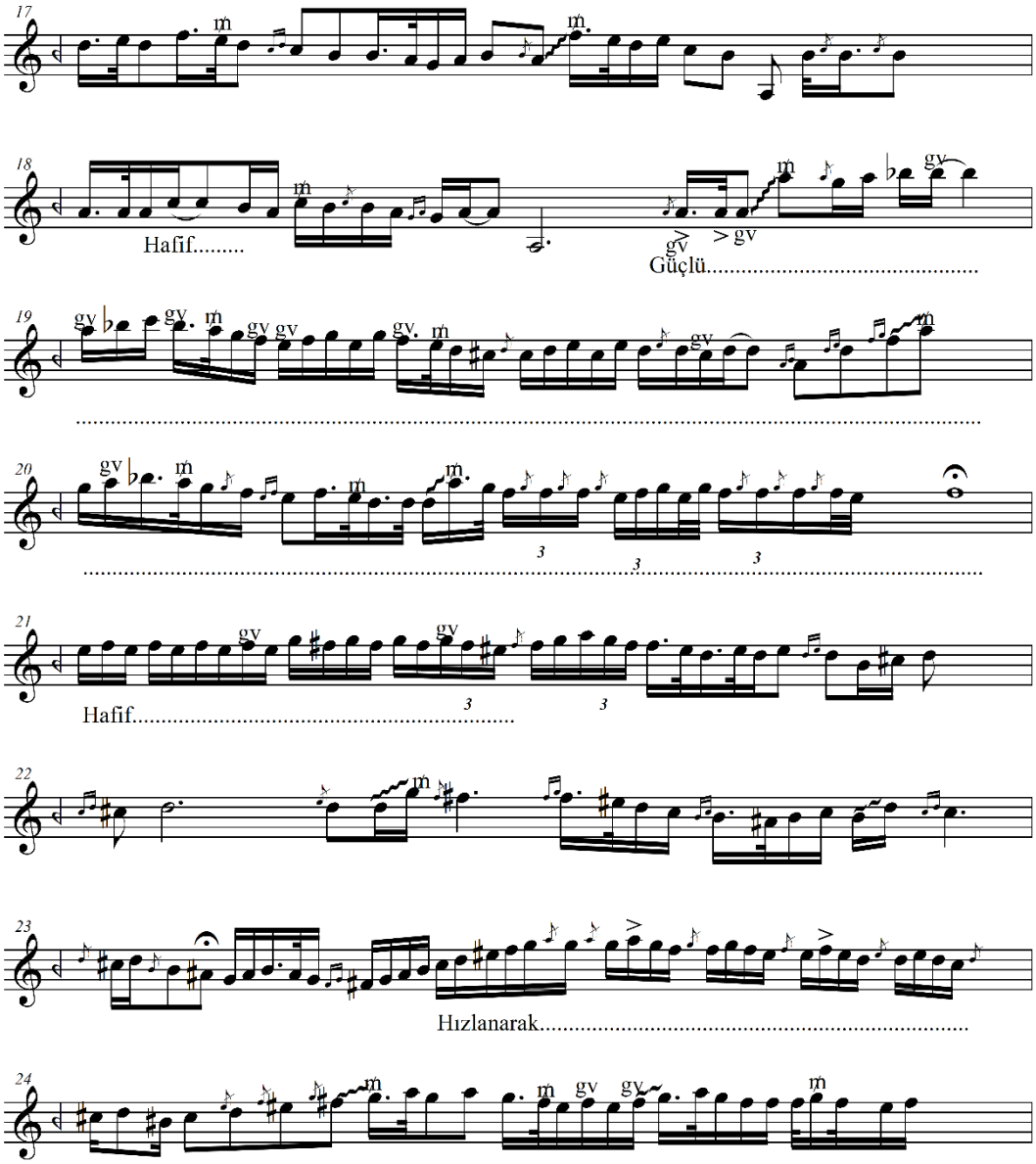

17
18
Hafif.....
19
Güçlü.....
20
21
22
Hafif.....
23
Hafif.....
24


4
Hicâz Taksîm
25
Hızlanarak.....
26
gv
Gliss.
27
gv
tmt
gv
Hafif.....
28
29
Glissando
tmt
tmt
Hafif ve Yavaşlayarak.....
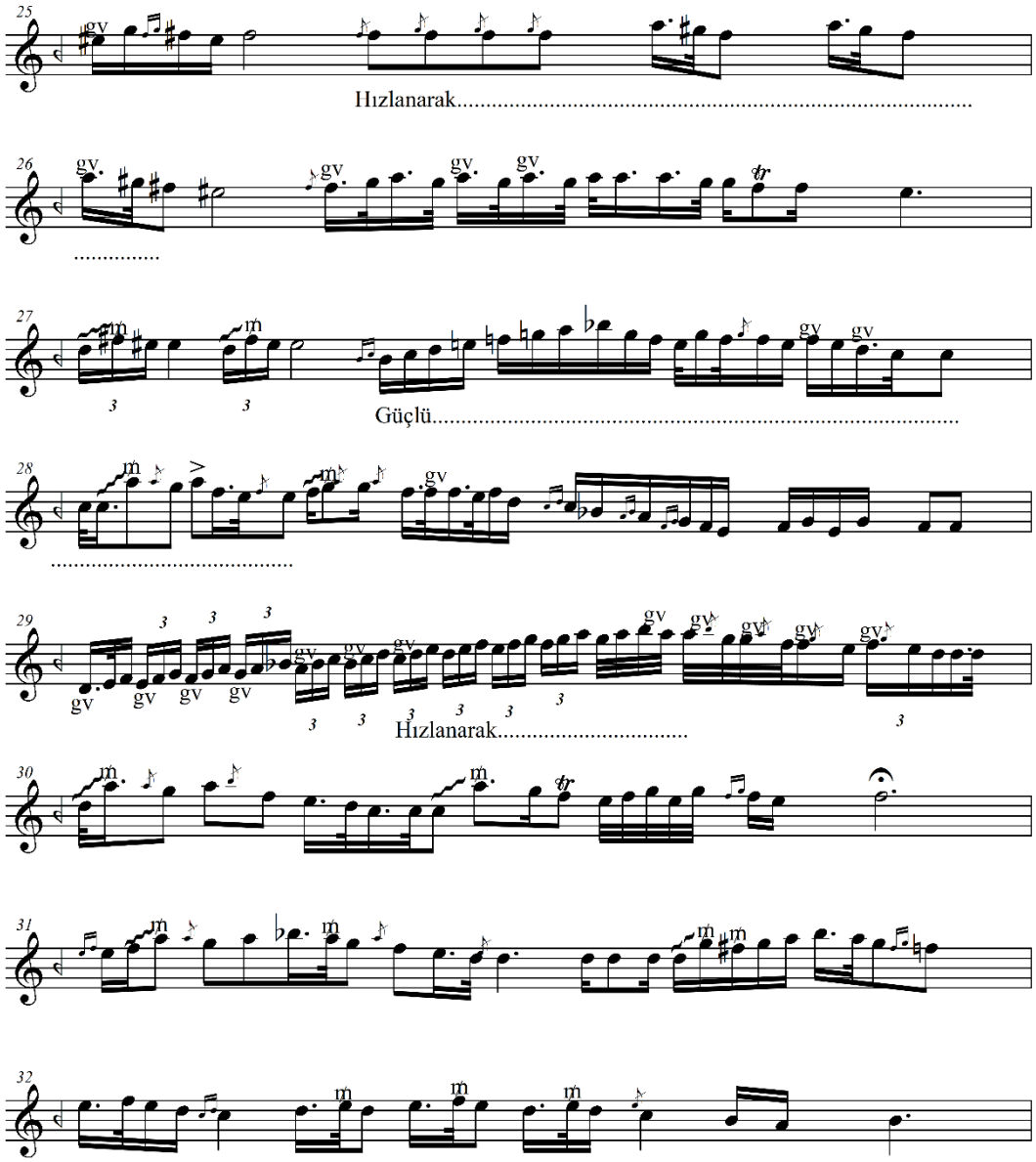
Ek 7. Necdet Yaşar'a ait Uşşâk taksim (5 sayfa)
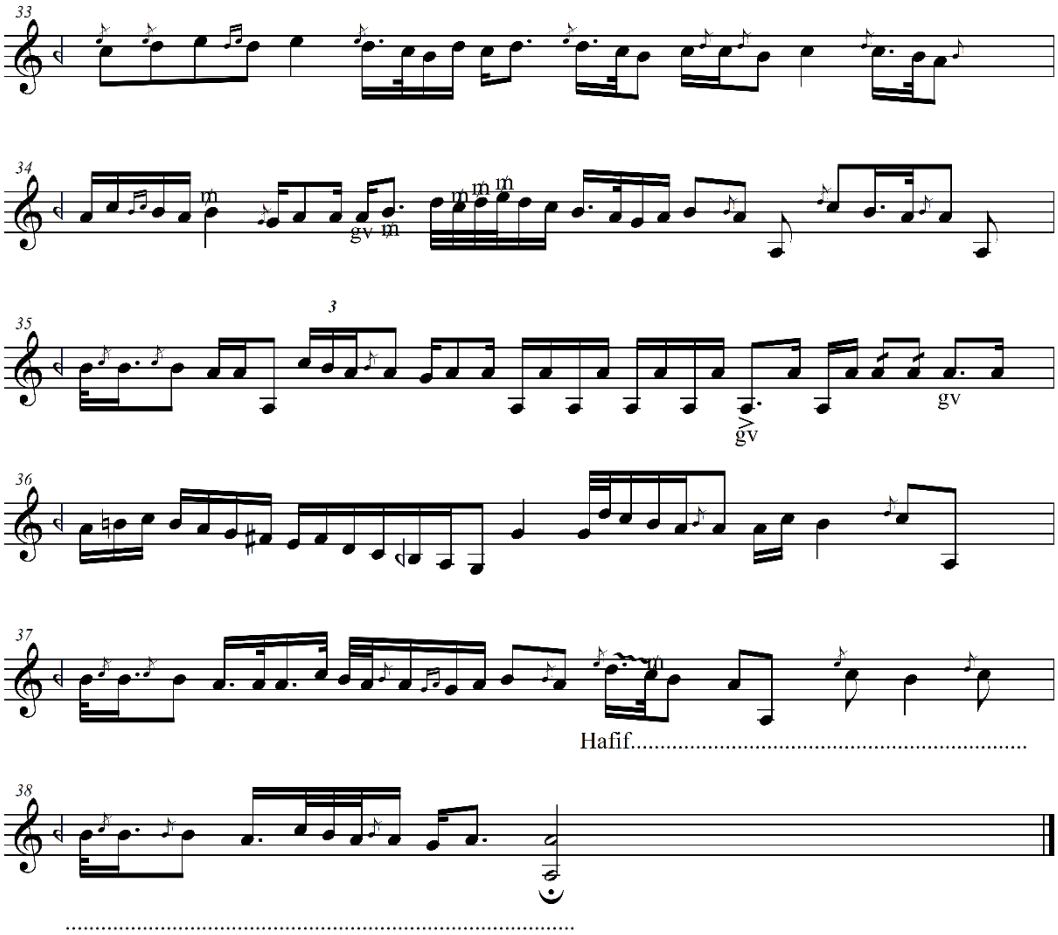



2
Uşşâk Taksîm
Hafif.....
Hızlanarak.....
Glissando
Glissando
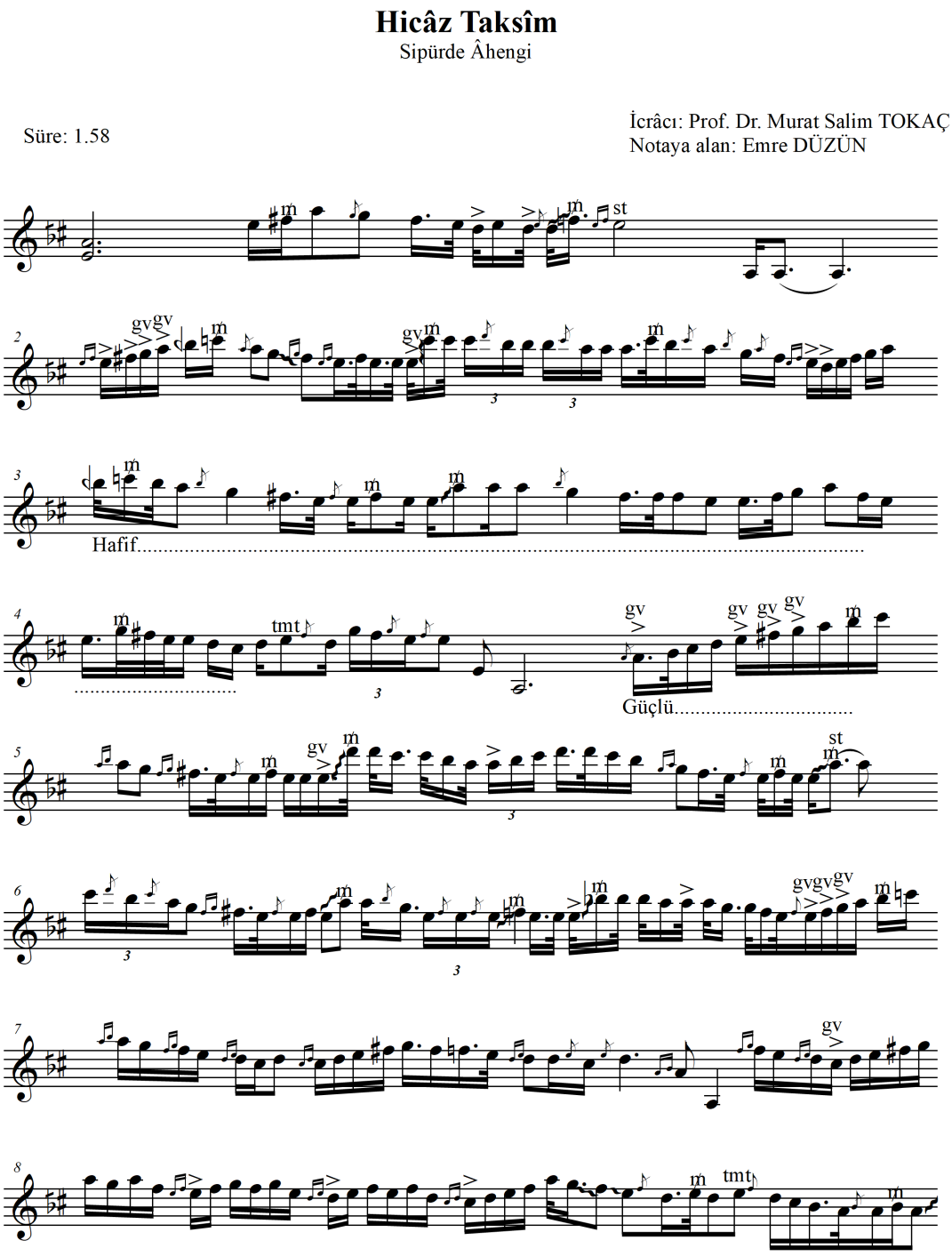

17
18
Hafif.....
gv
> gv
Güçlü.....
19
gv
20
3
3
3
21
gv
Hafif.....
22
23
Hızlanarak.....
24
gv
gv
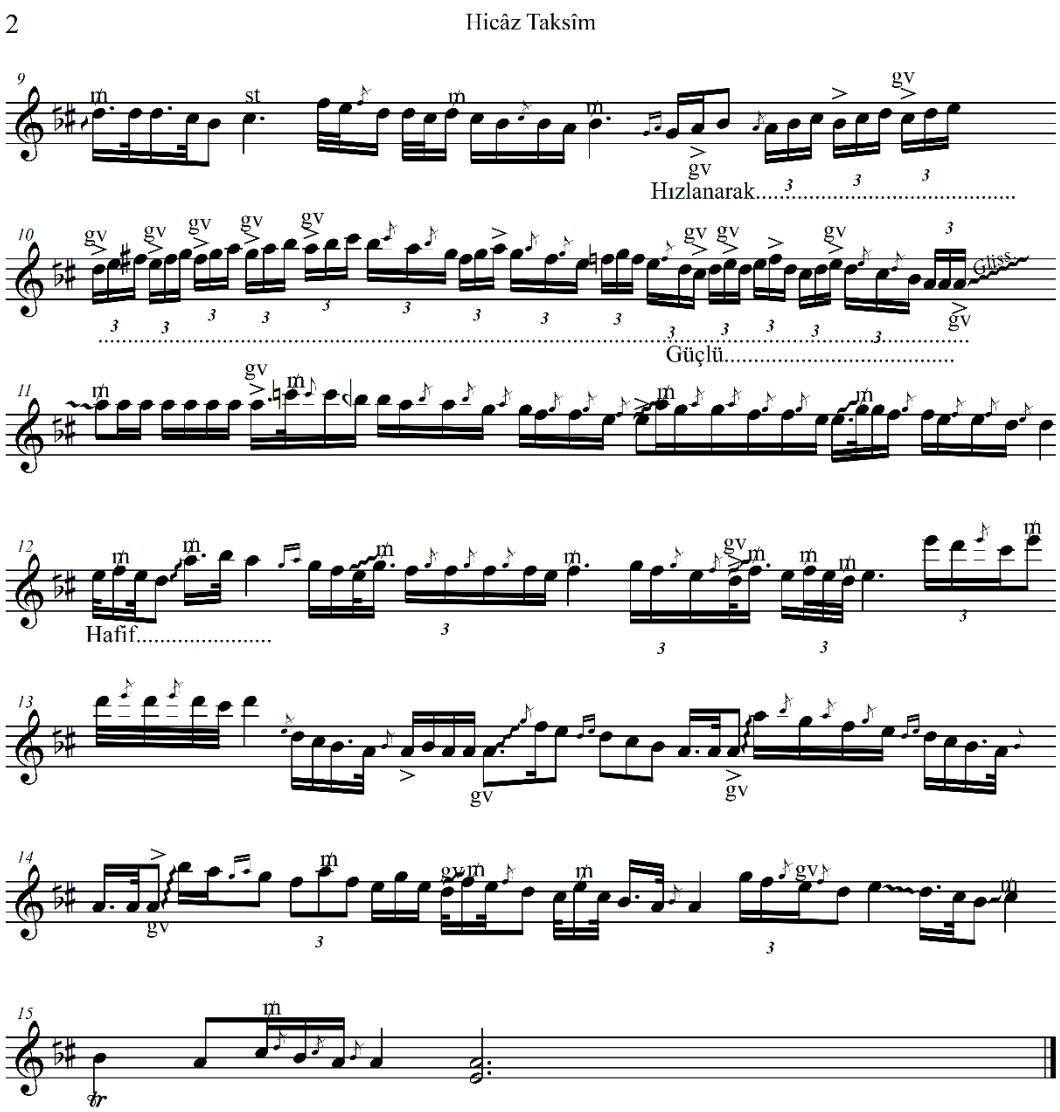
4 Uşşâk Taksîm




33
34
gv
35
3
gv
gv
36
37
Hafif.....
38

Ek 8. Murat Salim Tokaç'a ait Hicâz taksim (2 sayfa)




2
Hicâz Taksîm
Hızlanarak
Güçlü
Hafif
Gliss.