



## Araştırma Makalesi

# Türk mûsikîsi tanbur icrâlarında ezgi atfı ve tavrı aktarım sürecindeki yerinin icrâcılar üzerinden değerlendirilmesi<sup>1</sup>

Emre Düzün<sup>2</sup>

*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 atfı  
Tanbur  
Tanbur icraları  
Tavrı  
Türk mûsikîsi

### Öz

Bu araştırma, Türk müziği tanbur icrâlarında müzikal bir atfı biçimi olarak değerlendirilebilecek olan ezgi atflarının oluşumu ve bu atfların icrâcılar arasındaki tavrı 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 tavrı 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 atflarının iki icrâcı arasında yakın ve uzak tarihler içerisindeki tavrı etkileşimlerini ortaya koyduğu, ezgilerin kendi yapısıyla birlikte içerdiği tüm teknik yönelimlerle de tavrı aktarımını bakımından dikkat çekici izler barındırmakta olduğu, ezgilerdeki perde dizilimleri, motif oluşturan tartımların yönelimi ve dinamikliği, atfların kullanıldığı kısımlar ve atfların icrâsı sırasında bir sazda görülen tüm icrâ özelliklerinin de ezgi atfları içerisinde aktarılabilirliği şeklindeki sonuçlara ulaşılmıştır. Bununla birlikte, ezgi atflarından yola çıkıldığında icrâların dönemsel özellikleri hakkında da bilgiler edinilebileceği tespit edilmiştir. Ezgi atfları yoluyla çeşitli tavrı özelliklerinin farklı icrâcılar arasında benimsendiği ve süregelen kullanımların belli bir üslûbun oluşumunu sağlayabileceği sonucuna varılmıştır.

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



### Makaleye atfı için

Düzün, E. (2026). Türk mûsikîsi tanbur icrâlarında ezgi atfı ve tavrı aktarım sürecindeki yerinin icrâcılar üzerinden değerlendirilmesi. *Türk Müziği*, 6(2), 139-175. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.1>

## 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 olan tanbur, on sekizinci yüzyılda, Türk müziğinde yeni yapısı ve icrâsıyla itibar kazanmıştır (Özdemir, 2018). Tanburun revaçta

<sup>1</sup> 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 Müsiksinde Tanbûr Üslûbu" isimli doktora tezinden üretilmiştir.

<sup>2</sup> Dr. Öğr. Üyesi, Türk Müziği Bölümü, Cumhuriyet Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuarı, 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 süregelen 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 icrâcılarıdır. 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 atfı**

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, talebeyle yalnızca mûsikî bünyesinde ses ve sazın özellikleriyle icrâsı değil, aynı zamanda meşk eden hocanın benimsemiş olduğu üslûp ve tavır özellikleri de aktarılır (Behar, 1993). Esasında, söz konusu bu aktarımla birlikte üstat olarak görülen sanatkarların 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 atfı hususu da tavır özelliklerinin etkileşimi ve benimsenmiş olması durumunu ortaya koyabilecek bir icrâ yönelimidir.

Gülçin Yahya Kaçar tarafından literatüre kazandırılmış olan ezgi atfı, 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 atfı, atıf yapmış olan icrâcının atıf yapılan icrâcının ekolünü benimsemiş olduğunun da göstergesidir. Bununla birlikte, Türk müzikinde 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. Müsikî icrâsı bakımından benimsenmiş olan üslûp ve tavrı özellikleri hakkında detaylı ve içselleşmiş bir bilgi birikimiyle gelişmiş bir müzikal hafıza da gerektiren ezgi atfı kullanımları, şüphesiz icrâlarda farklı izleri aramanın en önemli yollarından birisi olarak görülmektedir.

### **Tavır**

Türk müziğinde tavrı 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 tavrıdır. Türkülerin, okunduğu ve yaygınlaştığı yöre veya bölgelere göre tavrılarının 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 tavrı özellikleri olduğunu söylemek mümkündür. Örneğin “Konya Tavır” denildiğinde akla ilk gelen o yöreye özgü mızrap kullanımıdır. Mızrapın o yöreye özgü ezgiler için geliştirilmiş olan kullanımı bir tavrı 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 tavrı özelliklerinin de bulunduğu görülebilmektedir.

### **Üslûp**

Üslûbun kelime anlamlarına bakıldığında, tavrı 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 tavrı başlığı altında açıklanmış olan tavrı özelliklerini akıllara getirdiği söylenebilir. Dolayısıyla üslûbun oluşumunda, tavrı özelliklerinin kullanım şeklinin önemi büyüktür. Ayyıldız (2020) konu ile ilgili çalışmasında yöre icrâcılarının eser icrâlarındaki ortak özellikleri yöresel üslûp şeklinde değerlendirirken, icrâcılarının kişisel icrâ özelliklerini kişisel tavrı olarak ele almıştır. Bu ayırmadan da anlaşılabilir üzere, tavrı 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 duyulmasını ifade ettiği anlaşılmaktadır. Üslûp ve tavrı kavramlarının birbiri ile ilişkili ancak farklı anlamlar içermekte olduğu görülmektedir. Ancak farklılık hususunu üslûbun bir çatı özelliği göstermesi, tavrı kavramının ise bu çatıda toplanan icrâcılarının üslûba etki eden tavrı 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 tahlili 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 tavrı özelliklerini oluşturan tüm icrâ unsurları üzerinde ayrıntılı incelemeler ve açıklamalarda bulunmuş ve ardından Nevres Bey'in tavrı özelliklerine yönelik ud alıştırmaları oluşturmuştur.

Emre Erdoğan (2010) tarafından hazırlanan “Kanun İcrâsı Tekniği Bakımından Erol Deran Taksimleri Üzerine Bir Araştırma” konulu yüksek lisans tezinde ise Erol Deran'ın kanun taksimleri, 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 Taksimlerinden Hareketle Tanbûr Etüdüleri” 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 Düzbaşı (2015) tarafından hazırlanan “Cumhuriyet Döneminin İki Rebâbîsi; Sabahaddin Volkan ve Cahit Gözkan'ın Rebâb Taksimleri” konulu yüksek lisans tezinde, Sabahaddin Volkan ve Cahit Gözkan'a ait toplamda 11 taksim kaydı notaya alınmıştır. Notaya alınan taksimlerde seyir özellikleri, icracıların kişisel motifleri, makâm geçkileri, akortları, taksimlerde kullandıkları ses sahası, tartım özellikleri ve teknik özellikleri ortaya incelenerek ortaya konulmuştur.

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

Süleyman Barış Demirdirek (2018) tarafından hazırlanan “Hakkı Derman'ın Keman Taksimlerinin Tahlili ve Bu Tahliller Doğrultusunda Keman Eğitiminde Kullanılabilecek Alıştırmaların Oluşturulması” konulu yüksek lisans tezinde ise keman sanatçısı Hakkı Derman'ın taksimlerinde kullanmış olduğu süsleme tekniklerinin, yay tekniklerinin, tartım özelliklerinin, sık kullanılan motif biçimlerinin, konum kullanımlarının tahlili yapılmış ve bu tahlillerden 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 icracılarının 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 tavrı özellikleri bağlamında üslûp silsilelerini ortaya koyabilen 11 farklı tanbûr icracısının toplamda 33 taksim 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 tavrı değişkenleri doğrultusunda icracılar arasında üslûplar arası ve aynı üslûp içerisinde olmak üzere tavrı etkileşimlerinin meydana gelmiş olduğu da tespit edilmiştir.

İsmail Yörükcüoğlu (2024)'nin hazırladığı “İbrahim Benlioğlu'nun Ney İcrâsındaki Tavrı 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.

İcrâcılarının 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; Hüseyinî Taksim Örneği" isimli makalede, Daryal'ın Hüseyinî 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 atfı 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 atfı hususu, oldukça dikkat çekici bir etkileşim alanı olarak yer edinmiştir. Farklı icrâcılar arasındaki 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 atfı 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 atfı 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 atfı 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 icrâcılarının 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 tahlili, mûsikî icrâlarında bulunan saz ve ses sanatkarlarının 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 ulaşılacak 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 gözleme 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 kullanılabilir. 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 çıkarılmayan 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



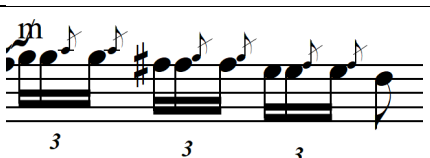

İcrâcılar		Taksimler ve Süreleri
İcracı 1	Tanbûrî Cemil Bey	Hüseynî Taksim-3:06; Hicâz Taksim-3:26
İcracı 2	Refik Ş. Fersan	Hicâz Taksim-2:54
İcracı 3	Laika Karabey	Hisârbüselik Taksim-1:12; Kürdîlihicâzkâr Taksim-3:58
İcracı 4	İzzettin Ökte	Hicâz Taksim-3:04
İcracı 5	Ercüment Batanay	Hicâz Taksim-4:03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

## Bulgular ve Yorum

### Türk Müziği Tanbur İcrâlarında Ezgi Atfı Örnekleri

Lâikâ Karabey'in taksimlerinde görülen ezgi atıfları

**Tablo 2.** Lâikâ Karabey'in taksim icrâlarında yaptığı ezgi atfı örneği (Emre Düzün kişisel arşivi)

Cemil Bey'in Hüseyinî taksimine ait ezgi	
Lâikâ Karabey'in Kürdîlihıcâzkâr taksimindeki atf	
Refik Fersan'ın Hicâz taksimine ait ezgi	
Lâikâ Karabey'in Hisârbûselik taksimindeki atf	

Tablo 2'de incelendiğinde, Lâikâ Karabey'in 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 Hüseyinî taksimindeki ezgiye yapmış olduğu atf 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 olduğu dikkat çekmektedir. Bununla birlikte Fersan, motiflerde çarpma kullanımı yapmış olduğu görülmektedir. Ancak Karabey'in atfında süsleme bulunmamaktadır.

### İzzettin Ökte'nin icrâsında görülen ezgi atfı


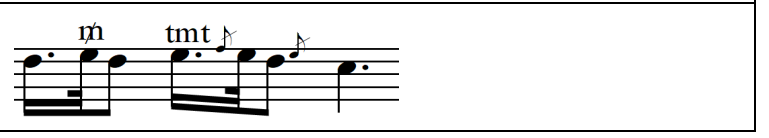
**Tablo 3.** İzzettin Ökte'nin Hicâz taksiminde görülen ezgi atfı örneği (Emre Düzün kişisel arşivi)

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

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

### Ercüment Batanay'ın icrâsında görülen ezgi atfı

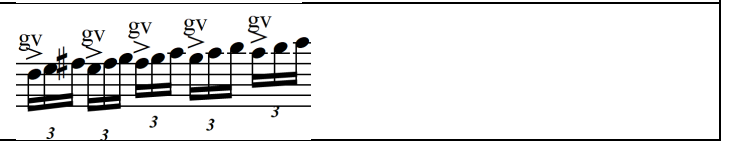
**Tablo 4.** Ercüment Batanay'ın Hicâz taksiminde görülen ezgi atfı örneği (Emre Düzün kişisel arşivi)

İzzettin Ökte'nin Hicâz taksimine ait ezgi	
Ercüment Batanay'ın Hicâz taksimindeki atfı	

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 atfı, 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 atfı

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

Necdet Yaşar'ın Uşşâk taksimine ait ezgi	
Murat Salim Tokaç'ın Hicâz taksimindeki atfı	

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

### Ezgi atıflarının icrâcılar arasındaki tavır aktarımı sürecindeki yeri

Yukarıdaki bölümde ele alınan ezgi atfı örnekleri incelendiğinde, atıfta bulunan icrâcılarının kendinden önce gelen icrâcılarının 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, tavır oluşturan bu gibi yapıların aktarım sürecinin, ezgi atfı tercihleri izlenerek ortaya çıkarılabileceği söylenebilir.

Atıflardaki ezgi yapıları teknik açıdan ele alındığında perde dizilimleri, tartım çeşitleri, motiflerdeki dinamik yapılar ve bunların saz üzerindeki tatbik edilmiş biçiminde ortaya çıkacak diğer tüm tekniklerin tavrı 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 tavrı birikimini de benimsemiş olduğu görülebilir. Ökte'nin mızraplı ve yaylı tanbur icrâsındaki tavrı 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 tavrı özelliklerinin 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 Tanbûri 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 tavrı özellikleriyle, Cemil Bey üslûbunu ileriye götürerek, bu üslûbunun farklı bir yorumu haline almış olduğu düşünülebilir. Bu yönelim içerisinde 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 değerlendirmeye 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 tavrı aktarımı ile ilgili önemli veriler içerdiği sonucuna ulaşılmıştır. Ezgi atıfı, iki icrâcı arasında yakın ve/veya uzak tarihler içerisinde değerlendirilebilecek tavrı etkileşimlerine ışık tutmaktadır. İcrâlarda görülen ezgi atıflarının, ilgili ezginin bir icrâcı tarafından bütün olarak benimsenmesinin yanında ezgiyi oluşturan tüm teknik yönelimlerle de tavrı 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 tavrı 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 tavrı özellikleriyle birlikte, üslûbun da oluşumunun sağlandığından bahsetmek mümkündür. Araştırmada ele alınan ezgi atıflarıyla birlikte, icrâyı oluşturan farklı yapıtaşlarının da icrâdaki tavrı 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 örnekleme 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 Konservatuarı 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 Tahlili" 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 Konservatuarı'na Araştırma Görevlisi olarak atandı. 2024 yılında Tanbûrî Cemil Bey'den Günümüze Türk Müsikiğinde Tanbur Üslubu 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; hüseyini 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 Taksimlerinden Hareketle Tanbûr Etüdüleri*. 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 Işıluy'un Keman İcralarının Tablilî*. Yüksek lisans tezi. Gazi Üniversitesi. Ankara, Türkiye.
- Daşkın, Y., & Çöl, C. (2024). Ercüment Batanay'ın 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 Taksimlerinin Tablilî ve Bu Tabliller Doğrultusunda Keman Eğitiminde Kullanılabilecek Alistirmaların 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. Günelçin (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 Rebâbisi; Sabahaddin Volkan ve Cahit Gözkan'ın Rebâb Taksimleri*. Yüksek lisans tezi. Gazi Üniversitesi. Ankara, Türkiye.
- Düzün, E. (2019). *İzzettin Ökte'nin Tanbur Taksimlerinin Tablilî*. Yüksek lisans tezi. Gazi Üniversitesi. Ankara, Türkiye.
- Düzün, E. (2024). *Tanbûrî Cemil Bey'den günümüze Türk Müsikiğinde tanbûr üslubu*. Doktora tezi. Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi. Ankara, Türkiye.
- Eke, M. (2005). *Türk Halk Müziğinde tavırlar, Konya ve Yozgat yöre ezgilerinin bağlama ile icraları*. Halk Kültürlerini Koruma Yaşatma ve Geleceğe Aktarma Uluslararası Sempozyumu, Türkiye.
- Erdoğan, E. (2010). *Kanun İcrası Tekniği Bakımından Erol Deran Taksimleri Üzerine Bir Araştırma*. Yüksek Lisans tezi. Erciyes Üniversitesi. Kayseri, Türkiye.
- Gönül, M. (2010). *Nevres Bey'in Ud Taksimlerinin Analizi ve Ud Eğitimine Yönelik Alistirmaların 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 Alistirmaları*. 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*. Milli 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). Tanbûri 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 tablili 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 Tanbûri 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

## Ek 1. Tanbûrî Cemil Bey'e ait Hüseyinî taksim (3 sayfa)

## Hüseyinî Taksîm

Bolâhenk Âhengi

Süre: 3.06

Notaya alan: Emre DÜZÜN

The musical score for Hüseyinî Taksîm is presented in 8 staves of treble clef notation. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score includes various musical ornaments and performance instructions:

- Staff 1:** Starts with a triplet of eighth notes, followed by a trill (tr) and a grace note.
- Staff 2:** Features a triplet of eighth notes and a triplet of sixteenth notes.
- Staff 3:** Includes a triplet of eighth notes, a triplet of sixteenth notes, and a glissando (Gliss.) marking.
- Staff 4:** Contains a triplet of eighth notes and a triplet of sixteenth notes.
- Staff 5:** Shows a triplet of eighth notes and a glissando (Gliss.) marking.
- Staff 6:** Features a triplet of eighth notes, a tremolo (trem..) marking, and a triplet of sixteenth notes.
- Staff 7:** Includes a triplet of eighth notes and a triplet of sixteenth notes, with the instruction "Hızlanarak....." (Accelerando) below.
- Staff 8:** Contains a triplet of eighth notes and a triplet of sixteenth notes.

2

Hüseyinî Taksîm

Musical score for Hüseyinî Taksîm, measures 9-16. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and triplets. Measure 9 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. Measure 10 has a triplet of eighth notes. Measure 11 has triplets of eighth notes. Measure 12 has a triplet of eighth notes and a fermata. Measure 13 has a triplet of eighth notes. Measure 14 has triplets of eighth notes and a triplet of sixteenth notes. Measure 15 has triplets of eighth notes and a triplet of sixteenth notes. Measure 16 has a tremolo effect indicated by the word 'trem' below the staff.

Hüseyinî Taksîm

3

Musical score for Hüseyinî Taksîm, measures 17-21. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. Measure 17 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. Measure 18 continues the pattern. Measure 19 has a '3' above the staff. Measure 20 has a 'tr' (trill) above the staff and a 'trem' (tremolo) below the staff. Measure 21 has a '3' above the staff. The piece ends with a double bar line.

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

**Hicâz Taksîm**

Bolâhenk Âhengi

İcrâ eden: Tanbûrî Cemil Bey

Süre: 3:26

2

Hızlanarak.....

3

4

5

6

Hızlanarak.....

7

8

Hafif.....

2

Hicâz Taksîm

9

10

11

12

13

Hızlanarak ve güçlü.....

14

15

16

Hicâz Taksîm

3

17 tmt Güçlü..... Hızlanarak.....

18

19

20 m gv gv vgv m gv

21

22 m m

23 3 Hızlanarak.....

24 m

Detailed description: This musical score is for the Hicâz Taksîm, a traditional Turkish instrumental piece. It consists of eight staves of music, numbered 17 to 24. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. There are several triplets marked with a '3' and a vertical line. Performance instructions are provided: 'Güçlü.....' (strong) at the beginning of measure 17, 'Hızlanarak.....' (accelerando) at the end of measure 17 and the beginning of measure 23, and 'Hızlanarak.....' at the end of measure 23. Fingerings are indicated by letters 'm', 'gv', and 'v' above or below notes. The score ends with a final note in measure 24.

4

Hicâz Taksîm

25

Hafif.....

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

## Hicâz Taksîm

Bolâhenk Âhengi

Süre: 2:54

İcrâcı: Refik Ş. FERSAN  
Notaya alan: Emre DÜZÜN

The musical score consists of eight staves of notation in the key of B major (one sharp) and 2/4 time. The notation includes various rhythmic patterns, triplets, and dynamic markings. Performance instructions are provided throughout the piece:

- Staff 1: Triplet markings (3) and dynamic markings (gv, gv).
- Staff 2: Triplet markings (3) and dynamic markings (gv, gv, m, gv, gv, m).
- Staff 3: Triplet markings (3) and dynamic markings (gv, gv, gv, gv).
- Staff 4: Triplet markings (3) and dynamic markings (3, 3, 3, 3, 3).
- Staff 5: Triplet markings (3) and dynamic markings (gv, gv, gv, gv, gv, gv).
- Staff 6: Triplet markings (3) and dynamic markings (gv, m, Güçlü...3.....).
- Staff 7: Triplet markings (3) and dynamic markings (gv, gv, gv, gv, gv, gv).
- Staff 8: Triplet markings (3) and dynamic markings (gv, gv, Gliss., gv, gv).

2

## Hicâz Taksîm

9 *gv* *tr* *m* *Gliss.*

10 *gv* *m* *m* *m* *gv* *tr* Güçlenerek.....

11 *tr* *gv* *m* Hafif..... Güçlü.....

12 *Glissando* *gv* *tr*

13 *gv* *Glissando* *m* Hafif.....

14 *gv* *m* *gv* *m* *gv* *gv* Güçlü.....

15 *gv* *gv* *gv* *gv* Hızlanarak.....

16 *m* *gv* *gv* *gv* Hızlanarak devam.....

Hicâz Taksim

3

17

18

19

20

21

22

Hafif.....

Glissando

Glissando

Glissando

Glissando

Hızlanarak.....



2

Hisârbûselik Taksîm



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

## Hicâz Taksîm

Bolâhenk Âhengi

İcrâcı: İzzettin ÖKTE

Süre: 3.04

The musical score is presented in eight staves. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 2/4. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and performance markings such as 'gv', 'm', 'tmt', and 'Glissando'. The piece concludes with a final note on the eighth staff.

2

## Hicâz Taksim

9

Güçlü.....

10

11

12

Glissando

tmt

3

13

14

Hafif..... 3

15

Güçlü.....

16

tmt

Hicâz Taksîm

3

17 *Gliss.*  
18 Yavaşlayarak.....  
19 Yavaşlayarak.....  
20

Detailed description: The image shows a musical score for 'Hicâz Taksîm' in staff notation, measures 17-20. The score is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Measure 17 begins with a melodic line starting on a middle G, moving up stepwise to a high G, then down to a middle G, and then a series of sixteenth-note runs. A 'Gliss.' (glissando) marking is placed over the final part of the measure. Measure 18 continues the melodic line, featuring a series of eighth notes and quarter notes, with a 'Yavaşlayarak.....' (ritardando) marking at the end. Measure 19 shows a similar melodic line with a 'Yavaşlayarak.....' marking. Measure 20 is a single measure with a few notes and a final double bar line.

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

## Hicâz Taksîm

Bolâhenk Âhengi

Süre: 4.03

İcracı: Ercüment BATANAY  
Notaya alan: Emre DÜZÜN

The musical score consists of eight staves of notation in the key of B major (two sharps) and 2/4 time. The notation includes various ornaments such as 'm', 'tmt', 'gv', and 'Gliss'. The score is divided into sections by bar numbers 2 through 8. The 6th staff includes performance instructions: 'Hızlanarak.....' (Accelerando) and 'Hafif.....' (Ritardando). The 8th staff features triplets and a glissando ornament.



Hicâz Taksim

3

17

18

19

20

21

22

23

24

Hafif.....<sup>3</sup>.....

Güçlü.....<sup>3</sup>.....

Hafif.....<sup>3</sup>.....

Hafif.....

4

## Hicâz Taksim

25 

Hızlanarak.....

26 

27 

Hafif.....

28 

29 

Hafif ve Yavaşlayarak.....

## Ek 7. Necdet Yaşar'a ait Uşşâk taksim (5 sayfa)

## Uşşâk Taksîm

Bolâhenk Âhengi

İcrâ eden: Necdet YAŞAR

Notaya alan: Emre DÜZÜN

Süre: 5:15

2

3

4

5

6

7

8

Hafif.....

Gliss.

Tmt

Güçlü.....

2

## Uşşâk Taksîm

9

3

10

Hafif..... Hızlanarak.....

11

3

12

Glissando

tr Glissando

3

3

13

14

15

3

pt

3

16

3

3

## Uşşak Taksim

3

17

18

Hafif.....  
Güçlü.....

19

20

21

Hafif.....

22

23

Hızlanarak.....

24

4

Uşşâk Taksîm

25

26

27

28

29

30

31

32

Uşşâk Taksîm

5

33

34

35

36

37

38

Hafif.....

The image shows a musical score for the Uşşâk Taksîm, measures 33 through 38. The score is written in a single system with six staves. The first staff (measure 33) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff (measure 34) includes a melodic line with a 'gv' (güçlü) dynamic marking and a triplet of eighth notes. The third staff (measure 35) features a melodic line with a triplet of eighth notes and a 'gv' dynamic marking. The fourth staff (measure 36) shows a melodic line with a 'gv' dynamic marking. The fifth staff (measure 37) contains a melodic line with a 'Hafif.....' (soft) dynamic marking. The sixth staff (measure 38) shows a melodic line with a final cadence. The score is in a 2/4 time signature and uses a treble clef.

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

## Hicâz Taksîm

Sipürde Âhengi

Süre: 1.58

İcrâcı: Prof. Dr. Murat Salim TOKAÇ  
Notaya alan: Emre DÜZÜN

The musical score consists of eight staves of notation in the key of B major (one sharp) and 2/4 time. The notation includes various ornaments and dynamics. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff starts with a '2' above the first measure. The third staff is marked 'Hafif.....' and the fourth 'Güçlü.....'. The score includes various ornaments such as 'm', 'gv', 'st', 'tmt', and '3' (triplets). The eighth staff ends with a '3' below the final measure.



